

Signal

Un magazine de propagande nazie défait par un artiste

Signal

A Nazi Propaganda Magazine Deconstructed by an Artist

Anne Bénichou

Numéro 83, automne 2009, hiver 2010

Matériau : magazines
Medium: magazines

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63673ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bénichou, A. (2009). Signal : un magazine de propagande nazie défait par un artiste / Signal: A Nazi Propaganda Magazine Deconstructed by an Artist. *Ciel variable*, (83), 26–31.

Explorant les thématiques de l'identité, de l'absence, du deuil et de l'anonymat, **Christian Boltanski** est particulièrement connu pour ses installations utilisant des photographies, objets ou des vêtements trouvés. Il a aussi plusieurs livres d'artiste à son actif dans lesquels il brouille la frontière entre le documentaire et le fictif, jouant sur les possibilités narratives qu'engendrent ses montages et juxtapositions d'images. Boltanski a participé à plusieurs reprises à la Documenta de Kassel, et son travail est collectionné par de nombreux musées dans le monde. Né en 1944 à Paris, il vit et travaille aujourd'hui à Malakoff en France. Il est représenté par la Marian Goodman Gallery à Paris et à New York.

Exploring the themes of identity, absence, mourning, and anonymity, **Christian Boltanski** is best known for his installations using found photographs, objects, and clothing. He has produced a number of artist's books in which he blurs the boundary between documentary and fiction, playing on the narrative possibilities engendered by his montages and juxtapositions of images. Boltanski has participated in numerous editions of Documenta in Kassel, and his work is in the collections of many museums around the world. Born in 1944 in Paris, he now lives and works in Malakoff, France. He is represented by the Marian Goodman Gallery in Paris and New York.

Signal

un magazine de propagande nazie défait par un artiste

PAR ANNE BÉNICHOU

En 2004, le Max-Planck-Institut für Geschichte (Institut d'histoire Max Planck) dont les recherches portent sur les enjeux épistémologiques des disciplines historiques publie aux éditions Wallstein *Signal*. Christian Boltanski¹. Ce livre s'inscrit dans la série *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte (Sur la production artistique de l'histoire)*, une réflexion que l'historien Bernhard Jussen mène sur les artistes contemporains dont la pratique interroge les méthodes et les récits des disciplines historiques : Jochen Gerz, Anne et Patrick Poirier, Hanne Darboven, Ferne Zwecke, Ulrike Grossarth, etc.

Jussen convia Boltanski à travailler à partir de l'édition française du magazine de propagande de l'Allemagne nazie, *Signal*, que l'artiste avait achetée dans un marché aux puces parisien. Produit par le haut commandement de la Wehrmacht (Forces armées du Troisième Reich) et édité par la Deutscher Verlag, sous le contrôle du ministère de la Propagande, *Signal* fut publié à 2 500 000 exemplaires toutes les deux semaines, entre avril 1940 et mars 1945. Traduit en quelque 25 langues, distribué et vendu dans presque tous les pays européens – à l'exception de l'Allemagne – qu'ils soient alliés, neutres ou occupés, le magazine se voulait le « journal de la nouvelle Europe » et cherchait à construire une identité paneuropéenne sous domination allemande pour l'après-guerre. *Signal* est emblématique du

Bien que ces images soient décontextualisées et que leur rencontre relève du hasard, le choix judicieux des diptyques permet de mettre à nu la rhétorique et la symbolique de la propagande nazie.

tournant que prend la propagande nazie au début des années quarante. Les propagandistes qui avaient vanté la supériorité du Troisième Reich et de la « race aryenne » à un public essentiellement allemand et germanophile devaient désormais transcender la nation, créer une connivence avec les populations des pays occupés et susciter l'adhésion des diverses nationalités à un projet commun. Un thème fédérateur apparut : la nouvelle Europe contre la terreur bolchevique².

Le succès étonnant du magazine, y compris dans les pays occupés (800 000 exemplaires étaient vendus en France ; l'Angleterre et les États-Unis recevaient l'édition anglaise), est dû à sa haute qualité éditoriale. Le premier éditeur de *Signal*, Harald Lechenperg, un pionnier du photojournalisme, avait dirigé le célèbre *Berliner Illustrierten Zeitschrift*. Il conçut la maquette de *Signal* en s'inspirant de ses

principaux concurrents, le magazine français *Match* et l'hebdomadaire américain *Life* créés quelques années auparavant. Les techniques d'impression très sophistiquées, le papier luxueux, les pages couvertures et plusieurs doubles pages imprimées en couleurs, l'abondance des illustrations et des reportages photographiques réalisés par une équipe de photoreporters, les suppléments souvent en couleurs en faisaient l'un des produits journalistiques les plus modernes, capable de livrer une guerre de propagande féroce aux médias des pays adverses.

L'intervention de Boltanski sur les exemplaires de *Signal* est minimale et procède de « collages de hasard »³. L'artiste désagrafe les numéros et sélectionne des doubles pages en couleurs qui ne comportent pas de texte, ou très peu, et qui présentent deux images pleine page évoquant des univers contradictoires : la guerre, la technologie et l'industrie militaires, d'un côté ; le divertissement, les sports et la nature, de l'autre. Les diptyques ainsi créés ne correspondent pas à la séquence des images dans la revue, mais à leur disposition sur les planches d'impression. Les violents contrastes iconographiques sont ainsi contrebalancés par l'unité chromatique des images. L'artiste tire parti des hasards engendrés par les procédés d'impression, techniques qu'il connaît très bien puisqu'il recourt régulièrement à l'imprimé et au livre d'artiste, depuis la fin des années soixante.



Bien que ces images soient décontextualisées et que leur rencontre relève du hasard, le choix judicieux des diptyques permet de mettre à nu la rhétorique et la symbolique de la propagande nazie. Elle n'en devient que plus lisible. La menace de la destruction est promesse de plénitude : un avion de la Wehrmacht survole la Grèce, tandis que trois jeunes femmes se prélassent sur un voilier, au large des côtes italiennes. Le travail collectif permet d'élaborer des technologies de pointe qui sont mises au service de la destruction et du divertissement de masse. La photographie de soldats qui entretiennent un Panzer, le tank de l'armée allemande, avoisine une image de l'acteur Hans Albers à califourchon sur un boulet de canon, tirée du film *Münchhausen*. Réalisé en 1943 et produit par les studios allemands UFA à l'occasion de leur vingt-cinquième anniversaire, *Münchhausen* constitue l'une des plus importantes productions cinématographiques de l'Allemagne nazie. Le film a bénéficié de budgets colossaux; il compte à son géné-

rique les acteurs les plus célèbres du Troisième Reich; les effets spéciaux sont nombreux; il exploite une technologie de film couleurs nouvelle à l'époque, l'*Agfacolor*. Dans un autre diptyque, et selon cette même rhétorique, des avions de combats Stukas tirant sur des chars soviétiques sont juxtaposés à une image du film musical *La femme de mes rêves* tourné en 1944 avec la célèbre Marika Röck, également produit par la UFA en *Agfacolor*. Commandées et financées par le Ministre de la Propagande, Joseph Goebbels, ces superproductions légères et divertissantes visaient à affirmer la supériorité de l'industrie cinématographique allemande au monde entier, en particulier aux États-Unis et à Hollywood (dont les films en couleurs étaient tournés en *Technicolor*).

Comme le montre Otto Gerhard Oexle, ces associations iconographiques résument la conception de la propagande de Goebbels. Celui-ci considérait le divertissement comme un instrument politique essentiel⁴. Il y voyait un puissant outil de « manipu-

lation des masses » et « une force décisive dans l'effort de guerre ». Il est « d'importance militaire, écrivait-il dans son journal, de garder le bon moral de notre peuple »⁵. Selon Jussen, les diptyques sélectionnés par Boltanski témoignent également du dilemme dans lequel les responsables de *Signal* se trouvaient, tiraillés entre les priorités de la Wehrmacht, l'armée et la guerre, et celles de Goebbels et de son ministère, les images de culture et de nature au détriment des sujets militaires⁶.

Boltanski ne considère pas les planches de *Signal* comme des œuvres à part entière. Ce sont plutôt des « documents » qu'il n'expose ni dans les musées, ni dans les galeries. Le livre *Signal* Christian Boltanski dans lequel elles sont reproduites en ouverture constitue à ses yeux un espace idéal de diffusion. Lors du symposium à l'Institut d'histoire Max Planck, à Göttingen, elles étaient certes encadrées et accrochées, mais à même les rayonnages de livres, dans la bibliothèque. En 2008, dans le cadre des



Dans la
brise maritime



Signal

A Nazi Propaganda Magazine Deconstructed by an Artist

BY ANNE BÉNICHOU

rencontres d'artistes de l'École normale supérieure à Paris, les diptyques encadrés étaient déposés sur les tables de la bibliothèque, tandis que Boltanski et Jussen débattaient avec les étudiants du regard de l'artiste sur *Signal*⁷. À cette occasion, Boltanski précisa : « [ces planches] ne m'intéressent pas en tant qu'objets. [Elles] sont ici comme preuve de la réalité du non-collage », à cause des perforations laissées par les agrafes qui démontrent qu'il n'est pas l'auteur des juxtapositions iconographiques. L'espace des diptyques est celui de l'imprimé (le livre, la bibliothèque), du discours et du débat historiographiques (les essais de la publication, les exposés et les questions des étudiants). Le *Signal* de Boltanski est une question posée aux historiens et à leurs productions discursives⁸.

Une seule fois, en 1993, l'artiste présente trois diptyques dans un contexte muséal, dans le cadre d'une installation intitulée *Derrière les portes closes*, au Museum Abteiberg à Mönchengladbach. Dans des locaux techniques adjacents aux salles d'exposition, Boltanski exhibe des œuvres de la collection issues de la période nazie et y joint trois diptyques de *Signal*. Les spectateurs pouvaient les apercevoir par les portes entrouvertes. Ces artefacts constituaient un sous-texte des expositions permanentes axées sur les avant-gardes européennes, une interrogation sur la façon dont les historiens d'art et les conservateurs de musées représentent la modernité artistique, et les oblitérations qu'ils opèrent. Il s'agit encore d'une question posée à l'Histoire.

La rencontre de la « guerre totale » et du divertissement, du dramatique et de l'insignifiant que propose *Signal* se retrouve dans plusieurs œuvres de l'artiste, en l'occurrence *6 septembres*, un collage de soixante années d'actualités cinématographiques puis télévisées, considérablement accélérées, datées du jour de l'anniversaire de Boltanski. Dans le film qui en résulte, les drames humains et les nouvelles frivoles s'entremêlent. *6 septembres* comme *Signal* parlent de la façon dont les images médiatiques et l'information nous « livrent le monde ». Quel entendement peut-on tirer de cette indifférenciation et de cet aplanissement ? Ces questions avaient été soulevées dès les années vingt par plusieurs intellectuels qui craignaient que l'abondance et la répétition des photographies dans les hebdomadaires n'annihilent les capacités mnémiques et cognitives des lecteurs. Siegfried Kracauer, par exemple, assimilait cette diffusion massive d'images à une mémoire non sélective.

Que peut l'art face à ce phénomène ? Bien que Boltanski présente sa démarche comme une attitude de retrait, voire de renoncement – « une simple question sur la façon dont nous recevons le monde », dit-il – *Signal* et *6 septembres* dépassent, il me semble, le seul

constat. Ils opèrent une accentuation de la rhétorique des images, discrète mais suffisante pour solliciter le regard et les interrogations sur ce qui nous est donné à voir, dans les États totalitaires comme démocratiques. La polémique qui a récemment entouré l'exposition des photographies couleurs d'André Zucca à la Bibliothèque historique de la ville de Paris, *Les Parisiens sous l'Occupation*⁹, démontre la nécessité de poursuivre ce travail de décodage. Les organisateurs semblent avoir oublié que ces clichés d'un Paris joyeux et ensoleillé ne témoignaient pas tant de la vie quotidienne dans la Capitale occupée, mais participaient de la construction du mythe nazi de la nouvelle Europe par un photographe employé de *Signal*, généreusement fourni en pellicule inversible Agfacolor de 16 ASA... qui ne supporte que le beau temps.

1 Bernhard Jussen (dir.), *Signal. Christian Boltanski*, Göttingen, Max-Planck-Institut für Geschichte, Wallstein Verlag, 2004. 2 Sur ce tournant de la propagande nazie, voir : Fabrice d'Almeida, *Images et propagande*, Florence, Caterman-Giunti, 1995, p. 107-110. 3 Christian Boltanski, *Exposition-conférence de Christian Boltanski*, organisée par Monique Canto-Sperber, Paris, École normale supérieure, 8 avril 2008. En ligne : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1985#> (Consulté le 8 juillet 2009) Tous les propos de Boltanski cités dans cet article proviennent de cette conférence. 4 Otto Gerhard Oexle, « Christian Boltanski : Memoria and Cultural Memory », dans Bernhard Jussen, *op. cit.*, p. 83-101. 5 Joseph Goebbels, cité par Otto Gerhard Oexle, *ibid.*, p. 98. 6 Bernhard Jussen, « *Signal - An Introduction* », dans Bernhard Jussen (dir.), *op. cit.*, p. 57. 7 *Exposition-conférence de Christian Boltanski*, *op. cit.* 8 On peut dès lors regretter la mise en vente d'une édition de cent facsimilés, signés par l'artiste, d'un des diptyques de *Signal* par la Galerie Serge Ziegler, en Suisse, le pays neutre dans lequel *Signal* fut le mieux distribué. 9 *Les Parisiens sous l'Occupation. Photographies en couleurs d'André Zucca*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 20 mars - 1^{er} juillet 2008.

Anne Bénichou est historienne et théoricienne de l'art contemporain. Ses travaux portent sur les archives, les formes mémorielles et les récits historiques issus des pratiques artistiques contemporaines et des institutions chargées de les préserver et de les diffuser. Elle s'intéresse également à la documentation et à la transmission des œuvres éphémères et évolutives. Elle publiera en 2010, aux Presses du réel, l'ouvrage collectif Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains. Elle enseigne à l'Université du Québec à Montréal.

In 2004, the Max-Planck-Institut für Geschichte (Max Planck Institute for History), where research is conducted on the epistemological interplay of historical disciplines, published *Signal. Christian Boltanski*¹. The book is part of the series *Von der künstlerischen Produktion der Geschichte (On Art Production through History)*, in which the historian Bernhard Jussen reflects on contemporary artists whose practices question historical methods and accounts: Jochen Gerz, Anne and Patrick Poirier, Hanne Darboven, Ferne Zwecke, Ulrike Grossarth, and others.

Jussen invited Boltanski to work from the French edition of the German Nazi propaganda magazine *Signal*, issues of which Boltanski had purchased in a Paris flea market. Produced by the high command of the Wehrmacht (armed forces of the Third Reich) and published by Deutscher Verlag under the control of the ministry of propaganda, *Signal* had a print run of 2.5 million copies every two weeks between April 1940 and March 1945. Translated into some twenty-five languages, distributed and sold in almost every country, Allied, neutral, and occupied, in Europe – with the exception of Germany – the magazine was dubbed the “journal of new Europe”; its purpose was to construct a pan-European identity under German domination for the post-war period. *Signal* was emblematic of the turning point that Nazi propaganda took in the early 1940s. The propagandists who had vaunted the superiority of the Third Reich and the “Aryan race” to an essentially German and Germanophile public wanted to transcend the nation, create a sense of complicity with populations of occupied countries, and drum up the support of various nationalities for a common project. A federative theme appeared: the new Europe united against the Bolshevik terror.² The magazine's stunning success, including in occupied countries (800,000 copies were sold in France; England and the United States received the English-language edition), was due to its high editorial quality. The first editor of *Signal*, Harald Lechenperg, a pioneer of photojournalism, had edited the famous *Berliner Illustrierten Zeitschrift*. He designed the layout for *Signal* in the image of its main competitors, the French magazine *Match* and the American weekly *Life*, created several years before. Sophisticated printing techniques, glossy paper, full-colour covers and double-page spreads, abundant illustration, photo reports produced by a team of photojournalists, and supplements, many of them in colour, made it a very modern journalistic product, capable of waging a fierce propaganda war with the media of enemy countries.

Boltanski's intervention on copies of *Signal* was minimal and consisted of making “random collages.”³ He unstapled the magazines and selected colour dou-

ble-page spreads, with no or very little text on them, that presented two full-page images evoking contradictory worlds: war, technology, and military industries on the one hand, entertainment, sports, and nature on the other. The diptychs thus created correspond not to the sequence of images in the magazine, but to their arrangement on the printing plates. The violent iconographic contrasts are thus counterbalanced by the chromatic unity of the images. Boltanski draws on the randomness engendered by the printing process, a technique that he knows very well, since he has regularly made use of the print medium and the format of the artist's book since the late 1960s.

Although the images are decontextualized and their placement side by side is random, the judicious choice of diptychs lays bare the rhetoric and symbolism of Nazi propaganda by making it more legible. The threat of destruction is the promise of plenitude: a Wehrmacht airplane flies over Greece, while three women lounge on a sailboat off the Italian coast. Collective labour allowed new technologies to be developed that were put into service of both destruction and mass entertainment. A photograph of soldiers doing maintenance on a Panzer, the German army tank, is paired with a still of the actor Hans Albers sitting astride a cannonball from the film *Münchhausen*. Produced in 1943 by the German studio UFA for its twenty-fifth anniversary, *Münchhausen* was one of the biggest movie productions of Nazi Germany. The film had a colossal budget; the credits included the most famous actors of the Third Reich; there were numerous special effects; and a new colour film technology, Agfacolor, was used. In another diptych, and using the same rhetoric, Stukas war planes strafing Soviet tanks are juxtaposed with an image from the musical *The Woman of My Dreams*, shot in 1944 and starring the celebrated Marika Röck, also produced by UFA in Agfacolor. Commissioned and funded by the minister of propaganda, Joseph Goebbels, these light, entertaining super-productions were intended to demonstrate the superiority of the German film industry to the entire world, especially the United States and Hollywood (where colour films were shot in Technicolor).

Otto Gerhard Oexle maintains that these iconographic associations summarize the Goebbels's concept of propaganda. Goebbels considered entertainment an essential political instrument,⁴ a powerful tool for "manipulation of the masses," and "a decisive force in the war effort." It was "of military importance," he wrote in his journal, "to keep our people in good spirit."⁵ According to Jussen, the diptychs selected by Boltanski also highlight the dilemma faced by the editors of *Signal*, who were torn between the priorities of the Wehrmacht – the army and the war – and those of Goebbels and his ministry – images of culture and nature to the detriment of military subjects.⁶

Boltanski does not consider the plates in *Signal* to be artworks in themselves. They are, rather, "documents" that he exhibits neither in museums nor in galleries. He sees the book *Signal. Christian Boltanski*, in which they are reproduced as spreads, as an ideal space for dissemination. At the symposium at the Max Planck Institute for History, in Göttingen, they were framed and hung, but among the library's bookshelves. In 2008, during the artists' meetings at the

École normale supérieure in Paris, the framed diptychs were placed on the tables in the library, while Boltanski and Jussen debated with the students about the artist's view of *Signal*.⁷ On this occasion, Boltanski stated, "[These plates] do not interest me as objects. [They] are here as evidence of the reality of non-colourage," due to the perforations left by the staples, which demonstrate that he did not create the iconographic juxtapositions. The space of these diptychs is that of print (the book, the library), of historiographic

diptychs selected by Boltanski also highlight the dilemma faced by the editors of *Signal*, who were torn the priorities of the Wehrmacht – the army and the war – and those of Goebbels and his ministry – images of culture and nature to the detriment of military subjects.

discourse and debate (the essays in the publications, the displays, the students' questions). Boltanski's *Signal* is a question posed to historians and their discursive productions.⁸

Just once, in 1993, Boltanski presented three diptychs in a museum context, as part of an installation called *Derrière les portes closes (Behind Closed Doors)*, at Museum Abteiberg in Mönchengladbach. In the mechanical rooms adjacent to the exhibition halls, he displayed works from the collection from the Nazi period and added three diptychs from *Signal*. Viewers could glimpse them through doors left ajar. These artefacts formed a subtext for the permanent exhibitions focused on European avant-gardes, a questioning of the way in which art historians and museum curators represent the modernity of art, and the obliterations that they perform. It is also a question posed of history.

The encounter of "total war" and entertainment, the dramatic and the insignificant, presented in *Signal* is found in a number of Boltanski's works, including *6 septembres*, a montage of sixty years of newsreels and then television news, considerably accelerated, dating from the day of Boltanski's birth. In the resulting film, human tragedies and frivolous news items are intermingled. *6 septembres*, like *Signal*, speaks of how media and news images "deliver the world" to us. What understanding can we draw from this lack of differentiation and flattening? These questions were raised in the 1920s by intellectuals who feared that the abundance and repetition of photographs in weeklies would annihilate readers' mnemonic and cognitive faculties. Siegfried Kracauer, for example, compared this massive dissemination of images to non-selective memory.

What can artists do faced with this phenomenon? While Boltanski presents his approach as an attitude of withdrawal, even renunciation – "a simple question of how we receive the world," he says – it seems to me that *Signal* and *6 septembres* go beyond simple obser-

vation. They accentuate the rhetoric of images, discreetly but sufficiently to draw our regard, as the question what is given to us to look at, in both totalitarian and democratic states. The debate that recently surrounded the exhibition of colour photographs by André Zucca at the Bibliothèque historique de la ville de Paris, *Les Parisiens sous l'Occupation*,⁹ demonstrates the need to continue this decoding. The organizers seem to have forgotten that these snapshots of a joyful, sun-filled Paris did not so much testify to daily life in the occupied capital city as participate in construction of the Nazi myth of new Europe by a photographer employed by *Signal*, generously supplied with 16 ASA Agfacolor reversal film ... which can be used only in good weather. *Translated by Käthe Roth*

1 Bernhard Jussen (ed.), *Signal. Christian Boltanski* (Göttingen: Max-Planck-Institut für Geschichte, Wallstein Verlag, 2004).

2 On this turning point in Nazi propaganda, see Fabrice d'Almeida, *Images et propagande* (Florence: Caterman-Giunti, 1995), pp. 107–110.

3 Christian Boltanski, *Exposition-conférence de Christian Boltanski*, organized by Monique Canto-Sperber, Paris, École normale supérieure, 8 April 2008. Online: <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1985#> (consulted 8 July 2009). All quotations by Boltanski in this article come from this presentation (our translation).

4 Otto Gerhard Oexle, "Christian Boltanski: Memoria and Cultural Memory," in Bernhard Jussen (ed.), *Signal. Christian Boltanski* (Göttingen: Max-Planck-Institut für Geschichte, Wallstein Verlag, 2004), pp. 83–101. 5 Joseph Goebbels, quoted in Oexle, "Christian Boltanski," p. 98. 6 Bernhard Jussen, "Signal – An Introduction," in Jussen, *Signal*, p. 57. 7 Boltanski, *Exposition-conférence*.

8 We may now regret the marketing of an edition of one hundred facsimiles, signed by the artist, of one of the diptychs from *Signal* by Galerie Serge Ziegler, in Switzerland, the neutral country in which *Signal* had the best distribution. 9 *Les Parisiens sous l'Occupation. Photographies en couleurs d'André Zucca*, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 20 March–1 July 2008.

Anne Bénichou is a historian and theoretician of contemporary art. She has written about archives, memorial forms, and historical accounts issuing from contemporary art practices and from the institutions responsible for preserving and displaying them. She is also interested in the documentation and transmission of ephemeral and evolving works. In 2010, she will publish the edited work Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains (Presses du réel). She teaches at the Université du Québec à Montréal.

