Le premier musée d'art moderne, un monument englouti. Kronprinzenpalais, Berlin (1919-1933)

The first modern art museum, a sunken monument. Kronprinzenpalais, Berlin (1919-1933)

Das erste Museum der modernen Kunst: ein verschwundenes Monument

Marylin Molinet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2685>

DOI : 10.4000/leportique.2685

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2013

Pagination : 137-173

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Marylin Molinet, « Le premier musée d'art moderne, un monument englouti. Kronprinzenpalais, Berlin (1919-1933) », *Le Portique* [En ligne], 31 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2015, consulté le 25 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2685> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2685>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mars 2021.

Tous droits réservés

Le premier musée d'art moderne, un monument englouti.

Kronprinzenpalais, Berlin (1919-1933)

The first modern art museum, a sunken monument. Kronprinzenpalais, Berlin (1919-1933)

Das erste Museum der modernen Kunst: ein verschwundenes Monument

Marylin Molinet

- 1 L'histoire du Kronprinzenpalais, dans sa très lente émergence vers la reconnaissance de son existence ainsi que du rôle majeur qu'il joua sur la scène muséale allemande, non seulement dans l'histoire européenne des institutions, mais également en Allemagne, où sa relégation à l'Est participa de cette occultation dans la mémoire collective, ne peut être évoquée sans poser de multiples questions. Questions aux réponses incertaines, qui ne font qu'accentuer l'étrangeté de cette longue amnésie. Pourtant ce lieu a existé, de manière très vivante et active, étroitement lié au sort de son unique conservateur, Ludwig Justi, jusqu'à sa révocation en 1933 par le régime nazi.
- 2 Je m'attacherai à faire revivre ce musée, à en retracer l'évolution, mais aussi à en restituer l'importance, car les innovations didactiques et muséographiques menées par Justi, les très nombreuses expositions temporaires qu'il organisa, aussi bien que l'enrichissement des collections, et en particulier la fondation de la revue intitulée *Museum der Gegenwart*, eurent un rayonnement sur l'ensemble des musées d'art allemands montrant de l'art moderne.
- 3 Lorsque Ludwig Justi fut nommé conservateur de la Nationalgalerie de Berlin, en 1909, succédant au légendaire Hugo von Tschudi, dont le combat pour l'art moderne avait constitué un affront direct à Guillaume II, sa première action marquante fut de débarrasser le musée d'un nombre invraisemblable de tableaux médiocres, qu'il parvint à faire transférer dans des collections thématiques, dégageant ainsi de l'espace pour

des œuvres importantes relevant véritablement du domaine de l'art. Ainsi les innombrables tableaux représentant des batailles, qui tous glorifiaient l'Allemagne, furent donnés au Zeughaus, musée de la guerre, tandis que les marines furent intégrées au nouveau musée naval de Wilhelmshaven.

- 4 L'idée d'ouvrir un nouveau lieu pour accueillir des collections contemporaines peut certes être rattachée à ce problème d'encombrement des musées. Thomas Gaehtgens, historien d'art éminemment connu, évoque brièvement, dans son livre intitulé *L'Art sans frontière*, au travers d'un article centré sur l'histoire de l'île des musées à Berlin, le Kronprinzenpalais (palais du prince héritier), sans plus d'explication quant à l'existence de ce musée :

Par leur langage des formes et leurs contenus, l'expressionnisme et le dadaïsme étaient les modes de rébellion les plus directs contre les valeurs traditionnelles. Le transfert des tableaux contemporains de la Nationalgalerie dans le palais du prince héritier était conditionné par un manque de place. Mais il était aussi un symbole qui pouvait se lire comme le signe d'un détachement et d'une éruption de la modernité hors de l'enceinte sacro-sainte de l'Empire allemand¹.

- 5 Cette « éruption de la modernité » n'était pas, il convient de le souligner, uniquement le résultat d'un réaménagement, évidemment nécessaire, des collections. Dans un document rendu public en 1913, Ludwig Justi préconisait l'ouverture d'un lieu entièrement dédié à l'art du présent, dans une architecture qu'il souhaitait contemporaine et emblématique de son époque². Il recommandait également de faire appel aux artistes contemporains reconnus pour la conception de décors originaux liés à l'édification de ce nouveau musée. C'est par manque d'argent, dans un pays exsangue et ruiné par la guerre, que ce projet ne fut pas réalisé dans toute son ampleur.
- 6 Cependant, l'idée ne fut pas abandonnée, en dépit du manque de moyens. Berlin souffrait d'un retard considérable, concernant la monstration de l'art moderne, dont Ludwig Justi, aussi bien que son combatif prédécesseur, avait tout à fait conscience, car contrairement aux autres régions allemandes, où de prestigieuses collections muséales étaient déjà présentées au public – il y avait en Allemagne plus d'une quarantaine de musées montrant de l'art moderne –, Berlin avait été dominée, étouffée, par la politique « artistique » de Guillaume II. Ce dernier avait exigé de contrôler toutes les acquisitions de Tschudi après son coup d'éclat concernant la présentation et l'acquisition d'une importante collection de tableaux impressionnistes français³.
- 7 La chute du Kaiser ouvrit une ère nouvelle, et le palais abandonné du Prince héritier, avenue Unter den Linden, fut investi, ironie de l'histoire, pour offrir aux artistes contemporains, et au public berlinois, un musée d'État enfin dédié à cet art moderne que Guillaume II avait si peu accepté. Je souligne le fait qu'il s'agit d'un musée d'État, sous l'égide de la *Nationalgalerie*, car le premier musée d'art moderne privé a ouvert ses portes en Allemagne en 1902, à Hagen, grâce à la générosité d'un industriel passionné et engagé, Karl Ernst Osthaus. Il s'agit du musée Folkwang, aujourd'hui à Essen.

L'enrichissement des collections permanentes

- 8 La première exposition temporaire, consacrée à Christian Rohlf, témoigne de la faiblesse du budget alloué à Justi : elle ne se tint que dans une seule salle. Et encore, toutes les œuvres montrées n'étaient-elles pas acquises par le musée. La précision est importante. Car dès cette première manifestation, Ludwig Justi eut une idée très

ingénieuse, bien qu'extrêmement controversée. Il fut le premier à mettre en place un système de prêts d'œuvres, à long terme, qui lui permit d'enrichir considérablement l'offre du musée, grâce au soutien de nombreux collectionneurs et responsables d'institutions avec qui il était en contact, ou en négociation directe avec des artistes, qu'il s'agisse des expositions temporaires ou des collections permanentes. Ce qui nous paraît aujourd'hui tout à fait évident et banal, allant de soi, nécessitait à cette époque une grande ténacité. Aux yeux de certains historiens d'art, critiques et mêmes de certains conservateurs, le musée n'avait pas d'autre fonction que celle d'*acquérir*, et seule l'acquisition donnait aux œuvres une valeur irréfutable. Toutefois l'emprunt d'œuvres à long terme fut rapidement utilisé par d'autres conservateurs modernistes et se propagea dans le réseau des musées d'art moderne ⁴.

- 9 Durant les premières années de l'existence du Kronprinzenpalais, un étage entier fut consacré aux magnifiques collections impressionnistes d'artistes français, acquises par Tschudi, ou offertes à la *Nationalgalerie*, dont Manet, Monet, Cézanne, Degas, Renoir, puis Signac, comprenant par ailleurs une salle consacrée aux peintres de la Sécession berlinoise, liés à ce mouvement, dont Max Lieberman.
- 10 Justi décida également de constituer des salles entières consacrées à un seul, ou parfois deux artistes au maximum. De telles salles furent réalisées progressivement, entre autres pour Christian Rohlf, Franz Marc (avec des sculptures de Lehmbrück), Emil Nolde, Erich Heckel, Lovis Corinth en 1930, et en tout dernier lieu Max Beckmann. Une autre salle était partagée entre Ernst Ludwig Kirchner et Karl Schmidt-Rottluff ⁵. Dans certaines pièces très vastes, il fit le choix de présenter un groupe d'artistes. Ce fut le cas notamment pour le *Blaue Reiter* et *Die Brücke*. Ludwig Justi a fondé ainsi une tendance qui sera reprise dans de nombreux musées au vingtième siècle, celle d'une volonté d'opérer un rapprochement du public avec l'œuvre d'un artiste, par une possibilité d'approfondissement et de réflexion que seules offrent les expositions monographiques.
- 11 Des œuvres de Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, August Macke, Max Pechstein, Otto Mueller, Ernst Barlach, Max Slevogt, Ludwig Meidner, Oskar Kokoschka, complétaient la collection permanente. Dans un texte écrit par Justi, publié par la revue *Museum der Gegenwart*, il est mentionné que des œuvres de Matisse et Picasso, de même que Gauguin, prêtées par des collectionneurs privés, étaient montrées depuis longtemps au Kronprinzenpalais ⁶. C'est donc également par des prêts que les œuvres d'artistes étrangers, en majeure partie, furent accessibles au public.
- 12 Il est évident que les tableaux étrangers, en particulier français, sous la République de Weimar, étaient devenus hors de prix, et que seuls des emprunts ou des donations permettaient leur présence dans le musée. Par la suite, une association des amis du musée, fondée par Justi, permit de réunir des fonds pour, en priorité, l'achat d'œuvres étrangères. En revanche, les œuvres expressionnistes étaient encore abordables.
- 13 Dès le mois de décembre 1918, Justi acheta des œuvres de Karl Schmidt-Rottluff, Otto Mueller, Max Pechstein, Erich Heckel, Ernst Barlach, Oskar Kokoschka, Franz Marc et Wilhelm Lehmbrück. Ces acquisitions firent l'objet d'une controverse avec la commission officielle chargée d'entériner les achats d'œuvres nouvelles. L'acquisition du tableau *Les Amis*, d'Oskar Kokoschka, fit scandale et provoqua la dissolution de la commission.

- 14 Il est certain que le Kronprinzenpalais devint, au fil du temps, le lieu abritant la plus immense collection expressionniste connue. Cet art mal accepté jusque dans les années 1920, en but aux insultes et au rejet d'une grande partie de la population attachée à des valeurs conservatrices, avait une dimension en soi révolutionnaire. Il portait toutes les valeurs, aux yeux de Justi, d'un nouveau langage de l'art, car malgré l'âge des artistes, il demeurait intrinsèquement et majoritairement méconnu :

Diese selbst war aber noch recht jung und den herrschenden Anschauung fremd. Aber eine öffentliche Sammlung für die Kunst der Gegenwart soll diese zeigen, solange sie aus Geist und Seele der lebendigen Gegenwart gestaltet, nicht erst, wenn sie „museumsreif“ geworden ist ⁷.

[Celui-là même (l'expressionnisme) était encore vraiment jeune et étranger au regard dominant. Mais une collection publique dédiée à l'art contemporain doit montrer celui-ci, aussi longtemps qu'il est produit par l'esprit et par l'âme du présent vivant, et non pas lorsqu'il est devenu « mûr » pour le musée.]

- 15 Il y a là une prise de position véritablement militante, pour ce qui concerne l'art *contemporain*, l'art « en train de se faire », en tout cas très engagée de la part de Ludwig Justi, dans la conception même de son rôle de conservateur. Il commença ses acquisitions dès le départ du Kaiser, après la dissolution de la commission d'achat, ce qui lui laissait les mains libres : „es galt mir als selbstverständliche Pflicht, nunmehr auch aus der neuen Schicht deutscher Kunst einige Meisterwerke, die besten erreichbaren, zu erwerben“ ⁸.
- 16 Par la suite, logiquement, une partie des collections, qui étaient devenues de l'art moderne « classique », retournèrent à la *Nationalgalerie*, consacrée au XIX^e siècle. Le premier transfert fut concentré sur les œuvres de Thoma et Trübner. Cette décision, prise au bout de quelques années, relevait de l'évidence : il s'agissait bien d'un musée du présent, et la présence des œuvres n'était donc pas immuable.
- 17 Ludwig Justi eut, durant une courte période de quelques années, assez d'argent pour enrichir ses collections existantes : un bon exemple est celui de Lovis Corinth, à qui il consacre un article dans la revue *Museum der Gegenwart* ⁹, indiquant qu'avec ses nouvelles acquisitions, notamment une toile de toute première valeur intitulée *Ecce Homo*, il possède désormais un ensemble significatif de 15 tableaux ainsi que des dessins ¹⁰. Il indique dans la page suivante qu'il a pu faire aménager deux salles, en faisant lisser et éclaircir les murs (*jetzt sind die Wände glatt und hell*), pour les consacrer totalement à cet artiste. Une photographie de ces salles montre des murs effectivement débarrassés de tout ornement, d'une couleur uniforme et très claire, du bas du mur jusqu'au plafond. La couleur paraît blanche, bien qu'il soit difficile d'en être tout à fait certain avec une image d'archive de cette époque.
- 18 La place dégagée par le premier transfert de tableaux à la *Nationalgalerie* dans les collections du XIX^e siècle, permit des acquisitions d'artistes plus récents, dont notamment trois œuvres de Oskar Schlemmer en 1930 et 1931, treize concernant Otto Dix, quelques-unes de George Grosz et Willi Baumeister, de même que des tableaux de Picasso, Gris, Braque, Modigliani. Mais aussi quelques pièces majeures d'artistes situés aux origines du mouvement expressionniste, qui permettaient ainsi une meilleure appréhension, aux yeux de Justi, des artistes récents : plusieurs toiles de Munch, ainsi que trois splendides Van Gogh, dont *Le Jardin de Daubigny* (1880), acquis en 1929 ¹¹. Ces nouvelles acquisitions furent réalisées grâce à l'association des amis du musée.
- 19 Un second transfert d'œuvres eut lieu en 1932. Dans un article intitulé « *Neu erworbene Gemälde im Kronprinzen-Palais* » ¹², datant de 1933, Alfred Hentzen, le plus proche collaborateur de Justi, indique que depuis un an l'ensemble des collections

d'impressionnistes français, de même que toutes les œuvres de Liebermann ont réintégré leur lieu d'origine, à savoir la *Nationalgalerie*. De ce fait l'exposition permanente du Kronprinzenpalais commence désormais avec les œuvres de Van Gogh et Corinth. Le rez-de-chaussée était consacré en partie aux artistes étrangers, avec une salle réservée aux peintres français et espagnols, une nouvelle salle ayant été créée pour les artistes italiens contemporains suite aux acquisitions négociées lors de l'exposition temporaire, qui eut lieu en février 1933, sur la « nouvelle scène italienne »¹³. Grâce à un échange, Ludwig Justi parvint à acquérir des œuvres de Funi, Casorati, Sironi, de Chirico, Carrà, Severini, ainsi qu'un très beau tableau de Modigliani¹⁴. L'autre partie, à gauche de l'entrée du musée, était réservée à Munch et Van Gogh, les « maîtres germaniques ».

- 20 Deux des œuvres acquises, souvent avec le concours du Ministère, ou offertes, décrites par Hentzen, dont on peut voir pour certaines, dans cet article, les photographies, concernent justement Munch, le seul peintre scandinave immensément connu en Allemagne. Mais suite à une exposition consacrée à la peinture danoise contemporaine, des associations danoises d'amis des arts ont offert deux tableaux, l'un d'Oluf Höst, l'autre de Jens Söndergaard. Malgré une importante collection, Slevogt n'avait plus fait l'objet d'acquisitions depuis longtemps : Justi parvint enfin à concrétiser un nouvel achat. Les autres œuvres permirent de compléter la présentation de certains peintres qui jusque là n'étaient visibles que par deux ou trois tableaux : notamment Karl Schmidt-Rottluff, Otto Muellers, Erich Heckel, Radziwill, Emil Nolde et Max Beckmann. Le musée ne possédait que deux tableaux de Beckmann : *Die Barke* (1926, un don), et un autoportrait de 1927. Ludwig Justi parvint à créer, en 1933, juste avant sa révocation, une salle entière consacrée à cet artiste dont le rayonnement était à son apogée, grâce à deux nouvelles acquisitions – l'une représentant un paysage du sud, l'autre une œuvre majeure de la dernière période, intitulée *Fastnacht*, (*Carnaval*, 1929) –, et à de nombreux prêts.
- 21 Dans les mémoires de Justi, une photographie datant de 1930/31¹⁵ indique également la présentation d'œuvres, au Kronprinzenpalais, de Laszlo Moholy-Nagy, mais sans préciser s'il s'agit d'un prêt temporaire ou d'une acquisition¹⁶. Parmi les sculpteurs, outre Wilhelm Lehmbruck et Rudolf Belling, une pensée particulière est dédiée aux magnifiques animaux, dans un style unique et reconnaissable, créés par Ewald Mataré, dont le Kronprinzenpalais possédait une collection. Une autre photographie montre la foule se pressant, en 1933, devant un jaguar de taille impressionnante, sculpture réalisée par Philipp Harth, avec en arrière-plan des tableaux de Kirchner.
- 22 Justi ne perdit jamais de vue, le mot *Pflicht* ou *Aufgabe* est répété à de multiples reprises dans ses écrits, son *devoir* de donner au public les explications et les connaissances permettant de comprendre ces artistes, si difficiles fussent-ils d'accès à un visiteur non préparé à de nouvelles formes et expérimentations en matière d'art.

Politique artistique et médiatisation des œuvres : les enjeux de la médiation

- 23 La forte démocratisation institutionnelle qui se produisit à cette époque reposait à la fois sur les réflexions émanant des toutes premières « rencontres sur l'éducation », sur le socle des expérimentations menées par Alfred Lichtwark et Fritz Wichert au sein des Kunsthallen de Hambourg et Mannheim au début du siècle, sur la critique sans

concession des artistes d'avant-garde, mais aussi, par la suite et pour une part, sur les innovations très engagées apportées par Ludwig Justi dans sa vision du musée.

- 24 Plusieurs congrès consacrés à l'éducation artistique eurent lieu en Allemagne au début du siècle : notamment en 1901, la première *Journée de réflexion sur l'éducation à l'art*, et en 1903, une importante manifestation organisée à Mannheim par le *Comité central des aménagements pour le bien-être des travailleurs* ¹⁷, intitulée *Museen als Volksbildungsstätten* (*Les Musées, lieux d'éducation du peuple*), laquelle permit une rencontre historique ainsi que des échanges fructueux entre les représentants du très actif *Mouvement d'éducation du peuple*, et les conservateurs ou directeurs de musées. L'objectif annoncé de ces rencontres était de répondre à une demande de démocratisation de l'accès à l'art, en particulier par l'inclusion de la classe ouvrière dans le public ciblé par les musées d'art. Un des moyens préconisé pour y parvenir fut la mise en place de *nombreuses expositions temporaires*.
- 25 Cette volonté affirmée de toucher la classe ouvrière s'explique par le fait que les classes moyennes et la petite bourgeoisie avaient bénéficié, déjà, d'une éducation artistique leur permettant de comprendre les évolutions de l'art, dès lors que ce travail de médiatisation et de propagation des connaissances avait été entrepris durant tout le siècle précédent par un tissu très décentralisé de *Kunstvereine*, dont l'objectif premier, dès leur création, avait été une *Bildung* de la population ¹⁸, de même que par un choix très diversifié de revues spécialisées et de journaux consacrés aux expositions et à la critique d'art.
- 26 Un dynamisme sans précédent avait marqué le XIX^e siècle, créé par la circulation des expositions au sein des *Kunstvereine*, structures fondées en majorité par des associations de bourgeois – on en comptait déjà 84 avant 1914 –, générant un véritable tourisme culturel, mais aussi par l'action d'associations d'artistes, et en particulier, dans les dernières décennies, les différentes Sécessions. Les *Kunstvereine* furent le support de toute une industrie de la reproduction. Ce travail de persuasion relevait, dès leur apparition, du champ de la communication. Walter Grasskamp souligne cet aspect dans la conclusion de son article consacré à l'extraordinaire *voyage des images*, qui se produisit, concernant l'art moderne, sur l'ensemble du territoire allemand à la fin du XIX^e siècle :

Les Kunstvereine pourraient n'avoir pas été uniquement les pionniers paradoxaux de la mise en mouvement des activités d'exposition et de reproduction, travail préparateur dont les Modernes purent profiter. Si une histoire de tous les éléments de cette infrastructure-là devait être écrite, laquelle fait partie de celle de l'organisation des expositions, alors serait mise en lumière l'importance qu'elle eut pour l'affiche d'exposition, le catalogue illustré et la revue d'art, aussi bien que pour la professionnalisation de la critique d'art ¹⁹.
- 27 Les conservateurs de musée engagés dans la présentation de l'art moderne bénéficiaient, de ce fait, d'une prise en compte ancienne et durable, très organisée, de l'éducation artistique. Alfred Lichtwark fut sans doute, à Hambourg, le premier et le plus grand pédagogue pour ce qui concerne l'ouverture des musées à un très large public, rapidement suivi par Fritz Wichert, à la *Kunsthalle* de Mannheim, où fut ouvert dès 1909 un véritable champ expérimental d'actions pédagogiques visant à intégrer le prolétariat industriel. Karl Ernst Osthaus fut aussi très engagé dans cette volonté de donner aux populations les moins éduquées un accès à l'art de leur temps, car l'art, à ses yeux, représentait le seul moyen de parvenir à résoudre les problèmes sociaux et politiques de son époque.

- 28 Cependant, les conservateurs modernistes ne furent pas seulement confrontés au rejet de l'art moderne par une partie de la population. Ils se heurtèrent également aux réactions nationalistes de certains artistes, dues en partie à leur difficulté d'existence, de même qu'à la critique virulente et sans concession des avant-gardes durant les premières décennies du ^{xx}^e siècle.
- 29 Le lien métaphorique établi entre *musées* et *cimetières* par Marinetti, en 1909, dans le premier manifeste du futurisme, est bien connu. De même la description désastreuse de Kandinsky en 1910, dans son célèbre ouvrage *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* : les murs surchargés de « milliers de toiles », les catalogues n'indiquant que le titre des tableaux et le nom des artistes, les accrochages désastreux, mêlant peinture d'histoire, scènes de nature, nus et portraits dans une écœurante accumulation, ne pouvaient que tuer les quelques œuvres authentiques, *prophétiques*, dont la vue aurait pu « parler » aux visiteurs. Cette vision du musée, présentant un fouillis dont la vue neutralisait les œuvres, n'était plus supportable. « Les âmes affamées s'en retournent affamées », écrivait Kandinsky, liant cette situation consternante, cet « état de l'art », à ce que l'on nommait à cette époque « l'art pour l'art » ²⁰.
- 30 Après la première guerre mondiale, les dadaïstes reprirent la critique des musées avec virulence. Les millions de morts et de blessés, le désastre humain et la monstruosité froide du progrès technique, dont les avancées avaient rendue possible, précisément, une telle tuerie, pouvaient-ils laisser intacte, dans sa splendeur isolée, l'idée d'un art portant un idéal de beauté et d'humanité ? L'idée même d'humanité avait sombré. Reniant ce monde de l'art créé de toutes pièces avec les valeurs illusoires d'un autre siècle, et totalement coupé de la réalité, les constructivistes, de même, poursuivirent cette fronde dans les années 1920, contre l'*esthétisme* des musées („*Ästhetismus' der Museen*„), lequel agissait sur l'humanité comme un narcotique sirupeux („*wie eine 'süssliche Narcose'*„) ²¹.
- 31 L'avant-garde russe fut déterminante dans la volonté de faire éclater la frontière qui séparait l'art de la vie. « Nous ne voulons plus de l'espace comme d'un cercueil peint pour nos corps vivants », déclarait Lissitzky en 1923, réalisant, avec son *Prounenraum* (espace *Proun*), et parallèlement aux travaux de Schwitters, le premier espace environnemental de l'histoire.
- 32 Il se produisit de ce fait *non pas une évolution, mais un changement radical de la conception de la Bildung* : l'art, et les institutions montrant de l'art, ne pouvaient plus prétendre promouvoir, valeurs jusque-là considérées comme immuables, le *Beau* et le *Bien*. Ces valeurs avaient sombré avec la première guerre mondiale. Les musées s'engagèrent, à partir des années 1920, dans une actualisation de la *Bildung*, qui, des traditions usées de l'*Aufklärung* et de l'idéalisme, ouvrit une voie vers la réception d'un *art nihiliste, anti-bourgeois et profondément critique*. L'irradiation de l'art jusque dans les sphères de la petite bourgeoisie, de même que l'action virulente des avant-gardes, furent déterminantes dans ce processus.
- 33 L'opposition frontale des artistes disparut lorsque les musées, dans les années 1920, devinrent, massivement, des lieux de diffusion et de soutien, un soutien considérable à l'art avant-gardiste, avec le souci réel d'élargir les publics. La plupart d'entre eux renoncèrent à leur ancienne légitimation, en tant que « temples de la nation », et à leur fonction sacralisante, celle d'une « glorification » de l'art. Les musées se

transformèrent en *forums*, lesquels permettaient au public de se confronter avec les artistes de leur temps, dont l'objectif n'était ni l'honorabilité ni l'endormissement ²².

- 34 Pour toutes ces raisons, les années 1920 furent décisives dans une propagation du renouvellement à la fois du concept de musée, et de celui d'exposition. Lorsque les musées d'art parvinrent à se fédérer en 1917 au sein du *Deutsche Museumsbund*, cette association devint le fer de lance de l'élargissement de l'éducation artistique à l'ensemble de la population, avec le soutien deux ans plus tard, du nouvel état républicain. Les instruments, expérimentés par les *Kunsthallen* de Hambourg et Mannheim, furent largement intégrés par le *milieu très engagé des musées montrant de l'art moderne* : conférences explicatives, visites guidées, voyages en groupe, journées d'entrée gratuite, ouverture au public des bibliothèques et archives spécialisées, publications de feuilles volantes, de revues, de guides d'initiation à la collection, et soutien à des pratiques artistiques. À ces actions novatrices et déterminantes, s'ajoutèrent d'autres exigences formulées par le *Deutsche Museumsbund* pour susciter l'intérêt du public : d'une part la pratique d'expositions temporaires didactiques, qui se généralisa à l'ensemble des musées allemands, d'autre part le soin apporté à l'architecture des lieux d'art et à la muséographie des œuvres. Plusieurs types de muséographies se confrontaient depuis le début du siècle, et l'on peut dire sans exagération que les musées d'art furent l'objet de multiples expérimentations dans ce domaine.
- 35 La politique artistique de Ludwig Justi eut une importance cruciale, car il élaborait des concepts qui influencèrent l'ensemble de la scène des musées allemands, dès 1919. Pour ce qui concerne la muséographie, il fit l'objet de nombreuses critiques, jusqu'à déclencher, par journalistes et avocats interposés, une « guerre des musées », telle qu'elle fut évoquée à l'époque dans la presse. J'y reviendrai par la suite, car le Kronprinzenpalais fut en fait emblématique, dans l'évolution de la présentation des expositions, de ce qui se produisit sur tout le territoire allemand ²³.
- 36 Les expositions temporaires du *Kronprinzenpalais* furent menées à un rythme soutenu, environ cinq par an, et conçues sous une autre forme que celle recommandée par le *Deutsche Museumsbund*, qui défendait le concept d'expositions thématiques, donc collectives. Justi fut le premier à adopter une stratégie inverse, qui consistait à offrir au public la compréhension approfondie d'un seul artiste, par la présentation d'un ensemble significatif de travaux, incluant la dimension du temps, des évolutions, des recherches, tendant ainsi à nouer un lien mental et surtout intime entre le visiteur et les œuvres, également par le biais d'un approfondissement de la pensée et de la vie de l'artiste. C'est ainsi que, systématiquement, une photographie ou un tableau représentant ce dernier était visible dans l'exposition.
- 37 Dans l'article publié par *das Kunstblatt* en 1924, déjà cité, conçu sous forme de table ronde et intitulé „Fünf Jahre Kronprinzen-Palais“, Ludwig Justi indique clairement le sens de sa démarche, et les attaques dont il fait l'objet attestent du caractère inédit de ses actions ²⁴ :

Das zweite Hilfsmittel zur Veranschaulichung sind die Ausstellungen, die ebenso wie die Leihgaben heftigen Widerspruch gefunden haben, am schärfsten in einer Eingabe an den Minister. Wesentlich ist hierbei, dass die Galerie ja nicht für Kenner der modernen Bewegung bestimmt ist, die nun die Leitung der Galerie gleichsam prüfend überwachen, sondern vor allem für die vielen und grossenteils sehr wertvollen Besucher, die sich über die Kunst der Gegenwart erst unterrichten wollen, die oft nicht leicht den Weg zu ihr finden. Es ist klar, dass es für einen

zunächst ferner Stehenden leichter ist, die Kunst etwa Kirchners zu verstehen und sich zu eigen zu machen, wenn er ein Paar Wochen hindurch die Möglichkeit hat, mehrere Räume mit ausgewählten Stücken aus Privatbesitz zu sehen, als wenn er dauernd nur zwei oder drei Bilder vor sich hat [...]

[Les expositions représentent le second outil d'aide à la sensibilisation, lesquelles, tout autant que les prêts d'œuvres, ont provoqué de violentes contestations, les plus acérées étant formulées dans un rapport au ministre ²⁵. Ce qui est essentiel ici, c'est que la galerie n'est évidemment pas destinée aux connaisseurs des mouvements modernes, qui tiennent d'ailleurs dans le même temps la direction du musée sous étroite surveillance, mais au contraire, avant tout, pour les nombreux visiteurs en majorité très méritants, qui veulent seulement, dans un premier temps, s'instruire sur l'art du présent, et qui souvent ne trouvent pas aisément le chemin qui les en rapproche. Il est clair qu'il est plus aisé, pour quelqu'un qui se tient en premier lieu à distance, de comprendre l'art d'un Kirchner par exemple et de se l'approprier, s'il a durant quelques semaines la possibilité de voir dans de nombreuses salles des œuvres de premier plan, que s'il n'a devant lui, constamment, que deux ou trois tableaux.]

Jede Einfügung einer Leihgabe, noch mehr jede Ausstellung, bedingt eine Neuordnung, und besonders im oberen Stockwerk geschieht alle paar Wochen eine oft durchgreifende Umstellung. Das scheint mir sehr willkommen, denn durch die Veränderung des Lichtes, der Nachbarschaft, der Abmessung des umgebenden Raumes zeigen sich jedesmal andere Eigenschaften des Kunstwerks, so das dem regelmässigen Besucher der Galerie ²⁶ der Bestand in immer neuer Fassettierung vor Augen kommt.

[Chaque apport d'un prêt d'œuvre, encore davantage chaque exposition, nécessite un nouvel ordonnancement, et en particulier dans l'étage du haut, se produit toutes les quelques semaines une réinstallation souvent radicale de l'accrochage. Cela me paraît très bienvenu, car au travers du changement de lumière, d'emplacement, de mesure de l'espace qui l'environne, ce sont chaque fois des propriétés différentes de l'œuvre qui se révèlent, si bien que le visiteur régulier du musée redécouvre, toujours sous d'autres facettes, les collections permanentes.]

- 38 Dans ses mémoires, Justi précise que des modifications importantes des accrochages, qui étaient à ses yeux une évidence dans une collection contemporaine (*lebende Sammlung*), avaient lieu à la *Nationalgalerie* régulièrement au bout de quelques années (*alle paar Jahre*), celle-ci étant consacrée au XIX^e siècle, mais au Kronprinzenpalais toutes les quelques semaines (*alle paar Wochen*) ²⁷. Ceci montre que cette pratique de faire constamment « bouger » les collections, grâce aux prêts d'œuvres, en concevant à chaque fois un nouvel accrochage, souvent radical, représentait une innovation majeure. De même que le rythme soutenu des expositions, en particulier monographiques, faisait partie de pratiques nouvelles, à *cette époque expérimentales*. Mais le plus choquant sans doute – d'où certaines réactions négatives, Alfred Hentzen le précise –, fut la décision d'organiser des expositions d'artistes qui n'étaient pas encore tout à fait reconnus. La *Nationalgalerie* avait certes déjà présenté des expositions temporaires, mais il s'agissait d'hommages à des artistes passés à la postérité, pour la plupart posthumes ²⁸.
- 39 À cette politique artistique engageant une réelle stratégie de sensibilisation, s'ajoutèrent d'autres mesures : rédaction de guides à des formats et des prix différents, avec le souci de ne pas décourager le visiteur non préparé par une littérature érudite mais incompréhensible, et de s'en tenir au contraire à des textes clairs et accessibles. Justi mettra en place des guidages gratuits lorsqu'il sera contraint, contre son gré, à augmenter le prix du billet d'entrée.

- 40 Un autre outil était considéré comme fondamental par Justi : celui de la collection de dessins. Dans la liste des confiscations dressée par les nazis concernant le Kronprinzenpalais, figurait, par exemple, une série de 104 dessins de la poétesse Else Lasker-Schüler, illustrant ses écrits (enregistrés sous 13 numéros correspondant aux cartons les contenant). Cette collection de dessins comptait plusieurs milliers de pièces : elle couvrait une durée allant de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la période contemporaine de Weimar. Près de 5.000 dessins avaient été cédés à la *Nationalgalerie* par le Cabinet des Estampes en 1878 afin de constituer le noyau d'une collection²⁹. Ludwig Justi expliquait ainsi l'intérêt de la présentation de dessins, de même que sa stratégie de médiatisation :

In dem Ausstellungssaal, durch den man zum Leseraum und Studiensaal ging, hängte ich hundert ausgewählte Zeichnungen auf, von etwa 1780 bis zur Gegenwart. [...] Den Text dazu liess ich in Buchform erscheinen, eine grosse Ausgabe mit 100 Abbildungen (sie war in vierzehn Tagen vergriffen ; wie mir der Verleger sagte, der grösste buchhändlerische Erfolg seines Lebens) und in einer ganz kleinen, ganz billigen Ausgabe. [...] Immer und überall habe ich betont, wie wesentlich die Beschäftigung mit den Zeichnungen für das Eindringen in das Wesen der deutschen Kunst und das Persönliche der Künstler ist, von Dürer bis zu Gegenwart³⁰.

[Dans la salle d'exposition, qu'il fallait traverser pour parvenir à la salle de lecture et à la salle d'étude, j'avais accroché une centaine de dessins sélectionnés, de 1780 environ jusqu'à la période actuelle. [...] Je laissai éditer le texte correspondant sous forme de livre, en un grand format avec 100 reproductions (il fut épuisé en quinze jours ; comme me l'indiqua l'éditeur, la plus grande réussite éditoriale de sa vie), et en un format tout petit et très abordable. [...] J'ai toujours et partout insisté sur l'importance de la confrontation avec les dessins pour la pénétration dans l'essence de l'art allemand et dans l'intimité de l'artiste, de Dürer jusqu'à aujourd'hui.]

- 41 Caspar David Friedrich, Menzel, Von Marées et les Nazaréens avaient été intégrés dans cette collection de dessins. Cette explication de la part de Justi montre bien sa double démarche, dans la conception d'un *musée du présent* : intégrer un art vraiment neuf, encore incertain, étranger au public, comme nous l'avons vu dans l'une des citations précédentes, et dans le même temps, ne pas priver le public d'une mise en valeur des racines, des sources de ce nouveau langage formel. Y compris d'un point de vue philosophique, pour que le travail théorique puisse s'effectuer, valorisant les liens autant que la rupture, ce qui était la condition, à ses yeux, à la fois d'une vraie compréhension et d'une acceptation des œuvres. Lier l'avant-garde à la tradition, telle fut sa contribution, et sa conviction en tant que conservateur et historien d'art.
- 42 La tenue de statistiques pour la consultation des dessins permit de s'assurer de la réussite éducative apportée au public de ce musée concernant la familiarisation avec l'art moderne : Hentzen précise, dans l'article déjà cité, qu'un surveillant montrait les cartons de dessins aux visiteurs qui souhaitaient approfondir leur connaissance d'un artiste. Ce dernier était chargé de tenir les statistiques des cartons sollicités. Il a ainsi été établi que Menzel était sans conteste l'artiste le plus demandé, tandis que les autres Maîtres anciens reculaient d'année en année, jusqu'à être dépassés par les Modernes, dont la figure-phare, pour les dessins, était Emil Nolde.
- 43 Cependant, le dynamisme des expositions temporaires, relayées par de nombreux articles dans la presse berlinoise, et non pas uniquement dans la presse spécialisée, fut sans conteste un outil extraordinaire concernant la fréquentation de ce musée.

Les expositions temporaires

- 44 Un moment très intense de la vie de ce musée fut la grande exposition de Franz Marc en 1922, et, lors de l'ouverture, la lecture par une actrice de théâtre connue, Mary Dietrich, des lettres écrites par l'artiste durant la guerre. L'œuvre majeure de Franz Marc, *Der Turm der blauen Pferde*, avait été acquise à sa veuve dès 1919 par Justi, et demeura visible dans la salle réservée à Marc jusqu'à la fermeture du musée en 1936.
- 45 Le destin de ce tableau, considéré comme l'icône du Kronprinzenpalais, d'une beauté prenante et profondément mystique, est tristement connu. Il fut confisqué et transféré à Munich pour y être exhibé lors de l'exposition *Entartete Kunst* en 1937 (laquelle circula ensuite dans de nombreuses autres villes d'Allemagne, car le pouvoir nazi voulait frapper ces artistes de sa vindicte sur tout le territoire). Par suite de l'opposition (*eines Protestes*) d'une association d'Officiers allemands (des *deutschen Offizierbundes*), car Franz Marc était tombé au cours des combats de la première guerre mondiale, celle-ci fut retirée, au bout de huit jours, de l'exposition. Elle fit partie en 1938 de la liste des œuvres de « valeur internationale », et normalement destinée à la vente à des collectionneurs ou musées étrangers. Mais elle fut annexée (*annektiert*) par Hermann Göring en personne. Elle ne fut jamais retrouvée ³¹.
- 46 D'autres temps forts, provoquant la venue d'un public, notoirement, en très grand nombre, sont les grandes rétrospectives. La rétrospective consacrée à Paul Klee en 1923 était la toute première dont avait bénéficié cet artiste majeur. Elle comportait des tableaux, des aquarelles et des dessins. Il en fut de même pour la grande exposition consacré à Edvard Munch en 1927, qui eut un énorme retentissement : elle comportait 244 œuvres, et offrait à cet artiste, dont la première exposition en Allemagne avait été brutalement fermée, en 1892, un triomphal retour sur la scène de Berlin. Munch en fut si reconnaissant qu'il fit un portrait de Justi en gravure sur pierre. La seconde exposition consacrée à l'œuvre de Van Gogh, en 1928, qui avait, de même, pour objectif de documenter les liens avec les nombreuses œuvres expressionnistes appartenant aux collections permanentes, pour en montrer les racines, comportait 143 œuvres.
- 47 Parmi les artistes dont le travail, sous un aspect novateur, était plus récent, on peut noter également l'exposition personnelle, avec 50 œuvres, de Kirchner dès 1921, après celles de Christian Rohlf et d'Emil Nolde. L'œuvre très dérangeant de Otto Dix, authentique dadaïste – il participe en 1920 à la *Erste Dada Messe* de Berlin, puis fera partie, en 1925, de la grande exposition consacrant la nouvelle objectivité –, fut également montré, sous forme monographique, dès 1924...
- 48 Il n'a pas été possible de disposer de chiffres, ce serait une recherche intéressante, concernant les entrées pour chacune de ces expositions, dont la liste complète a été publiée ³². Dans ses mémoires, Justi indique qu'il envoyait pour les grandes expositions environ mille invitations au vernissage, ce qui représente un chiffre considérable pour l'époque, me semble-t-il. Justi écrit également que, grâce à l'envoi d'invitations dans toutes les rédactions, la presse entière parlait de ses expositions (*schrieb dann jedesmal die ganze Presse*), si bien que dans les derniers jours ou les dernières semaines les visiteurs ne cessaient d'affluer (*strömten dann die Besucher herbei*), au point que le nombre de visiteurs dépassait celui atteint par le Zeughaus, le musée de la guerre de Berlin : les salles étaient bondées (*überfüllt*) comme dans un métro (*Untergrundbahn*), et, particulièrement le dimanche, dans une cohue presque effrayante (*in fast beängstigendem Gedränge*) ³³.

- 49 Un indicateur plus précis nous est donné par l'extrait d'un article publié à l'époque, et qui confirme les propos de Justi. Elle concerne l'exposition qui, en 1933, attira le plus grand nombre de personnes, après la rétrospective organisée en hommage à Munch en 1927 :

Die Berliner National-Galerie, die im ehemaligen Kronprinzen-Palais die neugeordneten Gemälde heutiger italienischer Kunst und ihre deutschen Erwerbungen zeigt, hat am letzten Sonntag zwischen 10 und 15 Uhr einen Besuch von über 2200 Personen zu verzeichnen gehabt. Das ist die stärkste Besuchsziffer in der National-Galerie seit der Ausstellung des Lebenswerkes von Edvard Munch ³⁴.

[La Nationalgalerie de Berlin, qui présente dans l'ancien palais du prince héritier un nouvel accrochage des œuvres d'artistes italiens contemporains ainsi que ses acquisitions d'art allemand, a enregistré dimanche dernier, entre 10h et 15h, la visite de plus de 2200 personnes. C'est le chiffre d'affluence le plus élevé, au sein de la Nationalgalerie, depuis l'exposition rétrospective de l'œuvre d'Edvard Munch.]

- 50 La toute première exposition d'Edvard Munch en Allemagne avait eu lieu à Berlin, en 1892, organisée par le très académique *Verein Berliner Künstler*, et fut interdite par l'association elle-même, ce qui fut le tout premier événement déclencheur de ce qui devait provoquer quelques années plus tard la création de la Sécession berlinoise. Cet hommage plus de trente ans plus tard fut vécu, tant par l'artiste que par le public berlinois, comme une réparation, marquant la reconnaissance légitime due à cet immense artiste.
- 51 Deux statistiques reflètent bien cette apogée de l'art moderne, avant la catastrophe de la contre-révolution nazie. La première, publiée en 1914 dans *Les Cahiers d'aujourd'hui*, citée par Wulf Herzogenrath dans un article du catalogue Paris-Berlin ³⁵, indique « que les musées allemands possédaient, d'Ingres au cubistes, environ deux cents œuvres d'art français. Les musées français par contre n'en possédaient même pas une centaine ». La seconde, tout aussi surprenante pour un lecteur français, car Herzogenrath affirme que ceci n'a rien d'étonnant, est l'estimation du nombre d'œuvres d'art récent, de 20.000 à 30.000, exposées chaque année en Allemagne dans les années 1920 ³⁶. Ce rêve d'intégration de l'art à la vie, de dépassement des barrières sociales – utopie ou presque réalité ? – fut porté par tous les groupes d'artistes révolutionnaires de cette époque, et ils étaient nombreux, jusque dans des petites villes de province ³⁷. L'un des plus connus, le groupe Novembre, avait pour mot d'ordre, justement : „Kunst ins Volk tragen“ ³⁸.
- 52 Justi ne fut pas tout à fait aussi éloigné que l'on peut le croire de ces artistes très politisés, bien qu'il fût politiquement plutôt conservateur, et à l'évidence moins opposé au Kaiser que son prédécesseur. Ce qui lui était, aussi, constamment reproché. Alors qu'il venait d'un milieu bourgeois aisé ³⁹, il fut de même accusé, dans ses efforts constants d'élargir le public du Kronprinzenpalais à d'autres couches de la population, de prôner une « politique de la rue » ou un „Proletkult“ ⁴⁰. Le *Novembergruppe* était particulièrement actif et virulent dans les années 18 et 19. On peut voir Ludwig Justi, aux côtés de Paul Westheim, sur une photographie ⁴¹ datant de 1919, lors d'une réunion pour la fondation de la revue intitulée *Kunsttopf*, qui était précisément l'organe de médiatisation de ce groupe.
- 53 La toute première phrase d'introduction rédigée par Justi dans le numéro inaugural de la revue *Museum der Gegenwart*, qu'il fonde en 1930, et qui demeure une extraordinaire source d'informations sur l'ensemble des musées montrant de l'art moderne – cette revue documente aussi bien les expositions temporaires, les dons et acquisitions pour

chaque musée, que les transformations muséographiques réalisées avec, à l'appui des articles, une iconographie précieuse –, revendique cette importance donnée à l'art contemporain en Allemagne :

Die öffentlichen Sammlungen für die Kunst unserer Zeit waren im deutschen Sprachgebiet mit einer Vielfältigen Lebendigkeit geführt wie in keinem anderen Lande Europas ⁴².

- 54 Mais cette revue n'a pas été uniquement réservée à « la sphère de langue allemande » – y compris Vienne, Zürich et Bâle –, et à la quarantaine de musées qui y montraient l'art du présent. Elle jetait un pont vers l'Amérique, incluant Detroit, grâce à la présence d'un conservateur allemand, directeur de l'Institut of Arts, Wilhelm Valentiner, et surtout New York, grâce aux liens étroits établis avec Alfred Barr, tous deux membres du comité de rédaction.

Le Kronprinzenpalais, modèle du futur MoMA ?

- 55 Il est tout à fait certain qu'Alfred Barr fut, dès sa première visite au Kronprinzenpalais, fasciné par ce musée consacré uniquement à l'art moderne et aux artistes contemporains. Durant son voyage en Allemagne en 1927, il visita plusieurs institutions. Il découvrit ainsi, de passage à Berlin, les innovations et le travail de médiatisation entrepris par Ludwig Justi.
- 56 En août 1929, juste avant l'ouverture du MoMA, se référant à sa visite du Kronprinzenpalais, dans un texte programmatique intitulé *A new art Museum*, Alfred Barr écrivait : “*Here Picasso, Derain and Matisse rub shoulders with Klee, Nolde, Dix, Feininger and the best of modern Germans*”.
- 57 Il s'adressa également à Ludwig Justi, dans une lettre rédigée en juillet 1930, après une nouvelle visite du Kronprinzenpalais :
- “I cannot tell you how delightful and exhilarating my visit to the Kronprinzenpalais was! It was a very great pleasure to find you and your assistants so enthusiastic about our modern Museum in New York and so eager to cooperate with us” ⁴³.
- [Je ne peux exprimer à quel point ma visite au Kronprinzenpalais fut merveilleuse et stimulante ! Ce fut un très grand plaisir de trouver en vous et vos assistants tant d'enthousiasme à propos de notre musée d'art moderne à New York et tant d'empressement à y collaborer.]
- 58 Ce passage est cité dans le texte de présentation de la grande manifestation *Das MoMA in Berlin*, montrant les acquisitions majeures du *Museum of Modern Art*, New York, des impressionnistes jusqu'à nos jours. Elle fut montrée du 20.2. au 19.9.2004, dans la *Neue Nationalgalerie*. La revendication du modèle précurseur que constitua le Kronprinzenpalais par rapport au MoMA, la venue d'Alfred Barr en 1927 et 1930, font partie intégrante de la présentation de cette exposition sur Internet, de même que du texte rédigé dans le catalogue. Barr avait également été convaincu et fasciné par la politique artistique, par l'interdisciplinarité du Bauhaus, de même que par la visite de plusieurs autres musées, mais la teneur des courriers échangés entre les deux conservateurs, cités dans l'introduction du catalogue, ne laisse aucun doute.
- 59 En 1931, alors que le MoMA était encore confiné dans les appartements réaménagés d'une tour de la Cinquième Avenue, c'est une demande de soutien qu'il adressera à Ludwig Justi pour l'obtention d'un nouveau bâtiment : “*In New York we are much handicapped by the fact that there is only one art museum, and it has shown practically no*

interest in modern art. We would appreciate some statements as to the advantage of maintaining a separate institution devoted to modern art. We would also appreciate any suggestion as to how our Museum may increase its usefulness as a factor in international goodwill by cultural lines”⁴⁴. Ludwig Justi lui apportera en réponse tous ses encouragements et son appui dans ce projet de construire un nouveau lieu dédié à l'art moderne. Les liens étroits qui s'établirent entre ces deux conservateurs hors norme sont désormais irréfutables : le Kronprinzenpalais fut bien le lieu pionnier qui servit de modèle (*Vorbild*) pour l'édification du MoMA⁴⁵.

60 La revendication, en Allemagne, de considérer le Kronprinzenpalais comme le premier musée d'art moderne en Europe, et modèle précurseur du MoMA, ne date pourtant pas de 2004. Celle-ci a émergé lentement, comme la mémoire de ce lieu, totalement perdue, dans la volonté d'oubli de cette période honnie. Mais elle resta confinée dans la sphère des historiens d'art spécialistes de l'art moderne.

61 Outre un livre publié en 1968 sur l'histoire de la *Nationalgalerie*, il reviendra à Alfred Hentzen, le plus proche collaborateur et ami de Justi, de publier le premier article approfondi sur le destin tragique de ce musée et de cette collection, disparus à jamais :

Die neue Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais war damals – und rückblickend betrachtet – die beste und umfassendste Sammlung neuer deutscher Kunst, „von Corinth bis Klee“ und über Klee hinaus zu den Jüngeren. Die ersten bedeutenden Schritte in Richtung auf eine Ausweitung ins Europäische waren getan – von van Gogh und Munch bis zu Picasso, Gris und Modigliani. Die wichtigsten Ausstellungen neuer Kunst fanden hier statt. Die Ausstrahlung innerhalb Deutschlands und über seine Grenzen hinaus, bis nach Amerika, war stark und wachsend⁴⁶.

[Le nouvel espace de la Nationalgalerie dans l'ancien palais du prince héritier abritait alors – et avec le recul du temps – la collection la meilleure et la plus vaste d'art allemand, de Corinth à Klee et au-delà de Klee vers les plus jeunes artistes. Les étapes fondatrices les plus significatives en direction d'un élargissement vers l'art européen étaient franchies, de van Gogh et Munch jusqu'à Picasso, Gris et Modigliani. Le rayonnement à l'intérieur de l'Allemagne et au-delà de ses frontières, jusqu'en Amérique, était fort et croissant.]

62 Ces quelques phrases résument bien le rôle-phare joué par ce lieu, l'ouverture décisive vers un art international, cosmopolite, consacré aux tendances artistiques du présent. L'influence revendiquée jusqu'en Amérique ne laisse aucun doute⁴⁷. Hentzen mentionne, dans le même article, le fait qu'Alfred Barr souligna l'importance de la scène allemande, et en particulier du Kronprinzenpalais, lors de son discours d'inauguration du MoMA en 1929, auquel il assista.

63 Par deux publications sur la collection perdue du Kronprinzenpalais, Annegrett Janda, avec Jörn Grabowski, directeur des Archives de Berlin, pour la seconde en 1992⁴⁸, ont entrepris un travail de restitution de la mémoire de ce musée, ainsi que pièce par pièce, du destin des œuvres qui y furent montrées. En 1987, dans l'introduction au catalogue *Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*⁴⁹, le Kronprinzenpalais est présenté comme le premier musée d'État montrant uniquement de l'art moderne dans la sphère européenne. La reprise du titre *Museum der Gegenwart*, en référence à la revue, n'est pas un hasard.

64 Enfin, dans un article du catalogue de la très importante manifestation consacrée, pour l'année 2000, à 100 ans d'art en Allemagne, Bernhard Schulz résume en quelques lignes la dimension, pour l'ensemble du paysage artistique allemand, de l'existence d'un grand musée d'art moderne à Berlin :

Besonders hervorgehoben sei aber die Position der Nationalgalerie unter Ludwig Justi, die mit der zeitgenössischen Sammlung im Kronprinzenpalais ab 1919 die Massstäbe setzte, die in die ganze deutsche Museumsszene ausstrahlten. Die aus Gründen der nicht zu unterschätzenden politischen Feindschaft oft nur als Dauerleihgaben gezeigten Werke erhielten hier museale Weißen im nobelsten Sinne. Ein halbes Hundert Ausstellungen zur deutschen und internationalen Moderne untermauerte den Anspruch des Museums als Ort der Aktualität ⁵⁰.

[La position de la Nationalgalerie sous Ludwig Justi se détachait tout particulièrement, car elle élaborait des concepts, à partir de 1919, avec la collection contemporaine du Kronprinzenpalais, qui rayonnèrent sur l'ensemble de la scène des musées allemands. Les œuvres montrées, souvent sous forme de prêts à long terme, en raison d'oppositions politiques qu'il ne faut pas sous-estimer, obtinrent là une reconnaissance muséale dans le sens le plus noble. Une cinquantaine d'expositions consacrées à l'art moderne allemand et international cimentèrent la revendication du musée en tant que lieu dédié à l'actualité.]

- 65 Il est un point crucial effectivement dans le rayonnement de ce musée, c'est le rythme soutenu des expositions temporaires, souvent monographiques, dont Justi estimait qu'il était fondamental pour activer et diversifier l'intérêt du public ⁵¹. Une conception qui sera également, immédiatement, mise en pratique par Alfred Barr.
- 66 Dans son livre sur la réforme des musées, concernant spécifiquement la muséographie ainsi que des éléments sur les évolutions de la médiation et de la pédagogie, Alexis Joachimides consacre plusieurs pages aux conceptions muséographiques ⁵² défendues par Justi au Kronprinzenpalais. Il souligne le fait que ce musée fut le « lieu central d'intégration » des collections expressionnistes, et aussi, en quelque sorte, un espace canonique concernant les évolutions caractéristiques, dans le champ de la muséographie, telles qu'elles furent (âprement) débattues en Allemagne.

Les évolutions dans le champ de la muséographie

- 67 La scénographie préfigurant le *white cube*, au sein des collections permanentes des musées allemands, fera d'abord un détour par les villes moins importantes, en dehors de Berlin, car les directeurs d'institutions y disposaient d'une plus grande liberté, puis par les grandes expositions, grâce à des architectes, designers et artistes, avant de se propager en force dans les années 30 : parmi les premiers à la mettre en place, dans les années vingt, figurent Karl Koetschau à Düsseldorf, et Hans Posse à Dresde. De même, les expérimentations les plus innovantes, pour ce qui concerne les vitrines, se feront dans les musées présentant des objets *non occidentaux*, comme, par exemple, le département asiatique du musée d'artisanat de Cologne, qui sera l'un des premiers à utiliser des vitrines aux montants modernes, lisses (*in moderner, neusachlicher Form*), sans ornements ni fioritures ⁵³, avec une mise en valeur spatiale et sélective des plus beaux objets.
- 68 Quelles sont les résistances à ce modèle ? Pourquoi n'a-t-il pas été pratiqué dès son ouverture au Kronprinzenpalais ? En voyant les photographies des salles d'expositions expressionnistes, il nous est difficile de comprendre aujourd'hui les véhémentes critiques de Karl Scheffler, durant cette fameuse « guerre des musées » : les différentes prises de vue des salles montrent au contraire le dépouillement, la simplicité, la clarté des murs, un bel espacement entre les œuvres, et, de plus, la disposition de l'ensemble des toiles sur la ligne du bas, créant ainsi une horizontale rigoureusement parallèle à

celle du sol, une innovation muséographique mise en œuvre pour la première fois par Ludwig Justi, au cours de sa carrière de conservateur.

- 69 La position de Justi, en réalité, se situait dans une prise en compte raisonnée de ces deux modèles antagonistes : simulation d'atelier (*Atelierraumsimulation*), avec des murs blancs et dépouillés, et simulation de lieu d'habitation, comportant tentures, plantes et autres caractéristiques ornementales. Celle-ci est explicitée dans ses mémoires : il considérait que les œuvres modernes de son époque, la frontière se situant après les impressionnistes, étaient conçues pour être valorisées par des murs blancs, dans un environnement très clair, tout à fait dans le style *architectural* du Bauhaus ⁵⁴. Le modèle marquant, à cette époque, fut sans doute, en effet, la construction en 1927 de la cité du Weissenhof à Stuttgart, un ensemble urbanistique totalement blanc, avec des pièces lumineuses, des toits plats, de larges ouvertures. À l'opposé, les œuvres plus anciennes s'inséraient naturellement, à ses yeux, dans des pièces plus sombres, dans un environnement qui était le leur. Leur présentation nécessitait une grande recherche au niveau de la teinte des murs, et les tissus précieux leur convenaient mieux. C'est la raison pour laquelle Ludwig Justi intercédait, personnellement, auprès de la princesse déchue, pour pouvoir conserver des tissus de soie ornant les murs, tant que la collection impressionniste y fut montrée.

- 70 Justi refusait, sans concession, la présence d'objets ou de toute ornementation de la même époque pour accompagner les œuvres anciennes, dans une tentative pédagogique de « reconstitution de leur environnement initial ». Il écrit dans ses mémoires :

Es ist verfehlt, dem Galerie-Besucher den Zugang zu hoher Kunst durch daneben-Stellen von Möbeln und Geschirr gleicher Zeit erleichtern zu wollen, im Gegenteil : das Wesentliche in Meisterwerken der Malerei und Bildhauerei ist das Geistige, und von ihm lenkt man nur ab, wenn man auf Ähnlichkeiten der Formgestaltung mit Tischlerei und Topferei hinweist ⁵⁵.

[C'est une erreur de vouloir faciliter l'accès, pour le visiteur, à un art de haut niveau par la disposition, à proximité, de meubles et de vaisselle de la même époque, au contraire : ce qui est fondamental dans les œuvres majeures de la peinture et de la sculpture, c'est l'esprit, et on ne peut que s'en détourner, si l'on attire l'attention sur les ressemblances formelles avec des meubles et des poteries.]

- 71 Il demeure impossible de savoir, ceci mériterait une recherche, si le modèle idéalisé d'un « espace achromatique », comparable à celui d'un atelier d'artiste (*Atelierraumsimulation*), proposé en tout premier lieu par les néo-impressionnistes durant l'année 1888 lors d'un Salon des Indépendants, fit l'objet ou non d'un transfert culturel, ce peut-être grâce aux contacts personnels de Signac en Allemagne. Il revient en effet au mouvement néo-impressionniste, lors du Salon des Indépendants de 1888, d'avoir conçu et réalisé une présentation totalement nouvelle des œuvres, coordonnant la neutralité de l'espace d'exposition et l'isolement des œuvres. Cette phrase écrite par Paul Signac dans son journal, daté de cette année-là, relevée par Alexis Joachimides, en témoigne :

Aux néo-impressionnistes sera réservée la gloire d'établir l'exposition normale où dans un milieu achromatique, les toiles seules vibreront dans la splendeur de leurs contrastes ⁵⁶.

- 72 Malheureusement, cette conception dont Signac revendique de manière prémonitoire la *normalité*, qui devait, au terme d'une longue évolution, aboutir au concept, généralisé par la suite, de *white cube*, n'avait aucune chance de médiatisation, ni d'appuis

suffisants, dans un milieu artistique extrêmement conservateur. Elle restera, en France, pour très longtemps, sans effet.

- 73 Cependant, cette sensibilisation à l'isolement des œuvres, à leur présence particulière, leur *esprit*, aux contrastes et aux similitudes, au rayonnement ou au contraire à l'étouffement que pouvait provoquer la présence et le choix des autres œuvres sur un même mur ou dans un espace donné, ce que nous nommons sous les termes savants aujourd'hui de muséographie ou scénographie, n'était pas venue par hasard. Elle était le fruit, dans la sphère de langue allemande, d'un long cheminement.
- 74 Tschudi avait commencé une restructuration du musée dès son arrivée. L'ensemble des murs de la *Nationalgalerie*, lors de sa nomination en 1896, donnait l'impression, comme on le disait pour plaisanter, d'avoir été peints avec « un mélange de café et de chocolat ». Ces murs étaient couverts de toiles d'en haut jusqu'en bas, sur plusieurs rangées, et les quelques œuvres valables étaient noyées parmi d'autres, très nombreuses, médiocres ou de qualité moyenne. Il profita de cette occasion pour aménager des salles réservées uniquement à ses nouvelles acquisitions impressionnistes : sur de très beaux tissus de couleur (le blanc de la Sécession viennoise n'existait pas encore, précise Justi), dont les tons étaient en harmonie avec les tableaux, Tschudi avait disposé l'accrochage sur une seule rangée. De larges espacements les séparaient, isolant chacun d'eux dans sa splendeur particulière. « Nous n'avions encore jamais rien vu d'aussi émouvant et plein de vie » (*Etwas so aufregend lebhaftes hatte mann noch nicht gesehen*), écrit de même Ludwig Justi dans ses mémoires, qualifiant de « bombe » l'action entreprise par son prédécesseur.
- 75 Il faut imaginer que par cette muséographie particulière, les toiles impressionnistes paraissaient immensément plus précieuses et plus vivantes que « tout le reste ». Ce fut effectivement une déflagration, tant pour le public berlinois, qui ne parlait que de cela, comme en témoignait Lichtwark, un autre conservateur ⁵⁷ de passage à Berlin, que pour le Kaiser, qui n'avait pas été consulté.
- 76 Les Sécessions viennoises de 1902, 1903 et 1904 reprirent ce principe, mais en l'associant à des murs totalement blancs. Celles-ci imposèrent, et ce fut une étape cruciale, un accrochage dont l'objectif était, intrinsèquement, la valorisation des œuvres. La lente pénétration, en Allemagne, de ce qui deviendra un standard mondial, s'effectua aussi au travers des grandes expositions : Peter Behrens, nommé par Tschudi pour l'exposition centenaire en 1906, de la *Nationalgalerie*, car celle-ci nécessitait un réaménagement complet, imposera l'unité de la blancheur des murs dans tout l'espace du musée, avec seulement quelques très discrètes ornements géométriques, sous forme de fines lignes noires, dans la partie la plus haute de ces murs immensément hauts.
- 77 Différentes expositions temporaires dans les années qui suivirent reprendront ce type de présentation. La plus importante est sans conteste le *Sonderbund* à Cologne en 1912, une exposition internationale d'art moderne et contemporain de si grande envergure qu'elle est, aujourd'hui encore, considéré comme l'ancêtre de *Documenta*. Certains historiens insistent sur le fait que cette exposition peut également être appréhendée sous un autre angle : celui d'une préfiguration ⁵⁸ du musée d'art moderne tel qu'il sera conçu dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle.
- 78 Il convient de souligner également que l'ouverture du Kronprinzenpalais, en tant que lieu dédié exclusivement à l'art du présent, fut un compromis, dû au manque d'argent,

car Justi avait rédigé un mémoire, bien auparavant, dans lequel il sollicitait la construction d'un musée d'art moderne, témoignant d'une *architecture emblématique du XX^e siècle* ⁵⁹.

- 79 Mais la guerre des musées fut sans compromis, et il fut traité de « réactionnaire » pour avoir conservé un tapis et quelques bancs (pour le public), dans quelques-unes des salles d'exposition consacrées aux impressionnistes. Les ornements supprimés par la suite au Kronprinzenpalais sont principalement les boiseries situées au bas des murs, les cheminées, et les frises décoratives situées en hauteur. Ceci ne fut possible que tardivement, car le bâtiment ne sera propriété de l'État qu'en 1927, après de longues tractations. Après le transfert, en 1932, des toiles impressionnistes à la *Nationalgalerie*, dans la mesure où l'ensemble du musée sera envahi par des œuvres contemporaines, c'est bien le modèle d'une simulation d'atelier, proche du *white cube*, qui finira par dominer au Kronprinzenpalais, d'autant plus que toutes les ornements inutiles en auront été, après des années d'attente, bannies. Il en sera de même dans un très grand nombre de musées allemands ⁶⁰. On peut trouver dans la revue *Museum der Gegenwart*, qui documente par des articles les transformations muséographiques dans toutes les institutions qui en faisaient partie, des photographies de musées ayant adopté des murs entièrement blancs, et ce jusque dans les plus petites villes.
- 80 La sensibilité et l'attachement à une mise en valeur des œuvres, dans l'espace non pas seulement d'une seule salle mais jusque dans le cheminement du visiteur d'une pièce à l'autre, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui par les professionnels les plus compétents, furent déjà, au sein du Kronprinzenpalais, le point focal d'une recherche en matière de muséographie. Ainsi, Ludwig Justi fit obturer une fenêtre de manière à pouvoir accrocher une grande toile intitulée *Ostender Madonna* (1915), dans une salle consacrée à Erich Heckel, de manière à ce que celle-ci soit visible du point de départ d'une enfilade de cinq salles, au travers de portes laissées ouvertes.
- 81 L'un des rares ouvrages consacrant, en langue française, deux ou trois pages à l'existence de ce musée, est traduit de l'espagnol ⁶¹. La description du Kronprinzenpalais par Lorente rend compte des collections montrées de manière permanente, dans les premières années d'existence du musée, mais ne donne aucune indication sur les expositions temporaires, pourtant majeures de ce lieu :
- Dans les salles qui étaient consacrées aux artistes vivants au rez-de-chaussée était élégamment exposé l'art le plus académique et le plus consacré du Verein Berliner Künstler. L'étage noble était dédié à l'art avancé quoique déjà consacré du naturalisme à l'expressionnisme, au fil d'une enfilade de salles palatiales dont certaines encore dotées de leur cheminée et de leur luxueuse ornementation servaient d'écrin à une sculpture de Rodin et aux œuvres d'artistes français tels Manet, Van Gogh, Gauguin ou Cézanne ; enfin, au deuxième étage, on exposait périodiquement dans une atmosphère plus neutre et plus sobre l'art expressionniste allemand le plus récent. Ce choix ne relevait pas d'un parti pris volontaire, mais étant donné la difficile conjoncture économique du moment, Justi dut pratiquement renoncer à effectuer de nouvelles acquisitions et recourut principalement à des prêts et à des expositions temporaires. Ceci participa peut-être du fait que pendant des années cette galerie fut la plus visitée de Berlin ⁶².
- 82 L'auteur signale également que plusieurs historiens et critiques d'art revendiquent le fait que ce lieu fut un modèle pour Alfred Barr, en tant que premier musée d'art moderne. Mais il conclut son article par l'affirmation que la « Galerie des Vivants » ⁶³ au Kronprinzenpalais doit plutôt être considérée « comme une des émules du Musée des

Artistes Vivants de Paris, tant par sa dénomination et son concept, que par son installation dans un ancien palais de la famille royale, récupéré politiquement par la jeune République de Weimar ». De même, la seule image d'archive disposée dans ces quelques pages montre, curieusement, les ornements de la salle des impressionnistes, que l'auteur semble mentionner en marquant une certaine désapprobation, alors que celles-ci, moulures, cheminées, boiserie, ne purent être écartées que lorsque le musée devint enfin, réellement, propriété de l'État.

- 83 Concernant les informations accessibles sur Internet, elles ont fortement évolué, notamment sur le site Wikipédia, en langue allemande et anglaise, sous les termes très précis indiquant « *Die neue Abteilung der Nationalgalerie Berlin im Kronprinzenpalais* ». Le volume et la précision des indications a pratiquement triplé en comparaison avec l'année 2007, au cours de laquelle j'ai entrepris des recherches dans le cadre de ma thèse de doctorat. Désormais, un lien au bas de l'article permet d'atteindre un autre site où l'on peut admirer les présentations muséographiques des œuvres, grâce à des images d'archive qui jusque-là n'étaient accessibles que dans les ouvrages spécialisés en langue allemande. Dans la version française de Wikipédia, qui en 2007 ne mentionnait pas du tout ce lieu autrement que par sa reconversion en musée d'histoire ou par son passé historique datant d'avant la première guerre mondiale, on peut lire aujourd'hui une très brève indication concernant la période weimarienne :

Il abrita la collection de la Nationalgalerie de Berlin à partir de 1919. Il abrita alors une collection d'impressionnistes français, des peintures de la Sécession de Berlin et des expressionnistes allemands.

- 84 Le site Berlin.de, en langue française, consacré aux informations touristiques sur la ville, qui ne mentionnait rien en 2007, est actuellement plus précis que celui de Wikipédia :

Après la chute de la dynastie des Hohenzollern en 1918, le Palais du Prince Héritier fut transformé en département des Beaux-arts de la Galerie Nationale, abritant la première collection permanente d'art contemporain au monde. On dit qu'elle a influencé la fondation du Moma à New York. De 1919 à 1939 des toiles de Oskar Kokoschka, Otto Dix et Paul Klee figurèrent parmi la collection.

- 85 En 1933, Ludwig Justi perdit son poste de conservateur. Les tentatives de négociation avec les nazis pour sauver les œuvres expressionnistes, entreprises par certains de ses collègues, furent un échec. Une centaine des œuvres exposées au Kronprinzenpalais, pièces maîtresses de ce mouvement, furent confisquées pour mettre en place, en 1937, de ce lieu même, l'exposition tristement célèbre connue sous le terme d'art dégénéré, qui circula dans toute l'Allemagne. La collection entière fut dispersée, certaines œuvres revendues dans des musées et collections privées du monde entier, d'autres disparues à jamais. De manière étrangement emblématique, ou peut-être est-ce l'emplacement géographique qui fut déterminant, le Kronprinzenpalais fut aussi le lieu de la signature de l'accord formel de la réunification de l'Allemagne, le 31 août 1990.
- 86 L'exposition *Das MoMA in Berlin*, en 2004, fut sans conteste un événement majeur, permettant de restituer la mémoire de ce musée à un très large public⁶⁴. Le Kronprinzenpalais joua non seulement un rôle phare, pour ce qui concerne les concepts didactiques et muséographiques mis en place par Ludwig Justi, qui furent repris par de nombreux conservateurs jusque dans les plus petites structures, il fut aussi fédérateur et porteur d'un vecteur essentiel de communication, dans toute la sphère allemande, au travers de la fondation de la revue *Museum der Gegenwart*. La revendication, en Allemagne, de lui restituer sa place au sein des institutions, en tant que premier musée

d'art moderne, bien avant le MoMA – dont Alfred Barr justement s'inspira comme modèle de fonctionnement d'un lieu entièrement dédié à l'art du présent, et dont la réussite fut de rendre cet art accessible à un large public –, n'a été que très peu relayée par les historiens d'art allemands ou par des traductions d'ouvrages. Il est rare de voir le Kronprinzenpalais évoqué dans une publication française ⁶⁵, souvent sans explication quant à sa situation institutionnelle, et encore moins à son extraordinaire rayonnement sur la scène allemande ⁶⁶. Cependant, la reconnaissance de son existence, après sa très lente émergence en Allemagne, se fera sans doute dans les décennies à venir, et permettra de réintégrer ce lieu emblématique à l'histoire européenne et surtout mondiale des institutions.

ANNEXES

Expositions temporaires au Kronprinzen-Palais

1919–1937

1919

Décembre : Christian Rohlf s pour son 70^e anniversaire

L'apport d'œuvres au moyen de prêts fut pour la première fois utilisé pour enrichir une exposition temporaire, à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de Christian Rohlf s ; il n'y avait au début, modestement, qu'une seule salle.

1920

Novembre : Emil Nolde, dessins à la main

9 décembre : jeunes artistes hollandais, tableaux, dessins et sculptures

1921

29 janvier : Ernst Ludwig Kirchner, tableaux et dessins

Mars : August Macke, tableaux et dessins (exposition reprise après Halle)

7 avril : Valori plastici, tableaux, dessins et sculptures de Carrà, Chirico, Martini, Morandi, Morelli, à zur Mühlen et Zadkine (exposition itinérante : Dresde, Hannovre)

8 juin : Vincent van Gogh

13 octobre : jeunes artistes du Rhin avec des travaux de Campendonk, Drexel, Macke, Nauen, Seehaus, Watenphuf...

Décembre : Max Pechstein, nouvelles œuvres

1922

Mars : Franz Marc, tableaux, aquarelles, dessins (sur l'ensemble du 1^{er} étage)

28 mars : Erich Heckel, tableaux et aquarelles de l'année 1921

Mai : Paula Modersohn-Becker, tableaux, dessins et pastels (exposition itinérante : Dresde, Hannovre)

Septembre : Willy Oeser, images religieuses

Décembre : collection H. Kirchhof, Wiesbaden. Tableaux, aquarelles et dessins. Avec des œuvres de Corinth, Kokoschka, Nolde, Rohlf, Grosz, Eberz, Macke, Kirchner, Heckel, Marc, Felixmüller, Jawlensky, Dexel, Trübner, Liebermann et Weisgerber (démontée après deux jours en raison de l'exposition suivante consacrée à Paul Klee)

1923

Février : Paul Klee, tableaux, aquarelles, dessins

2 février : aquarelles indiennes

Mars : Ewald Dülberg, vitraux

26 avril : Edwin Scharff, sculptures

29 juin : Lovis Corinth pour son 65^e anniversaire (sur deux étages !)

Octobre : Conrad Felixmüller, « De la région de la Ruhr », dessins et aquarelles

1924

6 février : Curt Herrmann pour son 70^e anniversaire

Mars : Rudolf Belling, sculpture

Septembre : Heinrich Campendonk

28 novembre : Otto Dix, aquarelles

1925

4 février : Christian Rohlf, tableaux, aquarelles, dessins et gravures sur bois de 1874 à 1924

14 novembre : nouvelle scène artistique suisse

1926

22 janvier : Oskar Moll, tableaux et aquarelles

5 mars : Paul Adolf Seehaus, exposition commémorative

23 avril : scène artistique suédoise

22 juillet : tableaux de jeunes artistes d'Allemagne, Angleterre, France et USA (surnommée l'exposition des quatre nations), œuvres ????

1927

12 mars : Edvard Munch

1^{er} juillet : dessins de Maîtres allemands, acquis en 1910

1928

31 mars : nouvel art allemand, collection privée de Berlin

18 juillet : seconde exposition d'art allemand post-impressionniste, collection privée de Berlin

25 septembre : Max Slevogt, dessins

Décembre : Leopold von Kalckreuth

21 décembre : Vincent van Gogh (143 œuvres !)

1929

Août : Heinrich Zille, exposition commémorative. Dessins et aquarelles en possession de la Nationalgalerie

1930

4 avril : œuvres de Paul Klee de la collection Otto Ralfs, Braunschweig (une salle)

4 avril : acquisitions des deux dernières années, achats de l'association des « Amis de la Nationalgalerie », subventions du ministère, achats par les moyens propres du musée

1931

7 février : Leo von König pour son 60^e anniversaire

21 mai : Otto Mueller, exposition commémorative

19 septembre : Lyonel Feininger pour son 60^e anniversaire (exposition reprise du musée Folkwang, Essen)

25 novembre : Maria Slavona, exposition commémorative

1932

5 novembre : peinture danoise contemporaine

1933

14 février : nouvelle scène artistique italienne, œuvres acquises grâce à un échange

Mars : Fritz Rhein pour son 60^e anniversaire. Tableaux et aquarelles en possession de la Nationalgalerie

31 Mars : Paul Baum, exposition commémorative

17 mai : nouvelle scène artistique norvégienne

14 décembre : Karl Leipold, tableaux

1934-1935

17 novembre – 4 mars

Art allemand depuis Dürer : 1. Le portrait en sculpture

8 décembre – 4 mars

La danse dans l'art. Organisée avec le partenariat du ministère de la propagande du Reich

1935

12 avril : Art allemand depuis Dürer

2. L'image d'événements

1935-1936

30 novembre – 16 février

Art allemand depuis Dürer : 3. La nature morte

1936

30 juillet : Grandes figures allemandes en portraits de leur temps

Exposition temporaire organisée lors des jeux olympiques de Berlin. Durant toute la durée de cette exposition de propagande, le troisième étage, où étaient présentés les peintres expressionnistes, fut accessible aux visiteurs.

1936-1937

18 décembre – 14 février

Art allemand depuis Dürer : 4. L'image pieuse

1937

13 mai : peinture chinoise contemporaine.

De la collection de l'ambassadeur Dr. Oskar P. Trautmann

Liste des expositions temporaires réalisées au Kronprinzenpalais, 1919-1937, traduction en français.

Source : Annegret JANDA, Jörn GRABOWSKI, *Kunst in Deutschland 1905-1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, Berlin, Mann Verlag, 1992.

NOTES

1. T. W. GAEHTGENS, *L'Art sans frontière. Les relations artistiques entre Berlin et Paris*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 213-214.
2. „Diese Denkschrift, einige Jahre später – 1913 – veröffentlicht, schliesst mit dem Wunsch nach dem ‚Neubau eines Museum des 20. Jahrhundert‘“ ». (Ce mémoire, quelques années plus tard – 1913 – rendu public, se conclut avec le vœu d'une « construction nouvelle pour un musée du xx^e siècle »), in *Das Kunstblatt*, 1924, p. 239.
3. Il parvint en 1911 à faire dissoudre la commission culturelle régionale (*Landeskunstkommission*), pour former une petite commission d'acquisition qui lui était favorable. Avant les années de guerre, il acheta les œuvres de Liebermann, Corinth et Slevogt, constituant ainsi une collection d'impressionnistes allemands, tout à fait reconnus à cette époque. Son action diplomatique auprès du Kaiser lui permit cette relative liberté, mais il fut constamment attaqué pour n'avoir pas eu une attitude d'opposition marquée, comme son prédécesseur en avait eu le courage.
4. Ce fut notamment le cas de Hildebrand Gurlitt, directeur du musée de Zwickau, qui s'inspira énormément de la politique artistique de Ludwig Justi, tout en y ajoutant d'importantes contributions, notamment dans l'élargissement du champ de l'art à d'autres domaines. Par souci de simplicité, à l'instar des auteurs allemands, je nommerai ici « conservateurs modernistes » les conservateurs de musée montrant de l'art moderne. De nombreuses *Kunsthallen* ayant eu des collections permanentes et un fonctionnement comparable à celui des musées, il ne sera pas fait de différenciation entre *Kunsthallen* et musées. J'utiliserai également l'expression « musée d'art moderne » pour tous les musées ayant présenté de larges collections d'un art qui leur était contemporain, que ces collections se soient ou non ajoutées à des collections plus anciennes.
5. Site Internet langue allemande Encyclopédie libre *Wikipédia*, p. 2. Confirmé dans les écrits de Hentzen et Justi.
6. „Die Ankäufe des Vereins ‚Freunde der Nationalgalerie‘“, in *Museum der Gegenwart*, Cahier I, Berlin, Rathenau Verlag – Kronprinzen-Palais, 1930, p. 24 et 25.
7. Thomas W. GAEHTGENS, Kurt WINCKLER, *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen*, Textband I, Berlin, Nicolai. 2000, p. 443. Cette remarque de la part de Justi est extrêmement intéressante : elle contredit la pratique actuelle, que nous connaissons surtout en France, séparant fortement les activités des musées et des centres d'art. Elle montre des frontières beaucoup plus poreuses, et la capacité des musées, très tôt, à promouvoir un art incertain et vivant. Après une période relativement éphémère, dans les années 1980, où l'on vit des musées d'art en région exposer de jeunes artistes, ceci est désormais beaucoup moins fréquent, le musée étant destiné à « consacrer les valeurs établies », y compris lorsqu'il s'agit de création contemporaine. De même, le compartimentage est très fort en France, s'agissant des centres d'art, qui n'ont aucun rôle dans la présentation d'art d'époques diverses, comme cela continue à se pratiquer en Allemagne dans les *Kunstvereine* et dans certaines *Kunsthallen*. Le Centre Pompidou fait exception, dès sa création, avec un concept plus ouvert et plus novateur.
8. *Ibid.*, p. 443. Traduction : Ce fut à mes yeux un devoir évident d'acquérir aussi parmi la nouvelle génération de l'art allemand quelques œuvres majeures, les meilleurs susceptibles d'être obtenues. Justi indique lui-même, toujours dans ses mémoires, qu'il privilégiait pour ses expositions temporaires des œuvres d'artistes allemands ou de pays proches : Norvège, Suède, Danemark, Suisse... Il est évident qu'il considérait la défense des artistes expressionnistes, à ses

yeux trop tardivement reconnus en Allemagne, car ils ne commencèrent à entrer dans les musées que juste avant la guerre, comme un devoir et une priorité. Les mots *Aufgabe*, *Pflicht* et *verpflichtet* reviennent continuellement dans ses écrits. Mais il est certain que l'acquisition d'artistes étrangers lui paraissait également cruciale, et désespérante l'impossibilité financière de le faire durant plusieurs années. Ses écrits autobiographiques révèlent également qu'il se rendait au moins une fois par an à Paris et visitait tous les lieux d'exposition, se tenant au courant des dernières tendances.

9. „Corinths Ecce Homo“, in *Museum der Gegenwart*, op. cit., p. 76.

10. Annegret JANDA, Jörn GRABOWSKI, *Kunst in Deutschland 1905-1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, Berlin, Mann Verlag, 199, p. 86.

11. Maintenant au Hiroshima Castle Museum. Photographie dans les mémoires de Justi : *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen*, op. cit., p. 420.

12. Cahier IV, in *Museum der Gegenwart*, op. cit., 1933, p. 146-157.

13. Cette exposition avait eu lieu grâce aux contacts personnels de Justi avec l'ambassadeur d'Italie, et grâce à un échange d'un tableau de Michetti (1851-1929), que l'Italie souhaitait reprendre, en contrepartie d'un choix de tableaux italiens contemporains. Parmi 14 toiles, l'acquisition la plus importante que Justi put faire en échange fut un tableau de Modigliani datant de 1918, ainsi que deux œuvres de Chirico de 1910, et deux autres respectivement de Severini et de Carrà. Les contacts et les échanges avaient eu lieu en 1932. „Die Entstehung der neuen Abteilung de National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais“, op. cit., p. 52-53.

14. Ludwig THORMAEHLEN, „Neue italienische Malerei im Kronprinzen-Palais“, Cahier IV, in *Museum der Gegenwart*, op. cit., 1933, p. 129-141.

15. *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen*, op. cit., p. 449.

16. Une œuvre au moins faisait partie de la collection, car il est précisé qu'elle a été achetée grâce à l'association des amis du musée dans un article de Ludwig Justi, „Die Ankäufe des Vereins 'Freunde der Nationalgalerie'“, in *Museum der Gegenwart*, op. cit., p. 28.

17. *Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen*.

18. Pour une description approfondie, voir Marylin MOLINET, « Une machine à vapeur. La plus haute idée de l'éducation : éléments fondamentaux de l'histoire des *Kunstvereine* », *Le Portique* [En ligne], 4-2007 | Soins et éducation (II).

19. Walter GRASSKAMP, „Die Reise der Bilder. Zu Infrastruktur der Moderne“, in *Stationen der Moderne*, Berlin, Berlinische Galerie, 1988, p. 32.

20. Wassily KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 57. Première édition en 1912. Description d'un musée : p. 55-56.

21. Dirk LUCKOW, „Museum und Moderne. Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik“, in *Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, catalogue d'exposition, Düsseldorf, Rainer Meyer, 1987.

22. *Ibid.*, p. 33. Ceci à l'exception du mouvement dada dans sa période la plus active, difficilement « muséifiable ».

23. Ces termes furent ceux utilisés par le critique d'art Karl Scheffler dans un texte incendiaire intitulé *Berliner Museumskrieg*, publié en 1921. Justi répondit par un texte également incisif, bien que quelque peu écorné par un avocat, intitulé *Habermus papam!* Cet affrontement sur des conceptions artistiques et muséographiques demeure, dans la mémoire actuelle, sous les termes de « guerre des musées » à Berlin, car celle-ci, par publications interposées, dura jusqu'en 1933.

24. Les attaques de l'Académie s'expliquent par le fait que Max Liebermann, irréductible ennemi de Justi, en était le président. Les deux citations qui suivent sont tirées de l'article déjà cité, in *Das Kunstblatt*, 1924, p. 241.

25. Alfred Hentzen, le plus proche collaborateur de Justi, précise que le rapport au ministre contenait une protestation indignée contre le fait d'exposer des artistes dont le travail, ou le mérite, était encore en discussion. Source : „Die Entstehung der neuen Abteilung der National-

Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais“, in *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Bd. X, Berlin, 1972, p. 28.

26. Le mot Galerie est utilisé aussi bien que le mot Museum, indifféremment, concernant le Kronprinzenpalais.

27. Ludwig Justi. *Werden – Wirken – Wissen*, op. cit., p. 498.

28. „Die Entstehung der neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais“, op. cit., p. 28.

29. Source : Office International des Musées, revue *Mouseion*, Institut de coopération intellectuelle, Paris, mai 1935, p. 15.

30. Ludwig Justi. *Werden – Wirken – Wissen*, op. cit., p. 466. Justi évalue à 2.000 l'ensemble de ses acquisitions pour compléter la collection. Sa mise en ordre fut effectuée durant la fermeture forcée du musée, qui, lors d'un putsch, avait été occupé en partie par des soldats.

31. *Kunst in Deutschland 1905-1937*, op. cit., p. 152. Les nazis confisquèrent 130 œuvres de cet artiste en provenance des différents musées montrant de l'art moderne.

32. Le lecteur pourra se reporter à la liste complète des expositions temporaires réalisées au Kronprinzenpalais à la fin de cet article.

33. Ludwig Justi. *Werden – Wirken – Wissen*, op. cit., p. 474. Alfred Hentzen précise que, si quelques visiteurs pouvaient parfois être choqués, la majorité d'entre eux étaient profondément intéressés (*ernsthaft begeistert*), et avant tout les jeunes (*die Jugend*). „Die Entstehung der neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais“, op. cit., p. 19.

34. *Kunst in Deutschland 1905-1937*, op. cit., p. 46. Citation tirée du journal *Berliner Börsen Zeitung*, 23.2.1933.

35. « Pour situer la scène de l'art en Allemagne durant les années vingt », in *Paris-Berlin*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, Gallimard, 1992, p. 395.

36. Op. cit., p. 401.

37. Op. cit., p. 396 : « Karlsruhe, dont l'Académie était organisée de façon plus traditionnelle, possédait en 1919, comme de nombreuses autres villes plus petites, un groupe d'artistes révolutionnaires (Revolutionäre Künstlergruppe RIH, à Bielefeld *Der Wurf*, à Halle la *Hallische Künstlergruppe*, ou à Magdebourg la *Vereinigung für neue Kunst und Literatur*) ».

38. Porter l'art au sein du peuple.

39. Pour compléter ce tableau malheureusement peu détaillé de Ludwig Justi, peut-être est-il important de préciser qu'il vient d'une famille protestante, pour qui l'art et la Bildung sont des valeurs éminentes. Il se revendique, dans ses mémoires, étrangement, comme étant le « fils d'un romantique ». D'un point de vue philosophique, il fut très influencé par Dilthey.

40. Ces termes furent ceux utilisés par le critique d'art Karl Scheffler dans le texte incendiaire intitulé *Berliner Museumskrieg*, publié en 1921.

41. Ludwig Justi. *Werden – Wirken – Wissen*, op. cit., p. 414.

42. Op. cit., p. I. Traduction : Les collections publiques d'art contemporain étaient soutenues dans la sphère de langue allemande avec un dynamisme et une diversité comme dans aucun autre pays d'Europe.

43. Dans la mesure où il s'agit d'une lettre reçue par Justi, celle-ci faisait partie des archives demeurées en Allemagne de l'Est, au sein de l'île des Musées (d'où, aussi, la très tardive publication des mémoires de Justi). Confirmation par le directeur des archives de Berlin, Jorn Grabowski : localisation de cette lettre sous référence I/NG 32, J.-Nr. 1180, Blatt 288.

44. Cité dans le texte de présentation et le catalogue de l'exposition *Das MoMA in Berlin*.

45. Ceci est également confirmé par Thomas GAEHTGENS, dans la préface des mémoires de Justi : *Ludwig Justi. Werden – Wirken – Wissen*, op. cit., p. XIV.

46. Alfred HENTZEN, „Die Entstehung der neuen Abteilung de National-Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais“, in *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Bd. X, Berlin, 1972, p. 71.

47. Alfred HENTZEN, „Das Ende der neuen Abteilung der National – Galerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais“, in *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Jg. VIII, Berlin, 1970, p. 25. Le terme de Vorbild (modèle) désignant le Kronprinzenpalais, est utilisé par Hentzen, pour l'ensemble des 40 musées montrant de l'art moderne en Allemagne, de même que pour l'étranger. Indiqué par HENTZEN : „Alfred H. Barr Jr., der legendäre erste Direktor des MoMA in New York, besucht das Kronprinzenpalais und ist derart begeistert von Justis Konzept, ein Museum ausschließlich für moderne Kunst einzurichten, dass er es für sein Museum of Modern Art übernimmt“. Traduction : Alfred H. Barr Jr., le premier et légendaire directeur du MoMA à New-York, visitant le Kronprinzenpalais, est tellement enthousiasmé par le concept de Justi, d'aménager un musée uniquement consacré à l'art moderne, qu'il le reprendra pour son musée d'art moderne.
48. Annegret JANDA, *Das Schicksal einer Sammlung. Die neue Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, Berlin, 1986 (augmenté : 1988). Sans indication de l'éditeur. Annegret JANDA, Jörn GRABOWSKI, *Kunst in Deutschland 1905-1937. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais*, Berlin, Mann Verlag, 1992.
49. Düsseldorf, Rainer Meyer, 1987.
50. Bernhardt SCHULZ, „Wo die Avantgarde Station machte“, in *Das XX Jahrhundert. Ein Jahrhundert kunst in deutschland*, catalogue d'exposition, Nationalgalerie & Nicolai, Berlin, 1999, p. 623.
51. Alexis JOACHIMIDES, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, Dresden, Verlag der Kunst, 2001.
52. *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, op. cit., p. 201-210.
53. *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, op. cit., p. 214, 254 et 255.
54. Il faut bien comprendre qu'il s'agit uniquement de l'architecture de style Bauhaus : pour ce qui concerne l'aménagement scénographique des expositions, les intervenants du Bauhaus qui s'en préoccupaient avaient une position antagoniste à la généralisation des murs blancs. Ils préconisaient une adaptation de la couleur des murs en fonction des œuvres (comme ce sera le cas dans le réaménagement du musée de Zwickau).
55. Ludwig Justi. *Werden – Wirken – Wissen*, op. cit., p. 170.
56. Cité par Alexis JOACHIMIDES, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*, op. cit., p. 118. Il n'existe malheureusement pas de traduction de ce livre, capital, pour comprendre l'évolution de la conception des musées, et l'émergence du musée d'art moderne en Allemagne. Une recherche iconographique importante permet au lecteur d'observer, visuellement, la progression des innovations muséographiques. Un autre ouvrage, disposant également d'une impressionnante iconographie, car il s'agit d'un catalogue d'exposition, traite spécifiquement de l'évolution des encadrements dans la présentation des œuvres, également non traduit : *In Perfect Harmony Bild + Rahmen 1850-1920*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1995. Sous la direction d'Eva MENDGEN. Dans ce catalogue, un article traitant des recherches faites par les artistes néo-impressionnistes sur les encadrements confirme l'initiative pionnière de Signac concernant les murs traités de manière neutre et l'isolement des œuvres, p. 153 et 154.
57. Alfred Lichtwark : „Berlin, das heisst die Menschen, denen ich begegne, spricht von nicht alles als von der Ausstellung der neuen Erwerbungen in der Nationalgalerie [...] Dass sich Tschudi sofort und unumwunden auf den modernen Standpunkt gestellt hat, ist wichtig für das ganze Reich“. Traduction : Berlin, je veux dire les gens que je rencontre, ne parle plus de rien d'autre que de l'exposition des nouvelles acquisitions de la Nationalgalerie. Que Tschudi se soit rallié sur le champ et catégoriquement au point de vue moderne est important pour le pays tout entier. Source : Dirk LUCKOW, „Museum und Moderne. Politische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen von

Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik“, in *Museum der Gegenwart – Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, catalogue d'exposition, Düsseldorf, Rainer Meyer, 1987, p. 36.

58. Notamment Dirk LUCKOW, déjà cité, dans son article „Museum und Moderne“, consacre un court paragraphe à ce sujet, intitulé : *Die Sonderbund-Ausstellung: das Modell eines „Museum der Gegenwart“*, op. cit., p. 38. Par ailleurs, d'autres historiens, tel Eberhard ROTERS, dans l'article déjà cité, in *Stationen der Moderne*, op. cit., p. 17, revendiquent des points communs entre le *Sonderbund* de 1912, première grande présentation d'art moderne, et Documenta 1.

59. *Das Kunstblatt*, 1924, op. cit., p. 239.

60. Les murs blancs se propageront également dans les musées consacrés aux collections anciennes, où l'on pratiquera de plus une séparation intégrale des peintures et des sculptures. La récupération de ce qui était devenu un standard, par les nazis, ne permet en rien de disqualifier les raisons pour lesquelles les conservateurs modernistes le mirent en place.

61. Jesus Pedro LORENTE, *Les Musées d'art moderne ou contemporain. Une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

62. Op. cit., p. 139. Il semble qu'il y ait une erreur d'interprétation concernant la première phrase de cette citation. En effet, le Verein Berliner Künstler était constitué d'artistes extrêmement académiques. Cependant les œuvres montrées au rez-de-chaussée provenaient en réalité de la Sécession berlinoise, qui s'était constituée justement en réaction à l'académisme de cette association citée par l'auteur. Pour la première exposition de la Sécession en mai 1899, Max Liebermann, le chef de file, réussit à inviter également des artistes de Munich, Darmstadt et Stuttgart. Se joignit également à eux la colonie d'artistes de Worpswede, Arnold Böcklin, Hans Thoma, Max Slevogt et Lovis Corinth. Ces artistes furent considérés comme l'avant-garde du début du siècle. La majeure partie des toiles montrées au Kronprinzenpalais relevait du mouvement de « l'impressionnisme allemand ».

63. Ce fut l'autre nom donné au Kronprinzenpalais par Justi : *Galerie der Lebenden*. Ce qui exprimait bien l'accent mis sur l'art contemporain, et, comme nous l'avons vu, en priorité non encore consacré ou mûr pour le musée, ce qui le différencie grandement de la politique d'acquisition du musée du Luxembourg.

64. Dans l'impossibilité de prolonger l'exposition, et devant l'affluence exceptionnelle, des responsables de la *Neue Nationalgalerie* prirent la décision d'ouvrir le musée jour et nuit durant la dernière semaine de l'exposition. Un système de réservation électronique des billets avec indication d'horaires de visite préférentiels, et des contacts par SMS de la part du musée, permirent de mieux canaliser la foule de visiteurs.

65. Il n'existait aucune publication en français début 2010 lorsque j'ai édité ma thèse de doctorat, dans laquelle plusieurs chapitres sont consacrés à ce musée. Voir Marylin MOLINET, *L'Art de la crise. Étude comparative sur la fonction et la réception de l'art aux XIX^e et XX^e siècles*, Elne, Voixéditions, 2010.

66. Voir à ce sujet Marylin MOLINET, *L'Art de la crise*, op.cit., p. 202-204.

RÉSUMÉS

L'histoire du Kronprinzenpalais, dans sa lente émergence vers la reconnaissance de son existence, ainsi que du rôle majeur qu'il joua sur la scène muséale allemande, en tant que premier musée d'art moderne, demeure étroitement lié au sort de son unique conservateur, Ludwig Justi. Cet article s'attache à restituer les innovations didactiques et muséographiques

menées par Justi, les très nombreuses expositions temporaires aussi bien que l'enrichissement des collections, de même que la fondation de la revue *Museum der Gegenwart*, lesquels eurent un rayonnement sur l'ensemble des musées d'art allemands.

The history of the Kronprinzenpalais cannot be dissociated from the fate of his unique director, Ludwig Justi. This paper recalls Justi's didactic and museographic innovations, the numerous temporary exhibitions he organized, his founding of the *Museum der Gegenwart* journal – in short, his accomplishments, as well as their influence on German art museums as a whole.

Die Geschichte des Kronprinzenpalais, welcher das erste Museum der modernen Kunst war, ist mit dem Schicksal seines einzigen Vorstehers Ludwig Justi eng verbunden. Die Verfasserin dieses Artikels analysiert die große Arbeit, die Justi unternommen hat: verschiedene Neuerungen, und Ausstellungen, Stiftung der Revue "*Museum der Gegenwart*"...

AUTEUR

MARYLIN MOLINET

Marylin Molinet, docteur en esthétique, a participé à l'organisation de diverses manifestations culturelles en France, en Allemagne et au Luxembourg. Directrice de centre d'art, conservateur, commissaire d'expositions, elle a publié *L'Art de la crise. Étude comparative sur la fonction et la réception de l'art aux XIXe et XXe siècles* (Voix éditions 2010). Elle est actuellement directrice de publication de la revue *Transverse*.