

Manet") qu'aux visions téléologiques de l'histoire : si la production critique et l'activité artistique occupent des places déterminées parmi les pratiques culturelles, sociales, économiques, elles ne sauraient en aucun cas prétendre à une position privilégiée. C'est dire aussi que les institutions devront être comprises moins en termes d'appareils étatiques de légitimation politique (ceux qui régissent l'enseignement, la sélection, la commande publique...) qu'en termes d'appareils de production et de régulation des discours. Ainsi conçue, une histoire de la critique d'art au XIX^e siècle se montrera attentive aussi bien aux effets contraignants que les structures d'autorité ou les lois de l'offre et de la demande exercent sur les discours qu'aux stratégies par lesquelles ces derniers déplacent les enjeux et modifient le statut de l'évaluation critique.

Les contributions rassemblées dans ce volume privilégient quatre axes problématiques. Le premier concerne la presse, dont on sait qu'elle connaît une véritable révolution industrielle dans la seconde moitié du siècle. Ces mutations permettent d'opposer l'allégorisation politique pratiquée par une critique d'art placée par l'Empire et la Restauration sous le contrôle étroit de la censure (S. Siegfried), et les repositionnements qu'entraîne après 1890 l'adoption d'une logique de marché (M. Ward). Trois autres études s'attachent à analyser les codes linguistiques, les structures littéraires et les conventions rhétoriques propres au discours critique, à travers les problèmes de la représentation du temps (A. Rifkin), de la différence sexuelle (A. Higonnet) et de l'opposition entre romantisme et classicisme (A. Larue). Un troisième axe est centré sur la construction du sujet artistique dans la biographie, quand celle-ci est davantage soumise à un impératif de jugement qu'à un souci purement historiographique : l'examen de la production consacrée à David (N. McWilliam), à Courbet (L. Nochlin) et à Manet (M. Orwicz) fait bien apparaître l'intrication de la biographie critique avec les différentes instances idéologiques qui organisent la lecture de l'histoire politique contemporaine. Ces connexions posent plus généralement la question du degré d'autonomie de la critique d'art et de ses relations avec les autres types de discours comme avec l'ensemble des pratiques culturelles. Il semble bien que ce soit sous le Second Empire que s'accomplisse la mutation décisive qui verra la consécration du critique comme connaisseur et écrivain, passeur d'images et de textes (S. Le Men), tandis que la fin du siècle achèvera de doter la critique des traits spécificateurs qui fondent son identité professionnelle (D. Gamboni). Ainsi, l'un des paradoxes de cette histoire aura été qu'un discours de commentaire, transcendant le statut ancillaire

qui était initialement le sien, ait pu accéder à une relative autonomie générique dans le temps même où il aidait les champs littéraire et artistique à dégager, pour reprendre ici la terminologie de Bourdieu, les "règles de l'art" qui valaient pour eux-mêmes. Et c'est précisément cette accession, contemporaine de la formation de l'histoire littéraire (Lanson, Faguet), qui autorisera à lire les *Salons* de Baudelaire comme on lit ses petits poèmes en prose.

Bernard Vouilloux

JAN TSCHICHOLD
*THE NEW TYPOGRAPHY. A HANDBOOK
FOR MODERN DESIGNERS* (1928)

trad. Ruari Mac Lean, introd. Robin Kinross
Berkeley, Los Angeles, Londres,
University of California Press, 1995
280 p., 147 ill. NB, \$ 40, £ 32

JAN TSCHICHOLD
LIVRE ET TYPOGRAPHIE. ESSAIS CHOISIS
trad. Nicole Casanova, postface Muriel Paris
Paris, Allia, 1994
244 p., ill. NB, 160 F

JOHANNA DRUCKER
*THE VISIBLE WORD.
EXPERIMENTAL TYPOGRAPHY
AND MODERN ART, 1908-1923*
Chicago, Londres, The University
of Chicago Press, 1994
298 p., ill. NB, £ 27,95

Que les plus actifs des praticiens du design graphique s'attachent à revisiter leur arbre généalogique en s'astreignant à la rigueur d'une démarche historique, c'est ce dont témoigne, en Allemagne, en Suisse, aux États-Unis, une série de récentes publications d'un intérêt exceptionnel. Les expositions de plusieurs musées allemands¹ comme les rééditions en fac-similé commentées des publications-phares de la modernité typographique² signalent l'intensité des recherches qui, excédant les cercles du design graphique et l'univers des revues spécialisées (*Form + Zweck, Emigre, Eye*, etc.), en viennent aujourd'hui, après s'être essayées aux tentatives théoriques marquées au coin de la "déconstruction", à se doter de l'appareil érudit propre à la philologie. C'est de cette

veine que relève la traduction en anglais par Ruari Mac Lean (munie d'un précieux commentaire de Robin Kinross) de *La Nouvelle Typographie* de Tschichold, manifeste majeur de ce siècle, publié à Berlin en 1928, auquel on ne peut comparer, en fait de programme moderniste, que le *Vers une architecture* du Corbusier, publié trois ans plus tôt et qui en constitua, du reste, le modèle. Si Tschichold fut en 1929 l'un des trois commissaires de la cruciale exposition *Film und Foto* de Stuttgart, l'éditeur avec Franz Roh du célèbre *Foto-Auge* et le héraut du photomontage, s'il assura l'édition de l'*Ur-Sonate* de Schwitters en 1932, c'est cependant à la *neue typographie* de 1928 qu'il dut le titre glorieux de *Praeceptor Typographiae*³ de l'avant-garde allemande : l'usage systématique du bas-de-casse et la drastique réduction des capitales, l'élémentarisation de la couleur et l'exploitation des contrastes, le déploiement positif des vides et l'adoption de l'asymétrie — le renoncement à la symétrie axiale s'offrant comme équivalent du "plan libre" dans la programmation architecturale et permettant, à son instar, d'adapter l'intervention typographique à la multiplicité imprévisible des fonctionnalités modernes du texte écrit (papier à en-tête, affiches, cartes de visite, etc.) —, toutes ces propositions de la "nouvelle typographie" y figurent au fil d'un développement d'une rigoureuse cohérence, nourri des précédents, largement documentés en un vaste panorama photographique, des œuvres emblématiques de la modernité, de Mondrian à Tatline, de Lissitzky à Man Ray. La *nouvelle typographie* de Tschichold assurait ainsi la conjonction du savoir-faire séculaire des typographes allemands et de la modernité. C'est parce qu'il s'adressait à un public de typographes que le livre présente le caractère pédagogique d'un manuel au format de poche (que la présente édition respecte avec scrupule) : au-delà du célèbre frontispice noir qui associe l'ouvrage aux démarches de l'abstraction moderne autant qu'il annonce de manière programmatique le maximum de densité auquel puisse atteindre l'usage de l'encre noire, outre l'abondance de ses illustrations qui en fait l'une des plus précoces tentatives de récapitulation des arts modernes (comme l'*elementare typographie* de 1925 intégrait, avec le programme productiviste de 1920, l'*Histoire suprématiste de 2 carrés en 6 constructions* (1922) de Lissitzky), l'ouvrage se voulait un répertoire des militants de la cause moderniste dont les noms et les adresses, la cartographie des principaux groupes de pression et cercles de praticiens, une vaste bibliographie figurent en conclusion du livre. Tout l'appareil d'une "conversion à la modernité", dont Tschichold lui-même avait fourni le modèle : n'avait-il pas, la rencontre de Lissitzky et Moholy-

Nagy en 1923 ayant "révélé" le jeune typographe à la foi moderniste, substitué à son prénom — Johannes — celui, plus "russe" donc plus moderne, d'Iwan ? On ne saurait donc assez saluer l'initiative éditoriale des Presses de l'université de Californie qui ont assuré, au prix d'un considérable travail de recréation de la mise en page originelle du livre de Tschichold, la transmission d'un instrument incomparable d'éducation du regard dont la validité est, plus que jamais, à l'ordre du jour.

Il serait, dans ce contexte, difficile de trouver meilleure illustration d'un certain enclavement culturel et éditorial de notre pays que la récente édition par les soins des éditions Allia d'un "choix d'écrits" de Jan Tschichold, choix dont aucun principe n'est explicité, aucun texte contextualisé et qui, *last but not least*, n'aura modifié en rien la "ligne graphique" d'une collection par ailleurs vouée à des publications de qualité — une excellente édition commentée de *Ledentu-Le Phare* d'Iliadz témoignant, dans le même temps, de la rigueur ordinaire des choix éditoriaux de cette maison⁴. Les textes rassemblés sont du second Tschichold, le Tschichold "classique" des Penguin Books et du design "suisse" de l'après-guerre, qui, après le trauma d'une arrestation par les nazis en 1934 pour "bolchévisme culturel", sera devenu le plus majestueux témoin de la "tradition typographique", le restaurateur des valeurs classiques d'un art réduit une nouvelle fois aux dimensions du livre, le contempteur de la "soi-disant nouvelle typographie", de la "prétendue typographie expérimentale" et de ses "vaines audaces". Que l'éditeur français, regrettant l'éloignement de notre pays face à tous les débats contemporains du design graphique, se propose de contribuer à acclimater une culture typographique "traditionnelle" largement méconnue au prétexte qu'"il faut connaître les règles avant de les briser", voilà un propos qui relève d'une bien étrange méthode historique : outre qu'il ne saurait exister de "tradition" dont on ne doive interroger la constitution (mais ici on suppose, sur la foi de Tschichold, qu'il existe une vérité typographique *sub speciae aeternitatis* dont la formulation princeps serait due aux Aldes, à Venise, au XVI^e siècle), c'est, il faut le rappeler, à partir du séisme qui l'ébranle qu'on connaît le système ébranlé. Il serait déjà suffisamment significatif de comparer la pertinence historiographique des démarches anglo-saxonnes et allemandes — c'est la révolution du multi-média, de l'approche non linéaire du texte, de la virtualisation de l'espace typographique sur écran, etc., qui commande l'enquête historique sur la "révolution typographique" des années 20 — au conservatisme élégant des initiatives françaises en la matière. Mais il y a sans doute pis : une préémi-

nence inébranlable de la culture littéraire qui, lors même qu'elle est sensible aux valences figurales de la typographie, demeure étrangère aux problématiques picturales ou architecturales — dont participent, aussi bien, les avant-gardes typographiques du XX^e siècle. Une récente édition des textes de Moholy-Nagy, entièrement "décantée" des mises en page cruciales de l'auteur de *Malerei Fotografie Film*, ressortit au même aveuglement national.

C'est précisément la liquidation, en France, de l'expérimentation typographique des années 10 et 20 par le surréalisme qui suscite quelques-unes des meilleures pages du beau livre de Johanna Drucker, *The Visible Word*. L'auteur, à la fois *scholar* et poète-éditeur, est connue pour avoir produit, sur ses propres presses, Druckwerk, quelques-uns des plus beaux livres d'artiste de la poésie américaine des quinze dernières années⁵. Cette double compétence lui permet de dresser un tableau très riche d'une histoire qu'inaugure l'édition (tardive) du *Coup de dés* de Mallarmé, d'apprécier le rôle crucial du symbolisme dans la reconnaissance, par les artistes et les poètes indifféremment, du caractère procédural de toute signification et de la matérialité du mot/du son, de préciser les emplois du concept de *faktura* dans le contexte linguistique, poétique et visuel russe, de mettre en valeur l'essor de la publicité à la fin du XIX^e siècle : Drucker démontre brillamment, documents à l'appui, que les ruptures typographiques des avant-gardes futuristes et dadaïstes (parangonnage, etc.) sont déjà en place dans la typographie commerciale du tournant du siècle. Quelques-unes de ses meilleures pages sont ainsi consacrées à une lecture parallèle des numéros de *La Publicité* publiés en 1913 et des manifestes les plus célèbres de l'avant-garde littéraire. De fait, au-delà de la solidité d'une démarche historique informée d'analyses concrètes qui s'attache à quatre moments de la révolution typographique — Marinetti, Apollinaire, Iliadz, Tzara —, l'un des points forts de *The Visible Word* concerne l'inscription de la révolution typographique dans le contexte de la circulation marchande des signes, la démarche artistique ou poétique devant sans cesse négocier son aire de pertinence dans une confrontation oblique ou frontale avec l'économie publicitaire. La force de l'étude — et il est clair que la double qualification de son auteur en était la condition — est ainsi de lier à l'analyse la plus rigoureuse des procédures typographiques l'approche des opérations nouvelles de la poésie — *cut-ups*, montages, etc. —, mais aussi de pouvoir référer ces inventions à l'aptitude stratégique d'un Marinetti ou d'un Tzara, à discerner, au-delà du livre ou de l'exposition, les sites nouveaux où s'exerce l'invention et où se vérifie la pertinence de l'intervention

artistique : manifestes, brochures, affiches, performances, "tournées" publicitaires, cabarets, etc. Non moins heureuse est l'analyse historiographique à laquelle Drucker consacre un long préambule, qui trouve parfois les accents d'une revanche : la constante marginalisation du rôle joué par la typographie dans les avant-gardes est l'effet, en-deçà d'un essentialisme diffus dont Drucker a tôt fait, en bonne lectrice de Derrida, de rappeler la puissance répressive, de la promotion par la critique moderniste d'une visualité pure qui ne serait pas tissée de paroles (une flèche de plus dans la cible greenberguienne).

Il est cependant permis de se demander si Drucker elle-même n'est pas tributaire de cette dissociation du visuel et du verbal en quoi elle reconnaît l'un des plus puissants obstacles à l'approche de la révolution typographique du début du siècle, puisqu'elle la réintroduit clandestinement par le biais d'un découpage chronologique pour le moins surprenant. Aux expérimentations typographiques citées plus haut, l'auteur de *The Visible Word* oppose de manière abrupte la trahison des années 20 et 30 — "*There is perhaps no more perverse (and successful) transformation of the formal radicality of early modernism into the seamless instrument of corporate capitalist enterprise than this progression from radical graphic aesthetics into Swiss-style modern design*" (p. 238) —, Tschichold et Bayer étant offerts comme figures exemplaires des "traîtres", instigateurs du "design suisse" et fauteurs du ralliement de l'avant-garde typographique à la double corruption du marché et de la grande entreprise. Diagnostic virulent qui ne va pas sans raccourcis saisissants, la typographie moderniste des années 20 se voyant par exemple accusée de constituer une préparation à la guerre, les problématiques complexes de l'Allemagne de Weimar — pour ne rien dire des premières années de la Révolution russe — se sont ainsi effacées d'un rapide trait de plume. En somme, entre les poètes "Marinetti-Apollinaire-Iliadz-Tzara" et l'inscription du design graphique dans les pratiques ordinaires du marketing et de la publicité "corporate", ce grand "blanc" qui sépare l'effervescence expérimentale de sa répression économique et policière. On conçoit donc que Schwitters — pour ne rien dire de *De Stijl*, Lissitzky, etc., dont l'absence dément quelque peu le sous-titre de l'ouvrage (*Experimental Typography and Modern Art*) — ne puisse figurer dans les analyses de Drucker : la double compétence, poétique et "commerciale", de l'artiste et son militantisme furieux pour la "nouvelle typographie" — aux côtés d'un Tschichold justement — l'imposaient pourtant comme une objection majeure au schéma historique qu'elle déploie avec trop de précipitation. De

même que la coïncidence des pratiques typographiques d'avant-garde au cours des années 20 avec les explorations des normes et des standards qu'appelaient la rationalisation du secteur tertiaire, dans l'Allemagne de Weimar (norme DIN de 1927), méritait mieux qu'une condamnation sans appel, requérant, outre qu'on lui associe une étude conséquente des enjeux spécifiquement allemands de la modernisation de l'orthographe, qu'on prenne aussi en compte les multiples projets de réforme de l'écriture élaborés dans les cercles typographiques. Sans doute *The Visible Word* recelait de quoi désenpanner cette condamnation paradoxale et sans appel de la "nouvelle typographie" des années 20, mais le partage disciplinaire auquel l'auteur juge bon de se plier (quand sa position privilégiée lui aurait permis de s'en affranchir) en interdisait l'usage : une longue préface studieuse — qui retrace la lente prise en compte de la matérialité du signifiant, et ses insuffisances, dans la linguistique de ce siècle, et culmine avec le renversement de front de la déconstruction — fait la part belle, à juste titre, aux démarches du formalisme russe et du cercle de Prague, sans qu'elles soient jamais, cependant, mises en relation avec les pratiques typographiques et artistiques des années 20 — mais est-il possible d'éluder la longue association de Jakobson à Blok ou Maïakovsky et la collaboration de Maïakovsky avec Lissitzky ? À ce titre, la mise à l'écart de l'édition de *Dlja Golosa* [Pour la voix] par Lissitzky en 1922 est d'autant moins compréhensible que Tschichold ne manqua pas, en 1925 comme en 1928, d'en annexer plusieurs pages à ses propres manifestes typographiques. On voit donc comment la distinction sous-jacente entre "théoriciens" et "praticiens" qui ordonne *The Visible Word* (à préface "théorique", corps "pratique"), redoublant l'opposition implicite "poètes"/"artistes", non seulement empêche de saisir la spécificité du formalisme russe, mais finit par obérer gravement l'analyse concrète des œuvres. Prétendre que le profilage dynamique et l'élémentarisation des couleurs revendiqués par la nouvelle typographie (étrangement réduite à Bayer et Tschichold — mais quel Tschichold, celui de Berlin-1928 ou celui de Zurich et Londres-1947 ?) manifestent sa "puissance répressive", tandis que les mises en page de Rodtchenko témoigneraient encore de cette qualité hésitante du "fait-main" qui signale l'expérimentalisme typographique, peut à bon droit étonner quand on se souvient du mépris affiché par les avant-gardes des années 20 envers la désuétude du livre d'artiste ou le narcissisme du geste subjectif. Autant dire que c'est rien moins que la modernité, la "cause moderniste" serait plus juste — en ce qu'elle aura mobilisé les énergies

artistiques et les moyens de propagande empruntés précisément au registre du commerce, typographie comprise —, qui se trouve ici évacuée. Ellipse d'autant moins compréhensible que les excellentes pages consacrées à Marinetti et Tzara donnaient les moyens de reconnaître, jusque dans ses réajustements, la logique à l'œuvre dans les multiples manifestations du *Cercle des nouveaux graphistes publicitaires* ou dans les débats des années 20 sur l'emploi "démocratique" de la lettre-bâton, de la grotesque et du bas-de-casse. Les relations qui pouvaient donc associer, dans une commune visée *constructive*, réformateurs de la typographie et architectes demeurent, de ce fait, un angle mort de l'ouvrage⁶ : mise à l'écart d'autant plus dommageable qu'elle autorise une analyse politique brutalement simplifiée — expérimentalisme des poètes de la typographie *vs* prostitution du design graphique au service de l'identité *corporate* — des grandes entreprises capitalistes, qui semble refléter davantage la confrontation actuelle des poètes de la *language generation* à l'industrie du design graphique que la situation historique des avant-gardes.

Patricia Falguières

NOTES

1. Voir les quatre catalogues publiés à l'occasion des expositions rassemblées sous le titre collectif de *Typographie kann unter Umständen Kunst sein. Ring "neue werbegestalter" 1928-1933: ein Überblick*, Hanovre, Sprengel Museum, 1990 ; *Ring "neue werbegestalter": Die Amsterdamer Ausstellung 1931*, Wiesbaden, Landesmuseum, 1990, ainsi que les deux catalogues consacrés par le Landesmuseum de Wiesbaden aux travaux typographiques de Kurt Schwitters et Friedrich Vordemberge-Gildewaert.
2. Voir la récente réédition du premier manifeste de Tschichold, *elementare typographie*, numéro spécial des *typographische mitteilungen*, octobre 1925, réédition en fac-similé à l'initiative du Comité allemand du *Types Directors Club* de New York, H. Schmidt, Mayence, 1986 ; ainsi que les *reprints* (avec traduction et commentaire) de Lars Müller, en particulier son édition de la légendaire revue publiée à Berlin en 1922 par Ehrenbourg et Lissitzky, *Vesc Objet Gegenstand* (Baden, 1994).
3. On se souvient que son rôle, immense, d'éducateur de l'Allemagne protestante valut au Réformateur Melanchthon le titre de *Praeceptor Germaniae*.
4. Iliazd, *Ledentu-Le Phare*, fac-similé et commentaire précieux de R. Gayraud (« Promenade autour de Ledentu-Le Phare »), Paris, Allia, 1995.
5. On trouvera une très bonne contextualisation du travail poétique de Johanna Drucker dans les

ouvrages critiques de Marjorie Perloff, en particulier *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, The University of Chicago Press, 1991, p. 120 sq. 6. On consultera en outre avec profit les récentes analyses consacrées à la médiatisation de la "nouvelle architecture" par Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge (Mass.), Londres, The MIT Press, 1994, et K. Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Cambridge (Mass.), Londres, The MIT Press, 1992.

YULE F. HEIBEL

RECONSTRUCTING THE SUBJECT. MODERNIST PAINTING IN WESTERN GERMANY, 1945-1950

Princeton, Princeton University Press, 1995

208 p., 33 ill. dont 8 coul., \$ 45

Les troubles et les confusions de l'immédiat après-guerre en Allemagne imposent une lecture qui établisse, abstraitement du moins, les conditions d'intelligibilité nécessaires à une première approche. Si les publications couvrant les années 50 sont nettement plus nombreuses, ce n'est pas un hasard : s'y opéra en effet une consolidation de la situation générale qui, dans les années 1945-1950, semblait encore relativement indéterminée. Yule F. Heibel se réfère ainsi avant tout aux analyses de l'École de Francfort, toujours fondamentales aujourd'hui, et notamment au texte d'Adorno intitulé « Sujet et objet », auquel renvoie le titre du livre.

Une thèse, le plus souvent schématique, veut que l'Allemagne ait connu un développement artistique scindé en deux, reflétant la situation politique : il y aurait eu, d'un côté, l'abstraction, de l'autre, le réalisme socialiste. Face à cela Heibel se demande dans quelle mesure une telle généralisation de la part des critiques d'art — et, non en dernier lieu, des artistes eux-mêmes — eut pour origine une nouvelle définition du sujet après la période du Troisième Reich. Seule une analyse de ce qui se produisit à l'Ouest nous est proposée, de façon à démontrer que cette scission, idéologique en majeure partie, conduisit à une position abstraite ne faisant aucune place aux différenciations.

Une étude de la période de l'immédiat après-guerre allemand implique forcément de se confronter au national-socialisme, ainsi que l'avance l'auteur dans son introduction, en examinant de quelle manière l'image de l'homme se transforme dans la

pensée d'Adorno et en faisant appel à de nombreuses références tout au long de son livre. Après douze années de déformation systématique de l'individu au profit d'une idéologie de masse, le sujet aurait selon l'auteur cherché à s'ancrer dans de nouveaux fondements, plus sûrs et en même temps exempts de toute suspicion. Au lieu du travail d'assimilation historique que l'on était en droit d'attendre se produisirent au contraire un refoulement et un transfert sur l'Est des visions du monde qui avaient précédé le national-socialisme et qui paraissaient désormais suspectes — notamment le romantisme et l'expressionnisme.

Heibel montre comment se dessine dans l'art ouest-allemand une tendance prononcée vers des idées spirituelles et métaphysiques, tendance représentée surtout par le groupe d'artistes ZEN 49 et caractérisée par un refoulement du monde visible, en parallèle à l'omission du débat concernant les conditions historiques et politiques ayant conduit au national-socialisme. Le rejet de la représentation physico-expressive dans la peinture allemande abstraite fut selon Heibel favorisé par le climat politique, qui encourageait la zone ouest-allemande à parvenir le plus rapidement possible à un libéralisme calqué sur le modèle américain. Or, tandis que dans la zone soviétique la politique culturelle fit d'emblée partie du processus de rééducation, le libéralisme américain était associé à une fétichisation de l'autonomie de l'art — et du sujet. La tentative de dépassement de l'individualité et l'optimisme idéologique conduisirent à une rhétorique de la liberté qui cherchait au-delà du désaccord subjectif — au prix de ce qu'on allait plus tard appeler "travail de deuil" — une harmonie spirituelle, et confortait ainsi le statu quo. Un peintre tel que Ernst Wilhelm Nay, aspirant à une confrontation dialectique avec le réel, put de la sorte être récupéré par le camp de l'abstraction sans que les différences qualitatives fussent analysées.

Grâce à un riche matériel, Yule F. Heibel mène son étude de manière efficace, mais une analyse philosophique autonome fait malheureusement défaut. Une théorie complexe se voit appliquée aux événements politiques et aux énoncés artistiques sans vraiment en pénétrer le sens. Le plan thématique donne l'impression que l'évolution artistique et l'évolution historique s'accordent entre elles ; on peut se demander si la lecture de Heibel, appliquée à des artistes particuliers, ne se débarrasse pas trop facilement de leur développement individuel en faveur d'un mode de lecture généraliste, notamment en ce qui concerne Baumeister et la question de l'émigration intérieure. Il semble qu'une attitude pro-américaine et la connaissance de l'évolution