

La lie de l'art. La réception des expositions d'art " dégénéré " en France, 1937-1939

Hélène Duret

▶ **To cite this version:**

Hélène Duret. La lie de l'art. La réception des expositions d'art " dégénéré " en France, 1937-1939. Histoire. 2017. dumas-01708028

HAL Id: dumas-01708028

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01708028v1

Submitted on 13 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Centre d'histoire sociale du XXème siècle

Hélène DURET

La Lie de l'art

La réception des expositions d'art « dégénéré » en France 1937-1939



Mémoire de master 2

Histoire des sociétés occidentales contemporaines

Sous la direction de Julie Verlaine

Mai 2017

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Centre d'histoire sociale du XXème siècle

Hélène DURET
Élève de l'École Normale Supérieure

La Lie de l'art

La réception des expositions d'art « dégénéré » en France 1937-1939

Mémoire de master 2

Histoire des sociétés occidentales contemporaines

Sous la direction de Julie Verlaine

Mai 2017

À P., ne lui en déplaise.

Toute ma gratitude va à Julie Verlaine, ma directrice de mémoire ;
ainsi qu'à Marie-Bénédicte Vincent et Béatrice Joyeux-Prunel, qui m'ont encadrée rue d'Ulm.
Je suis très reconnaissante à l'attention critique de mes relecteurs :
Juliette Constantin, Sébastien Billeau, Pierre Duret et Julie Moucheron.
Je voudrais remercier également Keith Holz, Marie Gispert, Wolfgang Schöddert et Catherine Wermester d'avoir témoigné de l'intérêt pour mon sujet et de m'avoir ouvert de nouvelles pistes. Merci à Nicolas Jeannerod d'avoir sauvé Marcel, et mes données avec ;
et merci à tous ceux qui m'ont écoutée parler de ma passion
pas toujours très avouable pour « mes dégénérés ».

Sommaire

Introduction

Partie I
Prises de connaissance

Chapitre 1. La presse et le « grand public »
I. Que sait le grand public des expositions d'art « dégénéré » ?
A. Les expositions d'art « dégénéré » : de quoi parle-t-on ?
B. Analyse quantitative de la couverture de l'exposition d'art « dégénéré » à Munich
C. De Munich à Chemnitz : évolution de la réception des expositions d'art « dégénéré » dans trois quotidiens
II. Typologie des titres de presse : formes de médiation et formes de réception
A. Les quotidiens nationaux : « petites nouvelles de l'étranger »
B. Les revues politiques et culturelles : l'information à la marge
C. Les revues d'art et le IIIe Reich : la gêne du politique
III. La presse médiatrice
A. Envoyé spécial, correspondant permanent ou dépêche d'agence de presse : les formes de la médiation journalistique
B. Qui sont les commentateurs de l'art « dégénéré » ?
C. La presse sous pression
IV. Les supports audio-visuels
A. La radio, ou le problème de l'absence des sources
B. La méfiance nazie vis-à-vis de l'image
C. Légendes et caricatures, ersatz d'images

Chapitre 2. Les « initiés » des expositions d'art « dégénéré »
I. Le monde artistique : la discrétion de mise
A. Les musées français et l'art « dégénéré » : un silence pudique
B. Les artistes français : l'absence d'un discours collectif
II. Les cercles politiques : l'art « dégénéré », un souci mineur
A. Le grand silence des officiels
B. Les ambivalences des antifascistes : vers la fin de l'ère des intellectuels engagés ?
C. La propagande « brune » en France : le secteur privilégié de la culture ?
III. La sphère des exilés allemands
A. Quels moyens pour alerter l'opinion publique française ?
B. Les maux de la langue : germanophonie, germanophobie
C. Étude de cas : Paul Westheim, médiateur de l'art « dégénéré » en France

Partie II
Prises de position

Chapitre 3. Une réception « française » ?
I. Un protectionnisme culturel français

A. La méconnaissance des avant-gardes allemandes en France
B. La France, terreau fertile pour les catégories nationales-socialistes ?
C. La France ou Paris ?
II. L'exposition « *Entartete Kunst* » au regard des expositions de son temps : des comparaisons injustifiées ?
A. Regards mutuels : l'Allemagne à l'Exposition internationale de Paris et « L'Art français contemporain » à Berlin
B. Les expositions d'art moderne en France et « *Entartete Kunst* », même combat ?

Chapitre 4. « Une grande entreprise de propagande »
I. L'incontournable dimension politique des expositions d'art « dégénéré »
A. La presse partisane
B. La réception des expositions de propagande, reflet des clivages politiques des années 1930
C. L'art « dégénéré », un objet problématique
II. Les expositions d'art « dégénéré », un spectacle politique
A. Le rôle oublié de la scénographie
B. Fait-on trop de cas de l'art ?
C. Deux millions de visiteurs à Munich : démagogie réussie ou « propagande à rebours » ?
III. Une récupération politique des expositions d'art « dégénéré » ?
A. Art « dégénéré » et politique culturelle française
B. La crainte de la contagion
C. « *Entartete Kunst* », un produit du totalitarisme ?

Chapitre 5. De l'art dans le « dégénéré » ?
I. Peut-on penser les expositions d'art « dégénéré » sous l'angle esthétique ?
A. La difficile évacuation du politique
B. Art acclamé et art diffamé : deux programmes esthétiques opposés
II. L'art « dégénéré », manifestation de l'art allemand ?
A. Penser l'art « dégénéré » sous l'angle de l'histoire de l'art allemand
B. Art allemand *versus* art français
C. Étude de cas : Matthias Grünewald et Ludwig Gies, deux figures d'un « art hystérique » ?
III. Quel art moderne allemand pour la France de la fin des années 1930 ?
A. « Inutile de les citer » : de quels artistes allemands parle-t-on en France ?
B. Peut-on aimer l'art moderne allemand hors de la politique ?
C. « Le triomphe du navet » : l'échec du « nouvel art allemand » en France
D. Hitler, l'artiste raté derrière les expositions d'art « dégénéré »

Partie III
Prises d'armes

Chapitre 6. « Une pure affaire d'émigrés » ?
I. 1937, le paradoxe d'une attaque trop tardive
A. L'art « dégénéré », le cadet des soucis
B. La lutte impossible ? La difficile situation des émigrés germanophones en France
C. Étude de cas : André Dezarrois, un militant aux marges
II. L'union fait la force ? Entre-soi et guerres intestines
A. L'Union des artistes libres, ou la tentation de l'entre-soi
B. La guerre des collectifs
C. Le cas Otto Freundlich : une mobilisation réussie autour d'un individu

Chapitre 7. Registres de mobilisation
I. « L'autre Allemagne » en France : problèmes d'identification
A. Réapproprier l'héritage français
B. « Dégénérés de tous les pays, unissez-vous !»
C. Peut-on rire de l'art « dégénéré » ? L'humour comme arme politique
II. « Dégénérés » : retourner le stigmate ?
A. Un signe de ralliement
B. Un stigmate difficile à renverser
C. Plus allemands que la « nouvelle Allemagne » ?

Chapitre 8. Contre-exposer
I. L'exposition « L'Art allemand libre » (novembre 1938)
A. Une double contre-exposition
B. Répondre à « *Entartete Kunst* »
II. « L'art nazi, l'art dégénéré » : panneaux d'exposition contre la politique artistique nazie
A. L'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne » (janvier-février 1938)
B. Les préparatifs pour l'Exposition universelle de New York (1939)
III. La réception française des expositions d'exilés
A. La presse se manifeste
B. L'attitude des pouvoirs publics : du « pré-Vichy » ?

Conclusion

Bibliographie
Index des sources

Annexes

Table des illustrations
Table des tableaux
Table des figures
Index des noms
Table des matières
Résumé / abstract

Introduction

Dix ans de perpétuelle défaite les avaient réduits à ce qu'ils étaient ; et leur sort illustrait tout à fait ce qui était arrivé à chacun de nous, de la gauche européenne. Ils n'avaient rien fait que mettre en pratique ce qu'ils avaient prêché et cru ; ils avaient été admirés et adorés puis ils avaient été jetés sur un tas d'ordures comme un sac de pommes de terre avariées, abandonnées à la putréfaction.

Arthur Koestler, *La Lie de la terre*, 1941

Cette amertume d'Arthur Koestler lorsqu'il relate ses internements successifs lors de l'entrée en guerre de la France en 1939 est celle de toute une population réfugiée en France avec une confiance démesurée accordée au « pays des droits de l'homme ». C'est celle des antifascistes de toutes origines, Espagnols, Allemands, Autrichiens, Tchèques, exilés pour combattre le fascisme et les dictatures européennes depuis l'extérieur. C'est aussi celle des artistes « dégénérés », représentants de l'art moderne allemand, autrichien, tchèque, suisse, qui espèrent trouver en France une terre d'asile et à Paris la capitale des arts. Là où Arthur Koestler a le sentiment

d'incarner, dès 1939, « la lie de la terre », « *scum of the earth* », fardeau dont aucun pays européen ne veut plus se charger, les artistes « dégénérés » peuvent, depuis 1937 au moins, avoir celui d'être devenus « la lie de l'art », « barbouilleurs »[1] contestés de toutes parts. En effet, en 1937, le gouvernement national-socialiste affuble très officiellement leur art d'un nouveau nom, « *entartete Kunst* », « l'art dégénéré », assorti d'un sort politique : l'interdiction d'exposer et parfois d'exercer, souvent prononcée depuis plusieurs années, s'accompagne désormais d'une exposition itinérante à travers le Reich destinée à vouer aux gémonies l'art moderne depuis le début du XXe siècle. Dès lors, restés en Allemagne ou dispersés en Europe, ces artistes « dégénérés » se heurtent à la fois à un conservatisme esthétique et à une méfiance politique teintée de xénophobie. Ce mémoire se veut le récit et l'étude d'une réussite, celle d'un relais médiatique français efficace pour les expositions d'art « dégénéré », et d'un échec, celui de la mobilisation effective autour de la cause des « dégénérés ».

N'est pas injustifié le soupçon dont pourrait souffrir d'emblée ce mémoire, celui d'un « non-sujet » : l'art « dégénéré » est en effet une problématique allemande, et il paraît tout naturel que la France de la fin des années 1930, en proie à ses propres démons politiques et dans le contexte d'une marche à la guerre européenne, ait des préoccupations plus urgentes que des expositions de propagande hitlérienne. Toutefois, l'essor récent de la recherche de provenance, dans le champ muséal comme universitaire, met en évidence un ancrage européen des marchands d'art de l'Entre-deux-guerres et donc un rayonnement au-delà des frontières allemandes de la question de la diffamation de l'art moderne allemand. De plus, un public français lui-même souvent méfiant à l'égard d'un art moderne cosmopolite comme l'est l'École de Paris peut ne pas rester insensible à la condamnation publique de l'art « bolchevique », « international », « enjuivé ». Dès lors, étudier la manière dont ont été perçues en France, à la fin des années 1930, des expositions de propagande dans une dictature voisine peut s'avérer intéressant. Une autre justification de ce travail a été apportée *a posteriori* : à l'étonnement de l'auteur même, ce sujet n'est pas anecdotique, et plus de 200 articles de presse ont été recensés à ce sujet[2], sans que l'étude de la presse soit exhaustive pour autant. La France de 1937 parle donc bien des expositions d'art « dégénéré ».

D'autre part, la réception en France des expositions d'art « dégénéré » est restée un angle à

1 D'après les termes d'Adolf Hitler dans son discours du 18 juillet 1937 à Munich, où il évoque à plusieurs reprises les « barbouillages » (« *Schmieragen* », « *Schmierereien* ») de l'art moderne.

2 Cf. **annexe 1**, base de données simplifiée des articles recensés dans la presse écrite.

peine exploré au carrefour d'historiographies pourtant bien fournies. Les méthodes nationales-socialistes sont plus que connues par les travaux d'historiens, la littérature sur l'art « dégénéré » est vaste, et il en va de même pour celle de la fin du Front populaire ou encore des relations franco-allemandes. Cette question est donc au croisement de perspectives artistiques, politiques, sociales. La réception des expositions d'art « dégénéré » peut ainsi être considérée comme une étude de cas de relations culturelles franco-allemandes à une époque où une République française en proie à l'agonie de ses gouvernements successifs s'efforce de faire bonne figure face à une dictature allemande à l'apogée de sa puissance. De manière sous-jacente, l'étude de la réception de ces expositions de propagande doit mettre en évidence les prismes de lecture artistiques, politiques, sociaux mobilisés le plus souvent par la société française pour rendre intelligibles les événements outre-Rhin. Quelques jalons historiques sont toutefois un préalable nécessaire au développement des enjeux du sujet.

La réception des expositions d'art « dégénéré » : quelle toile de fond ?

L'art « dégénéré », de quoi parle-t-on ?

Comme beaucoup de concepts caractéristiques de l'idéologie nazie, l'« art dégénéré » (« *entartete Kunst* ») n'a pas été inventé par les acolytes d'Adolf Hitler[3]. L'expression remonte à la

3 Sur les origines de l'expression « art dégénéré », on peut notamment se reporter à Jan Tabor, « Der Irrweg eines wahnsinnigen Wortes. Entwicklung und Anwendung des Begriffes Entartung », *in Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion, 1922-1956*, Baden, Autriche, Verlag Grasl, 1994 ; Joseph Michael McKeon, *Constructing the Category Entartete Kunst: The Degenerate Art Exhibition of 1937 and Postmodern Historiography*, Thèse de doctorat, Ohio University, 2006, et Amaury Du Closel, *Les voix étouffées du Troisième Reich : « Entartete Musik »*, Arles, France, Actes Sud, 2004.

fin du XIXe siècle et aux théories raciales et hygiénistes qui font alors florès : littéralement, est « dégénéré » (« *entartet* ») ce qui n'appartient plus à son espèce. En 1893 au plus tard, dans l'ouvrage *Entartung* (*Dégénérescence*)[4] publié par le médecin juif et sioniste Max Nordau, le terme est appliqué à l'art. Il transpose dans le champ esthétique les théories de contamination biologique du corps social. Sous la plume des théoriciens du nazisme, l'art « dégénéré » devient un produit de la décadence politique de Weimar et de la contamination de l'art par le judaïsme. La doxa nazie utilise comme synonymes les expressions de « bolchevisme artistique » (« *Kunstbolschewismus* ») et d'« art décadent » (« *Verfallskunst* »). Sur le plan esthétique, ce sont toutes les formes d'art qui s'éloignent d'un « réalisme » académique, de l'impressionnisme à l'expressionnisme en passant par l'art abstrait, le futurisme, le cubisme, Dada, le réalisme social et le surréalisme. Il arrive également que le terme soit appliqué à des maîtres anciens, jusqu'à Matthias Grünewald, peintre du XVIe siècle. Cette condamnation en vrac n'est pas le produit d'une théorie esthétique, et les autorités nationales-socialistes font régulièrement preuve de contradictions internes en la matière[5]. Les expositions d'art « dégénéré » marquent en particulier la condamnation officielle de l'expressionnisme, après une hésitation de plusieurs années au cours desquelles de hauts dignitaires nazis (Joseph Goebbels, ministre de la Propagande) ainsi que des artistes réputés (Emil Nolde) tentent d'ériger l'expressionnisme au rang d'art nordique, et, par là même, de « nouvel art allemand » digne d'accompagner la révolution nationale-socialiste. L'art « dégénéré » est donc pour le moins multiple, comme en témoignent les noms de quelques-uns des artistes les plus caractéristiques des expositions d'art « dégénéré » : Ernst Barlach, Max Beckmann, Marc Chagall, Lovis Corinth, Otto Dix, Otto Freundlich, George Grosz, Vassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff[6].

Les expositions d'art « dégénéré » de 1937-1939 ne sont pas non plus une invention du gouvernement national-socialiste : dès avant 1933 circulent en Allemagne des « cabinets d'horreur », parfois déjà sous le nom « *Entartete Kunst* »[7]. La nouveauté de 1937 réside dans trois

4 Max Nordau, *Dégénérescence*, Paris, France, F. Alcan, 1894 ; initialement paru en 1893 sous le titre *Entartung*.

5 Est souvent cité l'exemple du sculpteur Rudolf Belling, dont certaines œuvres sont classées parmi l'art « dégénéré » tandis que d'autres sont acclamées par le régime.

6 Voir **annexe 10,** liste des artistes exposés en tant que « dégénérés ».

7 Sur les antécédents à « *Entartete Kunst* », voir notamment Christoph Zuschlag, « "Es handelt sich um eine Schulungsausstellung". Die Vorläufer und die Stationen der Ausstellung "Entartete Kunst" », *in* Stephanie Barron (dir.), *« Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991 ; Christoph Zuschlag, « Von "Schreckenskammern", "Horrorkabinetten" und "Schandausstellungen", Die NS-Kampagne gegen "Entartete Kunst" » *in* Andreas Hüneke et Christoph Zuschlag, *Moderne am Pranger: die NS-Aktion « Entartete Kunst » vor 75 Jahren*, Aschaffenburg, Allemagne, Museen der Stadt Aschaffenburg, 2012.

éléments : l'officialisation de cette politique de diffamation, son ampleur et sa systématisation. Son officialisation d'abord : en juin 1937[8], Hitler charge Goebbels d'organiser des expositions destinées à condamner publiquement l'art moderne. Goebbels délègue la tâche à Adolf Ziegler, peintre et président de la Chambre de la culture du Reich, à laquelle doivent appartenir les artistes allemands depuis 1933 pour pouvoir exercer leur métier. Celui-ci obtient les pleins pouvoirs pour saisir des œuvres dans les musées, et, assisté d'un comité de sélection, il organise en quelques semaines l'exposition « *Entartete Kunst* », qui ouvre ses portes à Munich le 19 juillet 1937 (*ill. 1*). L'exposition est présentée en diptyque avec une autre exposition du gouvernement, « *Große deutsche Kunstausstellung* », la « Grande Exposition d'art allemand », accueillie par la Maison de l'art allemand, inaugurée pour l'occasion à Munich également, et destinée à montrer les réalisations de l'art nazi[9] (*ill. 2*). Cette exposition est inaugurée en grande pompe le 18 juillet 1937, et Hitler tient à cette occasion un discours qui traite bien plus de l'art diffamé que de l'art acclamé.



Illustration 1. Entrée de l'exposition « Entartete Kunst » *à Munich, 1937. Coll. Stadtarchiv München ; reproduit par Stephanie Barron (dir.),* « Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany, *Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991, p. 87.*



Illustration 2. Photographie de la Maison de l'art allemand à Munich, 1937 ; Friedrich Heiss, Allemagne, *Berlin, Allemagne, Volk und Reich Verlag, 1938.*

8 Cf. **annexe 8**, chronologie internationale.

9 Si cette présentation en diptyque est commune dans la littérature sur l'art « dégénéré », elle a parfois été critiquée dans la mesure où l'exposition « *Entartete Kunst* » a été organisée en toute hâte. C'est par exemple la position d'Olaf Peters, « Genesis, Conception and Consequences. The "Entartete Kunst" Exhibition in Munich in 1937 », pp. 106-125, *in* Ronald S. Lauder et *alii*, *Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*, Munich, Allemagne, Prestel, 2014. Toutefois, la présentation *in fine* permet effectivement de penser les expositions comme des pendants et d'analyser leur réception en tant que tels.

L'ampleur de l'événement se mesure aux moyens importants mis à disposition des organisateurs des expositions, qui réunissent près de 800 œuvres[10] pour la seule exposition de Munich. L'importance prise par l'exposition s'explique aussi par le nombre de visiteurs : les chiffres fournis par le gouvernement national-socialiste approchent les deux millions de visiteurs, en conséquence de quoi l'exposition est prolongée de plusieurs semaines. Ce succès est ce qui inspire la systématisation de la campagne d'épuration contre l'art « dégénéré ». D'une part, on fait de « *Entartete Kunst* » une exposition itinérante, qui parcourt dix autres villes du grand Reich (y compris en Pologne et Autriche actuelles) entre 1938-1939 (*ill. 3*), puis une deuxième série de villes en 1941[11]. Le contenu des expositions varie assez largement d'une étape à l'autre, ce qui justifie de parler d'« expositions » au pluriel, plutôt que d'une seule exposition itinérante. Il a été choisi de n'étudier que la première série d'expositions, de 1937 à 1939, car la seconde est nettement moins documentée et se déroule dans le contexte spécifique de la guerre. À partir de sa deuxième étape, à Berlin, l'exposition est également accompagnée d'un catalogue (*ill. 20*). D'autre part, ce volet public s'accompagne d'une épuration massive dans les musées et les galeries, touchant à la fois le personnel et les collections, pour un total avoisinant probablement les 21 000 œuvres confisquées[12]. Cette campagne de spoliation est rendue légale, en partie de manière rétroactive, par la loi du 31 mai 1938 sur la confiscation des œuvres d'art « dégénéré »[13]. Dans la foulée est créée une commission destinée à « valoriser » ces œuvres, ce qui aboutit à une vente aux enchères à Lucerne, en Suisse, le 30 juin 1939, ainsi qu'à la destruction d'environ 5 000 œuvres dans l'entrepôt où elles sont stockées, dans la Köpenicker Straße à Berlin.

10 Diverses tentatives de reconstruction de l'exposition de Munich ont été entreprises ; la banque de données du centre de recherches consacré à l'art « dégénéré » à la Freie Universität de Berlin recense 767 œuvres pour cette exposition.

11 Cf. **annexe 9**, liste des étapes des expositions « *Entartete Kunst* » et « *Entartete Musik* ». À ce sujet, voir notamment Andreas Hüneke et Christoph Zuschlag, *Moderne am Pranger*, op. cit.

12 Ce chiffre a constamment été révisé depuis la fin de la guerre ; le chiffre de 21 000 œuvres confisquées, correspondant à un état récent de la recherche, est avancé par Andreas Hüneke lors de sa conférence « Ein vollständiges Verzeichnis? Möglichkeiten und Grenzen der Datenbank "Entartete Kunst" », 16 octobre 2013, Freie Universität, Berlin, http://www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/ein_vollstaendiges_verzeichnis_moeglichkeiten_und_grenzen_der_datenbank_entartete_kunst?nav_id=4588, consulté le 17 septembre 2016.

13 « Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen Entarteter Kunst », 31 mai 1938.



Illustration 3. Trois étapes de l'exposition « Entartete Kunst » *en 1938. De gauche à droite : Berlin, Düsseldorf et Hambourg. Reproduit dans Josef Wulf,* Die bildenden Künste im Dritten Reich: eine Dokumentation, *Gütersloh, Allemagne, Mohn, 1963, doc. 9 ; Stephanie Barron (dir.),* « Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany, *Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991, p. 91 et p. 93.*

Les méthodes nationales-socialistes, associant exhibition et iconoclasme, ont suscité beaucoup d'interrogations depuis l'après-guerre, mais aussi au moment de leur mise en pratique. C'est aussi le regard des contemporains français sur la particularité de cette politique qui donne à voir ce qu'elle souhaite éradiquer qui est étudié ici. De plus, les expositions d'art « dégénéré » doivent être saisies sous le double angle artistique et politique, avec une scénographie savamment étudiée à des fins de propagande, mais néanmoins novatrice sur le plan esthétique. Dans les photos qui nous sont parvenues des différentes expositions, les tableaux apparaissent resserrés, peu éclairés, entourés de slogans politiques peints à même le mur (*ill. 4*).



Illustration 4. Salle 3 de l'exposition de Munich, 1937. Reproduit dans Stephanie Barron (dir.), « Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany, *Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991, p. 55.*

Parallèlement, et de manière indépendante du gouvernement, sont organisées à partir de juin 1938 des expositions de « musique dégénérée » (*« Entartete Musik* »), pour la première fois à Düsseldorf. L'initiative et l'organisation en reviennent à Hans Severus Ziegler[14], directeur du théâtre national de Weimar. Les courants musicaux condamnées sont l'atonalisme, le dodécaphonisme, le jazz, et bien sûr, la musique engagée sur les plans politique ou social et celle composée par des Juifs. Le principe de l'exposition itinérante est adopté également dans ce cas, et il semblerait que « *Entartete Kunst* » et « *Entartete Musik* » aient fait un certain nombre d'étapes ensemble, les sources à ce sujet étant toutefois rares. « *Entartete Musik* » mise, comme « *Entartete Kunst* », sur une stratégie populiste de libre jugement laissé au *Volk*, avec des cabines d'écoute permettant de mieux se laisser persuader du bien-fondé de la diffamation. Si « *Entartete Kunst* » est au cœur de ce travail, des parallèles avec le domaine de la musique sont esquissés également. On remarque par ailleurs que la campagne contre l'art « dégénéré » est centrée sur les seuls beaux-arts et la musique : malgré la condamnation d'autres formes d'art par le régime, aucune condamnation aussi visuelle n'a été proposée pour celles-ci, que ce soit l'architecture, la photographie ou le cinéma (le cas de la littérature ayant été en quelque sorte « liquidé » dès l'autodafé de mai 1933). Tout au plus la Maison de l'art allemand de Paul Ludwig Troost, qui accueille la « Grande Exposition d'art allemand », propose-t-elle un contre-modèle en matière d'architecture. En revanche, la « Grande Exposition d'art allemand » n'aborde que les beaux-arts : on peut y voir une forme de restriction artistique qui témoigne en elle-même du caractère réactionnaire de la conception nationale-socialiste de l'art, à un moment où la tendance internationale est au contraire au dialogue entre les arts.

Quel contexte français de réception ?

Si les expositions d'art « dégénéré » marquent un tournant dans la politique artistique hitlérienne, elles sont concomitantes d'un moment de basculement politique en France

14 Il n'y a, à ma connaissance, pas de lien de parenté entre ce Ziegler et Adolf Ziegler, commissaire des expositions d'art « dégénéré ».

également. À l'été 1937, la « pause » du Front populaire décrétée par Léon Blum est déjà actée depuis quelques mois. À l'autre extrémité de la période étudiée, en septembre 1939, la France entre en guerre contre l'Allemagne. Ces deux années sont une période d'exacerbation forte des tensions entre la gauche et la droite et leurs extrêmes, accompagnées par le délitement du Front populaire. L'élan de rassemblement à gauche s'essouffle de manière visible dans les sources utilisées pour ce travail. 1937 porte néanmoins l'héritage de 1936, en particulier en matière de ce que l'on peut qualifier de premières « politiques culturelles », par exemple avec l'apparition des Maisons de la Culture, dont la première est fondée à Paris par Louis Aragon en 1936. Parallèlement à l'instabilité ministérielle à la suite de la démission de Blum en juin 1937, les ligues de tous horizons alimentent un contexte politique tendu. Le champ politique est donc très polarisé au cours de cette période, et il s'agit là d'un des éléments susceptibles de se ressentir dans la réception d'un événement à l'étranger comme les expositions d'art « dégénéré ». L'opposition entre antifascisme et anticommunisme, même si l'on ne peut les opposer terme à terme, est alors une grille de lecture fonctionnelle pour nombre d'événements de politique intérieure comme extérieure. Le nationalisme ambiant imprègne également une grande partie des analyses journalistiques. Les tensions internationales se ressentent également sur la politique intérieure. La guerre contre l'Espagne reste la préoccupation majeure des forces de gauche, à laquelle s'ajoute une agressivité allemande de plus en plus sensible. La reconstruction allemande constitue néanmoins un élément de fascination pour beaucoup de commentateurs français. L'*appeasement* britannique inspire l'attitude d'une grande partie des forces politiques françaises, encouragé par un pacifisme qui incite à toutes les concessions, jusqu'aux accords de Munich de septembre 1938. Ces divers éléments politiques se ressentent tous dans la réception des expositions d'art « dégénéré » en France, mais sous des formes multiples et parfois contradictoires.

La réception des expositions d'art « dégénéré » se lit également au prisme d'une émigration germanophone croissante en direction de la France, émigration qui se veut une Allemagne plus légitime que celle du IIIe Reich : en témoigne l'expression d'« autre Allemagne »[15], voire de « meilleure Allemagne »[16], expressions répandues sous la plume des opposants de tous bords à l'hitlérisme. Si la plupart des réfugiés sont juifs ou dissidents politiques, un certain nombre d'artistes s'exilent en France pour des raisons liées plus directement à leur travail, bien que

15 L'expression l'« autre Allemagne » désigne depuis le XIXe siècle les partisans d'une Allemagne démocratique ; l'expression est reprise avec succès pour qualifier les opposants au régime hitlérien, et notamment ceux en exil.

16 Thomas Mann introduit l'expression dans un article paru le 14 décembre 1933 dans *Die Neue Weltbühne*.

beaucoup cumulent plusieurs critères de persécution. Au sein d'une émigration de plusieurs dizaines de milliers d'individus, on peut avancer le chiffre de 5 500 émigrés écrivains, artistes, intellectuels ou scientifiques, dont environ 250 écrivains[17]. Ceux-ci sont nettement plus nombreux que les artistes peintres, dessinateurs, graveurs ou sculpteurs exilés en France car « dégénérés » ; on peut donc raisonnablement estimer le nombre de ces derniers à quelques dizaines[18]. Certains, et souvent les plus connus d'entre eux, sont néanmoins des émigrés en France depuis de nombreuses années ; en fonction de leur insertion dans les milieux artistiques français, ils se considèrent ou non comme des émigrés devenus exilés après 1933 ou 1937. On considère ici comme « émigrés » ceux qui ont une possibilité de retour prochain, tandis que les « exilés » sont contraints par les circonstances politiques à séjourner à l'étranger. Dans le cas de l'Allemagne, la notion d'« exilés » sous-entend également une forme d'entre-soi conservé dans la lutte contre les dirigeants officiels. Une ambiguïté est toutefois introduite entre les deux termes par l'usage systématique dans les sources du terme allemand « *Emigrant* », plus proche de la réalité désignée ici par « exilé » en termes de vécu individuel. Quel que soit le ressenti de ces individus sur leur statut en France, la loi ne fait pas de différence au sein des réfugiés germaniques et se fait de plus en plus dure à leur égard dans la deuxième moitié des années 1930, ce qui rend difficile toute mobilisation.

Deux regroupements d'exilés[19] sont particulièrement pertinents pour ce sujet. D'une part, l'Union des artistes libres (*Freier Künstlerbund*), initialement créée en septembre 1937 sous le nom d'Union des artistes allemands (*Deutscher Künstlerbund*) sous l'impulsion du peintre Eugen Spiro et du critique d'art Paul Westheim, est la principale organisation qui prend en charge les contre-manifestations à « *Entartete Kunst* » et se montre très active jusqu'à l'entrée en guerre. D'autre part, la Ligue de l'Allemagne nouvelle, structure plus lâche créée par l'homme de lettres Hans Siemsen en 1938, s'attache également à la question de l'art « dégénéré ». La guerre intestine que se livrent les deux groupes a sans doute nettement desservi la communication autour d'une cause commune.

Sur le plan artistique, les années 1937-1939 sont marquées en France, et surtout à Paris, par une ouverture à l'art moderne international dans les musées, notamment à l'occasion de

17 Pascal Huynh et *alii*, *Le Troisième Reich et la musique*, Paris, France, Musée de la musique : Fayard, 2004, p. 179.

18 La thèse de doctorat d'Emmanuelle Foster retient de fait une quarantaine de peintres, dessinateurs et graveurs à Paris : *Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris: 1933-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 1991. Les listes de présence aux réunions de l'Union des artistes libres comptent généralement une vingtaine de personnes.

19 Voir **annexe 11**, liste des exilés mobilisés contre l'opération « art dégénéré ».

l'Exposition internationale des arts et techniques en 1937. Celle-ci est l'événement culturel majeur de ces années, et marque, sur le plan symbolique, une prise de conscience des incertitudes politiques et militaires de la France face aux grandes puissances soviétique et nazie. C'est en ces termes qu'est généralement interprétée l'image de la tour Eiffel prise entre les pavillons soviétique et allemand (*ill. 12*), ces derniers ayant fait l'objet d'une concurrence rude et finalement d'une indiscrétion en faveur de l'Allemagne[20]. L'Exposition internationale de 1937 ainsi que les événements culturels qui l'accompagnent sont donc, à l'image des expositions d'art « dégénéré », autant politiques que culturels, et ces deux aspects interviennent dans les analyses.

Axes de recherche

Le problème de la réception indirecte

Les expositions d'art « dégénéré » n'ont pas été vues en France : s'il a pu y avoir un impérialisme culturel de l'Allemagne vers la France sous forme d'expositions pendant l'Occupation, ce n'est pas le cas avant-guerre, et « *Entartete Kunst* » est un phénomène exclusivement allemand. Seuls quelques reporters français visitent l'une de ces expositions, généralement celle de Munich, et peu, voire pas d'images en circulent. Se pose dès lors la question d'une réception essentiellement indirecte de ces expositions : par quels moyens cette information est-elle relayée en France et comment peut-elle être interprétée à partir de fragments d'information ? Ces questions sont au cœur de ce travail : il s'agit de se demander comment la méconnaissance relative d'un événement permet de laisser libre cours aux *a priori* politiques et esthétiques antérieurs. On observe de fait une grande différence de traitement de l'événement selon qu'une

20 Karen Fiss, *Grand illusion: the Third Reich, the Paris exposition, and the cultural seduction of France*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2009, p. 60.

exposition d'art « dégénéré » a été visitée par le commentateur ou non. Par ailleurs, cette réception indirecte permet un travail sur le traitement médiatique de l'information étrangère en France : de la dépêche au compte-rendu détaillé, les modalités de cette médiation journalistique sont une question toujours présente tant elles influencent le regard posé par la société dans son ensemble sur ces expositions. Le militantisme est un autre filtre par lequel ces expositions sont susceptibles d'être portées à la connaissance de la société française, en particulier par les différentes actions entreprises au sein de la sphère des exilés allemands en 1938 ; c'est pourquoi entre également en jeu la réception de ces événements dans la presse française. Ainsi, plutôt qu'un travail sur une réception culturelle dans la tradition des théories de la réception, ce mémoire se veut l'étude d'une réception médiatique et de ses interprétations politiques et esthétiques.

Rendre l'art « dégénéré » intelligible aux Français : un exemple d'histoire transnationale

La réception des expositions d'art « dégénéré » en France est un exemple des relations culturelles franco-allemandes, mais dont la circulation se fait à sens unique, de l'Allemagne vers la France, et non sans contestations et réappropriations. Dans un contexte culturel où les échanges artistiques se font, selon le modèle canonique, plutôt de la France vers l'Allemagne[21], la société française, pour saisir le phénomène des expositions d'art « dégénéré », s'appuie sur une réinterprétation du vocabulaire nazi et des artistes dont il est question par le biais de références culturelles qui lui sont familières. D'où le rôle essentiel des médiations journalistiques et militantes : celles-ci comparent l'art « dégénéré », le situent dans une histoire et une histoire de l'art. Par conséquent, l'analyse des comparaisons faites avec d'autres expositions organisées en France ou avec la réception globale de l'art allemand en France est essentielle afin de saisir les enjeux latents des exégèses contemporaines des expositions d'art « dégénéré ». Si c'est bien leur

21 À ce sujet, voir notamment Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918: une histoire transnationale*, Paris, France, Éditions Gallimard, 2015, et Friederike Kitschen et *alii*, *Deutsche Kunst-französische Perspektiven: 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 2007.

réception en France qui est au cœur de l'analyse, celle-ci doit néanmoins se faire dans une perspective transnationale afin d'analyser les transferts culturels de l'Allemagne vers la France, par exemple le transfert des théories raciales et médicales sous-jacentes à l'idée d'art « dégénéré ». La notion de transfert culturel suppose en effet que le passage d'un objet culturel dans un autre contexte, en l'occurrence national, ne puisse se faire sans une déformation de son sens initial. Pour les expositions d'art « dégénéré » aussi, les frontières nationales doivent être considérées comme des filtres, des barrières poreuses : seule une partie de l'information circule ; elle est reformulée et réappropriée à des fins diverses. La transformation des expositions allemandes d'art « dégénéré » en argument politique ou esthétique sur le sol français en est parfois la conséquence, et mérite également que l'on s'y attarde.

De l'art ou de la politique ?

Les expositions « *Entartete Kunst* » ont une ambiguïté que n'ont pas la plupart des expositions de propagande. Par opposition par exemple avec l'exposition « *Der ewige Jude* » (« Le Juif éternel »), également exposition itinérante dans le Reich entre 1937 et 1939, les expositions d'art « dégénéré » présentent des artistes, parmi lesquels certains sont considérés comme des maîtres incontestés, même en France, où l'art allemand n'a pas toujours bonne presse. Quelle que soit l'opinion portée sur les artistes « dégénérés », force est de constater que les nazis présentent dans une exposition infamante ce qui provient directement des musées de la République de Weimar : leur condamnation s'exprime par des moyens formels comparables à la reconnaissance antérieure. C'est la principale spécificité de ces expositions, qui montrent ce qu'elles voudraient voir disparaître, d'où aussi toute l'ambiguïté de leur succès, interprété tantôt comme la preuve d'une propagande réussie, tantôt comme un adieu silencieux à l'art moderne. Par conséquent, les diverses interprétations françaises sont tributaires de cette ambiguïté et ne sont pas toujours claires quant à l'angle sous lequel elles abordent les expositions : politique ou esthétique. Ce sont ces deux dimensions qui doivent être analysées, en s'intéressant au lien entre l'opinion portée sur l'opération « art dégénéré » et le positionnement des commentateurs sur la scène politique

française. D'autre part, une lecture artistique de ces expositions de propagande est parfois tentée également, et doit être étudiée comme telle, sans qu'il soit pour autant possible de faire abstraction du caractère propagandiste de l'événement. Le croisement des deux variables est révélateur de la recomposition du champ politique entre 1937 et 1939 : même si des tendances majoritaires se dégagent, presque tous les cas de figure peuvent être envisagés, d'une condamnation conjointe des méthodes nationales-socialistes et de l'art moderne allemand à une ambiguïté maintenue sur les plans politique et artistique.

Réception passive, réception active

La réception, « ce terme vague, qui indique seulement l'arrivée de quelque chose quelque part »[22], relève presque du mille-feuilles : de la lecture distraite d'un grand quotidien à la mobilisation organisée par une communauté d'individus pendant plusieurs mois, ce sont diverses « couches » de la réception dont il faut tenir compte. Ces divers niveaux de réception étant tous pertinents dans le cas des expositions d'art « dégénéré », c'est une analyse par degrés qui est privilégiée. Ainsi, de la simple prise de connaissance à la prise d'armes symbolique[23], les spécificités des différentes réceptions doivent pouvoir être considérées, et, avec elles, les différentes formes de médiation : de la presse aux militants en passant par les amateurs éclairés. Si la simple prise de connaissance est une réception passive qui a tout à fait sa place au sein de ce mémoire, les usages faits en France des expositions d'art « dégénéré », par différentes forces politiques françaises mais surtout par la sphère des exilés, forment une « réception active ». Celle-ci donne elle-même lieu à de nouveaux événements culturels et politiques qui font partie intégrante de la réception des expositions d'art « dégénéré » en France, et qui génèrent également une nouvelle réception au sein de la société française.

22 Pierre Sorlin, « Comment aborder le problème de la réception ? L'exemple de la guerre civile espagnole », *in* Pascale Gœtschel et *alii*, *Lire, voir, entendre : la réception des objets médiatiques*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 197.

23 Avant-guerre, la prise d'armes n'est que symbolique : l'envoi de « Brigades internationales » de l'art n'a lieu que pendant la guerre, sous la forme des célèbres *Monuments Men*, et ne concerne guère l'art « dégénéré ».

La réception des expositions d'art « dégénéré » au carrefour de plusieurs historiographies

L'art « dégénéré » et ses expositions

Depuis plusieurs années, un regain d'intérêt à l'échelle internationale pour la question de l'art « dégénéré » et des spoliations d'œuvres d'art par le régime national-socialiste se manifeste aux signes les plus divers : en Allemagne, l'affaire Gurlitt, du nom d'un ancien marchand d'art moderne surnommé peut-être un peu hâtivement le « marchand de Hitler »[24], anime la presse depuis 2011 ; aux États-Unis, en 2014, George Clooney a porté à la connaissance du grand public l'histoire des *Monuments Men* ; en Belgique, les musées réexaminent leurs collections à la lumière du commerce d'art « dégénéré »[25] ; en France, la redécouverte de la situation d'exil de certains artistes se poursuit[26]. Si l'internationalisation de ce pan historiographique est relativement récente (sauf aux États-Unis, où la question est mise au goût du jour dès les années 1990), l'histoire de l'art « dégénéré » est écrite depuis bien longtemps en Allemagne. La politique culturelle du IIIe Reich y fait l'objet de publications dès l'immédiat après-guerre, avec l'ouvrage fondateur de Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*[27]. Cet ouvrage ainsi que ceux parus à sa suite sont des témoignages directs : c'est le cas pour Rave, ancien directeur de la Nationalgalerie à Berlin, mais

24 Meike Hoffmann, *Hitlers Kunsthändler : Hildebrand Gurlitt, 1895-1856, die Biographie*, Munich, Allemagne, C.H. Beck, 2016.

25 L'exposition « L'art dégénéré selon Hitler. La vente de Lucerne, 1939 », s'est tenue à la Cité-Miroir, à Liège du 17 octobre 2014 au 29 mars 2015.

26 On pense notamment à l'exposition « Kandinsky – Les années parisiennes (1933-1944) », organisée du 29 octobre 2016 au 29 janvier 2017 au musée de Grenoble. Une large part y est faite au rôle de l'exposition « *Entartete Kunst* » - avec de nombreuses erreurs factuelles malheureusement.

27 Paul Ortwin Rave, *Kunst Diktatur im Dritten Reich*, Hambourg, Allemagne, Gebr. Mann, 1949.

aussi des organisateurs de la première exposition commémorative, « *Entartete Kunst : Bildersturm vor 25 Jahren* », tenue à l'occasion des vingt-cinq ans de l'exposition de Munich au *Haus der Kunst* (la même Maison de l'art allemand qui a accueilli la « Grande exposition d'art allemand » en 1937). Parallèlement à cet intérêt muséographique pour la politique culturelle du régime nazi paraissent les premiers ouvrages de référence sur la question[28], qui relèvent encore d'une historiographie chargée d'émotions.

Les années 1980 permettent d'observer une transformation de ce champ historiographique. Les spécialistes de ce domaine font preuve d'un plus grand recul par rapport à leur objet d'étude et tentent, pour certains, une réelle reconstitution de l'exposition de Munich[29]. Ces reconstitutions font naître un intérêt muséographique pour la politique culturelle nationale-socialiste : ont ainsi lieu dans toute l'Allemagne des expositions qui réinterrogent l'histoire des collections locales[30]. Enfin, la question de l'art « dégénéré » prend son indépendance par rapport aux recherches sur la politique culturelle nazie dans son ensemble, ce dont témoignent de nombreux catalogues d'exposition. Le thème de la musique « dégénérée », certes moins présent, commence également à être traité à cette époque, avec la reconstruction proposée à Düsseldorf, lieu de l'exposition de 1938, par Albrecht Dümling et Peter Girth[31]. Ce mouvement se poursuit dans les années 2000, avec la création d'un centre de recherche consacré à l'art « dégénéré » à la Freie Universität de Berlin[32]. Ses historiens proposent de nouvelles perspectives, en partant par exemple des œuvres condamnées plutôt que des mesures politiques[33]. Ces travaux ont nourri la réflexion de ce mémoire, en particulier les publications d'Andreas Hüneke et Christoph Zuschlag, notamment

28 Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hambourg, Allemagne, Rowohlt, 1963 ; Franz Roh, *« Entartete » Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannovre, Allemagne, Fackelträger-Verlag, 1962 ; Josef Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich: eine Dokumentation*, Gütersloh, Allemagne, Mohn, 1963.

29 À ma connaissance, le catalogue d'exposition *Nationalsozialismus und « Entartete Kunst »: die « Kunststadt » München 1937*, Munich, Allemagne, Prestel, 1988, est le premier à proposer une reconstitution, suivi par l'exposition de Stephanie Barron, « "Degenerate art": the fate of the avant-garde in Nazi Germany », tenue à Los Angeles en 1991.

30 Parmi de nombreux autres ouvrages, s'est révélé particulièrement utile : Andreas Hüneke et Christoph Zuschlag, *Moderne am Pranger: die NS-Aktion « Entartete Kunst » vor 75 Jahren*, Aschaffenburg, Allemagne, Museen der Stadt Aschaffenburg, 2012. À Berlin, la Berlinische Galerie a proposé un bilan intéressant des grandes expositions du XXe siècle : *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Allemagne, Nicolai, 1989.

31 Albrecht Dümling et Peter Girth, *Entartete Musik: zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf, Allemagne, Düsseldorfer Symphoniker, 1988.

32 Forschungsstelle « Entartete Kunst », Freie Universität, Berlin. Une base de données très complète sur les œuvres et les artistes exposés dans les expositions d'art « dégénéré » a été mise en ligne par ce centre de recherche : http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html. La quasi-totalité des informations sur les œuvres d'art « dégénéré » citées dans ce mémoire en est extraite.

33 Uwe Fleckner (dir.), *Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im « Dritten Reich »*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 2009.

pour ce qui est des reformulations de « *Entartete Kunst* » d'une étape à l'autre. Par ailleurs se poursuit un mouvement d'internationalisation de l'intérêt pour la question de l'art « dégénéré », entamé dans les années 1990 aux États-Unis par Stephanie Barron[34] et en France par Jean-Michel Palmier[35]. C'est donc un paysage dynamique de la recherche qui s'impose dans ce domaine, même si de moindre ampleur en France ; la politique mémorielle et muséale de l'Allemagne alimente beaucoup cet intérêt.

La réception de ces expositions reste un pan moins exploré de l'historiographie par ailleurs fort fournie de l'art « dégénéré ». Pour le cas de l'Allemagne et plus particulièrement de la RDA, Maike Steinkamp a publié en 2007 un ouvrage fondateur sur la question[36]. Dans la foulée, en 2008, une première intervention sur la réception de l'exposition « *Entartete Kunst* » de Munich en France est prononcée par Catherine Wermester[37] ; cette intervention n'épuise toutefois pas le sujet, notamment quant au rôle joué par les artistes exilés. Ce mémoire poursuit donc cette recherche.

Exilforschung et « dégénérés » en France

L'*Exilforschung*, qui s'intéresse aux exilés allemands et autrichiens dans les années 1930 et 1940, constitue un domaine de recherche à part entière. Les chercheurs allemands y tiennent le haut du pavé, mais certains Français, comme Gilbert Badia, Jean-Michel Palmier ou Hélène Roussel, signent des ouvrages de référence sur les émigrés germanophones en France[38]. Si les

34 Stephanie Barron (dir.), *« Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991 ; plus récemment, Richard A. Etlin, *Art, culture, and media under the Third Reich*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2002.

35 Jean-Michel Palmier, *L'art dégénéré: une exposition sous le IIIe Reich*, Paris, France, J. Bertoin, 1992.

36 Maike Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe: die Rezeption « entarteter » Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Berlin, Allemagne, Akad.-Verl., 2007.

37 Catherine Wermester, « La réception en France de l'exposition Art dégénéré de Munich, en 1937 », dans le cadre du colloque « L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transfert », 2008, Paris, disponible en ligne : http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Catherine%20Wermester.pdf.

38 Gilbert Badia (dir.), *Les barbelés de l'exil: études sur l'émigration allemande et autrichienne, 1938-1940*, Grenoble, France, Presses universitaires de Grenoble, 1979 ; Gilbert Badia et *alii*, *Les bannis de Hitler: accueil et luttes des exilés allemands en France*, Paris, France, Études et documentation internationales, 1984 ; Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil: le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Paris, France, Éd. Payot, 1990.

mobilisations des artistes en exil face aux expositions d'art « dégénéré » commencent à y trouver leur place, ces ouvrages restent très généraux et il faut attendre les années 1990 et surtout 2000 pour que la question des artistes en exil en France soit réellement explorée. Deux thèses de doctorat sont consacrées à ce sujet en France[39], mais adoptent essentiellement une perspective d'histoire de l'art et n'épuisent pas le sujet. Les ouvrages de Keith Holz sur les représentants de l'art moderne allemand en Europe[40] et leurs mobilisations sont plus complets et ont été essentiels pour ce travail de mémoire, en même temps qu'ils attestent d'une internationalisation de ce champ de recherche.

Circulations artistiques, transferts culturels, histoire transnationale de l'art

Si les circulations artistiques et culturelles sont un *topos* de l'histoire de l'art, elles ont longtemps été lues à sens unique. Le mouvement historiographique des transferts culturels, autour de Michel Espagne notamment[41], vient enrichir l'analyse en pointant la complexité des réappropriations culturelles de part et d'autre du Rhin. Le Centre allemand d'histoire de l'art à Paris contribue à encourager l'étude du regard artistique porté par la France sur l'Allemagne et inversement, notamment en se faisant le relais d'archives de la critique d'art franco-allemande[42]. Dès lors, la réception de l'art allemand en France, plutôt que l'inverse, mieux connu, cesse d'être un non-sujet, notamment grâce à la thèse de doctorat soutenue par Marie Gispert et citée à de

39 Emmanuelle Foster, *Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris : 1933-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 1991 ; Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945 : histoire et imaginaire*, Lille, France, A.N.R.T., 2003.

40 Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004 ; Keith Holz et *alii*, *Allemands en exil, Paris 1933-1941, écrivains, hommes de théâtre, compositeurs, peintres photographiés par Josef Breitenbach*, Paris, France, Autrement, 2003.

41 Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

42 Parmi d'autres ouvrages, deux notamment ont été mobilisés dans ce travail : Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehtgens (dir.), *Prenez garde à la peinture !: Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 1999 ; Friederike Kitschen et *alii*, *Deutsche Kunst-französische Perspektiven: 1870-1945 Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 2007.

nombreuses reprises dans ce mémoire[43]. Ces travaux permettent d'ouvrir la voie à une histoire sociale et politique de l'art, que revendique ce travail. À la suite d'une ouverture relative des musées à un décentrement du regard afin de prendre en compte des écritures « plurielles » de l'histoire de l'art[44], l'une des évolutions les plus récentes de l'historiographie est portée par Béatrice Joyeux-Prunel et son ambition d'écrire une « géopolitique des avant-gardes »[45]. Bien que centré sur la France, ce travail de mémoire se place dans la continuité de l'écriture d'une histoire transnationale de l'art, en particulier par l'analyse des passages de notions d'un pays à l'autre et des trajectoires individuelles et des positionnements qu'elles entraînent.

La France politique et culturelle, du Front populaire à la Seconde Guerre mondiale

L'historiographie des années 1937-1939 en France est parfois délicate à aborder car elle nécessite un dialogue entre les travaux sur le Front populaire et ceux sur le délitement de la IIIe République. À la suite d'une historiographie du Front populaire très chargée idéologiquement depuis les années 1970, de nombreux travaux ont tiré un bilan politique et social plus mesuré de cette époque dans les années 2000[46]. C'est aussi l'occasion de considérer les dernières années avant la Seconde Guerre mondiale sous des angles nouveaux, comme le fait Annie Lacroix-Riz sur l'attitude des classes dirigeantes françaises face à l'Allemagne nazie[47]. La perspective culturelle sur ces années de naissance d'un État culturel a également été explorée, avec la thèse fondatrice de

43 Marie Gispert, *« L'Allemagne n'a pas de peintres »: diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, France, 2006.

44 Catherine Grenier (dir.), *Modernités plurielles 1905-1970*, Paris, France, Ed. du Centre Pompidou, 2013.

45 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*, Paris, France, Éditions Gallimard, 2015 ; *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*, Paris, France, Éditions Gallimard, 2017.

46 On peut citer entre autres Xavier Vigna et *alii*, *Le pain, la paix, la liberté: expériences et territoires du Front populaire*, Paris, France, Éditions sociales, 2006 ; Gilles Morin et Gilles Richard (dir.), *Les deux France du Front populaire : chocs et contre-chocs*, Paris, France, L'Harmattan, 2008 ; Jean Vigreux, *Le Front populaire: 1934-1938*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2011.

47 Annie Lacroix-Riz, *Le choix de la défaite: les élites françaises dans les années 1930*, Paris, France, A. Colin, 2009.

Pascal Ory en particulier[48]. Enfin, certains travaux reviennent, souvent à l'occasion d'expositions, sur les grands événements culturels de la fin des années 1930 à Paris[49] et ont été utiles pour explorer les comparaisons mobilisées par les commentateurs français des expositions d'art « dégénéré ». De nouveaux fonds d'archives sont encore explorés afin d'ouvrir de nouvelles perspectives sur l'art des années 1930 en France[50].

Les théories de la réception

Si l'historiographie de la réception est très riche car nourrie des multiples débats autour de la notion polysémique de « réception », elle est aussi problématique dans le cas de la réception des expositions d'art « dégénéré » car elle s'est concentrée sur les manières de lire une œuvre[51] ainsi que sur les pratiques des publics. Des travaux comme les études fondatrices de Pierre Bourdieu[52] d'une part et de Jean-Claude Passeron[53] d'autre part, ainsi que leurs prolongements sous d'autres formes par Alan Bowness[54] ou Nathalie Heinich[55] ont certes nourri la réflexion de ce travail. Toutefois, la plupart de ces théories de la réception sont difficilement mobilisables pour ce mémoire, qui examine la réception indirecte d'un événement, doublé qui plus est d'une signification politique. La démarche adoptée ici se veut plus proche de celle de Pierre Sorlin dans

48 Pascal Ory, *La belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, France, Plon, 1994 ; rééd. Paris, France, CNRS Éditions, 2016.

49 *Paris 1937 : l'art indépendant*, Paris, France, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987 ; *Paris-Paris: 1937-1957*, Paris, France, Centre Georges Pompidou : Gallimard, 1992 ; Julian Jackson et *alii*, *L'art en guerre: France, 1938-1947*, Paris, France, Paris musées, 2012.

50 Centre allemand d'histoire de l'art et Deutsches Historisches Institut, *Echoes of exile: Moscow archives and the arts in Paris 1933-1945*, Berlin, Allemagne, De Gruyter, 2015.

51 On pense à l'ouvrage fondateur de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, mais aussi aux réponses et critiques qui ont été formulées à son encontre, dont celles de Pierre Bourdieu et Gisèle Sapiro.

52 Pierre Bourdieu, Alain Darbel et Dominique Schnapper, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, France, Éd. de Minuit, 1969.

53 Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux : compte-rendu d'une enquête au Musée Granet*, Marseille, France, CERCOM/IMEREC, 1991.

54 Alan Bowness, *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*, New York, États-Unis, Thames and Hudson, 1990.

55 Entre autres ouvrages de Nathalie Heinich, on peut citer *Faire voir : l'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Belgique, les Impressions nouvelles, 2012.

un article consacré à la réception de l'information de la guerre d'Espagne[56] : il s'agit de tenir compte de la manière dont des événements qui se déroulent à l'étranger sont transmis à un public français qui n'y assiste pas. La perspective est donc davantage axée sur le rôle des médias et des leaders d'opinion, tenant ainsi compte de la dimension hautement politique des expositions d'art « dégénéré ». Une certaine importance est de ce fait accordée aux travaux sur l'histoire de la presse[57] et de la critique d'art[58] afin de contextualiser les prises de position recensées.

Par ailleurs, ce mémoire aurait eu tout intérêt à replacer la réception des expositions d'art « dégénéré » dans la réception plus vaste du national-socialisme en France. Il existe toutefois peu de littérature à ce sujet, beaucoup de travaux se limitant à la réception d'un aspect spécifique, par exemple le cinéma allemand sous le nazisme[59]. En revanche, ce travail doit beaucoup à l'étude de Karen Fiss[60] sur la propagande hitlérienne en France et la volonté de conciliation française qu'elle rencontre. Ce mémoire ne peut toutefois prétendre juger de la réception des expositions d'art « dégénéré » de manière comparative à la réception du national-socialisme dans son ensemble au sein de la société française. Enfin, pour étudier plus spécifiquement les stratégies et la réception des mobilisations des artistes exilés, l'ouvrage fondateur du sociologue Erving Goffman sur les « stigmates »[61], ainsi que la sociologie des mouvements sociaux dans son ensemble, se sont avérés très utiles.

56 Pierre Sorlin, « Comment aborder le problème de la réception ? L'exemple de la guerre civile espagnole », *in* Pascale Goetschel et *alii*, *Lire, voir, entendre : la réception des objets médiatiques*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2010.

57 Deux ouvrages anciens mais très complets ont beaucoup été utilisés : Claude Bellanger, Jacques Godechot et Pierre Guiral (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1972, et Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, Paris, France, la Documentation française, 1994. Pour les revues d'art est paru plus récemment : Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Aix-en-Provence, France, Presses universitaires de Provence, 2014. Enfin, pour les périodiques publiés dans l'exil : Angela Huß-Michel, *Literarische und politische Zeitschriften des Exils, 1933-1945*, Stuttgart, Allemagne, J. B. Metzler, 1987.

58 Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehtgens (dir.), *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 1999 ; Jean-Paul Bouillon et *alii*, *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, Rennes, France, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

59 Jérôme Bimbenet, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France: Leni Riefenstahl*, Panazol, France, C. Lavauzelle, 2006.

60 Karen Fiss, *Grand illusion: the Third Reich, the Paris exposition and the cultural seduction of France*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2009.

61 Erving Goffman, *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Paris, France, Éd. de Minuit, 1975.

Corpus de sources

Ce travail s'appuie sur trois corpus principaux de sources. Le plus important quantitativement et qualitativement est celui de la presse écrite, miroir de la réception des expositions d'art « dégénéré » par la société française. En raison de l'impossible exhaustivité d'une étude de la presse, celle-ci a été faite selon deux modes opératoires différents. Pour l'année 1937 et la première exposition d'art « dégénéré » à Munich ont été dépouillés 48 périodiques entre juillet et novembre 1937[62], parmi lesquels 16 quotidiens nationaux, 13 revues d'art, 6 revues culturelles, 6 revues spécialisées, 5 revues politiques et 2 périodiques publiés par des émigrés germanophones. Le choix de ces périodiques, nécessairement arbitraire, a toutefois pris en considération le positionnement politique, la fréquence de publication, la ligne éditoriale, le format, le tirage : on espère ainsi approcher une représentativité des opinions représentées dans les différentes strates de la société française. Parmi ces 48 périodiques, seuls 27 ont présenté au moins un article pertinent sur la période étudiée, ce qui permet d'aboutir à un total de 85 articles pour 1937, réunis dans une base de données. Ont été retenus les articles évoquant l'exposition d'art « dégénéré » de Munich, la « Grande Exposition d'art allemand », mentionnant l'expression « art dégénéré » ou relatant un événement en lien direct avec la campagne d'épuration menée contre l'art « dégénéré ». La base de données qui les répertorie a permis de procéder à un travail statistique afin de mettre en évidence quelques tendances majeures au sein de la presse.

Par ailleurs, pour les expositions de 1938-1939, une analyse qualitative sur une sélection de périodiques a été préférée. Trois quotidiens français ont été retenus : *Paris-Soir*, *Le Temps* et *L'Œuvre*. Deux revues d'art ont également été dépouillées, à savoir *Beaux-Arts* et *Cahiers d'art* ; aucune autre revue politique ou culturelle n'a été considérée sur cette période en raison de leur faible intérêt pour la question en 1937. Pour ce qui est des périodiques publiés par les émigrés germanophones, le quotidien *Pariser Tageszeitung* a également été dépouillé systématiquement en raison de ses nombreux articles sur la campagne contre l'art « dégénéré », ainsi que l'hebdomadaire *Die Zukunft*, publié uniquement à partir d'octobre 1938, pour sa position

62 Cf. **annexe** 2, liste des périodiques dépouillés.

intéressante combinant anticommunisme et antifascisme. Enfin, la revue mensuelle *Freie Kunst und Literatur*, publiée par l'Union des artistes libres à partir de septembre 1938, a été systématiquement dépouillée dans la mesure où elle constitue un outil essentiel pour connaître les activités des artistes exilés en France. À ces périodiques ont été ajoutées des recensions ponctuelles d'articles afin d'étudier la réception dans la presse française de la contre-exposition à l'exposition d'art « dégénéré », organisée par l'Union des artistes libres en 1938 à Paris. Ce deuxième temps de l'étude de la presse, à défaut de pouvoir prétendre à la représentativité, espère malgré tout porter un regard équilibré sur l'évolution chronologique de la réception des expositions d'art « dégénéré ». Il s'agit ici d'observer l'évolution de cette réception au regard de celle du contexte international, ainsi que de prêter attention à la réception de nouveaux éléments de politique artistique, comme l'exposition « *Entartete Musik* » à Düsseldorf en juin 1938 ou la vente aux enchères d'œuvres « dégénérées » à Lucerne en juin 1939.

L'étude de la presse et donc d'une réception publique des expositions d'art « dégénéré » a été complétée par la quête de traces d'une réaction institutionnelle ou diplomatique à cette politique culturelle. Beaucoup de fonds se sont ici révélés décevants, ce qui est un premier résultat en soi. Des éléments ont pu être mis au jour dans les archives du Ministère des Affaires Étrangères et de la Sûreté nationale en ce qui concerne le politique, des Musées nationaux et des Maisons de la culture pour ce qui est du culturel. Ces archives permettent certes de récolter un certain nombre d'informations intéressantes, mais permettent également, et surtout, de mesurer l'ampleur du désintérêt institutionnel français pour la question de l'art « dégénéré ».

C'est pourquoi les archives privées, et d'abord celles des artistes exilés en France, sont un complément indispensable pour saisir malgré tout les tentatives de mobilisation contre les expositions d'art « dégénéré ». Trois fonds d'archives privées ont été déterminants pour ce travail : le fonds du peintre et président de l'Union des artistes libres Eugen Spiro, conservé à Berlin, celui de l'écrivain et journaliste Hans Siemsen, également conservé à Berlin, et enfin celui du peintre et sculpteur qualifié de « dégénéré » Otto Freundlich, conservé à Caen. Ces trois fonds permettent de saisir les trois principaux groupements au sein des exilés mobilisés : l'Union des artistes libres présidée par Eugen Spiro, la Ligue de l'Allemagne nouvelle dirigée par Hans Siemsen, et les sympathisants qui se tiennent davantage à distance, comme Otto Freundlich. Ils sont également complétés par quelques autres documents publiés, comme une partie de la correspondance de

Vassily Kandinsky[63], qui s'est au contraire tenu à l'écart de toute mobilisation. Si aucun fonds privé d'artiste français ne s'est avéré pertinent pour cette étude, les fonds privés sont néanmoins complétés par quelques rares témoignages publiés : si les écrits des auteurs de tous bords politiques et artistiques ont été parcourus à la recherche d'opinions exprimées sur l'art « dégénéré », très peu d'ouvrages se sont finalement révélés pertinents. Peu représentatifs, ils témoignent donc essentiellement du silence fait sur cette question et de la marginalité des prises de position assumées.

Problématique et plan

Un questionnement commun unit les quatre axes de recherche cités plus tôt, ainsi que les nombreuses sources qui ont alimenté ce mémoire de recherche : comment « lit-on » les expositions d'art « dégénéré » en France, c'est-à-dire quels sont les prismes de lecture artistiques, politiques, sociaux mobilisés par la société française de la fin des années 1930 pour saisir cet événement de politique extérieure ? Trois niveaux de réception sont proposés afin de saisir ces prismes au plus près. Dans un premier temps vient la simple prise de connaissance de l'information : par quels intermédiaires reçoit-on l'information des expositions d'art « dégénéré » en France ? Les deux premiers chapitres traitent donc de deux modes de médiation principaux et de leur public : la presse à destination du grand public d'une part et les cercles plus spécifiquement artistiques et politiques d'autre part. Le deuxième temps est celui des prises de position : quelles opinions émet-on sur les expositions d'art « dégénéré » et à quelle socialisation antérieure ces opinions sont-elles dues ? Les chapitres 3, 4 et 5 examinent par conséquent la spécificité du référentiel français, les jugements politiques et enfin les analyses esthétiques des expositions d'art

63 Wassily Kandinsky et Josef Albers, *Kandinsky-Albers: une correspondance des années trente*, Paris, France, Centre Pompidou, 1998.

« dégénéré ». De la prise de position découle, dans certains cas, la prise d'armes : il s'agit, dans la dernière partie, de s'intéresser de plus près à la sphère des exilés germanophones en France et à leurs tentatives de mobilisation contre les attaques envers l'art « dégénéré ». Ces tentatives de mobilisation ont recours à différentes stratégies au sein d'un entre-soi traversé de tensions (chapitre 6) ; elles nécessitent des registres de mobilisation pour s'adresser efficacement à l'opinion publique française (chapitre 7) ; enfin, il s'agit d'exposer, à son tour, contre les expositions infamantes (chapitre 8).

Partie I
Prises de connaissance

Formes de la réception et publics français des expositions d'art « dégénéré »

Chapitre 1
La presse et le « grand public »

Que sait la société française des expositions d'art « dégénéré » ?

Les expositions d'art « dégénéré » en Allemagne : à première vue, il n'y a guère là de quoi intéresser un public français, peu susceptible dans son ensemble de se rendre en Allemagne pour s'y sensibiliser à la différence entre un art racialement pur et un art dévoyé à bannir. C'est pourquoi il est nécessaire de commencer par répondre à la question : y a-t-il une réception de ces expositions en France ? Or, en effet, ces expositions jouissent d'une réelle réception, dont il convient d'analyser le principal support, la presse, et ses médiateurs, journalistes politiques et critiques d'art. Les sources disponibles ont avant tout permis l'étude de la presse écrite, soumise à une analyse quantitative pour 1937 et qualitative sur toute la période. Cette analyse permet de dessiner les contours de la réception dans son ampleur comme dans sa diversité de formes à destination du grand public : des grands quotidiens aux revues d'art, des envoyés spéciaux aux dépêches d'agences de presse, du compte-rendu détaillé à l'entrefilet, il s'agit ici de s'attacher aux formes de la prise de connaissance des expositions d'art « dégénéré » en France.

I. Que sait le grand public des expositions d'art « dégénéré » ?

A. Les expositions d'art « dégénéré » : de quoi parle la presse ?

Les expositions d'art « dégénéré » ne viennent pas seules, car elles sont l'occasion, et la face publique, d'une campagne plus vaste contre l'art « dégénéré ». Quels sont donc les grands événements susceptibles d'être relayés par la presse à ce sujet ? Un rapide retour à la chronologie permet d'identifier six principales occasions de parler de l'art « dégénéré » en France : en 1937, l'ouverture de la « Grande Exposition d'art allemand », suivie de celle de l'exposition « *Entartete Kunst* », puis les épurations massives de personnel et de collections dans les musées ; en 1938, l'exposition « *Entartete Musik* » et la contre-exposition « L'Art allemand libre » organisée à Paris ; en 1939, la vente aux enchères d'art « dégénéré » à Lucerne. Ne sont pas mentionnées ici les autres étapes de « *Entartete Kunst* » après 1937 : celles-ci sont très peu évoquées dans la presse française de 1938-1939[1].

L'analyse quantitative de la presse de 1937 permet d'étudier la répartition des sujets pendant l'exposition « *Entartete Kunst* » de Munich. 133 occurrences de sujets ont été décomptées, dont 28 occurrences pour l'exposition « *Entartete Kunst* » de Munich (33 % des articles), 35 occurrences des événements liés à la Maison de l'art allemand à Munich (41 % des articles), 25 occurrences pour l'épuration menée dans les musées et 24 occurrences pour le discours tenu par Hitler contre l'art moderne le 18 juillet 1937. Le sujet le plus largement relayé est

1 Cf. *infra*, Partie I, Chapitre 1, I, C. De Munich à Chemnitz.

donc la « Grande Exposition d'art allemand » dans la Maison de l'art allemand : c'est l'exposition « positive » de l'art acclamé par le régime nazi qui fait sensation plus que son pendant infamant. L'exposition « *Entartete Kunst* » ne devient donc pas le sujet sensationnaliste dont elle semblait avoir le potentiel. Trois facteurs explicatifs entrent en ligne de compte : le peu d'informations relayées à ce sujet par le gouvernement allemand, la quasi-absence d'images de l'exposition[2] et enfin la mauvaise connaissance de l'art moderne allemand en France. Seuls 7 articles de 1937 (8,2 %) évoquent à la fois « *Entartete Kunst* » et la « Grande Exposition d'art allemand » : le comparatisme entre les expositions est donc rare, malgré leur présentation en diptyque. La répartition des sujets évoqués dépend également du type de périodiques : on constate un intérêt nettement plus prononcé des quotidiens français que des organes de presse émigrés pour les événements de la Maison de l'art allemand ; le phénomène inverse est vrai pour l'exposition d'art « dégénéré ». Ce phénomène est aisément compréhensible pour la presse émigrée : presse antifasciste dans l'ensemble, réformiste sur le plan politique comme artistique, elle s'intéresse d'abord à l'interdiction de l'art moderne plutôt qu'aux manifestations de l'art officiel.

Les informations relayées sont-elles conformes à la réalité ? Au regard des rares envoyés spéciaux sur place, la plupart des organes de presse dépendent des informations relayées par des agences de presse, manifestement elles-mêmes souvent appuyées sur les informations transmises par les autorités allemandes. Ainsi, certains sujets sont traités avec nettement plus de précision que d'autres : le discours tenu le 18 juillet 1937 par Hitler contre l'art moderne est par exemple abondamment cité et commenté dans la presse française. En revanche, le contenu des expositions « *Entartete Kunst* » est souvent plus flou : si le parcours de l'exposition est présenté à quelques reprises, on ne sait pour ainsi dire rien des œuvres qui s'y trouvent. En résultent des articles qui reflètent souvent une image déformée des expositions, par exemple en ne mentionnant que les artistes connus du public français[3], ou parfois réellement faussée, comme lorsque circule l'information selon laquelle les œuvres diffamées seraient majoritairement françaises. Il est manifestement difficile d'accéder à des informations précises, comme en témoignent certaines informations erronées transmises par des exilés allemands, pourtant concernés en premier lieu : on trouve ainsi à plusieurs reprises dans des documents en provenance des exilés la mention d'une exposition de Munich qui aurait duré de juillet à octobre 1937, les exilés n'ayant manifestement pas eu connaissance de la prolongation de l'exposition jusqu'en novembre. Les principales

2 Cf. *infra*, Partie I, Chapitre I, IV, B. La méfiance nazie vis-à-vis de l'image.
3 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, III, A. « Inutile de les citer ».

informations circulent donc, mais de manière souvent parcellaire. Dans ces conditions, il n'est pas toujours facile de savoir si la négligence de certains événements, à commencer par les rares mentions des étapes ultérieures de « *Entartete Kunst* », est due à l'indifférence pour le sujet ou aux informations filtrées par les autorités nazies[4].

B. Analyse quantitative de la couverture de l'exposition d'art « dégénéré » à Munich

L'analyse quantitative proposée pour la première exposition « *Entartete Kunst* », tenue à Munich en 1937, porte sur 85 articles, dont 59 hors périodiques émigrés. Le nombre moyen de lignes par article est de 77[5], la médiane se situe à 38 (écart-type à 89). Ces chiffres sont gonflés par les périodiques émigrés, car la moyenne de lignes par article tombe à 69 pour les seuls périodiques francophones (médiane à 31, écart-type à 87). Ces chiffres permettent d'abord de constater l'hétérogénéité de l'intérêt pour le sujet : les articles recensés varient entre 3 et 371 lignes, ce qui ne permet évidemment pas la même transmission de l'information d'un article à l'autre. Au-delà de cette hétérogénéité, moyenne et médiane indiquent toutefois un intérêt global pour la politique culturelle nazie : peu d'événements culturels, hormis l'Exposition internationale de 1937, peuvent prétendre susciter des articles de 77 lignes en moyenne, occupant ainsi une colonne sur plus d'une demi-page, en particulier dans les quotidiens. Par comparaison avec d'autres expositions, la couverture médiatique de l'opération « art dégénéré » est donc élevée. Au sein de cette politique, l'exposition « *Entartete Kunst* » paraît intriguer particulièrement les contemporains : bien que le sujet soit moins souvent traité que la « Grande Exposition d'art allemand », il suscite des articles plus longs. La moyenne traitant de l'exposition « *Entartete Kunst* » atteint ainsi 119 lignes avec une médiane à 57 (écart-type à 109), les chiffres restant élevés même hors de la presse émigrée (moyenne à 116 lignes, médiane à 42, écart-type à 119).

4 Annie Lacroix-Riz évoque des agences de presse françaises à la solde des autorités hitlériennes, ce qui pourrait expliquer les informations parcellaires qui arrivent jusqu'en France. Annie Lacroix-Riz, *Le choix de la défaite: les élites françaises dans les années 1930*, Paris, France, A. Colin, 2009.

5 Sauf mention contraire, toutes les statistiques sont fournies avec deux chiffres significatifs étant donnés les faibles effectifs sur lesquels elles portent.

Si la presse s'intéresse à « *Entartete Kunst* » et se fait un relais important de l'information, qu'en est-il des lecteurs ? À défaut d'avoir accès à leur sensibilité, les tirages des journaux peuvent renseigner sur la quantité de personnes susceptibles d'avoir eu connaissance de la campagne contre l'art « dégénéré ». On constate (*tableau 1*) une surreprésentation des articles dans des journaux à faible tirage, ce qui est dû en partie au biais introduit par les périodiques émigrés, qui concentrent 25 % des articles recensés pour un public nécessairement limité. Toutefois, même hors de ce biais, la campagne contre l'art « dégénéré » est relayée surtout par les journaux à faible tirage : « *Entartete Kunst* » ne devient donc pas un sujet « à sensation » des grands quotidiens comme *Paris-Soir*. Ce constat est encore accentué lorsqu'on compare le tirage des journaux avec la mention de l'exposition (*tableau 2*).

Tirage	Proportion d'articles	Répartition des périodiques
Moins de 100 000	63 %	41 %
Entre 100 000 et 200 000	19 %	26 %
Entre 200 000 et 300 000	3,7 %	3,7 %
Entre 300 000 et 400 000	1,9 %	7,4 %
Entre 400 000 et 500 000	5,6 %	3,7 %
Plus de 500 000	1,9 %	3,7 %
Tirage inconnu[6]	5,6 %	15 %

Tableau 1. Répartition des articles recensés en 1937 en fonction du tirage des périodiques, comparée à la répartition des périodiques en fonction de leur tirage. Lecture : au sein des articles recensés en 1937, 63 % sont parus dans des journaux qui tirent à moins de 100 000 exemplaires, qui représentent 41 % des périodiques ayant fourni au moins un article.

Mention de l'exposition	Moins de 100 000	Entre 100 000 et 200 000	Entre 200 000 et 300 000	Entre 300 000 et 400 000	Entre 400 000 et 500 000	Plus de 500 000	Tirage inconnu
Non	63%	15%	2,5%	2,5 %	7,5%	2,5%	7,5%
Oui	64%	29%	7,1%	0 %	0 %	0 %	0 %

Tableau 2. Répartition des articles en fonction du tirage des périodiques, avec et sans mention de « Entartete Kunst ». *Lecture : 15 % des articles sans mention de l'exposition* « Entartete Kunst » *sont parus dans des journaux tirant entre 100 000 et 200 000 exemplaires.*

Si l'information circule donc dans le grand public, on ne peut affirmer qu'elle touche toute la société, étant absente des journaux à plus fort tirage. Toutefois, divers témoignages donnent le

6 Le tirage n'a pas pu être déterminé pour quatre périodiques : *Beaux-Arts*, *La Revue de l'art*, *La Revue moderne illustrée des arts et de la vie*, *Vu*. Au moins pour les trois revues d'art, le tirage est vraisemblablement inférieur à 100 000 exemplaires.

sentiment d'une information largement relayée dans la société, quel que soit le chemin qu'elle ait empruntée. Dès septembre 1937, le critique d'art allemand Paul Westheim évoque la « notoriété acquise »[7] par le terme « dégénéré ». Ce n'est pas là un fantasme d'exilé, car *Paris-Soir*, qui pourtant n'a jamais consacré un seul article aux expositions « *Entartete Kunst* », finit par se lasser de « l'inévitable couplet contre l'art dégénéré »[8] dans la bouche de Hitler. Des mentions comparables se retrouvent à de nombreuses reprises dans divers titres de presse. À défaut de chiffres précis, les expositions « *Entartete Kunst* » et l'expression « art dégénéré » paraissent donc largement connues, quoique généralement mal connues, par la société française de la fin des années 1930.

C. De Munich à Chemnitz : évolution de la réception des expositions d'art « dégénéré » dans trois quotidiens

À défaut de pouvoir dépouiller plusieurs dizaines de quotidiens sur deux années complètes (de l'été 1937 à l'été 1939) dans le cadre d'un mémoire, trois quotidiens ont été dépouillés systématiquement jusqu'en septembre 1939 afin de pouvoir appréhender malgré tout l'évolution quantitative et qualitative de la réception des expositions d'art « dégénéré » dans la presse française. Ont été retenus *Paris-Soir*, *Le Temps* et *L'Œuvre* pour des raisons complémentaires : *Paris-Soir* est le quotidien le plus lu en France[9] et permet donc d'avoir accès au contenu lu majoritairement dans la population française ; *Le Temps* et *L'Œuvre* témoignent d'un intérêt particulier pour la question, avec un correspondant permanent à Berlin pour *Le Temps*, et occupent des positions politiques équivalentes à droite et à gauche.

Sur le plan quantitatif, c'est une érosion de l'intérêt pour l'opération « art dégénéré » qui

7 « dass [sic] Wort "entartet", das heute eine Berühmtheit bekommen hat ». Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/21, Herta Wescher, acte de fondation de l'Union des artistes allemands, 30 septembre 1937.

8 R. L., « "Pas de chef-d'œuvre sans art dirigé" dit M. Hitler », *Paris-Soir*, 17 juillet 1939, n° 5791, p. 5.

9 Les chiffres varient entre 1,7 et 2 millions exemplaires tirés en moyenne en 1939 : Claude Bellanger et *alii*, *Histoire générale de la presse française*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1972, pp. 511 et 524-525 ; Laurent Martin, *La presse écrite en France au XXe siècle*, Paris, France, Librairie Générale Française, 2005, p. 78.

s'observe (*tableau 3*) : si le nombre d'articles sur l'opération « art dégénéré » est parfois plus élevé en 1938, où toute une année entre en question, le nombre moyen de lignes consacré à la question décroît presque continûment partout. D'autre part, si *L'Œuvre* et *Le Temps* maintiennent un intérêt prononcé pour la question de la politique artistique allemande, le nombre d'articles recensés dans *Paris-Soir*, sans doute plus représentatif des autres titres de presse, reste très faible.

		1937 (juillet-novembre)	1938 (janvier-décembre)	1939 (janvier-août)
Paris-Soir	Nombre d'articles	1	0	2
	Nombre total de lignes	242		200
	Nombre moyen de lignes par article			100
L'Œuvre	Nombre d'articles	4	10	2
	Nombre total de lignes	265	606	87
	Nombre moyen de lignes par article	66	61	44
Le Temps	Nombre d'articles	10	10	5
	Nombre total de lignes	460	304	217
	Nombre moyen de lignes par article	46	30	43

Tableau 3. Répartition des articles sur l'opération « art dégénéré » parus entre juillet 1937 et août 1939 dans trois quotidiens français. Lecture : le nombre total de lignes consacré à l'opération « art dégénéré » par L'Œuvre *en 1937 s'élève à 265, contre 87 en 1939.*

Cette érosion de l'intérêt se constate également dans les sujets abordés, notamment pour ce qui est des expositions « *Entartete Kunst* » à proprement parler. En effet, l'exposition d'art « dégénéré » à Berlin, après Munich, fait l'objet d'un article dans *L'Œuvre* et dans *Le Temps*, mais la troisième, à Leipzig, n'intéresse plus. Certes, il n'est pas étonnant qu'une méthode désormais éprouvée ne soit pas traitée à de multiples reprises, mais le contenu très variable de « *Entartete Kunst* » d'une étape à l'autre n'est pas du tout évoqué par la presse française. Même les articles sur l'exposition berlinoise ne prennent pas note des nouveautés qui y sont introduites par rapport à Munich, notamment le catalogue, le discours plus nettement politique, ainsi que les comparaisons entre photographies d'handicapés et tableaux « dégénérés ». Il faut donc supposer que le gouvernement nazi filtre soigneusement les informations qui franchissent les frontières, tandis que les visiteurs étrangers aux expositions d'art « dégénéré » se font plus rares, une fois la nouveauté passée. L'aspect de l'opération « art dégénéré » qui intéresse à nouveau réellement la presse française est la vente aux enchères qui se tient à Lucerne en juin 1939 : plus qu'une information venant d'Allemagne, celle-ci est lue comme un événement réellement international, lors duquel la France est susceptible de jouer un rôle. *Paris-Soir* dépêche même le critique d'art René Barotte sur

place. L'événement est surtout abordé sous l'angle de la peinture française, presque à la manière d'un compte-rendu d'une vente aux enchères anodine ; peu de cas y est fait de la peinture allemande. Enfin, les mobilisations organisées par les exilés allemands et autrichiens à Paris contre « *Entartete Kunst* » suscitent un bilan plus contrasté : si *L'Œuvre* se fait notamment le porte-voix des rebondissements diplomatiques rencontrés par l'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne »[10], *Paris-Soir* ne publie pas une ligne sur les efforts des « dégénérés » et *Le Temps* se limite à un article sur chacune des deux expositions organisées par les exilés. Toutefois, même les nombreux articles de *L'Œuvre* adoptent une perspective essentiellement antifasciste plutôt qu'esthétique : l'art « dégénéré » en lui-même est presque absent.

La répétition des méthodes nationales-socialistes influe-t-elle sur l'opinion que s'en fait la presse ? Ici non plus, l'échantillon retenu ne peut prétendre à la représentativité ; toutefois, l'intérêt moindre pour les questions de politique artistique dans le Reich semble s'accompagner d'un jugement progressivement plus sévère. *L'Œuvre*, majoritairement critique dès 1937, le reste ; tandis que la neutralité parfois admirative de *Paris-Soir* et du *Temps* cède le pas à une neutralité discrètement critique. Il est fort probable, toutefois, que cette évolution soit due, plus qu'à la politique artistique elle-même, à la dégradation des relations diplomatiques entre la France et l'Allemagne, de la crise de Munich de septembre 1938 à l'entrée en guerre un an plus tard. Ainsi, si l'opération « art dégénéré » continue à être suivie de loin par la presse, il n'y a pas de réelle campagne de presse à ce sujet.

10 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 8, II, A. L'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne ».

II. Typologie des titres de presse : formes de médiation et formes de réception

A. Les quotidiens nationaux : « petites nouvelles de l'étranger »[11]

Les quotidiens nationaux représentent la catégorie la plus importante de titres de presse dépouillés. 16 quotidiens ont ainsi été dépouillés durant la période d'ouverture de l'exposition « *Entartete Kunst* » de Munich en 1937. Cette prééminence accordée aux quotidiens permet de suivre la transmission de l'information au jour le jour, en même temps que de couvrir tous les positionnements politiques et sociaux. Il était par conséquent attendu d'y recenser un grand nombre d'articles pertinents ; les quotidiens sont toutefois surreprésentés *in fine* par rapport aux autres catégories de périodiques (*tableau 4*). Les quotidiens sont par conséquent la principale source de médiation étudiée dans ce travail, et très probablement l'une des principales pour le grand public[12]. De plus, très peu de quotidiens n'évoquent pas le sujet : sur 16 quotidiens dépouillés en 1937, seuls deux n'ont fourni aucun article (*L'Humanité*[13] et *Le Petit Parisien*). L'hypothèse selon laquelle des réappropriations locales du sujet peuvent avoir lieu, en particulier en Alsace, a vite été rejetée, car les quotidiens régionaux ne font que reproduire à ce sujet les dépêches d'agences de presse, ce qui a motivé de ne pas poursuivre leur dépouillement[14].

Type de périodique	Proportion d'articles recensés	Proportion de journaux dépouillés
Quotidien national	61 %	52 %
Revue politique	11 %	19 %
Revue culturelle	1,8 %	15 %
Revue d'art	1,8 %	11 %
Émigré	25 %	7,4 %

11 *L'Action française* possède une catégorie de ce titre, tandis que *Le Temps* titre souvent « Nouvelles de l'étranger ».

12 Les tirages de la presse écrite signalent que les quotidiens sont, avec les revues politiques, les périodiques les plus lus. La principale autre source de médiation susceptible de faire concurrence aux quotidiens sur ce terrain est sans doute la radio. Cf. *infra*, Partie I, Chapitre I, IV, A. La radio.

13 Des articles de *L'Humanité* ont toutefois été recensés en 1938 pour l'étude de cas de la réception de la contre-exposition « L'Art allemand libre » ; le quotidien communiste s'intéresse donc à la question, bien que tardivement.

14 *Ouest-Eclair* et *L'Est républicain*, deux des principaux quotidiens régionaux, ont été dépouillés uniquement sur les mois d'été 1937 ; les résultats, peu pertinents, n'ont pas été conservés dans cette analyse.

Tableau 4. Répartition des articles recensés en 1937 par types de périodiques, comparée à la répartition des titres de presse dépouillés. Lecture : 61 % des articles recensés sont parus dans des quotidiens nationaux, qui représentent 52 % des journaux étudiés.

Toutefois, cette médiation est majoritairement une médiation « en passant », avec des articles relativement courts : la longueur des articles est de 66 lignes en moyenne en 1937, avec une médiane à 31 lignes (écart-type à 84), contre 77 et 38 tous types de périodiques confondus. Les informations sur la politique culturelle hitlérienne sont majoritairement données dans la catégorie des événements de politique extérieure, plutôt que dans les chroniques culturelles. Étant donné l'agenda de politique internationale fort chargé à la fin des années 1930, il n'est guère étonnant que le sujet ne soit que rarement développé dans des analyses détaillées. Les articles sont en moyenne situés entre la deuxième et la troisième page, pour des journaux qui comptent généralement entre huit et dix pages, ce qui confirme le caractère secondaire de l'information de la campagne contre l'art « dégénéré » par rapport à d'autres informations. Est également confirmée la lecture politique de l'art « dégénéré », les articles culturels étant généralement plutôt en dernière ou avant-dernière page. Les différentes étapes de la campagne contre l'art « dégénéré » sont souvent suivies : on compte, en 1937, en moyenne trois articles sur le sujet par quotidien. Les quotidiens nationaux, principale source de réception des expositions d'art « dégénéré » pour le grand public français, sont donc des relais relativement efficaces de l'information, puisque celle-ci y est traitée en quantité non négligeable, surtout pour un sujet culturel. Pour autant, et de manière attendue, l'art « dégénéré » n'est pas à la « une » des quotidiens, qui, pour la grande majorité, se refusent à en faire un sujet sensationnaliste.

B. Les revues politiques et culturelles : l'information à la marge

De manière surprenante *a priori*, le traitement de la campagne contre l'art « dégénéré » est assez comparable dans les revues politiques et culturelles : celles-ci et celles-là ne la considèrent qu'à titre anecdotique et en parlent souvent à la marge d'un autre sujet. Ces deux types de périodiques, et surtout les revues culturelles, sont nettement sous-représentés dans la répartition

des articles recensés (*tableau 4*). On ne compte que treize articles recensés pour douze revues politiques et culturelles dépouillées, sachant que trois revues culturelles (*Commune*, *Esprit* et *La Revue des deux mondes*) n'ont fourni aucun article. Les articles y sont généralement courts (en 1937, moyenne de 49 lignes[15], médiane à 14 lignes, écart-type à 80). L'information est traitée dans les « bulletins » ou les revues de presse, à moins qu'un court paragraphe n'y soit consacré dans un article sur un sujet autre. Rares sont donc les articles qui proposent un compte-rendu ou une analyse de la campagne contre l'art « dégénéré ». Sur le versant politique, on s'étonne que des revues volontiers démagogiques comme *Candide* ne se prêtent pas au jeu de la surenchère dans le domaine du spectacle politique (mais que l'on se rassure, *Je suis partout* y remédie). La méconnaissance de l'art moderne allemand ainsi que le manque d'images fournissent des éléments d'explication de cette discrétion. Sur le versant culturel, se dégage ici un trait caractéristique de la réception des expositions d'art « dégénéré », à savoir le désintérêt *a priori* étonnant des intellectuels de la fin de la IIIe République pour la politique artistique de l'Allemagne nazie. Ni sujet à sensation, ni sujet d'exégèse, les expositions d'art « dégénéré » restent à la marge des revues, alors que celles-ci occupent une place de choix dans le paysage médiatique français des années 1930. Trois exceptions à ces considérations générales, rares comptes-rendus français de « *Entartete Kunst* », ont toutefois été recensées dans des revues culturelles et politiques et sont mobilisées à de nombreuses reprises dans ce travail : un journaliste anonyme de *Je suis partout*, le théologien Louis Beirnaert dans *Études* et le critique musical Jacques Feschotte dans le *Mercure de France*[16] proposent de longues considérations sur le diptyque d'expositions à Munich.

C. Les revues d'art et le IIIe Reich : la gêne du politique

Le désintérêt des revues d'art pour l'art « dégénéré » est patent. Treize revues d'art ont été

15 Pour trois articles n'a été compté que le nombre de lignes pertinentes au regard du sujet, car celui-ci est évoqué rapidement dans un long article sur un sujet tout autre.

16 Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10 ; Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, pp. 499-506 ; Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, pp. 94-110. Cf. **annexes 3 et 5.**

dépouillées pour l'exposition à Munich en 1937 : seuls cinq articles dans quatre revues ont été recensés. Il est vrai que ceux-ci sont exceptionnellement longs (entre 45 et 271 lignes) ; le constat n'en est pas moins flagrant. Les raisons de ce silence sont diverses. *Cahiers d'art*, par exemple, consacre deux longs articles à la « tentative d'esthétique dirigée du IIIe Reich » sous la plume de Christian Zervos[17], mais avant le début de la campagne d'épuration contre l'art « dégénéré » : le problème de la politique dictatoriale envers l'art moderne ayant en quelque sorte évacué au cours d'une longue analyse, la question de l'art « dégénéré » n'est plus considérée pour elle-même. En revanche, que dire du silence de *ABC Magazine d'art*, *L'Amour de l'art*, *L'Art et les artistes*, *L'Art vivant*, *Gazette des Beaux-Arts*, *Plastique* et *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* ? Le critique d'art Waldemar George ne manque pas de s'étonner lui-même du silence de ses contemporains :

> « L'inauguration de la Maison de l'art allemand à Munich [...] a donné lieu à des solennités que mentionnèrent les télégrammes d'agences. Mais le sens de ces solennités n'a été mis en valeur par personne. M. Gillet lui-même [...] ne parle dans son article de "Paris-Soir"[18] que du défilé civil et militaire qui suivit l'inauguration. Pourquoi ce silence ? »[19]

L'explication la plus vraisemblable est que ces périodiques n'ont pas jugé l'art « dégénéré » comme une catégorie esthétique valable et se sont refusés à accorder du crédit aux expositions « *Entartete Kunst* » en en faisant une recension, comme l'a fait *a contrario La Revue de l'art*[20]. Peut-être certaines ont-elles également jugé prudent de se tenir éloignées de toute compromission avec la sphère politique, tant l'analyse esthétique ne peut faire fi du contexte propagandiste. Les analyses souvent teintées d'ambiguïté esthétique comme politique d'un Waldemar George dans les lignes de *Beaux-Arts* peuvent donner raison à cette prudence. *Beaux-Arts*, souvent sous la plume de Waldemar George, est d'ailleurs la seule revue d'art permettant de lire la réception des expositions d'art « dégénéré » dans le temps, avec onze autres articles recensés en 1938 et 1939.

Une autre exception au désintérêt des revues d'art pour les expositions d'art « dégénéré » se trouve dans les revues surréalistes, à des titres divers. *Les Réverbères*, jeune et éphémère revue

17 Christian Zervos, « Réflexions sur la tentative d'esthétique dirigée du IIIe Reich », *Cahiers d'art*, 1936, n° 8-10, pp. 209 et suivantes, et 1937, n° 1-3, pp. 51-61.
18 Louis Gillet, « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi », *Paris-Soir*, 23 juillet 1937, n° 5140, p. 4.
19 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 13 août 1937, n° 241, p. 1.
20 Anonyme, sans titre, *La Revue de l'art*, 1er septembre 1937, tome 71, n° 377, p. 198-199.

néo-dada et surréaliste publie dans son troisième numéro un compte-rendu de l'exposition de Munich, signé par Jean-François Chabrun, jeune poète surréaliste. Toutefois, la parution de cet article très engagé politiquement et esthétiquement aux marges d'un monde de l'art que la revue prétend vouloir révolutionner ne vient que confirmer l'indifférence globale du monde de l'art institué pour la campagne contre l'art « dégénéré ». Il en va de même pour les deux articles dans lesquels André Breton, chef de file du surréalisme s'il en est, prend position contre l'opération « art dégénéré » : dans *Clé*[21] et dans *Minotaure*[22], l'art « dégénéré » est cité presque au détour d'une phrase, comme un exemple qui vient appuyer le propos général de l'article. Les expositions d'art « dégénéré » n'ont donc que rarement été considérées comme objet artistique ou muséal valable en France. Les rares tentatives d'analyse esthétique, même si elles viennent paradoxalement confirmer la prééminence d'une lecture politique des expositions d'art « dégénéré », sont toutefois hautement intéressantes et justifient qu'on s'y intéresse en tant que telles, malgré leur marginalité.

III. La presse médiatrice

A. Envoyé spécial, correspondant permanent ou dépêche d'agence de presse : les formes de la médiation journalistique

Si la presse est le principal relais d'information au sujet des expositions d'art « dégénéré », ses plumes sont elles-mêmes tributaires des informations qui leur parviennent, dans la mesure où

21 André Breton, « N'imitez pas Hitler ! », *Clé*, février 1939, n° 2, p. 9. Reproduit dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969. Tome 1, 1922-1939*, Paris, France, Le Terrain vague, 1980, pp. 347-348.

22 « La rédaction » [André Breton], « Le nationalisme dans l'art », *Minotaure*, mai 1939, n°12-13, p. 71.

peu de journalistes ont l'occasion de se rendre sur place pour visiter l'une des expositions. D'où vient l'information à l'origine de la médiation journalistique ? Dans certains cas, une mention en début d'article ou des formulations similaires d'un périodique à un autre permettent d'identifier avec certitude la reproduction d'une dépêche d'agence de presse sans modification par le périodique. Toutes les dépêches ne peuvent sans doute pas être identifiées ainsi, mais ces méthodes permettent néanmoins de constater qu'au moins 20 des articles recensés en 1937, soit 24 %, sont des dépêches reproduites sans intervention journalistique, ou très peu[23]. Ce chiffre vient confirmer l'enjeu de réception indirecte de ce sujet : non seulement le grand public n'a que peu de moyens de savoir ce qui est montré dans l'exposition « *Entartete Kunst* », mais les journalistes eux-mêmes, sans doute par manque de moyens, reproduisent souvent une information qu'ils n'ont pas produite eux-mêmes. Dès lors, l'information est rendue précaire par les nombreux filtres auxquels elle est soumise.

A contrario, pour cinq articles recensés en 1937 et 1938 (parus dans *La Croix*, *Études*, *Je suis partout*, le *Mercure de France* et *Les Réverbères*), on peut affirmer avec certitude que l'auteur a visité l'exposition « *Entartete Kunst* », ce qui fait de ces articles de réels compte-rendus d'exposition. Il n'est pas négligeable que certains journalistes ou critiques d'art aient pris la peine de visiter l'exposition pour en rendre compte, et ce sont ces articles qui sont mobilisés en priorité pour une analyse plus qualitative de cette réception. De nombreux témoignages insistent sur la présence d'étrangers, dont des journalistes, dans les expositions, en particulier celle de Munich : « Il est vrai que dans cet effectif colossal abondaient les Anglais et les Américains. », affirme par exemple Raymond Lécuyer dans *Le Figaro*[24]. Les – rares, malgré tout – journalistes français qui se déplacent ne font donc pas exception et sont vraisemblablement les bienvenus aux yeux des organisateurs allemands, même si les auteurs de comptes-rendus sont, dans l'ensemble, d'assez mauvais propagandistes de l'art « dégénéré ». À mi-chemin entre la dépêche non retouchée et le compte-rendu de visite se situe l'information transmise par les correspondants permanents en Allemagne de certains périodiques. C'est en particulier le cas pour *Le Temps*, dont la plupart des articles sur l'Allemagne sont signés par René Lauret, correspondant à Berlin. Celui-ci n'a vraisemblablement pas visité d'exposition d'art « dégénéré », mais fournit toutefois des articles plus développés et parfois plus personnalisés que les seules dépêches.

23 On trouve par exemple dans la *Pariser Tageszeitung* des dépêches traduites littéralement du français vers l'allemand. Dans ce cas, on considère que la dépêche d'origine n'a pas été modifiée.

24 Raymond Lécuyer, « La "réforme" de l'art », *Le Figaro*, 8 août 1937, n° 220, p. 2.

Enfin, à défaut de pouvoir dépêcher un journaliste sur place, certains journaux publient néanmoins des articles de réflexion sur la politique culturelle hitlérienne. Le nombre d'articles d'analyse peut être estimé à partir du seuil retenu de 100 lignes, ce qui représente environ une colonne sur toute la hauteur de page d'un quotidien ; ce seuil permet de retenir 21 articles de fond en 1937, soit un quart des articles recensés. Malgré la proportion importante de dépêches, on constate donc que le sujet est également susceptible de provoquer des analyses et des réactions plus développées. Cela est d'autant plus vrai pour l'exposition « *Entartete Kunst* », qui est sujet de treize articles d'analyse, donc la majorité d'entre eux. De manière attendue, ces articles de fond sont surreprésentés dans des journaux émigrés (neuf articles), mais on en compte néanmoins sept dans des quotidiens nationaux, dont quatre sur l'exposition « *Entartete Kunst* ». Ce chiffre, peu élevé en soi, reste intéressant dans la mesure où il est question d'un aspect de la politique artistique d'un pays étranger, et donc d'une information nécessairement secondaire par rapport aux questions de politique extérieure.

B. Qui sont les commentateurs de l'art « dégénéré » ?

37 des articles recensés en 1937, soit 44 %, sont signés, ce qui paraît important au vu de la proportion de dépêches non signées. Ces signatures correspondent à 24 auteurs différents, dont 19 identifiés[25]. Parmi ces 19 personnalités, on compte sept critiques d'art, sept écrivains et critiques littéraires et quatre journalistes. Seize articles sont signés par des critiques d'art, sept sont écrits par des écrivains et critiques littéraires et sept par des journalistes. Les signatures signalent donc une nette surreprésentation de critiques d'art, ou, comme à défaut, de critiques littéraires ou musicaux. Ce résultat contraste avec la réception majoritairement politique constatée plus haut : alors même que les revues d'art refusent généralement de se saisir du sujet, les quotidiens et revues politiques font appel à des critiques d'art pour analyser la campagne contre l'art « dégénéré ». Ce choix confirme l’ambiguïté du projet hitlérien : trop politique pour être traité dans les rubriques culturelles, mais trop culturel pour être traité pour des journalistes politiques.

Certains auteurs s'expriment à plusieurs reprises entre 1937 et 1939 sur la politique

25 Les autres sont des initiales ou des pseudonymes non identifiés.

artistique du IIIe Reich, parmi lesquels certains noms ne surprennent guère : ainsi de René Lauret, correspondant permanent du *Temps* à Berlin, ou de Paul Westheim[26], critique d'art allemand exilé, journaliste prolifique dans le *Pariser Tageszeitung* et directeur de *Freie Kunst und Literatur*, le bulletin de l'Union des artistes libres. Mais on note également la récurrence d'autres noms moins directement concernés : le critique d'art Waldemar George, et, dans une moindre mesure, le critique d'art Louis Gillet, reviennent ainsi à plusieurs reprises sur ces sujets et manifestent d'un article à l'autre une ambiguïté notable dans leur opinion à l'égard de la campagne contre l'art « dégénéré ». Waldemar George signe deux articles majeurs sur le sujet dans *Beaux-Arts*[27], mais continue à nourrir sa réflexion dans une série d'articles parus jusqu'en 1939, dans une oscillation constante entre fascination pour la personnalité de Hitler, condamnation d'une dictature de l'art et méfiance vis-à-vis de l'art moderne allemand. Louis Gillet, de son côté, chante les louanges de la Maison de l'art allemand dans *Paris-Soir*[28], avant d'aborder le revers de la médaille dans *L'Époque*[29], témoignant ainsi également de lignes éditoriales différentes d'un quotidien à l'autre[30]. Enfin, de nombreux articles de *L'Œuvre* sont signés par André Pierre, journaliste socialiste dont l'engagement politique est sensible dans sa lecture de l'art « dégénéré ». Malgré la lecture à dominante politique des expositions d'art « dégénéré » dans la presse française, leurs médiateurs sont malgré tout majoritairement des critiques d'art, rappelant ainsi toute l'ambiguïté du projet hitlérien.

C. La presse sous pression

Au-delà des intermédiaires propres au travail journalistique se pose la question des pressions exercées de manière plus ou moins ouverte sur les titres de presse. Annie Lacroix-Riz en

26 Cf. *infra*, Partie I, Chapitre 2, III, C. Étude de cas : Paul Westheim.

27 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 13 et 20 août 1937, n° 241 et 242.

28 Louis Gillet, « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi », *Paris-Soir*, 23 juillet 1937, n° 5140, p. 4.

29 Louis Gillet, « Le chef d'État se fait chef d'école. M. Hitler ancien peintre a tort de vouloir régenter les choses de l'Art », *L'Époque*, 9 août 1937, n°62, p. 1-2.

30 La question d'une forme de censure éditoriale, ou d'auto-censure, serait un aspect intéressant de la question de la réception des expositions d'art « dégénéré » ; toutefois, les recherches n'ont pas permis de comparer des opinions d'un même auteur écrites dans des contextes différents (presse écrite, ouvrages, journaux personnels, correspondance), à l'exception du critique allemand Paul Westheim.

particulier défend la thèse d'une corruption à grande échelle exercée sur la presse française par les services allemands à la fin des années 1930 et d'une inféodation de plusieurs grandes agences de presse à la politique hitlérienne[31]. Cette thèse est confirmée par des observateurs contemporains, parmi lesquels Arthur Koestler, marqué par son activité de reporter : « Lentement mais sûrement, les forces qui avaient pouvoir sur ces journaux indépendants [*Le Petit Parisien*, *Excelsior*, *Paris-Soir*, *L'Intransigeant*] avaient tué en [leur lecteur] les plus hautes conceptions des idéaux humanitaires et diminué son intérêt pour les affaires du monde »[32]. Il est bien sûr difficile, si ce n'est impossible, d'isoler l'influence allemande dans les articles sélectionnés[33]. Coïncidence ou fait pertinent, on peut toutefois remarquer que deux des quatre titres épinglés par Koestler accueillent deux des articles les plus enthousiastes à l'égard de la politique culturelle hitlérienne[34]. En revanche, certains périodiques ouvertement à la solde de l'Allemagne hitlérienne, comme les *Cahiers franco-allemands*, évoqués notamment par Karen Fiss[35] en tant qu'outil de « séduction culturelle » de l'Allemagne à destination de la France, n'évoquent pas du tout la théorie de l'art « dégénéré », vraisemblablement peu destinée à l'exportation directe. Aucune pression sur la presse, que ce soit de la part des autorités allemandes ou du haut patronat français, ne peut donc être prouvée pour ce qui est de la question de l'art « dégénéré », aux marges de la diplomatie culturelle franco-allemande. En revanche, une influence plus insidieuse en direction d'une tolérance ou d'une indifférence affichée vis-à-vis des agissements allemands, notamment en matière culturelle, est tout à fait probable.

31 Annie Lacroix-Riz, *Le choix de la défaite: les élites françaises dans les années 1930*, Paris, France, A. Colin, 2009, pp. 321-325, 560.

32 Arthur Koestler, *La lie de la terre*, Paris, France, Librairie générale française, 1971, p. 76.

33 Il faudrait ici avoir recours aux archives des périodiques, à supposer que celles-ci permettent de juger de la pression allemande à un niveau aussi détaillé, ce qui est peu probable.

34 Georges Brunon Guardia, « Le succès de l'Exposition d'Art Français à Berlin et le discours du Führer sur « l'art dégénéré », *L'Intransigeant*, n°51071, 22 juillet 1937, p. 3, et Louis Gillet, « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi », art. cit.

35 Karen Fiss, *Grand illusion: the Third Reich, the Paris exposition, and the cultural seduction of France*, Chicago, États-Unis d'Amérique, 2009, p. 21-27.

IV. Les supports audio-visuels

A. La radio, ou le problème de l'absence des sources

Qu'il ait été question des expositions d'art « dégénéré » à la radio française ne peut guère laisser de doute au regard de la quantité d'articles recensés dans la presse écrite. Les archives manquent toutefois pour en témoigner : il n'existe pas d'archives sonores complètes pour la radio des années 1930. On trouve aisément des grilles de programme, mais celles-ci ne permettent pas de connaître le contenu des émissions en particulier pour ce qui est des actualités. Dès lors, l'existence de comptes-rendus radiophoniques ne peut qu'être déduite d'autres sources. On lit parfois des indices comme celui-ci : « Les voix conjuguées de la presse et de la T.S.F. ont fait savoir à l'Europe – et au monde ! »[36] À une époque où trois millions de foyers français sont équipés de postes[37], inaugurant l'ère de l'information immédiate, le rôle de la radio est certain dans la réception des expositions d'art « dégénéré ». Il est par conséquent d'autant plus frustrant de devoir renoncer à cette quantité d'informations faute d'archives. Une émission radiophonique est toutefois bien documentée et peut servir d'exemple de ce que les auditeurs français peuvent connaître.

Le 25 décembre 1938[38], une émission de Radio-37, ex-Radio-Béziers, devenue radio nationale privée en partenariat avec *Paris-Soir*[39], est consacrée à « Paris – Carrefour du monde ». Est notamment abordée l'émigration allemande à Paris, en particulier dans ses aspects culturels. De manière significative, l'existence de cette émission est documentée dans trois périodiques émigrés[40] ainsi que dans les archives d'Eugen Spiro, président de l'Union des artistes libres ; aucune source française à ce sujet n'a pu être exhumée. Pour être autant citée par la sphère des exilés, il

36 Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, p. 94.

37 Patrice Cavelier et Olivier Morel-Maroger, *La radio*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 6.

38 L'émission en question est diffusée le 25 décembre 1938 entre 21 et 22 heures, ce qui n'augure pas d'un grand nombre d'auditeurs.

39 Sur l'histoire de Radio-Béziers / Radio-37, voir Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, La Documentation française, Paris, 1994, pp. 222-225.

40 Les informations sont présentées de manière presque identique dans trois périodiques : anonyme, « Radio 37 über die Kulturarbeit der deutschen Emigration », *Pariser Tageszeitung*, 21 décembre 1938, n° 872, p. 3 ; anonyme, « Radio 37, Paris ueber die Kulturarbeit der deutschen Emigration », *Freie Kunst und Literatur*, janvier 1939, n°4, p. 6 ; anonyme, « Ein franzoesischer Radiosender ueber die Kulturarbeit der deutschen Emigration », *Internationale Mitteilungen*, janvier-février 1939, n°1, p. 4.

est probable que ceux-ci aient été associés de près à la préparation de l'émission, ce que tend à confirmer son contenu, de ton très anti-hitlérien :

> « le présentateur expliqua qu'il existe, comme chacun sait, deux colonies allemandes totalement séparées l'une de l'autre à Paris. D'après lui, l'une dépend de l'ambassade allemande et de la Maison brune et vit repliée sur elle-même, sans contact quelconque avec la culture française. En revanche, l'émigration allemande est, toujours d'après le présentateur, intimement liée à la vie intellectuelle française. [...] Raymond Raoul Lambert souligna dans son interview à quel point la proportion numérique de l'émigration allemande au sein du problème global des étrangers est minime. »[41]

À défaut de savoir si Raymond-Raoul Lambert est le présentateur général de l'émission, voire son initiateur, sa présence dans l'émission explique les conditions dans lesquelles celle-ci a pu être envisagée. Lambert est en effet président du Comité d'assistance aux réfugiés, puis de l'Union générale des israélites de France : c'est donc clairement en antifasciste menacé par l'antisémitisme allemand qu'il offre une tribune aux exilés allemands.

L'émission traite de fait de plusieurs aspects culturels de l'émigration allemande, et notamment de ses écrivains. Plus pertinente ici est la retransmission du discours tenu par Eugen Spiro, président de l'Union des artistes libres, à l'occasion de l'inauguration de l'exposition « L'Art allemand libre », organisée en novembre 1938 à la Maison de la culture parisienne[42]. La retransmission de ce discours sur les ondes d'une radio nationale est sans doute envisageable dans la mesure où il prolonge la rhétorique employée dès le début de l'émission, qui insiste sur la proximité entre la culture de l'« autre Allemagne » et la culture française[43]. Eugen Spiro remercie ainsi tous les acteurs français ayant œuvré pour la réalisation de l'exposition (pourtant fort rares), avant de placer les artistes allemands exilés sous le patronage des cercles artistiques français :

> « Nous ne cesserons jamais d'apprécier ce bonheur de pouvoir y vivre [à Paris], respirer et travailler dans cette atmosphère artistique sous la fécondation de l'art français et à

41 «erklärte der Sprecher, es gäbe bekanntlich zwei voneinander vollkommen getrennte deutsche Kolonien in Paris. Die eine sei von der deutschen Botschaft und vom Braunen Haus abhängig und lebe mit sich, ohne jede Berührung mit der französischen Kultur. Dagegen sei die deutsche Emigration eng mit dem französischen Geistesleben verbunden. [...] Raymond Raoul Lambert unterstrich in seinem Interview, wie gering zahlenmässig der Anteil der deutschen Emigration in dem Gesamtkomplex des Fremdensproblems ist. » Anonyme, « Radio 37 über die Kulturarbeit der deutschen Emigration », *art.cit*.

42 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 8, I. L'exposition « L'Art allemand libre ».

43 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 7, I, B. Réapproprier l'héritage français.

côté des artistes français qui nous ont accueillis avec leur plus grande bienveillance dans leurs expositions. »[44]

On peut douter à plus d'un titre de la « plus grande bienveillance » des artistes français ou installés de longue date en France à l'égard des exilés allemands ; c'est donc clairement un discours de conciliation que prononce le président de l'Union des artistes libres, main tendue que vient saisir un militant pour les droits des réfugiés juifs. Seul un discours qui dénote une pareille soumission de la part des exilés allemands est sans doute susceptible d'être entendu par le grand public français à l'heure d'une germanophobie galopante. Grand public à coup sûr : en tant que quotidien français le plus lu, *Paris-Soir* assure sans doute une audience importante à son homologue radiophonique. Par cet esprit d'apaisement jusque dans la mobilisation contre la campagne contre l'art « dégénéré », on peut supposer que la radio présente, au sujet des expositions d'art « dégénéré », des contenus relativement proches de la presse écrite, sans prise de parti trop audacieuse en faveur des artistes condamnés.

B. La méfiance nazie vis-à-vis de l'image

C'est un constat très différent de la radio qui s'impose dans le cas des images, qu'elles soient photographiques ou cinématographiques. Pour ce qui est de la photographie, les sources sont loin de manquer, au moins pour ce qui est des premières expositions d'art « dégénéré », à Munich puis Berlin : les archives ainsi que les ouvrages spécialisés comptent nombre de prises de vues des expositions, permettant d'ailleurs la reconstitution de l'exposition de Munich. Pourtant, presque aucune photographie des expositions d'art « dégénéré » n'est reproduite dans la presse française : en 1937, seule *La Croix* publie la photographie d'une sculpture de Ludwig Gies présentée dans l'exposition de Munich (*ill. 13*). Les photographies de la Maison de l'art allemand sont plus nombreuses : trois d'entre elles ont été recensées en 1937, auxquelles viennent s'ajouter un portrait de Hitler et deux articles illustrés par des reproductions d'art typiquement « nazi ».

44 Archiv der Akademie der Künste, Fonds Eugen Spiro, N 2291/22, Eugen Spiro (?), s.t., s. d.

Cette absence d'images interpelle à l'époque de la généralisation de la presse illustrée : « pas de journaux sans images »[45] semble être alors le mot d'ordre. C'est particulièrement vrai pour des revues comme *Vu*, qui misent sur le divertissement par la photographie ; or *Vu* ne publie au sujet de la politique culturelle hitlérienne qu'un portrait de Hitler. Dès lors, l'absence de photos des expositions d'art « dégénéré » dans la presse française ne peut être due au hasard. Un constat proche s'impose pour la présence des expositions d'art « dégénéré » dans les actualités cinématographiques diffusées en France à la fin des années 1930. Aucune actualité cinématographique diffusée par Pathé ne montre les expositions d'art « dégénéré » ; une seule mentionne un discours esthétique tenu par Adolf Hitler, dans le « Journal de l'année 1938 »[46], et une autre la Maison d'art allemand à Munich[47]. Là encore, ce silence n'est pas dû à l'inexistence des images filmées : si celles-ci sont plus rares que les photographies, il en existe néanmoins. Le caméraman américain Julien Bryan en particulier tourne un documentaire muet, court mais précis, sur l'exposition de Munich[48].

Dès lors, pourquoi cette absence des images de « *Entartete Kunst* » dans les sources françaises alors que ces images existent ? Une première explication envisageable réside du côté français : les diffuseurs français, que ce soit la presse écrite ou les sociétés de production cinématographique, ne jugent pas opportun de les diffuser. On pourrait arguer d'un désintérêt : comme dans les articles de presse écrite, la Maison de l'art allemand est bien présente lorsque les expositions de diffamation le sont moins. C'est aussi ce que peut laisser penser l'histoire de la presse, qui souligne une disparition progressive des images politiques, « pour aller dans le sens du divertissement auquel assistent les spectateurs »[49]. Cet argument est toutefois invalidé par la présence d'un nombre non négligeable dans les grands quotidiens français de photographies de l'exposition « L'Art allemand libre »[50], contre-exposition à « *Entartete Kunst* » organisée à Paris en novembre 1938 : l'intérêt pour l'image de l'art allemand est là.

45 Fabrice d'Almeida et Christian Delporte, *Histoire des médias en France: de la Grande guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2003, p. 66.

46 Archives Pathé, cote 1938GDOC 00006, « Le Journal de l'année - 1938 », première diffusion en 1938.

47 Archives Pathé, cote 3731GM 05797, « Défilé historique à "Maison d'art allemand", première diffusion en juillet 1937.

48 Mentionné par Karl Stamm dans Ronald S. Lauder et *alii*, *Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*, Munich, Allemagne, Prestel, 2014, pp. 200-201 ; conservé au Steven Spielberg Film et Video Archive, US Holocaust Memorial Museum, Washington, Julien Bryan Collection, ce court film se trouve aisément sur internet, notamment à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=tUz8mKif57w. D'après Karl Stamm, il n'existe pas de film sur les autres étapes de « *Entartete Kunst* ».

49 Fabrice d'Almeida et Christian Delporte, *op. cit.*, p. 73.

50 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 8, III, A. La presse se manifeste.

Par conséquent, les raisons de cette non-diffusion des images de « *Entartete Kunst* » sont à chercher du côté allemand. Karl Stamm, dans un article sur l'art « dégénéré » à l'écran[51], souligne ce paradoxe d'une invisibilité de l'art « dégénéré » malgré la propension nazie à s'appuyer habituellement sur une propagande par l'image, en particulier filmée. Pour Stamm, ce paradoxe s'explique par une inadéquation du médium cinématographique au format des expositions d'art « dégénéré », dont la scénographie devait être « comprise progressivement par les visiteurs se déplaçant dans l'exposition », tandis que sa condensation en une actualité « aurait pu provoquer aussi facilement le rire que l'indignation »[52]. L'auteur souligne également que la couleur des tableaux expressionnistes, principale pierre d'achoppement de la reconnaissance par le grand public, ne peut être rendue dans l'image filmée en noir et blanc. Cet argument est corroboré par ce qu'écrivent certains visiteurs français de l'exposition « *Entartete Kunst* » : le compte-rendu signé par le théologien Louis Beirnaert dans la revue *Études* évoque ainsi « les couleurs chimiques, les jaunes criards, les visages indécis et vaguement négroïdes d'un Nolde ; les barbouillages enfantins d'un Schmidt-Rottluff »[53]. Cette thèse d'une incompatibilité des médiums de l'exposition et de l'image filmée paraît effectivement convaincante. Elle peut sans doute être complétée par le fait que les autorités souhaitent faire de « *Entartete Kunst* » un contre-modèle normatif pour la société allemande, mais non pour l'Europe, voire le monde entier : les théories sur l'art « dégénéré » n'ont guère vocation à être exportées[54]. Par conséquent, à la lumière de l'indignation internationale suscitée quelques années plus tôt par les autodafés de 1933, il paraît aisément compréhensible qu'il n'est pas dans l'intérêt de la propagande allemande d'alimenter une réputation de nazis barbares et iconoclastes par le biais de l'image, trop aisément reproductible.

Toujours est-il que ces images, donc, n'arrivent pas jusque dans les médias français. La réception en est influencée : non seulement la grande majorité des commentateurs français n'ont pas vu l'une des expositions d'art « dégénéré », mais ils ne savent pas ce qui s'y trouve ni à quoi elles ressemblent. C'est la porte ouverte aux interprétations esthétiques les plus simplistes et surtout les plus propices à plaquer des *a priori* sans les confronter à la réalité des expositions. Qui

51 Karl Stamm, « "Degenerate Art" on the Screen », pp. 196-205, *in* Ronald S. Lauder, *op. cit.*

52 « All of this could be understood gradually by viewers going through the exhibition, but it was already so condensed in the real exhibition that it could scarcely be conveyed in a newsreel story one or two minutes long, and might as easily have triggered laughter as outrage. » *Ibidem*, p. 203.

53 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », Études, octobre-décembre 1937, n° 233, p. 500.

54 Si cette non-exportabilité de la théorie de l'art « dégénéré » est absente de la littérature sur le sujet, il s'agit néanmoins de la conséquence logique du système de pensée nazi, qui fait une séparation stricte entre le corps biologique germanique et ce qui en est exclu. Le fonctionnement de cette idéologie est décrit par Johann Chapoutot, *La loi du sang: penser et agir en nazi*, Paris, France, Gallimard, 2014.

plus est, on peut défendre l'idée selon laquelle le manque d'images serait un des principaux facteurs expliquant pourquoi les expositions d'art « dégénéré » ne sont pas devenues un sujet à sensation de la presse française. De fait, entre la caricature d'un art moderne jugé hermétique et l'organisation militaire d'une politique artistique, les expositions d'art « dégénéré » ont tout pour alimenter les revues de divertissement à destination du grand public ; or ce n'est pas le cas, et le sujet reste une brève dans les quotidiens ou au contraire un sujet d'analyse dans certaines revues culturelles ou artistiques. Si le grand public est informé, il ne s'en empare pas, et c'est peut-être parce que le sujet ne lui est pas donné à voir, dans un contexte où toutes les grandes cérémonies, en Allemagne notamment, sont photographiées, filmées et reproduites sur tous les supports. L'art « dégénéré », de fait d'une méfiance des services de propagande nazie, ne franchit pas ce pas.

C. Légendes et caricatures, *ersatz* d'images

Comment communiquer de manière indépendante et efficace dans cette situation de rétention d'images par le gouvernement national-socialiste ? L'un des moyens à la portée des organes de presse français est le choix des légendes accolées aux photographies en circulation, à savoir essentiellement celles de la Maison de l'art allemand. Une même photo se voit ainsi associée à deux légendes radicalement opposées : Louis Gillet, dans *Paris-Soir*, titre son article très élogieux « Munich a inauguré dans le joie le Temps de l'art nazi »[55] (*ill. 5*), tandis que *L'Époque* reproduit la même image sous le titre « Maison ou Caserne de l'art allemand ? »[56] (*ill. 6*). Cette photographie est tout à fait conforme au discours nazi destiné à faire de l'Allemagne nouvelle un pays de bâtisseurs, discours reflété par les grandes diagonales qui traversent l'image et unissant ainsi l'esthétique néo-classique de la Maison de l'art allemand et la ligne de militaires au premier plan. C'est justement cette esthétique ambiguë qui est mobilisée par les deux périodiques de manière opposée, entre le « temple » antiquisant évoqué par Louis Gillet et la « caserne » décrite dans *L'Époque*. Reste que l'art « dégénéré » ne peut guère subir les mêmes interprétations en

55 Louis Gillet, « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi », *Paris-Soir*, 23 juillet 1937, n°5140, p. 4.
56 Norpois, « Maison ou Caserne de l'art allemand à Munich ? », *L'Intransigeant*, 20 juillet 1937, n°40, p. 6.

l'absence totale d'images.


Munich a inauguré
dans la joie
le Temple
de
l'art nazi

Illustration 5. Photographie de la Maison de l'art allemand parue dans Paris-Soir *le 23 juillet 1937, p. 4.*

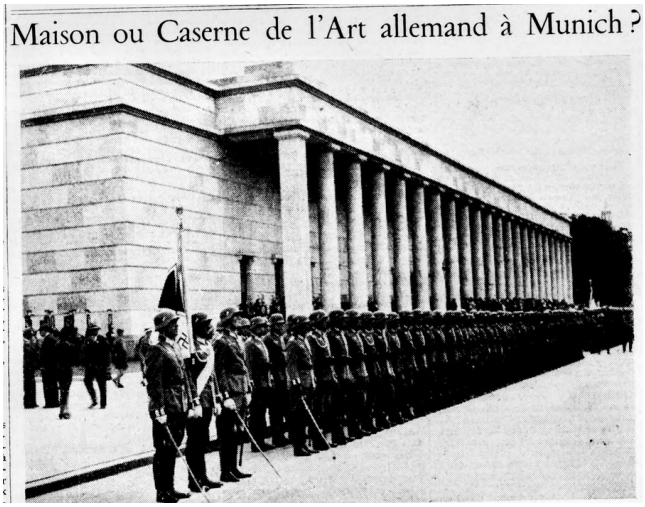

Maison ou Caserne de l'Art allemand à Munich ?

Illustration 6. Photographie de la Maison de l'art allemand parue dans L'Époque *le 20 juillet 1937, p. 6.*

Les caricatures peuvent dès lors pallier cette absence d'images. Manifestement, l'art « dégénéré » a inspiré peu de caricatures, sans doute en raison de la difficulté à caricaturer un art peu connu en France et à opposer avec efficacité art et politique à ce sujet. La quasi-totalité des caricatures recensées, soit quatre sur cinq[57], sont parues dans *L'Œuvre*. Dans la mesure où elles sont signées par des dessinateurs divers, c'est probablement à la ligne éditoriale propre au quotidien qu'est dû ce nombre de caricatures plus élevé que dans les autres quotidiens. À la vue de l'évolution des caricatures entre 1937 et 1939 domine l'impression d'une familiarisation progressive des différents dessinateurs avec les enjeux de l'art « dégénéré » : dans un premier temps n'est présentée qu'une caricature stéréotypée du cubisme, sans lien direct avec l'art « dégénéré » (*ill. 10*). Puis vient une caricature qui se préoccupe réellement de la dictature artistique, mais qui garde ses distances avec les artistes allemands (*ill.* 13). Ce n'est qu'en mai 1938 que *L'Œuvre* publie une première caricature de Frick[58] qui traite réellement de l'art, nazi en l'occurrence (*ill. 7*), mais dans une perspective encore très marquée par les relations internationales. En même temps qu'une parodie des idéaux chevaleresques loués par la peinture du régime[59], le dessin présente en effet Hitler en saint Georges, terrassant la colombe « démocratie » avec l'épée « axe Rome-Berlin » : la dénonciation porte donc davantage sur l'équilibre des forces européennes que sur la politique artistique, quand bien même l'article

57 La dernière paraît dans *Freie Kunst und Literatur*.

58 Louis Frick (1898-1984) est un dessinateur de presse français ayant collaboré à de nombreux journaux de gauche avant la Seconde Guerre mondiale.

59 On pense au tableau *Le Porte-drapeau* de Hubert Lanzinger, évoqué à de nombreuses reprises dans la suite de ce travail.

associé traite de l'opposition entre art « dégénéré » et « style nazi »[60]. Suivent deux autres caricatures en juillet et septembre 1938, qui posent plus directement la question de la mise au pas de l'art allemand. La caricature de Pol Ferjac[61] (*ill. 8*) est peut-être la seule qui évoque réellement la question de l'art « dégénéré ». C'est d'ailleurs la seule qui paraît sans être accompagnée d'un article, témoignant ainsi de la notoriété de « l'exposition de Munich »[62] pour les lecteurs de *L'Œuvre*. On y voit Hitler examinant un tableau à l'effigie de « Doktor G… » (Joseph Goebbels, Ministre de la Propagande allemand) en train de prononcer un discours, et Hitler de se demander si le tableau en question ne relèverait pas de l'art « dégénéré ». Au-delà du coup porté aux pantomimes discursives des dirigeants du Reich, le dessinateur pose ici la question des critères esthétiques qui sous-tendent le qualificatif « dégénéré ». Enfin, un dessinateur anonyme prend à parti les codes picturaux nazis, associés aux gestes rituels du NSDAP, en septembre 1938, signalant la familiarité du sujet dans ce titre de presse (*ill. 9*). *L'Œuvre* est donc le seul titre de presse qui manifeste une réappropriation de la question de l'art « dégénéré » par l'image, mais qui ne traite pas des expositions en elles-mêmes, sans doute par méconnaissance de leur contenu. On ne trouve par exemple aucune parodie de leur scénographie populiste ou de leur succès. La caricature permet certes dans une certaine mesure de pallier le manque d'images des expositions d'art « dégénéré », mais reste malgré tout aux marges du sujet en mettant davantage l'accent sur la caricature du discours hitlérien, plus facile d'accès sans doute par des dessinateurs d'une presse d'abord politique.

60 André Pierre, « L'Exposition de "l'art dégénéré". Les Allemands seront-ils obligés d'admirer le "genre pompier" ou le "style nazi" ? », *L'Œuvre*, 9 mai 1938, n° 8255, p. 2.

61 Pol Ferjac, pseudonyme de Paul Levain (1900-1979), est un dessinateur de presse ayant travaillé pour de nombreux titres, notamment *Le Canard Enchaîné*. Dans les années 1930, il collabore à de nombreux titres de la presse de gauche non communiste.

62 L'absence d'article joint entretient l'ambiguïté : est-ce « *Entartete Kunst* », tenue un an auparavant à Munich, comme semble l'indiquer la légende, ou la « Grande exposition d'art allemand », manifestation annuelle à Munich ? Toutefois, la caricature porte, semble-t-il, avant tout sur les mimiques de Joseph Goebbels, et les deux interprétations se défendent.



Illustration 7. « "Saint Georges terrassant le Dragon" (Revue et corrigé par le Comité de propagande artistique nazi.) », caricature de Frick parue dans L'Œuvre *le 9 mai 1938, p. 2.*

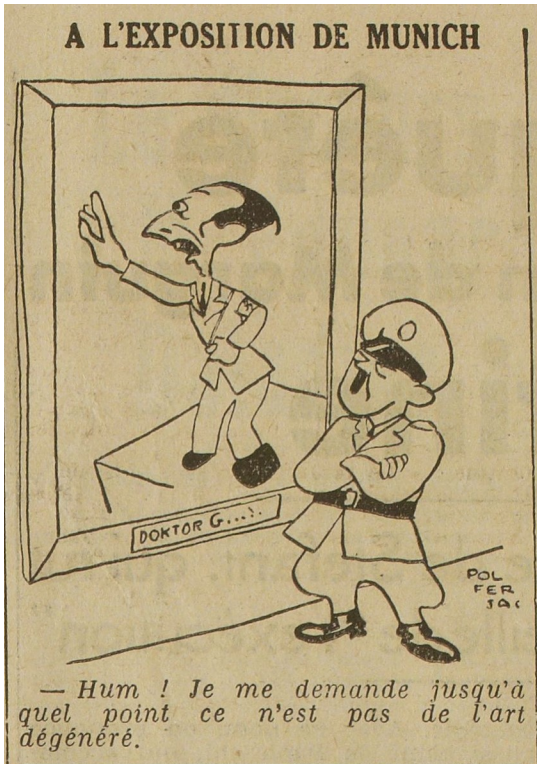


Illustration 8. « - Hum ! Je me demande jusqu'à quel point ce n'est pas de l'art dégénéré. », caricature de Pol Ferjac parue dans L'Œuvre *le 13 juillet 1938, p. 6.*

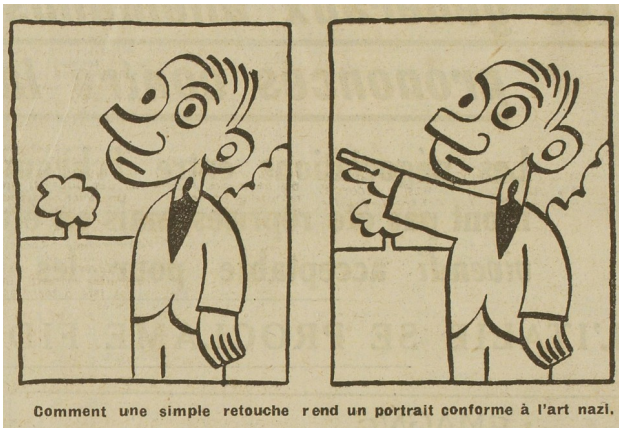


Illustration 9. « Comment une simple retouche rend un portrait conforme à l'art nazi. », caricature anonyme parue dans L'Œuvre *le 9 septembre 1938, p. 2.*

Chapitre 2
Les « initiés » des expositions d'art « dégénéré »

Le rôle des médiums spécialisés

Si le grand public est dans l'ensemble tenu informé de la campagne d'épuration de l'art « dégénéré » par la presse écrite, il paraît logique que les cercles *a priori* davantage concernés le soient d'autant plus. C'est ce que laisse supposer une théorie de la diffusion de l'art moderne comme celle d'Alan Bowness[1], qui met en évidence « quatre cercles de reconnaissance » pour les artistes modernes, allant des pairs jusqu'au grand public. Dans la mesure où les expositions d'art « dégénéré » relèvent au moins autant de la politique que de l'art, on préfère ici s'appuyer sur la notion d'« initiés » telle qu'elle est définie par le sociologue interactionniste Erving Goffman. Pour Goffman, les « initiés » sont les « normaux » qui comprennent et ont accès à la vie des « stigmatisés »[2]. En l'occurrence, les artistes « dégénérés » pouvant être considérés comme

1 Alan Bowness, *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*, New York, États-Unis, Thames and Hudson, 1990. Cette théorie est commentée notamment par Nathalie Heinich, « L'art à l'épreuve de ses médiations », *Médium*, n° 19, 2009, p. 21-35.

2 Erving Goffman, *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Paris, France, Éd. de Minuit, 1975, p. 41.

« stigmatisés » à la fois en Allemagne, du fait de la politique artistique hitlérienne, et en France, du fait du statut d'exilé allemand[3], ce sont trois principaux cercles d'« initiés » et leurs moyens de communication propres qui sont examinés ici : d'une part, le monde de la politique française au regard des relations avec l'Allemagne ; d'autre part, le monde de l'art français, par une éventuelle solidarité, ou au contraire hostilité, entre artistes, et enfin, le monde des exilés allemands en France. Si l'on constate rapidement que l'idée d'« initiés » est justifiée par la connaissance de la campagne contre l'art « dégénéré », ainsi que, souvent, par une relative sympathie envers les artistes « dégénérés », cette connaissance ne se traduit pas toujours par une communication très visible. À l'exception des exilés, qui forment un réseau d'interconnaissance dense et bien structuré, c'est un schéma comparable qui s'impose dans les mondes de l'art et de la politique : si les acteurs sont systématiquement informés de la situation allemande, peu en parlent publiquement en raison d'un contexte politique et artistique très tendu, et quelques-uns essaient d'agir prudemment aux marges de leur activité professionnelle. En revanche, presque aucun discours collectif n'émerge à ce sujet.

I. Le monde artistique : la discrétion de mise

A. Les musées français et l'art « dégénéré » : un silence pudique

À quelques exceptions près, les revues d'art refusent de s'emparer de la question de l'art « dégénéré », ce qui ne signifie certainement pas que leurs rédacteurs n'ont pas eu conscience des

3 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 7, II. « Dégénérés » : retourner le stigmate ?

débats soulevés par les agissements nazis en matière culturelle. Aussi pourrait-on supposer que ces débats sont davantage présents dans la presse à destination des professionnels du monde de l'art, peut-être plus enclins à s'exprimer en direction d'un public plus restreint. En particulier, la sphère muséale serait susceptible de s'exprimer en solidarité avec le sort de ses homologues outre-Rhin, l'épuration parallèle aux expositions d'art « dégénéré » touchant aussi bien les conservateurs de musée que les artistes. Mais là aussi, c'est le mutisme des acteurs concernés qui étonne. *Le Musée vivant*, revue publiée par l'Association Populaire des Amis des Musées, fondée en 1937 afin de mettre en pratique l'ambition de popularisation des musées portée par le Front Populaire, n'en souffle pas un mot : est-ce parce que le sujet est trop éloigné des préoccupations des musées français ? Mais *Mouseion*, la revue de l'Office international des musées, organe de l'Office International de Coopération Intellectuelle, fondé en 1926 pour favoriser le dialogue international entre musées, ne se sent manifestement pas davantage concernée. On comprend aisément le souci de la Société des nations, que l'Allemagne quitte dès 1933, de ne pas froisser le trublion de l'Europe en publiant dans une revue internationale des considérations sur ce qui pourrait relever de ses affaires intérieures. Il ne s'agit toutefois pas seulement d'une question de publication : les archives de l'Office International de Coopération Intellectuelle, conservées à l'Unesco, ne présentent aucun débat, aucune mention, de l'art « dégénéré ». Le monde des musées français, donc, semble jeter un voile pudique sur le sort des musées allemands de l'autre côté du Rhin.

Ce silence est-il synonyme d'inaction ? Pas nécessairement lorsqu'on s'attache en particulier aux actions d'André Dezarrois, directeur du Musée du Jeu de Paume, qui œuvre dans une certaine mesure, à travers ses choix d'expositions et d'achats d'œuvres notamment, contre l'Allemagne hitlérienne, avec prudence toutefois[4]. Cette prudence s'observe également chez les galeristes : Jeanne Bucher, sensible à la cause des artistes allemands exilés et active pour soutenir le sculpteur et peintre Otto Freundlich[5], ne prend pas pour autant la parole de manière trop voyante à ce sujet. Cette discrétion s'explique essentiellement par le contexte. 1937, et bien plus encore 1938 et 1939, sont des années où les forces conservatrices dans les champs politique comme esthétique s'arment à tout-va, non sans influence dans le champ muséal. De même que le qualificatif « *entartet* » accolé à l'art moderne est accepté sans scrupules par une partie de la société allemande, restée éloignée des expériences esthétiques du premier tiers du XXe siècle et

4 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre I, I, C. Étude de cas : André Dezarrois.
5 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre I, II, C. Le cas Otto Freundlich.

frustrée par le contexte de crise économique, sociale et politique, toute une partie de la société française, y compris dans les milieux informés de l'actualité artistique, prend pleinement part au fameux « retour à l'ordre » évoqué pour l'après-1918. Le rôle joué sur la scène artistique française par l'École de Paris, rendez-vous d'artistes étrangers par opposition à l'école « française », est mal vu d'un grand nombre d'acteurs. Dans ce contexte, prendre parti pour la défense de l'art moderne allemand, de manière publique et au sein d'institutions muséales, qui, depuis le Front populaire, clament haut et fort leur rôle d'éducation populaire, ne paraît guère envisageable en France.

B. Les artistes français : l'absence d'un discours collectif

L'art « dégénéré » a-t-il davantage de « succès » dans la presse professionnelle artistique ? La plus grande partie de la presse artistique s'adresse aussi bien aux artistes qu'aux amateurs et se signale donc par un désintérêt de la question. La donne paraît changer à la vue d'un long article intitulé « L'art dégénéré. La liberté de l'artiste en régime fasciste (Entartete Kunst) », paru dans le *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*[6]. Cet article vindicatif est présenté comme un « communiqué » de la « Ligue de l'Allemagne nouvelle » ; l'auteur est en réalité Hans Siemsen, journaliste et homme de lettres allemand exilé à Paris, fondateur de cette Ligue anti-hitlérienne, dont la deuxième brochure porte sur l'art « dégénéré »[7]. La seule publication au sujet de l'art « dégénéré » dans les cercles artistiques est donc, de manière significative, le communiqué d'un regroupement d'exilés que l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture ne fait que relayer sans pleinement l'endosser[8].

6 Ligue de l'Allemagne nouvelle [Hans Siemsen], « L'art dégénéré. La liberté de l'artiste en régime fasciste (Entartete Kunst) », *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*, mai 1938, n°5, pp. 47-50.

7 La Ligue de l'Allemagne nouvelle publie une première brochure sur la situation économique du Reich ; celle sur l'art « dégénéré » est envoyée à diverses personnalités du monde de l'art en mars 1938. BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/2, lettre de la Ligue de l'Allemagne nouvelle, 1er mars 1938.

8 La seule signature de la Ligue de l'Allemagne nouvelle à ce communiqué semble être le souhait de Siemsen plutôt que la décision du *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture* : Siemsen explique en effet dans une lettre à Paul Westheim qu'un tel plaidoyer ne doit, pour être efficace, être endossé ni par des signatures individuelles ni par celle d'une organisation allemande. C'est pourquoi il plaide pour que ce soit la « section française » du *Bund Neues Deutschland*, à savoir la Ligue de l'Allemagne nouvelle, qui en soit seule signataire, bien que l'argumentation paraisse surtout cacher un jeu de pouvoir entre organisations émigrées. BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/2, lettre de Hans Siemsen à Paul Westheim, 16 mars 1938.

À nouveau, ce quasi-silence n'est pas dû à l'ignorance. La correspondance entretenue par Hans Siemsen au sujet de la brochure mentionnée, avant qu'elle soit publiée sous forme d'article, en atteste[9]. Son projet initial est en effet de publier dans la presse un appel portant les signatures d'éminentes personnalités du monde de l'art français. Sa correspondance garde trace de cinq réponses positives, de la part du sculpteur Jacques Lipchitz, du graveur belge Frans Masereel, d'Henri Matisse, ainsi que de Maximilien Luce, président de la Société des Artistes Indépendants, et de Jacques Soustelle, alors membre du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes. Certains d'entre eux expriment leur sympathie avec ferveur, comme Matisse : « Comment ne pas protester contre l'esprit néfaste aux arts qui se manifeste en Allemagne. Aussi je signe des deux mains votre protestation. »[10] Il est vrai que Jacques Lipchitz va plus loin, car c'est de lui que vient la proposition de publier le communiqué de la Ligue de l'Allemagne nouvelle dans le *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*[11]. Toutefois, aucun de ces artistes ne semble prendre lui-même la plume ou la parole publiquement pour s'exprimer à son sujet, quelle que soit son indignation. « Je proteste de toutes mes forces contre les lois du gouvernement allemand. [...] Je ne crois pas qu'il y ait en France un seul artiste qui ne signe votre protestation » écrit Maximilien Luce[12] ; mais sa protestation se cantonne à une lettre et les autres signatures d'artistes restent non publiées. Six mois après la publication de son communiqué par l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture, Hans Siemsen essaie encore « d'inciter certains artistes français majeurs à s'exprimer en fin de compte contre l'entreprise "Art dégénéré" »[13]. Seul s'exprime, comme mentionné plus tôt, le jeune poète marginalisé Jean-François Chabrun, dans une tentative pour rompre avec la génération artistique alors établie.

Lorsque, exceptionnellement, des artistes français paraissent enclins à prendre la parole publiquement et de manière collective au sujet de l'art « dégénéré », cette prise de parole semble aller dans le sens d'une récupération politique. C'est par exemple le cas du peintre Maurice de Vlaminck, qui se rapproche à la fin des années 1930 du mouvement vitaliste, créé par l'homme de

9 BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/2.

10 *Idem*, lettre de Thea Sternheim à Hans Siemsen reproduisant la lettre d'Henri Matisse à Thea Sternheim, 27 mars 1938.

11 *Idem*, lettre de Jacques Lipchitz à Hans Siemsen, 6 mai 1938. Le même communiqué a également été publié en allemand dans les *Deutsche Informationen*.

12 *Idem*, lettre de Maximilien Luce à Hans Siemsen, 21 mars 1938.

13 « einige wesentliche franzoesische Kuenstler dazu zu bewegen sich doch einmal ueber den « Entarteten Kunst-Betrieb in Deutschland zu aeussern. » BArch, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2286/10, Lettre de Hans Siemsen à Daniel-Henry Kahnweiler, 10 novembre 1938. Toutefois, ce réveil de Hans Siemsen visible dans sa correspondance est probablement due au désir de ne pas se laisser éclipser par l'exposition de l'Union des artistes libres de novembre 1938, s'étant disputé avec cette organisation.

lettres Marcel Sauvage en 1939. Ces mêmes vitalistes organisent en 1939 un banquet au cours duquel est attaqué Hitler, « critique d'art qui s'est permis, en qualité d'ex-peintre en bâtiment, d'affirmer que tous les artistes de l'École Française, les Braque, Derain, Gauguin, Laurencin, Valadon, Kisling, Matisse… étaient des peintres dégénérés »[14]. Il ne s'agit pas là d'une mauvaise interprétation de l'opération « art dégénéré » et les vitalistes entendent nettement défendre les peintres français plutôt qu'allemands, comme l'annonce sans ambages le principe premier du *Manifeste du Vitalisme* : « Le *Vitalisme* est une école française. Et même gauloise. »[15] Les autres écrits contemporains de Vlaminck attestent de son indignation contre le cubisme et le surréalisme, au point même de légitimer l'appellation « art dégénéré » lorsqu'il regrette « que la décadence de la peinture suive la dégénérescence de cette civilisation »[16] ; de l'art moderne allemand, il ne souffle mot. Dès lors, l'opposition à Hitler exprimée par les vitalistes doit être comprise comme la tentative d'une génération artistique dépassée de défendre ses intérêts face à des mouvements esthétiques plus jeunes et radicaux, plutôt que comme l'expression d'une solidarité politique avec les artistes allemands.

André Breton offre un autre cas de récupération politique, quoique dans une direction tout autre. Breton, figure majeure du paysage artistique engagé à Paris, signale par trois textes son opposition à « *Entartete Kunst* ». D'une part, il signe la lettre ouverte contre les manques de l'exposition « Origines et développement de l'art indépendant international » tenue au Musée du Jeu de Paume en 1937, regrettant notamment l'absence d'artistes « dégénérés »[17]. En février 1939, il publie un article intitulé « N'imitez pas Hitler ! »[18], mais dont le contenu est en réalité différent de ce que le titre laisse présager, et qui s'oppose avant tout à la destruction d'œuvres du muraliste mexicain Juan O'Gorman, ne mentionnant l'art « dégénéré » qu'à la marge. Enfin, en mai 1939, il publie, mais sans signer de son nom, un article dans la revue surréaliste *Minotaure*, destiné à combattre l'influence du nationalisme dans l'art, citant les prétentions artistiques nazies en contre-exemple[19]. Ainsi, si son antifascisme et sa solidarité avec les artistes « dégénérés » ne font aucun doute, ces derniers paraissent toutefois l'intéresser assez peu, et c'est à d'autres causes que Breton

14 Véronique Alemany-Dessaint, *Maurice de Vlaminck*, *1876-1958*, Rueil-Malmaison, France, Ville de Rueil-Malmaison, 2015. Ce catalogue d'exposition ne mentionne malheureusement pas l'origine de cette citation.

15 Marcel Sauvage, *Premier manifeste du vitaliste (Notre atmosphère)*, Paris, France, R. Debresse, 1939, p. 5.

16 Maurice de Vlaminck, *Pour une peinture lisible*, *vivante*, *humaine*, Paris, France, R. Debresse, 1939, p. 4. Je remercie Véronique Alemany-Dessaint d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

17 IMEC, Caen, Fonds Otto Freundlich, FRN 21.21, Lettre ouverte à Camille Chautemps, Jean Zay et Georges Huisman, 7 août 1937. Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 3, II, B. Les expositions d'art moderne en France et « *Entartete Kunst* », même combat ?

18 André Breton, *Clé*, février 1939, n° 2, p. 9.

19 La rédaction [André Breton], « Le nationalisme dans l'art », *Minotaure*, mai 1939, n°12-13, p. 71.

préfère se consacrer pleinement. Cet engagement mesuré étonne d'autant plus qu'André Breton est ami et travaille avec le peintre allemand Max Ernst, surréaliste comme lui et concerné au premier chef par les expositions d'art « dégénéré », et qu'il prend par ailleurs des initiatives contre d'autres entreprises iconoclastes comparables, comme celle qui touche le muraliste Juan O'Gorman.

Si le milieu artistique français reste lui-même d'une prudence manifeste, il inspire pourtant, à ses marges, des actions bien plus audacieuses. C'est ainsi qu'est publiée au Caire, en décembre 1938, une déclaration qui fait d'une manifestation de solidarité avec les artistes « dégénérés » l'acte de fondation du groupe surréaliste égyptien Art et liberté. Georges Henein, journaliste et poète égyptien influencé par les milieux surréalistes français, signe aux côtés des autres membres de son groupe la déclaration « Vive l'Art dégénéré », dans laquelle ils affirment être « absolument solidaires » de « cet art dégénéré »[20]. Comme au sein des cercles spécifiquement français, il s'agit là d'une récupération de la cause des artistes persécutés par le Reich dans un contexte local aux enjeux différents. Pour autant, force est de constater qu'on ne trouve aucune trace chez les artistes français d'une action aussi ouverte contre les expositions d'art « dégénéré ».

20 Le manifeste est reproduit dans Sam Bardaouil et Till Fellrath (dir.), *Art et liberté: rupture, guerre et surréalisme en Égypte, 1938-1948*, Paris, France, Centre Pompidou : Skira, 2016, p. 68. À ce sujet, voir notamment Don Lacoss, « Surréalisme égyptien et art dégénéré en 1939 », pp. 224-239, *ibidem*, et Daniel Lançon, « Le Caire (1934-1941) : le défi des avant-gardes européennes pour les écrivains égyptiens et pour Georges Henein en particulier », *in* Edith Kunz et Thomas Hunkeler, *Les Métropoles des avant-gardes*, 2009, Genève, Suisse, Peter Lang, 2010, p. 5. < hal-00872951 >.

II. Les cercles politiques : l'art « dégénéré », un souci mineur

A. Le grand silence des officiels

Que les représentants politiques français ne prennent pas la peine de s'exprimer au sujet d'une manifestation *a priori* culturelle se tenant à l'étranger n'est guère surprenant en soi. Cela l'est peut-être davantage de la part d'un gouvernement de Front populaire, qui fait de l'accès facilité aux musées l'un des axes majeurs de sa politique culturelle. Mais ici aussi, c'est le silence qui semble s'imposer au sujet de l'art « dégénéré », peut-être pour ne pas froisser le susceptible voisin allemand. Peut-être aussi ce mutisme ne témoigne-t-il que d'un désintérêt pour les expositions d'art « dégénéré », dont la spécificité et les conséquences ne sont pas toujours reconnues. C'est ce que laissent supposer les souvenirs d'André François-Poncet, ambassadeur de France à Berlin à l'été 1937, dont il relate *a posteriori* les grands événements culturels, à l'exception de « *Entartete Kunst* » :

> « En juin [1937], une exposition de peinture française moderne est organisée à Berlin par l'Académie des Beaux-Arts de Prusse. Hitler, dont les goûts, en la matière, ne vont pas au delà de la peinture romantique du milieu du XIXe siècle et pour lequel l'impressionnisme et le cubisme, qu'il confond, ne sont que des produits de l'esprit juif, prend, cependant, la peine de venir la voir [...]. En juillet, les diplomates étrangers sont invités à l'inauguration d'un musée d'Art allemand, fondé par Hitler à Munich »[21].

L'évocation des goûts artistiques de Hitler ainsi que de la « Grande Exposition d'art allemand » rend impossible que François-Poncet n'ait pas eu connaissance de l'exposition d'art « dégénéré » : n'est-ce là que l'expression d'une indifférence, ou s'agit-il d'un refoulement *a posteriori* ? Cette dernière hypothèse n'est pas à exclure, car les archives des musées nationaux laissent entrevoir le rôle joué par André François-Poncet dans l'incitation aux musées français à profiter de

21 André François-Poncet, *Souvenirs d'une ambassade à Berlin: septembre 1931 - octobre 1938*, Paris, France, Éditions Perrin, 2016 (première parution en 1946), p. 272.

l'opportunité qu'est la vente aux enchère d'art « dégénéré » de Lucerne, en juin 1939[22].

L'ambassadeur de France n'est toutefois pas un cas isolé : d'autres archives montrent que le silence des officiels n'est pas dû à l'ignorance. Ainsi, si aucune mention des expositions d'art « dégénéré » n'est à trouver dans les archives de l'Office International de Coopération Intellectuelle, ni dans l'Office international des Musées, ni dans le Bureau international des Expositions, c'est parce que celles-ci sont issues de débats publics, au cours desquels on prend soin de ne pas provoquer l'Allemagne. En revanche, les rapports de documentation du Ministère des Affaires étrangères, par exemple, documentent soigneusement la propagande allemande et montrent que les expositions d'art « dégénéré » ne sont pas un fait inconnu en France[23]. Comme chez les conservateurs de musées, l'absence dans le milieu des élus de discours public sur l'art « dégénéré », et plus encore de toute initiative diplomatique en faveur des artistes allemands, s'explique sans doute par une prudence liée aux tensions du champ politique.

Ces tensions politiques doublées d'une dimension esthétique se mesurent particulièrement dans le seul débat public recensé mentionnant l'art « dégénéré ». Ce débat a lieu lors d'une séance du conseil municipal de la Ville de Paris[24], ce qui le rend de fait relativement confidentiel, mais sa véhémence est significative. On voit lors de ce débat René Gillouin, conseiller municipal, prendre la parole afin de remettre en question la politique artistique de la Ville de Paris, au regard notamment des expositions d'art moderne organisées parallèlement à l'Exposition internationale de 1937. Le conseiller conclut un discours d'une grande violence contre l'art moderne par l'apologie d'une Allemagne ayant réussi à temps à distinguer les méfaits de l'art « dégénéré » et à « en vouer les "horreurs" à la juste exécration du peuple allemand »[25] lors de l'exposition de Munich. Le contenu de ce discours est extrêmement riche de signification esthétique et politique, analysée plus loin[26] ; ce qui retient l'attention ici est combien l'opposition à son discours semble désarmée. Georges Prade, critique d'art, conseiller municipal de Paris et conseiller général de la Seine, et Georges Contenot, président du conseil municipal de Paris, prennent en effet la parole

22 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des musées nationaux parisiens, 20144707/45, lettre de Jean Le Roy, attaché de l'ambassade de France à Berlin, à Georges Huisman, Directeur général des Beaux-Arts, 16 décembre 1938.

23 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives du Ministère des Affaires étrangères, F/60/174. On note en particulier la présence dans ce dossier d'un numéro de *Wille und Macht* dont il sera question plus loin.

24 Compte-rendu de la séance du 17 décembre 1937, *Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris*, 18 et 19 décembre 1937, pp. 5316-5320 et 5329-5336. Cf. **annexe 7.**

25 *Ibidem*, p. 5318.

26 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 3, II, B. Les expositions d'art moderne en France et « *Entartete Kunst* » ; Chapitre 5, II, B. Art allemand *versus* art français.

pour défendre la politique artistique de la Ville, sans mentionner à nouveau l'exposition d'art « dégénéré », mais leurs interventions sont entrecoupées et n'attirent pas autant d'applaudissements que celle de René Gillouin, qui conclut *in fine* : « Ils [Prade et Contenot] ne m'ont rien répondu [...] sur la qualification indistinctement attribuée à des maîtres authentiques et à d'insignes barbouilleurs »[27]. Cette négation de l'opposition, pourtant venus de rangs politiques plus élevés que celui de René Gillouin, ainsi que l'emprunt au vocabulaire hitlérien du terme « barbouilleur » montrent toute la violence que peut déclencher un discours sur l'art moderne dans la sphère politique à la fin des années 1930.

C'est pourquoi, chez les hommes politiques comme chez les conservateurs de musée, les prises de position publiques sur l'art « dégénéré » ne semblent pouvoir se faire qu'aux marges : il y a, manifestement, un réel risque politique à s'aventurer sur ce terrain. L'engagement contre les expositions d'art « dégénéré » ne peut alors se manifester que sur des terrains politiques peu dangereux. C'est ainsi que Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts depuis le début du Front populaire, tient un discours à l'occasion de l'inauguration du monument de Rodin à Balzac, à Paris, en juillet 1939. Deux jours après la vente aux enchères de Lucerne, il appelle à la tolérance pour l'innovation en art, rappelant que « Rodin n'est pas le seul des grands artistes français du dix-neuvième siècle à avoir été incompris. Il en a été de même de Cézanne [...], de Gauguin, de Van Gogh »[28], discours récurrent sous la plume des défenseurs de l'art moderne allemand. Au sein d'un discours qui reste au service de la gloire artistique française, il affirme : « je crois devoir proclamer, en ma qualité de ministre des beaux-arts, qu'il n'y a pas pour nous d'art officiel et qu'il n'y a pas pour nous d'art dégénéré ». C'est la seule mention recensée de l'expression « art dégénéré » dans un discours public d'un membre du gouvernement entre 1937 et 1939 : il fallait donc un discours à une occasion somme toute peu remarquable et l'hommage à un sculpteur français pour refuser la propagande allemande sur l'art « dégénéré ». De plus, ce refus se fait en une phrase et ne s'explicite pas davantage pour qui n'aurait pas saisi la référence. Le contexte non seulement international mais également politique et culturel en France rend donc impossible toute prise de position assumée contre la politique culturelle nazie de la part des membres du gouvernement français.

27 Compte-rendu de la séance du 17 décembre 1937, *art. cit.*, p. 5336.
28 Discours de Jean Zay rapporté par *Le Temps*, 2 juillet 1939, n° 28416, p. 6.

B. Les ambivalences des antifascistes : vers la fin de l'ère des intellectuels engagés ?

La discrétion des représentants politiques français en raison d'un contexte qui leur laisse une marge de manœuvre politique restreinte devrait laisser supposer que les sphères militantes, moins exposées à la vindicte publique, s'emparent davantage d'un sujet tel que la politique artistique du IIIe Reich. En particulier, la tradition des intellectuels engagés[29], très prégnante dans la France de l'Entre-deux-guerres, laisserait supposer que l'art « dégénéré » est un sujet propice à la mobilisation des sphères antifascistes. L'épuration de l'art moderne par une dictature fasciste n'est-elle pas le sujet idéal d'un groupe comme l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR), qui organise en 1935 son premier Congrès international des écrivains pour la défense de la culture ? Contre toute attente, non. *Commune*, le mensuel de l'AEAR, se tait à ce sujet ; de même pour *Vigilance*, publié par le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes, ainsi que pour les *Cahiers des droits de l'homme*, revue de la Ligue du même nom. Certes, on peut arguer des multiples urgences politiques du temps pour justifier de cette invisibilité de l'art « dégénéré » : ainsi, le numéro de *Commune* d'août 1937 est consacré au deuxième Congrès pour la défense de la culture, tenu au cœur de la guerre civile espagnole. Malgré tout, l'absence totale de mention des attaques contre les représentants de l'art moderne allemand étonne et signale un refus de réappropriation de la cause des « dégénérés » dans les cercles antifascistes français.

Ici comme ailleurs, le refus de communiquer ne va pas nécessairement de pair avec un refus d'agir. La même AEAR, sans s'emparer du sujet, accepte par exemple, sous la houlette de Louis Aragon, de mettre à disposition des artistes exilés, pour un loyer modéré, les locaux de la Maison de la culture pour l'organisation de leur contre-exposition en novembre 1938. De même, l'Association des Amis de la République Française, créée en janvier 1939[30] dans des milieux proches des gouvernements de gauche modérée[31], semble être créée à destination des réfugiés de

29 À ce sujet, voir notamment Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France: de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, France, Perrin, 2004, et Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2006.

30 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Fonds du Service central d'identification et de sûreté nationale, F/7/15134, feuillet 7g, prospectus de l'Association des Amis de la République française.

31 On y trouve notamment les anciens ministres Yvon Delbos et Joseph Paul-Boncour.

toutes origines en France et accepte l'adhésion de l'Union des artistes libres peu après[32]. Ce n'est donc pas le défaut de sympathie pour les artistes allemands en exil qui pèche ; beaucoup manifestent également leur sympathie pour la cause des « dégénérés » de manière individuelle. Toutefois, l'après-1937, par son contexte de tensions internationales accrues, paraît marqué par la fin de l'ère des intellectuels engagés. Si l'on peut encore mourir sur le front espagnol, il n'est plus question en France, de prendre parti de manière trop visible pour les artistes condamnés en Allemagne, alors que les réfugiés allemands ne sont guère vus d'un bon œil en France[33].

C. La propagande « brune » en France : le secteur privilégié de la culture ?

La puissance de la propagande allemande en direction de la France à la veille de la Seconde Guerre mondiale, préparant ainsi une « défaite morale » de la France, a été mise en évidence par plusieurs ouvrages convaincants[34]. Les rapports des autorités françaises consacrés à la surveillance de la propagande allemande attestent de son caractère éminemment culturel. Un document en particulier retient l'attention sur la question de l'art « dégénéré ». En octobre 1937, alors que l'Exposition internationale de Paris attire encore de nombreux visiteurs, *Wille und Macht*, la revue des Jeunesses hitlériennes, publie un numéro spécial consacré aux relations culturelles franco-allemandes[35]. De nombreux éléments attestent de la diffusion de ce numéro en France : non seulement sa conservation en deux exemplaires dans le fonds du Ministère des Affaires étrangères français[36], mais également sa mention dans deux publications émigrées qui s'inquiètent de sa diffusion, notamment dans une version en langue française, qui n'a pu être retrouvée[37]. Si la

32 Anonyme, « Association des Amis de la République française », *Freie Kunst und Literatur*, avril 1939, n°6, p. 5.

33 Sur l'accueil des Allemands exilés en France, voir notamment Badia Gilbert (dir.), *Les barbelés de l'exil: études sur l'émigration allemande et autrichienne, 1938-1940*, Grenoble, France, Presses universitaires de Grenoble, 1979.

34 Annie Lacroix-Riz, *Le choix de la défaite: les élites françaises dans les années 1930*, Paris, France, A. Colin, 2009 ; Karen Fiss, *Grand illusion: the Third Reich, the Paris exposition, and the cultural seduction of France*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2009.

35 « Verständigung mit Frankreich », *Wille und Macht*, 15 octobre 1937, n° 20.

36 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Fonds du Ministère des Affaires étrangères, F/60/174.

37 Paul Westheim, « Hitler-Jugend gegen "Unabhängige Kunst" in Frankreich », *Pariser Tageszeitung*, 23 novembre 1937, n° 528, p. 1 ; Ligue de l'Allemagne nouvelle [Hans Siemsen], « L'art dégénéré. La liberté de l'artiste en

teneur du numéro se distingue peu de l'habituelle diatribe nationale-socialiste, l'un des articles s'attache toutefois aux expositions d'art moderne tenues à Paris et propose un parallèle avec l'exposition « *Entartete Kunst* » :

> « la première impression [produite par l'exposition "Maîtres de l'art indépendant" au Petit Palais] est celle qu'il y a du dégénéré et du régénéré [*Geartetes*]. Il y a là par exemple Despiau, qui montre à côté de nombreuses choses fortes et saines une grande quantité de ce que nous jetterions hors de notre temple de l'art[38] pour l'incorporer aux "dégénérés". Les futuristes [sic] les plus effroyables se proposent ici au regard ! On lit leurs noms avec effroi : Moreau, André Lhote, Fernand Léger, Picasso ou, pire encore peut-être, Juan Gris. [...] On devrait montrer à ce peuple [les Français] une exposition "dégénérée" à des fins pédagogiques ».[39]

Manifestement, en s'attachant au compte-rendu d'un événement culturel parisien et en le diffusant en France, il s'agit pour les services de propagande nazie d'amener jeunes Français et jeunes Allemands à une conclusion similaire : « Nous [les Allemands] avons une bonne longueur d'avance sur la France dans le dépassement de l'époque des futuristes et bolchevistes culturels. »[40] De fait, ce discours ne serait pas dédaigné par quelqu'un comme le conseiller municipal René Gillouin, évoqué plus haut.

Malgré tout, cet article est une exception, et le seul de ce type recensé. La propagande culturelle allemande vers la France, si elle est indubitable, est très peu axée sur la notion de dégénérescence dans l'art et se veut, semble-t-il, relativement prudente. Les *Cahiers franco-allemands*, principale revue de diffusion des idées nationales-socialistes en France, ne la mentionnent jamais. De même, l'Exposition internationale de 1937, moment-clé dans les relations

---

régime fasciste (Entartete Kunst) », *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*, mai 1938, n°5, pp. 47-50. Les deux exemplaires dans le fonds du Ministère des Affaires étrangères sont toutefois en allemand, de même que l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France.

38 Cette notion de « temple de l'art » (« *Kunsttempel* ») est une référence à l'ouvrage *Die Säuberung des Kunsttempels* (« L'assainissement du temple de l'art »), publié en 1937 par Wolfgang Willrich, peintre et co-organisateur de l'exposition « *Entartete Kunst* ».

39 « der erste Eindruck ist, [...] Entartetes und Geartetes liegt. Da ist beispielsweise Despiau, der viel Starkes und Gesundes, daneben sehr viel von dem zeigt, was wir aus unserem Kunsttempel herauswerfen würden, um es der "Entarteten" einzuverleiben. Die schauerlichsten Futuristen bieten sich dar! Mit Entsetzen liest man ihre Namen: Moreau, André Lhote, Fernand Léger, Picasso oder als schlimmsten vielleicht Juan Gris. [...] Diesem Volk müsste eine entartete Austellung als Erziehungsmittel vorgehalten werden ». Günter Kaufmann, « Kleine Beiträge. Kunstbetrachtungen in Paris », Günter Kaufmann, *Wille und Macht*, 15 octobre 1937, n° 20, p. 39.

40 « Wir sind ein großes Stück weiter über die Epoche der Futuristen und Kulturbolschewisten hinaus als Frankreich. » Günter Kaufmann, *art.cit.*

culturelles franco-allemandes, se joue sur un terrain tout autre. Karen Fiss[41] insiste sur le dépouillement de toute référence politique trop évidente dans les œuvres présentées dans le pavillon allemand. Si cette épuration du discours peut passer inaperçue pour des visiteurs français, elle est épinglée par le critique d'art exilé Paul Westheim, qui, dans une description acerbe de la participation allemande au pavillon des Beaux-Arts à l'Exposition de 1937, s'indigne de la frilosité allemande à l'étranger, par opposition aux exactions menées sur son territoire[42]. Malgré la relative perméabilité française aux thèses nationales-socialistes de dégénérescence de l'art, celles-ci ne sont pas pensées comme un produit d'exportation par les autorités hitlériennes, qui axent leur politique de « séduction culturelle »[43] sur une conception moins agressive des arts.

III. La sphère des exilés allemands

A. Quels moyens pour alerter l'opinion publique française ?

Les « initiés » les plus évidents quant à l'épuration de l'art « dégénéré » sont les autres persécutés du Reich à des titres divers, et donc toute la communauté allemande exilée en France. Toutefois, ici comme dans d'autres milieux, l'art « dégénéré » reste souvent une question secondaire pour qui n'est pas concerné directement. Ce sont donc souvent les artistes « dégénérés », ou susceptibles d'être désignés comme tels, qui assurent la communication sur la politique artistique du Reich. Le principal médium des exilés à ce sujet est la presse : le sujet est

41 Karen Fiss, *Grand illusion: the Third Reich, the Paris exposition, and the cultural seduction of France*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2009.

42 Paul Westheim, « Deutsche Kunstausstellung in Paris. Sie zeigen nicht, worauf sie daheim stolz sind », *Pariser Tageszeitung*, 18 septembre 1937, n° 463, p. 4 ; cf. *infra*, Partie II, Chapitre 3, II, A. Regards mutuels.

43 Karen Fiss, *op. cit.*

traité dans tous les titres de presse publiés par des exilés, réunis en allemand sous la notion d'« *Exilpresse* ». Le degré d'intérêt de ces périodiques pour la campagne contre l'art « dégénéré » est divers : ainsi, respectivement deux et cinq articles pertinents ont été recensés dans *Das Neue Tage-Buch* et *Die Zukunft*, bien loin des 68 articles relevés dans le quotidien *Pariser Tageszeitung*, qui paraît certes avec une fréquence bien plus élevée que les hebdomadaires, mais n'en témoigne pas moins un grand intérêt pour les questions artistiques. Logiquement, *Freie Kunst und Literatur*, organe de l'Union des artistes libres, fait également de l'art « dégénéré » l'un de ses sujets majeurs et fournit ainsi 35 articles à ce travail. Si l'écart est grand d'un article à l'autre, l'intérêt pour la politique culturelle nazie est plutôt plus élevé que dans les périodiques français, avec une médiane à 95 lignes en 1937 (contre 77 pour les périodiques français) et une médiane à 56 lignes (contre 38 ; écart-type à 93). L'intérêt semble être plus fort lorsque l'article traite de « *Entartete Kunst* » : ainsi, en 1937, la mention de l'exposition fait passer la moyenne des lignes à 123 et la médiane à 73 (écart-type à 97). Toutefois, le suivi des expositions d'art « dégénéré » n'est pas plus efficace ici que dans la presse française : un seul article du *Pariser Tageszeitung* rend compte de l'exposition de Berlin, et deux de « *Entartete Musik* » ; les autres expositions d'art « dégénéré » ne sont pas du tout évoquées. Si les informations restent bien sûr difficiles à obtenir pour les exilés, elles ne sont pas inexistantes, comme en atteste la correspondance de Paul Westheim[44] : manifestement, les exilés préfèrent, eux aussi, traiter d'autres aspects de l'opération « art dégénéré », sans doute pour mobiliser plus efficacement. Se pose la question du tirage de ces périodiques, dont le public est nécessairement très limité. Il s'agit sans aucun doute d'un tirage modeste, mais non négligeable toutefois pour certains titres : *das Neue Tage-Buch*, l'un des principaux titres de la presse exilée, tire ainsi entre 6 000 et 16 000 exemplaires[45]. Comme évoqué précédemment[46], il a pu arriver également que certains exilés, à l'image de Hans Siemsen, parviennent à faire publier des articles ou communiqués dans des titres de presse français, s'assurant ainsi une diffusion plus large.

Les exilés allemands touchés par la question de l'art « dégénéré » ont-ils essayé d'en appeler plus directement au passant dans la rue, par exemple par des tracts ? Ce support a manifestement été utilisé dans un certain nombre de contextes comparables. À l'été 1938, un tract est distribué à Londres à l'occasion de l'exposition « Twentieth Century German Art » aux New

44 Une lettre de Paul Westheim à Hans Siemsen notamment analyse les différences de contenu entre Munich et Berlin. BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/2, lettre de Paul Westheim à Hans Siemsen, 9 mars 1938.

45 Angela Huß-Michel, *Literarische und politische Zeitschriften des Exils, 1933-1945*, Stuttgart, Allemagne, J. B. Metzler, 1987, p. 17.

46 Cf. *supra*, Partie I, Chapitre 2, I, B. Les artistes français.

Burlington Galleries après que celle-ci a été attaquée par Hitler[47]. En décembre 1938, le groupe égyptien Art et liberté distribue au Caire son tract « Vive l'art dégénéré ». Aucun tract de ce type n'est recensé en France sur la question de l'art « dégénéré » : est-ce par manque de moyens ou d'organisation, l'Union des artistes libres n'ayant été créée qu'en septembre 1937 et étant réellement opératoire seulement au printemps 1938 ? Ou est-ce par crainte de représailles politiques, à une époque où toute agitation politique peut justifier un renvoi immédiat des exilés à la frontière ? Le fait est que ce support écrit n'a, semble-t-il, pas été utilisé.

En revanche, les artistes ont utilisé le médium qui leur est le plus familier : c'est ainsi que plusieurs contre-expositions[48] à l'art « dégénéré » ont été organisées afin d'alerter l'opinion publique française sur les conséquences artistiques de la politique allemande, documents à l'appui. La plus importante d'entre elles est l'exposition « L'Art allemand libre », organisée par l'Union des artistes libres à la Maison de la culture, à Paris, en novembre 1938 : la plus grande par le nombre d'œuvres et d'artistes exposés, « L'Art allemand libre » est également la seule exposition des exilés pensée d'emblée comme contre-exposition à « *Entartete Kunst* ». Dans d'autres expositions, ce ne sont qu'un ou deux panneaux illustrés qui font de l'épuration de l'art « dégénéré » un sujet parmi d'autres : ainsi de l'exposition « Cinq ans de régime hitlérien » organisée par le Comité Thälmann en janvier 1938 à Paris, et des projets avortés de participation des exilés à l'Exposition universelle de New York en 1939. Ces manifestations ne sont pas nécessairement accompagnées d'un support écrit : aucune mention d'un catalogue de « L'Art allemand libre » n'a été trouvée par exemple. L'art « dégénéré » est en revanche mentionné dans le catalogue de « Cinq ans de régime hitlérien », mais de manière très succincte. Il va de soi que ces manifestations n'ont pu attirer qu'un public limité – ce qui ne signifie pas que leur effet soit nul pour autant.

47 Cordula Frowein, « The Exhibition of 20th Century German Art in London 1938 - eine Antwort auf die Ausstellung "Entartete Kunst" in München 1937 », pp. 212-237, *in Exilforschung: ein internationales Jahrbuch*, Munich, Allemagne, Edition Text u. Kritik, 1983, p. 227 ; Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, p. 215.

48 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 8. Contre-exposer.

B. Les maux de la langue : germanophonie, germanophobie

D'emblée, le principal obstacle à une communication efficace de la part des artistes allemands et autrichiens exilés à Paris réside dans les limites du public qu'ils peuvent atteindre. Exil oblige, les moyens à leur disposition sont souvent des plus modestes et empêchent une communication à grande échelle. Mais surtout, se pose constamment la question de la langue : écrire en allemand, c'est garder le contact en tant que groupe ainsi qu'avec le pays d'origine, et pouvoir prétendre constituer une alternative crédible à l'Allemagne hitlérienne. Mais écrire en français, c'est aussi espérer pouvoir toucher la société d'accueil pour l'alerter sur une situation politique et favoriser une meilleure intégration des réfugiés. Ce sont ainsi deux stratégies qui s'affrontent, celle de la main tendue vers la société française contre celle de l'entre-soi et de la revendication de l'« autre Allemagne ». Le choix de conserver l'allemand n'est en effet pas qu'un choix par défaut et peut être revendiqué en tant que tel[49]. Quelles que soient les motivations des auteurs, ce choix d'écrire en allemand joue probablement en défaveur de l'émigration allemande dans une société de plus en plus touchée par la germanophobie. Il n'est pas à exclure qu'une simple mention « traduit de l'Allemand », comme celle qui accompagne le communiqué de la Ligue de l'Allemagne nouvelle dans le *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*[50], ait suffit à éveiller quelques réserves quant au message transmis. Cette double nécessité se traduit par un usage différencié des deux langues, dont le passage de l'une à l'autre ne se fait pas toujours sans douleur.

Ainsi, les périodiques des exilés sont presque exclusivement germanophones, même si les citations non traduites du français ne sont pas exclues : il s'agit ici essentiellement de communiquer à l'intérieur d'un groupe et de le tenir informé de l'évolution de la situation allemande. En revanche, les expositions sont clairement à destination du public français, et un réel effort de traduction y est observable, d'autant plus que la plupart des documents destinés à la diffusion en français sont d'abord rédigés en allemand. Tous les supports écrits, y compris les

49 Michaela Enderle-Ristori, « "L'Autre Allemagne" face au défi culturel de la traduction. Trois figures exemplaires : H. Mann, A. Döblin et E. E. Noth », *Études Germaniques*, vol. 252, no 4, 1 août 2008, p. 791-807.

50 Ligue de l'Allemagne nouvelle [Hans Siemsen], « L'art dégénéré. La liberté de l'artiste en régime fasciste (Entartete Kunst) », *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*, mai 1938, n°5, pp. 47-50. Cf. *supra*, Partie I, Chapitre 2, I, B. Les artistes français.

documents d'origine, sont traduits en français[51]. L'Union des artistes libres prend également soin de donner un titre français à son exposition « L'Art allemand libre »[52]. Eugen Spiro, son président, en prononce le discours d'inauguration en français, ce qui ne passe pas inaperçu dans la presse exilée[53]. En l'absence d'archives sonores, on ne peut malheureusement pas juger de la qualité du français parlé d'Eugen Spiro – il n'est pas absurde de soupçonner les *a priori* que peut provoquer un accent allemand prononcé dans la société française de 1938. Les exilés se heurtent ainsi à un paradoxe : le support le plus essentiel dans la transmission d'informations, à savoir la presse, est aussi celui qu'ils semblent vouloir conserver en allemand, par facilité de communication et souci d'identité. En revanche, les situations de communication plus limitée comme les expositions favorisent l'intégration par l'usage du français.

C. Étude de cas : Paul Westheim, médiateur de l'art « dégénéré » en France

Paul Westheim (1886-1963), historien et critique d'art allemand, émigre en France dès 1933. Il est dès lors l'un des principaux médiateurs de l'art moderne allemand en France, puis sans doute le principal avocat des artistes « dégénérés » en France. 26 articles signés de sa plume ont été répertoriés pour ce mémoire entre 1937 et 1939, représentant à lui seul 12 % du total des articles répertoriés sur toute la période. Ses articles, qu'ils soient d'actualité ou d'analyse, sont toujours longs, avec une moyenne à 116 lignes et une médiane à 103 lignes (écart-type à 73). Au-delà de ses articles signés dans *Pariser Tageszeitung*, beaucoup des articles parus dans *Freie Kunst und Literatur*, qu'il dirige, lui sont certainement dus également, quoiqu'ils paraissent de manière anonyme. Paul Westheim informe les exilés de l'actualité culturelle du IIIe Reich, dans un contexte où l'information est souvent difficilement accessible ; ses articles témoignent d'un grand souci de

51 Ainsi par exemple de la lettre des autorités nationales-socialistes interdisant l'exercice de la peinture. Archiv der Akademie der Künste, Fonds Eugen Spiro, N2291/21, anonyme, « Programm für die Oktober-Ausstellung 1938 im Maison de la Culture », s.d.

52 *Idem*, Herta Wescher, acte de fondation de l'Union des artistes libres, 30 septembre 1937.

53 Archiv der Akademie der Künste, Fonds Eugen Spiro, N2291/22, anonyme [Eugen Spiro?], sans titre, s.d. ; Hugo Rellstab, « Deutsche und Österreichische Künstler in Paris », *Die Zukunft*, 26 mai 1939, n° 21, p. 6.

précision. Ainsi par exemple du soin pris à chiffrer les épurations de personnel en Allemagne : « à Berlin également, presque tous les professeurs d'art qui ont pu occuper en 1933 les postes devenus libres par remplacement national-socialiste ont été remerciés. Le chiffre exact s'élève à 52, seuls 18 restent (en tout, ils étaient 70) »[54].

À coup sûr peu lu par les Français car écrivant en allemand, Paul Westheim n'en occupe pas moins un rôle central dans la médiation politique et artistique au sujet de l'art « dégénéré ». Son combat contre le national-socialisme s'appuie sur la mise en évidence des incohérences internes de la propagande nazie. Ainsi à l'occasion de la vente aux enchères d'art « dégénéré » à Lucerne, dont il analyse le catalogue de vente :

> « À propos de "Christ et la pécheresse"[55] de Nolde : "Une des compositions d'expression visionnaire les plus fermées, les plus puissantes du maître." (Dans la langue propre à l'Allemagne, en l'occurrence dans le catalogue berlinois de l'"exposition dégénérée", on disait de ce tableau : "'Révélation de la religiosité allemande', c'est ainsi que désignait jadis la presse avide aux marchands d'art juifs un tel spectre de sorcière.") »[56]

Si ce type de dénonciation ne sort guère de la sphère des exilés, Paul Westheim dispose également de connexions avec le réseau artistique parisien, qu'il met à profit à plusieurs reprises pour organiser des campagnes de presse efficaces contre le IIIe Reich.

La première se produit au début de l'année 1938 autour de l'« affaire Rembrandt », coup d'éclat de Paul Westheim. Celui-ci informe la presse française et notamment *Beaux-Arts* du déroulement d'une conférence à destination des conservateurs de musées allemands, au cours de laquelle Walter Hansen, historien d'art allemand et co-organisateur de « *Entartete Kunst* », propose de ranger dans l'art « dégénéré » un certain nombre de peintres anciens, et notamment Rembrandt, qualifié pour l'occasion de « peintre du ghetto ». *Beaux-Arts* relaie ce récit dans un

54 « sind in Berlin auch fast alle die Kunstlehrer abgesetzt worden, die 1933 als nationalsozialistischer Ersatz die frei gewordenen Posten besetzen konnten. Die genaue Ziffer ist 52, nur 18 bleiben; (insgesamt waren es 70) ». Paul Westheim, « Der Herauswurf der Entarteten », *Pariser Tageszeitung*, 12 septembre 1937, n° 456, p. 2.

55 Emil Nolde, *Die Sünderin*, 1926, huile sur toile, 86 x 106 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin.

56 « Von Noldes "Christus und die Sünderin": "Im visionären Ausdruck eine der geschlossensten, stärksten Kompositionen des Meisters.“ (Im innerdeutschen Gebrauch, nämlich im Berliner Katalog der "Entarteten Ausstellung" hiess es von dem Bild : "'Offenbarung deutscher Religiosität', hat die den jüdischen Kunsthändlern geile Presse einmal solchen Hexenspuk genannt.") » Paul Westheim, « Die Ausplünderung der deutschen Museen », *Pariser Tageszeitung*, 7 mai 1939, n° 989, p. 3.

article retentissant[57]. Westheim se montre très satisfait des conséquences de cette campagne de presse dans une lettre adressée à Hans Siemsen :

> « l'écho de "Rembrandt peintre du ghetto", et surtout de la publication de *Beaux-Arts*, a été si dévastateur que les "Allemands de l'étranger" ont protesté par missives adressées à Berlin. Résultat : procédure disciplinaire du parti contre le camarade de parti Hansen en vue d'une exclusion du parti. »[58]

Par la suite, Westheim prend plaisir à rappeler cette affaire dans plusieurs de ses articles. Il contribue également à relayer une autre campagne de presse, non sans conséquences. En mai 1939, peu avant la vente aux enchères de Lucerne, il écrit en effet : « Comme chacun s'intéressant à ces œuvres doit être conscient du fait que chaque franc dépensé lors de cette vente aux enchères sert à alimenter le budget d'armement du Troisième Reich. »[59] Il reprend ici l'argument majeur employé par le marchand d'art Paul Rosenberg dans son appel à boycotter la vente[60]. À la suite de quoi, la galerie Fischer, chargée de la vente, adresse une lettre aux acheteurs potentiels, notamment aux musées européens, pour démentir formellement cette information :

> « Cet argument est faux et ridicule. Nous souhaitons par conséquent affirmer très clairement que tous les paiements doivent être adressés à la galerie Fischer, Lucerne, et que le gouvernement allemand n'a rien à voir avec cela. Il a toujours été entendu que les fonds seraient distribués aux musées allemands afin de leur permettre d'acheter d'autres œuvres d'art. »[61]

Il va de soi que les contemporains ne sont pas dupes de cette tentative de blanchiment du gouvernement allemand, et cette lettre de la galerie Fischer est raillée dans *Beaux-Arts* : « Et

57 Maurice Van Moppès, « Les excès de la logique. Van Gogh, Mathias Grunewald et Rembrandt seront-ils expulsés des Musées allemands ? L'hitlérisme contre la peinture chrétienne », *Beaux-Arts*, 21 janvier 1938, n° 264, pp. 1 et 3 ; cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, II, A. Penser l'art « dégénéré » sous l'angle de l'histoire de l'art allemand.

58 « Das Echo von "Rembrandt ein Ghettomaler", vor allem die Verofeffentlichung von Beaux-Arts war so verheerend, dass die "Auslandsdeutschen" durch Zuschriften in Berlin protestierten. Ergebnis: Parteiverfahren gegen Pg Hansen zwecks Ausschluss aus der Partei. » BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/2, lettre de Paul Westheim à Hans Siemsen, 9 mars 1938.

59 « Wie jeder, der sich für diese Werke interessiert, sich bewusst sein muss, dass jeder Franken, der auf dieser Auktion geboten wir, dazu dient, den Rüstungsfonds des Dritten Reiches zu verstärken. » Paul Westheim, *art. cit.*

60 Ce fait est rappelé notamment dans l'exposition « 21 rue La Boétie », consacrée à la galerie Paul Rosenberg et qui se tient en 2017 au Musée Maillol à Paris.

61 « This argument is ridiculous and wrong. We therefore wish to state very clearly that all payments are to be adressed to the Gallery Fischer, Lucerne, and that the German Government has nothing to do with it. It was always understood that the funds will be distributed in favour of the German Museums so as to enable them to buy other works of art. » Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées nationaux, 20144707/45, Lettre de la galerie Fischer au musée du Luxembourg, Lucerne, 1er juin 1939.

quelles œuvres achèteront les musées allemands, puisqu'il est convenu que les plus grands artistes sont des dégénérés ? »[62] Ainsi, par son accointance avec les réseaux français, Paul Westheim peut agir au-delà de la seule sphère des exilés, et parfois jusqu'en Allemagne par des voies détournées.

C'est parce qu'il a pleinement conscience du rôle de contre-pouvoir de la presse qu'il défend son activité, même lorsque ses compatriotes souhaitent y mettre fin par manque de moyens. Il s'en plaint dans sa correspondance en mettant l'accent sur l'importance de son travail, y compris en tant qu'outil de pression sur les autorités nazies :

> « on s'est rendu compte au journal [*Pariser Tageszeitung*] que l'art n'intéresse finalement pas et que les comptes-rendus artistiques ne sont pas nécessaires (ce qui est d'ailleurs aussi l'avis de Goebbels) et que l'on pourrait économiser ces quelques francs. Dans l'intérêt et pour le plaisir de Goebbels, qui de cette manière ne voit plus publié à l'étranger ce qu'il censure dans la presse allemande ! »[63]

Si l'« affaire Rembrandt » a effectivement montré son pouvoir de répercussion dans les cercles du NSDAP, il est probable que Westheim s'exagère quelque peu son pouvoir. Mais les nombreux articles qu'il continue à publier témoignent de ses négociations couronnées de succès pour conserver sa place. C'est ainsi qu'il peut poursuivre son double rôle de critique d'art et de donneur d'alertes politiques, les deux allant généralement de pair.

Homme de lettres et de la presse, Westheim représente en quelque sorte la conscience publiciste des artistes exilés. Il mobilise par exemple souvent, dans sa défense de l'art « dégénéré », le *topos* de l'artiste maudit qui ne peut être reconnu à sa juste valeur par ses contemporains, handicap dont souffrent également les « dégénérés » selon lui. Ses articles sur des artistes plus anciens se doublent ainsi de références à l'actualité politique, comme ici sur Gustave Courbet : « Écoutons donc les contemporains eux-mêmes, ce qui permet de constater que beaucoup de ce qui a été dit et écrit comme bêtises sur l'art de Courbet et l'art en général paraît très actuel, directement Nouveau-Munich »[64], Munich désignant sous la plume de Westheim

62 Le grincheux jovial, « A Lucerne », *Beaux-Arts*, 16 juin 1939, n° 337, p. 2.

63 « da ist man in der Zeitung darauf gekommen, Kunst interessiere doch nicht und Kunstberichterstattung sei nicht noetig (was ja auch die Meinung von Goebbels ist) und man koenne die paar Francs sparen. Im Interesse und zum Vergnuegen von Goebbels, der auf die Weise im Ausland das nicht mehr veroeffentlicht sieht, was er in der deutschen Presse unterdrueckt! » BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/2, lettre de Paul Westheim à Paul Siemsen, 17 mai 1938.

64 « Also hören wir einmal die Zeitgenossen selbst, wobei sich herausstellt, dass vieles, was da an Dummheiten über die Kunst von Courbet und über die Kunst überhaupt gesagt und geschrieben worden ist, sehr heutig klingt, direkt Neu-München. » Paul Westheim, « Wahr oder hübsch », *Pariser Tageszeitung*, 23 avril 1939, n° 973, p. 4.

l'exposition plutôt que les accords du même nom. Sa défense de l'art « dégénéré » se fonde également sur une familiarité avec le monde de l'art que Paul Westheim donne volontiers à voir dans ses articles, surtout lorsqu'elle lui permet de déconstruire des arguments nationaux-socialistes. Ainsi lorsqu'il s'indigne de l'affichage du prix des œuvres dans l'exposition « *Entartete Kunst* » :

> « Je peux en tout cas assurer, que le portrait de Lotte Pechstein[65] également, que Ziegler a accroché ici, n'a pas coûté un sou au peuple allemand. Ce tableau a été accroché pendant des années chez moi dans l'entrée et a été offert fin 1926 à la [Nationalgalerie de Berlin] par un homme qui était assez bête pour aider le peuple allemand à économiser l'argent des contribuables lors de la constitution d'une "galerie des vivants". »[66]

On voit ici apparaître l'amateur passionné d'art moderne, et notamment d'expressionnisme. De fait, au-delà de son rôle d'information et de défense des artistes, Paul Westheim laisse par moments transparaître toute l'émotion que suscite chez lui l'iconoclasme nazi. Ainsi de son ton partagé entre l'indignation et le désespoir à propos de la destruction d'un tableau de Kokoschka[67] : « Détruit par simple volonté de détruire [...]. Une infamie culturelle ! Poignardeurs[68] de la culture !! Et ça a le droit de se promouvoir dans cette Europe en tant que "porte-drapeau de la culture occidentale" !!! »[69] C'est donc d'un fort engagement personnel que témoignent les multiples écrits de Paul Westheim : engagement pour la liberté de l'art, contre le IIIe Reich et sa prétention à régir le monde de l'art, et surtout engagement à faire connaître en France les expositions d'art « dégénéré » et leurs artistes. Si les articles-manifestes de Paul Westheim sont probablement restés confinés à la sphère relativement confidentielle des exilés, ses actions ont permis une médiation bien au-delà, par le biais d'autres périodiques comme *Beaux-*

65 Max Pechstein, *Die Frau des Künstlers*, 1911, huile sur toile, 80 x 69 cm, œuvre disparue. L'œuvre n'a été exposée qu'à Munich.

66 « Jedenfalls kann ich versichern, dass auch das Porträt Lotte Pechstein, das Ziegler hier ausgehängt hat, dem deutschen Volk keinen Groschen gekostet hat. Das Bild [...] hing jahrelang bei mir auf der Diele und wurde Ende 1926 der Galerie geschenkt von einem Mann, der so blöd war [...], dem deutschen Volk beim Aufbau einer "Galerie der Lebenden" Steuergroschen sparen zu helfen. » Paul Westheim, « Kultur-Nazismus », *Pariser Tageszeitung*, 13 septembre 1937, n° 457, p. 4.

67 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 7, I, A. Réapproprier l'héritage français.

68 La notion de « *Dolchstoß* », « coup de poignard », est une référence à la théorie du « coup de poignard dans le dos » promue par le NSDAP, selon lequel la fin de la Première Guerre mondiale serait due à une trahison de l'armée allemande par les milieux de gauche. Elle est ici retournée contre ses promoteurs.

69 « Zerstört aus Zerstörungslust [...]. Eine Kulturschande! Dolchstösser der Kultur!! Und das darf in diesem Europa sich anpreisen als "Bannerträger der westlichen Zivilisation"!!! » Paul Westheim, « Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka – Wird er in London ausgestellt ? », *Pariser Tageszeitung*, 7 juillet 1938, n° 731, p. 3.

Arts notamment.

L'étude de la presse aussi bien que des canaux de diffusion plus spécifiques mettent en évidence deux conclusions qui ne sont contradictoires qu'en apparence : d'une part, les expositions d'art « dégénéré » sont un fait largement connu de la société française, et ce, dès l'été et l'automne 1937, et suscitent souvent une réelle curiosité. D'autre part, ces expositions ne font pas l'objet d'une réelle réappropriation en France, que ce soit par approbation ou contestation : les comptes-rendus détaillés restent rares, et les individus susceptibles d'être concernés – artistes, représentants des musées ou du monde politique – ne s'expriment qu'à la marge de leur activité à ce sujet. Dès lors, l'information à la disposition du grand public reste parcellaire et le rôle de médiateurs revient aux exilés, pourtant en situation de dominés au sein de la société française. Cette mauvaise connaissance des expositions d'art « dégénéré » est par conséquent la porte ouverte aux prises de position les plus diverses – et parfois les plus infondées.

Partie II
Prises de position

Interprétations et usages
des expositions d'art « dégénéré » en France

Chapitre 3
Une réception « française » ?

Se proposer de faire l'étude d'« une » réception implique toujours d'avoir conscience de la proximité de l'abus de langage : la réception des expositions d'art « dégénéré » en France est évidemment multiple et hétérogène, si ce n'est hétéroclite. La société française est en effet par trop diverse pour ne pas avancer les interprétations les plus diverses au sujet des expositions d'art « dégénéré ». Dès lors, évoquer une réception « française » de ces expositions suppose de renoncer à l'idée d'une réception unifiée et lui préférer l'idée d'une réception inscrite dans un contexte culturel commun. Sans céder à la tentation de l'essentialisation d'un état d'esprit national, certaines données socio-culturelles doivent être considérées pour saisir quelques prismes de lecture généraux appliqués aux expositions d'art « dégénéré », par exemple la méfiance assez largement répandue en France vis-à-vis de l'art moderne allemand. D'autre part, évoquer une réception dans la presse française, c'est aussi tenir compte du fait que les expositions orchestrées par le gouvernement national-socialiste, généralement non visitées par les journalistes qui les évoquent, sont reçues par le lectorat de la presse comme un événement parmi d'autres au sein de l'actualité. Les commentateurs des expositions d'art « dégénéré », pour les rendre intelligibles – et intéressantes pour le lecteur français -, font appel à des parallèles avec d'autres événements de l'actualité, en particulier d'autres expositions. C'est à ces deux niveaux de contextualisation qu'il

s'agit de s'intéresser ici afin de montrer qu'à défaut d'une réception française homogène, évidemment inexistante, un contexte de réception commun se lit dans les interprétations des expositions d'art « dégénéré » en France.

I. Un protectionnisme culturel français

A. La méconnaissance des avant-gardes allemandes en France

La thèse de doctorat de Marie Gispert sur la « diffusion et la réception de l'art allemand moderne en France dans l'Entre-deux-guerres »[1] est la première à faire le pari de l'étude d'un supposé « rien », d'une absence d'échanges artistiques entre France et Allemagne. Ce que son travail met en évidence est certes une « ignorance » et un « mépris »[2] de la France pour la création artistique en Allemagne, mais qui n'empêchent pas des affinités individuelles et des échanges culturels entre mouvements artistiques déterminés. Dans le cas des expositions d'art « dégénéré », la méconnaissance globale des avant-gardes allemandes de la part d'un public non initié est manifeste, à l'exception de quelques artistes alors considérés comme représentatifs de l'art allemand – quand bien même ils sont autrichiens, comme Oskar Kokoschka, ou suisses, comme Paul Klee.

La distribution des noms d'artistes permet de juger statistiquement de cette méconnaissance[3] ; l'auteur d'un compte-rendu de « *Entartete Kunst* » paru dans *Je suis partout*

1 Marie Gispert, *« L'Allemagne n'a pas de peintres »: diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, France, 2006.
2 *Ibidem*, p. 11.
3 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, III, A. « Inutile de les citer ».

souligne avec délectation : « Il n'y a ici que des Allemands, la plupart étant peu connus en France »[4]. Le propos insiste également sur la nationalité allemande des artistes[5], témoignant à la fois d'un sentiment de supériorité de l'art français et d'un refus parfaitement assumé de s'ouvrir à des artistes étrangers. Un autre indicateur de cette méconnaissance des artistes d'avant-garde allemands est la récurrence de fautes dans certains noms. Les noms d'artistes représentent 78 % des fautes recensées dans les articles de 1937, et sont ainsi plus souvent mal orthographiés que les noms politiques (mais il est vrai que le nom de Hitler, très majoritaire, est connu de tous). Les artistes « dégénérés » représentent 44 % des noms mal orthographiés, ce qui est une nette surreprésentation par rapport aux 14,3 % de noms « dégénérés » parmi le total des noms. Un critique d'art comme Waldemar George, pourtant familier d'Oskar Kokoschka, de Paul Klee ou encore de Karl Hofer, a ainsi plus de difficultés avec un « Nalde » (comprendre Emil Nolde) ou un « Max Beekmann » (Beckmann)[6], pourtant d'importance majeure dans l'art moderne allemand. De la même façon, lorsque des mouvements artistiques sont évoqués, les commentateurs cèdent dans la grande majorité des cas à la facilité de reprendre les termes du discours esthétique prononcé par Hitler le 18 juillet 1937 à Munich, évoquant « cubisme, dadaïsme, impressionnisme, futurisme ». Ils méconnaissent ainsi une condamnation qui porte en premier lieu sur l'expressionnisme allemand et se concentrent sur des mouvements susceptibles d'être interprétés comme français avant tout. La dimension allemande du dadaïsme est systématiquement passée sous silence, de même que les variantes internationales du cubisme et de l'impressionnisme, tandis que le futurisme italien est considéré comme acclimaté en France. Un exemple de cet intérêt exclusif pour les avant-gardes françaises est une caricature parue dans *L'Œuvre* (*ill. 10*), représentant un peintre cubiste, dont la mise rappelle les codes vestimentaires français plus qu'allemands ; cette caricature accompagne un article n'évoquant pas le cubisme, mais la réaction du futuriste Marinetti au discours de Hitler. Le sujet des avant-gardes est donc presque systématiquement ramené à des mouvements artistiques français, ce qui permet aussi de mettre l'accent sur la filiation et l'épigonisme de l'art moderne allemand par rapport à l'art français[7]. C'est ainsi que le journaliste de *Je suis partout*, dans l'article mentionné plus haut, poursuit : « mais c'est chez nous qu'ils étaient allés chercher leurs enseignements »[8]. Dès lors, pour certains

4 Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10.

5 Même si la grande majorité des artistes présentés étaient effectivement allemands, quelques exceptions peuvent être relevées, dont le Français Jean Metzinger.

6 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n° 242, p. 2.

7 Sur la question de l'influence française sur l'art moderne allemand, voir notamment Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, France, Éditions Gallimard, 2015.

8 Anonyme, *art.cit.*

commentateurs nationalistes, l'art moderne allemand est également « dégénéré » en ce qu'il ne représente qu'une forme dévoyée de l'art moderne français.

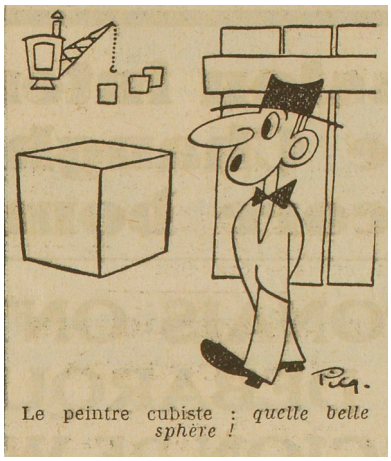


Illustration 10. Caricature de Picq parue dans L'Œuvre, *24 août 1937, p. 2. Légende : « Le peintre cubiste :* quelle belle sphère ! »

Ce patriotisme culturel s'accompagne parfois, au sujet de la campagne contre l'art « dégénéré », d'une inquiétude réelle pour les œuvres et artistes français plutôt qu'allemands. On lit ainsi dans *Le Matin* : « Les œuvres à éliminer sont celles qui relèvent de l'art dégénéré, en première ligne les œuvres françaises. »[9] Des formulations très comparables dans d'autres quotidiens laissent supposer qu'il s'agit là d'une information fausse relayée par une agence de presse, soit que l'erreur ait été involontaire, soit qu'elle ait été inspirée par le nationalisme ambiant. Le pendant de cette inquiétude pour l'art français est un orgueil artistique français tout à fait assumé, tel qu'on le lit par exemple dans un article de *Paris-Soir* paru à l'occasion de la vente aux enchères d'œuvres « dégénérées » qui se tient à Lucerne le 30 juin 1939. L'envoyé spécial commente : « Les maîtres français, Gauguin, Picasso, Matisse, Van Gogh, Marie Laurencin, Vlaminck, sont à l'honneur. Ils ont leur salle à part. Les autres peintres, Liebermann, Corinth, Kokoschka, Otto Dix, Hofer, Hackel [sic, pour Heckel], sont presque aussi regardés que nos maîtres français. » Il est vrai que le choix des œuvres vendues par le IIIe Reich privilégie les œuvres « valorisables » à l'international, et donc celles d'artistes français, plus connus que les peintres allemands. Le ton employé par le journaliste ne laisse néanmoins aucun doute quant à la valeur

9 Anonyme, « Les œuvres de l'art "dégénéré" et d'abord de l'art français vont être éliminés des musées et collections de Prusse », *Le Matin*, 4 août 1937, n° 19493, p. 2.

qu'il accorde aux uns et aux autres. Comme beaucoup d'autres commentateurs, il fait pour l'occasion des artistes consacrés Picasso et van Gogh des artistes français.

Les artistes allemands en exil ont pleinement conscience de ce sentiment de supériorité français, et intègrent également, au moins en partie, un sentiment d'infériorité artistique, rendu plus aigu encore par leur situation d'exil dans la ville qui se revendique capitale artistique mondiale. Le peintre Eugen Spiro, président de l'Union des artistes libres à Paris, exprime ces sentiments ambivalents face à un auditoire français à l'occasion de l'inauguration de l'exposition « L'Art allemand libre », en novembre 1938 :

> « j'ai encore une seule prière à vous faire : regardez nos œuvres avec bienveillance et indulgence, même si elles vous paraissent quelquefois étranges. [...] si vous quittez cette exposition avec l'impression que quelque valeur, arrachée au sol natal, s'efforce dans le silence et parfois dans la plus grande détresse matérielle d'arriver à l'apogée de son art, cette exposition aura eu sa raison d'être. »[10]

Cette incertitude de la part du principal porte-parole des artistes allemands et autrichiens exilés en France montre que le protectionnisme culturel français est intégré de tous, en plus d'être parfaitement assumé par la majorité des journalistes français. Les avant-gardes allemandes, généralement mal connues en France, à quelques artistes près, sont généralement rapportées à l'influence française dont elles se seraient inspirées, méconnaissant leur apport propre et leur diversité. La France de 1937-1939 apparaît dès lors comme un terreau fertile pour l'adoption de catégories nazies appliquées à un art incompris et souvent méprisé.

B. La France, terreau fertile pour les catégories nationales-socialistes ?

Faut-il voir dans cette incompréhension mêlée d'indifférence pour l'art moderne allemand

10 Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291, dossier 22, Eugen Spiro (?), discours d'inauguration de l'exposition « L'Art allemand libre » (?), 1938.

un préalable idéal pour adhérer sans recul critique au discours servi par la propagande nationale-socialiste ? Plus précisément, à une époque où les notions allemandes de « *Führer* » ou de « IIIe Reich » font florès dans la presse, l'acceptation du qualificatif « dégénéré » pour ces mouvements d'avant-garde est susceptible de diffuser une représentation d'emblée défavorable de l'art moderne allemand. Dès lors, la démarche du gouvernement national-socialiste dans les expositions « *Entartete Kunst* » bénéficierait d'emblée d'une indulgence due aux préjugés quant à la nature de l'art « dégénéré ». De fait, l'expression « art dégénéré » est assez répandue dans la presse : les articles recensés pour 1937 reprennent à 51 % cette expression, et aucun des articles évoquant l'exposition de Munich elle-même n'échappe à cette appellation. Il est bien sûr difficile de recourir à un qualificatif alternatif dans la mesure où l'expression dépréciative est le titre officiel de l'exposition ; de telles proportions n'en indiquent pas moins une perméabilité de la presse française au vocabulaire importé du IIIe Reich. Par ailleurs, dans un certain nombre de cas, les guillemets encadrant l'expression sont laissés de côté : sur 17 articles de 1937 incluant l'expression « art dégénéré » dans leur titre, cinq la présentent sans guillemets. On en déduit une adoption rapide de ce vocable, si ce n'est une adhésion.

L'analyse qualitative vient-elle confirmer cette perméabilité à la nouvelle catégorie esthétique définie par l'Allemagne hitlérienne ? Le critique d'art allemand Paul Westheim exprime une réelle inquiétude à ce sujet :

> « C'est en effet un signe très grave de notre temps que, y compris dans des pays où la liberté de création artistique est un principe fondateur que l'on ne souhaite pas voir bafoué, des intellectuels cèdent avec tant de facilité à des slogans trompeurs en provenance d'une idéologie qui s'entend à masquer de la manière la plus raffinée son opposition de principe à l'esprit. »[11]

De fait, on ne peut que donner raison à l'inquiétude de Paul Westheim à la lecture de commentaires comme celui-ci : « le titre de cette exposition ne paraît nullement exagéré : il ne suffirait pas de parler d'une décadence de l'art[12], et M. Hitler n'a pas tort d'appeler les choses par

11 « Es ist in der Tat ein sehr ernstes Zeichen der Zeit, dass bereits auch in Ländern, in denen die Freiheit des künstlerischen Schaffens ein Grundsatz ist, den man nicht antasten lassen will, Intellektuelle so leicht blenderischen Schlagworten erliegen, die einer Ideologie entstammen, die ihre prinzipielle Geistfeindschaft aufs raffinierteste zu tarnen versteht. » Paul Westheim, « Für wen hat Rembrandt gemalt ? », *Pariser Tageszeitung*, 12 avril 1938, n° 658, p. 4.

12 L'expression « art décadent » (« *Verfallskunst* ») est assez répandue pour parler de l'art moderne allemand, y compris dans la presse française. Elle apparaît dans la mesure prise le 27 juillet 1937 par Hitler, ordonnant la saisie dans les musées allemand de l'art « décadent » afin de l'entreposer à Berlin.

leur nom. Les visiteurs de cette exposition sont certainement d'accord avec lui. »[13] De tels propos, parus dans l'hebdomadaire d'extrême-droite *Je suis partout*, sont toutefois exceptionnels. Si l'aveuglement évoqué par Westheim est, à n'en pas douter, présent chez certains commentateurs, un certain nombre de voix critiques s'élèvent contre cette appellation. Le critique littéraire René Bertelé s'indigne dans les colonnes d'*Europe* : « Hitler réunit les œuvres les plus représentatives de la peinture allemande d'après-guerre pour les bafouer de son mépris sous le nom d'"art dégénéré" »[14]. Le critique Waldemar George, pourtant peu amateur de peinture moderne allemande, dit ouvertement sa désapprobation quant aux procédés nazis : « Exposer aux risées d'un public versatile les œuvres d'un grand peintre comme Corinth [...] en les qualifiant de spécimens d'un art "dégénéré, juif et international", c'est faire de la démagogie. »[15] Toutefois, ce recul critique n'empêche pas toujours de considérer l'art « dégénéré » comme une réalité historique. C'est cette transition qu'on observe dans un article du dessinateur Maurice van Moppès, qui s'inquiète de savoir « si l'étiquette "art dégénéré" appliquée jusqu'ici à presque tout l'art vivant doit être accolée à l'œuvre des peintres d'autrefois »[16], avant d'évoquer « la grande exposition d'Art Dégénéré ». La distance critique vis-à-vis d'une « étiquette » politique placée entre guillemets cède le pas à un nom en majuscules, faisant de l'art « dégénéré » un fait établi, quoique indésirable. Malgré l'indignation de certains, les commentateurs des expositions d'art « dégénéré » manquent d'un qualificatif alternatif et adoptent donc dans leur grande majorité l'expression apparue dans les théories scientistes de la fin du XIXe siècle.

L'« art dégénéré » est alors, à n'en pas douter, une étiquette séduisante dans ce qu'elle a de sensationnaliste et de populiste ; on peut dès lors se demander si l'adoption du vocabulaire véhicule par la même occasion les théories biologiques et raciales qui le sous-tendent. L'« art dégénéré », « *entartete Kunst* », est en effet un dérivé des théories du corps social allemand, laissant supposer que l'art, à l'image de la communauté nationale, a trahi sa « race » sous l'influence de corps étrangers, en l'occurrence les Juifs et le communisme. Les artistes « dégénérés » sont donc présentés par la propagande nazie comme des aliénés, des malades, qui, d'ailleurs, ne sont pas responsables du caractère horrifique de leurs productions. C'est tout le sens du discours tenu par Adolf Hitler lors de l'inauguration de la Maison de l'art allemand à Munich, le

13 Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10.
14 René Bertelé, « A travers les revues. L'autre Allemagne », *Europe*, 15 septembre 1937, n° 177, tome 45, p. 122.
15 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n° 242, p. 2.
16 Maurice Van Moppès, « Les excès de la logique. Van Gogh, Mathias Grunewald et Rembrandt seront-ils expulsés des Musées allemands ? », *Beaux-Arts*, 21 janvier 1938, n° 264, p. 1.

18 juillet 1937 : malheureux sont ceux qui ne parviennent plus à voir le ciel bleu et l'herbe verte, mais il n'en faut pas moins les sacrifier (c'est-à-dire les empêcher de produire et les stériliser) pour le bien du peuple allemand, qui risquerait autrement d'être exposé à la prolifération de ces défauts biologiques. Cette signification raciale et médicale est-elle présente dans le discours français sur les expositions d'art « dégénéré » ? De fait, une utilisation surprenante est parfois faite des concepts nazis, comme dans un article de la revue illustrée *Vu*, qui explique que « Quelques chefs-d'œuvre (non aryens) vont passer un mauvais quart d'heure. »[17] Cette désignation d'œuvres d'art « non aryennes » signale une forme de contamination des œuvres par leur auteur, théorie tout à fait conforme au national-socialisme. Certains journalistes ayant visité eux-mêmes l'une des expositions n'hésitent pas à aller beaucoup plus loin dans la description d'une perversion artistique en termes presque psychanalytiques, comme le fait le théologien Louis Beirnaert dans *Étu*des : « la décomposition spirituelle qui s'étale, le dessein conscient ou inconscient de voir dans la nature et dans l'homme l'anormal et le vil, la volonté de recréer le monde à l'image d'une conception débridée et souvent pornographique, font aspirer vers un peu d'air pur. »[18]

C'est dans la description plus précise de certaines œuvres que les commentateurs évoquent davantage une dégénérescence artistique, au point d'en perdre parfois leur français. En témoigne l'analyse d'Oskar Kokoschka par Waldemar George, dont la signification est pour le moins floue :

> « Ses figures sont larvées ; elles le sont d'ailleurs volontairement… Pour un peintre comme Kokoschka, l'homme n'est, sans doute, ni un "principe premier", ni un parfait étalon de masure [sic] ; c'est une poupée chétive, un fantôche [sic], un [sic] paillasse ou une surmarionnette. Les esthéticiens de l'Allemagne hitlérienne, disciples fidèles du savant juif Max Nordau[19], en déduisent que son art est un phénomène de dégénérescence. Cette thèse est discutable. »[20]

Si les termes « fantôche », « paillasse » et « surmarionnette » laissent supposer que Waldemar George est profondément décontenancé par cet art « étranger », sa conclusion selon laquelle la thèse de dégénérescence appliquée à Kokoschka serait « discutable » relève d'un

17 Anonyme, « La nouvelle croisade d'Hitler », *Vu*, 28 juillet 1937, n° 489, p. 1006.
18 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, p. 500.
19 L'écrivain et médecin juif et sioniste Max Nordau (1849-1923) est l'auteur de *Entartung* (« Dégénérescence »), publié en 1892, ouvrage qui fait de l'art « dégénéré » un phénomène « fin de siècle », dans le contexte des théories médicales et raciales de la fin du XIXe siècle.
20 Waldemar George, « Humain, trop humain… ! Kokoschka », *Beaux-Arts*, 7 avril 1939, n° 327, p. 4.

engagement du bout des lèvres et viendrait presque donner *a contrario* raison aux théoriciens du national-socialisme tant le champ lexical du critique français est traversé de références à la médecine. Sous la plume de journalistes moins avertis que le critique d'art Waldemar George, le discours médical servi dans les expositions d'art « dégénéré » est repris presque tel quel, comme dans *La Croix* :

> « Il est vrai que pour Corinth, il n'y a plus d'espoir. [...] Oui, mais Corinth avait fait cette peinture [*Ecce Homo*, *ill. 11*] après avoir subi son deuxième coup d'apoplexie, se trouvant en voie de désagrégation. Le coup d'apoplexie serait-il un symptôme de dégénérescence ? On le dirait, puis *Ecce Homo* figure dans le triste lot des tableaux condamnés. »[21]



Illustration 11. Lovis Corinth, Ecce Homo, *1925*, *huile sur toile*, *190,7 x 150,6 cm*, *Kunstmuseum*, *Bâle*. *Base de données de l'art « dégénéré » spolié*, *Forschungsstelle « Entartete Kunst »*, *FU Berlin*.

Ce commentaire sur le tableau de Lovis Corinth semble ne pas vouloir s'aventurer dans le domaine du jugement critique et préfère prendre pour argent comptant la classification nazie. Or ce même argument de l'accident vasculaire est retourné à l'avantage de la même œuvre dans un autre

21 B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5. Cf. **annexe 4.**

compte-rendu de l'exposition de Munich, sous la plume du critique musical Jacques Feschotte : « ce Corinth d'après l'attaque nous fait penser aux derniers Renoir peints, nous le savons, par de pauvres mains paralysées, mais avec un génie intact… et authentiques chefs-d'œuvre ! »[22] Cet auteur préfère donc faire de la maladie du peintre une force du tableau. D'une manière comparable, l'argument de la folie reprochée aux artistes est *in fine* retournée contre la propagande allemande par le sceptique Waldemar George :

> « Il est facile d'interdire à des peintres, dont l'art n'est pas conforme à la ligne générale du Régime, de dire ce qu'ils ont à dire. On peut même, c'est le cas en Allemagne, empêcher les artistes, sous peine d'emprisonnement, de faire de la peinture pour leur délectation. La folie humaine au XXe siècle n'a point de limites. »[23]

Cette même méfiance vis-à-vis des théories véhiculées par l'Allemagne s'observe dans un commentaire du « Journal de l'année 1938 », produit par Pathé. Le *speaker* reprend d'abord les termes du discours artistique hitlérien, qu'il met à distance à l'occasion du changement de sujet du film, qui passe des expositions allemandes à l'enseignement racial national-socialiste :

> « le chancelier Hitler, qui dit ne pas aimer la pourriture, les pires barbouillages et les imbécillités [...]. Bonté, santé, voilà ce qui lui plaît : les statues, l'homme allemand, la femme allemande [...], et à l'écart, hideux, le Juif. Le Juif, au centre d'une propagande raciale fondée sur une science à bon marché. Le Juif, dont l'éminent professeur montre le crâne tellement spécifique. »[24]

Si l'expression « art dégénéré » est adoptée sans sourciller par la plupart des journalistes, il est donc des voix discordantes, mais néanmoins incapables de proposer une appellation alternative réellement efficace pour l'art proscrit. Le registre de la maladie et de la folie est mobilisé par un nombre plus restreint de commentateurs, principalement ceux qui ont visité une exposition « *Entartete Kunst* » ou qui connaissent mieux l'art moderne allemand. Ces commentaires en nombre limité témoignent d'une relative perméabilité aux catégories nationales-socialistes, justifiant au moins en partie l'inquiétude d'un Paul Westheim face à la crédulité des démocraties.

---

22 Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, p. 103.

23 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n° 242, p. 2.

24 Archives Pathé-Gaumont, « Le journal de l'année – 1938 », diffusé pour la première fois en 1938, conservé sous la cote 1938GDOC 00006, commentaire audio entre 1h15min et 1h16min.

C. La France ou Paris ?

Si l'ambition de traiter d'une réception « française » des expositions d'art « dégénéré » suppose une certaine prudence, au regard des sources se pose également la question de la distribution géographique de cette réception en France. Les périodiques dépouillés pour ce travail sont très majoritairement publiés à Paris ; la piste d'une réception différenciée selon les régions s'est vite révélée stérile. *L'Ouest-Eclair*, publié à Rennes, et *L'Est républicain*, publié à Nancy et qui pouvait laisser espérer une perspective alsacienne, ont été dépouillés sur l'été 1937 ; ces deux quotidiens se contentent de reproduire les mêmes dépêches que les quotidiens nationaux, ce qui a motivé l'abandon de leur dépouillement. La seule station de radio pour laquelle une émission consacrée aux émigrés allemands a pu être mise en évidence est certes une ancienne radio locale (Radio-Béziers), mais a changé de nom peu auparavant (Radio-37) et émet désormais depuis Paris[25]. Les artistes réfugiés du IIIe Reich, gros producteurs d'archives mobilisées pour ce mémoire[26], sont aussi majoritairement installés à Paris, par opposition à la colonie d'écrivains allemands établie à Sanary-sur-Mer ; parmi les artistes mobilisés contre « *Entartete Kunst* », seul Max Ernst part vivre à Saint-Martin-d'Ardèche en 1938, tout en restant impliqué dans les activités parisiennes[27]. L'Union des artistes libres concentre ses activités à Paris, la plupart de ses membres essayant par ailleurs de s'intégrer dans les milieux artistiques parisiens. D'autres institutions susceptibles de participer de la réception de cette campagne d'épuration rayonnent certes au-delà de la capitale, mais n'y laissent aucune trace d'une quelconque réaction à « *Entartete Kunst* » : ainsi des Maisons de la culture autres que la Maison parisienne, ainsi également des branches régionales du Comité franco-allemand. Enfin, les références culturelles mobilisées par la presse pour interpréter les expositions de propagande sont très majoritairement parisiennes : l'Exposition

25 Christian Brochand, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, La Documentation française, Paris, 1994, p. 222.

26 En particulier, les fonds privés du sculpteur Otto Freundlich (IMEC, Caen), de l'écrivain Hans Siemsen (BArch, Berlin) et du peintre Eugen Spiro (Archiv der Akademie der Künste, Berlin) ont été mobilisés ; les fonds d'archives ne sont cependant arrivés dans ces centres d'archives que tardivement.

27 Par ailleurs, les artistes « dégénérés » Jankel Adler et Heinrich Davringhausen vivent à Cagnes-sur-Mer, mais se tiennent éloignés de toute mobilisation.

internationale de 1937, les deux expositions d'art moderne à Paris en 1937 (« Maîtres de l'art indépendant » et « Origines et développement de l'art indépendant international »). La seule exception notable est le retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, conservé au Musée Unterlinden à Colmar[28].

Avec si peu de traces archivistiques d'une réception des expositions d'art « dégénéré » qui dépasserait le centralisme parisien, peut-être serait-il plus juste de parler d'une réception parisienne ? Toutefois, les périodiques dépouillés se veulent nationaux, et leur tirage, au moins pour certains, laisse supposer que leur interprétation des expositions « *Entartete Kunst* » influence une large partie de la population française. Il en va de même pour la radio. Certains indices signalent également un rayonnement de l'activité des artistes « dégénérés » en exil au-delà de Paris, comme en témoigne une lettre de Paul Westheim, dans laquelle il annonce avoir fourni des documents à l'artiste Jean Lurçat pour tenir des conférences dans des Maisons de la culture en province[29]. On espère ainsi pouvoir prétendre à une étude sur la réception des expositions d'art « dégénéré » en France ; la recherche hors de la capitale pourrait sans doute être poursuivie. Le centralisme parisien n'en est pas moins une caractéristique fondamentale de cette réception.

28 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, II, C. Étude de cas : Ludwig Gies et Matthias Grünewald.

29 BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 2, lettre de Paul Westheim à Hans Siemsen, 9 mars 1938.

II. L'exposition « *Entartete Kunst* » au regard des expositions de son temps : des comparaisons injustifiées ?

A. Regards mutuels : l'Allemagne à l'Exposition internationale de Paris et « L'Art français contemporain » à Berlin

L'Exposition internationale des arts et techniques, organisée à Paris en 1937, est en quelque sorte le miroir dans laquelle la France de la fin des années 1930 se regarde ; elle est le principal événement de divertissement qui fait les unes de la presse. Par conséquent, c'est aussi au regard de cette exposition qu'est jugée la première exposition « *Entartete Kunst* », à Munich. En même temps est organisée, sous le patronage de l'ambassade de France en Allemagne, l'exposition « L'Art français contemporain » à Berlin. La participation allemande à l'Exposition internationale à Paris (sous la double forme du pavillon allemand et de la section allemande dans le pavillon des beaux-arts) et l'exposition d'art français à Berlin offrent donc deux occasions à Français et Allemands de se jauger mutuellement sous l'angle esthétique. Il s'agit dès lors d'examiner comment l'exposition d'art « dégénéré » à Munich est comprise dans la presse française au regard de ces deux expositions, où chaque puissance essaie de convaincre l'autre de sa suprématie culturelle.

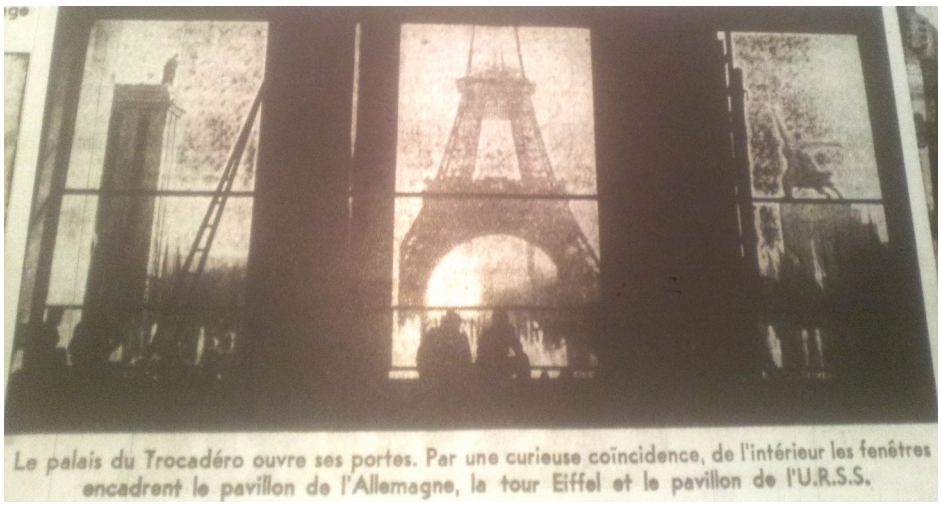


Illustration 12. Photographie parue dans Le Jour *le 7 novembre 1937 avec la légende : « Le palais du Trocadéro ouvre ses portes. Par une curieuse coïncidence, de l'intérieur les fenêtres encadrent le pavillon de l'Allemagne [à gauche], la tour Eiffel et le pavillon de l'U.R.S.S. [à droite] »*

Le pavillon allemand à l'Exposition internationale fait émerger dans la presse française une forme d'admiration forcée pour la puissance recouvrée de l'Allemagne. Beaucoup de commentateurs identifient la France, en tant que puissance sur la scène internationale, à cette image symbolique d'une tour Eiffel coincée entre les pavillons allemand et soviétique. En témoigne une photographie parue dans *Le Jour*, qui commente avec une certaine ambivalence ce face-à-face dans laquelle la France semble ne pas trouver sa juste place (*ill. 12*). L'esthétique du pavillon est majoritairement commentée en termes élogieux en tant que symbole de la reconstruction allemande sous Hitler. Selon Karen Fiss, « toute la presse à l'exception d'une poignée de journaux français de gauche et nationalistes firent l'éloge du pavillon pour sa beauté colossale, son élégance discrète et les exploits de ses ingénieurs »[30]. De manière significative, lorsque la comparaison avec le pavillon allemand est mobilisée pour éclairer l'exposition « *Entartete Kunst* », c'est justement par cette « poignée » de périodiques qui font exception, surtout des périodiques de gauche. *Le Populaire* évoque ainsi une fois « la monumentale et froide bâtisse du pavillon allemand, véritable prison géante »[31] et affirme une autre fois que « Les peintures qu'on y voit partagent avec celles du pavillon soviétique et du pavillon italien le monopole de la médiocrité courtisane, grandiloquente, et, pour tout dire, totalitaire »[32]. Pour *Europe*, il s'agit même d'un « pavillon pompeux et vide [...]

30 « All but a handful of left-wing and nationalist French newspapers praised the pavilion for its colossal beauty, its discreet elegance, and the achievements of its engineers. » Karen Fiss, *Grand illusion: the Third Reich, the Paris exposition, and the cultural seduction of France*, Chicago, États-Unis d'Amérique, University of Chicago Press, 2009, p. 104.

31 Anonyme, « Où Hitler parle... de l'Art », *Le Populaire*, 20 juillet 1937, n° 5270, p. 6.

32 Augustin Habaru, « Le credo artistique du IIIe Reich », *Le Populaire*, 9 août 1937, n° 5250, p. 6.

qui apparaît comme le symbole d'un pays frappé de mort spirituelle »[33]. Pour ces trois articles, les auteurs paraissent ne pas avoir vu l'exposition d'art « dégénéré » ni disposer d'informations précises à son égard ; leurs articles rejettent l'entreprise d'épuration artistique dans une perspective essentiellement politique. Le pavillon allemand de l'Exposition internationale est dès lors le seul élément esthétique auquel rapporter la condamnation hitlérienne de l'art moderne, et ne fait que renforcer une condamnation déjà prononcée.

Par ailleurs, deux articles parus en 1937 signalent également la section allemande du pavillon des beaux-arts à l'Exposition. L'un est un compte-rendu à l'ironie particulièrement acérée du critique d'art allemand Paul Westheim, paru dans le quotidien émigré *Pariser Tageszeitung* :

> « 19 tableaux, 8 sculptures, un peu d'arts graphiques, quelques médailles. *C'est tout*[34], trop allemand, voici donc toute la fine fleur ? En tout cas, ils ne se sont pas trop fatigués pour Paris. Chez eux, ils font comme si "l'art véritable et par conséquent également éternel" ne pouvait pousser plus que sur leur fumier, [...] et à Paris, où ils pourraient, devant le monde entier et au-delà, "démontrer" ce qu'il en est de la *nouveauté*, là, ils font comme s'ils ne savaient même pas compter jusqu'à vingt. Dommage, le monde aurait pourtant bien voulu enfin voir par lui-même... »[35]

Renonçant à l'humour dans la suite de l'article, Paul Westheim poursuit son attaque contre cette exposition d'art allemand en soulignant que les œuvres présentées à Paris n'ont rien en commun avec l'art officiel du IIIe Reich, tel qu'il est présenté notamment à la « Grande Exposition d'art allemand » à Munich. Cette absence de tout élément « croix-gamméien »[36] correspond effectivement à une stratégie culturelle savamment orchestrée par le gouvernement allemand à l'Exposition internationale. Karen Fiss évoque une stratégie de « séduction culturelle »[37] à destination de la France : il s'agit de ne pas heurter le goût français et donc de remplacer une propagande massive par des références plus discrètes. D'où la conclusion quelque peu amère d'un

33 René Bertelé, « A travers les revues. L'autre Allemagne », *Europe*, 15 septembre 1937, n° 177, tome 45, p. 122.

34 L'italique signale les passages en français dans le texte.

35 « 19 Bilder, 8 Plastiken, ein bisschen Graphik, ein Paar Medaillen. *C'est tout*, zu deutsch, das ist die ganze Blüte? Jedenfalls gross angestrengt für Paris haben sie sich nicht. Daheim tun sie so, als ob "die Kunst, die eine wahre und daher auch eine ewige ist", bloss noch auf ihrem Mist wachsen könnte, [...] und in Paris, wo sie vor aller Welt und darüber hinaus "unter Beweis stellen" könnten, was an der *Nouveauté* eigentlich dran ist, da tun sie so, als ob sie nicht mal bis zwanzig zählen könnten. Schade, die Welt hätten ganz gern doch mal eindeutig gesehen... » Paul Westheim, « Deutsche Kunstausstellung in Paris. Sie zeigen nicht, worauf sie daheim stolz sind », *Pariser Tageszeitung*, 18 septembre 1937, n° 463, p. 4.

36 « Hakenkreuzlerisches ». *Ibidem.*

37 Karen Fiss, *op. cit.*

Paul Westheim, qui espérait sans doute pouvoir mobiliser l'opinion publique française contre l'Allemagne hitlérienne à cette occasion :

> « Pas de portrait de Hitler [...]. Pas non plus de chevaliers en armure, pas de SA peints, pas de jeunes déguisés des *Hitlerjugend*, pas de paysans *Blubo*[38] déguisés, pas de personnages issus de lignées raciales pures, pas de vikings, pas un seul vieux Germain. Pas même une demoiselle nue de Monsieur le Président de la Chambre du Reich[39]. »[40]

Laissant libre cours à sa colère contre l'art officiel du régime nazi, Paul Westheim lui oppose les grandes figures de l'art « dégénéré » : « Mon Dieu, Corinth était quand même un sacré type en comparaison »[41]. Il regrette ainsi que le public français n'ait pas réellement l'occasion de mesurer l'ampleur des effets de la politique artistique du IIIe Reich. De fait, le critique d'art Waldemar George, qui fournit la seule autre appréciation recensée de la section allemande dans le pavillon des beaux-arts, se contente de noter : « Les salles allemandes du Salon des Beaux-Arts [...] témoignent, elles aussi, d'une rupture très nette et très brutale avec les formules de l'époque d'après-guerre. [...] L'expressionnisme a été refoulé, du moins temporairement ; le primitivisme et l'exotisme aussi. »[42] Le critique prend donc bonne note de la disparition de tout art désormais considéré comme « dégénéré », et s'il s'oppose à l'entreprise d'épuration par ailleurs, cet aspect de l'Exposition internationale ne paraît pas le tourmenter beaucoup. Peu d'articles font donc le rapprochement entre la participation allemande à l'Exposition internationale de 1937 et la campagne de propagande contre l'art « dégénéré », mais ceux qui se livrent à cet exercice semblent plus susceptibles de remettre en question la propagande allemande à l'œuvre à Paris en 1937.

L'exposition d'art français à Berlin est également rapprochée par quelques rares articles de l'exposition d'art « dégénéré » de Munich, mais dans une perspective bien différente. Si la propagande allemande à l'Exposition internationale est considérée avec un recul critique dans des périodiques fréquemment de gauche, « L'Art français contemporain » à Berlin est surtout loué comme un signe de la suprématie culturelle française par des auteurs de droite. L'exposition, dont

38 La théorie « Blubo » (« *Blut und Boden* », « sang et sol ») fait partie des fondements de l'idéologie nazie.

39 Adolf Ziegler, Président de la Chambre de culture du Reich, est connu (et méprisé par ses détracteurs) pour la précision de ses nus. Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, III, A. « Inutile de les citer ».

40 « Kein Hitlerbild [...]. Auch sonst keine Ritterrüstungen, keine gemalte SA, keine kostümierte Hitlerjungen, keine kostümierten Blubobauern, keine rassischen Edelzuchtfiguren, keine Wikinger, nicht einen einzigen ollen Germanen. Nicht einmal eine Nackeligkeit von dem Herrn Reichskammerpräsidenten. » *Art.cit.*

41 « Mein Gott, was war Corinth doch ein Kerl dagegen ». *Ibidem.*

42 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n° 242, p. 2.

le commissariat revient à Robert Rey, opposant notoire à l'art abstrait, fait des concessions à l'esthétique nationale-socialiste en vigueur : aucune œuvre abstraite, cubiste ou surréaliste n'est présentée, tandis que les tableaux envoyés sont principalement des paysages de facture classique. Selon Karen Fiss, « les organisateurs français ont créé une version assainie de leur culture artistique pour le public allemand. »[43] Si la plupart des auteurs qui évoquent cette exposition ont conscience de ce choix, l'interprétation qui en est tirée diffère. Pour le nationaliste Alphonse de Châteaubriant, il n'y a aucune comparaison possible entre l'art « dégénéré » et l'art moderne français, sauvé de son influence néfaste :

> « À cette exposition de l'*Entartete Kunst*, il n'y a ni Matisse, ni Derain, ni Utrillo, ni quels artistes de cette valeur que ce soit. Les représentants officiels hitlériens ont pu, sans forfaire à la sincérité, admirer l'exposition française de Berlin et flétrir les infâmes productions exposées dans ces salles du démonisme contemporain. »[44]

À l'inverse, le critique d'art Georges Brunon Guardia met sur un pied d'égalité l'art « dégénéré » et une partie des artistes français modernes exposés à Berlin, et conclut de la répartition des achats à cette exposition que le public allemand n'a malheureusement pas renoncé à son goût pour l'art moderne :

> « ces achats se répartissent de façon à peu près égale entre les œuvres de tendance orthodoxe au point de vue hitlérien et celles des artistes pervertis, enjuivés et bolchévisés auxquels les Français s'obstinent à trouver du talent, dans le moment même que l'art allemand est en route pour l'éternité. »[45]

Bien que les deux critiques conservateurs s'opposent sur le lien entre « L'Art français contemporain » et « *Entartete Kunst* », ils s'accordent néanmoins sur une critique *in fine* positive de l'exposition française à Berlin et surtout sur le fait de considérer l'art « dégénéré » comme un repoussoir pour l'art français. La revue *Cahiers d'art* en propose une interprétation tout autre, qui réécrit probablement la genèse de l'exposition à Berlin. Le journaliste anonyme s'engage contre l'opération « art dégénéré » et l'exposition « L'Art français contemporain » en expliquant :

---

43 « the French organizers created a cleansed vision of their artistic culture for the German audience. » Karen Fiss, *op. cit.*

44 Alphonse de Châteaubriant, « Où va l'art allemand ? »,*Le Petit Journal*, 1er septembre 1937, n°27256, p. 2.

45 Georges Brunon Guardia, « Le succès de l'Exposition d'Art Français à Berlin et le discours du Führer sur "l'art dégénéré" », *L'Intransigeant*, 22 juillet 1937, n° 51071, p. 3.

> « l'attitude des artistes modernes de Paris, à commencer par Picasso et par tous les peintres et sculpteurs dont il est question dans ces "Cahiers", n'a pas varié. Par solidarité avec leurs confrères d'Allemagne que le national-socialisme a mis au ban de la société artistique, ils ont refusé leur collaboration à l'exposition de Berlin. La rédaction de notre revue est autorisée à dire qu'aucun d'entre eux n'a prêté une seule œuvre aux organisateurs de cette manifestation. »[46]

S'il est peu probable que Picasso et ses confrères aient eu leur mot à dire quant au choix des œuvres exposées, et au-delà de la volonté manifeste du journaliste de se dédouaner de toute responsabilité politique, son insistance sur le lien entre l'absence des artistes de l'École de Paris à Berlin et leur solidarité vis-à-vis des « dégénérés » est remarquable, tant elle est peu évoquée ailleurs.

Ainsi, on a d'une part des périodiques de gauche favorables à l'art moderne allemand qui citent la participation allemande à l'Exposition internationale de 1937 en tant qu'exemple néfaste de la politique culturelle nationaliste-socialiste ; d'autre part, des périodiques de droite s'accordent à faire de l'art « dégénéré » une menace pour l'art français, dont la suprématie est, s'il le fallait, démontrée à nouveau par l'exposition de Robert Rey à Berlin. Cette convocation des références déterminée par la politisation des périodiques témoigne certes de conceptions esthétiques radicalement opposées, mais qui font à chaque fois de l'art allemand, qu'il soit nazi ou « dégénéré », un art mis à distance, considéré avec circonspection, si ce n'est avec mépris.

B. Les expositions d'art moderne en France et « *Entartete Kunst* », même combat ?

> « Il y a dans la vie artistique des coïncidences réjouissantes. En cette même année 1937, où la magnifique exposition du Petit-Palais consacre enfin de façon officielle les "maîtres de l'art indépendant" en France, [...] les dépêches de Munich nous

46 Anonyme, « Une exposition d'art français à Berlin », *Cahiers d'art*, 1937, n°1-3, p. 62.

apprennent que le chancelier Hitler vient de condamner tout ce qui [...] relève du bolchevisme intellectuel »[47]

Comme le critique d'art Georges Brunon-Guardia dans *L'Intransigeant*, d'autres commentateurs des expositions « *Entartete Kunst* » voient un lien entre l'exposition de propagande organisée à Munich et deux expositions majeures d'art moderne organisées à Paris en 1937, dans le cadre de l'Exposition internationale. Au Petit Palais, le conservateur Raymond Escholier est en charge de l'exposition « Maîtres de l'art indépendant ». En réaction à cette exposition, centrée sur les artistes français, André Dezarrois organise au Musée du Jeu de Paume, qui est alors le musée des « écoles étrangères », l'exposition « Origines et développement de l'art indépendant », censée refléter le caractère international de l'art moderne. Par conséquent, certains journalistes, sans avoir vu l'exposition munichoise, soupçonnent que les artistes présentés à Paris en tant que « maîtres » et à Munich en tant que « dégénérés » sont les mêmes. Ce comparatisme mène parfois aux discours les plus violents. Le conseiller municipal René Gillouin en est un exemple marquant. Lors d'une séance du Conseil municipal de Paris en décembre 1937, celui-ci s'indigne au plus haut point du soutien apporté par la Ville de Paris aux artistes étrangers dans l'exposition du Petit Palais (qui, pourtant, ne présente presque que des artistes français) :

> « Le premier [point soulevé], c'est le caractère d'obscénité hideuse que manifestaient quelques unes des toiles exposées au Petit-Palais. [...] On peut être menteur et simulateur dans le vitriol aussi bien que dans la guimauve ; et, quant à l'obscène, je n'ignore pas que de grands artistes en ont été tentés de fois à autre, et cela n'ôte rien à leur grandeur, mais ils réservaient pour le cabinet secret les œuvres qu'ils tiraient de cette veine. Il y a dans le goût de certains artistes modernes quelque chose de malsain, de morbide. [...] Je voudrais vous indiquer enfin, mes chers collègues, que cet art qu'on veut nous faire adopter et admirer comme "avancé" est d'ores et déjà un art dépassé et démodé »[48]

La suite du propos de René Gillouin érige en modèle l'Allemagne nationale-socialiste et son épuration de l'art expressionniste, « car l'expressionnisme allemand est à la source de toutes les formes outrancières de l'art moderne ». Le compte-rendu indique à plusieurs reprises

47 Georges Brunon Guardia, « Le succès de l'Exposition d'Art Français à Berlin et le discours du Führer sur "l'art dégénéré" », *L'Intransigeant*, 22 juillet 1937, n° 51071, p. 3.

48 Anonyme, compte-rendu de la séance du 17 décembre 1937, *Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris*, 18 décembre 1937, pp. 5318-5319.

l'assentiment de l'assistance ; le propos de Gillouin, sans prétendre à la représentativité, ne paraît pas être une exception. Alors même que les œuvres présentées dans les « Maîtres de l'art indépendant » ont peu à voir avec l'expressionnisme allemand attaqué par Gillouin, l'exposition parisienne lui paraît justifier le soutien apporté à l'entreprise hitlérienne. En particulier domine dans le discours du conseiller municipal le sentiment que la France doit se défendre contre l'invasion d'un art dévoyé. Même si le terme « dégénéré » n'est pas employé, l'adhésion de Gillouin à ce qualificatif est rendue probable par les nombreuses références à la maladie et à la race dans son discours. La France devrait donc se préserver de cette épidémie artistique qui lui est infligée par la présence d'un grand nombre d'artistes étrangers dans sa capitale. Avec un tel discours, le conseiller municipal parisien n'est pas si éloigné de la rhétorique employée par la propagande nazie diffusée en France à propos de cette même exposition[49]. L'intervention de René Gillouin, significative sans doute d'une opinion répandue hors des cercles initiés à l'art moderne, est donc à mi-chemin entre la perméabilité à la propagande nationale-socialiste et un certain nationalisme inquiet dans l'art qui ne parvient pas à distinguer au sein de l'art moderne.

Car, en effet, les deux expositions de Paris sont non seulement très différentes entre elles, mais aussi très différentes des expositions « *Entartete Kunst* ». Les deux expositions, en particulier celle de Raymond Escholier au Petit Palais, manifestent une grande frilosité vis-à-vis des avant-gardes étrangères. L'exposition du Petit Palais se veut en effet la suite chronologique de l'exposition « Chefs-d'œuvre de l'art français », tenue au Palais de Tokyo, et ne comprend que des artistes français ou des étrangers installés en France depuis au moins 1925. Une lettre déçue adressée par Marc Chagall à Raymond Escholier témoigne de l'impression que peuvent produire les « Maîtres de l'art indépendant » sur un artiste étranger ayant fait de la France son pays d'élection :

> « peut-être, je n'ai pas le droit même à en parler [sic], je suis donc l'étranger (bien qu'à la veille de la naturalisation[50]). Je suis également étranger dans mon pays natal. [...] je suis à Paris depuis 1910 et à partir de cette date, j'ai participé à toutes les démonstrations importantes de l'art contemporain au côté de mes camarades français. [...] j'aurai [sic] voulu avoir une place pas trop humiliante, au moins pour mes 50 ans.

49 Cf. *supra*, Partie I, Chapitre 2, II, C. La propagande « brune » en France.
50 Marc Chagall est effectivement naturalisé français en 1937.

> Mais je n'ai pas le droit à une place convenable [...]. Je préfère ne pas exposer du tout[51]. »[52]

Chagall mobilise lui aussi le registre de la nationalité, bien qu'il soit évidemment de l'autre côté de la ligne de démarcation par rapport à un René Gillouin : à la veille de la Seconde Guerre mondiale, c'est bien l'appartenance nationale des artistes qui semble être l'un des critères essentiels du débat, plus que l'appartenance à un courant artistique donné. C'est justement contre cette exclusion des artistes étrangers que souhaite s'élever l'exposition d'André Dezarrois au Musée du Jeu de Paume, « Origines et développement de l'art international indépendant ». Mais cette intention reste mesurée dans la pratique, puisque l'exposition présente en fin de compte vingt artistes français et une quarantaine d'artistes étrangers, dont la plupart sont installés depuis longtemps en France. Quelques artistes exposés comme « dégénérés » à Munich sont présents également, mais ce sont exclusivement des artistes ayant déjà bonne presse en France : Jean Arp, Willi Baumeister, Marc Chagall, Max Ernst, Vassily Kandinsky, Paul Klee et Jean Metzinger (ce dernier étant français). Si André Dezarrois prend donc position contre l'exposition de Raymond Escholier, il reste inscrit dans un contexte parisien dont il peut difficilement ignorer les goûts dominants. Son exposition n'est en aucun cas une protestation contre l'exposition ouverte peu de temps auparavant à Munich, mais uniquement contre son pendant parisien.

Ces limites à la prise de risque sont attaquées dans une lettre ouverte signée par 56 personnalités du monde de l'art français.

> « Nous avons constaté que de nombreux artistes étrangers, dont l'importance et l'apport sont indiscutables et universellement connus, ont été négligés. Parmi ces artistes, nous pouvons déjà signaler : [....] Allemagne ... Albers, Vordemberge, Richter, Schwitters, Marc, Nolde, Schmidt, Rottluf [sic, pour Karl Schmidt-Rottluff], Seiwert. »[53]

Cette lettre échoue à expliquer les raisons pour lesquelles l'œuvre des artistes étrangers mentionnés « est indiscutablement significative pour l'origine et le développement de l'Art International Indépendant » ; elle ne prétend pas prendre parti contre l'exposition d'art « dégénéré » mais n'en mentionne pas moins quelques-uns de ses artistes les plus

51 Des œuvres de Chagall n'en sont pas moins présentées dans l'exposition « Maîtres de l'art indépendant ».
52 Cité dans *Paris 1937 : l'art indépendant*, Paris, France, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987, p. 244.
53 IMEC, Caen, Fonds Otto Freundlich, FRN 21.21, Lettre ouverte à Camille Chautemps, Jean Zay et Georges Huisman, 7 août 1937.

caractéristiques, peu connus en France : Franz Marc, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Kurt Schwitters. Il est probable que ces noms ont été imposés par les quelques exilés allemands signataires de la lettre ouverte. On y trouve en effet Jean Arp, certes français mais alsacien et considéré comme « dégénéré », qui signe d'ailleurs pour l'occasion de son prénom allemand, Hans, mais aussi le sculpteur Otto Freundlich, dont la sculpture *L'Homme nouveau* orne la couverture du catalogue de « *Entartete Kunst* », sa compagne Jeanne Kosnick-Kloss et l'historienne d'art Herta Wescher. Il ne s'agit ici certes que des émigrés les plus intégrés au sein des cercles artistiques parisiens, qui peuvent se permettre d'apposer leur signature aux côtés d'un André Breton ou du couple Delaunay, mais leur participation n'en est pas moins significative.

En particulier, la signature de Herta Wescher retient l'attention car elle ne paraît pas sans lien avec une décision prise un mois plus tard, en septembre 1937, lors de la constitution de l'Union des artistes allemands (*Deutscher Künstlerbund*), future Union des artistes libres (*Freier Künstlerbund*), la principale organisation d'artistes plasticiens germaniques en exil. En effet, se réunissent le 30 septembre quelques-uns des artistes allemands en exil pour fonder cette organisation afin d'organiser une contre-exposition à « *Entartete Kunst* » à Paris. Herta Wescher signe le compte-rendu de cette séance. On y lit : « Monsieur Westheim souligne que l'exposition prévue doit être indépendante de toute exposition officielle d'art allemand tenue à Paris, susceptible de présenter un visage plus ou moins hasardeux. »[54] Cette précision indique le souhait des Allemands en exil non seulement d'organiser une protestation explicite contre l'entreprise d'épuration menée par le gouvernement nazi, mais également de présenter un éventail représentatif de l'art allemand plutôt qu'une sélection de l'art allemand tel qu'il est perçu par les institutions françaises. La présentation de l'art allemand proposée par André Dezarrois devait être bien éloignée des représentations que s'en faisaient les exilés pour qu'ils renoncent aussi facilement à tout patronage français, susceptible de leur faire une publicité bien supérieure. L'exposition finalement organisée par l'Union des artistes libres en devient ainsi presque une triple contre-exposition : contre Munich bien entendu, mais aussi contre l'exposition d'art allemand organisée à Londres en juillet 1938[55], et donc également contre Paris. Néanmoins, ce désir d'indépendance n'empêche pas le même Paul Westheim de faire l'éloge de la politique artistique

54 « Herr Westheim betont, dass die geplante Ausstellung unabhängig sein müsse von einer in Paris stattfindenden offiziellen deutschen Kunstausstellung, die ein mehr oder weniger zufälliges Gesicht haben könnte. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N2291, dossier 21, Herta Wescher, acte de constitution de l'Union des artistes allemands, 30 septembre 1937.

55 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 8, I, A. Une double contre-exposition.

du gouvernement français par opposition à celle du national-socialisme : « cet art, honoré de manière si officielle à travers l'exposition du Petit Palais par la ville de Paris et admiré par la terre entière, est sans doute aucun un art d'un, disons, état d'esprit identique à celui qui est maudit à Munich sous le qualificatif "dégénéré". »[56] Ainsi, s'il s'agit de faire respecter son indépendance dans une présentation autonome de l'art allemand en exil, Paul Westheim, dans ses articles, privilégie un travail de sensibilisation de ses lecteurs à l'encontre de la politique hitlérienne.

On ne peut nier que la fin des années 1930 et notamment l'Exposition internationale de 1937 sont l'occasion d'une première ouverture des musées français à l'art moderne allemand. Cette ouverture est néanmoins prudente, et n'outrepasse pas les limites du goût parisien, quoi qu'en disent certains détracteurs. Les deux expositions d'art moderne tenues à Paris en 1937 ne peuvent en aucun cas être comprises comme une protestation implicite contre la politique artistique de l'Allemagne voisine, et ne viennent pas défendre spécifiquement les artistes exilés à Paris, même si certains d'entre eux peuvent y exposer. C'est probablement à la vue de ces expositions que les artistes exilés se détournent de l'espoir d'une défense officielle de leur sort, signant ainsi les limites de leur médiatisation.

56 « diese Kunst, die durch die Ausstellung im Petit Palais so offiziell von der Stadt Paris geehrt und von der ganzen Welt bewundert wird, ist ohne Frage Kunst von der, sagen wir, gleichen Geisteshaltung wie die, die in München als "entartet" verdammt wird. » Paul Westheim, « Hitler-Jugend gegen "Unabhängige Kunst" in Frankreich », *Pariser Tageszeitung*, 23 novembre 1937, n° 528, p. 1.

Chapitre 4

« Une grande entreprise de propagande »[1]

« Cette Exposition me fait surtout l'effet d'une grande entreprise de propagande »[2], remarque ingénument l'envoyé spécial de *La Croix* à Munich. C'est tout l'enjeu des expositions d'art « dégénéré » : comment aborder une manifestation culturelle aussi éminemment politique ? Le traitement de ces expositions dans la presse, et notamment dans les quotidiens, atteste d'une réception avant tout politique. Le contemporain ne peut faire fi de l'intention politique intrinsèque à « *Entartete Kunst* », et son jugement est dès lors indissociable de l'image complexe renvoyée par l'Allemagne nazie dans la France des années 1930[3]. Il faut dès lors prendre parti, que ce soit pour ou contre : pour ou contre le principe de l'exposition lui-même, pour ou contre sa mise en scène politique. Ces prises de parti viennent s'inscrire en miroir des opinions politiques habituellement exprimées par les commentateurs et permettent ainsi de cartographier l'espace politique français au gré des arguments mobilisés. Qui plus est, certains contemporains, et non des moindres, font

1 B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5.
2 *Ibidem*.
3 À ce sujet, voir notamment Ladislas Mysyrowicz, « L'image de l'Allemagne nationale-socialiste à travers les publications françaises des années 1933-1939", pp. 117-136, *in* Centre national de la recherche scientifique, *Les relations franco-allemandes 1933-1939*, Paris, France, CNRS, 1976.

de l'opération « art dégénéré » un argument au sein de la scène politique française.

I. L'incontournable dimension politique des expositions d'art « dégénéré »

A. La presse partisane

« Ce qui se passe aujourd'hui en Allemagne, dans le domaine de l'art, ne doit pas laisser indifférent le public parisien », écrit le critique d'art Waldemar George[4]. Beaucoup de commentateurs politiques, surtout à gauche, auraient pu signer la même phrase, tant la campagne contre l'art « dégénéré » en Allemagne ne laisse pas indifférent lorsqu'on se saisit de la plume. En effet, une large majorité (66 %) des articles de presse recensés en 1937 sont partisans, qu'ils soient en faveur ou non de la politique culturelle hitlérienne. Cette proportion monte à 82 % en l'absence des dépêches d'agences et à 83 % avec mention de l'exposition « *Entartete Kunst* » : à défaut de savoir ce qu'en dit « le public parisien », les événements de la politique artistique allemande suscitent des prises de position. De plus, la neutralité affichée de manière minoritaire est politiquement située : 56 % des articles recensés en 1937 dans la presse de droite n'expriment pas de prise de parti politique sur la question, contre 21 % à gauche. On peut donc légitimement supposer que cette neutralité affichée ne relève pas de l'indifférence, mais bien d'un esprit d'*appeasement* assumé. Cela paraît particulièrement plausible au vu des positions exprimées par un journal comme *Le Temps*, dont la ligne éditoriale suit officieusement le Ministère des Affaires étrangères, et qui est par ailleurs fort soucieux des intérêts économiques du grand patronat

4 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 13 août 1937, n° 241, p. 1.

français[5] : ses articles sont très majoritairement neutres, ou alternent de manière discrète les opinions favorables et défavorables à l'encontre de l'Allemagne nazie, y compris sous une même plume.

Les articles partisans sont majoritairement défavorables à la campagne contre l'art « dégénéré » : c'est le cas de 50 % des articles recensés en 1937, et de 76 % des articles partisans. Ces proportions montent respectivement à 69 % et 83 % dans le cas des articles évoquant l'exposition d'art « dégénéré ». S'il faut certes se montrer prudent dans l'interprétation de ces données produites à partir de faibles échantillons, on reconnaît néanmoins que l'opposition à la politique culturelle hitlérienne est particulièrement forte dans le cas de l'exposition d'art proscrit. Le biais induit dans ces résultats par la presse émigrée défavorable à la campagne contre l'art « dégénéré » est certes existant, mais ne change pas fondamentalement les résultats : les articles hors presse émigrée sont partisans à 58 %, défavorables à 36 % et favorables à 17 % en 1937.

Cette tendance à prendre parti quant au sort de l'art moderne en Allemagne entre-t-elle en contradiction avec le silence souvent observé dans les cercles d'« initiés »[6] ? Au contraire, il n'est pas exclu que ce soit justement dans les cercles moins directement impliqués, et notamment dans la presse, que l'expression d'opinions sur les expositions d'art « dégénéré » soit facilitée, alors que les personnes davantage impliquées prennent plus de risques politiques à s'exprimer sur la question.

B. La réception des expositions de propagande, reflet des clivages politiques des années 1930

Le refus de la campagne contre l'art « dégénéré » n'est pas distribué de manière uniforme selon les tendances politiques des titres de presse (*tableau 5*). Bien que la classification politique des organes de presse proposée ici soit binaire, donc simplificatrice, elle permet néanmoins de

5 Claude Bellanger et *alii*, *Histoire générale de la presse française*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1972, p. 561 ; Thomas Ferenczi, *Le journalisme*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2005, p. 71.

6 Cf. *supra*, Partie I, Chapitre 2. Les « initiés » des expositions d'art « dégénéré ».

mettre en évidence une nette surreprésentation de prises de parti défavorables à la politique culturelle hitlérienne de la part des périodiques de gauche, alors que les articles issus de périodiques de droite sont majoritairement neutres. Cette corrélation entre positionnement politique du périodique et opinion portée sur la campagne contre l'art « dégénéré » est confirmée par le test du khi-deux sur les articles recensés en 1937 (p = 4.2e-06, ce qui est très inférieur à 0,05, seuil à partir duquel l'hypothèse de corrélation est validée). Cette corrélation est également très forte visuellement lorsqu'on réalise une analyse factorielle des correspondances (*fig. 1*) : les variables « droite », « neutre » et « ambigu » quant à la politique artistique allemande sont très proches, tandis que les variables « gauche » et rejet de la politique artistique allemande forment un autre groupe identifiable. Le facteur structurant (facteur 1) est clairement l'opposition droite/gauche associée à l'opposition entre approbation et rejet de l'opération « art dégénéré ». Ces résultats restent comparables en termes de corrélation si on enlève le biais introduit par les articles des organes de presse émigrés : on passe de 79 % à 71 % de prises de parti défavorables. Les résultats restent toutefois comparables, et le test du khi-deux confirme également dans ce cas la corrélation entre positionnement politique du périodique et opinion portée sur la politique culturelle hitlérienne (p = 0,0067).

	Positionnement politique du périodique				
Opinion sur la politique artistique allemande	Centre	Droite	Gauche	Non pertinent[7]	Total
Ambigu	0 %	8,3 %	0 %	0 %	3,6 %
Neutre	0 %	56 %	21 %	0 %	35 %
Défavorable	50 %	14 %	79 %	67 %	50 %
Favorable	50 %	22 %	0 %	33 %	12 %

Tableau 5. Opinion émise sur la politique artistique nazie dans les articles recensés en 1937 en fonction du positionnement politique du périodique. Lecture : 22 % des articles parus dans des périodiques de droite sont favorables à la politique culturelle du nazisme, contre 0 % des articles parus dans des périodiques de gauche.

7 Aucune position politique n'a été donnée pour les revues culturelles et artistiques pour lesquelles aucune position politique claire ne se dégageait.

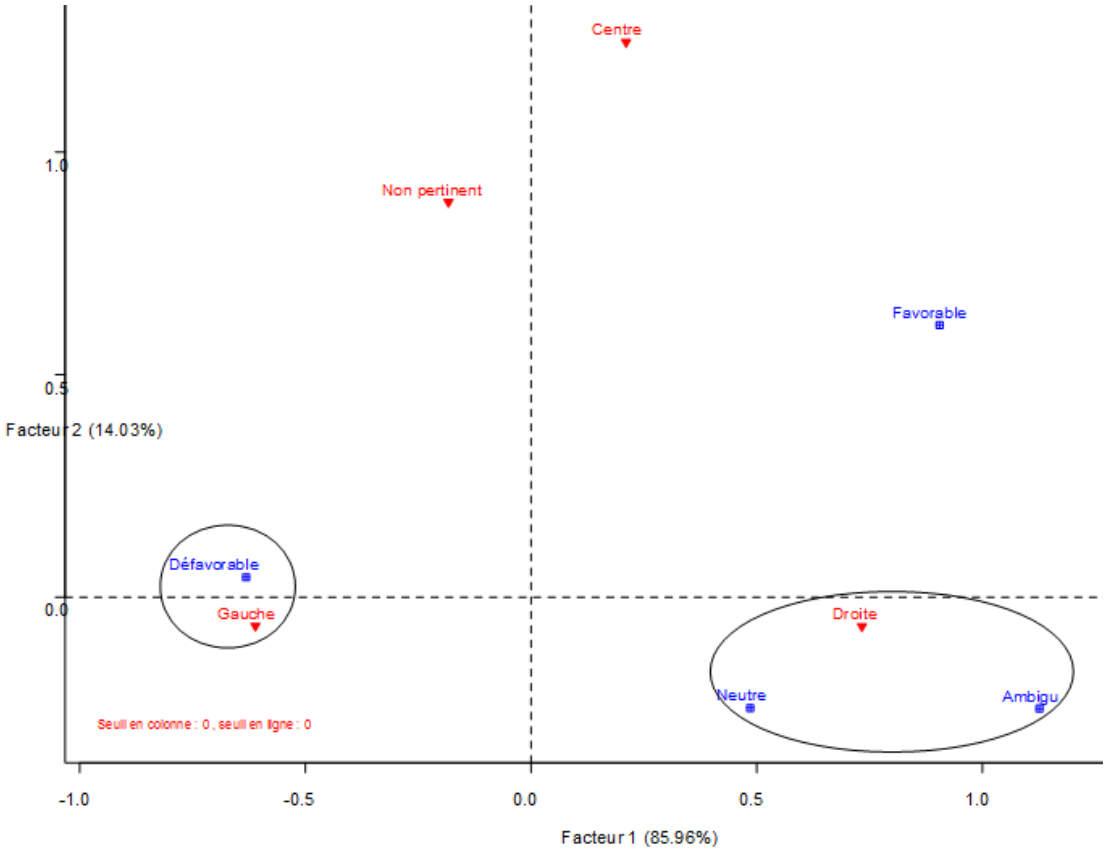


Figure 1. Analyse factorielle des correspondances entre le positionnement politique des périodiques (en rouge) et l'opinion émise sur la politique artistique nazie (en bleu).

Ces résultats sont peu étonnants en soi : les périodiques de gauche, anti-hitlériens et souvent progressistes sur le plan esthétique également, s'opposent en quelque sorte naturellement à l'ambition nazie de régir l'art moderne. À l'inverse, la presse de droite adopte des positions plus diverses à l'endroit de l'Allemagne hitlérienne : souvent d'une neutralité qui ménage le voisin allemand, certains titres approuvent ce qui est vu comme un sain assainissement, tandis que d'autres font de la liberté artistique un principe fondamental. Toutefois, ces résultats peuvent surprendre par leur unanimité : pas un seul article issu de la presse de gauche n'a une position ne serait-ce qu'ambiguë sur la politique culturelle hitlérienne, là où les articles de droite sont caractérisés par leur importante dispersion.

Ces résultats doivent également être mis en relation avec l'opinion exprimée sur l'art moderne allemand, qui est politiquement située (*tableau 6*) : l'intérêt pour l'art moderne allemand est surtout prégnant à gauche, tandis que les périodiques de droite s'y intéressent peu. Si le jugement esthétique n'est pas suffisant pour déterminer le positionnement politique, on observe une nette corrélation entre, d'une part, un positionnement à gauche, une condamnation des

méthodes nationales-socialistes dans l'art et un intérêt pour l'art moderne allemand, et d'autre part, un positionnement à droite et une neutralité affichée sur les aspects politique et esthétique de la campagne contre l'art « dégénéré ».

	Positionnement politique du périodique				
Opinion sur l'art moderne allemand	Centre	Droite	Gauche	Non pertinent	Total
Neutre	50 %	81 %	44 %	67 %	61 %
Défavorable	50 %	14 %	0 %	0 %	7 %
Favorable	0 %	6 %	56 %	33 %	32 %

Tableau 6. Opinion émise sur l'art moderne allemand en fonction du positionnement politique du périodique dans les articles recensés en 1937. Lecture : 56 % des articles publiés dans des périodiques de gauche expriment une opinion favorable à l'art moderne allemand, contre 6 % des articles parus dans des périodiques de droite.

Ces positions générales peuvent être affinées en examinant les arguments mobilisés pour ou contre les expositions d'art « dégénéré » dans les différents titres (*tableau 7*). Bien que la mise en tableau de ces arguments soit quelque peu simplificatrice des idées avancées et ne puisse prétendre à l'exhaustivité, cet exercice permet toutefois de proposer une typologie plus fine que les seuls qualificatifs de « droite » et de « gauche » pour les périodiques. Les arguments mobilisés pour et contre les expositions d'art « dégénéré » ne se répondent que partiellement : on trouve certes de part et d'autre l'opinion favorable ou défavorable sur l'art moderne allemand ainsi que la position générale de rejet ou non de l'hitlérisme, mais le critère religieux par exemple n'intervient qu'en défaveur de l'art « dégénéré »[8], à une époque où le monde catholique s'inquiète pourtant de plus en plus du nazisme. Des sous-groupes apparaissent ensuite de chaque bord de l'échiquier politique. On peut ainsi parcourir les arguments mobilisés d'un extrême à l'autre. Ainsi, à l'extrême-droite, les journaux (*Je suis partout*, Alphonse de Châteaubriant) justifient par leur haine de l'art « dégénéré » l'entreprise d'épuration du gouvernement nazi. À noter toutefois que même les titres ouvertement favorables à l'Allemagne nazie n'utilisent pas ce sujet pour en faire la promotion : *Le Matin*, pro-nazi, par exemple rend compte de la campagne contre l'art « dégénéré », mais sans affects. La droite dure publie des auteurs dont l'admiration pour la reconstruction allemande ou la personnalité de Hitler les incitent à regarder les expositions d'art « dégénéré » d'un œil favorable. D'où l'enthousiasme d'un Louis Gillet par exemple : « Quelles journées ! Quelles nuits ! Depuis le jour où elle a perdu son fameux carnaval, jamais la bonne ville de Munich ne s'est vue à pareille fête. »[9] Une droite plus modérée ou anti-hitlérienne (*L'Époque*,

8 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, II, C. Étude de cas : Matthias Grünewald et Ludwig Gies.

9 Louis Gillet, « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi », *Paris-Soir*, 23 juillet 1937, n° 5140, p. 4.

Le Figaro), sans aller jusqu'à apprécier l'art moderne allemand, privilégie le principe de la liberté en art et s'y oppose. On lit par exemple dans *Le Figaro* : « C'est le rêve de toutes les dictatures de soumettre les arts à leur dessein [...] ; mais cela n'a rien à faire avec les arts, qui ne peuvent être que l'expression du génie individuel. »[10] À gauche également se dessinent des positions diverses : la gauche modérée (*L'Œuvre*, *Le Populaire*) fait de l'antinazisme et de l'appréciation esthétique des critères de rejet de la campagne contre l'art « dégénéré ». *Le Populaire* en présente un exemple typique : « On aura tout vu et tout entendu. Voilà, maintenant que le fuhrer [sic] se mêle de parler "art" ! »[11]. Les organes communistes ou révolutionnaires (*Minotaure*, *Regards*, *Les Réverbères*) vont plus loin et dénoncent le danger de contagion de la politique artistique allemande en France, témoignant ainsi du tournant national pris par l'extrême-gauche dans la deuxième moitié des années 1930. C'est ainsi que le jeune poète surréaliste Jean-François Chabrun affirme sous le titre « Entartete Kunst » : « Il n'est que temps d'organiser la révolte. Demain peut-être il sera trop tard. »[12], mais pour évoquer une « révolte » bien plus vaste que contre la seule politique artistique du Reich.

Position sur les expositions d'art « dégénéré »	Arguments mobilisés	Titres de presse	
		Gauche	Droite
Favorable	Admiration pour l'Allemagne nazie		*Paris-Soir* (L. Gillet) *L'Intransigeant*
	Modèle pour la France		*L'Intransigeant* (G. Brunon Guardia)
	Hostilité à l'art moderne allemand		*L'Intransigeant* *Je suis partout* *Le Petit Journal* (A. de Châteaubriant)
	Argument religieux contre les œuvres		*La Croix*
Défavorable	Antinazisme	*Europe* *NRF* *Le Populaire* *L'Œuvre*	
	Crainte de la contagion en France	*Minotaure* *Regards* *Les Réverbères*	
	Amour de l'art moderne allemand	*Ce Soir* *L'Œuvre*	*Le Temps*

10 Guermantes, « Les jours se suivent. L'art éternel », *Le Figaro*, 20 juillet 1937, n° 201, p. 1.
11 Anonyme, « Où Hitler parle... de l'Art », *Le Populaire*, 20 juillet 1937, n° 5270, p. 6.
12 Jean-François Chabrun, « Entartete Kunst », *Les Réverbères*, novembre 1938, n° 3, p. 2. Cf. **annexe 6.**

		Regards	
	Désamour de l'art nazi	*Europe* *Le Populaire*	*L'Époque*
	Respect du principe de la liberté en art	*Le Populaire*	*Beaux-Arts* (W. George) *La Croix* *L'Époque* (L. Gillet) *Le Figaro*

Tableau 7. Arguments mobilisés par la presse écrite pour et contre les expositions d'art « dégénéré ».

On peut ainsi construire des idéaux-types des grandes prises de position dans la presse de 1937 (*tableau 8*). Cette typification est nécessairement réductrice des évolutions et divergences au sein de chaque titre de presse, mais elle permet de balayer les arguments politiquement situés utilisés pour approuver ou rejeter l'entreprise artistique nazie. Si cette analyse ne peut être proposée que pour 1937, cette répartition paraît rester relativement stable en 1938 et 1939. Ainsi, s'il serait exagéré de prétendre que la réception des expositions d'art « dégénéré » est le reflet de tous les grands débats politiques clivants de la fin des années 1930, un certain nombre d'entre eux s'y retrouvent. On peut par exemple s'étonner de la quasi-absence d'attaques antisémites contre les artistes « dégénérés » ; en revanche, antifascisme, nationalisme, esprit munichois sont autant de données politiques mobilisées pour se forger un avis sur « *Entartete Kunst* », qui est décidément un objet au moins aussi politique qu'artistique.

Opinion sur la politique artistique nazie	Défavorable			Neutre	Favorable	
Position dans le champ politique	Gauche communiste	Gauche mouvance Front populaire, anti-hitlérienne	Droite modérée, anti-hitlérienne	Droite modérée, milieux ministériels	Droite dure nationale	Extrême-droite
Principaux arguments mobilisés	Appel à la révolution par antifascisme	Antifascisme, défense de l'art moderne	Principe de liberté artistique	Neutralité affichée (*appease-ment*?)	Admiration pour le modèle allemand	Adhésion à l'expression « art dégénéré »
Périodiques concernés	*Minotaure*, *Les Réverbères*	*Ce Soir*, *L'Œuvre*, *Le Populaire*	*L'Époque*, *Le Figaro*	*Le Journal des Débats politiques et littéraires*, *Le Temps*	*L'Intran-sigeant*, *Le Petit Journal*	*Je suis partout*

Tableau 8. Typologie des prises de position principales envers l'opération « art dégénéré » dans la presse nationale française en 1937.

C. L'art « dégénéré », un objet problématique

« *Entartete Kunst* » est à bien des égards un exemple de l'attitude ambiguë qu'entretiennent nombre de commentateurs et responsables politiques français vis-à-vis de l'Allemagne nazie. En effet, objet à la fois politique et esthétique, qui témoigne d'une entreprise dictatoriale dans l'art, mais un art qui n'est pas toujours compris en France, les expositions d'art « dégénéré » se situent à la croisée d'opinions parfois contradictoires ; en résultent de nombreux commentaires qui témoignent d'une gêne. Le tableau 7 permet d'observer certains de ces paradoxes. Le critique d'art Louis Gillet, par exemple, semble s'adapter à la ligne éditoriale du périodique dans lequel il publie, ce qui donne lieu à une critique très élogieuse de la Maison de l'art allemand dans *Paris-Soir*[13] et à une sévère tribune politique contre « *Entartete Kunst* » dans *L'Époque*[14], cette dernière n'étant toutefois pas dénuée d'une certaine admiration pour la personnalité de Hitler[15]. La même ambiguïté se retrouve chez Waldemar George, qui, en tant que critique d'art, ne s'autorise pas à soutenir les visées autoritaires du Reich en matière d'art, mais a néanmoins de la sympathie pour le Führer et se montre à tout le moins méfiant de l'art moderne allemand. Ainsi, malgré son opposition réaffirmée à plusieurs reprises à l'entreprise d'épuration de l'art moderne allemand, Waldemar George ne paraît pas gêné d'écrire : « les rapports entre l'œuvre d'art et la réalité définis par le maître de l'Allemagne démontrent une pensée esthétique originale et, convenons-en, formulée avec force. [...] Le chancelier a peut-être du génie. Il a des idées. »[16] La fascination-répulsion que suscite souvent la reconstruction allemande sous Hitler est donc transposée sur l'art « dégénéré » : art à défendre par principe de liberté d'une part, art saisissant par sa nouveauté pour des critiques français également, mais malgré tout art qui suscite

13 Louis Gillet, « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi », *Paris-Soir*, 23 juillet 1937, n° 5140, p. 4.
14 Louis Gillet, « Le chef d'État se fait chef d'école. M. Hitler ancien peintre a tort de vouloir régenter les choses de l'Art », *L'Époque*, 9 août 1937, n°62, pp. 1-2.
15 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, III, D. Hitler.
16 Waldemar George, « L'art selon Hitler », *Beaux-Arts*, 23 septembre 1938, n°299, p. 1.

au moins de la méfiance, si ce n'est une franche hostilité.

L'exemple probablement le plus caractéristique de l'ambiguïté suscitée par les expositions d'art « dégénéré » est le long compte-rendu de l'exposition de Munich publié par l'envoyé spécial de *La Croix*[17]. Celui-ci semble en effet osciller tout du long entre perméabilité totale aux jugements nazis et distance critique vis-à-vis des fins propagandistes de l'exposition. Malgré l'utilisation d'un vocabulaire très intense (« Si les cinq autres salles sont l'enfer, d'où il n'y a pas d'évasion possible, cette salle est le purgatoire. »), l'auteur paraît incapable de se prononcer *in fine* en faveur ou en défaveur de l'exposition qu'il a visitée, même si celle-ci ne l'a, à coup sûr, pas laissé indifférent. Ses jugements artistiques témoignent d'abord de l'adoption d'un vocabulaire de propagande xénophobe :

> « La sculpture de Koffmann [sic, pour Eugen Hoffmann], *Jeune fille aux cheveux bleus*[18], [...] fait songer à quelque mutilé de guerre aux yeux énucléés. Ce même sculpteur nous a campé un Joseph biblique[19], qui est un croisement de singe hébété et de Lilliputien affamé ! *Femme*, de Christoph Voll[20], est un ignoble spécimen d'art nègre, dont les nègres ne voudraient pas ! »

La suite atteste d'une sensibilité beaucoup plus fine à certains artistes, dont Marc Chagall, qui aurait pourtant pu faire l'objet d'attaques antisémites de la part d'un périodique catholique qui ne s'en est pas toujours abstenu. De la même façon, la scénographie mise au service de la propagande nazie suscite dans cet article tantôt adhésion, tantôt suspicion[21]. L'article dans son ensemble laisse supposer un visiteur quelque peu déstabilisé dans ses jugements politique et esthétique et encore indécis quant à la conduite à tenir vis-à-vis de ce nouvel aspect de la politique nazie.

Il est également des articles dont l'ambiguïté est telle que le lecteur doit avouer son incapacité à interpréter pleinement le sens de l'ironie mobilisée. Il en est ainsi d'un article du critique d'art Georges Brunon Guardia, paru dans *L'Intransigeant*[22]. Cet article fait d'abord la satire des méthodes nationales-socialistes avant de prendre violemment à parti le goût de ses

17 B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5.
18 Eugen Hoffmann, *Mädchen mit blauem Haar*, plâtre, œuvre disparue.
19 L'œuvre à laquelle il est fait référence n'a pas pu être identifiée.
20 Probablement *Stehendes Weib* (sous le titre *Dirne* dans l'exposition « *Entartete Kunst* »), bois, 1921, œuvre probablement détruite.
21 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 4, II, A. Le rôle oublié de la scénographie.
22 Georges Brunon Guardia, « Le succès de l'Exposition d'Art Français à Berlin et le discours du Führer sur "l'art dégénéré" », *L'Intransigeant*, 22 juillet 1937, n° 51071, p. 3.

contemporains pour « les plus infâmes production [sic] du *Kulturbolschewismus* ». Il n'est pas aisé de trancher pour savoir de qui Brunon Guardia est réellement critique, des dirigeants nazis, des artistes « dégénérés » ou de ses contemporains, ou peut-être de tous à la fois.

II. Les expositions d'art « dégénéré », un spectacle politique

A. Le rôle oublié de la scénographie

L'un des éléments qui érigent « *Entartete Kunst* » en événement majeur de l'histoire des expositions au XXe siècle est sa scénographie inédite, à la croisée entre muséographie moderniste[23] et propagande populiste. Cette scénographie donne tout son sens à l'exposition et permet de saisir les intentions de ses organisateurs. Par conséquent, des commentateurs français n'ayant pas vu l'exposition ni des photographies de sa scénographie, ce qui est le cas de la grande majorité d'entre eux, ne peuvent saisir pleinement le sens des expositions orchestrées par le gouvernement. *A contrario*, les comptes-rendus d'exposition ne manquent pas d'insister sur cette dimension.

Toutes les descriptions de visite insistent sur le cadre délabré de l'exposition d'art « dégénéré ». Louis Beirnaert évoque un « bâtiment exigu et lépreux »[24], tandis que l'envoyé spécial de *La Croix* à Munich décrit ainsi le bâtiment qui abrite « *Entartete Kunst* » : « Le pavillon de

23 C'est ce que défend Georg Bussmann, qui affirme que la scénographie des expositions d'art « dégénéré » est comparable à celles conçues par des artistes d'avant-garde comme El Lissitzky. Georg Bussmann « "Entartete Kunst" - Blick auf einen nützlichen Mythos », *in* Walter Grasskamp, *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1905-1985*, Munich, Allemagne, Prestel-Verlag, 1986, p. 110.

24 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, p. 501.

l'art déchu occupe un édifice squelettique qui ne paye guère de mine. Escalier branlant, murs recouverts de sacs rébarbatifs comme des portes de prison. »[25] Jacques Feschotte, dans le *Mercure de France*, prend également note de la présentation très dévalorisante des œuvres « dégénérées » :

> « Nous ne trouvons plus ni l'éclairage, ni l'espace dont bénéficie l'art officiel. Des salles étroites, tendues de toile à sac, sur laquelle ont partout été inscrits, en lettres énormes, de péremptoires jugements : les toiles accrochées n'importe comment, avec des cadres de fortune, dans des "jours" défavorables. Le visiteur devra, d'autant plus, s'abstraire de contingences extérieures pour ne s'attacher qu'aux œuvres elles-mêmes. »[26]

D'emblée, tout visiteur prend donc conscience que l'exposition n'a pas pour objectif de fournir un écrin aux œuvres mais au contraire d'avertir par tous les signes visibles qu'il s'agit là de rebuts de la nouvelle Allemagne. Les œuvres sont mises en rapport avec cette scénographie pour mieux convaincre les visiteurs de leur étrangeté au peuple allemand. Louis Beirnaert commente dans *Études* l'une des œuvres emblématiques de « *Entartete Kunst* », le *Crucifix* en bois de Ludwig Gies[27] : « Dès l'entrée, bien en vue en haut de l'escalier que nous gravissons, un grand christ de bois nous accueille [...]. Les organisateurs de l'exposition savaient ce qu'ils faisaient en lui donnant cette place de choix. »[28] Le nombre relativement important de commentaires sur cette sculpture témoigne de l'impression effectivement très forte qu'elle a faite sur de nombreux visiteurs, et par conséquent, du talent scénographique des organisateurs de l'exposition munichoise. Jean-François Chabrun passe manifestement au même endroit que son compatriote et dénonce l'intention trop évidente des autorités nazies : « Si vous avez bien voulu encaisser l'étiquette "dégénérées" sur ces œuvres, vous n'avez qu'un petit saut à faire pour vous persuader de la noirceur malsaine du christianisme. Vous voyez, c'est très simple. »[29]

De plus, comme remarqué dans *La Croix*, « Toute peinture porte la légende de "*Mit*

25 B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5. À Munich, « *Entartete Kunst* » est logé dans l'ancien Institut archéologique, tandis que la « Grande Exposition d'art allemand » occupe la Maison de l'art allemand flambant neuve.

26 Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, p. 100.

27 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, II, C. Étude de cas : Matthias Grünewald et Ludwig Gies. La sculpture de Ludwig Gies est l'une des rares œuvres à avoir parcouru toutes les étapes de « *Entartete Kunst* ».

28 Louis Beirnaert, *art. cit.*, p. 500.

29 Jean-François Chabrun, « Entartete Kunst », *Les Réverbères*, novembre 1938, n° 3, p. 2.

deutschen Arbeitergroschen gekauft. Payé avec les économies de l'ouvrier allemand", avec indication du prix [...], ce qui permet aux visiteurs de ressentir [...] un supplément d'indignation mercantile. » Les prix extrêmement élevés qui sont affichés sont généralement le résultat de l'hyperinflation allemande dans les années 1920 ; il va de soi que les organisateurs nazis ne jugent pas utile de le préciser. Si la plupart des commentateurs ne sont pas dupes de cette instrumentalisation du prix d'achat des œuvres, elle n'est toutefois pas sans laisser de traces, y compris au sein d'articles critiques. Le marchand d'art Jacques Bonjean, au sein d'une recension d'une exposition de Paul Klee à Paris, note ainsi : « On peut voir [à l'exposition d'art "dégénéré"], à des fins hautement morales, celles de ses œuvres que les musées allemands acquirent jadis pour bien plus que leur pesant d'or. »[30] Ce commentaire doit-il être lu au second degré ? La suite de l'article ne permet pas d'en juger.

Que pensent les visiteurs français de la scénographie des expositions d'art « dégénéré » ? Ceux-ci ont tout à fait conscience des intentions des organisateurs et rares sont ceux qui ne font pas preuve de recul critique quant à la présentation des œuvres[31]. Malgré tout, certains commentaires témoignent d'une forme d'ingénuité face à la violence des méthodes nationales-socialistes. Louis Beirnaert se montre par exemple déçu de l'absence de cartels explicatifs :

> « aucune indication n'est donnée sur les divers mouvement représentés ici. Beaucoup de peintres appartiennent à l'école expressionniste allemande, *die Brücke*, fondée à Dresde en 1904, en réaction contre l'impressionnisme. Quelques renseignements sur cette école et sur ses théories auraient pu nous éclairer. Mais non ! On dirait vraiment qu'il faut empêcher les gens de penser et de chercher à comprendre. »[32]

Malgré tout, la grande majorité des journalistes préviennent leurs lecteurs du message que cherche à transmettre l'exposition, y compris le même Beirnaert, malgré sa modération politique notoire :

> « On devrait normalement sortir de cette Exposition avec la persuasion accrue que le National-Socialisme a raison dans sa lutte contre les Juifs et la démocratie marxiste.

30 Jacques Bonjean, « Les expositions. Paul Klee », *Beaux-Arts*, 11 février 1938, n° 267, p. 4.

31 Le seul compte-rendu qui ne commente pas spécifiquement le discours de « *Entartete Kunst* » est celui paru dans *Je suis partout* (« Gloires et soucis de l'art allemand », 27 août 1937, n°353, p. 10), ce qui est manifestement lié à une grande affinité politique de l'auteur avec l'Allemagne hitlérienne.

32 Louis Beirnaert, *art. cit.*, p. 502.

Mais le dessein de propagande est trop affiché pour ne pas fausser les perspectives de cette Exposition et entraîner des réserves. »[33]

Toutefois, la scénographie ne vise pas qu'à convaincre ; elle doit aussi être ludique, car ridiculiser les œuvres est encore le meilleur moyen de s'assurer de leur condamnation efficace. C'est sans doute dans le *Mercure de France* qu'on trouve la formule qualifiant le mieux « *Entartete Kunst* » de spectacle politique, affirmant que l'exposition se présente « à la fois comme un enseignement et comme un divertissement offert à titre gratuit »[34]. Il faut aussi s'amuser à l'exposition pour que son objectif soit pleinement atteint, et le journaliste de *La Croix* ne manque pas de souligner combien « on s'y amuse aussi follement. [...] Et voici comment ce lugubre cabinet des horreurs tourne au music-hall, où une partie du public exécute le numéro du conférencier. »[35] Là aussi, c'est donc une forme d'ambiguïté qui domine généralement de la part des visiteurs français, à la fois bien conscients et critiques du message politique qu'on leur sert, et malgré tout sensibles à la mise en scène destinée à tourner en dérision l'art moderne allemand – non sans un certain succès.

B. Fait-on trop de cas de l'art ?

Selon Georg Bussmann, « des tableaux de l'art moderne ont rarement été autant pris au sérieux »[36] qu'à l'occasion de « *Entartete Kunst* ». De fait, ces expositions vont bien au-delà d'une simple tentative de régir l'art. La mise en scène exceptionnelle des expositions d'art « dégénéré » témoigne d'un intérêt sans précédent du pouvoir pour l'art qu'il condamne, et rares sont les autres exemples d'une politique artistique qui fait se côtoyer exhibition et iconoclasme. C'est ce que notent certains contemporains des spécificités de l'opération « art dégénéré ». Certes, il en est qui

33 *Ibidem*, p. 501.

34 Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, p. 100.

35 B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5.

36 « wurden Bilder der "Moderne" selten so ernst genommen ». Georg Bussmann « "Entartete Kunst" – Blick auf einen nützlichen Mythos », *in* Walter Grasskamp, *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1905-1985*, Munich, Allemagne, Prestel-Verlag, 1986, p. 110.

se réjouissent de ce rôle accordé à l'art : « Fasse Dieu que le Führer n'ait jamais d'autres idées belliqueuses que celles-là ! », lit-on par exemple dans *Vu*[37]. Mais les analystes plus sérieux prennent bien vite conscience de l'ampleur hors du commun que prend l'opération « art dégénéré » : « Ce n'est pas la première fois qu'un gouvernement autoritaire entend discipliner l'art. Mais la méthode hitlérienne se distingue par l'énergie et l'originalité des moyens… », affirme le critique Raymond Lécuyer[38].

Le pouvoir nazi accorde-t-il trop d'importance au pouvoir de l'image ? Aux yeux de Waldemar George, il n'y a pas que du mauvais dans l'intérêt porté par l'Allemagne nazie à l'art moderne :

> « Un dictateur moderne parle d'art pendant deux heures devant une foule haletante ! C'est là un phénomène assez réconfortant ; les ministres des grandes démocraties ne parlent, hélas, que de la paix sociale, de la fin de la crise ou de nouveaux impôts. Or Hitler parle d'art ; malheureusement, il en parle comme un homme qui ignore son sujet. »[39]

C'est bien sûr un critique d'art qui parle, et, qui plus est, un critique loin d'être insensible aux idéologies autoritaires des années 1930, comme le signale sa discrète critique des « grandes démocraties ». Malgré tout, Waldemar George met effectivement l'accent sur une spécificité du régime nazi que ne manquent pas de relever les autres critiques d'art. Louis Gillet également exprime son étonnement quant au discours prononcé par Hitler le 18 juillet 1937 : « C'était un discours singulier que celui de ce chef d'État qui […] se donnait la peine de prononcer en matière de goût, de promulguer un Art poétique, de trancher du législateur du Parnasse. On ne voit pas Bismarck se mêler d'esthétique. »[40] De fait, la politique artistique est un domaine dans lequel le régime hitlérien se distingue non seulement des régimes qui l'ont précédé, mais également des autres dictatures contemporaines. Raymond Lécuyer va jusqu'à y voir un « hommage » paradoxal :

> « Les mesures prises, la promptitude, la sévérité avec lesquelles elles sont appliquées peuvent d'ailleurs paraître à un observateur impartial comme un hommage singulier mais péremptoire rendu à l'art. Il faut que les gouvernants du Reich soient bien

37 Anonyme, « La nouvelle croisade d'Hitler », *Vu*, 28 juillet 1937, n° 489, p. 1006.
38 Raymond Lécuyer, « La "réforme" de l'art », *Le Figaro*, 8 août 1937, n° 220, p. 2.
39 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n° 242, p. 2.
40 Louis Gillet, « Le chef d'État se fait chef d'école. M. Hitler ancien peintre a tort de vouloir régenter les choses de l'Art », *L'Époque*, 9 août 1937, n°62, p. 1.

> convaincus de sa toute-puissance sur l'esprit humain pour supposer qu'une statuette ou un tableautin sont susceptibles de pervertir un individu, voire une famille… »[41]

Cette importance accordée au pouvoir de l'art n'est pas sans lien avec le passé artistique de Hitler, comme certains commentateurs le rappellent[42]. Mais plus encore que cette affinité personnelle avec l'art, il faut sans doute percevoir « *Entartete Kunst* » comme un exemple de la communication politique mettant en scène Hitler comme artisan, voire artiste ou architecte de la nouvelle Allemagne à construire. C'est ainsi qu'il faut comprendre un discours tenu par Joseph Goebbels tenu en juillet 1937, dont *Pariser Tageszeitung* rend compte avec une froideur :

> « Selon Goebbels, [Hitler] tient sa main protectrice au-dessus de l'art et il est lui-même un grand architecte. Ce grand artiste, le plus grand de tous les artistes, Hitler, est un architecte d'État, son État est une architecture classique. Son maniement de la politique avec un tel doigté d'artiste le place "à la tête de tous les artistes allemands". »[43]

Cette spécificité de la campagne contre l'art « dégénéré » n'est pas notée par tout le monde, mais bien plutôt par les critiques d'art, sans doute peu habitués à ce qu'une exposition ait autant de retentissement dans la presse. Ceux qui en ont conscience – essentiellement Louis Gillet, Waldemar George et Raymond Lécuyer – y voient un signe des temps, qui sont l'époque d'une politisation de l'art et d'une esthétisation de la politique, caractéristiques des régimes fascistes. Si les connotations politiques qui résonnent dans leurs remarques sont diverses – Louis Gillet et Waldemar George étant sensibles aux charmes du fascisme, tandis que Raymond Lécuyer s'en inquiète –, tous font preuve d'une attention fine au phénomène de l'art « dégénéré » et inaugurent dès la fin des années 1930 une longue réflexion théorique sur la spécificité de l'art en régime fasciste, et plus particulièrement des diverses significations de « *Entartete Kunst* ». Et Louis Gillet de conclure prudemment : « Le plus sûr, en ces affaires de goût, est de s'en remettre aux artistes, sans trop vouloir leur en remontrer. Il est très difficile à l'homme, fût-il César, de se mêler de jouer le rôle de la divinité, et de remplacer la Providence. En ces matières, il est sage de laisser

41 Raymond Lécuyer, *art. cit.*

42 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, III, D. Hitler.

43 « Er halte seine schützende Hand über die Kunst und sei selber ein grosser Baumeister. Dieser grosse Künstler, grösste aller deutschen Künstler, Hitler, sei ein Staatsbaumeister, sein Staat sei eine klassische Architektur. Dass er die Politik mit solcher Künstlerhand führe, stelle ihn "an die Spitze aller deutschen Künstler". » Anonyme, « An der Spitze aller deutschen Künstler », *Pariser Tageszeitung*, 18 juillet 1937, n° 400, p. 1.

faire les dieux. »[44]

C. Deux millions de visiteurs à Munich : démagogie réussie ou « propagande à rebours »[45] ?

« Jamais avant et jamais plus depuis une exposition d'art moderne a touché plus de gens »[46] : tel est le souvenir laissé par « *Entartete Kunst* » à Munich. De fait, l'exposition a été prolongée d'un mois afin de pouvoir absorber les masses de visiteurs qui s'y rendent, pour atteindre le nombre de deux millions, selon la propagande allemande toutefois[47]. Que ce nombre ait été gonflé ou non, il est certain que l'exposition de Munich a accueilli un nombre hors du commun de visiteurs. Par comparaison, l'exposition « Origines et développements de l'art indépendant international » tenue à Paris en même temps n'accueille que 7 400 visiteurs[48], ce qui est pourtant considéré comme un résultat encourageant. Même aujourd'hui, alors que les musées sont devenus dans la deuxième moitié du XXe siècle l'un des avatars du tourisme de masse, une exposition qui atteint le million de visiteurs est considérée comme un très gros succès[49]. Ce succès interroge les historiens depuis 1937 : est-ce un signe du triomphe de la propagande nazie, ou au contraire le succès de la dernière occasion offerte aux Allemands de faire leurs adieux à l'art moderne ? L'objet n'est bien sûr pas ici de trancher entre ces deux interprétations, pour lesquelles il existe des arguments de part et d'autre[50], et sachant que la vérité se situe quelque part à mi-

44 Louis Gillet, *art. cit.*

45 Anonyme, « Propagande à rebours », *Ce Soir*, 12 août 1937, n° 163, p. 2.

46 « Nie vorher und nie wieder hat eine Ausstellung moderner Kunst mehr Menschen erreicht ». Georg Bussmann « "Entartete Kunst" – Blick auf einen nützlichen Mythos », pp. 105 – 113, *in* Walter Grasskamp, *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1905-1985*, Munich, Allemagne, Prestel-Verlag, 1986, p. 105.

47 Plusieurs historiens remettent en question la véracité de ce chiffre. Voir par exemple Ronald S. Lauder et *alii*, *Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*, Munich, Allemagne, Prestel, 2014, p. 118.

48 *Paris 1937: l'art indépendant*, Paris, France, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987, p. 27.

49 Ainsi de l'exposition « Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine », à la Fondation Louis Vuitton, qui ferme en 2017 avec le nombre de 1,2 million de visiteurs. Même les grandes expositions du Grand Palais ne dépassent qu'occasionnellement le demi-million.

50 L'historiographie écrite par des amateurs d'art moderne retient surtout les témoignages des amateurs ayant visité « *Entartete Kunst* » : ainsi par exemple du témoignage de Peter Guenther paru dans Stephanie Barron (dir.), *« Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991, pp. 33-43. Est également fréquemment cité l'exemple du collectionneur Bernhard Sprengel, qui y découvre sa passion pour l'art moderne et fonde à partir de sa collection le Sprengel-Museum à Hanovre. Il

chemin.

Les interprétations allemandes contemporaines sont ici indissociables du positionnement politique du locuteur. Ainsi, tandis que Joseph Goebbels se félicite dans son journal du « gigantesque succès et [du] coup d'éclat »[51] de « *Entartete Kunst* », le *Pariser Tageszeitung* ne manque pas d'expliquer que « de très nombreuses personnes veulent manifestement profiter de l'occasion qui leur est offerte de visiter, sans prendre de risques ni paraître suspect, une exposition d'art moderne. »[52] Le succès de l'art « dégénéré » offre ainsi en quelque sorte un cas d'école pour analyser les interprétations des contemporains en France : puisque les interprétations les plus diverses pré-existent, on peut ici s'attacher aux représentations véhiculées par les différents titres de presse, quelle que soit la vérité historique par ailleurs. De fait, les périodiques français ne manquent pas de souligner l'ampleur de ce succès paradoxal, « qui fait dire à l'étranger que le public allemand a des mouvements de spontanéité assez compromettants pour le régime », comme le note le journaliste de *La Croix*[53]. Certains contemporains mettent également d'emblée en doute les statistiques fournies par le régime nazi : « Le chiffre paraît fortement exagéré, et rien ne permet de le contrôler, puisque aucun billet n'est exigé à l'entrée. Au 1er septembre, l'Exposition aurait déjà accueilli plus d'un million de visiteurs. Admettons-le. En fait, on a l'impression qu'il y a beaucoup de monde. »[54], écrit Louis Beirnaert dans *Études*.

Les arguments les plus « neutres » mobilisés pour expliquer le succès de l'exposition munichoise sont d'ordre technique : l'exposition est gratuite, et la curiosité du public est attisée par son interdiction aux mineurs. « Cette affluence extraordinaire, *last but not least*, s'explique du fait que l'entrée est gratuite, celle de la Maison de l'art allemand coûtant 50 pfennings. »[55], explique *La Croix*, tandis qu'on lit dans *Études* le récit suivant : « Une affiche appliquée sur la porte interdit l'accès des salles aux enfants de moins de quinze ans. La police est bien faite, car, à côté de moi, une maman, qui porte sur les bras une petite fille de trois ans, se voit empêchée de passer. »[56]

---

ne faut toutefois pas douter du réel succès populaire rencontré par l'exposition, comme souligné par Georg Bussmann dans Walter Grasskamp, *op. cit.*, p. 105. Par ailleurs, la fréquentation de l'exposition est fortement encouragée par les autorités, par exemple sous forme d'excursions scolaires.

51 Joseph Goebbels, *Journal*, Paris, France, Tallandier, 2007, p. 435.

52 « Offenbar wollen aber sehr viele die Gelegenheit benützen, unverdächtig und risikolos moderne Kunst zu besichtigen. » Anonyme, « Entartete Kunst : dreifache Besucherzahl », *Pariser Tageszeitung*, 9 août 1937, n° 422, p. 2.

53 B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5.

54 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, pp. 499-500.

55 B.D., *art. cit.*

56 Louis Beirnaert, *art. cit.*, p. 500.

D'autres titres soulignent également la présence importante d'étrangers, touristes ou journalistes, qui viendrait gonfler l'affluence : « Il est vrai que dans cet effectif colossal abondaient les Anglais et les Américains »[57], note le critique Raymond Lécuyer, qui évoque également la simple curiosité des visiteurs : « L'"art normal" eut-il fait si belle recette ? »[58]

Bien vite, toutefois, les arguments partisans prennent le relais. L'argument esthétique en particulier suit parfaitement le clivage politique. Sans surprise, les périodiques de gauche ou d'extrême-gauche ne mettent pas en doute l'amour des Allemands pour leur art moderne : « J'ai pourtant vu avec joie que dans une exposition organisée par la N.S.D.A.P. pour déchaîner l'hilarité et le dégoût de la foule, beaucoup d'Allemands, artistes ou non, venaient là en pèlerinage, comme devant des tombeaux vivants de héros glorieux. La partie n'est pas encore perdue. »[59], écrit ainsi Jean-François Chabrun dans *Les Réverbères*. *Ce Soir* va plus loin et estime que les chiffres parlent d'eux-mêmes : « le nombre des visiteurs de l'exposition de l'"Art dégénéré" atteint [en août] le chiffre de 396.000, trois fois plus élevé que celui des visiteurs de l'"Art allemand épuré" [sic]. Sans commentaires. »[60] L'argument est évidemment retourné dans la presse de droite. L'envoyé spécial de *La Croix* commente, non sans humour :

> « Eh bien, si j'en juge d'après les exclamations autour de moi, les gens sont heureux de pouvoir exprimer leur dégoût d'une chose – de ces choses – sans risquer de voir une main s'abattre sur leurs épaules. La plupart sont flattés d'avoir une opinion à exprimer, même si elle se limite aux épithètes insérées dans le catalogue. Nulle part l'homme de la rue ne fait preuve de plus de timidité que lorsqu'il s'agit d'apprécier une œuvre d'art. [...] On est tant enclin à assimiler au génie ce qu'on ne comprend pas ! Mais déjà les *Abscheulich ! Widerwaertig ! Ekelhaft !* [Horrible ! Dégoûtant ! Répugnant!] fusent avec sonorité à travers les salles. »[61]

Le journaliste paraît n'avoir nullement conscience, dans cet article, de la présence probable dans l'exposition d'agents employés par les autorités allemandes pour provoquer des réactions dans le public, et autrement plus incitatifs sans doute que les gardiens d'exposition sous la République de Weimar, dont le public, selon l'auteur, paraît tant craindre le jugement. *Je suis partout*, sans

57 Raymond Lécuyer, « La "réforme" de l'art », *Le Figaro*, 8 août 1937, n° 220, p. 2.
58 *Ibidem*.
59 Jean-François Chabrun, « Entartete Kunst », *Les Réverbères*, novembre 1938, n° 3, p. 2.
60 Anonyme, « Propagande à rebours », *Ce Soir*, 12 août 1937, n° 163, p. 2.
61 B.D., *art. cit*.

surprise, va plus loin encore : « Certains journalistes étrangers ont écrit que le public se pressait pour voir une dernière fois des œuvres qu'il aime, et que le gouvernement national-socialiste a fait enlever des musées. C'est là une plaisanterie de mauvais goût. »[62] Ces prises de parti à l'opposé les unes des autres sont paradoxalement souvent le fait de témoins oculaires de l'exposition : ainsi des journalistes des *Réverbères*, de *La Croix* et de *Je suis partout*. Le compte-rendu d'exposition n'est donc pas nécessairement plus objectif car il plaque lui aussi ses *a priori* esthétiques et politiques sur le contenu de la visite. Le marchand d'art Jacques Bonjean fait preuve de davantage de recul critique lorsqu'il remarque avec ironie : « Il paraît que le bon peuple nazi peut y rire à son aise. On lui en donne la permission, sinon le conseil. On lui suggère aussi de s'indigner, et on ne l'y force point, ce qui constitue une forme de liberté relative. »[63] Si la fréquentation de « *Entartete Kunst* » atteste de sa mise en scène politique, elle permet également de confirmer que l'opinion exprimée sur la campagne contre l'art « dégénéré » est tributaire de positionnements politiques antérieurs.

III. Une récupération politique des expositions d'art « dégénéré » ?

A. Art « dégénéré » et politique culturelle française

À bien des égards, l'Allemagne sert de modèle ou de contre-modèle aux forces politiques françaises de la deuxième moitié des années 1930. Dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que l'opération « art dégénéré » soit elle aussi citée pour inspirer la politique que devraient ou non suivre l'État ou les collectivités territoriales françaises en matière d'art. C'est par exemple le cas

62 Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10.
63 Jacques Bonjean, « Les expositions. Paul Klee », *Beaux-Arts*, 11 février 1938, n° 267, p. 4.

pour ce qui est de discriminer les mouvements artistiques qu'il convient de soutenir. Le critique d'art Raymond Lécuyer, sans citer d'artiste précis, regrette cette immixtion du politique dans l'art :

> « Une critique officielle faite la hache au poing nous offusque encore. Mais déjà nous sommes presque accoutumés aux intransigeances du sectarisme artistique qui nous environne. Si nous réfléchissions nous nous apercevrions qu'avec des procédés moins directs [que ceux du régime nazis], des méthodes plus sournoises, ailleurs, d'autres esthétiques sont appuyées, d'autres tendances sont brimées, et cela pour servir des intérêts de politiciens. Car la politique dans l'univers d'aujourd'hui s'est partout glissée »[64].

De manière beaucoup plus virulente, le conseiller municipal René Gillouin, qui voit dans « *Entartete Kunst* » une initiative salutaire, met en cause le soutien apporté par la Ville de Paris aux expositions d'art moderne. Son propos reste très peu précis avant d'attaquer l'art moderne qu'il considère comme étranger, dont l'expressionnisme allemand et l'École de Paris. C'est par exemple de cette manière qu'il réfute l'appellation de « chefs-d'œuvre » pour les œuvres d'avant-garde. Il s'en explique de la manière suivante :

> « Et ce chef-d'œuvre que Farcy (le conservateur du musée de Grenoble)[65] rêve d'exposer à côté du "bœuf écorché" de Rembrandt, le "Bœuf à l'étal" de Soutine. De Rembrandt à Soutine, vous entendez, Messieurs ; c'est à peu près comme si on disait : De Shakespeare à Alfred Jarry, et encore, serait-ce faire du tort à l'auteur d'"Ubu Roi". »[66]

Mais d'autres, bien loin de René Gillouin, regrettent au contraire la rareté des œuvres d'art moderne dans les musées français, mise en lumière par les confiscations à grande échelle dans les musées allemands. C'est ce que signale par exemple Georges Sadoul dans *Regards* : « Si, par impossible Doriot et La Rocque prenaient le pouvoir dans notre pays, ils auraient quelque peine à imiter le geste de leur maître Hitler. Très rares sont (à notre honte) les œuvres de l'école cubiste qui figurent dans nos musées. Il faut aller à l'étranger pour les admirer »[67]. L'attaque contre

64 Raymond Lécuyer, « La "réforme" de l'art », *Le Figaro*, 8 août 1937, n° 220, p. 2.

65 Pierre-André Farcy, dit Andry-Farcy (1886-1950), conservateur du Musée de Grenoble entre 1919 et 1949, en fait le premier musée d'art moderne en France.

66 Anonyme, compte-rendu de la séance du 17 décembre 1937, *Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris*, 18 décembre 1937, p. 5317.

67 Georges Sadoul, « Une demi-heure dans l'atelier de Picasso », *Regards*, 29 juillet 1937, n° 185, p. 8.

Jacques Doriot et François de La Rocque relève du communisme antifasciste en butte aux nombreuses ligues d'extrême-droite, tandis que la référence aux musées français rappelle très nettement la politique du Front populaire en faveur des musées et de leur démocratisation. Cette politique s'effectue selon deux axes majeurs : d'une part, l'achat d'œuvres modernes par l'État et d'autre part, l'accès du plus grand nombre aux musées. Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts, et Jean Zay, ministre de l'Éducation nationale et des Beaux-Arts, œuvrent dans cette direction. Chez Zay, cette politique d'acquisitions n'est pas sans connotation antifasciste par moments : ainsi de l'achat de deux toiles de Vassily Kandinsky[68], ancien professeur du Bauhaus exilé en France, à une époque où très peu d'artistes étrangers sont représentés dans les musées français. On retrouve un argument comparable dans *L'Œuvre*, dans une perspective de critique d'art nettement plus chauvine, témoignant d'une préoccupation de démocratisation des musées dépassant le contexte de rassemblement de la gauche. Le journaliste écrit en effet au printemps 1939, lorsque l'élan du Front populaire est déjà loin :

> « Et dire que l'Allemagne ouvrit ses musées, ses galeries, ses collections à l'art moderne, c'est-à-dire français, alors que la France officielle, subissant la pire influence pompière, faisait subir à cet art un boycottage imbécile ! Dire que l'un de nos plus illustres maîtres, Édouard Manet, entra à la Nationalgalerie de Berlin dix ans avant d'être admis à notre Louvre ! [...] Encore un peu, et cette Allemagne qui se flattait d'être à l'avant-garde de l'art moderne aura fait table rase de ce qu'elle devait à d'intelligents fonctionnaires, à toute une génération de judicieux critiques. »[69]

La nécessité d'une éducation à l'art moderne revient également à plusieurs reprises, notamment en lien avec le succès rencontré par « *Entartete Kunst* ». Ainsi dans les lignes du *Pariser Tageszeitung* :

> « La conception nationale-socialiste de l'art [...] signifie le triomphe de l'étroitesse d'esprit. C'est pour cette raison qu'il est tout à fait possible qu'elle plaise énormément aux ignares du Reich. [...] L'"Exposition de l'art dégénéré" va être visitée par de zélés amateurs d'art de la soldatesque, et lorsque ces esprits naïfs, que l'on envoie en masse à des manifestations de ce type, considèrent Corinth ou Klee, leur avis sur ces tableaux

68 *Le Front populaire et l'art moderne: Hommage à Jean Zay*, Orléans, France, Musée des beaux-arts, 1995, p. 32.

69 L'Imagier, « Hitler fait mettre en vente "l'art dégénéré" des musées allemands », *L'Œuvre*, 28 avril 1939, n° 8608, p. 2.

va s'avérer être exactement celui que Hitler souhaite. Et dans ce domaine également, il sera le dictateur reconnu des égarés et des médiocres. »[70]

S'il s'agit ici de l'avis d'un Allemand en exil, probablement sensible à l'art moderne, il n'empêche que cette prise de parti est représentative de la mouvance du Front populaire et de la prise de conscience que l'art a besoin de médiations. Paradoxalement, les expositions d'art « dégénéré » sont l'occasion pour certains commentateurs de rappeler au gouvernement français, à l'heure des balbutiements des politiques culturelles, la nécessité d'une politique muséale ambitieuse tandis que s'effondre celle de l'Allemagne.

B. La crainte de la contagion

La campagne contre l'art « dégénéré » sert aussi d'exemple à ce qui pourrait advenir à la France. Certains n'y voient pas que des inconvénients ; on retrouve ici le conseiller municipal à la Ville de Paris René Gillouin, dont la tribune xénophobe signale l'adhésion au projet racial national-socialiste :

> « L'École de Paris, savez-vous ce que c'est, Messieurs ? C'est, pour une bonne moitié, un rendez-vous de métèques, accourus à Paris de leur Lithuanie [sic], de leur Podolie ou de leur Tchécoslovaquie natales, où ils n'avaient aucune chance de faire la moindre carrière et qui, une fois chez nous, ont réussi en un tournemain [...] à décrocher la Légion d'honneur et les commandes officielles (Très bien ! Sur divers bancs.) tandis qu'à côté d'eux, des centaines d'artistes de bonne race française, pleins de talent et de

70 « Die nationalsozialistische Kunstanschauung [...] bedeutet den Triumph des Banausentums. Deshalb ist es durchaus möglich, dass sie den Banausen seines Reiches ausserordentlich gefällt. [...] Die "Ausstellung der entarteten Kunst" wird von Kunstbeflissenen dieser Feldwebelart besucht werden, und wenn diese naïven Gemüter, die man in Massen zu solchen Veranstaltungen treibt, Corinth oder Klee betrachten, wird ihre Meinung über die Bilder genauso ausfallen, wie Hitler es wünscht. Und er wird auch auf diesem Gebiet der anerkannte Diktator dieser Missgeleiteten und Mittelmässigen sein. » Anonyme, « Kleine Ketzerei », *Pariser Tageszeitung*, 22 juillet 1937, n° 404, p. 2.

savoir, végéteront toute leur vie dans une obscure médiocrité. (Très bien ! Très bien !) »[71]

Comme le montrent les signes d'approbation au sein du Conseil municipal, René Gillouin n'est manifestement pas le seul à souhaiter la diffusion d'une politique artistique inspirée de celle du Reich pour éviter une contagion artistique de la dégénérescence, portée, selon lui, par l'invasion d'artistes étrangers que subit Paris.

Toutefois, l'argument du risque de diffusion est plus souvent mobilisé par l'extrême-gauche française pour qualifier une contagion politique et non esthétique. André Breton, qui signe prudemment « La rédaction » dans *Minotaure*, cite ainsi l'opération « art dégénéré » lorsqu'il prend la plume contre le critique d'art Waldemar George et sa « littérature picturo-nationale »[72] dans *Beaux-Arts*, qu'il accuse d'être à la solde du gouvernement nazi : « Telle est l'équipe que les lauriers hitlériens empêchent de dormir et qui espère prendre en main l'essor de l'art dans ce pays. » Au-delà du règlement de comptes entre critiques d'art, André Breton se livre dans le *post-scriptum* de l'article à un appel à la mobilisation contre la loi sur la moralité publique votée le 31 mars 1939 : « nous demandons à tous les amis d'un art libre de dresser avec nous leur véhémente protestation. Il faut à tout prix que cette loi ne devienne pas définitive. » La tentative allemande pour régir l'art est donc citée par André Breton afin de justifier le combat antifasciste dans l'espace politique français. Si cet appel peut être compris comme une manifestation de solidarité à l'égard du monde de l'art attaqué en Allemagne, il ne se présente pas comme un appel direct en sa faveur. On constate un phénomène semblable dans un autre appel de Breton, « N'imitez pas Hitler ! »[73] : mobilisant l'exemple de la campagne contre l'art « dégénéré », l'article vise en réalité à défendre le peintre muraliste mexicain Juan O'Gorman contre la destruction de ses fresques par le gouvernement mexicain. C'est aussi un phénomène de récupération esthétique que Breton illustre ici : alors qu'il est prêt à défendre O'Gorman au sein du giron surréaliste, les artistes allemands, parmi lesquels peu pratiquent le surréalisme, l'intéressent nettement moins.

Un constat comparable peut être fait pour l'article du poète Jean-François Chabrun paru dans *Les Réverbères*, à deux nuances près : d'une part, l'article est d'abord un compte-rendu de

71 Anonyme, compte-rendu de la séance du 17 décembre 1937, *Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris*, 18 décembre 1937, p. 5317.

72 La rédaction [André Breton], « Le nationalisme dans l'art », *Minotaure*, mai 1939, n°12-13, p. 71.

73 André Breton, « N'imitez pas Hitler ! », *Clé*, février 1939, n° 2, p. 9. Reproduit dans *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969. Tome 1, 1922-1939*, Paris, France, Le Terrain vague, 1980, pp. 347-348.

« *Entartete Kunst* » ; d'autre part, l'article est un appel à une révolte politique et artistique de la jeune génération contre la génération politique et artistique qui le précède. Plutôt que de se concentrer sur une loi ou un fait comme le fait Breton, c'est à une révolution générale qu'appelle Chabrun au nom de l'art « dégénéré » :

> « Le fait qu'au vingtième siècle on puisse promener dans un État une exposition de l'art dégénéré, semble aussi grave que la répression de Spartacus dans ce même pays. Il faut qu'on sache que notre génération, devant le danger qui la menace, a déjà commencé à démolir ses tours d'ivoire pour en faire des barricades, que nous ne laisserons plus toucher à l'art libre ; que demain nous serons prêts, tout en armes, à une "reconquista" de l'humanité. »[74]

Ce discours n'est pas uniquement l'expression d'une ferveur adolescente (Chabrun et ses collègues des *Réverbères* sont tous nés vers 1920) : Jean-François Chabrun entre par la suite dans la Résistance, de même que la plupart des autres signataires de son article (Jean-Claude Diamant-Berger, Gérard de Sède). L'art « dégénéré » est certes mis au service d'une cause plus générale, à savoir la vaste lutte antifasciste ; cet article présente toutefois le seul cas français d'appel à fédérer des forces autour de la cause de l'art « dégénéré ». La position ultra-minoritaire des *Réverbères* dans le champ des revues d'art suffit à souligner le caractère exceptionnel de la chose. Plus fréquemment, l'épuration de l'art « dégénéré » en Allemagne est utilisée comme contre-modèle en France afin d'obtenir de plus petites victoires politiques.

C. « *Entartete Kunst* », un produit du totalitarisme ?

Antinazisme, anti-stalinisme et anti-totalitarisme sont trois données essentielles du jeu politique à la fin des années 1930 : si les deux premiers ont d'abord été de stricts antonymes, le rejet de l'un supposant une adhésion relative à l'autre, il est également des forces politiques, généralement d'une gauche modérée, qui cherchent une troisième voie, notamment à partir des

74 Jean-François Chabrun, « Entartete Kunst », *Les Réverbères*, novembre 1938, n° 3, p. 2.

grands procès de Moscou de 1936-1938. L'évocation de la politique artistique de l'une des trois grandes dictatures contemporaines invite souvent à mentionner les deux autres dans la même phrase. Alors même que la spécificité de « *Entartete Kunst* » est globalement reconnue, on constate avec étonnement que de nombreux contemporains en font un exemple d'une politique artistique fasciste supposément homogène, opposée à celle de la France, pour laquelle on craint un tournant autoritaire comparable. C'est par exemple le cas de la tirade de Breton dans *Minotaure* :

> « En Allemagne, en Italie, en URSS, les pinceaux et les porte-plumes obéissent aux consignes imposées par les chefs politiques, ils servent à la propagande, ils tracent la gloire du maître. A ce régime, l'art est mort instantanément dans ces pays. Jusqu'à présent en France, le gouvernement ne s'est pas préoccupé sérieusement de restreindre la liberté des artistes. »[75]

La position de Chabrun est à ce sujet assez proche de celle de Breton : « Déjà en Russie, en Italie et dans tous les pays fascistes qui forment la majorité du globe, l'artiste est jugulé, abruti, domestiqué. Dans les autres pays, si un peintre, un poète ne possède pas une fortune personnelle suffisante, il est implicitement prié de disparaître ou de se prostituer. »[76] À l'autre extrémité du champ politique, le conseiller municipal René Gillouin exprime une position proche, même si, à ses yeux, la diffusion de ce modèle politique louable est déjà en cours :

> « L'Italie fasciste a fait de même, bien entendu, et, dans une Exposition récente, à Venise, on a pu voir les œuvres de nos peintres d'avant-garde reléguées dans un salon spécial [...]. Après l'opinion des États totalitaires, voulez-vous celle d'une grande démocratie [...] ? Ce n'est un secret pour personne que la République des États-Unis s'est [...] complètement détournée de cette peinture. Elle n'a pas connu un instant la faveur du public anglais, mais ce qui vous surprendra peut-être davantage, mes chers collègues, c'est que la Russie bolcheviste repousse cet art-là avec autant de dégoût que l'Allemagne naziste, l'Italie fasciste, l'Amérique ou l'Angleterre démocratiques. »[77]

Pourtant, si l'autoritarisme de ces trois dictatures dans le domaine artistique ne fait pas de

75 La rédaction [André Breton], « Le nationalisme dans l'art », *Minotaure*, mai 1939, n°12-13, p. 70.
76 Jean-François Chabrun, « Entartete Kunst », *Les Réverbères*, novembre 1938, n° 3, p. 2.
77 Anonyme, compte-rendu de la séance du 17 décembre 1937, *Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris*, 18 décembre 1937, p. 5319.

doute, il se manifeste de façons fort distinctes, et l'Italie fasciste notamment a fait du futurisme le fer de lance de la révolution fasciste italienne, ce qui a également été un temps l'ambition de l'expressionnisme allemand, avant que n'intervienne Hitler. Le futurisme est de fait une pomme de discorde entre Hitler et Mussolini, dans la mesure où Hitler mentionne explicitement le mouvement italien dans la liste des courants artistiques à condamner lors de son discours du 18 juillet 1937. Mais si différend esthétique il y a, peu de commentateurs voient les différences de méthodes entre les deux régimes. Ainsi du journaliste André Pierre sur l'exposition d'art italien organisée à Berlin en 1937 : « Il faut croire que l'axe Berlin-Rome fonctionne aussi dans le domaine artistique et que les autorités du Reich n'ont pu refuser d'exposer en plein Berlin les œuvres inspirées par un homme que Mussolini a fait nommer président de l'Académie italienne[78] »[79]. La référence à l'axe Rome-Berlin atteste d'une continuité politique entre les deux pays, selon le journaliste. Peut-être faut-il être soi-même artiste « dégénéré » pour percevoir la différence entre les sorts des artistes des deux pays ? Vassily Kandinsky ne manque pas de prendre note de cette différence dans sa correspondance : « Mussolini a une attitude toute différente [de Hitler] : il y a un an, il a a félicité les artistes abstraits italiens de leur travail. »[80] Un journaliste du *Jour* propose une distinction entre les méthodes nationales-socialistes et soviétique, mais celle-ci, très simpliste, se borne manifestement à justifier l'anticommunisme de l'auteur : « "L'épuration" est en train de devenir à la mode. L'URSS, qui jusqu'à présent avait le monopole de cette méthode, va devoir désormais le partager avec l'Allemagne. Mais que l'on se rassure ! "L'épuration" que vient de décider M. Hitler n'a rien de sanglant. »[81], écrit-il ainsi, avec un humour qui fait fi des réalités politiques du moment. Seul le critique Jacques Feschotte propose une analyse politique plus fine du traitement politique de l'art par les différentes dictatures, alors même que son compte-rendu d'expositions fait le pari d'une lecture uniquement esthétique. Il souligne les différences et les points communs entre les trois régimes :

> « le Duce n'est pas moins dictateur que le Führer. [...] Le fascisme n'a jamais, à notre connaissance, affirmé cette prétention à l'universel qu'offrirent le national-socialisme et le bolchevisme : être à la fois une doctrine de gouvernement, une religion, une morale, une esthétique... Moscou et Berlin, dans leur ardeur mystique, condamnent

78 À savoir Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), chef de file du futurisme. À noter toutefois que Marinetti défend, contre le gouvernement de Mussolini, la théorie nazie de l'art « dégénéré ».

79 André Pierre, « Une exposition italienne d'"art dégénéré" à Berlin », *L'Œuvre*, 5 novembre 1937, n° 8071, p. 4.

80 Lettre de Vassily Kandinsky à Josef Albers, 5 décembre 1937, citée dans *Kandinsky-Albers: une correspondance des années trente*, Paris, France, Centre Pompidou, 1998, p. 98.

81 Anonyme, « Le Reich aussi "épure" », *Le Jour*, 4 août 1937, n° 215, p. 1.

> tout ce qui n'est pas conforme à leur orthodoxie, et, bien qu'apparemment aux antipodes se rejoignent dans leurs méthodes inflexibles. [...] on sait que dans le domaine des arts, la rigueur des directives de Staline [...] rejoint, malgré les fossés qui les séparent, l'impératif catégorique du Führer. »[82]

Toutefois, si Feschotte fait la différence entre les méthodes allemandes et italiennes, il ne mentionne pas, à l'image de ses contemporains, la fertilité artistique en Union soviétique avant l'avènement du stalinisme. Ainsi, à de rares exceptions près, la référence aux autres dictatures dans le domaine du sort réservé à l'art moderne ne fait guère la différence entre les méthodes employées et tend à les mettre sur un pied d'égalité.

82 Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, pp. 107-108.

Chapitre 5
De l'art dans le « dégénéré » ?

Que l'« art dégénéré » soit une formule, au demeurant fort efficace, qui tienne de la propagande politique la plus évidente, voilà qui est clair pour la majorité des commentateurs français de la fin des années 1930. Cela n'empêche pas que certains, par naïveté ou au contraire par souci de rigueur de critique d'art, se prêtent au jeu de la critique des expositions d'art « dégénéré » en tant qu'objet de mise en scène esthétique. Une fois passé le cap de l'évacuation du politique, un prisme de lecture reste toutefois très prégnant, à savoir celui de l'art « dégénéré », de l'art allemand, comme art de la germanité. Comme le montre Marie Gispert dans sa thèse de doctorat consacrée à la réception de l'art allemand en France[1], la psychologie des races offre dans les années 1930 un cadre bien établi dans lequel l'art allemand n'est compris qu'en opposition à l'art français. Dans ce cadre s'inscrivent également les commentaires français portant sur l'esthétique des expositions d'art « dégénéré ».

1 Marie Gispert, *« L'Allemagne n'a pas de peintres » : diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, France, 2006.

I. Peut-on penser les expositions d'art « dégénéré » sous l'angle esthétique ?

A. La difficile évacuation du politique

L'exposition itinérante « *Entartete Kunst* », ainsi que la « *Große deutsche Kunstausstellung* » qui sert de pendant à sa première étape à Munich, sont des événements politiques, et les contemporains ne s'y trompent pas, à tel point que certains critiques d'art refusent de manière assumée d'ouvrir le chapitre esthétique. Louis Gillet écrit ainsi : « Il y aurait beaucoup à dire sur les rapports de l'art et de la politique, de l'art et du sens commun, sur l'art et le peuple, etc. Ce sont des questions infinies. Vous me ferez grâce d'entamer ici une discussion d'esthétique. »[2] Pour cette raison, les interprétations esthétiques de la campagne d'épuration menée contre l'art moderne en Allemagne se lisent surtout aux marges. La répartition des occurrences de noms en 1937 témoigne toutefois d'un enjeu esthétique non négligeable : sur les 895 occurrences de noms répertoriées dans tous les articles de presse recensés en 1937, une majorité (52,3 %[3]) est constituée de noms d'artistes (45 % étant des noms d'hommes politiques). Ce phénomène est amplifié au sein des articles qui évoquent directement l'exposition « *Entartete Kunst* » : 64,1 % des 498 occurrences de noms sont des noms d'artistes. Ces proportions indiquent donc un réel intérêt pour la question esthétique, quand bien même celui-ci ne porte que peu sur les artistes « dégénérés » eux-mêmes[4].

De plus, il est quelques rares articles qui s'essaient à l'exercice d'une analyse esthétique des œuvres présentées dans les expositions organisées par le gouvernement allemand, laissant la perspective politique de côté. C'est le cas du long compte-rendu paru dans le *Mercure de France* et signé par le critique musical Jacques Feschotte : « nous ne voulons, en aucun lieu de cette brève étude, dévier vers la politique »[5], se fixe-t-il comme objectif en début d'article. Toute son analyse

2 Louis Gillet, « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi », *Paris-Soir*, 23 juillet 1937, n° 5140, p. 4.

3 Contrairement aux autres statistiques de ce devoir, trois chiffres significatifs sont utilisés ici en raison du grand nombre de noms recensés.

4 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, III, A. « Inutile de les citer ».

5 Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, p. 94.

se poursuit avec le but de répondre « formellement » à la question « est-il possible de promulguer valablement une esthétique de gouvernement ? »[6], ce qui est pourtant déjà une question teintée de politique. Avec une ambition affichée moindre, le théologien Louis Beirnaert propose, lui aussi, dans la revue *Études*, une visite d'amateur d'art dans les deux expositions de Munich : « Il ne saurait être question de passer en revue chacune des œuvres ici présentées, mais de livrer quelques impressions d'un profane. »[7] On est bien loin ici de l'aveu d'impuissance d'un Louis Gillet passablement sous le charme du discours tenu par Hitler. Toutefois, force est de constater les limites d'un tel discours esthétique : les articles parus dans le *Mercure de France* et dans *Études* se terminent tous deux par des conclusions politico-artistiques, comme le font la plupart des autres articles qui tentent d'adopter un point de vue esthétique sur les œuvres. Cela tient parfois au fait que le visiteur français ne reste pas insensible au discours de propagande servi dans les expositions. Par exemple, l'envoyé spécial de *La Croix* à Munich fait par instants preuve d'une réelle sensibilité artistique, mais se fait *in fine* le relais du discours populiste servi dans l'exposition : « On dirait, en effet que les maisons d'aliénés auraient été fortement mises à contribution pour assurer le succès de l'exposition. »[8] Ainsi, de même que ces expositions présentent des « théories artistiques [...] contaminées par l'esprit politique »[9], leur analyse paraît ne pas pouvoir se passer de conclusions politiques.

Ce constat est à nuancer légèrement dans le cas du critique d'art allemand Paul Westheim : ses nombreuses contributions à la *Pariser Tageszeitung* lui permettent, au-delà de son militantisme contre la politique culturelle hitlérienne, de perpétuer son métier premier. Ainsi à propos de Karl Hofer, exposé en tant que « dégénéré » : « On pouvait voir des œuvres de lui l'an passé en Suisse. Elles montrent qu'il ne s'est pas trahi ; la diffamation et la persécution l'ont rendu intérieurement plus mûr, plus grand. »[10] De façon comparable dans la presse française, c'est dans les articles qui ne traitent pas principalement de l'exposition « Art dégénéré » que les appréciations artistiques ont davantage leur place. On lit par exemple dans le compte-rendu d'une exposition de Paul Klee à Paris :

6 *Ibidem*, p. 96.

7 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, p. 500.

8 B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5.

9 Maurice Van Moppès, « L'hitlérisme contre la peinture chrétienne », *Beaux-Arts*, 21 janvier 1938, n° 264, p. 3.

10 « In der Schweiz sind im vorigen Jahre neue Werke von ihm zu sehen gewesen. Sie bekunden, dass er sich nicht preisgegeben hat; die Diffamierung und die Unterdrückung haben ihn innerlicher reifer, grösser gemacht. » Paul Westheim, « Carl Hofer zum 60. Geburtstag », *Pariser Tageszeitung*, 8 octobre 1938, n° 810, p. 3.

> « Aucune recommandation impérative ne venait peser sur notre jugement, à Paris, où Klee exposait ce mois-ci un ensemble de toiles récentes. Échappant à cette hostilité [celle du gouvernement allemand] aussi bien qu'à l'engouement qui s'était au contraire emparé d'elles au lendemain de la guerre, ces œuvres prenaient une signification mesurée. »[11]

Le journaliste et marchand d'art Jacques Bonjean poursuit avec une analyse du rôle de la couleur dans l'œuvre du peintre. L'appréciation esthétique de l'art « dégénéré » a donc d'autant plus de poids dans les articles que les expositions du même nom en sont absentes. Cela ne signifie pas pour autant que les tentatives d'interprétation esthétique en marge de l'analyse politique des expositions de propagande ne soient pas significatives, et ce sont ces essais dont est proposée ici une courte étude.

B. Art acclamé et art diffamé : deux programmes esthétiques opposés

Les deux expositions de propagande organisées simultanément par le gouvernement national-socialiste sont présentées comme un diptyque à plusieurs égards, d'autant plus que, comme le fait remarquer le théologien Louis Beirnaert dans son long compte-rendu paru dans *Études*, « *Entartete Kunst* » et la « *Große deutsche Kunstausstellung* »

> « se font une réclame mutuelle. C'est ainsi que les obligeants gardiens qui soulignent les horreurs de l'*Entartete Kunst* invitent à aller admirer les productions saines de l'art nouveau ; tandis que à la sortie de la *Deutsche Kunstausstellung* on glisse dans les mains des prospectus couleur de sang : "Allez voir les toiles tourmentées, la pourriture spirituelle, les fantaisies maladives, les fous impuissants" de l'art dégénéré. La négation et l'affirmation s'éclairant mutuellement, c'est de l'excellente psychologie. »[12]

11 Jacques Bonjean, « Les expositions. Paul Klee », *Beaux-Arts*, 11 février 1938, n° 267, p. 4.

12 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, p. 499.

Toutefois, les expositions ne sont réellement considérées comme des pendants que dans une minorité d'articles, en général dans les compte-rendus attestant d'une réelle visite des deux expositions. Pour la plupart des périodiques, en effet, les deux informations se succèdent, à un ou deux jours près, au gré de l'arrivée des dépêches des agences de presse. Or dans trois longs articles en particulier, parus dans *Je suis partout*, *Études* et *Mercure de France*, le récit de la visite aux deux expositions permet une lecture esthétique de deux programmes artistiques radicalement opposés. De fait, ces articles présentent une opposition terme à terme entre les deux expositions. Ainsi sous la plume de Jacques Feschotte dans le *Mercure de France* : « Là-bas [à la "Grande Exposition d'art allemand"], une foule anonyme, correcte, et comme dépersonnalisée ; ici, beaucoup de réalisations déplaisantes ou énigmatiques »[13]. Ce contraste entre le calme de la « Grande Exposition d'art allemand » et le sentiment d'horreur suscité par l'art « dégénéré » est exprimé en termes lourds d'affects par Louis Beirnaert : « Au sortir de "l'Art dégénéré", une promenade dans ces grandes salles admirables est comme un bain reposant. Rien n'y heurte, rien n'y choque. [...] on a la même impression que l'enfant qui s'éveille d'un cauchemar »[14].

Cette ambiance très contrastée entre les deux expositions n'empêche pas, en général, un rejet des deux programmes artistiques, mais à des titres différents. En témoigne la condamnation sans appel des deux formes d'art parue dans *Je suis partout* :

> « On reprochera à la première grande exposition du IIIe Reich [la "Grande Exposition d'art allemand"] d'offrir une riche collection de "navets". Mais il faut avouer que ses organisateurs ont fait un coup de maître en réunissant, comme contrepartie, 300 œuvres des écoles cubiste, dadaïste, etc. sous le titre : "L'Art dégénéré". »[15]

La liste bien courte des « -ismes » proposée par le journaliste anonyme de l'hebdomadaire d'extrême-droite témoigne bien de son mépris à l'adresse des œuvres présentées dans l'exposition infamante. D'une manière comparable, Louis Beirnaert et Jacques Feschotte opposent une impression de scandale et d'horreur à la vue de l'art « dégénéré » à l'ennui qui se dégage de la « Grande Exposition d'art allemand ». L'art « dégénéré » est souvent présenté en termes de maladie :

13 Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, p. 103.
14 Louis Beirnaert, *art.cit.*, p. 502-503.
15 Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10.

« Une promenade de quelques heures à travers ces salles, où est accumulé tout ce que l'après-guerre a vu naître en Allemagne de plus équivoque et de plus hallucinatoire, engendre à la longue une véritable nausée. »[16]

« J'ai vu ces tableaux… et je le déclare, c'est à en être malade ! Il y a là dix ou douze salles qui sont les antres de la folie ! »[17]

À l'inverse, le « nouvel art allemand » déçoit vite le sentiment de repos escompté par les visiteurs français :

« Pourtant, malgré la satisfaction avec laquelle la visite a commencé et s'est poursuivie, on se prend à presser le pas, à regarder plus rapidement, à trouver que "c'est toujours un peu la même chose", et l'on sort avec un sentiment d'ennui et l'impression d'être peu enrichi. […] "L'Art dégénéré" nous heurtait, nous choquait, nous mettait en pleine hallucination. "L'Art allemand" ne nous dépayse pas assez. […] L'un était l'anarchie, mais celui-ci semble bien être le conformisme. »[18]

« Hélas ! Si le palais est accueillant et le catalogue luxueux, l'intérêt des œuvres exposées n'apparaît que fort moyen au visiteur plein de bonne volonté, mais bientôt déçu… Quoi ! Tant de bruit pour si peu de chose ? Beaucoup de numéros au catalogue : combien d'*œuvres* au sens vrai du mot ? »[19]

Ainsi, la plupart des articles qui décrivent les deux expositions en regard l'une de l'autre désapprouvent le contenu de l'une comme de l'autre, reprochant à l'art allemand de ne pas trouver de juste milieu entre un expressionnisme maladif et un art officiel sans aspérités. La tentation semble même forte de ne retenir que les « pires » œuvres de chaque exposition : ainsi du Christ en croix considéré comme blasphématoire de Ludwig Gies[20] (*ill. 15*) ou du portrait de Hitler en porte-drapeau par Hubert Lanzinger[21] (*ill. 18*). Ces rares exemples d'analyse en diptyque des expositions proposent donc une lecture réellement esthétique de la part de journalistes ayant vu les œuvres par eux-mêmes ; elles ne peuvent toutefois pas faire l'économie d'une réflexion

16 Louis Beirnaert, *art.cit.*, p. 500.
17 Alphonse de Châteaubriant, « Où va l'art allemand ? », *Le Petit Journal*, 1er septembre 1937, n° 27256, p. 1.
18 Louis Beirnaert, *art.cit.*, p. 503.
19 Jacques Feschotte, *art.cit.*, p. 98.
20 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, II, C. Étude de cas : Matthias Grünewald et Ludwig Gies.
21 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, III, C. « Le triomphe du navet » : l'échec du « nouvel art allemand » en France.

politique. Entre les « platitudes » de l'art nazi et l'horreur provoquée par l'art « dégénéré », les journalistes n'ont que trop conscience de l'immixtion du politique dans cette opposition supposément esthétique entre deux arts allemands.

II. L'art « dégénéré », manifestation de l'art allemand ?

A. Penser l'art « dégénéré » sous l'angle de l'histoire de l'art allemand

L'histoire de l'art allemand est un sujet certes annexe, mais récurrent dans les articles qui proposent une réelle analyse de la campagne contre l'art « dégénéré ». L'analyse statistique des occurrences de noms pour les articles recensés en 1937 permet de mettre en évidence un recours répandu dans la presse française, plus encore que dans la presse émigrée, au trio Lucas Cranach, Albrecht Dürer et Matthias Grünewald : Cranach et Grünewald sont respectivement mentionnés quatre fois dans la presse française en 1937, et trois fois pour Dürer. Les noms de ces trois peintres représentatifs, pour la presse française, de l'art allemand reviennent également à plusieurs reprises en 1938 et 1939, souvent accompagnés du Hollandais Rembrandt. Caspar David Friedrich est mentionné également, mais de manière moindre, et souvent hors du trio cité. De fait, Cranach, Dürer et Grünewald sont, dans les années 1930, considérés comme emblématiques de l'art allemand en France : ils représentent les expériences esthétiques de la Renaissance allemande, certes étrangères à l'art français, mais encore « acceptables », par exemple par l'influence italienne chez Dürer. En revanche, tout l'art allemand entre la deuxième moitié du XVIe siècle et le début du XXe siècle, à l'exception du romantique Caspar David Friedrich, passe totalement inaperçu,

probablement par simple méconnaissance, elle-même due à un sentiment de la supériorité de l'art français. « La peinture n'est d'ailleurs pas précisément le champ d'expression du peuple allemand. »[22] est en effet une opinion fréquente parmi les critiques d'art français. De fait, l'histoire de la musique ou de l'architecture allemandes est évoquée avec probablement davantage de connaissances et de reconnaissance.

Faut-il voir dans ce recours à l'histoire de l'art allemand un outil pour situer le phénomène de l'art « dégénéré » ? Certains articles pourraient laisser supposer effectivement ce besoin de contextualisation historique, comme sous la plume d'un Waldemar George analysant le discours sur l'art tenu par Hitler :

> « Si l'art allemand a pu être "corrompu" par des artistes sémites, c'est que ceux-ci ont été plus persuasifs que leurs imitateurs de Berlin ou de Brême. Il reste à démontrer que "l'art dégénéré" (lisez l'expressionnisme, auquel Adolf Hitler fait allusion) est un produit juif. L'art germanique a été, de tout temps, un art dénaturé. Voyez Grüenwald [sic] ; voyez aussi les maîtres gothiques allemands. »[23]

En réalité, comme on le voit dans cette citation, l'histoire de l'art allemand sert surtout à venir défendre la thèse de Waldemar George, fort répandue à cette époque, d'un caractère national des arts[24], plus qu'à resituer l'art moderne.

Plus qu'à une contextualisation, il apparaît assez vite, et de plus en plus à partir de 1938, que l'histoire de l'art allemand est évoquée dans la perspective de la crainte d'une contamination de l'art ancien par le mouvement d'épuration contre l'art « dégénéré ». L'article de Louis Beirnaert dans *Études* est sans doute le premier à laisser transparaître cette inquiétude pour les collections de l'*Alte Pinakothek* de Munich :

> « Ce *Dépouillement du Christ*[25], avec ses corps déformés, étirés et comme travaillés au dedans par une flamme, serait peut-être de l'art dégénéré s'il n'était du Greco. Art

22 Alphonse de Châteaubriant, « Où va l'art allemand ? », *Le Petit Journal*, 1er septembre 1937, n° 27256, p. 1.
23 Waldemar George, « L'art selon Hitler », *Beaux-Arts*, 23 septembre 1938, n° 299, p. 1.
24 Cf. *infra*, Partie II, Chapitre 5, II, B. Art allemand *versus* art français.
25 El Greco, *Le Dépouillement du Christ*, entre 1580 et 1595, huile sur toile, 165 x 98,8 cm, Alte Pinakothek, Munich, numéro d'inventaire : 8573.

> dégénéré aussi les paysanneries de Van Ostade, et ce fantoche empâté qui a nom *la Reine Louise d'Espagne* de Goya[26]. »[27]

Le critique prend note d'une filiation formelle susceptible de définir un art « dégénéré », dont aucune définition n'est par ailleurs proposée par le programme esthétique nazi, si ce n'est son aspect « maladif ». De manière assez notable, Beirnaert s'éloigne toutefois immédiatement de l'art allemand, comme si celui-ci ne valait presque pas la peine d'être sauvé de l'effort iconoclaste nazi.

Cette inquiétude de contagion se diffuse plus largement au cours de l'année 1938 avec l'affaire « Rembrandt peintre du ghetto »[28]. Voici l'affaire telle que l'expose le dessinateur Maurice Van Moppès dans les colonnes de *Beaux-Arts* :

> « Il s'agit d'établir si l'étiquette "art dégénéré" appliquée jusqu'ici à presque tout l'art vivant doit être accolée à l'œuvre des peintres d'autrefois. [...] C'est en effet M. Hansen qui, l'été dernier, en collaboration avec le peintre Willrich dont nous regrettons de ne pas connaître le moindre tableau, organisa à Munich la grande exposition d'Art Dégénéré[29] [...] *Van Gogh se voit reprocher sa folie. Mathias Grunewald* [sic] *est considéré comme dépourvu d'héroïsme et atteint de la psychose du Péché Originel. Enfin, Rembrandt se voit qualifié de l'appellation, honteuse dans l'Allemagne d'aujourd'hui, de peintre du ghetto.* [...] Enfin, ce concept de dégénérescence ne pourra-t-il pas s'appliquer par la suite à des peintres mystiques comme Greco ou même aux primitifs de tous pays considérés, eux aussi, comme manquant d'héroïsme et hantés par la psychose du péché originel ? »[30]

Cette affaire se répand dans la presse française ; elle fait par exemple l'objet d'une des rares caricatures sur le sujet de la politique culturelle du IIIe Reich, parue dans *L'Œuvre* (*ill. 13*). Cette caricature rattache Rembrandt à d'autres représentants de la culture européenne censurés par un militaire en uniforme nazi : la musique allemande sous les traits de Jacques Offenbach et Felix

26 Francisco de Goya (copie d'après), *La Reine Marie-Louise, épouse de Charles IV d'Espagne*, XIXe siècle, huile sur toile, 91,2 x 66,6 cm Alte Pinakothek, Munich, numéro d'inventaire : 12132.

27 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, p. 500.

28 Cf. *supra*, Partie I, Chapitre 2, III, C. Étude de cas : Paul Westheim.

29 Cette information est imprécise : Hansen et Willrich ont effectivement participé à la sélection des œuvres d'art pour les expositions d'art « dégénéré », mais l'organisation en revenait à Adolf Ziegler, président de la Chambre de Culture du Reich.

30 Maurice Van Moppès, « Les excès de la logique. Van Gogh, Mathias Grunewald [sic] et Rembrandt seront-ils expulsés des Musées allemands ? », *Beaux-Arts*, 21 janvier 1938, n° 264, p. 1 et 3.

Mendelssohn et le cinéma avec le Britannique Charlie Chaplin. Offenbach et Mendelssohn n'étant pas les meilleurs exemples de la musique réprouvée par le régime national-socialiste (dans l'exposition « *Entartete Musik* », ce sont avant tout les compositeurs Arnold Schönberg, Paul Hindemith ou Kurt Weill qui sont dénigrés), le dessinateur paraît peu informé des détails de la politique culturelle hitlérienne ; la présence de Rembrandt au sein de ces représentants d'une culture rejetée est donc d'autant plus significative du retentissement de cette affaire.

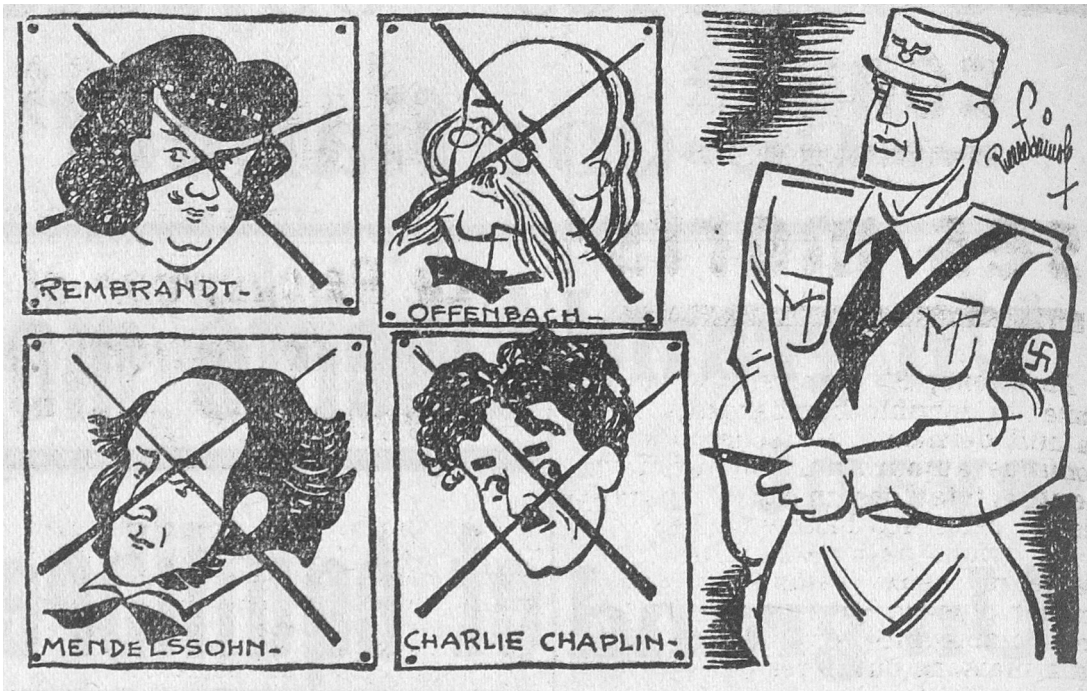


Illustration 13. Caricature parue dans L'Œuvre, *1er février 1938, p. 2.*

À défaut de s'appesantir beaucoup sur le sort des artistes « dégénérés », la presse française accorde une réelle importance au traitement infligé par l'Allemagne hitlérienne à Rembrandt et à van Gogh, d'autant plus que ce dernier est fréquemment considéré comme un peintre français. L'art allemand en lui-même reste donc en quelque sorte au second plan, que ce soit dans l'inquiétude exprimée face à une extension de la campagne d'épuration hitlérienne ou dans l'histoire de l'art. Des éclaircissements sur la naissance des avant-gardes et leur acceptation si difficile par une grande partie de la société allemande auraient pourtant été fort utiles pour le lectorat français, mais on n'en trouve pas trace : il est tout à fait possible que les journalistes français, et même les critiques d'art parmi eux, aient souvent été peu armés pour se saisir de cette question. De manière significative, Waldemar George, lorsqu'il condamne l'entreprise artistique du national-socialisme en faisant appel à l'histoire de l'art allemand, condamne du même coup les expériences trop radicales de certaines avant-gardes : « Notr [sic] devoir est de signaler aux peintres, aux sculpteurs et aussi aux dirigeants allemands le danger de certains tournants

brusques. On ne peut retourner au passé, en faisant entièrement table rase du présent. »[31] Si la seconde phrase ne laisse guère de place au doute quant à la position *in fine* du critique d'art vis-à-vis de l'aspect politique de la question, la première phrase, en revanche, témoigne bien de son scepticisme quant à l'art moderne allemand. L'histoire de l'art allemand est donc bien convoquée par un certain nombre de commentateurs français, mais souvent avec une relative méconnaissance de la chose, et généralement pour servir des intérêts nationaux, fussent-ils esthétiques.

B. Art allemand *versus* art français

L'histoire de l'art européen est, sous la plume des critiques d'art de la fin des années 1930, d'abord l'histoire des particularismes nationaux au sein de l'art. Marie Gispert[32] tire le bilan suivant de la réception de l'art allemand en France pendant l'Entre-deux-guerres : la psychologie des races prévalente depuis la fin du XIXe siècle oppose un caractère germanique septentrional à un caractère latin méridional. Une opposition artistique est déduite de ce schéma interprétatif, opposition qui se lit du côté français comme un manque, une imperfection de l'art allemand, considéré notamment comme impropre à la peinture. Cette opposition des caractères dans l'art est acceptée également par l'écriture allemande de l'histoire de l'art, y compris sous la plume d'un critique d'art émigré comme Paul Westheim[33]. En Allemagne, les tentatives pour ériger l'expressionnisme en art national allemand sont nombreuses jusque dans les premières années du national-socialisme[34]. Or ce même constat de caractères opposés dans l'art s'impose à la lecture des articles parus à l'occasion de la campagne d'épuration contre l'art « dégénéré ». Lorsqu'un auteur a recours à l'histoire de l'art pour éclairer la politique culturelle hitlérienne nazie, c'est

31 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n° 242, p. 2.

32 Marie Gispert, *« L'Allemagne n'a pas de peintres » : diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, France, 2006.

33 Ines Rotermund, « Picasso und der Elfenbeinturm. Das Bild der französischen Kunst in den Kunstkritken Paul Westheims 1933 bis 1940 », pp. 341 à 359, *in* Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehtgens (dir.), *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 1999.

34 Voir notamment Maike Steinkamp, « "L'avenir de l'art allemand". Expressionnisme et national-socialisme », pp. 207-229, *in* Maria Stavrinaki et Maddalena Carli, *Artistes et partis: esthétique et politique, 1900-1945*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

d'abord pour opposer l'art français et l'art allemand et replacer l'art « dégénéré » dans cette opposition séculaire. Il convient ici de préciser que les promoteurs de l'art « français » n'hésitent généralement pas à promouvoir en son sein l'École de Paris et avec elle les étrangers Picasso ou Modigliani.

Waldemar George est l'un des grands partisans de cette lecture nationaliste de l'art, et il le revendique dans *Beaux-Arts* : « il est certain que chaque art national conserve ses caractéristiques. J'ai défendu moi-même cette thèse, si discutée »[35]. Le critique d'art Alphonse de Châteaubriant surenchérit : « C'est le sol qui commande les formes et non une mode venue on ne sait d'où. C'est la forte matière allemande qui a enfanté Cranach, Dürer et Grünwald [sic], comme c'est la douce lumière française qui a fait Claude Gelée, Watteau et Chardin. »[36] Or cette même lecture est appliquée à l'art moderne allemand. Waldemar George commente en ces termes le discours sur l'art tenu par Hitler :

> « L'expressionnisme est, qu'on le veuille ou non, une manifestation de l'esprit germanique cent pour cent, et non le résultat d'un complot fomenté par la "juiverie internationale". L'artiste allemand, que cet artiste s'appelle Grunewald [sic] ou Cranach, a la vocation d'un art d'expression dramatique ou grotesque. L'art allemand est un art hystérique. »[37]

Pour Waldemar George, l'art moderne allemand se place donc dans la stricte continuité de l'art allemand ancien : si « l'expressionnisme » désigne un mouvement précis, l'art allemand est, dans un sens plus large, expressionniste depuis des siècles. L'art « dégénéré » ne serait donc pas, selon lui, étranger au corps allemand, comme le défend le régime nazi, mais au contraire l'expression du *Volk* allemand. Dès lors, cette continuité permet une opposition perpétuée entre caractères français et allemand dans l'art moderne.

Or c'est cette opposition qui permet à plusieurs commentateurs, souvent des critiques d'art marqués par le nationalisme virulent de la fin des années 1930, de sauver l'art moderne français tout en approuvant l'épuration de l'art moderne allemand. Certains commentateurs, en général favorables à l'entreprise d'épuration nazie, profitent de cette occasion pour dresser un tableau peu favorable à l'Allemagne des transferts artistiques entre les deux pays voisins. L'art « dégénéré » ne

35 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n° 242, p. 2.
36 Alphonse de Châteaubriant, « Où va l'art allemand ? », *Le Petit Journal*, 1er septembre 1937, n° 27256, p. 2.
37 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 13 août 1937, n° 241, p. 6.

serait ainsi qu'une forme dévoyée des avant-gardes françaises, copiées et mal digérées par les artistes allemands : « Peut-être nos enfants et nos petits-enfants riront-ils de la naïveté de ceux qui prétendirent traiter les auteurs de ces cochonneries [les œuvres « dégénérées »] comme les successeurs de Delacroix, de Monet ou de Cézanne »[38]. À l'inverse, la France serait soumise à l'influence néfaste de l'art allemand, heureusement vite identifiée comme telle. C'est ce que défend le conseiller municipal de la ville de Paris René Gillouin :

> « Ce qui est certain, c'est que l'Allemagne, d'où il nous est venu – car l'expressionnisme allemand est à la source de toutes les formes outrancières de l'art moderne -, l'a rejeté, l'a littéralement vomi, en même temps que le marxisme, également inventé par elle, depuis l'avènement du régime nazi ; et il y a eu cet été, à Munich, une Exposition officielle destinée à en vouer les "horreurs" à la juste exécration du peuple allemand. »[39]

L'allusion au marxisme au sein de cette prise de position, ainsi que la parution dans l'organe d'extrême-droite *Je suis partout* pour la citation précédente, laissent aisément deviner le positionnement politique des commentateurs opposés avec tant de véhémence à l'art « dégénéré ». De fait, ce recours à une opposition essentialiste entre la France et l'Allemagne pour justifier de la condamnation de l'art moderne allemand est surtout le fait d'auteurs nationalistes qui ne semblent pas avoir d'affinité particulière avec l'art moderne de manière générale. Ainsi, le journaliste de *Je suis partout* arrête son décompte des artistes modernes français à Cézanne ; le conseiller municipal René Gillouin fait preuve d'une méconnaissance manifeste de l'art moderne, français aussi bien qu'étranger.

Dès lors, qu'en est-il de cet appel à la distinction entre art français et art allemand pour les amateurs d'art moderne, voire d'art moderne allemand ? Si la distinction entre art moderne français et allemand est très peu présente sous la plume des opposants à l'opération « art dégénéré », la séparation en écoles nationales reste sensible implicitement : les journalistes mentionnent bien souvent des artistes français plutôt que des artistes allemands, se désintéressant assez souvent du sort de ces derniers. On lit ainsi dans *Le Figaro*, dans un article très critique du discours de Hitler sur l'art : « Qu'en pensent M. André Lhote, l'un des théoriciens éminents du cubisme ; et M. Tristan Tzara, dadaïste de la première heure ; et M. Marinetti,

38 Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10.

39 Anonyme, compte-rendu de la séance du 17 décembre 1937, *Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris*, 18 décembre 1937, p. 5319.

futuriste de *1910*, académicien de *1937* ?… »[40] Bien que scandalisé par la condamnation de l'art moderne, il ne vient pas à l'esprit du chroniqueur de faire appel à des Allemands, que ce soit des théoriciens ou des artistes. Le sentiment de supériorité de l'art français est loin d'être réservé à des commentateurs issus de la presse de droite, comme en atteste un article paru dans *L'Œuvre*, qui, tout en dénonçant sans détours les prétentions de l'art « nazi », ne fait pas de mystères de son opinion de l'art allemand moderne : « Mais s'en manifestera-t-il un [grand artiste allemand], et qui ne soit pas de Montparnasse ? […] l'art décoratif munichois est depuis longtemps dépassé par le nôtre […]. Quant à la peinture allemande… »[41] Les points de suspension sont éloquents.

Si la transposition sur le plan artistique de l'opposition entre caractères latin et germanique reste donc une grille d'interprétation tout à fait prégnante pour l'art moderne et plus particulièrement pour les expositions d'art « dégénéré », celle-ci reste toutefois l'arme de prédilection des journalistes et critiques d'art les plus nationalistes. Sous la plume de commentateurs de gauche et plus ouverts à la diversité de l'art moderne, cette opposition est moins fréquente et exprimée en des termes moins partisans. C'est donc à nouveau un constat de contamination entre le positionnement politique et le jugement de goût qui s'impose, cette fois dans le cadre d'une exacerbation des nationalismes européens à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

C. Étude de cas : Matthias Grünewald et Ludwig Gies, deux figures d'un « art hystérique »[42] ?

Parmi les articles recensés pour 1937, quatre articles seulement évoquent précisément des œuvres présentées dans l'exposition « *Entartete Kunst* » de Munich, et trois d'entre eux mentionnent le *Crucifix* de Ludwig Gies[43] (*ill. 15*). C'est aussi la seule œuvre qui fait l'objet d'une reproduction dans la presse, en l'occurrence dans *La Croix* (*ill. 14*). Ce Christ en bois réalisé en

40 Guermantes, « Les jours se suivent. L'art éternel », *Le Figaro*, 20 juillet 1937, n° 201, p. 1.
41 L'Imagier, « Hitler et l'art national-socialiste », *L'Œuvre*, 9 septembre 1938, n° 8378, p. 2.
42 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 13 août 1937, n° 241, p. 6.
43 Ludwig Gies, *Crucifix*, vers 1921, bois, œuvre disparue.

1921 pour la cathédrale de Lübeck est donc l'œuvre majeure de la réception de cette exposition en France en 1937. Une raison en est son rôle important dans la scénographie de l'exposition : placé en haut de l'escalier qui mène au premier étage de l'exposition, penché en avant dans l'espace réduit de la salle, il ne peut que produire une impression forte sur le visiteur[44]. Cette sculpture de Ludwig Gies est fréquemment comparée à la partie centrale du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald (*ill. 16*). Ce rapprochement permet aux commentateurs de laisser libre cours à l'horreur que leur inspire l'œuvre de Ludwig Gies. L'écrivain nationaliste Alphonse de Châteaubriant vitupère ainsi, au mépris parfois de la réalité :

> « Et surtout si pénible qu'il soit de le dire, ce simple monstre qu'est le « Christ en croix » de Dies [sic], dont le bois torturé par le génie de l'horreur, et payé dix mille marks au cours dont [sic] on ne sait quel somnambulisme, fut proposé pendant plusieurs années à la piété des fidèles, dans le Dom même de Lubeck [sic] ! »[45]

En réalité, Châteaubriant fait la part belle aux organisateurs de l'exposition, en reprenant aveuglément le prix affiché dans l'exposition, influencé par l'hyperinflation du début des années 1920, et en occultant le fait que le Christ de Gies n'est resté que quelques mois à la cathédrale de Lübeck, du fait de l'indignation des paroissiens[46]. Alors que Grünewald est plus ou moins apprécié selon les commentateurs, la sculpture de Ludwig Gies est systématiquement, dans les commentaires relevés, mise au pilori par les critiques et journalistes français.

44 Cf. *supra*, Partie II, Chapitre 4, II, A. Le rôle oublié de la scénographie.

45 Alphonse de Châteaubriant, « Où va l'art allemand ? », *Le Petit Journal*, 1er septembre 1937, n° 27256, p. 2.

46 À ce sujet, voir Katrin Engelhardt, « Ans Kreuz geschlagen. Die Verhöhnung des "Kruzifixus" von Ludwig Gies in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus », pp. 29-47, *in* Uwe Fleckner, *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im "Dritten Reich"*, Berlin, Allemagne, 2009.



Illustration 14. Photographie de Crucifix, *Ludwig Gies, vers 1921, bois (œuvre disparue), parue dans* La Croix, *26 septembre 1937, p. 5, avec la légende « Une sculpture fort discutée : Le Christ du professeur Hies [sic] ».*



Illustration 15. Ludwig Gies, Crucifix, *vers 1921, bois, œuvre détruite. Catalogue de l'exposition «* Entartete Kunst *»; base de données de l'art « dégénéré » spolié, Forschungsstelle « Entartete Kunst », FU Berlin.*



Illustration 16. Partie centrale du retable d'Issenheim fermé, Mathis Gothart Nithart, dit Matthias Grünewald, 1512-1516, Musée Unterlinden, Colmar.

Dans le rapprochement de ces deux œuvres revient fréquemment un sentiment de blasphème, notamment au sein de périodiques catholiques comme *La Croix* ou *Études*. C'est ainsi que le journaliste de *La Croix* en charge du compte-rendu de l'exposition « *Entartete Kunst* » écrit : « Le *Christ* du professeur Gies choque le sentiment religieux. »[47], tandis que celui *d'Études* livre le sentiment suivant : « Ce christ, à peine plus horrifiant que celui de Grünewald, choque par une exagération voulue de certains détails, qui donne à l'ensemble un aspect blasphématoire de caricature. »[48] À n'en pas douter, c'est pour cette raison que *La Croix* en publie une reproduction : de la même manière que le gouvernement hitlérien prétend laisser le peuple allemand juger des œuvres interdites, le quotidien catholique prend à parti son lectorat quant au scandale de l'œuvre

47 B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5

48 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, tome 233, pp. 499-506.

exposée. Or ce sentiment d'outrage à la vue des deux œuvres est précisément ce qui est perçu dans l'Entre-deux-guerres comme l'une des caractéristiques principales de l'art allemand. L'intensité dramatique est considérée comme l'expression d'une même essence allemande partagée par les deux artistes. De fait, une filiation formelle entre le Christ de Ludwig Gies et le retable d'Issenheim est indéniable : tous deux relèvent d'une même tradition d'intensité dramatique d'emphase de la douleur inscrite dans la chair du Christ. Les membres décharnés, les doigts écartés de la crucifixion de Grünewald sont présents en filigrane dans le corps sculpté par Gies, tout en angles et volontairement soumis à des déformations artificielles.

Ludwig Gies et Matthias Grünewald, par le biais de ces deux œuvres, sont érigés en exemples de la permanence d'un art allemand essentialisé. Or on retrouve tout particulièrement dans le cas de Ludwig Gies la méconnaissance de l'art allemand moderne en France. Le mépris dont il fait l'objet se mesure à l'aune des mauvais traitements infligés à son nom : en 1937, « Gies » est le nom le plus mal orthographié de tous ceux recensés et représente à lui seul 13 % des noms mal orthographiés. Dès lors, Grünewald est mobilisé comme une clé d'interprétation pour l'œuvre de ce parfait inconnu qu'est Ludwig Gies en France. De fait, Matthias Grünewald est alors connu en France comme l'un des artistes allemands majeurs, car il a fait l'objet d'une récente redécouverte et réappropriation de la part du monde de l'art français. Si l'esthétique du retable d'Issenheim est considérée comme d'essence germanique, le retable lui-même a partie liée avec la fierté nationale attachée à la question de l'Alsace-Lorraine. Ayant été déplacé à Colmar au cours de la Révolution française, il revient à l'Allemagne pendant la Première Guerre mondiale puis à la France à son issue. Il fait l'objet de deux monographies durant l'Entre-deux-guerres, la première de Louis Réau en 1920[49] et la seconde de Christian Zervos en 1936[50]. Le critique d'art conservateur Louis Réau reprend à son compte une lecture nationaliste du retable en évoquant un art « aux antipodes de l'art latin auquel il s'oppose par son manque de mesure, son dédain de la forme, son ignorance de la grâce, plus encore que par l'incorrection de sa grammaire »[51]. Il n'en cherche pas moins à l'intégrer dans une histoire française du patrimoine : « nous avons quelques droits à faire valoir sur le retable d'Issenheim. [...] Ce rayonnement ne fera que s'étendre maintenant que le chef-d'œuvre de Maître Mathias d'Aschaffenbourg est, avec l'Alsace toute entière, redevenu français. »[52] Une

49 Louis Réau, *Mathias Grünewald et le Retable de Colmar*, Nancy, Paris et Strasbourg, 1920, extraits publiés dans Friederike Kitschen et *alii*, *Deutsche Kunst-französische Perspektiven : 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 2007.

50 Christian Zervos, *Matthias Grünewald : le retable d'Issenheim*, Paris, France, Cahiers d'art, 1936.

51 Louis Réau, *op. cit.*, p. 190.

52 *Ibidem*, p.190.

fierté comparable se lit chez Waldemar George, qui explique que « la France a rendu à la cause de l'art européen un éminent service en conservant le triptyque d'Isenheim. M. Adolf Hitler aurait fait probablement brûler l'œuvre de Grünewald, dont les ciels ne sont pas toujours bleus…[53] »[54] Rien de tel chez Christian Zervos, fervent défenseur des relations artistiques franco-allemandes ; il n'en défend pas moins une réappropriation contemporaine du retable :

> « À qui s'étonne de voir Grünewald adopté comme un des nôtres, l'on doit répondre que son langage […] le fait infiniment proche de nous. […] Rien ne lui fait plus faire figure de contemporain et ne le rapproche plus nettement de l'ordre artistique actuel qui vient de connaître une ère éblouissante de triomphes et de réussir les coups les plus audacieux, comme l'importance qu'il accorde à la sensation rare, à l'exceptionnel, au rêve et à ses transpositions. »[55]

Cette contemporanéité de Grünewald en France permet donc aux commentateurs de Ludwig Gies d'offrir, le plus souvent en l'absence d'illustrations, une comparaison identifiable par la plupart des amateurs d'art.

Ludwig Gies est certes associé à la même essence allemande que Grünewald, mais il en est en quelque sorte le pendant négatif, car Grünewald est loin d'avoir aussi mauvaise presse que Gies. Là où s'exprime une réelle fierté d'avoir su conserver le retable d'Issenheim au détriment de l'Allemagne, on sait gré à Hitler de condamner la sculpture expressionniste de Ludwig Gies. Ce sculpteur est l'un des rares artistes pour lesquels l'action du régime hitlérien en matière d'art est approuvée de manière aussi unanime : implicitement, le Christ de Ludwig Gies est perçu comme une forme de « dégénérescence » de l'art allemand incarné par Grünewald, donnant ainsi raison au souhait de rénovation de l'art allemand porté par Hitler. L'œuvre qui incarne donc les expositions d'art « dégénéré » en France est aussi celle qui donne le plus raison à l'entreprise du gouvernement national-socialiste. Il n'y a qu'un pas du sentiment de scandale suscité par ce Christ blasphématoire à la condamnation en bloc de toutes les œuvres présentées dans l'exposition « *Entartete Kunst* ».

53 Il s'agit là d'une référence directe au discours tenu par Adolf Hitler le 18 juillet 1937 à Munich, dans lequel il propose implicitement la stérilisation des artistes voyant le ciel d'une autre couleur que le bleu.
54 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n°242, p. 2.
55 Christian Zervos, *op.cit.*, p. I.

III. Quel art moderne allemand pour la France de la fin des années 1930 ?

A. « Inutile de les citer »[56] : de quels artistes allemands parle-t-on en France ?

En août 1937, l'hebdomadaire d'extrême-droite *Je suis partout* publie l'un des rares compte-rendus attestant d'une réelle visite de l'exposition « *Entartete Kunst* », diatribe d'une grande violence conclue par l'injonction « Inutile de les citer. » en parlant des artistes[57]. Ce refus de citer ne serait-ce que les noms des artistes exposés, tout en donnant pleinement raison à l'entreprise iconoclaste du régime hitlérien, est particulièrement significatif d'une tentative d'effacement d'artistes rejetés par l'auteur : refuser de nommer revient à nier l'existence présente et passée. Par la force des choses, des noms d'artistes allemands sont néanmoins mentionnés dans d'autres articles : quels sont-ils ? Ou, pour le dire autrement, quels artistes allemands accepte-t-on de mentionner en France ? Pour répondre à cette question, une analyse statistique des occurrences de noms d'artistes allemands du XXe siècle dans la presse de 1937 est proposée. Bien qu'il y ait bien sûr des artistes allemands qui ne se laissent ranger ni parmi les artistes considérés comme « dégénérés », ni parmi ceux ayant mis leur art au service du régime hitlérien, ce sont ces deux catégories qui reviennent le plus dans les articles recensés au sujet de la campagne contre l'art « dégénéré », outre les maîtres anciens mentionnés plus haut. Voici d'abord les résultats obtenus pour les artistes promus par le IIIe Reich (*tableau 9*) :

56 Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10.
57 *Ibidem*.

	Breker	Kolbe	Lanzinger	Troost	Ziegler
Occurrences	2	2	2	6	34
Occurrences hors périodiques émigrés	1	1	0	6	12
Occurrences hors dépêches et hors émigrés	0	1	0	6	5

Tableau 9. Occurrences de noms d'artistes allemands « officiels » dans les articles recensés pour 1937. Lecture : Paul Ludwig Troost est mentionné à 6 reprises dans les articles recensés en 1937, toutes les occurrences étant dans des articles de la presse française qui ne reproduisent pas des dépêches.

Le constat qui s'impose d'emblée est celui de la rareté des noms. Le seul nom qui revient à de fréquentes reprises est celui d'Adolf Ziegler, peintre en parallèle de son activité politique : il est donc très majoritairement cité ici en tant qu'organisateur de l'exposition d'art « dégénéré » et président de la Chambre de Culture du Reich plutôt qu'en tant que peintre, ce que vient confirmer la rareté de son nom hors des dépêches. La majeure partie des occurrences de son nom est d'ailleurs due à la presse émigrée, qui ne tarit pas de moqueries sur la peinture de Ziegler. Ainsi de la comparaison entre Max Pechstein et Adolf Ziegler sous la plume du critique émigré Paul Westheim : « Pechstein, que le même Prof. Ziegler avait autrefois tant admiré qu'il essayait avidement de l'imiter alors même qu'il n'en sortait, au lieu d'un expressionnisme pechsteinien, qu'un kitsch expressionnisant »[58]. La presse émigrée se plaît également à rappeler à de nombreuses reprises le goût pour un réalisme à outrance d'Adolf Ziegler dans ses nus, allant jusqu'à le qualifier de « maître du poil pubien »[59]. L'architecte Paul Ludwig Troost est également mentionné à quelques reprises en tant qu'architecte de la Maison de l'art allemand. En revanche, les peintres et sculpteurs du régime ne suscitent qu'indifférence, même lorsqu'il est question de la « Grande Exposition d'art allemand ». Les artistes représentatifs de l'art acclamé par le IIIe Reich semblent donc inconnus et et ne suscitent pas d'intérêt particulier.

Viennent ensuite les artistes présentés dans l'exposition « *Entartete Kunst* », dont n'est présentée ici qu'une sélection (*tableau 10*). Le cas d'artistes comme Emil Nolde et Karl Schmidt-Rottluff est intéressant en ce qu'ils sont très peu mentionnés (respectivement 6 et 3 occurrences), surtout par la presse française (3 et 2), alors que chacun d'entre eux est représenté avec plusieurs dizaines d'œuvres dans l'exposition « *Entartete Kunst* » de Munich. On constate donc d'emblée que la réception de cette exposition, observée par le prisme des noms, ne correspond pas à la réalité de l'exposition. Cela signifie-t-il que les journalistes privilégient les noms connus du public

58 «Pechstein, den derselbe Prof. Ziegler früher einmal so bewunderte, dass er ihn eifrigst nachzumalen versucht hat, wobei allerdings statt Pechstein'scher Expressionismus nur verexpressionierter Kitsch rausgekommen ist ». Paul Westheim, « Kultur-Nazismus », *Pariser Tageszeitung*, 13 septembre 1937, n° 457, p. 4.

59 Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a dictatorship*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 1954, p. 78.

français ? Selon Marie Gispert[60], les artistes allemands les plus connus dans la France de l'Entre-deux-guerres, à des titres divers, sont Max Beckmann, Max Ernst, George Grosz, Paul Klee, Oskar Kokoschka, et, dans une moindre mesure, Vassily Kandinsky. Pour Beckmann, Grosz, Kokoschka et Klee, les mentions sont certes d'un nombre limité (entre 4 et 11 occurrences), mais suffisant pour venir confirmer cette hypothèse. Les autres artistes souvent mentionnés sont Lovis Corinth et Marc Chagall (17 et 7 occurrences). Corinth est probablement surreprésenté pour deux raisons : le fait qu'il soit déjà mort depuis 1925 lui donne une plus grande notoriété, ainsi que son appartenance à une forme allemande de l'impressionnisme, donc acceptable pour le goût artistique français. Quant à Chagall, plusieurs raisons peuvent être invoquées : son judaïsme évident jusque dans son œuvre est susceptible de l'ériger en symbole de la persécution du régime national-socialiste, plus que pour d'autres artistes. Chagall habite également en France depuis le début des années 1920, et est naturalisé français en 1937 : il représente donc une victime du national-socialisme bien intégrée dans la société française. Ainsi, l'hypothèse d'une réception de la campagne de l'art « dégénéré » passée par le filtre antérieur de la réception de l'art allemand en France paraît confirmée.

	Barlach	Beckmann	Chagall	Corinth	Dix	Gies	Grosz	Hofer	Kandinsky	Kirchner	Klee	Kokoschka	Marc	Nolde	Pechstein	Schmidt-Rottluff
Occurrences	2	4	7	17	3	9	5	6	1	5	6	11	5	6	8	3
Occurrences hors émigrés	1	2	6	9	1	7	2	3	0	1	2	5	1	3	1	2
Occurrences hors dépêches et hors émigrés	1	2	4	6	1	3	1	3	0	1	2	5	1	2	1	1
Occurrences hors émigrés avec mention de l'exposition	1	2	5	7	1	4	2	3	0	1	1	6	1	3	1	2

Tableau 10. Occurrences de noms d'artistes allemands « dégénérés » dans les articles recensés pour 1937. Lecture : le peintre Oskar Kokoschka est mentionné à 11 reprises dans les articles recensés en 1937, dont 5 occurrences dans la presse française.

Deux exceptions méritent toutefois d'être considérées, à savoir la quasi-absence de mentions de Vassily Kandinsky (une seule occurrence, aucune dans la presse française) et l'absence totale de mentions de Max Ernst, alors que ces deux artistes sont connus sur la scène artistique

60 Marie Gispert, *« L'Allemagne n'a pas de peintres » : diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, France, 2006.

parisienne. Deux hypothèses peuvent être avancées pour expliquer le silence fait sur ces deux noms. D'une part, quelqu'un comme Kandinsky se tient à l'écart de toutes les mobilisations des artistes allemands en exil en France pour privilégier une intégration dans les milieux artistiques parisiens préexistants, notamment par la médiation du critique d'art Christian Zervos. On peut donc voir dans l'absence de mentions de son nom le succès d'une stratégie lui évitant d'être assimilé aux artistes considérés comme « dégénérés ». Mais cette hypothèse, pour vraisemblable qu'elle soit dans le cas de Kandinsky, ne fonctionne pas pour Ernst, qui est progressivement passé d'une activité d'artiste émigré à une activité d'artiste « dégénéré » en exil[61] et lutte aux côtés des autres exilés. D'où la deuxième hypothèse : peut-être faut-il considérer pour ces deux artistes un désir des journalistes et critiques français de ne pas « entacher » la réputation d'artistes déjà bien installés en France. Max Ernst et Vassily Kandinsky, par leur intégration aux réseaux artistiques français, en particulier surréalistes, peuvent espérer ne pas être saisis sous l'angle de la seule altérité artistique, comme c'est le cas des artistes « dégénérés », même lorsqu'ils sont connus et appréciés en France, comme Corinth ou Kokoschka. Il y a donc une ligne de partage entre les artistes allemands « assimilables » au discours artistique français et les « dégénérés », parmi lesquels sont certes quelques maîtres reconnus comme tels, mais qui font avant tout figures d'autres, d'étrangers. Il faut remarquer ici que cette répartition des noms est propre à 1937. Ainsi, un artiste comme Ernst Barlach, très peu mentionné en 1937, est davantage évoqué en 1938, où beaucoup d'articles viennent saluer la mort d'un grand sculpteur, y compris dans la presse française. C'est ainsi que l'évoque René Lauret, correspondant du *Temps* à Berlin : « C'était un des artistes les plus doués de l'Allemagne et il jouissait, avant l'avènement du IIIe Reich, d'une grande réputation. [...] Depuis cinq ans, le silence le plus complet avait été fait sur son nom. »[62]

Le constat qui s'impose est donc d'abord celui d'une forme d'invisibilité des artistes allemands par rapport aux artistes français, mentionnés bien plus fréquemment. Toutefois, si les artistes « dégénérés » paraissent méconnus, à quelques exceptions près, de la presse française, c'est également le cas des artistes loués par le régime hitlérien. Ainsi, artistes officiels et artistes proscrits de l'Allemagne hitlérienne sont parfois renvoyés dos à dos par les commentateurs français, qui concluent à une supériorité définitive de l'art français. Mais une nuance non négligeable s'impose : quelques grands artistes, reconnus comme tels par les critiques d'art

61 Voir à ce sujet Ludger Derenthal, « Max Ernst and Politics »,, pp. 20-35, *in* Werner Spies et Sabine Rewald, *Max Ernst: A Retrospective*, New York, États-Unis, Metropolitan Museum of Art Yale University Press, 2005.

62 René Lauret, « Allemagne. Mort du sculpteur Barlach », *Le Temps*, 28 octobre 1938, n° 28170, p. 2.

français, sortent toutefois du lot des « dégénérés ». Ainsi de Corinth, de Chagall, de Kokoschka : « autres » et « étrangers », sans aucun doute, ils n'en sont pas moins les maîtres de leur art.

B. Peut-on aimer l'art moderne allemand hors de la politique ?

Au vu de la méconnaissance de l'art allemand qui accompagne la réception de « *Entartete Kunst* », la tentation peut sembler forte de ne juger l'art moderne allemand qu'à l'aune de la politique : peut-il encore y avoir un intérêt autre que politique pour l'art moderne allemand dans la France de la fin des années 1930 ? De fait, l'analyse du lien entre le jugement esthétique sur l'art moderne allemand et le jugement politique sur les mesures prises contre l'art « dégénéré » semble venir confirmer une corrélation forte entre les deux (*tableau 11*). Le premier constat qui s'impose est celui d'une indifférence massive à l'art moderne allemand : 81 % des articles recensés hors de la presse émigrée n'expriment pas d'opinion esthétique, et au moins 70 % des articles qui prennent parti au sujet de la politique artistique hitlérienne, que ce soit pour ou contre. Au-delà de cette indifférence s'observe une corrélation entre l'opinion politique et le jugement esthétique : qu'on la rejette ou qu'on l'approuve, l'entreprise nazie est appréciée d'un même coup en termes politiques et esthétiques. La corrélation entre les positions politique et esthétique est d'ailleurs confirmée par le test du khi-deux ($p = 0.00010$, ce qui est très inférieur à 0,05). L'analyse factorielle à composantes multiples (*fig. 2*) est également significative dans ce cas, avec trois groupes clairement distincts : l'ambiguïté politique alliée au rejet de l'art allemand (à droite), le refus de la politique allemande alliée à l'appréciation de l'art « dégénéré » (à gauche) et la neutralité politique et esthétique (en bas).

	Favorable politique culturelle Allemagne				
Favorable art moderne allemand	Ambigu	Neutre	Non	Oui	Total
Neutre	33 %	100 %	71 %	70 %	81 %
Non	67 %	0 %	5 %	30 %	10 %
Oui	0 %	0 %	24 %	0 %	8 %
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

Tableau 11. Répartition des opinions exprimées sur l'art moderne allemand en fonction du jugement porté sur la politique culturelle allemande. Lecture : 30 % des articles favorables à la politique culturelle hitlérienne condamnent l'art moderne allemand, contre 5 % des articles défavorables à la politique culturelle allemande.

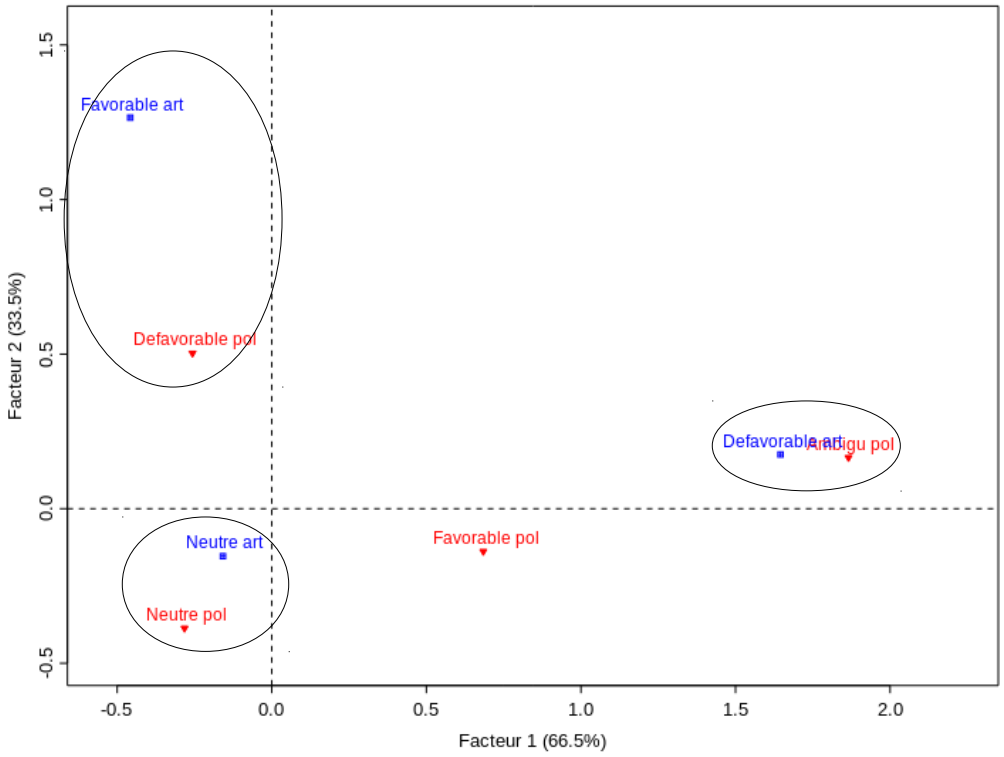


Figure 2. Analyse factorielle à composantes multiples de la corrélation entre opinion sur l'art moderne allemand (en bleu) et opinion sur la politique artistique allemande (en rouge) exprimées dans les articles recensés en 1937.

Ces opinions esthétiques empreintes de politique sont souvent des jugements à l'emporte-pièce, sans commentaires formels ni distinctions au sein d'un art « dégénéré » composé de multiples avant-gardes, et ce, que ce soit par approbation ou réprobation des mouvements artistiques en question. Ainsi du journaliste anonyme de *Je suis partout* qui pense que « Lorsqu'on traverse ce musée des horreurs, on ne peut être que révolté par l'infantilisme, le gâtisme et la nullité prétentieuse de tant d'artistes qu'on a essayé, depuis trente ans, d'imposer au public. »[63],

63 Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10.

exemple extrême des périodiques de droite opposés à l'art moderne allemand. Ainsi également d'un journaliste de *Ce Soir*, qui évoque « de purs chefs-d'œuvre qui ont le vice de ne pas correspondre à l'orthodoxie hitlérienne »[64], pour ce qui est de la presse de gauche spontanément favorable aux avant-gardes.

Il convient donc de s'intéresser à la petite minorité des articles qui émettent un jugement esthétique sur l'art moderne allemand sans que celui-ci découle de l'opinion politique portée sur les expositions d'art « dégénéré ». Il faut ici garder à l'esprit que le corpus choisi limite nécessairement ce nombre d'articles, car il est certains critiques d'art qui, à l'image de Christian Zervos dans *Cahiers d'art*, prennent position une seule fois sur la politique hitlérienne et n'y reviennent plus ensuite, afin de continuer à exercer leur métier de critique d'art hors de la sphère politique. Certains, toutefois, en particulier les visiteurs de l'exposition, semblent presque s'étonner de leur propre jugement esthétique. Un journaliste de *La Croix*, catholique d'une droite modérée mais conservatrice, passe au cours de son compte-rendu de l'exposition « *Entartete Kunst* » de jugements esthétiques qui semblent tout à fait perméables au discours national-socialiste à une réelle appréciation artistique, exprimant des opinions variées en fonction des œuvres observées :

> « Il va de soi que lorsqu'on vide toutes les poubelles de l'Allemagne en un seul endroit, cela fait un *Mount Everest* d'ordures. [...] Il y en a pourtant qui ne méritent pas de figurer ici. Le *Rabbin* de Chagall[65] me semble admirable. [...] La *Madone* de Luthy [sic, *ill. 17*] a quelque chose d'intensément tendre et de fascinant, au point que d'aucuns oublient de circuler. »[66]

Cette assertion est d'autant plus intéressante que le tableau d'Oscar Lüthy dont il est question propose une représentation abstraite d'un sujet religieux : alors que le même journaliste crie au blasphème devant le *Crucifix* de Ludwig Gies, il fait ici preuve d'une réelle ouverture d'esprit dans les colonnes d'un quotidien catholique peu progressiste.

64 Anonyme, « Propagande à rebours », *Ce Soir*, 12 août 1937, n° 163, p. 2.
65 Marc Chagall, *La Prisée (Rabbin)*, 1912/1923-1926 (les sources sont en désaccord), huile sur toile, 117 x 89,5 cm, Bâle, Kunstmuseum, numéro d'inventaire : 1738.
66 B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5.



Illustration 17. Oscar Lüthy, Madonna, *1925, huile sur toile, œuvre détruite. Banque de données de l'art « dégénéré » spolié, Forschungsstelle « Entartete Kunst », FU Berlin.*

Cet étonnement esthétique sous la plume du journaliste de *La Croix* préfigure une distinction faite au sein de l'art « dégénéré » par les autres commentateurs ayant visité l'exposition de Munich entre un art certes étranger et étrange mais acceptable aux yeux de critiques d'art français (Chagall, Kokoschka, etc.) et un art qui paraît nettement intolérable (Nolde, Schmidt-Rottluff, etc.). Cette distinction entre un art expérimental et un art scandaleux est exprimée en des termes comparables dans les comptes-rendus parus dans *Études* et le *Mercure de France* :

> « On se refuse à croire que l'effort artistique de l'après-guerre n'ait produit que ces monstres. Ces œuvres avortées manifestent au moins la présence d'un effort vital de renouvellement, dont on serait heureux de voir des fruits plus parfaits. D'ailleurs, même dans ce fatras émergent quelques œuvres vraiment intéressantes. »[67]

> « Allons, nous n'avons pas perdu notre temps ici : Kokoschka et Georges Dross [sic], Dix, Otto Müller, Corinth !... nous avons retrouvé ou découvert dans ces salles une série de toiles et de dessins que nous ne pourrons oublier. Notre mémoire saura, et très vite, faire le départ entre les œuvres horrifiantes, accumulées à plaisir, et ces quelques très belles choses »[68]

Face à cette ambiguïté esthétique d'une exposition, où, d'après les commentateurs, émergent

67 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, p. 501.

68 Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, p. 103.

quelques chefs-d'œuvre au sein d'une laideur généralisée, on s'en remet parfois au jugement de l'histoire. C'est ce que fait Jacques Feschotte dans le *Mercure de France* : « l'on peut penser que peu d'années sauront faire, dans tous les cas, justice des exagérations ou des impuissances des soi-disant novateurs à la Schmidt-Rottluff ou à la Kandinsky… »[69] Si le jugement sur Karl Schmidt-Rottluff ne surprend guère, ce scepticisme quant à la postérité de Kandinsky peut paraître étonnant *a posteriori* ; il est également surprenant quand on sait la notoriété grandissante dont il jouit déjà à la fin des années 1930 en France. Même un artiste disposant des relations nécessaires pour se faire admettre dans les cercles parisiens de l'art ne paraît donc pas nécessairement acceptable à des critiques dont l'art moderne n'est pas la préoccupation majeure, Jacques Feschotte étant d'abord critique musical. C'est toutefois le même jugement de la postérité qui est appliqué à l'art « nazi » et à l'art « dégénéré », renvoyés dos à dos par le correspondant à Berlin du *Temps* :

> « peut-être les noms qu'on porte au pinacle dans le IIIe Reich ne résisteront-ils pas mieux à l'épreuve du temps que ceux de Dix ou de Nolde, de Kirchner ou de Pechstein ; même si les nouveaux peintres à la mode, au lieu de visages primitifs, abrutis ou grimaçants, ont figuré les nobles traits des héros en chemise brune. »[70]

Au sein d'une indifférence écrasante à l'art moderne allemand, et au-delà d'un soutien ou d'une réprobation dictés par une posture politique, se trouvent donc quelques rares critiques esthétiques de l'art moderne condamné dans les expositions « *Entartete Kunst* ». Ces critiques discriminent entre les œuvres exposées pour en extraire quelques noms dignes d'être sauvés de l'iconoclasme nazi ; sans surprise, et à de rares exceptions près (Oscar Lüthy pour le journaliste de *La Croix* par exemple), ce sont des artistes dont la notoriété est déjà acquise en France. L'engagement esthétique en-dehors de l'engagement politique est donc rare : la lecture politique des expositions de propagande en est à nouveau confirmée, ce qui n'empêche pas les rares visiteurs français d'en avoir une opinion esthétique plus fondée.

69 *Ibidem*.
70 René Lauret. « Lettre d'Allemagne. La vie à Berlin », *Le Temps*, 5 mai 1938, n° 27995, p. 2.

C. « Le triomphe du navet »[71] : l'échec du « nouvel art allemand » en France

L'art condamné en tant que « dégénéré » intéresse peu en termes esthétiques, soit : le « nouvel art » promu par l'Allemagne nationale-socialiste intéresse-t-il davantage les critiques d'art ? Somme toute, la fascination provoquée par le redressement rapide de l'Allemagne ainsi que l'intérêt plus prononcé pour la « Grande Exposition d'art allemand » que pour « Art dégénéré »[72] pourraient le suggérer, supposant ainsi une propagande allemande efficace dans sa promotion de l'art acclamé. Pourtant, c'est un constat de quasi-unanimité quant à la médiocrité de l'« art nazi » qui s'impose. Louis Beirnaert, dans *Études*, évoque un « conformisme qui ne peut mener qu'à la dissolution de l'art dans la réclame »[73] ; Waldemar George, dans *Beaux-Arts*, n'attache que peu d'importance à « des tableaux médiocres et dépourvus de qualités plastiques »[74] ; enfin, le journaliste de *Je suis partout* fait preuve de la même verve vis-à-vis de l'art officiel que de l'art « dégénéré » :

> « l'impression qui domine est celle d'une médiocrité parfois honnête, c'est-à-dire témoignant d'une connaissance suffisante du métier de peintre. [...] Son jugement [celui du régime nazi], essentiellement petit bourgeois, pour ne pas dire pompier, préférera un bon chromo, soigneusement léché, un portrait bien "ressemblant", à quelques coups de crayon ou de pinceau d'un artiste génial. [...] Il y a, naturellement, d'innombrables figurations du Führer [...] : on est surtout frappé par un tableau qui le représente en chevalier, avec armure et casque, et dont le public allemand – par bonheur – ne perçoit pas le caractère d'irrésistible comique. »[75]

71 André Pierre, « L'Exposition de "l'art dégénéré". Les Allemands seront-ils obligés d'admirer le "genre pompier" ou le "style nazi" ? », *L'Œuvre*, 9 mai 1938, n° 8255, p. 2.

72 Voir *supra*, Partie I, Chapitre 1, II. A. Les expositions d'art « dégénéré » : de quoi parle-t-on ?

73 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, p. 505.

74 Waldemar George, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 20 août 1937, n° 242, p. 2.

75 Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10.

Ce dernier tableau, *Le Porte-drapeau* de Hubert Lanzinger, fait l'objet des moqueries les plus fréquentes dans la presse et en vient ainsi à incarner le « kitsch nazi ». *L'Intransigeant* le reproduit en première page (*ill. 18*), sans même se donner la peine de mentionner le nom du peintre, assorti d'un commentaire chargé d'ironie : « Un tableau inédit représentant Hitler est exposé au musée de l'art allemand à Munich (seul dans une salle, pour qu'on puisse mieux le voir) »[76].



Un tableau inédit représentant Hitler est exposé au musée de l'art allemand à Munich (seul dans une salle, pour qu'on puisse mieux le voir), sous le titre : « Le porte-drapeau ». L'artiste a reproduit au-dessous le passage suivant d'un discours du Führer: « Dans le bonheur ou dans le malheur, en liberté ou en prison, je suis toujours demeuré fidèle à mon drapeau qui est aujourd'hui celui du Reich allemand. »

Illustration 18. Reproduction du tableau Der Bannerträger, *Hubert Lanzinger, 1934-36, huile sur toile, U.S. Army Center of Military History, Washington, dans* L'Intransigeant, *14 novembre 1937, p. 1.*

Un seul article notable vient s'opposer à cette condamnation générale de l'art de l'Allemagne hitlérienne : il s'agit d'un long compte-rendu illustré de la « Grande Exposition d'art allemand » du critique d'art Clément Morro, paru dans la *Revue moderne illustrée des arts et de la vie*. Morro y fournit une description élogieuse d'un certain nombre d'œuvres et notamment de sculptures, par exemple de celles du sculpteur Ulfert Janssen : « Quatre bronzes d'une haute et

76 Jean Thouvenin, « Voyageurs de la paix », *L'Intransigeant*, 14 novembre 1937, n° 51175, p. 1.

pure conception artistique, d'une exécution sans reproches... »[77] Son ton et son jugement tranchent tant avec ceux de ses collègues qu'on pourrait soupçonner un article commandé par la propagande hitlérienne ; des comparaisons avec d'autres de ses articles laissent toutefois simplement apparaître un goût prononcé par le classicisme à outrance. Ce compte-rendu étonnant est également en accord avec la ligne éditoriale de « défense de l'art académique »[78] de la *Revue moderne illustrée des arts et de la vie*.

Néanmoins, si aucun crédit n'est généralement accordé aux arts plastiques promus dans la « Grande Exposition d'art allemand », les commentaires portant sur l'architecture nazie sont nettement plus élogieux et accordent volontiers à l'Allemagne d'être un peuple de bâtisseurs. La Maison de l'art allemand incarne cette nouvelle tendance artistique de l'Allemagne et est commentée notamment par Louis Gillet dans *Paris-Soir* et par Waldemar George dans *Beaux-Arts* : « L'accent est d'un goût dorien et spartiate très pur, délicat et viril, volontaire et non sans rudesse. L'architecture est une des parties brillantes du régime. »[79] ; « La Maison de l'art allemand [...] évoque un temple grec, interprété de Le Doux ou par Schinckel. Son architecture ne manque pas de noblesse, mais elle manque de fraîcheur dans le traitement des formes qui sont des constantes de l'art occidental. »[80] Toutefois, ces commentaires ne font qu'accentuer le mépris exprimé pour les arts plastiques allemands et renforcer ainsi l'idée reçue en France selon laquelle l'art allemand peut certes prétendre à la musique et l'architecture, mais non aux arts plastiques comme la peinture[81].

La plupart des articles concluent *in fine* à l'impossibilité « de créer sur commande un grand art »[82]. C'est la conclusion de Jacques Feschotte dans le *Mercure de France* : « Tout ce qui n'est pas ciel libre pèse comme un couvercle sur la création artistique, l'amenuise, l'étiole, lui enlève ses possibilités essentielles de rayonnement et de survie. Il ne peut y avoir, en art, d'inspiration, d'esthétique de gouvernement. »[83] Le critique Augustin Habaru renchérit dans *Le Populaire* : « En bref, deux idées : lutte sans merci contre le modernisme, restauration des principes académiques.

77 Clément Morro, « Les artistes vus aux récents salons. La Grande Exposition Allemande de Munich », *La Revue moderne illustrée des arts et de la vie*, 30 novembre 1937, n° 22, p. 5.
78 Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Aix-en-Provence, France, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 222.
79 Louis Gillet, « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi », *Paris-Soir*, 23 juillet 1937, n° 5140, p. 4.
80 Waldemar George , *art. cit.*
81 Cf. *supra*, partie II, chapitre 5, II. B. Art allemand *versus* art français.
82 Waldemar George , *art.cit.*
83 Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, p. 110.

Deux idées qui se confondent, dans la soumission de l'artiste aux traditions les plus desséchées de l'art officiel, officiellement clair et officiellement optimiste. »[84] Dans de nombreux articles apparaît en filigrane l'idée qu'on ne peut faire de commentaires formels sur cet art, justement parce qu'il est politique. C'est Louis Beirnaert qui l'exprime le plus clairement dans *Études*, affirmant que les grands thèmes récurrents dans l'esthétique nazie

> « sont traités beaucoup trop pauvrement, par des artistes plus préoccupés de répondre à ce que l'on attend d'eux que d'approfondir une vision originale des choses. [...] En face de ces portraits du Führer, qui se ressemblent tous, comme des photographies d'un même personnage, on rêve d'un Velasquez ou d'un Goya peignant cet homme [...]. On serait curieux de pouvoir jeter un coup d'œil sur les œuvres qui n'ont pas été jugées dignes de l'audience du peuple. »[85]

Le propos de Louis Beirnaert montre bien que ce n'est pas tant la tentative de créer un « nouvel art allemand » qui dérange les commentateurs, mais le fait que la sélection qui le sous-tend émane d'hommes politiques plutôt que d'acteurs du monde de l'art[86]. Ce souhait de pouvoir voir les autres œuvres soumises au comité de sélection de la « Grande Exposition d'art allemand » est exprimé dans d'autres périodiques également.

Ainsi, là où l'art « dégénéré » suscite essentiellement indifférence et jugements teintés de politique, le « nouvel art allemand » provoque une gêne liée à la présence trop visible du politique dans l'art. Cette immixtion du politique produit un art considéré comme trop lisse, ennuyeux. C'est pour cette raison que l'art acclamé par le gouvernement national-socialiste ne peut guère prétendre, aux yeux des commentateurs français, représenter l'art allemand : paradoxalement, c'est bien l'art condamné par Hitler qui reste représentatif de l'art allemand, quand bien même celui-ci serait effectivement en voie de « dégénérescence », comme en témoigne l'effroi qu'il provoque. En fin de compte, les portes de l'art allemand restent closes au public français : proscrit ou acclamé, l'art allemand intéresse peu des critiques d'art qui préfèrent regarder en direction d'une production parisienne.

84 Augustin Habaru, « Le credo artistique du IIIe Reich », *Le Populaire*, 9 août 1937, n° 5250, p. 6.

85 Louis Beirnaert, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, p. 504.

86 Adolf Ziegler et Willrich sont pourtant des peintres, et Walter Hansen est historien d'art ; on ne peut toutefois guère parier sur l'indépendance de jugement dans leur sélection.

D. Hitler, l'artiste raté derrière les expositions d'art « dégénéré »

Hitler, « le Führer », le « Führer-chancelier » : quelle que soit l'appellation choisie, Hitler est l'homme le plus cité par la presse au sujet des expositions d'art « dégénéré », bien avant leurs organisateurs ou les artistes qui y sont exposés : en 1937, il représente, sous diverses appellations, 22,7 % des occurrences de noms relevées et 50,6 % des occurrences de noms politiques. À titre de comparaison, Adolf Ziegler, commissaire de l'exposition, et Joseph Goebbels, ministre de la Propagande, ne représentent respectivement que 9,23 % et 4,74 % des occurrences de noms politiques. Cela tient sans nul doute à une forme de fascination pour l'homme fort de l'Allemagne, ainsi qu'à son rôle dans la mise en scène des expositions d'art « dégénéré », depuis son discours lors de l'inauguration de la Maison de l'art à Munich jusqu'à son absence remarquée lors de l'inauguration de l'exposition d'art « dégénéré » le lendemain. Il est néanmoins une autre raison qui incite tout particulièrement la presse à le nommer dans ce contexte, à savoir le lien entre son passé d'artiste et la politique qu'il dicte au monde de l'art allemand. Comme l'écrit Béatrice Joyeux-Prunel, il existe un lien entre le refus d'Hitler à l'académie de Vienne en 1907 et 1908, le pouvoir exercé par les modernistes sur l'accès aux écoles d'art et l'attaque contre ce même art moderne à la fin des années 1930 : « les artistes moins doués pouvaient reprocher au modernisme ce qui n'était peut-être dû qu'à leur piètre niveau »[87]. Or le lien entre la haine du moderne et l'échec personnel de Hitler est largement remarqué dans la presse dès la fin des années 1930.

Dans la majorité des cas, c'est sur un ton moqueur que les journalistes relèvent le passé de l'artiste Hitler. Ainsi de *L'Œuvre*, qui s'interroge : « Et après ? Après, il y aura sans doute une grande exposition d'art allemand du plus grand peintre de l'Allemagne : le maître Adolf Hitler… qui, jusqu'à

87 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, France, Éditions Gallimard, 2015, p. 340.

preuve du contraire, est du bâtiment[88]... »[89]. L'ironie de ce commentaire est d'autant plus acerbe qu'elle fait référence à un discours tenu par Goebbels à l'occasion de l'inauguration de la Maison de l'art dans lequel il se réfère à Hitler comme étant « à la tête de tous les artistes allemands ». Ainsi, le journaliste de *L'Œuvre* donne à réfléchir sur la limite de la politique nationale-socialiste : et si, par-delà la caricature, le chef d'État était réellement pris au sérieux en tant que modèle pour les peintres allemands ? La question a effectivement de quoi susciter l'inquiétude, inquiétude que peine parfois à masquer l'ironie. En témoigne un article paru dans *Le Populaire*, dont la louange est à lire au second degré : « L'an dernier, on exposait à Stuttgart un certain nombre de ses œuvres, datant d'une vingtaine d'années. Elles ne manquent pas de qualités dans l'exécution. À l'inverse de beaucoup d'hommes d'État qui n'entendent rien en matière artistique, Hitler [...] a tenu le crayon et le pinceau. L'art fut son idéal. »[90] Ce ton moqueur qui peine à masquer l'inquiétude n'est pas réservé aux périodiques de gauche, et on lit ainsi dans *Candide* : « Si Hitler, qui commença par être un pauvre diable de peintre, avait été touché par la grâce cubiste, les destinées de l'art allemand s'en trouveraient changées. »[91]

Sous la plume des critiques d'art, le passé artistique de Hitler, même nettement dévalorisé, est toutefois pris davantage au sérieux. Les *Cahiers d'Art* adoptent à cet égard une démarche très pédagogique : le journaliste reproduit deux aquarelles de Hitler, accompagnées d'un encadré explicatif (*ill. 19*). Le goût de Hitler pour l'art est directement mis en relation avec sa précédente carrière :

> « Avant d'être peintre en bâtiment, M. Adolf Hitler avait l'ambition de devenir un artiste-peintre, surtout un architecte [sic]. [...] Ainsi s'explique-t-on l'intérêt qu'il a témoigné par la suite à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. C'est aussi l'explication des jugements primaires qu'il a portés sur l'art et les raisonnements absurdes qu'il a tenus dans ses attaques contre l'art moderne, contrairement à M. Goering, qui a, paraît-il, un sens très juste des arts plastiques tant anciens que

88 Cette mention de « Hitler peintre en bâtiment » se retrouve à de nombreuses reprises dans des articles contemporains ; elle ne correspond toutefois par à la réalité biographique de Hitler, malgré une période d'aquarelliste de bâtiments. Il faut probablement interpréter cette qualification comme un *topos* de la critique d'art. Voir notamment son application aux impressionnistes : Oriane Marre, *La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905)*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, France, 2016.

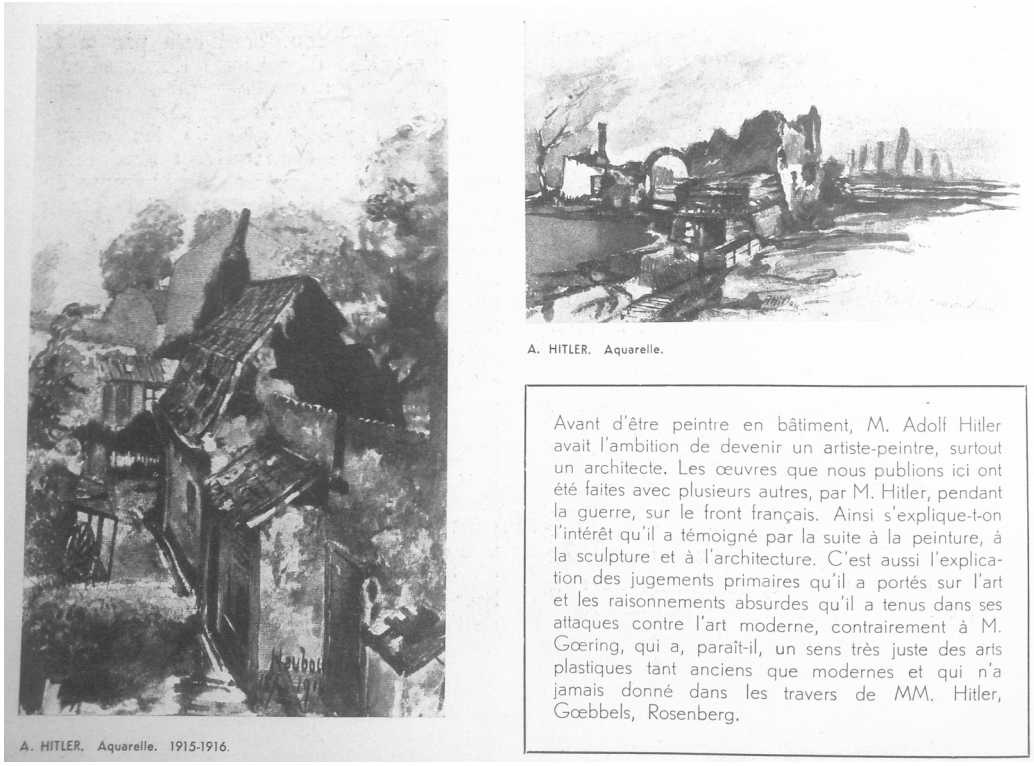
89 Anonyme, « Prenez garde à la peinture ! », *L'Œuvre*, 22 juillet 1937, n°7965, p. 5.

90 Augustin Habaru, « Le credo artistique du IIIe Reich », *Le Populaire*, 9 août 1937, n°5250, p. 6.

91 Le Baron Thunder-Then-Thronck, « Courrier des Arts », *Candide*, 19 août 1937, n°701, p. 7.

modernes et qui n'a jamais donné dans les travers de MM. Hitler, Goebbels et Rosenberg. »[92]

Cet encadré est particulièrement intéressant en ce qu'il refuse de faire de la peinture de Hitler un tabou, et la donne à voir au lecteur, tout en la replaçant dans une explication pour le moins partisane. La distinction faite entre les ministres de Hitler est également remarquable : elle témoigne certes d'une certaine finesse de jugement par le refus de les considérer comme un bloc homogène, mais elle se trompe sur Goebbels, qui vient alors de perdre la bataille idéologique contre Rosenberg dans sa défense de l'expressionnisme comme nouvel art allemand. Toutefois, malgré la prise de parti évidente, les deux aquarelles de la main de Hitler sont reproduites en taille suffisamment grande pour être examinées par le lecteur, et, le cas échéant, appréciées, quand bien même l'appréciation est attendue : il convient de s'opposer à la politique culturelle de Hitler et ses ministres avant que les musées d'Allemagne n'exposent plus que des aquarelles représentant des paysages dans un style post-impressionniste.


A. HITLER. Aquarelle. 1915-1916.

A. HITLER. Aquarelle.

Avant d'être peintre en bâtiment, M. Adolf Hitler avait l'ambition de devenir un artiste-peintre, surtout un architecte. Les œuvres que nous publions ici ont été faites avec plusieurs autres, par M. Hitler, pendant la guerre, sur le front français. Ainsi s'explique-t-on l'intérêt qu'il a témoigné par la suite à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. C'est aussi l'explication des jugements primaires qu'il a portés sur l'art et les raisonnements absurdes qu'il a tenus dans ses attaques contre l'art moderne, contrairement à M. Gœring, qui a, paraît-il, un sens très juste des arts plastiques tant anciens que modernes et qui n'a jamais donné dans les travers de MM. Hitler, Gœbbels, Rosenberg.

Illustration 19. Deux aquarelles de Hitler et encadré de l'article « Une exposition d'art français à Berlin », paru dans Cahiers d'art, *1937, p. 62.*

92 Anonyme, « Une exposition d'art français à Berlin », *Cahiers d'art*, 1937, n°1-3, p. 62.

La même inquiétude perce chez Louis Gillet, mais y est accompagnée d'une fascination pour Hitler qui ne quitte jamais ce critique d'art à l'attitude perpétuellement ambivalente face au régime nazi. Après une condamnation de « M. Hitler ancien peintre [qui] a tort de vouloir régenter les choses de l'Art »[93], l'article évoque plus précisément la pratique artistique passée de Hitler, qui n'est souvent mentionnée dans d'autres articles que comme « peinture en bâtiment » ; Louis Gillet parvient, au cours d'un discours d'équilibriste, à soutenir que « le passé de pauvre barbouilleur » de Hitler vaut peut-être mieux que l'art moderne, dont la seule qualité est la nouveauté, « le plus fragile de ses attributs, et l'occasion de fréquentes méprises ». En effet, tandis que « l'idée du moderne, en art, est à peu près insignifiante et ne représente qu'une valeur tout à fait secondaire, un caractère fugitif, accessoire, périssable », l'art des enseignes est durable, « un art qui a très peu varié depuis des siècles et qui se perpétue de nos jours à peu près tel qu'au moyen âge ». En répétant à plusieurs reprises son respect pour cet art populaire de la durée, Louis Gillet n'annonce-t-il pas son approbation pour l'art « éternel » du IIIe Reich, par opposition à la succession sans lendemain des « -ismes » de l'art moderne ? Quelle que soit sa condamnation des expositions d'art « dégénéré » par ailleurs, la position du critique d'art est donc pour le moins ambiguë quant au « génie » artistique de Hitler, et ne correspond que partiellement au titre nettement plus explicite de l'article, probablement imposé par la ligne éditoriale de *L'Époque*, reflet de la politique de la droite sans compromis avec les dictatures voisines de Henri de Kérillis.

Si, pour la plupart des titres de presse, l'artiste raté Hitler offre surtout une occasion de rire aux dépens du dictateur, occasion bien rare entre 1937 et 1939, les critiques d'art tirent donc des conséquences bien plus fâcheuses d'un ressentiment personnel recyclé en ambition de régénérer l'art allemand par une mise au pas identique à celle qui a lieu dans la sphère politique. Il n'est pas lieu ici de trancher quant aux ressorts psychologiques à l'origine de la politique hitlérienne de l'art ; il convient en revanche de remarquer l'importance accordée par des critiques d'art aux interactions personnelles dans le champ de l'art, qu'ils ont sans doute remarquée dans d'autres contextes et dont ils tirent des conclusions pour le moins pessimistes, et justifiées.

93 Louis Gillet, « Le chef d'État se fait chef d'école. M. Hitler ancien peintre a tort de vouloir régenter les choses de l'Art », *L'Époque*, 9 août 1937, n°62, pp. 1-2.

Il ne semble guère exister d'indifférence au sujet des expositions d'art « dégénéré » en France, car même la neutralité affichée relève déjà d'un choix politique. Mais les prises de position à ce sujet sont autant de manières d'exprimer des positionnements antérieurs, à la croisée entre appartenances politiques et goûts esthétiques. Le croisement de ces variables permet de mettre en évidence un certain nombre de pôles dans la société française et ainsi de prédire les principaux arguments mobilisés pour ou contre l'opération « art dégénéré » menée par l'Allemagne hitlérienne. Ainsi, les expositions d'art « dégénéré » apparaissent bien comme le résultat d'un transfert culturel en ce qu'elles font l'objet d'une resémantisation afin d'être pertinentes dans le contexte politique et artistique français. C'est ce qui explique qu'elles soient souvent utilisées comme un simple argument au sein des débats français, plutôt que comme une cause de mobilisation pour elles-mêmes. Toutefois, certains acteurs présents en France, et notamment des exilés allemands et autrichiens, se font les porte-paroles de la cause de l'art moderne allemand face à « *Entartete Kunst* ».

Partie III
Prises d'armes

Tentatives de mobilisation autour des exilés germanophones en France

Chapitre 6
« Une pure affaire d'émigrés »[1] ?

Aux prises de connaissance et prises de position succèdent, logiquement, les prises d'armes. Mais qui, dans la France de 1938 ou 1939, éprise de pacifisme jusqu'à payer le prix des accords de Munich, serait prêt à prendre les armes pour défendre la cause d'un art déprécié et manifestement mal en point dans son pays d'origine, alors même qu'il n'est guère question de le faire pour l'Espagne et la Tchécoslovaquie, voire la Pologne ? La réponse va de soi : seuls ceux qui ont subi directement les conséquences de l'opération « art dégénéré », ou qui s'en savent menacés, sont disposés à se réunir pour convaincre un public français réticent du bien-fondé de la lutte contre « *Entartete Kunst* ». Ce sont donc les exilés allemands et autrichiens, artistes et critiques d'art, ou plus exactement certains d'entre eux, qui se regroupent afin de prendre les armes. Armes bien modestes s'il en est : les réfugiés sont interdits de toute activité politique en France, et leur mobilisation doit se plier à ce cadre juridique. Qui plus est, si certains Français acceptent de rejoindre la lutte des « dégénérés », à des degrés d'engagement divers, et parfois du

1 Cordula Frowein utilise l'expression « reine "Emigrantensache" » pour qualifier l'exposition « L'Art allemand libre » organisée par l'Union des artistes libres à Paris en novembre 1938. Cordula Frowein, « The Exhibition of 20th Century German Art in London 1938 - eine Antwort auf die Ausstellung "Entartete Kunst" in München 1937 », p. 212-237, *in Exilforschung: ein internationales Jahrbuch*, Munich, Allemagne, Edition Text u. Kritik, 1983, p. 234.

bout des lèvres seulement, beaucoup d'exilés souhaitent également ne pas se discréditer dans leur nouveau pays d'accueil. La constellation des insurgés de l'art « dégénéré » est donc bien restreinte, et compte quelques dizaines de membres au plus. Qui sont-ils ?

I. 1937, le paradoxe d'une attaque trop tardive

A. L'art « dégénéré », le cadet des soucis

L'été 1937 est en réalité une date fort tardive pour le début de l'opération « art dégénéré » : le gouvernement national-socialiste est au pouvoir depuis plus de quatre ans, sa politique culturelle est initiée dès 1933 et la Chambre de la culture du Reich, structure assurant la mainmise du gouvernement sur les artistes, est créée dès septembre de la même année. Le retard de cet aspect de la politique culturelle hitlérienne est dû à de longues tergiversations quant à la teneur du « nouvel art allemand », le débat sur l'acceptabilité ou non de l'expressionnisme n'étant clos qu'en 1936. Paradoxalement, ce retard est un obstacle plutôt qu'une aide pour les artistes « dégénérés » cherchant à se défendre de la condamnation publique de leur travail. 1937 coïncide en effet avec une conjoncture défavorable à plusieurs égards : la scène internationale est marquée par la guerre d'Espagne et l'armement des nations européennes ; la mouvance du Front populaire s'essouffle de manière visible en France, entraînant avec lui les efforts antifascistes. Par conséquent, des initiatives encore très visibles jusqu'en 1935, comme le Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, perdent considérablement en vitesse dans la seconde moitié des années 1930. Il en va de même pour les grands opposants à l'Allemagne hitlérienne : un spécialiste de l'Allemagne hitlérienne comme Edmond Vermeil, qui s'oppose au régime nazi à de

nombreuses occasions, n'attache pas de valeur spécifique à l'opération « art dégénéré » dans ses textes. Une comparaison fort utile pour saisir la conjoncture défavorable à laquelle se heurtent les « dégénérés » est celle entre « *Entartete Kunst* » et les autodafés du printemps 1933 : en 1933, les écrivains allemands en exil sont assurés d'un vaste mouvement de sympathie internationale, qu'ils peuvent mettre à profit pour lancer des appels ou obtenir des soutiens personnels. En 1937, si l'épuration de l'art moderne allemand émeut, les artistes « dégénérés » se heurtent à une méfiance globale, qui touchent tous les Allemands réfugiés. Bien sûr, certains prennent la parole de manière individuelle pour défendre la cause de l'art « dégénéré », mais un mouvement collectif au service de cette cause en-dehors de la sphère des exilés fait défaut. Comme l'écrit Vassily Kandinsky, « La fameuse "situation internationale" a, par-dessus tout, des effets accablants dans le domaine de l'art – tout stagne. »[2], et à ce tout appartient aussi l'exil des artistes allemands. De manière intéressante, l'art « dégénéré » n'intéresse pas non plus les grands pamphlétaires des années 1930, alors même qu'il leur offre un sujet de choix. En témoigne un texte de la violence de *Bagatelles pour un massacre* : la verve de Louis-Ferdinand Céline met largement à profit le terme « dégénéré » et multiplie les attaques anti-intellectuelles et antisémites contre l'art moderne, notamment le surréalisme, mais les expositions d'art « dégénéré » y sont passée sous silence. Son rôle de relais des théories esthétiques nationales-socialistes se « limite » à des attaques de cet acabit : « Le Juif nègre, métissé, dégénéré, en s'efforçant à l'art européen, mutile, massacre et n'ajoute rien. »[3] D'autres chantres de la droite française, comme Robert Brasillach ou Henry de Montherlant, ne s'intéressent pas du tout à l'art « dégénéré » dans leurs écrits.

Qui plus est, seule une minorité au sein de la sphère des exilés allemands militants voit dans l'art « dégénéré » une cause centrale à défendre. La politique antisémite du Reich, la lutte antifasciste et la mobilisation pour la constitution d'un *Volksfront* émigré, la guerre civile espagnole et simplement le souci d'améliorer l'ordinaire sont autant de raisons pour voir dans « *Entartete Kunst* » le cadet de ses soucis. C'est paradoxalement un artiste qui en offre un exemple illustré (*ill. 20*) : Heinz Kiwitz[4] est appelé à réaliser des gravures pour illustrer le catalogue de l'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne », organisée par le Comité Thälmann en janvier et février 1938 à Paris. L'une de ces gravures est tout à fait significative du caractère secondaire de la cause de l'art

2 Lettre de Vassily Kandinsky à Josef Albers, 19 septembre 1938, citée dans *Kandinsky-Albers: une correspondance des années trente*, Paris, France, Centre Pompidou, 1998, p. 121.

3 Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, France, Denoël, 1937, p. 127.

4 Heinz Kiwitz (1910-1938) est un graveur allemand. Il est emprisonné en camp de concentration en 1933 en tant que dissident politique ; il s'exile en France en 1937, avant de partir combattre au sein des Brigades internationales en Espagne, où il trouve la mort.

« dégénéré ». L'élément principal du combat contre l'Allemagne hitlérienne y est la lutte armée, qui occupe tout le côté gauche de l'illustration, tandis qu'à droite sont présentées des icônes de la culture allemande classique ainsi que du combat pour la liberté intellectuelle : Beethoven, Goethe, Hegel et Marx voisinent ainsi avec Diderot et Voltaire. Au second plan est illustrée l'importance de l'éducation par la place qu'occupe l'école. Et le « musée », sans autre nom ni symbole distinctif, n'occupe que l'arrière-plan de cette place de village à défendre.



Illustration 20. Heinz Kiwitz (orthographié Kivitz), gravure sans titre, parue dans Cinq ans de dictature hitlérienne, *N. Marceau (pseudonyme de Nahoum Fansztеn), 1938, Éditions du Comité Thälmann, p. 35.*

B. La lutte impossible ? La difficile situation des émigrés germanophones en France

Dès lors, les artistes exilés ne peuvent guère compter que sur eux-mêmes pour organiser la riposte, pour autant que celle-ci puisse avoir lieu – car la situation de réfugiés ne permet guère aux exilés de prendre les armes. Après un mouvement de solidarité gouvernementale qui ne dure que quelques mois en 1933, les mesures hostiles aux Allemands n'ont de cesse de se multiplier tout au long des années 1930[5]. Dès le printemps 1933, on demande aux premiers réfugiés d'Allemagne de cesser toute activité politique en France. À partir de 1936 et plus encore 1938, les mesures vexatoires se multiplient. Titres de séjour de courte durée, surveillance accrue des étrangers, fermeture des frontières, possibilités d'expulsion, puis d'internement, facilitées : ce n'est qu'en ayant conscience de la diversité des mesures opposées aux exilés que l'on peut saisir leurs difficultés à s'organiser. Prendre parti ouvertement contre l'opération « art dégénéré », comme toute autre manifestation politique, suppose donc un grand tact politique. Par ailleurs, les tentatives d'alerter l'opinion publique française font face à une germanophobie galopante. Comme le fait remarquer Gilbert Badia, « beaucoup de Français en 1937 ou 1938 rêvent encore d'une paix miraculeuse. Et si ces émigrés étaient un obstacle à une entente possible avec le IIIe Reich ? »[6] L'homme de lettres Hans Siemsen témoigne dans une lettre de la difficulté à prendre parole publiquement en tant qu'exilé sans être mal vu :

> « Nous sommes d'avis que nous avons toute raison de nous manifester avec fierté, que nous pouvons et devons montrer des choses grandes et bonnes et belles. Et si nous ne le pouvons pas, – alors mieux vaut renoncer. Sinon, l'émigration allemande gagnera à nouveau, comme à tant de reprises déjà, la réputation du dilettantisme, de l'incompétence et du parasitage. »[7]

De plus, au sein de ce contexte politique délicat, les artistes ont probablement une plus

5 À ce sujet, voir notamment Claire Zalc, *Les pouvoirs publics et les émigrés du III Reich en France de 1933 à 1939 : problèmes d'identité*, Mémoire de maîtrise, Université Paris 7 – Paris Diderot, France, 1993.

6 Gilbert Badia (dir.), *Les barbelés de l'exil: études sur l'émigration allemande et autrichienne, 1938-1940*, Grenoble, France, Presses universitaires de Grenoble, 1979, p. 76.

7 « Wir sind der Meinung, dass wir allen Grund haben, stolz aufzutreten, dass wir Grosses und Gutes und Schoenes zeigen koennen und muessen. Und wenn wir das nicht koennen, – dann lieber garnichts. Sonst kommt die deutsche Emigration wieder, wie schon so oft, in den Ruf des Dilettantismus, der Nichtskoennerei und des Parasitentums. » BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/16, lettre de Hans Siemsen à un destinataire inconnu (probablement membre du comité américain pour la participation des exilés à l'Exposition universelle de New York de 1939), 8 juin 1938.

grande difficulté à se faire entendre que les écrivains, vis-à-vis desquels ils nourrissent une forme de complexe d'infériorité. L'émigration artistique, en effet, « ne jouit pas du prestige qui caractérise l'émigration littéraire. Elle est perçue comme quantitativement moins importante et de moindre qualité. »[8] De fait, de nombreux articles de presse, même lorsqu'ils évoquent l'épuration de l'art « dégénéré », rebondissent presque immédiatement sur le *topos* de la culture germanique classique. Ainsi de cet entrefilet paru dans *Europe* :

> « Au moment où Hitler réunit les œuvres les plus représentatives de la peinture allemande d'après-guerre pour les bafouer de son mépris sous le nom d'"art dégénéré" [...], il est assez réconfortant de se rappeler l'autre Allemagne, celle d'un passé cependant tout proche encore pour nous, celle de Novalis, de Fichte, de Schelling »[9]

Bien rares sont les contemporains qui mentionnent les artistes au même titre que les penseurs et hommes de lettres allemands. Paul Westheim lui-même, qui ne tarit pourtant pas d'éloges sur ses artistes protégés, le reconnaît : « Tandis que le monde entier, et même l'émigration, sait que la littérature émigrée est la meilleure littérature allemande, il existe en ce qui concerne les peintres quelque chose comme un complexe d'infériorité. »[10] La prise de parole au sujet de l'art « dégénéré » ne va donc pas sans une permanente quête de légitimité. Certains écrivains allemands en exil prennent certes la plume pour défendre leurs compatriotes artistes, comme Heinrich Mann :

> « D'après la légende qu'ils [les nazis] se sont construite, ils se veulent les sauveurs de la civilisation ; mais ils prennent avec un plaisir tout particulier les ciseaux pour dépecer des tableaux précieux. À Vienne, des tableaux ont réellement été lacérés[11]. À l'hôpital de Rostock, Ernst Barlach a réellement succombé aux persécutions subies, et le peintre Kirchner a anticipé le même sort lorsqu'il s'est ôté la vie[12]. »[13]

---

8 Emmanuelle Foster, *Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris : 1933-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, France, 1991, p. 24.

9 René Bertelé, « A travers les revues. L'autre Allemagne », *Europe*, 15 septembre 1937, n° 177, tome 45, p. 122.

10 « Während nämlich von der Literatur, die emigriert ist, alle Welt, sogar auch die Emigration, weiss, dass es die beste deutsche Literatur ist, gibt es gegenüber den Maler so etwas wie einen Minderwertigkeitskomplex. » Paul Westheim, « Die Ausstellung des Freien Künstlerbundes in der Maison de la Culture », *Pariser Tageszeitung*, 6 novembre 1938, n° 835, p. 6.

11 Heinrich Mann fait référence à la destruction d'un portrait de Kokoschka et d'une sanguine de Renoir. Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 8, II, B. Répondre à « *Entartete Kunst* ».

12 Ernst Ludwig Kirchner s'est suicidé en juin 1938, un geste interprété comme une protestation contre le régime nazi.

13 « Nach ihrer Legende wollen sie die Zivilisation gerettet haben [...] ; sollen aber mit besonderer Vorliebe die Schere nehmen, um wertvolle Bilder zu zerfetzen. In Wien sind wirklich Bilder zerfetzt worden. Im Krankenhaus von

Toutefois, les deux sphères se mélangent peu par ailleurs, et les artistes ne peuvent guère compter sur un transfert de légitimité des écrivains exilés vers les artistes exilés.

Mais l'obstacle à la communication avec la société française vient également de la difficulté d'accès à des informations précises et non censurées en provenance du Reich. Ainsi des efforts des membres de l'Union des artistes allemands, future Union des artistes libres, pour « constituer une liste si possible complète des "artistes dégénérés" exposés à Munich »[14], les services de Goebbels n'ayant pas cru utile de la publier. Alors que le *Pariser Tageszeitung* publie presque quotidiennement des listes d'individus déchus de la nationalité allemande (« *Ausbürgerungslisten* »), les exilés n'étant pas toujours informés de leur nouveau statut juridique, rien de tel n'existe pour les artistes voués à la vindicte publique en Allemagne. C'est sans doute aussi pour cette raison que beaucoup des artistes allemands actifs en France pour dénoncer les expositions d'art « dégénéré » prennent les armes – ou les pinceaux – alors qu'ils ne figurent pas dans ces mêmes expositions : bien souvent, ils n'ont pas de moyen certain de le savoir, notamment en raison du contenu changeant des expositions d'une étape à l'autre. Dès lors, s'estime « dégénéré » tout artiste exilé qui se sent concerné, que ce soit pour des critères formels, politiques, ou par solidarité.

C. Étude de cas : André Dezarrois, un militant aux marges

Le contexte de 1937, et plus encore de 1938-1939, est défavorable aux artistes allemands à maints égards. Mais la libération d'une parole réactionnaire, y compris dans le champ esthétique, en lien avec un espace politique français traversé de tensions, complique également l'action de

Rostock ist Ernst Barlach den erlittenen Vefolgungen wirklich erlegen, und der Maler Kirchner hat demselben Schicksal vorgegriffen, als er sich entleibte. » Heinrich Mann, « Alles hin », *Die Neue Weltbühne*, 17 novembre 1938, reproduit dans Heinrich Mann, *Verteidigung der Kultur: Antifaschistische Streitschriften und Essays*, Berlin, Allemagne, Aufbau-Verlag, 1971, p. 87.

14 « eine möglichst vollständige Liste der in München ausgestellten "entarteten Künstler" aufzustellen ». Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/21, Herta Wescher, acte de fondation de l'Union des artistes allemands, 30 septembre 1937.

Français qui voudraient agir par solidarité. Le cas d'André Dezarrois, directeur du Musée du Jeu de Paume, paraît caractéristique des limites imposées, ou auto-imposées, à l'action militante en faveur de l'art allemand proscrit. En tant que conservateur du musée des « écoles étrangères », Dezarrois a toutes les cartes en main pour être un « initié », au sens goffmanien[15], de la cause des « dégénérés ». De fait, il est loin de rester inactif. Son exposition « Origines et développement de l'art international indépendant », organisée en grande hâte à l'été 1937 en réponse à l'exposition « Maîtres de l'art indépendant » au Petit Palais témoigne d'un certain courage tant les courants modernistes qui y sont présentés suscitent des réactions virulentes[16]. Au-delà des seuls critères esthétiques, le choix des tableaux qui y sont présentés atteste également d'un engagement politique : Dezarrois demande par exemple explicitement à Kandinsky le prêt de son tableau *Développement en brun*[17], dont le titre fait référence à l'idéologie nazie. C'est sans doute là ce qui fait remarquer à Kandinsky le « courage »[18] du directeur du Jeu de Paume. Son engagement est visible également dans la politique d'acquisition du musée. Il n'est pas impossible que l'acquisition, en 1936, d'un portrait par Eugen Spiro[19], futur président de l'Union des artistes libres, lui soit dû. En revanche, son rôle dans l'acquisition d'un tableau d'Otto Freundlich, artiste ouvertement dans la ligne de mire de l'Allemagne nazie, à la suite d'un appel à souscription auquel il apporte son soutien[20], est indéniable. La comparaison avec la retenue dont fait preuve le personnel des musées par ailleurs rend cet engagement d'autant plus remarquable.

Mais il semble que Dezarrois ne passe pas outre certaines limites qui lui sont fixées, ou qu'il se fixe lui-même. Un cas intéressant est fourni par la lettre qu'adresse Irmgard Burchard, organisatrice de l'exposition « Twentieth Century German Art », tenue à Londres en juillet 1938, à

15 Cf. *supra*, Partie I, Chapitre 2.

16 Cf. l'intervention de René Gillouin au Conseil municipal de la Ville de Paris le 17 décembre 1937, citée à maintes reprises dans ce travail.

17 Vassily Kandinsky, *Développement en brun*, 1933, huile sur toile, 101 x 120,5 cm, dans les collections du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou depuis 1959, numéro d'inventaire : AM 3666 P. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées nationaux parisiens, 20144707/95, lettre d'André Dezarrois à Vassily Kandinsky, 9 juillet 1937.

18 « Le directeur de ce musée a fait preuve d'un certain courage : premièrement, par principe, deuxièmement, en organisant cette exposition en même temps que le salon de l'art indépendant au Petit Palais, et au moment de l'Exposition universelle. » Lettre de Vassily Kandinsky à Josef Albers, 5 décembre 1937, citée dans *Kandinsky-Albers : une correspondance des années trente*, Paris, France, Centre Pompidou, 1998, pp. 97-98.

19 Paul Westheim, « Eugen Spiro zum 65. Geburtstag », *Pariser Tageszeitung*, 15 avril 1939, n° 971, p. 4. On trouve dans les collections actuelles du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou un *Portrait de Gerhart Hauptmann* par Spiro datant de 1932 (huile sur toile, 110 x 85 cm, numéro d'inventaire : JP 809 P) ; celui-ci est toutefois entré comme don d'Alfred Flechtheim en 1936 : il se peut que Paul Westheim s'exagère la générosité des musées nationaux français.

20 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 6, II, C. Le cas Otto Freundlich.

André Dezarrois pour lui proposer d'accueillir cette même exposition au Jeu de Paume[21]. Cette exposition, dépouillée dans un effort visible de toute connotation politique dans sa version finale, n'en est pas moins une réponse à « *Entartete Kunst* »[22]. La formule employée par Burchard laisse supposer qu'André Dezarrois avait exprimé son intérêt pour la circulation de cette exposition au cours d'une précédente conversation. Il n'empêche que cette lettre annotée au crayon par Dezarrois a sans doute reçu une réponse de la teneur suivante : « Expliquer bien aimablement que absent de Paris et pris par d'autres engagements d'Expo je ne puis faire celle-ci et que je suis contraint d'en abandonner l'idée malgré l'intérêt qu'elle présentait. »[23] Se pose ici toute la question de l'interprétation d'un tel document : peut-être Dezarrois est-il réellement trop occupé pour envisager un projet d'exposition supplémentaire. Ou peut-être, et sans doute plus vraisemblablement, le contexte international tendu et l'écho rencontré par cette exposition polémique[24] l'ont-ils fait changer d'avis pour adopter une position plus prudente. Si Dezarrois s'engage encore publiquement pour Otto Freundlich au début de l'été 1938, la fin de l'été coïncide avec la politique d'*appeasement* pré-munichoise. C'est donc dans ce contexte nouveau qu'il faut resituer le refus de Dezarrois.

Cette probable prudence politique doit être considérée à la lumière de l'activité des autres conservateurs de musée. Un dossier permet particulièrement de juger de la posture du monde muséal français vis-à-vis de l'Allemagne nazie, à savoir la question de la vente aux enchères d'art « dégénéré » à Lucerne, en juin 1939[25]. Ce dossier permet de mettre en évidence l'intérêt des musées français pour l'achat d'œuvres « dégénérées » dès décembre 1938, soit bien avant que le projet de vente soit rendu public. Il mobilise notamment des employés de l'ambassade de France à Berlin, dont l'ambassadeur André François-Poncet lui-même, ainsi que le conservateur du Musée du Luxembourg, Louis Hautecoeur. Le lecteur contemporain est frappé de l'absence totale de scrupules politiques au cours des discussions, qui envisagent même

21 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées nationaux parisiens, 20144707/97, lettre d'Irmgard Burchard à André Dezarrois, 18 août 1938. Je voudrais remercier Marie Gispert d'avoir attiré mon attention sur l'existence de cette lettre.

22 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 8, I, A. Une double contre-exposition.

23 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées nationaux parisiens, 20144707/97, lettre d'Irmgard Burchard à André Dezarrois, annotée au crayon par celui-ci, 18 août 1938.

24 À ce sujet, voir Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, chapitre 6.

25 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées nationaux parisiens, 20144707/45, Dossier « Acquisitions 1939, Propositions et rapports émanant de la Conservation », sous-dossier « 1939, Gauguin, Projet d'acquisition d'un Gauguin à la vente devant avoir lieu à Lucerne des Tableaux dits "Impurs" provenant des musées du 3e Reich ».

> « l'organisation simultanée de deux expositions : l'une, à PARIS, qui rassemblerait les œuvres qui ont disparu dans les caves des musées allemands ; l'autre, à BERLIN, qui serait consacrée aux tapisseries des Gobelins, pour lesquelles le Chancelier Hitler marque un goût particulier. Ces deux expositions parallèles permettraient, sans doute, de donner corps à des projets d'échanges, en éveillant directement l'attention des hautes autorités du régime, sans passer par l'intermédiaire des Directeurs de Musées qui tiennent trop aux œuvres appartenant aux collections dont ils ont la charge. »[26]

Si ce projet de collaboration artistique franco-allemande n'aboutit pas, le gouvernement allemand privilégiant *in fine* la vente aux enchères publique, Louis Hautecoeur ne paraît pas faire grand cas du professionnalisme de ses homologues allemands et n'exprime en tout cas pas de doutes quant à la conduite que la déontologie serait susceptible de lui dicter. Dans un contexte tel, l'implication prudente de Dezarrois pour se tenir éloigné de toute compromission avec la politique artistique du IIIe Reich est significative de la marge d'action à la portée des acteurs à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

II. L'union fait la force ? Entre-soi et guerres intestines

A. L'Union des artistes libres, ou la tentation de l'entre-soi

Au sein des Allemands ayant fui le IIIe Reich à destination de la France, trois groupes

26 Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, Archives des Musées nationaux parisiens, 20144707/45, Lettre de Louis Hautecoeur à Henri Verne, Directeur des Musées nationaux, 6 janvier 1939.

disposent en 1937 de structures plus ou moins fonctionnelles : les réseaux d'aide aux réfugiés juifs, la communauté des dissidents politiques, notamment communistes, et les écrivains regroupés autour de la Société des gens de lettres allemands (*Schutzverband deutscher Schriftsteller*)[27]. S'il existe une colonie d'artistes plasticiens allemands à Paris antérieure à « *Entartete Kunst* », celle-ci n'est que peu fédérée autour d'une cause politique commune et ne possède pas d'organisation. Un Collectif d'artistes allemands (*Kollektiv deutscher Künstler*) d'allégeance communiste voit le jour à la fin de l'année 1935 sous l'impulsion d'Otto Freundlich, mais ne survit pas jusqu'aux expositions « *Entartete Kunst* »[28]. La structure susceptible de fournir le tremplin à une mobilisation contre les expositions d'art « dégénéré » reste donc à inventer. Voilà qui est fait le 30 septembre 1937, avec la réunion fondatrice de l'Union des artistes allemands (*Deutscher Künstlerbund*), à laquelle participent les peintres Max Lingner, Erwin Öhl, Eugen Spiro et Gert Wollheim et les critiques d'art Herta Wescher et Paul Westheim. Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire de ce groupement[29] ; le récit de sa genèse est toutefois indispensable à celui de la réception des expositions d'art « dégénéré » en France, car ses statuts sont une réponse explicite à « *Entartete Kunst* » :

> « 1) But de l'exposition : contre-exposition contre l'exposition d'art dégénéré à Munich, doit montrer à l'opinion publique mondiale de quelle manière l'art véritable a été diffamé et ruiné en Allemagne. 2) Forme de l'exposition : elle comprend a) tous les artistes qui sont attaqués à Munich… b) les artistes interdits en Allemagne ou qui ont émigré pour des raisons raciales ou politiques. »[30]

Le but premier de l'Union des artistes allemands est donc de répondre à « *Entartete Kunst* » par une autre exposition ; ses objectifs sont d'emblée politiques autant qu'artistiques, malgré son apolitisme revendiqué. La définition des artistes qui doivent être exposés témoigne du désir

27 À ce sujet, voir notamment Gilbert Badia, *Les bannis de Hitler: accueil et luttes des exilés allemands en France*, Paris, France, Études et documentation internationales, 1984, et Hélène Roussel et Jean Mortier (dir.), *Exil, résistance, « autre Allemagne »*, Nanterre, France, Chlorofeuilles éd., 1998.

28 À ce sujet, voir Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, chapitre 3.

29 L'Union des artistes allemands / libres a bien été étudiée. On peut notamment se reporter à Keith Holz, *op. cit.*, chapitre 5 ; Hélène Roussel, « Les peintres allemands émigrés en France et l'Union des artistes libres » *in* Gilbert Badia, *op. cit.* ; Hélène Roussel, « Die emigrierten deutschen Künstler in Frankreich und der Freie Künstlerbund », pp. 173-211, *in Exilforschung: ein internationales Jahrbuch*, Munich, Allemagne, Edition Text u. Kritik, 1983.

30 « 1) Zweck der Ausstellung: Gegenausstellung gegen die Ausstellung entarteter Kunst in München, soll der Weltöffentlichkeit zeigen, in welcher Weise wirkliche Kunst in Deutschland diffamiert und ruiniert wird. 2) Form der Ausstellung: sie umfasst a) alle Künstler, die in München ausgeprangert sind… b) die Künstler, die in Deutschland verboten sind und die aus rassischen oder politischen Gründen emigriert sind. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/21, Herta Wescher, acte de fondation de l'Union des artistes allemands, 30 septembre 1937.

d'étendre la protestation au-delà des seuls artistes concernés au premier plan. Le changement de nom de l'Union, qui devient l'Union des artistes libres (*Freier Künstlerbund*) au printemps 1938, atteste également d'une ouverture en direction des artistes autrichiens au lendemain de l'Anschluss. Les nouveaux statuts de mars 1938 affichent une ambition élargie, mais qui reste politique : « L'objectif de l'Union : réunion de tous les artistes et critiques d'art allemands qui sont en faveur d'un développement artistique libre et qui rejettent l'organisation forcée de la Chambre de Culture »[31]. Le recrutement des membres reste des plus limités, puisque seuls les « artistes et critiques d'art allemands »[32] sont éligibles. Les raisons de limiter ainsi le recrutement sont multiples : légitimité à porter la parole des persécutés, facilité à communiquer dans une même langue, interconnaissance antérieure à l'exil. Mais il n'est pas certain que ce choix ait servi la cause des « dégénérés », qui font preuve d'une forme de repli identitaire.

Ce repli est d'autant plus risqué que certains des artistes concernés refusent de rejoindre le mouvement. L'exemple le plus caractéristique est sans doute celui de Vassily Kandinsky. Ancien professeur du Bauhaus, théoricien de l'art abstrait, éminent figurant au tableau des « dégénérés » et pion stratégique dans le milieu artistique cosmopolite de Paris, celui-ci aurait sans aucun doute été fort précieux à la cause de l'Union des artistes libres. Mais Kandinsky en décide autrement et se tient soigneusement à l'écart du milieu des exilés. Il s'en explique de manière laconique dans une lettre au critique d'art britannique Herbert Read : « l'exclusion du "moment politique" dans l'exposé ["Twentieth Century German Art" à Londres] est une belle décision. La chose est simple, et il ne vaut pas la peine de la souligner trop – la situation dans l'art en Allemagne est claire sans explications forcées. »[33] En réalité, Kandinsky est alors en voie d'intégration dans les milieux surréalistes parisiens et a donc tout intérêt à ne pas fréquenter des artistes allemands, déclassés socialement et esthétiquement. Par conséquent, la mobilisation contre les expositions d'art « dégénéré » est portée de manière active par un noyau de quelques dizaines de personnes au maximum, ce qui, à coup sûr, ne favorise pas sa diffusion dans la société française.

---

31 « Die Aufgabe des Bundes: Zusammenfassung aller deutscher Kuenstler und Kunstschriftsteller, die fuer freie kuenstlerische Entwicklung sind und die Zwangsorganisation der Kulturkammer ablehnen. » *Idem*, anonyme, statuts de l'Union des artistes libres, 21 mars 1938.

32 « Tout artiste ou critique d'art allemand peut devenir membre de l'Union. [...] Les amateurs d'art qui soutiennent l'Union par une aide morale et matérielle peuvent être nommés membres d'honneur. » « Mitglied des Bundes kann jeder Deutsche Kuenstler und Kunstschriftsteller werden. [...] Kunstfreunde, die durch ideelle und materielle Hilfe den Bund foerdern, koennen zu Ehrenmitgliedern ernannt werden. » *Ibidem*.

33 Lettre de Vassily Kandinsky à Herbert Read, 9 mai 1938, citée dans *Exilforschung: ein internationales Jahrbuch*, Munich, Allemagne, Edition Text u. Kritik, 1983, p. 222. Si l'absence de Kandinsky dans ce mouvement est patente, il s'en explique peu ; sa correspondance avec Josef Albers, par exemple, n'y fait pas la moindre allusion.

B. La guerre des collectifs

Face au contexte politique et social défavorable aux Allemands et Autrichiens exilés en France, seul le regroupement de tous les militants autour d'une même cause paraîtrait efficace. Malgré la structure de l'Union des artistes libres, force est de constater que les individus prétendant représenter l'émigration artistique en France ne réussissent pas toujours à s'unir dans l'adversité. Le conflit qui oppose la Ligue de l'Allemagne nouvelle de Hans Siemsen et l'Union des artistes libres d'Eugen Spiro, Paul Westheim et Gert Wollheim est l'exemple le plus manifeste de ces « jalousies mesquines entre émigrés, qui sont malheureusement déjà presque habituelles »[34]. Ces désaccords desservent la cause des artistes « dégénérés », tant celle-ci échoue à être portée d'une seule voix. La chronologie de cette guerre picrocholine est la suivante : la Ligue de l'Allemagne nouvelle est fondée au printemps 1938 et entretient dans un premier temps des rapports tout à fait cordiaux et fondés sur l'entraide avec l'Union des artistes libres, comme en atteste la correspondance entre Hans Siemsen et Paul Westheim ; au début de l'été 1938 s'esquisse le projet d'une participation commune à l'Exposition universelle de 1939 à New York[35]. En août 1938 éclate un désaccord quant au fait de rendre public ce projet, ce que fait l'Union des artistes libres dans son organe *Freie Kunst und Literatur* ; Hans Siemsen tient dès lors des propos très durs contre ses anciens associés et essaie de les éliminer du projet : en vain, puisque c'est finalement lui qui est écarté. Il ne participe pas à l'exposition de l'Union des artistes libres en 1938 et la rupture paraît consommée[36].

Il paraît toutefois peu plausible qu'une simple question de publication soit à l'origine de cette querelle entre les deux organisations. Il existe manifestement d'emblée une concurrence entre la Ligue et l'Union ; alors que l'Union des artistes libres est constituée autour d'objectifs clairs, au risque de se cantonner à l'entre-soi, la Ligue de l'Allemagne nouvelle paraît avoir du mal à

34 « Die leider schon fast üblichen Emigranten-Eifersüchteleien » BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 10, lettre de Hans Siemsen à « Maître Ludwig », probablement Emil Ludwig, 1er septembre 1938.

35 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 8, II, B. Les préparatifs pour l'exposition internationale de New York.

36 Cette chronologie se lit dans la correspondance de Hans Siemsen : BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286.

se positionner distinctement. En effet, Hans Siemsen cherche à fonder une organisation antifasciste qui lutterait contre le IIIe Reich et prévoirait l'avenir de l'Allemagne après Hitler. Ce « créneau » étant assez largement occupé par de multiples organisations antifascistes plus anciennes, les objectifs de la Ligue semblent se redéfinir progressivement dans la pratique, et après avoir édité une première brochure sur la situation économique du IIIe Reich, Hans Siemsen se préoccupe davantage de l'opération « art dégénéré ». Toutefois, au moment où la Ligue de l'Allemagne nouvelle essaie de mobiliser des artistes français pour protester contre l'exposition infamante[37], l'Union des artistes libres est refondée et prépare son exposition « L'Art allemand libre ». Hans Siemsen paraît dès lors cacher sa déconvenue personnelle sous des prétextes divers. Il essaie ainsi de présenter la Ligue de l'Allemagne nouvelle comme une association qui « ne peut être une association ni même un parti, encore moins une n-ième organisation quelconque d'émigrés »[38], contre toute évidence factuelle. Il tente également de discréditer l'Union des artistes libres pour des raisons politiques lorsqu'il justifie sa rupture à l'été 1938 : « le "S.D.S."[39], "l'Union des artistes", etc. (tout ce qui, à tort ou à raison, est réputé communiste) ont, prématurément et de façon assez puérile, rendu [les plans pour l'Exposition] publics afin d'en prendre "la direction". Cela a, en retour, effrayé les bourgeois. »[40] L'engagement socialiste de Hans Siemsen ne permet toutefois pas de prendre cette appréciation politique pleinement au sérieux.

Ainsi, si les dissensions entre Ligue de l'Allemagne nouvelle et Union des artistes libres sont vraisemblablement dues à des désaccords personnels bien plus qu'à un positionnement différent dans la lutte contre la politique artistique du IIIe Reich, les conséquences ne sont pas négligeables pour la cause de l'art « dégénéré » en France. En effet, chacun des deux groupes parvient à rallier un certain nombre de personnalités françaises à sa cause, mais sans en faire bénéficier l'autre : les grands artistes français convaincus par Hans Siemsen n'apportent pas leur soutien à l'Union des artistes libres, qui elle-même refuse sans doute à Siemsen la possibilité d'y participer.

37 Cf. *supra*, Partie I, Chapitre 2, I, B. Les artistes français.

38 « unser Bund kein Verein oder gar eine Partei sein kann, am wenigsten wieder irgend eine neue Emigranten-Organisation ». BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/10, lettre de Hans Siemsen à Stefan Zweig, 7 février 1938.

39 *Schutzverband deutscher Schriftsteller*, Société des gens de lettres allemands. Hans Siemsen fait partie de son comité directeur en 1937 ; la lettre citée ci-dessus indique toutefois qu'il s'est également disputé avec cette organisation.

40 « sind der "S.D.S.", "Künstlerbund" u.s.w. (alles was, zu Recht oder Unrecht, im Geruch des Kommunismus steht) vorzeitig und auf ziemlich kindische Weise in die Oeffentlichkeit gegangen, um "die Führung" zu übernehmen. Das hat wiederum bürgerliche Leute zurückgeschreckt. » BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 10, lettre de Hans Siemsen à « Maître Ludwig », probablement Emil Ludwig, 1er septembre 1938. Siemsen emploie presque les mêmes termes dans une autre lettre, à Leo Kerstenberg, datée du 26 août 1938.

L'impossibilité pour les deux organisations de communiquer d'une seule voix autour d'une même cause met en lumière les difficultés à convaincre un public français déjà méfiant.

C. Le cas Otto Freundlich : une mobilisation réussie autour d'un individu

Face à ces divisions internes à l'émigration artistique, quels seraient les critères susceptibles de permettre une mobilisation efficace ? Le cas d'Otto Freundlich offre un rare exemple d'une mobilisation réussie autour d'un artiste allemand exilé en France, particulièrement représentatif de l'art « dégénéré ». En effet, alors qu'il vit dans des conditions précaires, la galeriste Jeanne Bucher, organise, en juin 1938, à l'occasion de son soixantième anniversaire, une exposition de ses œuvres. Cette exposition est accompagnée par un appel à souscription afin d'acquérir l'un de ses tableaux, *Hommage aux peuples de couleur*[41], pour les collections du Musée du Jeu de Paume. L'« appel en faveur de Otto Freundlich »[42] argumente en soulignant le rôle de l'artiste dans le développement de l'art abstrait, la difficulté de ses conditions de vie, et évoque également sa postérité dans le IIIe Reich, accordant un rôle important à sa présence dans « *Entartete Kunst* » :

> « L'Allemagne hitlérienne ne vit naturellement dans l'art contemplatif de Freundlich qu'une dégénérescence. Mais, en plaçant la reproduction d'une sculpture de Freundlich "L'Homme Nouveau"[43] sur la couverture du catalogue de l'exposition organisée récemment à Berlin[44] [*ill. 21*], sous le titre : "l'Art dégénéré" les Allemands rendirent – à leur insu – un hommage à Otto Freundlich. »

41 *Hommage aux peuples de couleur*, 1935, mine graphite et gouache sur papier marouflé sur toile, 165 x 140 cm, aujourd'hui dans les collections du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, numéro d'inventaire : AM 1353 D.

42 Reproduit notamment dans Uli Bohnen, *Otto Freundlich Schriften: ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Cologne, Allemagne, DuMont, 1982, p. 210. À ce sujet, voir Lara Höfchen, « "Un appel en faveur d'Otto Freundlich et de son art" - Zur Problematik der Rezeption emigrierter Künstler im Paris der 30er Jahre », Mémoire de licence, Université de Cologne, 2013, disponible en ligne : http://philtypo3.uni-koeln.de/fileadmin/phil-fak/aktuelles/2014/Bachelorarbeit-Hoefchen.pdf.

43 *Der neue Mensch*, 1912, plâtre, h. 139 cm, œuvre détruite.

44 Le catalogue de l'exposition d'art « dégénéré » n'est introduit qu'à partir de la deuxième étape, à Berlin, du 26 février au 8 mai 1938.



Illustration 21. Couverture du catalogue de l'exposition « Entartete Kunst » *avec la sculpture d'Otto Freundlich*, Le nouvel Homme. *Reproduit dans Stephanie Barron*, « Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany, *Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991.*

L'appel mobilise plusieurs réseaux distincts. D'une part, l'exposition à la galerie Jeanne Bucher est inaugurée par Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts, et André Dezarrois, directeur du Musée du Jeu de Paume : Otto Freundlich bénéficie donc, dans une certaine mesure, de la protection des milieux officiels et des musées. D'autre part, le comité d'action pour l'appel est composé de Marie Cuttoli[45], Alfred Döblin[46] et Max Ernst : il se situe donc au carrefour entre le monde de l'art moderne français et la frange la mieux intégrée des exilés allemands. Enfin, les signataires, au nombre de 27, font cohabiter de grands noms de l'art français (Georges Braque, Robert et Sonia Delaunay, André Derain, Albert Gleizes, Fernand Léger, André Lhote), des artistes de l'École de Paris (Jacques Lipchitz, Pablo Picasso), des exilés parisiens (Paul Westheim), des persécutés du Reich qui se tiennent à distance des artistes exilés (Vassily Kandinsky, Wilhelm Uhde) et enfin des exilés hors de France (Walter Gropius, Oskar Kokoschka). Ce sont donc des réseaux fort divers qui s'unissent autour de la personne de Freundlich, et ce, avec succès : le tableau en question est effectivement donné au Jeu de Paume en 1938[47].

45 Marie Cuttoli (1873-1979) est une médiatrice importante de l'art moderne et notamment de la tapisserie.

46 Alfred Döblin (1878-1957) est un médecin et écrivain allemand, naturalisé français, et l'une des figures tutélaires de l'émigration allemande.

47 Voir la notice d'œuvre correspondante sur le site du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cEbXpj/rx5R8jR

De fait, c'est sans doute l'habileté d'Otto Freundlich à se situer au carrefour de sociabilités diverses qui explique la réussite de cette mobilisation. Il appartient à l'Union des artistes libres, mais sans jouer de rôle majeur dans la guerre que se livrent les organisations émigrées. Il cultive également une sociabilité politique : militant communiste, il se tourne vers des artistes engagés lorsqu'il est à la tête du jeune Collectif des artistes allemands (*Kollektiv deutscher Künstler*), actif entre novembre 1935 et février 1937. Il écrit par exemple sur un ton typique de la prose communiste à Francis Jourdain, promoteur des arts décoratifs populaires : « Dans la lutte sincère et décisive contre les fascistes de toutes les nationalités qui se prépare nous saluons [...] le grand artiste révolutionnaire Francis Jourdain »[48]. Sa lutte pour échapper aux internements auxquels font face les étrangers à partir de l'automne 1939 atteste également de son insertion dans les milieux artistiques français : vont le défendre Georges Braque, le sénateur Paul Cuttoli (époux de Marie Cuttoli), les Delaunay, Albert Gleizes[49]. La lettre qu'adresse Freundlich à Dezarrois pour le remercier de son soutien lors de l'exposition de 1938 illustre toute sa gratitude au monde de l'art français, ainsi qu'une déférence peut-être quelque peu excessive, en complicité avec l'homme de lettres et collectionneur Géo-Charles, qui corrige son brouillon :

> « Je me permets de vous exprimer ma profonde reconnaissance pour la belle place au milieu de mes vieux camarades que vous avez bien voulu accorder à mon tableau au Musée du Jeu de Paume. Je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, à ma plus sincère gratitude. N'avez-vous pas soutenu en effet dès le premier moment les efforts de mes amis à l'occasion de mon 60e anniversaire et accepter le patronat [sic] de mon exposition chez Madame Bucher. » [50]

Enfin, il est sans doute le seul artiste allemand qui réussisse à fréquenter à la fois la sphère des exilés et Vassily Kandinsky, qui accepte même de poser avec lui à la sortie de l'exposition Otto Freundlich à la galerie Jeanne Bucher[51] (*ill. 22*).

48 IMEC, Caen, Fonds Otto Freundlich, FRN 3.33, lettre d'Otto Freundlich à Francis Jourdain, s.d.

49 IMEC, Caen, Fonds Otto Freundlich, FRN 12.2, lettre de Jeanne Koscnick-Kloss à Otto Freundlich, 1er décembre 1939.

50 IMEC, Caen, Fonds Otto Freundlich, FRN 5.6, lettre d'Otto Freundlich à André Dezarrois, version corrigée par Géo-Charles, 1938.

51 Sophie Bernard (éd.), *Kandinsky: 1933-1944, les années parisiennes*, Paris, France, Somogy éditions d'art, 2016, p. 122.



Illustration 22. Otto Freundlich (à g.) et Vassily Kandinsky (à d.) à la sortie de la galerie Jeanne Bucher, 1938. © Jeanne Bucher Jaeger.

Paradoxalement, alors qu'Otto Freundlich a toutes les raisons d'être dans la ligne de mire des autorités hitlériennes[52], ce sont autant d'arguments qu'il peut mobiliser pour intégrer des cercles sociaux divers. De plus, son émigration ancienne (Otto Freundlich réside par intermittences en France depuis 1909) lui permet une familiarité de longue date avec les milieux artistiques parisiens. Le cas de Max Ernst est comparable : lui aussi est à la jonction entre milieux parisiens et exilés, ce qui explique d'ailleurs le rôle joué par Ernst dans l'appel pour Freundlich. Bien sûr, la solidarité qu'illustre le cas de Freundlich n'est pas illimitée, et son sort en témoigne : en 1943, Otto Freundlich est déporté au camp de Lublin-Majdanek, dont il ne revient pas. Malgré tout, l'épisode de 1938 montre que la mobilisation autour d'un individu plutôt que d'un collectif peut être efficace. C'est sans doute le manque de relations françaises anciennes qui dessert profondément la plupart des membres de l'Union des artistes libres, alors que Freundlich est l'exemple d'une familiarité avec ces différents cercles, à même de faire de la présence à « *Entartete Kunst* » un argument efficace de mobilisation.

52 Cet argument est développé par Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*. Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, p. 171 : Otto Freundlich cumule quatre critères de persécution nazie, à savoir le cosmopolitisme, la judéité, le communisme et le modernisme artistique.

Chapitre 7
Registres de mobilisation

« Paul Klee est considéré outre-Rhin comme le mauvais génie de la peinture contemporaine. Sans avoir ni brigué, ni repoussé cet honneur, il y préside à l'exposition dite de la "dégénérescence" »[1]. L'ironie du marchand d'art Jacques Bonjean met le doigt sur l'un des problèmes propres aux expositions d'art « dégénéré » : les artistes y sont représentés sans leur consentement. Face à la légalité du gouvernement nazi, il s'agit dès lors pour les artistes « dégénérés » d'invoquer d'autres légitimités au nom desquelles condamner l'opération « art dégénéré ». Or la mobilisation des artistes exilés et de leurs soutiens ne peut faire appel à tous les « répertoires » (Charles Tilly) protestataires disponibles : réunions publiques, manifestations, pétitions, sont vouées d'emblée à l'échec car les concernés sont trop peu nombreux et n'ont pas le droit d'exercer une activité ouvertement politique. Dès lors, la mobilisation contre les expositions d'art « dégénéré » peut s'appuyer, plus que sur une présence physique, sur l'écrit et l'image, soit essentiellement sur la presse et les contre-expositions. Les écrits des artistes exilés jouent dès lors sur différents registres de discours, qui sont autant de tentatives de définir une identité collective construite dans l'opposition aux visées artistiques du IIIe Reich. Le jeu sur des réappropriations de traditions et de mythologies diverses et parfois contradictoires atteste de la difficulté à endosser

1 Jacques Bonjean, « Les expositions. Paul Klee », *Beaux-Arts*, 11 février 1938, n° 267, p. 4.

une identité sociale à la fois acceptable et efficace au sein de la société française de la fin des années 1930.

I. « L'autre Allemagne » en France : problèmes d'identification

A. Réapproprier l'héritage français

« On peut très bien peindre [*kann man sehr gut malen*] à Paris, mieux que dans le Berlin actuel ; là-bas, quand on sait bien peindre [*wenn man gut malen kann*], on ne récolte que l'interdiction d'exercer. »[2] Avec ce jeu de mots sur l'importance d'avoir le droit de peindre avant d'avoir le talent de peintre, Paul Westheim met l'accent sur une spécificité de l'exil artistique par rapport aux autres types de réfugiés du IIIe Reich en France. En effet, la France, choisie par de nombreux exilés pour son aura de terre d'asile, a également la réputation de terre d'arts, dont Paris serait la capitale incontestée jusqu'à la guerre. L'un des thèmes qui reviennent souvent dans les discours des exilés pour défendre l'art « dégénéré » contre les ambitions nazies est donc la réappropriation d'un héritage français, dans la double perspective d'une tradition de liberté artistique et du respect des droits de l'homme.

L'éloge de la France comme terre des arts et de Paris comme capitale artistique mondiale ne relève pas uniquement des circonstances propres à la situation d'exil. En effet, nombre de militants de l'art « dégénéré » connaissent la France depuis le début de l'Entre-deux-guerres, voire depuis le début du siècle, et beaucoup se sont formés à Paris. La profonde gratitude exprimée par Otto Freundlich à André Dezarrois n'est pas flagornerie :

2 Paul Westheim, « Eugen Spiro zum 65. Geburtstag », *Pariser Tageszeitung*, 15 avril 1939, p. 4.

> « Et c'est en France, dans ce pays de la tradition artistique, profonde et honnête, que nous, les artistes étrangers, […] avons trouvé le climat moral et artistique véritable […] je me permets d'exprimer en même temps mes hommages à la France pays de la culture, de la tradition artistique, […] à laquelle je me sens infiniment lié depuis ma jeunesse. »[3]

Cette rhétorique, courante chez Otto Freundlich, s'observe aussi sous la plume d'autres artistes exilés, notamment au sein de l'Union des artistes libres. Le *topos* de la France artistique est au cœur du discours tenu par le peintre Eugen Spiro lors du vernissage de l'exposition « L'Art allemand libre », à Paris en novembre 1938. La liberté artistique française y est opposée à l'opération « art dégénéré » au prix d'une idéalisation du contexte français :

> « Un pays aussi beau, aussi libre et aussi humain que la France, où l'art, grâce à la liberté totale des idées et du travail artistique est arrivé au comble de la prospérité, ne peut comprendre d'aussi grotesques mesures [celles de l'Allemagne nazie]. Nous [l'Union des artistes libres] sommes donc d'autant plus reconnaissants à ce pays et à cette ville d'arts qu'est Paris, de pouvoir y vivre et y exercer notre art ; et notre sentiment de reconnaissance vivra en nous jusqu'à notre dernier jour. Nous ne cesserons jamais d'apprécier ce bonheur de pouvoir y vivre, respirer et travailler dans cette atmosphère artistique sous la fécondation de l'art français et à côté des artistes français qui nous ont accueillis avec leur plus grande bienveillance »[4].

Il va de soi que l'accueil français n'est certainement pas aussi rose que le prétend Eugen Spiro, qui s'adresse à un public français[5] qu'il s'agit de flatter pour mieux le convaincre du bien-fondé de la lutte contre les expositions d'art « dégénéré ».

La défense de la liberté artistique est en effet la suite logique de la mythologie autour de la France, pays des droits de l'homme, également mobilisée à de nombreuses reprises par les artistes exilés : « *L'art est libre !*[6] Créer librement, exposer publiquement sans entraves. Ce sont là les

3 IMEC, Caen, Fonds Otto Freundlich, FRN 5.6, lettre d'Otto Freundlich à André Dezarrois, version corrigée par Géo-Charles, 1938.

4 Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/22, anonyme [Eugen Spiro], sans titre [probablement discours de vernissage de « l'Art allemand libre »], s.d.

5 Prononcé en français lors du vernissage de l'exposition, ce discours est également radiodiffusé sur Radio-37 le 25 décembre 1938.

6 L'italique indique les expressions en français dans le texte.

droits de l'homme pour l'artiste, qu'ils doivent à la Révolution française. »[7] C'est en particulier à l'été 1939, à l'occasion des 150 ans de la Révolution française, que les exilés, peut-être aussi parce qu'ils sentent approcher le danger de la guerre, mettent l'accent sur l'héritage français de liberté supposée. Eugen Spiro ne fait pas l'économie de ce discours patriotique français :

> « nous, les artistes et intellectuels émigrés, nous avons le désir ardent d'exprimer de nouveau notre profonde reconnaissance à la France hospitalière en fêtant avec elle le cent-cinquantenaire de la Révolution qui a donné au monde entier d'innombrables biens et la grande et immortelle devise humaine de la Liberté, Égalité, Fraternité ! »[8]

La conclusion pour ce qui est de l'art « dégénéré » est évidente : non seulement sensible à l'innovation artistique, la France devrait également, par respect de ses principes fondateurs, réprouver l'épuration menée contre l'art moderne allemand et défendre les artistes persécutés par la dictature hitlérienne. À défaut de pouvoir tenir ouvertement un discours belliciste en 1939 en tant qu'étrangers, les réfugiés peuvent espérer obtenir du moins une protection en tant que réfugiés éligibles à un droit d'asile. Les « dégénérés » en France, s'ils peuvent attirer une sympathie non négligeable, n'obtiennent toutefois rien de tel. On comprend, au prisme de cette mythologie d'une France protectrice, que quelqu'un comme l'écrivain Arthur Koestler qualifie la campagne d'internements des étrangers à l'automne 1939 (que subissent également la majeure partie des artistes exilés) de « crime de haute trahison »[9].

Les exilés, pourtant, sont allés jusqu'à reprendre le vocabulaire de connotation chauvine employé par la France à l'encontre de l'Allemagne dès la Première Guerre mondiale. En particulier, la rhétorique du type « barbarie *versus* civilisation » employée pendant la guerre, notamment pour dénoncer les destructions patrimoniales des armées allemandes, fait irruption dans le vocabulaire des antifascistes allemands. Ainsi, sous la plume de Paul Westheim, c'est notamment le terme de « vandales » (*Vandalen*) qui revient, selon une tradition sémantique directement héritée de la Révolution française et des réflexions de l'abbé Grégoire sur le « vandalisme » révolutionnaire. Dans son article, intitulé sobrement « Les vandales », qui porte sur la destruction d'un tableau

7 « L'art est libre ! Frei schaffen, unbehindert öffentlich ausstellen. Das sind fuer die Kuenstler die droits de l'homme, die sie der französischen Revolution verdanken. » Anonyme, *Freie Kunst und Literatur*, 1939, n°7/8, numéro spécial à l'occasion des 150 ans de la Révolution française, non paginé.

8 Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/22, Eugen Spiro, s.t., s.d.

9 Arthur Koestler, *La lie de la terre*, Paris, France, Librairie générale française, 1971.

d'Oskar Kokoschka, Westheim parle de « pulsion de destruction vandale »[10]. L'« autre Allemagne » est donc présentée comme associée à la République française dans le combat contre la barbarie nazie.

B. « Dégénérés de tous les pays, unissez-vous !»

De la même manière que la Révolution française se voulait porteuse de valeurs universelles, les artistes vilipendés par le régime hitlérien tâchent d'extraire leur cause de ses particularismes pour l'ériger en cause susceptible de toucher tout un chacun. En particulier, il s'agit de rassembler au-delà des seules frontières françaises. L'ambition portée par l'Union des artistes libres à cet égard paraît *a posteriori* démesurée :

> « Le premier et plus urgent devoir est le suivant : éclairer l'opinion publique mondiale sur la manière dont l'art véritable a été diffamé et détruit en Allemagne. [...] Grâce à [l'exposition "L'Art allemand libre"], le monde va pouvoir juger de la vraie nature de cet iconoclasme [...]. Il ne s'agit pas ici des artistes persécutés en Allemagne ; les artistes et amateurs d'art de tous les pays doivent être conscients qu'un crime est commis contre le principe fondamental de toute création artistique : la liberté de l'art. L'ensemble de l'opinion publique mondiale doit protester contre ce viol de la création artistique. »[11]

Cette insistance sur l'intérêt mondial qui devrait être porté à la cause des dégénérés relève bien sûr dans une certaine mesure de la stratégie de « vente » de l'Union des artistes libres. Toutefois, elle est également significative d'une certaine vision messianique de la France : si la cause de l'art moderne allemand a une chance d'être défendue sur la scène internationale, c'est, selon les exilés

10 « aus vandalischem Zerstörungsdrang ». Paul Westheim, « Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka – Wird er in London ausgestellt? », *Pariser Tageszeitung*, 7 juillet 1938, n° 731, p. 3.

11 « Die erste und dringendste Aufgabe ist: die Weltöffentlichkeit aufzuklären, wie die wirkliche Kunst in Deutschland diffamiert und vernichtet wird. [...] Durch diese Ausstellung wird die Welt sich ein Urteil bilden können über die wahre Natur diese Bildersturms [...]. Es geht hier nicht um die in Deutschland unterdrückten Künstler; die Künstler und Kunstfreunde aller Länder müssen sich bewusst sein, dass hier ein Vorstoss erfolgt gegen das Grundprinzip allen künstlerischen Schaffens: die Freiheit der Kunst. Die gesamte Weltöffentlichkeit muss gegen diese Vergewaltigung des künstlerischen Schaffens protestieren. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/22, lettre anonyme destinée à récolter des fonds pour l'Union des artistes libres, s.t., s.d.

parisiens, depuis la France. Paris comme épicentre de la mobilisation contre l'épuration de l'art allemand fait donc partie des arguments mobilisés par l'Union des artistes libres, comme décrit dans son récit de genèse :

> « Il était tout naturel que le courant principal des milieux artistiques, qui laissent depuis plusieurs années les frontières allemandes et autrichiennes derrière eux, se dirige vers Paris, vers la capitale mondiale de tout domaine artistique, qui fait office d'éducatrice des peuples depuis deux cents ans, et que de nombreux désormais exilés aimaient depuis leurs études déjà. Les attentes ne furent pas déçues. La ville des peintres recueillit les sans patrie avec bonté ; l'air libre et clair de la spiritualité et de l'hospitalité françaises les accueillit de manière revigorante, vivifiante, bénéfique. […] De sorte que s'est constitué ici un centre de l'ensemble de l'émigration austro-allemande. »[12]

Cette vision internationaliste de l'Union des artistes libres dans sa lutte contre l'opération « art dégénéré » n'est pas sans lien avec la sensibilité communiste ou socialiste d'une grande partie de ses membres. La rhétorique d'une possible « Internationale artistique » doit toutefois beaucoup au caractère international de la diaspora allemande et autrichienne d'autre part. Bien qu'il soit permis de douter de la réelle réussite de l'Union des artistes libres à fédérer les artistes « dégénérés » ayant fui à travers l'Europe et le monde, cette ambition est assumée : l'Union des artistes libres « veut rassembler tous les artistes, critiques d'art et amateurs d'art libres allemands et autrichiens dispersés dans tous les pays »[13] dans sa protestation. C'est aussi pour cette raison qu'elle propose la présidence d'honneur à Oskar Kokoschka, peintre autrichien considéré comme représentatif de l'art allemand (et « dégénéré »), qui a choisi de ne pas fuir en France, mais à Londres, après avoir vécu en Tchécoslovaquie jusqu'en 1938. L'une des réussites de cette politique est le ralliement du *Oskar-Kokoschka-Bund*, groupe comparable fondé à Prague en septembre 1937, à l'Union des artistes libres. Certaines prises de contact avec d'autres artistes « dégénérés »

12 « Es war nur natürlich, dass der Hauptstrom der Künstlerschaft, die in den letzten Jahren, die deutschen und österreichischen Grenzen hinter sich liess, seine Richtung auf Paris nahm, nach der Welthauptstadt allen Kunstwesens, die seit zwei Jahrhunderten als die Lehrmeisterin der Völker fungiert, und die viele der nun ins Exil Ziehenden schon seit ihrer Studienzeit liebten. Die Erwartungen wurden nicht enttäuscht. Die Stadt der Maler nahm die Heimatlosen gütig auf, erquickend, belebend heilkräftig empfing sie die freie, helle Luft der französischen Geistigkeit und Gastlichkeit. […] So dass hier ein Mittelpunkt der gesamten deutsch-österreichischen Künstleremigration entstanden ist. ». Hugo Rellstab, « Deutsche und österreichische Künstler in Paris », *Die Zukunft*, 26 mai 1939, n°21, p. 6.

13 « will die über alle Länder zerstreuten freien deutschen und österreichischen Künstler, Kunstschriftsteller und Kunstfreunde sammeln. » Anonyme, sans titre, *Freie Kunst und Literatur*, septembre 1938, n° 1, p. 6.

sont également couronnées de succès et considérées comme autant de titres de gloire : « avec Josef Bato (également à Londres), avec Max Beckmann à Amsterdam, avec Felix Nussbaum à Bruxelles […], avec le sculpteur Isenstein à Copenhague, avec Bruno Krauskopf à Oslo. »[14] Ces sympathies européennes ont certainements été utiles à l'Union des artistes libres, en particulier lors de l'organisation de son exposition à Paris. Malgré tout, il est probable que son ambition fédératrice ait été quelque peu en décalage avec la réalité des soutiens sur lesquels compter et dont se prévaut Eugen Spiro dans sa correspondance, lorsqu'il affirme par exemple que « tous les émigrés d'Allemagne et d'Autriche, qui travaillent désormais à Paris, Londres, en Amérique, Palestine, Suisse et Hollande ou ailleurs »[15] ont rejoint son Union. De fait, le projet de répondre à l'exposition itinérante « *Entartete Kunst* » par une contre-exposition itinérante en « Suisse, Angleterre, Hollande, Danemark, États-Unis »[16] ne voit pas le jour.

C. Peut-on rire de l'art « dégénéré » ? L'humour comme arme politique

La théorie nazie sur l'art « dégénéré » est-elle drôle ? La question n'est pas aussi absurde qu'il y paraît, tant elle a suscité la moquerie à ses débuts. Ainsi, lorsque le médecin et homme de lettres Max Nordau publie son ouvrage *Dégénérescence*, en 1893[17], et est l'un des premiers à parler d'art « dégénéré », son ignorance crasse est épinglée avec l'humour typiquement britannique d'un George Bernard Shaw : « Tout commentaire prononcé à propos de ces bévues reviendrait à frapper un homme à terre. […] Je serais en mesure de prouver que Nordau est un éléphant avec davantage de preuves que ce qu'il a apporté afin de prouver que nos plus grands

14 « Josef *Bato* (gleichfalls in London), mit Max *Beckmann* in Amsterdam, mit Felix *Nussbaum* in Brüssel […], mit dem Bildhauer *Isenstein* in Kopenhagen, mit Bruno *Krauskopf* in Oslo. » Hugo Rellstab, *art. cit.*

15 « These artists have now founded, in Paris, a "free Association of Art" (Freier Künstlerbund 1938), where all the emigrants from Germany and Austria join, who work partly now in Paris, London, America, Palestine, Switzerland and Holland or elsewhere. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N2291/5, lettre d'Eugen Spiro à W.H. Standley, 31 mai 38.

16 Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N2291/21, anonyme, compte-rendu de la séance du 21 octobre 1937.

17 Max Nordau, *Dégénérescence*, Paris, France, F. Alcan, 1894 ; initialement paru en 1893 sous le titre *Entartung*.

hommes sont des déments dégénérés. »[18] Existe-t-il, dans le contexte politique des années 1930, qui se prête probablement moins à la plaisanterie, une dénonciation du non-sens de l'entreprise artistique hitlérienne avec la même verve ironique ? Très peu de commentateurs français s'y risquent, alors même qu'une argumentation très comparable peut être relevée pour d'autres expositions. Ainsi, en novembre 1937, une autre exposition itinérante initiée à Munich, « *Der ewige Jude* » (« Le Juif éternel »), est présentée dans *L'Œuvre* sous le titre « Une exposition grotesque à Munich »[19] ; on ne trouve aucun titre de ce type lorsqu'il s'agit de « *Entartete Kunst* », qui n'est jamais considérée comme « grotesque ». Manifestement, qu'on apprécie ou non l'art moderne allemand, l'attaque, y compris physique, contre l'art, ne plaît guère aux Français, à moins de pratiquer un humour noir qui reste fort rare : « Il faut avouer que tout cela est assez joyeux. Comme le Père Ubu jetant, un à un, les nobles dans la trappes, nous voyons les pontifes de l'art "racial" allemand clouer au pilori les œuvres "d'avant-garde" »[20], écrit Georges Brunon Guardia dans *L'Intransigeant*.

En revanche, les artistes en exil manient volontiers l'humour pour dénoncer leur sort. Paul Westheim, dans ses articles du *Pariser Tageszeitung*, rit à de nombreuses reprises aux dépens de ses agresseurs. Ainsi lorsqu'il épingle, à l'aide de Picasso, l'incompréhension de l'art moderne dont fait preuve un critique d'art suisse :

> « Après trente ans, estime l'auteur, on devrait pourtant enfin pouvoir comprendre l'art cubiste, abstrait. Il ne le comprend toujours pas. Ce sur quoi il n'y aurait plus rien à dire. Picasso, dans un cas similaire, a un jour expliqué qu'il ne comprend pas l'anglais, mais que cela n'empêche pas la langue anglaise d'exister. »[21]

Face aux attaques qui touchent leurs œuvres, de nombreux artistes « dégénérés » exilés en France répondent par l'ironie vis-à-vis de l'art nazi. C'est le cas de Vassily Kandinsky, qui prend à parti le tableau *la Déesse de l'art* (*ill. 23*), d'Adolf Ziegler, organisateur des expositions d'art « dégénéré » :

18 « To make any comment on these howlers would be to hit a man when he is down. […] I could prove Nordau to be an elephant on more evidence than he has brought to prove that our greatest men are degenerate lunatics. » Bernard Shaw, *The Sanity of art: an exposure of the current nonsense about artists being degenerate*, Londres, Royaume-Uni, Constable, 1911, p. 89 et 101.

19 André Pierre, « Une exposition grotesque à Munich », *L'Œuvre*, 9 novembre 1937, n° 8075, p. 2.

20 Georges Brunon Guardia, « Le succès de l'Exposition d'Art Français à Berlin et le discours du Führer sur "l'art dégénéré" », *L'Intransigeant*, 22 juillet 1937, n° 51071, p. 3.

21 « Nach dreissig Jahren, meint der Verfasser, müsse man die kubistische, die astrakte Kunst, doch endlich verstehen. Er verstehe sie noch immer nicht. Wogegen weiter nichts zu sagen wäre. Picasso hat in solchem alle einmal erklärt, er verstehe kein Englisch, deshalb bestehe die englische Sprache doch. » Paul Westheim, « Für wen hat Rembrandt gemalt ? », *Pariser Tageszeitung*, 12 avril 1938, n° 658, p. 4.

« À titre d'exemple, je joins à ma lettre *La Déesse de l'art*, du "dictateur artistique", le professeur Adolf (quel prénom significatif !) Ziegler. C'est l'art que veut le PEUPLE, celui qu'il apprécie et qui est fait pour son ÉDIFICATION. Le peintre a particulièrement bien réussi les mains. Et plus particulièrement encore, la main gauche et l'index de la main droite de la déesse. Les cheveux sont peints avec une incroyable puissance réaliste - surtout au-dessous du nombril ! Et la tête ! Les mots me manquent. »[22]

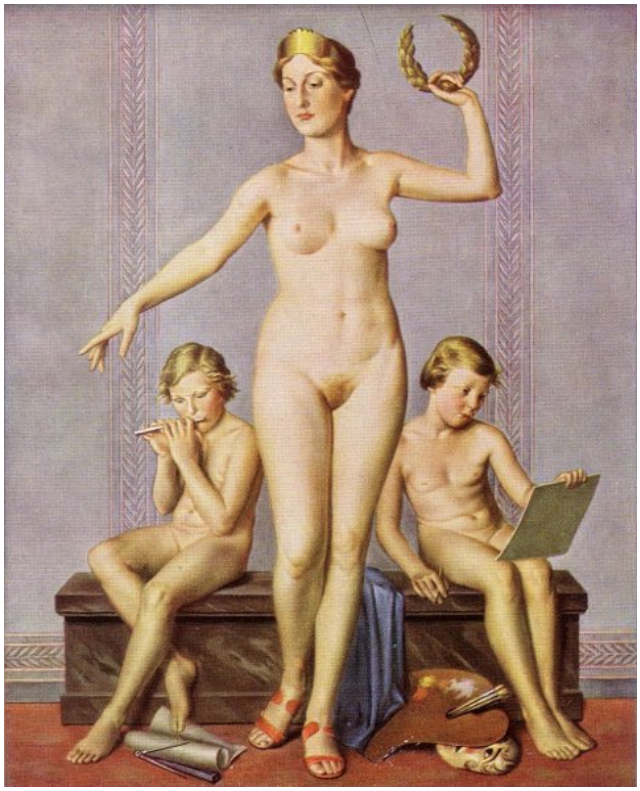


Illustration 23. Adolf Ziegler, La Déesse de l'art, *1938, huile sur toile, localisation inconnue.*



Illustration 24. Bert, caricature parue dans Freie Kunst und Literatur *en mars 1939, n° 5, p. 4, avec la légende « Die Kunst hat sich auszurichten nach dem Geiste der SS und SA » (« L'art doit se plier à l'esprit de la SS et SA »).*

L'attention réaliste portée par Adolf Ziegler aux poils pubiens est un sujet récurrent de moqueries chez les anti-hitlériens. De manière significative, la description fournie par Vassily Kandinsky, qui se tient pourtant à l'écart des autres artistes exilés, semble trouver son pendant dans une caricature parue dans *Freie Kunst und Literatur*, l'organe de presse de l'Union des artistes libres (*ill. 24*). Le dessinateur s'attaque à la fois à la militarisation de l'art, incarnée par le peintre en uniforme nazi, et à la médiocrité de l'art officiel allemand, sous les traits d'une Allemande nue, dotée de tresses

22 Lettre de Vassily Kandinsky à Josef Albers, 19 septembre 1938, citée dans *Kandinsky-Albers: une correspondance des années trente*, Paris, France, Centre Pompidou, 1998, p . 121.

stéréotypées, d'un ventre rebondi et d'un pubis placé au centre du dessin. Le médium de la caricature est assez peu utilisée dans la sphère des artistes exilés par ailleurs, sans doute plutôt par manque de moyens matériels mis à disposition de la revue *Freie Kunst und Literatur* que par absence de pratique.

S'il reste difficile, dans le contexte menaçant de la fin des années 1930, de ne pas prendre au sérieux les prétentions artistiques de Hitler, le ridicule est une arme utilisée fréquemment par les artistes exilés pour défendre leur art contre les menées hitlériennes. L'humour se résume donc souvent à une ironie aiguisée plutôt qu'à une réelle mise à distance comme pouvait encore le pratiquer un Shaw au début du siècle.

II. « Dégénérés » : retourner le stigmate ?

A. Un signe de ralliement

Les « dégénérés » sont des « stigmatisés » selon la définition du sociologue Erving Goffman, c'est-à-dire des individus dotés d'un attribut porteur de discrédit dans les relations sociales[23]. Les « dégénérés » souffrent en France d'un triple stigmate : ils sont allemands ou autrichiens à l'heure d'une intense germanophobie, ils sont condamnés socialement et juridiquement en Allemagne[24], et enfin, ils sont producteurs d'un travail artistique globalement peu apprécié en France. Est-il dès lors envisageable de transformer ce handicap en avantage afin de dénoncer la politique artistique hitlérienne ? Il s'agirait là de ce qu'Erving Goffman définit

23 Erving Goffman, *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Paris, France, Éd. de Minuit, 1975, p. 13.

24 Si « *Entartete Kunst* » incite surtout à la vindicte publique, l'expression « dégénéré » entre également dans la législation avec la loi du 31 mai 1938, qui autorise, y compris de manière rétroactive, la saisie des œuvres d'art dit « dégénéré ».

comme « renversement du stigmate », à savoir la valorisation publique d'un stigmate pour obtenir des contreparties. Or être un artiste considéré comme « dégénéré » est à tout le moins un signe de ralliement pour les artistes en exil. C'est en effet deux mois après l'ouverture de « *Entartete Kunst* » qu'est fondée une nouvelle organisation d'artistes exilés, moins d'un an après la dissolution de son prédécesseur, le Collectif des artistes allemands. Le fait d'être attaqués publiquement et nommément est, de fait, fédérateur, davantage, semble-t-il que le regroupement autour d'un même corps de métier et d'intérêts politiques partagés, comme le voulait le Collectif des artistes allemands.

De nombreux documents laissés par l'Union des artistes libres semblent faire de la présence, évidemment involontaire, dans l'une des expositions d'art « dégénéré », un titre d'honneur paradoxal. Dès sa fondation, l'Union des artistes libres a pour objectif revendiqué l'organisation d'une « manifestation de principe contre l'exposition munichoise d'"art dégénéré" »[25], qui doit, « s'appuyer si possible dans une large mesure sur les noms qui y sont représentés ». Cette dernière ambition est réaffirmée au cours de la préparation de la contre-exposition, en 1938. En attestent les instructions envoyées aux participants :

> « Dans l'intérêt de sa présentation à la presse, chaque exposant est prié de donner des indications personnelles sur les sujets suivants : [...] Étiez-vous représenté dans des musées allemands ? L'exercice de votre profession vous a-t-il été interdit dans votre pays d'origine ? Vos œuvres étaient-elles présentées à l'exposition "*Entartete Kunst*" ? »[26]

Cette insistance sur le fait de représenter les artistes « dégénérés » est d'autant plus intéressante que tous les membres de l'Union des artistes libres n'ont pas été exposés comme tels[27] par le

25 « Die geplante Ausstellung des Bundes soll eine grundsätzliche Demonstration gegen die Münchner Ausstellung "Entarteter Kunst" werden, und sich darum möglichst weitgehend auf die dort vertretenen Namen Stützen. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/21, Herta Wescher, acte de création de l'Union des artistes allemands, 30 septembre 1937.

26 « Jeder Aussteller wird gebeten im Interesse seiner Einfuehrung bei der Presse ueber Folgendes persoenliche Angaben zu machen: [...] Waren Sie in deutschen Museen vertreten? Ist Ihnen die Ausuebung Ihres Berufes in der Heimat verboten? Waren Ihre Werke in der Ausstellung "Entartete Kunst" vertreten? » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/76, anonyme, formulaire d'inscription à l'exposition de l'Union des artistes libres, s.d.

27 On se heurte ici à une ambiguïté inhérente à la politique artistique du IIIe Reich, qui ne fixe jamais clairement les contours de sa condamnation esthétique : certains artistes ont tout à fait été considérés comme « dégénérés », par exemple par des confiscations d'œuvres, sans avoir figuré dans les expositions officielles. En l'absence de liste officielle d'artistes condamnés, l'attention se porte ici essentiellement sur les artistes exposés en tant que « dégénérés », grâce notamment à la base de données construite par la Freie Universität de Berlin.

gouvernement hitlérien, loin s'en faut. Eugen Spiro, son président, n'y figure pas ; des six membres du bureau de l'Union des artistes libres constitué au printemps 1938[28], seuls trois, Max Ernst, Otto Freundlich et Gert Wollheim, ont des œuvres présentées dans une exposition d'art « dégénéré ». Au-delà du ralliement derrière une même cause, il est une autre raison qui peut faire du qualificatif « dégénéré » un facteur d'identification : paradoxalement, « *Entartete Kunst* » marque bien une reconnaissance, puisque seuls les artistes suffisamment reconnus pour être vilipendés y figurent. Ainsi, au sein d'une émigration artistique qui réunit de nombreux jeunes artistes en quête de reconnaissance[29] autour de quelques maîtres plus âgés, il n'est pas absurde de vouloir bénéficier d'une partie de leur gloire déchue en rejoignant la même cause, aussi légitime soit-elle en-dehors de tout intérêt. La défense de l'art « dégénéré » a donc bien le potentiel d'une bannière derrière laquelle s'unir.

Force est toutefois de constater que l'idée selon laquelle il faut être un représentant de l'art « dégénéré » pour pouvoir défendre sa cause n'est pas partagée de tous. C'est la stratégie inverse qui est prônée par Hans Siemsen pour la Ligue de l'Allemagne nouvelle lorsqu'il écrit :

> « En ce qui concerne les surréalistes, nous[30] avons longuement réfléchi à la possibilité de leur demander leurs signatures [pour l'appel contre "*Entartete Kunst*"]. Mais il est tellement évident que, eux, destinés à être le plus directement touchés par l'attaque "art dégénéré"[31], protestent contre cette attaque, qu'il est quand même un peu ridicule de les y inviter de surcroît. »[32]

Bien que la Ligue de l'Allemagne nouvelle cherche en permanence à rallier des membres venant de sphères diverses, et notamment extérieures à la cause des exilés allemands, il est tout à fait possible que Hans Siemsen use ici d'un argument fallacieux pour ne pas avouer que les

28 Max Ernst, Heinz Lohmar, Sabine Spiro, Victor Tischler, Paul Westheim, Gert Wollheim, auxquels s'ajoutent les trois membres de la commission d'admission : Erwin Öhl, Otto Freundlich, Herta Wescher.

29 La jeunesse des membres de l'exil artistique est mise en évidence par Emmanuelle Foster, *Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris: 1933-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1991, p. 27.

30 Probablement Hans Siemsen et son associé Hugo Simon, banquier et collectionneur d'art en exil. Mais Hans Siemsen emploie également parfois la première personne du pluriel pour sa seule personne.

31 Hans Siemsen est ici manifestement mal informé : les expressionnistes sont bien plus représentés dans les expositions d'art « dégénéré » que les surréalistes.

32 « Was die Surrealisten angeht, so haben wir uns reichlich ueberlegt, ob wir sie um ihre Unterschriften bitten sollen. Aber es ist so evident, dass sie, die durch den Anfriff "Entartete Kunst" im direktesten getroffen werden sollen, gegen diesen Angriff Protest erheben, dass es schon ein wenig laecherlich wirkt, wenn man sie dazu auch noch besonders auffordern wuerde. » Barch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/9, lettre de Hans Siemsen à Thea Sternheim, 16 mars 1938.

personnalités surréalistes lui sont inaccessibles, sans quoi il paraît peu probable qu'il y renonce avec tant de facilité. Malgré tout, l'argument selon lequel une cause ne peut être qu'imparfaitement défendue par ceux qui y ont intérêt est audible. C'est pourquoi l'identité collective présentée publiquement par les artistes opposés aux expositions d'art « dégénéré » doit être examinée.

B. Un stigmate difficile à renverser

Les « dégénérés » choisissent-ils effectivement une stratégie de « renversement du stigmate » dans leur communication publique ? Ils ne seraient pas les premiers, car deux exemples ont été recensés hors de France. D'une part, Oskar Kokoschka peint l'*Autoportrait d'un artiste dégénéré*[33] après avoir figuré dans « *Entartete Kunst* ». D'autre part, le compositeur hongrois Bela Bartók, absent de l'exposition de musique « dégénérée » de Düsseldorf, s'en plaint auprès du Ministère des Affaires Étrangères allemand[34]. En France, on peut également trouver des occurrences dans lesquelles le qualificatif infamant est revendiqué, mais de manière bien plus discrète, et *a posteriori*. Ainsi d'Otto Freundlich, qui rédige en novembre 1940 une liste de ses œuvres, et note, comme si « *Entartete Kunst* » n'était qu'une exposition parmi d'autres : « "Der neue Mensch" - "art dégénéré" sous : "l'Homme Nouveau" (Hitler). Sculpture : masque (1910) »[35]. On note la même distance froide dans la « notice biographique » qu'il rédige sur lui-même en 1941[36] : « En Allemagne, mes sculptures, qui se trouvaient dans le musée de Hambourg, furent exposées aux expositions "*Entartete Kunst*" (1934-1938) à Berlin et Munich »[37]. De la même

33 Oskar Kokoschka, *Self-Portrait of a Degenerate Artist*, 1937, huile sur toile, 110 x 85 cm, aujourd'hui conservé à la Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg, numéro d'inventaire : GML 285.

34 Albrecht Dümling et Peter Girth, *Entartete Musik: zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf, Allemagne, Düsseldorfer Symphoniker, 1988, p. XXXI.

35 IMEC, Caen, Fonds Otto Freundlich, FRN 24.75, Otto Freundlich, « Notes prélevées d'après une interview du 17 novembre 1940 à Saint-Paul de Fenouillet ».

36 Otto Freundlich, « Biographische Notiz des Malers und Bildhauers Otto Freundlich, von ihm selbst verfasst », 1941, cité par Uli Bohnen, *Otto Freundlich Schriften: ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Cologne, Allemagne, DuMont, 1982, pp. 252-253.

37 « In Deutschland wurden meine Skulpturen, die sich im Museum von Hamburg befanden, auf den Ausstellungen"Entartete Kunst" (1934-1938) in Berlin und München ausgestellt » Otto Freundlich semble ici mal renseigné : sa sculpture *Le nouvel homme* n'est pas exposée dans les « cabinets d'horreur » antérieurs à

manière, peu de temps après avoir quitté l'Europe, Max Ernst reproduit un tableau exposé à « *Entartete Kunst* », *La belle Jardinière*[38], en indiquant « Museum of Degenerate Art, Berlin[39] »[40]. Le point commun de ces revendications est d'être à usage privé et après le début de la Seconde Guerre mondiale. Cela signifie-t-il que la réappropriation de l'identité collective « dégénérée » est absente de sa mobilisation en France ?

En réalité, cette question est soulevée dans le débat. Si l'Union des artistes libres choisit in fine de ne faire figurer nulle part l'adjectif en question, cela ne va pas de soi. En particulier, Paul Westheim défend fermement la stratégie de la réappropriation **:**

> « Il lui [Paul Westheim] paraît plus important de profiter de la réaction actuelle aux événements artistiques de Munich dans tous les pays et de faire en sorte que l'exposition [de l'Union des artistes libres] fasse, en ce sens, sensation. On discute du titre de l'exposition. Westheim plaide avec insistance pour intégrer le terme "dégénéré", qui a acquis de la notoriété **»**[41]

Cette volonté n'est pas démentie par la suite, car Westheim utilise très fréquemment l'expression nazie dans sa critique d'art du *Pariser Tageszeitung*. Le désaccord entre les artistes et le critique d'art est significatif : là où les artistes refusent le réemploi d'un terme qui leur a fermé les portes de leur profession en Allemagne, le publiciste, l'« initié » au sens de Goffman, sent **l**e potentiel vendeur de l'étiquette infamante. Sa stratégie de publicisation ne recule pas devant le sensationnalisme qui a épargné l'opération « art dégénéré » jusque-là, mais qui pourrait venir lui rendre service. Toujours est-il que le renversement de stigmate n'a pas lieu sous la plume des artistes exilés ; tout au plus intervient-il dans des cas isolés portés par des « initiés », comme le montre la mobilisation autour d'Otto Freundlich. La conséquence en est un éparpillement des qualificatifs utilisés par la presse française pour décrire les activités de l'Union des artistes libres,

---

« *Entartete Kunst* », dont ils suivent en revanche toutes les étapes antérieures à la guerre, et non seulement Munich et Berlin.

38 Max Ernst, *La Belle Jardinière (Erschaffung der Eva)*, 1923, huile sur toile, 196 x 114 cm, œuvre disparue.

39 Le tableau a en réalité été exposé à toutes les étapes de « *Entartete Kunst* » avant-guerre.

40 Julia Drost et Sophie Collombat. *Max Ernst: vie et œuvre*, Paris, France, Centre Pompidou, 2007, p. 13.

41 « Ihm scheint wesentlicher, die in allen Ländern vorhandene Reaktion auf die Münchner Kunstereignisse auszunutzen und dafür zu sorgen, aus der Ausstellung in diesem Sinne eine Sensation zu machen. Diskutiert wird über den Titel der Ausstellung. Westheim ist dringend dafür, dass [sic] Wort "entartet", das heute eine Berühmtheit bekommen hat, hineinzunehmen. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/21, Herta Wescher, acte de fondation de l'Union des artistes allemands, 30 septembre 1937.

qualifiés tour à tour de « peintres allemands dégénérés »[42], de « peintres libres allemands »[43], d'artistes « proscrits »[44]. En l'absence de réappropriation du qualificatif « dégénéré », la presse française n'en est que plus susceptible de prendre pour argent comptant le vocabulaire national-socialiste, sans mise à distance critique.

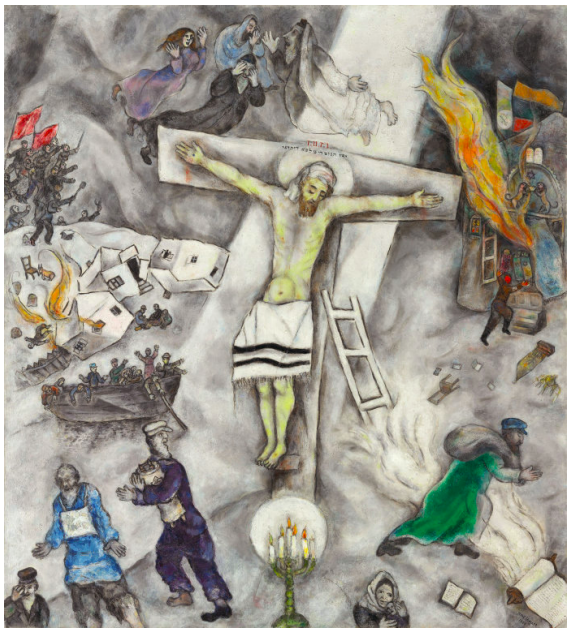


Illustration 25. Marc Chagall, Crucifixion blanche, *1938, huile sur toile, 154 x 139 cm, Art Institute, Chicago.*



Illustration 26. Heinz Lohmar, Rencontre à Munich, *1938, huile sur bois, 69 x 50 cm, Galerie Neue Meister, Dresde, numéro d'inventaire 3436.*

L'art des « dégénérés » produit en France porte-t-il davantage l'empreinte des circonstances politiques qui l'entourent ? Des nombreuses œuvres produites par les artistes exilés, deux en particulier retiennent l'attention par leur engagement. Marc Chagall peint en 1938 une *Crucifixion blanche* (*ill. 25*), qui évoque, au lendemain de la Nuit de cristal, les torts subis par les Juifs en Allemagne : la synagogue incendiée, la fuite devant les troupes nazies, la dispersion dans un monde bouleversé. D'autre part, Heinz Lohmar expose dans « L'Art allemand libre » une *Rencontre à Munich* (*ill. 26*) entre des pantins désarticulés, réminiscence des accords de Munich signés deux mois avant l'exposition[45]. Aucune œuvre jouant directement sur l'opposition entre les avant-gardes

42 Georges Besson, « Le marchand de couleurs. La peinture allemande "dégénérée" à Paris », *Ce Soir*, 4 novembre1938, n° 611, p. 8.

43 Anonyme, « Les peintres libres exposent », *L'Humanité*, 9 novembre 1938, n°14 569, p. 8 ; anonyme, « L'exposition des peintres libres allemands à la Maison de la culture », *Regards*, 17 novembre 1938, n° 253, p. 16.

44 Anonyme, « L'art proscrit », *Le Temps*, 15 novembre 1938, n° 28 188, p. 6.

45 Voir une analyse plus détaillée par Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press,

et l'art « nazi », ou effectuant une réappropriation de la théorie de l'art « dégénéré » comme le fait Kokoschka, n'a pu être identifiée, témoignant là aussi de la distance prise par les artistes avec le qualificatif qui leur est imposé par l'Allemagne hitlérienne.

C. Plus allemands que la « nouvelle Allemagne » ?

Si les « dégénérés » ne franchissent pas le pas de la réappropriation publique du qualificatif infamant, on peut toutefois arguer d'un relatif « renversement du stigmate » de leur germanité, qui représente à n'en pas douter un handicap dans la France de la fin des années 1930. Cette ambition de porter l'héritage de l'Allemagne à plus juste titre que le régime nazi se lit déjà dans le premier nom du regroupement des artistes : l'Union des artistes allemands (*Deutscher Künstlerbund*) est en effet le nom de la principale association artistique dans la République de Weimar, créée dès 1903 et interdite par le gouvernement hitlérien en 1936. Refondée à Berlin en 1950, l'association existe toujours sous ce nom. C'est pourquoi l'Union nouvellement formée en France souhaite explicitement « organiser une nouvelle Union des artistes allemands en-dehors du IIIe Reich »[46]. Par conséquent, et en accord avec le classement par écoles nationales largement accepté dans les années 1930, il s'agit pour les artistes exilés de pouvoir incarner l'art allemand afin de faire concurrence à la politique artistique menée par l'Allemagne nazie. C'est pour cette raison notamment que l'Union des artistes allemands, lors de ses premiers projets de contre-exposition à « *Entartete Kunst* », rejette rapidement l'idée d'une adaptation au goût artistique français[47], ressentie comme une forme de compromission. De la même manière, Paul Westheim cherche, tout au long de son activité de critique d'art, à ôter l'argument national de la bouche de la propagande nazie par une surenchère chauvine. Ainsi au sujet du peintre Karl Hofer : « Un artiste par essence, intrinsèquement allemand. […] C'est la manière la plus véritablement allemande que

2004, p. 231.

46 « ausserhalb des III. Reichs einen neuen Deutschen Künstlerbund zu organisieren. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/22, lettre anonyme destinée à récolter des fonds, s.d.

47 Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/21, Herta Wescher, acte de fondation de l'Union des artistes allemands, 30 septembre 1937. L'idée de s'adapter aux goûts artistiques français est avancée par le peintre Max Lingner et rejetée, vraisemblablement avec l'assentiment des autres membres, par le peintre Gert Wollheim.

les adorateurs de l'oléographie petite-bourgeoise dénigrent là. »[48] Si cet argument est, pour des raisons aisément compréhensibles, moins présent dans la communication publique de l'Union des artistes libres vis-à-vis du public français, il se ressent toutefois dans une forme d'intransigeance des artistes exilés quant au contenu qu'ils présentent.

La revendication de la germanité des exilés n'est pas nécessairement contradictoire avec leur réappropriation d'un héritage français : en effet, l'« autre Allemagne », celle des « *Dichter und Denker* » (« poètes et penseurs »), de la culture allemande classique se veut elle-même fille de la Révolution française et des Lumières. Dès lors, les artistes exilés, à la suite de la colonie d'écrivains allemands, cherchent à se présenter comme les représentants de la culture allemande légitime dans le sillage de l'entreprise française de libération des peuples. Cet argument est de fait accepté en tant que tel et repris par certains Français issus d'une tradition humaniste de gauche. Ainsi de Georges Duhamel par exemple, qui écrit :

> « L'Allemagne est une des patries de la civilisation véritable. Elle a, pendant des siècles, engendré des poètes, des musiciens, des peintres, des philosophes et des savants qui peuplent à jamais le Panthéon de l'humanité. [...] Malheureusement les meilleurs fils de l'Allemagne, les écrivains et artistes les mieux doués, sont obligés de vivre en exil. »[49]

Rares sont toutefois les Français qui citent les peintres aux côtés des grands penseurs, poètes et musiciens allemands, considérés comme plus caractéristiques du « génie allemand » que la peinture. Dès lors, cette tradition de « l'autre Allemagne » est plus difficile à porter pour les artistes exilés que pour les écrivains, auxquels elle est plus volontiers reconnue.

Par ailleurs, que faire de l'argument de la germanité une fois passé l'Anschluss de l'Autriche, en 1938 ? Car il s'agit alors de ne pas légitimer les prétentions territoriales du Reich en extension, bien que les exilés allemands et autrichiens soient naturellement amenés à se regrouper dans la lutte contre un ennemi commun. De plus, certains artistes autrichiens sont considérés comme éminemment représentatifs de la peinture allemande, à l'image d'Oskar Kokoschka, et ont rejoint précocement la lutte contre l'opération « art dégénéré », par exemple en Tchécoslovaquie. L'Union des artistes allemands résout partiellement le problème en se renommant l'Union des artistes

48 « Ein wesentlicher, ein wesenhaft deutscher Künstler. [...] Es ist echteste deutsche Art, was die Verehrer des Spiessbürger-Oeldrucks da herabwürdigen. » Paul Westheim, « Carl Hofer zum 60. Geburtstag », *Pariser Tageszeitung*, 8 octobre 1938, n° 810, p. 3.

49 Georges Duhamel, *Mémorial de la Guerre blanche, 1938*, Paris, France, Mercure de France, 1939, pp. 37-38.

libres, mais l'appellation de l'exposition « L'Art allemand libre » peut de fait être considérée comme problématique, bien que plusieurs titres de presse français attirent l'attention sur la double origine des peintres qui y sont représentés. Les archives ne présentent en tout cas pas de débat à ce sujet, qui paraît ne pas avoir troublé l'harmonie de l'association. Il en va tout autrement de la Ligue de l'Allemagne nouvelle, au sein de laquelle Hans Siemsen tient un discours problématique lorsqu'il cherche à recruter l'écrivain autrichien Stefan Zweig. Lorsque ce dernier argumente son refus de rejoindre la Ligue car « nous avons précisément aujourd'hui des devoirs particuliers de montrer à l'extérieur que l'Autriche est un État indépendant et n'appartient pas encore à l'Allemagne »[50], Hans Siemsen tente de réfuter son argument en expliquant que le fait de ne pas être « Allemand du Reich [*Reichs-Deutscher*] » n'interdit pas de prendre part aux discussions sur l'avenir de l'Allemagne dans le cadre européen[51]. Cette insistance de Hans Siemsen dans plusieurs lettres, gênante pour le lecteur contemporain, paraît toutefois être une exception et n'affecte, semble-t-il, pas l'émigration artistique dans son ensemble. Bien que rendus quelque peu invisibles par l'antériorité de l'émigration allemande, les Autrichiens ont vraisemblablement leur mot à dire dans la lutte contre la politique artistique du IIIe Reich, qui se manifeste en Autriche également avec le passage de « *Entartete Kunst* » par Salzbourg et Vienne en 1938 et 1939.

Ainsi, en l'absence d'un « renversement de stigmate » l'identité artistique germanique en exil est-elle subsumée sous les qualificatifs « allemand » et « libre », dans une tentative d'intégration symbolique au sein de l'« autre Allemagne ». Celle-ci reste toutefois, dans la sensibilité française, celle des penseurs, des écrivains et des musiciens, bien plus que des plasticiens, dont la construction d'une identité collective ne va pas sans difficultés.

50 « wir haben gerade heute besondere Pflichten, nach aussen hin darzutun, dass Oesterreich ein unabhängiger Staat und noch nicht zu Deutschland gehörig ist. » BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286/10, lettre de Stefan Zweig à Hans Siemsen, 28 février 1938. Le « pas encore » employé par Zweig s'explique par la date, quelques jours avant que l'Anschluss soit acté.

51 *Idem*, lettre de Hans Siemsen à Stefan Zweig, 3 mars 1938.

Chapitre 8
Contre-exposer

Contre-exposer n'est pas un acte anodin de la part des artistes « dégénérés » exilés en France. Certes, c'est un des rares moyens de mobilisation à la portée de ces individus, dans la mesure où c'est un acte qui leur est autorisé par la législation française, et c'est un discours visuel et écrit qu'ils connaissent de l'intérieur en tant qu'artistes. Toutefois, exposer contre « *Entartete Kunst* », en donnant à voir ce que l'on condamne, en proposant une alternative esthétique, et enfin, en proposant de faire circuler dans différentes villes cette démonstration, n'est-ce pas reprendre telles quelles les méthodes nationales-socialistes employées contre les « dégénérés » ? Certes, il n'est pas simple d'identifier d'autres médiums qui auraient pu venir se substituer à celui-ci, et le succès des expositions d'art « dégénéré » en Allemagne témoigne bien, dans une certaine mesure, de l'efficacité de ces méthodes. Il n'est toutefois pas exclu d'envisager le recours à la forme de la contre-exposition comme une victoire symbolique du IIIe Reich sur ses opposants. De la même manière que l'emploi de catégories discursives nazies (« aryen », « dégénéré », « bolchevique », etc.) par les antifascistes signale la prégnance de ce vocabulaire au sein de ses opposants, l'invitation faite au « peuple » (en l'occurrence français) de venir juger par lui-même du bien-fondé de la cause des exilés ainsi que de la médiocrité de l'art officiel allemand atteste, peut-être, de leur combat perdu d'avance contre les autorités esthétiques nazies. Mais comment juger

pertinemment de l'efficacité ou non d'une mobilisation ? Le nombre de visiteurs d'une exposition, son retentissement dans la presse sont-ils des critères suffisants, ou faut-il considérer qu'une mobilisation n'est efficace que lorsqu'elle permet une réaction en retour des autorités publiques ? Étant donné la faiblesse des moyens à la portée des exilés, la seconde option n'est guère envisageable, et c'est à un constat de réception favorable, mais d'absence de conséquences pratiques qu'il faut conclure.

I. L'exposition « L'Art allemand libre » (novembre 1938)

A. Une double contre-exposition

Le long cheminement, entre septembre 1937 et novembre 1938, qui aboutit, après de nombreux rebondissements à l'exposition « L'Art allemand libre », organisée par l'Union des artistes libres dans les locaux de la Maison de la culture parisienne, a été bien étudié[1]. L'attention est donc portée ici essentiellement à la spécificité du contexte français dans lequel agissent les artistes exilés. Rappelons brièvement la chronologie du projet de contre-exposition : en septembre 1937, l'Union des artistes allemands se constitue dans le but premier d'organiser une riposte sous forme d'exposition à « *Entartete Kunst* » ; en novembre 1937, l'Union a vent de projets similaires

1 En particulier : Hélène Roussel, « Les peintres allemands émigrés en France et l'Union des artistes libres », *in* Gilbert Badia, *Les bannis de Hitler : accueil et luttes des exilés allemands en France*, Paris, France, Études et documentation internationales, 1984 ; Hélène Roussel, « Die emigrierten deutschen Künstler in Frankreich und der Freie Künstlerbund », pp. 173-211, *in Exilforschung: ein internationales Jahrbuch*, Munich, Allemagne, Edition Text u. Kritik, 1983 ; Inka Graeve, « Freie Deutsche Kunst, Paris 1938 », pp. 338-349 *in* Berlinische Galerie. *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Allemagne, Nicolai, 1989 ; Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, chapitre 6.

en Suisse et au Royaume-Uni, bénéficiant de moyens plus importants. L'Union suspend son activité jusqu'en mars 1938. S'ensuit une période de négociations portant sur le contenu de l'exposition prévue à Londres, celle-ci devant ensuite être présentée à Paris. En mai, le différend est tel que l'Union retire son soutien à l'exposition londonienne ; se reforme alors l'Union des artistes libres dans le but d'organiser sa propre exposition à Paris, qui doit être lue comme un contre-projet à la fois à Munich et à Londres, dont l'exposition « *Twentieth Century German Art* » se tient aux New Burlington Galleries en juillet 1938[2]. Que reprochent les membres de l'Union des artistes libres au projet londonien ? Celui-ci, pourtant initié dans une perspective très comparable à celle de l'Union, a progressivement changé d'approche quant à la politique artistique hitlérienne : pensé initialement comme une contre-exposition sous le titre « *Banned Art* » (« L'Art banni »), « *Twentieth Century German Art* » s'est plié à la politique britannique d'*appeasement* pour ne privilégier plus que la question purement artistique. L'abandon de tout engagement anti-hitlérien explicite se mesure à divers signes, qui ont causé la rupture avec l'Union des artistes libres : la participation du sculpteur Georg Kolbe, considéré par les opposants au régime nazi comme un artiste officiel, l'élimination du nom de l'écrivain Thomas Mann parmi les patrons de l'exposition, par exemple. Le ressentiment que suscitent ces désaccords chez les artistes exilés à Paris se mesure par exemple dans un article publié par Paul Westheim sur la question d'exposer ou non à Londres le tableau d'Oskar Kokoschka lacéré par la Gestapo à Vienne[3] :

> « Le comité d'exposition cependant - - Le comité d'exposition cependant [sic], qui laisse pourtant la presse anglaise écrire que la monstruosité munichoise sera démasquée à Londres, mais se préoccupe lui-même de s'efforcer à une neutralité irréprochable, ce comité d'exposition ne voulant pas prendre position lui-même a tout d'abord estimé que le tableau, dont l'exposition par un comité londonien n'est certainement pas vue d'un bon œil à Berlin, - est trop mauvais pour être intégré à l'exposition. Un tableau de Kokoschka, l'un des très grands artistes de notre époque, proscrit par les nazis justement parce qu'il est ce grand artiste !! »[4]

2 Au sujet de l'exposition « *Twentieth Century German Art* », voir notamment Cordula Frowein, « The Exhibition of 20th Century German Art in London 1938 - eine Antwort auf die Ausstellung "Entartete Kunst" in München 1937 », pp. 212-237, *in Exilforschung: ein internationales Jahrbuch*, Munich, Allemagne, Edition Text u. Kritik, 1983.

3 Cf. *infra*, Partie III, Chapitre 8, I, B. Répondre à « *Entartete Kunst* ».

4 « Das Ausstellungskomitee aber - - Das Ausstellungskomitee aber, das zwar die englische Presse schreiben lässt, die Münchner Ungeheuerlichkeit werde in London entlarvt, selbst aber bemüht ist, sich einer tadellosen Neutralität zu befleissigen, dieses selbst nicht Stellung nehmen wollende Ausstellungskomitee hatte zunächst einmal gefunden, dass das Bild, dessen Ausstellung durch ein Londoner Komitee in Berlin gewiss nicht gern gesehen wird, - zu schlecht sei, um in die Ausstellung aufgenommen zu werden. Ein Bild von Kokoschka, eines der ganz grossen Künstler dieser Zeit, der deshalb, weil er dieser grosse Künstler ist, von den Nazis verfemt wird !! »

L'opposition à l'exposition tenue à Londres dans la préparation de l'exposition parisienne est par conséquent pleinement assumée :

> « L'exposition doit insister sur ce qui a été manqué à Londres, à savoir documenter la barbarie hitlérienne [...]. Je suis aussi favorable à ce que l'attention du spectateur soit attirée sur différents aspects de la barbarie hitlérienne grâce à la présentation de grands textes. Il va de soi que de tels textes doivent être présentés de manière à ce qu'ils ne gênent pas l'appréciation des tableaux. »[5]

Même si la priorité reste donnée à l'art, comme en témoigne le titre de l'exposition « L'Art allemand libre », par contraste avec d'autres expositions antifascistes comme « Cinq ans de dictature hitlérienne », l'exposition de l'Union des artistes libres est pleinement pensée comme un acte politique. Pourquoi ce choix, alors même que tout engagement politique représente un risque pour les artiste exilés ? Si la conviction personnelle des uns et des autres ne doit pas être négligée, cette différence de positionnement par rapport à l'exposition londonienne s'explique essentiellement par un recrutement social autre. En effet, l'exposition londonienne est organisée majoritairement par des Britanniques d'une part, et par des critiques d'art et collectionneurs d'autre part : Herbert Read, qui coordonne le projet, est un critique d'art surréaliste et britannique ; Augustus John, qui en prend la présidence, est un peintre britannique ; Irmgard Burchard, qui en est à l'origine, est une galeriste suisse ; Roland Penrose et William Francis Hare, comte de Listowel, autres membres du comité d'organisation, sont respectivement un peintre surréaliste et un homme politique travailliste amateur d'art, tous deux britanniques. À l'inverse, l'exposition parisienne est organisée exclusivement par des exilés allemands et autrichiens, et une grande majorité d'entre eux sont artistes. Pour le dire en d'autres termes, les Londoniens sont engagés dans leur projet de contre-exposition par intérêt politique et solidarité, là où les « Parisiens » sont concernés au premier chef. Cette différence fondamentale explique bien sûr des degrés de militantisme différents : si les Britanniques acceptent d'adoucir leur discours, les exilés ne peuvent accepter ce qu'ils voient comme une compromission avec l'Allemagne hitlérienne, par exemple la présence du sculpteur Georg Kolbe. C'est la position assumée d'un Otto Freundlich :

Paul Westheim, « Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka – Wird er in London ausgestellt ? », *Pariser Tageszeitung*, 7 juillet 1938, n° 731, p. 3.

5 « Die Ausstellung soll das betonen, was in London verfehlt wurde, nämlich die Hitler-Barbarei dokumentieren [...]. Ich bin auch dafür, dass der Beschauer durch gross angebrachte Texte auf verschiedene Dinge der Hitlerbarberei aufmerksam gemacht wird. Es ist selbstverständlich, dass derartige Texte so zu zeigen sind, dass sie den Eindruck der Bilder nicht stören. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, n 2291/21, anonyme, Programme pour l'exposition de l'Union des artistes libres à la Maison de la Culture en 1938, s.d.

« Par solidarité avec les grands artistes précurseurs réprimés en Allemagne, il me serait impossible de prendre part à l'exposition londonienne si Kolbe y était représenté. »[6]

Toutefois, les différences de discours entre les deux expositions ne sont pas seulement dues à une intransigeance politique des « dégénérés » : la teneur antifasciste de « L'Art allemand libre » correspond également à une stratégie de mobilisation, consciente ou non. En effet, dans un contexte français peu favorable à l'art moderne allemand, les artistes de l'Union ne peuvent guère espérer susciter beaucoup d'émoi en se contentant de présenter leurs œuvres, d'autant plus que les moyens matériels à leur disposition sont modestes, contrairement à ceux de « *Twentieth Century German Art* ». Par conséquent, les ressources qu'ils peuvent mobiliser de manière efficace sont essentiellement politiques, car l'antinazisme dispose d'une réelle tribune au sein des forces politiques françaises de gauche. Dès lors, il est stratégique pour les artistes exilés de ne pas dissocier le politique de l'artistique. C'est exactement l'inverse de la position défendue par Herbert Read, organisateur de l'exposition londonienne, dans une lettre à Vassily Kandinsky :

> « Je ne crois pas qu'il serait de bon conseil d'exposer à l'avenir avec les expressionnistes allemands… La plupart d'entre eux sont tellement déterminés à transformer leur triste sort en capital politique qu'ils s'aliènent les seules personnes susceptibles d'acheter leurs tableaux… Politiquement et intellectuellement, je suis opposé au fascisme et je lutte en permanence contre. Mais il y a des réalités politiques et des réalités esthétiques, et il est nécessaire de maintenir la différence. »[7]

Ce conseil adressé par Herbert Read à Kandinsky (qui n'attend pas l'avis de Read pour se tenir à l'écart de toute initiative des exilés) est cohérent dans le cas de Kandinsky, car celui-ci vend, certes rarement, mais vend malgré tout quelques tableaux en France. En revanche, les membres de l'Union des artistes libres sont généralement inconnus en France et ne perdent presque aucun capital artistique lorsqu'ils tentent de construire un capital politique, d'autant plus que beaucoup

6 « Aus Solidarität mit den in Deutschland unterdrückten grossen und bahnbrechnden Künstler wäre es mir unmöglich, mich an der Londoner Ausstellung zu beteiligen, wenn Kolbe darin vertreten wäre. » IMEC, Caen, Fonds Otto Freundlich, FRN 3.5, lettre d'Otto Freundlich à Irmgard Burchard, 29 avril 1938. Il faut toutefois noter qu'Otto Freundlich ne participe pas à l'exposition de l'Union des artistes libres, alors qu'il en est membre ; les raisons ne sont pas connues.

7 « I do not think you would be well advised to exhibit in future with the German expressionists… most of them are so determined to make political capital out of their unhappy fate that they antagonize the only people who are likely to buy their paintings… Politically and intellectually I am opposed to fascism and continually fight against it. But there are political realities and there are aesthetic realities, and it is necessary to preserve the distinction. » Lettre de Herbert Read à Vassily Kandinsky, 9 novembre 1938, cité par Keith Holz, *op. cit.*, p. 263.

d'entre eux sont déjà établis dans les cercles militants[8]. Un exemple de cette différence se lit dans les articles d'André Breton contre l'opération « art dégénéré » : ses prises de position à ce sujet sont presque exclusivement politiques, alors même que Breton aurait eu toute légitimité à prendre position dans le champ esthétique également. Le fait qu'il se cantonne à une réaction politique témoigne d'une solidarité antifasciste plutôt qu'artistique avec les artistes modernes allemands : dans le champ esthétique, Breton ne défend guère que les surréalistes et leurs compagnons de route, mais ceux-ci sont rares dans les rangs des exilés allemands et autrichiens, plus fréquemment postimpressionnistes ou expressionnistes. À la solidarité politique vient donc s'opposer une forme de compétition esthétique entre avant-gardes.

Le calendrier politique français joue néanmoins en défaveur de l'engagement politique dans l'exposition des artistes exilés à Paris. Retardée par les projets suisse[9] et britannique dans leur intention initiale d'organiser rapidement la contre-exposition pour profiter de l'écho que rencontrait encore l'exposition de Munich[10], l'Union des artistes libres ne peut pas non plus mettre à profit l'élan artistique suscité par les expositions d'art moderne à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937. En particulier, une exposition tenue en novembre 1938 ne peut plus guère prétendre corriger les manques de l'exposition « Origines et développement de l'art indépendant international » organisée au Musée du Jeu de Paume à l'été 1937[11]. En 1938, ce n'est pas sans raison que les Londoniens se sont adaptés à la politique d'*appeasement* qui prévaut et les artistes de l'Union des artistes libres sont finalement en porte-à-faux avec les événements internationaux. Certains des artistes qu'ils sollicitent le leur font savoir, malgré leurs convictions partagées. Ainsi de Hans Feibusch, peintre allemand juif, exilé au Royaume-Uni dès 1933 et catalogué comme « dégénéré » en Allemagne :

> « Je participerais en principe bien sûr très volontiers et la possibilité d'exposer avec vous et les autres artistes allemands vivant à Paris est très alléchante. Il me semble cependant qu'il s'agit d'un moment extrêmement défavorable pour quelque exposition

8 Max Lingner par exemple, communiste, travaille entre 1930 et 1935 comme dessinateur pour la revue *Monde* d'Henri Barbusse avant d'illustrer d'autres titres de presse de gauche.

9 Initié à Biel, le projet de contre-exposition suisse est finalement abandonné, certains de ses initiateurs rejoignant l'équipe londonienne.

10 « En ce qui concerne le choix de la date entre janvier et avril [1938], l'opinion majoritaire privilégie janvier afin que la manifestation suive d'assez près les événements munichois. » « Bei der Wahl des Termins zwischen Januar und April besteht eine gewisse Meinung für Januar, um die Veranstaltung den Münchner Ereignissen nicht zu spät folgen zu lassen. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/21, anonyme, compte-rendu de la séance du 10 novembre 1937.

11 Cf. *supra*, Partie II, Chapitre 3, II, B. Les expositions d'art moderne en France et « *Entartete Kunst* ».

que ce soit, surtout à Paris. La France, de même que l'Angleterre, sont encore trop ébranlées par la crise qui vient de passer pour pouvoir à nouveau se tourner vers l'art. Au cours des prochains mois, nous pourrons, je l'espère, revenir à des relations plus réglées »[12]

Au-delà de la crise de Munich à laquelle fait allusion Feibusch, l'exposition « L'Art allemand libre », qui ouvre le 4 novembre 1938, est singulièrement ternie par l'assassinat à Paris du diplomate allemand Ernst vom Rath par Herschel Grynszpan, le 9 novembre 1938. Dans ces conditions politiques dominées par le désir des politiques français de ne pas provoquer d'incident diplomatique avec l'Allemagne, mais où l'opinion publique est choquée par la Nuit de cristal qui s'ensuit, on comprend qu'une exposition organisée par des antifascistes allemands, quand bien même il s'agit d'une exposition artistique, ne peut rencontrer qu'une approbation prudente.

B. Répondre à « *Entartete Kunst* »

Comment répondre à une exposition par une autre exposition ? La réponse à cette question est d'autant moins facile sur le plan formel que les artistes exilés ont accès à très peu de documentation sur « *Entartete Kunst* », et en particulier peu ou pas de photographies. Les archives disponibles ne permettent pas de savoir si certains éléments de l'exposition « L'Art allemand libre », des textes de salle par exemple, mentionnent explicitement l'exposition nazie. En revanche, la communication autour de l'exposition des exilés ne fait pas mystère de ce qui l'a provoquée. À défaut de pouvoir présenter au visiteur des documents illustrant directement « *Entartete Kunst* », l'exposition de l'Union des artistes libres présente trois axes d'argumentation principaux pour défendre le bien-fondé de sa mobilisation. Le premier de ces axes est porté par le titre, « L'Art

12 « Im Prinzip würde ich mich natürlich sehr gern beteiligen und die Möglichkeit mit Ihnen und den andern in Paris lebenden deutschen Künstlern auszustellen ist sehr verlockend. Es scheint mir aber gerade eben ein äusserst ungünstiger Zeitpunkt zu sein für irgendwelche Ausstellung, vor allem in Paris. Frankreich, ebenso wie England, sind noch zu sehr von der kaum vorüber gegangenen Krise erschüttert um sich schon wieder der Kunst zuwenden zu können. Im Laufe der nächsten Monate werden wir hoffentlich wieder zu mehr geregelten Verhältnissen zurückkehren » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2291/5, lettre de Hans Feibusch à Eugen Spiro, 15 octobre 1938.

allemand libre » : il s'agit de montrer au public français qu'il existe encore une création artistique allemande dans la lignée de la République de Weimar, libre et avant-gardiste[13]. L'exposition de l'Union montre de fait, avec 120 œuvres de 70 artistes, une grande pluralité de mouvements artistiques et présente à la fois de grands noms parmi les artistes « dégénérés » et « le meilleur de l'art des émigrés vivant à Paris »[14]. Par conséquent, l'exposition n'est pas qu'un mémorial au sort des artistes « dégénérés » en Allemagne, mais vise aussi à montrer l'art en train de se faire dans les conditions de l'exil. L'exposition n'en est pas moins dédiée à la mémoire d'Ernst Ludwig Kirchner, qui s'est suicidé le 15 juin 1938, un geste interprété comme protestation contre la politique artistique du IIIe Reich.

Les deux autres moyens de riposte à « *Entartete Kunst* » employés par l'Union des artistes libres relèvent davantage des méthodes de la propagande politique. D'une part, un panneau (*ill. 27*) présente des spécimens de l'art « nazi ». On y voit reconnaît notamment deux tableaux d'Adolf Ziegler, l'organisateur des expositions d'art « dégénéré » : *la Déesse de l'art* (*ill. 23*, au centre à gauche) et *Terpsichore*[15] (au centre à droite). Entre les deux se glisse une photographie de la sculpture de Josef Thorak, *Camaraderie*[16], présentée devant le pavillon allemand lors de l'Exposition internationale de 1937. Dessous se trouve une reproduction de la toile d'Hubert Lanzinger représentant Hitler en porte-drapeau médiéval (*ill. 18*). À sa gauche sont présentées deux aquarelles de Hitler. Le propos est simple : il s'agit de prouver par la médiocrité artistique donnée à voir l'inanité du projet artistique hitlérien, ainsi que l'importance de la liberté de création artistique. Le panneau, malgré des moyens matériels des plus modestes, se veut didactique, avec des légendes claires et la mobilisation de références connues par les Français, comme la sculpture de Thorak. Paradoxalement, ce procédé est exactement le même que celui employé par le régime hitlérien contre l'art « dégénéré » : le « Jugez par vous-mêmes ! » érigé en maître mot de « *Entartete Kunst* » et porte ouverte aux interprétations les plus populistes est ici repris par les artistes proscrits. La différence réside toutefois dans la scénographie : bien que les artistes exilés n'aient utilisé que des reproductions de petite taille (ce qui n'est sans doute pas sans lien avec des obstacles matériels), leur présentation n'est pas fondamentalement défavorable aux œuvres,

13 Pour une analyse artistique plus détaillée, voir la reconstruction de l'exposition par Inka Graeve, « Freie Deutsche Kunst, Paris 1938 », pp. 338-349, *in* Berlinische Galerie. *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Allemagne, Nicolai, 1989.

14 « die beste Kunst der in Paris lebenden Emigrierten » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, n 2291/21, anonyme, « Programm für die Oktober-Ausstellung 1938 im Maison de la Culture », s.d.

15 Tableau exposé lors de la « Grande Exposition d'art allemand » ; ses caractéristiques plus précises ne sont pas connues.

16 Josef Thorak, *Camaraderie*, 1937, h. 670 cm, œuvre disparue.

contrairement à la mise en scène des œuvres d'art « dégénéré » en Allemagne. Malgré tout, la question de l'appréciation de « l'art officiel » est purement rhétorique, et les artistes « dégénérés », sans doute bien conscients que leurs œuvres ne sont pas toujours capables de convaincre un public français, misent sur le fait de tourner en ridicule le « nouvel art allemand ».

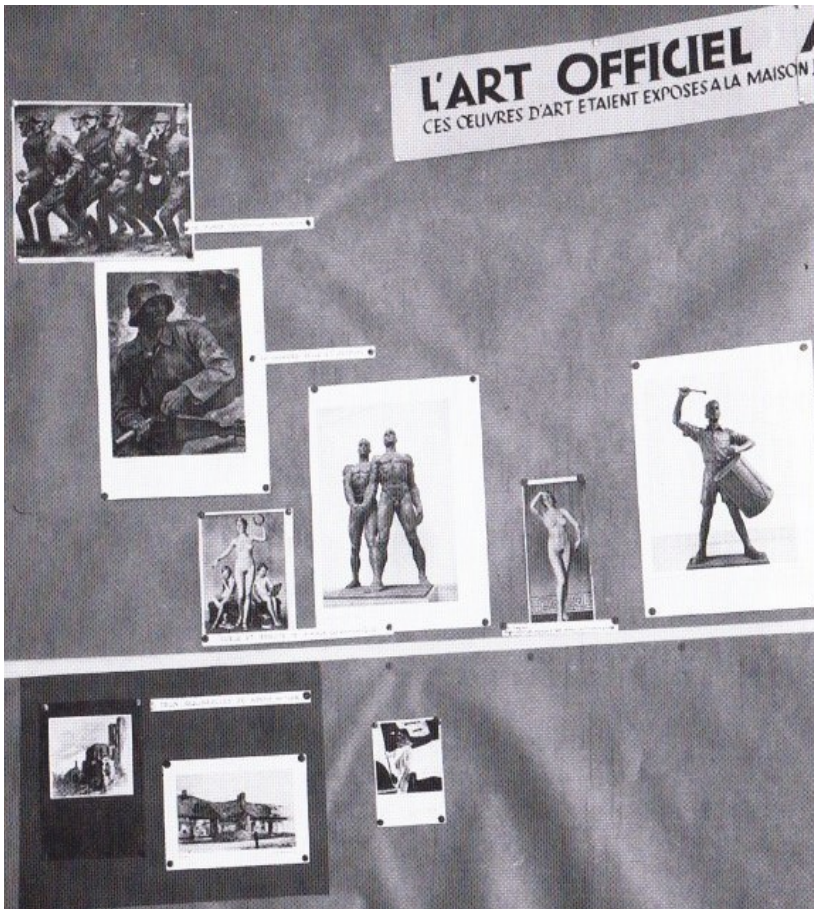


Illustration 27. Josef Breitenbach, photographie d'un panneau d'exposition de « L'Art allemand libre », Paris, novembre 1938. Josef Breitenbach Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, États-Unis ; reproduit par Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, p. 233.

Néanmoins, le deuxième axe du discours politique employé dans « L'Art allemand libre » se distingue davantage des méthodes de propagande nationales-socialistes. Probablement à l'initiative de Paul Westheim, qui en fait tôt le relais médiatique[17], sont exposées une toile de Kokoschka et une sanguine de Renoir, érigées pour l'occasion en exemples de la barbarie nazie. En

17 Dès juin 1938, avec l'article « Marées entartet, Van Gogh verbannt, Renoir zerschnitten », *Pariser Tageszeitung*, 23 juin 1938, n° 719, p. 3.

effet, le *Portrait de Robert Freund*[18] d'Oskar Kokoschka (*ill. 33*) a été lacéré à Vienne par la Gestapo au printemps 1938[19], tandis que la sanguine *Rhône et Saône*[20] de Renoir (*ill. 32*) est détruite. La présentation conjointe de ces deux œuvres (*ill. 28*) permet de mettre en scène le vandalisme national-socialiste : l'argument antifasciste joue ici consciemment sur le registre émotionnel suscité par une attaque physique. La présentation de ces œuvres constitue de fait le coup d'éclat de cette exposition et ses organisateurs en sont pleinement conscients : le tableau de Kokoschka est reproduit sur des cartes postales quelques semaines après l'exposition[21]. Toutefois, c'est probablement le nom du Français Auguste Renoir qui permet le mieux la réussite de cette stratégie de l'Union des artistes libres. Reste que l'idée de réutiliser cette stratégie semble avoir été prégnante parmi les membres de l'Union des artistes libres après la fermeture de l'exposition. Ainsi, lorsque Paul Westheim a vent au début de l'année 1939 de nouvelles destructions d'œuvres d'art dans le IIIe Reich, il se félicite dans une certaine mesure :

> « Peut seulement être dit que certaines de ces œuvres d'art détruites ont pu être amenées à l'étranger. De la même manière que l'Union des artistes libres fut en mesure de montrer dans son exposition à Paris le tableau lacéré de Kokoschka [...], il se trouvera le moment venu l'occasion d'exposer publiquement ces œuvres d'art détruites »[22]

L'engagement de Paul Westheim contre l'Allemagne nazie est tel qu'il paraît se réjouir davantage de la possibilité de documenter l'iconoclasme nazi que de pouvoir espérer opérer une restauration des œuvres en question.

---

18 Huile sur toile, 1909, 58 x 48 cm, œuvre disparue. Une deuxième version a été réalisée vers 1931.

19 Cordula Frowein rapporte que Fred Uhlman, peintre allemand exilé au Royaume-Uni, où réside également Kokoschka après sa fuite de Tchécoslovaquie, affirme que Kokoschka aurait découpé lui-même son tableau. Par conséquent, le récit de la vandalisation du tableau – récit assez précis dans les articles de Westheim – aurait été inventé par Kokoschka et Westheim. En l'absence de sources plus précises, on ne saurait trancher – reste que l'argument a été soigneusement mis en scène et accepté pour sa vraisemblance, et mérite par conséquent d'être étudié en tant que tel. Cordula Frowein, « The Exhibition of 20th Century German Art in London 1938 - eine Antwort auf die Ausstellung "Entartete Kunst" in München 1937 », pp. 212-237, *in Exilforschung: ein internationales Jahrbuch*, Munich, Allemagne, Edition Text u. Kritik, 1983.

20 Vraisemblablement une étude préparatoire pour le tableau *La Saône se jetant dans les bras du Rhône*. Les caractéristiques plus précises de l'œuvre ne sont pas connues.

21 Anonyme, « Kokoschka-Postkarte », *Freie Kunst und Literatur*, mars 1939, n° 5, p. 5.

22 « Nur das kann gesagt werden, dass es immerhin gelungen ist, einige dieser zerstörten Kunstwerke ins Ausland zu bringen. Wie der Freie Künstlerbund in seiner Ausstellung in Paris das zerschnittene Kokoschka-Bild zeigen konnte [...] so wird sich im geeigneten Moment wiederum die Gelegenheit bieten, diese [...] zerstörten Kunstwerke öffentlich auszustellen » Paul Westheim, « Zerstoerung von Kunstwerken. Rembrandt, Rubens, van Dyck, Renoir vernichtet », *Pariser Tageszeitung*, 3 février 1939, n° 910, p. 3.



Illustration 28. Josef Breitenbach, photographie de l'exposition « L'Art allemand libre », Paris, novembre 1938. Les deux œuvres à droite de la porte sont, en haut, le fac-similé de la sanguine d'Auguste Renoir et, en bas, le tableau lacéré d'Oskar Kokoschka.
Josef Breitenbach Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, États-Unis ; reproduit par Richard A. Etlin, Art, culture, and media under the Third Reich, *Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2002, p. 351.*

L'Union des artistes libres, si elle privilégie une approche qui se veut d'abord artistique, semble donc avoir été capable d'apporter une réelle réponse à « *Entartete Kunst* », y compris sur le plan politique – et au risque de reprendre certaines des méthodes honnies. Mais il va de soi que les échos des expositions et contre-expositions sont sans commune mesure. D'ailleurs, si Hitler s'indigne contre l'exposition pourtant beaucoup plus apaisée de Londres, celle de Paris semble ne provoquer aucune réaction en haut lieu de la hiérarchie nazie.

II. « L'art nazi, l'art dégénéré » : panneaux d'exposition contre la politique artistique nazie

A. L'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne » (janvier-février 1938)

Un groupe d'artistes exilés à Paris, qui recoupe en grande partie les membres de l'Union des artistes libres, surtout les plus jeunes et les plus engagés d'entre eux, sont également impliqués dans deux autres projets d'exposition. Le premier est l'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne »[23], tenue en janvier et février 1938 dans le Xe arrondissement de Paris et organisée par le Comité Thälmann, organisation communiste formée pour obtenir la libération d'Ernst Thälmann, secrétaire général du Parti communiste allemand. L'exposition se veut une dénonciation de la politique hitlérienne dans une perspective antifasciste, plutôt qu'une réponse à l'opération « art dégénéré ». Les artistes Alfred Herrmann, Heinz Kiwitz, Hanns Kralik, Max Lingner, Heinz Lohmar, Erwin Öhl, Fritz Wolff, tous membres ou collaborateurs de l'Union des artistes libres, participent à la création des panneaux d'exposition, dont l'un est consacré au thème des beaux-arts (*ill. 29*).

23 À ce sujet, voir Gilbert Badia, « Heurs et malheurs d'une exposition sur le IIIe Reich (1938) », *in* Gilbert Badia, *Les bannis de Hitler: accueil et luttes des exilés allemands en France*, Paris, France, Études et documentation internationales, 1984 ; Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, chapitre 5.



Illustration 29. Photographie du panneau « Les Beaux-Arts » dans l'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne », 1938, Paris, publiée par N. Marceau (Nahoum Fansztеn), « Fünf Jahre Hitlerregime », Einheit - Zeitschrift der Internationalen Solidaritätsbewegung, *1938, n° 27, pp. 12-13. Deutsche Nationalbibliothek, Francfort-sur-le-Main, Deutsches Exilarchiv.*

Ce panneau propose, formellement comme théoriquement, une opposition terme à terme entre deux programmes esthétiques en présentant à gauche « L'art nazi » et à droite « L'art dégénéré ». Sous ces titres sont exposées des reproductions d'œuvres, plus nombreuses pour l'art « dégénéré » que pour l'art « nazi ». À gauche, le propos est très similaire à celui déjà évoqué de « L'Art allemand libre » : par des reproductions d'œuvres qui sont autant de symboles du régime hitlérien, au sein desquelles on reconnaît la *Terpsichore* d'Adolf Ziegler (au centre à gauche) et le *Porte-drapeau* de Lanzinger (à la droite du précédent) déjà évoqués, le visiteur français est invité à se rendre compte par lui-même de la médiocrité de l'art officiel. En revanche, le panneau de droite propose un discours visuel qui se distingue de celui de « L'Art allemand libre » par deux aspects principaux. D'une part, le qualificatif « dégénéré » est ici clairement réapproprié dès le titre. Dans une exposition dont les objectifs sont ouvertement politiques plutôt qu'artistiques, il paraît effectivement moins gênant pour les artistes concernés de reprendre l'expression nazie : il ne s'agit pas d'exposer au public français l'art allemand en train de se faire, mais bien d'attirer son attention sur les agissements en matière d'art dans le IIIe Reich. Il est possible également que l'acceptation

de ce titre par les artistes à l'origine du panneau d'exposition ait été facilitée par le fait qu'aucun des artistes de la jeune génération n'est exposé dans « *Entartete Kunst* ».

D'autre part, les œuvres d'art « dégénéré » présentées sont des chefs-d'œuvre reconnus de l'art allemand, plutôt que des œuvres récentes susceptibles d'étonner ou de gêner un public français. La convocation du retable d'Issenheim, de Matthias Grünewald[24] (au centre, à droite) doit rappeler que l'Allemagne est capable de produire une peinture de maîtres. La présence de van Gogh[25] (en haut à droite) rappelle que l'art considéré comme français peut également faire l'objet d'attaques en tant qu'art « dégénéré ». En janvier 1938, on est en effet en pleine affaire « Rembrandt peintre du ghetto »[26], et ce panneau permet de poursuivre la démonstration organisée par les exilés selon laquelle la théorie de l'art « dégénéré » peut s'étendre jusqu'à l'art ancien et français. Il s'agit donc clairement de convaincre un public français des conséquences de la politique artistique allemande en lui présentant des œuvres dont il ne peut contester l'importance. En-dessous de l'autoportrait de van Gogh, une sculpture de Wilhelm Lehmbruck[27] doit venir souligner le sort des artistes allemands modernes menacés par cette politique, notamment par leur exposition dans « *Entartete Kunst* » ; le choix de présenter une sculpture relativement classique et sensuelle de Lehmbruck, plutôt qu'un tableau expressionniste par exemple, témoigne toutefois d'un souci de ménager le visiteur français en lui donnant à voir un art « acceptable ». La conclusion qui est attendue du visiteur est donc légèrement différente de celle de « L'Art allemand libre » : non pas privilégier la liberté de l'art aux « platitudes » d'un art officiel, tout en prenant le risque d'expérimentations esthétiques, mais plutôt refuser une censure de l'art qui touche le patrimoine commun européen, y compris français.

Cette argumentation est-elle efficace ? Si l'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne » fait beaucoup parler d'elle, c'est pour une tout autre raison : l'exposition est en effet à l'origine d'un incident diplomatique entre la France et l'Allemagne, qui compte de nombreux

24 Matthias Grünewald, Retable d'Issenheim, première ouverture, *L'accomplissement de la nouvelle Loi*, 1512-1516, 376 x 668 cm, Musée Unterlinden, Colmar. Cf. *supra*, Partie II, Chapitre 5, II, C. Étude de cas : Matthias Grünewald et Ludwig Gies ; contrairement à la comparaison analysée dans le chapitre 5, c'est ici une autre ouverture du retable, probablement moins choquante pour le goût français, qui est ici proposée au regard.

25 Vincent van Gogh, *Autoportrait de l'artiste*, 1887-1888, huile sur toile, 65.1 x 50 cm, Musée Van Gogh, Amsterdam. Ce tableau attire toute l'attention lors de la vente aux enchères de Lucerne, en juin 1939.

26 Cf. *supra*, Partie I, Chapitre 2, III, C. Étude de cas : Paul Westheim ; Partie II, Chapitre 5, II, A. Penser l'art « dégénéré » sous l'angle de l'histoire de l'art allemand.

27 Wilhelm Lehmbruck, *Die Große Kniende*, 1911, pierre, h. 178 cm, œuvre disparue. La sculpture a été exposée à l'exposition « *Entartete Kunst* » de Munich seulement. La Nationalgalerie de Berlin conserve des fragments d'une autre version, détruite lors des bombardements de 1945 ; ce qu'il en reste a été exposé en 2015-2016 dans l'exposition « *Die Schwarzen Jahre. Geschichten einer Sammlung. 1933-1945* » au Hamburger Bahnhof, Berlin.

rebondissements tout au long de l'exposition[28]. Dès les jours qui suivent l'inauguration de l'exposition, on voit la police française se plier aux injonctions de l'ambassadeur allemand à Paris, qui exige le retrait de certains documents. Tout le mois de février est émaillé de tentatives de compromis et de contournements des interdictions qui s'abattent successivement sur le contenu de l'exposition, interdictions appliquées par la police française avec une docilité significative vis-à-vis des *desiderata* nazis. La presse française se fait l'écho de cette négociation peut-être plus que du propos de l'exposition lui-même. Ainsi, si *L'Œuvre* profite de cette opportunité pour rapporter l'« affaire Rembrandt »[29], la presse de gauche s'indigne davantage de l'obéissance des autorités françaises à l'ambassade d'Allemagne que de ce qui est présenté dans l'exposition.

La protestation contre l'art « dégénéré » n'est d'ailleurs pas la raison d'être de l'exposition, malgré la participation active, notamment plastique, des artistes de l'Union des artistes libres. Le caractère presque anecdotique de la politique artistique du Reich par rapport aux autres thèmes évoqués dans l'exposition est manifeste dans le livret qui l'accompagne. Le sujet de l'art « dégénéré » y est abordé ainsi :

> « Les peintres et les sculpteurs modernes sont chassés ou mis dans l'impossibilité de produire. Ce sont Liebermann, Berlach [sic], Nolde, Kokoschka, Hofer, Kleer [sic] et tant d'autres. Toute une génération de jeunes compositeurs est étouffée, rayée des programmes et chassée : Schoenberg, Hindemith, Toch, Kreneck [sic], Rathaus, Weil, Eisler. »[30]

Si ce commentaire a le mérite d'être l'un des seuls à mentionner conjointement les artistes plasticiens et les compositeurs condamnés dans les expositions « *Entartete Kunst* » et « *Entartete Musik* », le nombre de fautes dans les noms atteste d'un relatif désintérêt pour la question artistique. La question de l'opération « art dégénéré » et de ses spécificités paraît donc mise aux marges par la rhétorique antifasciste typique des militants communistes. La réappropriation du stigmate « dégénéré » se fait donc exclusivement au sein de la sphère politique, et la question esthétique n'y est pas réellement abordée en tant que telle.

28 Pour plus de détails, se reporter à Gilbert Badia, *op. cit.*

29 G.D., « Une exposition anti-naziste à Paris – L'envers d'un anniversaire », *L'Œuvre*, 1er février 1938, n° 8159, pp. 1-2.

30 N. Marceau (pseudonyme de Nahoum Fansztenberg), *Cinq ans de dictature hitlérienne*, 1938, Éditions du Comité Thaelmann, p. 14, conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote 4-M-4688.

B. Les préparatifs pour l'Exposition universelle de New York (1939)

Le dernier projet mené par certains membres de l'Union des artistes libres, dirigés pour l'occasion par Heinz Lohmar et Alfred Herrmann, est la création de panneaux d'exposition, sur un principe comparable à celui de « Cinq ans de dictature hitlérienne », destinés à être exposés lors de l'Exposition internationale de New York en 1939[31]. En effet, le gouvernement allemand ayant décidé de ne pas y participer, différentes voix s'élèvent de part et d'autre de l'Atlantique au printemps 1938 pour suggérer la participation des exilés allemands. Le projet, intitulé successivement « *Germany in Exile* » (« l'Allemagne en exil »), « *Freedom Pavilion* » (« le pavillon de la liberté ») et « *Germany of Yesterday – Germany of Tomorrow* » (« l'Allemagne d'hier – l'Allemagne de demain »), doit montrer les réalisations scientifiques et culturelles de l'Allemagne pré-hitlérienne et de « l'autre Allemagne ». En France, le projet est d'abord porté conjointement par Hans Siemsen, à la tête de la Ligue de l'Allemagne nouvelle, et Eugen Spiro, président de l'Union des artistes libres ; après le retrait de la Ligue de l'Allemagne nouvelle[32], ce sont les membres qui ont déjà travaillé avec le comité Thälmann qui prennent le projet en main. Si les panneaux sont finalisés, le projet achoppe dès janvier 1939 et les panneaux ne sont pas exposés. Par conséquent, en l'absence de visibilité publique, ils ne peuvent être considérés comme partie prenante de la réception de la politique artistique hitlérienne ; ils permettent en revanche d'étudier la mise en place de « routines » militantes chez les artistes en exil.

Comme dans « Cinq ans de dictature hitlérienne », la question de la politique artistique du Reich ne fait l'objet que d'un panneau parmi d'autres (*ill. 30*), sur lequel sont présentés en opposition « *"Pure Race" Art* » (« L'art de "race pure" »), à gauche, et « *Degenerate Art* » (« L'art dégénéré »), à droite. La partie consacrée à l'art « nazi » met en évidence une réutilisation

31 À ce sujet, voir Hélène Roussel, « Les peintres allemands émigrés en France et l'Union des artistes libres », *in* Gilbert Badia, *Les bannis de Hitler: accueil et luttes des exilés allemands en France*, Paris, France, Études et documentation internationales, 1984 ; Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, chapitre 7.

32 Cf. *supra*, Partie III, Chapitre 6, II, B. La guerre des collectifs.

d'images par rapport aux deux expositions auxquelles ont déjà participé les artistes lorsqu'ils s'attellent au projet de New York : l'art officiel y est réduit aux images qui en sont devenues les symboles, à savoir *le Porte-drapeau* d'Hubert Lanzinger (en haut) et *Terpsichore* et *la Déesse de l'art* d'Adolf Ziegler (en bas). Ce choix récurrent d'œuvres nazies est certainement dû d'une part au pouvoir évocateur de ces trois reproductions, par leur aspect extrêmement stéréotypé de l'idéologie nazie, mais peut-être également à des contraintes matérielles : dans les conditions de vie de l'exil, les artistes n'ont pas toujours accès à de nombreuses reproductions et disposent de moyens matériels réduits. Il se peut donc qu'ils utilisent les mêmes images d'une exposition à l'autre par souci de commodité également. Seul change le titre sous lequel sont présentées ces œuvres : peut-être l'art de « race pure » permet-il de répondre avec plus de précision au reproche racial contenu dans l'expression art « dégénéré » que les termes d'« art nazi » employés précédemment.



Illustration 30. Josef Breitenbach, photographie d'un panneau d'exposition du projet « Germany of Yesterday - Germany of Tomorrow » *pour l'Exposition internationale de 1939 à New York. Josef Breitenbach Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, États-Unis ; reproduit par Keith Holz*, Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere, *Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, p. 253.*

En revanche, le panneau consacré à l'art « dégénéré » diffère davantage du panneau présenté dans « Cinq ans de dictature hitlérienne » : si la réappropriation reconduite de l'appellation « dégénéré » est notable, à nouveau dans un contexte de politique antifasciste plutôt que de présentation de l'art allemand en train de se faire, les reproductions d'œuvres diffèrent. Contrairement à « Cinq ans de dictature hitlérienne », qui s'appuie beaucoup sur une conception classique de l'art, les concepteurs des panneaux préfèrent ici présenter des spécimens d'art allemand moderne : la même sculpture de Lehmbruck que précédemment, mais également un portrait par Oskar Kokoschka[33], une sculpture d'Ernst Barlach[34] et un tableau de Franz Marc[35], autant d'artistes présents dans les expositions d'art « dégénéré ». La référence au patrimoine français n'est de fait pas nécessaire pour New York, et il est possible que les artistes allemands aient espéré un accueil plus favorable de l'art moderne allemand à New York qu'à Paris. De plus, les artistes présentés ne sont pas choisis au hasard : Kokoschka, l'un des peintres « allemands » (autrichien en réalité, mais généralement considéré sous le prisme de la germanité) les plus appréciés en France, est devenu le chef de file de l'émigration artistique à Londres ; Ernst Barlach, décédé en octobre 1938, a été salué à sa mort, par les exilés mais aussi par la presse française, comme un artiste allemand majeur condamné dans sa vieillesse par le régime ; Franz Marc a été défendu très tôt contre les attaques du régime nazi car, mort en 1916, il est considéré comme un martyr de la Première Guerre mondiale en Allemagne. Au centre, la reproduction du texte de loi allemand autorisant la saisie d'œuvres d'art « dégénéré » permet également de rappeler le contexte politique dans lequel se place l'opposition esthétique entre les deux côtés du panneau. Quant à la convocation de symboles bovins à droite et à gauche du panneau, Keith Holz l'interprète comme l'opposition entre une culture nazie morte et ossifiée représentée sous la forme d'un crâne à gauche et d'une culture allemande en hibernation sous la forme du *Bœuf* de Franz Marc à droite[36] ; cet argument est intéressant mais ne tient pas compte du fait que le crâne à gauche n'est guère celui d'un bœuf. En réalité, le crâne d'un cerf portant entre ses bois la croix gammée est l'emblème de la Deutsche Jägerschaft, l'organisation nazie des chasseurs, qui réapproprie le symbolisme chrétien du cerf de saint Hubert. Son utilisation dans ce panneau est effectivement étonnante, et signale probablement la militarisation de toute la société allemande, jusque dans

33 Oskar Kokoschka, *Peter Altenberg*, 1909, huile sur toile, 76 x 71.5 cm, collection privée. Le tableau n'a pas été exposé dans « *Entartete Kunst* » .

34 L'œuvre en question n'a pas pu être identifiée.

35 Franz Marc, *Der Stier*, 1911, huile sur toile, 100 x 135 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Le tableau n'a pas été exposé dans « *Entartete Kunst* » .

36 Keith Holz, *op. cit.*, pp. 251-252.

l'art.

Si cette production des artistes exilés en France n'a pas été vue par le public, ni en France ni aux États-Unis, elle permet de mettre en évidence la mise en place d'habitudes discursives et visuelles dans la communication autour de la cause de l'art « dégénéré ». Toutefois, cette présentation qui oppose terme à terme deux programmes politiques et esthétiques reste associée *in fine* à un contexte exclusivement politique, celui de l'antifascisme, où l'art « dégénéré » ne peut être plus qu'un sujet d'indignation parmi d'autres, limitant ainsi son audience.

III. La réception française des expositions d'exilés

A. La presse se manifeste

> « Nous sommes en droit de conclure que l'exposition a été utile aux artistes exposant [...], a été utile à l'émigration [...], a été utile à la cause de la culture allemande, ne serait-ce que parce qu'elle a permis au public et à la presse en France de se confronter à la dictature artistique du IIIe Reich et de reconnaître à nouveau et résolument son hostilité à la culture. »[37]

C'est par ces mots que se félicite *Freie Kunst und Literatur*, le périodique de l'Union des artistes libres, du succès de l'exposition « L'Art allemand libre » tel qu'il transparaît dans la revue de la

37 « Danach dürfen wir feststellen, dass die Ausstellung den ausstellenden Künstlern gedient hat [...], der Emigration gedient hat [...], der Sache der deutschen Kultur gedient hat, schon dadurch, dass sie Publikum und Presse in Frankreich veranlassst hat, sich mit der Kunstdiktatur im Dritten Reich auseinanderzusetzen und aufs neue, aufs entschiedendste in ihrer Kulturfeindlichkeit zu erkennen. » Anonyme, « Die französische Presse über die Ausstellung des FKB », *Freie Kunst und Literatur*, novembre 1938, n° 3, pp. 3-4.

presse française. Si le résultat obtenu par les exilés est à coup sûr remarquable au regard de leurs conditions de vie et de travail, il va de soi que les réactions aux manifestations des exilés ne sont pas aussi unanimement enthousiastes. Il est vrai que les expositions « Cinq ans de dictature hitlérienne » et « L'Art allemand libre » ont toutes les deux fait parler d'elles dans la presse. Ainsi, si on ne s'étonne guère que *Pariser Tageszeitung* consacre sept articles à la première, un quotidien français comme *L'Œuvre* suit également de près les tractations diplomatiques quant à son contenu et y consacre quatre articles. Quant à « L'Art allemand libre », la revue de presse de *Freie Kunst und Literatur* compte des articles parus dans seize titres de presse différents, ce qui est un chiffre particulièrement élevé lorsqu'on considère que la presse française est alors occupée à rendre compte du meurtre d'Ernst vom Rath par Herschel Grynszpan. Le projet new-yorkais, lui, n'est quasiment pas relayé dans la presse française et ne peut de toute façon pas faire l'objet d'une réelle réception en restant à l'état de projet.

De quoi parlent exactement ces articles ? Pour « Cinq ans de dictature hitlérienne », c'est l'incident diplomatique franco-allemand qui retient l'essentiel de l'attention, et le panneau des beaux-arts passe majoritairement inaperçu[38]. Les articles sur « L'Art allemand libre » montre que la presse française a désormais bien conscience des enjeux de la politique artistique allemande, comme *Beaux-Arts*, qui qualifie l'exposition de « profession de foi et [de] protestation »[39]. Toutefois, très peu d'articles présentent l'exposition des exilés comme une réponse à « *Entartete Kunst* », comme le fait explicitement *L'Œuvre* : « C'est une réplique à l'exposition de Munich, dite de l'"Art dégénéré", c'est-à-dire de l'art affranchi des canons imposés par le régime nazi. »[40] L'exposition de Paris se tient de fait bien longtemps après l'exposition initiale de Munich, dans un contexte international différent, et ne dispose manifestement pas de la même force de frappe que celle de Londres pour être admise comme une contre-exposition valable. Le deuxième objectif principal de « L'Art allemand libre », à savoir faire connaître la création allemande contemporaine, n'est guère mieux défendu. En effet, même si les articles de presse sont globalement élogieux de l'effort antifasciste des exilés, l'art allemand moderne pose manifestement encore des difficultés d'appréciation aux critiques français. Cette approbation du bout des lèvres se lit dans *Beaux-Arts* : « On peut apprécier ou ne pas apprécier les œuvres exposées rue d'Anjou. Il est, je pense,

38 Parmi les articles recensés, seul l'article de *L'Œuvre* évoque l'aspect artistique : G.D., « Une exposition anti-naziste à Paris – L'envers d'un anniversaire », *L'Œuvre*, 1er février 1938, n° 8159, pp. 1-2.

39 Anonyme, « L'exposition de l'Union des Artistes libres », *Beaux-Arts*, 11 novembre 1938, n° 306, p. 8.

40 André Pierre, « L'activité intellectuelle de l'émigration allemande », *L'Œuvre*, 6 novembre 1938, p. 2.

impossible de nier leur caractère de grande sincérité. »[41] La formule employée par le journaliste Jean-Maurice Herrmann dans *Le Populaire* est presque identique : « Certes, les œuvres réunies sont de valeur inégale. Mais presque toutes traduisent un effort sincère »[42]. Seule *L'Humanité* se risque d'ailleurs à publier la photo d'une vue d'ensemble de l'exposition *(ill. 31)*.

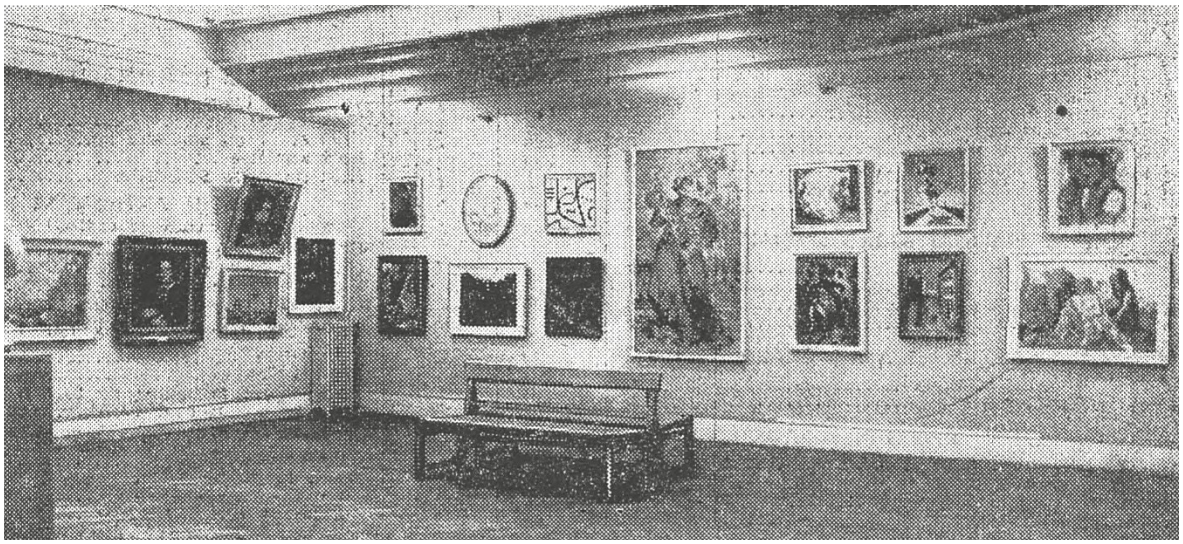


Illustration 31. Vue de l'exposition « L'Art allemand libre », parue dans L'Humanité *le 9 novembre 1938, p. 8.*

Plus que la référence à « *Entartete Kunst* » et la proposition d'une alternative esthétique allemande, l'élément qui retient réellement l'attention de la presse française est la présence dans l'exposition du tableau déchiré de Kokoschka, *Portrait de Robert Freund*, et du fac-similé de la sanguine détruite de Renoir. Beaucoup d'articles sont d'ailleurs consacrés à ces deux seuls témoignages de l'iconoclasme nazi plutôt qu'au contenu de l'exposition, et aux vues de l'exposition sont souvent préférés les fac-similés des œuvres détruites (*ill. 32* et *33*) : *L'Intransigeant* et *Marianne* reproduisent Renoir, tandis que *Ce Soir* reproduit Kokoschka. Si on retrouve bien le clivage gauche-droite dans l'intérêt des divers titres de presse pour les manifestations des exilés et dans l'appréciation de l'art moderne allemand, les titres de tous bords politiques semblent s'accorder à condamner les destructions d'œuvres pratiquées par le régime hitlérien. En particulier, l'attaque contre Renoir paraît être l'élément déclencheur d'une réaction de défense d'un peintre compté au panthéon artistique français. Le fait qu'il soit associé dans l'exposition avec Kokoschka explique que les deux artistes soient presque systématiquement cités ensemble dans les articles. Toutefois, c'est bien le chauvinisme français qui semble provoquer le soutien apporté par la presse

41 Anonyme, *art. cit.*

42 Jean-Maurice Herrmann, « La culture allemande n'est pas morte ! », *Le Populaire*, 10 novembre 1938, n° 5747, p. 8.

française aux menées des exilés.



Illustration 32. Fac-similé de la sanguine Rhône et Saône *d'Auguste Renoir paru dans* L'Intransigeant *le 3 novembre 1938, p. 2.*



Illustration 33. Reproduction du tableau Portrait de Robert Freund *d'Oskar Kokoschka parue dans* Ce Soir *le 6 novembre 1938, n° 613, p. 8.*

Les expositions organisées par les exilés ne sont donc pas passées inaperçues, avec une réception traversée des mêmes lignes de force que les expositions d'art « dégénéré » : un intérêt et une prise de parti plus importants dans la presse de gauche, ainsi qu'une méfiance maintenue vis-à-vis de l'art moderne allemand. La réaction que provoquent les reproductions d'œuvres détruites témoigne toutefois d'une évolution dans la réception de la politique artistique allemande, traduisant la prise de conscience d'une menace susceptible de toucher l'art au-delà des avant-gardes allemandes. C'est donc, ici comme dans « l'affaire Rembrandt », l'appel au patrimoine européen partagé, et plus particulièrement français, qui permet de provoquer un réel mouvement de solidarité. Le silence presque unanime de la presse française sur le suicide d'Ernst Ludwig Kirchner, très présent dans la communication des exilés autour de l'exposition, vient confirmer ce constat : alors que les différents titres de la presse exilée y consacrent plusieurs articles, seul *Le Populaire* mentionne, au sein de la presse française, « Elkirchner [sic] qui, de désespoir devant l'abîme où sombre son pays, s'est suicidé… »[43]. De toute évidence, la presse française n'a pas

43 Jean-Maurice Herrmann, *art. cit.*

pleinement conscience des conditions matérielles de survie des artistes « dégénérés » en Allemagne, et s'y intéresse fort peu.

B. L'attitude des pouvoirs publics : du « pré-Vichy » ?

Si certains responsables politiques ont, à titre individuel, pris fait et cause pour (le conseiller municipal René Gillouin) ou contre (le ministre Jean Zay[44]) l'opération « art dégénéré », c'est l'indifférence qui l'emporte, ou l'opportunisme, comme en témoigne l'approche française de la vente d'art « dégénéré » à Lucerne en juin 1939. Quoi qu'il en soit, la question n'a jamais réellement fait partie de l'agenda politique français, contrairement à ce qui a été le cas en Belgique, par exemple. Les musées belges semblent en effet manifester leur volonté de préserver l'art moderne de la politique hitlérienne par une politique d'achats massive à Lucerne. Celle-ci ne passe d'ailleurs pas inaperçue dans la presse française, qui s'en fait une joie : « le plus grand lot [d'œuvres achetées] est destiné à constituer une salle d'art moderne au musée de la ville de Liège : ainsi, une partie de l'art rejeté par l'Allemagne figurera à l'honneur, en une salle spéciale, dans un musée aux frontières de l'Allemagne. Les Belges ont de l'humour. »[45] Si ce choix politique ne va pas non plus sans poser de questions éthiques[46], il montre qu'un pays neutre est susceptible de prendre parti quant à la politique artistique voisine.

Sans doute la politique française est-elle si différente parce qu'elle doit compter avec la présence importante d'exilés allemands et autrichiens sur son territoire et le chauvinisme ambiant. De fait, la réaction des autorités françaises aux manifestations des exilés paraît très défavorable. C'est déjà le cas en février 1938, lors de l'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne » : la complaisance des autorités françaises face aux ordres de l'ambassadeur allemand lorsque celui-ci demande le retrait de certains documents est significative d'une neutralité de façade seulement. On pourrait arguer que cette soumission est due au respect de la législation française, qui exige

44 Cf. *supra*, Partie I, Chapitre 2, II, A. Le grand silence des officiels.

45 Anonyme, « La vente des tableaux des musées allemands à Lucerne », *Beaux-Arts*, 7 juillet 1939, n° 340, p. 7.

46 C'est l'une des questions posées par l'exposition « L'art dégénéré selon Hitler. La vente de Lucerne, 1939 », organisée à la Cité Miroir de Liège en 2014.

des exilés qu'ils cessent toute activité politique ; le cas de l'Exposition universelle de New York vient cependant prouver le contraire. En effet, si le projet de participation des exilés allemands et autrichiens à l'Exposition échoue vraisemblablement en raison d'obstacles qui s'élèvent de part et d'autre de l'Atlantique, Keith Holz a mis en évidence une intervention antérieure du côté français, foncièrement défavorable au projet des exilés[47]. En janvier 1939, alors que les organisateurs de l'Exposition universelle ont déjà réservé un emplacement pour l'exposition des exilés, c'est Maurice Isaac, le directeur français du Bureau International des Expositions, qui signale au délégué allemand du même Bureau le projet en cours de réalisation ainsi que le droit de l'Allemagne à s'y opposer : « la Convention n'interdit pas qu'à titre individuel les ressortissants d'un pays puissent prendre part à l'Exposition, mais leur admission doit avoir lieu de telle sorte que leur présence ne prête confusion avec une section nationale »[48], manifestant ainsi un zèle qui dépasse ses fonctions. Dès le 18 février, un secrétaire d'ambassade allemand répond qu'« il a toutefois été possible de décider les organisateurs au bout de très peu de temps à renoncer à leur projet »[49]. Ainsi, si le projet de participation à l'Exposition de New York ne concerne *a priori* guère les autorités françaises, c'est bien une intervention française qui a scellé son sort. Si cette intervention n'a pas pour objet spécifique l'opération « art dégénéré », les artistes exilés, qui ont fait les panneaux destinés à New York, en sont les premières victimes. On ne peut, au vu de documents de ce type, que donner raison à Annie Lacroix-Riz lorsqu'elle affirme que le Reich est « maître chez lui » dans la France dans les années 1930[50] ; dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que la cause de l'art « dégénéré » en pâtisse au même titre que les autres causes défendues par les réfugiés allemands. De fait, les artistes « dégénérés » comme les autres exilés allemands et autrichiens doivent, dès l'automne 1939, faire face à la politique d'internement du gouvernement français et à ses conséquences. Des artistes évoqués tout au long de ce travail, certains peuvent survivre en France grâce à leur neutralité affichée (Vassily Kandinsky) ou en se cachant (Gert Wollheim), beaucoup prennent la fuite vers un nouvel exil (Marc Chagall, Max Ernst, Eugen Spiro) et certains sont victimes des déportations (Otto Freundlich). Même en se gardant de tout raisonnement téléologique, il n'est probablement pas déplacé d'écrire que les « dégénérés », comme nombre

47 Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, pp. 253-254.

48 Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin, Reichsauslandsvertretung Paris, Lettre du Directeur du Bureau International des Expositions (Maurice Isaac?) à von Campe, délégué allemand auprès du BIE, 18 janvier 1939. Je souhaite remercier vivement Keith Holz de m'avoir partagé ses notes sur ce document ainsi que sur le suivant.

49 *Idem*, Lettre du secrétaire d'ambassade allemand au directeur du Bureau International des Expositions (Maurice Isaac ?), 18 février 1939.

50 Annie Lacroix-Riz, *Le choix de la défaite: les élites françaises dans les années 1930*, Paris, France, A. Colin, 2009.

d’autres réfugiés, ont dû faire face, en 1939 et même dès 1938, à une attitude pré-vichyste de la part des autorités françaises, malgré certains efforts individuels tout à fait notables en sens contraire.

Ce sont donc essentiellement les artistes « dégénérés » qui ont pris les armes pour défendre leur cause. Ces mobilisations, portées par un cercle restreint, sont toutefois tributaires de relations interpersonnelles : si elles capitalisent sur des cercles d’interconnaissance antérieure à l’exil ainsi que sur l’entre-soi de l’émigration germanique, elles pâtissent également des tensions internes à cette sphère et rares sont les artistes qui parviennent à mettre à profit des relations personnelles avec des Français. Dans ce contexte, les mobilisés recourent à différents registres de discours, qui sont autant de stratégies de réappropriations symboliques. Si la portée de ces discours reste vraisemblablement limitée dans leur diffusion, les contre-expositions organisées par les exilés sont en revanche présentes jusque dans la presse française et témoignent d’efforts remarquables au vu des conditions précaires de l’exil.

Conclusion

« Adolf Hitler, cependant, a retiré de main propre tout ce qui, dans l'exposition [d'art "dégénéré"] à Munich, ne plaisait pas à sa compréhension dilettante de l'art, dont des œuvres d'artistes dont le talent est reconnu dans *le monde entier*[1]. »[2]

« On dirait presque que *le monde* n'a pas encore complètement compris quelle attaque monstrueuse a été commise contre la liberté de l'art en élevant, par décision politique, une direction artistique spécifique, à savoir la plus lisse, la plus superficielle, la plus accessible à l'individu moyen, au statut d'art étatique et, non seulement en exposant toutes les autres œuvres artistiques à la risée du petit-bourgeois, mais aussi en condamnant leurs créateurs à mourir de faim ou, dans le meilleur des cas, à une épouvantable solitude. »[3]

« Grâce à [l'exposition "L'Art allemand libre"], *le monde* va pouvoir juger de la vraie nature

1 Souligné par moi, de même que les autres passages en italique.

2 « Adolf Hitler aber hat aus der Ausstellung in München mit eigener Hand alles ausgemerzt, was seinem dilettantischen Kunstverständnis nicht zusagte, darunter die Werke von Künstlern, deren Können in der ganzen Welt Anerkennung findet. » Georg Bernhard, « Befohlene Kunst », *Pariser Tageszeitung*, 20 juillet 1937, n° 402, p. 1.

3 « Es scheint fast, als habe die Welt noch gar nicht ganz begriffen, welch ungeheuerlicher Anschlag gegen die Freiheit der Kunst dadurch begangen wurde, dass man von staatswegen eine bestimmte Kunstrichtung, nämlich die glatteste, die oberflächlichste, die dem Durchschnittsmenschen eingänglichste zur Staatkunst erhoben und alle anderen künstlerischen Werke nicht nur dem Gelächter des Spiessbürgers preisgegeben, sondern auch ihre Schöpfer zum hungertod oder im Günstigsten Fall zu einer grauenvollen Einsamkeit verurteilt hat. » Hermann Steinhausen, « Der Tod des Malers », *Die Zukunft*, 11 novembre 1938, n° 5, p. 8.

de cet iconoclasme, du fait que le slogan de "l'art dégénéré" n'est qu'un prétexte pour étouffer la création artistique libre et imposer à un grand peuple un ersatz, qui n'a à voir ni avec l'art ni avec le goût. »[4]

Les extraits ci-dessus le montrent : pour les artistes « dégénérés », la description des expositions qui les condamnent publiquement s'accompagne souvent d'une prise à parti non seulement du pays où ils résident, mais de l'opinion publique mondiale tout entière. De même qu'ont été incités les citoyens du IIIe Reich à mépriser ouvertement leurs œuvres, ils souhaitent que ne reste pas méconnue l'opération « art dégénéré » menée par l'Allemagne nazie à partir de l'été 1937, triste prélude à la politique de spoliations à grande échelle mise en place pendant la Seconde Guerre mondiale. À défaut de pouvoir juger ce que pense effectivement « le monde » des expositions d'art « dégénéré » et du cortège de mesures restrictives qui les accompagnent, l'apprenti historien peut dégager quelques lignes de force de leur réception immédiate en France.

Si « *Entartete Kunst* » ne peut guère prétendre être un événement majeur de l'actualité politique internationale, fort chargée à la fin des années 1930, l'intérêt contemporain pour cette exposition de propagande ne contredit pas l'intérêt ultérieur des historiens et historiens de l'art pour cet événement majeur de l'histoire culturelle du XXe siècle. En France, la presse écrit, et souvent à plusieurs reprises, sur la politique artistique du nazisme, avec une attention supérieure à celle habituellement accordée aux événements culturels. L'histoire de la réception des expositions d'art « dégénéré » en France n'est donc pas un rien, et l'exhaustivité de son étude paraît au contraire difficilement accessible. En revanche, le pas d'une réappropriation de l'information n'est pas franchi, et l'art « dégénéré » reste cantonné dans les chroniques politiques. Pamphlétaires, antifascistes, hommes de musée et d'art (car de femmes, il est bien peu question…) ont tous connaissance de l'opération « art dégénéré », ont généralement une opinion sur la question, et ont souvent même conscience de la spécificité de ces expositions par rapport aux prétentions artistiques « habituelles » de la part des régimes autoritaires ; mais il est tant de sujets d'indignation à la fin des années 1930… La condamnation publique de l'art moderne en Allemagne reste dès lors un souci mineur.

4 « Durch diese Ausstellung wird die Welt sich ein Urteil bilden können über die wahre Natur diese Bildersturms, über die Tatsache, dass das Schlagwort der "Entarteten Kunst" nur ein Vorwand ist, um das freie künstlerische Schaffen zu unterdrücken und einem grossen Volk einen Ersatz aufzuzwingen, der weder mit Kunst noch mit Geschmack etwas zu tun hat. » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Fonds Eugen Spiro, N 2286/22, lettre anonyme destinée à récolter des fonds pour l'Union des artistes libres, s.t., s.d.

En témoigne d'ailleurs l'évolution de la réception de l'opération « art dégénéré » entre l'été 1937 et l'été 1939. Si l'exposition de Munich suscite un intérêt prononcé au sein de la presse, avec des articles qui paraissent encore un an après la fermeture de l'exposition[5], les dix autres étapes de « *Entartete Kunst* », de Berlin à Chemnitz, pourtant riches de transformations, n'intéressent presque pas, de même que « *Entartete Musik* ». Seule la vente aux enchères de Lucerne, dans laquelle la France voit confirmé, selon les commentateurs contemporains, son rôle hégémonique dans le monde de l'art, suscite un regain d'intérêt. L'unité de l'opération « art dégénéré » est toutefois perçue comme telle, les expositions et les spoliations étant présentées comme les deux faces de la même médaille.

Cette absence fréquente de réelle confrontation, que ce soit par approbation ou par rejet, à la question de l'art « dégénéré » en France s'explique sans doute principalement par le fait qu'elle n'est pas pensée comme théorie « exportable » dans le système de pensée national-socialiste. Bien que l'Allemagne hitlérienne pratique une politique d'infiltration culturelle dans la France de la fin des années 1930, la théorie de l'art « dégénéré » est en revanche le produit d'une idéologie fondée sur le fantasme d'une loi biologique, comme l'a montré Johann Chapoutot[6] : de ce fait, seuls sont soumis aux impératifs moraux du Reich ceux qui appartiennent à la communauté biologique et raciale de l'Allemagne. La mise au ban de l'art « dégénéré » n'a donc pas lieu d'être hors des frontières de cette communauté, ce qui explique d'ailleurs pourquoi les théoriciens ne voient pas comme une contradiction le fait de favoriser la diffusion de l'art moderne allemand en le vendant dans les autres pays européens. Par conséquent, à aucun moment les autorités nazies ne font-elles d'effort pour promouvoir les expositions « *Entartete Kunst* » à l'étranger et il est fort probable que les informations qui passent outre-Rhin sont soigneusement filtrées par les services de propagande allemands. Dès lors, en l'absence de documentation, les expositions d'art « dégénéré », quels que soient les questionnements qu'elles suscitent, ne peuvent devenir guère plus que des anecdotes au sein de l'actualité étrangère.

La réception de la politique artistique nazie fonctionne en revanche comme révélateur des positionnements politiques antérieurs : l'analyse des arguments avancés pour ou contre « *Entartete Kunst* » permet de balayer la scène politique française d'un extrême à un autre et de faire ressortir des clivages au sein même de la droite et de la gauche. Ainsi, seule l'extrême-droite se permet d'assumer ouvertement son soutien à l'Allemagne hitlérienne sur la question artistique,

5 Jean-François Chabrun, « Entartete Kunst », *Les Réverbères*, novembre 1938, n° 3, pp. 1-2.
6 Johann Chapoutot, *La loi du sang: penser et agir en nazi*, Paris, France, Gallimard, 2014.

quand l'indifférence massive de la droite politique préfigure déjà « le choix de la défaite »[7] française face à l'occupant nazi. La gauche, en revanche, se targue de son antifascisme, voire, à ses extrêmes, de ses velléités révolutionnaires, mais en reste le plus souvent aux mots. Il est malgré tout une constante qui traverse tout l'échiquier politique et qui se révèle particulièrement sensible dans le cas de l'art « dégénéré » : le nationalisme imprègne en effet la grande majorité des analyses politiques et esthétiques. L'art moderne allemand aussi bien que les efforts des « dégénérés » en France, quand bien même ils sont considérés avec sympathie, apparaissent presque toujours comme des figures de l'altérité, de l'étranger. Lorsque l'« autre Allemagne » réussit à se distinguer de l'Allemagne nazie, elle n'en reste pas moins l'héritière de l'Allemagne, celle que la France a déjà combattue à deux reprises depuis 1870. Ainsi, si les tendances de gauche, par internationalisme ou par pacifisme, résistent à la germanophobie ambiante, leur solidarité n'est pas sans limites.

Ce chauvinisme à la veille de la Seconde Guerre mondiale n'est pas sans lien avec l'un des deux *topoi* de la réception des expositions d'art « dégénéré » : en effet, pour presque tous les commentateurs français, la supériorité de l'art français sur l'art allemand ne fait pas de doute – à tel point que les exilés paraissent avoir parfaitement intégré cette donnée dans leur discours. La tentation de renvoyer dos à dos les deux programmes esthétiques qui s'opposent, art « nazi » *versus* art « dégénéré » semble assez proche pour nombre de commentateurs ; lorsque l'art « dégénéré » est néanmoins défendu contre les visées nazies, il n'est pas rare que soit distingué entre quelques chefs-d'œuvre, parfois supposés d'inspiration française, au sein d'une masse d'œuvres au mieux insignifiantes, au pire effrayantes. Dès lors, l'art moderne allemand vaut-il vraiment la peine d'être sauvé ? Ce thème récurrent en côtoie un autre, avec lequel il n'entre pas nécessairement autant en contradiction qu'il y paraît. En effet, les défenseurs de l'art moderne allemand ont souvent recours au mythe de l'artiste maudit, dont l'œuvre arrive trop tôt pour la compréhension des contemporains et ne peut être appréciée qu'*a posteriori*. Cet argument est bien sûr celui des exilés, mais également de quelques amateurs français d'art moderne – sans qu'il soit d'ailleurs certain qu'ils sachent toujours bien de quoi ils parlent.

Dans ce contexte, à quoi peuvent encore aboutir les prises d'armes des « dégénérés » et de leurs rares soutiens ? La question mérite d'être renversée, et il n'est pas inutile de recourir, à titre d'hypothèse, à l'histoire contrefactuelle. À quel soutien auraient pu prétendre les artistes

7 Annie Lacroix-Riz, *Le choix de la défaite: les élites françaises dans les années 1930*, Paris, France, A. Colin, 2009.

« dégénérés » dans le cas idéal-typique d'une République française sûre de ses fondements démocratiques plutôt que fragilisée par ses affrontements internes, à l'abri de la germanophobie due à un Entre-deux-guerres traversé de différends franco-allemands, et amatrice des expériences esthétiques de l'art moderne allemand ? Le plus haut degré d'implication aurait pu se traduire par une protestation diplomatique du gouvernement français et un droit d'asile en bonne et due forme pour les artistes persécutés. Le degré suivant aurait pu aller dans le sens d'une mobilisation effective d'une partie de la société civile française, donnant lieu à des manifestations, des pétitions, des réunions publiques, des conférences, et facilitant l'intégration des « dégénérés » dans leur pays d'accueil. Or, dans la France de 1937-1939, les exilés ont certes rencontré l'assentiment moral d'une majorité des artistes, intellectuels et de certains représentants politiques français, mais aussi une franche hostilité de la part de la société française ainsi que des conditions d'accueil très défavorables. Aussi les expositions qu'ils ont mises sur pied, et plus particulièrement « L'Art allemand libre » en novembre 1938, apparaissent-elles comme l'expression d'efforts remarquables. Leur portée effective reste toutefois très limitée, autant par le médium, l'exposition n'étant, en règle générale et à l'exception de « *Entartete Kunst* », pas un médium de masse, que par le contexte politique défavorable. Ainsi, les tentatives de mobilisation de l'Union des artistes libres sont en réalité à contre-courant d'une résignation désormais majoritaire, que raconte *a posteriori* le sociologue Herbert Marcuse dans ses souvenirs d'exil :

> « Déjà à cette époque, je ne croyais pas au fait qu'on puisse défendre la culture ; mais je me persuadais encore que l'on pouvait intimider des animaux de proie par un rassemblement d'hommes de plume, de pinceau et d'autres armes charmantes comparables connus dans le monde entier ; entre-temps même le plus ignorant a pris conscience qu'il n'en est pas ainsi. Un avion de combat et Paul Valéry sont des grandeurs d'ordre différent et d'une relation indiscutable pour ce qui est de leur pouvoir : le bombardier peut bien mettre fin à Valéry, mais l'inverse n'est pas vrai. Voilà l'évidence que le faible ne veut pas admettre. »[8]

8 « Ich glaubte schon damals nicht, dass man Kultur verteidigen könne ; redete mir aber immerhin noch ein, dass man Raubtiere durch einen Aufmarsch von weltberühmten Männern der Feder, des Pinsels und ähnlicher niedlicher Waffen einzuschüchtern vermöchte. inzwischen ist auch dem Ahnungslosesten klar geworden, dass dem nicht so ist. Ein Kampf-Flugzeug und Paul Valéry sind Grössen von verschiedener Ordnung und von eindeutiger Beziehung im Distrikte der Macht: der Bomber kann zwat Valéry umbringen, umgekehrt aber geht es nicht. So einfach ist, was der Schwache nicht einsehen will. » Ludwig Marcuse, *Mein zwanzigstes Jahrhundert: auf dem Weg zu einer Autobiographie*, Munich, Allemagne, P. List, 1960, p. 170.

Dans un tel contexte de prise de conscience pessimiste de la disproportion du rapport de force entre l'Allemagne nazie et l'« autre Allemagne », l'isolement des « dégénérés » en France n'est que trop manifeste.

Quant aux « dégénérés » eux-mêmes, voient-ils leur condition d'exilés changer une fois affublés de ce qualificatif ? Si « *Entartete Kunst* » leur donne une cause visible, et donc potentiellement efficace, autour de laquelle se mobiliser et se définir en tant que groupe, ils restent, en France aussi, des victimes, même si leur persécution se manifeste sous des formes différentes. C'est pourquoi, et bien que la comparaison soit imparfaite, ce travail se place sous les auspices d'Arthur Koestler et de la citation proposée en exergue de ce mémoire :

> « Dix ans de perpétuelle défaite les avaient réduits à ce qu'ils étaient ; et leur sort illustrait tout à fait ce qui était arrivé à chacun de nous, de la gauche européenne. Ils n'avaient rien fait que mettre en pratique ce qu'ils avaient prêché et cru ; ils avaient été admirés et adorés puis ils avaient été jetés sur un tas d'ordures comme un sac de pommes de terre avariées, abandonnées à la putréfaction. »[9]

Peut-on réellement appliquer cette description du sort des représentants de la gauche européenne aux artistes « dégénérés » exilés en France ? S'ils n'ont certes pas tous, loin s'en faut, été « adorés », le divorce entre les avant-gardes et la société allemande étant à certains égards bien réel, la plupart d'entre eux gardent à l'esprit la politique muséale audacieuse de la République de Weimar. Après avoir subi les affres des ambitions artistiques du nazisme, beaucoup d'entre eux espèrent, avec plus ou moins d'illusions, se réfugier dans le sein d'une République française, terre d'asile, terre des arts. Force est de constater qu'ils n'y ont pas leur place. Cette hostilité n'est pas qu'esthétique ou politique : dès l'entrée en guerre, les artistes « dégénérés », au même titre que les autres étrangers sur le sol français, sont menacés dans leurs corps. L'hypothèse que ce travail espère avoir démontrée est donc celle d'artistes dont le sort politique en Allemagne est bien identifié en France, souvent réprouvé et qui, pourtant, se reproduit de manière relativement comparable deux ans plus tard de ce côté du Rhin. Si les étrangers sont, pour Koestler, la « lie de la terre » en France, les artistes « dégénérés » sont, eux, la « lie de l'art » en Allemagne, en France, et probablement dans toute l'Europe, au plus tard lors du début de la Seconde Guerre mondiale.

Mais avoir fait partie de la « lie de l'art » devient un capital symbolique important dans

9 Arthur Koestler, *La lie de la terre*, Paris, France, Librairie générale française, 1971, p. 169.

l'après-guerre, comme le montrent beaucoup de travaux récents : c'est bien parce que l'art moderne allemand a été mis au ban par le national-socialisme qu'il a pu être préservé de toute compromission. La postérité après-guerre de l'expressionnisme allemand est liée directement au fait d'avoir été érigé en art de l'opposition, et donc en art de la liberté, comme le montre Maike Steinkamp pour l'Allemagne[10]. C'est pour la même raison, et non pour des seules considérations esthétiques, que l'art « nazi » n'est toujours pas susceptible d'être exposé aujourd'hui (car l'art « nazi » n'a pas produit que des œuvres caricaturales comme celles d'un Hubert Lanzinger ou d'un Adolf Ziegler reproduites dans ce travail). Or, paradoxalement, les artistes « dégénérés » doivent ce capital symbolique de l'après-guerre aux théoriciens esthétiques du nazisme, car nombre d'entre eux sont, au moins au début des années 1930, tout à fait désireux de mettre leur talent au service de la nouvelle Allemagne. Comme l'écrit Georg Bussmann : « Une pensée à couper le souffle : l'expressionnisme comme art du IIIe Reich, les artistes de "*die Brücke*" et du "Cavalier bleu" soutiens de la "Révolution nationale" ? »[11] Mais l'histoire contrefactuelle atteint ici ses limites : il n'en a justement pas été ainsi. Le regard des historiens s'attache aujourd'hui à la reconstruction des stratégies de certains artistes après-guerre à partir de ce qualificatif de « dégénérés ». C'est le cas d'Emil Nolde, dont on fait un portrait renouvelé depuis quelques années[12], celui d'un sympathisant nazi, plutôt que du peintre « dégénéré » de l'« émigration intérieure », dépeint par l'écrivain Siegfried Lenz dans son roman *La Leçon d'allemand*[13]. D'un roman l'autre, la littérature comme l'historiographie n'échappe pas aux revirements ni aux redécouvertes mémorielles. Cette invention *a posteriori* d'un moment résistancialiste dans l'art moderne allemand n'enlève rien à la description que fait Arthur Koestler de toute une génération d'individus en fuite permanente pendant les douze ans que dure le IIIe Reich. La réception des expositions d'art « dégénéré » en France n'est qu'un moment de l'histoire de cette fuite, qui reprend dans toute sa violence sur le sol français dès septembre 1939.

10 Maike Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe: die Rezeption « entarteter » Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Berlin, Allemagne, Akad.-Verl., 2007.

11 « Ein atemberaubender Gedanke: der Expressionismus als Kunst des Dritten Reiches, die Künstler der "Brücke" und des "Blauen Reiters" Träger der "nationalen Revolution"? » Georg Bussmann « "Entartete Kunst" – Blick auf einen nützlichen Mythos », pp. 105 – 113, *in* Walter Grasskamp, *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1905-1985*, Munich, Allemagne, Prestel-Verlag, 1986, p. 108.

12 Cette question a d'abord été explorée par Uwe Danker « "Vorkämpfer des Deutschtums" oder "Entarteter Künstler" – Nachdenken über Emil Nolde in der NS-Zeit », *Jahrbuch Demokratische Geschichte*, Band 14, 2001. La relation d'Emil Nolde avec le national-socialisme fait actuellement l'objet d'un projet de recherche de Bernhard Fulda.

13 Siegfried Lenz, *La leçon d'allemand*, Paris, France, Robert Laffont, 2015, parution initiale en 1968.

Bibliographie

I. Histoire politique et culturelle de l'Allemagne et de la France

1) Histoire politique et culturelle de l'Allemagne dans les années 1930

A. Politique culturelle du IIIe Reich

Brenner Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek, Allemagne, Rowohlt, 1963, 287; 32 p.

Chapoutot Johann, *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2008, 532 p.

-, *La loi du sang: penser et agir en nazi*, Paris, France, Gallimard, 2014, 567 p.

Etlin Richard A., *Art, culture, and media under the Third Reich*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2002, xxii+384 p.

Fiss Karen, *Grand illusion: the Third Reich, the Paris exposition, and the cultural seduction of France*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2009, 285 p.

Fleckner Uwe (dir.), *Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im « Dritten Reich »*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 2009, xiv+612 p.

-, *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 2007, vii+388 p.

Lehmann-Haupt Hellmut, *Art under a dictatorship*, New York, États-Unis, Oxford University Press, 1954, xxii+277 p.

Merker Reinhard, *Die bildende Künste im Nationalsozialismus: Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Cologne, Allemagne, DuMont, 1983, 370 p.

Rave Paul Ortwin, *Kunst Diktatur im Dritten Reich*, Hambourg, Allemagne, Gebr. Mann, 1949, 95 p.

Roh Franz, *« Entartete » Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hanovre, Allemagne, Fackelträger-Verlag, 1962, 330 p.

Tabor Jan (dir.), *Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion, 1922-1956*, Baden, Autriche, Verlag Grasl, 1994, vol. 2, 1000 p.

Wulf Josef, *Die bildenden Künste im Dritten Reich: eine Dokumentation*, Gütersloh, Allemagne, Mohn, 1963, 413; 32 p.

B. Artistes dans l'Allemagne hitlérienne

Blume Eugen, Scholz Dieter, (dir.), *Überbrückt: ästhetische Moderne und Nationalsozialismus : Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Allemagne, Walther König, 1999, 316 p.

Haftmann Werner, Roland Berthold et Reidemeister Leopold, *Verfemte Kunst: bildende Künstler der inneren und äusseren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Cologne, Allemagne, DuMont, 1986, 420 p.

Petropoulos Jonathan, *Artists Under Hitler : Collaboration and Survival in Nazi Germany*, New Haven, États-Unis, Yale University Press, 2014, 407 p.

2) Histoire politique et culturelle de la fin des années 1930 en France

A. Histoire du Front populaire et de la fin de la IIIe République

Azéma Jean-Pierre, *Nouvelle histoire de la France contemporaine (1938-1944)*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2002, 408 p.

Berstein Serge, *La France des années 30*, Bagneux, France, Numilog, 2011.

Bonnefous Édouard, *Histoire politique de la Troisième République: du Front populaire à la Conférence de Munich (1936-1938)*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1986, vii+461 p.

Centre national de la recherche scientifique (dir.), *Les relations franco-allemandes 1933-1939*, Paris, France, CNRS, 1976, 424 p.

Lacroix-Riz Annie, *Le choix de la défaite : les élites françaises dans les années 1930*, Paris, France, A. Colin, 2009, 679 p.

Monier Frédéric, *Le Front populaire*, Paris, France, Ed. La Découverte, coll.« Repères », 2002, 128 p.

Morin Gilles et Richard Gilles (dir.), *Les deux France du Front populaire : chocs et contre-chocs*, Paris, France, L'Harmattan, 2008, 413 p.

Université de Bourgogne, *Le pain, la paix, la liberté : expériences et territoires du Front populaire*, Paris, France, Éditions sociales, 2006, 367 p.

Vigreux Jean, *Le Front populaire : 1934-1938*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2011, 127 p.

B. Histoire culturelle de la France des années 1930

Bouvet Vincent et Durozoi Gérard, *Paris 1919-1939. Art et culture*, Paris, France, Hazan, 2009, 415 p.

Centre allemand d'histoire de l'art et Deutsches Historisches Institut, *Echoes of exile: Moscow archives and the arts in Paris 1933-1945*, Berlin, Allemagne, De Gruyter, 2015, 171; 8 p.

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, *Paris-Paris: 1937-1957*, Paris, France, Centre Georges Pompidou : Gallimard, 1992, 799 p.

Jackson Julian (dir.), *L'art en guerre: France, 1938-1947*, Paris, France, Paris musées, 2012, 495 p.

Musée des beaux-arts (dir.), *Le Front populaire et l'art moderne: Hommage à Jean Zay*, Orléans, France, Musée des beaux-arts, 1995, 271 p.

Ory Pascal, *La belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, France, Plon, 1994, 1033 p.

- et Sirinelli Jean-François, *Les intellectuels en France: de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, France, Perrin, 2004, 435 p.

Poirrier Philippe, *L'État et la culture en France au XXe siècle*, Paris, France, Librairie générale française, 2009, 256 p.

Sirinelli Jean-François et Rioux Jean-Pierre (dir.), *Histoire culturelle de la France*, Paris, France, Éditions du Seuil, 2004, vol. 4.

Willard Claude et Tartakowsky Danielle, *Des lendemains qui chantent: la France des Années folles et du Front populaire*, Paris, France, Messidor, 1986, 270 p.

Winock Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, France, Éd. du Seuil, coll.« Points », 2006, 887 p.

C. Études de l'émigration allemande en France

Badia Gilbert, *Les bannis de Hitler: accueil et luttes des exilés allemands en France*, Paris, France, Études et documentation internationales, 1984, 411 p.

Badia, Gilbert (dir.), *Les barbelés de l'exil: études sur l'émigration allemande et autrichienne, 1938-1940*, Grenoble, France, Presses universitaires de Grenoble, 1979, 443; 16 p.

Enderle-Ristori Michaela, « « L'Autre Allemagne » face au défi culturel de la traduction. Trois figures exemplaires : H. Mann, A. Döblin et E. E. Noth », *Études Germaniques*, vol. 252, n^{o} 4, 1 août 2008, p. 791-807.

Holz Keith, Schopf Wolfgang et Raoux Nathalie, *Allemands en exil, Paris 1933-1941 écrivains, hommes de théâtre, compositeurs, peintres photographiés par Joseh Breitenbach*, Paris, France, Autrement, 2003, 254 p.

Kaspi André et Marès Antoine (dir.), *Le Paris des étrangers: depuis un siècle*, Paris, France, Impr. nationale, 1989, 406; 20 p.

Palmier Jean-Michel, *Weimar en exil: le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Paris, France, Éd. Payot, 1990, 1007 p.

Roussel Hélène et Mortier Jean (dir.), *Exil, résistance, « autre Allemagne »*, Nanterre, France, Chlorofeuilles éd., 1998, 193 p.

Saint Sauveur-Henn Anne, *Fluchtziel Paris: die deutschsprachige Emigration 1933-1940*, Berlin, Allemagne, Metropol Verlag, coll.« Reihe Dokumente, Texte, Materialien », 2002, 330 p.

Society for exile studies, *Exilforschung: ein internationales Jahrbuch*, Munich, Allemagne, Edition Text u. Kritik, 1983.

Zalc Claire, *Les pouvoirs publics et les émigrés du III Reich en France de 1933 à 1939: problèmes d'identité*, France, 1993, 182 p.

3) Histoire des avant-gardes artistiques européennes de l'entre-deux-guerres

A. Études des avant-gardes européennes et allemandes

Crockett Dennis, *German post-expressionism: the art of the great disorder, 1918-1924*, University Park, États-Unis, Pennsylvania State University Press, 1999, xix+215 p.

Dachy Marc, *Dada & les dadaïsmes: rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, France, Gallimard, coll.« Folio », 1994, 527 p.

Daix Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne: de David à Cézanne*, Paris, France, O. Jacob, 1998, 368; 16 p.

-, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne: le XXe siècle*, Paris, France, Ed. O. Jacob, 2000, 389 p.

Durozoi Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, France, Hazan, 1997, 759 p.

Grasskamp Walter, *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1905-1985*, Munich, Allemagne, Prestel-Verlag, 1986, 502 p.

Grenier Catherine (dir.), *Modernités plurielles 1905-1970*, Paris, France, Ed. du Centre Pompidou, 2013, 59 p.

Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*, Paris, France, Éditions Gallimard, 2015, 964; 16 p.

-, *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*, Paris, France, Éditions Gallimard, 2017, 1200 p.

Stavrinaki Maria et Carli Maddalena, *Artistes et partis: esthétique et politique, 1900-1945*, Dijon, France, Les Presses du réel, coll.« Oeuvres en sociétés », 2012, 420 p.

B. Circulations artistiques et histoire transnationale de l'art

Bonniol Jean-Luc, *Du transfert culturel au métissage: concepts, acteurs, pratiques*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2015, 647 p.

Espagne Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, France, Presses universitaires de France, coll.« Perspectives germaniques », 1999, 296 p.

Gaehtgens Thomas W., *L'art sans frontières: Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris, France, Librairie Générale Française, 1999, 447 p.

Gispert Marie, *« L'Allemagne n'a pas de peintres »: diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France, 2006, 1049 p.

Kaufmann Thomas DaCosta, Dossin Catherine et Joyeux-Prunel Béatrice (dir.), *Circulations in the global history of art*, Londres, Royaume-Uni, Farnham, 2015, x+247 p.

Kitschen Friederike, Drost Julia, Vaisse Pierre, Arnoux Mathilde et Dubois Isabelle, *Deutsche Kunst-französische Perspektiven: 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, coll.« Passagen », 2007, 492 p.

II. Études et outils de la réception culturelle

1) Ouvrages méthodologiques

Gœtschel Pascale et Loyer Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France: de la Belle Époque à nos jours*, Paris, France, A. Colin, 2011, 279 p.

Joyeux-Prunel Béatrice et Sigalo Santos Luc, *L'art et la mesure: histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, France, Ed. rue d'Ulm, coll.« Actes de la recherche à l'Ens », 2010.

Lemercier Claire et Zalc Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, France, La Découverte, 2007, 120 p.

Ory Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2011, 127 p.

2) Études de la réception culturelle

Allard Laurence, « Dire la réception - Culture de masse, expérience esthétique et communication », *Réseaux*, vol. 12, n^{o} 68, 1994, p. 65-84.

Bourdieu Pierre, Darbel Alain et Schnapper Dominique, *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, Paris, France, Éd. de Minuit, 1969, 247 p.

Bowness Alan, *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*, New York, États-Unis, Thames and Hudson, 1990, 64 p.

Gœtschel Pascale, Jost François, Tsikounas Myriam, Le Dantec Sylvie et Orillard Audrey, *Lire, voir, entendre: la réception des objets médiatiques*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, coll.« Histoire contemporaine », 2010, 400 p.

Heinich Nathalie, *Faire voir: l'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Belgique, les Impressions nouvelles, 2012, 204 p.

Jauss Hans Robert et Starobinski Jean, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, France, Gallimard, 2005, 333 p.

Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux: compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, Marseille, France, CERCOM/IMEREC, 1991, iii+150 p.

Société française de sociologie, *Sociologie de l'art*, Paris, France, 1999, xix+459 p.

3) Histoire et études de la presse écrite et audio-visuelle

Almeida Fabrice d' et Delporte Christian, *Histoire des médias en France: de la Grande guerre à nos jours*, Paris, France, Flammarion, coll.« Champs université », 2003, 505 p.

Bellanger Claude, Godechot Jacques et Guiral Pierre (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1972, 687; xxiv p.

Bourdieu Pierre, « L'emprise du journalisme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 101, n^{o} 1, 1994, p. 3-9.

Brochand Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, Paris, France, La Documentation française, 1994, 692 p.

Cavelier Patrice et Morel-Maroger Olivier, *La radio*, Paris, France, Presses universitaires de France, coll.« Que sais-je ? », 2005, 128 p.

Charle Christophe, *Le siècle de la presse, 1830 - 1939*, Paris, France, Éd. Seuil, 2004, 400p.

Chevrefils Desbiolles Yves, Levaillant Françoise et Froissart-Pezone Rossella, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Aix-en-Provence, France, Presses universitaires de Provence, 2014, 362 p.

Debray Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2000, x+223 p.

Ferenczi Thomas, *Le journalisme*, Paris, France, Presses universitaires de France, 2005.

Goulet Vincent, *Médias & classes populaires: les usages ordinaires des informations*, Bry-sur-Marne, France, INA, 2015, 392 p.

Huß-Michel Angela, *Literarische und politische Zeitschriften des Exils, 1933-1945*, Stuttgart, Allemagne, J. B. Metzler, 1987, vii+225 p.

Maigret Éric, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, France, Armand Colin, 2016, 287 p.

Marre Oriane, *La réception de l'avant-garde artistique dans la presse politique en France, de l'impressionnisme au fauvisme (1874-1905)*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France, 2016, 490 p.

Martin Laurent, *La presse écrite en France au XXe siècle*, Paris, France, Librairie Générale Française, 2005, 256 p.

Roussel Hélène et Winckler Lutz (dir.), *Deutsche Exilpresse und Frankreich: 1933-1940*, Berne, Suisse, Peter Lang, 1992, 314 p.

4) Histoire de la critique

Bouillon Jean-Paul, *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, Rennes, France, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 639 p.

Fleckner Uwe et Gaehtgens Thomas W. (dir.), *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich, 1900-1945*, Berlin, Allemagne, Akademie Verlag, 1999, xi+554 p.

Wendland Ulrike, *Biographisches Handbuch deutsch sprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, Munich, Allemagne, Saur, 1999, vol. 2, 813 p.

5) Sociologie des mouvements sociaux

Goffman Erving, *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Paris, France, Éd. de Minuit, 1975, 175 p.

Neveu Érik, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, France, la Découverte, 2015, 127 p.

Nizet Jean et Rigaux Natalie, *La sociologie de Erving Goffman*, Paris, France, La Découverte, 2014, 125 p.

Plumauzille Clyde et Rossigneux-Meheust Mathilde, *Stigmate ou « La différence comme catégorie utile d'analyse historique »*, *Hypothèses*, Publications de la Sorbonne, http://www.academia.edu/6323460/Stigmate_ou_La_diff%C3%A9rence_comme_cat%C3%A9gorie_utile_d_analyse_historique_Hypoth%C3%A8ses_Publications_de_la_Sorbonne, consulté le 30 septembre 2016.

Tilly Charles, *La France conteste: de 1600 à nos jours*, Paris, France, Fayard, 1986, 622 p.

III. Art « dégénéré »

1) Histoire des expositions et des musées

Berlinische Galerie, *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin, Allemagne, Nicolai, 1989, 557 p.

Ciera, « Galeries et avant-gardes. Réceptions croisées, Paris-Berlin. 1900-1950 », compte-rendu de journée d'étude, Paris, France, 2014. http://ciera.hypotheses.org/715

Grasskamp Walter, *Museumsgründer und Museumsstürmer: zur sozialgeschichte des Kunstmuseums*, Munich, Allemagne, Beck, 1981, 185 p.

Joachimides Alexis, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresde, Allemagne, Verlag der Kunst, 2001, 295 p.

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937 : l'art indépendant*, Paris, France, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987, 259 p.

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Paris 1937: cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, France, Institut français d'architecture : Paris-musées, 1987, 510 p.

Perennes Marie, *Éditer, exposer: Nouvelles médiations artistiques à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Mémoire de master, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France, 2014, 380 p.

Poulot Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, coll.« Repères », 2010, 128 p.

Sheehan James J., *Museums in the German art world: From the end of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford, Royaume-Uni, University Press, 2000, xiii+258 p.

2) Études des artistes « dégénérés » exilés en France

A. Études générales

Foster Emmanuelle, *Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris: 1933-1939*, Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, France, 1991, 335 p.

Holz Keith, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, 359 p.

Surlapierre Nicolas, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945: histoire et imaginaire*, Lille, France, A.N.R.T., 2003, 790; 92 p.

B. Études spécifiques

Debien Geneviève, « Otto Freundlich (1878-1943) entre 1937 et 1943 : un artiste classé "dégénéré" mais une création ininterrompue, jusque dans l'exil », séminaire des boursiers de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, 2010. < halshs-00531768 >

Drost Julia et Collombat Sophie, *Max Ernst: vie et oeuvre*, Paris, France, Centre Pompidou, 2007, 351 p.

Duvivier Christophe et Heusinger von Waldegg Joachim, *Otto Freundlich: 1878-1943*, Paris, France, Somogy éd. d'art, 2009, 119 p.

Forschungsstelle « Entartete Kunst », Beschlagnahmeinventar « Entartete Kunst », Freie Universität, Berlin, 2016. http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=de

Höfchen Lara, « Un appel en faveur d'Otto Freundlich » et de son art - Zur Problematik der Rezeption emigrierter Künstler im Paris der 30er Jahre, Mémoire de licence, Université de Cologne, Allemagne, 2013, 83 p. http://philtypo3.uni-koeln.de/fileadmin/phil-fak/aktuelles/2014/Bachelorarbeit-Hoefchen.pdf

Hülsewig-Johnen Jutta, *Oskar Kokoschka, Emigrantenleben: Prag und London 1934-1953*, Bielefeld, Allemagne, Kerber, 1994, 318 p.

Lagler Annette, Lux Ulla et Wiese Stephan von, *Gert H. Wollheim: 1894 - 1974 ; eine Retrospektive*, Cologne, Allemagne, Wienand, 1993, 267 p.

Mettay Joël et Maillet Edda, *Otto Freundlich et la France: un amour trahi*, Perpignan, France, Mare nostrum éd., 2004, 186 p.

Musée de Grenoble, *Kandinsky: 1933-1944, les années parisiennes*, Paris, France, Somogy éditions d'art, 2016, 287 p.

Musée national Message biblique Marc Chagall, *Voyages et rencontres de Marc Chagall 1923-1939*, Paris, France, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1998, 96 p.

Spies Werner et Rewald Sabine, *Max Ernst: a retrospective*, New York, États-Unis, Metropolitan Museum of Art Yale University Press, 2005, 319 p.

Solomon R. Guggenheim museum (dir.), *Kandinsky*, New York, États-Unis, Guggenheim Museum, 2009, 319 p.

Wullschlager Jackie, *Chagall: love and exile*, Londres, Royaume-Uni, 2008, xxii+582; 32 p.

3) Études des expositions d'art « dégénéré »

Arndt Karl, *Nationalsozialismus und « Entartete Kunst »: die « Kunststadt » München 1937*, Munich, Allemagne, Prestel, 1988, 323 p.

Barron Stephanie (dir.), *« Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991, 423 p.

Duchesne Jean-Patrick, *L'art dégénéré selon Hitler: la vente de Lucerne, 1939*, Liège, Belgique, Collections artistiques de l'Université de Liège, 2014, 2014, 226 p.

Hüneke Andreas et Zuschlag Christoph, *Moderne am Pranger: die NS-Aktion « Entartete Kunst » vor 75 Jahren*, Aschaffenburg, Allemagne, Museen der Stadt Aschaffenburg, 2012, 271 p.

Lauder Ronald S., Price Renée et Fulda Bernhard, *Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937*, Munich, Allemagne, Prestel, 2014, 320 p.

Levi Neil, « "Judge for yourselves!" - the Degenerate Art exhibition as political spectacle », *October*, n° 85, Summer 1998, p. 41.

McKeon Joseph Michael, *Constructing the Category Entartete Kunst: The Degenerate Art Exhibition of 1937 and Postmodern Historiography*, Thèse de doctorat, Ohio University, États-Unis, 2006, 229 p. https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ohiou1142622901#abstract-files

Palmier Jean-Michel, *L'art dégénéré: une exposition sous le IIIe Reich*, Paris, France, J. Bertoin, 1992, 157 p.

Stiftung Gerda Henkel, *Ein vollständiges Verzeichnis? Möglichkeiten und Grenzen der Datenbank « Entartete Kunst »*, http://www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/ein_vollstaendiges_verzeichnis_moeglichkeiten_und_grenzen_der_datenbank_entartete_kunst?nav_id=4588, consulté le 17 septembre 2016.

Zuschlag Christoph, *« Entartete Kunst »: Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms, Allemagne, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995, 440 p.

4) Études des expositions de musique « dégénérée »

Allende-Blin Juan et Brix Emil, *Déracinements: musique, exil et transfert culturel pendant et après le Troisième Reich*, Paris, France, Hermann éd., 2008, 231 p.

Du Closel Amaury, *Les voix étouffées du Troisième Reich: « Entartete Musik »*, Arles, France, Actes Sud, 2004, 574 p.

Dümling Albrecht et Girth Peter, *Entartete Musik: zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf, Allemagne, Düsseldorfer Symphoniker, 1988, 200+xxxv; 15 p.

Huynh Pascal, Challier Marion, Debouverie Sophie, *Le Troisième Reich et la musique*, Paris, France, Musée de la musique : Fayard, 2004, 255 p.

Roncigli Audrey, *Musicien sous le IIIe Reich*, Mémoire de master 1, Université Nancy 2, France, 2006, 108 p.

Wulf Josef, *Musik im Dritten Reich: eine Dokumentation*, Francfort-sur-le-Main, Allemagne, 1983, 500 p.

5) Réceptions des expositions d'art « dégénéré »

Bardaouil Sam, Fellrath Till et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (dir.), *Art et liberté: rupture, guerre et surréalisme en Égypte, 1938-1948*, Paris, France, Centre Pompidou : Skira, 2016, 256 p.

Brinson Charmian, Bearman Marietta et Dove Richard, *Out of Austria : The Austrian Centre in London in World War II*, Londres, Royaume-Uni, I. B. Tauris, 281 p.

Brinson Charmian, Dove Richard et Müller-Härlin Anna, *Politics by other means: the Free German League of Culture in London 1939-1946*, Londres, Royaume-Uni, 2010, viii+253; 8 p.

Daniel Lançon, « Le Caire (1934-1941) : le défi des avant-gardes européennes pour les écrivains égyptiens et pour Georges Henein en particulier », pp. 163-174, *in* Edith Kunz et Thomas Hunkele, *Les Métropoles des avant-gardes*, Genève, Suisse, Peter Lang, 2010. < hal-00872951 >

Portevin Jeanne-Marie, *L'art moderne à l'épreuve du nazisme : historiographie critique de sa réception (1945-2015)*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France, 2016.

Reiter Andrea et Grenville Anthony, *I Didn't Want to Float, I Wanted to Belong to Something : Refugee Organizations in Britain 1933-1945*, Amsterdam, Pays-Bas, Brill Academic Publishers, coll.« Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies », 2009, 207 p.

Steinkamp Maike, *Das unerwünschte Erbe: die Rezeption « entarteter » Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und frühen DDR*, Berlin, Allemagne, Akad.-Verl., 2007, xii+476 p.

Wermester Catherine, « La réception en France de l'exposition Art dégénéré de Munich, en 1937 », intervention lors du colloque « L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, Réception, Transfert », 2008. http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Wermester%202_2012.pdf

Index des sources

I. Presse écrite

Sont listés ici uniquement les articles cités dans ce travail. L'annexe 1 présente la totalité des articles recensés, notamment pour l'analyse statistique.

Janvier 1937

Zervos Christian, « Réflexions sur la tentative d'esthétique dirigée du IIIe Reich », *Cahiers d'art*, 1936, n° 8-10, pp. 209 et suivantes, et 1937, n° 1-3, pp. 51-61.

Anonyme, « Une exposition d'art français à Berlin », *Cahiers d'art*, 1937, n°1-3, p. 62

Juillet 1937

Anonyme, « An der Spitze aller deutschen Künstler », *Pariser Tageszeitung*, 18 juillet 1937, n° 400, p. 1.

Anonyme, « Où Hitler parle… de l'Art », *Le Populaire*, 20 juillet 1937, n° 5270, p. 6

Bernhard Georg, « Befohlene Kunst », *Pariser Tageszeitung*, 20 juillet 1937, n° 402, p. 1.

Guermantes, « Les jours se suivent. L'art éternel », *Le Figaro*, 20 juillet 1937, n° 201, p. 1

Norpois, « Maison ou Caserne de l'art allemand à Munich ? », *L'Intransigeant*, 20 juillet 1937, n°40, p. 6.

Anonyme, « Prenez garde à la peinture ! », *L'Œuvre*, 22 juillet 1937, n°7965, p. 5

Anonyme, « Kleine Ketzerei », *Pariser Tageszeitung*, 22 juillet 1937, n° 404, p. 2.

Brunon Guardia Georges, « Le succès de l'Exposition d'Art Français à Berlin et le discours du Führer sur "l'art dégénéré" », *L'Intransigeant*, 22 juillet 1937, n° 51071, p. 3

Gillet Louis, « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi », *Paris-Soir*, 23 juillet 1937, n° 5140, p. 4

Anonyme, « La nouvelle croisade d'Hitler », *Vu*, 28 juillet 1937, n° 489, p. 1006

Sadoul Georges, « Une demi-heure dans l'atelier de Picasso », *Regards*, 29 juillet 1937, n° 185, p. 8.

Août 1937

Anonyme, « Le Reich aussi "épure" », *Le Jour*, 4 août 1937, n° 215, p. 1.

Anonyme, « Les œuvres de l'art "dégénéré" et d'abord de l'art français vont être éliminés des musées et collections de Prusse », *Le Matin*, 4 août 1937, n° 19493, p. 2.

Lécuyer Raymond, « La "réforme" de l'art », *Le Figaro*, 8 août 1937, n° 220, p. 2.

Anonyme, « Entartete Kunst : dreifache Besucherzahl », *Pariser Tageszeitung*, 9 août 1937, n° 422, p. 2.

Gillet Louis, « Le chef d'État se fait chef d'école. M. Hitler ancien peintre a tort de vouloir régenter les choses de l'Art », *L'Époque*, 9 août 1937, n°62, p. 1-2.

Habaru Augustin, « Le credo artistique du IIIe Reich », *Le Populaire*, 9 août 1937, n° 5250, p. 6

Anonyme, « Propagande à rebours », *Ce Soir*, 12 août 1937, n° 163, p. 2

George Waldemar, « L'art et le national-socialisme », *Beaux-Arts*, 13 août 1937, n° 241, pp. 1 et 6, et 20 août, n°242, p. 2

Baron Thunder-Then-Thronck, « Courrier des Arts », *Candide*, 19 août 1937, n°701, p. 7

Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, 27 août 1937, n°353, p. 10

Septembre 1937

Anonyme, sans titre, *La Revue de l'art*, 1er septembre 1937, tome 71, n° 377, p. 198-199.

Châteaubriant Alphonse de, « Où va l'art allemand ? »,*Le Petit Journal*, 1er septembre 1937, n°27256, p. 2

Westheim Paul, « Der Herauswurf der Entarteten », *Pariser Tageszeitung*, 12 septembre 1937, n° 456, p. 2.

-, « Kultur-Nazismus », *Pariser Tageszeitung*, 13 septembre 1937, n° 457, p. 4.

Bertelé René, « A travers les revues. L'autre Allemagne », *Europe*, 15 septembre 1937, n° 177, tome 45, p. 122

Westheim Paul, « Deutsche Kunstausstellung in Paris. Sie zeigen nicht, worauf sie daheim stolz sind », *Pariser Tageszeitung*, 18 septembre 1937, n° 463, p. 4.

George Waldemar, « L'art selon Hitler », *Beaux-Arts*, 23 septembre 1938, n°299, pp. 1-2.

B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5.

Octobre 1937

Beirnaert Louis, « Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et art allemand », *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, pp. 499-506.

Kaufmann Günter, « Kleine Beiträge. Kunstbetrachtungen in Paris », *Wille und Macht*, 15 octobre 1937, n° 20, pp. 38-40

Novembre 1937

Pierre André, « Une exposition italienne d'"art dégénéré" à Berlin », *L'Œuvre*, 5 novembre 1937, n° 8071, p. 4.

-, « Une exposition grotesque à Munich », *L'Œuvre*, 9 novembre 1937, n° 8075, p. 2.

Thouvenin Jean, « Voyageurs de la paix », *L'Intransigeant*, 14 novembre 1937, n° 51175, p. 1

Westheim Paul, « Hitler-Jugend gegen "Unabhängige Kunst" in Frankreich », *Pariser Tageszeitung*, 23 novembre 1937, n° 528, p. 1.

Morro Clément, « Les artistes vus aux récents salons. La Grande Exposition Allemande de Munich », *La Revue moderne illustrée des arts et de la vie*, 30 novembre 1937, n° 22, pp. 5-9.

Janvier 1938

Van Moppès Maurice, « Les excès de la logique. Van Gogh, Mathias Grunewald et Rembrandt seront-ils expulsés des Musées allemands ? L'hitlérisme contre la peinture chrétienne », *Beaux-Arts*, 21 janvier 1938, n° 264, pp. 1 et 3.

Février 1938

G.D., « Une exposition anti-naziste à Paris – L'envers d'un anniversaire », *L'Œuvre*, 1er février 1938, n° 8159, pp. 1-2.

Bonjean Jacques, « Les expositions. Paul Klee », *Beaux-Arts*, 11 février 1938, n° 267, p. 4.

Feschotte Jacques, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, pp. 94-110.

Avril 1938

Westheim Paul, « Für wen hat Rembrandt gemalt ? », *Pariser Tageszeitung*, 12 avril 1938, n° 658, p. 4.

Mai 1938

Ligue de l'Allemagne nouvelle [Hans Siemsen], « L'art dégénéré. La liberté de l'artiste en régime fasciste (Entartete Kunst) », *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*, mai 1938, n°5, pp. 47-50.

Lauret René, « Lettre d'Allemagne. La vie à Berlin », *Le Temps*, 5 mai 1938, n° 27995, p. 2.

Pierre André, « L'Exposition de "l'art dégénéré". Les Allemands seront-ils obligés d'admirer le "genre pompier" ou le "style nazi" ? », *L'Œuvre*, 9 mai 1938, n° 8255, p. 2.

Juillet 1938

Westheim Paul, « Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka – Wird er in London ausgestellt ? »,

Pariser Tageszeitung, 7 juillet 1938, n° 731, p. 3.

Septembre 1938

L'Imagier, « Hitler et l'art national-socialiste », *L'Œuvre*, 9 septembre 1938, n° 8378, p. 2.

Octobre 1938

Westheim Paul, « Carl Hofer zum 60. Geburtstag », *Pariser Tageszeitung*, 8 octobre 1938, n° 810, p. 3.

Lauret René, « Allemagne. Mort du sculpteur Barlach », *Le Temps*, 28 octobre 1938, n° 28170, p. 2

Novembre 1938

Anonyme, « Die französische Presse über die Ausstellung des FKB », *Freie Kunst und Literatur*, novembre 1938, n° 3, pp. 3-4.

Chabrun Jean-François, « Entartete Kunst », *Les Réverbères*, novembre 1938, n° 3, pp. 1-2.

Besson Georges, « Le marchand de couleurs. La peinture allemande "dégénérée" à Paris », *Ce Soir*, 4 novembre1938, n° 611, p. 8.

Pierre André, « L'activité intellectuelle de l'émigration allemande », *L'Œuvre*, 6 novembre 1938, p. 2.

Westheim Paul, « Die Ausstellung des Freien Künstlerbundes in der Maison de la Culture », *Pariser Tageszeitung*, 6 novembre 1938, n° 835, p. 6.

Anonyme, « Les peintres libres exposent », *L'Humanité*, 9 novembre 1938, n°14 569, p. 8

Herrmann Jean-Maurice, « La culture allemande n'est pas morte ! », *Le Populaire*, 10 novembre 1938, n° 5747, p. 8.

Anonyme, « L'exposition de l'Union des Artistes libres », *Beaux-Arts*, 11 novembre 1938, n° 306, p. 8.

Steinhausen Hermann, « Der Tod des Malers », *Die Zukunft*, 11 novembre 1938, n° 5, p. 8.

Anonyme, « L'art proscrit », *Le Temps*, 15 novembre 1938, n° 28 188, p. 6.

Anonyme, « L'exposition des peintres libres allemands à la Maison de la culture », *Regards*, 17 novembre 1938, n° 253, p. 16.

Décembre 1938

Anonyme, « Radio 37 über die Kulturarbeit der deutschen Emigration », *Pariser Tageszeitung*, 21 décembre 1938, n° 872, p. 3.

Janvier 1939

Anonyme, « Radio 37, Paris ueber die Kulturarbeit der deutschen Emigration », *Freie Kunst und Literatur*, janvier 1939, n°4, p. 6.

Anonyme, « Ein franzoesischer Radiosender ueber die Kulturarbeit der deutschen Emigration », *Internationale Mitteilungen*, janvier-février 1939, n°1, p. 4.

Février 1939

Breton André, « N'imitez pas Hitler ! », *Clé*, février 1939, n° 2, p. 9.

Westheim Paul, « Zerstoerung von Kunstwerken. Rembrandt, Rubens, van Dyck, Renoir vernichtet », *Pariser Tageszeitung*, 3 février 1939, n° 910, p. 3.

Avril 1939

George Waldemar, « Humain, trop humain… ! Kokoschka », *Beaux-Arts*, 7 avril 1939, n° 327, p. 4.

Westheim Paul, « Eugen Spiro zum 65. Geburtstag », *Pariser Tageszeitung*, 15 avril 1939, p. 4.

-, « Wahr oder hübsch », *Pariser Tageszeitung*, 23 avril 1939, n° 973, p. 4.

L'Imagier, « Hitler fait mettre en vente "l'art dégénéré" des musées allemands », *L'Œuvre*, 28 avril 1939, n° 8608, p. 2.

Mai 1939

La rédaction [André Breton], « Le nationalisme dans l'art », *Minotaure*, mai 1939, n°12-13, p. 71.

Westheim Paul, « Die Ausplünderung der deutschen Museen », *Pariser Tageszeitung*, 7 mai 1939, n° 989, p. 3.

Hugo Rellstab, « Deutsche und österreichische Künstler in Paris », *Die Zukunft*, 26 mai 1939, n°21, p. 6.

Juin 1939

Le grincheux jovial, « A Lucerne », *Beaux-Arts*, 16 juin 1939, n° 337, p. 2.

Juillet 1939

Zay Jean, « Le monument de Balzac par Rodin a été inauguré cet après-midi. Discours de M. Jean Zay ministre de l'éducation nationale », *Le Temps*, 2 juillet 1939, n° 28416, p. 6.

Anonyme, « La vente des tableaux des musées allemands à Lucerne », *Beaux-Arts*, 7 juillet 1939, n° 340, p. 7.

R. L., « "Pas de chef-d'œuvre sans art dirigé" dit M. Hitler », *Paris-Soir*, 17 juillet 1939, n° 5791, p. 5.

II. Archives écrites

1) Archives publiques

A. Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine

Ministère des Affaires étrangères. Affaires politiques - Allemagne, 1934-1939, brochures, journaux, correspondance, notes et rapports, F/60/174 : Propagande allemande, 1938-1940, brochures, correspondance et rapports.

Ministère des Affaires étrangères - Propagande et œuvres françaises à l'étranger, 1936-1940, F/60/176.

Service central d'identification et de sûreté nationale (1885-1944), fonds des étrangers, F/7/14715 : organismes allemands en France.
Fonds des organisations allemandes et tchécoslovaques à Paris, F/7/15134 : imprimés.

Musées nationaux parisiens - Musée du Luxembourg et musée d'art moderne (sous-série 2HH), 20144707/45 : Propositions d'acquisitions, dons refusés, demandes d'expositions au Luxembourg, 1933-1939 ; 20144707/95-20144707/97 - Musée du Jeu de Paume (reliquat), 1921-1952.

Association des Maisons de la Culture, 104AS/1 : Fonctionnement de l'Association des Maisons de la Culture ; 104AS/3 Associations en relation avec l'Association des Maisons de la Culture.

B. Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, Paris

Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris, 18 et 19 décembre 1937.

C. Archives fédérales allemandes (Bundesarchiv), Berlin-Lichterfelde

Reichssicherheitshauptamt, sous-fonds Allemands à l'étranger, dont émigrés :

R 58 / 2344 : émigration allemande en France, 1938-1940.

R 58 / 3417 : émigrés, 1935-1940.

R 58 / 6320 : organisations d'émigrés originaires d'Allemagne et d'autres pays et soutien par des étrangers, 1936-1940.

2) Archives privées

A. Archives de l'Académie des Beaux-Arts (Archiv der Akademie der Künste), Berlin

Fonds Eugen Spiro :

N 2291/5-6.

N 2291/20-23.

N 2291/28.

B. Archives fédérales allemandes (Bundesarchiv), Berlin-Lichterfelde

Selon l'usage prône par les archives fédérales, « Bundesarchiv » est abrégé en « BArch » pour toute citation.

Fonds Hans Siemsen :

N 2286/1 : correspondance et manuscrits, 1912-1914, 1937, 1939.

N 2286/2 : correspondance (Henri Matisse, Thea Sternheim, Paul Westheim, Frans Masereel, Jaques Lipchitz), 1929 – 1938.
N 2286/10 : correspondance reçue ; Ligue de l'Allemagne nouvelle, 1936, 1938.
N 2286/14 : correspondance de la Ligue de l'Allemagne nouvelle, 1937-1938.
N 2286/15 : correspondance Hugo Simon - Thomas Mann, 1937-1938.
N 2286/16-17 : correspondance au sujet de l'Exposition internationale de New York 1939, août 1938.
N 2286/24 : « Exposé zur Organisation der Kulturarbeit im deutschen Sprachgebiet außerhalb des Deutschen Reichs ».
N 2286/36 : liste de membres de la Ligue de l'Allemagne nouvelle.
N 2286/37 : Ligue de l'Allemagne nouvelle.

C. Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen

Fonds Otto Freundlich :

Textes, FRN 24.75 : Interview du 17 novembre 1940 ; FRN 25.1 Manuscrits et transcriptions diverses.

Correspondance, FRN 3.31 : avec Igounet de Villers, 1936-9 ; FRN 3.33 : avec Francis Jourdain, 1936-7 ; FRN3.34 : avec Oskar Kokoschka, 1938 ; FRN 3.5 : avec Irmgard Burchard, 1938 ; FRN 5.6 : avec le Musée du Jeu de Paume, 1938 ; FRN 8.4 : avec Hedwig Muschg, 1938-1941. Correspondance reçue, FRN 1.21 : de Jeanne Bucher, 1938 ; FRN 11.19, de Jeanne Kosnick-Kloss, 1939 ; FRN 12.2 : idem.

Documentation sur les expositions, FRN 27.14 ; FRN 30.

Autres, FRN 21.21 : lettre ouverte à Camille Chautemps, Jean Zay et Georges Huisman.

III. Ouvrages à caractère de sources

1) Écrits d'artistes « dégénérés » exilés

Beckmann Max, *Écrits*, Paris, France, École nationale supérieure des beaux-arts, coll.« Écrits d'artistes », 2002, 597 p.

Bohnen Uli (dir.), *Otto Freundlich Schriften: ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*, Cologne, Allemagne, DuMont, 1982, 272; 24; 8 p.

Kandinsky Wassily et Albers Josef, *Kandinsky-Albers: une correspondance des années trente*, Paris, France, Centre Pompidou, 1998, 159 p.

Kokoschka Oskar, *Das Schriftliche Werk*, Hambourg, Allemagne, H. Christians, 1973, vol. 2, 395 p.

Kokoschka Oskar, *Ma vie*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1986, 336; 4 p.

Lingner Max, *Mein Leben une meine Arbeit*, Dresde, Allemagne, VEB Verlag der Kunst, 1955, 91 p.

2) Témoignages de contemporains

Alemany-Dessaint Véronique, *Maurice de Vlaminck, 1876-1958*, Rueil-Malmaison, France, Ville de Rueil-Malmaison, 2015, 127 p.

Breton André, *Tracts surréalistes et déclarations collectives 1922-1969. Tome 1, 1922-1939*, Paris, France, Le Terrain vague, 1980, 541 p.

Céline Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, France, Denoël, 1937, 379 p.

Duhamel Georges, *Mémorial de la Guerre blanche, 1938*, Paris, France, Mercure de France, 1939, 172 p.

François-Poncet André, *Souvenirs d'une ambassade à Berlin : septembre 1931 - octobre 1938*, Paris, France, Éditions Perrin, 2016, 507 p.

Goebbels Joseph, *Journal*, Paris, France, Tallandier, 2007, 968 p.

Koestler Arthur, *La lie de la terre*, Paris, France, Librairie générale française, 1971, 382 p.

Sauvage Marcel, *Premier manifeste du vitaliste (Notre atmosphère)*, Paris, France, R. Debresse, 1939, 46 p.

Mann Erika et Mann Klaus, *Fuir pour vivre: la culture allemande en exil*, Paris, France, Éd. Autrement, 1997, 469 p.

Mann Heinrich, *Verteidigung der Kultur: Antifaschistische Streitschriften und Essays*, Berlin, Allemagne, Aufbau-Verlag, 1971, 527 p.

Mann Klaus, *Contre la barbarie: 1925-1948*, Paris, France, Éd. du Seuil, 2010, 454 p.

Mann Thomas et Gide André, *Avertissement à l'Europe*, Paris, France, Gallimard, 1937, 60 p.

Marcuse Ludwig, *Mein zwanzigstes Jahrhundert: auf dem Weg zu einer Autobiographie*, Munich, Allemagne, P. List, 1960, 388 p.

Shaw Bernard, *The Sanity of art: an exposure of the current nonsense about artists being degenerate*, Londres, Royaume-Uni, Constable, 1911, 104 p.

Spiro Peter, Spiro Eugen et Zelinsky Hartmut, *Nur uns gibt es nicht wieder: Erinnerungen an meinen Vater Eugen Spiro, meine Vettern Balthus und Pierre Klossowski, die Zwanziger Jahre und das Exil*, Hürth, Allemagne, Edition Memoria, 2010, 160 p.

Vlaminck Maurice de, *Pour une peinture lisible, vivante, humaine*, Paris, France, R. Debresse, 1939, 15 p.

Zervos Christian, *Matthias Grünewald: le retable d'Issenheim*, Paris, France, Cahiers d'art, 1936, viii p.

IV. Archives audio-visuelles

1) Archives Gaumont Pathé

Ces archives sont conservées par Gaumont Pathé sur leur site de Saint-Ouen ; les vidéos ainsi que leurs fiches descriptives peuvent être consultées sur leur site internet.

« Défilé historique à 'maison d'art allemand' », diffusé pour la première fois en juillet 1937, conservé sous la cote 3731GM 05797.
« Allemagne. À Munich a lieu la journée de l'art allemand », diffusé pour la première fois le 28 juillet 1937, conservé sous la cote 3731EJ 27135.
« Défilé historique à 'maison d'art allemand' », diffusé pour la première fois le 29 juillet 1937, conservé sous la cote PJ 1937 403 16.
« Le journal de l'année – 1938 », diffusé pour la première fois en 1938, conservé sous la cote 1938GDOC 00006.

2) Autres archives audio-visuelles

Film de Julian Bryan sur l'exposition « *Entartete Kunst* » à Munich, https://www.youtube.com/watch?v=tUz8mKif57w.

Annexes

Annexe 1. Base de données simplifiée des articles recensés dans la presse écrite.

Jour	Mois	Année	Titre périodique	Type	N°	Titre article	Signé	P.	Image
17	7	1937	Le Temps	Quotidien national	27705	Une exposition d'art allemand à Munich	Anonyme	1	Aucune
17	7	1937	Le Temps	Quotidien national	27705	La vie à Berlin	René Lauret	2	Aucune
18	7	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	400	An der Spitze aller deutschen Künstler	Anonyme	1	Aucune
18	7	1937	Le Figaro	Quotidien national	200	Le chancelier Hitler a inauguré la « Maison de l'Art allemand » à Munich	Anonyme	3	Aucune
18	7	1937	Le Temps	Quotidien national	27706	Allemagne. La conception nationale-socialiste de l'art	René Lauret	2	Aucune
19	7	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	401	Hitler spricht über Kunst	Anonyme	1	Aucune
19	7	1937	L'Action Française	Quotidien national	200	Sans titre (Petites nouvelles de l'étranger, Allemagne)	Anonyme	2	Aucune
19	7	1937	Journal des débats politiques et littéraires	Quotidien national	197	Les conceptions artistiques de Hitler	Anonyme	1	Aucune
19	7	1937	Le Jour	Quotidien national	199	Hitler condamne l'art moderne. « Des œuvres qui remontent à l'âge de pierre »	Anonyme	3	Aucune
19	7	1937	Le Temps	Quotidien national	27707	En Allemagne. Aux journées d'art de Munich. Un discours du ministre Goebbels	René Lauret	1	Aucune
19	7	1937	Le Temps	Quotidien national	27707	Le Führer inaugure, à Munich, la « Maison de l'art allemand »	Anonyme	6	Aucune
20	7	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	402	Befohlene Kunst	Georg Bernhard	1	Aucune

20	7	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	402	Wer nicht richtig malt, wird sterilisiert. Also sprach der Diktator des Dritten Reiches	Anonyme	2	Aucune
20	7	1937	Le Populaire	Quotidien national	5270	Où Hitler parle… de l'Art	Anonyme	6	Aucune
20	7	1937	Le Temps	Quotidien national	27708	En Allemagne. Le discours du Führer à l'inauguration de la « Maison de l'art allemand ». « L'Allemagne nationale-socialiste veut un art allemand et cet art doit être éternel »	René Lauret	2	Aucune
20	7	1937	Le Petit Journal	Quotidien national	27213	Sans titre	Anonyme	4	Photo : Hitler et la Maison de l'art allemand
20	7	1937	Le Figaro	Quotidien national	201	Les jours se suivent. L'art éternel	Guer-mantes	1	Aucune
20	7	1937	L'Époque	Quotidien national	42	Maison ou Caserne de l'Art allemand à Munich ?	Norpois	3	Photo : Maison de l'art allemand
21	7	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	403	Ausstellung « entarteter Kunst »	Anonyme	2	Aucune
21	7	1937	L'intransigeant	Quotidien national	51070	Une Exposition « d'art dégénéré » est inaugurée à Munich	Anonyme	5	Aucune
21	7	1937	Journal des débats politiques et littéraires	Quotidien national	199	L'épuration des musées	Anonyme	2	Aucune
21	7	1937	Le Temps	Quotidien national	27709	Allemagne. Une exposition de l'« art dégénéré »	Anonyme	2	Aucune
22	7	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	404	Kleine Ketzerei	Anonyme	2	Aucune
22	7	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	404	Was man in München sieht	Anonyme	2	Aucune
22	7	1937	L'intransigeant	Quotidien national	51071	Le succès de l'Exposition d'Art Français à Berlin et le discours du Führer sur « l'art dégénéré »	Georges Brunon Guardia	3	Aucune
22	7	1937	L'Œuvre	Quotidien national	7965	Prenez garde à la peinture !	Anonyme	5	Aucune
23	7	1937	Paris-Soir	Quotidien national	5140	Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi	Louis Gillet	4	Photo : Maison de l'art allemand
27	7	1937	Pariser	Presse	409	Prozessverfahren gegen	Paul	2	Aucune

			Tageszeitung	exilée		Museumsdirektoren. Rache für die « entartete Kunst »	Westheim		
28	7	1937	Vu	Revue politique	489	La nouvelle croisade d'Hitler	Anonyme	1006	Photo : Hitler
28	7	1937	Vu	Revue politique	489	Allemagne. Art national-socialiste	Anonyme	1022	Aucune
28	7	1937	Marianne	Revue politique	249	Les actualités	P.O.	24	Aucune
29	7	1937	Regards	Revue politique	185	Une demi-heure dans l'atelier de Picasso	Georges Sadoul	8	*Guernica*, Picasso ; photo : Picasso
1	8	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	414	Das Haus der Deutschen Kunst Ferngesehen	Paul Westheim	4	Aucune
1	8	1937	La Nouvelle Revue Française	Revue culturelle	287	Bulletin. Les événements	Anonyme	365	Aucune
4	8	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	417	Diktatur gegen die Kunst	Anonyme	1	Aucune
4	8	1937	Le Jour	Quotidien national	215	Le Reich aussi « épure »	Anonyme	1	Aucune
4	8	1937	Le Matin	Quotidien national	19493	Les œuvres de l'art « dégénéré » et d'abord de l'art français vont être éliminés des musées et collections de Prusse	Anonyme	3	Aucune
7	8	1937	Das neue Tage-Buch	Presse exilée	32	Sans titre	Anonyme	2-3	Aucune
7	8	1937	Le Temps	Quotidien national	27726	La chasse aux œuvres d'art « dégénéré » continue	Anonyme	2	Aucune
8	8	1937	Le Figaro	Quotidien national	220	La « réforme » de l'art	Raymond Lécuyer	2	Aucune
9	8	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	422	Entartete Kunst : dreifache Besucherzahl	Anonyme	2	Aucune
9	8	1937	Le Populaire	Quotidien national	5250	Le credo artistique du IIIe Reich	Augustin Habaru	6	Aucune
9	8	1937	L'Époque	Quotidien national	62	Le chef d'État se fait chef d'école. M. Hitler ancien peintre a tort de vouloir régenter les choses de l'Art	Louis Gillet	1	Aucune
11	8	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	424	Die Kunst-« Säuberung » geht weiter	Anonyme	1	Aucune
11	8	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	424	Der Direktor der Nationalgalerie abgesetzt	Anonyme	2	Aucune
11	8	1937	Le Jour	Quotidien national	222	Le général Goering « épure » les musées allemands. Des directeurs sont renvoyés	Anonyme	3	Aucune

						et des centaines d'artistes écartés			
11	8	1937	L'Œuvre	Quotidien national	7985	Le général Goering fait la chasse à « l'art dégénéré »	Anonyme	3	Aucune
11	8	1937	Le Figaro	Quotidien national	223	L'épuration des musées allemands sera menée avec la plus grande énergie	Anonyme	3	Aucune
12	8	1937	La Croix	Quotidien national	16716	Les musées allemands devront s'inspirer des conceptions nationales-socialistes	Anonyme	6	Aucune
12	8	1937	Journal des débats politiques et littéraires	Quotidien national	221	Allemagne. L'épuration des musées allemands	Anonyme	1	Aucune
12	8	1937	L'intransigeant	Quotidien national		Le général Goering poursuit sa lutte contre « l'art dégénéré »	Anonyme	3	Aucune
12	8	1937	Ce Soir	Quotidien national	163	Propagande à rebours	Anonyme	2	Aucune
12	8	1937	Le Temps	Quotidien national	27731	Nouvelles de l'étranger. Allemagne. L'« épuration » de l'art fait de nombreuses victimes	Anonyme	2	Aucune
13	8	1937	Beaux-Arts	Revue d'art	241	L'art et le national-socialisme	Waldemar George	1, 6	*Charpentier*, Georg Siebert ; *Mes parents*, Klaus Richter
18	8	1937	Vu	Revue politique	492	Allemagne	Anonyme	1119	Aucune
19	8	1937	Candide	Revue politique	701	Courrier des Arts	Le baron Thunder-Then-Tronck	7	Aucune
20	8	1937	Beaux-Arts	Revue d'art	242	L'art et le national-socialisme	Waldemar George	2	Aucune
21	8	1937	Le Temps	Quotidien national	27740	Le festival de Munich	Paul Landormy	6	Aucune
24	8	1937	L'Œuvre	Quotidien national	7998	Un « grand » conflit artistique entre l'Allemagne et l'Italie. Hitler a commis un crime de lèse-futurisme et l'académicien Marinetti est furieux…	André Pierre	2	« Le peintre cubiste : quelle belle sphère ! », caricature de Pick
25	8	1937	Pariser	Presse	438	Göbbels will mit	Anonyme	2	Aucune

			Tageszeitung	exilée		« Entarteter Kunst » ein Devisengeschäft machen. Verkauf ins Ausland geplant			
25	8	1937	Le Figaro	Quotidien national	237	Marinetti contre Hitler. Le Reichsführer a banni le futurisme de l'axe Berlin-Rome	Anonyme	1	Aucune
27	8	1937	Je suis partout	Revue politique	353	Gloires et soucis de l'art allemand	Anonyme	10	Aucune
1	9	1937	La Revue de l'Art	Revue d'art	Tome 71, n° 377	Sans titre	Anonyme	198 - 199	Aucune
1	9	1937	Le Petit Journal	Quotidien national	27256	Où va l'art allemand ?	Alphonse de Châteaubriant	1	Photo : Luitpoldarena
1	9	1937	La Nouvelle Revue Française	Revue culturelle	288	Bulletin. Les événements	Anonyme	533	Aucune
5	9	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	449	Liebermann aus der Nationalgalerie entfernt	Anonyme	2	Aucune
8	9	1937	L'Époque	Quotidien national	92	A Nuremberg, le chancelier Hitler réclame un domaine colonial et il déclare qu'aussi bien en politique qu'en art l'action est tout	Anonyme	3	Aucune
12	9	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	456	Der Herauswurf der Entarteten	Paul Westheim	2	Aucune
13	9	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	457	Kultur-Nazismus	Paul Westheim	4	Aucune
15	9	1937	Europe	Revue culturelle	Tome 45, n° 177	A travers les revues. L'autre Allemagne	René Bertelé	122	Aucune
18	9	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	463	Deutsche Kunstausstellung in Paris. Sie zeigen nicht, worauf sie daheim stolz sind	Paul Westheim	4	Aucune
25	9	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	469	Hausse in « Entarteter Kunst »	Anonyme	2	Aucune
26	9	1937	La Croix	Quotidien national	16755	Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré	B.D.	5	*Crucifix*, Ludwig Gies
28	9	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	472	Jubel um… Höhepunkt eines Nazi-Sommers	Paul Westheim	4	Aucune
5	10	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	479	Enormer Verbrauch an Museumsdirektoren. Keiner ist servil genug…	Paul Westheim	2	Aucune
5	10	1937	Études	Revue culturelle	233	Deux expositions d'art à Munich. Art dégénéré et	Louis Beirnaert	499 -	Aucune

						art allemand		506	
30	10	1937	Das neue Tage-Buch	Presse exilée	44	Der letzte deutsche Kunst-Apostel	Walter Mehring	16-17	Aucune
1	11	1937	La Nouvelle Revue Française	Revue culturelle	290	Visite à Dusseldorf	A. M. Petitjean	868	Aucune
3	11	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	508	Entartete Achsen-Kunst	Anonyme	2	Aucune
5	11	1937	L'Œuvre	Quotidien national	8071	Une exposition italienne d'« art dégénéré » à Berlin	André Pierre	4	Aucune
14	11	1937	L'intransigeant	Quotidien national	51175	Voyageurs de la paix	Jean Thouvenin	1	*Le Porte-Drapeau*, Hubert Lanzinger
23	11	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	528	Hitler-Jugend gegen « Unabhängige Kunst » in Frankreich	Paul Westheim	1-2	Aucune
27	11	1937	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	532	Nationaler Kitsch	Paul Westheim	2	Aucune
30	11	1937	La Revue moderne illustrée des arts et de la vie	Revue d'art	22	Les artistes vus aux récents salons. La Grande Exposition Allemande de Munich	Clément Morro	5-9	8 photos de sculptures
1	12	1937	La Nouvelle Revue Française	Revue culturelle	291	Bulletin. Les événements	Anonyme	1047	Aucune
21	1	1938	Beaux-Arts	Revue d'art	264	Les excès de la logique. Van Gogh, Mathias Grunewald et Rembrandt seront-ils expulsés des Musées allemands ? L'hitlérisme contre la peinture chrétienne	Maurice Van Moppès	1 et 3	Aucune
31	1	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8158	Une exposition anti-nazie	Anonyme	3	Aucune
1	2	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	598	Entrüstung in Berlin über die Pariser Ausstellung « Fünf Jahre Hitler-Regime ». Bestellte Wutausbrüche der gleichgeschalteten Presse	Anonyme	1	Aucune
1	2	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	598	Eröffnung der Pariser Anti-Hitlerausstellung. Ein Rückblick nach fünf Jahren Nazi-Herrschaft	Anonyme	3	Aucune
1	2	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8159	Une exposition antinaziste à Paris – L'envers d'un anniversaire	G.D.	1-2	Photo : panneau « Aux martyrs tombés sous la

									hache » ; caricature ature
1	2	1938	L'Humanité	Quotidien national	14289	Cinq ans de terreur nazie	Anonyme	8	Photo : inauguration
2	2	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8160	Cinq ans de régime hitlérien	Anonyme	4	Aucune
2	2	1938	La Croix	Quotidien national	16865	La presse allemande proteste contre l'inauguration, à Paris, d'une Exposition antinazie	Anonyme	5	Aucune
2	2	1938	Le Temps	Quotidien national	27904	A propos d'une exposition antihitlérienne à Paris	Anonyme	2	Aucune
3	2	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	600	Erfolg der Ausstellung « Fünf Jahre Hitler »	Anonyme	3	Aucune
4	2	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	601	Neuer Schritt gegen die Antinazi-Ausstellung?	Anonyme	1	Aucune
4	2	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	601	Ausstellung « 5 Jahre Hitler » geht weiter	Anonyme	3	Aucune
6	2	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	603	Unfreiwillige Göbbels-Propaganda. Der grosse Erfolg der Pariser Antihitler-Ausstellung	Anonyme	5	Aucune
11	2	1938	Beaux-Arts	Revue d'art	267	Les expositions. Paul Klee	Jacques Bonjean	4	Aucune
11	2	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8169	Cinq ans de régime hitlérien	Anonyme	3	Aucune
15	2	1938	Mercure de France	Revue culturelle	282	Art officiel et art « dégénéré » à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ?	Jacques Feschotte	94-110	Aucune
18	2	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	613	« Ein Skandal in Paris » Drohungen des « Völkischen Beobachters »	Anonyme	2	Aucune
5	3	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	626	« Entartete Kunst » in Berlin	Paul Westheim	5	Aucune
12	4	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	658	Für wen hat Rembrandt gemalt ?	Paul Westheim	4	Aucune
17	4	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	663	5000 Gemälde beschlagnahmt	Anonyme	2	Aucune
24	4	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	669	« Freier Künstlerbund » gebildet	Anonyme	5	Aucune
5	5	1938	Le Temps	Quotidien national	27995	Lettre d'Allemagne. La vie à Berlin	René Lauret	2	Aucune
9	5	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8255	L'Exposition de « l'art dégénéré ». Les Allemands seront-ils	André Pierre	2	« "Saint Georges terrassant

						obligés d'admirer le « genre pompier » ou le « style nazi » ?			le Dragon" (Revue et corrigé par le Comité de propagande artistique nazi.) », caricature de Frick
27	5	1938	Le Figaro	Quotidien national	147	Nouvelles brèves. Etranger. Après art « dégénéré », musique « dégénérée »	Anonyme	3	Aucune
27	5	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	696	Jetzt auch Ausstellung « Entartete Musik »	Anonyme	2	Aucune
27	5	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8273	Petites nouvelles du Troisième Reich	Anonyme	2	Aucune
29	5	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	698	Ein Rundgang durch die « Entartete Musik ». Was die Nazis in Düsseldorf ausgestellt haben	Anonyme	2	Aucune
30	5	1938	Le Temps	Quotidien national	28020	Une exposition de la « musique dégénérée »	René Lauret	1	Aucune
4	6	1938	Le Figaro	Quotidien national	155	Nouvelles brèves. Etranger	Anonyme	3	Aucune
4	6	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	703	« Entartete Kunst » wird enteignet	Anonyme	1	Aucune
6	6	1938	Le Temps	Quotidien national	28027	La chasse aux œuvres relevant de l'« art dégénéré »	René Lauret	2	Aucune
23	6	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	719	Marées entartet, Van Gogh verbannt, Renoir zerschnitten	Anonyme	3	Aucune
26	6	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	722	17.000 Kunstwerke kulturbolschewistisch	Anonyme	2	Aucune
3	7	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	728	Dresdner Galerie undeutsch	Paul Westheim	4	Aucune
3	7	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	728	Deutsche Kunst in London	Pem	4	Aucune
7	7	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	731	Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka – Wird er in London ausgestellt ?	Paul Westheim	3	Aucune
10	7	1938	Le Figaro	Quotidien national	191	Le docteur Goebbels a inauguré, à Berlin, l'exposition de l'art allemand	Anonyme	3	Aucune
10	7	1938	Le Temps	Quotidien national	28061	Allemagne. La fête de l'art allemand	René Lauret	2	Aucune

11	7	1938	Le Temps	Quotidien national	28062	Allemagne. MM. Hitler et Goebbels aux fêtes de l'Art allemand	René Lauret	2	Aucune
11	7	1938	Le Temps	Quotidien national	28062	En Allemagne. Un discours du Führer à Munich	Anonyme	6	Aucune
11	7	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8319	A Munich. Un discours « esthétique » de M. Hitler	Anonyme	3	Aucune
13	7	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8321	A l'exposition de Munich	Pol Ferjac	6	« - Hum ! Je me demande jusqu'à quel point ce n'est pas de l'art dégénéré. », caricature de Pol Ferjac
14	7	1938	Le Temps	Quotidien national	28065	Echos et informations. Les bibliothèques scolaires viennoises	Anonyme	4	Aucune
23	7	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	744	Ein seltsamer Katalog	Pem	3	Aucune
29	8	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	775	Eine deutsche Kulturwoche des SDS. Deutsch-französische Kundgebung – Kunstausstellung – Theateraufführung	Anonyme	5	Aucune
9	9	1938	Beaux-Arts	Revue d'art	297	Einstein et Liebermann à l'exposition d'art allemand de Londres	Anonyme	3	Aucune
9	9	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8378	Hitler et l'art national-socialiste	L'imagier	2	« Comment une simple retouche rend un portrait conforme à l'art nazi. », caricature anonyme
23	9	1938	Beaux-Arts	Revue d'art	299	L'art selon Hitler	Waldemar George	1-2	Aucune
23	9	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	797	Eine deutsche Kunstausstellung in Paris	Anonyme	3	Aucune
x	9	1938	Freie Kunst und	Presse	1	Sans titre	Anonyme	4	Aucune

			Literatur	exilée					
x	9	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	1	Ausstellung « 20th Century German Art »	Anonyme	5	Aucune
x	9	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	1	Entartete schreiben über Musik	Anonyme	6	Aucune
x	9	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	1	Sans titre	Anonyme	6	Aucune
8	10	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	810	Carl Hofer zum 60. Geburtstag	Paul Westheim	3	Aucune
28	10	1938	Le Temps	Quotidien national	28170	Allemagne. Mort du sculpteur Barlach	René Lauret	2	Aucune
x	10	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	2	Gruendung des Deutschen Kulturkartells	Anonyme	2	Aucune
x	10	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	2	Wie Ernst L. Kirchner sich erschossen hat.	Christian Laely	3-4	Aucune
x	10	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	2	Der zerstoerte Renoir	Anonyme	4	Aucune
x	10	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	2	Ausstellung des Freien Kuenstlerbundes	Anonyme	5	Aucune
x	10	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	2	Woche der deutschen Kultur	Alfred Kantorowicz	7	Aucune
x	10	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	2	Aucun	Anonyme	10	Aucune
3	11	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	832	Eröffnung der Deutschen Kunstausstellung	Anonyme	3	Aucune
3	11	1938	L'Intransigeant	Quotidien national		Renoir lacéré à Vienne	Le cousin Pons	2	*Rhône et Saône*, Renoir
4	11	1938	Ce Soir	Quotidien national	611	Le marchand de couleurs. La peinture allemande « dégénérée » à Paris	George Besson	8	Aucune
4	11	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	833	Ehrt eure deutschen Meister	Paul Westheim	3	Aucune
5	11	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	834	Programm der deutschen Kulturwoche in Paris. « Fuenf Jahre deutscher Schriftsteller »	Anonyme	3	Aucune
6	11	1938	Ce Soir	Quotidien national	613	Les œuvres d'art et la Gestapo	Anonyme	8	*Portrait de Robert Freund*, Kokoschka
6	11	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	835	Die Ausstellng des Freien Künstlerbundes in der Maison de la Culture	Paul Westheim	2	Aucune
6	11	1938	L'Œuvre	Quotidien national	8436	L'activité intellectuelle de l'émigration allemande	André Pierre	2	Portrait de Heinrich Heine

9	11	1938	Marianne	Revue politique	316	Les œuvres d'art détruites par la Gestapo	Monsieur de la Palette	11	*Rhône et Saône*, Renoir
9	11	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	837	Rundgang durch die Deutsche Kunstausstellung in der Maison de la Culture	Paul Westheim	3	Œuvres de Renoir et Kokoschka
9	11	1938	L'Humanité	Quotidien national	14569	Les peintres libres allemands exposent	Anonyme	8	Photo : « L'Art allemand libre »
10	11	1938	Le Populaire	Quotidien national	5747	La culture allemande n'est pas morte !	Jean-Maurice Herrmann	8	Œuvres de Renoir et Kokoschka
11	11	1938	Die Zukunft	Presse exilée	5	Der Tod des Malers	Hermann Steinhausen	8	Aucune
11	11	1938	Die Zukunft	Presse exilée	5	Ernst Barlach	Hans Siemsen	9	Aucune
11	11	1938	Beaux-Arts	Revue d'art	306	L'exposition de l'Union des Artistes libres	Anonyme	8	Aucune
13	11	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	841	Deutsche Kunstausstellung	Anonyme	5	Aucune
15	11	1938	Le Temps	Quotidien national	28188	L'art proscrit	Anonyme	6	Aucune
17	11	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	844	Die französische Presse über die deutsche Kunstausstellung	Anonyme	3	Aucune
17	11	1938	Regards	Revue politique	253	L'exposition des peintres libres allemands à la Maison de la culture	Anonyme	16	Aucune
18	11	1938	Beaux-Arts	Revue d'art	307	Servitude de l'art allemand	Waldemar George	1	Aucune
x	11	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	3	Ungeahnte Wirkung einer Nazi-Buchausstellung in PAris	Anonyme	5	Aucune
x	11	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	3	Die französische Presse über die Ausstellung des FKB	Anonyme	3-4	Aucune
x	11	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	3	Die Barlach-Hetze	Anonyme	6	Aucune
x	11	1938	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	3	Kanonen statt Kunst	Anonyme	7	Aucune
x	11	1938	Les Réverbères	Revue d'art	3	Entartete Kunst	Jean-François Chabrun	1-2	Aucune
21	12	1938	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	872	Radio 37 über die Kulturarbeit der deutschen Emigration	Anonyme	3	Aucune
14	1	1939	Le Temps	Quotidien national	28247	L'Allemagne à l'Exposition de New York	Anonyme	2	Aucune

29	1	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	906	Kunst-Ecke	Paul Westheim	4	Aucune
x	1	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	4	Americans prefer « entartet »	Anonyme	5	Aucune
x	1	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	4	Radio 37, Paris ueber die Kulturarbeit der deutschen Emigration	Anonyme	6	Aucune
x	1	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	4	Das zerschnittene Kokoschka-Bild [illisible] Ansichtskarte	Anonyme	6	Aucune
x	1	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	4	Liga fuer das geistige Oesterreich	Anonyme	7	Aucune
x	1	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	4	London / Gruendung eines deutschen Kulturkartells	Anonyme	8	Aucune
1	2	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	908	Kunst in Paris	Paul Westheim	4	Aucune
3	2	1939	Die Zukunft	Presse exilée	5	« Kultur und Wissen »	Anonyme	7	Aucune
3	2	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	910	Zerstoerung von Kunstwerken. Rembrandt, Rubens, van Dyck, Renoir vernichtet	Paul Westheim	3	Aucune
10	2	1939	Die Zukunft	Presse exilée	6	« Kultur und Wissen »	Anonyme	7	Aucune
23	2	1939	Le Temps	Quotidien national	28287	Echos et informations. Le trentième anniversaire du futurisme	Anonyme	4	Aucune
31	3	1939	Beaux-Arts	Revue d'art	326	Les Musées allemands vendent leurs tableaux modernes	Anonyme	1	Aucune
x	3	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	5	Wilhelm Lehmbruck zum Gedächtnis !	Anonyme	2	Aucune
x	3	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	5	Max Ernst	Anonyme	3	Aucune
x	3	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	5	Sans titre	Bert	4	« Die Kunst hat sich auszurichten nach dem Geiste der SS und SA » (« L'art doit se plier à l'esprit de la SS et SA »), caricature

									de Bert
x	3	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	5	Kokoschka-Postkarte	Anonyme	5	Aucune
x	3	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	5	Kultur-Ausverkauf	Anonyme	6	Aucune
x	3	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	5	Devisengeschaeft mit van Gogh	Anonyme	6	Aucune
x	3	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	5	Wie steht es mit der Amerika-Ausstellung ?	Anonyme	7	Aucune
x	3	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	5	Willrich	Anonyme	8	Aucune
7	4	1939	Beaux-Arts	Revue d'art	327	Humain, trop humain… ! Kokoschka	Waldemar George	4	*Vue de Londres*, Kokoschka
8	4	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	965	Erinnerungen an Oskar Kokoschka	an	4	Aucune
12	4	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	968	« Deutschland von gerstern – Deutschland von morgen »	Paul Westheim	3	Aucune
15	4	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	971	Eugen Spiro zum 65. Geburtstag	Paul Westheim	4	Aucune
15	4	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	971	Selbstbetrachtung von Eugen Spiro	Eugen Spiro	4	Aucune
21	4	1939	Beaux-Arts	Revue d'art	329	La vente des tableaux des musées allemands	Anonyme	1	Aucune
23	4	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	973	Wahr oder hübsch ?	Paul Westheim	4	Aucune
28	4	1939	L'Œuvre	Quotidien national	8608	Hitler fait mettre en vente « l'art dégénéré » des musées allemands	L'imagier	2	Aucune
x	4	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	6	Eugen Spiro : Selbstbetrachtung	Eugen Spiro	2-3	Aucune
x	4	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	6	Deutschland von gestern – Deutschland von morgen	Anonyme	5	Aucune
x	4	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	6	Association des Amis de la République française	Anonyme	5	Aucune
x	4	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	6	Versteigerung von deutschem Museumsbesitz im Ausland	Anonyme	6	Aucune
x	4	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	6	Zwangsarbeit fuer « entartete » Kuenstler	Anonyme	6	Aucune
7	5	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	989	Die Ausplünderung der deutschen Museen	Paul Westheim	3	Aucune
23	5	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	1003	Max Lingner-Ausstellung	Paul Westheim	4	Aucune
26	5	1939	Die Zukunft	Presse exilée	21	Deutsche und österreichische Künstler in Paris	Hugo Rellstab	6	Aucune
x	5	1939	Minotaure	Revue d'art	12 13	Le nationalisme dans l'art	La rédaction	70-71	Aucune

26	6	1939	Beaux-Arts	Revue d'art	337	A Lucerne	Le grincheux jovial	2	Aucune
1	7	1939	Paris-Soir	Quotidien national	183	A Lucerne. Les tableaux modernes proscrits du Reich par Hitler subissent le feu des enchères. Tous les grands marchands internationaux d'œuvres d'art assistent à cette vente / On vend aux enchères les tableaux proscrits du Reich	René Barotte	1 et 7	*Buveuse d'absinthe*, Picasso
1	7	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	1037	Die Versteigerung der « Entarteten »	Anonyme	2	Aucune
1	7	1939	L'Œuvre	Quotidien national	8672	La vente aux enchères à Lucerne de 124 œuvres d'art provenant des musées allemands	Anonyme	3	Aucune
2	7	1939	Le Temps	Quotidien national	28416	Le monument de Balzac par Rodin a été inauguré cet après-midi. Discours de M. Jean Zay ministre de l'éducation nationale	Jean Zay	6	Aucune
7	7	1939	Beaux-Arts	Revue d'art	340	La vente des œuvres d'art « dégénéré » à Lucerne / La vente des tableaux des musées allemands à Lucerne	Anonyme	1 et 7	Aucune
7	7	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	1042	Entartete und politisierte Musik	Paracel-sus	4	Aucune
17	7	1939	Paris-Soir	Quotidien national	5791	« Pas de chef-d'œuvre sans art dirigé » dit M. Hitler	R. L.	5	Aucune
17	7	1939	Le Temps	Quotidien national	28430	Allemagne. Aux « Journées de l'art allemand ». Un discours de M. Goebbels et un article du Führer-chancelier	René Lauret	2	Aucune
28	7	1939	Pariser Tageszeitung	Presse exilée	1059	Belgische Museen erwerben « entartete Kunst »	Paul Westheim	4	Aucune
30	7	1939	Le Temps	Quotidien national	28443	Echos et informations. L'« art dégénéré » et les musées étrangers	Anonyme	4	Aucune
x	7	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	9	Ergebnisse der Versteigerung Fischer, Luzern	Anonyme	7-8	Aucune
x	7	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	9	Sans titre	Anonyme	9	Aucune

x	7	1939	Freie Kunst und Literatur	Presse exilée	9	Aus meinem 30jaehrigen Emigratenleben als deutscher Maler	Oskar Kokosch-ka	2-5	Aucune

Annexe 2. Liste des journaux dépouillés

Périodique	Période dépouillée	Au moins un article recensé	Périodicité
Quotidiens nationaux			
L'Action française	1937	Oui	Quotidien
La Croix	1937	Oui	Quotidien
L'Epoque	1937	Oui	Quotidien
Le Figaro	1937	Oui	Quotidien
L'Humanité	1937	Oui	Quotidien
L'Intransigeant	1937	Oui	Quotidien
Le Jour	1937	Oui	Quotidien
Le journal des débats politiques et littéraires	1937	Oui	Quotidien
Le Matin	1937	Oui	Quotidien
L'Œuvre	1937-1939	Oui	Quotidien
Paris-Soir	1937-1939	Oui	Quotidien
Le Petit Journal	1937	Oui	Quotidien
Le Petit Parisien	1937	Non	Quotidien
Le Populaire	1937	Oui	Quotidien
Ce soir	1937	Oui	Quotidien
Le Temps	1937-1939	Oui	Quotidien
Revues artistiques			
A. B. C. Magazine d'art	1937	Non	Mensuel
L'amour de l'art	1937	Non	Mensuel
L'art et les artistes	1937	Non	10 n° / an
L'art vivant	1937	Non	Mensuel
Beaux-Arts	1937-1939	Oui	Hebdomadaire
Cahiers d'art	1937-1939	Oui	10 n° / an
Gazette des Beaux-Arts	1937	Non	Mensuel
Minotaure	1937	Oui	5 n° / an
Plastique Plastic	1937-1939	Non	Trimestriel
La Renaissance de l'art français et des industries de luxe	1937	Non	Mensuel
Les Réverbères	1938	Oui	5 livraisons
La Revue de l'art	1937	Oui	10 n° / an
La Revue moderne illustrée des arts et de la vie	1937	Oui	Bimensuel
Revues culturelles			
Commune	1937	Non	Mensuel
Esprit	1937	Non	Mensuel
Études. Revue catholique	1937	Oui	Bimensuel
Europe	1937	Oui	8 n° / an
Mercure de France	1937	Oui	Bimensuel
NRF	1937	Oui	Bimestrielle
Revue des Deux Mondes	1937	Non	Bimensuel
Revues politiques			
Candide	1937	Oui	Hebdomadaire

Je suis partout	1937	Oui	Hebdomadaire
Marianne	1937	Oui	Hebdomadaire
Regards	1937	Oui	Trimestriel
Vu	1937	Oui	Hebdomadaire
Revues spécialisées			
Cahiers des droits de l'homme	1937	Non	Mensuel
Cahiers franco-allemands / Deutsch-Französische Monatshefte	1937	Non	Mensuel
Institut international de coopération intellectuelle	1937	Non	Mensuel
Mouseion	1937	Non	Biannuel
Le Musée Vivant	1937	Non	Variable
Vigilance	1937-1939	Non	Bimensuel
Presse exilée			
Freie Kunst und Literatur	1938-1939	Oui	Mensuel
Das neue Tage-Buch	1937	Oui	Hebdomadaire
Pariser Tageszeitung	1937	Oui	Quotidien
Die Zukunft	1938-1939	Oui	Hebdomadaire

Annexe 3. Un compte-rendu de l'exposition « *Entartete Kunst* » à Munich : Louis Beirnaert, *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, pp. 499-506 (extraits).

Ont seules été reproduites les pages qui évoquent l'exposition « *Entartete Kunst* ».

DEUX EXPOSITIONS D'ART A MUNICH

ART DÉGÉNÉRÉ ET ART ALLEMAND

Les maîtres du IIIe Reich ont manifesté à maintes reprises l'intérêt qu'ils portaient à l'art et leur volonté de le rénover. Ce qui n'était encore qu'une doctrine s'est incarné, cet été, en deux expositions complémentaires : « Exposition de l'Art dégénéré », où sont présentées les principales œuvres expulsées des musées allemands ces temps derniers ; « Exposition de l'Art allemand », où plus de neuf cents œuvres d'artistes contemporains de souche allemande s'offrent à l'admiration du peuple.

Ces deux manifestations, tenues toutes deux à Munich, — qui n'est pas seulement la « capitale du mouvement », comme le rappellent les cachets de la poste, mais encore « la capitale artistique du IIIe Reich », — se font une réclame mutuelle. C'est ainsi que les obligeants gardiens qui soulignent les horreurs de l'*Entartete Kunst* invitent à aller admirer les productions saines de l'art nouveau; tandis qu'à la sortie de la *Deutsche Kunstaustellung* on glisse dans les mains des prospectus couleur de sang : « Allez voir les toiles tourmentées, la pourriture spirituelle, les fantaisies maladives, les fous impuissants » de l'art dégénéré. La négation et l'affirmation s'éclairant mutuellement, c'est de l'excellente psychologie.

***

Commençons par voir ce que le IIIe Reich refuse.

Dans une des galeries qui courent le long du Hofgarten, un calicot rouge — décidément, tout ce dont ne veut pas le IIIe Reich est coloré en rouge — encadre une porte : « *Austellung der entartete Kunst. — Eintritt frei.* » Une centaine de personnes attendent, car la porte s'ouvre seulement toutes les trois minutes : les salles sont petites et l'affluence énorme. L'Exposition aurait reçu près de cinquante mille visiteurs à certains jours fériés. Le chiffre paraît fortement exagéré, et rien ne permet de le contrôler, puisque aucun billet n'est exigé à l'entrée. Au 1er septembre, l'Exposition aurait déjà accueilli plus d'un million de visiteurs. Admettons-le. En fait, on a l'impression qu'il y a beaucoup de monde. Une affiche appliquée sur la porte interdit l'accès des salles aux enfants de moins de quinze ans. La police est bien faite, car, à côté de moi, une maman, qui porte sur les bras une petite fille de trois ans, se voit empêchée de passer.

Dès l'entrée, bien en vue en haut de l'escalier que nous gravissons, un grand christ de bois nous accueille : corps squelettique, jambes recroquevillées, auxquelles s'accrochent des pieds démesurés, hideux. Les arcades sourcilières, étrangement proéminentes, évoquent un visage de motocycliste. Du cœur ouvert, une masse de sang suinte et pend comme une poire. C'est un christ de Gies, qui se trouvait à la cathédrale de Lubeck. Le Brockhaus m'apprendra que cette œuvre « vise à éveiller le sentiment religieux par la puissance d'un corps tourmenté ». Il faut l'avouer, ceux qui montent l'escalier avec moi n'ont pas précisément l'air d'éprouver le sentiment escompté. Ce christ, à peine plus horrifiant que celui de Grünewald, choque par une exagération voulue de certains détails, qui donne à l'ensemble un aspect blasphématoire de caricature. L'auteur n'a pas senti le tourment du Christ. Il a cherché des procédés pour faire du tourmenté. Son grand christ faussé nous met dès l'abord en état de réprobation. Les organisateurs de l'Exposition savaient ce qu'ils faisaient en lui donnant cette place de choix.

Il ne saurait être question de passer en revue chacune des œuvres ici présentées, mais de livrer quelques impressions d'un profane.

Une promenade de quelques heures à travers ces salles, où est accumulé tout ce que l'après-guerre a vu naître en Allemagne de plus équivoque et de plus hallucinatoire, engendre à la longue une véritable nausée. Les couleurs chimiques, les jaunes criards, les visages indécis et vaguement négroïdes d'un Nolde ; les barbouillages enfantins d'un Schmidt-Rottluff ; le cubisme à prétentions métaphysiques d'un Herzog ; et, plus profondément encore que cette perversion du sens des formes et des couleurs, la décomposition spirituelle qui s'étale, le dessein conscient ou inconscient de voir dans la nature et dans l'homme l'anormal et le vil, la volonté de recréer le monde à l'image d'une conception débridée et souvent pornographique, font aspirer vers un peu d'air pur. On donnerait

volontiers toute cette débauche de couleur et de pierre pour quelques fleurs qui ressembleraient simplement aux fleurs de notre jardin.

Et du dégoût ainsi engendré les organisateurs de l'Exposition se servent magnifiquement pour leurs buts politiques.

A côté de chaque tableau, de chaque sculpture, est affiché le nom du musée qui l'a acheté, ainsi que le prix payé. C'est une ronde de chiffres : 8.000 marks, 14.000 marks, 680.000 marks — il est vrai que ce dernier prix porte la date de 1923. Les panneaux sont couverts de papillons rouges, avec l'inscription suivante : « Payé avec l'argent des travailleurs et du peuple allemands. » Çà et là, au-dessus de certains groupes d'œuvres, des phrases peintes au goudron : « La femme allemande bafouée », « Le paysan bafoué », « Révélation de l'âme raciale juive ». Dans un coin de la salle consacrée aux œuvres religieuses, on lit ceci : « Sous la domination du Centre, honteux persiflage de la vie de Dieu. » Un peu partout, les éloges dithyrambiques de la presse du temps sont affichés à côté des œuvres, tandis que, en bonne place, des citations de *Mein Kampf* exaltent le rôle ennoblissant de l'art.

On devrait normalement sortir de cette Exposition avec la persuasion accrue que le National-Socialisme a raison dans sa lutte contre les Juifs et la démocratie marxiste. Mais le dessein de propagande est trop affiché pour ne pas fausser les perspectives de cette Exposition et entraîner des réserves.

On se refuse à croire que l'effort artistique de l'après-guerre n'ait produit que ces monstres. Ces œuvres avortées manifestent au moins la présence d'un effort vital de renouvellement, dont on serait heureux de voir des fruits plus parfaits. D'ailleurs, même dans ce fatras émergent quelques œuvres vraiment intéressantes. Chagall, à qui sa qualité de Juif vaut un traitement spécialement malveillant et injuste, expose ici un *Rabbin* vert et noir, étrange et cabalistique, et un *Paysage d'hiver* plein d'humour qui fait songer à Breughel, mais à un Breughel qui, au lieu de peindre bien assis sur sa chaise, aurait tourné plusieurs fois sur lui-même avant de saisir le pinceau : le toit semble tourner et la voiture a l'air de grimper dans le ciel. Mais, après tout, notre vision ordinaire des choses n'est-elle pas elle-même artificielle et fabriquée ? Une « rue » de Kirchner nous montre les passants, hommes et femmes, à grands traits de fusain, jaillissant du sol comme des touffes de fougères.

Dans la ligne impressionniste, on peut discuter. Kokhoschka est

représenté par un *Vieux Monsieur*, rougeoyant et décavé, et une *Rafale*, d'une étrange somptuosité bleue, et Louis Kovinth manifeste dans ses toiles sur les lacs suisses un art réel d'assembler les couleurs pour suggérer un écoulement printanier de lumière et de fleurs.

Enfin, que dans nombre de tableaux on accepte de faire abstraction du sujet représenté et d'exorciser l'image conventionnelle et pratique que suggèrent les titres, et par rapport à laquelle se forme le jugement défavorable, et l'on goûtera la valeur ornementale de ces fantaisies de couleurs et de formes.

Le simple fait d'être Juif ou bolchevisant entraînerait-il l'impuissance artistique ? Le public allemand n'est pas absolument dupe de ce bourrage de crâne. Seule la jeunesse accepte, sans réflexion.

Par ailleurs, aucune indication n'est donnée sur les divers mouvements représentés ici. Beaucoup de peintres appartiennent à l'école expressionniste allemande, *die Brücke*, fondée à Dresde en 1904, en réaction contre l'impressionnisme. Quelques renseignements sur cette école et sur ses théories auraient pu nous éclairer. Mais non! On dirait vraiment qu'il faut empêcher les gens de penser et de chercher à comprendre.

*
* *

Annexe 4. Un compte-rendu de l'exposition « *Entartete Kunst* » à Munich : *La Croix*, 26 septembre 1937, p. 5.

Billet de Berlin

Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré

De notre correspondant particulier :

La capitale bavaroise est en plein remue-ménage. Se parant fiévreusement de ses plus beaux atours, elle entend ne pas être en reste avec Berlin pour accueillir dignement le Prince charmant.

D'assourdissants bruits de marteau dénotent des préparatifs exceptionnels. Dans le hall de la gare, des centaines d'ouvriers s'emploient à lui confectionner un habit de dimanche avec d'immenses tentures en satin rouge.

Des curieux et des voyageurs s'attroupent autour de cinq femmes, qui, au beau milieu de la gare, comme si elles étaient chez elles, ne relevant même pas la tête, ourlent, devant cinq machines à coudre, de longs draps écarlates, passés aussitôt à des ouvriers debout sur des échelles et qui en drapent les parois. C'est d'une impressionnante intimité et qui vous rappelle un peu celle des mannequins installés à l'avant-fond des devantures.

Le troisième hall, le plus grand, par où va passer le Duce, est transformé en colonnade marbrée, parée d'or et de pourpre. Au-dessus de la sortie, les couleurs italiennes enguirlandent un gigantesque anneau d'or avec, au milieu, la majuscule « M » en or massif.

Dehors, des obélisques blancs couronnés de boules d'or. Les kiosques pour cigarettes et journaux disparaissent dans des draperies qui s'amoncellent à des hauteurs vertigineuses.

Munich exulte d'être la première ville allemande où le Duce posera le pied.

Pour arriver au pavillon de l'*Entar-*



Une sculpture fort discutée : LE CHRIST DU PROFESSEUR HIES

tuée entre ces détracteurs étrangers et les organisateurs de l'exposition. C'est pour s'indigner de tant d'horreurs, nous dit-on, que le public se rue vers la Galeriestrasse. Il est certain que c'est aussi par curiosité et parce qu'il se dit qu'il faut avoir vu ces choses-là avant qu'elles ne soient livrées aux flammes. Puis, après tout, il y a l'avidité du nouveau. C'est que la plupart des visiteurs n'avaient jamais eu l'occasion de se pencher sur les échantillons de l'art qui a cessé d'exister. Ce qui prouve encore qu'il a fallu les réunir en aussi grand nombre pour attirer l'attention.

Cette affluence extraordinaire, *last not least*, s'explique du fait que l'entrée est gratuite, celle de la Maison de l'art allemand coûtant 50 pfennigs.

Eh bien, si j'en juge d'après les exclamations autour de moi, les gens sont heureux de pouvoir exprimer leur dégoût d'une chose — de ces choses — sans risquer de voir une main s'abattre sur leurs épaules. La plupart sont flattés d'avoir une opinion à exprimer, même si elle se limite aux épithètes insérées dans le catalogue. Nulle part l'homme de la rue ne fait preuve de plus de timidité que lorsqu'il s'agit d'apprécier une œuvre d'art. Les voilà dûment avertis ! Leur assurance laisse encore à désirer. On est tant enclin à assimiler au génie ce qu'on ne comprend pas ! Mais déjà les *Abscheulich ! Widerwaertig ! Ekelhaft !* fusent avec sonorité à travers les salles.

On dirait, en effet, que les maisons d'aliénés auraient été fortement mises à contribution pour assurer le succès de l'exposition. La sculpture de Koffmann, *Jeune fille aux cheveux bleus*, dont s'était enrichi le musée de Dresde, fait songer à quelque mutilé de guerre aux yeux énucléés. Ce même sculpteur nous a campé un Joseph biblique, qui est un croisement de singe hébété et de Lilliputien affamé! *Femme*, de Christoph Voll, est un ignoble spécimen d'art nègre, dont les nègres ne voudraient pas !

Le *Christ* du professeur Gies choque le sentiment religieux. Il en est autant de la *Descente de Croix* de Beckmann. « Et dire que c'est pendant le règne

recouverts de sacs rébarbatifs comme des portes de prison.

Il va de soi que lorsqu'on vide toutes les poubelles de l'Allemagne en un seul endroit, cela fait un *Mount Everest* d'ordures. Dans l'art aussi, il faut faire la part du feu, et, à vouloir réunir tous les déchets, on risque fort de fausser la vue de ceux qui, venus les contempler, s'épouvantent d'une telle abondance dans la médiocrité et d'un aussi grand acharnement dans la recherche de l'excentrique.

Alors que 350 000 personnes seulement ont éprouvé le besoin de passer à la Maison de l'art allemand, à dix minutes de la Galeriestrasse, près d'un million et demi de visiteurs se pressent à l'exposition de l'art morbide, ce qui fait dire à l'étranger que le public allemand a des mouvements de spontanéité assez compromettants pour le régime. Toute une polémique s'est insti-

politique du Centre que les musées allemands firent l'acquisition de ces œuvres blasphématoires ! »

Cette Exposition me fait surtout l'effet d'une grande entreprise de propagande. Toute peinture porte la légende de « *Mit deutschen Arbeitergroschen gekauft.* Payé avec les économies de l'ouvrier allemand », avec indication du prix, qui varie de 200 à 500 marks, ce qui permet aux visiteurs de ressentir, en plus de l'émotion artistique, un supplément d'indignation *mercantile.*

A côté de chaque œuvre figure la déclaration de foi de l'artiste. Ludwig Meidner proclame : « Nous aimons mieux exister salement que de périr héroïquement. Incapables d'être honorables, nous nous moquons de notre bonne réputation. »

Le *Maerzbild* de Schwitter est un assemblage de taches de couleur sur des bouts de carton reliés par des fils de fer tordus avec un grand trou au milieu. Un enfant de 6 ans aurait pu faire mieux. « Prenez Dada au sérieux ! », dit une inscription au-dessus de la porte, et le peintre, avec un cynisme plus artistique que sa peinture, avoue vouloir tout simplement se payer la tête du public. « Nous ne demandons qu'une chose : d'être superbement insolents ! Nous ne voulons plus nous appeler futuristes ; du futur, nous nous en fichons ! Nous savons bluffer comme les joueurs au poker les plus endurcis. Nous faisons semblant de faire de la peinture, de la poésie ou autre chose ; au fond, nous ne sommes qu'insolents, souverainement et voluptueusement insolents, faisant nous lécher les pieds grâce à notre bluff monstrueux, parce que tel est notre bon plaisir. »

Rien d'étonnant que Schwitter ait réussi à se faire allonger 14 000 marks pour son *Idylle de Mars !*

Sa confession s'applique à bien d'autres !

Il y en a pourtant qui ne méritent pas de figurer ici. Le *Rabbin* de Chagallme semble admirable. Les tableaux de Kokoschka, *Die Windbraut, Auswanderer* et *Alter Herr,* ne prouvent vraiment pas la déchéance de l'art. La *Madone* de Luthy a quelque chose d'intensément tendre et de fascinant, au point que d'aucuns oublient de circuler. D'ailleurs, le fait d'oublier l'espace et le temps, n'est-ce pas le meilleur critère de l'art, qui, à défaut d'autres, vaudrait au moins pour l'homme de la rue tellement sollicité par l'art nouveau? Celui-ci, par mille liens, n'entend-il pas se rattacher au sang et à la race ?

La salle n° 6 est du plus haut intérêt psychologique, contenant les productions des grands artistes sur le chemin du retour ou engagés dans la mauvaise voie. Si les cinq autres salles sont l'enfer, d'où il n'y a pas d'évasion possible, cette salle est le purgatoire.

Il est vrai que pour Lovis Corinth il n'y a plus d'espoir. Son *Ecce Homo* avait été acquis par le musée de Berlin pour la somme de 50 000 marks. Oui, mais Corinth avait fait cette peinture après avoir subi son deuxième coup d'apoplexie, se trouvant en voie de désagrégation. Le coup d'apoplexie serait-il un symptôme de dégénérescence ? On le dirait, puisque *Ecce Homo* figure dans le triste lot des tableaux condamnés.

Les marchands de tableaux étrangers rôdent autour, attendant le moment de pouvoir faire main-basse sur les œuvres d'art vouées à l'exécration du peuple allemand. Qu'ils se détrompent, il n'y aura pas d'enchères, le peuple allemand devant être amené ici de loin en loin pour renouveler son indispensable ration de dégoût et d'horreur.

Mais on ne fait pas qu'exprimer le dégoût, au pavillon de l'art dégénéré. On s'y amuse aussi follement. Les gens se tordent devant le *Cheval qui saute* de Campendonk. Où est le cheval? Une dame finit par découvrir les jambes arrière. Un monsieur, se mettant à genoux, repère la queue. C'est à qui aura le premier vu le cheval tout entier. Une jeune fille, pour finir, se précipite en avant, montrant de son parapluie ce qu'elle croit être la tête. Elle en est tellement fière qu'elle finit par aimer ce cheval. Mais l'assistance se méfie, et chacun demande à vérifier. Et voilà comment ce lugubre cabinet des horreurs tourne au music-hall, où une partie du public exécute le numéro du conférencier.

B. D.

Annexe 5. Un compte-rendu de l'exposition « *Entartete Kunst* » à Munich : Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, pp. 94-110 (extraits).

Ont seules été reproduites les pages qui évoquent l'exposition « *Entartete Kunst* ».

organisateurs, inscrits tout le long des parois, ont beau jeu.

Mais, brusquement, voici des dessins saisissants d'inspiration véhémente ! d'un maître que nous identifions aussitôt : Georges Gross..., d'autres, d'artistes connus ou inconnus de nous, affirmant des personnalités ardentes, même dans leurs plus discutables volontés. L'intérêt, stimulant indispensable lorsque l'on visite une exposition ou un musée, s'est éveillé aussitôt et s'excite. D'Otto Müller, des dessins rehaussés qui rappellent Gauguin, le Gauguin de Tahiti : jeunes filles et jeunes femmes nues, de type mulâtre et tzigane, d'une grâce aiguë et sauvage; des compositions, des portraits violents de Dix, de frémissantes esquisses de Kokochka... Sur une table, la collection des monographies de la *Junge Kunst*, publiées autrefois à Berlin chez Klinkhardt et Biermann. Ouvertes à la première page, elles sont surchargées, à l'endroit du nom des auteurs presque toujours, et souvent à celui des artistes étudiés, du mot *Jude* (juif), sabrant le papier. Cette collection était composée d'études consacrées aux peintres et sculpteurs les plus hardiment novateurs, et l'on y voyait figurer, à côté de noms déjà classiques (tels que ceux de Gauguin, Van Gogh, Cézanne, etc...) des noms de peintres et de sculpteurs comme Klee, Schmidt-Rotluff, Archipenko, Kandinsky, Nolde... dont nous allons retrouver ici de nombreuses œuvres retirées des musées allemands où, pour notre part, nous avions déjà vainement essayé de les comprendre ou de les aimer.

Voici, en haut de l'escalier, un immense Christ de bois, aux déformations monstrueuses : c'est l'œuvre du professeur Gies; une photographie, commentée avec l'âpreté que l'on pense, la représente dans la cathédrale de Lübec, d'où elle a été expulsée. Elle n'y serait certainement pas demeurée longtemps : même il est étonnant, en vérité, qu'on l'y ait accrochée. Le palier qui constitue la première salle renferme, entre autres toiles de matière [illegible] et de dessin rebutant, de vastes compositions [illegible] de Nolde, qui sont en peinture, malgré des

§

L'Exposition de l' « Art dégénéré » se présente, nous l'avons dit, à la fois comme un enseignement et comme un divertissement offert à titre gratuit. Aussi n'a-t-on pas fait, pour présenter ces œuvres honnies, de bien grands frais. Nous ne trouvons plus ni l'éclairage, ni l'espace dont bénéficie l'art officiel. Des salles étroites, tendues de toile à sac, sur laquelle ont été partout inscrits, en lettres énormes, de péremptoires jugements : les toiles accrochées n'importe comment, avec des cadres de fortune, dans des « jours » défavorables. Le visiteur devra, d'autant plus, s'abstraire de contingences extérieures pour ne s'attacher qu'aux œuvres elles-mêmes.

Au rez-de-chaussée, une sorte de long couloir, avec des vitrines renfermant des dessins, des eaux-fortes, des lithographies. Là, tout de suite, beaucoup de choses excessives, voire effarantes : une sélection analogue [illegible] ce que Montparnasse nous a offert depuis vingt ans [illegible] le pire. Des rébus, des géométries, des velléités [illegible] graphiques. Les commentaires ironiques ou violents [illegible]

qualités de couleur, ce qu'est le Christ de Gies en statuaire...

Mais ces murs, où les inscriptions violentes ou ironiques encadrent un certain nombre de toiles dignes des plus fantaisistes « Indépendants » de jadis, apportent tout de même, presque dans chaque salle, un morceau saisissant : voici l'effrayant et inoubliable panneau de Dix : la Guerre, qui rejoint la cruauté des primitifs flamands. Une tranchée où pourrissent des cadavres de soldats, peints comme des viandes d'équarrissage, avec un affreux sang caillé qui semble vernir les visages défoncés, les torses crevés... A côté, une autre toile, aussi violente d'inspiration, représente un cortège épouvantable de mutilés. Les commentaires de la muraille attaquent l'inspiration anti-militariste de ces panneaux qui nous apparaissent bien plutôt témoigner d'une horreur profonde de la guerre, exprimée avec des moyens incroyablement brutaux, mais d'un pathétique qui vous saisit à la gorge.

Dans la salle suivante, quelle n'est pas notre émotion de retrouver le chef-d'œuvre de Kokoschka dont s'enorgueillissait le musée de Hambourg, *La fiancée du vent*, vision vraiment magique, avec l'immense déroulement des voiles palpitant autour des deux corps allongés côte à côte, dans une lumière indéfinissable! Kokoschka est, d'ailleurs, largement représenté ici : *Monte-Carlo*, avec le grand pigeon ensanglanté qui éclabousse le milieu de la toile et stigmatise l'affreux tir aux pigeons de saisissante façon; un paysage qui, autrefois, figurait au Musée d'art moderne à Münich, des portraits dramatiques, selon son génie tourmenté et inégal, mais si profondément original toujours et ne ressemblant à aucun autre.

D'Otto Müller, dont les dessins voluptueux et aigus nous avaient déjà retenus au rez-de-chaussée, figurent de nombreux nus, souvent très sommaires, presque schématiques en leur sensualité, mais portant eux aussi la marque d'une grande personnalité. Autour de ces figures d'aspect polynésien, les commentaires de la muraille se sont attachés surtout à condamner l'influence nègre révélée et communiquée par une telle peinture. Mais voici tout un panneau de Corinth, de l'illustre Louis Corinth lui-même! Ici, le mur nous apprend que ce sont des œuvres peintes par Corinth après qu'il eut ressenti une attaque de paralysie, et souligne que l'art bolcheviste, non content d'être assujetti aux juifs et aux marxistes, porte au pinacle des œuvres de malades!... Le visiteur regarde avec d'autant plus d'attention l'ensemble de Corinth : un *Ecce Homo* d'une émotion intense, un fort beau portrait, une composition plus confuse, le *Cheval de Troie*, d'adorables visages d'enfants, enfin un paysage représentant le *Lac des Quatre Cantons*, dans une atmosphère de vérité profonde encore que poétique : ce Corinth d'après l'attaque nous fait penser aux derniers Renoir peints, nous le savons, par de pauvres mains paralysées, mais avec un génie intact... et authentiques chefs-d'œuvre!

Allons, nous n'avons pas perdu notre temps ici : Kokoschka et Georges Dross, Dix, Otto Müller, Corinth!... nous avons retrouvé ou découvert dans ces salles une série de toiles et de dessins que nous ne pourrons oublier. Notre mémoire saura, et très vite, faire le départ entre les œuvres horrifiantes, accumulées à plaisir, et ces quelques très belles choses dont nous venons d'énumérer rapidement les plus significatives. L'impression est donc, en cette galerie de l' « Art dégénéré », tout à fait à l'opposé de celle ressentie en face. Là-bas, une foule anonyme, correcte, et comme dépersonnalisée; ici, beaucoup de réalisations déplaisantes ou énigmatiques, et, au milieu, et confondues avec elles, quelques puissantes et triomphantes personnalités condamnées par d'imprudents censeurs, que l'antisémitisme, l'antimarxisme, l'antinégrisme hallucinent et qui manifestent surtout une docilité totale aux indications politiques officielles. Or, l'on peut penser que peu d'années sauront faire, dans tous les cas, justice des exagérations ou des impuissances des soi-disant novateurs à la Schmidt-Rotluff ou à la Kandinsky... Mais ce même laps de temps ne précipitera-t-il pas vers l'oubli, simplement par suite de leur banalité et du manque d'inspiration qu'elles témoignent, la quasi-totalité des œuvres de la « Maison de la Deutsche Kunst »? Cependant que Kokoschka et Corinth, Dix et Georges Gross, artistes neufs, de technique puissante et, avant toute chose, d'inspiration originale, continueront à grandir, malgré des exclusives arbitraires et des proscriptions forcément éphémères, parce que résultant de considérations extérieures à l'art lui-même.

§

Annexe 6. Un compte-rendu de l'exposition « *Entartete Kunst* » à Munich : Jean-François Chabrun, *Les Réverbères*, novembre 1938, n° 3, pp. 1-2.

Entartete Kunst

Qu'on ne s'attende pas à trouver ici la relation d'un critique, pas même une justification des artistes mis au pilori par le IIIe Reich. Il n'y a ni tort ni raison pour l'oppression réactionnaire de l'art : on ne discute ni avec les imbéciles, ni avec les assassins.

Il y a des artistes qui s'enferment dans leurs tours d'ivoire. Il y a des artistes qu'on massacre.

Il y a des artistes qui ne veulent rien entendre de la politique.

Il y en a qu'une idéologie politique peut brimer, jeter au feu ; à qui un régime peut crever les yeux, couper les mains.

En fin de compte, prendre son parti pour un peintre ou pour un poète, n'est en somme qu'une affaire entre sa conscience d'homme et lui.

Je ne parle pas dans le vide, je reviens d'Allemagne. Là-bas, comme le plus commun des touristes, je me suis (tant pis pour André Lhote) efforcé de visiter les musées, sans compter d'ailleurs y trouver plus qu'en France une peinture moderne qui offre un minimum d'authenticité ; mais heureusement, dans la ville où je me trouvais séjourner, j'ai pu sur chaque place, sur chaque grande avenue, sur chaque tramway, voir des affiches m'invitant à me rendre à l'exposition de l'Entartete Kunst (art dégénéré). Il s'agit d'une exposition d'œuvres ainsi classifiées par les sections d'assaut esthétiques du IIIe Reich. Je pense qu'un compte-rendu de la visite se passe de commentaires. Mais tout d'abord, je voudrais noter que le national-socialisme n'a même pas eu le courage d'attaquer globalement l'art indésirable, et qu'il s'est le plus souvent camouflé derrière les intentions didactiques qu'il attribuait aux œuvres mises au pilori. On échappe ainsi à l'admiration que pourrait éprouver, malgré tout, un fidèle nazi, qui, en bon orthodoxe, n'hésitera plus à blâmer l'œuvre qu'il aime, devant la preuve irréfutable que cette œuvre est néfaste à son idéologie et à la santé de sa nation. Le tour est joué, nous pouvons entrer dans l'exposition.

Tout d'abord les portraits, portraits-publicité, d'écrivains ou de peintres indésirables, dont les auteurs sont, en général, exposés par ailleurs. Il s'agit de démontrer au public qu'un tel a une tête de tuberculeux, de dégénéré ou de crétin (exemple : Radziwil par Otto Dix, ou Schlemmer par Kirchner). De la valeur de ces portraits, je ne parlerai pas, car, à quelques exceptions près, leur honnête médiocrité prouve simplement l'imbécillité critique du racisme.

Dans la salle qui suit, on va même jusqu'à exposer l'art moderne catholique. Il s'agit de peintres comme Nolde ou Morgner qui ont eu le toupet d'interpréter selon leur tempérament les thèmes classiques de la

mythologie chrétienne. Si l'on envisage en effet que le christianisme est jugé néfaste à la nouvelle idéologie, il devient proprement scandaleux qu'un artiste se permette de tailler dans le bois un Christ assez torturé pour exprimer toute la douleur du drame dont il reste le symbole pour les croyants comme pour les athées. Si vous avez bien voulu encaisser l'étiquette « dégénérées » sur ces œuvres, vous n'avez qu'un petit saut à faire pour vous persuader de la noirceur malsaine du christianisme. Vous voyez, c'est très simple.

Encore un petit effort, et dans la salle d'à-côté, consacrée aux peintres « révolutionnaires », nous recommencerons exactement la même petite opération pour ceux qui empruntent leurs thèmes à la mythologie quotidienne de la misère.

Puis vient la salle du sabotage de l'armée (Wehrsabotage). Défense de peindre une tranchée après le passage d'un obus, malsain et déshonorant pour le génie d'un peuple fort, tous les « Kriegskrüppel » (mutilés de guerre) représentés avec trop de complaisance. Otto Dix s'y voit consacrer la plus grande place.

La salle des artistes juifs. On n'a pas idée, en effet, d'être Juif et de peindre comme ça vous plaît ! Le portrait d'un Rabbin par Chagall en est la preuve la plus clairement exposée.

Après la salle juive, celle de l'art pornographique immoral ou antiracial. La prostitution est, en effet, comme chacun sait, le produit d'un état d'esprit judéo-marxiste. Des scènes de la vie bourgeoise de Grosz s'y prélassent en nombre. D'ailleurs il est inutile dans un état bien constitué de représenter des nègres (Nolde le chrétien y figure pour cette raison) des tziganes, des vieilles femmes à gigolos, des « amies » ou des « amis », ce qui n'est d'ailleurs plus qu'un anachronisme, puisque depuis le 30 juin des édits rigoureux ont radicalement résolu les questions sexuelles anormales en Allemagne.

Et maintenant, l'apothéose. Finies les salles où la peinture est classée par ordre de fléaux sociaux, la N.S. D.A.P. livre à notre sarcasme tout le ridicule, sans même plus de but, de la peinture moderne en totale liberté de divagation. C'est évidemment là la partie la plus remarquable de l'exposition. Et comme on ne pouvait certes pas demander aux organisateurs un discernement, qui aurait pu passer pour un semblant de compréhension, entre les différents mouvements allemands modernes, expressionnistes, futuristes, dadaïstes, cubistes et même impressionnistes, on y trouve jetés en vrac une série d'œuvres ou de reproductions de Segall, Dix, Klee (avec Grosz et Nolde le plus gros fournisseur de ce salon des horreurs), Hans Arp, Man Ray, Lipschitz, Rohlf, Metzinger, Otto Moll, Chagall, Baumeister, Molzahn, etc., etc.

En passant, vous pouvez dans les vitrines, jeter un coup d'œil sur des reproductions de Cézanne et de Van Gogh. Somme toute, ce petit jeu va assez loin et suffit parfaitement à sa démonstration.

J'ai pourtant vu avec joie que dans une exposition organisée par la N.S.D.A.P. pour déchaîner l'hilarité et le dégoût de la foule, beaucoup d'Allemands, artistes ou non, venaient là en pélerinage, comme devant des tombeaux vivants de héros glorieux. La partie n'est pas encore perdue. Mais qu'on y prenne garde, ces gens-là disparus, l'Allemagne aura cessé de vivre. Et elle nous entraînera tous dans sa chute. Déjà en Russie, en Italie et dans tous les pays fascistes qui forment la majorité du globe, l'artiste est jugulé, abruti, domestiqué. Dans les autres pays, si un peintre, un poète ne possède pas une fortune personnelle suffisante, il est implicitement prié de disparaître ou de se prostituer.

Il n'est que temps d'organiser la révolte. Demain peut-être il sera trop tard.

Ce n'est ni une affaire de mots, ni une lutte égoïste pour le maintien des privilèges d'une caste esthétique. Nous sommes décidés à la lutte parce que nous savons que si l'artiste est d'abord une sorte de baromètre social, il est aussi inséparable du mouvement historique vers la libération d'une justice fondamentale. D'autre part la libération économique et politique du peuple est la meilleure garantie de la mise en liberté de la pensée.

A l'heure actuelle, dans la débâcle réactionnaire des valeurs, l'art se dresse comme un signal : nous exigeons qu'il soit aussi un cri de liberté et s'il le faut, une arme. Ce n'est pas par sport ni goût du risque, mais tout simplement par nécessité. Nous ne voulons pas être assassinés. L'art ne mourra pas, la pensée ne se taira pas. Que les ouvriers luttent sur leur terrain, nous, ouvriers historiques, lutteront sur le nôtre contre tout un monde qui nous opprime et veut nous imposer son baillon par la mise en pratique de ses principes abrutissants.

Le fait qu'au vingtième siècle on puisse promener dans un état une exposition de l'art dégénéré, semble aussi grave que la répression de Spartacus dans ce même pays :

Il faut qu'on sache que notre génération, devant le danger qui la menace, a déjà commencé à démolir ses tours d'ivoire pour en faire des barricades, que nous ne laisserons plus toucher à l'art libre ; que demain nous serons prêts, tout en armes, à une « reconquista » de l'humanité.

Nous demandons à tous ceux qui sont jeunes et ont conscience du péril actuel de venir s'unir à nous pour lutter contre les nouveaux systèmes idéologiques qui menacent l'art et, d'un même coup, l'humanité dont il est l'expression la plus palpable.

Cet article n'est qu'un réflexe, d'autres plus positifs doivent lui succéder, mais c'est aussi un cri qu'il faut qu'on entende, afin que nous puissions nous rassembler, entrer dans la danse et vaincre.

CHABRUN.

Notre génération n'a rien de commun avec celle dite d'après-guerre, qu'elle soit caractérisée par Cocteau ou par Giraudoux. Nous ne pouvons en effet parler le même langage que les hommes, coupables ou inconscients qui nous ont acculé à la ruine : les révolutions ne s'achètent pas aux marchés aux puces.

On peut appeler « art libre », dans les conditions actuelles, tout art qui tend à le devenir en démolissant les facteurs sociaux qui le contraignent. C'est en ce sens, entre autres, que l'artiste peut cesser d'être un parasite et prendre conscience de son rôle d' « ouvrier historique ».

P.-S. — De retour d'Allemagne où j'avais rédigé cet article, j'ai trouvé sur mon bureau l'appel de Breton. Je tiens à dire que pour ma part et celle des signataires ci-dessous, nous croyons à la nécessité de cet appel et sommes entièrement d'accord avec son contenu.

Chabrun, de Sède, Diamant-Berger, Minne, Sby.

Annexe 7. Intervention de René Gillouin au Conseil municipal de la Ville de Paris (extraits).

Paru dans le *Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris*, 18 et 19 décembre 1937, compte-rendu de la séance du 17 décembre, pp. 5316-5320 et 5329-5336.

Permettez-moi de résumer par avances les conclusions de mon exposé en vous disant que la politique artistique de la Ville de Paris me paraît, depuis quelques années, imprudente et partiale, et que la récente Exposition du Petit-Palais me semble avoir passé la mesure de l'imprudence et de la partialité.

Messieurs, une collectivité comme la nôtre se doit d'encourager toutes les tentatives artistiques dignes de ce nom, et, lorsqu'elle doit choisir, il est tout naturel, et, à mon sens, parfaitement légitime qu'elle encourage ce qui monte de préférence à ce qui descend, ce qui naît de préférence à ce qui meurt.

Mais de là à prendre parti, entre contemporains tous dignes d'intérêt et de sympathie, pour certains groupements et certains tendances, et par suite, qu'on le veuille ou non, au détriment d'autres tendances et d'autres groupements, il y a plus qu'une nuance, il y a un abîme. Or cet abîme, j'ai le regret de dire, Messieurs, que nous l'avons franchi plus d'une fois. [...]

Je ne voudrais pas descendre de cette tribune, Messieurs, sans toucher encore brièvement deux points qui me semblent présenter quelque importance et quelque intérêt.

Le premier, c'est le caractère d'obscénité hideuse que manifestaient quelques-unes des toiles exposées au Petit-Palais. L'art a tous les droits, c'est entendu. Ou presque tous ; nous ne nous piquons ici, ni de moralisme, ni de vertuisme [sic], mais tout n'est pas bon à montrer à tout moment et à tout le monde ; et une Exposition ouverte au grand public, aux enfants, aux jeunes filles, sans mise en garde d'aucune sorte, commande sans précautions et quelques égards. [...] On peut être menteur et simulateur dans le vitriol aussi bien que ds la guimauve ; et, quant à l'obscène, je n'ignore pas que de grands artistes en ont été tentés de fois à autre, et cela n'ôte rien à leur grandeur, mais ils réservaient pour le cabinet secret les œuvres qu'ils tiraient de cette veine. Il y a dans le goût de certains artistes modernes quelque chose de malsain, de morbide. C'est un

triste temps, Messieurs, que celui où l'on ne sait même plus garder une maladie secrète. (Sourires.)

Je voudrais vous indiquer enfin, mes chers collègues, que cet art qu'on veut nous faire adopter et admirer comme « avancé » est d'ores et déjà un art dépassé et démodé, au point que ces esprits malveillants auxquels j'ai fait allusion à plusieurs reprises ont pu présenter l'Exposition du Petit-Palais comme un suprême effort pour le remettre en faveur.

Ce qui est certain, c'est que l'Allemagne, d'où il nous est venu – car l'expressionnisme allemand est à la source de toutes les formes outrancières de l'art moderne ,- l'a rejeté, l'a littéralement vomi, en même temps que le marxisme, également inventé par elle, depuis l'avènement du régime nazi ; et il y a eu cet été, à Munich, une Exposition officielle destinée à en vouer les « horreurs » à la juste exécration du peuple allemand.

L'Italie fasciste a fait de même, bien entendu, et, dans une Exposition récente, à Venise, on a pu voir les œuvres de nos peintres d'avant-garde reléguées dans un salon spécial que les Vénitiens appelaient avec un sourire, le Salon des Manicomi, ce qui serait un bien joli nom si ce n'était malheureusement celui d'une célèbre maison de fous sur la lagune vénitienne.

Après l'opinion des États totalitaires, voulez-vous celle d'une grande démocratie, de la plus grande des démocraties ? Ce n'est un secret pour personne que la République des États-Unis, après un bref engouement qui a été le feu de paille d'une saison, s'est complètement détournée de cette peinture. Elle n'a pas connu un instant la faveur du public anglais, mais ce qui vous surprendra peut-être davantage, mes chers collègues, c'est que la Russie bolcheviste repousse cet art-là avec autant de dégoût que l'Allemagne naziste, l'Italie fasciste, l'Amérique ou l'Angleterre démocratiques. [...]

L'École de Paris, savez-vous ce que c'est, Messieurs ? C'est, pour une bonne moitié, un rendez-vous de métèques, accourus à Paris de leur Lithuanie [sic], de leur Podolie ou de leur Tchécoslovaquie natales, où ils n'avaient aucune chance de faire la moindre carrière et qui, une fois chez nous, ont réussi en un tournemain [...] à décrocher la Légion d'honneur et les commandes officielles. (Très bien ! Sur divers bancs.) tandis qu'à côté d'eux, des centaines d'artistes de bonne race française, pleins de talent et de savoir, végéteront toute leur vie dans une obscure médiocrité. (Très bien ! Très bien!)

Annexe 8. Chronologie internationale

1933

22 septembre (Allemagne) – Loi portant création d'une Chambre de la culture du Reich. Les artistes refusant d'y adhérer perdent leur emploi.

1935

Novembre (France) – Création du Collectif des artistes allemands (*Kollektiv Deutscher Künstler*) à Paris.

1936

4 juin (France) – Constitution du gouvernement de Front populaire par Léon Blum.

18 juillet (Espagne) – Début de la guerre civile.

8 août (France) – Le gouvernement de Front populaire annonce sa non-intervention dans la guerre d'Espagne.

17 septembre et 14 octobre (France) – Décrets accordant aux réfugiés en provenance d'Allemagne la liberté de déplacement et de résidence sur l'ensemble du territoire.

26 novembre (Allemagne) – Adolf Ziegler devient Président de la Chambre de la culture du Reich. La critique d'art est interdite.

1937

13 février (France) – Blum annonce la « pause ».

25 mai-25 novembre (France) – Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne, Paris.

5 juin (Allemagne, France) – Inauguration de l'exposition « L'Art français contemporain », Académie des Beaux-Arts de Prusse, Berlin. Commissaire : Robert Rey.

17 juin-31 octobre (France) – Exposition « Maîtres de l'art indépendant », Petit Palais, Paris. Commissaire : Raymond Escholier.

21 et 22 juin (France) – Démission de Blum. Chautemps forme un nouveau gouvernement.

30 juin (Allemagne) – Ordonnance d'Adolf Ziegler qui autorise la saisie et le rassemblement de toutes les œuvres « d'art décadent depuis 1910 » à des fins d'exposition.

10 juillet (France/Allemagne) – Signature d'un accord économique.

18 juillet-31 octobre (Allemagne) – « Grande Exposition d'Art allemand » (*Große deutsche Kunstausstellung*), Maison de l'art allemand, Munich. Lors de l'inauguration, Adolf Hitler tient un discours contre l'art moderne.

19 juillet-30 novembre (Allemagne) – Exposition « Art dégénéré » (« *Entartete Kunst* »), Institut archéologique, Munich. Commissaire : Adolf Ziegler.

27 juillet (Allemagne) – Hitler ordonne à Adolf Ziegler de confisquer dans tous les musées, galeries et collections publics les « produits de l'époque décadente » qui y sont encore présents. Les œuvres confisquées sont entreposées à la Köpenicker Strasse, Berlin.

30 juillet-31 octobre (France) – Exposition « Origines et développement de l'art international indépendant », Musée du Jeu de Paume, Paris. Commissaire : André Dezarrois.

Septembre (Tchécoslovaquie) – Création du Oskar-Kokoschka-Bund à Prague.

20 septembre (France) – Création de l'Union des artistes allemands (*Deutscher Künstlerbund*) à Paris, renommée l'Union des artistes libres (*Freier Künstlerbund*) en avril 1938.

1938

31 janvier-18 mars (France) – Exposition « Cinq ans de régime hitlérien », Paris, organisée par le comité Thälmann.

12 et 13 mars (Allemagne/Autriche) – Anschluss.

Avril (France) – L'arrivée au gouvernement de représentants de la droite marque la fin du Front populaire.

2 mai (France) – Décret sur la police des étrangers : tout étranger peut désormais être expulsé immédiatement de France par le préfet. Les émigrés ne peuvent plus se déplacer librement.

31 mai (Allemagne) – Loi autorisant rétroactivement la confiscation d'œuvres d'art « dégénéré », y compris dans des collections privées ; création de la « Commission pour la valorisation des œuvres d'art dégénéré ». Les œuvres susceptibles d'être revendues à l'étranger sont transférées de la Köpenicker Strasse au château Niederschönhausen.

3 juin (France) – Ouverture de l'exposition Otto Freundlich à la galerie Jeanne Bucher, Paris.

18 juin-7 août (Allemagne) – Première exposition de « musique dégénérée » (« *Entartete Musik* ») à Düsseldorf, dans le cadre des Journées musicales du Reich. Commissaire : Hans Severus Ziegler.

8 juillet-27 août (Royaume-Uni) – Exposition « *Twentieth Century German Art* », New Burlington Galleries, Londres. Commissaire : Herbert Read.

Septembre (Allemagne) – Première publication d'une liste d'œuvres musicales indésirables.

29 septembre (Allemagne/France/Royaume-Uni/Italie) – Signature des accords de Munich.

4-27 novembre (France) – Exposition « L'art allemand libre » (« *Freie deutsche Kunst* »), Maison de la Culture, Paris, organisée par l'Union des artistes libres.

9 novembre (France) - Assassinat du diplomate allemand Ernst vom Rath par Herschel Grynszpan, prétexte au déclenchement de la Nuit de Cristal en Allemagne.

1939

20 mars (Allemagne) – Près de 5 000 œuvres « non exploitables » sont brûlées à Berlin.

30 juin (Suisse) – À Lucerne, vente aux enchères par les autorités nazies de 125 œuvres « dégénérées ».

3 septembre (Allemagne/France/Royaume-Uni) – Déclaration de guerre de la France et du Royaume-Uni à l'Allemagne.

Annexe 9. Liste des étapes des expositions « *Entartete Kunst* » et « *Entartete Musik* »

« *Entartete Kunst* »

19 juillet – 30 novembre 1937 (prolongée) – Munich (Archäologisches Institut, Hofgarten-Arkaden), 2 010 000 visiteurs

26 février – 8 mai 1938 (prolongée) – Berlin (Haus der Kunst), 500 000 visiteurs

13 mai – 6 juin 1938 – Leipzig (Grassi-Museum), 60 000 visiteurs

18 juin – 7 août 1938 (prolongée) – Düsseldorf (Kunstpalast), 150 000 visiteurs

4 septembre – 2 octobre 1938 (prolongée) – Salzbourg (Festspielhaus), 40 000 visiteurs

11 novembre – 30 décembre 1938 – Hambourg (Schulausstellungsgebäude), 136 000 visiteurs

11 janvier – 5 février 1939 – Szczecin (Stettin) (Landeshaus), 82 000 visiteurs

23 mars – 24 avril 1939 – Weimar (Landesmuseum), 50 000 visiteurs

6 mai – 18 juin 1939 – Vienne (Künstlerhaus), 147 000 visiteurs

30 juin – 30 juillet 1939 – Francfort-sur-le-Main (Kunstausstellungshaus), 40 000 visiteurs

11 août – 10 septembre 1939 (écourtée) – Chemnitz (Kaufmännisches Vereinshaus)

18 janvier – 2 février 1941 – Walbrzych (Waldenbourg) (Gebäude der Kreisleitung der NSDAP)

25 janvier – 8 février 1941 – Görlitz (Ständehaus)

15 février – 2 mars 1941 – Liegnitz (Legnica) (Volksbildungshaus), 14 000 visiteurs

22 février – 9 mars 1941 – Oppeln (Opole) (Städtische Berufsschule)

1 – 16 mars 1941 – Beuthen (Bytom) (Oberschlesisches Landesmuseum)

5 – 20 avril 1941 – Halle-sur-Saale (Landesanstalt für Volkheitskunde)

Pour cette deuxième série, d'autres étapes inconnues à ce jour ont probablement eu lieu.

« *Entartete Musik* »

24 mai – 14 juin 1938 – Düsseldorf (Kunstpalast)

Dates inconnues – Munich

Dates inconnues – Weimar

Les autres étapes sont peu renseignées ; il semble qu'au plus tard à partir de Weimar (23 mars – 24 avril 1939), « *Entartete Musik* » ait été combinée avec « *Entartete Kunst* ».

Annexe 10. Liste des artistes présentés aux expositions « *Entartete Kunst* »

Cette liste comporte les noms des artistes exposés à l'une des étapes au moins de la première série d'étapes de « *Entartete Kunst* » (1937-1939). Elle s'appuie sur la base de données mise en ligne par centre de recherche sur l'art « dégénéré » à la Freie Univeristät de Berlin, qui présente le dernier état de la recherche.

Les artistes en gras sont ceux qui ont résidé en France à un moment donné pendant la période 1937-1939.

Adler Jankel
Altherr Heinrich
Babberger August
Bauer Rudolf
Bauknecht Philipp
Baum Otto
Baumeister Willy
Bayer Herbert
Beckmann Max
Belling Rudolf
Benn Gottfried
Biermann Georg
Bindel Paul
Bötticher Walther
Brün Theo
Burchartz Max
Burger-Mühlfeld Fritz
Camenisch Paul
Campendonk Heinrich
Caspar Karl
Caspar-Filser Maria
Cassel Pol
Chagall Marc
Cohn
Corinth Lovis
Davringhausen Heinrich
Dexel Walter
Diesner Johannes
Dix Otto
Domscheit Franz
Dressler August Wilhelm
Drexel Hans Christoph
Driesch Johannes
Dungert Max
Eberhard Heinrich
Elkan Benno
Ensor James
Ernst Max
Feibusch Hans
Feininger Lyonel
Felixmüller Conrad
Freundlich Otto
Fuhr Xaver
Genin Robert
Gies Ludwig
Gilles Werner
Graf Oskar Maria
Grohmann Will
Großmann Rudolf
Grosz George
Grundig Hans
Haizmann Rudolf
Hausenstein Wilhelm
Hebert Guido
Heckel Erich
Heckrott Wilhelm
Heemskerck van Jacoba
Heinisch Rudolf W.
Herthel Ludwig
Herzog Oswald
Heuser Werner
Hoerle Heinrich
Hoetger Bernhard
Hofer Karl
Hoffmann Eugen
Itten Johannes

Jansen Franz
Jawlensky Alexej von
Johanson Eric
Kallmann Hans Jürgen
Kandinsky Wassily
Katz Hanns
Kerschbaumer Anton
Kerkovius Ida
Kirchner Ernst Ludwig
Klee Paul
Kleinschmidt Paul
Knappe Karl
Kokoschka Oskar
Lange Otto
Lehmbruck Wilhelm
Lissitzky El
Lüthy Oskar
Maly Wilhelm
Marc Franz
Marcks Gerhard
Mataré Ewald
Meidner Ludwig
Metzinger Jean
Misztrick de Monda Ernest
Mitschke-Collande
Constantin von
Modersohn-Becker Paula
Moholy-Nagy Laszlo
Moll Margarethe
Moll Oskar
Molzahn Johannes
Mondrian Piet
Morgner Wilhelm
Muche Georg
Mueller Otto
Nagel Wilhelm
Nauen Heinrich
Nay Ernst Wilhelm
Nesch Rolf
Niestrath Karel
Nolde Emil
Ophey Walter
Pankok Otto
Pechstein Max
Peiffer-Watenphul Max
Preisner C.
Purmann Hans
Rathenau Walther
Rauh Max
Reifenberg Benno Carl
Reiner Imre
Richter Hans
Roeder Emy
Rohlfs Christian
Schaefler Fritz
Scharff Edwin
Schlemmer Oskar
Schlichter Rudolf
Schmidt-Rottluff Karl
Scholz Werner
Schreyer Lothar
Schubert Otto
Schulze-Sölde Max
Schwitters Kurt
Seehaus Paul Adolf
Seewald Richard
Segall Lasar
Siebert von Heister Hans
Skade Friedrich
Stuckenberg Friedrich
Thalheimer Paul
Tietz Johannes
Topp Arnold
Uphoff Carl Emil
Valentiner Wilhelm
Reinhold
Völker Karl
Voll Christoph
Wauer William
Weber Otto Friedrich
Wittig Arthur
Wollheim Gert
Victoria Zimmermann

Annexe 11. Liste des exilés mobilisés contre l'opération « art dégénéré »

Union des artistes allemands (*Deutscher Künstlerbund*), puis Union des artistes libres (*Freier Künstlerbund*)

Membres fondateurs en septembre 1937 : Max Lingner, Erwin Öhl, Eugen Spiro, Herta Wescher, Paul Westheim, Gert Wollheim.

Selon les statuts d'avril 1938 :

Président : Eugen Spiro.

Président d'honneur : Oskar Kokoschka.

Membres du bureau : Max Ernst, Heinz Lohmar, Sabine Spiro, Victor Tischler, Paul Westheim, Gert Wollheim.

Commission d'admission : Erwin Öhl, Otto Freundlich, Herta Wescher.

Autres participants : Edith Auerbach, Francis Bott, Erwin et Julius Graumann, Hanna Kosnick-Kloss, Hans Kralik, Robert Liebknecht, Richard Lindner, Max Lingner, Fritz Mühsam, Käte Münzer-Neumann, Else et Fritz Wolff.

Ligue de l'Allemagne nouvelle (Bund neues Deutschland)

Hans Siemsen, Hugo Simon

Il n'y a pas d'autres membres à proprement parler ; Hans Siemsen insiste dans sa correspondance sur un soutien moral plus qu'un réel engagement formel.

Comité d'organisation de l'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne »

Responsables artistiques : Alfred Herrmann et Heinz Lohmar.

Autres participants : Friedrich Hagen, Heinz Kiwitz, Hanns Kralik, Max Lingner, Erwin Öhl et Fritz Wolff.

Comité d'organisation de l'exposition « L'art allemand libre »

Heinz Lohmar, Eugen Spiro et Gert Wollheim.

Artistes exposés : Max Beckmann, Francis Bott, Joseph Breitenbach, Wolf Demeter, Max Ernst, Walter Fried, Eugenie Fuchs, Erwin Graumann, George Grosz, Friedrich Hagen, Hein Heckroth, Edgar Jené, Ernst Ludwig Kirchner, Kirschenbaum, Heinz Kiwitz, Paul Klee, Margarethe Koeppen, Oskar Kokoschka, Hans Kralik, Bruno Krauskopf, Robert Liebknecht, Peter Lipmann-Wulf, Heinz Lohmar, Man Ray, Käthe Münzer, Felix Nussbaum, Erwin Öhl, Max Oppenheimer, Fritzi Pesellen-Rosenwald, Anton Räderscheidt, Auguste Renoir, Gert Sax, Trude Schmidt-Waehner, Julius Schuelein, Eugen Spiro, Hilde Stieler, Victor Tischler, Walter Trier, Fred Uhlmann, Else Wolff, Fritz Wolff, Gert Wollheim, Johannes Wüsten.

Table des illustrations

Illustration de couverture : voir illustration n° 29.

1. Entrée de l'exposition « *Entartete Kunst* » à Munich, 1937. Coll. Stadtarchiv München ; Stephanie Barron, *« Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991, p. 87.

2. Photographie de la Maison de l'art allemand à Munich, 1937 ; Friedrich Heiss, *Allemagne*, Berlin, Allemagne, Volk und Reich Verlag, 1938.

3. Trois étapes de l'exposition « Entartete Kunst » en 1938 ; de gauche à droite : Berlin, Düsseldorf et Hambourg ; Josef Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich: eine Dokumentation*, Gütersloh, Allemagne, Mohn, 1963, doc. 9 ; Stephanie Barron, *« Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991, p. 91 et p. 93.

4. Salle 3 de l'exposition de Munich, 1937. Reproduit dans Stephanie Barron, « Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany, Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991, p. 55.

5. Photographie de la Maison de l'art allemand, *Paris-Soir*, 23 juillet 1937, p. 4.

6. Photographie de la Maison de l'art allemand, *L'Époque*, 20 juillet 1937, p. 6.

7. « "Saint Georges terrassant le Dragon" (Revue et corrigé par le Comité de propagande artistique nazi.) », Frick , *L'Œuvre*, 9 mai 1938, p. 2.

8. « - Hum ! Je me demande jusqu'à quel point ce n'est pas de l'art dégénéré. », Pol Ferjac, *L'Œuvre*, 13 juillet 1938, p. 6.

9. « Comment une simple retouche rend un portrait conforme à l'art nazi. », caricature anonyme, *L'Œuvre*, 9 septembre 1938, p. 2.

10. « Le peintre cubiste : quelle belle sphère ! », Picq, *L'Œuvre*, 24 août 1937, p. 2.

11. Lovis Corinth, *Ecce Homo*, 1925, huile sur toile, 190,7 x 150,6 cm, Kunstmuseum, Bâle. Base de données de l'art « dégénéré » spolié, Forschungsstelle « Entartete Kunst », FU Berlin.

12. « Le palais du Trocadéro ouvre ses portes. Par une curieuse coïncidence, de l'intérieur les fenêtres encadrent le pavillon de l'Allemagne, la tour Eiffel et le pavillon de l'U.R.S.S. », *Le Jour*, 7 novembre 1937.

13. Caricature parue dans *L'Œuvre*, 1er février 1938, p. 2.

14. Ludwig Gies, *Crucifix*, vers 1921, bois, œuvre détruite ; « Une sculpture fort discutée : Le Christ du professeur Hies [sic] », *La Croix*, 26 septembre 1937, p. 5.

15. Ludwig Gies, *Crucifix*, vers 1921, bois, œuvre détruite. Catalogue de l'exposition « *Entartete Kunst* »; base de données de l'art « dégénéré » spolié, Forschungsstelle « Entartete Kunst », FU Berlin.

16. Partie centrale du retable d'Issenheim fermé, Mathis Gothart Nithart, dit Matthias Grünewald, 1512-1516, Musée Unterlinden, Colmar.

17. Oscar Lüthy, *Madonna*, 1925, huile sur toile, œuvre détruite. Banque de données de l'art « dégénéré » spolié, Forschungsstelle « Entartete Kunst », FU Berlin.

18. Hubert Lanzinger, *Der Bannerträger*, 1934-36, huile sur toile, U.S. Army Center of Military History, Washington ; *L'Intransigeant*, 14 novembre 1937, p. 1.

19. Deux aquarelles de Hitler et encadré de l'article « Une exposition d'art français à Berlin », *Cahiers d'art*, 1937, p. 62.

20. Heinz Kiwitz (orthographié Kivitz), gravure sans titre ; N. Marceau (pseudonyme de Nahoum Fanszten), *Cinq ans de dictature hitlérienne*, 938, Éditions du Comité Thälmann, p. 35.

21. Couverture du catalogue de l'exposition « *Entartete Kunst* » avec la sculpture d'Otto Freundlich, *Le nouvel Homme ;* Stephanie Barron, *« Degenerate art »: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*, Los Angeles, États-Unis, Los Angeles county museum of art, 1991.

22. Otto Freundlich et Vassily Kandinsky à la sortie de la galerie Jeanne Bucher, 1938. © Jeanne Bucher Jaeger.

23. Adolf Ziegler, *La Déesse de l'art*, 1938, huile sur toile, localisation inconnue.

24. « Die Kunst hat sich auszurichten nach dem Geiste der SS und SA » (« L'art doit se plier à l'esprit de la SS et SA »), Bert, *Freie Kunst und Literatur*, mars 1939, p. 4.

25. Marc Chagall, *Crucifixion blanche*, 1938, huile sur toile, 154 x 139 cm, Art Institute, Chicago.

26. Heinz Lohmar, *Rencontre à Munich*, 1938, huile sur bois, 69 x 50 cm, Galerie Neue Meister, Dresde, 3436.

27. Josef Breitenbach, photographie d'un panneau d'exposition de « L'Art allemand libre », Paris, novembre 1938 ; Josef Breitenbach Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, États-Unis ; Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, p. 233.

28. Josef Breitenbach, photographie de l'exposition « L'Art allemand libre », Paris, novembre 1938 ; Josef Breitenbach Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, États-Unis ; Richard A. Etlin, *Art, culture, and media under the Third Reich*, Chicago, États-Unis, University of Chicago Press, 2002, p. 351.

29. Photographie du panneau « Les Beaux-Arts » dans l'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne », 1938, Paris ; Einheit - Zeitschrift der Internationalen Solidaritätsbewegung, 1938, n° 27, pp. 12-13 ; Deutsche Nationalbibliothek, Francfort-sur-le-Main, Deutsches Exilarchiv.

30. Josef Breitenbach, photographie d'un panneau d'exposition du projet « *Germany of Yesterday - Germany of Tomorrow* » pour l'Exposition internationale de 1939 à New York. Josef Breitenbach Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, États-Unis ; Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris*, *Prague*, *and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*, Ann Arbor, États-Unis, University of Michigan Press, 2004, p. 253.

31. Vue de l'exposition « L'Art allemand libre » ; *L'Humanité*, 9 novembre 1938, p. 8.

32. Fac-similé de la sanguine *Rhône et Saône*, Auguste Renoir ; *L'Intransigeant*, 3 novembre 1938, p. 2.

33. Reproduction du tableau *Portrait de Robert Freund*, Oskar Kokoschka ; *Ce Soir*, 6 novembre 1938, p. 8.

Table des tableaux

1. Répartition des articles recensés en 1937 en fonction du tirage des périodiques, comparée à la répartition des périodiques en fonction de leur tirage.

2. Répartition des articles en fonction du tirage des périodiques, avec et sans mention de « *Entartete Kunst* ».

3. Répartition des articles sur l'opération « art dégénéré » parus entre juillet 1937 et août 1939 dans trois quotidiens français.

4. Répartition des articles recensés en 1937 par types de périodiques, comparée à la répartition des titres de presse dépouillés.

5. Opinion émise sur la politique artistique nazie dans les articles recensés en 1937 en fonction du positionnement politique du périodique.

6. Opinion émise sur l'art moderne allemand en fonction du positionnement politique du périodique dans les articles recensés en 1937.

7. Arguments mobilisés par différents titres de presse de gauche et de droite pour et contre les expositions d'art « dégénéré ».

8. Typologie des prises de position principales envers l'opération « art dégénéré » dans la presse nationale française en 1937.

9. Occurrences de noms d'artistes allemands « officiels » dans les articles recensés pour 1937.

10. Occurrences de noms d'artistes allemands « dégénérés » dans les articles recensés pour 1937.

Table des figures

1. Analyse factorielle des correspondances entre le positionnement politique des périodiques et l'opinion émise sur la politique artistique nazie.

2. Analyse factorielle à composantes multiples de la corrélation entre opinion sur l'art moderne allemand et opinion sur la politique artistique allemande exprimées dans les articles recensés en 1937.

Liste des annexes

1. Base de données simplifiée des articles recensés dans la presse écrite.

2. Liste des périodiques dépouillés.

3. Un compte-rendu de l'exposition « *Entartete Kunst* » à Munich : Louis Beirnaert, *Études*, octobre-décembre 1937, n° 233, pp. 499-506 (extraits).

4. Un compte-rendu de l'exposition « *Entartete Kunst* » à Munich : B.D., « Une visite à Munich au pavillon de l'art dégénéré », *La Croix*, 26 septembre 1937, n° 16755, p. 5.

5. Un compte-rendu de l'exposition « *Entartete Kuns*t » à Munich : Jacques Feschotte, « Art officiel et art "dégénéré" à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? », *Mercure de France*, 15 février 1938, n° 282, pp. 94-110 (extraits).

6. Un compte-rendu de l'exposition « Entartete Kunst » à Munich : Jean-François Chabrun, « Entartete Kunst », Les Réverbères, novembre 1938, n° 3, pp. 1-2.

7. Intervention de René Gillouin au Conseil municipal de la Ville de Paris, décembre 1937 (extraits).

8. Chronologie internationale.

9. Liste des étapes des expositions « *Entartete Kunst* » et « *Entartete Musik* ».

10. Liste des artistes exposés en tant que « dégénérés ».

11. Liste des exilés mobilisés contre l'opération « art dégénéré ».

Index lexical

Arp, Hans/Jean.....111, 112
Barlach, Ernst.....14, 162, 163, 186, 234
Beckmann, Max.....14, 93, 162, 205, 305
Beirnaert, Louis.....49, 60, 98, 125, 126, 131, 144-146, 149, 150, 169, 172
Bonjean, Jacques.....126, 133, 145, 199
Breton, André.....51, 70, 71, 112, 137-139, 222
Brunon Guardia, Georges.....107, 109, 120, 123, 124, 206, 261, 271
Burchard, Irmgard.....188, 189, 220
Chabrun, Jean-François.....51, 69, 120, 125, 132, 137-139
Chagall, Marc.....14, 110, 111, 123, 162, 164, 166, 167, 213, 240, 307
Châteaubriant, Alphonse de.....107, 119, 120, 153, 156
Corinth, Lovis.....14, 94, 97, 99, 100, 106, 135, 162-164, 167, 306
Cranach, Lucas.....148, 153
Delaunay, Robert et Sonia.....112, 196, 197
Derain, André.....70, 107, 196
Dezarrois, André.....67, 109, 111, 112, 187-190, 196, 197, 200, 298
Dix, Otto.....14, 94, 162, 167, 168
Dürer, Albrecht.....148, 153
Ernst, Max.....71, 101, 111, 162, 163, 196, 198, 210, 212, 240, 304
Escholier, Raymond.....109-111
Feschotte, Jacques.....49, 100, 125, 140, 141, 143, 146, 168, 171
François-Poncet, André.....72, 189
Freundlich, Otto.....14, 33, 67, 112, 188, 189, 191, 195-198, 200, 201, 210-212, 220, 240, 304, 307
Friedrich, Caspar David.....148, 306
George, Waldemar.....50, 54, 73, 93, 97-100, 106, 115, 121, 122, 128, 129, 137, 149, 151, 153, 159, 167, 169, 171, 197, 215
Gies, Ludwig.....58, 125, 147, 155-159, 162, 166, 307
Gillet, Louis.....50, 54, 61, 119-122, 128, 129, 143, 144, 171, 176
Gillouin, René.....73, 74, 77, 109-111, 134, 136, 137, 139, 154, 239
Goebbels, Joseph.....14, 15, 63, 85, 129, 131, 173-175, 187
Grosz, George.....14, 162, 305
Grünewald, Matthias.....14, 102, 148, 155-159, 230, 307
Hansen, Walter.....83, 84, 150
Hitler, Adolf.....13, 15, 25, 40, 41, 44, 54, 58, 59, 62, 63, 70, 72, 80, 93, 96, 97, 100, 104, 106, 109, 119, 122, 128, 129, 134, 136, 137, 140, 144, 147, 149, 153, 154, 159, 170, 172-176, 186, 190, 194, 208, 211, 224, 227, 242, 307
Hofer, Karl.....93, 94, 144, 162, 214, 231
Kandinsky, Vassily.....14, 34, 111, 135, 140, 162, 163, 168, 183, 188, 192, 196, 197, 206, 207, 221, 240, 307
Kirchner, Ernst Ludwig.....14, 162, 168, 186, 224, 238, 305
Kiwitz, Heinz.....183, 228, 307
Klee, Paul.....14, 92, 93, 111, 126, 135, 144, 145, 162, 199, 231, 305

Koestler, Arthur.....11, 55, 202, 247, 248
Kokoschka, Oskar.....14, 86, 92-94, 98, 162-164, 167, 196, 203, 204, 211, 214, 215, 219, 225, 226, 231, 234, 237, 298, 305, 308
Kolbe, Georg.....161, 219-221
Lanzinger, Hubert.....147, 161, 170, 224, 229, 233, 248, 307
Lauret, René.....52, 54, 163
Lécuyer, Raymond.....52, 128, 129, 132, 134
Lingner, Max.....191, 228, 304
Lipchitz, Jacques.....69, 196
Lohmar, Heinz.....213, 228, 232, 307
Lüthy, Oscar.....166, 168, 307
Marc, Franz.....14, 111, 112, 162, 234
Marinetti, Filippo Tommaso.....93, 154
Matisse, Henri.....69, 70, 94, 107
Metzinger, Jean.....111, 303
Moppès, Maurice van.....97, 150
Nolde, Emil.....14, 60, 83, 93, 111, 112, 161, 162, 167, 168, 231
Pechstein, Max.....14, 86, 161, 162, 168
Picasso, Pablo.....77, 94, 95, 108, 153, 196, 206
Read, Herbert.....192, 220, 221
Rembrandt van Rijn.....83-85, 134, 148, 150, 151, 230, 231, 238
Renoir, Auguste.....100, 225, 226, 237, 305, 308
Rey, Robert.....107, 108
Schmidt-Rottluff, Karl.....14, 60, 111, 112, 161, 162, 167, 168, 303
Siemsen, Hans.....20, 33, 68, 69, 79, 84, 185, 193, 194, 210, 216, 232, 304
Spiro, Eugen.....20, 33, 56, 57, 82, 95, 188, 191, 193, 201, 202, 205, 210, 232, 240, 304, 305
Troost, Paul Ludwig.....18, 161
Van Gogh, Vincent.....74, 94, 95, 150, 151, 230
Vlaminck, Maurice de.....69, 70, 94
Wescher, Herta.....112, 191, 304
Westheim, Paul. .20, 44, 54, 78, 79, 82-86, 96, 97, 100, 102, 105, 106, 112, 113, 144, 152, 161, 186, 191, 193, 196, 200, 202, 203, 206, 212, 214, 219, 225, 226, 304
Wollheim, Gert.....191, 193, 210, 240, 305
Zay, Jean.....74, 135, 239
Zervos, Christian.....50, 158, 159, 163, 166
Ziegler, Adolf.....15, 86, 161, 173, 206, 207, 224, 229, 233, 248, 297, 298, 307

Table des matières

Sommaire....8

Introduction....11
La réception des expositions d'art « dégénéré » : quelle toile de fond ?....13
L'art « dégénéré », de quoi parle-t-on ?....13
Quel contexte français de réception ?....18
Axes de recherche....21
Le problème de la réception indirecte....21
Rendre l'art « dégénéré » intelligible aux Français : un exemple d'histoire transnationale....22
De l'art ou de la politique ?....23
Réception passive, réception active....24
La réception des expositions d'art « dégénéré » au carrefour de plusieurs historiographies....25
L'art « dégénéré » et ses expositions....25
Exilforschung et « dégénérés » en France....27
Circulations artistiques, transferts culturels, histoire transnationale de l'art....28
La France politique et culturelle, du Front populaire à la Seconde Guerre mondiale....29
Les théories de la réception....30
Corpus de sources....32
Problématique et plan....34

Partie I. Prises de connaissance....37

Chapitre 1. La presse et le « grand public »....39
I. Que sait le grand public des expositions d'art « dégénéré » ?....40
A. Les expositions d'art « dégénéré » : de quoi parle la presse ?....40
B. Analyse quantitative de la couverture de l'exposition d'art « dégénéré » à Munich....42
C. De Munich à Chemnitz : évolution de la réception des expositions d'art « dégénéré » dans trois quotidiens....44
II. Typologie des titres de presse : formes de médiation et formes de réception....47
A. Les quotidiens nationaux : « petites nouvelles de l'étranger »....47
B. Les revues politiques et culturelles : l'information à la marge....48
C. Les revues d'art et le IIIe Reich : la gêne du politique....49
III. La presse médiatrice....51
A. Envoyé spécial, correspondant permanent ou dépêche d'agence de presse : les formes de la médiation journalistique....51
B. Qui sont les commentateurs de l'art « dégénéré » ?....53
C. La presse sous pression....54
IV. Les supports audio-visuels....56
A. La radio, ou le problème de l'absence des sources....56
B. La méfiance nazie vis-à-vis de l'image....58
C. Légendes et caricatures, *ersatz* d'images....61

Chapitre 2. Les « initiés » des expositions d'art « dégénéré »....65
I. Le monde artistique : la discrétion de mise....66

A. Les musées français et l'art « dégénéré » : un silence pudique....66
B. Les artistes français : l'absence d'un discours collectif....68
II. Les cercles politiques : l'art « dégénéré », un souci mineur....72
A. Le grand silence des officiels....72
B. Les ambivalences des antifascistes : vers la fin de l'ère des intellectuels engagés ?....75
C. La propagande « brune » en France : le secteur privilégié de la culture ?....76
III. La sphère des exilés allemands....78
A. Quels moyens pour alerter l'opinion publique française ?....78
B. Les maux de la langue : germanophonie, germanophobie....81
C. Étude de cas : Paul Westheim, médiateur de l'art « dégénéré » en France....82

Partie II. Prises de position....89

Chapitre 3. Une réception « française » ?....91
I. Un protectionnisme culturel français....92
A. La méconnaissance des avant-gardes allemandes en France....92
B. La France, terreau fertile pour les catégories nationales-socialistes ?....95
C. La France ou Paris ?....101
II. L'exposition « *Entartete Kunst* » au regard des expositions de son temps : des comparaisons injustifiées ?....103
A. Regards mutuels : l'Allemagne à l'Exposition internationale de Paris et « L'Art français contemporain » à Berlin....103
B. Les expositions d'art moderne en France et « *Entartete Kunst* », même combat ?....108

Chapitre 4. « Une grande entreprise de propagande »....114
I. L'incontournable dimension politique des expositions d'art « dégénéré »....115
A. La presse partisane....115
B. La réception des expositions de propagande, reflet des clivages politiques des années 1930 116
C. L'art « dégénéré », un objet problématique....122
II. Les expositions d'art « dégénéré », un spectacle politique....124
A. Le rôle oublié de la scénographie....124
B. Fait-on trop de cas de l'art ?....127
C. Deux millions de visiteurs à Munich : démagogie réussie ou « propagande à rebours » ?130
III. Une récupération politique des expositions d'art « dégénéré » ?....133
A. Art « dégénéré » et politique culturelle française....133
B. La crainte de la contagion....136
C. « *Entartete Kunst* », un produit du totalitarisme ?....138

Chapitre 5. De l'art dans le « dégénéré » ?....142
I. Peut-on penser les expositions d'art « dégénéré » sous l'angle esthétique ?....143
A. La difficile évacuation du politique....143
B. Art acclamé et art diffamé : deux programmes esthétiques opposés....145
II. L'art « dégénéré », manifestation de l'art allemand ?....148
A. Penser l'art « dégénéré » sous l'angle de l'histoire de l'art allemand....148
B. Art allemand *versus* art français....152
C. Étude de cas : Matthias Grünewald et Ludwig Gies, deux figures d'un « art hystérique » ? 155
III. Quel art moderne allemand pour la France de la fin des années 1930 ?....160
A. « Inutile de les citer » : de quels artistes allemands parle-t-on en France ?....160

B. Peut-on aimer l'art moderne allemand hors de la politique ?....164
C. « Le triomphe du navet » : l'échec du « nouvel art allemand » en France....169
D. Hitler, l'artiste raté derrière les expositions d'art « dégénéré »....173

Partie III. Prises d'armes....179

Chapitre 6. « Une pure affaire d'émigrés » ?....181
I. 1937, le paradoxe d'une attaque trop tardive....182
A. L'art « dégénéré », le cadet des soucis....182
B. La lutte impossible ? La difficile situation des émigrés germanophones en France....185
C. Étude de cas : André Dezarrois, un militant aux marges....187
II. L'union fait la force ? Entre-soi et guerres intestines....190
A. L'Union des artistes libres, ou la tentation de l'entre-soi....190
B. La guerre des collectifs....193
C. Le cas Otto Freundlich : une mobilisation réussie autour d'un individu....195

Chapitre 7. Registres de mobilisation....199
I. « L'autre Allemagne » en France : problèmes d'identification....200
A. Réapproprier l'héritage français....200
B. « Dégénérés de tous les pays, unissez-vous !»....203
C. Peut-on rire de l'art « dégénéré » ? L'humour comme arme politique....205
II. « Dégénérés » : retourner le stigmate ?....208
A. Un signe de ralliement....208
B. Un stigmate difficile à renverser....211
C. Plus allemands que la « nouvelle Allemagne » ?....214

Chapitre 8. Contre-exposer....217
I. L'exposition « L'Art allemand libre » (novembre 1938)....218
A. Une double contre-exposition....218
B. Répondre à « *Entartete Kunst* »....223
II. « L'art nazi, l'art dégénéré » : panneaux d'exposition contre la politique artistique nazie....228
A. L'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne » (janvier-février 1938)....228
B. Les préparatifs pour l'Exposition universelle de New York (1939)....232
III. La réception française des expositions d'exilés....235
A. La presse se manifeste....235
B. L'attitude des pouvoirs publics : du « pré-Vichy » ?....239

Conclusion....242

Bibliographie....249
Index des sources....261
Annexes....270
Table des illustrations....306
Table des tableaux....309
Table des figures....309
Liste des annexes....310
Index des noms....311
Table des matières....313

Résumé / Abstract....317

Résumé

L'Allemagne hitlérienne organise en 1937 sa première exposition d'art « dégénéré », « *Entartete Kunst* », à Munich, ensuite constituée en exposition itinérante dans le Reich jusqu'à l'entrée en guerre. Ce mémoire examine la réception immédiate de ces expositions en France, de la simple prise de connaissance de cet événement politico-culturel à l'organisation de ripostes sous des formes diverses. Loin de passer inaperçue en France, cette manifestation mobilise différentes grilles de lecture politiques et esthétiques, à un moment où la République française fragilisée regarde vers l'Allemagne dans un double rapport d'altérité et de fascination. Le contexte politique et social marqué par de fortes tensions et la marche à la guerre empêche une réelle mobilisation française contre l'opération « art dégénéré ». En revanche, les artistes allemands et autrichiens exilés en France prennent en main la contre-attaque à « *Entartete Kunst* », notamment sous la forme de contre-expositions.

Abstract

Nazi Germany organises in 1937 its first exhibition of so-called "degenerate art", "*Entartete Kunst*", in Munich, which later travels throughout the Reich until the beginning of World War II. This master thesis deals with the immediate reception of these exhibitions in France, from getting acquainted with this political and cultural event to the organization of diverse responses. Far from going unnoticed in France, this event is interpreted through different political and aesthetical reading grids at a time when the weakened French republic looks towards Germany in a double relation of alterity and fascination. The social and political context of strong tensions leading to war prevents a real French mobilization against the "degenerate art" operation. However, German and Austrian exiled artists in France strike back against "*Entartete Kunst*", in particular by the means of counter-exhibitions.