Originalveröffentlichung in: McWilliam, Neil ; Passini, Michela (Hrsgg.): Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950) : pratiques, écritures, enjeux, Strasbourg 2023, S. 389-401 (Historiographie de l'art)
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00009407

UNE ABSENCE ÉLOQUENTE

LES EXPOSITIONS D'ART ALLEMAND DANS LES MUSÉES FRANÇAIS PENDANT LES ANNÉES 1920

MATHILDE ARNOUX

Dans les années 1920, les actions artistiques extérieures de la France connaissent un important essor[1]. Mises au service de la diplomatie, ces actions s'inscrivent dans un système d'échanges avec les pays étrangers, qui, en signe de réciprocité, sont invités à présenter leur scène artistique en France à travers des pièces de théâtre, des ballets, des concerts ou des expositions (Chougnet 2010). Le musée du Jeu de paume, avant d'accueillir la présentation des collections d'art étranger contemporain, est désigné pour recevoir ces expositions diplomatiques d'art étranger à Paris (Bonnefoy 1991). Il présente l'art hollandais, belge, suisse, autrichien, danois, japonais et suédois dans les années 1920, puis polonais, chinois, à nouveau suisse et belge, italien, espagnol, catalan et letton dans les années 1930[2]. Aucune exposition de peinture allemande n'y est organisée. Comment peut-on interpréter cette absence ?

1. La diplomatie artistique 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 ainsi que des manifestations étrangères en France. Ce service des Œuvres françaises à l'étranger, auquel succède le 19 mars 1922 l'Association française d'expansion et d'échanges artistiques, qui prend en 1934 le titre d'Association française d'action artistique (AFAA), atteste de la façon dont culture et politique sont étroitement imbriquées. Au sujet de l'histoire de l'AFAA, voir Marès 1983 ; Piniau, Tio Bellido 1998 ; Lacroix, Bibas 2002.

2. Bénédite 1919 et 1921 ; Bénédite, Verlant 1923 ; *Exposition de l'art suisse* 1924 ; Focillon, Bals, Cantacuzene 1925 ; *Exposition hollandaise* 1926 ; *Exposition d'art autrichien* 1927 ; *L'art danois* 1928 ; *L'art belge* 1928 ; *Exposition d'art japonais* 1929 ; *L'art suédois* 1929 ; *Exposition polonaise* 1931 ; Valéry, Salles, Péon 1933 ; *L'art suisse* 1934 ; *Exposition d'œuvres d'artistes belges* 1935 ; *L'art italien* 1935 ; *L'art espagnol* 1936 ; Mistler, Stix 1937 ; *L'art catalan* 1937 ; Barr, McAndrew *et al.* 1938 ; *L'art de la Lettonie* 1939.

Si aucune exposition de peinture allemande n'est organisée au musée du Jeu de paume dans l'entre-deux-guerres, l'Allemagne n'est pourtant pas absente des catalogues consacrés à d'autres pays. Une exposition de l'œuvre de Max Liebermann est bien envisagée en l'honneur de ses 80 ans en 1927, mais ne voit pas le jour. Enfin, si la peinture allemande n'est pas mise à l'honneur par le musée du Jeu de paume, la gravure allemande contemporaine fait l'objet d'une exposition à la Bibliothèque nationale en 1929. L'interprétation de l'absence d'expositions de peinture doit être éclairée par l'analyse de la présence de l'Allemagne dans le discours des catalogues et dans des projets d'exposition mis en échec ou consacrés à un autre médium que la peinture.

Pour mieux cerner cette absence, il faut s'adosser aux récentes recherches sur les relations artistiques franco-allemandes de l'entre-deux-guerres, qui ont montré comment les vies artistiques des deux pays, en développant chacune leurs spécificités, ont pu se répondre et se construire en prenant l'autre pour modèle ou pour repoussoir[3]. Ces liens ne sont pas toujours explicites, ostentatoires ; les références au voisin sont parfois voilées, sous-entendues, et l'analyse de l'absence d'expositions de peinture allemande dans les années 1920 en France vient en donner un nouvel exemple.

Les expositions du musée du Jeu de paume

Jusqu'à l'entre-deux-guerres, les musées n'organisent pas d'expositions temporaires d'art étranger. Les artistes étrangers exposent au Salon de la Société des artistes français, au Salon de la Société des artistes indépendants, dans les galeries ou lors des expositions internationales de la galerie Georges-Petit. Les Expositions universelles sont aussi une occasion de voir les sections des beaux-arts étrangers[4]. Lorsque les expositions temporaires d'art étranger se développent dans les années 1920, le phénomène est nouveau. Le directeur du musée du Luxembourg, Léonce Bénédite, les présente comme un « complément du musée. [...] Hollandais, Belges et Suisses, nous ont donc permis, au Jeu de paume, d'étudier toute l'histoire de leur École, de suivre le génie de leur race, depuis les origines jusqu'à l'aboutissement des jours actuels. [...] Les plus illustres peintures, les chefs-d'œuvre les plus rares [...] sont venus, chaque

3. Les recherches sur les relations artistiques franco-allemandes ont connu un très important essor depuis la fin des années 1990. Voir Digeon 1959 ; Espagne, Werner 1988 ; Espagne 1999 ; Fleckner, Gaehtgens 1999 et 2003 ; Gaehtgens 1999 ; Kostka, Lucbert 2004 ; Holleczek, Meyer 2004 ; Gispert 2006 b ; Arnoux 2007 ; Kitschen, Drost 2007 ; Gaehtgens, Arnoux, Kitschen 2009 ; Espagne 2009 ; Passini 2012 ; Cohen, Frank 2013.

4. Au sujet de la présence des artistes étrangers en France à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, voir Sfeier-Semmler 1992 ; Ten-Doesschate Chu 1993 ; Vaisse 1995, en particulier p. 123-124, p. 159 et p. 172-173 ; Forster-Hahn 2003 ; Lobstein 2006 ; Joyeux-Prunel 2009 ; Cazes 2012.

année, former au cœur de Paris, dans notre charmant musée du Jeu de paume, un musée de quelques semaines qu'on ne verra plus mais dont le souvenir restera inoubliable » (Bénédite 1924, p. 16). Le visiteur est donc invité à aborder chronologiquement l'art étranger comme un révélateur du développement de l'identité nationale de chaque pays au fil du temps. Avant que l'art étranger ne fasse l'objet de présentations rétrospectives, les toutes premières expositions muséales consacrées aux maîtres anciens régionaux et nationaux à Bruges, à Düsseldorf et à Paris au début du XXe siècle avaient servi l'affirmation d'une image de la nation (Haskell 2002 ; Boyens 2002 ; Lorentz, Martin, Thiébaut 2004 ; Passini 2012, p. 79-99). Les expositions d'art étranger s'inscrivent dans cette lignée et chaque pays y affirme son identité. Organisées par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et par celui des Affaires étrangères, elles sont également des manifestations diplomatiques à travers lesquelles l'invité réaffirme les liens privilégiés qui l'unissent à la France. Aucun des catalogues n'échappe à ces caractéristiques. Il faut néanmoins souligner un trait spécifique aux expositions présentant un pays ou une région de langue germanique : elles font non seulement référence à la France, mais également à l'Allemagne de manière plus ou moins explicite.

Dans le catalogue de l'exposition de 1923 consacrée à l'art belge, Bénédite conteste le lien établi par Hippolyte Taine entre l'art flamand et les « Germains[5] », et affirme la parenté de l'art français avec celui du Hainaut, du Brabant et de la Flandre méridionale. Rien n'était pourtant moins évident que d'affirmer cette amitié artistique franco-flamande. Au début du XXe siècle, les débats avaient été vifs entre les spécialistes des primitifs flamands et ceux des primitifs français qui, tous, attachaient les mêmes figures d'artistes aux origines de leur école (Thiébaut 2004 ; Passini 2012, p. 79-99). En rappelant ces débats et en évoquant les bonnes relations contemporaines, Bénédite affirme l'amitié franco-belge. Pour souligner la singularité et la valeur de l'art flamand, il le présente comme celui qui a exercé toute l'influence dans la région, sans jamais en recevoir de personne et surtout pas des écoles allemandes :

5. « 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 XIVe et du XVe 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 XIVe et XVe siècles, l'histoire de l'art dans le Hainaut, le Brabant et la Flandre méridionale se confond tout à fait avec la nôtre. » (Bénédite 1923, p. 22)

> 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. (Bénédite 1923, p. 29)

Au fil de ce texte se dessine une géographie artistique alliant la France et la Flandre, face à une Allemagne sous influence, exclue du mouvement international des arts du XIVe siècle. L'histoire de l'art ne se met pas au seul service d'un discours national, elle reflète les alliances et la politique internationale menée par la France. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, les échanges scientifiques et culturels entre la France et l'Allemagne sont gelés. L'Allemagne est tenue pour inférieure, mise à l'écart et, à l'appui de la géographie artistique, l'histoire de l'art contée dans l'exposition d'art belge légitime cette position.

Les discours sur l'Allemagne dans les catalogues d'exposition du musée du Jeu de paume sont souvent étroitement liés aux événements du moment. En 1924, ce musée présente une « Exposition de l'art suisse (de Holbein à Hodler) ». Dans le catalogue, Gonzague de Reynold présente la Suisse à la croisée d'influences latines et germaniques (*Exposition de l'art suisse* 1924). Ce texte riche en nuances et parfois contradictoire donne à voir un fort déséquilibre entre la présentation de chacune des cultures constitutives de la Suisse (Arnoux 2007, p. 147-160). L'influence de la latinité sur la germanité y est présentée comme caractéristique de l'originalité suisse. Ainsi la germanité n'a de valeur que lorsqu'elle se soumet à la latinité, lorsqu'elle y est assimilée. Une fois encore, l'Allemagne est présentée comme inférieure, digne reflet de l'image qu'en avaient les deux organisateurs suisses. Il était fréquent que les organisateurs français, pour faire valoir les intérêts politiques et diplomatiques sans être soupçonnés d'autocélébration, invitent des auteurs étrangers francophiles à rédiger les textes des catalogues dans lesquels ils se faisaient les interprètes du discours français officiel (Chougnet 2010, p. 98). Or, Gonzague de Reynold et Daniel Baud-Bovy, qui participe également à l'organisation de l'exposition, étaient tous deux suisses romands et avaient manifesté dans leur jeunesse leur attachement privilégié à la culture latine ainsi que leur mépris pour la culture germanique et le protestantisme. En 1924, 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'aux accords de Locarno en 1925, de nombreuses manifestations de germanophilie, parallèlement à des expressions de francophobie, voient le jour en Suisse alémanique (Stettler 1969, p. 252). Le rejet manifeste de la culture germanique dans le cadre de l'exposition est étroitement lié au contexte historique immédiat et vise à se démarquer nettement des positions suisses alémaniques contemporaines.

Tout au long des années 1920, les textes de catalogues laissent 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. À travers ces expositions, l'histoire de l'art sert les enjeux politiques et diplomatiques du moment et empêche toute présentation avouée de la peinture allemande. Certaines voix s'élèvent pour dire le peu d'ambition de ces programmes soumis à la diplomatie. Waldemar-George ne se veut pas dupe et rappelle que les expositions suisses et autrichiennes ont présenté de la « peinture allemande » sans l'avouer :

> Paris devrait poursuivre régulièrement l'application d'un programme artistique. Ce programme, ce « répertoire », n'a-t-il pas été inauguré, il y a cinq et six ans, par les expositions de peinture flamande et hollandaise, à la salle du Jeu de paume ? Ces manifestations auraient-elles pu être suivies de vastes rétrospectives d'art italien, allemand, espagnol, et français ; or, qu'ont fait les organisateurs ? Pour des raisons que je veux ignorer, ils ont préféré montrer aux Parisiens des spécimens d'un intérêt douteux, d'art suédois, roumain, autrichien, helvétique. L'exposition d'art suisse avec... Holbein, l'exposition d'art autrichien avec... Albert Dürer, étaient des défis, non seulement au sens européen, mais aussi au bon sens de l'histoire de l'art. (Waldemar-George 1930)

L'absence d'expositions de peinture allemande ne dit pas un rejet strict de tout art germanique. À travers les expositions suisses et autrichiennes, la peinture de Hans Holbein et d'Albrecht Dürer suscite l'intérêt de la critique et du public. Comment donc expliquer le ton hostile à l'égard de l'Allemagne dans toutes ces expositions, même après les accords de Locarno et les tentatives des ministres des Affaires étrangères français et allemands, Aristide Briand et Gustav Stresemann, de développer une politique de réconciliation ? À travers le développement d'un discours sur l'art du passé, les catalogues du musée du Jeu de paume légitiment la nation contemporaine et son art. Or, si la peinture de la Renaissance germanique peut être présentée à travers diverses expositions, elle ne doit pas servir à asseoir la république de Weimar, qui suscite rejet et inquiétude. En dépréciant l'influence des écoles allemandes en Europe,

les catalogues affirment l'indépendance et l'autonomie des pays de langue germanique à l'égard des ancêtres de l'Allemagne contemporaine. Les textes des catalogues du musée du Jeu de paume évoquant l'Allemagne répondent au contexte, mais ils n'en traduisent pas les transformations au fil du temps. Ils disent surtout la volonté de ne pas donner de légitimité et de puissance à la nouvelle République allemande.

L'échec de l'exposition Max Liebermann en 1927

En 1927, Max Liebermann est, selon l'ambassade de France en Allemagne de l'époque, l'artiste allemand contemporain qui pourrait être le plus apprécié des Français. Lorsqu'une exposition de son œuvre est proposée à Paris, les ministres français et allemands sont prêts à faire de cette figure l'incarnation de la réconciliation franco-allemande d'un point de vue culturel. Pourtant, l'exposition échoue.

Après des années d'absence sur la scène artistique française, où Liebermann avait régulièrement exposé à la fin du XIXe siècle, son nom réapparaît à l'occasion de ses 80 ans. Pour fêter cet événement, l'Académie des beaux-arts de Berlin organise une exposition de cent de ses œuvres. Karl Scheffler, directeur de la revue *Kunst und Künstler*, membre du comité du jubilé Liebermann à Berlin, s'adresse alors à Louis Réau, rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts*, pour savoir si Paris serait intéressé à l'idée d'accueillir cette manifestation (Arnoux 2004 et 2013). Dès le 27 juin 1927, Réau transmet directement 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. Il commet là une erreur en omettant d'informer du projet les conservateurs responsables du musée du Jeu de paume. Lorsque le Comité consultatif des musées nationaux, présidé par Henri Verne, se réunit en juillet 1927, André Dezarrois, conservateur du musée du Jeu de paume, et son collègue François Monod, adjoint au musée du Luxembourg, font savoir que Liebermann avait été en « 1914, l'un des signataires du fameux manifeste des 93 » signé par quatre-vingt-treize intellectuels allemands qui approuvaient l'offensive militaire allemande de 1914 (Ringer 1969 ; Deshmukh 1981 ; Ungern-Sternberg, Ungern-Sternberg 1996). Parmi les quatre-vingt-treize signataires se trouvaient également Peter Behrens, Gerhardt Hauptmann, Max Reinhardt, Max Planck et Max Klinger. À la fin de la guerre, Liebermann avait pourtant signé un appel au retour à la paix. Pourquoi avoir semé ainsi le doute, en attisant une rancœur ? S'agissait-il de germanophobie de la part des conservateurs Dezarrois et Monod ? Louis Réau interprète la mise en échec du projet comme la manifestation de vexation des « Luxembourgeois » de ne pas avoir été informés du projet (Réau 1927). L'état actuel des recherches ne permet pas de conclure définitivement à ce sujet.

En revanche, il est évident que l'événement est exploité pour faire scandale. La presse est mise au courant de la signature du *Manifeste des 93* par Liebermann. *L'Action française* déclenche des manifestations nationalistes contre l'exposition et s'oppose à son organisation au musée du Jeu de paume, sur le mur duquel une plaque commémore l'exécution de l'infirmière anglaise Édith Cavell par les Allemands en 1915. Si les institutions en charge de l'exposition ne s'émeuvent pas de ces agitations et soutiennent le projet, celui-ci ne voit finalement jamais le jour, les organisateurs allemands finissant par perdre patience.

Une fois encore, le mépris avec lequel est traité l'art allemand ne reflète pas le contexte diplomatique du moment qui, au contraire, multipliait les signes de réconciliation culturelle. Gabriel Alphaud, directeur de *Comœdia* et seul défenseur du projet d'exposition Liebermann dans la presse, rappelle dans son journal que Max Reinhardt avait été accueilli à bras ouverts par le public français durant l'hiver 1926-1927, bien que le metteur en scène ait lui aussi signé le *Manifeste des 93* (Alphaud 1927). La différence est pourtant nette entre les deux hommes. Max Liebermann avait été reconnu en premier lieu dans les salons parisiens et avait reçu les honneurs de l'Académie, le musée du Luxembourg lui avait acheté une œuvre en 1894, puis il s'était engagé par sa signature du manifeste contre le pays d'accueil qui l'avait adopté et était apparu alors comme un traître aux yeux de certains Français[6]. En revanche, Max Reinhardt ne devait rien à la France et était presque inconnu des Français avant les années 1920. Les mises en scène qu'il présenta à Paris dans l'entre-deux-guerres ne faisaient donc pas l'objet de comparaisons avec la carrière qu'il avait menée avant-guerre et ne conduisaient pas à ce que l'on s'interroge sur son engagement durant le conflit mondial. Les manifestations nationalistes autour de Max Liebermann ont été très nettement exacerbées du fait qu'il avait reçu une part de sa formation en France et parce qu'il était peintre. Si, aux confins des XIXe et XXe siècles, la critique française avait vu en Liebermann le représentant d'un art allemand moderne et républicain, inspiré par les leçons de la France, cette image n'a plus cours après le drame de la Première Guerre mondiale. La république de Weimar, fille de la guerre, est crainte et Max Liebermann, devenu le directeur de la plus haute institution artistique de la république, l'Académie des beaux-arts de Berlin, incarne le régime, une scène artistique concurrente qui, comme à Weimar, Dessau ou Berlin, n'a plus les yeux exclusivement rivés sur Paris.

La critique voit finalement le signe de la reprise des relations artistiques franco-allemandes et la reconnaissance de l'art allemand contemporain dans l'exposition de gravure allemande contemporaine organisée à la Bibliothèque

6. Max Liebermann, *La Brasserie de campagne*, 1893, huile sur toile, 70 × 100 cm, Paris, musée d'Orsay (RF1977-227).

nationale en 1929 (*Exposition des graveurs allemands* 1929 ; Gispert 2004, 2006 a et 2006 c[7]). La sélection faite par son commissaire, Curt Glaser, directeur de la Staatliche Kunstbibliothek de Berlin, permet en effet au public français de découvrir Max Slevogt, Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein et Max Beckmann, tous inconnus ou presque du public des musées français. Pourtant, à la différence de la fonction remplie par les expositions du musée du Jeu de paume, cette manifestation ne peut être envisagée comme un acte de reconnaissance artistique asseyant la légitimité de l'Allemagne contemporaine. Le catalogue ne contient aucun texte d'auteur français affirmant les bons rapports franco-allemands. Le lieu choisi pour présenter l'exposition ne joue pas un rôle diplomatique équivalent à celui du musée du Jeu de paume. Enfin, si les arts graphiques sont considérés comme l'un des domaines d'excellence des artistes allemands, cette qualité a aussi permis de propager largement dans le discours de la critique française l'idée que les Allemands sont de mauvais peintres et a conduit à les ranger au bas de l'échelle des écoles de peinture, l'une des techniques les plus estimées par l'histoire de l'art.

Le contexte d'émergence d'une diplomatie culturelle et la germanophobie authentique ou de circonstance ont tenu l'Allemagne à l'écart des débuts de la politique culturelle des musées en France. Certains ont cherché à l'y faire participer, mais sans succès. Cette absence n'est pas à interpréter comme la seule conséquence des relations diplomatiques des deux pays, dont elle ne traduit d'ailleurs pas les évolutions. L'histoire de l'art et les interprétations de la géographie artistique, développées dans le contexte des expositions organisées par les musées français dans les années 1920, laissent transparaître l'absence de reconnaissance d'un fondement noble et valorisant à la République allemande, alors rivale en matière économique et culturelle.

Ce texte a été rédigé en 2014, à la suite du colloque « Historiographie française de l'art de l'affaire Dreyfus à la IVe République » organisé à l'Institut national d'histoire de l'art.

Archives

- Réau 1927 – Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F21 4051/3 : Projets d'expositions, Exposition Max Liebermann, 1927, Louis Réau, lettre à Paul Léon, 7 août 1927.

7. « 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. » (Dormoy 1929)

Bibliographie

- Alphaud 1927 – ALPHAUD Gabriel, « Les 80 ans du peintre Liebermann et la politique des échanges artistiques », *Comœdia*, 23 août 1927, p. 1.
- Arnoux 2013 – ARNOUX Mathilde, « Der Künstler Liebermann im Spiegel der französischen Kunstkritik seiner Zeit », dans FAASS Martin (dir.), *Max Liebermann und Frankreich*, catalogue d'exposition (Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 21 avril-12 août 2013), Petersberg, Imhof, 2013, p. 60-73.
- Arnoux 2007 – ARNOUX Mathilde, *Les musées français et la peinture allemande (1871-1981)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.
- Arnoux 2004 – ARNOUX Mathilde, « L'échec du projet d'exposition Max Liebermann au musée du Jeu de paume en 1927 », *Histoire de l'art*, n° 55, 2004, p. 109-118.
- Barr, McAndrew *et al.* 1938 – BARR Alfred H., MCANDREW John *et al.*, *Trois siècles d'art aux États-Unis. Peinture, sculpture, architecture, art populaire, photographie, cinéma*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, mai-30 juillet 1938), traduction d'André Rouchaud, préface de Jean Zay, Paris, Musées nationaux, 1938.
- Bénédite 1924 – BÉNÉDITE Léonce, *Le musée du Luxembourg. Écoles étrangères, musée annexe du Jeu de paume (jardin des Tuileries)*, Paris, H. Laurens, 1924.
- Bénédite 1923 – BÉNÉDITE Léonce, « Préface », dans VERLANT Ernest, FIERENS-GEVAERT Hippolyte (dir.), *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 11 mai-10 juillet 1923), Bruxelles, G. van Oest, 1923, p. 21-35.
- Bénédite 1921 – BÉNÉDITE Léonce, *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins. Anciens et modernes*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, avril-mai 1921), La Haye, Mouton, 1921.
- Bénédite 1919 – BÉNÉDITE Léonce, *Exposition d'artistes de l'école américaine*, catalogue d'exposition (Paris, musée national du Luxembourg, octobre-novembre 1919), Paris, Frazier-Soye, 1919.
- Bénédite, Verlant 1923 – BÉNÉDITE Léonce, VERLANT Ernest, *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 10 mai-10 juillet 1923), Bruxelles, G. van Oest, 1923.
- Bonnefoy 1991 – BONNEFOY Françoise (dir.), *Jeu de paume. Histoire*, Paris, RMN, 1991.
- Boyens 2002 – BOYENS Piet (dir.), *Impact 1902 Revisited. Early Flemish and Ancient Art*, catalogue d'exposition (Bruges, Arentshuis, 22 février-30 juin 2002), Vlaanderen, Openbaar Kunstbezit, 2002.
- Cazes 2012 – CAZES Laurent, « L'image équivoque de l'artiste étranger dans la critique de Salon », dans DARRAGON Éric, TILLIER Bertrand (dir.), *Territoires contemporains*, n° 4, avril 2012, tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/image_artiste/Laurent_Cazes.html.
- Chougnet 2010 – CHOUGNET Pauline, « L'art diplomatique. Les expositions d'art français organisées par la France à l'étranger pendant l'entre-deux-guerres », thèse de doctorat, Paris, École nationale des chartes, 2010.
- Cohen, Frank 2013 – COHEN Jean-Louis, FRANK Hartmut (dir.), *Interférences/Interferenzen. Architecture Allemagne-France (1800-2000)*, catalogue d'exposition (Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, 29 mars-21 juillet 2013), Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2013.

- Deshmukh 1981 – DESHMUKH Marion, « German Impressionist Painters and World War I », *Art History*, vol. 4, n° 1, mars 1981, p. 66-79.
- Digeon 1959 – DIGEON Claude, *La crise allemande de la pensée française*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.
- Dormoy 1929 – DORMOY Marie, « L'exposition de gravure allemande moderne à la Bibliothèque nationale », *L'Amour de l'art*, n° 8, 1929, p. 295.
- Espagne 2009 – ESPAGNE Michel, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009.
- Espagne 1999 – ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- Espagne, Werner 1988 – ESPAGNE Michel, WERNER Michael (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1988.
- *Exposition d'art autrichien* 1927 – *Exposition d'art autrichien. Les trésors de Maximilien prêtés par la république d'Autriche*, présentation de Paul Zifferer, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 15 juin-15 août 1927), Paris, Musées nationaux, 1927.
- *Exposition d'art japonais* 1929 – *Exposition d'art japonais (école classique contemporaine)*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 1er juin-15 juillet 1929), Paris, Gauthier-Villars, 1929.
- *Exposition d'œuvres d'artistes belges* 1935 – *Exposition d'œuvres d'artistes belges contemporains*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, février-mars 1935), Paris, Musée du Jeu de paume, 1935.
- *Exposition de l'art suisse* 1924 – *Exposition de l'art suisse du XVe au XIXe siècle (de Holbein à Holder)*, catalogue d'exposition (Berne, Kunsthalle et musée des Beaux-Arts, 17 août-14 septembre 1924 ; Paris, musée du Jeu de paume, juin-juillet 1924), Paris/Genève, F. Boissonnas, 1924.
- *Exposition des graveurs allemands* 1929 – *Exposition des graveurs allemands contemporains*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque nationale, 10 juin-8 juillet 1929), Paris, Bibliothèque nationale, 1929.
- *Exposition hollandaise* 1926 – *Exposition hollandaise. Tableaux, aquarelles, dessins*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, avril 1926), Paris, Musée du Jeu de paume, 1926.
- *Exposition polonaise* 1931 – *Exposition polonaise. La Pologne (1830, 1920, 1930)*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 22 décembre 1930-30 janvier 1931), Paris, Musée du Jeu de paume, 1930.
- Fleckner, Gaehtgens 2003 – FLECKNER Uwe, GAEHTGENS Thomas W. (dir.), *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.
- Fleckner, Gaehtgens 1999 – FLECKNER Uwe, GAEHTGENS Thomas W. (dir.), *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich (1900-1945)*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.
- Focillon, Bals, Cantacuzene 1925 – FOCILLON Henri, BALS Georges, CANTACUZENE Jean, *Exposition de l'art roumain ancien et moderne*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 25 mai-1er août 1925), Paris, G. Petit, 1925.

- Forster-Hahn 2003 – FORSTER-HAHN Françoise, « Ce que les Allemands ont présenté, ce que les Français ont vu. L'art allemand aux Expositions universelles de Paris de 1855 à 1900 », dans FLECKNER Uwe, GAEHTGENS Thomas W. (dir.), *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 321-348.
- Gaehtgens 1999 – GAEHTGENS Thomas W., *L'art sans frontières. Paris-Berlin*, Paris, Librairie générale française, 1999.
- Gaehtgens, Arnoux, Kitschen 2009 – GAEHTGENS Thomas W., ARNOUX Mathilde, KITSCHEN Friederike (dir.), *Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande (1870-1945)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- Gispert 2006 a – GISPERT Marie, « Histoires de collections publiques. La réception de la gravure allemande contemporaine en France dans la première moitié du XXe siècle », dans GISPERT Marie, GEYER Marie-Jeanne (dir.), *Utopie et révolte. La gravure allemande du Jugendstil au Bauhaus dans les collections publiques françaises*, catalogue d'exposition (Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 22 septembre-31 décembre 2006), Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2006, p. 11-17.
- Gispert 2006 b – GISPERT Marie, « "L'Allemagne n'a pas de peintres." Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'entre-deux-guerres (1918-1939) », thèse de doctorat, Paris, université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2006.
- Gispert 2006 c – GISPERT Marie, « Peintres graveurs allemands. Une exposition en 1929 », *Revue de la BNF*, n° 23, 2006, p. 67-74.
- Gispert 2004 – GISPERT Marie, « Les gravures allemandes d'avant la Seconde Guerre mondiale dans les collections de la Bibliothèque nationale de France », *Nouvelles de l'estampe*, n° 195, juillet 2004, p. 16-38.
- Haskell 2002 – HASKELL Francis, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002.
- Holleczek, Meyer 2004 – HOLLECZEK Andreas, MEYER Andrea (dir.), *Französische Kunst – deutsche Perspektiven (1870-1945). Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.
- Joyeux-Prunel 2009 – JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes (1855-1914)*, Paris, N. Chaudun, 2009.
- Kitschen, Drost 2007 – KITSCHEN Friederike, DROST Julia (dir.), *Deutsche Kunst – französische Perspektiven (1870-1945). Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin, Akademie Verlag, 2007.
- Kostka, Lucbert 2004 – KOSTKA Alexandre, LUCBERT Françoise (dir.), *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne (1870-1945)*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.
- *L'art belge* 1928 – *L'art belge depuis l'impressionnisme*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 2 mai-1er juin 1928), Paris, Musées nationaux, 1928.
- *L'art catalan* 1937 – *L'art catalan à Paris*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, mars-avril 1937), Paris, Musées nationaux, 1937.

- *L'art danois* 1928 – *L'art danois depuis le XVIIe siècle jusqu'à 1900*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 9 juin-8 juillet 1928), Paris, Musée du Jeu de paume, 1928.
- *L'art de la Lettonie* 1939 – *L'art de la Lettonie. Peinture, sculpture et art populaire*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 27 janvier-28 février 1939), Paris, Musées nationaux, 1939.
- *L'art espagnol* 1936 – *L'art espagnol contemporain. Peinture et sculpture*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 12 février-mars 1936), Paris, Musées nationaux, 1936.
- *L'art italien* 1935 – *L'art italien des XIXe et XXe siècles*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, mai-juillet 1935), Paris, Musées nationaux, 1935.
- *L'art suédois* 1929 – *L'art suédois depuis 1880*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 19 avril-23 mai 1929), Paris, Musée du Jeu de paume, 1929.
- *L'art suisse* 1934 – *L'art suisse contemporain depuis Hodler. Peinture et sculpture*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 1er février-1er mars 1934), Paris, Musée du Jeu de paume, 1934.
- Lacroix, Bibas 2002 – LACROIX Guy, BIBAS Benjamin (dir.), *Artistes sans frontières. Une histoire de l'AFAA*, Paris, AFAA, 2002.
- Lobstein 2006 – LOBSTEIN Dominique, *Les salons au XIXe siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, Lamartinière, 2006.
- Lorentz, Martin, Thiébaut 2004 – LORENTZ Philippe, MARTIN François-René, THIÉBAUT Dominique (dir.), *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004), Paris, RMN, 2004.
- Marès 1983 – MARÈS Antoine, « Puissance et présence culturelle de la France. L'exemple du service des œuvres à l'étranger dans les années 1930 », *Relations internationales*, n° 33, 1983, p. 65-80.
- Mistler, Stix 1937 – MISTLER Jean, STIX Alfred, *Exposition d'art autrichien*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, 1937), Paris, Musées nationaux, 1937.
- Passini 2012 – PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.
- Piniau, Tio Bellido 1998 – PINIAU Bernard, TIO BELLIDO Ramon, *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, L'Harmattan, 1998.
- Ringer 1969 – RINGER Fritz K., *The Decline of German Mandarins. The German Academic Community (1890-1933)*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.
- Sfeier-Semmler 1992 – SFEIER-SEMMLER Andrée, *Die Maler am Pariser Salon (1791-1880)*, Francfort-sur-le-Main/New York/Paris, Campus/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.
- Stettler 1969 – STETTLER Peter, *Das Außenpolitische Bewusstsein in der Schweiz (1920-1930)*, Zurich, Leemann, 1969.
- Ten-Doesschate Chu 1993 – TEN-DOESSCHATE CHU Petra, « The Paris Salon as International Arena for Creative Competition », dans GAEHTGENS Thomas W. (dir.), *Künstlerischer Austausch*, vol. 1, actes de colloque (Berlin, 1992), Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 227-248.

- Thiébaut 2004 – THIÉBAUT Dominique, « "Annexions involontaires" et abusives », dans LORENTZ Philippe, MARTIN François-René, THIÉBAUT Dominique (dir.), *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 27 février-17 mai 2004), Paris, RMN, 2004, p. 35-39.
- Ungern-Sternberg, Ungern-Sternberg 1996 – UNGERN-STERNBERG Jürgen von, UNGERN-STERNBERG Wolfgang von, *Der Aufruf „An die Kulturwelt!"*, Stuttgart, Steiner, 1996.
- Vaisse 1995 – VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.
- Valéry, Salles, Péon 1933 – VALÉRY Paul, SALLES Georges, PÉON Ju (dir.), *Exposition d'art chinois contemporain*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Jeu de paume, mai-juin 1933) Paris, Musées nationaux, 1933.
- Waldemar-George 1930 – WALDEMAR-GEORGE, « Paris demeure-t-il le centre artistique du monde ? », *L'Art vivant*, 1er mars 1930, p. 219.