

Timo Saalman

Kunstpoltik der Berliner Museen 1919 – 1959

Morgane Walter



(Schriften zur
modernen Kunst-
historiographie, Bd. 6)
Berlin :
de Gruyter, 2014,
413 pages

Cet ouvrage de Timo Saalman, paru en 2014, entend étudier les politiques culturelles des musées nationaux de Berlin, de 1919 à 1959, soit de l'avènement de la République de Weimar à la reconnaissance de la *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*. Jeune chercheur, auteur du catalogue d'exposition *Jüdisches in Bamberg* (2014), Timo Saalman est également collaborateur depuis 2014 du Musée National Allemand de Nuremberg. L'auteur cherche avant tout à sortir de la lecture traditionnelle de l'histoire des musées nationaux berlinois, héritée de la grande histoire nationale, qui retrace l'avènement de la classe bourgeoise jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, puis la montée du nazisme et la Seconde Guerre mondiale, pour finir avec la grande Reconstruction annonçant le miracle économique allemand. Comme le souligne très justement Saalman dans son introduction, les musées berlinois, dans cette vision, semblent être totalement soumis politiquement, et ne seraient que des instruments au service des différents régimes qu'a connus l'Allemagne. Pourtant, cette approche paraît très restrictive, c'est pourquoi l'auteur souhaite ici étudier les musées nationaux berlinois comme de véritables acteurs, ayant un rôle et une responsabilité. Le but de ce livre est donc de montrer l'influence exercée par les directeurs de musées essentiellement du début des années 1920 à la fin des années 1950. Les personnels de musée constituent une élite esthétique à part entière, qui est loin d'être restée neutre et soumise face aux systèmes politiques successifs. Il s'agit de la génération d'hommes de musées (« *Museumsmann* », p. 4) qui ont débuté leur carrière dans les années 1920 et dont la direction a duré une vingtaine d'années. Il est donc intéressant de pouvoir suivre leur cheminement avec cohérence, et ainsi cerner davantage la dimension politique de leur pensée et de leur activité professionnelle. L'auteur insiste particulièrement sur ce point : il souhaite analyser la manière de penser des directeurs de musées, au travers du contexte historique, sociétal et culturel de chacune des époques. Dès lors, peut-on déceler une évolution des attitudes et des mentalités parmi le personnel de musée à Berlin de 1919 à 1959 ? Quelle est la position affichée par les directeurs des musées nationaux berlinois face au nazisme, et quel fut l'impact des politiques culturelles du nazisme dans ces musées après la chute du régime ?

L'auteur divise son étude en trois grands chapitres, qui correspondent aux trois principales ères politiques, à savoir la République de Weimar (1919-1933), le Troisième Reich (1933-1945) et l'après-guerre (1945-1959). Le premier chapitre se veut une analyse détaillée des convictions esthétiques et politiques de l'élite culturelle de Berlin. Plus précisément, il s'agit de montrer quel est l'impact politique des convictions esthétiques de cette élite pour l'histoire sociétale allemande, en particulier lors des grands points de rupture tels le début et la fin de la République de Weimar. La Révolution de Novembre par exemple a été décisive pour les musées berlinois, en raison de la mise en place en Allemagne d'une démocratie parlementaire. Ce passage à un régime démocratique est vécu par l'élite intellectuelle comme une mise en danger des musées nationaux de Berlin. Timo Saalmann présente les différents groupes sociaux influents de cette époque pour comprendre les nouvelles directions politico-artistiques des acteurs du monde de la culture. Selon lui, des exemples précis de pratiques muséales sont révélateurs des lignes de conflits et des convictions politiques et esthétiques des dirigeants de musées. L'une des figures centrales de ce chapitre est Wilhelm Waetzholdt. Devenu directeur du Département des Arts au Ministère de la culture de Prusse, il participe à partir de 1920 aux décisions relatives aux musées. Son cas est particulièrement éclairant, car son esthétique politique va à l'encontre du conservatisme de l'élite culturelle, dans la mesure où il entendait concilier tradition et modernité en les rapprochant dans le discours national sur l'art allemand. Il est considéré par l'auteur comme un référent artistique, car grâce à son attitude particulièrement diplomate, il parvient à unir des politiques culturelles à la fois modernes et orientées vers le peuple, notamment par le biais d'importantes politiques d'expositions. Waetzholdt crée ainsi une troisième direction dans la politique culturelle berlinoise, rompant l'opposition tradition-modernité. En outre, un certain nombre de conflits ponctuent les années Weimar, concentrés autour de l'avenir des musées nationaux de Berlin et des plans de réaménagement à prévoir. Les protagonistes de ces discussions, parmi d'autres, sont Wilhelm Bode, profondément anti-démocratique et nostalgique de l'Empire, et Carl Heinrich Becker, successivement membre du Ministère de la Culture et secrétaire d'État, proposant une politique culturelle moderne. Bode exerce une forte influence sur les discussions même après son retrait dans les années 1920. D'autres figures importantes sont également Ernst Gall et Theodor Wiegand, représentant chacun une autre époque et une autre dynamique, tantôt conservatrice ou moderne. Tous ces acteurs ont participé à ce que l'on a appelé la « guerre des musées » (« *Museumskrieg* », p. 67), terme qui exprime le déchirement esthétique et politique qu'a connu la République de Weimar. Malgré ces désaccords, un point commun lie la plupart des professionnels de la culture, c'est la continuité spirituelle avec l'idéal de la tradition culturelle prussienne de Berlin.

Le second chapitre est consacré à la période nazie. Les attitudes des directeurs de musées en tant qu'élite du régime nazi sont étudiées, mettant l'accent tout particulièrement sur les directives émanant du régime aux musées et les réactions des directeurs face à ces dernières, comme Otto Kümmel par exemple. Pour Timo

Saalmann, les politiques d'exposition et d'acquisition des musées sont révélatrices du positionnement des directeurs face à la politique culturelle nazie. Par ailleurs, Saalmann consacre également une part de son étude aux conservateurs destitués de leur poste en 1933. Il cite notamment trois cas emblématiques de conservateurs berlinois licenciés ; il s'agit du Directeur général Wilhelm Waetzholdt, du directeur de la *Nationalgalerie* Ludwig Justi et de Max J. Friedländer. Leur licenciement est pour beaucoup devenu le symbole de la mort de la culture. Ils ont été présentés comme des victimes de cette vague de licenciements, ce qui a eu pour effet de les mettre en lumière et leur conférer un rôle important dans les décisions liées aux politiques culturelles après 1945. L'intérêt de cet ouvrage est qu'il replace ces comportements dans leur contexte, dans la mesure où l'historiographie s'est souvent concentrée sur les politiques antimodernes du Troisième Reich et sur les dommages et les pertes engendrés par le régime et la guerre.

Enfin, le dernier chapitre consacré à l'après-guerre tend à éclairer le rapport *a posteriori* des acteurs muséaux au nazisme. En effet, la conscience personnelle de ces acteurs est ici mise en lumière, pour comprendre leur confrontation puis leur distanciation d'avec l'idéologie nazie. Paul Ortwin Rave est l'un d'entre eux : directeur de la *Nationalgalerie* de 1940 à 1950, il est également l'auteur d'un ouvrage qui a fait date dans l'histoire de l'art de l'après-guerre, *Kunstdiktatur im Dritten Reich* (*Dictature artistique pendant le Troisième Reich*, 1949). Rave rappelle au début des années 1950 l'importance des réformes sociétales et politiques en Prusse au début du XIX^e siècle et leur signification pour l'époque contemporaine, replaçant dès lors les musées nationaux de Berlin dans la tradition prussienne. Par ailleurs, il se rattache par là à l'interprétation donnée dans les années 1930 par Wilhelm Waetzholdt lorsqu'il était directeur des musées berlinois. L'ouvrage que Paul Ortwin Rave publie en 1949 a influencé la réception d'après-guerre de la persécution de l'art moderne par les nazis, et a permis et légitimé la reconstruction comme renouveau démocratique. Après 1945, les musées se présentent comme les victimes du fascisme et de sa politique antimoderne, évoquant souvent les pertes occasionnées dans leurs collections. Ces arguments rendent crédible la distanciation dont ils se targuaient relativement au nazisme. Après le chaos des premières années de l'après-guerre, la Guerre Froide prend rapidement une importance considérable, et les débats autour du *Preussischer Kunstbesitz*, ainsi que les tensions entre les deux Allemagnes, aboutissent à la création de la *Stiftung Preussischer Kulturbesitz* en 1957.

Trois grandes lignes des discours des directeurs sont à dégager dans l'analyse de Saalmann. La première est l'attachement commun et récurrent à la tradition prussienne, et notamment le concept qui lui est lié : la *Kulturnation*, la « nation de culture ». La seconde est le thème d'un *art allemand*, canon qui définirait les styles et les artistes qui seraient typiquement *allemands*. La dernière regroupe les discussions autour des artistes modernes du XX^e siècle et de leur muséalisation. Ces débats recourent partiellement le point précédent, dans la mesure où il s'agit de savoir si les Modernes appartiennent à l'art *allemand* ou non – ces débats sont reconnus sous le terme « *Eigentumsdiskurs* » (« discours sur la propriété », p. 336). *L'Eigentum*

et l'identité nationale sont deux notions qui ont imprégné toute l'histoire des musées nationaux berlinois et qui ont marqué les tournants de leur évolution.

Il s'agit donc d'une histoire politique des musées nationaux de Berlin, toujours mise en parallèle avec le contexte historique, social, sociétal et culturel. Le parti pris de se concentrer sur les musées nationaux berlinois n'a pas été clairement justifié par l'auteur, mais on peut malgré tout en comprendre les raisons : l'île aux musées est non seulement devenue le symbole des réformes prussiennes du début du XIX^e siècle qui ont donné naissance aux musées, mais encore, elle est au cœur des discussions sur l'identité nationale et l'art allemand. De plus, durant la période de l'après-guerre les musées nationaux de Berlin ont un rôle particulier, car ils se situent à la frontière des quatre zones – l'île aux musées est en zone soviétique, mais une grande partie des collections est encore disséminée entre les zones occidentales, sans oublier une autre partie conservée en URSS jusqu'en 1955. L'île aux musées est alors devenue un cas emblématique de la situation des musées en Allemagne. Enfin, le caractère inédit des hypothèses de Saalman tient au fait que les musées nationaux ne sont réduits ni à leur rôle institutionnel de transmission de connaissance ni à être des temples de la culture. Au contraire, la dimension politique des personnels dirigeants n'est plus à sous-estimer. Aucun acte n'est apolitique, ou exclusivement artistique ou scientifique, dans le contexte allemand de ces quatre décennies particulièrement denses politiquement.