

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

« ON ME TRAITE AU MIEUX COMME UN MONUMENT »

(OTTO DIX, 1951). LE SORT DES ARTISTES
FIGURATIFS DANS LES ANNÉES 1950

sous la direction Catherine Wermester

LA CRITIQUE D'ART CONSERVATRICE
GERMANOPHONE : AUTOUR
DE HANS SEDLMAYR
MORGANE WALTER

Pour citer cet article

Morgane Walter, « La critique d'art conservatrice germanophone : autour de Hans Sedlmayr », dans Catherine Wermester (dir.), « *On me traite au mieux comme un monument* ». (Otto Dix, 1951). *Le sort des artistes figuratifs dans les années 1950*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en décembre 2018, p. 62-79.

LA CRITIQUE D'ART CONSERVATRICE GERMANOPHONE : AUTOUR DE HANS SEDLMAYR

MORGANE WALTER

Doctorante, Paris 1 Panthéon-Sorbonne – HiCSA

Quand l'Allemagne de l'Ouest des années 1950 semble proclamer la consécration de l'art moderne et en particulier de l'abstraction, certains historiens et critiques d'art s'inquiètent de la place laissée aux artistes figuratifs. En effet, les forces d'occupation d'abord, puis les institutions de la R.F.A., ont apporté leur soutien aux artistes diffamés par le régime nazi par de larges politiques de réhabilitation, et ont doté l'art abstrait d'une portée politique et idéologique inédite dans le contexte de la guerre froide. Mais, alors que les débats occidentaux sur la dichotomie entre abstraction et figuration paraissent pencher en faveur des artistes abstraits, des écrivains germanophones appartenant à un cercle intellectuel profondément conservateur prennent la parole par le biais de publications théoriques. Il s'agit d'un cercle spécifique de critiques et d'historiens de l'art, qui ne saurait être considéré comme le seul ayant pris la défense de la figuration. Hans Sedlmayr, historien d'art autrichien et éminente figure de l'École de Vienne, est le principal représentant de cette critique d'art conservatrice germanophone d'après-guerre. Son livre *Perte du Milieu*¹, publié en 1948, marque pour longtemps l'histoire de l'art moderne. Sa thèse centrale repose sur l'idée d'une perte du lien entre l'art et dieu, et donc avec l'image de l'homme, qu'il observe depuis la Révolution française. Par conséquent, on assisterait depuis la fin du xviii^e siècle au lent déclin et à la déchéance de l'art, lesquels trouveraient leur point d'aboutissement dans l'art moderne du xx^e siècle.

Perte du Milieu est un ouvrage aux frontières des disciplines et difficile à définir, à mi-chemin entre ouvrage d'historien de l'art, essai de philosophie de la culture, et théorie de la *Kulturkritik*², la critique culturelle. Cette dernière

1 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1948.

2 Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, *Documenta 1955: eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945-1960*, Francfort sur le Main, Lang, 1994.

permet à Sedlmayr de développer une analyse sociologique, et de dégager la structure sociétale de l'Occident et son évolution. La thèse de doctorat de Maria Männig, publiée en 2017³, vise à replacer son œuvre dans le contexte de la critique culturelle germanophone, qu'elle définit en ces termes :

La critique culturelle est le point de fuite des peurs modernes du progrès, vers lequel des idéologies et des courants à la fois politiques et artistiques de la première moitié du xxe siècle se sont dirigés. Il s'agit d'une critique de la civilisation dans sa forme la plus radicale, dirigée contre les valeurs des Lumières. Les re-mystifications sont supposées pouvoir recoller ce qui a été brisé⁴.

On observera en effet la très forte convergence des multiples craintes liées au progrès et la technique, exprimées avec une virulence particulière dans les textes analysés pour les besoins de cette étude.

Le livre de Hans Sedlmayr est le plus connu et le mieux documenté⁵, mais il n'est pas le seul à véhiculer ce type de discours. Il existe une nébuleuse de critiques germanophones conservateurs autour de lui qui, s'ils ne forment pas un « cercle » à proprement parler, partagent les mêmes idées, se connaissent et louent mutuellement la qualité de leurs écrits. Il s'agit notamment d'Emil Preetorius, Max Picard, Wilhelm Hausenstein, ou encore Karl Scheffler, Alfred Stange, Alois Melichar et Niels von Holst. Ce sont principalement des écrivains d'art expérimentés, voire des artistes comme Emil Preetorius, qui lorsqu'ils écrivent après 1945 sont en fin de carrière.

Ainsi, du fait de leur position conservatrice, Hans Sedlmayr et ses pairs sont viscéralement opposés à l'abstraction, et à l'art moderne de façon générale. Mais peut-on réellement considérer ces théoriciens comme des défenseurs de

3 Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Cologne, Böhlau Verlag, 2017.

4 « Kulturkritik ist der Fluchtpunkt moderner Fortschrittsängste, auf den sich Ideologien und politische aber auch künstlerische Bewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts richteten. Es handelt sich dabei Zivilisationskritik in ihrer radikalisierten Form, die sich gegen die Werte der Aufklärung richtet. Re-Mystifizierungen sollen vermeintlich Zerbrochenes wieder zusammenfügen » (Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen : Hans Sedlmayr », dans *NEUE kunstwissenschaftliche forschungen*, mai 2016, 2, p.28-39, p.30 (<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/nkf/article/view/30491>, consulté le 7.08.2017).

5 Voir entre autres : Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. op. cit.* ; Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen : Hans Sedlmayr », art.cité ; Werner Hofmann, « Im Banne des Abgrunds : der „Verlust der Mitte“ und der Exorzismus der Moderne ; über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr », dans Gerda Breuer, Martin Damus, *Die Zähmung der Avantgarde*, Bâle, Francfort sur le Main, Stroemfeld, 1997.

la figuration ? Cette étude propose d'entrer dans l'argumentaire partagé par ces auteurs et d'en comprendre les ressorts ainsi que les origines.

L'argumentaire mis en œuvre par Hans Sedlmayr dans *Perte du Milieu*, sa structure ainsi que les concepts sur lesquels il s'appuie, feront l'objet d'une analyse. Après avoir étudié la réception critique de son ouvrage, nous mettrons en évidence ses fortes similitudes avec les essais des autres écrivains conservateurs, parus dans les dix premières années de l'après-guerre.

Perte du Milieu, ou la civilisation occidentale menée à sa perte

L'ouvrage est divisé en trois parties : « Symptômes », « Diagnostic et évolution », et « Pronostic ». Celles-ci viennent souligner les étapes de sa démonstration, à savoir tout d'abord l'identification des symptômes de l'époque, puis l'établissement du diagnostic de la maladie dont souffre la société occidentale, et enfin, l'élaboration d'un pronostic, toujours au moyen de la production artistique comme outil de mesure. Cette méthode, qu'il nomme la « méthode des formes critiques⁶ », est annoncée dans le sous-titre de l'ouvrage : « L'art plastique des XIX^e et XX^e siècles comme symptôme et symbole de l'époque, » l'art endossant le rôle de symbole d'une période donnée, tout en étant un indicateur de l'état de santé de la société.

Selon l'auteur, peu avant la Révolution française, l'art a perdu son lien avec l'Église et avec Dieu, causant un déclin inexorable, dont la phase ultime se manifeste dans l'art moderne. Dans la première partie, le chapitre cinq intitulé « Le chaos déchainé⁷ » évoque les principales raisons de ce phénomène de perte de religiosité. Pour lui, la libération de l'art de la commande officielle en est la cause principale. Sedlmayr rappelle en effet qu'au XVIII^e siècle, ce qu'il nomme les « fonctions » de l'art se limitaient aux églises et aux palais royaux. Mais vers 1760, de nouvelles fonctions vinrent s'ajouter, tels les musées, les jardins, les théâtres ou encore les usines, entre autres. Pour l'auteur, l'architecture prit alors le dessus sur la peinture, qui se retrouva sans devoirs et d'une importance moindre pour ces nouveaux types de réalisations. Ces nouvelles fonctions entraînèrent une séparation entre les arts, laquelle fut au départ d'une quête d'autonomie dans tous les domaines, art des jardins, architecture, sculpture, arts graphiques ou peinture. C'est dans cette recherche d'absolu et de pureté que l'abstraction aurait

6 « Methode der kritischen Formen » (Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, op. cit., p.9).

7 « Das entfesselte Chaos » (*ibid.*, p.88).

eu son origine. Dès lors, le peintre, ainsi libéré des commandes et des thèmes officiels, se serait concentré sur la couleur, et se serait déconnecté de la réalité.

Une autre conséquence de la perte du lien avec la religion est le fait que l'Homme ne se voie plus à l'image de Dieu et ne se représente donc plus comme tel. On verrait dès lors apparaître un art déshumanisé, l'Homme ayant détruit sa propre image – le *Menschenbild*. Tout en ne proposant aucune analyse d'œuvre précise, Sedlmayr cite quelques artistes qu'il considère comme particulièrement déshumanisants, parmi lesquels on peut mentionner Goya, Caspar David Friedrich, Honoré Daumier, Cézanne ou encore Dali. Goya est jugé symptomatique des nouvelles tendances de l'art moderne, car il correspond au nouveau type du peintre : sans commandes, livré à une subjectivité absolue et laissant libre cours à ses rêves. Ses thèmes favoris, l'enfer et les démons, caractérisent une époque où l'on voit représenté un homme démonisé. Dans les œuvres de Friedrich, l'état d'abandon de l'homme dans la nature est la conséquence d'une véritable catastrophe sociétale. Daumier, enfin, use de la caricature, caractéristique de la vision que l'homme peut avoir de lui-même : il se trouve moqué, enlaidi, tourné en ridicule et apparaît grotesque. Pour Sedlmayr, Cézanne constitue la clef de voûte de la compréhension de l'art moderne, en provoquant ce que l'auteur nomme l'avènement de la peinture « picturale⁸. » Tout comme Seurat et Matisse, la peinture de Cézanne n'est plus tournée vers l'homme, explique le professeur viennois dans ce passage :

Ici, le comportement de ces prétendus peintres « purs » frise le pathologique, ces phénomènes maladifs qui consistent en une *défaillance de l'identification*. Dans ces états, tout est mort et étranger, les Hommes ne voient plus que de façon superficielle, ils n'ont plus conscience de la vie psychique des autres⁹.

On relève dans ce passage les termes « pathologique », « maladifs » ou encore « défaillance de l'identification. » De fait, l'histoire relatée par *Perte du Milieu* est celle d'une longue maladie, comme l'illustre le sous-titre du onzième chapitre « Parcours de la maladie¹⁰. » Cette dernière est l'avancée du caractère inhumain dans l'art, le développement progressif de la perte de la relation entre l'homme et Dieu. Sedlmayr propose un diagnostic de type médical et revêt ainsi le double rôle du médecin profane et de l'historien de l'art. Le texte est caractérisé à la fois par le champ lexical du déclin issu de la longue tradition d'une critique culturelle

8 « malerische Malerei » (*ibid.*, p. 98).

9 « Hier grenzt das Verhalten dieser vermeintlich « reinen » Maler an das Pathologische, an jene krankhaften Erscheinungen, die in einem *Versagen der Einfühlung* bestehen. Alles ist in diesen Zuständen tot und fremd, die Menschen sehen nur noch äusserlich, aber sie werden sich des seelischen Lebens der anderen nicht mehr bewusst » (*ibid.*, p. 99-100).

10 « Krankheitsverlauf » (*ibid.*, p. 149).

pessimiste et nationaliste, et par un vocabulaire médical, avec notamment des expressions récurrentes telles que *esprits malades*, *vision pathologique*, *dégénérescence*, etc... Si ces termes sont amenés à caractériser l'art moderne dans son ensemble, ils s'appliquent avec d'autant plus de véhémence au surréalisme. En effet, cette tendance représente pour lui la phase ultime du déclin et du chaos artistique et sociétal. C'est par le biais du rêve et de l'hallucination, de la folie et du hasard que ce mouvement atteindrait le chaos absolu. Les artistes surréalistes présenteraient, toujours selon Sedlmayr, des troubles neurologiques et des « maladies mentales¹¹. » Aux antipodes de cette nouvelle peinture, seule la sculpture semble demeurer plutôt conservatrice : son thème principal reste l'homme, représenté sous une forme plutôt fidèle et traditionnelle.

Après avoir passé en revue ces symptômes, Sedlmayr établit son diagnostic : la perte du Milieu. Il en arrive à cette conclusion : « Lentement s'ouvre pour nous, dans d'autres domaines également, l'empire immense de 'l'extra-humain'. » Il poursuit plus loin : « Notre diagnostic n'est donc pas nouveau en soi. Il se confirme par le fait indéniable que l'art moderne parvient à représenter si facilement l'image du démoniaque et de l'homme démonisé, si difficilement l'image de l'homme dans sa grandeur et son humanité, et qu'il ne parvient pas du tout à donner l'image de l'homme divin et saint¹². » Il insiste ici sur ce qu'il considère comme l'incapacité totale de l'art moderne à donner un visage humain à l'humanité. Ce diagnostic témoigne pour lui d'une souffrance de l'époque, laquelle prend la forme d'une maladie collective caractérisée par la peur, la mélancolie, la perte de contact avec la réalité. Ce trouble touche tous les comportements humains : l'attitude de l'homme envers Dieu est détruite, mais aussi celle de l'homme envers lui-même et les autres hommes, envers le temps et le monde spirituel. Sedlmayr conclut que pour l'art comme pour l'homme, la proclamation de l'autonomie a annoncé la perte de leur essence.

Dans la troisième et dernière partie, Sedlmayr tente d'établir un pronostic. Pour lui, il n'y a pas de retour en arrière possible. En peinture, pense-t-il, l'accent devrait être mis sur la renaissance de l'œuvre picturale sacrée ; mais les chances d'assister au renouveau de ses missions et de ses formes sont minces. Les signes avant-coureurs d'un processus de guérison sont à chercher ailleurs : par exemple,

11 « geistige Erkrankungen » (*ibid.*, p. 129).

12 « Langsam öffnet sich für uns, auch auf anderen Gebieten, das ungeheure Reich des 'Aussermenschlichen.' » ; « Unsere Diagnose an sich ist also nicht neu. Sie bestätigt sich an der unbestreitbaren Tatsache, dass der modernen Kunst das Bild des Dämonischen und des dämonisierten Menschen so leicht, das Bild des grossen und menschlichen Mensch so schwer, das Bild des heiligen und des Gottmenschen überhaupt nicht gelingt » (*ibid.*, p. 122).

dans la reconnaissance par l'humanité de son état critique. Chaque nouvelle époque doit s'assurer, croit-il, de conserver et préserver l'image éternelle de l'être humain, image indissociable de la foi en l'homme créé à l'image de Dieu.

Ainsi, l'ouvrage tout entier se réfère à un « Milieu » perdu, sans jamais le définir avec précision. Il semble s'agir de Dieu lui-même, qui ne se trouve plus au centre de la vision du monde. Les hommes ont trouvé d'autres repères : « les nouveaux dieux de l'Homme sont la nature, l'art, la machine, l'univers, le chaos, le néant¹³. » On observe l'emploi récurrent de longues énumérations fonctionnant en gradation continue, avec souvent pour point d'orgue les termes « chaos » ou « néant. » Celles-ci sont parfois doublées de métaphores infernales et terrifiantes, prophétiques et pessimistes, comme dans le passage suivant :

Le puissant et l'inhumain, le maladif, morbide, mort, putrescent et déformé, le tourmenté, distordu, l'extrême, l'obscène et le mauvais, le mécanique et manuel – tous ces registres, attributs et aspects de l'inhumain – s'emparent de l'être humain et son monde familier, de la nature et de toutes ses idées. Ils font de l'Homme une ruine et un automate, un lémur et une larve, un cadavre et un fantôme, une punaise et un insecte, ils le dépeignent brutal, cruel, abject, obscène, monstrueux, mécanique¹⁴.

Ces gradations infernales sont visibles également dans la structure même du texte, comme l'illustrent les sous-titres du chapitre central intitulé « Perte du Milieu » : « Observations d'une nature supérieure », « Loin du Milieu », « Loin de l'Humanisme », « Loin de l'Homme », « Perte de l'image de l'Homme », « Contre l'Homme et son monde », « Descente vers l'inorganique », « Descente vers le chaotique » et enfin, « *Analogia morbi*¹⁵. » On voit ainsi matérialisé dans le texte le chemin emprunté par l'Homme vers le chaos et vers sa propre destruction.

13 « Die neuen Götter des Menschen sind die Natur, die Kunst, die Maschine, das All, das Chaos, das Nichts » (*ibid.*, p. 133).

14 « Das Mächtige und Unmenschliche, das Krankhafte, Morbide, Tote, Verwesende und Entstellte, das Gequälte, Verzerrte, Krasse, das Obszöne und Verkehrte, das Mechanische und Manuelle - alle diese Register, Attribute und Aspekte des Unmenschlichen - bemächtigen sich des Menschen und seiner vertrauten Welt, der Natur und aller seiner Vorstellungen. Sie machen den Menschen zur Ruine und zum Automaten, zum Lemure und zur Larve, zum Leichnam und Gespenst, zur Wanze und zum Insekt, sie schildern ihn brutal, grausam, gemein, obszön, monströs, maschinell » (*ibid.*, p. 103).

15 « "Beobachtungen höherer Art" » (p. 114) ; « Fort von der Mitte » (p. 118) ; « Fort vom Humanismus » (p. 199) ; « Fort vom Menschen » (p. 121) ; « Verlust des Menschenbildes » (p. 122) ; « Gegen den Menschen und seine Welt » (p. 123) ; « Hinab zum Anorganischen » (p. 125) ; « Hinab zum Chaotischen » (p. 129) ; « *Analogia morbi* » (*ibid.*, p. 130).

Si Sedlmayr semble défendre en filigrane une image naturaliste de l'homme, on ne peut pas affirmer qu'il prenne la défense de la figuration ou d'artistes figuratifs. De fait, il ne prône pas à proprement parler un retour à la figuration, mais plutôt un retour à une religiosité dans l'art. Arrêtons-nous à présent sur les origines conceptuelles et théoriques de sa méthode. De plus, au regard du contexte de parution de l'ouvrage, la question de la réception d'un ouvrage d'une telle teneur semble primordiale. Des résumés journalistiques aux recensions académiques, il s'agit d'interroger les réactions suscitées par le texte de Sedlmayr dans une Allemagne tout juste sortie du nazisme.

Genèse et réception de *Perte du Milieu*

Perte du Milieu est à la fois le fruit des écrits antérieurs de l'auteur, et de l'héritage prolifique légué par la critique culturelle pessimiste depuis le XIX^e siècle. La théorie de Sedlmayr est d'abord profondément marquée par la découverte de la psychologie et de la psychiatrie durant la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁶. Elle fait notamment appel à la pathographie, soit l'étude pathologique à partir du dessin, qui fut déjà utilisée par Max Nordau dans son livre *Dégénérescence*¹⁷. Il s'agit de l'ouvrage qui a ouvert la voie au concept d'« art dégénéré » employé par le national-socialisme, mêlant discours médical et propos d'historien de l'art. La méthode de psychanalyse de Sigmund Freud¹⁸, enfin, est reprise par l'historien de l'art viennois afin de poser un diagnostic sur le trauma provoqué par la rébellion de l'Homme contre Dieu, et dont résulteraient les symptômes de la maladie de notre époque.

Par ailleurs, l'ouvrage de Sedlmayr est mis par beaucoup de ses contemporains sur un plan d'égalité avec celui d'Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident*¹⁹, qui a marqué pour longtemps la critique culturelle. Dans la brochure publicitaire éditée par la maison d'édition de *Perte du Milieu*, par exemple, on dénombre quatre occurrences de cette comparaison à Spengler. On peut y lire notamment que « ce livre compte parmi les écrits de morphologie culturelle majeurs depuis Oswald Spengler » ou encore, que « l'expression "Perte du Milieu" deviendra certainement une formule, comme le fut le cas du "déclin de l'Occident"²⁰. »

16 Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen : Hans Sedlmayr », art. cité.

17 Max Nordau, *Entartung*, Berlin, Verlag Carl Duncker, 1892.

18 Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen : Hans Sedlmayr », art. cité.

19 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Munich, 1923.

20 « Dieses Buch zählt zu den wichtigsten kulturmorphologischen Schriften seit Oswald Spengler » ; « Sicher wird das Wort vom "Verlust der Mitte" ein Schlagwort werden, wie es das vom "Untergang des Abendlandes" war. » (Brochure publicitaire pour la parution du livre de Hans Sedlmayr,

Ainsi, Sedlmayr semble se placer dans la lignée de Max Nordau et Oswald Spengler, réemployant ou modernisant quelque peu un argumentaire et un modèle propres à la critique culturelle²¹, elle-même admirative de la pensée des grandes figures de l'École de Vienne, Aloïs Riegel et Max Dvorak²². La pensée de Sedlmayr, enfin, prend un tournant idéologique au moment de l'*Anschluss* : le discours fait alors appel à l'argumentaire antisémite et fonde beaucoup d'espairs sur le renouveau que devait apporter le national-socialisme. À sa chute, alors que l'apologie du national-socialisme est devenue problématique, Sedlmayr adopte une perspective qui se veut davantage théologique.

La parution du livre intervient dans un contexte de crise morale et de doutes sans précédents dans l'histoire allemande. Dans *Perte du Milieu*, l'explication de la catastrophe que l'Allemagne vient de vivre n'est pas politique, la « méthode des formes critiques » décrit le processus inéluctable du déclin de la civilisation occidentale et révèle une crise de la modernité dont l'origine se trouverait dans la Révolution française. La théorie ainsi développée par Hans Sedlmayr a pu provoquer un certain soulagement pour les lecteurs allemands, remettant en cause la théorie d'une responsabilité collective allemande à l'égard des crimes nazis. De plus, la dénazification opérée par les vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale ne fut que partielle, une partie des lecteurs était alors encore sensible aux arguments proches de l'idéologie nationale-socialiste. De fait, les proximités des théories de Sedlmayr avec le discours national-socialiste sont facilement identifiables ; les affinités de l'auteur avec le NSDAP sont d'ailleurs connues et ne font pas débat, puisque celui-ci a adhéré au parti dès 1930 et ce jusqu'en 1932, puis à nouveau en 1938²³. D'aucuns pensent néanmoins que la position de l'Autrichien a davantage à voir avec son profond conservatisme qu'avec

deuxième édition, p. 2. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum (DKA), Nürnberg, NL Roh, Franz, I, B-257).

21 Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen, » art. cité

22 Ce dernier fut le professeur de Hans Sedlmayr jusqu'à sa mort en 1921.

23 Sur les liens de Sedlmayr au NSDAP, voir : Albert Ottenbacher, « Kunstgeschichte in ihrer Zeit - zu Hans Sedlmayrs 'abendländischer Sendung' », dans Bernd Nicolai, *Event-(Archi)Culture (= kritische berichte 29,3)*, Marburg, 2001, p. 71-86. Sur les activités de Sedlmayr sous le nazisme, voir : Hans Aurenhammer, « Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945 », dans Jutta Held, Martin Papenbrock (dir.), *Schwerpunkt: Kunstgeschichte an der Universitäten im Nationalsozialismus. Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, vol. 5, Göttingen, 2003, p. 161-194 ; Hans Aurenhammer, « Zäsur oder Kontinuität ? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53, 2004, p. 11-54.

une proximité épisodique avec le nazisme²⁴. On trouve certes chez Sedlmayr un conservatisme qui est de toute évidence lié à son attachement à l'ordre autoritaire monarchique, mais on ne saurait nier pour autant la convergence évidente entre son discours théorique et l'idéologie nazie²⁵, laquelle n'est pas de l'ordre d'une proximité temporaire. Hans Sedlmayr, quant à lui, n'est jamais revenu sur son adhésion au nazisme.

Néanmoins, si une partie du lectorat a pu se trouver confortée dans l'analyse proposée par Sedlmayr, cette dernière a également suscité de nombreux débats souvent houleux et de vives réactions de la part des défenseurs de l'art moderne. Des universitaires et historiens de l'art lui reprochent son caractère réactionnaire mais également son manque de sérieux académique. De leur point de vue, la démonstration de Sedlmayr n'est pas fondée, soit parce que le concept de Milieu est problématique et n'a jamais été défini, soit en raison de sa tendance globale à la généralisation. Dans une note préparatoire à la recension de l'ouvrage, Franz Roh²⁶ développe la critique suivante :

Un historien universel doit en effet reconnaître que des concepts comme « le milieu » doivent malheureusement être relativisés. Le « milieu » est différent pour les deux cents dernières années et pour le Moyen Âge. Mais S. continue de rendre le concept de milieu moyenâgeux contraignant. Les historiens de ce type voient ainsi toujours le déclin là où il n'y a qu'une transformation (du milieu). Derrière leur jugement se trouve une référence passée. En ce sens, S. méconnaît une foule de traits positifs de l'art récent. Il les voit de manière négative, il ne peut les voir autrement. [...] Il est un homme de la restauration, quoique généreux.

24 Willibald Sauerländer, « Ein fundamentalistischer Jeremias. Über Hans Sedlmayr », *Zeitschrift für Ideengeschichte: Konservative Ästhetik*, 2013, n° VII/3 Automne ; voir aussi : Maria Männig, « Sedlmayrs Wien (Teil I) », dans *Hans Sedlmayrs Modernekritik*, 01.09.2012, (<http://artincrisis.hypothesen.org/?p=85>., consulté le 15.03.2017).

25 Maria Männig, « Kunstgeschichte mit Konsequenzen, » *op.cit.*

26 Franz Roh (1890-1965) est un historien et critique d'art allemand, qui a aussi pratiqué la photographie et le collage. Il est connu principalement pour avoir consacré l'expression « réalisme magique » dans son livre *Nach-expressionismus. Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925. Celui-ci a été traduit en français et édité en 2013 par les Presses du réel. Après 1945, Franz Roh s'engage dans la promotion de l'avant-garde allemande : il enseigne l'art moderne à l'université de Munich, est actif dans des associations et groupes artistiques comme ZEN 49, et publie des ouvrages consacrés à l'art moderne. En 1951, il devient le premier président de la Section allemande de l'AICA.

Je crains que cela ne soit lié (même inconsciemment) à son approbation de plusieurs années du régime d'Hitler²⁷.

Cette idée d'un « homme de la restauration » est récurrente dans les écrits de Roh quand il s'agit de Sedlmayr. On note la référence sans détour à l'adhésion au nazisme de l'auteur viennois, qui ne manque pas non plus d'être rappelée par ses détracteurs, mais qui ne semble ici pas faire l'objet d'un jugement moral. L'un des principaux reproches scientifiques faits à Sedlmayr repose sur le fait que celui-ci semble rassembler des artistes aux styles, aux origines et aux époques différentes sous la même étiquette de la déshumanisation, sans nuances et surtout sans preuves. Rolf Walther, dans un article paru en 1952 dans les *Lübecker Nachrichten*, insiste sur ce point :

Il mit ensemble des tableaux de van Gogh, Picasso, Klee, Max Ernst, Salvador Dali, et d'autres ensuite, pour voir si la figure humaine s'y trouvait encore dans son intégralité – même 'déformée' –, si on y trouvait au moins encore des fragments du corps humain ou, enfin, si l'on n'y trouvait que des formations 'abstraites', ne faisant référence à la personne humaine qu'à travers le titre. De ces œuvres, Sedlmayr crut pouvoir lire la descente de l'homme dans le sous-humain, voire dans le satanique²⁸.

Dans le même article, Walther souligne la déception provoquée par le livre, qui semblait ouvrir d'importantes discussions sur la question de l'art moderne, mais n'y est pas parvenu, faute d'esprit de dialogue.

27 « Ein Universalhistoriker muss nämlich erkennen, dass Begriffe wie « die Mitte » leider relativiert werden müssen. Für die letzte 200 Jahre ist etwas anderes « Mitte » als fürs Mittelalter. S. Aber setzt eigentlich den mittelalterlichen Mitte-begriff als weiterhin verbindlich an. Historiker dieses Typs sehen dann immer Verfall, wo nur Umwandlung (der Mitte) stattfindet. Sie haben einen veralteten Massstab im Hintergrunde ihrer Wertungen. In diesem Sinne verkennt S. eine Fülle positiven Zügen der neueren Kunst. Er sieht sie negativ, muss sie so sehen. [...] Er ist ein Restaurationsmensch, wenn auch ein grosszügiger. Ich fürchte, dies hängt zusammen (wenn auch ganz unterirdisch) mit seiner mehrjährigen Bejahung des Hitlertums » (Franz Roh, « Sedlmayr: Verlust der Mitte », note tapuscrite en préparation d'une recension, s.d. DKA, Nürnberg, NL Roh, Franz, I, B-257).

28 « Er stellte Bilder eines van Gogh, Picasso, Klee, Max Ernst, Salvador Dali, und anderer danach zusammen, ob in ihnen die menschliche Figur noch als Ganzes erhalten – wenn auch 'entstellt' – sei, ob darin wenigstens noch Fragmente des menschlichen Körpers verarbeitet oder schliesslich, ob darin nur 'abstrakte' Gebilde zu finden seien, die lediglich durch den Titel noch Bezug auf die menschliche Person nähmen. Aus diesen Werken glaubte Sedlmayr ablesen zu können, dass darin der Mensch ins Untermenschliche, ja ins Satanische abgesunken sei » (Dr. Rolf Walther, « Abermals: 'Entartete' Kunst. Hans Sedlmayr im Vortragswerk der Evangelisch-Lutherischen Kirche », *Lübecker Nachrichten*, 3.05.1952. DKA, Nürnberg, NL Roh, Franz, I, B-257).

Les théories de Sedlmayr ont suscité un nombre très important de recensions, de commentaires et de discussions, à la fois dans la presse généraliste et spécialisée, lors d'événements et de conférences, ou encore lors d'émissions de radio. Les Entretiens de Darmstadt²⁹, qui eurent lieu du 15 au 17 juillet 1950, constituent l'un de ces événements essentiels. Ils ont offert le spectacle de la première confrontation entre Hans Sedlmayr et des artistes modernes encore en activité. Ils représentent pour Sedlmayr le moment idéal pour répondre aux critiques faites à *Perte du Milieu* deux ans après sa parution. Tentant de nuancer son propos et d'explicitier sa démarche, il déclare que son livre n'est en aucun cas une histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles, mais constitue une tentative de comprendre ce qu'il est advenu de l'homme à travers l'observation de l'art durant ces deux siècles³⁰. Il souhaite également effacer l'image réactionnaire qui le poursuit en clamant : « Non, je crois que dans ce moment que nous vivons, le mot d'ordre n'est pas « en arrière », mais « en avant, traversons le danger ». Pas de retour réactionnaire, vers quelque Biedermeier, ni quelque baroque – ce qui serait d'ailleurs impossible. Mais ne restons pas non plus coincés en 1925³¹. »

La stratégie de Sedlmayr afin d'adoucir son propos a-t-elle porté ses fruits ? On peut penser que oui, au vu des recensions de l'événement dans la presse. Celles-ci ne tarissent pas d'éloges : « La séduisante clarté de sa pensée (peu importe qu'on la valide ou la rejette) et le brio rhétorique de son intervention ont fait des explications de Sedlmayr la sensation des journées de Darmstadt avec profondeur et enthousiasme³². » On lit encore : « Sedlmayr se caractérise par une passion froide, une grande force conceptuelle et un intellect saisissant³³. »

29 Il s'agit d'une importante discussion publique et interdisciplinaire organisée en parallèle de l'inauguration d'une exposition intitulée « L'image de l'homme à notre époque » à Darmstadt et ayant rassemblé quelques uns des plus éminents intellectuels germanophones autour de la question du *Menschenbild*.

30 Hans Sedlmayr, « Über die Gefahren der modernen Kunst », dans *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch*, Darmstadt, 1951, pp. 48-62, p. 48.

31 « Nein, ich glaube: Nicht zurück, hindurch durch das Gefährdende ist die Parole in diesem Moment, in dem wir jetzt stehen. Nicht reaktionär zurück, zu keinem Biedermeier, zu keinem Barock, es wäre auch unmöglich. Aber auch nicht stehen bleiben bei 1925 » (*ibid.*, p. 60).

32 « Die bestechende Klarheit seiner Gedanken (gleichgültig, ob man sie anerkennt oder ablehnt) und die rhetorische Brillanz seines Vortrags machten Sedlmayrs Ausführungen in einem sehr tiefen und bewegten Sinne zur Sensation der Darmstädter Tage » (Dr. Heinz Schöffler, « Darmstädter Gespräch 1950 », *Die Rheinpfalz*, Neustadt, 167, 21.07.1950, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart).

33 « Sedlmayr zeichnet sich aus durch kalte Leidenschaftlichkeit, grosse begriffliche Schärfe und einen durchdringenden Intellekt » (Herbert Nette, « Das Darmstädter Gespräch. Über die Möglichkeiten und Gefahren der modernen Kunst », *FAZ*, Feuilleton, 164, 18.07.1950, Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart).

Dès lors, que l'on adhère ou que l'on rejette les thèses de l'Autrichien, on paraît lui reconnaître, de façon générale, la qualité de sa prose et la clarté de sa démonstration.

L'impact de *Perte du Milieu* a été considérable dans l'aire germanophone. Le livre a connu un grand succès commercial et le professeur a enseigné à l'université de Vienne de 1936 à 1945, puis à Munich à partir de 1951, ce qui lui donna l'occasion de diffuser ses idées auprès d'un large public d'étudiants en histoire de l'art.

Autour de Hans Sedlmayr et la critique culturelle

Hans Sedlmayr est le plus célèbre représentant de la critique conservatrice d'après-guerre, mais il n'est pas le seul à avoir énoncé de telles théories. D'autres écrivains ont publié des ouvrages au contenu semblable sans avoir connu le même succès. Cette étude se restreindra à trois d'entre eux, Emil Preetorius, Wilhelm Hausenstein et Karl Scheffler, tout en se référant ponctuellement à d'autres auteurs tels Max Picard ou Alfred Stange.

Avant de poursuivre, une remarque s'impose : nonobstant les proximités intellectuelles évidentes entre ces théoriciens, l'idée d'un « cercle » autour de Hans Sedlmayr nous paraît partiellement erronée. En effet, elle n'est vraie que si l'on se réfère à une définition large du terme, car si pour la plupart ils se connaissent et s'estiment mutuellement, ils ne se sont jamais revendiqués comme un groupe constitué, ni n'ont considéré Hans Sedlmayr comme une figure centrale ou un modèle à suivre. Ces quelques considérations étant faites, intéressons-nous aux trois textes susmentionnés et à leurs points de convergence.

Emil Preetorius³⁴ publie en 1947 une conférence intitulée *Vision et teneur du monde. La crise de la création artistique*³⁵. La thèse principale de ce court texte est que le regard de l'homme et de l'artiste s'est progressivement détourné du monde extérieur pour se diriger vers sa propre intériorité. Si l'impressionnisme constitue pour lui le dernier mouvement n'ayant pas connu de crise, car toujours

34 Emil Preetorius (1883-1973) était un illustrateur allemand et un décorateur de théâtre de grande renommée dans la première moitié du xx^e siècle. Également théoricien et pédagogue, il a été le président de la Bayerische Akademie der Schönen Künste de Munich après 1945. Un colloque lui a été consacré en 2013, organisé par la fondation Preetorius (<http://www.preetoriusstiftung.de>), sans toutefois aborder ses activités de théoricien, ni ses affinités affichées avec le régime nazi.

35 Emil Preetorius, *Weltbild und Weltgehalt. Zur Krise künstlerischen Schaffens*, Francfort sur le Main, Vittorio Klostermann, (Wissenschaft und Gegenwart, 17), 1947.

lié à la nature et au monde visible, l'expressionnisme rompt définitivement avec le modèle des époques antérieures. Il affirme que « l'unique sujet est désormais l'homme, il s'est concentré souverainement sur lui-même, il a abandonné ce qui touche à la création divine pour se retirer en son propre Je³⁶ ». Cette crise de l'art est avant tout celle de la réalité, dont la cause essentielle serait à chercher dans les découvertes des sciences de la nature et par extension, dans la machine. De là découleraient l'indépendance progressive de l'homme qui ne vivrait plus connecté à la nature et à son environnement naturel, et la tendance généralisée à l'abstraction, qui toucherait la philosophie, les sciences, la littérature, entre autres domaines.

En 1949, Wilhelm Hausenstein³⁷ publie à son tour le texte *Que signifie l'art moderne*³⁸. Ce titre est supplanté par une question plus large : que signifie l'art moderne pour l'ensemble de l'art, pour la conscience de son essence et de sa valeur ? Selon Hausenstein, le culte voué à l'évolution a pour vocation de légitimer d'emblée l'art moderne, sans même en questionner la valeur. Mais il lui semble que les résultats de cet art débutant avec l'expressionnisme se limitent à la simplification radicale de l'expression, dont on pourrait trouver des prémisses dans le gothique et le baroque. Par ailleurs, le fer de lance de l'art moderne est d'aller à l'essence des choses, mais cette essence est-elle représentable par des moyens picturaux ? De plus, pour Hausenstein, l'art n'a plus de fonction sociétale directe, ni même de réalité sociale. On peut lire ensuite : « Mais comment un peintre moderne pourrait-il peindre un portrait, quand l'image et la ressemblance – soit : l'image de Dieu et la ressemblance à Dieu – continue de manière aussi terrifiante de disparaître du visage humain ?³⁹ » L'art ne représente plus l'homme ni le monde en regard de Dieu. Pour que l'art puisse continuer, pense-t-il, il doit se tourner à nouveau vers le monde objectif et l'ordre divin : vers l'homme, la nature, mais sans aboutir au naturalisme. Pour

36 « [...] das Subjekt allein ist nur noch der Mensch, er hat sich souverän auf sich selber gestellt, er hat das Göttlich-Schöpferische zurückgezogen in sein eigenes Ich » (*ibid.*, p. 26).

37 Wilhelm Hausenstein (1882-1957) est un critique d'art, homme de lettres et diplomate allemand. Si dans ses jeunes années, il a défendu avec ferveur l'art moderne, il revient sur ses positions après la Seconde Guerre mondiale. Ce revirement lui vaut beaucoup de critiques, la plus connue émanant de l'artiste abstrait Willi Baumeister, qui s'insurge contre la nomination de Hausenstein au poste de premier consul d'Allemagne à Paris en 1950. Pour plus d'informations, voir : Laurence Blanc, *Wilhelm Hausenstein (1882-1957) : un médiateur culturel entre l'Allemagne et la France*, annales littéraires de Franche-Comté, 1997.

38 Wilhelm Hausenstein, *Was bedeutet die moderne Kunst. Ein Wort der Besinnung*, Leutstetten vor München, Die Werkstatt, (Genius und Kunst, 1), 1949.

39 « Wie sollte ein moderner Maler aber ein Bildnis malen können, wenn die 'Ebenbildlichkeit' – das ist: Ebenbildlichkeit von Gott her, zu Gott hin – aus dem Menschengesicht immer fürchterlicher entschwindet ? » (*ibid.*, p. 26).

le vieil homme, cela ne peut avoir lieu que par un renouveau chrétien : la société et l'époque doivent commencer par guérir de leurs maux avant que l'art puisse renouer avec la substance chrétienne.

L'ouvrage de Karl Scheffler⁴⁰, enfin, paraît en 1950 sous le titre *Art sans matière*⁴¹. Il se compose de plusieurs chapitres dédiés respectivement à la peinture, l'architecture, la poésie et les mythes. Au sujet de la peinture, la crise aurait commencé selon lui à la fin du XVIII^e siècle avec la Révolution française, moment à partir duquel l'Occident tout entier aurait été victime d'un « dérangement de l'âme⁴². » Avant elle, l'artiste n'avait pas à chercher la matière de ses œuvres, qui était donnée par la religion, l'État, la société. Cette matière, compréhensible par l'ensemble du peuple, était offerte par la commande officielle, qui a donné un cadre formel, sans endommager la liberté artistique, pense Scheffler. Lorsqu'il questionne les limites de la peinture, il évoque l'abstraction, qu'il juge basée sur les sciences et les mathématiques, et qu'il voit comme un « art sans essence⁴³ » souffrant pour lui d'une « infériorité biologique. » L'humanité entière serait aussi touchée : « Une substance pathogène est entrée dans les hommes et les a empoisonnés, une épidémie s'est propagée, qui remet en question tout ce que des millénaires ont créé⁴⁴. » Il termine en appelant la jeunesse à se soulever contre ces « épidémies spirituelles⁴⁵, » sans réellement proposer de solution pour sortir de cette crise. Il lui semble qu'un nouveau mythe est en formation, qui devrait nourrir l'art pour des millénaires.

Ces différents ouvrages, résumés à grands traits, présentent plusieurs similitudes avec le discours de Sedlmayr. Si Preetorius publie *Vision et teneur du monde* un an avant la parution de *Perte du Milieu*, Hausenstein lui rend hommage tout en affirmant n'en avoir eu connaissance qu'une fois son propre texte achevé. Scheffler, enfin, ne fait pas mention de Sedlmayr, alors même qu'il est celui qui se rapproche le plus des démonstrations de l'auteur autrichien. En effet, les similitudes sont frappantes : le point de départ de la crise situé à la Révolution française, le point de vue du médecin profane posant un diagnostic global

40 Karl Scheffler (1869-1951) est un journaliste et critique d'art allemand antimoderne. Au début de la Seconde Guerre mondiale, Scheffler se retire à Überlingen, près du Bodensee, jusqu'à sa mort. Voir aussi : Andreas Zeising, *Studien zu Karl Schefflers Kunstkritik und Kunstbegriff. Mit einer annotierten Bibliographie seiner Veröffentlichungen*, Tönning, Der Andere Verlag, 2006.

41 Karl Scheffler, *Kunst ohne Stoff*, Überlingen am Bodensee, Otto Dikreiter Verlag, 1950.

42 « Verstörung der Seele » (*ibid.*, p. 28).

43 « wesenlosen Kunst » (*ibid.*, p. 21).

44 « Ein Krankheitsstoff ist in die Menschen gekommen und hat sie vergiftet, eine Epidemie hat um sich gegriffen, die alles in Frage stellt, was Jahrtausende geschaffen haben » (*ibid.*, p. 38).

45 « Geistige Epidemien » (*ibid.*, p. 41).

sur l'état de santé de la société et le champ lexical correspondant, la perte de religiosité dans l'art imputée à la fin de la commande officielle, etc. Mais tous ces textes forment un ensemble cohérent et relativement uniformisé.

On constate en premier lieu l'omniprésence du religieux dans leurs théories. Karl Scheffler, par exemple, affirme que depuis les Lumières, on assiste au processus de la déshumanisation dans le développement de l'art, en raison de l'éloignement de Dieu. Emil Preetorius, quant à lui, avance l'idée d'un désaveu de la création divine par l'abandon de la représentation du monde visible. Par ailleurs, Wilhelm Hausenstein, Max Picard et Alfred Stange se rejoignent en déclarant que l'on ne pourra sortir de cette crise de l'art que par un renouvellement du religieux. Ainsi, pour Hausenstein, « la question de la valeur ou l'absence de valeur de l'art plastique en ces temps est devenue, depuis longtemps, une préoccupation *théologique*⁴⁶ ». On peut lire chez Max Picard, dans *L'atomisation de l'art moderne*, qu'une amélioration « n'est possible que si l'homme met le christianisme au centre de son être⁴⁷ ». Dans le même ordre d'idée, Alfred Stange écrit dans son livre de 1951 : « La voie et le devoir nous sont ainsi tout tracés : nous devons pallier la perte du milieu – pour reprendre le titre du livre de Sedlmayr – et remettre la religion au centre de notre vie, où elle s'est toujours tenue, du moins toujours dans les temps culturellement sains⁴⁸. »

Ce dernier terme nous amène au second point de convergence avec Sedlmayr. On observe effectivement que les terminologies et analogies propres à la critique culturelle germanophone sont partagées par l'ensemble de ces textes. On remarque ci-dessus l'emploi du terme « sain », par opposition implicite à des temps « malades ». De fait, la méthodologie employée par Alfred Stange dans son texte rejoint celle de Sedlmayr, dans la mesure où lui aussi retrace l'histoire d'une maladie dans l'art, causée par l'autonomie grandissante de l'artiste. En outre, Stange est, tout comme Sedlmayr, l'un de ceux ayant pris le parti du national-socialisme entre 1933 et 1945. On trouve par ailleurs chez Preetorius les mots « crise » ou « chaos », ou bien chez Hausenstein les termes « déclin », « perte » ou encore « déchéance » à répétition. Scheffler, quant à lui, renvoie aux

46 « Die Frage nach Wert und Unwert bildender Kunst in dieser Zeit ist längst ein *theologisches* Anliegen geworden » (Wilhelm Hausenstein, *Was bedeutet die moderne Kunst*, op. cit., p. 77).

47 « Nur wenn der Mensch das Christentum zur Mitte seines Wesens macht ist das möglich » (Max Picard, *Die Atomisierung der modernen Kunst*, Hamburg, 1954, p. 43 ; cité dans Ulrike Wollenhaupt-Schmidt, *Documenta 1955*, op. cit., p. 204).

48 « Damit sind uns der Weg und die Aufgabe vorgezeichnet : wir müssen den Verlust der Mitte – um mit Sedlmayrs Buchtitel zu sprechen – wettmachen und die Religion wieder an den zentralen Platz unseres Lebens rücken, wo sie immer, wenigstens immer in kulturell gesunden Zeiten gestanden hat. » (Alfred Stange, *Über die Einsamkeit in der modernen Kunst*, Bonn, 1951, p. 97 ; cité dans *ibid.*, p. 206).

notions de « crise », au vocabulaire médical de type « infériorité biologique », « épidémies ». Ces auteurs ont ainsi en commun un réservoir de théories et de concepts propres à la critique culturelle, donnant l'impression, parfois, que leurs arguments sont interchangeable. Ces derniers sont effectivement très proches : l'une des principales thèses avancées de manière récurrente est que l'Homme s'est détourné du monde visible pour se tourner vers son intériorité. De même, les progrès techniques sont souvent considérés comme une menace et comme les sources du règne de la machine venue déshumaniser l'être humain. La perte de fonction de l'art dans la société est encore une idée que l'on retrouve dans tous ces ouvrages. Tous posent la question des limites de l'art, et se demandent s'il n'a pas atteint son crépuscule avec l'art moderne. Pour finir, même si tous ces auteurs n'ont pas explicitement donné l'art comme symptôme dans un sens médical, celui-ci semble révéler un mal-être touchant l'ensemble de la société moderne. Dès lors, après avoir longuement critiqué l'art moderne, ils finissent souvent par nuancer leur propos en adoptant une perspective plus large : l'art moderne n'est pas seul responsable de son déclin, il fait partie de toute une société touchée par un mal-être ou une maladie.

La référence au national-socialisme est présente en filigrane dans certains de ces textes, parfois plus ou moins explicitement, même lorsqu'il n'est pas encensé. Karl Scheffler par exemple, dans *Art sans matière*, dit de l'expressionnisme que « celui-ci et tout le reste de la peinture abstraite ont quelque chose d'inhumain, quelque chose de satanique⁴⁹ ». Il va plus loin en affirmant que ce qu'il nomme la « destruction de la forme » opérée dans l'art moderne serait en partie responsable des politiques culturelles nazies, voire du national-socialisme lui-même.

On ne va tout de même pas croire que l'idéologie ilote du national-socialisme sortait alors de nulle part ; la destruction désespérée de la forme dans l'art n'était pas seulement un effet, mais aussi une cause – parmi beaucoup d'autres causes – du mouvement politique épouvantable⁵⁰.

Ces quelques textes publiés durant la première décennie ayant succédé à la chute du nazisme se situent donc dans la lignée de la critique culturelle héritée du XIX^e siècle, avec des discours, des structures et des méthodologies se renouvelant peu. Ces textes correspondent en tous points à la définition de la

49 « Dieser und aller anderen abstrakten Malerei ist etwas Unmenschliches eigen, etwas Satanisches » (Karl Scheffler, *Kunst ohne Stoff*, *op. cit.*, p. 33).

50 « Man glaube doch nicht, die Helotenideologie des Nationalsozialismus wäre damals aus nichts entstanden ; die verzweifelte Formzertrümmerung in der Kunst war nicht nur Wirkung, sondern auch Ursache – neben vielen anderen Ursachen – der schrecklichen politischen Bewegung » (*ibid.*, p. 39).

critique culturelle donnée par Maria Männig et citée en introduction : une critique de la civilisation occidentale, du culte du progrès propre aux avant-gardes, sous une forme radicale, en proposant un renouveau mystique pour réparer la perte occasionnée par la modernité. De façon générale, ces écrits, contrairement à *Perte du Milieu*, ont été mal reçus et ont provoqué l'agacement de leurs pairs. Était-ce parce qu'ils manquaient de la « clarté » ou de la « rhétorique » louées chez Sedlmayr ? Ou bien faisaient-ils figure de pâles copies de Sedlmayr, qui cristallisa l'essentiel des critiques des modernistes ? Cette question demeure ouverte et mériterait une analyse plus poussée.

Pour conclure, avec près de 180 000 exemplaires vendus, huit rééditions jusqu'en 1965 et plusieurs traductions, le livre de Hans Sedlmayr peut être considéré comme un best-seller. Le texte s'inscrit politiquement et intellectuellement, dans le second après-guerre allemand. Il témoigne de cette fuite dans la sphère théologique, particulièrement caractéristique de l'époque, et sensible chez d'autres auteurs appartenant au même cercle intellectuel.

Cinq ans après les premiers Entretiens de Darmstadt, Sedlmayr publie *La révolution de l'art moderne*⁵¹, dont le contenu, quoique différent, est tout aussi sujet à polémique que *Perte du Milieu*. Mais en quelques années, le paysage artistique, intellectuel, politique et économique allemand a connu de très fortes mutations. Depuis 1950, l'abstraction a bénéficié d'un soutien institutionnel de plus en plus fort et commence à rencontrer, à défaut d'un succès, une certaine tolérance de la part du public allemand. En 1955 et en 1959 ont également lieu les deux premières *documenta* de Kassel, qui viennent consolider ces acquis : la réhabilitation des artistes modernes « dégénérés » pour la première, et la valorisation de l'abstraction pour la seconde. Par ailleurs, lorsque sont organisés en 1956 les Entretiens de Leverkusen, ce ne sont plus des spécialistes germanophones qui se trouvent réunis, mais des experts venus de tous les pays d'Europe occidentale afin de débattre de la place de l'avant-garde ouest-allemande en Europe. Il n'est plus question ni de confrontation entre abstraction et figuration, ni de déclin culturel, et encore moins de religion. Dans ce contexte, les propos de Sedlmayr ne rencontrent plus le même écho qu'en 1948 : le « camp » conservateur de la critique d'art en R.F.A. est désormais dépassé. Sedlmayr passe les dernières années de son existence à Salzbourg, où il met en pratique sa théorie, faisant voter une loi sur la conservation du centre historique de la ville dans les années 1970, laquelle lui a valu la reconnaissance éternelle des Salzbourgeois.

Finalement, ces théoriciens se sont pour la plupart prononcés *contre* l'art moderne, en particulier l'expressionnisme, l'abstraction et le surréalisme. Mais

51 Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hambourg, Rowohlt, 1955.

lequel d'entre eux a vraiment pris fait et cause *pour* la figuration ? Au regard de leurs textes, on s'aperçoit qu'il n'est pas tant question d'art figuratif que du rapport de l'homme à Dieu et la création divine, la nature et le monde visible. On parle bien plus volontiers de vision du monde, d'image du monde, ou de représentation. Du reste, le terme même de figuratif apparaît très rarement au fil des pages, et on ne prend pas position en faveur d'artistes figuratifs, par opposition à des artistes abstraits : bien au contraire, beaucoup d'exemples parmi les artistes jugés déshumanisants sont des peintres figuratifs. Bien que certains des auteurs soient historiens d'art, critiques d'art, voire artistes, ils écrivent dans l'ensemble plutôt une critique culturelle au sein de laquelle l'art sert d'indicateur. Néanmoins, cette argumentation a pu être utilisée par d'autres critiques et théoriciens et servir leur propos pour défendre la figuration, par opposition à l'abstraction. Il y a bien eu, dans la presse généraliste, des critiques d'art déplorant le monopole progressif de l'abstraction, mais leur impact fut limité, car ils n'ont pas formé un ensemble cohérent de critiques anti-abstraction tel qu'à pu le faire le volet conservateur de la critique.