

Mathilde Arnoux, « L'absence d'expositions de peinture allemande dans les musées parisiens dans l'entre-deux-guerres – Essai de synthèse »

L'entre-deux-guerres voit les musées français et notamment parisiens accueillir de nouvelles formes d'expositions. Celles-ci sont consacrées à la présentation des singularités d'une école d'art étranger depuis ses origines jusqu'à la période contemporaine¹. Au-delà de l'ouverture intellectuelle dont elles attestent, elles sont le signe d'une politique culturelle volontaire et organisée. Le musée du Jeu de Paume, avant d'être dévolu à la présentation des collections d'art étranger contemporain, ouvre ses salles à ces expositions. Leur organisation est supervisée par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et par celui des Affaires étrangères. Tous deux agissent en étroite collaboration dans le champ des actions culturelles et financent d'ailleurs chacun le service responsable de la présence éducative, scientifique, universitaire et artistique de la France à l'étranger, et des manifestations étrangères en France. Ce Service des œuvres à l'étranger auquel succède le 19 mars 1922 l'Association française d'expansion et d'échange artistique, qui prend en 1934 le titre d'Association française d'action artistique (AFAA), atteste de la façon dont culture et politique sont étroitement imbriquées².

Le musée du Jeu de Paume ouvre cette série de manifestations culturelles étrangères par l'exposition *L'art hollandais ancien et moderne* de 1921. En 1923, y est organisée une exposition d'*Art belge, ancien et moderne*, en 1924, on y présente *L'art suisse de Holbein à Hodler* ; en 1925 *L'art roumain ancien et moderne*, en 1926 *L'art argentin*. On peut également y admirer l'art canadien, l'art danois, l'art suédois, l'art japonais, l'art autrichien, l'art italien et aussi l'art letton³. La liste est longue,

¹ Cet intérêt pour les origines des écoles nationales date du début du siècle. Dans les premières années du XX^e siècle, les musées développent un intérêt scientifique particulier pour les écoles de peintures anciennes. Ce mouvement touche l'Europe entière et s'incarne dans diverses expositions. L'exposition de tableaux flamands des XIV^e au XVI^e siècles organisée à Bruges en 1902, celle de peintures westphaliennes et rhénanes des XIV^e et XV^e siècles, présentée à Düsseldorf en 1904, l'exposition des Primitifs présentée à Sienne la même année, ainsi que celle du pavillon de Marsan et de la Bibliothèque nationale à Paris, sont l'occasion, pour chacun des pays, d'affirmer, de façon plus ou moins nationaliste, son importance à l'époque médiévale et au début de la Renaissance. Les textes des catalogues alternent entre affirmation des qualités supérieures de l'école nationale exposée et souci scientifique caractérisé par la recherche de définition stylistique spécifique à chaque école, travail d'analyse et de comparaison plus développé que de coutume. Ce n'est cependant qu'à partir de l'entre-deux-guerres que ce mouvement d'intérêt pour la peinture ancienne marque la démarche des conservateurs et les incite à davantage de rigueur. Voir notamment, Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, 2002 ; *Primitifs français, découvertes et redécouvertes*, éd. par Dominique Thiébaud, Philippe Lorentz et François-René Martin, cat. exp. Paris, musée du Louvre, 2004.

² Au sujet de l'histoire de l'Association française d'action artistique, voir Bernard Piniau, Ramon Tio Bellido, *L'action artistique de la France dans le monde. L'histoire de l'association française d'action artistique (AFAA) de 1922 à nos jours*, Paris, 1998 ; *Artistes sans frontières : une histoire de l'AFAA*, éd. par Guy Lacroix et Benjamin Bibas, Paris, 2002.

³ Exposition d'artistes de l'école américaine, cat. exp., Paris, musée national du Luxembourg, 1919 ; Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins. Anciens et modernes, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1921 ; Exposition de l'art belge ancien et moderne, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1923 ; Exposition de l'art suisse (de Holbein à Hodler). Catalogue des œuvres exposées, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1924 ; Exposition de l'art roumain ancien et moderne, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1925 ; Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1926 ; Exposition d'art autrichien. Les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1927 ; L'art danois depuis le XVII^e siècle, jusqu'à 1900, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1929 ; L'art belge

mais aucune exposition n'est consacrée à l'art allemand. En 1927, le musée du Jeu de Paume prévoit pourtant d'accueillir une exposition consacrée à Max Liebermann, peintre allemand le plus estimé des Français à la fin du XIX^e siècle. Elle est finalement annulée à la dernière minute alors que tout prêtait à croire qu'elle serait un succès.

Une conclusion hâtive verrait dans cette absence de la peinture allemande au musée du Jeu de Paume le seul résultat de la germanophobie française de l'entre-deux-guerres. La période est en effet généralement et trop rapidement présentée comme essentiellement caractérisée par la haine des Français à l'égard des Allemands. Pourtant, les études approfondies qui portent sur les relations franco-allemandes dans l'entre-deux-guerres soulignent l'absence d'évidence et de logique systématique qui président aux réactions des Français à l'égard de l'Allemagne⁴. Elles veillent au contraire à insister sur les fines nuances qui seules permettent d'envisager la période dans toute sa complexité. Ainsi, le domaine muséal est lui aussi marqué par des réactions variées de rejet, d'indifférence ou d'intérêt pour l'art allemand de la part du personnel muséal⁵.

depuis l'impressionnisme, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1928 ; Exposition d'art japonais (École classique contemporaine), cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1929 ; L'art suédois depuis 1880, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1929 ; Exposition polonaise. La Pologne 1830, 1920, 1930, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1931 ; Exposition d'art chinois contemporain, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1933 ; L'art suisse contemporain depuis Hodler. Peinture et sculpture, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1934 ; Exposition d'œuvres d'artistes belges contemporains, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1935 ; L'art italien des XIX^e et XX^e siècles, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1935 ; L'art espagnol contemporain. Peinture et sculpture, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1936 ; Exposition d'art autrichien, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1937 ; L'art catalan à Paris, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1937 ; Trois siècles d'art aux États-Unis. Peinture, sculpture, architecture, art populaire, photographie, cinéma, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1938 ; L'art de la Lettonie. Peinture, sculpture et art populaire, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1939.

⁴ Voir *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, éd. par Robert Frank, Laurent Gervereau et Hans Joachim Neyer, cat. exp. Paris, musée d'histoire contemporaine de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1992. D'une manière générale, concernant le contexte des relations artistiques franco-allemandes voir *Echanges culturels et relations diplomatiques. Présences françaises à Berlin au temps de la République de Weimar*, éd. par Hans Manfred Bock et Gilbert Krebs, Berlin, 2004 ; *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945 / Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, éd. par Alexandre Kostka et Françoise Lucbert, Berlin, 2004 ; *Französische Kunst – deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, éd. par Andreas Holleczek et Andrea Meyer, Berlin, 2004 ; Carolin Schober, *Das Auswärtige Amt und die Kunst in der Weimarer Republik. Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen als Mittel deutscher auswärtiger Kulturpolitik in Frankreich, Italien und Großbritannien*, Frankfurt am Main, New York, 2004 ; Hans Manfred Bock, *Französische Kultur im Berlin der Weimarer Republik*, Tübingen, 2005 ; Marie Gispert, "L'Allemagne n'a pas de peintres". *Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'entre-deux-guerres, 1918-1939* [inédit], thèse de doctorat, Université Paris I, Paris, 2006 ; Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, 2007 ; *Deutsche Kunst – französische Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, éd. par Friederike Kitschen et Julia Drost, Berlin, 2007 ; *Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande 1870-1945*, éd. par Thomas W. Gaetgens, Mathilde Arnoux et Friederike Kitschen, Paris, à paraître 2009.

⁵ A l'occasion du présent colloque, Christina Kott a tenu une conférence intitulée « Un Locarno des musées » ? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres ». Elle s'est penchée sur la façon dont le système d'accrochage pratiqué alors en Allemagne a pu devenir exemplaire pour la France. A ce sujet on peut également consulter du même auteur : « Les musées des années vingt et trente », dans *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, éd. par Robert Frank, Laurent Gervereau et Hans

Une même institution, un même individu adopte parfois des positions contradictoires selon qu'il est question d'une œuvre allemande, d'un artiste ou d'une institution, révélant une diversité d'attitudes à l'égard de l'Allemagne. Comment expliquer sinon qu'à l'absence d'exposition de peinture au musée du Jeu de Paume, répondent la présentation de la gravure allemande à la BNF, en 1929, et celle du Werkbund au Salon de la Société des artistes décorateurs en 1930. Il s'agit donc d'interroger ici ce que peut révéler l'absence d'événements dans le cadre d'échanges culturels internationaux, et sur l'importance qu'il y a à en tenir compte⁶.

L'absence d'exposition d'art allemand au musée du Jeu de Paume

Les expositions d'art étranger organisées au musée du Jeu de Paume répondent aux ambitions énoncées par Léonce Bénédite en 1904 dans son *Rapport général de l'exposition universelle de 1900* et réaffirmées en 1924, dans le premier catalogue des collections du musée du Jeu de Paume⁷. Elles ont pour objectif de combler, pendant quelques semaines, les lacunes des collections françaises, et de permettre aux spectateurs d'inscrire dans une continuité historique les expressions contemporaines. Il faut former l'œil du public afin qu'il puisse apprécier ce qui, dans les œuvres, trahit la marque de la tradition locale et les emprunts aux écoles voisines, seul moyen d'apprécier l'art de son propre pays. Au-delà de cette vocation didactique, caractéristique des années d'entre-deux-guerres qui voient naître la muséologie, les expositions d'art étranger à Paris sont des actions diplomatiques. Elles servent les intérêts politiques de la France et les catalogues révèlent les principes qui gouvernent leur organisation. Si les textes vulgarisateurs consacrés à l'art du pays étranger reposent le plus souvent sur une connaissance scientifique de l'histoire de l'art, on retrouve également en préface deux thèmes récurrents qui attestent des ambitions politiques de ces expositions. Ainsi, il y est asséné que la présentation chronologique de l'art d'un pays doit aider à comprendre la production artistique contemporaine⁸. Ce reflet du passé sur le présent permet de situer l'art contemporain dans une continuité historique, mais également d'inscrire les relations contemporaines de la France et du pays exposé dans une longue tradition, mettant ainsi en valeur l'amitié diplomatique qui les unit⁹. Par ailleurs, ces textes de préface s'efforcent systématiquement de

Joachim Neyer, cat. exp., Paris, musée d'histoire contemporaine de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1992, p. 158-168.

⁶ Catherine Wermester s'est également interrogée sur ce que l'absence de commentaires peut révéler du point de vue de l'histoire des échanges franco-allemands, dans le cadre de sa contribution au présent colloque.

⁷ Léonce Bénédite, Rapports du jury international. Introduction générale. Deuxième partie - Beaux-Arts, Paris, 1904 ; Le musée du Luxembourg. Écoles étrangères, musée annexe du jeu de Paume (jardin des Tuileries), Paris, 1924.

⁸ En 1923, à l'occasion de l'exposition de l'art belge, Léonce Bénédite rappelle que ce type de manifestation a été initié par l'exposition d'art hollandais en 1921 : « Elle inaugurerait un type d'exposition particulièrement instructif pour la connaissance approfondie des écoles modernes par l'adjonction, comme complément préparatoire, d'un résumé des développements antérieurs. Le passé était ainsi appelé à ouvrir et à éclairer le présent » Léonce Bénédite, Avant-propos, dans *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1923, p. 17-20, p. 17.

⁹ Voir à ce sujet Léonce Bénédite, Préface, dans *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1923, p. 21-35, p. 26 « On le voit, par ces rapports, ces rapprochements et ces liens, l'art de Flandre ou de Belgique, comme on voudra, de tout temps, est parent de l'art de France. Aussi son histoire nous intéresse-t-elle directement comme celle d'un membre de la même famille. » En 1928, à l'occasion de l'exposition danoise, le lien ancien avec la France est également souligné : « Aujourd'hui donc est révélée à Paris, depuis ses

désigner les singularités nationales de l'art exposé. Ainsi, en 1923, Léonce Bénédite souligne la particularité de l'art flamand¹⁰. Dans le catalogue consacré à l'art roumain en 1925, le pays est décrit dans ses contrastes afin que l'on en comprenne mieux l'expression plastique¹¹. Les textes insistent tous sur le lien étroit entre l'histoire du pays et les expressions artistiques, reflets de l'identité nationale, et l'on comprend comment le discours sur l'art peut être utilisé à des fins politiques. Les expositions, tout en permettant de faire découvrir l'art étranger au public français, sont donc également mises au service de la réaffirmation des liens qui unissent les pays étrangers à la France. Si dans les années 1920, les liens pacifiques entre les pays européens sont affirmés, dans les années 1930, le discours sur l'art semble de moins en moins dissociable des tensions qui se multiplient au fil des ans¹². Les enjeux politiques et diplomatiques qu'incarnent ces expositions transparaissent donc à travers les catalogues. Ils évoluent au fil des années d'entre-deux-guerres et l'absence d'organisation d'une exposition de peinture allemande est étroitement liée à ces jeux diplomatiques.

Il est en effet impossible dans les années qui suivent la guerre d'envisager une quelconque entente franco-allemande, ou de mettre en valeur l'identité nationale allemande dans une exposition organisée en France. Le discours sur l'Allemagne tenu dans de nombreux textes d'introduction consacrés à d'autres écoles de peinture étrangères, en est d'ailleurs le digne révélateur. Ainsi, pour mieux souligner la singularité de l'art belge, Léonce Bénédite conteste, dans le catalogue d'exposition de 1923, le lien établi par Taine entre l'art flamand et les « Germains »¹³. À travers ce texte, l'art flamand et l'art français sont apparentés et forment une sorte de front contre l'art germanique qui, selon Léonce Bénédite, est parfaitement distinct de ces traditions. Derrière les débats d'historiens de l'art se cache un discours

origines jusqu'au début du XX^e siècle, la peinture d'un noble petit pays attaché à la France par des liens d'amitié anciens et forts » *L'art danois. Critique et notes sur l'exposition du Jeu de Paume*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1929, p. 21.

¹⁰ Léonce Bénédite, Préface, dans *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1923, p. 21-35, p. 21-22.

¹¹ Léonce Bénédite vient juste de mourir et le comité rappelle sa mémoire dans le premier texte du catalogue : « Il [Bénédite] était heureux de révéler au vaste public de Paris une grande école d'art moderne et une grande école d'art ancien, ces étonnantes fresques, ces icônes, ces broderies, tout ce trésor légendaire doré par le reflet d'un passé épique, encore tout chaud et tout odorant d'une liturgie mystérieuse. Nous lui parlions des églises qui l'abritaient, de ce fier pays, tantôt âpre comme un paysage de forteresses, tantôt suavement penché selon l'ondulation des collines, parcouru par des chants et par des danses d'une allégresse mélancolique » voir « À Léonce Bénédite », dans *Exposition de l'art roumain ancien et moderne*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1925, p. 13-16, p. 14.

¹² Dans les années 1930, les thèmes ne sont plus seulement artistiques. En 1931, le musée du Jeu de Paume organise l'*Exposition polonaise. La Pologne 1830, 1920, 1930*, qui vise à réaffirmer l'indépendance du pays. Si les expositions italiennes de 1935, organisées au musée du Jeu de Paume et au Petit Palais, sont entièrement consacrées à la présentation de l'art du pays, les introductions au catalogue trahissent très nettement leur caractère politique et diplomatique.

¹³ « [La thèse selon laquelle l'art flamand est germanique] n'est pas pour déplaire outre-Rhin ! Ils étaient des Germains en ces magnifiques périodes du XIV^e et du XV^e siècle que, à l'époque de Taine, il est vrai, on connaissait fort mal puisque ce n'est guère que depuis une trentaine d'années qu'on est arrivé à démêler à peu près chaque jour, en laissant encore bien des problèmes à résoudre et bien des obscurités à dissiper, les nombreuses individualités si intéressantes de ces *Primitifs flamands* et de ces *Primitifs français* que l'on confondait tous, tant ils étaient parents, sous quelques noms restés célèbres. Or, n'en déplaise à Taine, étaient-ils germains, tous ces Maîtres, désormais familiers, grâce aux travaux de nos savants belges et français, et qu'on se passe, comme nous faisons encore dans notre présente exposition, d'un pays à l'autre, de la France à la Belgique ou de la Belgique à la France ? Aux XIV^e et XV^e siècles, l'histoire de l'art dans le Hainaut, le Brabant et la Flandre méridionale se confond tout à fait avec la nôtre ». Léonce Bénédite, Préface, dans *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1923, p. 21-35, p. 22.

politique d'opposition à l'Allemagne, présentée plus loin dans le texte comme exclue du mouvement international des arts du XIV^e siècle impulsé par les pays latins, et auquel ont activement participé les Flamands. L'Allemagne n'est ici pour Bénédite qu'un pays sous influence¹⁴ à l'égard duquel les ressentiments sont forts. Cinq ans plus tard, à l'occasion de l'exposition danoise, Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, rappelle les échanges séculaires ininterrompus entre la France et le Danemark¹⁵. Lorsqu'il écrit « nos deux peuples ont pu apprendre quelquefois à leurs dépens qu'on ne choisit pas ses voisins ; mais on choisit ses amis¹⁶ », c'est à l'Allemagne qu'il identifie le voisin. Une fois encore son image est négative, elle apparaît comme un repoussoir au sein de l'Europe.

Les textes de catalogue laissent donc transparaître à la fois une crainte à l'égard de l'Allemagne, contre laquelle il semble nécessaire de s'allier, et un mépris pour la production artistique germanique. Ces *topoi* se révèlent encore plus clairement à travers l'étude des expositions consacrées à d'autres pays germaniques. Les catalogues d'exposition d'art suisse de 1924 et 1934, et ceux des expositions d'art autrichien de 1927 et 1937 mettent explicitement en valeur les liens qui unissent la France à chacun de ces pays, si bien que ces expositions ne peuvent apparaître que comme des manifestations des singularités autrichiennes et suisses. Cependant, à travers chacune d'elles, se dévoile une image de l'art allemand, dont l'étude permet de mieux saisir le regard alors porté sur l'Allemagne dans le cadre de ces expositions à caractère diplomatique, et de mieux comprendre son absence au sein de cette programmation culturelle.

La Suisse revendique une identité artistique nationale propre¹⁷, mais l'art suisse alémanique est à l'origine de discours dans lesquels on retrouve les caractéristiques appliquées à l'art allemand. L'étude de sa présentation dans l'exposition de 1924 permet de mieux comprendre la façon dont l'art allemand est alors perçu. La première exposition d'art suisse *Exposition de l'Art suisse du XV^e au XIX^e siècle (de Holbein à Hodler)*¹⁸ se tient en 1924. Le jeu des influences au centre duquel se trouve la Suisse est entièrement admis dans le catalogue. Mais, il y a un fort déséquilibre entre la présentation de chacune des cultures constitutives de la Suisse et c'est l'influence de la latinité sur la germanité et même sa capacité à l'assimiler qui constituent l'originalité suisse. La germanité n'a de valeur que lorsqu'elle se soumet à la latinité. Ces idées, soutenues par Gonzague de Reynold, n'ont rien d'étonnant. Celui-ci et Daniel Baud-Bovy, autre personnalité suisse participant à l'organisation de l'exposition, sont des Suisses romands qui ont manifesté dans leur jeunesse leur attachement privilégié à la culture latine, leur mépris pour la culture germanique et le protestantisme.

¹⁴ « Quand les artistes flamands essaimèrent dans toutes les directions, on remarquera qu'aucun apport extérieur ne leur vint jamais ni du Nord ni de l'Est. Ils influencèrent grandement les écoles allemandes proches et ne furent nullement influencés par elles. La théorie romantique d'un art flamand de quintessence germanique ne s'appuie sur aucune réalité ». Léonce Bénédite, Préface, dans *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1923, p. 21-35, p. 29.

¹⁵ Paul Léon, Introduction, dans *L'art danois. Critique et notes sur l'exposition du Jeu de Paume*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1929, p. XIII-XIV, p. XIV.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Au sujet des expositions d'art suisse voir Philippe Kaenel, « Quelques expositions d'art suisse à Paris dans l'entre-deux-guerres : images d'une identité artistique et nationale », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 43, 1986, p. 403-410, Thomas Gaetgens, « Böcklin et la France », dans *Arnold Böcklin 1827-1901*, cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 2001, p. 91-111.

¹⁸ *Exposition de l'art suisse (de Holbein à Hodler). Catalogue des œuvres exposées*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1924.

Ce choix n'a rien d'un hasard de la part des organisateurs français. En effet, le contexte de la crise de la Ruhr dans lequel cette exposition voit le jour n'encourage pas une présentation positive de la part alémanique de la culture suisse. L'occupation de la Ruhr par la France suscite le mécontentement des Suisses alémaniques qui s'inquiètent des mesures de boycott prônées par les ouvriers allemands et craignent des répercussions sur l'économie du nord et du nord-ouest de leur pays. Au début des années 1920, et à peu près jusqu'au traité de Locarno en 1925, de nombreuses manifestations de germanophilie, parallèlement à des expressions de francophobie, voient le jour en Suisse alémanique¹⁹. Ainsi, le discours de rejet à l'égard de la culture germanique qui s'exprime dans le cadre de l'exposition est étroitement lié au contexte historique immédiat.

Comme les expositions d'art suisse, celles d'art autrichien ne font que rarement ouvertement référence à l'Allemagne, mais celle-ci est sans cesse évoquée par sous-entendus. Celle consacrée au *Trésors de Maximilien* en 1927 présente des peintures, des dessins, des objets d'art, des tapisseries, des manuscrits qui témoignent de la splendeur du règne de l'empereur habsbourgeois. À la différence de certains ouvrages dans lesquels l'art allemand et l'art autrichien sont confondus, chacun des pays est ici bien distingué de l'autre²⁰. Rien de germanique, ni d'allemand ne transparaît à travers le personnage de Maximilien. L'Autriche se définit de façon autonome, distinctement de l'Allemagne. Au printemps 1937, quelques mois avant l'*Anschluss*, l'exposition d'art autrichien affirme, une fois encore, les particularités de l'identité autrichienne. Le projet qui remonte à l'automne 1935, peu après les accords de Rome, doit mettre en valeur les liens diplomatiques qui unissent la France à l'Autriche. Il s'agit d'affirmer l'autonomie et la spécificité autrichiennes, alors violemment menacées par les prétentions d'Adolf Hitler qui les concrétise quelques mois plus tard. L'Autriche n'est pas apparentée à l'Allemagne, les sources d'inspiration évoquées sont surtout italiennes et, pour la période contemporaine, françaises. Des artistes, que l'on s'attendrait à voir inscrits dans une tradition plus proprement allemande ou germanique, ne le sont pas. Ainsi, Oscar Kokoschka s'insère « dans la grande tradition du baroque autrichien », il « enrichit d'un coloris vénitien l'expressionnisme nordique »²¹. La singularité de l'Autriche est d'emblée soulignée au sein de l'Europe centrale. Dans ce contexte, le lien du pays à la germanité semble avoir été établi malgré lui, et tient à sa situation géographique²². Si l'essence germanique fait partie de l'Autriche, elle ne la définit pas pour autant, bien au contraire, c'est tout ce qui l'en distingue qui fait l'originalité du pays²³. Cette analyse témoigne nettement de la façon dont, à travers ces expositions, l'Autriche se distingue nettement de l'Allemagne. L'étude des manifestations autrichiennes révèle les craintes françaises face aux prétentions hégémoniques allemandes qui constituent l'une des raisons pour lesquelles le musée du Jeu de Paume n'a pas consacré d'exposition à son voisin allemand.

¹⁹ Peter Stettler, *Das Aussenpolitische Bewusstsein in der Schweiz (1920-1930)*, Zurich, 1969, p. 252.

²⁰ Exposition d'art autrichien. Les trésors de Maximilien prêtés par la République d'Autriche, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1927, p. 10.

²¹ *Exposition d'art autrichien*, cat. exp., Paris, musée du Jeu de Paume, 1937, p. 6.

²² « Ses origines lui ont imposé un statut et une civilisation qui ne pouvaient être que d'essence germanique. Mais pendant certaines périodes, elle entretint avec l'Italie une intimité presque aussi intense », *ibid.*

²³ « Ainsi des greffes italiennes, françaises et flamandes vinrent se planter sur une souche germanique pour former l'art autrichien, un art dans lequel elles se confondent, doté d'une personnalité véritable, dont le style original se distingue aisément de celui des régions les plus proches par la race et par l'esprit, par exemple, de l'Allemagne du Sud », *ibid.*

Ainsi, tous ces textes, qui présentent la part germanique de la culture comme inférieure à la latine, vont entretenir les idées reçues concernant l'art allemand. L'instrumentalisation de la psychologie des races dont ils usent sert les jeux politiques et diplomatiques du moment, et empêche toute présentation positive de la peinture allemande. Cependant, si les enjeux diplomatiques président à l'organisation de ces expositions, on peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles l'exposition Liebermann n'a pu voir le jour en 1927 au musée du Jeu de Paume, alors que la détente initiée par le traité de Locarno est largement engagée.

L'échec de l'exposition Liebermann en 1927

L'occupation de la Ruhr et les difficultés posées par les exigences françaises en matière de réparation à la suite de la Première Guerre mondiale ont fait l'objet d'importantes tensions entre la France et l'Allemagne. Ce contexte ne permet pas d'envisager une exposition allemande en France dans la première moitié des années 1920²⁴. En 1925, le traité de Locarno, signé par Aristide Briand, ministre des Affaires étrangères français, et son homologue allemand, Gustav Stresemann, a fait lentement revenir le calme dans les relations franco-allemandes. Les gouvernements de chacun des pays ont alors tenté de manifester symboliquement leur réconciliation. À la fin du mois de juillet 1925, la visite du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Anatole de Monzie, à son collègue allemand Carl Heinrich Becker, ministre des Sciences, met fin en 1926 au boycott des scientifiques et écrivains allemands au sein des congrès internationaux. Dans ce nouveau contexte de détente, le projet d'exposition Liebermann à Paris vient à point nommé pour célébrer la réconciliation artistique franco-allemande²⁵.

Par ailleurs, ce projet, bien que soumis au musée du Jeu de Paume, n'est pas organisé à l'initiative du ministère des Affaires étrangères. Il résulte de la rencontre, de l'entente et de l'ouverture intellectuelle de Karl Scheffler, directeur de la revue *Kunst und Künstler*, et de Louis Réau, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*. Si l'instrumentalisation de la psychologie des races correspond comme nous l'avons vu au discours officiel public utilisé dans le cadre de manifestations politico-diplomatiques, en dehors du cadre officiel, dans la sphère privée, lorsque l'on a à faire à des individus éclairés, ce racisme primaire n'est pas systématique. Toutes les conditions sont donc réunies pour que ce projet voit le jour.

Après des années d'absence sur la scène artistique française, le nom de Liebermann réapparaît en 1927 à l'occasion de ses 80 ans. Pour fêter cet événement, l'Académie des Beaux-Arts de Berlin organise

²⁴ Au sujet des relations entre la France et l'Allemagne dans l'entre-deux-guerres voir : Jacques Bariéty, Raymond Poidevin, *Les relations franco-allemandes 1815-1975*, Paris, 1977 ; Jacques Bariéty, Alfred Guth, Jean-Marie Valentin, *La France et l'Allemagne entre deux guerres mondiales*, Nancy, 1987 ; *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, éd. par Robert Frank, Laurent Gervereau et Hans Joachim Neyer, cat. exp. Paris, musée d'histoire contemporaine de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1992 ; *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*, dir. Hans Manfred Bock, Paris, CNRS Éditions, 2 vol., 1993.

²⁵ Pour une étude approfondie de ce projet voir Mathilde Arnoux, « L'échec du projet d'exposition Max Liebermann au Musée du Jeu de Paume en 1927 », dans *Histoire de l'art*, n°55, 2004, p.109-118 ; *id.*, « « The Art of Max Liebermann and French Critics from the 1870s to the 1930s » », dans Marion Deshmukh, Françoise Forster-Hahn et Barbara Gaehtgens (dir.), *Max Liebermann: Art and International Modernism*, New York, Berghahn Books, à paraître 2009.

une exposition de cent œuvres de Liebermann. C'est durant l'exposition berlinoise que le projet de présenter les œuvres à Paris prend naissance d'une façon originale. Karl Scheffler, membre du comité du jubilé Liebermann à Berlin, se tourne vers Louis Réau, qui s'est efforcé depuis le début du XX^e siècle d'intéresser, non sans quelques ambivalences parfois, le public français à la peinture germanique. Scheffler préfère s'adresser à un défenseur de l'art allemand qui comprend l'importance artistique de cette manifestation plutôt qu'à une institution officielle qui pourrait craindre que cette initiative soit reçue comme une démonstration du nationalisme allemand. En effet, après avoir été le peintre allemand le plus apprécié des Français à la fin du XIX^e siècle, Max Liebermann est considéré depuis la Première Guerre comme le représentant de l'école nationale, il est l'artiste allemand par excellence, le peintre officiel de la République de Weimar²⁶. Louis Réau, qui ne représente aucune institution, n'a pas de réticences face au projet et peut jouer un rôle d'intermédiaire entre Scheffler et les instances politiques. Dès le 27 juin, il transmet le projet à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, en insistant sur l'idée que l'œuvre de Liebermann témoigne de la richesse des échanges franco-allemands. En juillet 1927, Paul Léon donne son accord au projet²⁷. Il exprime son avis favorable au Directeur des musées nationaux Henri Verne et suggère que l'on réserve les salles du musée du Jeu de Paume pour la fin du mois d'août 1927. Edouard Herriot et Aristide Briand, tous deux partisans de la paix franco-allemande et de l'idée européenne, se montrent favorables à l'organisation de l'exposition. Mais les deux ministres ignorent la carrière de Max Liebermann et tandis qu'ils s'engagent dans le projet devenu plus diplomatique qu'artistique, un groupe de conservateurs s'oppose à sa réalisation²⁸.

L'intérêt artistique de l'exposition est entièrement reconnu, mais « une question d'opportunité se pose, car M. Liebermann a été, en 1914, l'un des signataires du fameux manifeste des 93 » signé par 93 intellectuels allemands qui approuvaient l'offensive militaire allemande de 1914²⁹. Ainsi la carrière de Liebermann s'inscrit-elle sous le signe de la trahison à l'égard du pays qui l'a accueilli, formé et exposé. Il n'est donc plus ici question de peintures, mais bien de politique. Liebermann n'est plus jugé à partir de ses œuvres, mais en fonction de ses choix personnels tels qu'ils ont été retenus par les Français.

Inspirée par l'atmosphère locarnienne, l'ambassade de France en Allemagne plaide cependant en faveur de ce projet, rappelant que Liebermann est l'artiste allemand contemporain qui peut être le plus apprécié des Français. L'exposition prend donc au fil du temps une valeur diplomatique extrêmement forte qui doit témoigner de la réconciliation franco-allemande d'un point de vue culturel. Le 9 août 1927, le ministère des Affaires étrangères répond favorablement au projet de l'exposition que lui a présenté le

²⁶ André Levinson, « Un grand peintre impressionniste. La rétrospective Liebermann », dans *Le Temps*, 8 juillet 1927, p. 2.

²⁷ Lettre du 1er juillet 1927 de Louis Réau à Paul Léon, Archives nationales, F21 4051/3, Projets d'expositions, Exposition Max Liebermann, 1927.

²⁸ Au sujet des négociations entreprises par les divers ministères voir : lettre du 8 juillet 1927 de Paul Léon, directeur des Beaux-Arts à Henri Verne, directeur des Musées nationaux, Archives des musées nationaux, U11X, Expo, Musée du Jeu de Paume, 1927 ; lettre du 28 juillet 1927 d'Edouard Herriot, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à Aristide Briand, ministre des Affaires étrangères, Archives nationales, F21 4051/3, Projets d'expositions, Exposition Max Liebermann, 1927.

²⁹ Au sujet du soutien des intellectuels allemands au *Manifeste des 93*, voir entre autres Fritz K. Ringer, *The Decline of German Mandarins. The German Academic Community 1890-1933*, Cambridge, Massachusetts, 1969 ; Marion Deshmukh, "German Impressionist Painters and World War I", dans *Art History*, vol. IV, n° 1, mars 1981, p. 66-79 ; Jürgen von Ungern-Sternberg, Wolfgang von Ungern-Sternberg, *Der Aufruf «An die Kulturwelt!», Stuttgart, 1996.*

ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Cependant, une virulente campagne de presse éclate, menée par *L'Action française*, puis relayée par les autres organes de presse, donnant lieu à des manifestations nationalistes contre l'exposition. Les institutions en charge du projet ne s'en émeuvent pas, mais la salle du Jeu de Paume ne semble plus être le lieu approprié, depuis que la presse a attiré l'attention sur la plaque commémorant l'exécution de l'infirmière anglaise Édith Cavell par les Allemands en 1915. Du côté allemand, l'idée d'un changement de lieu d'exposition ne satisfait pas les organisateurs. Ils ont appris que l'exposition, ne pouvant avoir lieu au Jeu de Paume, serait organisée dans une galerie privée ce qui n'est pas à la hauteur de leurs attentes³⁰. Le musée de l'Orangerie est alors envisagé pour présenter l'exposition Liebermann, mais elle n'aura finalement pas lieu, les correspondances des archives cessent en novembre 1927. Il est vraisemblable, comme l'avait prévu Louis Réau, que les Allemands aient perdu patience. Les grandes césures généralement utilisées pour écrire l'histoire de l'entre-deux-guerres doivent donc être manipulées avec précaution. Si Locarno correspond à une détente dans les relations entre la France et l'Allemagne, celle-ci n'est ni évidente, ni systématique.

Comment expliquer alors qu'une exposition de gravure allemande voit le jour en 1929 et que le Salon de la société des artistes décorateurs héberge une exposition du Werkbund en 1930. Les enjeux politiques et diplomatiques de ces manifestations sont de toute évidence moins forts, puisque ces expositions ne sont pas organisées au musée du Jeu de Paume alors directement lié au ministère des affaires étrangères. Par ailleurs, ces deux manifestations ne traitent pas de peinture, le plus noble des médiums, celui à travers lequel on prétend alors présenter l'art d'une nation depuis ses origines médiévales. Les arts plastiques, incarnés par la peinture, le plus noble de tous, sont considérés en France comme un lieu d'excellence que rien n'a jamais menacé. Si le conflit franco-prussien avait inquiété la France quant à ses compétences industrielles, scolaires, universitaires, et lui avait fait penser que la victoire prussienne tenait en partie à sa supériorité dans ces secteurs, les domaines artistiques et culturels comptaient parmi les seuls à demeurer inébranlables aux yeux des Français³¹. En refusant les expositions de peinture allemande dans l'entre-deux-guerres, la France ne prend pas le risque d'être concurrencée sur ce terrain, ni d'interroger ses certitudes en matière artistique après les bouleversements de la Première Guerre mondiale. Elle organise en revanche des expositions présentant des médiums moins nobles qui ne véhiculent pas de symboles aussi puissants que la peinture, et ce dans des lieux qui ne sont pas stigmatisés d'un point de vue politique et diplomatique.

La gravure et les arts appliqués allemands à Paris

En 1929, la Bibliothèque nationale héberge une exposition d'artistes allemands contemporains organisée par Curt Glaser, directeur de la Staatliche Kunstabibliothek de Berlin, mais elle ne présente que des gravures³². A l'inverse des expositions organisées au musée du Jeu de Paume, le catalogue ne propose

³⁰ Lettre du 30 octobre 1927, Pierre de Margerie à Herriot, Archives nationales, F²14051/3, Projets d'expositions, Exposition Max Liebermann, 1927.

³¹ Claude Digeon, *La crise allemande de la pensée française*, Paris, 1959.

³² *Exposition des graveurs allemands contemporains*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, 1929. Voir à ce sujet Marie Gispert, « Les gravures allemandes d'avant la Seconde Guerre mondiale dans les collections de la Bibliothèque nationale de France », dans *Les Nouvelles de l'estampe*, juillet-septembre 2004, n° 195, p. 16-38 ; *id.*, « Peintres graveurs allemands. Une exposition en 1929 », dans *Revue de la BNF*, 2006, n°23, p.67-74 ; *id.*,

aucun texte d'auteurs français. L'introduction par Curt Glaser évoque l'évolution de l'utilisation des procédés graphiques par les artistes allemands et en décrit, à travers la présentation des artistes, les différentes expressions contemporaines. Il estime « [qu'] il est [...] fort possible, dans une exposition d'art graphique moderne, de donner des diverses manifestations de l'art allemand aujourd'hui un aperçu presque complet³³ ». Et il est vrai que l'on peut y admirer de nombreux artistes allemands contemporains, inconnus ou presque du public des musées français, tels que Max Slevogt, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Max Beckmann. Onze ans après la guerre, cette exposition est saluée par la critique comme la reprise des relations artistiques franco-allemandes et apparaît comme une rétrospective de l'art allemand contemporain que l'on connaît si mal en France³⁴. Par son caractère spécifique, cette exposition n'a pourtant pas le rayonnement d'une exposition de peintures. Les salles de la Bibliothèque nationale n'ont à cette époque pas le même prestige que celles du musée du Jeu de Paume et attirent un public moins vaste. L'absence de textes d'auteurs français affirmant les bons rapports entre la France et le pays invité, l'intérêt du sujet traité, l'ouverture à une nouvelle culture pour le public français, montrent que les institutions françaises ne veulent pas faire de cette manifestation un acte symbolique de reconnaissance, ni politique, ni artistique.

C'est avec la même prudence qu'il faut analyser la présentation du Werkbund au Salon de la Société des artistes décorateurs de 1930³⁵. Il est fondamental de distinguer cette exposition de celles précédemment décrites car il s'agit d'un salon, et non d'une exposition organisée dans un musée. Les biais institutionnels par lesquels elle est mise en place sont donc différents. Toutefois, il est essentiel d'y faire référence car elle est justement souvent citée comme l'une des seules présentations d'art allemand d'entre-deux-guerres. Par ailleurs, de même que la gravure, les arts appliqués ne revêtent pas les mêmes symboles que la peinture. Ils allient conception artistique et réalisation artisanale ou industrielle. Au-delà des enjeux artistiques, c'est donc l'affirmation économique de la France et de l'Allemagne sur la scène

« Histoires de collections publiques. La réception de la gravure allemande contemporaine en France dans la première moitié du XX^e siècle », dans *Utopie et révolte. La gravure allemande du Jugendstil au Bauhaus dans les collections publiques françaises*, cat. exp. Strasbourg, musées d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 2006, p. 11-17.

³³ Curt Glaser, Introduction, dans *Exposition des graveurs allemands contemporains*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France, 1929, p. 6.

³⁴ Ainsi Marie Dormoy écrit « L'Exposition de Gravure Allemande Moderne à la Bibliothèque Nationale », dans *L'Amour de l'art*, n° 8, p. 295 : « L'exposition de gravure moderne allemande qui a lieu à la Bibliothèque Nationale, du 6 juin au 6 juillet – première manifestation officielle de la reprise des relations artistiques entre les deux pays – donne une complète idée de l'art allemand contemporain, non pas parce que l'art allemand n'a pour mode d'expression que la gravure, mais bien parce que tous les artistes allemands, tant peintres que sculpteurs, se sont adonnés à la gravure, soit sur cuivre, soit sur pierre, soit sur bois ».

³⁵ Wend Fischer, « Entre l'art et l'industrie. Le Deutsche Werkbund et la conception des produits industriels », dans *Paris Berlin 1900-1933. Rapports et contrastes. France Allemagne*, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Gallimard, Paris, 1978, p. 318-324 ; Sabine Beneke, « Otto Grautoff, Frantz Jourdain und die Ausstellung Bayerischen Kunstgewerbes im « Salon d'Automne » von 1910 », dans *Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne*, Akademie Verlag, Berlin, 2004, p.119-135 ; « Introduction » par Eric Michaud et Chapitre IV « Paris 1930 : das Bauhaus in Frankreich. Le Bauhaus en France » dans *Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France 1919-1930*, éd. par Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens et Matthias Noell, Akademie Verlag, Berlin, 2002, p.3-13, p. 255-346 ; *100 Jahre Deutscher Werkbund : 1907 – 2007*, cat.exp. Munich, Pinakothek der Moderne, Munich, 2007 ; Chapitre VII, « Un modèle controversé – Les Industries d'art allemandes dans les débats artistiques », dans *Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande 1870-1945*, éd. par Thomas W. Gaehtgens, Friederike Kitschen et Mathilde Arnoux, MSH, Paris, 2009.

internationale qui se joue à travers l'exposition d'art appliqué allemand présenté à Paris en 1930. Les ambitions du Deutscher Werkbund en sont d'ailleurs révélatrices. Cette association d'architectes, d'artistes décorateurs, de designers, d'artisans et d'industriels, fondée en 1907, cherche à inventer de nouvelles formes, plus fonctionnelles, adaptées à la contemporanéité, dans les domaines de l'architecture et des objets d'art. Ils utilisent ainsi les avancées techniques offertes par l'industrie, afin de donner aux produits manufacturés allemands une position de premier rang sur le marché mondial.

Les nouveautés proposées par l'exposition d'arts appliqués allemands, caractérisées par l'emploi de matériaux industriels, la fonctionnalité et la sobriété du décor, donnent lieu à des remarques très sévères de la part de la critique française, qui cherche à retirer toute originalité aux productions allemandes, en prétendant qu'elles ne sont que la traduction germanique d'idées françaises. Même la critique la plus positive ne peut s'empêcher d'établir une typologie de l'esprit français et de l'esprit allemand. Elle vise à rabaisser la production allemande au nom d'une supériorité du goût français et reflète en fait une concurrence économique qui, à la suite de la guerre, a remplacé les enjeux militaires. Depuis le dernier tiers du XIX^e siècle, l'Allemagne comme la France cherche à créer un nouveau style, loin de l'historicisme. Chacune développe un vocabulaire plastique neuf, mais leurs stratégies de production diffèrent. Les Allemands encouragent particulièrement la production à grande échelle et la plus large diffusion auprès du public, à travers la constitution d'associations d'artistes, d'artisans et d'industriels. Ils répondent ainsi de manière plus adaptée aux exigences contemporaines d'une bourgeoisie dont les différentes couches s'étoffent et qui, si certaines peuvent s'offrir des objets d'exception, n'ont pour la plupart pas accès aux objets de luxe proposés par les arts appliqués français. Ce sont elles qui profitent du développement des produits manufacturés. La virulence de la critique française lors de ces expositions ne tient donc pas à un simple dégoût pour les productions allemandes, mais bien à l'expression d'une rivalité entre les systèmes de production des arts appliqués et à la crainte de s'effacer dans un domaine économique porteur.

L'absence d'exposition de peinture allemande en France dans l'entre-deux-guerres ne doit pas être interprétée comme le seul fruit de la haine et du mépris de la France à l'égard de l'Allemagne. L'Outre-Rhin ne laisse pas indifférent, il fascine, interroge, inquiète, apparaît comme une menace et un concurrent. Si certains pensent qu'il vaudrait mieux s'y allier et se réconcilier, d'autres préféreraient que jamais l'Allemagne ne soit en mesure de réaffirmer son identité. La psychologie des races n'est pas utilisée de manière systématique, à l'inverse de ce qui est souvent avancé au sujet de la réception de l'art allemand en France pendant l'entre-deux-guerres. Aucun jugement univoque ne peut-être porté sur la période. On a affaire à une situation complexe, ambiguë, qui fait intervenir les enjeux politiques, diplomatiques, les rebondissements historiques et événementiels. L'assurance française d'une supériorité dans les arts plastiques, les différences de fonction symbolique et représentative attribuées aux mediums artistiques, la concurrence entre les ambitions privées et publiques, les affinités personnelles, la peur de l'hégémonie allemande, l'esprit de revanche sont autant de données à prendre en compte pour interpréter la période avec toutes les nuances et les précautions qu'elle requiert.