Une machine à vapeur...

La plus haute idée de l'éducation : éléments fondamentaux de l'histoire
des Kunstvereine

Marylin Molinet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/leportique/941>

DOI : 10.4000/leportique.941

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Référence électronique

Marylin Molinet, « Une machine à vapeur... », *Le Portique* [En ligne], e-Portique, mis en ligne le 14 juin 2007, consulté le 15 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/941> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.941>

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2022.

Tous droits réservés

Une machine à vapeur...

La plus haute idée de l'éducation : éléments fondamentaux de l'histoire des Kunstvereine

Marylin Molinet

- 1 La création des Kunstvereine en Allemagne, au 19^{ème} siècle, peut être analysée en tant que phénomène relevant d'un processus de spécialisation du champ de la culture et d'une prise en compte progressive, jusqu'à une reconnaissance indéniable, des arts plastiques comme domaine majeur du socle de la Bildung¹. Les Kunstvereine, en effet, sont issues d'associations plus anciennes, promouvant les échanges sociaux et l'éducation à une *culture générale*, créées à partir du milieu du 18^{ème} siècle dans pratiquement toutes les villes de grande et moyenne densité, les *Geselligkeitsvereine*. Celles-ci prirent des titres très variés, tels que, parmi les plus fréquents, *Casino*, *Museum*, *Ressource*, *Harmonie*, ou encore *Erholung*.
- 2 Toutes ces associations avaient pour point central la lecture et la littérature. Elles étaient en outre issues de *Lesegesellschaften* (sociétés de lecture) plus anciennes encore, ou de loges de francs-maçons. Les titres fondateurs de ces sociétés sont aujourd'hui oubliés, n'ayant plus rien à voir avec leur signification actuelle, et seul leur rôle historique est resté dans la mémoire collective en Allemagne. Les termes utilisés, à les examiner de plus près, exhalent ce que fut l'atmosphère, oubliée aujourd'hui, des expositions du 19^{ème} siècle, celle de lieux paisibles, distingués, souvent solennels, où l'amateur d'art pouvait entrer en contact étroit avec les œuvres². Cette conception de l'éducation par la culture, incluant une possibilité de perfectionnement individuel pour chaque être humain, et permettant le rapprochement jusque-là inconcevable de classes sociales très éloignées, relevait à cette époque, me semble-t-il, à un niveau collectif, d'une philosophie du soin.
- 3 De nos jours, l'art n'a plus cette fonction de refuge : ni celle de présenter le beau, le bien et le vrai, ni celle de faire l'objet de discours de guérison (*Heilbotschaften*). C'est pourquoi l'examen des termes utilisés pour nommer ces associations, ancêtres des Kunstvereine, peut être utile.
- 4 *Ressource* évoque le bienfait de l'offre, de la mise à disposition. Ce mot à résonance curieusement française, aujourd'hui encore utilisé dans le domaine artistique³, ou dans

le sens d'une mise à disposition de connaissances, dans le domaine de la recherche par exemple, est proche de *recours*, voire de *remède*. À cette époque, l'utilisation du français est pratiquée dans toute l'Allemagne, en tant que langue de cour, utilisée par la noblesse et par toutes les personnes cultivées. Elle a le statut de langue internationale. En français, se ressourcer signifie justement "trouver de nouvelles sources (psychologiques, spirituelles...)", ou encore "reprendre des forces (physiques, morales...)".⁴

- 5 Dans le domaine culturel, il s'agissait bien sûr de donner l'accès à (*les ressources propres* à) une formation, celle de la lecture en priorité, d'éduquer à la curiosité, à toute la culture d'une époque. Les *Geselligkeitsvereine*, en grande majorité, bien que focalisées sur la littérature, organisaient nombre d'autres événements relevant d'une offre culturelle élargie : concerts, tant professionnels qu'amateurs, pièces de théâtre, conférences. Les conférences portaient aussi bien sur différents domaines artistiques que, plus étonnant, sur des conceptions ou expériences scientifiques⁵. Michel Sobania, dans un article intitulé *Vereinsleben*, indique que ces présentations embrassaient tous les domaines de l'art et de la science : études ethnographiques et historiques, comptes-rendus de voyages, expériences scientifiques et techniques. Il signale, par exemple, dans la ville de Aachen, une conférence sur Darwin, qui fit l'objet d'une très vive polémique dans la presse.
- 6 On peut supposer que le mot *Harmonie*, lequel n'a rien à voir avec un ensemble musical, reposait, quant à lui, sur la conception d'une éducation harmonieuse, incluant justement ces divers champs des sciences de l'esprit. A cette époque, cela est certain, il n'était pas possible d'envisager une existence humaine harmonieuse sans une éducation à la culture. Mais peut-être ce terme évoquait-il aussi un lieu de détente et de rencontre agréable. La plupart de ces associations, quelle que soit leur dénomination, possédaient de grands jardins ornés de bassins et de jets d'eau - offraient des repas et des rafraîchissements tant à l'intérieur qu'à l'extérieur -, disposaient de grandes salles de lecture et de bibliothèques, de salles de bal et de fête richement décorées. L'aspect social était très important, car les échanges et les rencontres rendues possibles par l'action des *Geselligkeitsvereine* permirent de dépasser les raideurs d'une société fortement hiérarchisée.
- 7 *Casino* évoque le jeu, et il est vrai que les membres de ces "clubs" étaient également invités à se rencontrer au travers de jeux de société, dans des pièces réservées à ces activités, ou, si les moyens financiers de l'association le permettaient, dans une salle de billard, et plus tard sur un court de tennis.
- 8 Totalement éloigné de sa signification actuelle, le terme *Museum* ne témoignait en rien d'une activité d'exposition ou de collection d'objets d'art. On pourrait tout au plus le considérer sous l'angle d'un musée littéraire, puisque des milliers d'ouvrages et des centaines de revues et de journaux, y compris étrangers, étaient mis à disposition des membres. L'accès à toutes ces publications, le soin porté à l'enrichissement continu des bibliothèques, tout contribuait à mettre en pratique cette conception de la *Bildung* particulière à l'espace germanique. Michel Sobania⁶ précise que la très renommée association *Museum* de Munich avait doublé son offre de mise à disposition de journaux en 100 ans : lors de sa création en 1802 elle offrait aux membres la lecture de 128 titres et un siècle plus tard 250 journaux différents. Pour les journaux les plus demandés, il était prévu 4 à 6 exemplaires.

- 9 *Erholung* est sans doute le terme le plus fort dans ce rapprochement entre soin et éducation de la population, puisqu'il signifie en allemand divertissement, mais aussi repos et guérison. Certaines de ces sociétés furent même intitulées "*Place de repos*".

Un processus de démocratisation de la culture (*Bildung*)

- 10 Au tout début de leur existence, les plus anciennes parmi ces associations ne furent accessibles, comme dans d'autres pays, ne serait-ce que par des frais d'inscription très élevés, qu'à l'élite de la société, représentée par la noblesse et la grande bourgeoisie, ou par les officiers et universitaires de haut rang. Des "clubs" similaires furent créés, en effet, notamment en Angleterre et en France. Ce qui les rendra différents, en Allemagne, c'est leur évolution vers une remarquable démocratisation, vers une volonté, désignée clairement dans les statuts, de s'ouvrir à toute personne cultivée (*gebildet*), ou ayant pour but de le devenir. Après quelques décennies d'existence, ou dès leur fondation, on trouve, dans la rédaction des statuts de nombre de *Geselligkeitsvereine* l'inscription d'une volonté d'ouverture à d'autres classes sociales, avec par exemple l'objectif de trouver des adhérents parmi les commerçants, les artisans, les employés, la petite bourgeoisie dans son ensemble. En outre, les frais d'inscription furent ramenés à des montants accessibles à toutes ces catégories de la population. C'est ce que confirme Thorsten Maentel dans un article consacré à l'histoire de ces associations⁷ :

"Die Betonung der <Bildung>, durch die sich die deutsche Vereinsentwicklung in sozialer Hinsicht vom englischen Clubleben ebenso unterschied wie von der französischen Kultur des <cercles>, zeugt davon, dass die in Deutschland fortbestehenden ständischen Barrieren durch das gemeinsame kulturelle Substrat der Bildung überbrückt werden mussten."⁸

"L'accent mis sur la <Bildung>, au travers duquel le développement des associations allemandes se différençiait d'un point de vue social tant de la vie des "clubs" anglais ou que de la culture des "cercles" français, tenait au fait qu'en Allemagne il était impératif de parvenir, grâce au substrat d'une *Bildung* culturelle commune, à surmonter les barrières de classes persistantes".

- 11 Le fait est que ces associations, aussi bien que les *Kunstvereine* plus tard, avaient pour objectif une démocratisation et un accès de la majeure partie de la population au socle de la *Bildung*. L'aspect profondément individuel dont était imprégné ce concept (le terme *Bildung* ou *gebildet* se répètera dans tous les statuts des *Kunstvereine*), permettait justement, c'est là un paradoxe, le dépassement des barrières sociales. L'utilisation d'une terminologie, pour les *Geselligkeitsvereine*, évoquant le divertissement, le délassement, le jeu, mais aussi l'offre de "ressources", c'est-à-dire de connaissances, ne me semble pas fortuite, bien qu'il soit difficile d'en apporter une preuve scientifique irréfutable. C'est bien grâce au substrat d'une culture (*Bildung*) commune, que l'Allemagne pouvait espérer sortir (guérir) de son infériorité, de son morcellement, et de son retard sur les autres nations. Thorsten Maentel⁹ indique également :

"Über Bildung als ein nicht ständisch gebundenes, sondern individuell zu erwerbendes intellektuelles und moralisches Gut konnte der aufgeschlossene Beamte ebenso wie der Universitätsgelehrte, der adlige Offizier gleichermassen wie der vornehme Herrscher verfügen und sich somit einem ideell verbundenen <persönlichen> Stand der Gebildeten zugehörig fühlen, der sich gleichsam ausserhalb der ständischen Gesellschaftsordnung bewegte und als Vorhut einer neuen, aus mündigen und selbstverantwortlichen Individuen zusammengesetzten bürgerlichen Gesellschaft erschien".

"D'une éducation conçue en tant que patrimoine intellectuel et moral à acquérir individuellement, sans lien figé à une position sociale, pouvaient se prévaloir aussi bien l'employé ouvert d'esprit que l'universitaire érudit, l'officier issu de la noblesse de la même manière que l'entrepreneur distingué, et ainsi avoir le sentiment idéalisé d'appartenir à un cercle <personnel> de gens cultivés, lequel se déterminait pour ainsi dire en dehors des classifications sociales, et apparaissait telle l'avant-garde d'une société bourgeoise émergente, nouvelle, composée d'individus responsables et émancipés".

- 12 De ce point de vue, la Bildung devenait un remède, un recours à partir duquel pouvait se déployer une conception moderne et émancipatrice de la société, portée par la bourgeoisie, devenant un facteur d'identité culturelle pour l'Allemagne entière. L'éducation était prodiguée non pas à quelques individus, mais propagée à l'ensemble d'un tissu social jusque-là dominé et réprimé par la noblesse. Si la Bildung de l'autre signifiait pour les premiers romantiques, au niveau individuel, un acte d'amour, de fraternité, sans doute le déploiement d'un nombre impressionnant de *Geselligkeitsvereine* sur tout le territoire portait-il aussi des idéaux d'intégration, de pacification, de perfectionnement intellectuel, et, concernant l'ensemble de la société allemande, des objectifs d'unification¹⁰ et de profonde rénovation. L'aspect avant-gardiste de cette conception se retrouve dans les écrits de nombreux penseurs - on peut ici évoquer Novalis¹¹ -, lesquels sont persuadés que l'Allemagne montre ainsi la voie la plus éclairée, celle de la culture, devançant les autres nations européennes, qui pendant ce temps ne pensent qu'à guerroyer.
- 13 Sans doute ces sociétés furent-elles le terreau, le ferment de ce qui se produira dans les décennies suivantes, par une évolution massive, collective, demeurant en cela une spécificité allemande : l'amour de l'art. C'est cette évolution que je propose de retracer à grands traits, au travers de quelques éléments d'histoire des Kunstvereine¹².
- 14 D'une Bildung au départ conçue en tant que culture générale, diffusée par les *Geselligkeitsvereine*, il se produisit un lent glissement vers une éducation à l'art beaucoup plus approfondie, par l'intensification des pratiques de même que par l'exigence de connaissances plus recherchées en musique et en art plastiques. L'abandon de l'hégémonie des domaines littéraire et scientifique, au centre des idéaux de l'Aufklärung et portée autrefois par le cercle étroit de la noblesse, provoqua un élargissement à des interrogations esthétiques plus diversifiées et dans le même temps plus spécifiques : une véritable culture esthétique était en train de naître, au sein des galeries, théâtres, bibliothèques et académies, portant en germe sa propagation à une nation, de même que, en conséquence, le concept révolutionnaire de liberté en art.
- 15 Un autre facteur, historique, fut décisif, provoquant l'essor considérable des associations artistiques spécialisées, Kunst-, Musik-, et Theatervereine, au travers de la prise de conscience d'une identité culturelle, allant de pair, malheureusement, avec la montée du nationalisme : le grand mouvement de revendication d'un art allemand authentiquement reconnu a été en grande partie généré par l'invasion des troupes napoléoniennes, et par le pillage d'un nombre impressionnant de bibliothèques et d'œuvres d'art parmi les collections princières, lesquelles furent acheminées à Paris pour constituer un premier et éphémère "Grand Louvre", selon le vœu de Napoléon, le plus grand et plus impressionnant musée d'Europe.
- 16 Et enfin, le point central des activités menées par les Kunstvereine correspondait tout à fait à la conception schillérienne de l'éducation : donner aux citoyens le sens et la capacité de compréhension de l'art, devenu autonome¹³, pour les amener à reconnaître

l'enrichissement spirituel et l'action positive de l'art sur la vie. Les motivations de la création de l'un des premiers Kunstverein, fondé à Karlsruhe en 1818, sont exprimées ainsi dans les statuts :

"Der Kunstfreund sah mit Verlangen dieser Zeit entgegen, welche seinen liebsten Wunsch ihm erfüllen, ihn vertrauter machen sollte mit dem Kunstwerk, und der Gebildete erwartet, dass die Wunderbare Welt der Kunst hierdurch dem geselligen Glück näherbracht, ihren sanften Einfluss wohlthätig äussern werde".¹⁴

"L'ami des arts voyait cette époque avec le désir que celle-ci exauce son vœu le plus cher, celui de le rapprocher de l'œuvre d'art, et l'homme cultivé attend que le monde merveilleux de l'art, ainsi rapproché du bonheur communautaire, diffuse la bienfaisance de sa double influence".

- 17 "Le monde merveilleux" ou "le cercle enchanté de l'art", "que l'art diffuse la bienfaisance de sa douce influence", avec l'objectif de l'élargir à un "bonheur communautaire", on trouve ici les mots d'ordre de toute une génération et de toute une époque. L'utilisation de ces termes, surtout, montre l'aspect de *bienveillance*, de fraternité, dont était imprégnée cette démarche éducative, laquelle ne vise pas uniquement des aspects pratiques, mais s'adresse à l'âme, à l'intelligence, aux facultés mentales et spirituelles de l'être humain. L'idéal d'un "bonheur communautaire" est également marquant, parce qu'il exprime l'authenticité de cet *agir*, dans un sens hautement politique, au sein d'une société en pleine crise, qui tente de surmonter le morcellement du à l'hégémonie de la noblesse, et l'héritage d'un ordre excessivement inégalitaire.

Vers la construction d'une autonomie de l'art

- 18 Moins de vingt ans auparavant, Friedrich Schlegel écrivait : "Tout homme inculte est sa propre caricature"¹⁵. Ou de manière plus explicite encore : "C'est seulement par la culture (Bildung) que l'homme qui est totalement homme devient humain sans restriction et pénétré d'humanité"¹⁶. Si la Bildung était devenue un devoir individuel de perfectionnement déployé en un immense mouvement collectif, c'est cependant grâce à la réflexion philosophique des premiers romantiques, dont faisaient partie les frères Schlegel, que l'exigence d'y intégrer l'art "moderne"¹⁷, l'art vivant, vit le jour en Allemagne.
- 19 Sans doute le premier romantisme fut-il recouvert et enterré par la montée du nationalisme, mais la revendication d'un statut, de critères de jugement spécifiques, en un mot d'une reconnaissance de l'art moderne, était posée : le socle de la Bildung ne pouvait plus, désormais, se cristalliser sur l'art figé et défié de l'Antiquité¹⁸. Un autre mouvement, de surcroît, irrépressible, allait prendre toute son ampleur avec le romantisme, celui de la peinture de paysage. Il était devenu impossible d'appliquer les règles de l'Antiquité à l'art des Modernes. Sans doute est-ce là un élément d'explication pour ce qui concerne la volonté de soutenir la jeune création. Cette préoccupation pourrait apparaître comme allant de soi lors de la création des Kunstvereine, mais en réalité, étant donné la fascination générale pour l'art ancien, qui dominait en Allemagne, c'est plutôt un sujet d'étonnement pour le chercheur qui se penche sur cette période.
- 20 Cette seconde motivation, en effet, est évoquée dans les statuts de Karlsruhe, et on la retrouve dans plusieurs autres Kunstvereine : il semble impératif d'y soutenir les jeunes artistes, c'est-à-dire l'art vivant, non encore reconnu. La rédaction des statuts du Kunstverein de Hambourg, en 1848, est à ce sujet tout à fait remarquable, car elle insiste sur l'importance de la médiatisation d'une part, toujours avec l'objectif d'élargir

le cercle des personnes cultivées, mais aussi sur le fait que le rôle du Kunstverein est d'apporter son soutien à un art jeune, contemporain, *indépendamment du goût dominant ou de motifs commerciaux* :

"Im Gegensatz zu Privatunternehmungen, die in ihre Verkaufs-Lokalitäten nur solche Werke aufzunehmen pflegen, welchen dem herrschenden Geschmack am meisten zusagen und die sie glauben am besten verwerten zu können, ist es die Pflicht der Kunstvereine, die menschenfreundliche Kunst und Künstler fördernde Tendenz festzuhalten... eine uneigennützig und thätige Vermittlung zwischen Künstler und Kunstfreunden, ferner die liebevolle Gewährung einer Freistätte für alle jüngeren der Kunst gewidmeten Kräfte, in welcher den selben Gelegenheit geboten wird, ihre Anfangsarbeiten der Öffentlichkeit vorzuführen."¹⁹

"Contrairement aux entreprises privées, qui prennent soin de se pourvoir uniquement en œuvres supposées correspondre au goût dominant de leurs lieux de vente, et avec lesquelles elles croient pouvoir se faire valoir, il est du devoir des Kunstvereine de soutenir fermement les tendances promouvant un art et des artistes bienveillants pour l'humanité... d'amener une médiation désintéressée entre les artistes et les amis des arts, de leur offrir en outre la garantie pleine de sollicitude d'un espace de liberté pour toutes les forces les plus neuves se consacrant à l'art, dans lequel il leur sera donné la même opportunité de présenter des travaux débutants que dans l'espace public".

- 21 Ce serait une grave erreur, en effet, de laisser supposer que les Kunstvereine ne se seraient constituées, à cette époque, que dans le seul et unique but d'une Bildung de la population. Même si cette dernière était devenue un devoir national, l'état et les communes prenant une part de plus en plus active dans le subventionnement des activités culturelles au cours du siècle, ce qui était une spécificité allemande, un autre objectif, majeur, des Kunstvereine, fut d'apporter un soutien efficace aux artistes de leur époque, en favorisant leur autonomie. Il s'agissait toujours de "prendre soin", cette fois non pas seulement de la population - amenée progressivement à s'enrichir spirituellement et culturellement -, mais aussi des artistes, dont le sort dépendait de la réussite des Kunstvereine, car nombre d'entre elles se constituèrent contre le pouvoir jusque-là indiscuté des académies, et contre celui de la noblesse. D'autres, plus rarement, furent créés par la bourgeoisie mais avec l'appui des princes, dont certains, très éclairés en matière d'art, apportèrent un soutien financier important. Il demeure problématique de parler d'autonomie des artistes au 19^{ème} siècle, dans la mesure où ces derniers, sauf si leur notoriété leur permettait une liberté plus grande, demeuraient prisonniers des cadres mentaux édictés par la bourgeoisie : un art *menschenfreundlich* était un art promouvant le beau, le vrai, le *bienveillant*. C'est-à-dire, très souvent, un art kitsch, de style Biedermeier²⁰. Néanmoins, les Kunstvereine permirent, sur tout le territoire, l'acquisition massive d'œuvres d'art originales, y compris pour des personnes moins fortunées, et, de ce fait, l'émergence d'un marché de l'art tout à fait considérable.
- 22 Les Kunstvereine fonctionnèrent dès le début comme des sociétés civiles par actions²¹. Cette forme tout à fait originale de mécénat collectif, coexistait aux côtés du mécénat privé, aux retombées symboliques très gratifiantes, longtemps réservé à une élite très restreinte, comme ce fut le cas dans toute l'Europe. Une large part des informations provient d'ouvrages et d'articles relativement récents, datant des trois dernières décennies, ainsi que de publications faites par les Kunstvereine au moment de leur 150^{ème}, voire 175^{ème} anniversaire : ce fut le cas pour Karlsruhe, Stuttgart, Salzburg, Hanovre, Oldenburg, Mannheim, Francfort, Hambourg... Certains Kunstvereine ont donné naissance à des musées, par l'importance des collections acquises, ou à des

Kunsthallen ayant un fonctionnement tout à fait proche de celui d'un musée, mais avec l'ambition de collectionner aussi de l'art vivant. Ceci était impensable au sein des musées issus de collections princières, lesquels s'étaient pour la plupart ouverts au public lors du retour des œuvres confisquées par Napoléon, peu de temps avant la fondation des premières Kunstvereine, mais ne présentaient que de l'art ancien²².

- 23 Avec l'offre de toiles originales ainsi que de gravures - les "Nietenblätter" - se sont produites deux formes d'élargissement de la culture artistique sur tout le territoire allemand. D'une situation d'objet quasi inaccessible et incommunicable, l'art se diffuse alors à un public extraordinairement densifié, non pas uniquement le public cultivé, mais aussi celui en voie de le devenir, et considéré comme potentiellement capable de l'être. Plus profondément encore, la conception de l'art change : l'art devra faire partie de la vie.
- 24 Un historien d'art anglais a exprimé à la fois le fondement et la fonction des Kunstvereine par une image particulièrement saisissante, les comparant à des "machines à vapeur pour la fabrication de l'amour de l'art"²³. Sans conteste, ces dernières furent les premières "agences de publicité" et de médiatisation de l'art, de même qu'elles furent les piliers d'une évolution vers une professionnalisation toujours plus exigeante²⁴, et, par la suite, l'émergence d'une véritable critique d'art. Au cours de ce siècle également, les exigences et les rêves des premiers romantiques, de manière souterraine et comme par *survivance*, vont sans cesse ressurgir et s'insinuer : rapprocher l'art de la vie était, justement, l'une de ces exigences. Une autre, encore prégnante aujourd'hui en Allemagne, fut de considérer l'art comme connaissance, l'art dans sa dimension intellectuelle, au travers de son déploiement historique et théorique. Ce au point d'exiger que la critique même d'une œuvre - au niveau de la pensée comme de la forme -, relève d'un acte de création artistique.
- 25 Il y eut sans doute un aspect décisif dans l'intérêt manifesté en Allemagne pour les arts plastiques et pour le soutien des Kunstvereine, par cette compensation tout à fait réelle en regard des sommes dépensées, au-delà de la valorisation par un capital symbolique : l'art était *vraiment présent*, par la fierté de posséder des œuvres, dans la vie des adhérents. De surcroît, dans les villes de moindre importance, pour les populations appartenant à la petite et moyenne bourgeoisie, le Kunstverein demeura pour longtemps le seul espace de contact avec l'art de leur temps²⁵.
- 26 Une autre stratégie de certains Kunstvereine pour faire entrer véritablement l'art dans la vie quotidienne, laquelle a été insuffisamment prise en considération par les chercheurs, indique Christoph Behnke, fut de dépasser assez rapidement le champ restreint des œuvres plastiques pures pour y adjoindre la présentation d'artisanat : toutes sortes d'objets manufacturés, fabrique d'instruments, ébénisterie d'art... Ceci peut être considéré sous l'aspect négatif d'une sorte de capitulation, voire de compromission, mais aussi, à l'inverse, comme le moyen d'élargir cette éducation de la population, aussi bien que ce rapprochement de l'art et de la vie, qui restait un objectif majeur des Kunstvereine.
- 27 On peut y déceler les prémisses des alliances art/artisanat et art/industrie qui se concrétiseront par la suite au travers de nombreux mouvements artistiques, telle la vision de l'art défendue plus tard par le Bauhaus, dans ce long cheminement qui mènera vers le design industriel. "*Kunst für alle*"²⁶ : tel était l'idéal à atteindre, et ce n'est pas un hasard si ce titre fut aussi celui d'une revue, une des plus populaires, dont l'objectif était d'informer ses lecteurs sur toutes les expositions importantes en

Allemagne, en particulier celles organisées par les Kunstvereine, mais aussi de conseiller les débutants sur l'achat et l'entretien des œuvres, la constitution d'une collection. La parution de nombreuses revues et livres sur l'art, leur mise à disposition dans les diverses associations, dont les *Geselligkeitsvereine*, qui continuèrent durant quelques décennies leur activité avant d'être supplantées par les associations spécialisées, fut un soutien important pour éveiller la curiosité, familiariser, informer, en un mot éduquer le public.

- 28 Il est malaisé de définir un Kunstverein *exemplaire*, dans la mesure où chaque exemple peut être relativisé par un contre-exemple flagrant, à la même époque. Il s'agit d'une histoire aussi complexe et morcelée que l'était l'Allemagne elle-même en ces temps troublés et chaotiques, où le particularisme était poussé à l'extrême. La création et le fonctionnement de chaque Kunstverein étaient fortement imprégnés de l'esprit de ses membres fondateurs, de l'environnement géographique et institutionnel dans lequel il devait assurer sa survie. Le badischen Kunstverein fondé à Karlsruhe, exemple très souvent cité, comptait parmi ses membres 40 % de nobles, de militaires et de fonctionnaires de la cour, à l'image d'autres villes de résidence en Allemagne (Residenzstädte), contrairement aux Kunstvereine oeuvrant dans des villes à dominante commerciale telles que Hambourg, Francfort, Leipzig, qui étaient totalement dominés par la bourgeoisie. La politique de ce Kunstverein, qui ne pouvait compter, comme dans les villes commerçantes, ni sur une grande augmentation d'adhérents, ni sur des rentrées d'argent beaucoup plus conséquentes par la vente d'actions, fut de mettre en loterie un tiers des œuvres acquises après seulement un an d'existence, et de répéter cette opération chaque année, de sorte que, au fil du temps, aux côtés de la collection du Kunstverein, de nombreuses petites collections privées puissent se constituer²⁷. Cette stratégie avait pour but, là aussi, d'intégrer les œuvres d'art à la vie quotidienne.
- 29 Il nous est difficile d'imaginer l'ampleur de l'activité d'un Kunstverein, car le marché de l'art en France était au contraire fortement centralisé, l'art vivant n'y étant soutenu que par quelques galeries privées, et visible uniquement à l'occasion de certains salons ou expositions universelles. Un exemple particulièrement frappant est indiqué par Robin Lenman : (...) im Jahr 1908 wurden nicht weniger als 10259 Kunstgegenstände - das sind im Durchschnitt 850 im Monat - allein im Münchener Kunstverein eingeliefert²⁸.
- 30 Le succès des Kunstvereine fut impressionnant. Quelques chiffres permettent d'en mesurer l'ampleur : il y avait en 1840 plus de 1000 adhérents à Karlsruhe et Mannheim, 2200 à Berlin, 3000 à Düsseldorf et Munich. Plus tard Munich comptera 6000 adhérents tandis que Hanovre atteindra le nombre de 11000. Les Kunstvereine furent sans conteste les plus grandes associations de la première moitié du 19^{ème} siècle. Et furent effectivement des *machines à vapeur pour la fabrication de l'amour de l'art*.
- 31 Certains, ayant non seulement constitué une collection mais également engrangé des profits considérables, furent à l'origine de la création de Kunsthallen ou de musées. Ce fut le cas pour la Kunsthalle de Brême, qui sera intégralement construite grâce aux moyens financiers du Kunstverein. De la même manière, le Leipziger Kunstverein fondera un musée par ses propres moyens, dont il sera fait don en 1848 à la ville de Leipzig. Dans beaucoup d'autres lieux, un terrain sera mis à disposition par la ville, tandis que le Kunstverein apportera ses collections pour fonder un musée ou une Kunsthalle, avec l'aide de l'état et de dons privés. C'est le cas de la Kunsthalle de

Hambourg, qui ne cessera de s'agrandir par la suite, avec dès le départ un concours de très haut niveau pour l'architecture du bâtiment, dont les maquettes - soit trente projets - seront montrées durant quinze jours à l'ensemble de la population avant qu'une décision ne soit prise par un jury de haut niveau, dont faisait partie Godfried Semper.²⁹ Ainsi, les musées et Kunsthallen créés à partir des Kunstvereine continueront l'action de ces dernières, d'où les liens très étroits qui vont perdurer entre ces structures.³⁰

L'émergence d'un art cosmopolite et avant-gardiste

- 32 Une autre étape commence lorsque les Kunstvereine, mises en cause pour la qualité des œuvres proposées, et déstabilisées par l'apparition des salons et des galeries privées, se détournent progressivement de l'esprit nationaliste³¹ qui avait contribué à leur naissance pour promouvoir un art de plus en plus tourné vers ce qui est *autre*. Qu'il s'agisse des influences impressionnistes françaises, de la vogue du japonisme ou de l'art primitif porté par les expressionnistes, la vision de l'art change. Elle se complexifie et se pluralise. Une complicité historique entre les associations d'artistes avant-gardistes et certains Kunstvereine, de même que des musées ou des Kunsthallen issues de ces dernières, se noue. La mutation se fera diversement, d'une structure à l'autre, parfois avec rapidité, parfois avec beaucoup de résistance³². Mais l'infrastructure est en place, sur l'ensemble du territoire, et il suffira qu'elle évolue.
- 33 La *machine à vapeur* est en marche : il s'agit d'une métaphore d'autant plus saisissante qu'elle intègre l'image de ce qui fut également une spécificité allemande à cette époque, l'extraordinaire itinérance des expositions. Or, les Kunstvereine seront les stations de ce parcours artistique, ce déplacement incessant sur l'ensemble du territoire. Peut-on seulement imaginer, aujourd'hui, que les toutes premières expositions itinérantes, en Allemagne, il y a plus de 150 ans, eurent lieu alors que le chemin de fer était bien loin de pouvoir relier toutes les villes possédant un Kunstverein ? Et qu'il faut en conclure, forcément, que les œuvres furent déplacées d'une ville à l'autre, et d'une exposition temporaire à l'autre, en diligences tirées par des chevaux, telles qu'elles nous apparaissent aujourd'hui dans les westerns ! La *fabrication de l'amour* de l'art, potion magique (?), vecteur d'une conception de l'art en tant que voie de guérison, qui trouve ici une indéniable concrétisation, peut être comparée, à ses débuts, à un film d'aventure.
- 34 Et cette concrétisation fut si forte que les chiffres de fréquentation semblent aujourd'hui stupéfiants. Non seulement les expositions temporaires des Kunstvereine, mais aussi et surtout les "grandes expositions" attiraient des centaines de milliers de visiteurs, alors même que les moyens de circulation modernes faisaient encore défaut : dès 1836, une exposition d'art accueillait à Berlin, en 71 jours, 111 954 visiteurs³³. En 1893, la *Grosser Berliner Ausstellung* recevait, en 127 jours, 800 000 visiteurs³⁴. En 1914, l'exposition du *Werkbund*, présentée durant une époque sans voitures et de plus interrompue par la déclaration de guerre, était vue par un million de personnes³⁵. Ces expositions connurent une telle ampleur et un tel impact que la lutte pour en détenir la maîtrise fut un des principaux combats des associations avant-gardistes. Une fronde réussie, car celles-ci se transformeront avant la première guerre mondiale en grandes expositions d'art moderne et international, *expositions-documentaires* extraordinairement formatrices pour le public, tel le *Sonderbund* en 1912, ancêtre historique de Documenta.

- 35 Il faut garder à l'esprit le fait que, au sein du milieu de l'art, et en particulier à la fin du 19^{ème} et au début du 20^{ème} siècle, agissent également des écoles d'art, de grands collectionneurs privés, des marchands d'art, puis progressivement des conservateurs de musée. Certains parmi ces acteurs, malgré une fascination générale dans la société allemande pour l'art ancien, vont promouvoir une ouverture d'esprit, une curiosité, et parfois jusqu'à une passion pour un art provocateur, déroutant, un art *anti-bourgeois*. Malgré la crainte de la concurrence, et grâce à la dynamique extraordinaire initiée par les expositions itinérantes, tous ces acteurs finissent tôt ou tard par travailler ensemble, à l'occasion de prêts d'œuvres, d'organisation collective de manifestations ou de financements croisés.
- 36 D'autres formes d'associations artistiques existent, par ailleurs, ce sont les associations d'artistes (*Künstlervereinigung* ou *Künstlerbund*). Elles joueront un rôle important, soit pour, soit contre l'art moderne³⁶. Les Sécessions, qui sont en fait des associations d'artistes³⁷, vont réussir à liguer plusieurs de ces acteurs en leur faveur pour obtenir la liberté et le soutien dont elles ont besoin.
- 37 La réussite des Sécessions est saisissante à plus d'un titre, en comparaison des difficultés de reconnaissance de l'art moderne en France, ce malgré la présence d'artistes d'une valeur exceptionnelle regroupés pour la plupart à Paris. Walter Grasskamp l'explique ainsi :

"Die Provinzialität der deutschen Ausstellungs- und Museumslandschaft entpuppte sich nämlich als Chance der Moderne im Deutschen Reich : Sie war das beste Mittel gegen das Veto, das Kaiser Wilhelm II. und sein einflussreicher Günstling, der Akademiepräsident und Kunsthochschuldirektor Anton von Werner, in den entscheidenden Jahren in der Reichshauptstadt gegen die Moderne durchzusetzen suchten. Als zum Beispiel 1892 eine Ausstellung mit Werken Eduard Munchs nach wenigen Tagen vom Veranstalter, dem Verein Berliner Künstler, geschlossen wurde, waren die Folgen weiträumig: "... das Karnickel, um den die ganze Balgerei ging, Eduard Munch, hatte den allergrössten Vorteil : er war urplötzlich der berühmteste Mann im ganzen deutschen Reich : die Kollektion ging sofort nach München und da von in die andern grossen Städte Deutschlands; von da ab hat dieser ausländische Künstler bis auf den heutigen Tag die meisten seiner Bilder hier an deutsche Mäcene verkauft, schrieb Lovis Corinth 1910. Auch die Routen, welche die beiden ersten Ausstellungen der 'Neuen Künstlervereinigung München' nahmen, sind aufschlussreich. Die erste, im Gründungsjahr 1909, führte Werke von Kandinsky, Jawlensky, Erbslöh, Kanoldt, Hofer, Kubin und anderen aus der Galerie Thannhauser, München, über das städtische Museum Elberfeld in den Kunstverein Barmen und danach in das Folkwang Museum Hagen. Die zweite, im Jahr darauf, entfachte mit Arbeiten der Mitglieder sowie der ausländischen Gäste Derain, Wlaminck, Rouault, Braque und Picasso den berühmten Karlsruher Kunstkandal im dortigen und einen weiteren im Mannheimer Kunstverein."³⁸

"Le provincialisme des expositions et musées constituant le paysage allemand se révéla en effet être la chance des Modernes dans le Reich allemand : elle fut le meilleur outil durant les années décisives contre le veto que l'empereur Guillaume II, et son très influent favori, le président de l'académie et directeur de l'école supérieure d'art Anton von Werner, tentèrent de mettre en place dans la capitale du Reich. Pour exemple 1892, lorsqu'une exposition avec des œuvres de Eduard Munch fut fermée après quelques jours par l'organisateur, l'association des artistes de Berlin, les conséquences furent de grande ampleur : "... le lièvre, à propos duquel s'était jouée toute la querelle, Eduard Munch, avait de loin le plus grand des avantages : il était devenu soudainement l'homme le plus connu de tout le Reich allemand : la collection partit immédiatement à Munich et de là dans toutes les autres grandes villes allemandes ; à compter de ce jour cet artiste étranger, jusqu'à

l'heure actuelle, a vendu la plupart de ses œuvres ici à des mécènes allemands, écrivait Lovis Corinth en 1910. Aussi les routes que prirent les deux premières expositions de la "Nouvelle association d'artistes munichois" sont riches d'enseignement. La première, lors de l'année de sa fondation en 1909, introduisit des travaux de Kandinsky, Jawlensky, Erbslöh, Kanoldt, Hofer, Kubin, et d'autres de la galerie Thannhauser, de Munich jusqu'au musée municipal d'Ebersfeld, au Kunstverein de Barmen, et ensuite au musée Folkwang de Hagen. La seconde, l'année suivante, provoqua le célèbre scandale artistique de Karlsruhe, et un autre ensuite dans le Kunstverein de Mannheim, avec des travaux de ses membres aussi bien que d'artistes étrangers invités tels que Derain, Wlaminck, Rouault, Braque et Picasso."

- 38 Les exemples cités par Grasskamp montrent précisément le processus à l'œuvre : l'impulsion est donnée par des associations d'artistes (ici le Verein Berliner Künstler pour l'exposition de Munch, puis la nouvelle association des artistes de Munich pour les deux expositions suivantes), auxquelles se sont alliés des galeries privées (Thannhauser), des musées (Elberfeld et Hagen), ainsi que des Kunstvereine (Barmen, Karlsruhe et Mannheim). Sans compter l'action des mécènes, également cités au travers de leurs achats durables des œuvres de Munch.
- 39 L'ouverture d'esprit et l'accueil positif réservé aux artistes étrangers étaient également prégnants. La présence massive d'artistes étrangers, et en particulier français, dans l'immense exposition du Sonderbund de 1912, est un exemple très connu. Sans doute beaucoup moins signalée, cette statistique de 1914, relevée par Wulf Herzogenrath³⁹ : "les musées allemands possédaient, d'Ingres jusqu'aux cubistes, environ 200 œuvres françaises, tandis que les musées français n'en possédaient pas même une centaine." Et par ailleurs, parmi les conservateurs de musées allemands achetant des œuvres d'artistes étrangers, plusieurs à cette époque se plaignaient du manque de financement pour ces acquisitions, qui eussent été, sinon, encore plus nombreuses.
- 40 Le cosmopolitisme fut indéniablement un trait marquant, l'un des plus distinctifs de l'art avant-gardiste à l'ère des Sécessions. Or, on trouve déjà cette caractéristique, près d'un siècle auparavant, chez les premiers romantiques. Outre leur sympathie pour les idéaux de la Révolution française, leur fascination pour l'Orient, les multiples traductions d'auteurs étrangers qui leur sont dues ont permis la (re)découverte et la valorisation de ces artistes, parfois dans leur propre pays⁴⁰. Ce cosmopolitisme effréné, cette curiosité passionnée pour la découverte d'autres modes de pensée et d'autres formes d'art, caractéristiques du groupe de l'*Athenaeum*, furent au siècle suivant, dans un contexte différent certes, mais très clairement, la capacité d'ouverture, la marque, et surtout le combat des Sécessionnistes.
- 41 La vision philosophique - presque *chamanique* - de l'artiste en tant que médiateur, selon les premiers romantiques, est également cruciale, pour qui veut comprendre quelles traces celle-ci a pu laisser. Dans la série des fragments intitulée *Idées*, Friedrich Schlegel écrivait : "(...) Communiquer et être communiqué, voilà toute la vie supérieure de l'homme et chaque artiste est médiateur pour les autres"⁴¹. Le fragment qui suit explicite plus précisément en quoi les artistes sont médiateurs (et en cela ils sont *Bildner*) pour le reste de l'humanité : "Est artiste qui a son centre en soi-même. Celui à qui cela fait défaut doit se choisir hors de lui un certain guide et médiateur, naturellement pas pour toujours, mais pour commencer. Car sans un centre vivant, l'homme ne peut pas être, et s'il ne l'a pas encore en lui, il ne doit le chercher que dans un homme pourvu d'un centre pour réveiller le sien"⁴². Cet aphorisme permet de mieux comprendre la haute mission dont est investi l'artiste dans la société⁴³, le

principe d'élévation, et en premier lieu d'éveil, des êtres humains par le vecteur de l'art, et en quoi, aux yeux de Friedrich Schlegel, la culture (Bildung), devient le "bien suprême et la seule utilité". Mais surtout, la vision romantique de l'artiste en tant que médiateur porte aussi l'idée de dissémination, de propagation, de germe et de ferment. Et ce n'est certes pas un hasard si Novalis a intitulé *Grains de pollens* certains parmi les milliers de fragments écrits durant sa courte existence.

- 42 Il est intéressant également, dans ce contexte, de convoquer le texte intitulé "*Les Tableaux*", dialogue fictif rédigé par A.W. Schlegel et sa femme Caroline, publié dans la revue de l'*Athenaeum* en 1799, où se trouve en partie exprimée leur conception de la peinture : "(...) les contacts et les échanges sociaux, voilà l'important. (...) Il en va des richesses spirituelles comme de l'argent : à quoi bon en avoir beaucoup et l'enfermer dans des coffres ! Tout ce qui importe pour qu'il soit profitable, c'est sa *circulation rapide et multiple*"⁴⁴. C'est bien d'une esthétique de la diversité et de la *mobilité*, et d'un lien incessant entre l'art et la vie, que ce sont réclamés les membres de l'*Athenaeum*. Leur lutte pour une conception nouvelle, inventive, de la Bildung, incluant non seulement l'art vivant, mais surtout des formes de création jusque-là méprisées⁴⁵, impensables dans une vision classique de l'art, demeure le point d'ancrage oublié des révolutions à venir.
- 43 D'un point de vue historique et politique, deux ingrédients de base - d'une part le morcellement du territoire, le fait qu'il n'existait pas comme en France de centre prégnant en matière d'art, et d'autre part l'existence d'associations actives telles que les Kunstvereine, constituant le socle de la situation institutionnelle allemande -, permirent de développer "cette circulation rapide et multiple" invoquée par les premiers romantiques, dans le champ des arts plastiques. Ce que Walter Grasskamp désignera, bien plus tard, par l'expression "Le voyage des images" : *Die Reise der Bilder*. Il écrit, dans un article ainsi intitulé, et cette réflexion est tout à fait juste : "Während in Frankreich der Louvre die Transportwege der historischen und der Salon die der zeitgenössischen Kunstwerke zentrierte, begann in Deutschland eine ausgedehnte Zirkulation ohne Zentrum entlang der Stationen der Kunstvereine"⁴⁶. Et c'est bien grâce à l'itinérance géographique - presque invraisemblable - des expositions et des oeuvres, par leur promotion dans les multiples revues et journaux, par les achats et les ventes, les constitutions de collections qui se concrétisent au travers d'une véritable révolution dans le rapport entre public et artistes, et par le tourisme culturel qui en résulte, que se réalise le déploiement d'une culture, d'une *Bildung artistique* en Allemagne, à cette époque sans équivalent. Comme si l'itinérance géographique, la circulation, le voyage justement... - peut-être est-ce là une très belle idée à méditer -, donnaient les moyens de l'itinérance mentale.
- 44 Il est impossible de ne pas citer ici l'activité de personnes totalement passionnées par l'art de leur temps, et qui y consacrèrent leur vie entière. Tel Herwarth Walden, qui fut à l'origine d'une association de soutien à l'art avant-gardiste (*Verein für Kunst*), fondée en 1904, puis d'une galerie et d'une revue célèbres, le *Sturm* : Walden organisa 200 expositions à Berlin entre 1912 et 1924, et plus de 250 expositions dans plus de 40 villes d'Allemagne de même que dans 15 pays étrangers⁴⁷. Peut-être est-ce là un des cas les plus extrêmes d'*attachement à l'art*, mais ce fut loin d'être le seul.
- 45 Et sans doute est-ce encore aujourd'hui une revendication, un geste d'attention, de bienveillance, parfois un magnifique geste d'humanité... Malgré les critiques acerbes concernant les spéculations financières sur le marché de l'art contemporain, et loin de

la rumeur de son inutilité ou de son innocuité, le titre d'un petit livre, consacré aux dix ans d'existence d'une Kunsthalle en Allemagne - dix ans d'expositions d'art international, de théâtre et de musique contemporaine, apportant une programmation de très haut niveau dans une petite ville de province -, exprimait en une phrase cet idéal toujours actuel - et réactualisé -, de la Bildung dans le domaine de l'art : "*Kunst - damit den Kopf beweglich bleibt*".⁴⁸

BIBLIOGRAPHIE

HEIN Dieter, SCHULZ Andreas, Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München, C.H. Beck Verlag, 1996

HEIN Dieter, Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne

SCHULZ Andreas, Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert

SOBANIA Michael, Vereinsleben. Regeln und Formen bürgerlicher Assoziationen im 19. Jahrhundert

MAENTEL Thorsten, Weltbürgerliche Aufklärung, stadtbürgerliche Emanzipation

LUCKHARDT Ulrich, "... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen". Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Hamburger Kunsthalle, 1994

MAI Eckerhard, PARET Peter, Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert, Köln, Böhlau Verlag, 1993

MAI Eckerhard, PARET Peter, Mäzene, Sammler und Museen - Problematisches zur Einleitung

FECHNER Frank, Sammlertum, Mäzenatentum und staatliche Kunstförderung in Geschichte und Gegenwart - aus verfassungsrechtlicher Sicht

MAI Eckerhard, "Wallrafs Chaos" (Goethe) - Städel Stiftung

GRASSKAMP Walter, Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert

LENMAN Robin, Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923 : Integration, Veränderung, Wachstum

LEWIS IRWIN Beth, Kunst für Alle : Das Volk als Förderer der Kunst

GRASSKAMP Walter, Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert.

MILLA Bernd, MUNDER Heike, Tatort Kunstverein, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, 2001

BEHNKE Christoph, Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine

TUOWSKI Jan, Kunstvereine in der Öffentlichkeit

STEINER Barbara, Was können Kunstvereine heute (noch) leisten ?

SCHEPERS Heiner, Kunstvereine sind Orte für die Zukunft der Kunst

HERZOGENRATH Wulf, Der Kunstverein in Bremen : Träger der Kunsthalle

NIPPERDEY Thomas, Wie die Kunst autonom wurde, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, N° 181, 8 août 1987.

NIPPERDEY Thomas, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Corso bei Siedler

PARET Peter, Die Beliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin, Quadriga GmbH, 1981

Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhundert in Deutschland, Berlin, Berlinische Galerie, Catalogue d'exposition, 1988.

GRASSKAMP Walter, Die Reise der Bilder. Zur Infrastruktur der Moderne

ROTHERS Eberhard, Ausstellungen, die Epoche machten

SCHNEEDE Uwe M., Autonomie und Eingriff. Ausstellungen als Politikum. Sieben Fälle

Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Catalogue d'exposition, Berlin, 2000

LE BLANC Charles, MARGANTIN Laurent, SCHEFER Olivier, La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand, Paris, José Corti, 2003.

LACQUE-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand, Paris, Seuil, 1978.

BEHLER Ernst, Le premier romantisme allemand, Paris, PUF, 1996.

BEHLER Ernst, Le dialogue des "Tableaux" d'August Wilhelm Schlegel et la conception de la peinture dans le premier romantisme allemand, in : Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky, Revue Germanique Internationale 2/1994, Paris, PUF.

NOTES

1. Chargé au départ d'une dimension religieuse, en particulier piétiste, le concept de Bildung n'a cessé d'évoluer quant à ses contenus. La fin du 18ème siècle est marquante pour l'intégration des sciences et de la philosophie de la nature (Naturphilosophie) dans le socle de la Bildung, de même que, grâce aux premiers romantiques, y sera intégré l'art "moderne", et non pas uniquement les arts anciens et le classicisme. Ce concept, très complexe, devenu au fil du temps intraduisible, connaît aujourd'hui une réévaluation en raison du danger de la spécialisation extrême des savoirs. Il peut cependant être défini par quatre composantes principales, récapitulées par Wilhelm Woskamp. Le concept de Bildung est forgé par :

- "Un concept moderne de l'individualité : l'idée qu'il existe un sujet unique, inachevé, non interchangeable et imprévisible, mais aussi capable d'évolution.
- L'opposition de l'éducation et de la formation, l'existence de la conception (néo-humaniste) de l'éducation (Bildung), fondée sur le principe de l'auto-éducation, par opposition à la formation (Ausbildung) orientée sur la possibilité d'employer et de mettre à profit les connaissances.
- Progrès et évolution : au caractère unique et inimitable de l'individu correspond sa faculté de se développer et de se parfaire, le devoir, qui lui revient en tant qu'être humain, de se "perfectionner".
- La coïncidence entre la formation subjective et la formation de l'espèce : la formation ne demeure pas limitée à l'auto-accomplissement de l'individu. Dans l'accomplissement de

l'individu se reflète l'histoire de l'espèce humaine.", WOSSKAMP Wilhelm, *Extinction. A propos de l'autoréflexion du roman d'éducation au Xxè siècle chez Thomas Bernhard*, in Goethe cosmopolite, Revue Germanique Internationale 12/1999, Paris, PUF, 1999, p. 258.

2. Dans un premier temps, toutefois, au sein des *Geselligkeitsvereine*, les arts plastiques ne faisaient pas partie de l'idéal classique de formation, et n'avaient pas encore pleinement intégré le socle de la *Bildung*. Les expositions n'étaient pas, de loin, l'activité principale.

3. Par exemple le titre d'un livre sur l'art intitulé *Ressource Kunst, Die Elemente neu gesehen*, Cologne, 1989, Georg Jappe und DuMont Verlag. En 1989, *Ressource Kunst* était aussi le nom d'un réseau de scientifiques, d'artistes et de professionnels de la communication, dont la préoccupation était d'introduire une nouvelle conception de la nature dans le champ de l'art.

4. Dictionnaire Petit Robert, 1988.

5. SOBANIA Michael, *Vereinsleben, in Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München, C.H. Beck Verlag, 1996, p. 177-190.

6. L'auteur indique par ailleurs que, sur l'ensemble du territoire allemand, des centaines d'associations offraient de quelques douzaines à plus de 300 journaux et revues, tant nationales que venant de l'étranger, ce qui représentait un soutien considérable à la presse et à l'édition.

7. MAENTEL Thorsten, *Weltbürgerliche Aufklärung und Stadtbürgerliche Emanzipation, in Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München, C.H. Beck Verlag, 1996, p. 149.

8.

9. MAENTEL Thorsten, op. cit. p. 141.

10. On trouve ici l'explication d'un fait historique : l'unification allemande a d'abord été culturelle, avant même de se réaliser politiquement.

11. Novalis, comme les Schlegel (Friedrich, August et sa femme Caroline), de même que Dorothea Veit, fait partie du groupe de l'*Athenaeum*, lequel fonde à Iéna une revue du même nom, vecteur principal des conceptions politiques, philosophiques et artistiques du premier romantisme allemand. Novalis écrivait, en 1799, dans un texte intitulé *Europe ou la chrétienté* : "En Allemagne, par contre, on peut déjà, en pleine certitude, ressortir les indices d'un monde nouveau. De son pas lent, mais sûr, l'Allemagne s'avance par-devant les autres pays de l'Europe. Alors que la guerre, la spéculation et l'esprit de parti tiennent tous ceux-ci occupés, le pays allemand avec son soin entier se forme et se cultive, déjà faisant partie d'une époque supérieure de la civilisation ; et ce progrès ne manquera pas de lui donner, dans la marche du temps, une prépondérance considérable sur les autres pays. Dans les sciences comme dans les arts c'est, déjà visible, une puissante fermentation. Infiniment et toujours plus s'y déploiera l'esprit. De nouvelles veines seront exploitées dans des mines vierges encore de découvertes." In GUERNE Armel, *Les Romantiques allemands*, Paris, Phébus, 2004, p. 281.

12. Une présentation détaillée étant malheureusement irréalisable sous la forme d'un article.

13. Après Kant, dans la terminologie esthétique, l'"autonomie" signifie la liberté de création et de production d'œuvres d'art, et l'indépendance par rapport à toute destination extérieure, y compris politique ou morale. Autour des années 1800, alors que l'"autonomie" était déjà un élément central du classicisme weimarien, sa reprise et

son approfondissement par les premiers romantiques dans leur théorie de l'art et de la littérature en font un point crucial de la réflexion sur l'art de cette époque.

14. Citation tirée de la publication produite pour les 175 ans du Kunstverein de Karlsruhe, in DRESCH Julia, RÖSSLING Willfried, *Bilder im Zirkel, 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe*, Karlsruhe, 1993, p. 72.

15. Athenaeum, fragment 63, in LAOUE-LABARTHE Ph., NANCY J.-L., *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris, 1978, p. 106.

16. Idées, fragment 65, op. cit., p. 213. Dans la même série de fragments, p. 209 du même ouvrage, F. Schlegel écrit également : "Le bien suprême et la seule utilité, c'est la culture" (fragment 37). Toutefois, en allemand, le terme utilisé pour *culture* est en réalité Bildung.

17. La revendication d'une reconnaissance de l'art *moderne* au temps des premiers romantiques ne correspond pas, évidemment, à la périodisation pratiquée par les historiens d'art dans le domaine des arts plastiques. Il s'agit, tant en littérature qu'en arts plastiques, d'une périodisation incluant le Moyen-Âge et la Renaissance, et de l'espace européen. Ces artistes étaient, en regard de l'apologie du grand art grec opérée à cette époque, considéré comme indépassable, relativement méprisés. En outre, le terme moderne recouvrait pratiquement celui de romantique, et l'on peut sans conteste affirmer que l'art romantique était un art qui se projetait dans le futur, un art infini et en devenir, en perpétuelle métamorphose.

18. En art, la soumission aux règles académiques devient intenable : elle n'a plus lieu d'être. L'artiste revendique sa liberté, élément fondateur de la conception esthétique défendue par les romantiques, mais aussi d'une certaine manière par les Aufklärer allemands (Bildung et liberté sont le socle commun des deux univers de pensée). La rupture esthétique la plus radicale, qui se produit dans un univers de dislocations et de crises politiques successives, est celle de la fin de la mimesis. Néanmoins, les tenants du classicisme weimarien restent fermés à l'introduction de l'art moderne dans le socle de la Bildung. Dans la revendication d'une expression personnelle de l'artiste, authentique et libérée des règles, qu'il qualifie par "die Gewalt der Künstler", on peut remonter cependant jusqu'à Dürer, dans un texte écrit entre 1515 et 1520, intitulé "Ästhetischen Exkurs". De même pour la fascination envers les objets d'art primitif, qu'il découvre, ébloui, au hasard du déchargement d'un bateau.

19. STEINER Barbara, Was können Kunstvereine heute (noch) leisten ?, in Tatort Kunstverein, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2001, p. 57.

20. Les achats des nombreux Kunstvereine fonctionnant sur tout le territoire allemand n'ont pas encore fait l'objet d'une étude réellement approfondie. Par exemple, une œuvre de Caspar David Friedrich fut achetée, de son vivant, par un Kunstverein : il serait par conséquent dangereux de généraliser trop hâtivement à toutes les associations l'aspect médiocre des achats effectués avant l'action des Sécessions.

21. Les termes utilisés en allemand sont Aktiengesellschaften ou Losvereine.

22. Il y a donc en Allemagne deux sortes de musées très différents, ce qu'il ne faut jamais perdre de vue : les uns issus des collections princières, n'intégrant pas l'art vivant, les autres construits en raison de la possession de collections importantes constituées par les Kunstvereine, ouvertes à l'art vivant.

23. Cité par GRASSKAMP Walter, *Die Einbürgerung der Kunst*, in Sammler, Stiften und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. Und 20. Jahrhundert, Köln, Böhlau Verlag, 1993, p. 108. L'historien d'art anglais est William Vaughan, spécialiste du premier romantisme.

24. De même, l'histoire des Kunstvereine devrait également comprendre celle du développement extraordinaire des affiches d'exposition, des catalogues et revues d'art, dont elles furent le vecteur inégalé.
25. BEHNKE Christoph, *Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine*, in Tatort Kunstverein, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2001, p.13.
26. "Kunst für alle" signifie "de l'art pour tous". Ce fut sans conteste, au travers du design industriel, également l'un des objectifs du Bauhaus.
27. HEIN Dieter, *Kunst und bürgerlicher Aufbruch*, in DRESCH Julia, RÖSSLING Willfried, *Bilder im Zirkel*, 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe, 1993, p. 33.
28. LENMAN Robin, *Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923 : Integration, Veränderung, Wachstum*, in Sammler, Stiften und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. Und 20. Jahrhundert, Köln, Böla Verlag, 1993, p. 138. Traduction : "Durant l'année 1908, il fut livré pas moins de 10259 objets d'art pour le seul Kunstverein de Munich, ce qui représente une moyenne de 850 objets par mois."
29. LUCKARDT Ulrich, "... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen". Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Hamburger Kunsthalle, 1994, p.12.
30. Ceci permet d'expliquer également l'existence de liens de solidarité entre les institutions culturelles, malgré leur concurrence, et le fait que le travail "en réseau" est une pratique de longue date en Allemagne.
31. Ce propos demande encore à être nuancé : au tout début c'est à un art régional et à des artistes régionaux que se sont consacrés les Kunstvereine. Un premier glissement eut lieu lorsque ces structures se fédérèrent en groupements interrégionaux, ce qui permit d'élargir leur programmation à la sphère nationale. Rapidement, les Kunstvereine devinrent des lieux d'organisation d'expositions temporaires et très souvent itinérantes, où il fut possible d'acheter directement des œuvres, sans passer par le biais d'une loterie, ce qui leur permit d'engranger des profits considérables. Ces profits ayant servi également à des investissements patrimoniaux importants, permettant des rentrées d'argent régulières, certains Kunstvereine profitent encore aujourd'hui de cette fortune d'hier, par l'assurance d'une certaine indépendance financière, encore accentuée si elles peuvent compter sur beaucoup d'adhérents.
32. L'un des cas les plus emblématiques est sans doute celui de Hanovre. La politique de son important Kunstverein, l'un des plus grands en Allemagne (jusqu'à 11000 membres), était si conservatrice que se constitua, contre cette association, la très renommée Kestner Gesellschaft, en 1916, dont les expositions font partie des réalisations cruciales citées dans le domaine de l'histoire de l'art.
33. Hein Dieter, op. cit., p. 190.
34. IRWIN LEWIS Beth, *Kunst für Alle : das Volk als Förderer der Kunst*, in Sammler, Stiften und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. Und 20. Jahrhundert, Köln, Böla Verlag, 1993, p. 187.
35. NIPPERDEY Thomas, *Wie die Kunst autonom wurde*, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, n° 181, 8 août 1987.
36. Il existe bien sûr des associations d'artistes à visée régionaliste ou nationaliste, non réceptives à l'art étranger, et désirant garder leur pouvoir sur un territoire. C'est ce qui s'est produit dans l'exemple du Sonderbund, importante exposition d'art moderne et international, incluant une présence majoritaire de courants et d'œuvres d'art français, projetée en 1912 à Düsseldorf, mais finalement déplacée à Cologne, à cause de l'action négative et de la contestation acharnée d'une association d'artistes régionalistes. Là encore, c'est le déplacement qui est instructif : contrairement au modèle français,

centralisé sur Paris, plusieurs villes allemandes pouvaient accueillir une grande exposition. Ce qui n'était plus possible à Düsseldorf sera réalisé, effectivement, à Cologne.

37. Les différentes sécessions (Munich, Berlin, Karlsruhe, Stuttgart, Dresde et Weimar) se liguent entre elles et s'organisent collectivement au travers d'une association d'artistes nationale, fondée en 1903, le Deutsche Künstlerbund. De ce fait, les expositions organisées chaque année (Jahresausstellung) n'ont pas lieu uniquement dans les deux villes où se trouvent les deux groupes sécessionnistes rivaux les plus importants, à savoir Munich et Berlin. Celles-ci sont organisées aussi bien à Weimar, Darmstadt, Leipzig, Brême et Mannheim.

38. GRASSKAMP Walter, *Die Reise der Bilder. Zur Infrastruktur der Moderne*, in *Stationen der Moderne*, Berlinische Galerie, Berlin, 1988, p. 27. La citation de Lovis Corinth est tirée du livre consacré entièrement à l'étude des Sécessions allemandes de Peter PARET, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Severin und Siedler, Berlin, 1981.

39. HERZOGENRATH Wulf, *Fakten zur Kunstszene im Deutschland der zwanziger Jahre*, in *Catalogue Paris - Berlin 1900 -1933*, Munich, 1979. "Eine erstaunliche Statistik wurde für das Jahr 1914 aufgestellt (1920 in Les Cahiers d'aujourd'hui veröffentlicht) : Von französischer Kunst von Ingres bis zu den Kubisten befinden sich etwa zweihundert Werke in deutschem Museumsbesitz, aber nicht einmal hundert in französischem."

40. Les frères Schlegel ont été des pionniers dans la découverte, la traduction et la valorisation des littératures romantiques italiennes, portugaises, espagnoles et provençales, tant en théâtre qu'en poésie, de la fin du Moyen-Âge et de la période post-médiévale. Ils furent, entre autres, les traducteurs de Dante, Cervantès et Shakespeare en Allemagne.

41. LE BLANC Charles, MARGANTIN Laurent, SCHEFER Olivier, op. cit., p. 266. Fragment n° 44.

42. LACOUÉ-LABARTHE P., NANCY J.-L., op. cit., p. 210. Fragment n° 45.

43. Vision *chamanique* que ne manquera pas de reprendre Joseph Beuys, qui s'inspire effectivement des premiers romantiques, en particulier de Novalis.

44. LE BLANC Charles, MARGANTIN Laurent, SCHEFER Olivier, *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003, p. 625. Dans le domaine de l'histoire littéraire, Friedrich Schlegel avait été le premier à exprimer l'importance de l'histoire de l'art par la formule, qui fit date : "L'art se fonde sur le savoir, et la science de l'art est son histoire". Il revient à August Wilhelm Schlegel, dans le dialogue sur la peinture en premier lieu, d'avoir élargi cette théorie de l'art, jusque-là centrée sur la poésie, aux arts plastiques. On trouve dans ce texte également la revendication du caractère non mimétique de la peinture (de même que la reconnaissance - contre Goethe et le classicisme weimarien, de la peinture européenne moderne, et la défense de la peinture de paysage). La théorie et la philosophie de l'art, de même que les créations artistiques ultérieures, tant en poésie qu'en peinture, furent ainsi amenées à connaître de nombreux bouleversements, engagées dans une phase nouvelle.

45. Les notions de fragmentation, d'art combinatoire, de montage, de croisement, de dissémination, de diversité dans le processus de création, la reconnaissance de modes d'expression jusque-là considérés comme mineurs - tels que le conte, le witz,

l'anecdote, la caricature, la laideur, les descriptions d'aspects les plus prosaïques de la vie - l'intégration et la fusion des contraires, la pratique de l'ironie, et par ailleurs la notion de sublime, sont des conceptions portées et développées de manière considérable par le premier romantisme allemand. L'héritage laissé en quelques années de recherche menées par cette poignée de jeunes gens produira des résurgences dans de multiples mouvements et attitudes artistiques, traversant l'ensemble de la période moderne jusqu'à notre époque actuelle.

46. GRASSKAMP Walter, op. cit., p. 26. Traduction "Pendant qu'en France le Louvre centralisait les voies de transport de l'art historique et le salon celles de l'art contemporain, commençait en Allemagne une circulation en constant développement, dénuée de centre, tout au long des stations des Kunstvereine."

47. GRASSKAMP Walter, op. cit., p. 29.

48. "De l'art, pour que l'esprit reste en mouvement". Ou, traduit littéralement : "pour que la tête reste mobile". Il s'agit bien ici de la revendication d'une itinérance mentale. Ce catalogue a été édité pour les 10 ans de la Stadtgalerie de Saarbrücken, qui en réalité est un Kunstverein, bien que son nom ne l'indique pas. "Kunst - damit den Kopf beweglich bleibt", 10 Jahre Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken, 1995.

RÉSUMÉS

Une machine à vapeur pour la fabrication de l'amour de l'art... C'est peut-être au travers de cette expression, utilisée par un historien d'art anglais pour caractériser la création des Kunstvereine (associations d'amateurs d'art), que l'on peut donner une image véritable de ce qui s'est produit dans le champ de l'art en Allemagne au début du 19^e siècle : la mise en place d'un réseau d'associations sur l'ensemble du territoire, qui fut le socle de la création des musées, d'un marché de l'art, ainsi que de l'extraordinaire circulation des expositions, et, dans un second temps, de l'émergence de l'art moderne. Un champ expérimental dont l'un des objectifs clairement revendiqués était une *Bildung* (éducation) de la population, ainsi que le dépassement des barrières sociales. Une *Bildung* incluant l'art vivant, exigence formulée dès l'apparition des premiers romantiques.

A steam engine... The highest idea of education : core elements about german art-unions history. A steam engine for the manufacture of the love of art... Perhaps it is possible to give, through this by an english art historian used expression to describe the creation of art-unions, a true image of what happened in the field of art in Germany at the beginning of the 19^e century : the development of an art-unions network on the whole territory, which was the base of museum's creation, of an art market, of the incredible traffic of exhibitions, and, in a second time, of the emergence of modern art. An experimental field, of which one of the clear asserted aims was to educate the population, as well as to overthrow the social barriers. An education (*Bildung*) including alive art, a formulated exigency that existed as of the appearance of early Romanticism.

Eine Dampfmaschine...Der höchste Bildungsbegriff : Grundzüge der Geschichte deutscher Kunstvereine. Eine Dampfmaschine für die Herstellung von Kunstliebe... Vielleicht kann man durch diesen Ausdruck, von einem englischen Kunsthistoriker benutzt, um die Gründung der

Kunstvereine zu beschreiben, ein von Deutschland am Anfang des 19. Jahrhundert echtes Bild geben, was im Feld der Kunst stattfand : die Verwertung eines im gesamten Gebiet Assoziationsnetzes, das der Sockel der Museengründung, eines Kunstmarktes, sowie der aussergewöhnlichen Ausstellungszirkulation wurde, und, in einer zweiten Stufe, des Auftauchens moderner Kunst. Ein Experimentsfeld, von dem eine der deutlich geforderten Zielsetzungen die Bildung der Bevölkerung war, sowie die Überschreitung der ständischen Barrieren. Ein Bildungsbegriff in dem lebende Kunst eingeschlossen war, ein Anspruch der seit der Erscheinung Frühromantismus schon formuliert war.

AUTEUR

MARYLIN MOLINET

Marylin Molinet a assuré les fonctions de directeur de musée, conservateur et commissaire d'exposition. Elle termine actuellement une thèse en esthétique, portant sur une étude comparative entre France et Allemagne.