

Sandra Duhem

Deutscher Expressionismus in Frankreich. Späte Anerkennung im Pariser Musée national d'art moderne 1960-1978

Marie Gispert



Munich : Deutscher Kunstverlag,
2021, 360 pages

Produire une « herméneutique interculturelle des expositions »¹ à partir de quatre manifestations ayant présenté des œuvres expressionnistes allemandes au Musée national d'art moderne (Mnam) et au Centre Pompidou à Paris entre 1960 et 1978 : tel est l'un des principaux enjeux de l'ouvrage de Sandra Duhem, maîtresse de conférences et secrétaire générale du Pôle France à l'Université de la Sarre. Tiré d'une thèse de doctorat soutenue en 2017 à la Friedrich-Wilhelms-Universität de Bonn, ce volume en conserve la richesse des sources, la méthode et la rigueur dans la présentation. Des sources, on apprécie d'abord le caractère franco-allemand et l'aspect souvent inédit. La recherche sur l'art allemand dans les musées français n'est pas chose nouvelle depuis l'ouvrage que Mathilde Arnoux a consacré à ce sujet en 2007.² De même la question de la réception de l'expressionnisme a déjà largement été traitée, notamment par Marit Werenskiöld.³ Mais en s'attachant pour chaque exposition – « Les Sources du XX^e siècle » en 1960, « Le Fauvisme français et les débuts de l'ex-

pressionnisme allemand » en 1966, « L'Expressionnisme européen » en 1970 et « Paris-Berlin » en 1978 – à la fois aux archives des institutions, aux archives diplomatiques et à la réception critique dans les journaux, Duhem parvient à proposer une analyse de ces manifestations à nouveaux frais. La confrontation des sources allemandes avec certaines archives françaises déjà publiées par Arnoux permet en effet de donner davantage d'épaisseur aux transferts culturels à l'œuvre entre l'Allemagne et la France. Ces sources sont par ailleurs clairement référencées dans une longue bibliographie, dont on regrette cependant qu'elle traite ensemble sources d'archive et sources imprimées, dans un classement chronologique très découpé qui la rend peu maniable. Il reste néanmoins que les vues d'exposition auraient pu être davantage exploitées pour proposer une réflexion plus précise sur certains accrochages : les photographies déjà connues des « Sources du XX^e siècle » ont par exemple été complétées par le versement il y a quelques années aux Archives nationales du fonds du photographe Michel Roi qui, suivant André Malraux lors du vernissage, a pris de très nombreux clichés de l'exposition.

En termes de méthodes, Duhem se place clairement sous l'égide de la théorie des transferts culturels, « matrice sous-jacente aux problématiques de cette étude ».⁴ S'appuyant sur cette approche théorisée par Michael Werner et Michel Espagne, l'auteur porte donc son attention « sur le chemin parcouru par un objet culturel de sa culture d'origine à une culture cible ».⁵ L'un des enjeux vient pour Duhem de la définition de cet « objet culturel » – l'expressionnisme –, dont la spécificité allemande est interrogée, dont le sens et l'amplitude varient selon les expositions, et dont la variabilité même est partie prenante de sa réception en France durant la période qu'elle envisage. Ainsi pose-t-elle comme une simple « hypothèse de travail » le fait que « l'expressionnisme représenterait l'Allemagne et l'art allemand serait exporté en France comme un bien culturel étranger ».⁶ La théorie des transferts culturels engage également l'auteur à prendre en compte à la fois les « systèmes culturels » de la « culture de départ » comme de la « culture cible »⁷ et l'identité des acteurs impliqués. Les développements des premiers chapitres consacrés à l'expressionnisme comme « notion de la critique d'art » depuis les années 1910 aux années 1960 (chapitre 2), à l'expressionnisme dans les expositions de 1905 aux années 1950 (chapitre 3), à la présentation enfin des deux principales institutions que sont le Musée national d'art moderne et la Haus der Kunst de Munich (chapitre 4) sont sans doute un peu longs et s'inscrivent mal dans la périodisation, 1960-1978, indiquée dans le titre de l'ouvrage. Ce sont par ailleurs de manière plus générale des éléments déjà connus, y compris par des travaux récents comme ceux de Benjamin Fellmann sur le Palais de Tokyo, qui ne sont pas mentionnés.⁸ Certains points sont néanmoins essentiels pour comprendre l'organisation et la réception des expositions des années 1960 : ainsi, par exemple, de la compréhension internationale et élargie de l'expressionnisme proposée par Herwarth Walden avant-guerre, approche reprise dans l'exposition « L'expressionnisme européen » en 1970 dont l'accrochage propose précisément une documentation autour du *Sturm*. De même, l'exposition « Triumph der Farbe. Die europäischen Fauves » [Triomphe de la couleur. Les fauves européens] organisée par Leopold Reidemeister en 1959 trouve-t-elle son prolongement dans l'exposition « Les Fauves français et les débuts de l'expressionnisme allemand » en 1966, dont il est commissaire pour la partie allemande. On apprécie également que Duhem retrace les parcours des différents acteurs (Jean Cassou, Bernard Dorival et Jean Leymarie pour les Français ; Kurt Martin, Leopold Reidemeister, Paul Vogt et Peter A. Ade pour les Allemands). On pourrait cependant interroger la place qu'elle donne à Dorival, dont la position au Mnam est loin d'être aussi assurée que ne semble le penser l'auteur. Il n'est en réalité pas nommé conservateur en chef directement après le départ de Cassou en 1965 comme elle l'écrit (p. 119), en raison notamment de l'opposition frontale de Malraux, et le musée traverse dans ces années une crise de gouvernance qui n'est pas restée sans conséquences dans la réception des expositions organisées en son sein.

Présentées dans un plan rigoureux, les recherches de Duhem parviennent à des résultats convaincants, malgré certaines parties un peu morcelées, et quelques lacunes bibliographiques en partie dues au décalage entre la date de la soutenance et celle de la publication de la thèse.⁹ Après une longue introduction méthodologique et les

trois chapitres déjà cités, elle aborde ainsi successivement les quatre cas d'études – les situant dans leur contexte diplomatique, en présentant les enjeux artistiques et politiques, reconstituant leur contenu et analysant leur réception critique – comme autant de variations sur la présentation de l'expressionnisme à Paris. Elle met ainsi en lumière les enjeux propres à ce mouvement : difficulté à le définir et à en cerner les contours et les bornes chronologiques dans un accrochage cohérent, confrontation presque systématique avec le fauvisme, inscription dans un contexte européen qui parfois cache mal le persistant face-à-face franco-allemand, prise en compte de la seule peinture ou approche interdisciplinaire. Duhem insiste enfin sur la nécessité d'une vraie organisation franco-allemande pour monter une manifestation propre à convaincre le public. Alors même que les expositions de 1966 et 1970 sont co-organisées par le Mnam à Paris et la Haus der Kunst à Munich, Duhem montre ainsi que les équipes allemandes et françaises ont en réalité travaillé indépendamment les unes des autres, pour des résultats très disparates. Seule « Paris-Berlin », commissionnée depuis Paris par l'historien de l'art Werner Spies avec une équipe franco-allemande, lui semble alors pouvoir remplir une « fonction charnière », dans la mesure où elle « perfectionne le modèle d'une présentation de l'expressionnisme allemand dans un contexte élargi » tout en « posant les bases en termes de contenu et d'émotion » d'une exposition comme « Figures du moderne » au Musée d'art moderne de la ville de Paris (MAMVP) en 1992, exclusivement consacrée à *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter*.¹⁰

À partir de ces quatre cas d'études, Duhem parvient enfin, au-delà du seul expressionnisme à Paris, à proposer des pistes pertinentes ouvrant la voie à cette « herméneutique interculturelle des expositions » qu'elle appelle de ses vœux. On est ainsi particulièrement sensible à ce que l'autrice nomme une « intertextualité » entre les expositions. D'un point de vue diachronique, une exposition répond à une autre – tout particulièrement « L'expressionnisme européen » en 1970 qui tente de prendre en compte les critiques formulées à l'encontre de l'exposition de 1966 – et l'on voit, au fur et à mesure des articles de presse, l'effet progressif de la visibilité effective des œuvres. D'un point de vue synchronique, Duhem met en lumière les différences entre les accrochages français et allemands – par exemple pour « Le Fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand » dont la version munichoise met en scène une véritable confrontation visuelle dans sa première salle – et leur rôle essentiel dans la réception critique. Choix des œuvres, accrochage, mais aussi catalogues d'exposition – qui peuvent porter un discours sensiblement différent de celui de l'accrochage – constituent alors trois modalités d'expérience de l'exposition et de sa mémoire, modalités dont l'articulation ouvre des perspectives de recherche passionnantes bien au-delà du seul expressionnisme.

1 « interkulturelle Hermeneutik von Ausstellungen », Sandra Duhem, *Deutscher Expressionismus in Frankreich. Späte Anerkennung im Pariser Musée national d'art moderne 1960-1978*, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2021, p. 30.

- 2 Mathilde Arnoux, *Les Musées français et la peinture allemande, 1871-1981*, Collection Passages/Passagen, Centre allemand d'histoire de l'art, vol. 18, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.
- 3 Marit Werenskiold, *The Concept of Expressionism. Origin and Metamorphosis*, traduit par Ronald Walford, Oslo : Universitetsforlaget, 1984.
- 4 « Die Perspektive des Kulturtransfers bildet die zugrunde liegende Matrix für die Fragestellungen dieser Untersuchung », Sandra Duhem, *Deutscher Expressionismus in Frankreich*, op. cit., p. 41.
- 5 « [...] auf den Weg, den ein Kulturobjekt von seiner Ausgangskultur in eine Zielkultur zurücklegt », *ibid.*, p. 22.
- 6 « Die Arbeitshypothese eines Expressionismus, der Deutschland und die deutsche Kunst repräsentiere und als fremdes Kulturgut nach Frankreich exportiert wurde, ist daher als Instrument zu verstehen, um einen Transfer nachzuverfolgen », *ibid.*, p. 24.
- 7 « [...] in welchen kulturellen Systemen der Transfer stattfindet, und dabei sowohl die Ausgangs- als auch die Zielkultur berücksichtigen », *ibid.*, p. 24.
- 8 Benjamin Fellmann, *Palais de Tokyo. Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin : De Gruyter, 2019.
- 9 On s'étonne néanmoins de ne trouver, parmi les sources françaises, ni l'article essentiel de Jean-Claude Lebensztejn sur le fauvisme et l'expressionnisme paru en 1971 mais écrit en réaction à l'exposition de 1966 au Mnam (« Sol », dans *Scolies, Cahiers de recherches de l'École normale supérieure*, no. 1, 1971, p. 95-122 ; no. 2, 1972, p. 88-114), ni celui de Sandra Persuy sur l'exposition « Les Sources du XX^e siècle » (« "Les sources du XX^e siècle". Une vision européenne et pluridisciplinaire de l'art moderne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 67, printemps 1999, p. 31-63).
- 10 « Paris-Berlin nimmt [...] eine Scharnierfunktion an, indem sie den Typus der Ausstellungen, die den deutschen Expressionismus in einem breiteren Kontext präsentierten, perfektionierte und dadurch eine Entwicklung abschloss. Zugleich schuf sie die inhaltlichen sowie emotionalen Grundlagen, die später für das Konzept für *Figures du Moderne* einen Fokus auf den deutschen Expressionismus allein ermöglichten », Sandra Duhem, *Deutscher Expressionismus in Frankreich*, op. cit., p. 291.