



Barbara Schaefer (dir.), 1912 – Mission Moderne. Die  
Jahrhundertschau des Sonderbundes, cat. exp., Cologne :  
Wallraff-Richartz Museum & Fondation Courboud, Cologne :  
Wienand-Verlag, 2012, 648 pages

Chloé Ledoux

« Cette exposition internationale d'œuvres d'artistes vivants » ne tente pas seulement de « donner un aperçu du mouvement expressionniste », elle a aussi pour but de « montrer les fondements historiques sur lesquels s'appuie cette peinture fortement controversée »<sup>1</sup>. En tant que commissaire principal, Richart Reiche exposait ainsi les motivations de la première exposition internationale d'art moderne, quatrième manifestation de l'association d'artistes du Sonderbund, tenue entre mai et septembre 1912 à Cologne. Un siècle plus tard, le musée Walraff-Richartz célèbre l'événement à travers une reconstitution et un catalogue qui constituent déjà un outil fondamental pour les historiens des avant-gardes en Europe au début du vingtième siècle.

Fruit de recherches méticuleuses, l'ouvrage présente les cent quinze œuvres de l'exposition de 2012, mais surtout, la liste de cinq cent dix-huit autres peintures, sculptures ou objets d'art décoratif présents en 1912. Le travail de recensement est impressionnant au vu des vicissitudes rencontrées par l'art allemand en un siècle. Un même souci de reconstitution guide l'agencement des essais, selon le parcours de l'exposition de 2012, qui reproduit celui de 1912. Comme l'indiquait à l'époque Reiche, le but du *Sonderbund* était de montrer l'impact des grands inventeurs de la modernité – Van Gogh, Cézanne et Gauguin – sur la création contemporaine européenne, et plus spécifiquement allemande. Le spectateur était ainsi guidé depuis les premières salles et la rotonde centrale exposant les nombreuses œuvres de Van Gogh vers celles consacrées à l'art vivant, présenté « par pays » : France, Hollande, Hongrie, Norvège, Suisse et Autriche. Autour d'un vaste espace dédié à Munch, on retrouvait ensuite les artistes allemands de la *Brücke*, du *Blaue Reiter* et les expressionnistes rhénans. Aussi bien physique et géographique que symbolique, le chemin s'ouvre donc sur les pères, gravite autour d'eux et mène à leurs héritiers.

Dans le catalogue de 2012, chacune des sections de l'exposition de 1912 donne lieu à un essai éclairant. Celui de Stefan Koldehoff rappelle quels enjeux sous-tendaient la diffusion de l'art de Van Gogh au début du vingtième siècle. Objet de rétrospectives qui enflammaient la jeune génération, il commençait aussi à séduire un certain nombre de collectionneurs privés. Pourtant, en 1911, l'achat par le musée de Hambourg du *Champ de coquelicots* cristallisa l'amertume d'artistes allemands qui peinaient à s'imposer face à la concurrence française<sup>2</sup>. Un an plus tard, il s'agissait donc

**Regards croisés.**

Revue franco-allemande de recensions  
d'histoire de l'art et esthétique  
Numéro 2 / 2014.

● de « germaniser » Van Gogh<sup>3</sup> pour le rendre plus acceptable aux yeux du public national, tout en espérant que les bénéficiaires de sa gloire rejailliraient sur la jeune génération, encore plus malmenée que les aînés à l'honneur au *Sonderbund*.

Concernant Cézanne, l'article de Richard Schiff présente une brillante analyse de la modernité de l'œuvre et de sa perception en 1912 par les critiques d'arts allemands tel Julius Meier-Graefe. Ainsi appréhendé « au-delà de lui-même »<sup>4</sup>, Cézanne serait un artiste issu d'un contexte français qui satisferait un « besoin allemand » lié, entre autres, à une perception du monde dominée par le sensible plus que par le rationnel. L'artiste accorderait ainsi un rôle essentiel au processus créatif, plus qu'à son résultat, au mouvement, à la sonorité, à l'âme, à propos de laquelle Schiff ébauche une filiation avec la jeune génération, notamment Kandinsky.

Cette problématique de la filiation et de sa mise en scène à Cologne est centrale dans la contribution de Sarah Mac Gavran sur Gauguin. L'auteur examine comment l'accrochage du *Sonderbund* prolonge l'invitation de Reiche à contempler les vieux maîtres de la ville au musée Wallraff-Richartz pour appréhender les liens unissant la peinture la plus récente au « flamboiement de la peinture médiévale »<sup>5</sup>. Le choix des œuvres atténue par exemple l'ancrage de Gauguin dans l'impressionnisme et la peinture de paysage française du dix-neuvième siècle pour accentuer la « sauvagerie » du syncrétisme élaboré en Bretagne et dans les Mers du Sud. Ce prisme d'interprétation emporte un grand succès, qui élargit l'influence de Gauguin sur les jeunes artistes allemands au-delà des pistes avancées par le *Sonderbund*. Mac Gavran cite ainsi une recension de l'époque selon laquelle Heckel adapte les motifs et le style de Gauguin au contexte « nordique » des baigneurs de Moritzbourg dans *Au bord du lac*, œuvre aux lignes brisées d'inspiration « gothique »<sup>7</sup>.

Après les figures tutélaires, la jeune génération. Il s'agit cette fois, dans les essais qui lui sont consacrés, de répondre d'abord à des questions pratiques : quel a été, pour chaque artiste, le médiateur auprès du *Sonderbund* ? Quels mouvements, quelles œuvres ont été ainsi mis en avant ? Quelle est leur parenté avec les artistes français ? Apparaissent aussi d'autres pistes de recherche, celle de l'identité du collectionneur ou des institutions qui prêtent les œuvres, celle de l'attitude des artistes face aux choix opérés, celle de la réception et des retombées de l'exposition à plus long terme. Présenté par Nils Ohlsen<sup>8</sup>, le cas de la section norvégienne, au-delà de la seule figure tutélaire d'Edvard Munch, est exemplaire. Sélectionnée par le directeur de la galerie nationale royale de Christiania (Oslo) sur les scènes artistiques les plus actuelles du pays, celle-ci est directement issue des ateliers ou de collections privées et témoigne d'une réception enthousiaste de Cézanne et de Matisse, autour d'Erik Werenskiöld et d'Henrik Sørensen, élève du chef de file du fauvisme. Pour les peintres tout récemment unis au sein de « l'association des artistes norvégiens » (1910), le *Sonderbund* de 1912 coïncide avec une prise de conscience identitaire, avec un positionnement à l'égard de ce qu'ils considèrent être l'expressionnisme, mouvement au cœur de l'exposition. Celle-ci constitue aussi un jalon important de leur reconnaissance en Allemagne. Sensibles à son impact sur leur carrière, les artistes allemands sont néanmoins plus critiques que les norvégiens : ceux de la *Brücke* regrettent de ne pas pouvoir exposer en tant que groupe, ceux du *Blaue Reiter*, défavorisés parce que moins représentés, organisent dans la galerie berlinoise d'Herwarth Walden un salon des « refusés » de Cologne (juin-juillet 1912).

Bien qu'il fasse la part belle à la peinture, le *Sonderbund* de 1912 ne néglige pas la sculpture et les arts appliqués, placés sous la houlette de la Gilde ouest-allemande pour les arts appliqués récemment fondée à Cologne. Andreas Baumerich<sup>9</sup> en offre une image particulièrement vivante en étudiant l'effet publicitaire du motif inventé pour le *Sonderbund*, premier exemple dans l'histoire de l'exposition : rayures blanches et oranges partout placardées dans la ville, imprimées sur les cartons d'invitation et l'auvent de la buvette.

Le catalogue *Mission moderne* contient enfin un répertoire des œuvres de l'exposition du jubilé accompagné de commentaires et d'essais qui les regroupent par support et par nationalité. Il présente en outre une contribution originale de Rainer Stramm<sup>10</sup> sur les personnalités qui prêtèrent les œuvres en 1912, offrant ainsi un panorama du marché de l'art et de la société allemande contemporaine, depuis les milieux intellectuels jusqu'à ceux de l'industrie. Les auteurs de *Mission moderne* enrichissent ainsi le travail d'identification des œuvres de 1912 effectué par l'équipe du musée Wallraf-Richartz. Par une synthèse des connaissances actuelles sur l'exposition de 1912 complétant la démarche de présentation de l'art contemporain et de ses sources mise en avant par Reiche, ils analysent ce qui a rendu possible une telle entreprise, et éclairent de façon convaincante sa signification historique ainsi que son retentissement ultérieur.

1. Préface in Catalogue illustré, *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln 1912*, Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor, Cologne, 1912, p. 3-4.
2. Stefan Koldehoff, « "Eben doch nur ein Künstler kleineren Stils", Vincent Van Gogh und der Kampf um die Moderne in Deutschland », cat. p. 72-73.
3. Ibid., p. 80.
4. Richard Schiff, « Cézanne », cat. p. 92.
5. Richard Reiche, Préface in *Catalogue illustré*, op. cit., note 1, p. 6-7.
6. Erich Heckel, *Am Waldteich*, 1910, huile sur toile, 96 x 120,5 cm, Buchheim Museum am Starnberger See.
7. Paul F. Schmidt, « Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912 » in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, N.F., 23, Leipzig 1912, p. 229-238.
8. Nils Ohlsen, « "[...] nirgends ausserhalb Frankreich wird zur Zeit so gut gemalt wie in Norwegen", Der Norweger-Saal auf der Sonderbundaussstellung 1912 », cat. p. 192-199.
9. Andreas Baumerich, « "Ein reines Behagen", Die Gilde Westdeutscher Bund für Angewandte Kunst und die Kunstgewerbliche Präsentation auf der Sonderbundaussstellung 1912 », cat. p. 292-299.
10. Rainer Stramm, « "Wir wenigen Menschen, die diese Dinge gesammelt haben", *Die Leihgeber der Sonderbundaussstellung* », cat. p. 58-69.

