

L'exposition des primitifs allemands au Musée du Jeu de Paume en 1950

Symbole de la réconciliation culturelle franco-allemande

Mathilde Arnoux

La genèse d'une réconciliation culturelle

Dans l'entre-deux-guerres, les musées parisiens voient s'organiser les premières expositions de peintures étrangères, le plus souvent présentées au Jeu de Paume. Si le public avait alors pu découvrir la peinture belge, hollandaise, suisse et italienne, la peinture allemande n'avait pas été exposée.¹ Bien que dans l'immédiat après-guerre, quelques œuvres allemandes aient été montrées au Musée du Petit-Palais, dans des expositions consacrées aux chefs-d'œuvre des musées européens, il n'était pas encore question de présenter une école de peinture ou un thème particulier. Ainsi, *Les trésors des musées de Vienne* en 1947, *Les chefs-d'œuvre de la Pinacothèque de Munich* en 1949, et *Les chefs-d'œuvre du musée de Berlin* en 1950, constituèrent pour André Chamson, directeur du Musée, autant d'occasions de réaliser des expositions de prestige.

Ce n'est qu'en 1950 que les salles de l'Orangerie accueillirent la première exposition consacrée à la peinture allemande ancienne: *Des Maîtres de Cologne à Albert Dürer* (ill. 17). Son succès ne doit néanmoins pas masquer les jugements négatifs portés jusqu'alors sur l'école allemande, y compris au sein des musées français. Ce surprenant changement, cinq ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, ne se comprend que par l'analyse de la politique de réhabilitation de l'Allemagne menée par le Gouvernement militaire en Zone française d'Occupation, divers ministère et certains groupes d'intellectuels français.² Ce tissu d'acteurs et d'intérêts a fait évoluer le projet de l'exposition au fil du temps et, au-delà de son caractère prestigieux, lui a conféré un intérêt scientifique et une fonction diplomatique.

MUSÉE DE L'ORANGERIE



DES MAÎTRES DE COLOGNE
A ALBERT DÜRER

Primitifs de l'École Allemande

17 Couverture du catalogue d'exposition *Des Maîtres de Cologne à Albert Dürer. Primitifs de l'École Allemande*, Paris 1950.

Le projet d'exposition consacrée aux primitifs allemands remonte à 1946: il est mentionné pour la première fois dans une lettre du 3 août adressée par Émile Lafon, administrateur général adjoint du Gouvernement militaire, à Pierre Pène, gouverneur du pays de Bade.³ La proposition n'émane donc pas de conservateurs, mais du représentant de la Délégation supérieure pour le Gouvernement militaire du pays de Bade. Cependant, ce n'est pas la Délégation qui a eu l'initiative du sujet, mais Kurt Martin, directeur de la Kunsthalle de Karlsruhe, nommé après-guerre chef du Badisches Landesamt für Museen, Sammlungen und Ausstellungen (Service badois des musées, collections et expositions).

Depuis la fin de la guerre, les expositions en provenance d'Allemagne ou d'Autriche étaient accueillies par la Suisse, la Belgique et la Hollande avant d'être présentées en France. L'exposition sur les primitifs allemands n'a pas suivi le même parcours, ses initiateurs, Pierre Pène et Kurt Martin, la considérant comme une manifestation du pays de Bade pour la Zone française d'Occupation. S'ils envisageaient de la faire circuler ensuite à Paris, Londres et New York, c'était pour

satisfaire les puissances dont le concours leur serait nécessaire pour mener à bien un tel projet. En ayant lieu d'abord en Zone française d'Occupation, l'exposition se voulait un projet initié par les représentants français en Allemagne. Elle se caractérise donc par l'engagement spécifique d'une des puissances alliées dans son organisation. En cela, elle prend une valeur politique particulière: ce n'est pas une exposition de prestige achetée clé en main à un conservateur allemand, elle semble plutôt s'inscrire dans le cadre de la politique culturelle française en Allemagne.

Son thème ne correspond cependant en rien à celui des expositions organisées par le Gouvernement militaire, qui, le plus souvent, présentaient de l'art français contemporain. Celles-ci devaient contribuer à rééduquer les Allemands et plus particulièrement les initier à un nouveau goût artistique, selon un objectif partagé avec l'ensemble de la politique culturelle française menée en Allemagne jusqu'en 1949.⁴ En proposant aux Allemands, auxquels on s'efforçait de faire oublier leur passé, de s'intéresser aux œuvres de leurs ancêtres des XIV^e et XV^e siècles, l'exposition sur les primitifs allemands s'inscrivait en porte-à-faux. L'apparente contradiction entre le choix du sujet, a priori davantage approprié à une exposition destinée à l'étranger, et le désir de la voir s'organiser en Zone française d'Occupation trouve son explication dans la personnalité de Pierre Pène, qui ne voulait pas se faire le représentant de la politique officielle, mais mener un travail de collaboration ambitieux avec Kurt Martin.

C'est très probablement pour conserver son initiative que la Délégation supérieure au Gouvernement militaire du pays de Bade, plutôt que de s'adresser, comme de coutume, directement au Ministère des Affaires étrangères ou à la tête du Gouvernement militaire, propose en premier lieu son projet à l'Union nationale des intellectuels.⁵ Ainsi, dans une note du 29 janvier 1947, Maurice Jardot, chef du bureau des Beaux-Arts du Gouvernement militaire de Bade, informe Pierre Pène que l'Union nationale des intellectuels, sur la proposition de Jean Lurçat, a examiné le projet et souhaite «que tout [soit] mis en œuvre pour sa réalisation».⁶ L'Union, rapporte-t-il, lui a proposé de se charger de toutes les démarches nécessaires. Elle est prête à prendre contact avec le «Ministère des Affaires étrangères pour lui demander de charger le Commandement en chef français en Allemagne d'étudier avec les Alliés l'organisation de cette exposition».⁷ Elle a également suggéré de contacter les divers ministères et les personnalités concernés par le projet, comme le directeur des Musées de France Georges Salles. Le dernier paragraphe de cette note révèle une fois encore le souci de la Délégation du pays de Bade de ne pas voir son projet récupéré par d'autres: «Comment le Pays de Bade pourra-t-il conserver les avan-

tages de l'initiative qu'il a eue?», s'inquiète Jardot.⁸ Dans la marge, ce dernier a rapporté à la main la réponse de Pierre Pène: »En accélérant les travaux à Fribourg, et en faisant savoir au C^{el} François que vous avez travaillé de façon approfondie la question. Plus nous aurons avancé, moins nous pourrions reculer.«⁹ La stratégie ici suggérée consiste donc à ignorer les instances officielles et à les mettre devant le fait accompli. Une fois le projet engagé, le colonel Michel François, sous-directeur des Beaux-Arts à la Direction de l'Éducation publique du Gouvernement militaire, serait contraint de l'accepter. De même, lorsque dans cette note, Maurice Jardot s'interroge sur la possibilité de commencer à élaborer le catalogue et de prendre contact avec les grands musées allemands avant même que Baden ne soit saisi et que l'accord de Berlin ne soit acquis, Pierre Pène lui donne une réponse positive. Cette stratégie de contournement des instances décisionnelles témoigne bien des rivalités qui existaient entre les promoteurs du projet, la tête du Gouvernement militaire et le Ministère des Affaires étrangères.

Maurice Jardot commence donc à organiser l'exposition. Le 19 février 1947, Kurt Martin, en charge du projet du point de vue scientifique, élabore une proposition provisoire pour l'exposition des primitifs allemands à Paris. Cette proposition, dont le destinataire n'est pas indiqué, devait être très probablement adressée à l'Union nationale des intellectuels qui avait exprimé le souhait de voir l'exposition présentée à Paris. Kurt Martin dresse tout d'abord une liste des maîtres dont il souhaite exposer les œuvres.¹⁰ Il suggère en outre de faire appel à sept conservateurs de musées allemands pour constituer une commission d'organisation allemande: Eberhard Hanfstaengl, directeur général des musées bavarois à Munich; Carl Georg Heise, directeur de la Kunsthalle de Hambourg; Ernst Holzinger, directeur du Städelschen Kunstinstitut de Francfort; Leopold Reidemeister, directeur du Walraff-Richartz Museum de Cologne; Ernst Troche, directeur du Germanisches Museum de Nuremberg; lui-même, directeur de la Kunsthalle de Karlsruhe, et un représentant des Musées de Berlin. Grâce à ce comité, Kurt Martin avait la quasi certitude de pouvoir emprunter des œuvres à ces musées, parmi les plus importants d'Allemagne, et par là même de réaliser une exposition de qualité exceptionnelle.¹¹ Par la suite, les »chapitres« du projet révèlent que Kurt Martin prévoit de réserver toute l'organisation de l'exposition à cette commission allemande. Finalement, Martin envisage de confier toute l'organisation à cette commission, car, à ses yeux, seuls les conservateurs allemands ont les compétences nécessaires pour traiter de la peinture allemande ancienne. Mais, au-delà de l'argument scientifique, il souhaite avant toute chose donner aux Allemands la possibilité de prendre part activement à la vie culturelle européenne et voir l'Allemagne recouvrir sa sou-

veraineté, tout au moins dans ce domaine. L'exposition des primitifs allemands devenait alors le symbole de la reprise de la vie intellectuelle allemande.

Comme en témoigne le douzième chapitre du projet, celle-ci contribuerait aussi aux réparations des dommages causés par l'Allemagne. Kurt Martin veille toutefois à ce que la manifestation incarne un échange entre la France et l'Allemagne: aussi insiste-t-il pour que son pays puisse profiter d'une part des bénéfices. Un autre de ses soucis est de rassurer et de protéger ses compatriotes. Engagée après-guerre, la récupération des œuvres spoliées par les nazis suscite en effet des craintes dans les musées allemands, qui hésitent dès lors à accorder des prêts pour l'étranger. Pour calmer le jeu, Kurt Martin propose de publier «une déclaration officielle» assurant «que les œuvres d'art retourneront en Allemagne» et «des reportages pour les journaux allemands» seront publiés.¹² Kurt Martin, allemand francophile, non coupable de collaboration avec les nazis, pouvait à la fois prévenir les susceptibilités des Allemands tout en tenant compte des exigences françaises.

Ces initiatives prises par les organisateurs de l'exposition, Pierre Pène et Kurt Martin, ont heurté les instances décisionnelles supérieures. Dans une lettre du 10 avril 1947, Michel François explique à Raymond Schmittlein, directeur de la Direction de l'Éducation publique, que la proposition d'exposition sur les primitifs allemands transmise par Jean Gilbert au général Koenig pose problème: «L'idée n'est pas neuve. Déjà au mois d'août 1946 elle m'avait été exprimée verbalement par Monsieur Jardot, chef du Service des Beaux-Arts du Pays de Bade, qui se faisait lui aussi l'interprète de l'UNI.» Michel François, qui pense que la fiche rédigée par Jean Gilbert vient par le «même canal», s'étonne néanmoins de ne jamais avoir été sollicité par cet organisme «qui touche directement [son] activité ici».¹³ Bien que cette lettre de Jean Gilbert présentant l'exposition au général Koenig ne soit pas conservée, le rapport de Michel François permet de comprendre que l'Union nationale des intellectuels et le gouverneur de Bade ont préféré recourir directement au Commandement en chef français en Allemagne plutôt que de passer par la Direction de l'Éducation publique, pensant certainement pouvoir ainsi garder la main sur leur projet et accélérer l'organisation de l'exposition. Ils n'ont manifestement pas envisagé que le Commandement en chef français en Allemagne ne traiterait pas personnellement de cette question et qu'il la renverrait aux services concernés, c'est-à-dire à ceux de la Direction de l'Éducation publique: que Michel François soit blessé de ne pas avoir été tenu au courant du projet et de l'avoir appris par des voies détournées est dès lors compréhensible. Sur ce, la stratégie de contournement de Pierre Pène engendre des rivalités et nuit à la réalisation de l'exposition, dont Michel François refuse le projet en invoquant les diffi-

cultés de négociation avec les alliés, mais aussi le problème de la récupération des œuvres spoliées:

»L'exposition que l'on veut situer au Musée de l'Orangerie succéderait donc dans cet établissement à l'exposition des chefs-d'œuvre récupérés en Allemagne qui y a connu un tel succès l'année passée. Encore que le mot ›allemand‹ ne figure pas dans le titre proposé, il ne fera de doute pour personne – et pour cause – que ces tableaux sont des biens allemands. Et je pense, comme de nombreuses personnes intéressées de Paris pensent, qu'il sera fait immédiatement un lien dans l'opinion publique entre les chefs-d'œuvre qui ont été récupérés, les objets d'art dont on sait qu'ils ne le sont pas encore et qu'ils ne le seront peut-être jamais, et cet apport en masse de biens allemands qui seraient proposés à l'admiration des initiés, à la convoitise aussi des spoliés ou de leurs ayants-droit.«¹⁴

C'est avec moins de nuances que, le 4 février 1947, le chargé de mission du Ministère de l'Information explique à Marcel Bidoux, directeur de l'hebdomadaire *Lundi-Matin* et membre de l'Union nationale des intellectuels, les »motifs émotionnels et politiques« qui rendent impossible sa réalisation: car l'exposition, en dépit de son intérêt artistique, »heurterait certainement les sentiments des Français, encore hantés par le souvenir trop vif des ›primitifs‹ allemands en chair et en os.«¹⁵ La question de la récupération n'est plus seule en cause, s'ajoute le risque d'éveiller de mauvais souvenirs chez les Français et de les atteindre psychologiquement. Le jeu de mot, peu raffiné, auquel s'adonne ce chargé de mission révèle son ignorance concernant la peinture allemande ancienne. Ces refus et dénigrement montrent une fois encore combien tous les éléments constitutifs de cette exposition, l'organisation des prêts, sa circulation en Europe, son titre, ses lieux de présentation, les communiqués de presse qui l'accompagnent, sont chargés symboliquement: il s'agit constamment de ménager les susceptibilités de chacun, d'anticiper les réactions du public. Ainsi, la présence de l'adjectif »allemand« dans le titre a posé des difficultés jusqu'au mois de mars 1950. L'Association française d'action artistique s'oppose à ce qu'il figure dans le titre, tandis que les Services Français en Allemagne souhaitent qu'il soit conservé. Une bataille diplomatique s'engage entre les administrations rivales qui s'accordent finalement le 15 mars 1950, sur le titre: *Des Maîtres de Cologne à Albert Dürer. Les Primitifs de l'École Allemande*.¹⁶

La reprise du projet par l'administration parisienne

Il faut attendre que le travail de récupération des œuvres spoliées par les nazis soit presque achevé à l'été 1948 pour que l'exposition puisse être mise en œuvre.¹⁷ Lorsque le projet est repris, Pierre Pène et Maurice Jardot, suite aux rivalités institutionnelles, en ont perdu l'initiative et l'exposition ne semble plus destinée au Pays de Bade mais seulement à Paris. Par ailleurs, les transformations au sein de l'administration ont contribué à retirer ce projet au gouverneur du pays de Bade. La Sous-Direction des Beaux-Arts de Michel François est devenue en été 1948 la section d'expansion culturelle dirigée par Jean Mougin. À la suite de cette réorganisation, la Direction de l'Éducation publique est la seule responsable de l'organisation des expositions du Gouvernement militaire. Ainsi ni les sous-secrétaires aux Beaux-Arts au sein des gouvernements locaux comme Maurice Jardot, ni les Allemands, ne peuvent plus intervenir dans l'organisation d'expositions sur leur territoire. La mainmise de la Direction de l'Éducation publique est bien réelle et le Gouvernement militaire du pays de Bade a perdu son autorité sur un projet qu'il avait pourtant initié.

Une fois décidé de la destination parisienne de l'exposition des primitifs allemands, le Ministère des Affaires étrangères ne tarde pas à s'en emparer. Il confie à l'Association française d'action artistique la charge de l'organiser.¹⁸ Le 22 novembre 1948, la Direction générale des relations culturelles du Ministère des Affaires étrangères reçoit l'accord du directeur général des Arts et des Lettres. Le comité des conservateurs des musées nationaux a été «unanime pour accepter de réserver les salles de l'Orangerie à cette manifestation à condition qu'elle soit [...] placée sous le patronage de l'Armée d'Occupation».¹⁹ Il est donc prévu que le Gouvernement militaire assume le patronage de l'exposition. En revanche, le Gouvernement militaire du Pays de Bade, en raison de ses intrigues, a été écarté.

La Direction des musées nationaux ne se contente pas d'agréer la réalisation de l'exposition, elle entend aussi donner son avis sur la pertinence scientifique du projet et du choix des œuvres. Aussi charge-t-elle Bernard Dorival, conservateur du Musée national d'Art moderne, d'une expertise. Son rapport du 23 octobre 1948, adressé au directeur des Musées de France, Georges Salles, est extrêmement détaillé et permet de suivre ses diverses démarches. Le 20 octobre 1948, à Fribourg-en-Brigau, il a représenté Georges Salles lors de «la cérémonie au cours de laquelle [...] M. Schmittlein, directeur de l'éducation publique du Gouvernement militaire, a remis aux autorités allemandes un lot de gravures françaises contemporaines destinées à la Kunsthalle de Karlsruhe et a reçu de leurs mains un tableau du maître allemand Willi Baumeister pour le Musée national d'Art moderne».²⁰ Le 21 octobre

1948, il s'est rendu chez Maurice Jardot, où il rencontre Pierre Pène, Kurt Martin, et les conservateurs allemands du comité d'organisation de l'exposition.²¹ Bernard Dorival suggère d'ouvrir l'exposition au printemps 1949, car Bruxelles a un projet similaire d'art médiéval allemand pour le mois d'octobre. Il précise »[qu']il serait souhaitable que, pour une fois, et au contraire de ce qui s'est trop produit, depuis plusieurs années, la capitale de la France fut servie, ainsi qu'il se doit, avant celle de la Belgique«. ²² L'objectif est de rassembler des peintures »d'une qualité exceptionnelle« à l'exclusion des enluminures, gravures et sculptures.²³ Le rapport de Dorival s'achève sur l'espoir exprimé par les conservateurs allemands »de recevoir en échange, une importante exposition d'art français ancien«, ²⁴ qui laisse transparaître le désir croissant des Allemands de nouer de réels échanges culturels et de cesser les seules manifestations unilatérales contribuant aux réparations.

Malgré l'accord de la Direction des musées nationaux, Philippe Erlanger, directeur de l'Association française d'action artistique, refuse l'exposition sur les primitifs allemands. Il invoque des raisons de calendrier: sa présentation au printemps 1949 succéderait en effet immédiatement aux *Chefs-d'œuvre de la Pinacothèque de Munich*, dont la fermeture était prévue le 1^{er} avril 1949.²⁵ Il y aurait alors coup sur coup deux grandes expositions organisées avec l'Allemagne. Le refus d'Erlanger est, on le comprend, purement diplomatique. L'Association française d'action artistique, qui dépendait de la Direction générale des relations culturelles du Ministère des Affaires étrangères, avait en effet toujours veillé à maintenir un équilibre entre les manifestations. Par ailleurs, son importante aide financière était un argument de poids pour reporter l'exposition qui, finalement, est inscrite en tête des programmes d'échanges artistiques pour l'année 1950.²⁶

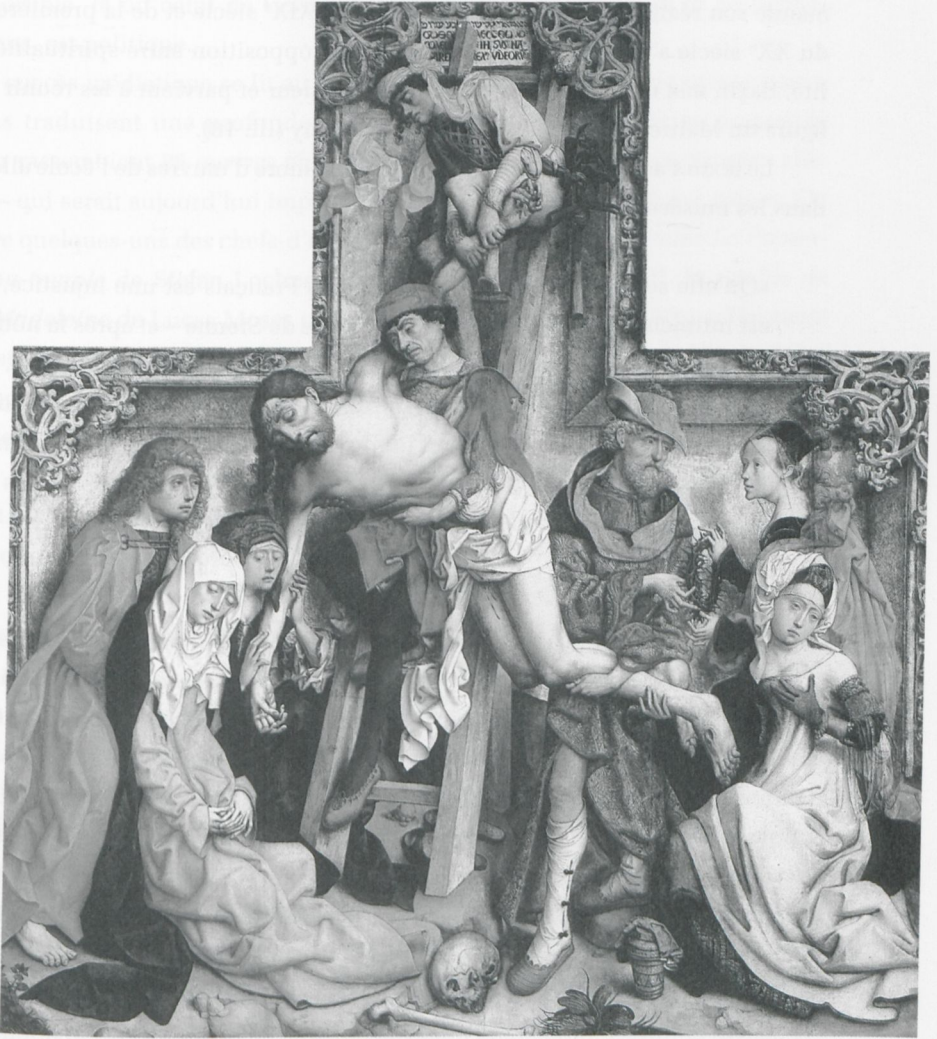
En repoussant la date de l'exposition, le rôle initial joué par le Gouvernement militaire du pays de Bade est davantage encore occulté par un contexte qui n'en finit pas de changer. En mai 1949, la République fédérale d'Allemagne est fondée, le Gouvernement militaire est alors remplacé par un Haut-Commissariat. L'Allemagne ayant recouvert sa souveraineté, il convient de se garder d'y exercer une politique trop française. Devant nécessairement revoir à la baisse ses ambitions, Raymond Schmittlein démissionne en 1951.²⁷ Il est alors remplacé par un diplomate, »Henri Spitzmuller, dont le rôle fut, d'après l'historien Jacques Bariéty, tout en sauvegardant l'œuvre de Schmittlein, de la libérer de ce qui, dans le nouveau contexte international, pouvait paraître »trop français«; il s'agissait aussi de s'adapter aux nouveaux moyens budgétaires, considérablement réduits«. ²⁸ La Direction de l'Éducation publique est remplacée la même année par la Direction générale des affaires culturelles. Mais dans ce domaine, les Français perdent de leur pouvoir, les

affaires culturelles relevant désormais de la compétence des *Länder*.²⁹ Ainsi l'exposition sur les primitifs allemands prévue pour 1950 tombe à point nommé pour témoigner de l'autonomie culturelle allemande. En la plaçant sous le patronage du gouvernement français et du gouvernement fédéral allemand et non plus sous celui du Gouvernement militaire, elle apparaît comme une initiative allemande accueillie par la France. Cette manifestation culturelle, à laquelle le sujet et les organisateurs allemands confèrent une forte dimension symbolique, devient l'image de la renaissance des échanges franco-allemands. Les pères du projet, comme Pierre Pène, ont chèrement payé cette évolution: bien qu'ils se soient, dès le début, distingués des ambitions de rééducation du peuple allemand prônées par Schmittlein, la nouvelle situation politique ne permet pas de reconnaître leur initiative, leur administration étant étroitement liée au Gouvernement militaire.

Les ministères parisiens profitent de l'initiative française du projet pour demander que sa réalisation, malgré son report, ait lieu tout d'abord en France. Dans le contexte politique de l'époque, la présentation de l'exposition à Paris, avant Bruxelles et Amsterdam, prend une importance accrue et vise à renvoyer aux Alliés occidentaux l'image d'une politique culturelle constructive de la France à l'égard de l'Allemagne.³⁰ Philippe Erlanger et l'Association française d'action artistique prennent alors en charge toute l'organisation matérielle de la manifestation. Germain Bazin est désigné commissaire français par Georges Salles. Du côté allemand, la préparation de l'exposition est officiellement confiée à Kurt Martin. Tout est mis en œuvre afin qu'elle voit enfin le jour. Suite à plusieurs propositions, ses dates sont fixées, d'avril à juin 1950, l'inauguration ayant lieu le 31 mars. Toutefois des difficultés sont rencontrées lors des demandes de prêt, en particulier côté français. Germain Bazin tenait en effet à regrouper les plus importantes pièces allemandes des collections françaises, afin de signifier le nouvel intérêt que la France et ses musées portaient à cette école de peinture. Mais sa récolte est mince: quatre œuvres, provenant des musées du Louvre, de Dijon et de Strasbourg, sur les 86 exposées. L'organisation tardive des prêts l'explique en partie: elle l'empêcha d'obtenir *Le retable de Saint-Étienne* du Maître d'Uttenheim conservé à Moulins, déjà prêté à l'exposition *L'art gothique du Tyrol* organisée à Innsbruck. Par ailleurs, *L'Empereur Auguste et la Sibylle de Tibur* de Conrad Witz conservé au musée de Dijon était à Rotterdam.³¹ L'église Saint-Martin de Colmar, quant à elle, refusa le prêt de *La Vierge au Buisson de Roses* de Martin Schongauer.³²

Réception critique et valeur symbolique

Dans son avant-propos au catalogue de l'exposition, Germain Bazin fait part de son intérêt pour la peinture allemande ancienne et de celui des musées français. Mais il ne faut pas surestimer cette nouvelle appréciation de la peinture allemande par les Français, car ce texte est fortement emprunt de diplomatie. Germain Bazin commence par louer les contacts entre les peuples grâce auxquels la civilisation grandit et s'enrichit: »La prodigieuse richesse culturelle de l'Europe est due à cette grande variété de peuples en constant état d'osmose. Toute l'histoire de la culture est celle d'un chassé-croisé d'influences, influences, qui sont des confluences et qui produisent cette majesté des grands fleuves. Les pays qui se laissent les plus pénétrer ne sont pas les moins individués.«³³ Ce discours sur les influences ne peut que surprendre, jusque-là le jeu des emprunts aux écoles étrangères disqualifiait les artistes allemands aux yeux des conservateurs français de la fin du XIX^e siècle et de l'entre-deux-guerres. Le thème de l'influence n'apparaît plus comme un aspect négatif, au contraire, il révèle la capacité d'une culture à rester ouverte sur le monde extérieur. L'Europe médiévale et le XVIII^e siècle qui ont vu les échanges artistiques s'intensifier, ont, selon Germain Bazin, permis le développement des expressions spécifiques à chaque Nation. Et pour montrer qu'il s'agit bien là d'une qualité, la France est elle-même présentée comme le point de convergences de diverses influences: »Ne faut-il pas voir l'origine de la continuité culturelle de la France dans ce rythme harmonieux qui lui fait tour à tour ouvrir les vannes au Nord ou au Sud? [...] L'Allemagne, moins que tout autre, échappe à cette règle.«³⁴ La France et l'Allemagne sont comparées en des termes positifs, toutes deux ont une culture caractérisée par son ouverture sur l'étranger, qui lui permet d'échanger, d'apprendre, de créer. Par ce rapprochement, Germain Bazin suggère la possibilité d'une entente et d'une réconciliation. Pour la première fois, l'art allemand est admiré pour la façon dont ses artistes ont su adopter les influences étrangères. Ils ont une démarche active, ils assimilent ce qui leur est offert par l'étranger, ils ne sont plus seulement les mauvais interprètes de mouvements artistiques prestigieux. Cependant, bien que cette présentation soit en faveur de l'art allemand, elle ne s'efforce pas d'en souligner la singularité et ne renonce pas à l'idée d'un art »sous influence«. Les pontifs attachés à cette école ressurgissent ainsi dans la suite du texte, qui résume l'histoire de l'art allemand des XIV^e et XV^e siècles. Si son approche n'est pas sans contradictions, Germain Bazin a néanmoins le mérite d'accorder à l'art allemand une place au sein de l'histoire de l'art. Après avoir retracé chronologiquement l'évolution de l'art primitif allemand, il tente de le caractériser, non pas tant en identifiant les spécificités stylistiques des œuvres qu'en cherchant à en comprendre



18 Maître du retable de Saint Barthélémy: La descente de croix, vers 1500/05, huile sur panneau de chêne, 227 × 210 cm, Paris, Musée du Louvre (au Val-de-Grâce jusqu'en 1797).

l'esprit. L'Allemagne est présentée comme un pays de penseurs et de philosophes. Mais cette âme métaphysique qui, dans les textes du XIX^e siècle, ne prédisait pas les Allemands à l'exercice de l'art, apparaît au contraire ici à l'origine d'œuvres singulières. En reprenant les stéréotypes du XIX^e siècle, mais en ne les utilisant pas aux mêmes fins, Bazin facilite la compréhension de sa démonstration tout en réhabilitant l'art allemand ancien. Ainsi reprend-il le thème du sentimentalisme, auquel il substitue le terme d'ingénuité; ou encore reconnaît-il à la peinture alle-

mande son réalisme. Mais là où les études du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle s'appuient sur la traditionnelle opposition entre spiritualité et réalité, Bazin met ces deux caractéristiques en valeur et parvient à les réunir dans la figure du Maître du Retable de Saint Barthélémy (ill. 18).

Le texte s'achève par le rappel du faible nombre d'œuvres de l'école allemande dans les musées français:

«Qu'elle soit méconnue de beaucoup des Français est une injustice, car elle est intimement liée à nous; c'est avec celle de Sienne – et après la nôtre, hélas si mutilée – la principale école gothique. Et puisque le gothique, langage universel du Moyen Âge, est *opus francigenum*, comme le dit un chroniqueur allemand du XIII^e siècle, il faut qu'il y ait entre les psychologies de nos deux peuples bien des points de contact, pour que ce style, que nous avons inventé, ait pu, après une mutation, il est vrai essentielle, devenir le style national allemand.»³⁵

Germain Bazin ne fait pas ici référence au débat franco-allemand du XIX^e siècle sur l'origine du gothique pour attiser les haines, mais au contraire pour démontrer la parenté et la proximité existant entre la France et l'Allemagne. L'Europe médiévale, caractérisée par l'intensité des échanges entre les diverses cultures et par l'affirmation des identités locales, devient un modèle à suivre pour la construction de l'Europe contemporaine. Par ces propos, Germain Bazin signe un acte de réconciliation: »Le moment où a lieu cette exposition a une signification si profonde qu'elle n'a pas besoin d'être soulignée [...]. La participation des Musées autrichiens, suisses et français, met en valeur l'esprit «européen» dans lequel a été organisée cette exposition [...].«³⁶ L'heure n'est plus à la rééducation du peuple allemand, aux échanges culturels unilatéraux qui avaient régné au début de l'occupation française en Allemagne, il s'agit désormais de prôner l'intégration de l'Allemagne au sein de l'Europe occidentale.

Au texte de Germain Bazin succède une introduction de Kurt Martin.³⁷ La méthode du conservateur allemand diffère fondamentalement de celle de son confrère français. S'inscrivant dans la tradition historiographique allemande de la *Kulturgeschichte*, son approche scientifique de l'Allemagne des XIV^e et XV^e siècles repose sur une étude précise du contexte historique qui lui permet, dans un second temps, d'entreprendre une analyse comparative des productions artistiques afin de révéler les particularités de l'art allemand de cette période. Ce texte est longtemps resté une synthèse de référence pour la peinture médiévale allemande: l'enjeu en

est historique, là où celui de Germain Bazin, chargé de symboles et de bonnes intentions, est politique.

Le succès médiatique se lit au regard des nombreux articles de presse parus, qui tous traduisent une profonde admiration pour cette entreprise de grande ampleur rassemblant 86 œuvres en provenance des plus importants musées allemands – qui serait aujourd'hui impensable en raison de la fragilité des pièces. On y admire quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'école allemande, comme *La Présentation au temple* de Stefan Lochner conservée à Darmstadt (pl. I), le *retable de Sainte Madeleine* de Lucas Moser provenant de Tiefenbronn, les faces extérieures des volets du *retable des Pères de l'Église* montrant des scènes de la vie de Saint Wolfgang par Michael Pacher prêtés par la Pinacothèque de Munich (ill. 19), ou encore le *retable de Saint Thomas* du Maître Francke (ill. 20), tandis que la diversité des écoles régionales est illustrée par des œuvres d'une très haute qualité. L'importance exceptionnelle de l'exposition, du point de vue artistique comme scientifique, est reconnue de tous.³⁸ Son thème a cependant suscité diverses réactions de la part de la presse. Certains articles s'attachent davantage à son message symbolique et politique, ainsi André Chastel dans *Le Monde* insiste sur la nécessité de renouer intellectuellement avec l'Allemagne.³⁹ Mais d'autres auteurs utilisent le thème de l'exposition pour justifier leurs idées reçues concernant l'art allemand. Maximilien Gauthier dans *Les nouvelles littéraires* laisse transparaître à travers sa description des caractéristiques de l'art allemand, les rancœurs qu'il nourrit à l'égard de l'ancien ennemi, mais il admire cependant l'organisation de cette manifestation exceptionnelle.⁴⁰

Parvenant à incarner l'acte de réconciliation qu'elle souhaitait symboliser, l'exposition est également un succès diplomatique. Ainsi le 24 mai 1950, Henri-Paul Eydoux, devenu depuis 1949 chef du service des relations artistiques du Haut-Commissariat de la République Française en Allemagne, envoie à Philippe Erlanger, une lettre dans laquelle il rapporte les remerciements que les conservateurs allemands présents à l'inauguration de l'exposition lui ont fait parvenir.⁴¹ Ces derniers font part du plaisir qu'ils ont eu à venir à Paris, et expriment aussi leur sincère gratitude pour l'esprit d'échange et de réconciliation dans lequel ils ont été accueillis. Reide-meister de Cologne écrit à Henri-Paul Eydoux, le 16 mai 1950, combien il est »heureux que ces efforts réciproques de nos deux pays contribueront [sic] à créer une unité européenne«. ⁴² Le même jour, Noack de Fribourg lui confie combien »le bon accueil que nous avons trouvé partout, nous a impressionnés beaucoup«. ⁴³ Le 19 mai 1950, Carl Georg Heise, directeur de la Kunsthalle de Hambourg, n'hésite pas à exprimer son étonnement face à l'harmonie qui a présidé aux rencontres



19 Michael Pacher: *Saint Wolfgang et le voleur* (face extérieure du volet gauche, en bas, du retable des Pères de l'Église), 1483, huile sur panneau de pin, 103 × 91 cm, Munich, Alte Pinakothek.

entre Français et Allemands: »J'ai pu apprécier particulièrement la chaude atmosphère de sympathie, exempte de préjugés qui présida aux rencontres avec nos collègues français, qui laissent augurer de bons rapports et échanges culturels normaux, malgré certains événements pénibles d'un passé encore récent [...].«⁴⁴ Ces quelques témoignages illustrent la grande réussite de cette exposition, en termes diplomatique et intellectuel.

L'exposition des primitifs allemands, son histoire, ses acteurs, ses enjeux, permet d'apprécier l'évolution de la politique culturelle en Zone française d'Occupation, qui, d'une politique de rééducation, s'est progressivement faite politique d'échange et de coopération. Cette transformation a été encouragée par l'engagement de certains Allemands, comme Kurt Martin dont l'action a été fondamentale et par le discernement et l'intelligence de représentants français en Allemagne tel que Pierre Pène. Dans un contexte aussi marqué, le caractère diplomatique que peuvent revêtir les expositions est une évidence, dont témoigne de façon exemplaire celle



20 Maître Francke: *La mise au tombeau* (face intérieure du volet droit, en bas, du retable de Saint Thomas), 1424–1436, huile sur panneau de chêne, 99 × 89 cm, Hambourg, Kunsthalle.

des primitifs allemands, porteuse d'un message de réconciliation entre l'Allemagne et la France. Mais l'histoire de l'art n'est pas en reste, car en inaugurant un nouveau type de discours plus ouvert à l'art allemand, bien qu'encore redevable aux stéréotypes, cette exposition a marqué de nombreux catalogues jusqu'au milieu des années 1960; depuis, des conservateurs comme Maurice Besset puis Françoise Cachin au Musée d'Art moderne, Bernard Ceysson au Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne ou Michel Laclotte au Musée du Louvre se sont efforcé de mettre en valeur la singularité de la peinture allemande au sein des musées français.

- 1 Voir *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins. Anciens et modernes*, cat. exp., Musée du Jeu de Paume, Paris, Paris 1921; *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, cat. exp., Musée du Jeu de Paume, Paris, Paris 1923; *Exposition de l'Art Suisse (de Holbein à Hodler). Catalogue des œuvres exposées*, cat. exp., Musée du Jeu de Paume, Paris, Paris et Genève 1924; *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins*, cat. exp., Musée du Jeu de Paume, Paris, Paris 1926; *L'art belge depuis l'impressionnisme*, cat. exp., Musée du Jeu de Paume, Paris, Paris 1928; *L'art suisse contemporain depuis Hodler. Peinture et sculpture*, cat. exp., Musée du Jeu de Paume, Paris, Paris 1934; *Exposition d'œuvres d'artistes belges contemporains*, cat. exp., Musée du Jeu de Paume, Paris, Paris 1935; *L'Art italien des XIX^e et XX^e siècles*, cat. exp., Musée du Jeu de Paume, Paris, Paris 1935.
- 2 Voir Mathilde Arnoux: *La réception de la peinture germanique par les musées français 1871-1981*, thèse, Université de la Sorbonne-Paris IV 2003.
- 3 Émile Laffon à Pierre Péne, 3 août 1946; Archives du Ministère des Affaires étrangères (Archives de l'Occupation française en Allemagne et en Autriche), Colmar, Archives de la délégation provinciale pour le Bade Sud, Service des affaires culturelles, 4236, exposition des Primitifs allemands, 1950.
- 4 Voir Corine Defrance: *La politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin. 1945-1955*, Paris 1994, p. 200; voir Martin Schieder: *Expansion/Integration. Die Kunstausstellungen der französischen Besatzung im Nachkriegsdeutschland*, Munich et Berlin 2004, p. 36; voir idem: *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, mit einem Vorwort von Werner Spies und einem Gedicht von K. O. Götz, Berlin 2005 (Passagen/Passages, Bd. 12).
- 5 L'Union nationale des intellectuels a été fondée en février 1945 par deux cents personnalités représentant les lettres, les sciences, les arts, les universités et la justice en France. Toutes avaient fait partie de la Résistance durant la guerre et se souciaient du destin de la pensée française. Rapidement diverses associations nationales s'affilièrent à l'Union, par exemple le comité national des pharmaciens, celui des écrivains, l'union nationale des arts plastiques, etc. Son objectif est d'organiser des «Manifestations sur le plan national et local avec répercussion sur le plan international»; Anonyme: *L'union nationale des intellectuels ouvrira le 23 février son conseil national*, in: *Le Monde*, 21 février 1946, p. 4. L'Union nationale des intellectuels manifeste la volonté des intellectuels français de participer à la reconstruction de la France et au rayonnement de la culture et de la paix. Elle est tout d'abord présidée par Georges Duhamel, puis, à partir de février 1946 par Jacques Trefouel, auquel succède en mai 1947 Jean Cassou. L'Union nationale des intellectuels s'est rapidement dotée d'un comité directeur de vingt-cinq membres, aussi représentatifs que possible de sa diversité. Mais l'appareil est lourd et l'Union nationale des intellectuels ne dispose pas de réel pouvoir: elle ne parvient à faire respecter ses décisions qu'au début, grâce à sa communauté de pensée et à la notoriété de ses membres. À l'origine héritière de la Résistance française, il semble que l'Union ait, au fil du temps, été reprise par le parti communiste français, ce qui amène Jean Cassou à en démissionner en 1950.
- 6 Maurice Jardot à Pierre Péne, 29 janvier 1947; Archives du Ministère des Affaires étrangères (Archives de l'Occupation française en Allemagne et en Autriche), Colmar, Archives de la délégation provinciale pour le Bade Sud, Service des affaires culturelles, 4236, exposition des Primitifs allemands, 1950.
- 7 Ibid.
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 Kurt Martin, lettre du 19 février 1947; Archives du Ministère des Affaires étrangères (Archives de l'Occupation française en Allemagne et en Autriche), Colmar, Archives de la délégation provinciale pour le Bade Sud, Service des affaires culturelles, 4236, exposition des Primitifs allemands, 1950.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 Michel François à Raymond Schmittlein, 10 avril 1947; Archives du Ministère des Affaires étrangères (Archives de l'Occupation française en Allemagne et en Autriche), Colmar, Archives de la délégation provinciale pour le Bade Sud, Service des affaires culturelles, 4236, exposition des Primitifs allemands, 1950.
- 14 Ibid.
- 15 Michel François à Marcel Bidoux, 4 février 1947; Archives du Ministère des Affaires étrangères

- (Archives de l'Occupation française en Allemagne et en Autriche), Colmar, Archives de la délégation provinciale pour le Bade Sud, Service des affaires culturelles, 4236, exposition des Primitifs allemands, 1950.
- 16 Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, 15 mars 1950.
 - 17 Voir Claude Lorentz: *La France et les restitutions allemandes: au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, 1943-1954*, Paris 1998, p. 233.
 - 18 Lettre du 13 août 1948, signature non identifiée, adressée par le Commissariat général aux affaires allemandes et autrichiennes du Ministère des Affaires étrangères à Mlle Litou de la Direction générale des arts et des lettres du Ministère de l'Éducation nationale; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, Exposition des Primitifs allemands, 1950.
 - 19 Lettre du 22 novembre 1948, adressée par le directeur général des arts et des lettres au directeur général des relations culturelles; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, Exposition des Primitifs allemands, 1950.
 - 20 Copie du rapport de Bernard Dorival daté du 23 octobre 1948; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, Exposition des Primitifs allemands, 1950. Au sujet du caractère symbolique de l'échange d'œuvres: voir Schieder 2004.
 - 21 Ibid.
 - 22 Ibid.
 - 23 Ibid.
 - 24 Ibid.
 - 25 Philippe Erlanger, lettre du 27 décembre 1948; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, exposition des Primitifs allemands, 1950.
 - 26 Voir note du 5 décembre 1948 du Ministère des affaires étrangères, Direction d'Europe, Sous-Direction d'Europe centrale pour la direction générale des relations culturelles; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, exposition des Primitifs allemands, 1950; lettre du 4 février 1949; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, Exposition des Primitifs allemands, 1950.
 - 27 Voir Jacques Bariéty: *L'action culturelle française en République Fédérale d'Allemagne de 1949 à 1955*, in: *Revue d'Allemagne* 3/1988, pp. 246-260.
 - 28 Ibid., p. 257.
 - 29 Voir DeFrance 1994, pp. 215-217.
 - 30 Lettre du 23 février 1949 adressée par le commissaire général aux affaires allemandes et autrichiennes au général Koenig; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, exposition des Primitifs allemands, 1950.
 - 31 Lettre du 3 février 1950, de Pierre Quarré, conservateur au Musée de Dijon, à l'Association française d'action artistique; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, exposition des Primitifs allemands, 1950.
 - 32 Voir notes pour M. Seydoux du 2 mars 1950, du 6 mars 1950 et du 14 mars 1950; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, exposition des Primitifs allemands, 1950.
 - 33 Germain Bazin: *Avant-propos*, in: *Des Maîtres de Cologne à Albert Dürer. Primitifs de l'École allemande*, cat. exp., Musée de l'Orangerie, Paris, Paris 1950, pp. 7-12, p. 7.
 - 34 Ibid., p. 7.
 - 35 Ibid., p. 11.
 - 36 Ibid., p. 12.
 - 37 Voir Kurt Martin: *Introduction*, in: *Des Maîtres de Cologne à Albert Dürer. Primitifs de l'École allemande*, cat. exp., Musée de l'Orangerie, Paris, Paris 1950, pp. 13-17.
 - 38 Voir M.[aurice] B.[rillant]: *Dürer, Holbein et les Primitifs allemands sont pour quelques semaines à l'Orangerie*, in: *L'Époque*, 31 mars 1950, exemplaire ronéotypé, non paginé, conservé aux Archives du Ministère des Affaires étrangères (Archives de l'Occupation française en Allemagne et en Autriche), Colmar, Archives de la délégation provinciale pour le Bade Sud, Service des affaires culturelles, 4236, exposition des Primitifs allemands, 1950.
 - 39 Voir André Chastel: *À l'Orangerie, pour la première fois à Paris, les Primitifs allemands*, in: *Le Monde*, 1^{er} avril 1950, exemplaire non paginé conservé aux Archives du Ministère des Affaires étrangères (Archives de l'Occupation française en Allemagne et en Autriche), Colmar, Archives de la délégation provinciale pour le Bade Sud, Service des affaires culturelles, 4236, exposition des Primitifs allemands, 1950.
 - 40 Voir Maximilien Gauthier: *Les Primitifs allemands à l'Orangerie*, in: *Les nouvelles littéraires*,

- 8 avril 1950, exemplaire non paginé conservé aux Archives du Ministère des Affaires étrangères (Archives de l'Occupation française en Allemagne et en Autriche), Colmar, Archives de la délégation provinciale pour le Bade Sud, Service des affaires culturelles, 4236, exposition des Primitifs allemands, 1950.
- 41 Henri-Paul Eydoux à Philippe Erlanger, 24 mai 1950; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, exposition des Primitifs allemands, 1950.
- 42 Leopold Reidemeister à Henri-Paul Eydoux, 16 mai 1950; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, exposition des Primitifs allemands, 1950.
- 43 Ibid.
- 44 Carl George Heise, lettre du 19 mai 1950; Archives du Ministère des Affaires étrangères, Nantes, Service des échanges artistiques, 1405, exposition des Primitifs allemands, 1950.