

Marie Gisbert, « La Sécession Berlinoise au Salon d'Automne de 1927 »

Il reste regrettable que l'exposition allemande qui se tient actuellement à Paris semble avoir été réunie tout à fait au hasard et soit attachée au Salon d'Automne, où elle ne peut en aucun cas trouver crédit. Les Allemands auraient pu, pour leur première représentation à Paris, avoir un très grand succès. Au lieu de ça, la manifestation a fait plus de mal que de bien.¹

Le jugement du galeriste Karl Nierendorf dans une lettre à l'Ambassade d'Allemagne à propos de la participation de la Sécession berlinoise au Salon d'Automne de 1927 est sévère. Il est pourtant en partie justifié. Après la Première Guerre mondiale, il faut en effet attendre 1923 pour que le premier Allemand, Max Ernst, expose au Salon des Indépendants, 1925 pour la première participation au Salon d'Automne et 1927 pour le Salon des Tuileries. Si rien n'indique qu'il y ait eu interdiction formelle d'exposer, le climat nationaliste et antigermanique de l'après-guerre est peu favorable à la présence des artistes allemands à Paris. Aussi, lorsqu'en 1927 le Salon d'Automne accueille la Sécession berlinoise dans une salle particulière, on pourrait s'attendre à une présentation conséquente, à un certain enthousiasme des Allemands et à un écho important en France. Il n'en est rien, et cette manifestation, qui est pourtant l'une des seules expositions collectives d'art allemand en France durant l'Entre-deux-guerres², est bien trop peu représentative de l'art allemand contemporain pour satisfaire les Allemands et convaincre les Français.

Une organisation difficile

L'histoire de la présentation d'une sélection d'œuvres de la Sécession berlinoise à Paris en 1927 se déroule en réalité en plusieurs épisodes mouvementés. Elle commence deux ans plus tôt, avec la participation de plusieurs sociétaires du Salon des Indépendants à l'exposition de la Sécession berlinoise de l'automne 1925, organisée par Paul Signac et Lucien Adrion « qui acceptent d'être en la circonstance les représentants à Paris de la Sécession »³. Se pose alors la question d'une participation en retour de la Sécession berlinoise au Salon des Indépendants de 1926 qui, dès le départ, semble

¹ Note de Karl Nierendorf à l'ambassade d'Allemagne en France, transmise au Ministère des affaires étrangères allemand le 30 décembre 1927, p. 5. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Es bleibt bedauerlich, dass die z.Zt. in Paris stattfindende deutsche Ausstellung recht zufällig zusammengewürzelt erscheint und dem grossen Herbst-Salon angegliedert ist, wo sie in keiner Weise zur Geltung kommen kann. Die Deutschen hätten bei ihrem ersten Auftreten in Paris einen sehr starken Erfolg haben können. Statt dessen hat die Veranstaltung mehr geschadet als gefördert. »

² Les trois seules autres présentations collectives d'artistes allemands sont : l'exposition de *Peintres graveurs allemands contemporains* à la Bibliothèque Nationale en 1929, *l'Exposition de peintre allemands contemporains* organisée par le peintre Paul Strecker en 1931 à la Galerie Bonjean et l'exposition de l'Union des artistes libres à la Maison de la Culture en 1938.

³ « Ici et ailleurs : l'art français à l'étranger », *Le Bulletin de la vie artistique*, 15 mars 1925, n°6, p.137. Il s'agit en réalité d'une note dictée par Signac lui-même, comme l'indique une lettre qu'il envoie à Felix Fénéon, rédacteur en chef du Bulletin, le 7 mars 1925. Lettre de Paul Signac à Florent Fels, 7 mars 1925. Archives Signac, Paris.

poser problème. Le Salon français ne présente en effet pas d'expositions collectives mais uniquement des participations individuelles, ce qui exclut de fait la possibilité d'une exposition de groupe de la Sécession berlinoise. Mais, habitués au nationalisme français, les Allemands, qui ne connaissent pas le règlement du Salon des Indépendants, croient immédiatement à une volonté d'exclure leurs représentants du salon pour des raisons de nationalité. Cette affaire prend alors une telle importance que le Ministère des Affaires étrangères allemand lui-même envoie, à l'occasion de l'organisation d'une exposition artistique internationale à Dresde, un courrier à l'Ambassade d'Allemagne à Paris pour connaître le fin mot de l'histoire :

*Comme le signale le Dr Posse, les voix de certains cercles contre l'admission des peintres français sont devenues fortes ces derniers temps avec pour fondement le fait que le « Salon des Indépendants » de cette année à Paris exclurait comme unique nation étrangère les artistes allemands.*⁴

Le conseiller de légation de l'Ambassade Joachim Kühn doit alors écrire un courrier aux affaires étrangères pour expliquer d'une part qu'il « est inexact que les artistes allemands ne soient pas représentés au « Salon des Indépendants » de cette année »⁵, d'autre part que ce n'est que du fait du classement alphabétique que l'exposition collective de la Sécession berlinoise est impossible sous la forme prévue. Il semble que les choses n'aient cependant pas été tout à fait claires puisque Kühn précise également que le Salon des Indépendants présente les artistes « sans considération de nationalité »⁶, ce qui est faux puisque le classement alphabétique qui a été adopté s'accompagne précisément d'un classement par nationalité. Le comité du Salon des Indépendants semble malgré tout plein de bonne volonté pour organiser cette exposition de la Sécession berlinoise. Le 22 juin, Kühn envoie ainsi un courrier au Ministère des Affaires étrangères pour notifier la visite le jour même du peintre Lucien Adrien, « par délégation de Paul Signac », « pour connaître la position des officiels allemands à propos d'une exposition de la Sécession à Paris ». La réponse qui lui est faite est conforme à la politique de l'Ambassade et du Ministère⁷ : d'une part, ils ne peuvent s'intéresser qu'à une « exposition représentative de l'ensemble de la peinture allemande contemporaine »⁸ pour laquelle

⁴ Lettre de Johannes Sievers à l'Ambassade allemande à Paris, 9 avril 1926. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Kunst und Wissenschaft, 1026a-Band 3 : « Wie Dr. Posse mitteilt, sind in letzter Zeit aus gewissen Kreisen Stimmen gegen die Zulassung französischer Künstler laut geworden mit der Begründung, dass der diesjährige « Salon des Indépendants » in Paris die deutschen Künstler als einzige fremde Nation ausschliesse. »

⁵ Lettre de Joachim Kühn à Johannes Sievers, 23 avril 1926. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Kunst und Wissenschaft, 1026a-Band 3 : « Es ist unrichtig, dass auf dem diesjährigen « Salon des Indépendants » deutsche Künstler nicht vertreten sind ».

⁶ *Ibidem* : « Diese Ausstellung ist deshalb nicht zustande gekommen, weil der « Salon des Indépendants » keine Sonderausstellungen zulässt, sondern die vertretenen Maler ohne Rücksicht auf ihre Nationalität nach dem Alphabet gruppiert ».

⁷ Sur la politique artistique allemande en France durant l'Entre-deux-guerres, voir Marie Gispert, « La politique artistique allemande en France, 1924-1933 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 72, 2009, p.411-433.

⁸ Lettre de Joachim Kühn au Ministère des affaires étrangères allemand. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Kunst und Wissenschaft, 1026a-Band 3 : « Er besuche mich im Auftrage Paul Signacs, um zu erfahren, wie man sich auf amtlicher deutscher Seite zu einer Ausstellung der Sezession in Paris

le moment ne semble pas encore venu, d'autre part l'exposition ne peut avoir lieu au Musée du Jeu de Paume, lieu habituellement dédié à Paris aux écoles étrangères contemporaines, à cause du monument à Miss Cavell – infirmière anglaise fusillée par les Allemands pendant la guerre – qui orne l'un des murs du bâtiment. Malgré cette mise au clair, le malentendu reste entier. Dans un courrier adressé au Ministère des affaires étrangères en octobre 1926, Conrad Felixmüller peut encore écrire, se faisant sans doute l'écho d'une grande partie de l'opinion publique allemande : « le grand salon artistique “ Salon des Indépendants ” à Paris a très officiellement décidé (selon les nouvelles des journaux) de ne pas admettre les artistes allemands et autrichiens »⁹.

Après les Indépendants, il semble que le Salon d'Automne ait également voulu inviter les membres de la Sécession berlinoise à exposer à Paris. Le *Kunstblatt* explique ainsi qu'une section allemande était prévue pour le Salon d'Automne de 1926 mais que le temps de préparation trop court a obligé les Allemands à décliner l'invitation. La rédaction du journal se félicite d'ailleurs qu'une telle exposition n'ait pas été préparée dans la hâte. « Il faut être conscient, écrit le critique, qu'il ne s'agit pas seulement d'une participation à une exposition parisienne » car c'est en fonction de Paris que le public, jusqu'en Amérique et au Japon, se fait son impression¹⁰.

C'est finalement lors du Salon d'automne qui se tient du 5 novembre au 18 décembre 1927 au Grand Palais que sont présentées aux Français les œuvres de la Sécession berlinoise. D'après un courrier du Ministère des affaires étrangères allemand à l'Ambassade, « la direction du « Salon d'Automne », sous la présidence du peintre Francis [*sic*] Jourdain, a invité la Sécession berlinoise à participer à l'exposition d'automne de cette année avec environ 30 œuvres et 10 sculptures »¹¹. Il est ensuite précisé que les autorités allemandes ne prennent aucune part à l'organisation de cette exposition, pas plus qu'elles ne la soutiennent financièrement. L'Ambassadeur allemand Leopold von Hoesch ne participe donc au vernissage qu'à titre privé, d'autant que le gouvernement français n'a pas envoyé de représentant. La position de l'Ambassade quant à cette question du financement de l'exposition va cependant évoluer en raison de l'ampleur du panorama proposé. En effet, comme l'indique une lettre de Kühn, la Sécession berlinoise doit elle-même supporter tous les coûts de cette

stelle. Ich erwiderte ihm, dass man sich von amtlicher Seite nur für eine repräsentative Ausstellung der gesamten zeitgenössischen deutschen Malerei interessieren könne, dass aber nicht zu übersehen sei, ob für eine solche die Zeit bereits gekommen sei. »

⁹ Lettre de Conrad Felixmüller au Ministère des Affaires étrangères allemand, 25 octobre 1926. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Kunst und Wissenschaft, 1026a-Band 3 : « Der grosse Kunstausstellungssalon « Salon der Unabhängigen » in Paris hat ganz offiziell (nach Zeitungsnachrichten) beschlossen, dieses Jahr keine deutschen und österreichischen Künstler zur Ausstellung zuzulassen ».

¹⁰ « Deutsche Ausstellung in Paris », *Das Kunstblatt*, 1927, Heft 1, p.43 : « [...] Man muss sich bewusst sein, dass es sich nicht nur um eine Beteiligung an einer Pariser Ausstellung handelt. »

¹¹ Lettre du Ministère des affaires étrangères allemand à l'Ambassade d'Allemagne à Paris, 27 septembre 1927. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 2 : « Nach Mitteilung des Malers Spiro hat die Leitung des « Salon d'Automne », Vorsitzender Maler Francis Jourdain, die Berliner Sezession eingeladen, sich an der diesjährigen Herbstausstellung mit etwa 30 Bildern und 10 Plastiken zu beteiligen ».

participation au Salon d'Automne alors que les Indépendants avaient été les invités de la Sécession deux ans plus tôt¹².

C'est pour cette raison qu'Eugen Spiro et Willy Jaeckel, président et membre de la Sécession berlinoise, se présentent à l'Ambassade avant le vernissage de l'exposition pour demander une subvention d'une hauteur de 3000 RM. Estimant que la Sécession a réuni un ensemble plutôt représentatif de l'art allemand contemporain, l'ambassadeur Leopold von Hoesch soutient cette demande auprès du Ministère des affaires étrangères¹³. Après un premier refus, il parvient finalement à ses fins en janvier 1928 et le Ministère accepte de verser une subvention de 2000 RM, tout en précisant que « le versement ne peut être justifié que parce que devait être reconnue la bonne volonté des exposants à montrer pour une fois également l'art allemand à Paris face à la submersion de Berlin par l'art français »¹⁴.

Une représentation incomplète et inégale

Quelle est-elle, cette représentation assez significative pour faire dévier le Ministère de sa politique artistique pourtant bien établie ? Ce sont finalement 27 peintres et 10 sculpteurs qui présentent 33 huiles sur toile et 13 sculptures dans une salle semble-t-il en retrait de l'exposition principale¹⁵. Parmi eux des membres de la Sécession berlinoise, bien entendu, mais également des peintres invités, parmi lesquels on peut distinguer plusieurs types d'exposants¹⁶. On trouve d'abord quelques-uns des peintres allemands alors les plus célèbres : Max Beckmann est représenté par une nature morte, George Grosz, Karl Hofer et Paul Klee par deux œuvres chacun tandis que Max Pechstein en présente une. À leurs côtés exposent des artistes membres de la Sécession berlinoise ou de la Sécession libre¹⁷, qui relèvent d'une esthétique plutôt impressionniste : Lovis Corinth, bien entendu, mort deux ans plus tôt et à qui revient l'honneur posthume de présenter seul trois huiles sur toile, Franz Heckendorf, membre de la Sécession depuis 1909, Willy Jaeckel, membre depuis 1915, ou encore Leo von König, d'abord membre de la Sécession berlinoise à partir de 1900 puis membre de la

¹² Lettre de Joachim Kühn à Block, 20 février 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 3 : « Man hörte darüber hinaus, dass die Sezession die Kosten der Ausstellung selbst tragen musste, während die Indépendants, die vorher auf Einladung der Sezession in Berlin ausgestellt hatten, Gäste der Sezession gewesen waren ».

¹³ Lettre de Leopold von Hoesch au Ministère des Affaires étrangères, 12 novembre 1927. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 2.

¹⁴ Lettre de Freytag à l'Ambassade allemande à Paris, 5 janvier 1928. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 2 : « Die Zahlung konnte lediglich damit gerechtfertigt werden, dass der gute Wille der Ausstellenden, gegenüber der Überflutung Berlins mit französischer Kunst auch einmal auch deutsche Kunst in Paris zu zeigen, anerkennen werden sollte ».

¹⁵ *L'œuvre*, 4 novembre 1927 : « Mais d'autres salles sont ici en retrait (6 bis et 7 bis). On en a consacré une à l'exposition allemande de la « Berliner Sezession » [...] ». Coupure de presse conservée dans les archives de l'Ambassade allemande. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 2.

¹⁶ Voir la liste des œuvres allemandes exposées en annexe.

¹⁷ La *Freie Sezession*, Sécession libre, est fondée suite à la scission de Liebermann et Slevogt d'avec la Sécession berlinoise, à la tête de laquelle reste Corinth. Ils sont suivis par trente-cinq membres, dont Beckmann. La première exposition de la Sécession libre a lieu d'avril à septembre 1914.

Sécession libre. Arthur Degner est lui aussi membre de la Sécession libre depuis 1919, tout comme Bruno Krauskopf. À ce groupe s'ajoutent des artistes qui étaient tout particulièrement proches de Corinth : sa femme, Charlotte Berend-Corinth, mais aussi Paul Kleinschmidt, qui a été fortement influencé par l'impressionniste allemand, ou Lesser Ury qui doit son entrée à la Sécession en 1915 à l'intercession de Corinth. Beaucoup des artistes présentés ont également un lien fort avec la France : les Dômiers Rudolf Levy et Hans Purrmann, bien entendu, mais aussi Wolf Rohricht qui a suivi les cours de Bonnard et Vuillard à l'Académie Julian avant de devenir membre de la Sécession libre. D'autres artistes sont plus proches des mouvements de peinture contemporains en Allemagne : August Dressler, membre de la *Novembergruppe*, a ainsi participé à l'exposition de la « Nouvelle Objectivité » à Mannheim en 1925, Ernst Fritsch choisit lui aussi l'esthétique vériste dans ses œuvres berlinoises et Georg Schrimpf relève de ce que l'on a appelé le « réalisme magique ». Au total, si plusieurs grands noms apportent leur contribution, ce sont donc malgré tout des artistes plutôt secondaires qui participent à cette manifestation.

Le choix de ces artistes est commenté en France comme en Allemagne. Gaston Varenne dans la *Revue d'Allemagne* rappelle que cette exposition « est d'abord la première tentative de rapprochement faite, depuis la guerre, entre artistes français et allemands » et estime qu'étant donné le peu de place qui lui était offert, « on ne peut que féliciter l'organisateur de l'exposition du choix qu'il a su faire » puisque « les principales tendances entre lesquelles se partagent actuellement les artistes allemands d'avant-garde y sont à peu près toutes représentées »¹⁸. Mais un certain nombre de critiques français doutent que la Sécession berlinoise puisse permettre de se faire une idée précise et complète de l'art allemand actuel. Avant même que n'ouvre le Salon d'Automne, André Warnod pose la question dans *Comœdia* : « Mais la *Sécession* réunit-elle les éléments actifs de la peinture allemande ? »¹⁹. Une fois l'exposition ouverte, d'autres sont plus affirmatifs. Le critique de *L'œuvre* estime par exemple que celle-ci « n'est pas aussi représentative qu'on l'eût voulu »²⁰. Gaston Varenne conclut également son article par ce conseil : « N'oublions pas que nous n'avons ici qu'un échantillonnage de la Sécession berlinoise et que Berlin n'est pas toute l'Allemagne »²¹. Quant à Jacques Guenne dans *L'Art vivant*, il s'étonne de ne trouver « ni Kokoschka, qui nous apparaît comme un des peintres les moins influencés par l'art français, ni Nolde, ni Schmitt-Rothluf [sic], ni Otto Muller, ni Heckel »²².

Ce sont ces absences que notent plus particulièrement les critiques français qui rédigent le compte-rendu de cette exposition pour des revues allemandes. Dans *Der Cicerone*, Florent Fels ironise sur le

¹⁸ Gaston Varenne, « Les beaux-arts. Un groupe d'artistes de la Sécession berlinoise au Salon d'Automne », *Revue d'Allemagne*, janvier 1928, n°3, p.281-282.

¹⁹ André Warnod, « Au prochain Salon d'Automne, il y aura une section allemande », *Comœdia*, 2 septembre 1927, p.1.

²⁰ *L'œuvre*, 4 novembre 1927. Coupure de presse conservée dans les archives de l'Ambassade d'Allemagne à Paris. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 2.

²¹ Gaston Varenne, *Op.cit.*, p.285.

²² J.G. [Jacques Guenne], « Au Salon d'Automne. La peinture allemande », *L'Art vivant*, 15 novembre 1927, p.921.

fait que « les dirigeants [du Salon d'Automne] sont sûrement persuadés d'avoir ainsi fait preuve d'un grand libéralisme » alors que « cette action héroïque a été limitée à l'admission de trente peintures et dix sculptures ». Il regrette ensuite que cette exposition n'ait pas été organisée par les Indépendants et qu'elle ait été aussi réduite. D'après lui, « ce qui était recherché ici est encore à accomplir : une exposition qui soit un regard d'ensemble sur la peinture allemande d'aujourd'hui »²³. Non seulement cette exposition exclut un certain nombre de personnalités allemandes importantes, mais, en proposant de nombreux artistes proches de l'esthétique française, elle ne présente pas aux Français ce qu'ils souhaitent réellement voir. Ils comprennent certes très bien un Krauskopf ou un Kleinschmidt mais ce n'est pas là ce qu'ils attendent :

*Nous ne cherchons chez les Allemands ni la peinture française dans de nouveaux vêtements, ni une peinture allemande programmatique ; nous cherchons des individualités, des gens originaux, des talents originaux. [...] Je regretterais que mes compatriotes veuillent juger l'Allemagne d'après ces œuvres : ils penseraient que l'Allemagne ne pouvait mettre rien d'autre en avant qu'une peinture de la tristesse.*²⁴

Waldemar George est encore plus sévère dans le *Kunstblatt* puisqu'il considère qu'une exposition de ce genre est une « lourde faute tactique, qui complique inutilement le travail de ceux qui à Paris prennent parti pour la peinture allemande et qui soutiennent le rejet de la critique chauvine »²⁵. Il ajoute que mettre l'accent sur les peintres les plus significatifs de cette exposition, des « peintres comme Corinth, Georges [sic] Grosz, Klee » aurait « encore pu sauver la situation » et « convaincre le public français de la valeur de l'art allemand du 20^e siècle »²⁶. Mais il considère que ces artistes ne sont quasiment pas représentés et se sont contentés de « déposer leur carte de visite ».

Des critiques partagées

En France, la réaction de la critique aux œuvres envoyées ne correspond qu'en partie à cette présentation faite par Fels et George. La proximité de plusieurs d'entre elles avec l'esthétique française est effectivement notée par de nombreux critiques qui se lancent volontiers dans le jeu des

²³ Florent Fels, « Die Sezession in Paris », *Der Cicerone*, 1927, Heft 23, p.739 : « [...] seine Leiter sind sicher überzeugt, damit einen weitgehenden Liberalismus bewiesen zu haben. Es kann jedoch nicht verschwiegen werden, dass diese Heldentat auf die Zulassung von dreissig Gemälden und zehn Skulpturen beschränkt wurde. [...] Denn was hier versucht wurde, bleibt erst noch zu erfüllen : eine Ausstellung als Überblick über die deutsche Malerei von heute [...]. »

²⁴ *Ibidem*, p.740 : « Wir suchen bei den Deutschen weder die französische Malerei in neuem Gewande, noch auch eine programmatische deutsche Malerei ; wir suchen Individualitäten, originelle Menschen, originelle Talente. [...] Ich würde es bedauern, wenn meine Landsleute Deutschland nach diesen Bildern beurteilen wollten ; sie würden glauben, dass Deutschland nichts anderes als eine Malerei der Traurigkeit hervorzubringen vermag. »

²⁵ Waldemar George, « Pariser Herbstsalon », *Das Kunstblatt*, 1927, Heft 12, p.443 : « Eine derartige Ausstellung ist ein schwerer taktischer Fehler, der denen, die in Paris für deutsche Malerei eintreten, ihre Arbeit unnützt erschwert und die Ablehnung der chauvinistischen Kritik unterstützt. »

²⁶ *Ibidem*, p.443 : « Ein stärkeres Hervorheben der Bedeutendsten unter den Ausstellenden hätte die Situation noch retten können. Künstler wie Corinth, Georges Grosz, Klee und Lehmbruck können das französische Publikum schon von dem Wert der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts überzeugen. »

comparaisons avec l'École de Paris. Gaston Varenne est sévère à propos de ces envois, puisqu'il termine en effet son article en assénant :

Les autres envois [il exclut Corinth, Grosz, Beckmann, Ernst, Klee, Schrimpf et Hofer] ne nous apportent rien de plus que ce que nous offre n'importe quel Salon français des Indépendants. Ils nous apportent même beaucoup moins, puisque nous n'y trouvons que des reflets. Reflets de Matisse chez Levy qui fut son élève, [...] reflets de Vlaminck, de Van Dongen, de Picasso, de Bouche et de bien d'autres, même de Jacques Blanche, qui n'est pas un indépendant, mais plus encore, reflets lointains de Manet, de Cézanne, de van Gogh ou de Gauguin.²⁷

Les rapprochements que propose René-Jean dans *Comœdia* sont plus étonnants dans la mesure où ils concernent cette fois des artistes que l'on peut considérer comme plus détachés de la peinture française. Il estime ainsi que « le langage de M. Corinth est encore tout imprégné de l'esprit impressionniste », qu'avec Hofer « nous arriv[ons] aux lisières de Derain » et qu'avec la *Nature morte* de Beckmann « nous rejo[i]gnons notre Fernand Léger et les cubistes »²⁸. Encore ne s'agit-il ici que de comparaisons, peut-être pour permettre aux lecteurs français de mieux visualiser les envois allemands, et non de l'affirmation de l'influence des artistes français sur les allemands. L'impression d'ensemble est en tout cas clairement indiquée par l'article du *Petit Parisien* qui commence par ces mots :

La section allemande du Salon d'Automne où l'on nous présente un groupe d'Indépendants berlinois, n'a rien de spécifiquement germanique²⁹.

Florent Fels et Waldemar George ont donc sur ce point une vision assez juste de la réaction de leurs compatriotes. D'autant qu'une seule conclusion peut sortir de ce parallélisme entre œuvres françaises et œuvres allemandes : « On ne saurait dire que cet ensemble puisse apprendre rien de nouveau aux artistes parisiens »³⁰. *Beaux-Arts* ne prend même pas la peine de commenter l'exposition, puisque « la section des Allemands n'a rien à nous apprendre »³¹. C'est à François Fosca dans *L'Amour de l'Art* qu'il revient d'être le plus sévère. S'il entame son compte-rendu en écrivant qu'il se félicitait de ce que l'exposition de la Sécession berlinoise pourrait le renseigner sur la peinture allemande contemporaine, c'est pour préciser immédiatement : « Quelle fut ma déception ! Quoi, ce n'est que cela ? »³². C'est ensuite une série de piques adressées aux exposants allemands : Corinth propose « des esquisses hâtives de virtuose fatigué, des roulades de vieux ténor enroué, dont la prétention ne peut dissimuler le creux », les toiles de Hofer « offrent aux yeux une matière déplaisante

²⁷ Gaston Varenne, *Op.cit.*, p.7.

²⁸ R.J. [René-Jean], « Nouvelle promenade parmi les tableaux jusqu'à la Sécession de Berlin », *Comœdia*, 12 novembre 1927, p.2.

²⁹ *Petit Parisien*, 13 novembre 1927. Coupure de presse conservée dans les archives de l'Ambassade d'Allemagne à Paris. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926b-Band 2.

³⁰ R.J. [René-Jean], *Op.cit.*, p. 2.

³¹ Luc Benoist, « Les expositions. Le Salon d'Automne », *Beaux-Arts*, 15 novembre 1927, p.303.

³² François Fosca, « Le Salon d'Automne de 1927 », *L'Amour de l'Art*, 1927, p.404.

et sèche » et « on aurait quelque peine à découvrir quelque intérêt » dans la *Nature Morte* de Beckmann. Mais les injures sont réservées à Klee puisque ces envois sont considérés comme les « balbutiements d'un être détraqué par l'excès des théories, et qui broute l'herbe, comme Nabuchodonosor »³³.

Un certain nombre d'œuvres sont malgré tout remarquées par la quasi-totalité des revues et journaux français, à commencer par celles que propose Corinth. L'autoportrait est un exercice trop courant chez le peintre allemand pour que l'on puisse déterminer avec précision lequel est exposé. Le fait qu'il se représente « en plein air » et que l'œuvre soit décrite comme peinte d'un « touche exubérante » laisse cependant penser aux autoportraits de la fin de sa vie devant le lac de Walchensee, peut-être le grand autoportrait de 1924 conservé à Munich³⁴. Il est par contre possible d'identifier avec plus de précision ses deux autres envois. Corinth expose le *Portrait de Georg Brandes*, grande huile sur toile de 1925³⁵ et probablement le paysage *Arbre à Walchensee* de 1923³⁶. La première toile est tout à fait significative des dernières œuvres de l'artiste, largement composée avec d'épaisses touches de peinture qui atteignent à une certaine autonomie dans la partie droite de la veste de l'écrivain danois. La seconde est d'une facture plus classique et se distingue ainsi d'autres paysages du Walchensee de la même période qui voient se fondre terre, lac, ciel et végétation³⁷. Malgré ces différences stylistiques, les trois œuvres de Corinth semblent avoir été également remarquées. René-Jean note ainsi que « le peintre qui domine ici, c'est M. Louis Corinth » et il ajoute : « il n'est pas douteux qu'il y a un joli sentiment dans *L'arbre dépouillé* comme dans le *Portrait de Georg Brandes* et dans le *Portrait de l'artiste par lui-même* »³⁸. Jacques Guenne affirme également que sa préférence va aux toiles de Corinth, « non exempt de vulgarité, mais d'une fougue et d'une richesse de palette qui fait défaut aux peintres représentés ici »³⁹. Le Corinth tardif, tendant davantage vers l'expressionnisme, est donc susceptible de plaire aux Français, et ce précisément parce qu'il se distingue des autres envois trop francisants.

Aux côtés de Corinth, ce sont les envois de Grosz et Klee, qui ont déjà exposé en France, qui sont les plus remarquables. La *Deutsche Kunst und Dekoration* note ainsi que « parmi les peintres, Grosz et Klee ont trouvé la plus grande reconnaissance » et précise qu'« ils ne sont pas inconnus en France »⁴⁰. Les critiques françaises sont cependant moins enthousiastes que ne le laisse entendre la revue

³³ *Ibidem*, p.408.

³⁴ Lovis Corinth, *Selbstbildnis*, 1924. Huile sur toile, 135 x 107 cm. Neue Pinakothek, Staatsgalerie moderner Kunst, München.

³⁵ Lovis Corinth, *Bildnis Georg Brandes*, 1925. Huile sur toile, 92 x 70 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

³⁶ Lovis Corinth, *Baum am Walchensee*, 1923. Huile sur toile, 44,3 x 57 cm, localisation inconnue.

³⁷ Il existe d'autres représentations du lac de Walchensee avec un arbre au premier plan mais la description faites par les critiques d'un arbre « dépouillé placé au premier plan devant un paysage » (*Comœdia*) et des « rouges et des bleus précieux » (*L'Art vivant*) laissent supposer qu'il s'agit bien de la toile *Baum am Walchensee*

³⁸ R.J. [René-Jean], *Op.cit.*, p.2.

³⁹ J.G. [Jacques Guenne], *Op.cit.*, p.921.

⁴⁰ Dr Fritz Neugass, « Deutsche Kunst in Paris », *Deutsche Kunst und Dekoration*, März 1928, p.414 : « Unter den Malern fanden Grosz und Klee die grösste Anerkennung ; sie sind in Frankreich nicht unbekannt [...] ».

allemande. Plusieurs auteurs trouvent en effet les envois des deux peintres plutôt en deçà de ce qu'ils connaissent déjà d'eux. Ainsi Gaston Varenne reconnaît-il que Grosz est « un grand artiste » mais il précise immédiatement que ses deux tableaux exposés « ne suffisent pas à nous faire deviner l'âpreté de sa veine satirique si souvent associée à un extraordinaire érotisme » et conclut :

*On n'a exposé que des George Grosz très sages et ce ne sont pas les plus intéressants, ni les plus caractéristiques de son talent*⁴¹.

Il est assez difficile d'identifier les œuvres de l'artiste à leurs titres⁴² mais la reproduction en noir et blanc parue dans *L'Art Vivant*⁴³ laisse malgré tout supposer qu'il s'agit de peintures et non de dessins. Or, à cette date, l'artiste n'a encore exposé à Paris presque que des dessins et des lithographies puisque la première exposition d'ensemble de peintures, encore ne s'agit-il que d'aquarelles, n'est présentée qu'en 1931 à la galerie de la N.R.F.⁴⁴. Sans doute les critiques français montrent-ils déjà vis-à-vis de la production peinte de Grosz la même réticence que celle dont ils témoigneront quatre ans plus tard⁴⁵. Klee expose quant à lui deux huiles sur toile de 1925, *Pain d'épices*⁴⁶ et *Céramique mystique*⁴⁷. Il s'agit là encore d'œuvres bien différentes de celles que les Parisiens ont pu voir jusqu'alors. *Pain d'épices* est ainsi composé de formes grossièrement tracées dans un ensemble aux tons bruns ocres qui sont très loin des subtiles variations colorées des aquarelles présentées à la galerie Vavin-Raspail. Aussi Jacques Guenne écrit-il par exemple que « Paul Klee ne fait preuve, dans les œuvres exposées ici, ni du sens du fantastique, ni du sens de la couleur qu'on lui prête généralement »⁴⁸.

On peut ajouter à ces trois noms ceux de Karl Hofer et Max Pechstein, dans une moindre mesure cependant. *La Jeune fille* d'Hofer, reproduite à la fois dans le *Cicerone* et dans la *Deutsche Kunst und Dekoration*⁴⁹, est ainsi considérée dans *L'Art vivant* comme « d'une plastique assez puissante mais d'une couleur bien terne » et témoigne d'« une belle tenue » pour Gaston Varenne dans la *Revue d'Allemagne*. Pechstein est également cité par ces deux revues. Beckmann semble quasiment ignoré. Il est cependant difficile de savoir ce qu'était cette *Nature morte*⁵⁰ qu'il présente au Salon et si elle était représentative de sa création. Quelques artistes parmi ceux qui sont proches de l'esthétique française

⁴¹ Gaston Varenne, *Op.cit.*, p.283

⁴² « GROSS [sic] (George). 2409.– *Le matelot à Paris* ; 2410.– *Père et fille* ».

⁴³ « George Grosz. Galerie Flechtheim », illustration dans *L'Art vivant*, 1^{er} novembre 1927, p.872. Voir ill.80, p.168.

⁴⁴ *Aquarelles et dessins de George Grosz*, exposition Galerie de la N.R.F., 13 février – 10 mars 1931.

⁴⁵ *Sur la réception de Grosz en France, voir Marie Gispert, « Clarté, matelots et bouillabaisse : la diffusion de l'œuvre de George Grosz en France durant l'Entre-deux-guerres », in Cahiers du MNAM, n°102, hiver 2007-2008, p.10-33.*

⁴⁶ Paul Klee, *Lebkuchenbild*, 1925. Huile et craie sur carton, 21,6 x 28,6 cm, die Sammlung Berggruen in den staatlichen Museen zu Berlin. PKS 3693.

⁴⁷ Paul Klee, *Mystisch-Keramisch (i.d. Art eines Stillebens)*, 1925. Huile sur carton, 31 x 46, localisation inconnue. PKS 3799.

⁴⁸ J.G. [Jacques Guenne], *Op.cit.*, p.921

⁴⁹ « Professor Karl Hofer – Berlin. « Junges Mädchen ». Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim », *Deutsche Kunst und Dekoration*, März 1928, p.415.

⁵⁰ « BECKMANN (Max). 2400.– *Nature morte* »

échappent enfin aux critiques de certains journaux : Eugen Spiro et son *Kleiber à l'Opéra*⁵¹, les *Frère et sœur Wilke* de Willy Jaeckel⁵² ainsi que le *Port* de Krauskopf⁵³ et la nature morte de fleurs de Rohricht⁵⁴. Reste François Fosca dans *L'Amour de l'Art* qui n'épargne dans son compte-rendu assassin que les « francisants » : Spiro, le Dômier Rudolf Grossmann et Lesser Ury.

En Allemagne, les réactions à la participation de la Sécession berlinoise sont aussi mitigées qu'en France et seule la *Deutsche Kunst und Dekoration* publie un compte-rendu relativement positif de l'exposition. Fritz Neugass rappelle d'abord qu'il s'agit d'un « grand événement de politique artistique » : « pour la première fois depuis la guerre une salle particulière [est] offerte à l'art allemand et le boycott officiel contre la création allemande est ainsi levé ». Il souligne ensuite l'intérêt rencontré auprès du public et de la presse. Quant à la représentation ainsi proposée de l'art allemand, il estime que « le choix des œuvres a été fait de manière très habile, de telle sorte que malgré la petite salle l'effet de l'art allemand était très vivant »⁵⁵. C'est cette même position que tente de défendre l'Ambassadeur von Hoesch qui estime que Nierendorf « [a] jugé bien trop sévèrement cette manifestation ». Le choix des organisateurs lui semble en effet avoir été le plus représentatif possible et il rappelle que la petite exposition, « tout à fait respectable dans son ensemble »⁵⁶, n'a pas trouvé partout de jugements aussi sévères. Malgré ce soutien important, il semble néanmoins que cette première véritable représentation d'ensemble de l'art allemand en France n'ait pas atteint son but.

Société du Salon d'Automne. 20^e exposition. 5 novembre – 18 décembre 1927.

« Exposition allemande. Groupe de la Berliner Seession »

PEINTURE

Max BECKMANN (Max)

2400.– *Nature Morte*

BEREND (Charlotte)

⁵¹ « SPIRO (Eugen). 2425.– *Kleiber à l'Opéra* ». Reproduction dans *Der Cicerone* : « Eugen Spiro. Kleiber dirigiert die « Entführung ». Ausstellung der Berliner Sezession in Paris », *Der Cicerone*, 1927, Heft 23, p.738.

⁵² « JAECKEL (Willy). 2416 bis.– *Frère et sœur Wilke* ». Willy Jaeckel, *Die Geschwister Wilke*, 1926. Huile sur toile, 110 x 150,5 cm.

⁵³ « KRAUSKOPF (Bruno). 2421.– *Le port* »

⁵⁴ « ROHRICHT (Wolf). 2424.– *Fleurs* »

⁵⁵ Fritz Neugass, *Op.cit.*, p.414 : « Ein grosses kunstpolitisches Ereignis war die Eröffnung des 20. Pariser Herbstsalons. Zum ersten Mal seit dem Kriege wurde der deutschen Kunst ein besonderer Saal gewährt und damit der offizielle Boykott gegen das deutsche Kunstschaffen aufgehoben. [...] Die Auswahl der Bilder wurde von Eugen Spiro recht geschickt getroffen, so dass trotz des kleinen Raumes der Eindruck deutscher Kunst sehr lebendig war [...] ».

⁵⁶ Lettre de Leopold von Hoesch à Karl Nierendorf, 30 décembre 1927. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin : Botschaft Paris, Ausstellungen, 926a-Band 2 : « Sie [sind] mit dieser Veranstaltung wohl etwas zu scharf ins Gericht gegangen. [...] so war die kleine Ausstellung doch in ihrer Gesamtheit recht achtbar und hat nicht überall die strenge Beurteilung gefunden wie bei den Kritikern [...] »

2401.– *Jeune Chat*

BUTTNER (Erich)

2402.– *Portrait du peintre Zille* [*Heinrich Zille*, 1923. Huile sur toile, dimensions inconnues, localisation inconnue]

CORINTH (Lovis)

2403.– *Portrait de Georg Brandes* [*Bildnis Georg Brandes*, 1925. Huile sur toile, 92 x 70 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen]

2404.– *Portrait de l'artiste par lui-même* [*Selbstbildnis*, 1924. Huile sur toile, 135 x 107 cm. Neue Pinakothek, Staatsgalerie moderner Kunst, München ?]

2405.– *L'arbre* [*Baum am Walchensee*, 1923. Huile sur toile, 44,3 x 57 cm, collection privée ?]

DEGNER (Arthur)

2406.– *Portrait*

DRESSLER (A.-W.)

2407.– *Couple*

FRITSCH (Ernst)

2408.– *Dancing*

GROSS [sic] (George)

2409.– *Le matelot à Paris* [Reproduction dans *L'Art vivant*, p. 872]

2410.– *Père et fille*

GROSSMANN (Rudolf)

2411.– *Paysage*

HECKENDORF (Franz)

2412.– *La Course*

HEUSER (Heinrich)

2413.– *Patineurs*

HOFER (Carl)

2414.– *Jeune fille assise* [Reproduction dans *Der Cicerone*, p.739 et dans *Deutsche Kunst und Dekoration*, p.415]

2415.– *Paysage*

JAECKEL (Willy)

2416.– *Portrait de jeune fille*

2416 bis.– *Frère et sœur Wilke* [*Die Geschwister Wilke*, 1926. Huile sur toile, 110 x 150,5 cm, localisation inconnue]

KLEE (Paul)

2417.– *Pain d'épices* [*Lebkuchenbild*, 1925. Huile et craie sur carton, 21,6 x 28,6 cm, die Sammlung Berggruen in den staatlichen Museen zu Berlin. PKS 3693]

2417 bis.– *Céramique mystique* [*Mystisch-Keramisch (i.d. Art eines Stillebens)*, 1925. Huile

sur carton, 31 x 46, localisation inconnue. PKS 3799]

KLEINSCHMIDT (Paul)

2418.– *Au cirque*

KOHLHOFF (Wilhelm)

2419.– *Le Pont à Heidelberg*

KONIG (Leo von)

2420.– *Portrait d'Eugene Albert* [Reproduction dans *Der Cicerone*, p.740]

KRAUSKOPF (Bruno)

2421.– *Le Port*

LEVY (Rudolf)

2422.– *Portrait d'enfant* [Reproduction dans *L'Art vivant*, p.875]

PECHSTEIN (Max)

2423.– *Nature morte et le peintre lui-même*

ROHRICHT (Wolf)

2424.– *Fleurs*

SPIRO (Eugen)

2425.– *Kleiber à l'opéra* [Reproduction dans *Der Cicerone*, p.738]

SCHOFF (Otto)

2426.– *Jeune Fille couchée*

SCHRIMPF (Georg)

2427.– *Joueurs de cartes*

URY (Lesser)

2428.– *Au Café*

WASKE (Erich)

2429.– *Porteur d'eau*

ZELLER (Magnus)

2430.– *Cavaliers à l'orage*

SCULPTURE

BELLING (Rudolf)

2431.– *Tête*

FIORI (Ernesto)

2432.– *Femme fuyant*

2433.– *Femme agenouillée* (terre cuite)

KOLBE (Georg)

2434.– *Femme couchée*

2435.– *Portrait du peintre Slevogt*

LEHMBRUCK

2436. *La Baigneuse*

MULLER (Martin)

2437.– *Le Buste de Ansorge*

SINTENIS (Renée)

2438.– *Le Joueur de football*

SCHARFF (Edwin)

2439.– *Portrait de Wölfflin*

SCHIFFNER (Johannes)

2440.– *Garçon (bois)*

THORAK (Josef)

2441.– *Torse*

2442.– *Buste de Wilhelm Bode*

WENCK (Ernst)

2443. – *Portrait du poète Wilhelm von Scholz*