

Mathilde ARNOUX

ÉTUDE

Peinture et diplomatie dans l'entre-deux-guerres, l'exemple de l'échec du projet d'exposition Max Liebermann au musée du Jeu de paume en 1927¹

Le 20 juillet 1927, Max Liebermann (1847-1935) a quatre-vingts ans. Toute l'Allemagne, et plus particulièrement Berlin, célèbre l'artiste considéré comme le père de la peinture moderne allemande. Ainsi, aux mois de juillet et août, la *Preußische Akademie der Künste* expose cent de ses œuvres. Cette exposition avait été réalisée par un comité d'organisation dont était membre Karl Scheffler, directeur de la revue *Kunst und Künstler*. Le 9 juin 1927, lors des préparatifs du jubilé Liebermann, Karl Scheffler écrit à Louis Réau, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-arts* et lui propose que l'exposition de l'*Akademie der Künste* soit présentée par la suite à Paris². Les œuvres étant déjà regroupées, cette manifestation ne donnerait pas trop de travail ; il s'agirait seulement de trouver un lieu approprié pour les recevoir. Ce serait un grand hommage à l'artiste et Karl Scheffler en « attend également beaucoup de bien pour les rapports entre nos deux pays »³. Il présente Liebermann comme un symbole des échanges fructueux entre la France et l'Allemagne, « car, somme toute, ce fut la France qui vers 1878 comprit l'art de Liebermann et l'apprécia avant qu'il pût prendre racine en Allemagne »⁴. En effet, Max Liebermann comptait parmi les quelques artistes allemands de la jeune génération à avoir été reconnus et appréciés par la critique française dès le milieu des années 1870⁵.

Après ses premières années de formation à Berlin et à Weimar, il avait poursuivi ses études à Paris entre 1873 et 1878. Admirateur des peintres de Barbizon et plus particulièrement de Millet, il s'était nourri de leur thématique et de leur technique picturale pour créer un style personnel qui évolua au fil du temps, notamment dans les années 1890 lorsqu'il découvrit l'impressionnisme⁶. Tandis que les responsables de la politique culturelle de l'Empire allemand dédaignaient sa production, la France l'avait accueillie dans ses Salons et ses galeries et avait vu dans son œuvre la réussite du modèle culturel français⁷. En Allemagne, Liebermann avait œuvré en faveur de la reconnaissance de la peinture moderne. Dans les années 1890, il avait aidé Hugo von Tschudi, directeur de la Nationalgalerie de Berlin, à constituer une collection d'œuvres françaises contemporaines⁸ et en avait lui-même acquis à titre privé⁹. Il avait également participé aux mouvements qui défendaient la peinture moderne en Allemagne. Il avait ainsi été membre fondateur de la Sécession berlinoise en 1899, membre de la *Deutscher Künstlerbund* en 1904 et avait fondé en 1913 la *Freie Secession*. Max Liebermann était une figure représentative des échanges franco-allemands et l'on comprend que Karl Scheffler ait pensé pouvoir organiser une exposition de son œuvre à Paris.

Il est cependant étonnant que, pour voir réaliser ce projet, Karl Scheffler se soit adressé à un collègue plutôt qu'à un conservateur. C'est certainement le caractère exceptionnel de l'intérêt de Louis Réau pour l'art allemand qui avait décidé Karl Scheffler à se tourner vers lui. Agrégé d'allemand, ce dernier s'était très tôt intéressé de façon originale à l'art germanique. La formation historique qu'il avait reçue à l'École normale supérieure l'avait amené à proposer des analyses dans lesquelles il tenait compte de façon novatrice du contexte socio-culturel de production de l'art germanique médiéval et renaissant. Cependant Louis Réau n'avait pas renouvelé les jugements critiques appliqués à l'art ancien et s'était cantonné à une conception en vigueur depuis le XIX^e siècle, selon laquelle la peinture allemande ancienne était sous l'influence d'écoles étrangères¹⁰. Bien que convaincu du rôle exemplaire de la France en matière artistique, Louis Réau s'était efforcé de souligner la singularité de la production allemande et ses critiques d'œuvres d'artistes contemporains révèlent nettement cette préoccupation. Il y présente l'art allemand du début du XIX^e siècle comme littéraire, anecdotique ou idéaliste, selon les poncifs chers à la critique française. Cependant, il décrit également avec intérêt les recherches de la jeune génération et met en valeur sa place au sein de l'histoire générale de l'art¹¹. En 1908, il avait consacré un article à Max Liebermann dans la *Revue de l'art ancien et moderne*. L'artiste y est décrit comme « le chef incontestable de l'école allemande moderne »¹². Louis Réau n'en fait pas un servile imitateur de la manière française, au contraire il loue sa capacité d'assimilation et admire le caractère personnel de son œuvre qu'il décrit longuement. Il considère Liebermann comme un révolutionnaire devenu classique, comme un artiste qui a su transformer l'art allemand :

« Il [Liebermann] est le premier peintre allemand qui ait renoncé franchement à la peinture littéraire et pseudo-historique pour peindre la réalité contemporaine ; le premier, il a introduit en Allemagne la technique du plein air, la peinture claire. Il a donc renouvelé à la fois les thèmes et la technique. C'est ce qui lui assure une place éminente dans l'histoire de l'art allemand contemporain¹³. »

En suggérant l'exposition à Louis Réau, Karl Scheffler pensait donc trouver un partisan de son projet, un médiateur, dont les relations avec le monde de l'art l'aideraient à réaliser l'exposition. Louis Réau réagit en effet avec enthousiasme au projet d'exposition. Le 27 juin, il expose le projet à Paul Léon, directeur des Beaux-arts au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts et insiste particulièrement sur le symbole de réconciliation que pourrait alors revêtir la manifestation :

« [...] Il me semble donc qu'il y aurait intérêt à montrer aux Parisiens l'œuvre considérable d'un homme qui est à la fois le plus grand peintre allemand contemporain et le plus imprégné d'influences françaises. En lui accordant pour quelques semaines l'hospitalité au Jeu de Paume, le gouvernement manifesterait de la façon la plus flatteuse pour l'amour-propre allemand, son désir de renouer officiellement les relations artistiques entre deux pays qui ne peuvent s'ignorer qu'à leur détriment. [...] »¹⁴.

L'exposition Liebermann avait donc, au-delà de son intérêt artistique, une dimension politique. Les manifestations artistiques étrangères organisées à Paris dans l'entre-deux-guerres avaient en effet une forte connotation diplomatique et résultaient d'un étroit travail de collaboration entre le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts et celui des Affaires étrangères. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, de nombreuses expositions d'art étranger avaient été organisées au musée du Jeu de paume¹⁵. Elles avaient pour ambition de présenter l'art étranger en France, mais servaient également, comme le révèle l'étude de leur mode d'organisation et l'analyse des introductions de catalogues, à affirmer la puissance de la France au sein de l'Europe et à témoigner de ses bons rapports avec ses voisins¹⁶. Le musée du Jeu de paume avait ainsi exposé l'art hollandais en 1921, l'art belge ancien et moderne en 1923, l'art suisse de Holbein à Hodler en 1924, l'art roumain en 1925, mais aucune exposition n'avait été consacrée à l'art allemand¹⁷.

L'occupation de la Ruhr et les difficultés posées par les exigences françaises en matière de réparations à la suite de la Première Guerre mondiale avaient entraîné d'importantes tensions entre la France et l'Allemagne. Ce contexte ne permettait pas d'envisager une exposition allemande en France dans la première moitié des années 1920¹⁸. En 1925, le traité de Locarno,

signé par Aristide Briand, ministre des affaires étrangères français et son homologue allemand Gustav Stresemann, avait fait lentement revenir le calme dans les relations franco-allemandes. Les gouvernements de chacun des pays avaient tenté alors de manifester symboliquement leur réconciliation. À la fin du mois de juillet 1925, la visite du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts Anatole de Monzie, prédécesseur d'Édouard Herriot, à son collègue allemand Carl Heinrich Becker, ministre des Sciences, avait mis fin, en 1926, au boycott des scientifiques et écrivains allemands au sein des congrès internationaux. Dans ce nouveau contexte de détente, le projet d'exposition Liebermann à Paris apparaissait comme l'occasion de témoigner de la réconciliation artistique franco-allemande.

Paul Léon avait donné son accord à l'exposition dès le 1^{er} juillet 1927¹⁹. Il avait exprimé son avis favorable au directeur des musées nationaux Henri Verne et avait suggéré que l'on réserve les salles du musée du Jeu de paume pour la fin du mois d'août 1927. Édouard Herriot et Aristide Briand, tous deux partisans de la paix franco-allemande et de l'idée européenne, s'étaient montrés favorables à l'organisation de l'exposition. Mais les deux ministres ignoraient la carrière de Max Liebermann et tandis qu'ils s'engageaient dans le projet devenu plus diplomatique qu'artistique, un groupe de conservateurs s'était opposé à sa réalisation²⁰.

Le 7 juillet 1927, le projet était passé devant le Comité consultatif des musées nationaux présidé par Henri Verne directeur des musées nationaux. L'intérêt artistique de l'exposition avait été entièrement reconnu. Mais André Dezarrois, conservateur du musée du Jeu de paume et son collègue Monod, adjoint au Luxembourg, avaient rappelé que Liebermann avait été signataire du « Manifeste des 93 » en 1914 (donné ici en annexe).

Ce texte, adressé « An die Kulturwelt » (au monde civilisé), soutenait l'offensive allemande contre la Belgique et prenait position en faveur du militarisme de l'Allemagne. Parmi les quatre-vingt-treize signataires, se trouvaient également Peter Behrens, Gerhard Hauptmann, Max Reinhardt, Max Planck, Max Klinger²¹. Bien qu'à la fin de la guerre, Max Liebermann ait signé un appel au retour à la paix, il était, depuis lors, vu par certains Français comme un traître. De plus, il était devenu, en 1920, président de la *Preußische Akademie der Künste* et représentait ainsi la plus haute institution artistique de la République de Weimar. Il prenait part au travail de définition de l'identité allemande. Il ne pouvait plus être considéré comme l'opposant à l'Empire allemand qu'il avait été aux yeux de la critique française, notamment lors de l'exposition universelle de 1889, où il avait organisé une section de peinture allemande malgré l'interdiction de Guillaume II²². Il incarnait désormais l'Allemagne de Weimar comme en témoigne un article d'André Levinson publié dans *Le Temps* à l'occasion des manifestations en l'honneur des quatre-vingts ans de l'artiste :

« Doyen des artistes allemands, l'illustre vieillard est aujourd'hui le peintre officiel de la République au même titre que Menzel "la petite excellence", fut celui de l'empire. Aussi l'inauguration solennelle de l'exposition à laquelle participèrent le chancelier et le ministre du Reich, le corps diplomatique et l'université dont Liebermann est docteur honoraire, prit toute l'ampleur d'un témoignage national²³. »

L'image de Max Liebermann avait donc évolué, il était devenu un symbole de la nation allemande. La participation de Liebermann au « Manifeste des 93 », mais assurément aussi la crainte de voir s'affirmer cette identité nationale allemande, avait conduit André Dezarrois et Monod à s'interroger sur l'opportunité de l'exposition. Leur intervention avait été appuyée par Salomon Reinach, conservateur du musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, président de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Il avait produit le manifeste et avait ajouté que, de ce fait, Max Liebermann avait été rayé des listes de l'Académie des Beaux-arts dont il était membre associé étranger²⁴. Henri Verne s'était borné à prendre acte des déclarations des trois hommes, sans remettre en question l'organisation de l'exposition.

La réaction d'André Dezarrois apparaît néanmoins surprenante. En effet, ce conservateur du musée du Jeu de paume consacré depuis 1924 à la présentation des écoles de peintures étrangères contemporaines, est surtout connu pour avoir été le concepteur de la salle de la dite *École de Paris* qui fut particulièrement admirée lors de l'inauguration des collections permanentes en 1932. Par ailleurs, on loue souvent son initiative d'avoir mis sur pied l'exposition *Origines et développement de l'art indépendant contemporain* organisée en 1937 en réaction à l'exposition *Les maîtres de l'art indépendant* au Petit Palais qui occultait la production étrangère

contemporaine²⁵. La personnalité d'André Dezarrois est donc souvent associée à la reconnaissance et à l'ouverture d'esprit aux arts étrangers contemporains. Un examen plus approfondi de la politique menée au musée du Jeu de paume, montre cependant qu'il n'a pas encouragé les acquisitions de peinture germanique. Il s'est essentiellement attaché à combler les lacunes de la collection suisse contemporaine. Il a acheté en 1931 une œuvre d'Ernst Stückelberg et, en 1934, une œuvre de Ferdinand Hodler. Parmi les plus jeunes artistes, on trouve Cuno Amiet, Wilhelm Gimmi, Max Hunziker, Conrad Meili. *Weg allen Fleisches II* de Georg Grosz et le *Portrait de Meier-Graefe* par Lovis Corinth ont respectivement fait l'objet de dons en 1934 et 1936. Les quelques peintures allemandes achetées par André Dezarrois étaient de la main d'artistes qui, pour la plupart, sont aujourd'hui peu connus et dont la manière pouvait s'apparenter à celle des artistes français contemporains. On compte parmi eux Karin Leyden, Edzard Dietz, Otto Diel. *Die Waldlandschaft mit Holzfäller* de Max Beckmann ne fait pas réellement exception. L'œuvre a été achetée en 1931 à la Galerie de la Renaissance lors d'une exposition consacrée à Max Beckmann. L'artiste avait délibérément mis de côté la plupart des scènes allégoriques afin de privilégier les natures mortes et paysages dans lesquels on percevait les influences françaises de Braque, Léger ou Picasso²⁶. L'ouverture d'André Dezarrois à la peinture contemporaine étrangère se limitait donc aux artistes qui travaillaient en France ou dont l'art pouvait témoigner du rayonnement artistique français. Un élève de la France comme Max Liebermann, qui avait trahi ses maîtres, ne pouvait être exposé pour des raisons d'orgueil national. Louis Réau avait bien compris cet enjeu et évoquait dans une lettre du 9 juillet 1927 adressée à Henri Verne « l'offensive nationaliste de nos "Luxembourgeois" »²⁷.

Cependant la susceptibilité nationaliste des trois conservateurs ne semble pas avoir été l'unique raison de leur opposition au projet d'exposition. Il apparaît qu'André Dezarrois avait été vexé que l'on ne se soit pas adressé à lui directement. Dans une lettre de Louis Réau à Paul Léon datée du 7 août 1927, on peut en effet lire : « [Le projet] s'est heurté jusqu'à présent à l'opposition de nos "Luxembourgeois" qui auraient voulu qu'on s'adressât directement à eux »²⁸. Au nationalisme se mêlaient donc également les vexations personnelles. L'administration n'avait pas tenu compte de ces difficultés et les négociations de la Direction des musées de France, du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts et du ministère des Affaires étrangères avaient suivi leur cours comme à l'habitude.

En août 1927, une violente campagne de presse éclate contre l'exposition et en compromet sérieusement l'organisation. Le 16 août 1927, à la suite des « indiscretions commises par une personne que l'on préfère ne pas nommer », les journaux avaient été informés²⁹. *L'Action française* publie alors un article signé R.B. dans lequel on peut lire :

« L'exposition Liebermann va avoir lieu à Paris, bien que le peintre n'ait rien renié de ses insultes envers notre pays [...] et cela quand aucun artiste des pays alliés, parmi lesquels il en est de plus notables que Liebermann, n'a été l'objet d'un honneur pareil ! Edouard Herriot exagère. Il faut une protestation de l'opinion française, spécialement des anciens combattants, que Liebermann a insulté tandis qu'ils faisaient face à la mitraille germanique. [...] »³⁰.

Quelques jours plus tard, d'autres journaux d'extrême droite publient des articles particulièrement virulents. Ainsi, dans *Le Gaulois*, Xavier d'Orfeuill écrit le 23 août un article intitulé « Pas de peintre allemand au Jeu de paume ! » : « [...] Cela nous suffit. Pas de salle officielle pour Liebermann ! À l'hospitalité il a répondu par l'ingratitude et la haine. [...] »³¹. Une manifestation d'anciens combattants inspirée par l'Action française a lieu devant le musée. Certains nationalistes attisent les haines en profitant de cette occasion pour rappeler qu'il serait d'autant plus scandaleux d'accueillir Liebermann au musée du Jeu de paume qu'une plaque fixée sur la façade commémore l'assassinat d'Edith Cavell par l'armée allemande³². Il ne faut cependant pas surestimer ces réactions nationalistes très virulentes, elles étaient fréquentes depuis la victoire du cartel des gauches en 1924. Les groupes d'extrême droite saisissaient la moindre occasion pour manifester leur haine à l'égard du gouvernement et, en juin 1927, l'Action française s'était déjà battue contre la police dans les locaux de son journal³³.

Mais il faut noter que cette affaire est également relayée par des journaux plus modérés, ce qui laisse supposer que les arguments nationalistes dissimulaient d'autres inquiétudes. Ainsi, *Le Temps* exprime sous la plume de Thiébaud-Sisson, sa préoccupation de voir une telle exposition se réaliser, l'artiste ne s'étant jamais repenti³⁴. Seul, Gabriel Alphaud prend parti en faveur de la

manifestation dans *Comædia*. Il voit dans cet événement un symbole de paix et rappelle à juste titre 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 »³⁵. Cette comparaison entre l'accueil fait à Max Reinhardt et le rejet à l'égard de Max Liebermann éclaire différemment cette affaire. 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 qu'il était peintre. Il avait été reconnu en premier lieu dans les Salons parisiens, avait reçu les honneurs de l'Académie, le musée du Luxembourg lui avait acheté une œuvre en 1894, puis il s'était engagé contre le pays qui l'avait adopté et était apparu alors comme un traître aux yeux de certains Français³⁶. En revanche, Max Reinhardt ne devait rien à la France et était presque inconnu des Français avant 1920. Les mises en scène qu'il présenta à Paris dans l'entre-deux-guerres ne faisaient donc pas l'objet de comparaison avec la carrière qu'il avait menée avant-guerre et ne conduisait pas à ce que l'on s'interroge sur son engagement durant le conflit mondial.

Par ailleurs, le théâtre n'avait pas la même valeur symbolique et diplomatique que la peinture. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, la France apparaissait comme le creuset des mouvements les plus modernes dans les arts plastiques et plus particulièrement la peinture. Les débats artistiques, notamment lors des expositions universelles, étaient l'occasion d'affirmer l'influence du modèle français sur les autres écoles de peinture et de mettre en valeur l'identité nationale. Les jugements de la critique concernant la peinture étaient ainsi souvent fortement marqués politiquement. Dans l'entre-deux-guerres, cette tradition se maintient. Paris conserve sa place de capitale des arts, comme en témoigne la dite *École de Paris*³⁷. Le modèle français continue à rayonner mais, parallèlement, d'autres centres, particulièrement en Allemagne, comme Weimar puis Dessau pour le Bauhaus et Berlin pour la peinture, se développent. Les artistes allemands se font de plus en plus rares à Paris et s'efforcent de s'émanciper du modèle français. Il devient de plus en plus compliqué pour la critique d'art française d'analyser la production artistique allemande à travers les influences reçues en France. Les réactions suscitées par l'organisation de l'exposition Liebermann, peintre incarnant l'identité nationale, traduisent clairement cette crainte que ne s'affirment des tendances indépendantes du modèle français.

Pour apaiser ces inquiétudes et que la campagne de presse prenne fin, il suffit qu'Edouard Herriot envoie une note rectificative aux divers journaux, dans laquelle il précisait qu'il était inexact que la salle du Jeu de paume ait été choisie pour l'exposition : « [...] sollicité par divers pays étrangers, pour certains échanges artistiques le gouvernement français avait eu l'unique préoccupation de répondre à ces propositions, mais la question n'était qu'un projet³⁸. » Afin de calmer les manifestations nationalistes, les autorités suggèrent alors que l'exposition n'ait pas lieu dans un lieu officiel mais dans une galerie privée et qu'à titre de réciprocité, l'Allemagne présente une exposition française. André de la Boulaye, chargé des affaires de France à Berlin, explique à Aristide Briand, dans une lettre du 27 août 1927, que la presse allemande s'étonne que la France traite des « expositions de peinture comme pour des accords commerciaux » et propose un échange. Par ailleurs, les journaux allemands soulignent la différence entre l'accueil chaleureux fait en Allemagne à tous les intellectuels français et la tiède réception réservée en France aux artistes allemands. Il n'y a cependant pas eu de virulentes réactions à cette affaire en Allemagne³⁹.

En revanche la suggestion de présenter l'exposition dans une galerie privée est très mal reçue par le comité d'organisation allemand. Max Liebermann à qui l'on avait dit que l'exposition se tiendrait dans un bâtiment appartenant à l'État n'accepterait pas que l'exposition soit organisée dans une galerie⁴⁰. En octobre 1927, il est alors envisagé que la manifestation soit présentée au musée de l'Orangerie⁴¹. Mais les correspondances cessent à ce moment, il semble que les organisateurs allemands aient perdu patience, comme l'avait d'ailleurs prévu Louis Réau⁴². Par ailleurs les cent œuvres réunies exceptionnellement pour l'exposition de l'*Akademie der Künste* avaient fait retour à leurs différents propriétaires et il était mal aisé de les réunir à nouveau pour les exposer à Paris. Depuis, jamais une exposition Max Liebermann n'a vu le jour à Paris.

Dans les années suivantes, le musée du Jeu de paume présente de nouvelles expositions d'art étranger : l'art danois en 1928, l'art suédois en 1929, l'art chinois en 1933, l'art italien en 1935 et l'art letton en 1939, mais aucune exposition de peinture allemande n'est organisée dans un musée français dans l'entre-deux-guerres⁴³. Seul Curt Glaser, directeur de la *Staatlichen Kunstbibliothek* de Berlin, organise une exposition consacrée à la gravure allemande contemporaine à

la Bibliothèque nationale en 1929. Par son caractère spécifique, elle n'a cependant pas autant de rayonnement qu'une exposition de peinture. Par ailleurs, à la différence des autres expositions d'art étranger, le catalogue ne comporte ni préface, ni introduction rédigée par un auteur français. Ainsi, elle ne témoigne ni politiquement ni artistiquement d'une reconnaissance de l'art allemand par la France.

À travers l'étude de l'échec de l'exposition Max Liebermann en 1927, apparaissent très nettement les enjeux diplomatiques que recouvraient les manifestations artistiques étrangères organisées à Paris dans l'entre-deux-guerres. L'interprétation de ces enjeux reposait sur les jugements critiques français traditionnels faisant de la France un modèle culturel et était également marquée par la nouvelle situation européenne héritée de la Première Guerre mondiale. Ainsi, selon les appartenances idéologiques, les ambitions politiques, les affinités intellectuelles de chacun, une manifestation était comprise différemment et l'affaire de l'exposition Liebermann révèle la diversité de jugements alors portés sur l'Allemagne. Louis Réau a exercé un rôle de médiateur remarquable, il a fait preuve de pugnacité durant tout le déroulement de l'affaire et s'est montré particulièrement engagé en faveur de la paix en Europe. Si les manifestations nationalistes sont relayées par des journaux d'extrême droite germanophobes, on comprend qu'elles ont en fait essentiellement tenu lieu de prétexte pour cacher des rivalités personnelles et qu'elles ont également permis de masquer la crainte de rendre hommage à un artiste dont la personnalité incarnait une identité artistique allemande indépendante de la France. André Salmon évoque avec beaucoup de finesse cette dernière particularité dans un article écrit à l'occasion du projet d'exposition Liebermann :

« On ne saurait faire valoir aucune bonne raison d'évincer les artistes allemands quand les savants français accueillent les docteurs d'outre-Rhin, quand les sportifs allemands sont applaudis au Stade de Colombes. Colombe de la Paix ! Il est vrai que la peinture lorsqu'elle est moderne a le singulier pouvoir de rendre les gens enragés. J'ai pu écrire sans être contredit que " le cubisme avait déchiré plus de familles françaises que l'affaire Dreyfus " ! Jugez un peu, quand c'est de peinture allemande qu'il s'agit. Nous avons d'excellentes, de particulières raisons de bien accueillir les peintres allemands, nos élèves au pays de nos meilleurs clients. Max Liebermann fut l'un de ces élèves, encore que la gloire obtenue dans son pays lui ait donné l'autorité d'un maître original. [...] Depuis la guerre, l'Allemagne tend à constituer un art purement national, tout au moins détourné de l'exemple français. C'est *l'expressionnisme*. Toutefois, comprenons bien. Ce n'est pas par haine ou mépris. L'avons-nous assez répété l'art français moderne, l'art de l'École de Paris (laquelle semble tout absorber) ne peut pas ne pas favoriser les renaissances nationales puisqu'il tend à la libération des personnalités⁴⁴. »

Ainsi dans l'entre-deux-guerres, l'affirmation de l'indépendance des tendances artistiques étrangères à l'égard du modèle français était étroitement liée à la définition de l'identité nationale, l'art ou l'artiste qui incarnait cette identité devenaient alors un enjeu politique.

Mathilde ARNOUX a soutenu en novembre 2003 une thèse de doctorat sur *La Réception de la peinture germanique par les musées français (1871-1981)* à l'université Paris IV, sous la direction de M. Barthélémy JOBERT.

NOTES

1. Cet article s'appuie sur des recherches effectuées grâce aux précieuses informations de M. le professeur Pierre Vaisse de l'Université de Genève. Elles ont été entreprises aux Archives des musées nationaux, aux Archives nationales et sur la base de données du Centre allemand d'histoire de l'art consacrée à la réception critique de l'art allemand en France entre 1870 et 1940.

2. Lettre de Karl Scheffler à Louis Réau, 9 juin 1927, Archives des musées nationaux, U11X, *Expo, Musée du Jeu de paume, 1927*

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*.

5. Au sujet de Max Liebermann voir notamment :

Max Liebermann : *Der Realist und die Phantasie*, cat. expo. Hamburger Kunsthalle, Hambourg, Éditions Dölling und Galitz, 1997 ; *Max Liebermann und die französischen Impressionisten*, dir. G. Tobias Natter und Julius H. Schoeps, cat. expo. Jüdisches Museum, Vienne, Cologne, Dumont, 1997 ; *Max Liebermann. Jahrhundertwende*, dir. Angelika Wesenberg, Berlin, Ars Nicolai, 1997 et, en dernier lieu, le catalogue de l'exposition *Im Garten von Max Liebermann*, Hamburger Kunsthalle, Berlin, Nicolai Verlag 2004.

6. Au sujet de Max Liebermann et l'impressionnisme voir : T. W. Gaehtgens, « Liebermann et l'impressionnisme français », *L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris, Librairie générale française, 1999, pp. 293-333.

7. Au sujet de la réception de Max Liebermann en France voir : O. Tolède, *Max Liebermann et la France*, mémoire de maîtrise inédit, Université Paris X-Nanterre, Nanterre, 2000.

8. Au sujet de Hugo von Tschudi voir : B. Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mayence, 1993 ; *Manet bis van Gogh : Hugo von Tschudi und der Kampf der Moderne*, [cat. expo., Nationalgalerie, Berlin, Neue Pinakothek, Munich], dir. Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, Munich, New York Prestel, 1996.

9. La collection particulière de Liebermann comptait parmi les plus importantes de Berlin ; à son sujet voir : C. Keisch « Liebermann, Künstler und Kunstfreund. Die Sammlung », *Max Liebermann. Jahrhundertwende*, dir. Angelika Wesenberg, Berlin, Ars Nicolai, 1997, pp. 221-232.

10. Au sujet de la pensée de Louis Réau voir : I. Dubois, « Louis Réau, médiateur malgré lui ? Les Primitifs allemands (1910) », *Grenzgänger / médiateurs*, dir. A. Kostka et F. Lucbert, Paris et Berlin, Akademie Verlag (à paraître en 2004).

11. Voir notamment : L. Réau, « L'Exposition centennale allemande à Berlin », *Gazette des Beaux-arts*, mai 1906, pp. 415-436 ; L. Réau, « Artistes contemporains : Max Klingner », *Gazette des Beaux-arts*, octobre 1908, pp. 265-288 ; L. Réau, « Hans von Marées (1837-1887) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, octobre 1909, pp. 267-285 ; L. Réau, « Hans Thoma », *La Revue de l'art ancien et moderne*, août 1910, pp. 81-100 ; L. Réau, « Wilhelm Leibl », *La Revue de l'art ancien et moderne*, mars 1911, pp. 177-192.

12. L. Réau, « Max Liebermann », *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1908, pp. 441-455 (p. 441).

13. *Ibidem*, p. 455.

14. Lettre du 27 juin 1927 de Louis Réau à Paul Léon [?], Archives nationales, F21 4051/3, *Projets d'expositions, Exposition Max Liebermann, 1927*. Les Archives nationales conservent une série de lettres de Louis Réau à un certain « Mon cher directeur », ni le destinataire, ni l'adresse ne sont précisés. Nos recherches nous ont conduit à l'identifier comme Paul Léon, directeur des Beaux-Arts. Cependant, pour plus de clarté, nous ferons suivre les notes concernant ces échanges d'un point d'interrogation indiquant que nous ne pouvons établir l'identité du destinataire avec certitude.

15. Au sujet de l'histoire du musée, voir : *Jeu de paume, Histoire*, dir. F. Bonnefoy, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1991.

16. Au sujet des expositions organisées au musée du Jeu de paume dans l'entre-deux-guerres voir : M. Arnoux, *La réception de la peinture germanique par les musées français 1871-1981*, thèse de doctorat en histoire de l'art, inédite, Université Paris IV, Paris, 2003, p. 175 sqq.

17. *Exposition hollandaise. tableaux, aquarelles, dessins*, [cat. expo., Musée du Jeu de paume, Paris], La Haye, 1921 ; *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, [cat. expo., Musée du Jeu de paume, Paris], Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire, G. van Oest & Cie éditeurs, 1923 ; *Exposition de l'Art Suisse (de Holbein à Hodler). Catalogue des œuvres exposées*, [cat. expo., musée du Jeu de paume, Paris], Paris-Genève, Éditions d'art Fred Boissonas, 1924 ; *Exposition de l'art roumain ancien et moderne*, [cat. expo., Musée du Jeu de paume, Paris], Paris, Imprimerie Georges Petit, 1925.

18. Au sujet des relations entre la France et l'Allemagne dans l'entre-deux-guerres voir : *La course au moderne. France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, dir. R. Frank, L. Gervereau, H. J. Neyer, [cat. expo., Musée d'histoire contemporaine de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, Hôtel des Invalides, Paris], Paris, collection des publications de la BDIC, 1992 ; *Entre Locarno et Vichy. Les relations culturelles franco-allemandes dans les années 1930*, dir. H. M. Bock, Paris, CNRS Éditions, 2 vol., 1993.

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

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

21. Au sujet du « Manifeste des 93 » voir : J. von Ungern-Sternberg, W. von Ungern-Sternberg, *Der Aufruf "An die Kulturewelt !"*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, HMRG, Beiheft, t.18, 1996.

22. Au sujet de la participation de Liebermann à l'exposition universelle de 1889 : F. Forster-Hahn, « Ce que les Allemands ont présenté, ce que les Français ont vu. L'art allemand aux Expositions universelles de Paris de 1855 à 1900 », *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, dir. U. Fleckner, T.W. Gaehtgens, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2003, pp. 321-348.

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

24. Procès-verbal de la séance tenue par le Comité consultatif des musées nationaux, p. 5, 7 juillet 1927, Archives des musées nationaux, U11X, *Expo, Musée du Jeu de paume, 1927*.

25. Au sujet de l'exposition de 1937 voir : *Paris-Paris. 1937-1957*, [cat. expo., Centre Georges Pompidou, Paris], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1981 ; Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne*.

Historique et mode d'emploi, dir. D. Bozo, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986 ; *Jeu de paume, Histoire*, dir. F. Bonnefoy, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991.

26. Au sujet de l'exposition Max Beckmann à la galerie de la Renaissance voir : Y. Kobry, « Beckmann et la France. Un malentendu paradoxal », *Beckmann*, [cat. expo., Centre Georges Pompidou, Paris], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, pp. 99-107.

27. Lettre du 9 juillet 1927 de Louis Réau à Henri Verne, Archives des musées nationaux, U11X, *Expo, Musée du Jeu de paume, 1927*. Les « Luxembourgeois » font référence aux conservateurs du musée du Luxembourg, mais incluent également celui du Jeu de paume.

28. Lettre du 7 août 1927 de Louis Réau à Paul Léon, Archives nationales, F21 4051/3, *Projets d'expositions, Exposition Max Liebermann, 1927*. Dans une lettre du 11 août 1927 à Henri Verne, Louis Réau rappelle, une fois encore, que ce sont des conflits d'intérêt qui ont amené les trois conservateurs à refuser la manifestation. Il évoque : « l'opposition sourde ou déclarée des trois conservateurs du Luxembourg, systématiquement hostiles à toute exposition dont ils ne sont pas les inventeurs exclusifs ». Comme nous l'avons vu, il ne s'agissait en fait pas des seuls conservateurs du Luxembourg, mais également de Dezarrois et Reinach. Lettre du 11 août 1927 de Louis Réau à Henri Verne, Archives des musées nationaux, U11X, *Expo, Musée du Jeu de paume, 1927*.

29. Note pour le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts ; non signée, non datée, elle doit vraisemblablement dater de la fin octobre, début novembre 1927, Archives nationales, F21 4051/3, *Projets d'expositions, Exposition Max Liebermann, 1927*. Il semble bien que cette personne que l'on ne veut pas nommer soit l'un des conservateurs qui s'étaient opposés au projet de l'exposition.

30. R. B., « Edouard Herriot fait sa cour à l'Allemagne », *L'Action française*, 16 août 1927, n. p.

31. Xavier, d'Orfeuill, « Pas de peintre allemand au Jeu de Paume ! », *Le Gaulois*, 23 août 1927, p. 3.

32. Edith Cavell, infirmière anglaise, avait aidé des soldats français, anglais et américains à s'évader de France vers la Belgique. Elle avait été arrêtée par les Allemands et mise à mort le 12 octobre 1915. Le bas-relief à son nom du Musée du Jeu de paume fut détruit par les Allemands, le 14 juin 1940.

33. Au sujet des manifestations d'extrême droite à

l'égard du Cartel des gauches voir R. Rémond, *Les droites en France*, Paris, Aubier, 1982.

34. F Thiébaud-Sisson, « Un peintre allemand au Jeu de Paume », *Le Temps*, 23 août 1927, p. 1.

35. Gabriel Alphaud, « Les 80 ans du peintre Liebermann et la politique des échanges artistiques », *Comœdia*, 23 août 1927, p. 1.

36. Max Liebermann, *La brasserie de campagne*, inv. RF 1977-227, huile sur toile, H. 70 cm. ; L. 100 cm., 1893, Paris, Musée d'Orsay.

37. Au sujet de l'École de Paris voir : *L'École de Paris 1904-1929. La part de l'autre*, [cat. expo., Musée d'art moderne de la Ville de Paris], Paris, Paris-musées, 2000.

38. G. Alphaud, « Les 80 ans du peintre Liebermann et la politique des échanges artistiques », *Comœdia*, 23 août 1927, p. 1 ; le journal a reçu la note d'Edouard Herriot dans la soirée du 23 août alors que l'article était déjà écrit, il la publie à la suite de l'article de Gabriel Alphaud. Elle est également publiée dans la rubrique « Art et curiosité », « Un peintre allemand au Jeu de Paume ? », *Le Temps*, 24 août 1927, p. 3.

39. Lettre du 27 août 1927, M. de la Boulaye au ministre des Affaires étrangères, Archives nationales, F21 4051/3, *Projets d'expositions, Exposition Max Liebermann, 1927*.

40. Lettre du 30 octobre 1927, Pierre de Margerie, ambassadeur de France en Allemagne à Edouard Herriot, Archives nationales, F21 4051/3, *Projets d'expositions, Exposition Max Liebermann, 1927*.

41. Voir note 29.

42. Lettre de Louis Réau à Henri Verne, 5 septembre 1927, Archives des Musées nationaux, U11X, *Expo, Musée du Jeu de paume, 1927*.

43. *L'art danois. Critique et notes sur l'exposition du Jeu de paume*, [cat. expo., Musée du Jeu de paume, Paris], Paris, Gauthier-Villars et Cie Éditeurs, 1929 ; *L'art suédois depuis 1880*, [cat. expo., Musée du Jeu de paume, Paris], Paris, 1929 ; *Exposition d'art chinois contemporain*, [cat. expo., Musée du Jeu de paume, Paris], Paris, 1933 ; *L'Art italien des XIX^e et XX^e siècles*, [cat. expo., Musée du Jeu de paume, Paris], Paris, 1935 ; *L'art de la Lettonie. Peinture, sculpture et art populaire*, [cat. expo., Musée du Jeu de paume, Paris], Paris, 1939.

44. A. Salmon, « France et Allemagne », *Paris Matinal*, 26 août 1927, p. 4.

Le Manifeste des 93

L'appel au monde civilisé rédigé par le romancier et dramaturge Ludwig Fulda (1862-1939) fut signé en 1914 par quatre-vingt-treize éminents représentants de la vie intellectuelle allemande. Traduit en quatorze langues, ce manifeste fut diffusé le 4 octobre 1914 dans les organes de presse des différents pays considérés comme civilisés, parmi lesquels la France, l'Angleterre, l'Espagne, les États-Unis... La version française qui suit a été publiée, entre autres, dans *La Revue scientifique*, 1er juillet-31 décembre, 1914, pp.170-172.

AU MONDE CIVILISÉ !

Nous, les représentants de la science et de l'art allemand, protestons solennellement devant le monde civilisé entier contre les mensonges et les calomnies, dont nos ennemis tâchent de salir notre cause, pure et bonne. Les récents exploits de notre vaillante armée sont déjà entrés dans le domaine de l'histoire et ont réfuté une propagande mensongère qui n'annonçait que des défaites allemandes. Mais on ne travaille maintenant qu'avec d'autant plus d'ardeur contre nous, usant de falsifications et de soupçons. Contre ces moyens nous protestons à haute voix, et cette voix est la voix de la vérité.

Il n'est pas vrai que l'Allemagne soit coupable de cette guerre. Ni le peuple, ni le gouvernement, ni l'empereur allemand ne l'ont voulu (sic). Jusqu'au dernier moment, jusqu'à l'extrémité du possible l'Allemagne a lutté pour maintenir la paix. Le monde entier n'a qu'à juger d'après les preuves que lui fournissent les documents authentiques. Maintes fois pendant son règne de 26 ans Guillaume II a sauvegardé la paix et maintes fois nos ennemis mêmes ont rendu justice à Guillaume II. Et cet empereur, auquel ils n'ont pas honte d'attribuer aujourd'hui le nom d'«Attila» inébranlable de la paix, qui l'a toujours distingué. Mais menacé et ensuite attaqué de trois côtés par trois grandes puissances qui s'étaient tenues aux aguets depuis longtemps, notre peuple s'est levé comme un seul homme.

Il n'est pas vrai que nous ayons violé criminellement la neutralité de la Belgique. Nous avons la preuve irrécusable que la France et l'Angleterre étaient résolues à violer elles-mêmes cette neutralité et que la Belgique l'approuvait. L'Allemagne aurait agi d'une façon impardonnable et équivalente (sic) au suicide si elle n'avait pas prévenu ses ennemis.

Il n'est pas vrai que la vie ou les biens d'un seul citoyen belge ait été touché par nos soldats, sans que la dure nécessité d'une défense (sic) légitime les y forçât. Car en dépit de nos avertissements la population n'a cessé de tirer traitreusement sur nos troupes, a mutilé des blessés et a assassiné des médecins qui exerçaient leur profession charitable. En passant sous silence les crimes de ces assassins et en attribuant la juste punition qu'ils ont dû subir, à la «cruauté et au barbarisme» allemand, on falsifie les faits de la manière la plus infâme.

Il n'est pas vrai que nos troupes aient brutalement dévasté Louvain. Astucieusement assaillis en quartier par les habitants ameutés ils ont du (sic) bien à contre cœur user de représailles; leur conservation personnelle les força à canonner une partie de la ville. La plus grande partie de Louvain est restée intacte. Le célèbre (sic) hôtel de ville, monument historique, est entièrement conservé. Avec le plus grand dévouement nos soldats l'ont protégé contre les flammes. Si dans cette guerre terrible des œuvres d'art ont été détruites, tout Allemand le déplore; mais, malgré notre grand amour de l'art que nous avons toujours protégé comme nul autre peuple ne le fait, nous refusons énergiquement de payer la conservation d'un chef-d'œuvre au prix d'une défaite allemande.

Il n'est pas vrai que notre façon de faire la guerre soit contraire au droit des peuples. L'indiscipline et la cruauté ne sont pas des caractéristiques de notre armée. Nous ne les trouvons qu'en Prusse Orientale où les forfaits russes et le sang des femmes et des enfants égorgés par leurs hordes crient au ciel, et dans l'Ouest où les projectiles dum-dum de nos ennemis déchirent les poitrines de nos braves soldats. Ceux qui se lient avec des Russes et des Serbes et qui osent exciter des mongols et des nègres contre la race blanche, offrant ainsi au monde civilisé le spectacle le plus honteux qu'on puisse imaginer, sont certainement les derniers qui ont le droit de se donner des airs de défenseurs de la civilisation européenne.

Il n'est pas vrai que l'attaque contre nous n'est dirigée que contre notre militarisme et non contre notre civilisation, comme prétendent nos hypocrites ennemis. Sans notre militarisme, notre civilisation serait anéantie depuis longtemps. C'est pour la protéger que ce militarisme est né dans notre pays, longtemps la victime d'invasion plus qu'aucun autre pays. L'armée allemande et le peuple allemand ne font qu'un entier. Ce sentiment d'union fait fraterniser aujourd'hui 70 millions d'Allemands sans différence d'éducation, de métier ou de parti.

Le mensonge est l'arme empoisonnée de nos ennemis que nous ne pouvons leur arracher. Nous ne pouvons que déclarer à haute voix devant le monde entier qu'ils rendent faux témoignage contre nous. A vous, qui nous connaissez, à vous qui avez protégé en commun avec nous le bien le plus précieux de l'humanité, a vous nous crions :

Croyez-nous ! Croyez que nous mènerons cette grande lutte jusqu'au bout, justement parce que nous sommes un peuple civilisé, un peuple auquel les traditions d'un Goethe, d'un Beethoven et d'un Kant sont aussi sacrées que son foyer et son sol.

Nous vous en répondons de notre nom et notre honneur.

Adolph von Bayer, Exz. (professeur de chimie, Munich) ; Prof. Peter Behrens (Berlin) ; Emil von Behring, Exz. (professeur de médecine, Marbourg) ; Wilhelm von Bode, Exz. (directeur général des musées royaux, Berlin) ; Alois Brandl (professeur, président de la Shakespeare-Gesellschaft, Berlin) ; Lujano Brentano (professeur d'économie, Munich) ; Prof. Justus Brinkmann (directeur de musée, Hambourg) ; Johannes Conrad (professeur d'économie, Halle) ; Franz von Defregger (Munich) ; Richard Dehmel (Hambourg) ; Adolph Deißmann (professeur de théologie protestante, Berlin) ; Prof. Wilhelm Dörpfeld (Berlin) ; Friedrich von Duhn (professeur d'archéologie, Heidelberg) ; Prof. Paul Ehrlich, Exz. (Francfort sur le Main) ; Albert Ehrhard (professeur de théologie catholique, Strasbourg) ; Karl Engler, Exz. (professeur de chimie, Karlsruhe) ; Gerhard Esser (professeur de théologie catholique, Bonn) ; Rudolf Eucken (professeur de philosophie, Iena) ; Herbert Eulenberg (Kaiserswerth) ; Heinrich Finke (professeur d'histoire, Fribourg) ; Emil Fischer, Exz. (professeur de chimie, Berlin) ; Wilhelm Foerster (professeur d'astronomie, Berlin) ; Ludwig Fulda (Berlin) ; Eduard von Gebhardt (Düsseldorf) ; J.J. de Groot (professeur d'ethnographie, Berlin) ; Fritz Haber (professeur de chimie, Berlin) ; Ernst Haeckel, Exz. (professeur de zoologie, Iena) ; Max Halbe (Munich) ; Prof. Adolf von Harnack (directeur général de la bibliothèque royale, Berlin) ; Gerhart Hauptmann (Agnietendorf) ; Karl Hauptmann (Schreiberhau) ; Gustav Hellmann (professeur de météorologie, Berlin) ; Wilhelm Herrmann (professeur de théologie protestante, Marbourg) ; Andreas Heusler (professeur de philologie nordique, Berlin) ; Adolf von Hildebrand (Munich) ; Ludwig Hoffmann (maire, Berlin) ; Engelbert Humperdinck (Berlin) ; Leopold Graf Kalckreuth (président du Deutschen Künstlerbundes, Eddelsen) ; Arthur Kampf (Berlin) ; Fritz Aug. V. Kaulbach (Munich) ; Theodor Kipp (professeur de droit, Berlin) ; Felix Klein (professeur de mathématique, Göttingen) ; Max Klingner (Leipzig) ; Alos Knoepfler (professeur d'histoire

de l'église, Munich) ; Anton Koch (professeur de théologie catholique, Tübingen) ; Paul Laband, Exz. (professeur de droit, Strasbourg) ; Karl Lamprecht (professeur d'histoire, Leipzig) ; Philipp Lenard (professeur de Physique, Heidelberg) ; Maximilian Lenz (professeur d'histoire, Hambourg) ; Max Liebermann (Berlin) ; Franz von Liszt ; (professeur de droit, Berlin) Ludwig Manzel (président de l'académie des Beaux-Arts, Berlin) ; Joseph Mausbach (professeur de théologie catholique) ; Georg von Mayr (professeur de sciences politiques, Munich) ; Sebastian Merkle (professeur de théologie catholique, Würzburg) ; Eduard Meyer (professeur d'histoire, Berlin) ; Heinrich Morf (professeur de philologie romane, Berlin) ; Friedrich Naumann (Berlin) ; Albert Neisser (professeur de médecine, Breslau) ; Walter Nernst (professeur de physique, Berlin) ; Wilhelm Ostwald (professeur de chimie, Leipzig) ; Bruno Paul (directeur de l'école des arts appliqués, Berlin) ; Max Planck (professeur de physique, Berlin) ; Albert Plehn (professeur de médecine, Berlin) ; Georg Reicker (Berlin) ; Prof. Max Reinhardt (directeur du Deutschen Theaters, Berlin) ; Alois Riehl (professeur de philosophie, Berlin) ; Karl Robert (professeur d'archéologie, Halle) ; Wilhelm Röntgen, Exz. (professeur de physique, Munich) ; Max Rubner (professeur de médecine, Berlin) ; Fritz Schaper (Berlin) ; Adolf von Schlatter (professeur de théologie protestante, Berlin) ; August Schmidlin (professeur d'histoire de l'église, Münster) ; Gustav von Schmoller, Exz. (professeur d'économie, Berlin) ; Reinhold Seeberg (professeur de théologie protestante, Berlin) ; Martin Spahn (professeur d'histoire, Strasbourg) ; Franz von Stuck (Munich) ; Hermann Sudermann (Berlin) ; Hans Thoma (Carlsruhe) ; Wilhelm Trübner (Carlsruhe) ; Karl Vollmöller (Stuttgart) ; Richard Voß (Berchtesgaden) ; Karl Voßler (professeur de philologie romane, Munich) ; Siegfried Wagner (Bayreuth) ; Wilhelm Waldeyer (professeur d'anatomie, Berlin) ; August von Wassermann (professeur de médecine, Berlin) ; Felix von Weingartner ; Theodor Wiegand (directeur de musée, Berlin) ; Wilhelm Wien (professeur de physique, Wurzburg) ; Ulrich von Wilanowitz-Moellendorff, Exz. (professeur de philologie, Berlin) ; Richard Willstätter (professeur de chimie, Berlin) ; Wilhelm Windelband (professeur de philosophie, Heidelberg) ; Wilhelm Wundt, Exz. (professeur de philosophie, Leipzig).