

l'omniés acceptaient les plaisirs sexuels, Gay avance des interprétations qui peuvent parfois manquer de subtilité. Selon lui, la contraception signifiait plus grande jouissance. Pourtant, certaines féministes de l'époque émirent des réserves sur l'usage des contraceptifs, auxquels elles préféraient l'abstinence, puisqu'ils rendaient les femmes disponibles en tout temps, sans risques de grossesse, et les privaient ainsi d'excuses pour refuser leur mari.

De plus, cette acceptation ou ce refus de la *libido* ne connaissaient pas de frontières. Rien dans cette fresque magistrale n'indique que la bourgeoisie française, allemande, américaine ou anglaise ait éprouvé de l'éducation des sens une expérience particulière. Rien non plus ne laisse croire que la religion ait pu jouer un rôle déterminant. De l'industriel Krupp ou du politicien Gladstone à la cuisinière Isabella Beeton, rien n'indique que la distance sociale qui les séparait ait pu influencer l'expérience sensuelle. La plupart des exemples sont cependant tirés de l'élite cultivée de cette bourgeoisie plutôt que de la majorité que son revenu et sa situation plaçaient à la base de la pyramide bourgeoise.

Si la bourgeoisie représentée n'a pas de spécificité nationale de même, au sein de cette bourgeoisie, tout se passe entre partenaires bourgeois supposément égaux. Pourtant, les mésalliances, les rapports inter classes existaient et leur étude ferait probablement apparaître des différences qui aideraient à répondre à une question que Gay ne pose pas : en quoi l'expérience bourgeoise diffère-t-elle de celle des autres classes sociales? Et aussi, la bourgeoisie innovait-elle ou était-elle débitrice des autres classes sociales?

Freud permet d'arriver à un dénominateur commun bourgeois, et c'est la psychanalyse freudienne qui informe cette étude. Mais de Freud, Gay emprunte aussi parfois l'arrogance explicative : un crayon acquiert aussitôt une analogie phallique; Victoria Benedictsson, décrite comme très masculine, se sent privée de quelque chose et, sans hésitation, Gay identifie l'attribue dont il s'agit. Le simplisme de ces interprétations ne manque pas d'agacer.

La vie sexuelle dont il est question est toujours hétérosexuelle et surtout entre couples mariés. Sauf pour la masturbation, abordée dans le chapitre sur la répression, aucune autre forme de sexualité n'entre en ligne de compte. L'auteur nous promet de traiter des liaisons lesbiennes et homosexuelles, ainsi que de tout ce qu'on qualifiait de péché ou de pervers (p. 6), dans son volume sur les « Tendres passions », perpétuant ainsi ces distinctions. Nous attendons les raisons qui motivent ce choix et la distinction entre « L'éducation des sens » et les « Tendres passions ».

Finalement, malgré sa générosité envers l'expérience féminine, Gay écrit encore au masculin et, lorsqu'il emploie le pronom « he », il veut bien dire l'homme et n'inclut pas nécessairement la femme.

Malgré ces quelques restrictions, l'ouvrage de Peter Gay sera lu avec plaisir par les profanes et les spécialistes, et ces derniers lui seront de plus reconnaissants d'une excellente bibliographie annotée de quelque quarante-cinq pages.

Andrée LÉVESQUE  
Université McGill

\* \* \*

HENRY GROSSHANS — *Hitler and the Artists*, New York et Londres, Holmes & Meier, 1983, xiv, 145 p.

Plusieurs études sur l'art hitlérien sont apparues sur le marché au cours des dernières années. La plus connue parmi elles, signée Berthold Hinz, *Art in the Third Reich* (New York, Pantheon Books, 271 p.), est paru initialement en édition allemande (1974), puis américaine (1979). Cet ouvrage se

distingue de ses prédécesseurs principalement du fait qu'il est abondamment illustré. Cet avantage, qui est de taille dans une publication sur l'art, résulte de l'ouverture d'un entrepôt relevant de l'*Oberfinanzdirektion* à Munich, sorte d'enfer où étaient enfermées depuis l'holocauste plusieurs centaines d'œuvres représentatives de la doctrine esthétique du gouvernement hitlérien. Une exposition sélectionnée à cette drôle de collection par l'Association d'art de Francfort a d'ailleurs circulé en Allemande en 1974 et en 1975. Berthold Hinz figure parmi les collaborateurs du catalogue. Une autre exposition, constituée, celle-là, d'œuvres à sujet militaire, eut lieu aux États-Unis par la suite.

Il aura fallu attendre plus d'une génération pour que cet art puisse finalement revoir le jour. Espérons que la levée de la quarantaine marque l'avènement d'un regard non seulement objectif, mais analytique. Souhaitons que les historiens et les sociologues vont pouvoir comprendre encore mieux le nazisme par le biais de ces images qui illustrent, littéralement, le fonctionnement des mécanismes idéologiques de l'État. Malheureusement, les premières publications à profiter de l'accessibilité de cette ressource unique ne sont guère encourageantes à cet égard. L'ouvrage de Hinz, s'il offre un bon tour d'horizon, s'il est tout à fait correct du point de vue de l'historien d'art, n'exploite pas cependant le potentiel de son sujet. Le livre qui fait l'objet de ce compte rendu, quant à lui, satisfait moins encore. Va-t-il falloir patienter encore une trentaine d'années pendant que les curieux de notre génération jugent complaisamment de l'« art nazi » ?

Antérieurement, malgré les difficultés inhérentes à l'étude de l'art sans illustrations, quelques chercheurs se sont attaqués à l'analyse des agissements du parti national-socialiste dans le champ de la culture et, par le fait même, dans le champ artistique. La première publication du genre, parue déjà en 1936, est d'E. Wernert, diplomate de carrière français. Son essai intitulé *L'art dans le III<sup>e</sup> Reich : une tentative d'esthétique dirigée* (Paris, Centre d'études de politique étrangère, 144 p.) fut mis au pilon par les Allemands durant l'occupation. L'auteur Lionel Richard, malgré un intérêt dominant du côté de la littérature, aborde sommairement le sujet de la peinture dans deux ouvrages : *Nazisme et littérature* (Paris, François Maspero, 1971) et *Le nazisme et la culture* (Paris, François Maspero, 1978). Enfin, soulignons l'existence de l'excellente analyse qu'en fait Hildegard Brenner dans *La politique artistique du national-socialisme* (Paris, Maspero, 1980). (Cet ouvrage est paru initialement en 1963 sous le titre *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*.) Dans l'ensemble ces essais et monographies concernent on ne peut plus directement la genèse et l'application d'une politique vouée au contrôle de la production d'œuvres figuratives.

Il est une autre catégorie d'études que l'on peut considérer comme préalable au livre que nous avons sous la main, nommément l'ensemble des écrits sur la persécution de l'art expressionniste ou autrement avant-gardiste aux mains de Hitler. Hellmut Lehmann-Haupt et Franz Roh, parmi les premiers, ont analysé cette campagne de dénigrement et de censure dans leurs ouvrages intitulés respectivement *Art under a Dictatorship* (New York et Londres, Oxford, 1954) et *Entartete Kunst : Kunst-barbarei im Dritten Reich* (Hanovre, Fackeltrager Verlag, 1962). Cette approche, comme l'autre, s'avère parfois problématique. Il est facile, en fait, de décrier ou de déplorer les brimades que les nationaux-socialistes dirigèrent contre les vaches sacrées des démocraties occidentales : l'individu, sa liberté, et leur synthèse idéale : l'Artiste. Ces publications exploitent le ressentiment qui est la réaction affective universelle devant ces choses-là. Les œuvres persécutées (brûlées, tournées en dérision, confisquées, ou vendues à l'étranger) sont demeurées malgré tout relativement faciles à illustrer, d'où l'attrait de ces volumes. Mais cette dimension du national-socialisme n'est pas nécessairement bien comprise, pour autant qu'elle a été facile à condamner. L'histoire nous enseigne notamment qu'il y avait des amateurs d'art expressionniste au sein même du parti national-socialiste, tout comme il y avait des nationaux-socialistes militants parmi les artistes de l'expressionnisme. L'ouvrage faisant objet de ce compte rendu n'entre pas aisément dans l'une ou l'autre des catégories que nous avons proposées, c'est-à-dire l'étude de l'art national-socialiste ou l'étude de la persécution de l'art par le national-socialisme. Henry Grosshans assume, en effet, les deux volets de ce sujet, et ce dans les limites d'un texte d'à peine plus de cent pages. Son angle d'approche est innovateur en ceci qu'il s'évertue à faire ressortir, chemin faisant, le profil d'Adolf Hitler en tant qu'artiste-peintre. Comprendre la politique culturelle du national-socialisme, suivant la thèse majeure de cette étude, c'est reconnaître en Hitler un artiste frustré. Toutefois, les « artistes » dont il est question dans le

titre de l'ouvrage ne sont à peu près jamais des artistes hitlériens proprement dits, c'est-à-dire ceux et celles qui devaient incarner l'idéal du Führer. Environ deux pages (89, 90) sont consacrés à ces peintres et sculpteurs et à la description de leurs œuvres.

Un premier chapitre, "The Artist in Politics" (l'« artiste » en question, c'est Hitler), établit les bases de l'essai en identifiant comme *racisme culturel* la doctrine spécifique du Führer. L'art était le lieu par excellence de la démonstration du modèle culturel de la communauté germanique. Le principe qui opposera Hitler à l'avant-garde artistique est désormais clair : la mouvance de cette dernière est perçue comme confusion et instabilité.

Suit une exposition chronologique englobant les chapitres 2 à 5. Hitler est perçu en train de vouloir devenir un artiste dans la capitale autrichienne. À Munich ensuite, il subit l'influence de Dietrich Eckart, tout en gagnant son pain quotidien au moyen de la peinture artistique. Puis, au pouvoir, ou près de l'être, il dévoile (ou découvre) son hostilité envers l'avant-garde expressionniste. Enfin, le mal est extirpé du pays au moyen, notamment, de l'infame exposition d'*Art dégénéré* de Munich en 1937. "Modern Art and Modern History" impose une certaine lecture aux faits de la partie chronologique.

Ce livre ne comporte à peu près pas d'illustrations des œuvres qui motivent de nombreux passages descriptifs et analytiques, ce qui est surprenant au vu de la date de publication. Cette lacune, d'ailleurs, concerne tout autant l'art expressionniste qu'hitlérien. Or, cette absence nous apparaît inacceptable dans une étude qui a ostensiblement pour objectif de dévoiler les ressorts cachés des interventions nationales-socialistes dans le domaine de l'art figuratif.

Il est des contradictions et lacunes qu'il importe de noter. Non obstant l'intention proclamée d'examiner le modernisme allemand à part entière, l'auteur n'aborde en réalité qu'une certaine tendance parmi toutes celles qui ont tenu le haut du pavé dans les pays germaniques durant ces années. S'il examine attentivement un art expressionniste que nous pouvons qualifier de figuratif, il demeure que l'expressionnisme abstrait d'un Wassily Kandinsky n'est ni nommé ni décrit, pas plus, d'ailleurs, que le mouvement Dada, ou enfin la tendance appelée *Die Neue Sachlichkeit* (« la nouvelle objectivité ») qui caractérise l'avant-garde entre les deux guerres. Pourtant, des noms d'artistes associés à cette dernière tendance, surtout Otto Dix et George Grosz, sont souvent évoqués en divers endroits du livre. Car ils ont été persécutés, comme les autres, par les nationaux-socialistes. Mais il faut bien noter que leur art qui, historiquement, est en pleine réaction contre le style et la théorie expressionnistes revêt plusieurs des mêmes caractéristiques que Grosshans attribue au seul art officiel du régime national-socialiste, à savoir le refus de l'individualité stylistique, la soumission à une certaine doctrine (dans ce cas, le marxisme), et surtout la politisation de la production artistique.

En somme, l'auteur projette sur ce modernisme qu'il prétend opposer au modèle artistique hitlérien certaines constantes, certaines valeurs, lesquelles en fin de compte doivent être reconnues comme émanant d'une étroite conception personnelle. Et il trahit, chemin faisant, les limites de ses connaissances en matière de l'histoire de l'art. Soulignons, en guise d'exemple, son insistance sur l'imagination comme une qualité nécessaire à tout art alors même que le Constructivisme en plein essor venait de porter un coup à cette doctrine dix-neuviémiste.

Le traitement du sujet d'Adolf Hitler en tant qu'artiste n'est pas sans poser des problèmes. L'une des prémisses fondamentales de Henry Grosshans veut que les agissements hitlériens n'étaient autre chose que la concrétisation d'une imagination dévoyée. Le lecteur trouvera d'ailleurs en exergue une citation de Reck-Malleczewen à l'effet que Hitler aurait pu évacuer de manière inoffensive sa mégalomanie en jouant au "greatest artist of all time". Cette thèse, si elle doit prévaloir, exige une connaissance profonde de l'artiste qu'était Adolf Hitler. Voici encore que les données attendues ne sont pas servies. Le lecteur se voit infliger, à la place, une litanie d'éternels lieux communs dans le genre : "he experienced the diseased underside of [Vienna], the iron brutality and squalor of the last years of the Hapsburg Empire" (p. 36). Hitler, isolé, est "locked in his own thoughts and in his limiting environment" (p. 44), tant et si bien que "his own art illustrated his failure to participate in the modernist experience" (p. 45).

Or, le fait que Hitler s'était évertué à entrer à l'école de l'Académie à Vienne démontre qu'il visait une formation traditionnaliste. Son échec à l'examen d'entrée ne signale donc pas la frustration d'un projet de devenir peintre d'avant-garde, comme le terme "failure" le suggère. Malgré cela, Grosshans fait de l'atavisme stylistique du futur dictateur la pierre angulaire de son argument. Certaines de ses aquarelles, selon lui, "are true examples of inferior 'postcard' art — dated, stiff, and with little to commend them" (p. 45). Et, plus loin, "there is no life in the work and these buildings, parks, and monuments are stale and stilted" — surtout, comparés à certains motifs urbains des expressionnistes Schmidt-Rottluff, Kirchner et Nolde, pleins de bruit et de boucanne, partant pleins de vie. Hitler, apprend-t-on, gagnait sa vie à Munich à la veille de la Première Guerre par la vente de ces oeuvres. Si ces aquarelles, contrairement à l'art moderniste, "required no deciphering" (encore, comme une carte postale), faut-il y trouver autre chose qu'un indice du goût de sa clientèle? Antérieurement à sa période expressionniste, Emil Nolde devait son indépendance financière justement à la réalisation de cartes postales.

En somme, nous ne pouvons en bonne conscience recommander l'achat de ce livre qui ne renseigne finalement que sur les perceptions étroites et peu fondées de son auteur. Sans doute, y trouvera-t-on un jour une valeur de renseignement sur la façon dont les Occidentaux des années 1980 percevaient la culture du national-socialisme.

David KAREL  
Université Laval

\* \* \*

FRANCES HENRY — *Victims and Neighbors: Small Town in Nazi Germany Remembered*. South Hadley, Mass.: Bergin and Garvey, 1984. Pp. x, 201.

"Sonderburg" (a pseudonym) is a town in the Rhineland not far from Frankfurt am Main. Its population when Hitler came to power was around 4,000, of whom 150 were Jewish including the paternal grandparents of Frances Henry. The author, who as a child left Germany with her parents in 1939 and who presently teaches anthropology at York University, decided a few years ago to return to the place where she had spent her first carefree holidays. Besides curiosity about her own roots, her purpose was to examine the relationships between Jews and Gentiles in that one small town in order to "shed some light on why the persecution of the Jews took place" (p. ix). Her book thus combines personal recollections of her family's experiences under Nazism with a scholarly investigation of ethnic group interaction in "Sonderburg" both before and after 1933. It is based principally upon some fifty interviews with elderly Germans still living there and surviving Jews residing in the U.S. The accounts of their reactions then and now to the situation of their erstwhile neighbors constitute at once the strength and the weakness of this often moving study.

After briefly tracing the evolution of the tiny Jewish community in the town since the fourteenth century and analysing its socio-occupational structure during the 1920s (almost all engaged in industry and retail trade and were overwhelmingly middle- or upper- class in status), Frances Henry proceeds to recount the lives of her respondents when confronted with the relentless anti-Semitism of the Nazis. Although the hard-core of the latter comprised no more than a hundred persons in "Sonderburg", their fanaticism which exploited long-standing social differences between the two ethnic groups quickly succeeded in intimidating members of both and in isolating the Jewish minority. As a result, youthful friendships were broken off, adult acquaintances ceased to recognize one another on the street, and when Jews finally decided to emigrate abroad, German neighbors in some cases acquired their property at fire-sale prices. That such departures were frequently delayed until the brutal pogrom of November 1938 (the so-called "Kristallnacht"), which saw synagogues, businesses and homes vandalized and thousands of Jewish males — the author's father among them — sent to concentration