



AA.VV.: Munich 1900. La Sécession, Kandinsky et le Blaue Reiter. 240 X 165 mm, 400 pages, ISBN : 9782754103565, 35 euros
(Editions Hazan, Paris 2009)

Compte rendu par Laurence Danguy, Université de Constance
(laurence.danguy@gmail.com)

Nombre de mots : 2148 mots

Publié en ligne le 2009-08-28

Citation: Histara les comptes rendus (ISSN 2100-0700).

Lien: <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=743>

[Lien pour commander ce livre](#)

Entre 1890 et 1914, Munich est l'une des principales métropoles artistiques en Europe. La capitale bavaroise, dite « ville d'art », voit se côtoyer les tenants de la tradition et ceux de la modernité. Elle est le théâtre de confrontations et d'expériences qui en font l'un des laboratoires de la modernité les plus actifs, augurant des radicalités esthétiques du XX^e siècle. De nombreux artistes et écrivains, à présent souvent méconnus, participent à la grande aventure munichoise des années où le Jugendstil contredit la peinture d'histoire, où des arts qui ne se veulent plus mineurs revendiquent une légitimité pleine et entière. Ils ouvrent la voie aux mouvements avant-gardistes, tel le *Blaue Reiter*, qui bouscule par la suite les définitions de l'art, en contestant picturalement et verbalement un repli sur soi au double visage, esthétique et politique. Les grandes figures historiques de la scène culturelle germanique et parfois étrangère sont nombreuses à avoir été un temps munichoises. Ainsi en est-il de Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, August Macke, Frank Marc, Paul Klee mais aussi de Stefan George, Thomas Mann, et même de Marcel Duchamp. Retracer cette épopée est la tâche que les auteurs du livre se sont fixée, Rainer Metzger sur le mode d'une narration dont il revendique la subjectivité, Christian Brandstätter à travers une très riche iconographie, présentant des documents souvent inédits.

L'ouvrage est composé de cinq grands chapitres d'importance inégale, d'une biographie des principaux acteurs constituée de courtes notices, d'une bibliographie raisonnée et d'un index des noms propres.

Le premier chapitre s'attache à retracer la genèse de la « ville d'art de Munich » au cours du XIX^e siècle, résultat d'une politique culturelle initiée par le prince héritier, puis roi de Bavière, Louis I^{er} (1786-1868). Durant cette période, Munich se dote des instruments nécessaires à des ambitions culturelles, qui prennent un tour hautement politique à partir de la guerre austro-prussienne de 1866, dont la Bavière ressort politiquement très amoindrie. Dès 1808, la ville possède son Académie des beaux-arts ; entre 1820 et 1850, sont engagés des programmes architecturaux de grande envergure, et trois grands musées voient le jour : la Glyptothèque, l'ancienne puis la nouvelle Pinacothèque – dans l'ordre des découpages périodiques. La nouvelle Pinacothèque, historiquement le premier musée d'art moderne, est inaugurée en 1854, la même année qu'une institution essentielle à l'acquisition d'une dimension internationale, le *Glaspalast* (palais des glaces). Ce gigantesque espace à la structure d'acier permet l'organisation permanente d'expositions. Munich ne prend néanmoins toute son ampleur artistique et culturelle que sous la régence du Prince Léopold (1886-1912), demeurant jusqu'en 1900 la capitale des beaux-arts, pour devenir ensuite le lieu des expérimentations d'une avant-garde en train de se constituer. La ville, où il est nécessaire de résider pour qui veut tenter sa chance, exerce sa force d'attraction auprès des créateurs et des intellectuels de l'Europe entière, qui viennent s'y installer en nombre. Entre 1896 et 1902, Wassily Kandinsky, Frank Wedekind, Thomas Mann, Ludwig Thoma, Paul Klee, Alfred Kubin, Lovis Corinth, Stefan George, entre autres, s'installent à Munich pour réaliser l'idéal naissant d'une « force intégrative » de l'art (p. 63) ; méprisés par le Munich officiel, attaché à des canons historicistes, la plupart n'y resteront pas. À partir de 1914, le destin de la ville d'art se confond avec le politique ; en 1918, Oswald Spengler publie un livre programmatique intitulé *Le déclin de l'Occident (Der Untergang des Abendlandes)*, augurant de sinistres lendemains.

Le deuxième chapitre concerne la série de ruptures qui ponctue le paysage culturel munichoïse à partir des années 1890. La scène artistique munichoïse est alors marquée par le couple Franz von Lenbach et Franz von Stuck. Une génération les sépare : le premier est à la tête des artistes évoluant dans l'entourage du Prince-régent Léopold, le second mène la Sécession de 1892, première du genre dans l'aire germanique. Ce seront ensuite, deux décennies durant, une série de faits sécessionnistes : le *groupe Leopold (Luitpold-Gruppe)*, la *Glèbe (die Scholle)*, la *Phalanx*, la *Nouvelle sécession (Neue Secession)* la *Nouvelle Association des artistes munichoïses (Neue Münchner Künstlervereinigung)*, le *Courant sous-jacent (Unterströmung)* et, le plus fameux de tous, le *Blaue Reiter*. Les enjeux de ces scissions sont économiques et esthétiques ; il s'agit tout autant de se donner les moyens d'échapper à un système de cooptation parfaitement organisé que de s'affranchir de la pesanteur des canons académiques. Discrètement présent à la Sécession de 1892, sur laquelle il laisse néanmoins son empreinte, le *Jugendstil* (littéralement style de la jeunesse) est l'esthétique dominante du tournant du siècle. Il offre une version vitaliste et ornementalisée de l'idéal romantique d'art total, préconisant de surcroît une abolition de la frontière entre petit et grand art. En 1897, les deux pièces de la septième exposition d'art international conçues par les architectes Martin Dülfer et Theodor Fischer rassemblent les œuvres de Bernard Pankok, August Endell et Richard Riemerschid, présentant ce que l'on considère à présent comme l'essence du *Jugendstil*. En ville, la façade de l'atelier de photographie Elvira réalisée par August Endell en 1898 et le théâtre construit par Richard Riemerschid en 1900 font sensation. La Sécession connaît également des extensions fort peu canoniques, telles que les revues illustrées *Jugend (Jugend - Wochenschrift für Kunst und Leben)* et *Simplicissimus*. Toutes deux datent de 1896 : *Jugend*, qui entend propager la nouvelle esthétique au plus grand nombre, est restée dans l'histoire pour son lien ontologique avec le *Jugendstil* ; *Simplicissimus*, dont l'animal fétiche – un dogue – s'insère dans des mises en scène *Jugendstil* beaucoup plus acerbes, se distingue par son acrimonie à l'égard des institutions, s'offrant longtemps les services d'un caricaturiste d'exception, Thomas Theodor Heine. Leurs éditeurs respectifs, Georg Hirth et Albert Langen, sont alors les grandes figures de l'édition munichoïse. La Sécession ne se réduit pourtant pas au

seul *Jugendstil* et rassemble des peintres comme Lovis Corinth et Max Slevogt, plus difficilement situables dans la constellation artistique de l'époque.

Le troisième chapitre se penche sur l'entrée de la ville dans le XX^e siècle, caractérisée par une forte tension entre repli identitaire et expériences avant-gardistes. En 1901, le très influent critique d'art Hans Rosenhagen publie dans la revue *Der Tag* un article polémique intitulé « Le déclin de Munich comme ville d'art » ; un an plus tard, en 1902, Thomas Mann livre une nouvelle très remarquée, *Gladius Dei*, restituant l'atmosphère factice de la ville. Les deux écrits correspondent à une réalité socio-artistique : la première entreprise de reproduction d'art au monde, *Hanfstaengel*, prospère à Munich ; Fritz von Uhde, peintre catholique, tire profit de la reproduction de sa peinture dans l'économie de la piété ; les établissements *Mayer'sche Hofkunstanstalt* fournissent à la demande toutes sortes d'équipements artistiques. La métropole munichoise n'intègre pas l'art moderne, comme le font Vienne et Berlin. Schwabing, le quartier de la bohème, abrite dans ses cafés et théâtres une activité parallèle qui prend une importance croissante. Des amuseurs, tel Karl Valentin, deviennent des célébrités, des revues élitistes, telle *Die Insel*, y voit le jour. Il s'y constitue une avant-garde qui n'est pas munichoise, dont les fondements sont ésotéristes et occultes, avec les inventions poétiques du cercle « Cosmique » de Stefan Georg ou le roman illustré d'Alfred Kubin, *L'autre côté (Die andere Seite)*. C'est à Schwabing que Duchamp mettra au point – en 1912 toutefois – l'esthétique mécanique de ces *ready-mades*. À trois reprises, Wassily Kandinsky, artiste théoricien, y coalise des groupes sécessionnistes : la *Phalanx* en 1901, la *Nouvelle association des artistes munichois (Neue Künstler Vereinigung)* en 1909, le *Blaue Reiter* en 1911. Ce dernier, qui n'expose qu'à deux reprises durant l'année 1912, est une riposte à la protestation nationaliste d'un groupement d'artistes allemands se plaignant d'un supposé favoritisme au profit d'artistes étrangers ; il débouche sur le désormais très célèbre *Almanach du Blaue Reiter*. Kandinsky y propose une œuvre d'art autonome, basée sur le système des synesthésies, qui s'affranchisse des contraintes de la mimésis.

Le quatrième chapitre – très court – se présente comme un essai, analysant – dans la tradition wölfflinienne – formellement, esthétiquement et culturellement l'esthétique munichoise entre 1890 et 1920, en relation avec les notions de « pittoresque » et de « symétrique ». L'axe symétrique est volubile, artificiel et organique et permet une réplique du motif ; il est dans le même temps réducteur et engendre l'opposition. La symétrie est le produit de la Sécession munichoise : elle constitue la réponse au pittoresque qui définissait jusqu'alors l'esthétique munichoise, et que l'on continue à trouver dans de nombreuses créations sous la forme d'une hybridation du vrai et du faux, s'incarnant parfaitement dans le Musée national bavarois achevé en 1900 par Gabriel von Seidl. L'avant-garde reprend à son compte ce « parti » symétrique en le chargeant d'un contenu programmatique, et la symétrie prend une valeur oppositionnelle thèse / antithèse entre les tenants de l'avant-garde, souvent française, et ceux de l'arrière-garde, souvent munichoise. Chez Kandinsky, le principe engendre la théorie des contraires avec d'un côté, la grande abstraction, de l'autre, le grand réalisme ; chez l'historien de l'art Heinrich Wölfflin, théoricien des styles et de la forme, cela produit la très fameuse méthode de comparaison des œuvres.

Le cinquième chapitre – tout aussi court que le précédent – se concentre sur la dérive réactionnaire de la ville à partir de la Première guerre mondiale, qui marque le déclin de Munich comme ville d'art. Nombre d'artistes tombent au front, des pacifistes doivent s'exiler, des étrangers, tel Kandinsky, sont contraints de quitter le territoire. La ville est tout entière acquise au patriotisme, jusqu'à Thomas Mann dans ses *Considérations d'un apolitique* et la galerie Thannhauser, vitrine de l'art moderne, qui montre à présent des images de guerre. Le 9 novembre 1918, la République est proclamée dans le chaos. Le ministre-président Kurt Eisner, d'origine juive, est assassiné le 21 février 1919 par des militants d'extrême droite. L'intermède de la République des Conseils (7- 13 avril 1919) se termine dans la terreur semée par les « corps de tireurs

bavarois ». L'expressionnisme des revues *Kain*, *Der Ararat*, *Der Weg* devient le style de la révolte, sans vraiment trouver sa place à Munich. Sur le plan artistique, Paul Klee, associé au *Blaue Reiter* pour avoir fourni une illustration de l'almanach, est la figure la plus marquante de cette époque ; intellectuel progressiste, il est solidaire de la cause socialiste. Ses œuvres d'une précision obsessionnelle témoignent de « la simultanéité de la libération et de l'aliénation » (p. 352). Il quittera Munich en 1921. La réaction de la ville se joue à présent essentiellement sur le terrain politique. Ludwig Thoma, rédacteur de *Simplicissimus*, en est l'un des exemples les plus frappants ; l'ancien libéral de gauche tient désormais des propos réactionnaires et antisémites. L'idée de purisme, l'une des prémisses de l'art moderne, a pris un tour délirant. Adolf Hitler, qui s'installe en 1913 dans le quartier de Schwabing pour, selon ses dires, travailler comme artiste peintre, aura beau jeu de capitaliser ces dispositions ; ses conseillers à la culture seront munichois.

Les biographies sont de courtes notices présentant en quelques lignes les personnalités saillantes du livre. La bibliographie est composée de trois catégories : ouvrages cités, ouvrages de références et ouvrages complémentaires. À ceci s'ajoute un index des noms propres.

Ce livre du très prolix historien et critique d'art Rainer Metzger, abondamment illustré par l'iconographe Christian Brandstätter est la version française d'un ouvrage simultanément publié en allemand (*München, die große Zeit um 1900 : Kunst, Leben und Kultur 1890-1920*, Vienne, Christian Brandstätter, 2000). Dans la situation éditoriale française – qui seule ici nous intéresse – il comble une lacune historiographique. Il a l'immense mérite de représenter la synthèse de travaux en langue allemande et d'offrir, par conséquent, une vue d'ensemble inédite sur l'un des centres de la modernité souvent méconnu par un public francophone. On ne peut, par ailleurs, que se réjouir d'une iconographie de grande qualité, très soigneusement légendée. Il convient cependant d'émettre quelques réserves. Le positionnement incertain du livre, entre histoire culturelle et esthétique, parfois pointu, parfois généraliste, est sans doute le revers de la médaille d'une énorme synthèse cherchant à atteindre un (trop ?) large public ; pour l'historien de l'art, l'ouvrage fournit parfois des informations insuffisantes – on regrettera notamment l'absence de notes renvoyant à la littérature – , souvent mal hiérarchisées, tandis que le néophyte risque de se laisser rebuter par certains passages « théorisans ». Ces travers sont également le résultat du défaut majeur de l'ouvrage de ne pas avoir été l'objet d'une adaptation pour un public non germanique. La langue, traduite trop littéralement de l'allemand, est souvent curieuse (« une existence de plante nocturne », p. 49) ou peu fluide (« Thomas Mann, qui y vit depuis 1894, introduit dans Munich une qualité esthétique qui lui est étrangère par principe », p. 190), parfois victime de transpositions malheureuses (« le déclin de la ville d'art était sur le tapis », p. 117) ; les références idiomatiques sont inaccessibles – qui peut par exemple comprendre une démonstration sur la symétrie basée sur la dérivation sémantique des quenelles de pains (*Semmelknödeln*, p. 330) ? L'ouvrage est en outre émaillé d'un vocabulaire théorique – souvent inapproprié – difficilement recevable par un large lectorat, avec les termes de « médium » (à de multiples reprises), de « médiumnité » (p. 131) , de « niveau d'attente », d'« immédiateté médiatisée » et de « caractéristique définitionnelle » (chaque fois, p. 193), de « visualité » (p. 279) – là encore des notes de bas de page auraient été utiles ; cette langue savante est par ailleurs contredite par un ton familier, inadéquat (« Avec *Jugend*, il voulait enfourcher son dada », p. 137), et des jugements à l'emporte-pièce (« La manière dont la ville d'art s'en prit au mouvement de réaction politique fut indigne, indécente, dégoûtante », p. 64). Certaines informations auraient, de plus, mérité d'être vérifiées ou complétées – la métaphore du caniveau de Guillaume II (*Rinnsteinkunst*) s'adresse, en réalité, à tout ce qui ne relève pas des circuits officiels et non à la seule peinture sécessionniste (p. 130) ; comment expliquer, par ailleurs, l'omission d'Otto Eckmann parmi les maîtres du *Jugendstil* munichois ? On aurait enfin souhaité une chronologie plus solide et une orientation moins téléologique de l'ouvrage. Pour conclure, même si la très sévère et très lapidaire critique d'Andreas Strobl, parue

dans la *Süddeutsche Zeitung* (20 juin 2009), d'un foisonnement extrême d'informations et d'images laissant « le goût d'une trop grande quantité de sucreries » (*der Genuss von zu viel Süßem*), n'est pas sans quelque pertinence, le livre, manié avec quelques précautions, sera utile à tous ceux qui s'intéressent à l'art de cette époque.