


2017

« Dégénérés » en France. Tentatives de Définition d'une Identité collective par les Artistes Germaniques exilés en France à la Fin des Années 1930

Hélène Duret

Ecole Normale Supérieure de Paris, helene.duret@ens.fr

Follow this and additional works at: <http://docs.lib.purdue.edu/artlas>

 Part of the [European History Commons](#), [Modern Art and Architecture Commons](#), and the [Social History Commons](#)

Recommended Citation

Duret, Hélène. "« Dégénérés » en France. Tentatives de Définition d'une Identité collective par les Artistes Germaniques exilés en France à la Fin des Années 1930." *Artl@s Bulletin* 6, no. 2 (2017): Article 6.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

« Dégénérés » en France : Tentatives de définition d'une identité collective par les artistes germaniques exilés en France à la fin des années 1930

Hélène Duret *

Ecole Normale Supérieure de Paris

Abstract

This paper examines the different strategies of self-identification German and Austrian artists exiled in France deployed, while the *Degenerate Art* exhibitions were taking place in Nazi Germany. In the context of tense international relationships and of a suspicious welcoming of German refugees in France, some artist collectives presented themselves alternatively as flag-bearers of the “other Germany,” of a French tradition of artistic freedom or of an “Artists' International.” However, these artists were unable to accomplish a “reversal of the stigma” (Goffman) of the Nazi term “degenerate.”

Résumé

Cet article examine les stratégies d'identification mises en œuvre par les artistes allemands et autrichiens exilés en France au moment où les expositions d'art « dégénéré » circulent dans l'Allemagne hitlérienne. Dans un contexte de tensions internationales et d'accueil méfiant des réfugiés allemands en France, certains collectifs d'artistes se définissent tour à tour comme fers de lance de l'« autre Allemagne », d'un héritage français de liberté artistique ou d'une « Internationale » artistique. En revanche, ces artistes ne franchissent pas le pas d'un « retournement du stigmaté » (Goffman) vis-à-vis du qualificatif nazi « dégénéré ».

** Hélène Duret est élève de l'École Normale Supérieure et étudiante en master 2 d'histoire culturelle du XXe siècle à l'université Paris 1 – Panthéon Sorbonne. Son mémoire de master porte sur la réception française des expositions d'art « dégénéré » en France entre 1937 et 1939.*

Introduction

« Inutile de les citer. » : voilà ce qu'écrivait un journaliste anonyme de *Je suis partout* à propos des artistes réunis par le gouvernement national-socialiste dans l'exposition « Art dégénéré » (« *Entartete Kunst* ») qui avait ouvert ses portes à Munich en juillet 1937.¹ En un sens, cette négation de l'identité d'un groupe d'artistes en leur refusant même la mention de leur nom symbolise une des difficultés auxquelles se confrontèrent en France les artistes considérés comme « dégénérés » par le régime hitlérien à partir de 1937, et pas seulement au sein de l'extrême-droite que représentait *Je suis partout*. Les artistes allemands et autrichiens exilés en France en raison de la politique culturelle nationale-socialiste se heurtèrent à une question d'identité collective : leur groupe était moins évident à saisir spontanément que des catégories désignées de manière stéréotypée dans la diatribe nazie, comme les « Juifs » ou les « bolcheviques ».

Cet article se propose d'examiner les registres de mobilisation par lesquels ces artistes allemands et autrichiens, réunis ici sous le terme générique de « germaniques », souvent exilés depuis peu en France et visés par la campagne nationale-socialiste contre l'art dit « dégénéré », cherchèrent à construire une identité commune sous laquelle se présenter au public français. C'est pourquoi cette étude porte avant tout sur les groupes constitués dans l'exil plutôt que sur les artistes allemands davantage reconnus en France. Ceux-ci, souvent installés depuis plus longtemps, choisirent dans la majorité des cas de faire cavalier seul afin de défendre leur notoriété naissante, tels Vassily Kandinsky² ou Otto Freundlich,³ et ne se préoccupèrent pas ou peu de défendre l'art persécuté. L'Union des artistes libres (*Freier*

Künstlerbund) se constitua ainsi en deux étapes en septembre 1937 et avril 1938 à partir d'artistes allemands et autrichiens émigrés. La Ligue de l'Allemagne nouvelle (*Bund neues Deutschland*), fondée vers février 1938 par l'écrivain Hans Siemsen⁴ pour préparer l'Allemagne post-hitlérienne, attachait également une attention particulière à la question de l'art « dégénéré ». Ces deux associations, après une période de travail en commun, entrèrent en rivalité. À l'exception de Max Ernst, les artistes qui participèrent aux manifestations de ces mouvements sont souvent restés inconnus en France aujourd'hui : ainsi pour Max Lingner, Eugen Spiro, Gert Wollheim, pour ne citer que les plus actifs d'entre eux.⁵

La définition d'une identité collective était rendue nécessaire par un contexte non seulement de xénophobie, et plus particulièrement de germanophobie, grandissantes, mais aussi par une législation de plus en plus dure au cours des années 1930 contre les réfugiés en France. Par ailleurs, le public français, même lorsqu'il était initié aux avant-gardes artistiques, faisait souvent preuve de méconnaissance et d'incompréhension envers l'art moderne allemand,⁶ d'où le besoin pour ces artistes stigmatisés dans leur pays d'origine de défendre leur travail. Dans un contexte où ce groupe d'individus était rejeté de toutes parts, par l'Allemagne hitlérienne aussi bien que par la France de l'après-Front populaire, et dans la difficile situation quotidienne de l'exil, comment prendre la parole autour d'un nom commun ? À quelle bannière se rallier pour être acceptés ?

D'emblée, se grouper autour d'une unique identité collective était difficile, ne serait-ce qu'en raison

¹ Anonyme, « Gloires et soucis de l'art allemand », *Je suis partout*, n°353, 27 août 1937, p. 10.

² Vassily Kandinsky (1866-1944) quitta l'Allemagne en 1933 après la fermeture du Bauhaus, où il enseignait depuis 1922. Apatride mais considéré comme allemand ou russe par les Français, il fit partie de la première vague d'exilés d'Allemagne ; ses amitiés dans le monde de l'art français, notamment avec Christian Zervos, lui permirent de défendre son travail hors des cercles d'émigrés. De fait, il refusa d'adhérer à l'Union des artistes libres ou de collaborer d'une façon ou d'une autre aux initiatives des exilés.

³ Otto Freundlich (1878-1943), d'origine juive, militant communiste et artiste « dégénéré », avait certes toutes les raisons d'être pourchassé par le régime hitlérien ; son émigration était cependant plus ancienne puisqu'il résidait en France depuis 1908 par intermittences.

⁴ Hans Siemsen (1891-1969) était un journaliste et homme de lettres allemand, également familier du marché de l'art. Après son émigration en 1935, il collabora à plusieurs organes de presse issus des cercles allemands exilés. En 1938, il fonda la Ligue de l'Allemagne nouvelle en collaboration avec le banquier et collectionneur d'art Hugo Simon.

⁵ Peu connus du grand public, en particulier français, les artistes allemands en exil ont fait l'objet de deux thèses de doctorat : Emmanuelle Foster, *Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris : 1933-1939*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 1991 ; Nicolas Surlapierre, *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945 : histoire et imaginaire*, Université de Picardie, 2003. Ces deux thèses de doctorat en histoire de l'art n'épuisent cependant pas l'histoire sociale de ces regroupements d'artistes allemands en France.

⁶ À ce sujet, voir notamment Marie Gispert, « L'Allemagne n'a pas de peintres » : diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939, Thèse de doctorat, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2006.

des clivages politiques, esthétiques, sociaux qui traversaient ces courants divers arbitrairement réunis sous l'étiquette « dégénérés ». À ces clivages antérieurs s'ajoutaient les contradictions entre les divers objectifs que pouvaient se fixer ces exilés à Paris. En effet, au-delà de la seule fuite devant les persécutions, l'exil à Paris pouvait, ou devait, servir également à se faire reconnaître du public et des marchands parisiens : Paris restait le lieu où tout artiste européen devait faire ses preuves. Mais se retrouver exilé allemand à Paris signifiait alors aussi essayer de se faire admettre comme victime inoffensive plutôt que comme un « brun » ou un « boche » infiltré. Enfin, les artistes « dégénérés » souhaitaient attirer l'attention des Français sur les agissements du nouvel État allemand. Ces différents objectifs supposaient par conséquent des rhétoriques diverses et parfois contradictoires. On comprend dès lors que les ambitions individuelles et les stratégies collectives aient été susceptibles de fragiliser l'union d'un « Weimar en exil »⁷—pourtant indispensable pour paraître convaincant aux yeux des Français. Les concessions des uns et des autres n'étaient pas toujours suffisantes pour parler en un seul nom. Se pose dès lors la question des trajectoires et des registres de mobilisation choisis par les uns et les autres en fonction d'amitiés et d'appartenances communes antérieures. L'adaptation différenciée de chacun au contexte parisien, plus ou moins connu avant les années d'exil, détermine également le choix d'un registre de mobilisation plutôt que d'un autre. Si ce sont d'abord des groupes qui sont étudiés ici, il va de soi que ceux-ci étaient composés d'individus, souvent en désaccord entre eux et fluctuants au cours du temps.

Trois registres de mobilisation principaux sont examinés ici, dont la succession n'est que partiellement chronologique en l'espace de deux ans, entre l'été 1937 et l'été 1939. Dans un premier temps est examinée la tentation d'assumer la germanité du groupe, et peut-être

même de se réapproprier le qualificatif de « dégénérés », avant au contraire de se réclamer enfants adoptifs d'un héritage français. Enfin vint le temps du cosmopolitisme, et avec lui la tentative de construire une Internationale artistique fondée sur la diaspora germanique.

I. « Dégénérés » : un « renversement du stigmatisme » allemand ?

Entre 1933 et 1937, malgré les interdictions d'enseigner, d'exposer, de vendre, et même de peindre ou de sculpter, énoncées à l'égard d'un certain nombre d'artistes, ceux d'entre eux qui quittaient l'Allemagne pour la France eurent souvent du mal à faire accepter leur statut de victime en Allemagne en tant qu'artistes plutôt que juifs ou dissidents politiques. Les persécutions dans le secteur culturel, parce qu'elles ne se traduisaient pas immédiatement par des peines d'enfermement ou de mort, passaient souvent inaperçues du public français. Le 18 juillet 1937, l'ouverture de l'exposition *Entartete Kunst* (« Art dégénéré ») à Munich, la première étape d'une longue exposition itinérante, changea pourtant la donne : cette exposition donnait un nom à ceux que le régime voulait expurger de sa vie artistique. « Cubisme, dadaïsme, futurisme, impressionnisme », selon les mots d'Hitler,⁸ et surtout expressionnisme, étaient désormais considérés comme « dégénérés » au sein des frontières allemandes. Paradoxalement, le fait d'être frappés d'infamie au vu et au su de tous, dans le cadre d'une exposition officielle organisée sous les ordres directs de Joseph Goebbels, pouvait rendre service aux artistes allemands, puis autrichiens à partir de l'Anschluss, exilés en France. En effet, ces artistes acquirent une existence en tant que tels, quand bien même les motifs de persécution restaient multiples pour beaucoup d'individus.

⁷ D'après le titre de l'ouvrage fondateur de Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil : le destin de l'émigration intellectuelle allemande en Europe et aux États-Unis*. Paris : Éd. Payot, 1990.

⁸ Discours tenu par Adolf Hitler le 17 juillet 1937 à l'occasion de l'inauguration de la Maison de l'art à Munich.

1) Revendiquer l'« autre Allemagne »

Les artistes dits « dégénérés » essayèrent de revendiquer leur germanité : en se plaçant dans la continuité de l'Allemagne de Weimar, en se voulant les porteurs de l'« autre Allemagne »⁹ artistique, les « dégénérés » osèrent se présenter clairement en persécutés et en alternative au régime nazi. Cette nouvelle identité collective fondée sur une germanité partagée se traduit par deux étapes essentielles de la constitution des « dégénérés » en groupe actif. D'une part, en se rassemblant en septembre 1937 sous le nom de *Deutscher Künstlerbund*¹⁰ (Union des artistes allemands) ces artistes reprenaient le nom de la principale organisation artistique de la République de Weimar et se revendiquaient donc les héritiers et les continuateurs de la tradition picturale allemande. Le changement, en avril 1938, du nom de l'organisation en *Freier Künstlerbund* (Union des artistes libres) ne doit pas être lu comme une négation de cette identité collective allemande, mais comme un élargissement : après l'Anschluss, il fallait pouvoir accueillir les Autrichiens dans cette organisation, sans leur imposer au plan culturel et symbolique l'annexion subie sur le plan politique.

D'autre part, l'organisation en novembre 1938 de l'exposition *L'Art allemand libre*, contre-manifestation explicite à l'exposition *Entartete Kunst* de Munich, fit le choix assumé de présenter un art allemand, différent de la tradition artistique française. Ainsi, lorsque le peintre Max Lingner proposa, lors des discussions préparatoires de la contre-exposition, de s'adapter aux goûts artistiques français, le peintre Gert Wollheim s'y opposa. Wollheim entendait faire le pari d'une exposition d'art allemand qui se revendiquerait comme tel. Il y avait tout intérêt : le surréalisme

d'un Lingner était nettement plus acceptable pour le public parisien que sa peinture expressionniste. De fait, sa vision l'emporta, malgré les complexes artistiques que pouvaient nourrir artistes allemands et autrichiens face à la supériorité affirmée de l'art français.¹¹ C'est pourquoi le peintre et président de l'Union des artistes libres, Eugen Spiro, lors de son discours inaugural de l'exposition *L'art allemand libre*, se soucia de prévenir un public français peu averti des avant-gardes allemandes : « j'ai encore une seule prière à vous faire : regardez nos œuvres avec bienveillance et indulgence, même si elles vous paraissent quelquefois étranges ».¹²

2) Se dire « dégénérés » ?

L'exposition *Entartete Kunst* « offrait », paradoxalement, un nom aux condamnés, ce que n'avait pas fait par exemple, l'autodafé de mai 1933 pour les écrivains de l'« autre Allemagne ».¹³ Dès lors, était-il possible pour les artistes germaniques d'aller plus loin, et de mettre à profit cette nouvelle désignation, qui arrivait pour certains d'entre eux après plusieurs années d'exil déjà ? « Dégénérés » est une catégorie qui semble s'être imposée sans difficulté dans les colonnes de la presse française. Pourquoi ce succès ? Dans le contexte d'assez large méconnaissance des avant-gardes allemandes en France, il ne faut pas sous-estimer le pouvoir « vendeur » de ce qualificatif : à l'époque de tous les « -ismes », la marque « dégénéré » fut adoptée sans sourciller, le mépris des journalistes s'appliquant parfois de la même façon aux méthodes du régime national-socialiste qu'aux œuvres qu'il condamnait. Cette acceptation d'une nouvelle catégorie nationale-socialiste par le grand public français autorise à parler de « stigmaté », au sens défini par le sociologue

⁹ L'« autre Allemagne » désignait dès le XIXe siècle les partisans d'une Allemagne démocratique ; l'expression fut reprise avec succès pour qualifier les opposants au régime hitlérien, et notamment ceux en exil. Thomas Mann parla même de la « meilleure Allemagne » dans un article paru le 14 décembre 1933 dans *Die Neue Weltbühne*.

¹⁰ Le 30 septembre 1937 se réunirent, en réaction directe à l'exposition de Munich, les artistes Max Lingner, Erwin Oehl, Eugen Spiro, Gert Wollheim et les historiens d'art Herta Wescher et Paul Westheim pour fonder le *Deutscher Künstlerbund* avec pour mission d'attirer l'attention de l'opinion publique française et même mondiale sur les agissements du gouvernement national-socialiste en matière artistique. Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 21, feuillet 1, Herta Wescher, compte-rendu de la réunion de fondation du *Deutscher Künstlerbund*, 30 septembre 1937.

¹¹ À ce sujet, voir notamment Friederike Kitschen, Julia Drost, Pierre Vaisse, Mathilde Arnoux et Isabelle Dubois. *Deutsche Kunst-französische Perspektiven: 1870-1945: Quellen und Kommentare zur Kunstskritik*. Berlin : Akademie Verlag, 2007.

¹² Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 22, feuillet 7, discours tenu très probablement par Eugen Spiro le 4 novembre 1938 au vernissage de l'exposition « L'Art allemand libre », à la Maison de la Culture de Paris.

¹³ Le 10 mai 1933 eut lieu un immense autodafé à Berlin ainsi que dans 21 autres villes universitaires afin d'épurer les bibliothèques universitaires des ouvrages « anti-allemands » ; la participation de Joseph Goebbels, Ministre de la Propagande, à celui de Berlin contribuait à lui donner un caractère officiel.

Erving Goffman,¹⁴ non seulement en Allemagne où il était imposé par la législation,¹⁵ mais aussi en France. Cette désignation infamante pouvait cependant être saisie comme une occasion par les artistes germaniques exilés en France afin de faire un usage positif de l'injure, en opérant ce qu'Erving Goffman qualifiait de « renversement du stigmaté » : tirer profit d'un statut de dénigrés pour obtenir une attention particulière. Le titre de « dégénérés » donnait une bannière sous laquelle se ranger pour mieux se faire accepter comme persécutés en France et s'unir face à l'ennemi à abattre, l'Allemagne nazie.

Ce « renversement du stigmaté » eut-il vraiment lieu ? Contrairement à d'autres mouvements artistiques qui firent d'un qualificatif initialement péjoratif une appellation commune, comme les « impressionnistes » ou les « fauves », il n'y eut pas d'école « dégénérée », ne serait-ce que parce que les artistes concernés venaient d'horizons artistiques extrêmement divers. On trouve peu de traces de réelles revendications d'une identité « dégénérée », à deux exceptions près : en Tchécoslovaquie, le peintre Oskar Kokoschka peignit en 1937 un *Autoportrait de l'artiste dégénéré Oskar Kokoschka*, aujourd'hui conservé à la National Gallery d'Écosse ; en Hongrie, le compositeur Bela Bartók, après l'ouverture du pendant musical de l'exposition *Entartete Kunst* à Düsseldorf en mai 1938, écrivit au Ministère des affaires étrangères allemand pour se plaindre de ne pas avoir été compté parmi les « dégénérés ».¹⁶ Qu'en était-il en France ? L'usage du qualificatif « dégénérés » en tant que signe de ralliement ne faisait pas l'unanimité au sein des artistes germaniques exilés. L'Union des artistes libres choisit ainsi de ne pas en faire une revendication publique ; on lit dans le compte-rendu de la réunion fondatrice de l'Union des artistes allemands :

On discute du titre de l'exposition. Westheim¹⁷ plaide avec insistance pour intégrer le mot « dégénéré », qui a désormais acquis une notoriété, tandis qu'Oehl¹⁸ préférerait voir représenté dans le titre l'aspect positif de cette exposition artistique allemande libre.¹⁹

C'est donc Paul Westheim, l'homme de presse, le médiateur, qui cherchait à utiliser un nom vendeur, connu, selon lui, dans le monde entier, tandis que les artistes, eux, se refusaient à utiliser pour leur travail un qualificatif nazi, le même qui avait justifié leur traque dans leur pays. On observe un phénomène semblable au sein d'une autre exposition de protestation contre le régime national-socialiste, l'exposition *Cinq ans de régime hitlérien*, organisée par le Comité Thaelmann, donc par des dissidents politiques plutôt que par des artistes.²⁰ Cette exposition beaucoup plus politique présentait en vis-à-vis « L'art nazi » et « L'art dégénéré » sur un même panneau d'exposition (Fig. 1). Le renversement du stigmaté était donc opéré exclusivement par des « initiés », au sens de Goffman. Goffman entendait par « initié » toute personne « normale », c'est-à-dire sans stigmaté, que la connaissance du stigmaté peut conduire à une « stigmaphilie ». Dans le cas des artistes germaniques en exil, les stigmatisés eux-mêmes ne pouvaient se résoudre à une réappropriation du qualificatif « dégénérés », alors que leur entourage dans les cercles émigrés sentait le potentiel médiatique de cette appellation.²¹

¹⁴ Erving Goffman, *Stigmaté : les usages sociaux des handicaps*. Paris : Éd. de Minuit, 1975. Goffman définit comme stigmaté tout « attribut qui jette un discrédit profond » (p. 13) et balaie lui-même un spectre très large de stigmates dans son ouvrage.

¹⁵ L'exposition *Entartete Kunst* était en elle-même une manifestation officielle voulue par le gouvernement, mais l'expression « art dégénéré » entra dans la législation avec la loi du 31 mai 1938 autorisant la confiscation d'œuvres « d'art dégénéré ».

¹⁶ Albrecht Dümmling et Peter Girth, *Entartete Musik: zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf: Düsseldorfer Symphoniker, 1988, p. XXXI.

¹⁷ Paul Westheim (1886-1963) était un historien de l'art allemand. Exilé en 1933, il fut membre fondateur de l'Union des artistes libres et devint le porte-parole des artistes modernes exilés, notamment dans le quotidien émigré *Pariser Tageszeitung* et dans le bulletin de l'Union des artistes libres qu'il dirigeait, *Freie Kunst und Literatur*.

¹⁸ Erwin Öhl (1907-1988) était un peintre allemand et l'un des membres fondateurs de l'Union des artistes libres.

¹⁹ Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'auteur. « Diskutiert wird über den Titel der Ausstellung. Westheim ist dringend dafür, dass [sic] Wort « entartet », das heute eine Berühmtheit bekommen hat, hineinzunehmen, während Oehl lieber das Positive einer solchen freien deutschen Kunstausstellung im Titel repräsentiert sehen möchte ». Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 21, feuillet 4, Herta Wescher, compte-rendu de la réunion de fondation du *Deutscher Künstlerbund*, 30 septembre 1937.

²⁰ De fait, un certain nombre de participants à cette exposition étaient des artistes (Alfred Herrmann, Heinz Kivitz, Hanns Kralik, Max Lingner, Heinz Lohmar, Erwin Oehl, Fritz Wolff), mais ils y participèrent en tant que militants communistes, par opposition à l'activité de certains d'entre eux dans le cadre de l'Union des artistes libres. Voir à ce sujet Keith Holz, *Modern German art for thirties Paris, Prague, and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2004.

²¹ L'homme de presse Paul Westheim avait du reste de bonnes raisons de croire au pouvoir de cette campagne de presse : au printemps 1938, à la suite d'une conférence à destination des directeurs de musées allemands, au cours de laquelle le conférencier, un certain Hansen, avait qualifié Rembrandt de « peintre du ghetto », Paul Westheim avait organisé une campagne de presse fondée sur cette appellation. Celle-ci fut couronnée d'un succès mesuré au renvoi de ce conférencier à la suite de



Figure 1. Compte-rendu de l'exposition « Cinq ans de dictature hitlérienne » (« Fünf Jahre Hitlerregime ») par N. Marceau (pseudonyme de Nahoum Fanszten) paru dans la revue *Einheit - Zeitschrift der Internationalen Solidaritätsbewegung*, n°27, 1938, p. 12-13. On distingue en bas une photographie du panneau « L'art nazi - L'art dégénéré ». Deutsches Exilarchiv 1933-1945, Deutsche Nationalbibliothek, Francfort-sur-le-Main

En revanche, en interne, entre artistes, le fait d'être considéré comme « dégénéré » conférait une légitimité d'« ancien combattant ». En témoignent par exemple la volonté de l'Union des artistes libres de faire « une liste si possible complète des "artistes dégénérés" exposés à Munich »;²² plus encore, le « formulaire d'inscription » à l'exposition de l'Union des artistes libres, où il était demandé de répondre aux questions suivantes :

Vos œuvres étaient-elles présentées dans des musées allemands ? L'exercice de votre profession vous a-t-il été interdit dans votre pays d'origine ?

nombreuses lettres de protestation écrites par des Allemands, en exil aussi bien que sur le territoire allemand.

²² « Soll versucht werden, eine möglichst vollständige Liste der in München ausgestellten « entarteten Künstler » aufzustellen ». Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 21, feuillet 5, Herta Wescher, compte-rendu de la réunion de fondation du *Deutscher Künstlerbund*, 30 septembre 1937. Il faut souligner que le régime nazi n'a jamais publié une liste des artistes condamnés en tant que « dégénérés », de même qu'il n'a jamais produit de théorie esthétique officielle, ou, du moins, cohérente.

Vos œuvres étaient-elles présentées dans l'exposition « Art dégénéré » ?²³

Dès lors, si le titre de « dégénéré » ne fit pas l'objet d'une revendication assumée dans l'espace public, il n'en devint pas moins un signe de ralliement tacite. Le non conféré par la politique culturelle nationale-socialiste à ses opposants permit donc de cristalliser une identité collective autour d'une cause commune, à défaut d'un discours sans voix discordante.

3) Rallier autour des « dégénérés »

Au-delà des médiateurs eux-mêmes exilés comme le critique d'art Paul Westheim, d'autres réactions d'« initiés » étaient observables, quoique rares. Ainsi, même dans un contexte où les prises de

²³ « Waren Sie in deutschen Museen vertreten ? Ist Ihnen die Ausübung Ihres Berufes in der Heimat verboten ? Waren Ihre Werke in der Ausstellung « Entartete Kunst » vertreten ? » Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 21, feuillet 76, anonyme, formulaire d'inscription à l'exposition « L'Art allemand libre », s.d.

position des militants antifascistes en soutien aux émigrés allemands se faisaient étonnamment rares, germanophobie ambiante aidant, l'exposition *L'Art allemand libre*, organisée dans les locaux de la Maison de la Culture parisienne en novembre 1938, n'aurait pu voir le jour sans le soutien de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR) sous la houlette de Louis Aragon. Le radical-socialiste Albert Bayet tint même un discours au vernissage. De même, l'écrivain Hans Siemsen, à l'origine de la Ligue de l'Allemagne nouvelle, réussit à rassembler un certain nombre de signatures pour un appel contre l'exposition « *Entartete Kunst* », dont celles de personnalités artistiques et politiques : le sculpteur Jacques Lipchitz, le peintre Henri Matisse, l'illustrateur Frans Masereel, l'ethnologue Jacques Soustelle notamment.²⁴ Cet appel fut publié dans le *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*,²⁵ sur proposition de Lipchitz.²⁶ Cette publication fut cependant signée du seul nom de la Ligue de l'Allemagne nouvelle.²⁷ Chaque soutien français aux « dégénérés » était objet de négociation : Hans Siemsen, à la tête de l'Allemagne nouvelle, vraisemblablement socialiste modéré, ne put trouver d'autre relais médiatique que ce bulletin hautement politisé. Un certain défaitisme se dégageait par ailleurs de ces témoignages de sympathie (« Le fait contraire m'aurait étonné de ces pauvres barbares. » écrivait Jacques Lipchitz à Hans Siemsen²⁸ à propos des organisateurs de l'exposition *Entartete Kunst*) et l'on peine à trouver des initiatives autonomes de ces milieux intellectuels et artistiques français dans les discours rendus publics.

Les rivalités entre l'Union des artistes libres et la Ligue de l'Allemagne nouvelle d'une part, et le

désaccord entre médiateurs et artistes quant à la réappropriation du qualificatif « dégénérés » d'autre part empêchaient de construire une stratégie efficace de « culte du stigmaté », qui plus est dans un contexte politique et social défavorable. Dès lors, le fait de se faire accepter et reconnaître en tant que victime du nazisme ne pouvait fonctionner que pour ceux qui bénéficiaient des soutiens nécessaires en-dehors des cercles d'exilés. C'était le cas d'Otto Freundlich, qui sut mobiliser autour de sa personne non seulement des exilés allemands mais aussi un large cercle d'individualités issues des avant-gardes. En effet, à l'occasion de son soixantième anniversaire, en juillet 1938, eut lieu une exposition de ses œuvres à la galerie Jeanne Bucher ; un appel destiné à récolter des fonds afin d'acquérir pour le musée du Jeu de Paume l'un de ses tableaux accompagnait cette exposition. Cet appel mobilisait très clairement le registre de « renversement du stigmaté » :

en plaçant la reproduction d'une sculpture de FREUNDLICH « L'Homme nouveau » sur la couverture du catalogue de l'exposition organisée récemment à Berlin²⁹, sous le titre : « L'Art dégénéré » les Allemands rendirent – à leur insu – un hommage à OTTO FREUNDLICH.³⁰

Le comité d'action de cet appel était certes composé de deux Allemands, Alfred Döblin et Max Ernst, mais également d'une médiatrice française de l'art moderne, Marie Cuttoli.³¹ Les signatures, au nombre de 27, mêlaient des noms d'exilés, comme Paul Westheim, et de grands noms de l'art moderne français, comme Georges Braque, Robert et Sonia Delaunay, Géo-Charles, Albert Gleizes, Fernand Léger, André Lhote et Pablo Picasso. Qui plus est, Otto Freundlich était sans doute un des rares Allemands à réunir pour un même événement des personnalités émigrées et

²⁴ BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 2.

²⁵ Anonyme (Hans Siemsen), « L'art dégénéré. La liberté de l'artiste en régime fasciste (Entartete Kunst) », *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*, n°5, mai 1938, p. 47-50.

²⁶ BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 2, lettre de Jacques Lipchitz à Hans Siemsen, 6 mai 1938.

²⁷ Bien que cette unique signature n'ait pu que rendre service à l'engagement communiste des Maisons de la Culture, en évitant d'introduire des noms apolitiques comme celui de Matisse, elle est toutefois le souhait de Hans Siemsen. BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 2, lettre de Jacques Lipchitz à Hans Siemsen, 6 mai 1938.

²⁸ BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 2. Lettre de Jacques Lipchitz à Hans Siemsen, 26 avril 1938.

²⁹ Berlin fut la deuxième étape de l'exposition itinérante « *Entartete Kunst* », du 26 février au 8 mai 1938 ; le catalogue de cette exposition n'existait pas encore pour la première étape à Munich. La sculpture *L'Homme nouveau* de Freundlich, réalisée en 1912, était effectivement reproduite en couverture du catalogue ; elle fut détruite pendant la guerre.

³⁰ « Un appel en faveur de Otto Freundlich », signé par le comité d'action composé de Marie Cuttoli, Alfred Döblin et Max Ernst, 1938, reproduit notamment par Uli Bohnen, *Otto Freundlich Schriften: ein Wegbereiter der gegenstandslosen Kunst*. Cologne : DuMont, 1982, p. 210.

³¹ Marie Cuttoli (1873-1879) était collectionneuse d'art moderne et initiatrice d'un renouveau de la tapisserie aux côtés de Jean Lurçat. Elle était notamment en relation avec la galerie Jeanne Bucher.

Kandinsky, qui se tenait soigneusement à l'écart de ces cercles. Cet « Appel en faveur de Otto Freundlich » fut un succès, puisque le tableau en question, *Hommage aux peuples de couleur*, entra effectivement dans les collections du Jeu de Paume.³² Comment expliquer ce « renversement du stigmaté » réussi pour Otto Freundlich et avorté pour l'Union des artistes libres ? Deux raisons doivent être invoquées ici. D'une part, Freundlich n'était pas seulement « dégénéré », il était également juif, militant communiste et personnalité cosmopolite.³³ les raisons de le défendre étaient nombreuses. D'autre part, Freundlich vivait par intermittences en France depuis 1908 et bénéficiait à ce titre de nombreuses accointances françaises. Il fallait donc une notoriété autre que l'unique reconnaissance en tant que « dégénéré » pour que ce « culte du stigmaté » puisse être convaincant auprès des milieux artistiques français, et à plus forte raison encore pour le grand public.

II. Français d'adoption ?

1938 et surtout 1939 marquèrent l'accentuation d'une autre stratégie de dénomination de la part des artistes germaniques en exil. Dès 1938, en particulier au moment de l'exposition *L'Art allemand libre*, les différents groupes concernés prêtaient attention à se faire comprendre par le public français, notamment en traduisant leurs textes et en prononçant des discours en français. C'est ainsi que le titre de l'exposition initialement choisi en allemand, *Freie Deutsche Kunst* fut volontairement diffusé en français, selon une décision prise dès la réunion constitutive.³⁴ Les documents originaux présentés dans l'exposition étaient également traduits.³⁵ Cet effort d'intégration s'intensifia au début de l'année 1939,

avec l'adhésion de l'Union des artistes libres à l'Association des Amis de la République française.³⁶ Cette association, créée en janvier 1939, avait « pour but de créer des lieux moraux et spirituels entre Français et étrangers ».³⁷ Après l'exposition *L'Art allemand libre* de novembre 1938, où malgré d'importants efforts d'adaptation au public français, une stratégie de germanité avait primé dans le choix des œuvres exposées, un effort de la part des artistes exilés pour sortir de l'entre-soi de l'émigration devenait observable.

Les raisons principales de cet effort d'intégration étaient vraisemblablement d'ordres juridique et artistique. D'ordre juridique d'abord : la situation des exilés allemands en France s'était considérablement durcie au cours de l'année 1938. En particulier, les décrets des 14 avril, 2 mai et 12 novembre 1938 exigeaient que les émigrés renoncent à toute prise de position politique, et prévoyaient leur expulsion sur simple décision préfectorale et leur internement dans des centres.³⁸ D'ordre artistique ensuite : la médiation autour d'un art présenté comme germanique touchait vite à ses limites face à la supériorité revendiquée de l'art français. L'exposition *L'art allemand libre* organisée par l'Union des artistes libres eut certes un écho non négligeable dans la presse française. Mais cet écho fut, par la force des choses, politique bien plus qu'artistique. Les appréciations artistiques restèrent timides également, comme par peur de se faire le relais du discours hitlérien en France. « On peut apprécier ou ne pas apprécier les œuvres exposées rue d'Anjou. Il est, je pense, impossible de nier leur caractère de grande sincérité », lisait-on dans *Beaux-Arts*,³⁹ et « Certes, les œuvres réunies sont de valeur inégale. Mais presque toutes traduisent un effort sincère » dans *Le Populaire*.⁴⁰ Il importait dès lors aux artistes allemands de faire leurs

³² Cette toile de 1935 est aujourd'hui conservée au Musée national d'art moderne, à Paris.

³³ Cet argument est emprunté à Keith Holz, « The exiled artists from Nazi Germany and their art », pp. 343-367, in *Art, culture, and media under the Third Reich*, éd. Richard A. Etlin. Chicago : University of Chicago Press, 2002.

³⁴ Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 21, feuillet 4, Herta Wescher, compte-rendu de la réunion de fondation du *Deutscher Künstlerbund*, 30 septembre 1937.

³⁵ Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 21, feuillet 43, anonyme, « Programm für die Oktober-Ausstellung 1938 im Maison de la Culture », s.d.

³⁶ Anonyme, « Association des Amis de la République française », *Freie Kunst und Literatur*, n°6, avril 1939, p. 5.

³⁷ Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine, fonds des organisations allemandes et tchécoslovaques à Paris, sous-fonds des imprimés (F/7/15134), feuillet 7g.

³⁸ À ce sujet, voir notamment Claire Zalc, *Les pouvoirs publics et les émigrés du IIIe Reich en France de 1933 à 1939 : problèmes d'identité*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris 7 Diderot, 1993.

³⁹ Anonyme, « L'exposition de l'Union des artistes libres », *Beaux-Arts*, 11 novembre 1938, n°306, p. 8.

⁴⁰ Jean-Maurice Herrmann, « La culture allemande n'est pas morte ! », *Le Populaire*, 15 novembre 1938, n°5747, p. 8.

preuves face à un public parisien convaincu de la justesse de son jugement en matière artistique.

1) Le cent-cinquantième de la Révolution française : célébrer le pays des droits de l'homme

1939 offrit à cet égard une occasion nouvelle d'intégration dans la société française : à un moment où la revendication d'une germanité, même non-hitlérienne, était de plus en plus malvenue en France, la célébration des cent-cinquante ans de la Révolution française à l'été 1939 donnait une occasion d'identification des exilés à la tradition supposée de liberté de la République française. La réputation de la France en tant que terre d'asile des opprimés et de pays des droits de l'homme était en effet un facteur non négligeable dans le choix de nombreux Allemands et Autrichiens d'émigrer vers la France ; pour les artistes s'y ajoutait l'aura d'une création artistique libre. À défaut de pouvoir se prétendre réellement Français d'adoption, ce qui était difficilement crédible pour des émigrés récents, ceux-ci s'identifiaient publiquement à l'héritage de la Révolution française dans plusieurs discours et en particulier dans un numéro spécial de *Freie Kunst und Literatur*, la revue de l'Union des artistes libres, consacré à l'anniversaire de la Révolution. La liberté française de création et d'exposition y était louée à de nombreuses reprises, avec la référence à de nombreux lieux communs du discours républicain français, comme en témoigne l'article « L'art est libre [en français dans le texte] ! Créer librement, exposer publiquement sans entraves », ⁴¹ qui appliquait la notion de droits de l'homme à l'artiste.

Jusque dans les dernières semaines de l'été 1939, les artistes germaniques en exil en France espérèrent, comme beaucoup d'autres victimes du III^e Reich réfugiées en France, que leur loyauté vis-à-vis de la France représenterait la meilleure garantie d'un asile. C'est pourquoi l'on trouve

⁴¹ Anonyme, « L'art est libre ! Frei schaffen, unbehindert öffentlich ausstellen », *Freie Kunst und Literatur*, n°7/8, non paginé, Paris.

nombre de témoignages de la reconnaissance des artistes exilés pour leur pays d'accueil. Cette reconnaissance était certainement mise en scène pour remercier leurs sympathisants de leur soutien matériel, mais aussi ressentie avec sincérité jusqu'à un certain point. Le discours sans doute le plus touchant dans cette série de déclarations d'amour à la France est le discours d'inauguration de l'exposition « L'Art allemand libre », prononcé par Eugen Spiro en français et retransmis à la radio : ⁴²

Un pays aussi beau, aussi libre et aussi humain que la France, où l'art, grâce à la liberté totale des idées et du travail artistique est arrivé au comble de la prospérité, ne peut comprendre d'aussi grotesques mesures [celles prises par le gouvernement hitlérien]. Nous sommes donc d'autant plus reconnaissants à ce pays et à cette ville d'arts qu'est Paris, de pouvoir y vivre et y exercer notre art ; et notre sentiment de reconnaissance vivra en nous jusqu'à notre dernier jour. ⁴³

Bien qu'il faille se garder de la tentation téléologique de mettre ces discours en parallèle avec l'internement dont firent l'objet la plupart des exilés dès l'automne 1939, ⁴⁴ le discours tenu deux ans plus tard par l'écrivain Arthur Koestler dans *La Lie de la terre* témoigne bien de l'intensité avec laquelle cette trahison de la part de l'État français fut ressentie :

Ils [les représentants de la gauche européenne] n'avaient rien fait que mettre en pratique ce qu'ils avaient prêché et cru ; ils avaient été admirés et adorés puis ils avaient été jetés sur un tas d'ordures comme un sac de pommes de terre avariées, abandonnées à la putréfaction. ⁴⁵

2) Paris, terre d'asile et capitale des arts

Aux yeux des artistes germaniques émigrés, Paris était aussi la capitale artistique où nombre d'entre

⁴² Anonyme, « Radio 37, Paris über die Kulturarbeit der deutschen Emigration », *Freie Kunst und Literatur*, n°4, janvier 1939, p. 6. Ce discours fut retransmis dans le cadre d'une émission de Radio 37 (ex-Radio Béziers) sur l'émigration allemande.

⁴³ Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 22, feuillet 66 (texte probablement écrit par Eugen Spiro), s.d.

⁴⁴ Après la déclaration de guerre, les ressortissants allemands et, par extension, autrichiens, furent internés en tant que sujets d'une puissance ennemie. Ce fut le cas de la quasi-totalité des artistes dont il est question ici.

⁴⁵ Arthur Koestler Arthur, *La lie de la terre*, Paris : Librairie générale française, 1971, p. 169.

eux s'étaient formés avant le temps de l'exil. À l'urgence politique s'ajoutait ainsi un sentiment de dette artistique antérieur des artistes allemands envers l'art français.⁴⁶ C'est ainsi que, dans un même article de *Die Zukunft*, l'un des organes de presse exilés, le journaliste Hugo Rellstab prend note de « l'irritabilité nerveuse qui ne provoque que trop facilement des querelles houleuses au sein du cercle des émigrés » et de l'accueil des Parisiens aux artistes exilés :

Il était tout naturel que le courant principal des milieux artistiques en partance depuis plusieurs des frontières allemandes et autrichiennes se dirige vers Paris, vers la capitale mondiale de tout domaine artistique, qui fait office d'éducatrice des peuples, et que de nombreux désormais exilés aimaient depuis leurs études. Les attentes ne furent pas déçues. La ville des peintres recueillit les sans patrie avec bonté ; l'air libre et clair de la spiritualité et de l'hospitalité françaises les accueillit de manière revigorante, vivifiante, bénéfique.⁴⁷

Ces discours divers attestent d'une volonté forte de se faire valoir au sein de la scène artistique française, et de s'intégrer au sein de cette tradition de liberté. L'opposition à la politique culturelle du III^e Reich invoquait ainsi l'histoire de l'art français :

La France a été le théâtre de bien des luttes, qui opposaient les anciens aux modernes, les classiques aux romantiques, les « pompiers » aux indépendants. Dans certains cas l'État français accordait son patronage à une École quelconque, au détriment d'autres écoles, mais jamais les artistes dont les idées et les tendances n'étaient pas conformes à celles des maîtres du jour, n'étaient menacés d'être jetés en prison ou internés dans une maison de fous.⁴⁸

⁴⁶ À ce sujet, voir notamment Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918 : une histoire transnationale*. Paris : Éditions Gallimard, 2015, p. 438-439.

⁴⁷ « Es war nur natürlich, dass der Hauptstrom der Künstlerschaft, die in den letzten Jahren, die deutschen und österreichischen Grenzen hinter sich liess, seine Richtung auf Paris nahm, nach der Welthauptstadt allen Kunstwesens, die seit zwei Jahrhunderten als die Lehrmeisterin der Völker fungiert, und die viele der nun ins Exil Ziehenden schon seit ihrer Studienzeit liebten. Die Erwartungen wurden nicht enttäuscht. Die Stadt der Maler nahm die Heimatlosen gütig auf, erquickend, belebend heilkräftig empfing sie die freie, helle Luft der französischen Geistigkeit und Gastlichkeit. » Hugo Rellstab, « Deutsche und österreichische Künstler in Paris », *Die Zukunft*, 26 mai 1939, n°21, p. 6.

⁴⁸ Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 28, feuillet 165, anonyme, « Die Reichskulturkammer », s.d.

Ces louanges à la France pays des droits de l'homme, de la liberté artistique, terre d'asile des persécutés sont probablement à mi-chemin entre l'admiration sincère de l'histoire française et une stratégie calculée pour s'intégrer au sein d'une population qui n'entendait pas avec plaisir l'accent allemand. Elles marquaient le chant du cygne de ces Français d'adoption qu'avaient voulu être les artistes germaniques en exil : chant de la reconnaissance de ces artistes qui avaient baigné depuis leurs années de formation dans l'art français, mais aussi chant du cygne des Allemands et des Autrichiens persécutés aussi bien par les Français que par l'Allemagne brune quelques semaines avant l'entrée en Seconde Guerre mondiale.

3) Exilés de fraîche date *versus* Français d'adoption

L'efficacité de cette stratégie était en grande partie déterminée par la date d'arrivée en France. Ainsi, presque tous les membres de l'Union des artistes libres avaient émigré après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, malgré des séjours antérieurs en France pour beaucoup d'entre eux. Un fossé les séparait de Max Ernst ou Otto Freundlich, arrivés bien plus tôt ; Vassily Kandinsky put encore faire croire à une émigration plus ancienne grâce à ses amitiés françaises. C'est sans doute pour cette raison que Max Ernst put rendre compatible sa présence sur la scène artistique française et son engagement croissant contre la politique culturelle hitlérienne. Émigré en 1922, Ernst devint à la fin des années 1930 un exilé de sentiment,⁴⁹ mais son ancrage dans les réseaux parisiens lui permettait ce « luxe ». Le même phénomène est notable pour Otto Freundlich : celui-ci, au lendemain de la mobilisation en sa faveur lors de son exposition à la galerie Jeanne Bucher en juin 1938, pouvait mettre l'accent sur son intégration dans la société française malgré, ou grâce à, son statut de « dégénéré ». Il écrivit ainsi à André Dezarrois, directeur du Musée du Jeu de Paume, pour le

⁴⁹ Voir à ce sujet Ludger Derenthal, « Max Ernst and Politics » in Werner Spies et Sabine Rewald. *Max Ernst: A Retrospective*. New York : Yale University Press, 2005.

remercier de l'entrée de son tableau *Hommage aux peuples de couleur* dans les collections du musée :

En vous remerciant de tout mon cœur, Monsieur Dezarrois, de votre généreuse bienveillance à mon égard, je me permets d'exprimer en même temps mes hommages à la France pays de la culture, de la tradition artistique, à la France au cœur humain, à laquelle je me sens infiniment lié depuis ma jeunesse.⁵⁰

Toutefois, au-delà de ces rares exceptions, les artistes germaniques continuaient à être perçus essentiellement sous l'angle de l'altérité en France, même par leurs sympathisants français convaincus du bien-fondé de leur mobilisation. Bien souvent, on ne comprenait guère l'intérêt de soutenir des artistes étrangers en France dans une période difficile pour tous. En témoigne l'intervention en Conseil municipal du conseiller René Gillouin, au lendemain de l'exposition *Maîtres de l'art indépendant* tenue au Petit Palais dans le cadre de l'Exposition internationale de 1937. Malgré la présence très majoritaire d'artistes français à cette exposition, les artistes étrangers étant présentés dans le même temps à l'exposition *Origine et développements de l'art international indépendant* au Musée du Jeu de Paume, René Gillouin faisait l'éloge de l'assainissement entrepris par le gouvernement allemand par l'exposition *Entartete Kunst*. Il condamnait « l'expressionnisme allemand à la source de toutes les formes outrancières de l'art moderne » et poursuivait :

C'est [l'École de Paris], pour une bonne moitié, un rendez-vous de métèques, accourus à Paris de leur Lithuanie [sic], de leur Podolie ou de leur Tchecoslovaquie natales, où ils n'avaient aucune chance de faire la moindre carrière et qui, une fois chez nous, ont réussi [...] à décrocher la Légion d'honneur et les commandes officielles. (Très bien ! Sur divers bancs.) tandis qu'à côté d'eux, des centaines d'artistes de bonne race française, pleins de talent et de savoir, végèteront toute leur vie dans une obscure médiocrité. (Très bien ! Très bien!)⁵¹

⁵⁰ IMEC, Caen, FRN 5.6, lettre d'Otto Freundlich à André Dézarrois, corrigée par Géo-Charles, 1938.

⁵¹ Compte-rendu de la séance du 17 décembre 1937, Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris, 18 décembre 1937, page 5319.

La réponse que lui fit Georges Prade, sénateur de la Seine à la même époque, sembla remporter nettement moins d'assentiments au sein du Conseil municipal : « l'appoint d'origine étrangère venu demander quoi ? Mais l'audience de Paris ! La consécration irremplaçable que l'on ne trouve qu'à Montparnasse ou à Montmartre ! »⁵² Dans ces conditions, ce discours d'intégration à la tradition française de la part des exilés germaniques n'était que difficilement défendable et ne pouvait remporter de réelle adhésion.

III. Faire de la diaspora une Internationale artistique ?

Dans le double contexte d'une montée en tension des relations internationales en 1938-1939 et d'une large diaspora allemande et autrichienne, en Europe et aux États-Unis principalement, se revendiquer d'une germanité, même « autre » que celle du régime national-socialiste, ou d'un héritage français atteignait vite ses limites. On peut comprendre aussi pourquoi les tentatives d'identification à l'« autre Allemagne » ou au libéralisme créateur français de la part des artistes germanophones exilés en France s'accompagnèrent assez tôt d'une tentative de constituer des réseaux internationaux. Autre point focal des discours, donc : qu'elle soit fantasmée ou réelle, une « Internationale artistique » fit son apparition dans les correspondances et les discours des artistes germaniques exilés en France, avec ou sans connotation communiste.

1) L'internationalisme revendiqué de l'Union des artistes libres

La plupart des membres de l'Union des artistes libres participaient de la mouvance du *Volksfront*, le pendant pour l'Allemagne exilée du Front populaire ; cette idée d'une Internationale artistique contre l'Allemagne hitlérienne y était donc particulièrement prégnante. Eugen Spiro,

⁵² Suite du compte-rendu de la séance du 17 décembre 1937, Bulletin du Conseil municipal de la Ville de Paris, 19 décembre 1937, page 5329.

président de l'Union des artistes libres, tenta d'élargir le rayon de diffusion de l'organisation dans toutes les directions géographiques. C'est ainsi que l'Union entra en contact avec le *Oskar-Kokoschka-Bund* de Prague⁵³ et le *Freier Deutscher Kulturbund* à Londres.⁵⁴ L'historienne Hélène Roussel fait état de prises de contact de l'Union des artistes libres avec des artistes à Londres (Hein Heckroth, Walter Trier, Fred Uhlman), à Amsterdam (Max Beckmann), à Bruxelles (Felix Nussbaum), en Suisse (Paul Klee), en Norvège (Bruno Krauskopf), en Turquie (Bruno Taut), aux États-Unis (Josef Albers, Walter Gropius, George Grosz, Arthur Kaufmann) et en URSS (Will Lammert, Heinrich Vogeler),⁵⁵ tandis que les cartes de visite conservées dans le fonds Eugen Spiro à Berlin témoignent de contacts avec Barcelone, Berlin, La Haye, New-York, Nice et Londres.⁵⁶ Au-delà de ces prises de contact, plus ou moins fructueuses, c'est surtout le discours porté par l'Union des artistes libres qui les revendiquait, l'information et le fait qu'elle circule comptant plus que sa réalité. Eugen Spiro s'en prévalait dans sa correspondance :

Ces artistes ont désormais fondé à Paris une « Union des artistes libres » (Freier Künstlerbund 1938), à laquelle se rallient tous les émigrés d'Allemagne et d'Autriche qui travaillent maintenant en partie à Paris, Londres, en Amérique, en Palestine, en Suisse et en Hollande ou ailleurs.⁵⁷

Les actions entreprises par les émigrés en France mobilisèrent, parfois, l'aide de leurs amis et collègues artistes. Ainsi de l'exposition *L'Art allemand libre* de 1938, où des tableaux furent prêtés par des artistes dispersés en Europe.

⁵³ Le *Oskar-Kokoschka-Bund* était un collectif d'artistes allemands et autrichiens exilés à Prague, actif entre septembre 1937 et octobre 1938. Ses membres furent précipitamment après les accords de Munich.

⁵⁴ Le *Freier Deutscher Kulturbund*, plus connu par la suite sous son nom anglais de *Free German League of Culture*, regroupait les artistes allemands et autrichiens exilés à Londres. Il fut actif à partir de décembre 1938 et jusqu'en 1946.

⁵⁵ Hélène Roussel, « Les peintres allemands émigrés en France et l'Union des artistes libres », in *Les bannis de Hitler : accueil et luttes des exilés allemands en France*, éd. Gilbert Badia. Paris : Etudes et documentation internationales, 1984.

⁵⁶ Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 28, documents 102 à 141.

⁵⁷ « These artists have now founded, in Paris, a "free Association of Art" (Freier Künstlerbund 1938), where all the emigrants from Germany and Austria join, who work partly now in Paris, London, America, Palestine, Switzerland and Holland or elsewhere. ». Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 5, feuillet 2, lettre d'Eugen Spiro à W.H. Standley, 31 mai 1938.

Ce réseau international était présenté et considéré comme un réseau en étoile à partir de Paris. C'est dans ces termes qu'était présenté l'historique de l'Union des artistes libres dans le journal émigré *Die Zukunft* :

On passa aussi ses troupes en revue dans d'autres contrées, on nomma Kokoschka, qui vit à Londres, Président d'honneur, on entra en contact avec Josef Bato (également à Londres), avec Max Beckmann à Amsterdam, avec Felix Nussbaum à Bruxelles (autrefois enfant terrible [en français dans le texte] de la Sécession berlinoise), avec le sculpteur Isenstein à Copenhague, avec Bruno Krauskopf à Oslo. C'est ainsi que se constitua ici un centre névralgique de l'intégralité de l'émigration artistique germano-autrichienne.⁵⁸

Paris devait être le centre à partir duquel les actions de l'Union des artistes libres contre la politique culturelle hitlérienne rayonnaient. Fut par exemple lancée l'idée, non réalisée cependant, de faire circuler l'exposition « L'Art allemand libre » en « Suisse, Angleterre, Hollande, Danemark, États-Unis ».⁵⁹ À plusieurs reprises revenait aussi sous la plume d'Eugen Spiro, président de l'Union, l'idée d'informer l'opinion publique mondiale des agissements de l'Allemagne nazie : « Il ne s'agit pas ici des artistes réprimés en Allemagne ; les artistes et amateurs d'art de tous les pays doivent être conscients de l'offensive menée contre le principe de base de toute création artistique : la liberté de l'art. »⁶⁰ Après avoir incarné pendant des décennies l'idéal de la Révolution française et la capitale artistique où tout peintre débutant se devait de faire ses armes, Paris était donc, aux yeux des exilés, le lieu d'où devait logiquement partir la contre-offensive internationale contre l'Allemagne hitlérienne. Si les artistes antihitlériens faisaient souvent preuve,

⁵⁸ « Man hielt auch anderwärts Heerschau, ernannte Kokoschka, der in London lebt, zum Ehrenpräsidenten, trat in Verbindung mit Josef Bato (gleichfalls in London), mit Max Beckmann in Amsterdam, mit Felix Nussbaum in Brüssel (ehemals enfant terrible der Berliner Sezession) mit dem Bildhauer Isenstein in Kopenhagen, mit Bruno Krauskopf in Oslo. So dass hier ein Mittelpunkt der gesamten deutsch-österreichischen Künstleremigration entstanden ist. ». Hugo Rellstab, « Deutsche und österreichische Künstler in Paris », *Die Zukunft*, n°21, 26 mai 1939, p. 6.

⁵⁹ Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 21, feuillet 10, anonyme, compte-rendu de la séance du 29 octobre (1938?).

⁶⁰ « Es geht hier nicht um die in Deutschland unterdrückten Künstler; die Künstler und Kunstfreunde aller Länder müssen sich bewusst sein, dass hier ein Vorstoss erfolgt gegen das Grundprinzip allen künstlerischen Schaffens: die Freiheit der Kunst. ». Archiv der Akademie der Künste, Berlin, fonds Eugen Spiro (N 2291), dossier 22, feuillet 3, lettre s.n., s.d.

jusqu'au déclenchement de la guerre et l'internement des étrangers, d'une foi démesurée en la capacité de la France à leur offrir un asile, il n'en était pas moins clair à leurs yeux que la contre-réaction ne pouvait passer que par une mobilisation de la diaspora germanophone et de ses sympathisants de nationalités diverses, et ce à l'échelle européenne.

2) L'Internationalisme artistique sans le communisme ?

Cette même approche existait en-dehors de la dynamique de *Volksfront*. C'est ainsi que l'écrivain Hans Siemsen, fondateur de la Ligue de l'Allemagne nouvelle, mobilisait également le registre du réseau international, quand bien même il ne pouvait être taxé de sympathie pour l'Internationale ouvrière. C'est ainsi qu'était défini un des buts principaux de la Ligue de l'Allemagne nouvelle :

Propagande internationale (internationale pas uniquement en termes de réputation, mais aussi en termes d'objectifs), par le biais d'informations et des données solides, documentées, constamment renouvelées, analysant les intérêts personnels, nationaux et de classe de chaque cercle, diffusées dans les milieux fluctuants et indécis en termes politiques des grandes et petites démocraties encore existantes !⁶¹

Toutefois, Siemsen fit preuve du souci constant d'échapper aux cercles des exilés tels qu'ils s'étaient constitués à Paris. Il écrivit par exemple à Stefan Zweig :

notre Ligue ne peut être une association, encore moins un parti, et certainement pas une énième organisation d'émigrés ; au contraire, nous sommes réellement internationaux et travaillons de même, pas seulement de façon négative contre l'hitlérisme,

mais aussi de façon positive pour une Allemagne réellement nouvelle et pour l'Europe.⁶²

Là où l'Union des artistes libres assumait le statut d'exilés de ses membres, avec ses avantages et ses inconvénients, Hans Siemsen ne supportait pas l'idée d'appartenir à ces mêmes cercles.

Si les raisons de la brouille entre la Ligue de l'Allemagne nouvelle de Siemsen et l'Union des artistes libres de Spiro et Westheim étaient diverses, l'inspiration communisante de l'argument internationaliste catalysait ces désaccords. La dispute fut vraisemblablement d'ordre personnel avant de se transporter sur le terrain politique. En effet, Siemsen, qui avait réussi à faire publier son appel contre l'exposition *Entartete Kunst* dans le *Bulletin des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture* en mai 1938,⁶³ ne participa en rien à l'exposition « L'Art allemand libre », pourtant organisée dans les locaux de cette même Maison de la Culture par l'Union des artistes libres en novembre de la même année. Entre ces deux dates, en août et septembre 1938, les deux organisations se disputèrent avec véhémence la paternité de la participation des exilés allemands à l'Exposition universelle de New-York de 1939.⁶⁴ C'est à cette époque que le dépit personnel de Siemsen, qui vit le projet confisqué par l'Union des artistes libres, donna lieu à ses premières attaques politiques contre l'organisation concurrente :

Les jalousies mesquines entre émigrés, qui sont malheureusement déjà presque habituelles, se sont reproduites. Malgré un accord en sens contraire, le « S.D.S. »,⁶⁵ « l'Union des artistes », etc. (tout ce qui,

⁶¹ « Internationale (nicht nur in ihrem Ansehen [mot difficilement lisible], sondern in ihren Zielen internationale) Propaganda, durch wohlfundiertes, dokumentiertes, immer wiederholtes, auf die persönlichen, Klassen- und Nationalen – Interessen des jeweiligen Kreises eingehendes Informations – und Aufklärungsmaterial in den politisch schwankenden, unentschiedenen Schichten der noch existierenden grossen und kleinen Demokratien! ». BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 9, s.n., s.d., s.t.

⁶² « dass unser Bund kein Verein oder gar eine Partei sein kann, am wenigsten wieder irgend eine neue Emigranten-Organisation, sondern, dass wir tatsaechlich international sein und arbeiten koennen, nicht nur negativ gegen Hitlerismus sondern auch positiv fuer ein wirklich neues Deutschland und fuer Europa ». BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 10, lettre de Hans Siemsen à Stefan Zweig, 7 février 1938.

⁶³ Anonyme (Hans Siemsen), « L'art dégénéré. La liberté de l'artiste en régime fasciste (Entartete Kunst) », *Bulletin de l'Association des Peintres et Sculpteurs de la Maison de la Culture*, n°5, mai 1938, p. 47-50.

⁶⁴ Le gouvernement allemand ayant annoncé son refus de participer, diverses voix s'élevèrent, de part et d'autre de l'Atlantique, pour proposer une participation des exilés allemands. Ces projets prirent différentes formes et divers titres. Des membres de l'Union des artistes libres créèrent trente panneaux pour le projet « L'Allemagne d'hier – L'Allemagne de demain ». Le projet ne fut pas exposé, vraisemblablement sur intervention conjointe des gouvernements français et allemand. Voir à ce sujet Keith Holz, *Modern German art for thirties*, op. cit.

⁶⁵ Le S.D.S. désigne le *Schutzverband deutscher Schriftsteller*, connu sous le nom français de Société des gens de lettres allemands. Créé en octobre 1933 à la suite des autodafés en Allemagne, le S.D.S. organisait de nombreux événements culturels et participait de la mouvance du *Volksfront*. Hans Siemsen fit partie de son comité

à tort ou à raison, est réputé communiste) ont, prématurément et de façon assez puérile, rendu [les plans] publics afin d'en prendre « la direction ». Cela a, en retour, effrayé les bourgeois.⁶⁶

Siemens, qui n'avait pas été effrayé par une collaboration avec la Maison de la Culture communiste au début de l'année 1938 et avait entretenu une abondante correspondance avec l'Union des artistes libres jusqu'à l'été 1938, mobilisa donc l'argument politique dans sa rancœur contre l'organisation rivale. Cette accusation politique signale la prégnance du registre internationaliste dans la mobilisation des exilés allemands, même hors de la sphère antifasciste telle que la représentait l'Union des artistes libres.

3) Rude concurrence dans l'internationalisme artistique français

Comme le notait bien Hans Siemens dans ses accusations à l'encontre de l'Union des artistes libres, c'est justement la réputation communiste de l'Union qui explique que l'argument d'une « Internationale artistique » ait été bien reçu dans les milieux antifascistes, mais guère au-delà. L'Union des artistes libres n'aurait vraisemblablement pas reçu le soutien de la Maison de la Culture si elle n'avait pas participé de la mouvance du *Volksfront*, mais ce même soutien la privait d'un accueil plus vaste. De plus, le discours que souhaitait porter en son nom et au nom de tous les artistes germaniques persécutés l'Union des artistes libres se heurtait à la concurrence du surréalisme. Le surréalisme s'était en effet autoproclamé porte-drapeau de l'internationalisme artistique⁶⁷ et il était alors en position de force dans le champ parisien. Or il apparaît que les structures porteuses du

surréalisme imposèrent une forme de mise au pas esthétique et politique à l'Union des artistes libres. Certes, la Maison de la culture parisienne, sous la houlette du surréaliste et communiste Louis Aragon, accepta d'ouvrir ses portes à la contre-exposition de l'Union des artistes libres, dont la plupart des membres étaient sympathisants communistes malgré l'apolitisme proclamé de l'Union.⁶⁸ Mais cette ouverture n'allait pas jusqu'à un soutien proclamé : on ne trouve aucune référence à la lutte des artistes germaniques en exil ni à la question de l'art « dégénéré » dans les colonnes de *Commune*, la revue de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR), dirigée par Aragon. De grandes personnalités du surréalisme antifasciste comme Aragon et Breton n'évoquaient pas non plus ces questions dans leurs écrits.

Deux raisons sont à avancer pour cela : d'une part, à l'heure de la guerre d'Espagne, l'art « dégénéré » n'avait pas la priorité dans la lutte contre le fascisme.⁶⁹ D'autre part, l'AEAR surréaliste ne pouvait prendre sur elle de défendre les intérêts d'artistes non surréalistes : quelques surréalistes faisaient certes partie de l'Union, comme Max Ernst et Heinz Lohmar, mais l'Union des artistes libres prétendait représenter tout le spectre des avant-gardes allemandes. Le surréalisme, s'il se référait souvent à la littérature allemande d'avant 1933, et notamment romantique, ne prêtait que peu attention à la peinture allemande.⁷⁰ Dès lors, il n'était sans doute pas envisageable pour l'AEAR de lutter aux côtés d'une organisation présidée par Eugen Spiro, soit un portraitiste post-impressionniste, arrivé trop récemment en France pour s'être intégré à ces milieux parisiens. Le critique d'art anglais et surréaliste Herbert Read réunissait ces deux reproches esthétique et politique dans une lettre adressée à Kandinsky :

directeur en 1937 ; la lettre citée ci-dessus indique toutefois qu'il s'était également disputé avec cette organisation émigrée.

⁶⁶ « Die, leider schon fast üblichen Emigranten-Eifersüchteleien haben sich wiederholt. Trotz gegenseitiger Verabredung sind der « S.D.S. », « Künstlerbund » u.s.w. (alles was, zu Recht oder Unrecht, im Geruch des Kommunismus steht) vorzeitig und auf ziemlich kindische Weise in die Öffentlichkeit gegangen, um « die Führung » zu übernehmen. Das hat wiederum bürgerliche Leute zurückgeschreckt. » BArch, Berlin, Fonds Hans Siemens, N 2286 / 10, lettre de Hans Siemens à « Maître Ludwig », probablement Emil Ludwig, 1^{er} septembre 1938. Siemens emploie presque les mêmes termes dans une autre lettre, à Leo Kerstenberg, datée du 26 août 1938.

⁶⁷ Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*. Paris : Editions Gallimard, 2017.

⁶⁸ Mais l'Union des artistes libres, en tant qu'organisation émigrée, n'avait pas le droit de se mêler de questions politiques dans la France de 1938 ; elle ne pouvait dès lors que proclamer cet apolitisme, quelles que soient les convictions politiques de ses membres.

⁶⁹ Ainsi, le deuxième congrès des Écrivains pour la Défense de la culture se réunit en Espagne en juillet 1937.

⁷⁰ Voir notamment Marie Gispert, « L'Allemagne n'a pas de peintres » : diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'Entre-deux-guerres, 1918-1939, Thèse de doctorat, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2006, p. 360 et suivantes.

Je ne crois pas qu'il serait de bon conseil d'exposer à l'avenir avec les expressionnistes allemands... La plupart d'entre eux sont tellement déterminés à transformer leur destinée tragique en capital politique qu'ils en viennent à contrarier les seules personnes susceptibles d'acheter leurs tableaux...⁷¹

De fait, Kandinsky se tenait soigneusement à l'écart des autres exilés. Cet étouffement par la sphère surréaliste de la lutte antifasciste artistique menée par l'Union des artistes libres explique également que le discours internationaliste des artistes germaniques en exil n'ait pu avoir un écho très large.

Quant à la Ligue de l'Allemagne nouvelle, elle exclut d'emblée de collaborer avec les surréalistes, trop politisés pour le modéré Hans Siemsen. Lors de sa réflexion sur les artistes à contacter pour signer son appel contre l'exposition *Entartete Kunst*, celui-ci écrivit :

En ce qui concerne les surréalistes, nous avons largement soupesé la possibilité de leur demander de signer. Mais il est tellement évident que ce sont eux, touchés le plus directement par l'attaque « art dégénéré », qui vont élever des protestations contre cette attaque, qu'il serait quand même un peu ridicule de leur demander exprès.⁷²

L'affirmation selon laquelle les surréalistes seraient au centre de la campagne d'épuration artistique menée par le gouvernement hitlérien n'était que partiellement vraie : certes, des artistes surréalistes comme Max Ernst et Kurt Schwitters étaient représentés à l'exposition *Entartete Kunst*, mais les mouvements d'avant-garde les plus visés étaient d'abord les différentes déclinaisons de l'expressionnisme. Dès lors, cette raison invoquée pour ne pas s'adresser aux surréalistes apparaît comme un simple prétexte. De fait, les artistes auxquels Hans Siemsen s'adressa effectivement

pour son appel étaient apolitiques, comme Matisse, ou antifascistes sans être surréalistes, comme Jacques Lipchitz et Frans Masereel. Une liste d'artistes à contacter concentre d'ailleurs surtout des artistes de la génération cubiste et fauve : Picasso, Braque, Derain, Léger, Laurens, Lhote, Vlaminck, Friesz, Dufy, Maillol, Despiau, Bonnard, Vuillard, Rouault, Delaunay,⁷³ soit des plasticiens moins controversés que les surréalistes, et parfaitement consacrés.

L'option du ralliement au cercle antifasciste surréaliste, qui regardait alors surtout vers l'Espagne, paraissait donc compromise autant pour l'Union des artistes libres que pour la Ligue de l'Allemagne nouvelle. Malgré des contacts bien réels à travers la diaspora germanophone, l'Internationale artistique antinazie ne vit pas le jour au sein du cercle des artistes germaniques en exil, car elle existait déjà au sein du surréalisme parisien, et celui-ci ne fit que peu de cas de l'art « dégénéré ». Par ailleurs, il n'y eut pas, en France d'organisation d'exilés germaniques se revendiquant d'emblée comme internationale, par opposition à la Grande-Bretagne, où l'*Artists' International Association* était en mesure de toucher un public plus large par ses actions à orientations diverses, par exemple aussi contre la guerre d'Espagne.⁷⁴

Conclusion

Que l'« art dégénéré » ait désigné une catégorie identifiée pour le grand public français à la veille de la Seconde Guerre mondiale est une réalité dont on ne peut guère douter à la lecture de la presse de cette époque. En revanche, les trois principaux registres de discours mobilisés par les « dégénérés » en exil ne pouvaient guère prétendre au même écho. La revendication d'une germanité, l'inscription dans une tradition française supposée de liberté créatrice ainsi que

⁷¹ « I do not think you would be well advised to exhibit in future with the German expressionists... most of them are so determined to make political capital out of their unhappy fate that they antagonize the only people who are likely to buy their paintings... ». Lettre de Herbert Read à Vassily Kandinsky, 9 novembre 1938, citée dans Keith Holz, *Modern German art for thirties*, op. cit.

⁷² « Was die Surrealisten angeht, so haben wir uns reichlich ueberlegt, ob wir sie um ihre Unterschriften bitten sollen. Aber es ist so evident, dass sie, die durch den Angriff « Entartete Kunst » im direktesten getroffen werden sollen, gegen diesen Angriff Protest erheben, dass es schon ein wenig laecherlich wirkt, wenn man sie dazu auch noch besonders auffordern wuerde. » BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 10, lettre de Hans Siemsen à Thea Sternheim, 16 mars 1938. Le « nous » inclut probablement le banquier et collectionneur Hugo Simon, la deuxième tête pensante de la Ligue de l'Allemagne nouvelle.

⁷³ BArch, Berlin, Fonds Hans Siemsen, N 2286 / 2. On ne sait pas si Siemsen entra effectivement en contact avec les artistes de cette liste.

⁷⁴ Voir à ce sujet Anna Müller-Härlin, « Die Artists' International Association und 'refugee artists' », in *I Didn't Want to Float, I Wanted to Belong to Something : Refugee Organizations in Britain 1933-1945*, éd. Andrea Reiter et Anthony Grenville. Amsterdam : Brill Academic Publishers, 2009.

l'internationalisme artistique fournirent aux artistes germaniques en exil des discours autour desquels se mobiliser afin de se faire entendre, et ce, à la fois en tant qu'artistes et en tant que persécutés du régime hitlérien. Toutefois, le rassemblement autour de ces catégories semble avoir été, *in fine*, un échec : échec du rassemblement des divers collectifs d'artistes sous une même bannière, échec de la mobilisation de sympathisants français autour d'eux. Certes, les artistes, individuellement ou collectivement, n'agissaient pas en vain. Des cas particuliers de mobilisation, comme autour d'Otto Freundlich, furent couronnés de succès, et l'Union des artistes libres parvint à organiser une contre-exposition à l'exposition *Entartete Kunst*, à laquelle participèrent soixante-dix artistes. Mais les artistes germaniques en exil ne surent pas dépasser les rivalités entre organisations émigrées, ni le fossé entre exilés récents et émigrés anciens. Leurs luttes bénéficièrent des amitiés et pâtirent des inimitiés antérieures à l'exil. Ainsi, Max Ernst, bien inséré dans les milieux surréalistes parisiens, ne se serait peut-être pas joint à la lutte des exilés s'il n'avait connu l'un de ses principaux représentants, Gert Wollheim, depuis le début de ses années 1920 et partagé avec lui des expériences esthétiques. D'autre part, la mobilisation d'une sphère d'« initiés » ne dépassa guère la sphère antifasciste, qui, de son côté, imposait ses règles de fonctionnement internes aux exilés. Les « dégénérés » en France ne purent franchir le stade de mobilisations faites d'interactions personnelles pour atteindre une mobilisation à grande échelle fondée sur une cause commune. Les sources utilisées pour cette étude en témoignent : rares sont les documents qui n'étaient pas produits par les exilés eux-mêmes.

Par ailleurs, ces différentes tentatives pour définir une identité commune sous laquelle se présenter à un public français nécessairement divers entraient en contradiction avec l'urgence du moment pour les exilés. En effet, pouvoir survivre dans l'exil en tant qu'artistes impliquait de se faire une place au sein des cercles artistiques parisiens préexistants,

qu'il s'agisse des surréalistes (au sein desquels réussissaient par exemple Vassily Kandinsky, récupéré par André Breton, et Max Ernst) ou de groupes abstraits comme Abstraction-Création (auquel participait Otto Freundlich). À défaut, il fallait pouvoir produire en tant qu'illustrateur ou dessinateur, comme ce fut le cas de Max Lingner pour la revue *Monde*. Toutefois, la plupart des artistes germaniques en exil se heurtaient à trois obstacles de taille : la plupart d'entre eux connaissaient mal les cercles parisiens ; ils étaient, sauf exception, méconnus en France ; beaucoup d'entre eux étaient très jeunes et n'avaient pas fait leurs preuves.⁷⁵ Dès lors, les stratégies individuelles se présentaient sous un jour suffisamment difficile pour ne pas les faire passer au second plan par rapport aux stratégies collectives.

C'est sans doute là ce qui fait la spécificité de l'exil artistique par comparaison avec les exils racial, politique, religieux et même littéraire. Plus clairement et plus tôt identifiables, ces autres exilés pouvaient prétendre avec plus de facilité au statut de persécutés, statut qui donnait lieu à une reconnaissance symbolique et parfois un soutien matériel. L'exil artistique ne jouissait pas non plus du même prestige que l'exil littéraire : alors que tous les grands écrivains allemands de l'Entre-deux-guerres étaient en exil, ce n'était pas le cas de tous les artistes allemands reconnus. Là où l'exil littéraire pouvait donc légitimement prétendre incarner l'« autre Allemagne », voire la « meilleure Allemagne », les artistes se préoccupaient d'abord de leur survie et de leurs divisions internes. Klaus et Erika Mann, lorsqu'ils enquêtèrent sur l'exil littéraire germanique, écrivaient que « L'Europe est trop petite » ; ⁷⁶ dans le cas des artistes, majoritairement installés dans la capitale française, et dont les sociabilités préexistantes leur restaient inaccessibles, il aurait fallu écrire : « Paris est trop petite ».

⁷⁵ Voir Emmanuelle Foster, *Les artistes peintres et graveurs allemands en exil à Paris*, *op.cit.*

⁷⁶ Erika Mann et Klaus Mann, *Fuir pour vivre : la culture allemande en exil*. Paris : Éd. Autrement, 1997.