

ANNEGRET KEHRBAUM — traduit par Florence Rougerie

Agnès Humbert et les Nabis

Côté français : Les travaux d’Agnès Humbert sur les Nabis

Pour la recherche en histoire de l’art, la réception du groupe d’artistes Nabis est, semble-t-il, un parfait cas d’école, principalement en ce qui concerne l’axe d’étude des mécanismes de réception croisée entre la France et l’Allemagne. Le travail d’Agnès Humbert qui leur est consacré et que nous allons étudier ici se situe précisément au moment clef de ce processus : au moment où les voix de ces artistes, et progressivement aussi celles de leur entourage direct, disparaissent et où, après deux guerres mondiales, on réussit tant bien que mal à localiser et sauvegarder leurs œuvres, Humbert peut envisager ce travail artistique en adoptant un point de vue légèrement plus distancié.

Qui étaient les Nabis ? Pour répondre à cette question, Humbert commence entre les années 1945 et 1948 à songer à écrire un livre sur ce groupe intitulé *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, livre auquel elle travailla pendant de nombreuses années. On trouve dans sa correspondance un témoignage attestant pour l’année 1949 des progrès déjà accomplis dans la rédaction du livre.¹ Elle prépare à l’époque une exposition de l’Institut Français au Palais Lobkowitz de Vienne présentant les œuvres majeures des Nabis, dont certaines issues du Musée national d’Art moderne (MNAM). Dans l’intitulé de l’exposition, Humbert évite toutefois la dénomination « Nabis » pour désigner le groupe et préfère leur accorder celle d’« école de Gauguin ». Son court texte d’introduction au bref catalogue² prouve cependant qu’elle y développe déjà des éléments essentiels de son livre, parmi lesquels la redécouverte des Nabis Georges Lacombe et Paul Ranson, et qu’elle a acquis des connaissances fondamentales sur les objectifs et les dynamiques du groupe.

Le livre de petit format qui parut ensuite en 1954 chez Pierre Cailler à Genève est composé de huit chapitres et comporte 51 illustrations, succédant à une introduction fulgurante (dont le thème est la remise en contexte des Nabis dans ce que l’on nomme la « Belle Époque »³). L’auteure y décrit les années décisives pour les Nabis en tant que groupe, depuis la célèbre leçon de Gauguin en 1888 au Bois d’Amour, avec l’œuvre-phare qu’est le *Talisman*⁴ agissant comme un catalyseur, jusqu’au fameux portrait de groupe final peint en 1900 et dédié par Maurice Denis à Cézanne.⁵ Comme elle l’écrit à la toute fin du livre, elle nourrit avec cette publication l’espoir « que cela “valait la peine” de remettre en lumière la vie, les luttes et l’œuvre des Nabis célèbres, inconnus et oubliés. »⁶ L’époque des Nabis, écrit Humbert, reste « passionnément intéressante, car elle porte en elle un monde nouveau, ce monde nouveau dont nous voyons aujourd’hui les réalisations, les luttes, les faillites et les jeunes espoirs. »⁷

Espoir d’un monde nouveau : après les vicissitudes et les horreurs de la Seconde Guerre Mondiale, telles qu’Humbert les a elle-même subies et décrites dans son témoignage *Notre guerre*⁸ publié en 1946, l’auteure se fait désormais connaître du grand public sur le terrain de l’histoire de l’art avec son livre *Les Nabis et leur époque (1888-1900)*,

portée par un optimisme résolument tourné vers la vie. La maturité de la perspective narrative qu'emprunte le texte n'essaie pas de masquer l'expérience de vie et la posture de principe qui le sous-tendent : à la parution du livre en 1954, Humbert est âgée de soixante ans. Avec beaucoup d'humour et de décontraction, elle s'adresse à un large lectorat intéressé par l'art, dont elle postule implicitement la bienveillance et l'empathie pour les personnes et les événements décrits. Empruntant un style narratif vif et se mettant sur un pied d'égalité avec son lectorat, Humbert renonce dans son ouvrage largement aux annotations ; elle y insère la citation des sources de telle sorte que la fluidité de la lecture ne soit pas interrompue.

L'auteure part du principe que la collecte et l'établissement des faits au prix de recherches s'étalant sur des années sont un préalable nécessaire à sa démarche, qu'il s'agisse de l'identification de sources directes, de la découverte de membres jusqu'alors inconnus du groupe des Nabis, ainsi que de nouvelles œuvres ou de la réalisation d'innombrables entretiens avec les amis, collègues ou membres des familles des peintres du groupe. Elle choisit toutefois de ne pas écraser ses lecteurs et lectrices du poids de telles références aux sources et renonce aux renvois pouvant rendre la lecture fastidieuse. On n'y trouve pas non plus d'analyse de tableaux, ce qui peut également s'expliquer par les possibilités limitées en matière d'illustration de ce petit volume. Bien plus, elle préfère s'amuser et divertir ses lecteurs avec des descriptions très vivantes, comme par exemple celle des rites particuliers propres au groupe pendant les dîners mensuels des Nabis ou celle de la langue ampoulée des jeunes artistes. Ces « fils de famille »⁹ bourgeois, bien nés (et il importait à Humbert de le souligner de manière indubitablement critique), tentent de souder leur communauté au sein de la bonne société en combinant la mode de l'occultisme alors florissante à leurs essais d'une manière « mi plaisante, mi sérieuse », au service d'innovations puissantes dans l'art (et Humbert ne se trompe sans doute pas dans cette juste appréciation de la posture fondamentale des membres du groupe). Dans l'ensemble, les Nabis semblaient plutôt « réactionnaires que progressistes » aux yeux d'Humbert, une critique qui s'exprime assez tôt dans le livre.¹⁰

Quelques Nabis – le « maître Nabi » Paul Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson, décéde très jeune – fondèrent en 1908 l'Académie Ranson et y furent soutenus dans leur tâche d'enseignement par Ker-Xavier Roussel et Édouard Vuillard. Félix Vallotton, un artiste très proche du groupe, les y rejoint. L'évocation de l'Académie Ranson (encore peu étudiée aujourd'hui sous l'angle de l'« Académie Nabi »)¹¹ n'est pas le fait du hasard : Agnès Humbert avait elle-même fréquenté l'établissement – possiblement à partir de 1910 – et y avait rencontré son futur époux, le peintre Georges H. Sabbagh (1877-1951)¹² qui y étudiait aussi. Il faut souligner ici que la forme du livre et, plus généralement, son approche de la transmission s'expliquent par cette situation : Humbert était elle-même avant tout une artiste.

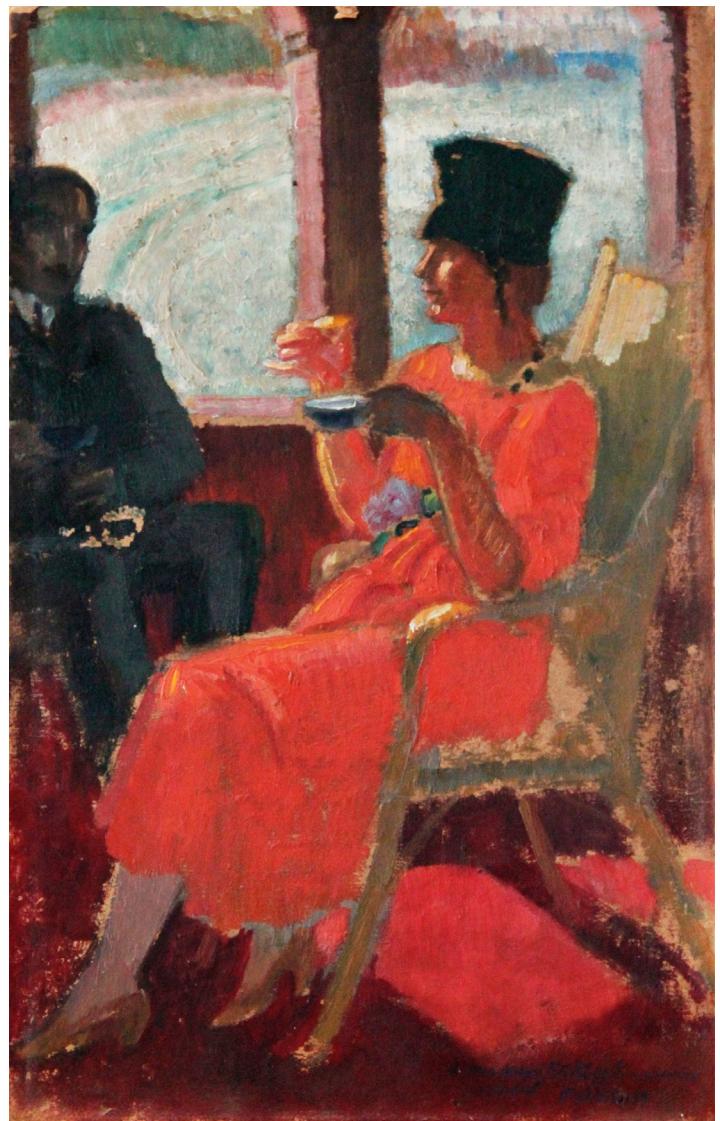
Après une première phase de formation dans l'atelier de Lucien Lévy-Dhurmer, elle devint l'élève de Maurice Denis, auprès duquel elle prenait apparemment des cours d'aquarelle. Avec son mari, elle se lia d'amitié avec quelques Nabis, comme les Ranson et les Denis. Une brève correspondance entre les Denis et les Sabbagh, conservée aux archives du Département des Yvelines à Montigny-le-Bretonneux,¹³ en atteste tout comme une assiette que l'on trouve dans la succession de Maurice Denis, peinte par Agnès

Humbert et qu'elle fit parvenir à Marthe Denis le 19 décembre 1917.¹⁴ Maurice Denis habitait à partir de 1908 durant les mois d'été avec sa famille dans la Villa Silencio, pourvue d'un atelier et située sur la côte de Perros-Guirec.¹⁵ L'année même où fut fait ce cadeau, en 1917, il y prit le thé avec le jeune couple Humbert-Sabbagh qui logeait non loin de là (↗[Ill. 1 & 2](#)).¹⁶ Cela pourrait indiquer que la relation d'Agnès Humbert avec les Denis était devenue plus importante que celle avec les Sérusier. C'est ce que tend à souligner également le style de l'aquarelle qu'elle signa du pseudonyme « Sabert » dans une phase de sa vie correspondant aux débuts de sa vie de couple et de mère.¹⁷ Elle semble aussi avoir entretenu une relation particulière avec les Ranson. Agnès Humbert écrivit en 1952 un hommage posthume à France Ranson¹⁸ et s'appuya dans son livre consacré aux Nabis sur ses déclarations. France Ranson, connue sous le nom de code nabi de « la Lumière du Temple », fut la seule femme à avoir assisté aux rencontres mensuelles (ou « dîners ») du groupe dans l'atelier de son mari (le « temple ») autour de 1890 et c'est également elle qui prit ensuite la direction des affaires courantes de l'Académie Ranson après la mort de son mari en 1909.

Ce faisant, le livre d'Humbert est d'une grande valeur pour la recherche scientifique sur les Nabis, et ce à plus d'un titre : il s'agit de la première publication de littérature secondaire entièrement consacrée au groupe des Nabis. L'auteure réussit à l'ancrer dans l'histoire de l'art comme un phénomène à part ayant sa propre histoire. De ce point de vue, on peut en outre lui accorder le mérite de traiter de quelques-uns des artistes encore méconnus ou presque oubliés, comme Georges Lacombe et Paul Ranson dans les chapitres qui leur sont dédiés, ou comme Ker-Xavier Roussel, Josef Rippl-Ronai et d'autres encore, dans les chapitres consacrés au groupe. Pour établir de manière définitive les Nabis comme un collectif spécifique d'artistes, elle tenta de montrer que la façon de définir leur groupe, nourri de manière sous-jacente de connotations (pseudo) religieuses, les reliait à d'autres formations du XIX^e siècle, comme les Nazaréens ou les Préraphaélites.

Certes, Humbert échoue à produire une véritable analyse des théories des Nabis. C'est pour ainsi dire « à rebours » qu'elle parvient à la conclusion selon laquelle l'« identité nabi » s'est formée en particulier grâce à un programme fondé sur un plan théorique : ses recherches auprès des proches et des témoins directs la confrontent régulièrement aux impulsions initiales du programme du groupe, dont la nature était sans doute ainsi faite qu'il avait lié ses membres à vie par des liens d'amitié. Ceux-ci perdurèrent même après que les artistes pris individuellement eurent traversé des phases de maturité de leur œuvre débordant du cadre temporel décrit par Humbert (1888-1900). La consultation des œuvres qu'Humbert ajoute à la fin du volume dans une sélection en noir et blanc, complétée par quelques portraits photographiques d'artistes, en soutient la lecture. Mais le texte lui-même ne contient que quelques références très ponctuelles aux illustrations. C'est en toute connaissance de cause que l'auteure éclate l'analyse des œuvres, l'énumération de celles regroupées en séries et même la mention de leurs titres.

À tout cela succéda en 1955 *Bonnard, Vuillard et les Nabis*, la grande exposition d'œuvres du groupe des Nabis au Musée national d'Art moderne, fruit d'une collaboration de plusieurs années entre Bernard Dorival et Agnès Humbert qui conduisit également à un catalogue¹⁹ dépassant les standards de l'époque en termes de volume et de précision dans les détails. Cette grande rétrospective obtint des critiques dithyrambiques.²⁰ Par



1

Maurice Denis, *Le Thé à Silencio*, 1917, huile sur carton, 36,2 × 23 cm, collection privée.

comparaison avec l'opus d'Humbert récemment paru, l'exposition offrait en quelque sorte au public le contexte des œuvres et ce, dans un lieu prescripteur pour la France et pour toute l'Europe en matière d'expositions actuelles. La contribution scientifique de Bernard Dorival à ce projet, qui constituait la première exposition digne de ce nom des Nabis en tant que groupe, est indéniable, comme le prouvent les courts textes d'histoire de l'art qu'il publia dans des revues et que l'on peut lire comme des comptes rendus de travail.²¹ L'ouvrage de synthèse de Dorival déjà publié en amont²² joua un rôle-clé pour les travaux ultérieurs. Agnès Humbert en revanche, avec son travail au cœur des événements, se servit très peu de temps auparavant des possibilités offertes par sa proximité avec les œuvres et les témoins contemporains pour inscrire pour la première fois, par son livre de 1954 *Les Nabis et leur époque (1888-1900)*, l'appellation de « Nabis » dans l'histoire de



2 Agnès Humbert, Photographie avec son fils Jean sur la plage de Ploumanac'h, 1921, Droits à l'image Antoine Sabbagh. Source : *Georges Sabbagh*, cat. exp., édité par Jean, Monique, Mathilde & Marc Sabbagh, Paris : Éditions du Panama, 2006.

l'art moderne. La collaboration entre Dorival et Humbert peut être interprétée dans ce contexte comme une entreprise collégiale empruntant plusieurs voies pour promouvoir le positionnement des Nabis comme phénomène de la modernité, une façon de procéder soutenue par Jean Cassou qui était le directeur des deux chercheurs.

Dans sa préface au catalogue *Bonnard, Vuillard et les Nabis* de 1955, Jean Cassou mit particulièrement en avant le « petit ouvrage »²³ d'Humbert. Le Lituano-américain Samuel Josefowitz (1921-2015), disparu en 2015, dont l'éblouissante collection, en particulier consacrée à l'art français du XIX^e et du début du XX^e siècle, fut vendue aux enchères l'an dernier, se souvint en 1988 de l'apport d'Humbert : immédiatement après la publication de son livre, cette dernière donna encore nombre d'impulsions à la recherche avec cette exposition *Bonnard, Vuillard et les Nabis*²⁴ à laquelle elle avait travaillé au MNAM (1955).

Le récit de Josefowitz²⁵ nous montre à quel point l'entreprise muséographique était pour Agnès Humbert un travail de réseau et de sauvegarde par l'histoire de l'art, qui faisait de la sollicitation des familles d'artistes et du milieu des collectionneurs une évidence. Ceci était un grand avantage, non seulement pour des collectionneurs et passionnés comme Samuel Josefowitz, mais également pour les familles d'artistes depuis peu disparus, et avant tout pour le public dans son ensemble : d'une manière très personnelle et prévenante, Humbert s'assurait pour sa part que la connaissance des œuvres et des artistes s'accroisse, que l'héritage culturel des Nabis soit perçu et que la localisation des œuvres soit assurée autant que possible grâce à des relations de confiance.

Jusqu'à la publication d'Humbert en 1954 et à la grande exposition organisée l'année suivante par Dorival et Humbert au Musée national d'Art moderne, les Nabis étaient restés longtemps dans l'ombre de la figure de proue Paul Gauguin. On peut citer ici l'exemple de Charles Chassé, qui s'était intéressé en 1947 au phénomène du Symbolisme et n'utilisait le terme de « Nabi » qu'avec parcimonie, notamment à propos de Paul Sérusier.²⁶ Catherine Méneux a étudié en 2019 la transition qui marqua la fin de l'assignation de ces artistes au Symbolisme, dont le centre de gravité était Gauguin, et qui conduisit à ce qu'on les perçoive comme appartenant à un groupe à part entière, les Nabis.²⁷ Elle a mis en évidence que ce fut Maurice Denis qui, en reconnaissant la valeur du travail artistique et théorique de Paul Sérusier²⁸ mit l'accent sur la désignation du groupe en tant que Nabis et contribua à sa promotion.²⁹ Agnès Humbert réussit après la mort de Denis en 1943 à parachever le processus que celui-ci avait initié à la fin de sa carrière, en permettant aux Nabis d'émerger de la nébuleuse d'appellations accolées aux artistes dans le sillage de Gauguin (« élèves de Gauguin », « Symbolistes », « Artistes de la Revue Blanche » ou encore « école de Pont-Aven »).

Côté allemand : Le rôle d'Agnès Humbert dans la réception des Nabis au sein de l'Allemagne divisée d'après-guerre

Parallèlement au travail de Humbert sur son livre, les premiers travaux de recherche sur le Symbolisme, l'émergence du Synthétisme et le Post-impressionnisme ont vu le jour, curieusement surtout hors de la France, et ont rapidement donné lieu à des publications de livres à grand tirage sur le « Post-impressionnisme » et le Symbolisme. On peut citer John Rewald pour les Etats-Unis et Hans Hellmut Hofstätter pour l'Allemagne, ainsi que la

thèse de Bettina Polak pour les Pays-Bas, certes moins visible sur le marché du livre mais d'un grand intérêt. Dans une recension croisée parue en 1956 dans la *Kunstchronik*, l'historien d'art oubt-allemand Édouard Trier accorde sa préférence à la thèse de Bettina Polak, soutenue en 1955, plutôt qu'au livre d'Agnès Humbert sur les Nabis, en raison de l'argumentation claire et du systématisation iconographique de la première.³³ Parmi les qualités du livre d'Humbert, dans lequel « l'histoire des artistes est mise au premier plan », il compte toutefois les « citations parlantes et les détails intéressants ». Selon lui, l'auteure maîtriserait « son sujet de manière virtuose », raison pour laquelle « sa description, justement en raison de sa précision factuelle et bien documentée se lit comme un témoignage direct captivant.³⁴ » Mais *in fine*, contrairement à « l'histoire des idées » développée par Polak, Humbert ne se servirait, selon Trier, du « contexte sur le plan scientifique et politique que pour dépeindre un milieu haut en couleurs susceptible de contribuer à la reconnaissance par l'histoire de l'art d'un groupe de jeunes peintres et sculpteurs. »³⁵

En 1956, Jean Cassou inaugura une exposition à Berlin-Ouest de « 120 Œuvres du Musée d'Art Moderne », organisée par l'école des Beaux-Arts tout juste fondée en 1954 dans la partie oubt de la ville et dont l'occasion fut donnée par la fermeture temporaire du musée parisien pour travaux. Cassou se situe dans la lignée d'Agnès Humbert, qui affirmait deux ans auparavant dans son livre sur les Nabis que leurs œuvres étaient porteuses d'« un monde nouveau ».³⁶ Le regard plein d'espérance que pose son supérieur et compagnon de route de longue date dans la Résistance à l'Allemagne nazie sur les « œuvres de Bonnard à nos jours », évoque, selon ses mots de Cassou, l'« énorme élan de fantaisie, de pensée », dont témoignent « à la fois la liberté de l'esprit et les idées de l'Humanité » qu'elles véhiculent.³⁷ Bonnard, Vuillard, Denis et de nombreux autres maîtres de la modernité étaient dans une certaine mesure invités dans la partie oubt de Berlin, parce qu'ils faisaient partie intégrante de cette offensive par laquelle les occupants français entendaient éduquer le public allemand à une « compréhension mutuelle et internationale ».³⁸

Qu'en est-il de la réception des Nabis au milieu des années 1950 en Allemagne de l'Ouest ? En 1952 déjà, soit deux ans avant la parution du livre d'Humbert sur les Nabis, le musée Clemens-Sels de Neuss, doté d'une collection symboliste de tout premier ordre, avait organisé une exposition très dense et pertinente consacrée au seul Maurice Denis, pour laquelle le commissaire d'exposition Mathias T. Engels avait manifestement trouvé un soutien direct de la famille de l'artiste en France.³⁹

Dans le sud de l'Allemagne, un autre élément joua un rôle particulier dans l'impulsion donnée à l'intérêt pour les Nabis : la vie et l'œuvre du Nabi et moine bénédictin Jan Willibrord Verkade (né en 1868), décédé en 1946 dans le cloître de Beuron près de Sigmaringen dans le Bade-Wurtemberg. Le Néerlandais Verkade, qui fit partie toute sa vie de cercles d'artistes dont le réseau s'étendait à l'échelle internationale, relate ses expériences en tant que Nabi, puis plus tard en tant que moine, peintre et prêtre, dans le premier tome de son autobiographie. Cette dernière constitua longtemps l'une des sources principales du mouvement, grâce à ses nombreuses traductions.⁴⁰ La diffusion internationale des publications de Nabis intégrés dans des réseaux, comme Denis et Verkade,⁴¹ qui avaient conservé leurs liens d'amitié jusqu'à un âge avancé, a fourni depuis déjà des déclenches à l'histoire de l'art comme au grand public des informations de première main sur les années de fondation des Nabis. Ce phénomène a bénéficié, dans le cas de Verkade, de

son degré de popularité dans le sud de l'Allemagne, où était également conservée la majeure partie de son legs.⁴²

À partir de 1954, le livre d'Humbert sur les Nabis vint, pour les spécialistes franco-phones, compléter ces connaissances par une présentation d'ensemble. À la même époque, la thèse de Hans Hellmut Hofstätter, soutenue à Fribourg, y ajouta une perspective nouvelle, venue du Sud de l'Allemagne.⁴³ Dans celle-ci, il livra un inventaire académique et critique des évolutions stylistiques chez Gauguin, Bernard et leurs amis.

Sur le plan muséographique, la grande exposition de 1955 au Musée d'Art moderne fut déterminante dans le désir d'organiser une exposition de groupe montrant des œuvres Nabi en Allemagne. Ce n'est qu'en octobre 1963 avec la grande exposition *Les Nabis et leurs amis* à la Kunsthalle de Mannheim qu'eut lieu la première réception en Allemagne des Nabis en tant que groupe.⁴⁴ De manière tragique, Agnès Humbert ne put assister au vernissage : elle mourut un mois avant, le 19 septembre 1963, au moment même où sa propre exposition sur Maurice Denis fermait ses portes à Albi.⁴⁵ Elle avait sans aucun doute eu connaissance du projet de Mannheim, dans la mesure où le MNAM y participait par quelques prêts accordés par Jean Cassou et Bernard Dorival.⁴⁶

L'exposition de Mannheim était placée sous l'égide de l'International Council of Museums (ICOM) et de l'ambassadeur de la République française en Allemagne, Roland de Margerie. Le catalogue très riche, et pour l'époque excellemment illustré, comporte un texte d'introduction écrit par le directeur de la Kunsthalle de Mannheim, Heinz Fuchs. Il recense plus de 300 œuvres de soixante-cinq prêteurs situés dans toute l'Europe de l'Ouest, dont seulement trois musées parisiens. L'exposition fit l'objet d'importantes recensions dans la presse, dont deux commentaires radiophoniques et deux reportages télévisés, et comptabilisa un nombre total de 21 286 visiteurs pour une durée d'ouverture de deux mois et demi.⁴⁷ La bibliographie du catalogue, solidement documenté en matière de biographies d'artistes et de données sur les œuvres (y compris l'historique de leurs expositions), cite le livre d'Agnès Humbert de 1954, à côté d'auteurs comme Hans Hellmut Hofstätter, Jean Cassou, Werner Haftmann, Fritz Hermann, Charles Chassé, John Rewald, Claude Roger-Marx et Jacques Salomon. Heinz Fuchs décrit ainsi la situation ouest-allemande de la réception des Nabis à la fin de sa contribution :

« De la même manière que le groupe des Nabis est encore peu connu en Allemagne, les multiples constellations qu'il irrigue sont, elles aussi, très peu considérées et étudiées. L'avant-gardisme d'une Paula Modersohn, gravitant dans le cercle de l'Académie Ranson, tout comme le "cloisonnisme" d'Adolf Hoelzel, qui échangeait régulièrement avec Sérusier, remontent à leur contact avec les aspirations des Nabis. L'année de la première exposition synthétiste, la fameuse exposition Volpini qui fit grand bruit dans les cercles d'artistes, Kandinsky est à Paris ; dans les années 1930, Alexander Jawlensky [sic] correspond encore avec Verkade, le moine-peintre du cloître de Beuron, auquel nous devons le portrait vivant des amis des Nabis et de leur cercle. »⁴⁸

On peut ainsi en conclure que les Nabis furent enfin « reconnus » comme un phénomène à part entière dans l'histoire de l'art moderne en Allemagne de l'Ouest grâce à l'exposition de Mannheim de 1963 qui fit sensation. Dans le même temps, cette exposition lança du point de vue de la politique culturelle le coup d'envoi d'une relation de coopération normalisée entre les musées ouest-allemands et le monde muséal international. Le livre

d'Humbert sur les Nabis paru en 1954 fut considéré dans le champ des musées et de la recherche internationale comme une source de littérature secondaire de valeur qui fut d'abord lue dans sa langue d'origine avant de tomber peu à peu dans l'oubli, au fur et à mesure que la recherche progressait.

Dans la partie est-allemande, d'abord occupée par les Soviétiques, puis pilotée par Moscou même après la fondation de la République Démocratique Allemande, la réception des Nabis connut une histoire totalement différente. Pour des raisons politiques et logistiques, les expositions d'importance nourries de prêts issus des musées d'Europe de l'Ouest étaient exclues, en particulier après la construction du Mur en 1961. D'un point de vue idéologique, l'art bourgeois fin-de-siècle passait pour une démarche formaliste menaçant l'esprit révolutionnaire, dont il fallait absolument réduire à néant le potentiel délateur pour l'État dans une république d'obédience socialiste-communiste.

C'est pourquoi certains faits ayant trait à l'existence et aux travaux de la Française Agnès Humbert dans la toute jeune RDA apparaissent encore aujourd'hui miraculeux, tels ceux qui conduisirent à ce que son livre sur les Nabis soit imprimé dans un format poche en RDA dans sa première traduction allemande en 1967, soit quatre ans après la mort de l'auteure. On a peine à en croire ses yeux : on se serait plutôt attendu à ce que la traduction allemande d'une historienne d'art française soit publiée dans la jeune République fédérale d'Allemagne, gouvernée par Konrad Adenauer avec le dessein d'intégrer l'alliance occidentale. Pour clarifier ce qui a conduit à la traduction posthume en RDA, il faut se rappeler qu'Agnès Humbert entretenait des liens avec certaines personnes de la jeune RDA, liens qui trouvent tous leur origine à Paris dans la période entre 1936 et 1945. C'est sans nul doute le peintre et graphiste Max Lingner (1888-1959) qui y joua un rôle-clef.⁴⁹ Son amitié avec Agnès Humbert naquit pendant les années de son activité parisienne en tant que dessinateur de presse pour le journal *Monde* sous la direction d'Henri Barbusse (jusqu'à la mort de ce dernier en 1935), puis pour *L'Humanité* sous la direction de Marcel Cachin.⁵⁰ L'année 1939 marque, avec sa seconde exposition individuelle à la galerie parisienne Billiet-Vorms, un sommet, si ce n'est le sommet de l'œuvre de Lingner. Les représentations de la vie quotidienne qu'il livra à *L'Avant-Garde* et *L'Humanité*, avaient entre-temps imprimé leur marque sur son travail personnel. Agnès Humbert rédigea en avril 1939 une contribution sur l'art de Lingner⁵¹ et elle possédait l'une de ses œuvres intitulée *Jeunesse/Jugend*.⁵² Après des années difficiles d'internement, de travail dans la Résistance et de libération, Lingner retourna en mars 1949 en Allemagne à l'invitation des plus hauts représentants culturels de la RDA fondée le 7 octobre 1949. Agnès Humbert félicita son ami par écrit au début de l'année 1950⁵³ pour les honneurs et les opportunités professionnelles et personnelles que lui offrait le jeune état socialiste.⁵⁴

Il est intéressant de noter que c'est d'abord le livre *Notre guerre* paru en 1946 en France qui manqua de peu sa traduction en allemand en 1950 dans la toute jeune RDA. On trouve la trace d'un tel projet dans la lettre d'Humbert à Max Lingner en date du 13 janvier 1950 : « Je ne sais pas ce qui se passe au sujet de mon livre [Notre guerre] et sa traduction. J'ai envoyé toutes les autorisations. Si vous en avez l'occasion dites-le moi car je ne sais pas ce qu'ils font et ils ne répondent pas. »⁵⁵ On peut déterminer qui était ce « ils », auxquels Humbert avait accordé son autorisation pour la traduction et la publication de son livre, grâce au manuscrit de la postface non publiée conservé dans le fonds Arnold Zweig,

qui occupa le poste de Président de l'Académie des Arts à Berlin-Est à partir de mars 1950 et qui faisait manifestement partie des collaborateurs à ce projet.⁵⁶

Max Lingner et Arnold Zweig étaient tous deux membres de l'Académie allemande des Arts de RDA, Lingner en tant que l'un des membres fondateurs, Zweig en tant que président de l'Académie de 1950 à 1953, puis en qualité de président d'honneur. On peut supposer que c'est Lingner qui eut l'idée d'une édition allemande de *Notre guerre* et que celle-ci reçut le soutien d'Arnold Zweig. Zweig avait naturellement une raison toute personnelle de promouvoir la traduction du livre, comme il l'écrivit lui-même dans la postface : son fils Michael, surnommé Mike, était ce même jeune soldat américain qu'Agnès Humbert avait immédiatement pris en affection à sa libération à Wanfried.⁵⁷

Il est possible que cette réception favorable de *Notre guerre* ait ensuite donné un coup de pouce à la traduction posthume du livre d'Humbert sur les Nabis de 1954. Les événements qui se sont déroulés entre 1954 et 1967 et qui entourent les projets de traduction ne peuvent être pour l'instant reconstitués.⁵⁸ Le livre d'Humbert *Les Nabis et leur époque 1888-1900* devait ensuite paraître au Volkseigener Verlag der Kunst (Édition populaire de l'art) de Dresde en format poche, sous le numéro 19 de la collection Fundus.⁵⁹ Au contraire de l'atmosphère révolutionnaire exubérante autour de 1950, dont avaient tout d'abord profité les « exilés de retour au pays » dans la toute jeune RDA, la publication de la traduction du livre d'Humbert sur les Nabis en 1967 vit le jour dans un contexte politique totalement différent : *Les Nabis et leur époque 1888-1900* parut dans un pays dont la population eut à souffrir entre-temps de l'étau des espions du Ministère de la Sécurité intérieure (Ministerium für Staatssicherheit, MfS) et se voyait emmurée depuis 1961, bien loin d'une France hors d'atteinte. Au plus tard à partir de la résolution « Lutte contre le formalisme entre la littérature et l'art pour une culture progressiste allemande » de la 5^e séance plénière du Comité central (Zentralkomitee, ZK) du SED du 17 mars 1951, les artistes et les intellectuels de RDA furent frappés par la « querelle du formalisme », dont l'objectif fut ainsi formulé par Otto Grotewohl : « La littérature et les Beaux-Arts sont subordonnés à la politique, mais il est clair qu'ils exercent une forte influence sur la politique. L'idée de l'art doit suivre l'ordre de marche de la lutte politique. »⁶⁰

Au milieu de ces atteintes violentes de l'État contre la libre pensée, qui conduisit à la destruction de vies d'artistes, la republication d'un livre comme celui d'Humbert sur les Nabis, qui décrit l'époque bourgeoise tardive de la *fin-de-siècle*, semble pratiquement impossible. On peut trouver une explication à ce que cela ait pourtant été le cas, en la personne du directeur littéraire du Verlag der Kunst de Dresde.⁶¹ L'historien d'art francophile Erhard Frommhold (1928-2007) avait consacré toute sa carrière à cette maison d'édition. Une contribution de Hildtrud Ebert⁶² rend compte entre autres à quel point la collection Fundus dans laquelle parut le livre d'Humbert était appréciée par les cercles d'intellectuels, dans la mesure où elle avait dès le départ une ambition internationale. Frommhold sut dès 1953 défendre adroitement la liberté éditoriale dans la « querelle du formalisme ». Il vit que la « légende » forgée par le parti, avait pour but d'« éliminer de l'art moderne tous les éléments relevant de l'humanisme, de la politique, de le vider de tout contenu ».⁶³ La collection Fundus, lancée en 1959 comme une collection internationale de textes marxistes sur l'esthétique, l'histoire de l'art et l'histoire culturelle, ne suivant pas la ligne officielle du parti, devait contrebalancer tout cela.

Erhard Frommhold voulait que le marxisme soit compris comme « une méthode d'analyse du monde et de l'histoire ».⁶⁴ C'est précisément à cet endroit que les intentions d'Humbert et de Frommhold se rencontrèrent. On ne sait pas comment le livre d'Agnès Humbert retint l'attention de Frommhold. On peut supposer que c'est Max Lingner lui-même⁶⁵ ou plutôt la femme de celui-ci, Erika, qui le signala à Frommhold. Car ce furent Rudolf Leonhard et Max Lingner, respectivement une connaissance et un ami d'Agnès Humbert, qui, en tant qu'artistes, donnèrent à Frommhold l'occasion de sa toute première publication (intitulée *Banlieue*) dans cette maison d'édition nouvellement fondée.⁶⁶ Et c'est ainsi que cet article se terminera, en rappelant ce qui a marqué le travail d'Agnès Humbert sur les Nabis et ce qu'elle a elle-même reconnu comme leur lien le plus fort : la grande valeur de l'amitié.

- 1 Le 28.7.1949, Humbert écrit à propos d'une exposition sur les Nabis en cours de préparation à l'Institut français de Vienne au directeur, Eugène Susini : « Comme vous le savez, j'achève un ouvrage sur les NABIS et j'en ai découvert d'oubliés et d'inconnus et aussi des œuvres de VUILLARD et de Maurice DENIS tout à fait inconnues du public et d'un intérêt absolument exceptionnel. » Lettre d'Agnès Humbert à Eugène Susini, 28.7.1949, Archives nationales de France (AN), cote 20144707/185 (expositions au MNAM). Je remercie Marie Gispert pour cette indication.
- 2 *Ausstellung französischer Meister um 1900 (Schule von Gauguin) : Bonnard, Denis, Gauguin, Lacombe, Ranson, Rippl-Rónay, Roussel, Sérusier, Vallotton, Verkade, Vuillard*, cat. exp., édité par l'Institut français de Vienne, sous le commissariat d'Agnès Humbert, également en charge des textes, octobre-novembre 1949, Vienne, Palais Lobkowitz, Vienne : Imprimerie nationale de France à Vienne, 1949.
- 3 Agnès Humbert, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, préface de Jean Cassou, Genève : Cailler, 1954, p. 11-21.
- 4 Paul Sérusier, *Le Talisman*, 1888, huile sur bois, 27 × 22 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- 5 Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900, huile sur toile de lin, 180 × 240 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- 6 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888-1900*, préface de Jean Cassou, traduit du français par Katharina Scheinfuß, Dresde : VEB Verlag der Kunst, FUNDUS-Bücher, Tome 19, 1967, p. 94-95. Version originale française : *id.*, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, *op. cit.*, p. 143 : « [...] que cela "valait la peine" de remettre en lumière la vie, les luttes et l'œuvre des Nabis célèbres, inconnus et oubliés. »
- 7 Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888-1900*, *op. cit.*, p. 95. Version originale française : *id.*, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, *op. cit.*, p. 144 : « [...] passionnément intéressante, car elle porte en elle un monde nouveau, ce monde nouveau dont nous voyons aujourd'hui les réalisations, les luttes, les faillites et les jeunes espoirs. » On note que la traduction allemande de 1967 est ici imprécise, en ce qu'elle personnalise le terme de « faillites » en le traduisant par « ratés » ; alors que l'on entend par là les « échecs » et non ceux qui ont échoué, aussi doit-on comprendre les jeunes espoirs au sens général.
- 8 Agnès Humbert, *Notre guerre. Souvenirs de Résistance Paris 1940-41 – Le Bagne – Occupation en Allemagne* [première édition 1946], introduction de Julien Blanc, Paris : Tallandier, 2004, p. 309.
- 9 Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888-1900*, *op. cit.*, p. 7 ; Version originale française : *id.*, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, *op. cit.*, p. 12.
- 10 *Ibid.* : « Comme tous les jeunes, ils aiment à surprendre, par leurs propos, leurs œuvres, leurs agissements. Leur révolte contre l'ordre établi est celle de tous les novateurs, mais elle est plus réactionnaire que progressiste. »

- 11 À propos de l'Académie Ranson, il n'y a eu jusqu'à présent que deux travaux de fin d'études : Sandrine Goulal-Nicollier, *L'Académie Ranson de 1908 à 1918*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Cogeval, 3 tomes, Paris, École du Louvre, 1997 (non publié) ; Alexandra Charvier, *L'Académie Ranson, creuset des individualités artistiques, 1919-1955*, mémoire de Master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003. Pour un panorama du milieu des académies privées à Paris autour de 1900, voir Peter Kropmanns et Carina Schäfer, « Private Akademien und Ateliers im Paris der Jahrhundertwende », dans *Die Große Inspiration. Deutsche Künstler in der Académie Matisse, Teil III*, cat. exp., Kunstmuseum Ahlen, 2004, Bramsch : Rasch Verlag, p. 25-39, Académie Ranson : p. 34-35.
- 12 *Georges Sabbagh*, cat. exp., édité par Jean, Monique, Mathilde et Marc Sabbagh, avec une préface de Emmanuel Bréon, Paris : Éditions du Panama, 2006. Mariage de Georges Sabbagh et d'Agnès Humbert en 1917, divorce en 1936/37.
- 13 Archives du Département des Yvelines à Montigny-le-Bretonneux, référence 166J 60, carton de Roux – Saint René Taillandier, Ms 9787-9795. Je remercie Charlotte Foucher Zarmanian pour cette source.
- 14 Agnès Sabbagh-Humbert, dénommée Sabert, *Adoration de l'enfant, scène de Noël*, assiette en porcelaine peinte, dédicace au verso « à Madame Maurice Denis », propriété privée de la famille Denis, 1917. Voir aussi la lettre d'Agnès Humbert à Marthe Denis, du 19 décembre 1917, Archives du Département des Yvelines à Montigny-le-Bretonneux, référence 166J 60, carton de Roux – Saint René Taillandier, Ms 9790. Je remercie Charlotte Foucher Zarmanian pour cette source.
- 15 Voir *Maurice Denis à Perros-Guirec*, cat. exp., commandé par la ville de Perros-Guirec et Claire Denis, avec la participation des Musées municipaux de Morlaix, Perros-Guirec, Maison des Traouïeros, 1985 ; Denise Delouche, *Maurice Denis et la Bretagne*, cat. exp., Musée de Pont-Aven, Domaine Départemental de La Roche-Jagu, Quimper : Éditions Palantines, 2009.
- 16 Maurice Denis, *Le Thé à Silencio*, 1917, huile sur carton, 36,2 x 23 cm, collection privée.
- 17 Deux aquarelles d'Agnès Humbert sont reproduites dans la contribution de Charlotte Foucher Zarmanian, « Agnès Humbert, historienne de l'art », *Revue de l'art*, no. 195, 2017-1, p. 63-69, ici p. 65, Fig. 2.
- 18 Agnès Humbert, « France-Paul Ranson, la "Lumière du Temple", vient de s'éteindre », *Arts*, 10 avril 1952.
- 19 Bernard Dorival et Agnès Humbert, *Pierre Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888-1903*, cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne, Paris : Éditions des musées nationaux, 1955.
- 20 Voir par exemple Pierre du Colombier, « Qu'est-ce que les Nabis ? », *Le Jardin des arts*, no. 12, 1955, p. 501-509 ; G. Charensol, « Beaux-Arts : Les Nabis », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1955, p. 135-142 : « M. Bernard Dorival et Mme Agnès Humbert qui l'ont longuement préparée ont droit à des éloges sans restrictions. »
- 21 Voir par exemple Bernard Dorival, « Nabis et Cubistes », *Bulletin des Musées de France*, no. 5, mai-juin 1947, p. 9-18 ; *id.*, « Le portrait de Dom Verkade par Maurice Denis », *Bulletin des Musées de France*, no. 9, novembre 1949, p. 244-246.
- 22 Bernard Dorival, *Les Étapes de la Peinture contemporaine*, vol. 1 : *De l'Impressionisme au Fauvisme [1943-46]*, Paris : Gallimard, 1948 (14^e édition, 3 vol. en tout).
- 23 Jean Cassou, « Préface », dans Dorival et Humbert, *Pierre Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888-1903*, *op. cit.*, p. 7.
- 24 Dorival et Humbert, *Pierre Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888-1903*, *op. cit.*
- 25 Samuel Josefowitz, « Souvenirs d'un collectionneur », dans *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, cat. exp., janvier-mars 1989, Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1989, p. 149-152, ici : p. 150 (rédigé en novembre 1988). Je remercie Marie Gispert pour cette indication.
- 26 Voir Charles Chassé, *Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle. Gustave Moreau – Redon – Carrière, Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris : Flory, 1947. Le Breton Chassé (1883-1965) avait déjà entamé son travail en 1921 avec une étude sur l'école de Gauguin et mené à cette fin des entretiens avec Paul Sérusier, la figure fondatrice décisive du groupe et l'autorité incontestée sur la programmation Nabi : Charles Chassé, *Gauguin et le Groupe de Pont-Aven*, Paris : Flory, 1921. En 1960 parut également du côté de Chassé un livre sur les Nabis : Charles Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Lausanne/Paris : La Bibliothèque des Arts, 1960. Les auteurs Chassé et Humbert entretenaient un rapport délicat, ce que laissent penser des formulations acerbes ou des omissions flagrantes dans leurs ouvrages.

- 27 Catherine Méneux, « Des "Symbolistes" aux "Nabis". La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (éds.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris : HiCSA [Online], mars 2019, p. 452-539 ; en lien avec la thématique traitée ici, voir surtout p. 505-506. URL : https://hicsa.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/2023-08/livre_meneux_03bis.pdf
- 28 Maurice Denis, « Paul Sérusier, sa vie, son œuvre », dans *Paul Sérusier : ABC de la peinture* [1921], Paris : Flouri, 1942 (2^e édition), p. 35-124.
- 29 *Ibid.*, p. 42 ; voir Catherine Méneux, « Des "Symbolistes" aux "Nabis"... », art. cit., ici p. 503. Je remercie Charlotte Foucher Zarmanian de m'avoir indiqué cette publication.
- 30 Pour l'Allemagne, voir John Rewald, *Von van Gogh zu Gauguin. Die Meister des Nachimpressionismus*, Munich/Vienne : Verlag Kurt Desch, 1957. Des rééditions parurent à partir de 1967, partiellement remaniées, chez DuMont-Verlag, Cologne.
- 31 Hans Hellmut Hofstätter, *Die Entstehung des "Neuen Stils" in der französischen Malerei um 1890*, thèse de doctorat, Fribourg en Brisgau, 1954. Dans la partie générale de sa bibliographie, Hofstätter cite comme auteurs de littérature secondaire entre autres Charles Chassé, Bernard Dorival, René Huyghe, Fritz Schmalenbach, ainsi que des sources primaires importantes (écrits d'artistes, critique d'art) ; voir p. 247-248.
- 32 Bettina Polak, *Het fin-de-siècle in de nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900*, 's-Gravenhage : Martinus Nijhoff, 1955.
- 33 Eduard Trier, « Bettina Polak, Het fin-de-siècle in de nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900 – Agnès Humbert, Les Nabis et leur époque, 1888-1900 », recension dans *Kunstchronik* 9, no. 11, 1956, p. 335-338.
- 34 *Ibid.*, p. 337.
- 35 *Ibid.* Trier compara pour finir le livre d'Humbert avec la vue d'ensemble qu'offre l'ouvrage d'Ahlers-Hestermann, *Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin : Gebrüder Mann, 1941.
- 36 Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888-1900*, op. cit., p. 95 ; version française, *id.*, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, op. cit., p. 144.
- 37 Jean Cassou, « Préface », dans *120 Meisterwerke des Musée d'Art Moderne Paris*, cat. exp., texte d'introduction de Theodor Werner, août-octobre 1956, Berlin, Hochschule für Bildende Künste, Berlin : Akademie der Künste Verlag, 1956. Le commissaire d'exposition fut l'artiste et fin connaisseur de la France Theodor Werner (entre autres membre dans la première moitié des années 1930 à Paris du groupe *Abstraction-Création*).
- 38 Martin Schieder, *Im Blick des Anderen: Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, Berlin : Akademie-Verlag, Passagen, vol. 12, 2005, p. 21.
- 39 Maurice Denis (1870-1943), cat. exp., texte et organisation de Mathias T. Engels, Neuss, Clemens-Sels-Museum, Neuss : Clemens-Sels-Museum, 1954. L'exposition comportait deux prêts du Musée d'Art moderne, Paris, mais la plupart des prêts provenaient de la famille de l'artiste.
- 40 Willibrord Verkade, *Die Unruhe zu Gott. Erinnerungen eines Malermönchs*, Fribourg : Herder, 1920, avec de nombreuses rééditions. Édition néerlandaise originale : 's-Hertogenbosch, 1919 ; traduction française : Paris, 1926 ; traduction anglaise : New York, 1930. Le deuxième volume : Willibrord Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommen*, Fribourg : Herder, 1931, ne fut traduit qu'en 1935 en anglais et connut un certain succès avant tout dans le Sud de l'Allemagne plus marqué par le catholicisme.
- 41 À propos du réseau relationnel rayonnant des deux côtés d'un axe franco-allemand que Verkade cristallise en sa personne, voir Annegret Kehrbau, *Die Nabis und die Beuroner Kunst. Jan/Willibrords Aichhaldener Wandgemälde (1906) und die Rezeption der Beuroner Kunst durch die Gauguin-Nachfolger*, Hildesheim / Zurich / New York : Olms, 2006 ; *id.*, « Das Unsichtbare im Sichtbaren abbilden. Alexej von Jawlenskys Begegnung mit der "Synthèse" Paul Gauguins », dans *Horizont Jawlensky. Auf den Spuren von van Gogh, Matisse, Gauguin*, cat. exp., édité par Roman Ziegglänsberger, Musée de Wiesbaden, Munich : Hirmer, 2014, p. 208-228 ; Heinz Dehmel et Felix Billeter (éds.), « ABC de la Peinture » von Paul Sérusier. Zur Kunsttheorie der Nabis und ihrer Rezeption in Deutschland, Berlin/Munich : Deutscher Kunstverlag, 2016, p. 25-39.
- 42 Outre le legs artistique de Verkade au cloître, une partie de son héritage artistique d'obédience Nabi se trouvait à Bad Buchau près du Federsee dans la collection privée Erich Endrich, dont des dons issus directement d'amis appartenant au cercle des Nabis ; ce n'est qu'en 2017 que cette partie a rejoint elle aussi Beuron, elle est visible à la Erzabtei Beuron Stiftung.

- 43 Hofstätter, *Die Entstehung des "Neuen Stils" in der französischen Malerei um 1890*, *op. cit.*
- 44 *Die Nabis und ihre Freunde – Les Nabis et leurs amis*, cat. exp., août 1963-janvier 1964, Mannheim, Kunsthalle Mannheim, organisation et texte du catalogue de Heinz Fuchs, Mannheim : Kunsthalle Mannheim, 1963.
- 45 L'exposition préparée par Humbert montrait des œuvres de petit format de Maurice Denis au Musée Toulouse-Lautrec à Albi : voir *Maurice Denis – Peintures, Aquarelles, Dessins, Lithographies*, cat. exp., juin-septembre 1963, Albi, Musée Toulouse-Lautrec, Albi : Musée Toulouse-Lautrec, 1963.
- 46 Source : actes d'exposition de la Kunsthalle Mannheim, MARCHIVUM Mannheim, liste d'invités du vernissage. Une prise de contact avec Agnès Humbert avant sa mort le 19 septembre 1963, du côté de la Kunsthalle Mannheim en vue de la préparation de l'exposition, n'est pas avérée. Un grand merci à M. Markus Enzenauer M. A. du MARCHIVUM Mannheim pour ces précisions.
- 47 Source : actes d'exposition de Kunsthalle Mannheim, MARCHIVUM Mannheim. On peut consulter le reportage télévisuel du SWR dans la section rétro de la médiathèque de l'ARD : <https://www.ardmediathek.de/video/swr-retro-abendschau/neue-kunstgalerie-in-mannheim/swr/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgvbzExNzI1NjI> [consulté le 26/03/2024]. Parmi les articles de journaux, on peut citer plus particulièrement celui de Heinz Demisch dans la FAZ du 7 novembre 1963.
- 48 Heinz Fuchs, dans *Die Nabis und ihre Freunde – Les Nabis et leurs amis*, *op. cit.* Heinz Fuchs publia son texte d'introduction, sans citer de sources bibliographiques, sous le titre « Les Nabis et leurs amis – à propos de l'exposition de la Städtische Kunsthalle » également dans les *Mannheimer Hefte*, no. 3, 1963, p. 10-17.
- 49 On peut accéder très facilement à une vue d'ensemble de la vie et de l'œuvre de Max Lingner par le biais de la Max Lingner Stiftung, URL : <https://www.max-lingner-stiftung.de/> [consulté le 27/03/2024].
- 50 Jean Cassou avait lui aussi beaucoup d'estime pour le travail de Max Lingner, voir Gertrud Heider, *Max Lingner*, Leipzig : E. A. Seemann, 1979, p. 252.
- 51 Agnès Humbert, *Auf der Suche nach der Gegenwart*, rédige son texte en avril 1939, cité dans Deutsche Akademie der Künste (éd.), *Max Lingner. 30 Reproduktionen*, avec des extraits d'Henri Barbusse (1935), Agnès Humbert (1939) et Max Lingner, Berlin : Deutsche Akademie der Künste, 1951, p. 10-13.
- 52 Voir Max Lingner, *Jeunesse/Jugend*, 1937, plume et pastel, env. 35 × 45 cm, reproduit dans Max Lingner, *Mein Leben und meine Arbeit*, Dresden : Verlag der Kunst, 1955, ill. 31, on y trouve l'indication : coll. privée Paris ; Agnès Humbert, *Notre guerre*, *op. cit.*, p. 309.
- 53 « [...] le voilà enfin récompensé de sa longue et pénible lutte ! Personne ne peut en être plus contente que moi ! » Lettre d'Agnès Humbert à Max Lingner, 13 janvier 1950, Berlin, Akademie der Künste, Max-Lingner-Archiv 262.
- 54 Max Lingner obtint immédiatement après son arrivée en RDA une chaire d'enseignement pour la peinture du temps présent (Malerei des Zeitgeschehens) à l'École supérieure d'arts appliqués de Berlin (Weißensee) et intégra le comité de préparation de l'Académie allemande des Arts. On fit également construire pour sa femme et lui une maison avec atelier et patio à la française dans la cité de Berlin-Est Erich Weinert. Voir Bettina et Hans Asmus, *Die Intelligenziedlungen in Ost-Berlin 1949-1961*, Berlin : be.bra, 2021, p. 88-91. De tels avantages matériels n'étaient cependant en RDA que le côté réjouissant de la reconnaissance par l'État ; du côté pile, plus sombre, celui-ci ne tardait pas à exiger en contrepartie de ces prestigieux exilés de retour des témoignages artistiques de leur adhésion idéologique, ce qui précipitait nombre d'entre eux dans le désespoir. Lingner devait en faire aussi l'amère expérience.
- 55 Lettre d'Agnès Humbert à Max Lingner, 13 janvier 1950, *op. cit.* Souligné dans le manuscrit.
- 56 Arnold Zweig, *Nachwort*, manuscrit non publié, daté « Nouvel An 1950 », 4 pages, Académie des Arts, Berlin, Arnold-Zweig-Archiv 2143.
- 57 Agnès Humbert, *Notre guerre*, *op. cit.*, p. 371-373.
- 58 Pour cela des recherches plus approfondies seraient nécessaires, entre autres aux archives de l'Académie des Arts, Berlin.
- 59 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche (1888-1900)*, *op. cit.*
- 60 Voir la contribution « Unser rotes Blut siedet », *Der Spiegel*, no. 43, 23 octobre 1951, p. 30-32, URL : <https://www.spiegel.de/kultur/unser-rotes-blut-siedet-a-fde57e5d-0002-0001-0000-000029194980?context=issue> [consulté le 28.03.2024], cité dans Wikipedia : « Formalismusstreit » (Querelle du formalisme).
- 61 Le Verlag der Kunst de Dresde était une maison d'édition qui était la propriété du peuple, comme presque toutes les maisons d'édition en RDA. Le SED possédait les fabriques de papier, les maisons d'édition (entre autres Dietz, Aufbau), ainsi que les imprimeries.

62 Hildtrud Ebert, « Die Fundus-Bücher – auch eine DDR-Geschichte », URL : <http://www.philo-fine-arts.de/verlag/fundus-geschichte.html> [PDF, consulté le 28/03/2024]. Voir aussi les nouvelles publications d'ouvrages par Ebert à ce sujet : *id., Erhard Frommhold und die Fundus-Bücher : Die ersten Jahre*, Berlin : Lukas Verlag, 2024.

63 *Ibid.*

64 *Ibid.*

65 Une hypothèse de Dr. Angelika Weissbach de la Max-Lingner-Stiftung à Berlin, E-Mail à l'auteure du 20 février 2024. Je l'en remercie.

66 Voir *Banlieue*, aquarelle de Max Lingner, les poèmes de Rudolf Leonhard, Dresden : VEB Verlag der Kunst, 1953. À propos de l'histoire qui a présidé à la fondation et aux débuts de la maison d'édition, voir Erhard Frommhold, « Mein erstes Buch – Erinnerungen an Max Lingner », dans Thomas Flierl (éd.), *Max Lingner, das Spätwerk 1949-1959*, Berlin : Lukas Verlag, 2013, p. 177-183. Voir à ce propos dans l'archive consacrée à Frommhold à l'Académie des Arts, Berlin, le manuscrit « Mein erstes Buch [...] », Frommhold 112. Au sujet de l'œuvre de Rudolf Leonhard, voir Bettina Giersberg, *Die Arbeit des Schriftstellers Rudolf Leonhard im französischen Exil 1933 bis 1945*, thèse de doctorat, Technische Universität Berlin, 2005.