



## Paris-Weimar-Berlin: le “pivot merveilleux“?

Béatrice Joyeux-Prunel

### ► To cite this version:

Béatrice Joyeux-Prunel. Paris-Weimar-Berlin: le “pivot merveilleux“?. Alexandre Kostka. Alexandre Kostka (éd.), Weimar-Paris/Paris-Weimar. Kunst und Kulturtransfer um 1900, mit einer Einleitung von Marie Louise von Plessen, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2005., Stauffenburg Verlag, pp.131-158., 2005, Weimar-Paris/Paris-Weimar. Kunst und Kulturtransfer um 1900. hal-01478517

**HAL Id: hal-01478517**

**<https://hal.science/hal-01478517>**

Submitted on 9 Jan 2019

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

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

Copyright

## Paris-Weimar-Berlin: le „pivot merveilleux“?

Béatrice Joyeux-Prunel<sup>1</sup>

«Enfin, je sens que nous sommes aujourd'hui aussi fortement appuyés en France et en Angleterre qu'en Allemagne. Nous *tenons* le monde artistique dans nos mains. *A aucun prix, nous ne devons perdre ce pivot merveilleux qu'est Weimar.*<sup>1</sup>»

Un peu plus d'un an après son entrée en fonction comme directeur du musée des beaux-arts de Weimar le 24 mars 1903, le comte Harry Kessler (1868-1937), pense être parvenu à ses fins<sup>2</sup> faire de Weimar un centre de l'art moderne en Europe, d'où il pourra tirer les rênes d'une rénovation artistique et spirituelle mettant l'Allemagne à l'heure de la modernité. L'ambition de Kessler va jusqu'à envisager de faire de Weimar une capitale culturelle de dimension internationale: lieu d'échanges privilégiés entre les mouvements les plus novateurs de tous les pays d'Europe, en particulier de France, d'Angleterre et de Belgique, la ville viendrait concurrencer ses consœurs allemandes, tant Berlin et Munich que les autres centres artistiques germaniques.

Projet incongru s'il en est. Comment Kessler osa-t-il même espérer transformer cette agglomération de 15 000 habitants, gouvernée par un grand-duc très jeune et sous l'influence de sa cour, pour laquelle Berlin constituait la référence de tout comportement, en plaque-tournante internationale de l'art moderne? Le comte n'est certes pas dupe des divisions internes au petit milieu weimarien, ni des goûts limités de son jeune souverain, Wilhelm-Ernst, pour l'art (et plus encore l'art moderne). Mais il espère pouvoir tirer parti du passé culturel de la ville, à la quelle la figure de Goethe en particulier a conféré une aura internationale. Le poids symbolique d'une pensée cosmopolite dont Nietzsche fut le prophète avec Goethe, peut donner à son entreprise une portée universaliste.

---

<sup>1</sup> Je remercie Alexandre Kostka qui m'a proposé d'écrire cet article. Ses relectures m'ont aidée à mieux comprendre des enjeux qui parfois m'échappaient, et la discussion avec lui fut toujours stimulante.

En 1903 Weimar semble donc bien le «tremplin idéal» pour toutes les entreprises de Kessler, non seulement artistiques, mais aussi politiques et diplomatiques. Depuis Weimar en effet, le comte parvient à rassembler les artistes en opposition à la politique culturelle étreinte de l'empereur, dans le *Deutscher Künstlerbund* (décembre 1903). Préoccupé par la politique d'armement maritime du gouvernement prussien et la dégradation des relations diplomatiques anglo-allemandes, il obtient en janvier 1906, la publication dans la presse anglaise de protestations d'amitié anglo-allemande réciproque, de la part de sommités intellectuelles et politiques d'Angleterre et d'Allemagne<sup>3</sup>. C'est dans ce cadre qu'il organise depuis Weimar une grande exposition d'art allemand à Londres: le *Künstlerbund* doit y prendre la meilleure place, pour signifier l'amitié anglo-allemande des milieux modernistes.

En quelques mois Harry Kessler est ainsi devenu l'éminence grise d'une politique allemande culturelle et diplomatique nouvelle, qu'il pratique depuis Weimar. Cette diplomatie privée est en rupture évidente avec celle, officielle, de Berlin. C'en est trop. La situation du grand-duché de Weimar dans l'équilibre intérieur de l'Allemagne ne lui permet pas de soutenir de tels affronts contre Guillaume II. En juillet 1906 Kessler doit présenter sa démission au grand-duc. Le modernisme trop affirmé des expositions qu'il organise au musée grand-ducal ont été le prétexte d'une campagne violente contre le comte. Weimar, capitale d'une opposition artistique, mais surtout politique et diplomatique à la puissance de Guillaume II, n'était pas viable.

?

L'histoire de l'introduction de l'art «moderne», essentiellement produit à Paris<sup>4</sup>, à Weimar est donc celle d'un échec. Non pas l'échec d'une introduction de l'art impressionniste, mouvement déjà bien implanté en Allemagne au tournant du siècle, et auquel l'entreprise de Kessler à Weimar n'aura fait que contribuer. Ni d'ailleurs celui de l'introduction de la peinture divisionniste, à la quelle Kessler put fournir un réseau d'amateurs sans précédent<sup>5</sup>. Mais c'est l'échec, d'une part, d'un transfert culturel vers *la cour de Weimar*, provoqué par un décalage trop grand entre le lieu de départ de l'importation, et le lieu espéré d'accueil de l'art moderne<sup>6</sup>. Entre le Belvédère et les ateliers de Montparnasse, la distance géographique, symbolique, culturelle et temporelle était grande. La cour du grand-duc ne vivait pas à la même «époque esthétique» que Kessler et ses tableaux divisionnistes. Question de goût. Mais surtout d'habitudes. Kessler allait trop vite en introduisant ses Gauguin ou ses Signac à Weimar. Le décalage entre les «champs esthétiques<sup>7</sup>» moderne et weimarien était d'autant plus fort que Kessler importait avec ses toiles divisionnistes ou ses sculptures de Rodin, toute une politique. Enfin, d'un point de vue international, l'échec de Kessler en 1906 fut celui de

la construction d'une capitale de l'art, c'est-à-dire d'un lieu d'exposition, de production et de réflexion sur l'art contemporain. Le comte voulut convertir le «capital symbolique<sup>8</sup>» littéraire et philosophique de Weimar en capital artistique. Il n'y parvint pas.

L'objet de cet article est de comprendre cette aventure, en analysant les dynamiques sous-jacentes à cette tentative de construction d'une capitale culturelle. Les raisons du fiasco d'un Weimar-capitale allemande de l'art moderne sont certes assez évidentes: d'un côté les réticences d'une cour enclavée dans et dominée par le modèle culturel et politique prussien, et dont le monarque, le jeune Wilhelm-Ernst, avait vite compris qu'il ne pouvait jouer sans risques l'opposition moderniste au pouvoir de Berlin de l'autre la situation géographique, politique, démographique, économique et culturelle de la capitale de Thuringe. Il ne suffisait pas en effet d'être situé sur la route de Francfort sur le Main ou de Munich à Berlin, ou d'être un lieu privilégié du tourisme culturel allemand, pour convaincre que la ville était un nouveau pôle de l'art moderne. De même le capital symbolique de la ville ne comblait pas son déficit en puissance politique et économique, à l'ombre et sous l'œil de Berlin. Enfin le faible peuplement de la ville, l'effectif plus réduit encore de sa population artistique, et les moyens réduits de la politique culturelle grand-ducale constituaient des obstacles évidents à toute implantation d'un marché de l'art moderne, si petit qu'il soit.

Reste à comprendre en revanche, pourquoi le comte Kessler et ses amis purent *s'aveugler* au point de mettre en place, d'envisager même, un tel transfert culturel, temporel et politique, de Paris sur Weimar; pourquoi ils furent jusqu'à croire «tenir le monde artistique entre leurs mains». Kessler avait-il raison? Weimar fut-il pendant trois ans, de 1903 à 1906, la capitale allemande de l'art moderne – c'est-à-dire un lieu de référence pour les acteurs du champ international de l'art moderne<sup>9</sup>? Quelles étaient les implications de la collaboration d'artistes, de marchands d'art, d'hommes de lettres allemands, français, belges, anglais ou norvégiens au projet de Kessler? Le passé littéraire, musical, artistique, philosophique de la ville ne pouvait suffire à leur conférer une gloire tout à fait hypothétique.

Pivot invisible, parce qu'ils ne regardaient pas où ils mettaient les pieds, Weimar put paraître quelque temps aux artistes et aux marchands attirés en Thuringe par l'entreprise de Kessler, comme un véritable tremplin pour implanter l'art moderne de Paris en Allemagne. Les qualités de persuasion d'Harry Kessler y contribuaient largement. L'attraction de Weimar restait cependant très relative. Dans l'écheveau des relations entre Paris, Berlin, Bruxelles et Londres, le projet de transfert de Kessler favorisa en Allemagne la concentration des rivalités diplomatiques et culturelles de ces capitales. Weimar, lieu des tensions entre le choix moderniste, pacifiste et cosmopolite d'une part, et la la politique impérialiste de Guillaume II

d'autre part, ne pouvait devenir une capitale artistique: la culture y était trop soumise au politique. Des ateliers parisiens au musée de Weimar, le chemin passait en fait par Berlin, Munich, voire Londres, et pour Kessler il devait conduire à Berlin.

## **I. Le pivot invisible**

«Je suis aujourd'hui de retour d'un tour assez long en Allemagne, où j'ai voyagé quelque temps avec Van de Velde<sup>10</sup>», écrit Kessler le 6 septembre à Eberhard von Bodenhausen (1868-1918), ami de longue date avec lequel il a milité, depuis 1895, pour la modernisation de la culture allemande. A Weimar, précise le comte, la place de directeur de l'école d'arts appliqués semble libre pour un porteur de modernité. Il faut y faire nommer son ami l'architecte Henry Van de Velde (1863-1957), et prendre avec lui le pouvoir culturel.

En 1900 Van de Velde s'était installé à Berlin, et son exposition au *Hohenzollern Kunstgewerbehaus*, à l'automne, semblait marquer sa consécration dans les milieux modernistes berlinois voire à la cour<sup>11</sup>. En janvier 1901 il faut abandonner ces espoirs: «Hier l'Impératrice a visité mon exposition, elle ne s'est pas laissé conquérir», écrit l'architecte à Kessler<sup>12</sup>. Les déboires de l'installation commerciale de Van de Velde à Berlin persuadent le comte: un terrain vierge serait plus propice à l'introduction de ces innovations. A la recherche d'une ville pour y instaurer la réforme artistique dont ils se sentent porteurs, Kessler et Van de Velde ont trouvé à Weimar une place disponible.

### **Weimar: un choix par défaut?**

Weimar, choisi au hasard d'un voyage? La scène sur laquelle Kessler voudrait briller, introduire la peinture française, et où il a tenté d'imposer son poulain van de Velde, c'est en fait Berlin. Avidé d'exercer une influence, le comte ne pouvait viser que le centre politique de la nouvelle Allemagne. Né dans la haute société prussienne et marqué par une éducation cosmopolite, il n'est pas parvenu à s'insérer dans les arcanes de la grande aristocratie allemande<sup>13</sup>. Kessler s'est donc tourné vers la diplomatie: en 1901 ses tentatives pour y percer n'ont toujours pas abouti. L'ambition qui le ronge s'est reconvertie, depuis 1898, dans une activité d'*importateur culturel*. Depuis 1895 et l'aventure de la revue *PAN*, le comte s'est engagé dans les milieux modernistes décidés à prendre le contre-pied des goûts affichés par l'Empereur Guillaume II.<sup>14</sup> Les membres de cette élite souvent cosmopolite ont constaté l'importance du décalage culturel de l'Allemagne par rapport aux autres pays européens, en particulier la France et l'Angleterre. Ils entendent mettre leur pays au même niveau de modernité que celui auquel il est parvenu dans les domaines économique et social.

Le comte compare sans cesse ce qu'il voit à ce qu'il a vu à Paris; mais d'étonnement en déception, il ne trouve dans aucun centre allemand le dynamisme si fascinant de la capitale française. Il écrit ainsi dans son journal, en 1897:

«A Munich, l'exposition de la Sécession fait une impression désastreuse en comparaison avec les jeunes forces de Dresde [...], et aux fruits grands et mûrs de l'art à Paris: Rodin, Carrière, Dampt, Puvis. [...] On a l'impression qu'il n'y a plus rien à espérer ici, sauf que Munich serve de mise en garde pour Dresde et Berlin. C'est de l'art de parvenu le plus pur, qui n'arrive pas à crâner suffisamment avec le peu qu'il a copié sur les Français et Böcklin. Et encore il brade son faible capital de base <sup>15</sup>.»

Comment augmenter le capital artistique des grandes métropoles de l'art en Allemagne? Paris est la référence artistique fondamentale du comte, une référence «temporelle» sur l'échelle de l'évolution esthétique telle qu'il la comprend. Sa montre esthétique est réglée sur le «méridien» parisien:<sup>16</sup> ce qui est d'aujourd'hui (et de demain) en peinture, la modernité picturale, vient d'abord pour lui de Paris. C'est à cette heure qu'il veut mettre l'Allemagne des arts. A l'image du peintre sécessionniste Max Liebermann (1847-1935), introducteur en Allemagne de la peinture impressionniste, Kessler a donc choisi de se faire importateur d'art moderne, un art qu'il a pu découvrir lors de ses fréquents séjours à Paris et à Londres. Il décide cependant d'introduire la peinture d'artistes encore inconnus outre-Rhin: les pointillistes regroupés autour de Paul Signac, l'art des artistes nabis – en particulier de Maurice Denis (1870-1943).<sup>17</sup> Béatrice von Bismarck a retracé la constitution en 1897, puis l'agrandissement de la collection de peinture française de Kessler, véritablement mise en scène dans l'appartement berlinois du comte.<sup>18</sup> La tentative du comte à Berlin ne peut espérer cependant rayonner davantage que dans le cercle réduit de ses relations mondaines. La place de réformateur, de médiateur de la modernité est prise au tournant du siècle par les artistes de la Sécession et leurs soutiens, souvent d'une génération plus ancienne que celle de Kessler né en 1868: Max Liebermann, ou Hugo von Tschudi (1851-1911), directeur de la Nationalgalerie de Berlin depuis 1896. L'art nouveau, à Berlin, est d'abord la peinture impressionniste. L'effet du décalage artistique entre Paris et Berlin est encore monopolisé en 1900 par les introducteurs de l'impressionnisme. Il n'y a pas de place pour d'autres médiateurs.

Le journal de Kessler révèle ainsi qu'autour de 1900, le comte a perdu l'espérance d'une action réformatrice à Berlin. Le refus borné de la cour, en particulier de Guillaume II, et les difficultés incessantes faites au mouvement moderne, font de la capitale prussienne un terrain miné; mais encore les Sécessions allemandes ont déçu le jeune comte. Kessler part donc

chercher un autre centre où la modernité pourrait mieux prendre racine et rayonner vers toute l'Allemagne; un centre, surtout, où il serait un médiateur unique. Où sa stratégie culturelle prendrait une dimension politique plus nette – et, pourquoi pas, une dimension diplomatique. Avec de telles ambitions, pourquoi avoir élu le petit grand-duché de Weimar sinon par défaut? Kessler s'est tourné vers la cour de Thuringe parce qu'elle lui semble plus influençable, et qu'il pense pouvoir y réaliser son projet de rénovation culturelle. Il en fait part à son ami l'architecte Henry Van de Velde, qu'il espère voir nommer directeur de l'école d'arts appliqués. L'arrivée au pouvoir à Weimar du jeune Wilhelm Ernst, âgé seulement de vingt-cinq ans à la mort de son grand-père en janvier 1901, flatte les espérances des réformateurs autoproclamés. Le 18 décembre 1901, alors que Guillaume II prononce son fameux discours d'inauguration de la *Siegesallee* où il fustige «l'art du caniveau» qui prétendrait s'émanciper de sa tutelle, Kessler a donc déjà pris pied à Weimar. Là il est en contact avec Elisabeth Förster-Nietzsche, la sœur du philosophe, installée en Thuringe depuis 1896 d'où elle entend répandre les idées de son frère. De palabres en intrigues ils arrivent à faire nommer van de Velde directeur de l'école d'arts appliqués (août 1901). C'est le début du grand projet d'un «*neues Weimar*», capitale culturelle refondée sur les héritages de Bach et de Goethe, vouée à prendre sa place non seulement dans la géographie symbolique de la culture allemande, mais aussi à peser dans la géopolitique artistique de l'Europe moderne.

Mais la ville peut-elle s'imposer si facilement dans le réseau des capitales artistiques allemandes du début de siècle? Kessler, Van de Velde et Elisabeth Förster-Nietzsche se mesurent d'abord aux autres centres culturels allemands. La référence à Bayreuth est évidente: Weimar, ville de Nietzsche, ne sera pas celle de Wagner!! Mais dans le domaine des arts, et d'abord des arts appliqués dont van de Velde doit apporter la renaissance à Weimar, la première rivale est Darmstadt. La supériorité de Weimar sera justement dans son lien privilégié avec Paris.

Faire de Weimar un centre de l'art moderne, dont les arts appliqués porteraient le flambeau, c'est faire mieux que la capitale de Hesse où le grand-duc Ernst Ludwig attire à lui les artistes de toute l'Allemagne et de l'Autriche. En 1901, l'exposition «Un Document d'Art allemand» (*Ein Dokument deutscher Kunst*) propose du mobilier et des décorations réalisés dans la perspective d'une modernité nationale: le modèle régionaliste y domine, reprenant dans les traditions artisanales les éléments d'une renaissance nationale et locale. Kessler et Van de Velde se sont rendus à Darmstadt, où ils ont désapprouvé les tendances baroques d'un mouvement trop nationaliste pour parvenir à un style épuré. «Il serait joli que ce soit Weimar

à nouveau qui marche à la tête du mouvement<sup>19</sup>», écrit alors Kessler à son ami Bodenhausen. Weimar fera autre, et mieux que Darmstadt. Darmstadt ne propose que des œuvres d'art; Weimar nouera l'alliance difficile entre art et industrie. Darmstadt se veut un «document d'art allemand» - Weimar sera en art ce qu'elle fut en littérature à l'époque de Goethe: un lieu de ralliement de citoyens du monde; un centre de l'art international. Dans le domaine des beaux-arts, Kessler envisage d'aller plus loin encore que la simple rivalité avec les autres centres allemands. Devenu directeur du musée, il veut en faire un modèle, une vitrine de l'art moderne dans les pays germaniques. Van de Velde écrit ainsi dans ses mémoires:

«Il s'y sentait d'autant plus engagé que les grands journaux des centres artistiques allemands envoyaient leurs critiques attirés à ces expositions. Les articles qui y étaient consacrés signalaient à toute l'Allemagne l'exemple donné par le nouveau directeur des musées de Weimar à ses confrères et dont le public de Thuringe pouvait profiter<sup>20</sup>.»

Kessler est donc plus tourné vers les «grands journaux des centres artistiques allemandes» que vers «le public de Thuringe»... Première erreur: c'est s'ôter la base nécessaire à une implantation locale.

### **Weimar et le choix cosmopolite**

Erreur ou choix délibéré? Les deux à la fois. Kessler construit son musée en rupture vis-à-vis des autres collections d'Allemagne, dont même les plus modernes n'ont pu éviter de faire des concessions à l'art produit sur place. Visitant en février 1903 la Kunsthalle de Hambourg dirigée par Alfred Lichtwark, le comte écrit dans son journal:

«Ce matin à la Kunsthalle, où j'ai vu les Francke et les Runge pour la première fois. Les deux sont vraiment des phénomènes peu allemands, du moins des phénomènes qui n'ont pas d'adeptes dans l'art allemand et n'ont eu aucun écho non plus [...] Le reste, dans la collection de Lichtwark, n'a finalement qu'une *valeur provinciale* en comparaison avec les Anglais et les Français de la même époque. [...] Lichtwark, qui me guidait, était fut un peu perturbé lorsque je lui dis cela. Dans ses discours et ses écrits officiels il passe toujours soigneusement sous silence ces gênants contemporains anglais et français. Mais cette reconstruction du passé hambourgeois est utile. Cela donne aux gens l'indispensable fierté des ancêtres sur laquelle grandit l'assurance<sup>21</sup>.»

Kessler a choisi sa politique pour faire de Weimar une *capitale* artistique *moderne*: en éradiquer le «provincialisme» culturel, c'est-à-dire réduire le poids des traditions artistiques locales qu'il juge, selon l'aune moderniste, de piètre niveau esthétique. Décidé à commencer

sa réforme avec prudence, il propose d'abord au public weimarien une référence berlinoise: Max Klinger (1857-1920). La première exposition qu'il organise au musée montre des peintures, des œuvres graphiques et des sculptures de l'artiste. Klinger est à l'époque un des artistes allemands les plus connus internationalement. Gloire de la Sécession berlinoise, il est aussi illustre que controversé. Lorsque la haute société de Weimar inaugure son exposition, le 24 juin 1903, il a terminé le *Beethoven*, œuvre d'art totale et résumé de toute son ambition, qu'il a montré dans une salle personnelle à la Sécession de Vienne en 1902. La figure de Klinger confère à la nouvelle politique artistique de Weimar une aura à la fois germanique et internationale, dans la perspective d'une réforme spirituelle dont l'Allemagne serait le terreau. Le sculpteur, en effet, s'est associé au projet philosophique du nouveau Weimar: Harry Kessler lui a proposé de réaliser un buste de Nietzsche, présenté dans le salon des Archives du philosophe.

Ce modèle de renaissance allemande reste sous-tendu par un investissement international. La carrière de Klinger, en effet, présente en 1903 une trajectoire cosmopolite caractéristique de celles de ses confrères sécessionnistes, et marquée par une succession de séjours dans les grandes capitales artistiques européennes<sup>22</sup>. Exposer Klinger dès son arrivée à la direction du musée de Weimar est donc un véritable manifeste de la part de Kessler. Le comte propose à Weimar de quitter la scène artistique locale pour devenir une plate-forme de rang international.

Difficile, certes, de convertir immédiatement la vocation régionaliste du musée de Weimar en cosmopolitisme moderne. La «collection permanente» du musée, fondée en 1880, abrite pour l'essentiel des œuvres de l'Ecole de Weimar, paysages, portraits et nus de Theodor Hagen, Christian Rohlf, Paul Baum. Ces élèves de Lenbach (1860-1862) s'étaient consacrés à la peinture de plein-air, dans le sillage de l'école de Barbizon. Kessler se sent bien obligé d'en saupoudrer les expositions qu'il organise. Ne serait-ce que pour montrer patte blanche à la population artistique de Thuringe. Dans la seconde exposition suivant son arrivée, ouverte en août 1903, le directeur du musée introduit une toile de Paul Baum – on ne pourra lui dire qu'il oublie le plus grand artiste du cru.

Mais les visiteurs de l'exposition d'août 1903 ont-ils été si dupes? La liste des œuvres exposées jure de manière tonitruante avec son titre: «Impressionnistes et néo-impressionnistes allemands et français». Paul Baum et Curt Herrmann sont les seuls Allemands de l'exposition.

Impressionniste, Herrmann l'est fort peu: c'est le plus grand émule allemand du pointillisme de Signac. Paul Baum devient donc, selon le catalogue, le représentant de l'impressionnisme allemand: un impressionnisme bien modeste, bâillonné d'ailleurs à un unique tableau dont la fonction est donc de résumer l'«impressionnisme allemand». L'Exposition est en fait un triomphe du post-impressionnisme, pointilliste ou nabi, avec la clarté et les couleurs de 8 toiles de Pierre Bonnard, 4 Cross, 6 Denis et 6 de Charles Guérin, 3 tableaux de Curt Herrmann, 9 de Maximilien Luce, 3 d'Hippolyte Petitjean, 9 d'Odilon Redon, 9 de Ker-Xavier Roussel, 7 de Van Rysselberghe, 2 de Signac et 8 d'Édouard Vuillard.

Certes, Kessler sait faire place à l'art des peintres de Thuringe dans d'autres expositions. Mais quelle figure font leurs œuvres à côté des toiles parisiennes, anglaises, berlinoises ou russes présentées et mises en scène par le comte? outre les expositions d'art parisien, impressionniste ou néo-impressionniste, Kessler montre aussi des exemples du «jeune art anglais»<sup>23</sup>, les «jeunes artistes berlinois» Nolde et Corinth<sup>24</sup>, des œuvres de Wassily Kandinsky<sup>25</sup> ou des décorations du metteur en scène anglais Edward Gordon Craig<sup>26</sup>, sans compter les plus grands artistes allemands de l'époque – en particulier Max Liebermann dont la figure tutélaire s'est imposée dans les milieux modernistes berlinois, et avec elle son interprétation allemande de l'impressionnisme parisien<sup>27</sup>.

Le musée d'art de Weimar devient ainsi musée d'art moderne, avant d'être de Weimar. Kessler en a fait un lieu de rencontre; il cherche à en faire un pôle d'attraction et non plus un terreau de création locale. Weimar doit s'effacer devant Paris, Berlin, Londres et Bruxelles. En février 1904, le comte explicite ses intentions réformistes dans le programme du *Deutscher Künstlerbund*, regroupement d'artistes en révolte contre la politique artistique impériale. Ses principes d'acquisition s'inspireront des pratiques des collectionneurs privés soucieux d'universalité. Ses achats d'art contemporain et ses expositions montreront donc «les jeunes talents féconds que l'on trouve en Allemagne, en France ainsi qu'en Angleterre»<sup>28</sup>. L'art est de partout - et de nulle part. Il doit être d'un temps, et non d'un lieu.

## **II. Le tremplin?**

De Paris, Londres, Bruxelles, jusqu'à Weimar, la distance est pourtant longue. Comment comprendre que certains acteurs du champ de l'art moderne international aient suivi Kessler et accepté de collaborer à son utopie? La majorité des artistes «modernes» ayant exposé à Weimar sont fortement liés au réseau relationnel établi par Kessler entre la France, la Belgique, l'Angleterre et Berlin. Ils ont pu espérer trouver à Weimar des perspectives de

promotion dont ils manquaient chez eux. Mais il restait au comte à convaincre d'autres figures moins accessibles du monde de l'art depuis leur consécration internationale: ainsi d'Auguste Rodin ou de Claude Monet. Enfin pour exposer à Weimar les toiles de grands morts comme Gauguin, Cézanne ou Manet, il fallait persuader les marchands parisiens détenteurs de leurs œuvres.

La tâche était difficile. Kessler sut profiter du *déficit d'information* de ses interlocuteurs sur les conditions politiques, artistiques et économiques de Weimar, et de leurs ambitions sur le marché allemand. Il n'hésita pas à se faire passer, en particulier auprès de Rodin, comme une sorte de responsable officiel de la culture du Grand-Duc de Weimar. Dès cette époque son aura sur Paris était réelle, comme le montrent des lettres que lui envoie le critique d'art Gustave Mourey, pour inciter «Weimar» à participer à la souscription internationale pour offrir *Le Penseur* de Rodin à la Ville de Paris: «Monsieur le Comte, nous avons pensé vous prendre comme notre interprète auprès de S.A.R. le Grand-Duc de S. Weimar, afin de lui faire connaître l'honneur et la joie que nous aurions, à la voir continuer, par une souscription personnelle à l'acquisition du Penseur, son rôle si universellement reconnu de Bien fratrice [*sic*] des Beaux-Arts<sup>29</sup>.» Monsieur le comte a su valoriser son action auprès des milieux modernistes parisiens ou londoniens.

### **Weimar, un lieu d'exposition parmi d'autres pour les artistes consacrés**

Weimar représentait-il un lieu d'exposition crédible pour un grand artiste comme Monet ou Rodin? Les visites du nouveau directeur du musée chez les deux grands artistes laissent penser qu'il lui fallut convaincre ces grands hommes de l'art moderne, personnalités consacrées à Paris et sur le marché international, pour obtenir des expositions personnelles d'eux à Weimar. En novembre 1903, Kessler se rend avec le peintre Théo Van Rysselberghe (1862-1926) chez Monet à Giverny<sup>30</sup>. Accueilli par le peintre avec une dizaine d'autres visiteurs, il fait alors figure d'amateur parmi d'autres, humble quémandeur auprès d'un artiste dont il aimerait organiser une grande exposition à Weimar. Monet en accepte le principe mais l'envoie, grand seigneur, vers son marchand Paul Durand-Ruel (1831-1922). L'exposition aura lieu de fin avril à juin 1905. Exposer Monet est pour Kessler la garantie d'une aura indispensable pour conférer à son entreprise réformatrice une légitimité internationale, susceptible de convaincre les administrateurs de la politique culturelle de Weimar. C'est donc Monet qui apporte une plus-value symbolique à Weimar (et surtout à Kessler). Et non l'inverse.

L'intérêt de Monet pour ses expositions à Weimar est d'ailleurs fort limité. En septembre 1904, c'est à Berlin, chez Paul Cassirer, que le peintre expose treize de ses toiles les plus récentes effectuées à Londres<sup>31</sup>. Les toiles envoyées à Weimar à la même époque, pour l'exposition *Monet, Manet, Renoir, Cézanne* en mars de la même année, sont beaucoup plus anciennes: les huiles de Vétheuil datent des années 1870-1880; tandis que les *Meules* ont été effectuées autour de 1890<sup>32</sup>. Kessler n'a pu choisir que dans le stock des peintures moins fraîches entreposées chez Durand-Ruel.

Quant à Rodin, s'il accepte d'exposer à Weimar à l'été 1904, c'est probablement d'abord par reconnaissance personnelle vis-à-vis de Kessler, son principal médiateur vers l'Allemagne<sup>33</sup>, plus qu'en considération de l'intérêt qu'il aurait à se faire connaître en Thuringe. Le sculpteur est en effet mondialement reconnu (du moins dans le champ de l'art moderne) à cette époque. Il s'est d'ailleurs renseigné auprès de Max Liebermann, du sérieux ou non des propositions de Kessler pour une exposition à Weimar<sup>34</sup>. Ce n'est qu'une fois rassuré, qu'il se laisse aller dans ses lettres à Kessler un ton des plus affables.

Certes, la perspective de devenir le grand artiste de la cour de Weimar ne peut déplaire à Rodin, ainsi que des promesses d'achat par le musée grand-ducal. Le sculpteur écrit à Kessler en 1904:

«Je suis très honoré des visites que son Altesse la Grande Duchesse a bien voulu faire à mon Exposition, et des sentiments de son Altesse le Grand Duc dont vous me faites part; ainsi que du projet d'achat que vous me transmettez pour le Musée de Weimar, auquel je ferai volontiers les mêmes conditions qu'à Berlin du prix de cinq mille francs pour le bronze de l'âge d'airain.» lui écrit Rodin en juillet 1904<sup>35</sup>.

Mais Rodin ne se préoccupe pas en fait de plaire à la cour de Weimar autant que d'être accepté à Berlin, où il entretient sa correspondance féminine de manière parfois mielleuse. Dans ses lettres à Helene von Hindenburg, il se préoccupe de l'effet de ses dessins sur le public berlinois lors de l'exposition de février 1904<sup>36</sup>. Il ne s'inquiétera pas du tout de la réception de son œuvre un an plus tard, en offrant grand-duc de Weimar quatorze dessins de nus dedicacés d'un geste condescendant. Ces dessins coûteront sa place de directeur du musée à Kessler<sup>37</sup>. Certes, ces dessins n'étaient pas destinés à être exposés, et l'erreur de Kessler fut de l'oublier. Mais Rodin ne pouvait ignorer qu'un cadeau à un prince, dans la tradition du *Fürstengeschenk*, est un cadeau public.

Weimar n'est donc pour le sculpteur qu'un lieu parmi d'autres, dont il n'a pas besoin pour augmenter son prestige. En 1904 il a envoyé un choix important de dessins à Berlin, puis des lots de sculptures présentées à Dresde avant l'exposition de Weimar. Ayant promis une visite

en Thuringe, le sculpteur se dédit au dernier moment: «fatigue<sup>38</sup>». Il passe pourtant quinze jours à Düsseldorf à la même époque. Weimar est trop loin.

Loin de Paris, loin des préoccupations de Rodin surtout. Weimar ne semble pas peser sur lui du poids symbolique dont Kessler aimerait tirer parti. Lorsque le comte lui propose de réaliser un buste de Nietzsche, le sculpteur est réticent: il préfère sculpter des personnalités vivantes<sup>39</sup>. Si Rodin avait estimé que la figure de Nietzsche pouvait contribuer à son propre rayonnement, aurait-il décliné cette offre? Le don du *Penseur* par une souscription publique et internationale vient d'être accepté par l'Etat français, et l'organisation de son inauguration place du Panthéon réalise la consécration suprême du sculpteur. Rodin est un grand homme qui peut seul assurer sa gloire.

### **Les «jeunes» et le *détour par l'étranger***

Kessler n'a pas de grandes difficultés en revanche à convaincre les artistes plus «jeunes» à exposer à Weimar. On connaît bien son rôle fondamental, depuis 1897, dans l'introduction en Allemagne du néo-impressionnisme<sup>40</sup>. En 1903, son musée propose à ses amis peintres un lieu d'exposition à l'étranger susceptible de valoriser leurs carrières. A Weimar d'autre part, les relations de Kessler et les intérieurs réalisés par Van de Velde qui y implique toujours des peintres contemporains, multiplient pour ces artistes la perspective de commandes de bon rapport, sans passer nécessairement par un marchand. «Bonnard vient à Weimar vers le 5 mars», écrit Kessler à Van de Velde: pourrait-il avoir des portraits pour le peintre<sup>41</sup>? Le comte et l'architecte se préoccupent de faire vivre les artistes les plus engagés dans son projet. En avril 1905 Signac reçoit de Van Dongen une lettre prometteuse: «Bodenhausen vient d'acheter ta grande vue de Venise qui a figuré à l'exposition de Weimar, et mes amis, les Esche, ont acquis ta vue de Suisse. Le peintre Hofmann, deux ou trois de tes vues d'Antibes et aurait tant désiré les garder toutes les six<sup>42</sup>!»

Au-delà de perspectives financières, les expositions de Weimar donnent aux post-impressionnistes une identité de groupe qu'ils ont du mal à conquérir à Paris ailleurs que chez les marchands. «Ce que je voudrais vous redire», lui écrit le peintre Odilon Redon (1840-1916) à son arrivée à Weimar, «c'est encore toute la joie que j'éprouverai à me produire là-bas, à Weimar: un mot qui évoque tout un grand souvenir d'art et d'intelligence. Nous avons causé, hier, *entre amis, les plus jeunes*, des projets que vous nous avez dits, en laissant courir nos espérances. Nous sommes, tous, joyeux de votre attention<sup>43</sup>.»

Identité de groupe: l'exposition inaugurée le 1<sup>er</sup> août 1903, intitulée *Deutsche und französische Impressionisten und Neo-Impressionisten* [*Impressionnistes et néo-*

*impressionnistes allemands et français*] montre des huiles et des aquarelles de Paul Baum, Pierre Bonnard, Henri-Edmond Cross, Maurice Denis, Charles Guérin, Curt Hermann, Maximilien Luce, Hippolyte Petitjean, Odilon Redon, Ker-Xavier Roussel, Théo Van Rysselberghe, Paul Signac et Édouard Vuillard. Le groupe est bien défini. De même le 8 mars 1905 est ouverte la «Troisième exposition néo-impressionniste», où sont montrées des toiles de Signac, Van Rysselberghe, Cross, Luce et Denis, dans un groupement plus soudé encore. Le fait d'être exposés dans un musée confère à la démarche de ces «jeunes» identifiés en groupe une aura historique. Les voici placés dans une généalogie artistique susceptible de leur conférer une légitimité nouvelle. A Weimar, si les «néos» sont parfois exposés avec d'autres artistes plus importants, c'est toujours avec des morts: ces derniers, nouveaux ancêtres de l'art moderne, sont ainsi présentés comme les prophètes d'un art réalisé par eux. En novembre 1904, une exposition de meubles de Henry Van de Velde est ornée d'œuvres de Van Rysselberghe, Signac, Cross, Denis, Bonnard, Maillol et de Munch, et avec eux de Monticelli, Gauguin, Cézanne, Seurat. Manière habile de faire de Van Rysselberghe, Signac et Cross les successeurs de Gauguin, Cézanne, Seurat et Monticelli, «grands morts» d'une généalogie de l'art moderne.

Kessler propose en fait aux artistes de la génération post-impressionniste, pointillistes ou nabis, une issue à leur situation assez difficile dans le champ parisien. Nés pour la plupart autour de 1865, ces artistes déjà âgés de la quarantaine sont encore des «jeunes» dans le champ de l'art *moderne* français, où la place dominante est occupée par les impressionnistes depuis les années 1890. Dès 1886, les pointillistes regroupés autour de Seurat se sont reconnus dans l'appellation «néo-impressionnisme» proclamée par leur ami critique Félix Fénéon. Signac n'a jamais manqué de sévérité, depuis, envers ces pères trop gênants<sup>44</sup>. Quant aux «nabis», Denis, Vuillard, Bonnard, Luce ou Roussel, leur apparition vers 1890 dans le champ de l'art moderne se voulait plus encore une rupture vis-à-vis d'un impressionnisme trop marqué par le positivisme d'une époque révolue (et même contre le pointillisme). En 1901 Maurice Denis parle encore de la «réaction nécessaire contre les excès ou les frivolités de l'impressionnisme<sup>45</sup>».

En 1903-1904 ces artistes s'opposent toujours à l'impressionnisme, et avec eux aux instances essentielles de consécration des artistes modernes depuis l'autonomisation du champ de l'art moderne: le salon de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris, celui de la Libre Esthétique à Bruxelles, et la galerie Durand-Ruel<sup>46</sup>. «Les artistes de la Société Nationale sont les victimes de l'Impressionnisme», aurait déclaré le peintre Maurice Denis à Kessler en mai 1903. «Et

puis, cette queue de l'Impressionnisme, qui expose chez Durand-Ruel, [...] c'est épouvantable<sup>47</sup>.» En février 1904, dans l'attente de la prochaine exposition de la Libre Esthétique, le peintre pointilliste Théo Van Rysselberghe désigne explicitement les impressionnistes comme les «vieux», se classant parmi les «jeunes» en rupture avec ce mouvement désormais consacré: «l'Exposition des Peintres Impressionnistes à Bruxelles – 25 fév. 29 mars – sera exceptionnellement intéressante [...] on y verra, de Manet à Bonnard un choix vraiment caractéristique. Ce sera pour le public, un show des plus édifiants – et pour nous, les “Jeunes”, une dure épreuve<sup>48</sup>!»

Les places sont donc prises à la Société nationale des Beaux-Arts ou à la Libre Esthétique de Bruxelles, mais aussi chez les marchands d'art moderne à Paris. Les marchands qui ont accueillis les «jeunes» de temps à autre, Paul Durand-Ruel, Georges Petit ou Ambroise Vollard, hésitent depuis 1899 à soutenir le pointillé<sup>49</sup>. Durand-Ruel préfère les impressionnistes et leurs émules; Georges Petit, une peinture plus mondaine; et Vollard s'intéresse aux grands morts (Gauguin, Van Gogh) ou à Cézanne dont la gloire commence à monter. Quant aux frères Bernheim-Jeune, ils n'ont pas encore pris réellement le parti des nabis. C'est ainsi que Rodin conseille vers 1902 à son photographe, Eugène Druet (1867-1916), d'ouvrir une galerie d'art moderne à Paris: «La galerie Durand-Ruel, réputée la plus moderne, s'en tient aux impressionnistes. Il y a une place à prendre, je vous indiquerai tout un groupe de peintres d'avenir, actuellement sans soutien, sans marchand<sup>50</sup>!»

L'exportation de leurs toiles à l'étranger ouvre donc de nouvelles perspectives aux artistes pointillistes et nabis en difficulté pour placer leurs ouvrages. Pour être intégré dans l'«art moderne» en Allemagne cependant, il est bon de passer comme les dignes successeurs du courant impressionniste. Dans la Sécession de Berlin en particulier, l'impressionnisme est devenu ce «juste milieu» qu'il convient de suivre pour être accepté comme peintre moderne<sup>51</sup>. Dans les titres de ses expositions Kessler joue sur donc les mots, les groupes et les appellations: le mot «nabis» n'apparaît jamais; en août 1903 l'exposition *Deutsche und französische Impressionisten und Neo-Impressionisten*, ne montre aucun tableau impressionniste français, malgré son titre. Qui en effet, de Bonnard, Cross, Denis, Guérin, Luce, Petitjean, Redon, Roussel, Signac et Vuillard, se dirait impressionniste?

Leur souci intense des de se distinguer de la génération impressionniste semble pourtant disparaître à l'étranger – en tout cas Kessler n'en tient pas compte. De même, lors de la «Troisième exposition néo-impressionniste», sont montrées des toiles de Signac, Van Rysselberghe, Cross, Luce et Denis: lequel d'entre eux, à part Signac, se définirait réellement

comme un «néo»? En Allemagne les distinctions subtiles n'ont pas l'importance qu'elles revêtent à Paris. L'essentiel est d'être exposés. Et, pour Kessler, d'inscrire ces artistes dans le très symbolique «impressionnisme», dont le mot en Allemagne a pour écho immédiat: Paris. Le critique d'art Julius Meier-Graefe (1867-1935), leur meilleur soutien en Allemagne, qui connaît fort bien les rivalités au sein du champ de l'art parisien, parle ainsi d'«impressionnisme moderne» pour désigner auprès du public allemand la peinture de Signac en 1903<sup>52</sup>. Il est bon de s'adapter à son public. On comprendra également que Paul Signac, qui d'habitude étudie scrupuleusement quelles toiles il envoie à ses expositions, s'en remettrait totalement à Kessler pour le choix de ses œuvres exposées à Weimar: le comte saura mieux que lui ce qui est susceptible de plaire au public allemand<sup>53</sup>.

Ces artistes qui à Paris refuseraient obstinément d'être confondus avec leurs pères acceptent donc dans un champ étranger les compromissions nécessaires à leur acceptation par un public à la recherche de valeurs distinctives marquées au sceau de l'impressionnisme. Ce détour par l'étranger, transfert ou plutôt traduction-adaptation (ce que désigne le terme allemand de «Aneignung»), est fort fructueux malgré les concessions qu'il implique (ou grâce à elles), en particulier dans le champ artistique français. Car qui, à Paris, saura que les nabis ont exposé avec les pointillistes, ou que ces «jeunes» passent en Allemagne pour les adeptes actuels d'un impressionnisme qu'ils réprouvent? Le seul fait d'exposer à l'étranger confère au contraire à leurs carrières une portée internationale nouvelle, toujours valorisante auprès d'un amateur ou d'une galerie. Weimar est un bon pivot pour les post-impressionnistes – voire un tremplin de carrière. L'Exposition de Weimar de l'été 1903 ne passe d'ailleurs pas inaperçue dans le public parisien, qui reste pour ces artistes le milieu dans lequel ils cherchent à percer: on trouve ça et là dans la presse artistique parisienne des recensions de cette exposition, en particulier dans *La Plume*, revue assez répandue dans les ateliers et très lue des collectionneurs<sup>54</sup>. A cette époque un Signac ou un Van Rysselberghe savent fort bien signifier, dans leur correspondance, que leurs œuvres sont partout en Europe<sup>55</sup>.

### **Les marchands parisiens et l'ouverture sur le marché de l'art allemand**

Quant aux marchands parisiens associés au projet de Kessler, quels arguments purent les décider à envoyer des œuvres souvent de grande valeur à Weimar? Obtenir des toiles de Manet, Cézanne, Monet et Renoir, n'était pas des plus facile et Kessler dut probablement batailler ferme. Van de Velde relate dans ses mémoires comment le comte sut obtenir des prêts des marchands d'art moderne parisiens et les rallier à sa cause:

«Kessler passait ses séjours à Paris à convaincre les marchands et les collectionneurs de lui confier leurs tableaux pour les présenter au musée de Weimar et contribuer à les faire connaître au public allemand. Certes, l'envoi compterait des risques pour les marchands et il y avait bien peu de chances de trouver des acheteurs pour ce que les plus cyniques d'entre eux appelaient leur "marchandise". J'ai assisté à Paris aux débats qu'il eut avec Durand-Ruel et Bernheim. Décidé à ne reculer devant aucun sacrifice d'argent, Kessler triomphait toujours de leur peu d'enthousiasme et revenait à Weimar assuré de pouvoir poursuivre son programme<sup>56</sup>.»

Par quel moyen Kessler triompha-t-il réellement du «peu d'enthousiasme» des marchands parisiens? Ses capacités à convaincre n'ont certainement pas suffi pour attirer à Weimar, un centre où les seuls achats susceptibles d'avoir lieu étaient ceux du musée, des œuvres aussi importantes que *Le Combat de taureaux* de Manet<sup>57</sup>. Les marchands auxquels le comte s'adressait n'étaient pas seulement des passionnés<sup>58</sup>; ils n'auraient pas investi dans l'envoi d'œuvres à Weimar sans espérer au moins quelque retour. Que la galerie Durand-Ruel envoie, en février 1904, onze toiles proposées à un prix total de 251 000 F, outre une douzaine de tableaux «pas à vendre» – donc les plus chers –, révèle combien le marchand espère alors retirer d'une exposition à Weimar un profit conséquent, probablement symbolique et financier<sup>59</sup>. Même si les frais d'assurance et de port sont pris en charge par Kessler, de tels envois impliquent en effet des risques importants. La galerie Durand-Ruel ne prend pas ces risques à la légère – ainsi pour l'exposition jubilaire de la Libre Esthétique, en mars 1904, où Octave Maus montre à Bruxelles «Les Peintres impressionnistes», Durand-Ruel n'a envoyé que treize toiles de Renoir et Monet, aucune de Manet, ni de Cézanne.

Mais l'affirmation de Van de Velde dans ses mémoires, selon laquelle Kessler dut convaincre un Durand-Ruel réticent, doit être fortement relativisée: elle sert à valoriser le travail de Kessler. Durand-Ruel est en fait réellement intéressé par Weimar en 1904. Le marchand écrit ainsi à Kessler le 11 février 1904: «J'étais étonné de ne recevoir aucune nouvelle de Weimar et j'avais peur de quelque incident de nature à troubler vos projets; j'apprends avec plaisir qu'il n'en est rien et que l'Exposition a du succès. Je ne demande pas mieux que de vous laisser les Degas, comme vous le désirez [...]»<sup>60</sup>.

Pour l'occasion, le marchand ne propose d'ailleurs pas ses prix les plus forts. *L'Inondation* de Monet, exposé en mars 1904 au musée de Weimar, est proposé par la galerie au prix de 18 000 F<sup>61</sup>, alors que ce même tableau a été exposé trois ans plus tôt en mars 1901, au huitième Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles, pour un prix d'environ 21 000 F<sup>62</sup>. De même, les prix affichés à Weimar en 1904 pour les toiles de Renoir sont sensiblement inférieurs de ceux

que le marchand proposait à Bruxelles<sup>63</sup>. En proposant des prix normaux, voire inférieurs à ceux du marché, Durand-Ruel a probablement tenté d'encourager d'éventuels amateurs allemands à acquérir des toiles impressionnistes, à une époque où l'impressionnisme commençait à se vendre bien outre-Rhin<sup>64</sup>.

N'oublions pas surtout la concurrence de Durand-Ruel avec le premier marchand de l'impressionnisme en Allemagne, Paul Cassirer: dans sa lettre de février 1904 adressée à Kessler, le marchand s'enquiert des œuvres éventuellement prêtées par la galerie berlinoise: «Cassirer vous prête sans doute quelques tableaux. En ce cas je serais bien aise de connaître la liste de ses envois. Il pourrait, entre autres, vous prêter le Manet portrait de Zacharie Astruc que je lui ai confié il y a longtemps déjà<sup>65</sup>.» On sent la rivalité sous-jacente entre les deux marchands: Durand-Ruel entendait conserver une supériorité que la montée de Cassirer mettait en péril. En proposant des prix relativement faibles, Durand-Ruel court-circuitait Cassirer sur sa chasse-gardée, le marché allemand, sans avoir à passer par Berlin. Weimar était ainsi pour lui le seuil d'une implication plus forte en Allemagne: d'où son souci de s'informer des résultats de l'exposition, de sa réception, et d'éventuelles perspectives supplémentaires outre-Rhin<sup>66</sup>.

Durand-Ruel n'est d'ailleurs pas le seul marchand intéressé par le marché allemand. Ambroise Vollard (1868-1939) a pris Harry Kessler comme médiateur principal vers les amateurs d'outre-Rhin. La correspondance et les registres du marchand révèlent le rôle essentiel de Kessler dans l'exportation par la galerie de la rue Laffitte de toiles modernes vers l'Allemagne – en particulier de Gauguin<sup>67</sup>. La collaboration entre les deux hommes se met réellement en place justement à l'arrivée de Kessler à Weimar. Mentionné dans le carnet d'adresse de Vollard bien avant 1900<sup>68</sup>, le collectionneur noue des contacts plus réguliers avec Vollard au début de 1902<sup>69</sup>.

A cette époque, Kessler constitue une collection nouvelle pour son nouveau logement à Weimar. Comme il l'a fait à Berlin, il mise sur le rayonnement mondain de son salon pour faire connaître en Thuringe l'art moderne. Un succès de curiosité devrait suffire pour lever l'intérêt pour ces toiles. Son activité de collectionneur, un peu ralentie depuis 1900, reprend donc de plus belle. La correspondance du comte avec Vollard ainsi qu'avec le marchand Eugène Druet montre l'accélération des achats, emprunts, demandes de consultation de Kessler qui, sans cesse entre Paris et Weimar, arpente les galeries parisiennes à la recherche de toiles nouvelles.

En mars 1904 Vollard vend à Kessler quatre panneaux de Maurice Denis pour 4 000 F<sup>70</sup>. Le 11 novembre suivant il lui expédie 5 500 Francs de toiles, réglées à la fin de l'année suivante<sup>71</sup>. Vollard prend soin de faire la promotion de ses marchandises auprès du comte: «je me permets de vous envoyer ces deux mots», lui écrit-il en août 1905, «pour vous dire que j'ai enfin le grand tableau de Denis dont je vous ai parlé si souvent<sup>72</sup>». Kessler est un très bon client, et sa nomination comme directeur du musée de Weimar laisse espérer qu'il n'acquerra plus seulement pour sa collection personnelle, mais aussi pour le musée. L'exemple weimarien ne pourrait-il d'ailleurs faire tache d'huile en Allemagne? On comprendra que Vollard ait accepté de faire à Kessler des envois d'œuvres en communication, essentiellement pour les acteurs allemands puisque Kessler pouvait les voir lors de ses nombreux passages à Paris, et d'immobiliser ainsi des toiles qu'il ne pouvait plus montrer à Paris<sup>73</sup>. Ou d'étaler les paiements du comte.

Quant à Druet, il devient après 1904 le collaborateur privilégié de l'introduction par Kessler de la peinture parisienne à Weimar. Le comte fait photographier par lui les œuvres qui lui plaisent<sup>74</sup>. Au bout de quelques temps Druet s'est familiarisé avec les goûts du collectionneur: après 1905 il entreprend de lui vendre les œuvres, et non plus seulement leurs images<sup>75</sup>. C'est par lui qu'arrive à Weimar la *Vénus Noire* de Gauguin vendue en juin 1905<sup>76</sup>. Kessler est pour Druet un intermédiaire inespéré vers le marché allemand. Le comte répand en effet les réalisations du photographe: les clichés qu'il fait prendre sont expédiés en Allemagne à ses relations susceptibles de faire exposer ou acheter de l'art français<sup>77</sup>.

Kessler qui ne peut transporter sans cesse avec lui les œuvres qu'il aimerait faire connaître dans ses voyages, a vite reconnu dans le travail du photographe un atout exceptionnel pour faire valoir au mieux en Allemagne les toiles impressionnistes et post-impressionnistes. Druet a été remarqué par Rodin en 1900 parce qu'il savait obtenir des clichés d'excellente qualité. Le «procédé Druet», par ses techniques de retouche (au vernis, à la gouache, au crayon papier...), permet de rendre les valeurs des couleurs sur des clichés en noir et blanc. Kessler se sert probablement de ces reproductions pour les montrer aux administrateurs du musée de Weimar: à défaut d'œuvres prêtées «en communication» (à l'essai), difficiles à obtenir (et rarement gratuitement), il pourra faire connaître les toiles qu'il souhaiterait voir acquérir par son musée. Surtout les reproductions de Druet lui serviront pour son projet de livre sur l'art moderne, qu'il compte faire éditer chez Bruckmann, à Munich.

Ainsi Kessler commande-t-il régulièrement des reproductions au photographe. Druet se fait le complice de Kessler pour convaincre de la valeur de la peinture française<sup>78</sup>. Kessler a donc su s'associer le marchand parisien, dans une communauté bien partagée d'intérêts commerciaux,

esthétiques et de politique culturelle. Le comte encourage d'ailleurs la modernisation technique du photographe, auquel il permet d'acquérir d'excellents appareils à des prix intéressants en Allemagne<sup>79</sup>. Mieux encore, les liens de Kessler avec la presse allemande assurent à Druet la meilleure publicité possible pour ses toiles ou pour ses publications artistiques. Kessler fait connaître les «nouveau-tés» relatives à Gauguin par exemple. «J'ai reçu mardi 160 livres de Gauguin ils sont très beaux, il y en a déjà 40 de vendus. Viendrez-vous bientôt à Paris. N'avez vous pas l'intention de *faire le service aux critiques*»? lui demande Druet en novembre 1906 – pendant la grande exposition Gauguin au Salon d'Automne<sup>80</sup>.

En collaborant au projet de Kessler, en lui prêtant ses toiles post-impressionnistes (en particulier pour les expositions de peinture néo-impressionniste et naïve ouvertes en août 1903, le 25 novembre 1904 et le 8 mars 1905), Druet bénéficie enfin du vaste réseau de relations dont Kessler est le centre en Allemagne. C'est largement grâce à cette collaboration que sa galerie a pu accéder à un rang international. Il organise des envois d'œuvres outre-Rhin. En 1906 est montée une exposition itinérante d'œuvres d'artistes français<sup>81</sup>, qui propage encore le néo-impressionnisme en Allemagne. Kessler le soutient totalement dans cette affaire. On peut penser que l'exposition serait passée par Weimar après l'été 1906, si Kessler n'y avait pas perdu sa place.

Le comte permettait donc aux galeristes parisiens d'avoir accès directement à un réseau de collectionneurs fortunés, sans devoir payer des commissions à Cassirer ou d'autres éventuels marchands allemands. Les registres de la galerie d'Ambroise Vollard, montrent après 1904 la clientèle allemande se développe, et prend la première place<sup>82</sup>. Vollard traite directement non seulement avec Kessler ou Van de Velde, mais aussi avec Emil Richter, avec l'industriel Karl Ernst Osthaus, le baron de Mutzenbecher, le baron de Bodenhausen, Felix von Rath de Munich, les Golubeff, le peintre Curt Herrmann, et jusqu'à Hugo von Tschudi: bref les membres du réseau *PAN* et de ses excroissances. Dans ses relations avec Cassirer, Vollard prend le dessus à la même époque. Surtout il traite directement avec Tschudi, le directeur de la National Galerie de Berlin, auquel il envoie des œuvres en communication<sup>83</sup>.

L'entreprise de Kessler a donc pu intéresser les acteurs du marché parisien d'autant plus qu'elle s'insérait dans une stratégie de conquête de l'Allemagne artistique, *et se présentait comme telle*. «Des personnes que je ne connaissais pas, Druet, Denys Cochin, Mirbeau, Sainsère», écrit Kessler à van de Velde vers 1903, «me font dire et écrire qu'elles désirent se

mettre en rapport avec nous [...]»<sup>84</sup>.» On *vint* à Kessler, parce qu'il ouvrait la porte du marché allemand.

### **III. Weimar, capitale dominée**

Est-ce cette attraction artistique qui put faire de Weimar, le temps de quelques années, une capitale culturelle? Kessler, lorsqu'il se réjouissait du «pivot merveilleux» sur lequel il avait pris place, oubliait que le rayonnement, ou plutôt l'attraction weimarienne était nettement le résultat d'une combinaison entre les conditions des champs artistiques français et allemand d'une part, et l'absence de champ de l'art moderne à Weimar. Weimar était un lieu neutre et sans tradition «moderniste». A ce titre il pouvait accueillir un moment certains acteurs qui avaient besoin de sortir des rivalités internes à leur champ. Pour les artistes étrangers Weimar n'était qu'un détour pour mieux prendre place dans le champ artistique parisien. Pour les artistes allemands opposés à la politique culturelle impériale, c'était le seul lieu de rencontre possible entre des tendances concurrentes sur le champ allemand de l'art moderne, Sécessions de Munich et de Berlin en particulier<sup>85</sup>. Enfin pour les marchands d'art français, Weimar était une petite porte par laquelle ils pouvaient pénétrer le marché de l'art allemand, avant d'y entrer par les voies royales de Berlin ou Munich. Une fois les attentes de ces acteurs réalisées, la capitale pouvait-elle rester capitale? Capitale en sursis, ou provisoire, Weimar n'avait pas grandes chances de devenir un pôle de modernité.

#### **Weimar pour les artistes modernes: un non-lieu**

Considérons ainsi la place de Weimar, à l'époque du grand projet de Kessler, dans les carrières des artistes qui y exposent. Pour Rodin ou Monet, Weimar n'est qu'un épisode dans des tournées plus vastes en Allemagne. En 1903 et 1904, des œuvres de Monet sont exposées successivement à la Sécession de Berlin (5 avril 1903), chez Bernheim-Jeune à Paris (du 2 au 23 avril), à la cinquième exposition internationale de Venise (du 22 avril au 31 octobre 1903), à Budapest en avril 1903, au Carnegie Institute de Pittsburgh (du 5 novembre 1903 au 1<sup>er</sup> janvier 1904), à Bruxelles à la Libre Esthétique de février-mars 1904, puis à Dresde, Weimar en mars 1904, enfin Berlin en octobre. Weimar n'est à l'évidence qu'un lieu sans grande importance d'une carrière largement internationalisée. De même pour Auguste Rodin: VII<sup>e</sup> Sécession de Berlin (avril 1903), Exposition internationale de Venise (avril-octobre 1903), Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris en avril la même année, Sécession de Berlin en décembre 1903, exposition chez Cassirer à Berlin en octobre 1904: la grande

exposition de Weimar, en juin 1904, ressemble fort à une répétition de ce que le sculpteur a déjà montré dans la capitale prussienne.

Quant aux artistes plus jeunes, une exposition à Weimar est-elle réellement un tremplin dans l'internationalisation de leurs carrières, ou plutôt dans l'acceptation de leurs peintures par des milieux de consécration à Paris – grandes galeries, Société nationale des Beaux-Arts, expositions personnelles-? Lorsqu'il envoie des œuvres à Kessler pour l'exposition de Weimar, Signac et ses amis sont déjà bien implantés dans le réseau allemand de l'art moderne. Dans une lettre envoyée au printemps 1900 à Théo Van Rysselberghe, leur ami Émile Verhaeren (1855-1916) s'est réjoui pour ses camarades peintres de «La bonne aubaine qui vous arrive, à toi Signac Luce Cross [...] ce sont ces sacrés allemands qui les premiers voient clair<sup>86</sup>!» Avant son exposition à Weimar en août 1903, Signac a déjà envoyé des œuvres à Berlin, Dresde et Hambourg, de même pour Van Rysselberghe. Maurice Denis, plus jeune, a déjà exposé également à Berlin (chez Cassirer en 1902), à Hambourg en janvier 1903 (toujours chez Cassirer), à la Sécession de Vienne à la même époque.

Weimar est donc une implantation *supplémentaire* dans le champ artistique allemand, qui certes donne parfois aux artistes une autonomie nouvelle vis-à-vis des marchands germaniques. Mais ce n'est pas une première ouverture. Dans la stratégie du détour par l'étranger, Weimar ne sert qu'à mieux pouvoir dire à Paris qu'on est accepté hors de son pays.

Les artistes allemands quant à eux ne voient en Weimar qu'une occasion de protester contre la politique impériale – *un lieu de parole, et non un lieu d'exposition*. Cet état de fait est largement dû aux conditions du champ international de l'art moderne: une œuvre d'art ne peut accéder réellement à l'existence que dans les lieux d'expositions de grandes capitales culturelles. Ainsi le buste de Nietzsche par Klinger, par exemple, symbole de la nouvelle direction des arts à Weimar, est exposé en décembre 1903 à la Sécession de Berlin (cat. n° 327c), en 1905 à Berlin pour l'exposition du *Deutscher Künstlerbund* (cat. n° 258) et à Paris pour les Indépendants en mars 1906 (cat. n° 5470). Dans le Nietzsche-Archiv de Weimar, ce n'était qu'un buste. A Paris et à Berlin c'est enfin une œuvre d'art.

Mais la domination des autres capitales artistiques allemandes, surtout Munich et Berlin, sur Weimar, est aussi la conséquence des rivalités entre ces villes et leurs milieux artistiques. Lors de la mise en place d'une «nouvelle sécession», organisée en 1903 en réaction aux discours tonitruants de l'empereur contre l'art moderne, Kessler a parcouru l'Allemagne pour réunir le plus grand nombre d'artistes possible. Weimar doit être le centre de cette révolte. En décembre 1903, le *Deutscher Künstlerbund* proclame son refus de la politique culturelle

impériale. Kessler, nommé vice-président du groupe, organise une large conférence où il invite les artistes, critiques, historiens d'art et directeurs de musées les plus importants d'Allemagne disposés à soutenir l'art moderne. Le *Deutscher Künstlerbund* proteste, à cette occasion, contre les restrictions imposées aux choix des artistes sensés représenter l'Allemagne à la prochaine Exposition universelle de Saint-Louis, aux Etats-Unis<sup>87</sup>.

N'est-ce pas conférer à Weimar une dimension internationale? Comme plate-forme, tribune de protestation, certes. Mais pas comme lieu d'art. Kessler peine à rallier les artistes munichois inquiets de voir leur ville perdre son rayonnement artistique. «Tous un peu à se demander s'ils ne risquent pas de mettre en danger la position de Munich comme ville artistique; ce à quoi je répondis que les expositions auraient lieu dans différentes villes<sup>88</sup>.» Kessler a dû renoncer à voir le groupe exposer en Thuringe: l'artiste Franz von Stuck (1863-1928), de Munich, est intervenu violemment contre la perspective d'expositions collectives à Weimar: «on ne devrait plus créer aucune ville d'exposition. Nous en avons déjà trop<sup>89</sup>.» Les expositions du *Künstlerbund* auront donc lieu successivement dans les capitales artistiques de l'Allemagne: la première à Munich (mai 1904), la seconde à Berlin, Weimar n'arrivant qu'au troisième rang, pour l'exposition inaugurée le 7 juin 1906. Dans la géopolitique du *Künstlerbund*, la capitale de Thuringe vaut donc surtout comme «non-capitale artistique», au sens où c'est un endroit neutre, entre les sécessions concurrentes de Berlin et de Munich. Weimar est pour le *Künstlerbund* une boîte aux lettres, le lieu d'implantation d'un siège social, dans une stratégie de délocalisation qui ne vise qu'à pouvoir mieux agir dans les véritables centres artistiques et politiques – d'abord à Berlin, ou à Saint-Louis pour l'Exposition universelle de 1906, à Londres pour l'exposition d'art allemand organisée par Kessler ou à Paris.

### **De l'art moderne au juste milieu**

Cette domination de Weimar par les milieux sécessionnistes de Berlin et Munich est encore plus évidente si l'on observe l'évolution de l'introduction par Kessler d'artistes post-impressionnistes au musée grand-ducal. Relativement novatrice à ces débuts, la politique d'exposition du comte dérive au bout de quelques mois vers des artistes mieux acceptés en Allemagne – une modernité correcte et estampillée depuis plusieurs années dans les Sécessions. Cette dérivation accompagne en fait le passage de Kessler d'une action purement artistique (celle d'introducteur de l'art d'avant-garde parisien en Allemagne) à une fonction artistico-politique (éminence grise du *Künstlerbund*). Le musée de Weimar devait d'abord

être un lieu de réforme esthétique et spirituelle, et Kessler son grand-prêtre. A partir du moment où le comte devint le porte-parole des artistes en colère contre Guillaume II, et Weimar leur local administratif, le musée se devait d'être plus représentatif de la modernité «contemporaine» en Allemagne: non plus une peinture d'avant-garde et majoritairement parisienne, encore peu connue outre-Rhin, mais plutôt une peinture «juste milieu», acceptée par tous, et produite en Allemagne.

En 1903, lorsque Kessler propose dans son musée des toiles de Gauguin en particulier, il est d'avant-garde. Quant à ses toiles divisionnistes, si dans les milieux « éclairés » de Berlin, elles n'ont plus l'attrait de la nouveauté, elles agacent passablement les critiques modérés (qui écrivent surtout dans *Kunst und Künstler*, ainsi Emil Heilbut ou Karl Scheffler), qui y voient une tentative de se faire remarquer – mode et avant-garde supplémentaire ou surnuméraire. Par chance pour Kessler, le public traditionnel refuse le divisionnisme, ce qui lui permet de se situer en 1903 comme grand novateur. Le 25 février 1903 Wolfgang von Oettingen, secrétaire de l'Académie des Arts de Berlin, publie dans le *Tag* un assaut contre les principes de la peinture néo-impressionniste. Le critique s'insurge contre la «multiplication des expositions et des éloges» de cette peinture. L'enjeu est pour lui culturel: «Dans notre vie des grandes villes, dont les nouvelles sollicitations [*Eindrücke*] ont tué calme et la profondeur, nous devrions d'abord nous soucier de se protéger des divagations du goût<sup>90</sup>.»

Kessler, soucieux de se faire une place de novateur dans l'avant-garde allemande, relève ces attaques. Il publie un essai sur «la valeur artistique de l'impressionnisme», où il justifie la peinture néo-impressionniste d'un point de vue purement esthétique<sup>91</sup>. Le néo-impressionnisme, écrit-il, ne fait que reprendre un travail sur la couleur déjà présent chez les grands maîtres historiques: justification fondée sur l'histoire de l'art et les théories de la couleur. La théorie pointilliste, ajoute Kessler, est le meilleur moyen de parvenir «au repos et à la monumentalité» [*Ruhe und Monumentalität*]: justification puisée dans ses lectures d'esthétique ou de philosophie de l'art, qui lui ont permis d'adhérer à une physiologie de l'harmonie, propre à allier peinture moderne et question de goût, et faire entrer le pointillisme dans les grands mouvements esthétiques modernes<sup>92</sup>. Ce discours, dont les arguments appartiennent exclusivement au domaine de l'art, de son histoire, ses théories, est le prototype d'un discours avant-gardiste: l'art n'a de justification que par lui-même et nulle autorité extérieure, morale, politique ou autre, n'est autorisée à ingérer dans sa logique<sup>93</sup>. En 1903 Kessler se pose donc en novateur parmi les novateurs allemands. Sa réponse est publiée à Berlin, dans une tentative caractéristique pour se faire remarquer de, et se démarquer des milieux sécessionnistes allemands.

Les expositions des années 1904 et 1905 sont de même fort ambitieuses. Le 27 janvier 1904 Kessler inaugure une exposition où Toulouse-Lautrec voisine aux côtés de Degas et Menzel. Six mois plus tard exactement, c'est l'ouverture d'une exposition de Wassily Kandinsky. En novembre 1904, Kessler montre des toiles pointillistes, mais aussi de Cézanne, de Gauguin et d'Edvard Munch. Couleur, primitivisme, débordements intérieurs: l'histoire de l'art moderne que propose le comte n'est plus celle d'une découverte progressive de la lumière, mais un amas de tendances qu'il n'est plus possible d'ordonner. Kessler expose également en 1905 des œuvres d'Emil Nolde – soit un peintre, comme Kandinsky, en train de tourner le dos à l'impressionnisme, vers un expressionnisme où la couleur s'est libérée, et le trait épaissi. Le tout jeune expressionnisme allemand était-il prévu dans les expositions futures du musée? Van de Velde parle dans ses mémoires, d'un ralliement éventuel des avant-gardes de Dresde à Weimar: *Die Brücke* venait d'être fondée par Ernst-Ludwig Kirchner (1880-1938) le 7 juin 1905<sup>94</sup>:

Un groupe des plus indépendants et des plus audacieux venait de se former, *Die Brücke*, dont Ernst Kirchner et Emil Nolde<sup>95</sup> étaient les membres les plus en vue; ils s'inspiraient des œuvres de Toulouse-Lautrec et de Munch. Ces jeunes peintres se fixeraient volontiers à Weimar s'ils s'y sentaient soutenus par un renouveau culturel et artistique [...]<sup>96</sup>.

L'Exposition Paul Gauguin, de juillet à septembre 1905, marque le point culminant de cette politique artistique radicale. Les menaces proférées à Kessler par Ruhland, directeur des collections permanentes de Weimar, sont claires. Kessler note dans son journal, le 2 novembre 1905: «Cet après-midi chez Ruhland [...]. Il est entré dans une fureur sauvage, tapait sur la table, hurlait après moi: quoi, je croirais qu'il laissera son musée à quelqu'un qui a montré <du Gauguin, une telle ordure, dans une ville allemande qui se respecte> [...]<sup>97</sup>?» Kessler serait-il allé trop loin?

Mais le comte hésite entre cette stratégie de positionnement sur le terrain purement esthétique, et une stratégie politique. Après la fondation du *Deutscher Künstlerbund*, il devient évident que l'action artistico-politique peut lui conférer une influence symbolique plus forte que sa seule aura de grand mécène de l'art nouveau. Dans cette bataille, Weimar n'importe plus tant désormais comme lieu d'exposition de toiles novatrices, que comme terrain stratégique d'unification des Sécessions. C'est dans cette perspective que Kessler infléchit les tendances de l'art qu'il expose vers une modernité plus acceptable.

Ainsi, après l'exposition Gauguin, il n'est plus question de peinture post-impressionniste à Weimar. Les expositions suivantes sont toutes consacrées à des artistes allemands. Max

Liebermann en est la figure la plus marquante, incarnation de l'esprit sécessionniste et du «juste milieu» moderniste de l'époque<sup>98</sup>. L'année 1906 débute avec le grandiose Rodin, artiste consacré s'il en est dans les Salons et les musées d'art contemporain européens. Rodin est à cette époque la personnalité la plus imposante du «juste milieu international», dont les gloires se retrouvent à Paris au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts<sup>99</sup>. Après janvier 1906 d'autre part Kessler multiplie les manifestations d'art allemand, et ce jusqu'à sa démission, il n'expose que des Courbet, Guillemin, Monet, Raffaëlli, Renoir et Sisley, soit des impressionnistes consacrés eux aussi dans le dans une «juste milieu» moderniste.

Dès l'été 1905 Kessler a donc modéré ses ambitions artistiques, du moins il les a recadrées dans le droit fil du sécessionnisme allemand. Weimar doit servir les Sécessions. Est-ce abandonner son projet réformateur au profit de sa propre carrière politique? Kessler hésite. Il écrit dans son journal, en novembre 1905:

J'ai réfléchi aux moyens d'influence que j'ai en Allemagne: le *Deutscher Künstlerbund*, ma place à Weimar incluant son prestige malgré la faiblesse du grand-duc, le lien avec le Théâtre de Reinhardt, ma relation intime avec les archives Nietzsche, avec Hofmannsthal, Van de Velde, mes relations proches avec Dehmé, Liliencron, Klinger, Liebermann, Ansorge, Gerhard Hauptmann, en outre avec les deux revues les plus influentes: la *Zukunft* et la *Neue Rundschau*, et du côté opposé avec la société berlinoise, les Harrach, les Richter, Sascha Schlippenbach, le Régiment et finalement mon prestige personnel. Le bilan est plutôt étonnant, et bien unique. Personne d'autre en Allemagne n'a une position si forte [...]. L'utiliser au service d'une rénovation de la culture allemande: mirage ou possibilité? Certes on pourrait, avec de tels moyens, être le *Princeps Juventutis*. Est-ce que cela en vaut la peine<sup>100</sup>?

Les ambitions de Kessler étaient en fait plus politiques qu'artistiques, du moins plus artistico-politiques qu'uniquement artistiques : Kessler n'introduisait pas l'art pour lui-même, mais pour en faire le vecteur essentiel d'une politique culturelle – politique de rénovation spirituelle, inspirée par ses lectures nietzschéennes. Le rôle d'introducteur de l'art d'avant-garde n'était qu'une fonction destinée à lui permettre d'intervenir directement sur la prise de décision dans le champ de la politique culturelle. Le comte fit tout ce qu'il pouvait pour convertir son aura dans les milieux de l'art en influence réelle, élargie aux milieux intellectuels et politiques. L'inflexion de la politique de Kessler au musée de Weimar était le résultat du succès des entreprises politiques du comte: à partir du moment où Kessler put retrouver l'influence culturelle et diplomatique à laquelle il aspirait, il n'avait plus besoin de s'investir autant dans la fonction unique de médiateur artistique. Ainsi l'art n'était qu'un élément parmi d'autres de sa politique allemande et internationale. Un tel jeu, où la politique

primait, ne laissait aucune place à Weimar pour devenir une réelle capitale de la modernité. Tout en voulant faire de Weimar une capitale, Kessler ne lui laissait pas la possibilité d'une autonomie symbolique et artistique réelle. La disgrâce de Kessler et sa démission furent le résultat de cette domination de l'art par la politique, et se déroulèrent selon les règles de cette domination, pratiquées par Kessler lui-même: l'art devait cacher le politique, l'art était un prétexte pour une action politique. Dans ce jeu de chat et souris où le politique doit toujours se masquer, c'est sous un prétexte artistique que Kessler se vit signifier sa disgrâce. En janvier 1906, le comte avait commis l'erreur d'organiser en grande pompe, au musée grand-ducal, une exposition d'œuvres de Rodin, d'un artiste impliqué lui aussi dans sa diplomatie pacifiste intellectuelle, mais surtout des œuvres au caractère pornographique insultant pour l'image du grand-duc. Weimar, capitale artistique? le grand-duc Wilhelm-Ernst pouvait l'accepter *tant que l'art ne virait pas au politique*.

Kessler voulut donc utiliser à son bénéfice une géopolitique culturelle allemande et européenne dont il pratiquait en fait les règles, en particulier celle de la domination symbolique des capitales culturelles Paris, Berlin, Munich et l'omniprésence du politique dans les questions artistiques. Dans ce jeu complexe, Weimar n'était capitale artistique que pour un temps, comme lieu de rencontre de tendances impossibles à rassembler sinon dans un lieu neutre, avant une dispersion vers les vrais centres de production, de vente et d'exposition de l'art moderne.

Kessler, Van de Velde, Elisabeth Förster-Nietzsche ou Eberhard von Bodenhausen, et avec eux les acteurs qui contribuèrent au projet d'un «troisième Weimar», ne regardaient pas tant vers Weimar que vers Paris et Berlin. Ils raisonnaient et agissaient à une échelle politique européenne, oubliant la géographie artistique propre à l'Allemagne, faite d'équilibres et de rivalités entre petites capitales. Ils importaient en fait à Weimar une géopolitique artistique mondiale au niveau de laquelle les élites de la ville n'étaient pas encore parvenus. Ces erreurs de perspective expliquent également la collaboration d'acteurs du champ international de l'art moderne au projet, artistes, hommes de lettres ou marchands d'art. Ces personnalités, souvent peu au fait des rapports culturels et artistiques entre les capitales allemandes et de leurs implications politiques, purent croire quelques temps, ou se laisser persuader que le pivot weimarien était un tremplin vers le marché allemand.

Au fondement de toutes ces collaborations, une même erreur de perspective: les réformateurs du nouveau Weimar *oubliaient Weimar*. Lorsqu'on prend pied sur un pivot on ne le voit plus.

Dans le projet d'une histoire comparative de la construction des capitales culturelles<sup>101</sup>, l'aventure de Kessler à Weimar est finalement exemplaire: elle révèle qu'une relation entre deux villes, Paris et Weimar, en cache parfois de plus subtiles: Paris-Berlin, Berlin-Munich, Berlin-Londres, et même Berlin tout court. L'attraction de la petite capitale de Thuringe n'était que celle de sa fonction de *lieu de détour*, voire de *seuil*, *passage* utile pour entrer sur le marché allemand. Kessler, dans son enthousiasme quant au «pivot merveilleux» sur lequel il avait pris position, confondait finalement attraction et rayonnement. Weimar restait largement dominée dans la hiérarchie des capitales symboliques allemandes – ce dont les acteurs traditionnels de la politique culturelle du grand-duché n'étaient en fait pas dupes. Ils n'allaient pas laisser un maître, Wilhelm Ernst ou Guillaume II, pour un autre. Le modèle berlinois, sa domination politique et symbolique, tant à Weimar que dans l'esprit de Kessler, grand déçu de la cour impériale, dominait finalement largement l'«aventure de Weimar»: il explique le poids des structures traditionnelles et la force des conservatismes à la cour de Weimar, tout comme il éclairent l'énergie de Kessler dans son action contre Guillaume II. Le «pivot merveilleux», qui devait permettre à Kessler de tourner entre Paris et les autres capitales culturelles européennes, en particulier Berlin, était en fait mouillé - donc glissant et susceptible de rouiller très vite.

---

<sup>1</sup> Lettre de Kessler à Henry Van de Velde et datée par Van de Velde de 1905, citée in Henry Van de Velde: Récit de ma vie – Bd. 2 : Berlin, Weimar, Paris, Bruxelles 1900-1917, Paris et Bruxelles 1995, p. 229.

<sup>22</sup> La lettre citée plus haut, que van de Velde fait remonter à l'année 1905, date plus probablement du début 1904: Kessler y annonce la visite de Bonnard pour le 5 mars. L'auteur parle de Druet, Mirbeau et Denys-Cochin, « que je ne connaissais pas ». Or dans son journal Kessler relate une visite chez Druet dès le mois d'août 1904 (Journal, Paris, 11 août 1904 – Deutsches Literatur Archiv, Marbach am Neckar. Il mentionne Mirbeau dès le printemps 1903 ; en mai 1905 il semble assez bien le connaître (Journal, Paris, 31 mai 1905 – *ibidem*).

<sup>3</sup> Dans son journal (Londres, 12 janvier 1906), Kessler colle une déclaration d'intellectuels et d'artistes allemands qui démentent l'idée d'une anglophobie développée en Allemagne, suivie d'une lettre de personnalités importantes du monde de la culture anglais, adressée aux éditeurs du Times, qui rejettent toute éventualité d'une guerre anglo-allemande. Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar (DLA), fonds Kessler.

<sup>4</sup> En fait essentiellement de peintures et sculptures venues de Paris, outre l'architecture et les arts appliqués de Henry Van de Velde, en fait assez bien accueillis : parmi les œuvres étrangères que Kessler exposa au musée de Weimar, se trouvaient également des toiles de peintres anglais, de Kandinsky et d'Edvard Munch, ainsi que des œuvres des modernistes berlinois Corinth, Liebermann, Nolde... Une liste de ces expositions est proposée dans

---

Harry Graf Kessler : *Tagebuch eines Weltmannes*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar 1988, p. 139-141.

<sup>5</sup> Voir Alexandre Kostka: *Physiologie de l'harmonie*. Kessler et son groupe, principaux médiateurs du néo-impressionnisme en Allemagne, in: *Signac et la libération de la couleur, De Matisse à Mondrian*, sous la direction de Erich Franz, Paris 1997, p. 197-210.

<sup>6</sup> Sur les transferts culturels voir Michel Espagne et Michael Werner (dir.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1988 ; et, plus récemment, Michel Espagne: *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF 1999.

<sup>7</sup> Le terme de « champ esthétique » est théorisé par Pierre Bourdieu: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992, 1998<sup>2</sup>. Le champ esthétique ou artistique est plus ou moins autonome selon qu'il est indépendant ou non de logiques extérieures aux considérations esthétiques: logique économique, politique, religieuse... Voir le chapitre «La conquête de l'autonomie», pp. 85-f.

<sup>8</sup> Le terme de «capital» renvoie au concept développé par Pierre Bourdieu dans son modèle de compréhension des relations sociales. Le capital est une dotation, donnée ou susceptible d'être augmentée, dont les différentes dimensions se conjuguent pour définir la position d'une personne dans un champ sociologique donné. Bourdieu propose d'étudier le capital économique (niveau de richesse), le capital social (notoriété) et le capital culturel (niveau d'études). Christophe Charle a proposé d'utiliser ce concept pour l'analyse des capitales culturelles, en y ajoutant la dimension essentielle du «capital symbolique» - voir notamment Christophe Charle et Daniel Roche (sous la dir.): *Capitales culturelles capitales symboliques ; Paris et les expériences européennes, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris 2002 et Christophe Charle: *Paris fin de siècle*, Paris 1998.

<sup>9</sup> Après 1895, on peut considérer que les milieux artistiques modernistes n'ont plus besoin de l'opposition au pôle académique pour exister. Ainsi, se constitue un «champ international de l'art moderne», structuré par ses propres Salons, réseaux marchands et sa propre sociabilité. Les règles internes à ce champ n'ont plus rien à voir avec le fonctionnement des champs artistiques des années 1870-1880, où en France, en Belgique comme en Allemagne ou en Angleterre, les traditions académiques jouissaient d'une domination symbolique encore forte. Ce champ de l'art moderne est largement international: Paris en constitue le pôle référentiel – référentiel de toute modernité, selon une échelle spatio-temporelle où ce qui est proche de Paris se rapproche de l'avenir. L'insertion dans l'héritage impressionniste venu de Paris devient une pratique dominante, largement imposée dans les Sécessions de Berlin, Munich et Vienne. Voir Béatrice Joyeux-Prunel, thèse en cours de rédaction sur *L'internationalisation de l'art moderne, 1855-1914*, sous la direction du Pr. Christophe Charle, Université de Paris I-Sorbonne.

<sup>10</sup> Publié dans Harry Graf Kessler : *Tagebuch eines Weltmannes*, op. cit., p. 105. Je traduis.

<sup>11</sup> Voir Klaus-Jürgen Sembach, Birgit Schulte (sous la dir.): *Henry van de Velde : Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Cologne 1992.

<sup>12</sup> Cité in: *Récit de ma vie*, op. cit. p. 455.

<sup>13</sup> Voir Peter Grupp: *Harry Graf Kessler 1868-1937. Eine Biographie*. Munich 1995.

<sup>14</sup> Voir Gisela Henze: *Der PAN. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende*, thèse Freiburg i. Br. 1974.

---

<sup>15</sup> Harry Kessler, Journal, Munich, 17 juillet 1897 (DLA, Marbach am Neckar) [« In München in der Ausstellung macht die Sezession einen geradezu desaströsen Eindruck im Vergleich zu den jungen Kräften in Dresden [...] und zu den grossen reifen Früchten der Kunst in Paris: Rodin, Carrière, Dampf, Puvis. [...] Man hat die Empfindung, dass hier Nichts mehr zu hoffen ist, außer dass München Dresden und Berlin als warnendes Beispiel dien. Es ist die reinste Parvenükunst, die mit dem bisschen was die Franzosen und Böcklin abgeguckt hat nun nicht genug protzen kann. Und dabei verschleudert sie noch ihr ärmliches Grundkapital.»]

<sup>16</sup> Pascale Casanova propose, dans : *La République mondiale des lettres*, Paris 1999, de désigner Paris comme le « méridien de Greenwich » de la littérature mondiale. L'importance de Paris dans les pratiques et les représentations des acteurs du champ de l'art moderne après 1895 en fait plus encore le point focal de la géographie artistique de l'art moderne au début du XX<sup>e</sup> siècle. Toute innovation, toute recherche de la modernité doit à l'époque se mesurer à la puissance symbolique de Paris.

<sup>17</sup> Cf. Alexandre Kostka : *Physiologie de l'harmonie*, article cité.

<sup>18</sup> Beatrice von Bismarck: Harry Graf Kessler und die französische Kunst um die Jahrhundertwende, in : *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, n°42, 3, Berlin 1988, p. 47-62.

<sup>19</sup> Harry Kessler à Eberhard von Bodenhausen, Berlin, 6 septembre 1901, in: Hans-Ulrich Simon (éd): *Eberhard von Bodenhausen/Harry Graf Kessler: Ein Briefwechsel 1894-1918*, Marbach am Neckar 1978 (Marbacher Schriften, vol. 16), p. 61.

<sup>20</sup> Henry Van de Velde: *Récit de ma vie*, op. cit., vol. 2, p. 135.

<sup>21</sup> Hambourg, 6 février 1903 : «Früh in die Kunsthalle, wo die Franckes und Runges zum ersten Male gesehen. Beides ganz undeutsche Erscheinungen, oder wenigstens Erscheinungen, die sonst in der deutschen Kunst keine Anleger haben und auch keinen Nachklang gehabt haben [...]. [...] Das Übrige, was Lichtwark gesammelt hat, hat doch schliesslich nur provinziellen Wert, im Vergleich zu den gleichzeitigen Engländern und Franzosen [...] Lichtwark, der mich führte, war etwas betrübt, als ich ihm dieses sagte. Bei seinen Öffentlichen Reden und Schreiben verschweigt er diese unbequemen englischen und französischen Zeitgenossen immer sorgfältig. Verdienstlich ist diese Rekonstruktion der Hamburger Vergangenheit trotzdem. Es giebt den Leuten den nötigen Ahnenstolz, auf dem die Sicherheit wächst.» Journal, Fonds Kessler, DLA. Je souligne.

<sup>22</sup> Ayant débuté ses études artistiques à l'académie de Karlsruhe, Klinger a suivi son maître Karl Gussow à l'Académie de Berlin (1875). En 1879 il est à Bruxelles, où il suit l'enseignement d'Émile-Charles Wauters. Installé l'année suivante à Munich, puis en 1881 à Berlin, il se fixe trois années à Paris (1883-1886), étudiant les œuvres de Goya, Gustave Doré, Puvis de Chavannes. De 1888 à 1893 il est à Rome. C'est là qu'il s'intéresse à la sculpture, commençant cette activité nouvelle sous l'influence de Rodin. Fixé à Leipzig en 1897 où il enseigne à l'Académie des Arts graphiques, l'artiste continue ses voyages: en Grèce (1894), à Paris et à Londres (1895). Voir: *Max Klinger 1857-1920* (sous la dir. De Dieter Gleisberg), cat. exp. Leipzig 1992.

<sup>23</sup> Exposition Jung-englische Kunst, de mai à juillet 1904.

<sup>24</sup> Exposition Jung-Berliner Künstler : Emil Nolde, Lovis Corinth, décembre-janvier 1905.

<sup>25</sup> 27 juillet 1904.

<sup>26</sup> Mai 1905.

<sup>27</sup> Sur son rôle comme introducteur de l'impressionnisme en Allemagne, voir Peter Paret: *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland*. Severin und Siedler, Berlin 1981, ainsi

---

que Max Liebermann: *Die Phantasie in der Malerei: Schriften und Reden*, Frankfurt/ M. Main 1978. Robert Jensen, in: *Marketing modernism*, montre l'importance de la «impressionistische Weltanschauung» dans le champ de l'art moderne international autour de 1900.

<sup>28</sup> *Kunst und Künstler*, I., 5 février 1904, Nr.5, p. 194, cité in: *Tagebuch eines Weltmannes*,. P. 123.

<sup>29</sup> Lettre de Gustave Mourey à Kessler, Paris, 6 mai 1904. DLA, fonds Kessler.

<sup>30</sup> *Journal de Kessler*, Paris, 28 novembre 1903. Fonds Kessler, DLA.

<sup>31</sup> Daniel Wildenstein: *Claude Monet – peintures. Catalogue raisonné* (vol.. 4 :1899-1926), Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris 1979, p. 42.

<sup>32</sup> J'infère le détail de ces œuvres d'une liste envoyée par la galerie Durand-Ruel à Kessler, datée du 24 février 1904, contenant les titres de toiles prêtées au musée de Weimar pour l'exposition Monet, Manet, Renoir, Cézanne (*Tagebuch eines Weltmannes*, p. 126).

<sup>33</sup> Voir Claude Keisch: *Rodin dans l'Allemagne de Guillaume II. Partisans et détracteurs* à Leipzig, Dresde et Berlin, Musée Rodin, Paris 1998.

<sup>34</sup> Lettre de Rodin (via son secrétaire) à Max Liebermann, transmise par le peintre à Kessler, Paris, 7 mars 1904. Fonds Kessler, DLA,.

<sup>35</sup> Lettre d'Auguste Rodin à Harry Kessler, Paris, 20 juillet 1904. Fonds Kessler, DLA.

<sup>36</sup> Paris, 2 février 1904 - in *Auguste Rodin: Correspondance*, Editions du Musée Rodin, Paris 1986, vol. II (1900-1907), Lettre n°132, p. 113.

<sup>37</sup> Ces dessins sont exposés à partir du 5 janvier 1906 au musée de Weimar.

<sup>38</sup> *Journal de Kessler*, Weimar, 12 juin 1904 : «Rodin wegen <fatigue> seinen Besuch definitiv abgesagt.» Fonds Kessler, DLA.

<sup>39</sup> *Journal de Kessler*: Paris, 8 février 1905. DLA.

<sup>40</sup> Voir Alexandre Kostka: *Physiologie de l'harmonie*..

<sup>41</sup> Lettre de Kessler à Van de Velde, citée dans Henry Van de Velde: *Récit de ma vie*, t. II, p. 229.

<sup>42</sup> Van de Velde à Signac (Weimar, 18 avril 1905, archives Signac, cité par : Marina Ferretti-Bocquillon: *Paul Signac au temps d'harmonie, 1892-1913* in : *Signac et la libération de la couleur, De Matisse à Mondrian*, p. 51-73.

<sup>43</sup> Lettre d'Odilon Redon à Kessler, Paris, 4 janvier 1903. Fonds Kessler, DLA. Je souligne. Redon, âgé alors de soixante-trois ans, se considère cependant comme un « jeune ».

<sup>44</sup> En 1888, dans un compte rendu du Salon des XX, envoyé de Bruxelles à Paul Alexis et signé «Néo», paru dans: *Le Cri*, 9 février 1888, Signac ne se privait pas d'éreinter Monet, Renoir et Degas.

<sup>45</sup> Maurice Denis : *Les élèves d'Ingres* in: *L'Occident*, juillet, août, septembre 1902, in id: *Théories. Du symbolisme de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 4<sup>e</sup> édition, Paris 1920, p. 89.

<sup>46</sup> Si les pointillistes sont bien intégrés au Salon des Indépendants, ce Salon (fondé en 1884) qui accueille tous les artistes payant leur participation n'opère cependant pas une sélection susceptible de conférer une valeur symbolique donc esthétique (donc commerciale) distinctive.

<sup>47</sup> *Journal*, Paris, 12 mai 1903. DLA.

<sup>48</sup> Lettre de Théo Van Rysselberghe à Kessler, Paris, dimanche 7 février 1904, DLA, fonds Kessler.

---

<sup>49</sup> Voir par exemple le journal de Signac, le 15 janvier 1899 : « A quelques jours d'intervalle, Durand-Ruel et Vollard sont venus à l'atelier et ont dit la même chose devant une toile de mes débuts, à l'époque où j'étais certainement influencé par Monet: <Ah ! si vous aviez continué à peindre comme cela !> Voilà ce qu'il leur faut, de la resucée! Tout ce qui est neuf les effare. » ( John Rewald (éd.): Extraits du journal inédit de Paul Signac – III – 1898-1899 in: Gazette des Beaux-Arts, juillet-août 1953, p. 41).

<sup>50</sup> D'après Maximilien Gauthier: E. O. Friesz, Genève 1957, p. 55.

<sup>51</sup> C'est l'idée de Robert Jensen: Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe, Princeton 1996 (1994), à laquelle je souscris tout à fait. A ceci près que Jensen a tendance à figer son «juste milieu» dans une population précise, alors que les artistes et leurs œuvres étaient tout à fait capables d'y adhérer selon le lieu où et selon les œuvres qu'ils exposaient.

<sup>52</sup> Julius Meier-Graefe: Der moderne Impressionismus (série Die Kunst, éd. par R. Muther, vol. 2), Berlin 1903.

<sup>53</sup> Une lettre de Signac à Kessler, Paris-Auteuil, 15 juin 1903, mentionne les «toiles choisies par vous», destinées à la prochaine exposition de Weimar. Fonds Kessler, DLA.

<sup>54</sup> Charles Ferdinand Ramus mentionne ainsi l'exposition d'œuvres de Signac, Van Rysselberghe, Redon, Denis etc. dans: La Plume, 15 avril 1904, p. 467-470.

<sup>55</sup> Cf. par exemple une lettre de Signac à Bodenhausen du 28 mars 1904 (DLA). Le poids symbolique de ventes à l'étranger est très perceptible dans la correspondance de Camille Pissarro (Jeanne Bailly-Herzberg (éd.) : Correspondance de Camille Pissarro, Paris 1980).

<sup>56</sup> Henry Van de Velde: Récit de ma vie., vol. II, pp. 134-135.

<sup>57</sup> Le tableau est prêté par la galerie Durand-Ruel (d'après la liste de prêts datée du 24 février 1904) pour l'exposition Monet, Manet, Renoir, Cézanne, présentée à Weimar en mars 1904 (voir: Tagebuch eines Weltmannes, p. 126).

<sup>58</sup> La passion, qui fait partie intégrante de la construction de l'image du marchand d'art moderne (cf. Raymonde Moulin: Le Marché de la peinture en France, Paris 1989 (1967)), n'a jamais empêché (au contraire) une forte capacité à vendre. Dans les années 1900, le désintéressement artistique n'est pas plus de mise qu'il ne l'était dans les années 1880, époque où Paul Durand-Ruel, par exemple, n'achetait pas les tableaux qu'il ne pouvait pas vendre.

<sup>59</sup> D'après la liste du 24 février 1904 (Tagebuch eines Weltmannes, p. 126).

<sup>60</sup> Lettre manuscrite de Paul Durand-Ruel à Harry Kessler, Paris, 11 février 1904 – Fonds Kessler, DLA.

<sup>61</sup> D'après la liste reproduite dans le Tagebuch eines Weltmannes, p. 126.

<sup>62</sup> « L'Inondation », cat. exp. n° 349, pour 7 000 F (belges) soit un équivalent en francs or de 21 700 F.

<sup>63</sup> Les deux toiles de Renoir exposées à la Libre Esthétique de Bruxelles, «La Balayeuse» (cat. n° 425, pour 7000 F belges soit environ 21 700 F) et Femme couchée (cat. n° 426, pour 2500 F soit environ 7 500 F or) alors que les prix des Renoir exposées à Weimar en mars 1904 sont facturées entre 5 000 et 20 000 F or, pour des formats similaires. (avant 1914, 10 F or = 3, 2258 F belges, d'après : Claude Augé (dir.) : Larousse mensuel illustré, Nr. 11 (Jan.1908), Paris 1910, vol. 1, p. 300). Certes l'augmentation du prix à Bruxelles est à mettre au compte d'une commission attribuée à la Libre Esthétique. Mais cette part ne dépasse pas les 5% à l'époque.

---

<sup>64</sup> Thomas Nipperdey: *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Berlin [BRD] 1988, laisse penser en effet que la modernité est mieux accueillie en Allemagne après 1900 que ne le laissent croire les affirmations tonitruantes de l'empereur.

<sup>65</sup> Paul Durand-Ruel à Harry Kessler, Paris, 11 février 1904 – Fonds Kessler, DLA.

<sup>66</sup> Dans une lettre du 29 janvier 1905 Durand-Ruel s'enquiert de « l'impression produite par l'ensemble » de sa dernière exposition, lui demande « de me communiquer les articles qui auraient pu vous sembler intéressants pour nous et de nous envoyer quelques exemplaires du catalogue ». (Fonds Kessler, DLA).

<sup>67</sup> L'article de Peter Kropmanns: *Gauguin in Deutschland – Rezeption mit Mut und Weitsicht*, in: Paul Gauguin. *Das verlorene Paradies*, Ausstellungskatalog, Museum Folkwang, Essen / Neue Nationalgalerie, Berlin, Cologne 1998, P.. 252-271, n'aborde le rôle de Kessler que de manière allusive, encore moins celui de Vollard, dans l'expansion en Allemagne de l'œuvre de Gauguin. Or leur collaboration fut fondamentale.

<sup>68</sup> „De Kessler, ~~Berlinerstrasse 23~~ Koethenerstrasse 28, Berlin“. Fonds Vollard, Paris: Carnet d'adresses, Ms 421 (4, 11)). La baronne Spitzemberg, écrit dans son journal après une visite chez Kessler en 1900 : « Il habite 28 Köthenerstrasse dans 4-5 pièces exiguës et sombres sur une arrière-cour !! Aujourd'hui, qu'il faisait si sombre, tout était plongé dans une obscurité telle que tous les trésors artistiques qui y sont exposés ne produisent aucun effet... » in Rudolf Vierhaus (éd.): *Das Tagebuch der Baronin Spitzemberg*, Göttingen 1960, p. 77.

<sup>69</sup> Comme le marque une visite notée dans un petit registre, début janvier 1902 : « Mardi matin 9h1/2 Dr Kessler 28 Köthenerstrasse Berlin » - Petit registre des recettes et paiements au jour le jour, tenu du 14 avril 1900 au 1<sup>er</sup> août 1902, Paris, Fonds Vollard, Ms421 (4,9), f° 110.

<sup>70</sup> Registre de la galerie d'Ambroise Vollard - Fonds Vollard, Ms421 (4,1) f° 54.

<sup>71</sup> Un paysage de Cézanne, une estampe et une aquarelle de Gauguin et une aquarelle de Jongkind. Fonds Vollard, Ms421 (4,10), f° 34.

<sup>72</sup> Ambroise Vollard à Kessler, Paris, le 12 août 1905 (Fonds Kessler, DLA).

<sup>73</sup> Le 9 décembre 1904, Vollard note dans son agenda qu'il a reçu les tableaux de Cézanne et de Valtat que Kessler « me devait », Fonds Vollard, Ms421 (4,10), f° 43.

<sup>74</sup> Lettre de Druet à Kessler, Paris, 25 août 1904 (Fonds Kessler, DLA).

<sup>75</sup> Druet à Kessler, Paris, 8 mars 1905 : « Je vous expédie aujourd'hui les 8 bois de Gauguin, les photographies du Parthénon, les 5 cartons à dessin, le bronze de Rodin et le bronze de Maillol. J'ai pensé que vous étiez retourné à Weimar et qu'il vous serait agréable d'avoir ces choses. » Fonds Kessler, DLA.

<sup>76</sup> Druet à Kessler, adressé à Weimar Paris, le 10 juin 1905, Fonds Kessler, DLA.

<sup>77</sup> Druet à Kessler, Paris, 25 août 1904 – « Voici la liste des clichés qui sont partis à Munich chez Monsieur Bruckmann »: des œuvres de Géricault, Courbet, Millet, Ingres, Daubigny, Delacroix, Daumier, Corot, Degas, Renoir, Sisley, Monet, Manet, Gauguin, Cézanne, Signac, Denis, Valtat, Toulouse-Lautrec. Fonds Kessler, DLA.

<sup>78</sup> Lettre de Druet à Kessler, Paris, janvier 1904, Fonds Kessler, DLA. Je souligne.

<sup>79</sup> Lettre de Druet à Kessler, Paris, 12 avril 1905, au sujet d'un « Arencabo avec [...] trois seuils de diaphragme ». Kessler avance ses frais au photographe (lettre de Druet à Kessler, Paris, 30 mai 1905). Fonds Kessler, DLA.

<sup>80</sup> Druet à Kessler, en-tête galerie Druet, Paris, 8 novembre 1906. Fonds Kessler, DLA. Je souligne.

<sup>81</sup> D'après Andrea Witte: *Signac et l'Allemagne jusqu'en 1906*, in: *Signac et la libération de la couleur*, p. 211-243.

---

<sup>82</sup> Informations fournies en particulier par un registre non numéroté écrit à moitié, de janvier à décembre 1904, et conservé dans le fonds Vollard à la cote Ms421 (4,10). D'octobre à décembre 1904, Vollard vend pour un peu plus de 28 000 F-or à des clients allemands, contre 8 300 F à des clients américains et environ 7000 F de l'amateur russe Stschoukine. Kessler à lui seul lui achète pour 5 500 F de tableaux sur la même période.

<sup>83</sup> 16 décembre 1904 - Ms421 (4,10), f° 44 : envoi en communication de deux natures-mortes et d'un dessin de Paul Gauguin.

<sup>84</sup> Lettre de Kessler à Van de Velde, citée dans Henry Van de Velde: Récit de ma vie, , vol. . 2, p. 229.

<sup>85</sup> On sent tout à fait cette concurrence dans les pages du journal de Kessler, où par exemple il relate le 29 janvier 1902 une discussion avec Max Slevogt (1868-1932), qui a quitté Munich en 1900 pour s'installer à Berlin l'année suivante, où le peintre déprécie la modernité de Munich, modernité mesurée à l'aune de Paris, et dont le milieu moderniste berlinois, Sécession et galerie Cassirer, serait beaucoup plus proche : «Slevogt erzählte mir [...] dass die Maler in München von der französischen Malerei gar keine Vorstellung oder Anschauung hätten. Bis vor zwei Jahren habe er selbst nie einen Degas oder einen Monet gesehen. In München sei gar keine Gelegenheit dazu. Daher die kindliche Überhebung der Münchener Maler. Sie hielten die Franzosen für ganz schlecht oder mittelmäßig. Das sei hier doch ganz anders durch [Berliner Kunsthändler] Cassirers und die [Berliner] Sezession.“ DLA, fonds Kessler.

<sup>86</sup> Lettre d'Émile Verhaeren à Théo Van Rysselberghe, mai 1900, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, Fonds Verhaeren, FS XVI 148/1531. Parmi ces Allemands doit se trouver Kessler, qui rencontre Signac début 1898, et qui lui ouvre tout le réseau PAN et l'accès aux galeries Keller und Reiner et Cassirer.

<sup>87</sup> Voir (Ici Wehlte Höschele?)

<sup>88</sup> Journal: Munich, 9 novembre 1903: «Alle etwas bedenklich, wie sie die Stellung Münchens als Kunststadt nicht gefährden dürften; worauf ich auseinandersetzte, dass die Ausstellungen abwechselnd in verschiedenen Städten stattfinden sollten.“ DLA, fonds Kessler.

<sup>89</sup> Journal : Munich, 10 novembre 1903. „Man solle nicht noch mehr Ausstellungs Städte schaffen. Wir hätten schon zu Viele.» Fonds Kessler, DLA.

<sup>90</sup> „In unserem von neuen Eindrücken obendrein um seine Ruhe und Vertiefung gebrachten Großstadtleben sollten wir erst darauf bedacht sein, uns vor Geschmacksverwirrungen zu hüten» (Der Tag, Nr. 93, 25 Februar 1903 – Tagebuch eines Weltmannes., p. 120-121).

<sup>91</sup> Harry Kessler: Über den Kunstwert des Impressionismus. Eine Erwiderung, Berlin 1903, P. 9 (reproduit in : Tagebuch eines Weltmannes, p. 121).

<sup>92</sup> Cf. Alexandre Kostka: Physiologie de l'harmonie, article cité plus haut.

<sup>93</sup> L'autonomie, c'est à dire l'indépendance vis-à-vis de toutes autres considérations (économiques, politiques, sociales, religieuses...) est en effet le stade suprême de l'avant-gardisme dans le champ artistique, tel que le décrit Pierre Bourdieu dans: Les Règles de l'Art, Genèse et structure du champ littéraire, Paris 1992, 2<sup>e</sup> éd. revue et corrigée 1998 : « La conquête de l'autonomie », P. 85- f.

<sup>94</sup> Voir *Figures du Moderne (1905-1914) : L'expressionnisme en Allemagne*, cat. exp. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1992.

<sup>95</sup> En fait Nolde ne rejoint le groupe qu'en 1906.

<sup>96</sup> Henry Van de Velde : Récit de ma vie. p. 127.

---

<sup>97</sup> «Nachmittags bei Ruhland [...] Er geriet in eine wilde Wut, schlug um sich und auf den Tisch, schrie mich an, was ich glaubte, dass er sein Museum Jemandem überlassen werde, der „einer anständigen Deutschen Stadt Gauguin, solchen Dreck“ gezeigt habe [...]» – Kessler, Journal, DLA.

<sup>98</sup> 19 novembre 1905 : exposition d'œuvres de Ernst Matthes (Düsseldorf), Heinz Rath (Berlin), M. Fleischer-Wiemanns (Berlin), J. Rolletschek (Weimar), Ernst Liebermann (Munich). Le 2 décembre 1905: Theodor Hagen, Wilhelm Trübner.

<sup>99</sup> Le 16 mai 1907 Rodin parlera à Kessler de sa situation à Paris et à la SNBA «seine eigene Société Nationale [...], dont je suis le Président et qui vit, pour ainsi dire, de moi. » (Journal, Fonds Kessler, DLA). Je souligne.

<sup>100</sup> Journal, 15 novembre 1905: « Mir überlegt, welche Wirkungsmittel ich in Deutschland habe: d. Deutsche Künstlerbund, meine Stellung in Weimar inklusive d. Prestiges trotz des grossherzoglichen Schwachsinn, die Verbindung mit der Reinhardtschen Bühne, meine intimen Beziehungen zum Nietzsche Archiv, zu Hofmannsthal, zu van de Velde, meine nahen Verbindungen mit Dehmel, Liliencron, Klinger, Liebermann, Ansorge, Gerhard Hauptmann, ausserdem mit den beiden einflussreichsten Zeitschriften Zukunft und Neue Rundschau, und ganz nach der anderen Seite zur Berliner Gesellschaft, Harrachs, Richters, Sascha Schlippenbach, dem Regiment und schließlich mein persönliches Prestige. Die Bilanz ist ziemlich überraschend, und wohl einzig. Niemand anders in Deutschland hat eine so starke [...] Stellung. Diese ausnutzen im Dienste einer Erneuerung Deutscher Kultur: mirage oder Möglichkeit? Sicherlich könnte Einer mit solchen Mitteln Princeps Juventutis sein. Lohnt es die Mühe ?« Fonds Kessler, DLA.

<sup>101</sup> Voir Christophe Charle et Daniel Roche (sous la dir.): Capitales culturelles capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, Ce colloque est à l'origine d'un projet plus vaste, actuellement en chantier à l'Institut d'Histoire moderne et contemporaine de Paris. Le travail collectif actuel de l'IHMC sur les capitales culturelles et artistiques, doit permettre la publication d'un ouvrage de synthèse, à plusieurs voix, sur la question.