



# Dem Batty Weber säin Abreißkalender (1913-1940)

**Theemen a Musteren**

*Anne-Marie Millim*



## **Batty Weber et l'art de son temps**

Edmond Thill

**Dem Batty Weber säin Abreißkalender (1913-1940):**

**Theemen a Musteren**

Éditée par Anne-Marie Millim

Publié par Melusina Press (Universität Luxemburg), 2026  
11, Porte des Sciences  
L-4366 Esch-sur-Alzette  
<https://www.melusinapress.lu>

Direction : Niels-Oliver Walkowski, Johannes Pause  
Relecture : Carolyn Knaup, Niels-Oliver Walkowski  
Mise en page: Valentin Henning, Erik Seitz  
Image de couverture : Raymon Mehlen, „Batty Weber“ (ca. 1935) © All Rechte virbehal

La version numérique de cette publication est disponible gratuitement sur <https://www.melusinapress.lu>.

Informations bibliographiques de la Bibliothèque nationale de Luxembourg : La Bibliothèque nationale de Luxembourg répertorie cette publication dans la Bibliographie nationale luxembourgeoise ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet via [bnl.public.lu](http://bnl.public.lu).

Impression: Libri Plureos GmbH, Friedensallee 273, 22763 Hamburg.

ISSN (Web): 2716-7518  
DOI (Publication): 10.26298/1981-5616-bwel  
DOI (Container): 10.26298/1981-5616  
ISBN (Web): 978-2-919815-61-6  
ISBN (PDF): 978-2-919815-62-3  
ISBN (Epub): 978-2-919815-86-9  
ISBN (Print): 978-2-919815-63-0

Le présent ouvrage est placé sous une licence CC BY-SA 4.0. Vous trouverez des informations sur cette licence à l'adresse <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>. Les images et ressources contenues dans cet ouvrage sont soumises à la même licence, sauf si elles sont extraites d'une autre source ou si elles sont accompagnées d'une autre licence.





2026

# Batty Weber et l'art de son temps

Edmond Thill

## Introduction

Quand en 1939 la revue *A-Z* envisage de publier une interview de Batty Weber qui vient d'entamer ses quatre-vingts ans, l'écrivain prend les devants en rédigeant lui-même un récit succinct de sa vie à l'attention des lecteurs du magazine. Dans ce texte, il évoque son enfance, son cursus universitaire commencé en Allemagne, son premier emploi dans la fonction publique, sa carrière journalistique doublée d'une prolifique activité littéraire, mais ne fait qu'une brève allusion à son intérêt pour l'art auquel il raconte s'être intéressé entre autres comme feuilletoniste, notamment de son célèbre *Abreisskalender* (cf. Weber 1939).

Si l'on a commencé très tôt – en l'occurrence dès le XIX<sup>e</sup> siècle – à s'intéresser à l'histoire, à la langue et à la littérature afin d'analyser et d'expliquer la spécificité de l'identité luxembourgeoise et les raisons de son indépendance nationale, il faut reconnaître que ni la peinture, ni la sculpture ne font alors partie des matières dignes de considération en vue de définir une telle identité. Cette attitude provient probablement d'un sentiment d'infériorité des Luxembourgeois face aux chefs-d'œuvre dont peuvent s'enorgueillir depuis longtemps la plupart des grandes nations du continent européen. Le jugement peu élogieux de Michel Engels (1851-1901) concernant le talent de la majorité des artistes luxembourgeois de son époque et son constat d'un manque de recul de ces derniers par rapport à leur propre travail reflètent une opinion alors très largement répandue parmi la population locale.

L'écrivain et journaliste Batty Weber – figure emblématique de la formation de l'identité culturelle luxembourgeoise de

l'entre-deux-guerres – est rarement cité lorsqu'on étudie la vie artistique de la seconde moitié du XIXe et de la première moitié du XXe siècle. Les noms qui reviennent le plus souvent à l'esprit sont plutôt ceux de Nicolas Ries (1876-1941), Frantz Clément (1882-1942), Willy Gilson (1891-1974), Pol Michels (1897-1956), Paul Henkes (1898-1984), Émile Marx (1899-1964), Nicolas Molling (1902-1964), Joseph Funck (1902-1978), Léon Lommel (1893-1978), Joseph Tockert ou encore Joseph-Émile Muller (1911-1999). Pourtant, à y regarder de plus près, Batty Weber a été depuis sa jeunesse un observateur très attentif du monde des arts dans son pays natal.

Un des aspects non négligeables quand on étudie la vie et l'œuvre de Batty Weber est qu'il a vécu la première moitié de sa vie – quarante ans – au XIXe et la seconde moitié – de nouveau quarante ans – au XXe siècle. Pierre Marson a rappelé comment ses contemporains ont pu interpréter ce lien que l'écrivain et journaliste a pu tisser entre plusieurs générations :

« Dass Batty Weber eine einflussreiche Figur des literarischen Lebens seiner Zeit werden konnte, hängt nicht zuletzt mit seiner Stellung in der literarischen Generationenfolge zusammen. Einerseits war er, der ein Jahr nach der Veröffentlichung von Michel Lentz' *De Feierwon* geboren wurde, noch in der *gud al Zeit*, wie er selbst schrieb, verwurzelt, andererseits erlebte er am Ende seines Lebens die Annexion Luxemburgs durch NS-Deutschland. Chronologisch hält er ziemlich genau die Mitte zwischen den in den 1820er Jahren geborenen *Klassikern* Dicks, Lentz und Rodange sowie den beiden Generationen der literarischen Moderne in Luxemburg – also den um 1880 geborenen Intellektuellen wie Joseph Tockert, Nicolas Ries oder Frantz Clément, die zur *ersten intellektuellen Blütezeit* (Émile Marx) Luxemburgs um die Jahrhundertwende beitrugen, und den um 1900 geborenen, vom Ersten Weltkrieg und der Zwischenkriegszeit geprägten Autoren wie Pol Michels, Albert Hoefler und Joseph Funck. Bedenkt man, dass Weber für diese *Jungen* zuweilen eine Mentorenrolle einnahm, zugleich aber als Kind noch Dicks persönlich begegnet war, erscheint er geradezu als Bindeglied zwischen den literarischen Generationen. » (Marson 2015, 2)

Ce constat qui vaut pour le domaine de la littérature n'est pas moins vrai pour celui des arts. Batty Weber a connu des peintres et sculpteurs de la génération née entre 1800 et 1826, dont certains ont encore aidé à mettre sur pied la première association d'artistes luxembourgeois, le Cercle Artistique de Luxembourg, celle de Jean-Baptiste Fresez (1800-1867), à laquelle appartiennent Nicolas Liez (1809-1892), Jean-Auguste Marc (1818-1886), Franz Heldenstein (1820-1907), Pierre Brandebourg et Michel Sinner (1826-1882), qui étaient tous des élèves de Fresez.

Ceux qui suivent sont de la même génération que Batty Weber, ils sont nés entre 1850 et 1875. Weber les connaît souvent personnellement, il existe entre eux des liens de camaraderie ou d'amitié. Il faut nommer ici Michel Engels (1851-1901), un des derniers élèves de Fresez, il y a ensuite Thérèse Glaesener-Hartmann (1858-1923), Frantz Seimetz (1858-1934), Michel Weyler (1851-1926), Ferdinand d'Huart (1859-1919) – un camarade de classe –, Guido Oppenheim (1862-1942), le sculpteur Pierre Federspiel (1864-1924), Auguste van Werveke (1866-1927), André Thyès (1867-1952), Antoine Hirsch (1868-1934), futur directeur de l'École d'Artisans de l'État, Jean-Pierre Huberty (1870-1897) et Pierre Blanc (1872-1946). En dernier lieu, la nouvelle génération, née entre 1875 et 1900, celle entre autres des futurs sécessionnistes, parmi lesquels on citera Berthe Brincour (1879-1947), Claus Cito (1882-1965), Jean Curot (1882-1954), Jean-Pierre Lamboray (1882-1962), Auguste Trémont (1892-1980), Joseph Kutter (1894-1941), Nico Klopp (1894-1930), Harry Rabinger (1895-1966), Jean Schaack (1895-1959) et Jean-Pierre Beckius (1899-1946).

Batty Weber a consacré aux artistes de chaque génération un nombre impressionnant de textes, au point qu'il sera impossible dans le cadre de cet essai de les énumérer tous. Et il n'a pas seulement incité ses concitoyens à aller voir leurs tableaux, il s'est fait le chantre de l'art moderne, s'est émerveillé très tôt devant les œuvres d'un Joseph Kutter, qu'il a défendu toute sa vie, il a participé très activement à la fondation du Cercle Artistique, a visité les expositions organisées par les premières « galeries d'art » dans la capitale, s'est engagé en faveur de la création de musées et n'a pas mâché ses mots quand il s'agissait de donner son avis sur l'édification des monuments dans l'espace public.

Il est significatif qu'en dépit du fait que depuis le XIXe siècle les quelques rares artistes que compte alors le pays aient suivi leur formation à la fois en Allemagne, en Belgique et en France, et bien qu'il soit conscient de l'influence de l'art des pays voisins sur un peintre comme Joseph Kutter, Batty Weber ne se réfère pas au terme de « Mischkultur » qu'il avait forgé pour la littérature afin de définir la facture d'un artiste luxembourgeois. C'est pourtant ce que fera plus tard Joseph-Émile Muller – sans utiliser ce mot – à propos de Kutter :

« Mais tout bien considéré, que les Luxembourgeois reconnaissent en Kutter leur peintre, cela n'est au fond que normal. Comment aimons-nous en effet nous voir, nous définir ? « Carrefour de l'Europe – petit pays entre deux, entre trois cultures » que de fois de telles épithètes sont-elles appliquées au Luxembourg ! Il serait évidemment faux d'affirmer qu'en chacun de nous se rencontrent les cultures de nos voisins. Encore plus faux de prétendre qu'en chacun de nous elles fusionnent. Cependant, elles le font dans certains cas. Sur le plan des arts plastiques, elles l'ont fait chez Kutter. Il est incontestablement proche de la peinture française par l'importance qu'il attache aux problèmes de la forme, par tout le soin qu'il accorde au langage, mais par son âpreté, son pessimisme, son inquiétude qui va jusqu'à l'angoisse, en un mot par son climat, il s'apparente plutôt aux Expressionnistes allemands et flamands. »  
(Muller 1981, 50)

En revanche, si Batty Weber voyait dans l'art d'un pays un élément essentiel et indispensable à la formation d'un sentiment d'identité nationale au sein de la population, il ne s'est jamais non plus prononcé – suivant en cela l'exemple de certains historiens ou critiques d'art de l'entre-deux-guerres en Allemagne, en Belgique ou en France – en faveur d'un nationalisme étroit dans ce domaine où certains théoriciens prônaient la supériorité culturelle d'un pays sur un autre. L'objectif principal de Batty Weber reste fortement tributaire du contexte de l'époque, comme l'a résumé Anne-Marie Millim : « Der historische Kontext, in den sich Webers Schreiben einfügt, nämlich vor allem das Luxemburg der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ist gezeichnet von politischen, philosophischen und literarischen Bemühungen, dem jungen Staat kulturelle Substanz zu verleihen. » (Millim 2017, 15)

Si l'on peut résumer le point de vue de Batty Weber face aux arts plastiques en général et à l'art de son époque en particulier, on dira que – après avoir beaucoup voyagé et visité des expositions à l'étranger tout en s'informant régulièrement sur l'art moderne dans la presse écrite et illustrée des pays voisins – il connaissait plutôt bien l'évolution de l'art en Europe depuis le milieu du XIXe siècle jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale. À preuve, dans son *Abreißkalender* apparaissent les noms d'artistes aussi célèbres aujourd'hui comme Jean-François Millet, Camille Pissarro, Édouard Manet, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Maurice Bompard, James Ensor, Henri Le Sidaner, Theo van Rysselberghe, Frank Brangwyn, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso, Marie Laurencin, Maurice Utrillo, Jules Pascin et Frans Masereel (AK 20 janvier 1933 ; AK 4 décembre 1937).

Tout en n'ayant jamais eu l'ambition de devenir un critique d'art chevronné qui souhaitait convaincre ses lecteurs par ses jugements péremptores, Weber savait très bien distinguer une croûte d'un chef-d'œuvre et n'omettait pas de l'affirmer tambour battant. Il faisait la différence entre un tableau d'un artiste sans ambition qui cherchait à plaire et une composition originale réalisée par un peintre authentique. D'un point de vue stylistique, il était d'un éclectisme éclairé qui acceptait à la fois ceux qui reproduisaient dans leurs œuvres la réalité extérieure et ceux qui voulaient exprimer à travers la couleur leurs sentiments et leurs émotions, tout en essayant de réconcilier les deux tendances opposées.

Au niveau des informations qui peuvent intéresser l'historien de l'art, les chroniques des éphémérides de Weber se distinguent des comptes rendus des expositions et des Salons d'art annuels de la presse écrite de l'époque par le fait qu'elles vont au-delà d'une simple énumération de noms et d'une brève description de leurs œuvres. Elles nous font revivre les personnages, dans leur atelier et dans leur vie quotidienne, nous participons à la genèse, puis à l'inauguration des monuments dans l'espace public. *L'Abreißkalender* représente une source presque intarissable de renseignements sur la vie artistique luxembourgeoise de la fin du XIXe et de la première moitié du XXe siècle et fait défiler devant nos yeux les événements comme dans un film tourné d'après un

scénario rédigé par un chroniqueur doté d'un sens de l'observation particulièrement perspicace.

## Le Cercle Artistique et la Sécession

En 1929, Batty Weber explique dans son *Abreißkalender* à une interlocutrice fictive et curieuse quels avaient été ses premiers contacts avec la peinture et pourquoi il s'y intéresse toujours autant au moment où il écrit ses chroniques (cf. AK 5 janvier 1929). Étant élève, et malgré les réticences familiales, il avait en effet réussi à s'inscrire au cours de dessin de Michel Engels dans le but de devenir peintre. Il ne cache pas sa profonde admiration pour ce professeur et artiste pour qui la maîtrise et la pratique du dessin avaient incarné le point culminant du bonheur (cf. *ibid.*).

Cet intérêt précoce pour les arts plastiques et ses contacts personnels avec Michel Engels à un très jeune âge ont probablement contribué au fait que dès les débuts, et avant même sa fondation en 1893, Weber a été passionnément impliqué dans la mise en place du Cercle Artistique de Luxembourg. Dans son *Abreißkalender* du 8 juillet 1923 – à l'occasion du 30e anniversaire de l'association – il écrit :

« Die diesjährige Eröffnung des Luxemburger ‹ Salon › im Cercle richtet ein Fragezeichen auf: Ist es nicht bald an dem, daß der Luxemburger Kunstverein ein Jubiläum feiert? Oder hat er in seiner Bescheidenheit das bedeutungsvolle Datum ohne Sang und Klang vorübergehen lassen?

Jedenfalls dünkt mich, daß es schon ein niedliches Ende her ist, seit wir den Kunstverein gegründet haben.

Wir? Jawohl. Denn damals halfen Laien ihn gründen und man brauchte weder Pinsel noch Meißel zu führen, um Mitglied zu werden und ein Wort mitzureden, manchmal sogar ein recht lautes. Später fanden die ausübenden Künstler, daß es besser wäre, wenn sie ganz unter sich blieben, um ihre Berufsinteressen wahrzunehmen. Vielleicht hatten sie recht. « (AK 8 juillet 1923)

Batty Weber ne manque pas de rappeler – sans toutefois en indiquer la date<sup>1</sup> – qu'une première tentative de créer une association d'artistes au Luxembourg avait été un échec cuisant après une seule réunion au Cercle – « *der damals beim Gre'tchen hieß* » – à laquelle lui-même avait déjà participé. Les artistes luxembourgeois étaient profondément désunis, c'était le « *chacun pour soi* », toute entente paraissait chimérique. La question de l'architecte de l'État Charles Arendt (1825-1910), également présent ce jour-là, pour savoir si quelqu'un avait songé à se procurer des exemples de statuts d'associations similaires à l'étranger, aurait à ce moment brisé l'enthousiasme de tous ceux qui avaient imaginé qu'un élan de solidarité suffisait à lui seul à en fixer en un tour de main les règlements.

Un communiqué signé Michel Engels et Frantz Seimetz paru dans la presse écrite annonçait qu'une nouvelle réunion allait avoir lieu le soir du 28 novembre 1887, au café Amberg, au cours de laquelle allait être débattue la fixation des statuts permettant peut-être d'aboutir cette fois-ci à la création définitive d'une association d'artistes plasticiens (« *Verein bildender Künstler* ») qui devait réunir tous les peintres, sculpteurs et architectes du pays (cf. s.a. 1887). Or, faute de consensus, cette rencontre à nouveau n'aboutit pas.

---

1 Michel Engels rappelle que ces premières tentatives de créer une association d'artistes au Luxembourg remontaient aux années 1880 : « *Ein erster Versuch, eine Verbindung zu gründen, scheiterte vor etwa zehn Jahren durch jene armseligen, persönlichen Reibereien, die das Leben in der Kleinstadt erzeugt und ihr leider unausrottbar anhaften.* » (Engels 1896, 291) De même, dans une interview publiée en 1935 dans la revue *A-Z*, Victor Engels – le fils de Michel Engels, qui assumait alors les fonctions de président du Cercle Artistique – précise : « *Es gab vor der Gründung des Kunstvereins keine Organisation, die unsere Luxemburger Künstler zusammenschloß. Die Bezeichnung < Künstler > hatte bis weit in das vergangene Jahrhundert keinen sehr guten Klang. Es war so ziemlich identisch mit < Hungerleider >. Außerdem ist die Geschichte der luxemburger Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte mit der Nennung von ein paar Namen wie Liez und Fresez erschöpft. Aber später machte sich ein immer größeres Kunststreben geltend und die luxemburger Künstler, die bisher vollkommen allein gestanden hatten, fühlten das Bedürfnis, einen Zusammenschluß zu verwirklichen, der ihnen eine moralische und wirtschaftliche Stütze hätte sein können. So hat mein Vater in den achtziger Jahren verschiedentlich versucht, eine Künstlervereinigung ins Leben zu rufen. Aber erst 1893 gelang der Versuch endgültig und der Cercle Artistique wurde gegründet, der bis heute ununterbrochen, allerdings mit Höhen und Tiefen, lebt. Es war von Anfang an keine leichte Aufgabe, die verschiedenen Temperamente unter einem Hut zu behalten ...* » ([E.M.] und Victor Engels 1935, 10).

Batty Weber ne parle pas de cette réunion dans son *Abreißkalender*, mais enchaîne sur celles qui auront lieu au début des années 1890 et, comme dans la plupart de ses autres rubriques – et contrairement à Michel Engels, qui en 1894 décrira la fondation du Cercle Artistique dans des termes très solennels, presque religieux<sup>2</sup> – il ne manque pas de raconter d’une manière décontractée et humoristique le côté humain et pittoresque de ces rencontres houleuses auxquelles il assistait régulièrement :

« Später und schließlich gelang die Geburt trotzdem und der junge Verein erwies sich bald als eine Notwendigkeit. Seine Versammlungsabende gestalteten sich zu anregenden Diskussionen über alles, was mit gestaltender Kunst zusammenhängt, und man war oft nicht weit davon, sich die Köpfe einzuschlagen. Zudem nachdem man vom ersten Stock im Café Italien am Paradeplatz zu Hatto am Fischmarkt (Hintergebäude, herrliche Aussicht ins Gebirge) übergesiedelt war. Da waren schon die Jüngeren hinzugekommen, wie Auguste van Wervecke, die auffallend wenig Respekt für die Kunstanschauungen älterer Herren hatten, zumal wenn diese nicht vom Bau waren. Scharf und schneidend flog die Rede über den Tisch hinüber und herüber, umso schärfer, je dichter der Tabakqualm aus Pfeifen, Zigarren und Zigaretten wurde. Und das Ende vom Lied war, daß die Leute, die sich das Malen und Bildhauen nicht angewöhnt hatten, vor die Tür gesetzt wurden, mit ihren Stühlen. Denn um die Gemütlichkeit zu erhöhen, hatte jeder zu dem Mobiliar einen eigenen Stuhl stiften müssen. » (AK 8 juillet 1923)

Dans son *Abreißkalender* du 10 janvier 1939, il reprend un texte versifié en rimes suivies (Knittelverse) d’une assemblée générale qu’il avait rédigé en 1894 comme procès-verbal de cette réunion qui se déroula le Mercredi des Cendres. Le début de ce poème énumère les noms des

---

<sup>2</sup> « Jedes künstlerische Gebilde ist eine Nachahmung der sichtbaren Schöpfung; folglich muss es, gleich der Schöpfung selbst, eine veredelnde Wirkung auf das Gemüt des Menschen ausüben. Diese Wirkung ist wahrlich der Kunst eigen, seit es eine Kunstübung gibt, und die Künstler haben demnach eine edle und schöne Mission zu erfüllen. » (Engels 1896, 290)

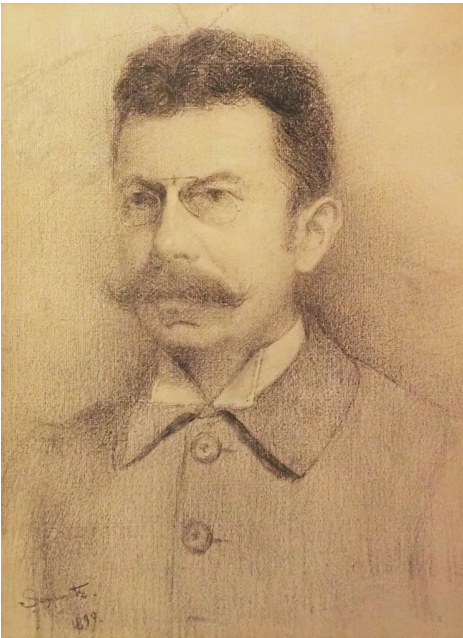
artistes qui y participaient et que Weber avait l'habitude de côtoyer à cette occasion :

« Pünktlich um die neunte Stunde – Sammelt sich die Tafelrunde – Und der Wirt schleppt Stoff herein: Dieses nennt man  
 ‹ Kunstverein ›. – Doch ein Jeglicher fragt: Siehe! – Warum fehlt denn heut der Liez? – Und der Müllendorff nicht minder? – Ja! Das sind die Fastnachtskinder! – Alle andren sind zur Stell, – Sich zu melden beim Appell: – Heldenstein, der ewig junge, – Engels mit der flinken Zunge, – Mit dem Stifte auch nicht faul, – Mit der Feder ohne Graul; – Und mit Pinsel und Palette – Geht er, wie man sagt, zu Bette. – Dann der Knepper, Suttor, Traus, – Die da bauen Kirch und Haus, – Stall und Stube, Küch und Keller, – Treppe, Erker, Thurm und Söller, – Und nach ihnen, Nummer sechs, – Sind die beiden van Werveks. – Der mit Klios Federkiele, – Jener mit dem Pinselstiele – Machen sich berühmt die beiden – Und ein jeder mag sie leiden. – Nummer sieben kennt ihr schon: – Thyes der Vater, Thyes der Sohn; – Mal-Talent und lange Beine – Hat der André wie der eine. – Bottomley ist Nummer acht, – Der zumeist in Genre macht. – Linster aber ist der Mann, – Der die Fenster malen kann. – Jetzo, um des Reimes Klang – Zu erzielen, kommt der Blanc; – Alle Zeiten, alle Stile, – Und es gibt ja deren viele – Er studierte breit und lang se – Aber meistens Renaissance. – Und trotz Influenzia – Ist der Kurth auch wieder da. – Wolff, der Jugend strenger Lehrer, – Kleiner Sprecher, großer Hörer – Und ich selber, mit Verlaub ... – Sechzehn sind es, wie ich glaub. » (AK 10 janvier 1939)

C'est ce même jour, un an après la fondation de leur association, que les membres du Cercle Artistique préparent aussi leur première exposition. Un portrait de Michel Engels exécuté par le jeune peintre Jean-Pierre Huberty date de cette année (Fig. 1), celui de Batty Weber a été réalisé cinq ans plus tard par Frantz Seimetz (Fig. 2). Il n'existe probablement pas de photographie de ce premier Salon, mais nous en avons une de celui de 1904 (Fig. 3), qui nous donne une idée à quoi ressemblait une exposition du Cercle Artistique de Luxembourg à cette époque.



**FIG. 1:** Jean-Pierre Huberty (1870-1897), Portrait de Michel Engels, huile sur carton, 37 x 26 cm, 1894, Collection MNAHA – n° d'inv. 2022-264/001, Photographie : Tom Lucas.



**FIG. 2:** Frantz Seimetz (1858-1934), Portrait de Batty Weber, dessin au crayon, 43,5 x 30 cm, 1899, Collection CNL, CNL ART 231 – Photographie : Marc Siweck.



**FIG. 3:** Exposition des Beaux-Arts du Cercle Artistique de Luxembourg à l'Exposition du métier et de la petite industrie en 1904, Carte postale illustrée, Collection Fernand Gonderinger.

Dans son compte rendu versifié, Weber rappelle – toujours sur un ton humoristique – le discours de Michel Engels au cours duquel fut élu un comité de cinq membres – Reginald Bottomley, André Thyès, Michel Engels, Georges Traus et Auguste van Werveke – avec comme président d'honneur Franz Heldenstein, puis Weber lui-même désigné un peu inopinément mais unanimement comme premier secrétaire de cette association :

« Doch ich mach es kurz und gut: – Bottomley und Thyès, der Recke, – Engels, Traus und van Werveke, Bilden das Collegium – Und ein Prosit geht herum. – Aber ach Herrjeses! – Hab ich denn vom Ehrenpräses – Unserm Papa Heldenstein – Schon gemeldet? Wette nein! – Grader Scheitel, junges Herze, – Junges Aug und junge Scherze, – Junge Kunst! So steht er da! – Ehrenpräses hoch! Hurrah! – Schließlich, weil von jeder Sitzung – Für die Nachwelt zur Benützung – Ein geschriebenes Protokoll – Sorglich einer führen soll – Sekretarius nennt man dieses – Also nennen wir ihn, hieß es – Und da meinten sie im Nu: – Siehste, Batty, das bist du. – Na, ich

sage, ungeheuchelt, – Hat mich kolossal geschmeichelt, – Und ihr seht, ich geb mir Müh, – Mach in Reimen mein Debüt, – Damit ich am ersten Tage, – Keine Ungereintheit sage. » (ibid.)

Comme n'a pas manqué de souligner Edmond Zwank, le nom de Batty Weber n'apparaît pourtant pas dans le catalogue de l'exposition (cf. Zwank 1993, 21) et « ce fut en 1895 déjà que le premier secrétaire du ‹ Kunstverein › rendit le tablier pour le passer à Georges Traus et pour participer davantage à l'organisation des conférences littéraires et artistiques du Cercle ». Car Batty Weber ne tournera pas pour autant le dos à cette jeune association qui lui tenait particulièrement à cœur. C'est ainsi qu'en 1898, dans le cadre des conférences organisées par le Cercle Artistique, il donnera lecture d'extraits de sa pièce de théâtre *De Schefer vun Aasselburn* devant une salle bien remplie.

À côté de ses conférences, qui portaient surtout sur l'art et la littérature, le Cercle Artistique organisa de temps à autre « des soirées de simple divertissement ». L'une des plus mémorables se déroula le 10 février 1900 en l'honneur du peintre Franz Heldenstein à l'occasion de son 80e anniversaire. Trois jours après avoir reproduit son premier « Knittelvers », Weber reprend ainsi dans son *Abreißkalender* un deuxième poème du même acabit que le précédent qu'il avait rédigé à l'occasion de cette soirée. Il en dit long sur la psychologie du feuilletoniste que plus de quarante ans après avoir écrit ce texte sans grande prétention littéraire qui a dû l'amuser beaucoup, comme il a dû faire rire ses auditeurs, Batty Weber n'hésite pas à le sortir de nouveau comme un lointain souvenir qui devait lui rappeler l'un des moments les plus émouvants de sa carrière de journaliste engagé.

Ce deuxième « poème » décrit un Dieu satisfait d'avoir créé l'univers et les êtres vivants, qui s'attriste pourtant de constater que les hommes sont aveugles devant les merveilles qui les entourent, et décide alors de faire appel à l'artiste comme d'un intermédiaire afin de faire participer le commun des mortels à la beauté du monde (cf. AK 13 janvier 1939). C'est évidemment Franz Heldenstein qui y est célébré comme l'incarnation de l'artiste prodige, tel un échanton qui verse la beauté dans les gobelets des humains sourds et aveugles devant les miracles divins.

Si dans l'*Annuaire du Cercle Artistique Luxembourgeois* de 1901-1902 le nom de Batty Weber figure encore parmi les 82 membres que comptait l'association au 1<sup>er</sup> janvier 1902 (cf. s.a. 1901/02), il a en revanche disparu sur la liste du 1<sup>er</sup> janvier de l'année suivante reproduite dans l'*Annuaire* de 1902-1903 (cf. s.a. 1902/03). Il est peu probable que la démission de Weber ait été le contrecoup d'une brouille entre lui et le président du Cercle Artistique de l'époque, Antoine Hirsch, comme le prouve le ton amical avec lequel le journaliste continue de s'adresser à celui-ci dans sa correspondance, ou avec les artistes de sa génération, qu'il tiendra toujours en grande estime dans ses chroniques ultérieures. La raison doit plutôt être cherchée du côté de la volonté des artistes luxembourgeois d'évincer de leur association les membres inactifs qualifiés selon le règlement interne de 1894 comme « toutes les personnes qui s'intéressent aux arts » et dont faisait également partie Batty Weber. Le chroniqueur rappelle à plusieurs reprises ce souhait exprimé, en leur temps, par les peintres et sculpteurs de rester cloîtrés dans leur cénacle d'artistes plasticiens, parfois en faisant semblant de se rallier à leur décision – sans toutefois laisser transparaître un reproche à peine camouflé d'avoir oublié les mérites de leurs sympathisants de la première heure –, comme en 1923, quand le Cercle Artistique aurait, selon lui, malencontreusement oublié de célébrer ses trente ans d'existence. Cinq ans plus tard, en pleine Sécession, quand le peintre Pierre Blanc, président du Cercle Artistique depuis 1920, sera remplacé par Alphonse Nickels (1881-1944) – ce sera d'ailleurs la première fois qu'une personnalité qui n'était pas un artiste en assumera la présidence –, Weber ne mâchera pas ses mots et sa critique sera d'autant plus sévère :

« Wir nämlich, die Nuridealisten, die Nurschönheitsucher aber Nichtmaler, wir, die Michel Engels am 14. November 1899 nannte < die große Zahl unserer Mitglieder, die, ohne ausübende Künstler zu sein, dennoch den hohen Wert künstlerischer Bemühungen zu würdigen wußten und dem Verein beigetreten sind >, – wir, d.h. eine große Anzahl Beamte, Literaten, Ingenieure, Advokaten, Kaufleute, Rentner, Ärzte und Zahnärzte, Professoren, Richter, Apotheker, Restaurateure u.s.w. u.s.w., wurden erst allmählich und offiziös, dann offiziell hinausgeekelt und die Künstler blieben unter sich.

Damit war der wichtigste Schritt dazu getan, daß sie ihre Händel ganz unter sich austrugen, u. es zeugt für ihre starke Lebenskraft und ihren ungebändigten Daseinswillen, daß sie überhaupt noch da sind. » (AK 28 février 1928)

Ce qui est étonnant, c'est que Batty Weber, en observateur attentif, avait compris – contrairement à la plupart de ses contemporains et encore à bien d'autres après lui – que la Sécession était davantage un conflit de générations qu'une querelle des Anciens et des Modernes qui aurait consommé « la rupture entre de jeunes artistes progressistes et les tenants traditionalistes du Cercle Artistique » (Koltz 1989, 65). Weber constate en effet :

« Unsere Sezession ist nicht ein Streit um Schule und Richtung. Denn von den Sezessionisten liegt dieser und jener in seiner Richtung viel weiter von Kutter zum Beispiel ab, als von Seimetz und andern der Alten.

Es ist ein Streit zwischen alt und jung, der nicht zu sein bräuchte, der nicht sein durfte. Schon weil unter den Alten einer ebenso gut jung, wie unter den Jungen einer alt sein kann. » (AK 28 février 1928)

Au début de cette chronique, il avait exprimé un souhait – placé entre guillemets, ce qui signifie qu'il a rapporté ce qu'il avait entendu dire par d'autres, qui espéraient comme lui un apaisement d'une situation envenimée : « Wie begrüßenswert wäre es, wenn die kommenden Ausstellungen den Kunstverein, die Sezessionisten und den seit Jahren ganz alleinstehenden Guido Oppenheim wieder zusammenschmieden könnten! » (ibid.)

Pourtant, quelques mois plus tard allait paraître un numéro spécial des *Cahiers Luxembourgeois* consacré à l'art des Jeunes. Batty Weber salue la parution de cette revue qu'il souhaiterait voir diffusée par milliers dans le pays. Il admet toutefois que le jargon utilisé par les hommes de lettres pour défendre les jeunes artistes peut paraître confus et incompréhensible pour le commun des mortels :

« Manches in dem Heft ist gärend unklar, verwirrend, im Zusammenhang nicht ohne grundsätzliche Widersprüche. Indes man scheint sich auf eine Formel geeinigt zu haben, die, verschieden gefaßt, vielleicht am bündigsten in Folgendem wiedergegeben ist: Nicht mehr die alte, nurfingerfertige, seelenlose Abmalerei, sondern ‹ Emporquellen des Objektes aus der Malerseele und seine umfassende schöpferische Darstellung von der Seele, nicht vom Vorwurf her. › [...] »

Wir wollen in keinen Streit einstimmen. Denn ist es nicht vielmehr wesentlicher, eine Antwort auf die Frage zu suchen, warum die Jungen mit ihren Werken so lange um Verständnis ringen müssen, und wie man ihnen aus der Isoliertheit heraus eine Bahn in die heitere Welt des künstlerischen und materiellen Erfolges brechen könnte?

Das Objekt, sagen also die literarischen Schwertgenossen der Jungen, soll sich aus der Seele des Künstlers wiedergebären. Sie haben dafür so viele sonore Umschreibungen gefunden, daß einem die Ohren davon sausen.

Das Objekt ist der Masse bekannt. Der Masse, bei der Verständnis und Kauflust zu wecken wären. Die Masse versteht das Objekt. Sie freut sich an ihm. Sie gewinnt aus ihm Stimmung, Erhebung, Genuß, Erfüllung. [...] »

Aber die Masse kennt und versteht nicht immer die wiedergebärende Seele des Künstlers. » (AK 17 juin 1928)

**Batty Weber doit avouer que ces textes explicatifs sont trop compliqués pour pouvoir séduire la masse des gens qui ne disposent pas des bases intellectuelles nécessaires à leur compréhension. Ils ne s'adressent qu'à une élite parmi laquelle se trouvent néanmoins les collectionneurs potentiels d'œuvres d'art :**

« Aber dies Heft der ‹ Cahiers Luxembourgeois › wendet sich nicht an die Masse, deren Assimilierungsvermögen für das Gedankliche darin nicht ausreicht. Dagegen setzt es mit nie erlebter Wucht, mit einem imposanten Tutti bei den Schichten ein, deren Pflicht es ist,

allen voran dem Verständnis der Kunst ihrer Zeit entgegenzureifen.

Am sichersten aber wäre unsern Alten und Jungen dadurch geholfen, daß der gediegene und sachkundige Kunsthandel in Luxemburg Wurzel schläge, denn alles Predigen hilft wenig, wenn durch das Geschäft keine Kanäle in die Welt der möglichen Käufer hinausgegraben und beständig offen gehalten werden. » (ibid.)

Batty Weber ne croyait pas si bien dire. En 1928, lorsqu'il a rédigé ces lignes, le libraire Paul Bruck ouvrira la première galerie d'art dans la capitale. Le marché de l'art luxembourgeois commençait enfin à se mettre lentement en marche.

## Concilier l'ancien et le moderne : trois générations d'artistes

Il ressort de ses nombreuses chroniques que Batty Weber connaissait personnellement bon nombre d'artistes de toutes les générations. Parmi ceux qui étaient nés au début du XIXe siècle et qui étaient encore vivants dans les années 1880 et 1890, certains participèrent à la fondation du Cercle Artistique de Luxembourg, comme ce vétéran de Franz Heldenstein que l'écrivain et journaliste appréciait hautement. Une forte amitié ou une joyeuse camaraderie le liaient aux artistes de sa propre génération, tandis qu'il ne semble pas avoir fréquenté beaucoup les sécessionnistes.

Mais Batty Weber était surtout curieux d'observer le processus de création des œuvres, notamment quand il s'agissait de sculptures destinées à être exposées dans l'espace public. Ainsi – et malgré son mépris pour le monument Dicks-Lentz dont il ne cessera de dire du mal par la suite – il se souvient des moments de bonheur passés en compagnie de Pierre Federspiel – son contemporain – quand celui-ci avait donné forme à sa statue en transformant la matière inerte de la pierre en un personnage vivant. À ce moment-là, Batty Weber avait presque toujours comme devise qu'il fallait joindre l'utile à l'agréable :

« Heute denke ich an die heitern Stunden, die wir mit dem leider viel zu früh dahingegangenen Peter Federspiel in der Bretterbude verlebten, in der er damals die Steinfiguren des Denkmals fertig meißelte. Ein Kollege von ihm aus Paris, Spezialist für Blumenplastik, arbeitete an den Gewinden, die sich um das Piedestal schlingen, und ließ abends in fröhlicher Gesellschaft seine Mandoline erklingen: *Après de ma blonde, Le temps des cerises* und andere schöne Weisen aus dem französischen Liederschatz, den wir durch Mathias Tresch kennen gelernt haben. Und eine hübsche Pariserin war dabei, die Madame Marie, das Modell für das junge Mädchen, das mit geschwungener Rockfalte rechts am Denkmal die Rosengirlande befestigt. Während sie uns mittags den schwarzen Kaffee kochte, stand im Hintergrund der längst schon fertige Bronzelöwe und machte dazu ein strenges Gesicht. Seinen Ärger über die respektlose Bande hat er sich später in reichlichen Grünspanstreifen vom Leibe geschwitz. » (AK 21 février 1936)

Ce qui avait déclenché ce souvenir nostalgique chez Batty Weber – au moment où il écrit cette éphéméride, il vient d'avoir soixante-quinze ans – c'était une visite de l'atelier d'un artiste de la nouvelle génération, Auguste Trémont, sur le chantier de la cathédrale de Luxembourg. Contrairement à l'épisode qu'il avait relaté chez Pierre Federspiel où tout le monde se payait du bon temps, chez Trémont, le chroniqueur n'est plus dans une ambiance de gaieté ni d'insouciance, mais dans l'admiration et la déférence. À noter également le temps passé chez Federspiel – toute une journée – et chez Trémont – à peine un quart d'heure, comme quand on pénètre dans une chapelle, le temps d'une gémflexion :

« Ich war dieser Tage bei Gust Tremont in seinem Atelier neben der Dombaustätte und erlebte in Fleisch und Bein, was du in Gedanken vielleicht einmal unter dem Eindruck erlebtest, den etwa die steinernen Wunder des Domes von Naumburg auf dich machten. Und das Erlebnis war mir kostbar, wie eine seltene Münze. Der Künstler schwamm begeistert in einer Traumwelt, die unter seinen Händen zur Wirklichkeit werden soll. Gestalten aus der Apokalypse und dem Tierkreis, aus Sagen und Legenden entstehen. Fabeltiere ringeln Drachenschwänze, öffnen

Märchenrachen, stilisierte Menschen stehen zwischen Rankwerk u. Zierrat, es ist eine Schatzkammer kunstreicher Symbolistik.

Wenn das alles nun über fünf, zehn, fünfzig, hundert, fünfhundert Jahre Wirklichkeit geworden ist, werden die Menschen davor stehen und sagen: Wie schön! Und wenige von ihnen werden an die Geburtswehen dieser Schönheit denken, an die Zeit, in der sie aus Phantasie und Stein geworden und an den Künstler, dessen Namenszug vielleicht in einer Ecke versteckt angebracht ist. Darum ist es ein Erlebnisschatz, dass ich eine Viertelstunde lang dabei war und dem Werden eines Werkes beiwohnte, das die Jahrhunderte überdauern wird.

Ich dachte an andere Tage, in denen wir die Kameraden eines Künstlers waren und seinen Händen ein Werk entwachsen sahen, das nun schon seit 33 Jahren in einer Ecke am Paradeplatz steht. » (ibid.)

Batty Weber n'était peut-être pas le genre d'homme de lettres qui aurait souhaité se consacrer tout le temps corps et âme à la rédaction de critiques d'art de haute volée, mais il était curieux de tout ce qui touchait à la vie artistique du pays, y compris les relations amicales entre peintres et sculpteurs, le travail quotidien dans leur atelier ou – comme en 1917 – l'installation d'une exposition à la Halle centrale (« Zentralhalle ») de trois peintres de la nouvelle génération – Joseph Kutter, Jean Noerdinger et Jean Schaack – auxquels s'était joint cette fois un vétéran de la génération précédente, Frantz Seimetz :<sup>3</sup>

« Es sind wieder die drei jungen, der Kutter, der Noerdinger, der Schaack. Aber diesmal hat sich ihnen, aus purem Jugendinstinkt, auch der Frantz Seimetz beigesellt. Er hat Spaß daran gehabt, wie sich die drei lachend mit den Schultern gegen das schwere Einfahrtstor zum Tempel des Erfolges stemmen, wie sie mit ho – ho

<sup>3</sup> L'exposition « Kutter-Noerdinger-Schaack-Seimetz » à la Zentralhalle eut lieu en mars 1917. Elle fut largement commentée dans le *Luxemburger Zeitung* – probablement grâce à Batty Weber, qui en était le rédacteur en chef à ce moment-là. Cf. s.a. 1917a ; 1917b ; 1917c ; 1917d.

– hop zusammen einen Ruck geben, und er hat sich mit ins Zeug gelegt.

Ich habe gestern einen Blick in die werdende Ausstellung getan. Mit aufgeschürzten Hemdärmeln, Hammer in der Faust, Nägel zwischen den Zähnen, gingen sie herum und hängten. Fingen mit den Bildern das Licht auf und hängten sie dahin, wo das Licht auf ihnen am hellsten klang. [...]

Ich will ja kein Pränumerando-Referat schreiben. [...] In den drei kleinen Sälen, in die das altbekannte Lokal an der Ecke der Bäder- und Aldringerstraße zerlegt ist, hängen nicht lauter Meisterwerke, natürlich. Es ist Mittelgut darunter. Aber ganz sicher hängen da Bilder, die einen intrinsischen Kunstwert im zehnfachen Betrag ihres Katalogpreises haben, Bilder von solcher Kraft, daß sie einem ganzen Raum ihr Gepräge von Echtheit und quellfrischer Lauterkeit aufdrücken. » (AK 4 mars 1917)

Les peintres et sculpteurs que Batty Weber cite dans son *Abreißkalender* sont fort nombreux, et il serait sans doute fastidieux de les citer tous dans le cadre de cet essai. Ce qu'il faudra retenir de ses multiples chroniques consacrées aux œuvres des uns et des autres, c'est qu'il avait un goût très éclectique. Il partageait cette acceptation des styles les plus divers – aussi bien un académisme un peu désuet qu'une modernité innovatrice – avec beaucoup de ses contemporains, surtout au cours des années 1930 quand les avant-gardes du début du siècle n'avaient plus la même cote qu'au moment de leur apparition.

S'il appréciait tout particulièrement les paysagistes, c'était souvent par amour de la beauté des paysages de son pays plus que par engouement pour le savoir-faire artistique de leurs auteurs. Un exemple particulièrement éloquent est sa remarque au sujet d'une demi-douzaine de peintures d'André Thyès – un artiste de la même génération que lui – que celui-ci exposa en 1935 chez Wierschem :

« Von einem modernen Komponisten bis zu Franz Schubert ist es so weit, wie etwa von van Gogh bis zu André Thyès. Und da nun der Name des guten Franzl schon gefallen ist, soll auch gesagt sein, dass die Bilder von André Thyès wirklich etwas vom Geist des

« Dreimäderlhaus » atmen. In weiterem und tieferem Sinn: Sie sind für uns in Dingen der Malerei einigermaßen dasselbe, wie die schönsten und melodischsten Volkslieder in Dingen der Musik. Aus ihnen klingt innig und schlicht die Augenweise unserer Tal- und Berglandschaften. Sie werden so wenig aus der Mode kommen, wie etwa die Lieder: Muß i denn zum Städtle hinaus, oder: In einem kühlen Grunde, oder: Stand uff Kätherlin usw. usw. Denn auch die Wälder und Wolken und die spiegelnden Wasser und weißen Häuser im Tal und die zartfarbigen Berge in der Ferne, so wie sie sind, kommen nie aus der Mode, die Wälder bleiben grün, auch wenn eine Schule auf Ismus sie violette malt, und die Wasser spiegeln immer glatt und atlasiden den blauen Himmel und die weißen und grauen Wolken, und unsere Heimat bleibt uns immer lieb so wie sie ist und wie André Thyès sie malt. » (AK 5 novembre 1935)

Batty Weber savait donc très bien distinguer entre un tableau sans prétention mais qui pouvait plaire à des collectionneurs peu au courant de l'évolution de l'art moderne et un travail d'un artiste ambitieux soucieux de créer une œuvre authentique tout en acceptant de rester incompris du commun des mortels. En comparant la facture des paysages d'André Thyès à la musique de l'opérette à succès *Das Dreimäderlhaus* (en français : *Chanson d'amour*) – dont le personnage central est Franz Schubert – du compositeur austro-hongrois Heinrich Berté, le chroniqueur avoue d'une manière très habile ne pas réprover ce genre de peinture mais la range sans conteste du côté des objets et manifestations de nature à pouvoir séduire « l'esprit du peuple ».

Parmi les peintres de sa génération auxquels il vouait une admiration hors du commun il faut citer Guido Oppenheim. Membre du Cercle Artistique dès sa fondation, Oppenheim avait obtenu le Prix Grand-Duc Adolphe en 1906, mais cessa ensuite d'exposer au Salon annuel du CAL tout en ne ralliant pas plus tard les sécessionnistes. Il passera la première partie de sa vie en France, entre autres à Marlotte-lez-Paris, s'inspirant sans relâche des « sous-bois de la toute proche Forêt de Fontainebleau » et rentre chaque automne dans son pays pour y peindre « les abords du Hallerbach, le Barbizon luxembourgeois » (Probst 1982, s.p.), l'un des sites les plus pittoresques de la Petite Suisse locale, que fréquentaient également Frantz Seimetz et Pierre Blanc.

Dans une de ses éphémérides, Batty Weber rappelle quel statut social un peintre comme Guido Oppenheim avait à ses débuts aux yeux des Luxembourgeois peu habitués à côtoyer des artistes dans leur pays :

« Guido Oppenheim reicht mit seinen Anfängen in die Zeit zurück, wo in Luxemburg ein Maler ein legendenhafter Mensch war wie etwa Raphael oder Apelles. Vielleicht auch nur wie Munkácsy. Aber jedenfalls ein Wundertier, wie es in Luxemburg normalerweise nicht vorkam. Ich weiß noch, wie es auf uns wirkte, als es hieß, unser Schulkamerad Fenny d'Huart solle Maler werden. Noch phantastischer, als wenn heute einer vom Schobermeßplatz in die Stratosphäre fliegen wollte. Die Sinner und Kirsch und Fresez und Liez und alle andern aus der Jahrhundertmitte waren vergessen, ein Maler war uns ein außermenschliches Wesen, das nur in der Kunstgeschichte und meistens in Italien vorkam. » (AK 23 mai 1935)

Quand en 1912 Guido Oppenheim rentrera définitivement au Grand-Duché, il installera d'abord sa palette dans l'Oesling, puis dans la vallée de l'Alzette et enfin sur les rives de la Moselle. Mais Weber ne se contente pas d'admirer les paysages peints par l'artiste, car Oppenheim est pour lui aussi un personnage d'exception qu'on peut rencontrer par hasard lorsqu'on s'aventure dans les parages où celui-ci a choisi ses motifs. C'est ce qui arriva au chroniqueur lorsqu'au printemps 1929 il avait passé une journée dans l'Oesling et qu'il s'apprêtait à prendre le train pour rentrer chez lui :

« Als ich in die Öslinger Gaststube trat, fiel mein Blick auf Ungewohntes. [...] Ein Keilrahmen mit aufgespannter Leinwand, eine zusammengeklappte Staffelei, ein Sitzstock.

Mit dem Scharfsinn eines Detektivs von Edgar Wallace zog ich den Schluß: Dazu gehört ein Maler.

Richtig, da saß er. Der Guido Oppenheim. Schon tüchtig angebräunt von der Frühlingssonne. Augenscheinlich froh, daß er Reisegesellschaft nachhaus bekam. Na, man weiß nie. Vielleicht tat er nur so. Er, der immer allein ist den Öslinger Bergen und Tälern

gegenüber, er hält vielleicht gar nicht so stark auf die Gesellschaft von Menschen. » (AK 20 avril 1929)

Et peu après dans le train, sur le chemin du retour :

« Während der Zug mit uns von Tunnel zu Tunnel durch die Berge heimwärts flüchtete, sah der Maler verträumt zum Fenster hinaus, die braunen Hänge hinauf, zu den Graten, auf denen knorrige Eichen-Solitäre das Filigran ihrer kahlen Kronen zart vor den blauen Himmel hielten.

« Jetzt ist die Zeit », sagte er anerkennend. Wie einer beim Wein sagt: « Jetzt soll er getrunken werden. »

Tausende fahren vorbei und denken nur Nützliches, Zweckmäßiges... [...] Der Guido aber denkt an ein Bild, das er jetzt malen müßte, jetzt, wo der Schälwald wie in braune Rauchwolken gehüllt ist, weil das leise Knospen das Gezweig mit hauchzarten Tönen umwebt. So ein Malersmann ist eigentlich doch ein ganz anderer Mensch, wie wir. Wir gehen ohne Empfängnis an allem Sichtbaren vorbei, er läßt sich mit ihm ein, bis sein Sinn schönheitsträchtig geworden ist. » (ibid.)

Si Batty Weber a très tôt défendu Joseph Kutter, il en a fait de même pour d'autres jeunes artistes de la même génération, notamment Rabinger et Schaack, dont les noms reviennent très souvent dans sa chronique, comme lors de cette exposition de groupe organisée en 1924 en dehors du Salon du Cercle Artistique (cf. s.a. 1924) :

« Die Ausstellung der jungen luxemburger Maler Noerdinger, Rabinger und Lamboray im Treppenhaus des Cercle darf für unsere Verhältnisse schon ein künstlerisches Ereignis genannt werden. Die Richtung ist für den landesüblichen Geschmack neu, für viele herausfordernd, aber das beste, was diesen « relativen » Neuerern passieren konnte, ist, daß sie von den Jungen in den Himmel gehoben, von den Alten abgelehnt, von allen aber scharf diskutiert werden. » (AK 29 mai 1924)

Au courant des années 1930, la facture des peintres Rabinger et Schaack, qui jadis avaient appartenu au Grand-Duché à cette « école de Munich » qui représentait alors l'art le plus avancé sur le plan local, s'était assagie. Quand au mois de décembre 1935, à l'occasion d'une exposition de leurs œuvres, un jeune critique jusqu'alors peu connu – Joseph-Émile Muller – publia dans le quotidien *Escher Tageblatt* un texte au vitriol à l'encontre des deux artistes (cf. [Muller] 1935), Batty Weber ne tarda pas à réagir à cette attaque. C'était sa première confrontation verbale avec le jeune Muller :

« Aber es wird immer klarer, daß die Welle des Expressionismus diejenige Kunst nicht über Bord spülen wird, die sich nach der Lessing'schen Definition richtet: daß Malerei die Kunst des Nachahmens von Gegenständen vermittels Farben auf Flächen ist. Es mag Stile geben, die von der Wirklichkeit mehr oder weniger abweichen, Botticelli ist nicht Rembrandt und Meissonier nicht Menzel, aber allen ist daran gelegen, Menschen und Dinge so zu malen, daß Menschen und Dinge auf ihren Bildern die Hauptsache bleiben.

So malen bei uns zum Beispiel die Schaack und Rabinger und Meyers, die in diesen Tagen einen öffentlichen Herunterriß erlebten, der geradezu verblüffend wirkte. Mag sein, daß Schaack und Rabinger schon bessere Bilder gemalt haben als die, welche in ihrer Ausstellung zu sehen sind. Aber wenn einer sie so in Bausch und Bogen verulkt, wie wir es kürzlich gelesen haben, so müßte er erst beweisen, wo er seine Zuständigkeit als Kritiker herholt. [...]

Kunst ist eine Sache für sich, und Kunstkritik ist auch eine Sache für sich. Und beide wollen gelernt sein. Sonst gibt es eitel Stümperei und Blamage. » (AK 14 décembre 1935)

Ce ne sera pas la dernière fois que Batty Weber se prononcera au sujet des activités du jeune Muller. Le 15 janvier 1937, celui-ci donnera une conférence sur la poésie politique dans le cadre de l'Association pour l'éducation populaire (section de Luxembourg-Ville), au cours de laquelle il citera des émigrants allemands. Celle-ci sera suivie quelques jours plus tard d'une soirée de cabaret avec Karl Schnog et Ernst Hartmann où furent cités des auteurs allemands classiques et

contemporains proscrits dans l'Allemagne nazie (cf. Wehenkel 2016, 45). Bien que Batty Weber n'ait à aucun moment manifesté de la sympathie pour l'idéologie national-socialiste, il plaidait pour une stricte neutralité de la part d'une association culturelle qui devait selon lui éviter de prendre position pour ou contre tel porte-parole suspect de partisanisme en attaquant ou en dénigrant ouvertement le gouvernement de son pays :

« Soll der Luxemburger Volksbildungsverein, der zur Bildung des Volks im liberalen Sinn beitragen will – soll der dazu mithelfen, daß sich in unserm Land genau die Zustände herausbilden, die in Spanien zu dem brutalsten aller Bürgerkriege geführt haben?

Fast will es so scheinen.

Der Verein gibt einem das Wort, der sich offen und schriftlich als Anhänger des Kommunismus bekennt, von dem er das Heil der Welt erwartet. Derselbe Verein wirbt als Wortführer zwei Ausländer an, die bestimmungsmäßig der Richtung auf die Weltrevolution angehören; auf die Weltrevolution, die ihre Parole von Moskau bekommt, die auf die Zerstörung des Begriffs Vaterland losarbeitet und von einer Weltherrschaft träumt, in der die Masse zur Sklavin würde, zu wessen Sklavin? Das wissen sie vielleicht in Moskau, aber darüber scheint man sich im Vorstand des Volksbildungsvereins den Kopf noch nicht zu zerbrechen. »  
(AK 21 janvier 1937)

Tous les amis et sympathisants de Batty Weber n'approuvaient pas ses propos « dénonciateurs », allant jusqu'à lui reprocher de compromettre la carrière de fonctionnaire de Joseph-Émile Muller. Batty Weber campera sur sa position et finira par démissionner du comité de l'Association pour l'éducation populaire.

Dans ses mémoires qu'il publiera à la fin de sa vie, Joseph-Émile Muller reviendra sur cet épisode qui avait marqué sa jeunesse. Il y affirme entre autres ne jamais avoir adhéré à l'idéologie marxiste ni avoir été un membre du parti communiste. Toutefois, lors d'un séjour que Klaus Mann avait effectué l'année précédente à Luxembourg au cours duquel il avait fait la connaissance de Muller, l'écrivain allemand avait noté le

19 février 1936 dans son *Journal* : « der junge Müller (Brille ; intransigent Marxist) » (Mann 1990, 22). Batty Weber avait donc au moins raison sur ce point-là !

Est-ce que cette altercation d'avant-guerre a-t-elle contribué à ce que Muller ne mentionne jamais le nom de Batty Weber dans ses livres sur Kutter ? Nous verrons que Weber fut tout de même, de 1914 à 1940, l'un des plus ardents défenseurs de l'artiste et, de surcroît, l'auteur d'une chronique très populaire dans un journal libéral destinée à une bourgeoisie aisée et potentiellement acquéreuse d'œuvres d'art modernes. Il ne s'agit pas de nier que Joseph Kutter a été de son vivant la victime de nombreuses moqueries et agressions verbales qui l'ont à l'évidence fait beaucoup souffrir. Or, quand Muller publie en 1934 sa première critique d'art sur cet artiste, il n'a que vingt-trois ans, s'affiche comme un sympathisant marxiste a priori peu sympathique aux yeux de la bourgeoisie bien-pensante, tandis que Weber, déjà septuagénaire, est un journaliste et écrivain respecté dont les avis trouvent un large consensus parmi les lecteurs réguliers de ses chroniques. On est en droit de se demander lequel des deux a pu, à travers ses écrits, exercer une plus grande influence sur ses contemporains.

Si l'on se décide donc un jour à soumettre à un examen critique la manière dont on a jusqu'à présent rapporté l'histoire de l'art de l'entre-deux-guerres au Grand-Duché de Luxembourg, les écrits de Batty Weber devront à coup sûr figurer dans cette histoire comme l'une des sources écrites majeures de cette époque.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Toutes les chroniques sur l'art parues dans l'*Abreißkalender* ne sont pas liées à l'actualité ni à des souvenirs dignes de figurer dans une histoire de l'art locale. Batty Weber y évoque parfois des anecdotes qui semblent avoir comme seul but d'amuser ses lecteurs. C'est ainsi qu'en 1924 il relate une anecdote sur la présence du peintre impressionniste Pierre-Auguste Renoir à Echternach pendant la procession dansante un mardi de la Pentecôte (cf. AK 31 janvier 1924). Le chroniqueur rapporte tels quels les propos de celui qui dit avoir été le témoin des déboires de l'artiste dans la ville abbatiale. Renoir, descendu à l'Hôtel Strauß, y aurait exécuté des esquisses de la procession dansante qu'une jeune femme de ménage originaire de l'Eifel aurait malencontreusement jetées à la poubelle en nettoyant la chambre. On ne sait jusqu'à quel point Batty Weber se moque ici au passage d'une ressortissante de l'Eifel, cette région de l'ouest de l'Allemagne surnommée parfois le « far west allemand » et qui serait donc restée encore un peu plus à l'écart de la civilisation moderne que ne l'était déjà le grand-duché à cette époque. Toujours est-il que cette histoire n'a pas manqué de susciter la

## Joseph Kutter

On peut en effet rester perplexe devant cette prise de position de Batty Weber fin juin 1914, quand Joseph Kutter – alors âgé de 19 ans seulement – expose pour la première fois au Salon du Cercle Artistique de Luxembourg, lorsque le journaliste et écrivain s’enthousiasme pour les œuvres du jeune peintre – à côté de celles d’un artiste allemand, Karl Einhart,<sup>5</sup> également présent au Salon – qui sont pour lui la grande révélation de l’année et qu’il n’hésite pas à qualifier aussitôt de « sensation » de cette exposition :

« Die Sensation der diesjährigen Kunstvereinsausstellung sind ein paar Bilder von Einhardt [sic] und Kutter. Sie fallen in die akademische Ruhe und Überlieferung unseres kleinen Salons gleichsam mit der Türe in’s Haus herein, wie fremdartig aufgeputzte Gesellen in eine Stube voll wohlhändiger, ortsansässiger Leute, die an einander gewöhnt sind und wissen, was sie von einander zu halten haben. » (AK 24 juin 1914)

Au moment où il écrit ces lignes, et d’une manière générale où il commence la rédaction de son *Abreisßkalender*, Weber – ne l’oublions pas

---

curiosité des historiens quant à sa véracité. Or, on ne trouve nulle part une trace d’un séjour du peintre impressionniste dans la ville d’Echternach. Et pour cause : Batty Weber a cru sur parole son interlocuteur – qui n’avait d’ailleurs pas forcément l’intention de raconter des balivernes, mais était lui-même dupe d’un quiproquo. Car l’artiste qui avait été envoyé à Echternach par un hebdomadaire britannique, *The Graphic*, pour fournir des illustrations de la célèbre procession dansante n’était pas Pierre-Auguste Renoir, mais un peintre et dessinateur au nom paronyme de Charles Paul Renouard (1845-1924). Un article de l’abbé Émile Seiler publié en 2011 essaie d’y apporter quelques clarifications, mais reste imprécis quant à la date du séjour de l’illustrateur français dans la ville abbatiale (cf. Seiler 2011). Seiler reproduit également une eau-forte de Renouard – *The famous Dancing Procession at Echternach* –, montrant les danseurs à l’intérieur de l’église abbatiale. Toutefois, dans un entrefilet paru le jeudi 26 mai 1904 dans *L’Indépendance Luxembourgeoise* on apprend que Renouard et le sculpteur français François-Rupert Carabin (1862-1932) avaient séjourné à Echternach cette année-là (cf. s.a. 1904). La mésaventure racontée par Batty Weber avait donc bien lieu en 1904, et l’eau-forte reproduite par Émile Seiler correspond bel et bien à celle que le dessinateur français avait exécutée à ce moment-là.

5 L’artiste Karl Einhart (1884-1967) avait épousé en 1911 à Luxembourg Berta Jacques, la sœur de l’écrivain Norbert Jacques.

– est déjà un quinquagénaire – un portrait conservé aujourd’hui au Centre national de littérature que son ami Pierre Blanc a réalisé de lui date de ces années (Fig. 4) – qui a eu le temps de se forger un avis sur l’art de son époque et de qui on pouvait s’attendre le cas échéant à une certaine défiance ou réserve vis-à-vis des courants novateurs du début du XXe siècle. Car lorsqu’on sait que parmi les trois tableaux que Kutter avait exposés dans ce Salon<sup>6</sup> figura *Kermesse à Munich* (« *Auer Dult* » ; Fig. 5), une œuvre très probablement inspirée de Kandinsky, dont l’artiste avait pu voir une exposition chez Thannhauser à Munich, qui tranche d’une manière radicale avec tout ce qui était alors présenté aux cimaises du Salon de 1914, on ne peut qu’admirer l’audace de l’écrivain et journaliste qui se démarque aussi catégoriquement du jugement des chroniqueurs des autres quotidiens du pays, aux opinions souvent plus nuancées.



**FIG. 4:** Pierre Blanc (1872-1946), *Portrait de Batty Weber*, huile sur toile, 82 x 62 cm, 1911, Collection CNL, CNL ART 117 – Photographie : Marc Siweck.

<sup>6</sup> Nous n’avons pas pu identifier les deux autres peintures de Joseph Kutter exposées dans ce Salon. Une peinture à l’huile représentant une *Paysanne*, qui a récemment été vendue par la maison de vente aux enchères Grisebach à Berlin, pourrait être la *Paysanne bavaroise* qui figure dans le catalogue de l’exposition de 1914. La signature sur ce tableau semble toutefois indiquer qu’il s’agit d’une œuvre peinte aux alentours de 1912, au moment où Kutter était inscrit à l’École des Arts décoratifs de Strasbourg. Grisebach, catalogue *Moderne Kunst*, 3 juin 2022, n° 415.



FIG. 5: Joseph Kutter (1894-1941), *Kermesse à Munich (« Auer Dult »)*, huile sur toile, 46 x 58 cm, vers 1914, Collection de la Banque BGL BNP Paribas Luxembourg.

On devine toutefois la raison de cet engouement quand on sait que trois ans auparavant Batty Weber avait visité le Pavillon de la Hongrie à l'Exposition internationale de l'industrie et du travail à Turin, « l'édifice le plus original de l'exposition » (s.a. 1911 ; Fig. 6), où le vitrailiste et mosaïste Miksa Róth (1865-1944) avait éclairé la Galerie des Fêtes ou Galerie des Bassins d'une lumière voilée qui pénétrait à travers des vitraux coloriés répartis au plafond sur une soixantaine de petites fenêtres (Fig. 7). Suite à cette expérience esthétique hors du commun, Weber enverra aussitôt une carte postale illustrée à Antoine Hirsch, le directeur de l'École d'Artisans de l'État à Luxembourg, à qui il fera part de son émerveillement (Fig. 8a et 8b) : « Lieber Tun! Ich habe das Bedürfnis, dir zu sagen, daß ich nie auf einer Ausstellung u. vielleicht nie im Leben einen solchen lebendigen Traum von wunderbarer Farbenwirkung eh gesehen habe, wie eben die ungarische speziell Budapester Abteilung der Turiner Ausstellung. Gruß & Handschlag, Batty Weber ».<sup>7</sup>



**FIG. 6:** Le Pavillon de la Hongrie à l'Exposition internationale de l'industrie et du travail de Turin de 1911, photographie reproduite dans la revue *Le Esposizioni di Roma e di Torino nel 1911 descritte ed illustrate*, n° 25 – juillet 1911, p. 197 – Photographie : Tom Lucas.



**FIG. 7:** La Galerie des Bassins du Pavillon de la Hongrie à l'Exposition internationale de l'industrie et du travail de Turin de 1911, photographie reproduite dans la revue *Le Esposizioni di Roma e di Torino nel 1911 descritte ed illustrate*, n° 27 – juillet 1911, p. 215 – Photographie : Tom Lucas.

7 Carte postale illustrée envoyée par Batty Weber à Antoine Hirsch à l'occasion de sa visite du Pavillon de la Hongrie à l'Exposition internationale de l'industrie et du travail de Turin de 1911, Collection CNL, L-239, Fonds Antoine Hirsch.

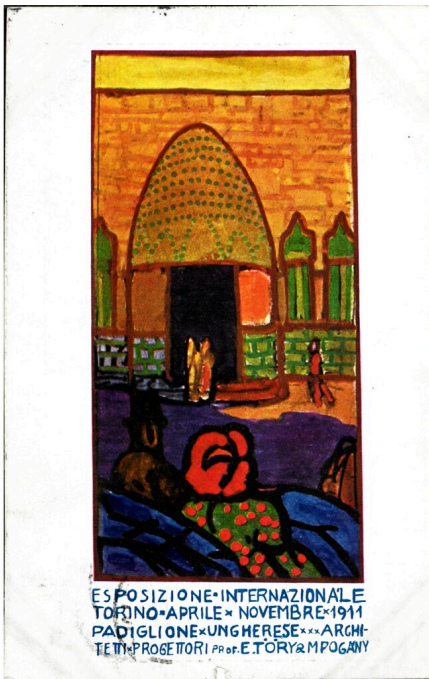
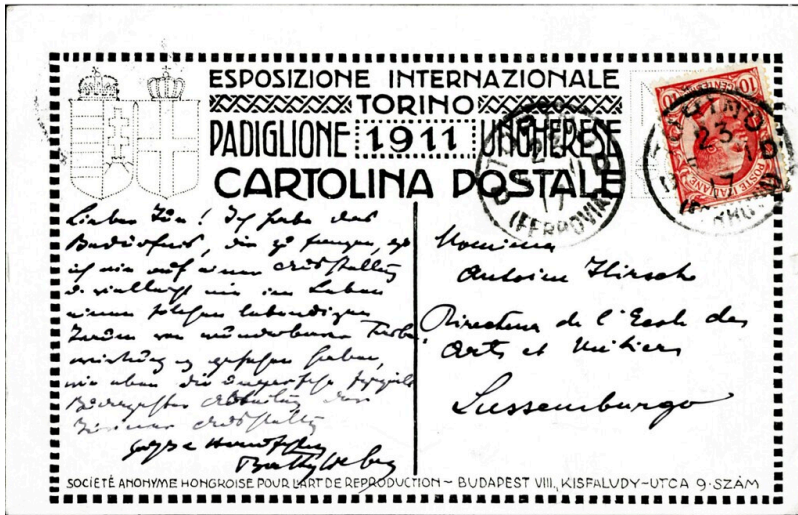


FIG. 8A-8B: Carte postale illustrée envoyée par Batty Weber à Antoine Hirsch à l'occasion de sa visite du Pavillon de la Hongrie à l'Exposition internationale de l'industrie et du travail de Turin de 1911, Collection CNL, L-239, Fonds Antoine Hirsch.

Bien qu'à l'intérieur de ce pavillon officiel Weber n'ait sans doute pu voir aucun tableau d'un fauve hongrois, représentant d'un courant d'avant-garde contemporain du fauvisme français – du moins les photographies de l'intérieur du pavillon dont nous disposons n'en montrent aucun<sup>8</sup> –, mais compte tenu du choix de la carte postale reproduisant sur l'avvers le pavillon et quelques visiteurs dans une manière qui n'est pas sans rappeler certaines œuvres de peintres fauves de Hongrie datant du début des années 1910, cette brève missive prouve à quel point Weber fut à ce moment-là réceptif à des expériences nouvelles, et peut-être aussi déjà à la liberté de l'artiste de pouvoir utiliser les couleurs dans le but d'exprimer son état d'âme et ses émotions, un sujet qui deviendra par la suite récurrent dans son *Abreißkalender*, notamment quand il défendra l'art des jeunes sécessionnistes.

Au cours des années 1920, Weber aura encore plusieurs fois l'opportunité de prendre fait et cause pour le jeune Kutter contre ses nombreux détracteurs, et il le fera avec une audace et une intrépidité qui font apparaître très timorés beaucoup de propos de certains critiques d'art plus chevronnés du pays. Ainsi, en 1924, quand – en dépit du fait que Kutter reçoit cette année-là le Prix Grand-Duc Adolphe pour son *Portrait du docteur Ernest Schneider* (1923) et que les critiques sont presque unanimes pour saluer en lui le peintre le plus talentueux du Grand-Duché – le peintre sera attaqué dans le *Luxemburger Wort* pour des œuvres de nus féminins qu'il expose au Salon du Cercle Artistique, Weber rédige un plaidoyer saisissant en s'adressant directement au peintre dans un style familier, carrément amical :

« Lieber Kutter Josef!

---

<sup>8</sup> Des photographies du Pavillon hongrois sont reproduites dans la revue italienne *Le Esposizioni di Roma e di Torino nel 1911 descritte ed illustrate*, dont 40 numéros paraissent de novembre 1910 à octobre 1911. Je n'ai malheureusement pas réussi à identifier l'auteur de la peinture reproduite sur la carte postale illustrée que Batty Weber a envoyée à Antoine Hirsch. Ce n'est que tout récemment que les historiens de l'art ont commencé à s'intéresser aux fauves hongrois pour lesquels ni les gouvernements de droite, ni les dictatures de gauche de ce pays n'ont manifesté un quelconque intérêt. De plus, beaucoup d'œuvres de cette période n'existent plus ou ont disparu (cf. Barthélémy 2008).

Du musst mir schon erlauben, Dich hier zu duzen, denn dies alles geht schlecht per Sie.

Also sie haben in der Kunstaussstellung vor Deinen Bildern gestanden und keinen Vers darauf gefunden. Die Alten, meine ich. Denn die Jungen sind mit Dir. Weil sie Morgenluft wittern. Liebe Kollegen sollen sogar Witze gemacht haben, über die sie selbst vor Lachen bersten wollten, und gingen herum und sagten: Ich danke dir, o Herr, daß ich nicht bin, wie dieser!

Und das alles darum, weil Du ein Maler bist und kein Abmaler.

Wenn ein Mann in den besten Jahren, der nie zeichnen gelernt und nie einen Pinsel in der Hand gehabt hat, eines Tages hinginge und viereckige Leinwandstücke von verschiedener Größe mit Farben bedeckte und sich dann einbildete, ein Maler zu sein, so könnte man über ihn lachen.

Aber Du hast zeichnen und malen gelernt. Vortrefflich sogar. Und ich bin sicher, wenn Du Deinen Ekel vor der alten Vettel überwinden könntest, als die Dir die akademische Kunst erscheint, Du zeugtest mit ihr viel prachtvolleren Nachwuchs, als einige Auchmaler, die jetzt das Publikum auf Deine Bilder hetzen. Wie wär's zum Beispiel, lieber Josef, wenn Du einmal hingingest und ein paar von den Seifereklamebildchen mit zarten Busenknöspchen und Gloire de Dijon maltest, wie sie dem Geschmack der Ausstellungsbesucher entsprechen?

Aber statt dessen wirfst Du all das mühsam Erlernte zum Fenster hinaus und malst Bilder, die aussehen, als könnte das jeder Anstreicherlehrling viel besser.

Aussehen! Nur so aussehen. Das eben trägt. Und das sollte den alten Perücken, die vor Deinen Bildern die Kränke simulieren, zu denken geben. Denn Du und alle, die Ihr von unten herauf die Kunst wiedergebären wollt, Ihr könnt malen. Im Besitz aller Kunstgriffe, aus denen das Alte wurde, habt Ihr es unternommen, die Kunst zu verjüngen. Von unten herauf. Wenn Ihr nicht werdet, wie diese Kleinen... [...]

Vielleicht, lieber Kutter Josef, hätte ich Dir geraten, eine klügere, pädagogischere Auswahl zu treffen. Denn die Kleinstadt ist in Allem schwerer auf den Trab zu bringen, als der ewig bewegte Hexenkessel der Großstadt. Sie verlangt Fertiges, Anerkanntes. »  
(AK 1er juillet 1924)

Deux ans plus tard, quand le Cercle Artistique fêta son trentième anniversaire en organisant une exposition d'une plus grande envergure que les années précédentes, les débats impétueux autour de l'art moderne prirent une ampleur peu habituelle dans la presse écrite. Le Salon, qui ouvrit ses portes au début de l'été 1926, était constitué d'une section rétrospective d'art luxembourgeois – qui regroupait les artistes luxembourgeois les plus connus du XIXe siècle –, d'une section des arts décoratifs grâce au concours de l'Association des Arts décoratifs et du Salon annuel proprement dit, avec cette fois-ci une participation d'artistes allemands, belges et français, invités par le comité de l'association dans le but de fournir au public un aperçu de l'art moderne dans les trois pays voisins.

Les feux de la discorde commençaient à s'allumer avec une ampleur peu habituelle lorsqu'un compte rendu de l'exposition rédigé par le critique d'art belge André De Ridder (1888-1961), directeur avec Paul-Gustave Van Hecke (1887-1967) de la revue anversoise *Sélection*, fut publié dans les journaux luxembourgeois.<sup>9</sup> De Ridder était d'avis que

« cette exposition de 1926 fera vraisemblablement époque dans les annales de la vie artistique luxembourgeoise, puisqu'aussi bien c'est pour la première fois qu'un ensemble « moderniste » – certes encore modeste mais déjà bien caractéristique, intéressant plus par la qualité que par le nombre – y est révélé au public averti du Grand-Duché. » (De Ridder 1926a, 3)

Mais ce qui allait provoquer un tollé d'indignation inopiné, c'était le choix de De Ridder d'ignorer dans son propos l'ensemble des exposants luxembourgeois et de focaliser son discours sur les seules œuvres de Joseph Kutter : « Il me reste l'agréable tâche de vous dire la grande joie

<sup>9</sup> Seule l'*Obermosel-Zeitung* ne publia pas ce texte.

que j'ai éprouvée, et qui fut tout à fait inattendue, je puis vous l'assurer, à découvrir l'œuvre virile et lucide du jeune maître luxembourgeois, Joseph Kutter. » (ibid.) On connaît la suite. Des réactions à ses propos furent publiées dans presque toute la presse écrite du pays, dans des comptes rendus du Salon rédigés cette fois par des hommes de lettres ou des critiques d'art luxembourgeois. La riposte la plus virulente et la plus souvent citée fut celle de Frantz Seimetz, qui faisait partie à ce moment-là des gloires artistiques les plus respectées du Grand-Duché : « Ein Apostel aus Holland wurde hergerufen, um uns zu lehren, was Kunst ist, was Geschmack ist, was Schönheit ist! Sind wir denn wirklich Hottentotten? » (S.a. 1926d)

Ce qui a dû mettre mal à l'aise Weber à ce moment-là, c'est que Seimetz avait choisi de publier sa diatribe dans le *Luxemburger Zeitung*, et bien que Weber n'y occupât plus le poste de rédacteur en chef depuis 1922, il continuait d'être le responsable des pages culturelles du quotidien ; de plus, il appréciait beaucoup l'artiste Seimetz, qui appartenait à la même génération que lui. Aussi la rédaction du quotidien libéral ne tarda-t-elle pas à essayer de calmer le jeu, en ajoutant aussitôt à la protestation du peintre un appel à l'apaisement et au compromis – il est fort probable que la réplique ci-dessous, non signée, était de Batty Weber lui-même :

« Da sich Frantz Seimetz mit seinem Namen hinter diese Kampfansage stellt, sahen wir keinen Grund, ihm die Spalten der Zeitung zu verschließen. [...]

Daß sich die Anhänger der alten und neuen Richtungen auch bei uns in der Presse auseinander setzen würden, war zu erwarten. Im Interesse der guten Sache ist nur zu wünschen, daß die Auseinandersetzung objektiv, sachlich und aufgrund positiver Kenntnis der Materie erfolge. Dann wird sich wieder einmal herausstellen, daß von zweien und dreien, die uneins sind, am Ende jeder Recht haben kann. » (ibid.)

Contrairement aux autres journaux, le *Luxemburger Zeitung* ne fit pas appel à un critique d'art local pour rédiger un second compte rendu de l'exposition du Cercle Artistique. Weber tenta de justifier ce choix de la rédaction :

« Wiederholt erging in diesen Tagen an uns die Frage, warum bis jetzt in der › Luxemburger Zeitung › die übliche Besprechung der Jahresausstellung des Kunstvereins nicht erschienen ist. [...] »

Wenn Sie unsern Beweggründen bis in die seelische Werkstatt nachgehen wollen, wo die Entschlüsse aus allerhand dunkeln Empfindungen destilliert werden, so werden Sie finden, daß Bescheidenheit unser Verhalten bestimmt. » (AK 6 juillet 1926)

**Weber n'hésite pas à prendre résolument parti pour le choix du comité du Cercle Artistique d'avoir fait appel à un connaisseur étranger afin de confronter les amateurs d'art luxembourgeois avec l'avis d'un spécialiste qui a pu fonder son argumentation sur des études et des connaissances approfondies des principaux courants artistiques contemporains :**

« Der Kunstverein hat in diesem Betracht getan, was er tun mußte. Moderne Malerei geht dem Verständnis des Laien, der an ein Bild nur die hergebrachten Maßstäbe legen kann, nicht ohne weiters ein. Er reagiert darauf mit Spott und Gelächter und ahnt nicht, wie weit er an der Wahrheit vorbei lacht und spottet. Wenn ihm einer aus seiner eigenen Umwelt klar zu machen sucht, daß da doch am Ende eine Kunst entstanden sei, die die Welt aus einem andern Gesichtswinkel betrachtet und in ihrer Art das Wahre trifft, so macht das auf ihn keinen Eindruck. Denn er versteht von Kunst so viel, wie der andere, nicht wahr? Stutzig wird er erst, wenn von außerhalb her der Hebel an die Welt seiner Überzeugung gesetzt wird. Sie braucht nicht gleich aus den Angeln gehoben zu werden, aber sie kommt ins Wanken.

Das war der Kunstverein seinen jüngeren Mitgliedern schuldig, die sonst mit ihren Werken in der Wüste gepredigt hätten. Er hat ihnen einen Johannes den Täufer gedungen und das war recht. » (ibid.)

**Si un nouveau compte rendu qui allait cette fois défendre les artistes adeptes d'un courant plus traditionnel devait être publié dans le même journal, il faudrait que celui-ci soit de la plume d'une autorité aussi compétente que celle de l'apologiste de la nouvelle génération. Il faut reconnaître que Weber se montre très habile dans son argumentation, il**

pèse chaque mot afin de ne pas être suspect d'un partisanisme trop ostentatoire en faveur des jeunes :

« Aber nun sollen die anderen, die Alten, die Vertreter eines mehr oder weniger modernisierten oder eines ganz verstockten und darum nicht schlechteren Verismus dem Dilettantismus der heimischen Kunstberichterstatter verfallen, statt ebenfalls die Ehre einer durchaus und anerkannt fachmännischen Besprechung zu erfahren! [...] »

Denn was könnten sich die ‹ Alten › auf das Lob eines hiesigen Dilettanten einbilden, was bräuchten sie sich an seinen Tadel zu kehren, nachdem die moderne Konkurrenz sich auf eine richtige Autorität berufen kann?

Sehen Sie nicht ein, daß wir lieber keine Besprechung veröffentlichen, als uns mit einer aufzudrängen, die unter den diesjährigen Verhältnissen nur arg unmaßgeblich sein könnte? » (ibid.)

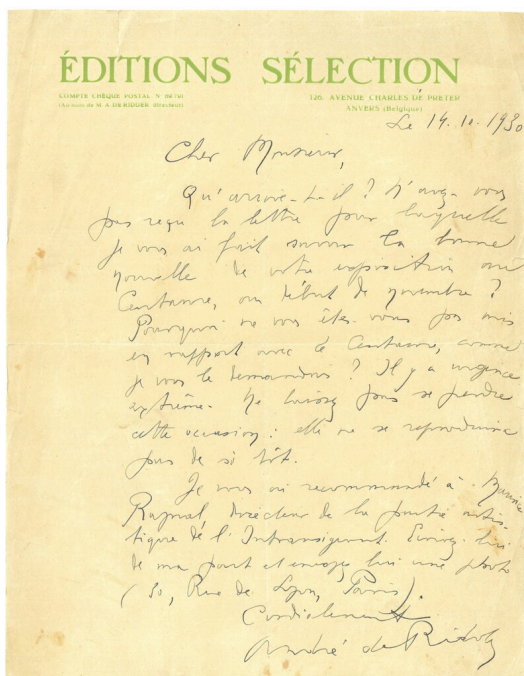
Un mois plus tard, la rédaction culturelle du *Luxemburger Zeitung* enfonce le clou quand le quotidien reproduit un nouvel article intitulé « Joseph Kutter, peintre luxembourgeois », que De Ridder venait de publier dans la revue anversoise *Sélection, chronique de la vie artistique et littéraire*. Une brève introduction de la rédaction – donc sans doute de Weber lui-même – à ce texte traduit en allemand qui s'adresse à tous les artistes et écrivains luxembourgeois explique que les jugements de De Ridder « atmen wohltuenden Freimut und wir tun wohl, sie ohne Ärger zu bedenken und die Gewissenserforschung anzustellen, zu der sie anregen. Jeder geistig und künstlerisch Interessierte muß sie als eine erfrischende Aufrüttelung in der kleinstädtisch durchweihräucherten Atmosphäre empfinden, in der wir hier jahraus jahrein atmen ». (traduit en allemand [R.d. « L. Ztg. »] De Ridder 1926b, 1)

En 1931, lorsque la Galerie d'art Le Centaure à Bruxelles consacre une exposition individuelle à Joseph Kutter, Weber profite de nouveau de l'occasion pour recommander vivement à ses concitoyens de saisir cette opportunité et de se rendre dans la capitale belge afin d'y voir consacré un peintre de leur pays. Cette exposition avait pu avoir lieu grâce à

l'entremise d'André De Ridder, dont une lettre à l'adresse du peintre découverte récemment au Centre national de littérature prouve à quel point le critique d'art anversois s'était investi dans l'organisation de la rétrospective de l'artiste luxembourgeois (Fig. 9). Pour Batty Weber, cet événement inédit revêt une importance cruciale pour un peintre du Grand-Duché et pourra donner un souffle nouveau à la vie artistique locale :

« Daß einer von uns sich draußen so frei auf den Präsentierteller stellt, ist ein Ereignis. Wir kommen schließlich nur dadurch aus der geistigen und künstlerischen Inzucht heraus, daß wir uns international abstempeln lassen.

Von Josef Kutter war es ein Wagnis, die Brüsseler Kritik durch eine Sonderausstellung auf die Beine zu bringen. Für uns Luxemburger aber bietet diese Schau Gelegenheit, uns über die Stellung klarer zu werden, die dieser Maler in der Kunst seiner Zeit einnimmt. » (AK 4 mars 1931)



**FIG. 9:** Lettre d'André De Ridder à Joseph Kutter datée du 14 octobre 1930, Collection CNL, L-188, Fonds Joseph-Émile Muller.

La suite est une apologie inconditionnelle du talent et des mérites de l'artiste :

« Josef Kutter war vielleicht der einzige, der in den Jahren, wo sich die innere Richtung bestimmt, in dauernder und enger Föhlung mit dem werdenden Neuen lebte und schaffte, in München sowohl wie in Paris. Er wurde der luxemburger Expressionist, der am konsequentesten der neuen Richtung anhing.

Er fand hier Anerkennung nur bei denen, die die Entwicklung miterlebt oder sich in sie von außen hineingeföhlt hatten.

Seine Brüsseler Ausstellung ist geeignet, auch seinen Landsleuten klar zu machen, dass eine Kunst, in deren Verständnis man einzudringen keine Lust hat, darum doch vollwertige Kunst sein kann. Die Beachtung und Anerkennung, die ihm die Brüsseler Kritik schenkt, wird diejenigen, die hier an ihm nichts Gutes fanden, zum Nachdenken anregen und ihnen zum Bewußtsein bringen, daß es auch außer dem Verismus, auch außer der Kunst, die die Natur nachzuschaffen sucht, eine Malerei gibt, deren Berechtigung nicht mehr angezweifelt werden darf.

Das klingt vor lauter Selbstverständlichkeit schon kindlich naiv. Aber man muß auch den Mut der Selbstverständlichkeit haben, denn wenn sich alle schämen, die Wahrheit zu sagen, weil sie schon zu einfach ist, so wird schließlich niemand mehr daran glauben wollen. » (ibid.)

Peu d'écrivains ou de critiques d'art de la presse écrite luxembourgeoise ne se sont aussi résolument positionnés à ce moment-là que Batty Weber pour défendre les nouveaux courants artistiques dont Joseph Kutter fut assurément le peintre contemporain le plus représentatif du Grand-Duché de l'entre-deux-guerres.

Bien des années plus tard, en 1963, quand à l'occasion du cinquantenaire de l'Assoss Émile Marx publiera un recueil de quarante-six ébauches de personnalités qui avaient joué un rôle dans la vie culturelle du pays, il écrira au sujet de Batty Weber : « Mochte sich der Most auch noch so absurd gebärden, auf sein Verständnis für die Sprünge und

Seitensprünge einer heraufkommenden Generation von jungen Intellektuellen und Künstlern (konnte man zählen), was ihm bestimmt nicht leicht fiel. »<sup>10</sup>

## Les galeries d'art à Luxembourg

Batty Weber a vécu une période charnière de la vie artistique au Luxembourg, les quatre dernières décennies du XIXe siècle et les quatre premières du XXe, dans la mesure où des peintures, sculptures, dessins et gravures des quelques rares artistes que comptait alors le grand-duché ont commencé à devenir « visibles » pour le grand public – du moins pour celui de la capitale et pour ceux qui s'y rendaient régulièrement – dès le début des années 1880, d'abord dans la vitrine du vitrier et encadreur Louis Segers, 4, rue de l'Arsenal, à Luxembourg (Fig. 10a et 10b), puis de quelques autres commerçants, ensuite dans les Salons du Cercle Artistique, et enfin sur les cimaises d'une poignée de galeries d'art privées qui commençaient à faire leur apparition à partir de 1928.

Par « galerie », un terme qui apparaît alors fréquemment dans les publicités de la presse écrite, il ne faut pas entendre un lieu exclusivement dédié à l'exposition et à la vente d'œuvres d'art comme il en existait déjà à cette époque dans certaines grandes capitales européennes, mais une salle spécialement aménagée pour la présentation de tableaux et autres objets d'art dans un local commercial situé dans le centre-ville.

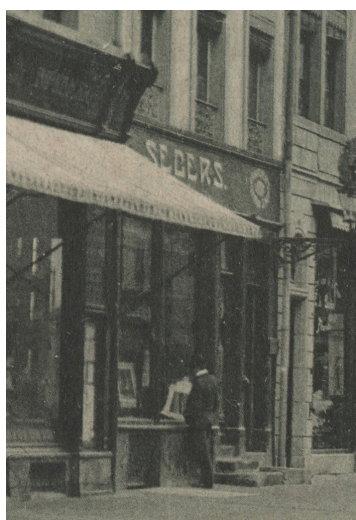
Si pour les années 1880 jusqu'à la fin de septembre 1913 nous ne disposons pas encore des chroniques de l'*Abreißkalender*, Batty Weber fera souvent référence à cette époque, ce qui prouve qu'il s'intéressa très tôt aux œuvres des artistes de son temps – au plus tard vers 1883, après

---

<sup>10</sup> Émile Marx reprend ici un vers récité par Méphistophélès dans *Faust II* de Johann Wolfgang von Goethe (vers 6813-6814) : *Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet, / Es gibt zuletzt doch noch e' Wein.* (Cité dans : Henri Wehenkel 2016, 92).



**FIG. 10A:** La partie ouest de la Grand-rue (auparavant rue de l'Arsenal) à Luxembourg au début du XXe siècle, avec à gauche le magasin de Louis Segers.



**FIG. 10B:** Vitrine de Louis Segers, Carte postale illustrée de P.C. Schoren (détail), Collection Fernand Gonderinger.

son retour de Berlin et de Bonn où il avait commencé des études de philologie qu'il n'achèvera pas par la suite.

Les mérites de Louis Segers (1843-1923) pour faire connaître les artistes les plus talentueux du grand-duché à un public largement ignorant de tout ce qui relevait du domaine des arts plastiques ne sont pas à sous-estimer – en dehors de ses motivations commerciales, puisque les œuvres exposées dans sa vitrine étaient le plus souvent aussi proposées à la vente. En 1890, « un bourgeois de la ville au nom de ses concitoyens » – c'est ainsi qu'il signait son article – faisait l'éloge du commerçant dans *L'Indépendance Luxembourgeoise* :

« Monsieur Segers possède une vitrine parfaitement appropriée à l'exposition des œuvres d'art. Depuis nombre d'années des artistes et des amateurs y exposent leurs productions et ils y sont toujours reçus avec amabilité et empressement. Monsieur Segers est lui-même un excellent juge de la valeur des sujets qui lui sont confiés, et il a toujours su les placer et les éclairer avec un goût parfait et avantageux, en leur donnant ainsi le plus de relief possible. C'est un endroit tout indiqué, sanctionné par l'usage, pour recevoir une œuvre d'un haut intérêt national et qui certes sera appréciée et applaudie comme elle le mérite par le pays entier. »  
(S.a. 1890)

En 1925, Batty Weber se souvient encore avec une nostalgie pleine d'amertume de ces longs dimanches après-midi rébarbatifs – « [die] entsetzlichen Spießersonntage » (AK 25 mars 1925) – dans la capitale – « Dante hatte seinerzeit den Luxemburger Sonntagnachmittag nicht gekannt », notera-t-il ailleurs, « sonst hätte er ihn in seinem Inferno verewigt » (AK 15 décembre 1921) – quand on ne savait pas comment tuer le temps ni surmonter l'ennui : « Die Sensation war das Schaufenster von Segers, wo vielleicht ein Bild von Munkaczy oder Broscik oder ein Füsain von Heldenstein oder Karikaturen von Michel Engels ausgestellt waren. » (AK 25 mars 1925)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Václav Brožík (1851-1901) était un portraitiste et peintre d'histoire tchèque. Il était professeur à l'Académie impériale et royale des Beaux-Arts de Prague.

La vitrine d'un autre magasin allait bientôt emboîter le pas à celle de Segers et faire parler d'elle dans la presse locale, sans toutefois atteindre la notoriété de la première : celle du vitrier Joseph Wierschem (1856-1940). De 1915 à 1939, Batty Weber la mentionne pas moins d'une quarantaine de fois dans son *Abreißkalender*.

Joseph Wierschem avait ouvert son commerce au début de l'année 1878, au n° 2 de la rue des Charbons (cf. Wierschem 1878). En 1895, il présente dans sa vitrine le portrait au fusain d'un militaire exécuté par le jeune artiste luxembourgeois Michel Runau (1874-1909 ; cf. s.a. 1895). En 1907, il déménage au n° 1 de la rue du Génie, en face du bâtiment de la poste (cf. Wierschem 1907). Et c'est vers le début des années 1910, du moins si l'on se réfère aux informations disponibles dans les journaux de l'époque, que son propriétaire commence à mettre sa vitrine à la disposition des artistes, comme en 1914 à Jean Noerdinger, dont ce sera alors l'une de ses toutes premières expositions (cf. s.a. 1914). Toutefois, toujours à en juger d'après ce qu'on peut recueillir comme renseignements dans la presse, chez Wierschem la présentation se limite pour l'essentiel à ce qui s'expose dans la vitrine et n'invite pas forcément l'amateur friand de beaux objets à découvrir d'autres œuvres à l'intérieur du magasin, bien qu'on ne puisse évidemment pas exclure que cela n'a jamais été le cas. Quoi qu'il en soit, et en dépit des termes de « Kunsthandlung » (magasin d'objets d'art) ou de « Galerie Wierschem » que les quotidiens utilisaient fréquemment dans les entrefilets de leur chronique locale quand ils annonçaient une « exposition » chez Wierschem, l'établissement n'avait à proprement dit rien qui l'apparentait de près ou de loin à une galerie d'art.

Si pour les bourgeois de la ville la vitrine de Louis Segers pouvait encore avoir l'air d'un petit musée de quartier avec pignon sur rue, celle de Joseph Wierschem ressemblait davantage à un cabinet de curiosités où l'on découvrait à la fois des tableaux, des photographies et des documents anciens. Et devant ces devantures qui se succédaient à un rythme soutenu, Batty Weber se voyait évidemment contraint de faire une sélection de ce qu'il jugeait digne d'un commentaire dans son éphéméride ou de ce qu'il devait tout simplement passer sous silence. Parmi les nombreux artistes dont les œuvres exposées chez Wierschem retenaient son attention on pourra citer, parmi ceux de la première génération, les incontournables Jean-Baptiste Fresez et Jean Zens,

ensuite, parmi ceux qui avaient à peu près son âge et qu'il connaissait souvent personnellement, il y a lieu de nommer Pierre Blanc, Michel Engels, Guido Oppenheim, Frantz Seimetz, Sosthène Weis et Auguste Wirion, et finalement, parmi les jeunes, Jean-Pierre Lamboray, Josy Meyers, Jean Schaack, André Thyès et Auguste Trémont. Parmi les artistes étrangers qui l'attiraient le plus on trouve le nom du peintre russe Kostia Terechkovitch (1902-1978).

Batty Weber ne fait à aucun moment état des peintures que Joseph Kutter exposa, lui aussi, de temps à autre dans la vitrine de Wierschem. En 1928, par exemple, les passants ont pu y découvrir deux tableaux du peintre, puis de nouveau deux paysages de neige en 1929, dont l'un représentait à l'avant-plan « la nouvelle maison cubiste du peintre ».<sup>12</sup> C'est surtout le fait de passer sous silence cette dernière peinture avec la maison de Kutter réalisée dans le style international par l'architecte Hubert Schumacher (1896-1961) – une première pour une habitation privée au Luxembourg – qui peut surprendre quand on sait qu'un an auparavant Batty Weber avait consacré un de ses *Abreißkalender* aux maisons à toit plat, un sujet de conversation d'une grande actualité à l'époque, si l'on en croit ses paroles, non dénuées d'un certain sarcasme, comme c'est souvent le cas chez lui :

« Über nichts wird in diesen Tagen so heftig und leidenschaftlich gestritten, wie über das flache Dach. Seine Anhänger sind allesamt bereit, dafür ihr Leben zu lassen, wenn es sein muß. Die Zukunft der Menschheit hängt davon ab, wie sie sich zum flachen Dach stellt. [...] »

Kein ästhetisches Gesetz spricht gegen das flache Dach, in Grönland so wenig wie in Algerien. Das flache Dach der Reinhardt'schen Handschuhfabrik im Stadtgrund ist nicht weniger ästhetisch, als daneben das schräge Dach der Funck'schen Brauerei. Grade wie in einer Landschaft eine Pappel so ästhetisch wirken kann, wie eine Buche, eine Fliederhecke nicht malerischer als Latschengestrüpp oder Ginster. » (AK 17 décembre 1927)

<sup>12</sup> S.a. 1929a. Batty Weber n'a peut-être pas mentionné ce tableau à cause de cet entrefilet publié dans le même quotidien que son *Abreißkalender*.

Pour le chroniqueur, les sentiments et les souvenirs des jeux d'enfance dans les greniers de la maison familiale peuvent empêcher beaucoup de ses contemporains à accepter des nouveautés, mais ces sentiments ne représentent pas des valeurs immuables :

« Aber solche Gefühlswerte sind nicht Werte an und für sich und nicht ewig. Sie werden mit der letzten Generation verschwinden, die sie aus ihren Erinnerungen gewonnen hat und neuen Geschlechtern werden aus flachen Dächern neue Gefühlswerte wachsen.

Also baut meinetwegen Eure neuen Dächer schräg oder flach, aber sorgt erstens, zweitens und drittens dafür, daß sie wasserdicht sind. » (ibid.)

Les transformations que la maison Kutter subira au fil des décennies suivantes montrent que Batty Weber n'avait pas complètement tort de pointer du doigt ce problème d'infiltration des eaux dans les constructions à toit plat de l'époque.

C'est à la fin de cette même décennie – plus précisément, à partir de 1928 – qu'on voit apparaître une innovation radicale dans la manière de présenter à un public intéressé des œuvres d'art dans la capitale. Certains commerçants – à une exception près, ce sont toujours des vitriers et des encadreurs – aménagent dans leur local un espace spécialement réservé à des accrochages d'œuvres d'art. On y expose le plus souvent des tableaux de « maîtres » étrangers censés plaire à la clientèle locale, à côté de peintures, de gravures et de sculptures d'artistes luxembourgeois ; ces derniers se voient ainsi offrir l'opportunité – quasiment pour la première fois au Luxembourg – de présenter et de vendre un nombre plus important de leurs œuvres récentes qu'au Salon annuel du Cercle Artistique.

Le premier espace ainsi créé est la Galerie Bruck en 1928, au n° 50, Grand-rue, aménagé par Paul Bruck à son retour de Paris dans la librairie-papeterie qui portait déjà le même nom. Elle sera suivie en 1929 par la Galerie Menn, située au n° 7, avenue de la Liberté, puis en 1931 par la Galerie Bradtké, au n° 5, avenue de la Gare, et enfin en 1935 par la

Galerie Blau, au n° 6, rue Chimay, et en 1937 par la Galerie Beffa, au n° 6, rue Louvigny.

Toutes ces « galeries d'art » ne se ressemblaient pas pour autant, car leurs propriétaires ne nourrissaient pas tous les mêmes ambitions. Paul Bruck et Joseph Wierschem sont ainsi les seuls dont les noms figurent parmi les membres titulaires et correspondants de la Société des Amis des Musées (cf. *Société des Amis des Musées dans le Grand-Duché de Luxembourg*, 1928, 13, 17).



**FIG. 11:** Paul Bruck (1873-1943), photographie, fin des années 1930, Collection particulière.

Quant à Paul Bruck (1873-1943) (Fig. 11), on peut le considérer comme l'intellectuel de ces « marchands de tableaux ». Il avait fait une brillante carrière à l'étranger et était parfaitement au courant des mouvements modernes et d'avant-garde européens. Joseph Tockert retracera sa vie

dans *l'Annuaire 1949 de la Société des Amis des Musées* (cf. T[ockert] 1949b). On y apprend notamment qu'à Paris Paul Bruck avait rencontré Albert Langen, l'éditeur du *Simplicissimus* et des *Fliegende Blätter*, dont il était devenu le secrétaire et ami. Correspondant pour la France de la revue allemande d'avant-garde *März*, Bruck collabora ensuite à plusieurs quotidiens parisiens, *Le Gaulois*, *Figaro*, *Le Matin*, *Le Journal*, *l'Excelsior* :

« Outre ces diverses activités, Paul Bruck vouait un culte profond à l'Art. Il fut un habitué des musées, des expositions, des antiquaires, et c'est ainsi qu'il acquit une compétence telle dans ce domaine qu'en 1912 Charles Sedelmeyer, collectionneur et marchand de tableaux, se l'attacha pour diriger à Paris sa galerie de tableaux anciens. La Galerie Sedelmeyer était alors des plus réputées et avait la faveur tant de la clientèle étrangère que parisienne. »  
(Tockert 1949b, 60)

De retour au pays, Paul Bruck collabore comme auteur et traducteur à des revues publiées au grand-duché. En 1937, il rédigea un compte rendu explicite de l'exposition *La peinture française contemporaine* pour le quotidien *Luxembourg*.

Bien que dans *l'Abreisßkalender* le nom de Paul Bruck ne soit pas souvent mentionné, Batty Weber tenait en haute estime le propriétaire de cette librairie qui était selon lui le principal médiateur de l'art moderne au Luxembourg :

« Der heutige Inhaber hat als Kunstkenner eine lange Lehrzeit in Paris durchgemacht und sich dort auf verantwortungsvollem Posten als Sachverständiger bewährt.

Was für Paris, Berlin, München und andere Großstädte die renommierten Firmen mit den weithin klingenden Namen sind, diese Tore vom Atelier des Künstlers hinaus in die Welt, das ist in unserm lokalen Kunstleben an erster Stelle das Geschäft in dem Ausbau, den ihm Paul Brück gegeben hat. Eine kurze Aufzählung wird dies bestätigen.

Von inländischen Künstlern begegnet man dort u.a. Frantz Seimetz, Jos. Kutter, Gust Trémont, Niko Klopp, Frantz Heldenstein, Th. Kerg, E. van Ingelghem, S. Weiß, Hagen u.a.m., nicht zu vergessen Paul de Pidoll, den wir für einen Teil seines Blutes den Unsrigen zuzählen dürfen.

Für luxemburger Kunstliebhaber ganz besonders wertvoll ist nun aber die Vermittlung, die Paul Brück zwischen unserm abgelegenen Kulturkreis und dem großen Kunstweltmarkt herstellt. An ausländischen Malern unserer Zeit waren die bedeutendsten schon bei ihm zu sehen oder sind noch dauernd mit ihren Werken vertreten: H. Le Sidaner, Henri Matisse, Theo van Rysselberghe, Hellen, Frank Brangwyn, Pascin, F. Masereel, M. de Vlaminck, Kenzler, Jardinès, Manan, Bompard, Matignon, Picasso, Utrillo, Marie Laurencin, J. Ensor, Cermal, C. Pissarro, Monticelli, Munkacsy, Tito Lessi, Karl von Pidoll, W. von Gegerfelt, Kussaweg, Ribartz. [...]

War es nicht Pflicht der Presse, einmal auf dieses reelle Unternehmen eines Luxemburgers hinzuweisen, so manchen Wanderausstellungen gegenüber, die von Zeit zu Zeit mit zweifelhafter Ware und auf die Unkenntnis der Provinzler bauend, das Fett von der Suppe schöpfen? » (AK 20 janvier 1933)

De ce qui précède, on peut en déduire que la librairie Paul Bruck était en fait une adresse pour initiés qui ne représentaient qu'une clientèle peut-être restreinte, mais toujours ravie de trouver sur place des dessins, des gravures ou des aquarelles d'artistes étrangers dont certains comptaient alors parmi les plus remarquables du moment. Parfois, une exposition était annoncée par un encart publicitaire dans la presse écrite (Fig. 12 et 13), mais la plupart du temps le local de Paul Bruck n'avait rien d'une galerie mondaine où l'on se bousculait le jour d'un vernissage. On devine qu'il s'agissait plutôt d'un lieu où l'amateur d'art pouvait se rendre dans le but de découvrir des épreuves originales d'un artiste contemporain empilées dans les tiroirs du magasin.



FIG. 12: Galerie Bruck, annonce de l'exposition *Frans Masereel* dans *L'Indépendance Luxembourgeoise* du 16 mai 1931.

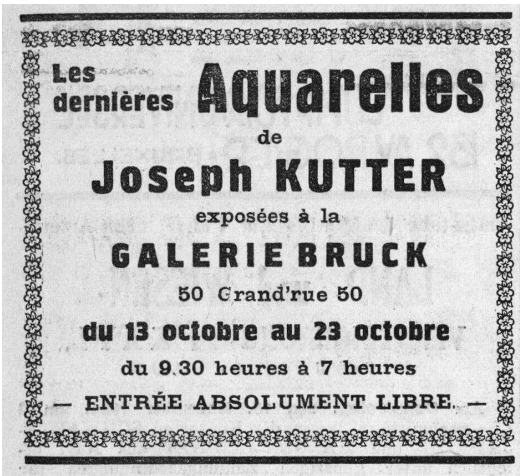


FIG. 13: Galerie Bruck, annonce de l'exposition *Les dernières Aquarelles de Joseph Kutter* dans *l'Escher Tageblatt* du 20 octobre 1934.

Peu de temps après, deux autres galeries – les Galeries Menn et Bradtké – ouvriront leurs portes dans le quartier de la gare, avec cette fois des buts commerciaux beaucoup plus ambitieux. Et Batty Weber de rappeler que c'est bien la Grand-rue et non le quartier de la gare – là où se situeront ces deux nouvelles galeries – qui reste pourtant l'artère de la vie culturelle dans la capitale (cf. *ibid.*).



**FIG. 14:** Annonce de l'ouverture du Magasin d'objets d'art François Menn, avenue de la Liberté, Luxembourg, dans le *Luxemburger Wort* du 9 novembre 1929.

Chronologiquement, la galerie qui allait voir le jour un an après l'ouverture de la Galerie Bruck est celle de François Menn (1878-1940). On ne la connaît plus guère de nos jours, car comme c'est souvent le cas, certains établissements ne laissent que peu de traces quand il n'y a pas de successeurs qui prennent la relève. C'est donc vers la presse écrite qu'il faudra se tourner si l'on souhaite recueillir quelques informations à ce sujet (Fig. 14).

Voyant qu'une exposition de tableaux d'artistes luxembourgeois ou étrangers suscitait un vif intérêt auprès des amateurs d'art du grand-duché, François Menn, photographe et vitrier, auparavant associé de Jacques Bradtké à la Manufacture Nationale de Glaces, décida d'aménager à la fin de l'année 1929 un espace réservé à l'accrochage d'œuvres d'art dans son nouveau commerce qu'il venait d'ouvrir au n° 7, avenue de la Liberté : « In der Freiheitsavenue hat Herr F. Menn neben seinem Kristall- und Porzellanwarengeschäft eine permanente Kunstgalerie eröffnet, in welcher das kunstliebende Publikum das ganze Jahr hindurch Werke unserer Luxemburger Künstler in sehr geschmackvollen Kabinen ausgestellt sehen kann » (S.a. 1929c, 4).

On a déjà dit que l'avantage pour l'artiste de pouvoir exposer ses peintures dans une « galerie » – ou du moins dans un espace

spécialement aménagé pour accueillir des expositions – était, à côté d'une plus grande visibilité, l'opportunité de pouvoir proposer à la vente un nombre d'œuvres plus important qu'au Salon annuel du Cercle Artistique: « Dieses Vorgehen erlaubt den Kunstliebhabern, unsere Künstler einzeln an der Hand einer größern Anzahl Werke kennen zu lernen, als dies in den großen Ausstellungen der Fall ist. » (S.a. 1930b)

Si nous ajoutons à cela que les objets que François Menn vendait dans son magasin – porcelaine de Limoges, cristal Val Saint Lambert, etc. – s'adressaient à une bourgeoisie aisée qui pouvait aussi être ciblée comme des acquéreurs potentiels d'œuvres d'art, on en déduit aisément que cette galerie se différenciait à bien des égards de celle d'un Paul Bruck dont la clientèle se trouvait en premier lieu parmi l'élite cultivée du pays. L'ouverture de la Galerie Menn est vivement saluée par Batty Weber dans son *Abreisßkalender* : « Die Freiheitsavenue hat durch die Galerie Menn eine neue Anziehung erhalten, die dem ganzen Viertel zugute kommt. » (AK 14 mars 1930)

Aussi les expositions d'artistes luxembourgeois se multiplient-elles chez Menn – Felix Glatz (1894-1953) et Will Kessler (1899-1983) en 1929, Pierre Blanc et Paul Wigreux (1880-1960) en 1930, 1931 et 1932, Jean Schaack suivi de Nico Klopp en 1931. Mais le changement le plus ostentatoire aux yeux du public devait être ce nouveau phénomène des vernissages déjà assez mondains pour l'époque dans une petite capitale comme Luxembourg : la plupart du temps, à l'occasion de l'ouverture d'une exposition d'un artiste français – Joseph-Félix Bouchor (1853-1937) en 1930 et 1931 – ou belge – Léon Tombu (1866-1958) en 1930 et 1931, Paul Cauchie (1875-1952) en 1930 – c'est l'ambassadeur du pays lui-même qui se déplaçait pour l'inauguration officielle. Un exemple suffira pour illustrer cet afflux de personnalités lors d'un vernissage chez Menn :

« L'ouverture de l'exposition des œuvres du peintre belge Léon Tombu en la Galerie Menn a été faite hier jeudi à 14 heures par S.E.M. Nieuvenhuys, ministre de Belgique, en présence de S.E.M. Bech, Ministre d'État et président du Gouvernement, S.E.M. de Carbonnel, Ministre de France, M. Diderich, Bourgmestre de la ville de Luxembourg, le Lieutenant-Général Keucker de Watlet,

président de l'Union belge, M. Knapkens, secrétaire de l'Union belge et de plusieurs personnalités. » (S.a. 1930a)

Si Batty Weber ne cesse de mettre en garde les amateurs d'art de se méfier des tableaux de mauvaise facture de peinturlureurs étrangers qui ne pensent qu'à exploiter la naïveté des acheteurs, il n'en est pas moins vrai que la présence de personnalités officielles au moment du vernissage pouvait avoir un impact sur la manière dont il jugeait la notoriété d'un artiste :

« Es kommt leider noch immer, und noch immer zu oft vor, daß eine Wanderausstellung von Gemälden zweifelhaften Werts sich auch in Luxemburg auftut. Kunstverständnis und eine geschwollene Geldtasche sind Zustände, die sich zuweilen, aber noch lange nicht immer in einer und derselben Person begegnen. [...] Auf diese zweite Kategorie spekulieren die Massenproduzenten, deren Pinsel schon ganz von allein über die Leinwand laufen und die einen norwegischen Fjord genau so malen, wie eine Bucht am Morbihan [...] Und gegen den Wettbewerb dieser Geschäftskünstler sind wir unsere einheimischen, aufrichtig strebenden Künstler zu schützen verpflichtet.

Dieselbe Pflicht aber hat die Presse, die Gefahr einer künstlerischen Inzucht bekämpfen zu helfen und solchen Ausländern Anerkennung zu verschaffen, von denen unsere kunstbeflissenen Landsleute Anregung empfangen können.

Ein solcher ist Felix Bouchor. Nicht nur weil sich um ihn der französische Gesandte bemüht, obgleich diese Tatsache sicher schon einen Wertmesser bedeutet. Sondern weil sein Werk für ihn spricht. » (AK 14 mars 1930)

Or, si Bouchor, d'abord auteur d'œuvres orientalistes, puis de paysages, de portraits et de scènes militaires, est un peintre français qui jouit à cette époque d'une solide réputation, la plupart du temps Batty Weber se montre agacé devant l'invasion des artistes étrangers dans lesquels il voit une concurrence déloyale vis-à-vis des peintres et sculpteurs luxembourgeois :

« Heute morgen erhalte ich schon wieder von einem ausländischen Maler eine Einladung, die Ausstellung seiner Werke in der Galerie Menn zu besuchen.

Gegen dieses Bombardement des inländischen Kunstmarktes von außen her läßt sich praktisch nichts machen. Aber die Indolenz unserer Maler, die nicht schon längst in einen frisch-fromm-fröhlichen Konkurrenzkampf eingetreten sind, artet nachgerade in Verzicht aus. [...] Sie sollten endlich einmal energisch an die Ausführung des lang gehegten Projektes einer dauernd geöffneten Sammelausstellung ihrer Werke herangehen. Wenn sich das Ausland so konsequent auf den kleinen luxemburger Markt wirft, so ist das für unsere Künstler eine nahezu vernichtende Konkurrenz. Die Ausländer mögen kommen, aber die Unsrigen müßten sich rüsten, von der zu erwartenden Popularisierung der Kunst mit Vorteil zu ziehen. » (AK 13 novembre 1930)

Quand François Menn déménagera en octobre 1932 dans la rue Philippe II (s.a. 1932), il semble – du moins si l'on se réfère de nouveau aux informations fournies par la presse écrite – que ces manifestations mondaines aient cessé, bien que des expositions d'artistes luxembourgeois – Prosper Friob (1902-1995) en 1933, Josy Meyers (1902-1970) puis Harry Rabinger en 1934, Lily Unden (1908-1989) en 1935 – y soient encore organisées de temps à autre, mais à des intervalles plus espacés.

Ce retrait progressif de la Galerie Menn du marché de l'art luxembourgeois était sans doute dû, en partie du moins, à l'ouverture d'une autre galerie qui allait lui emboîter le pas, celle de Charles Bradtké. Au milieu des années 1920, après avoir déménagé au n° 5, avenue de la Gare, le jeune verrier Charles Bradtké (1890-1971) (Fig. 15) – suivant en cela l'exemple de certains de ses confrères – commença à présenter dans son local des œuvres d'artistes luxembourgeois et étrangers. Il se rendit vite compte que cette activité pouvait accroître la renommée et le prestige de son commerce, et beaucoup d'œuvres exposées chez lui trouvaient des acquéreurs. C'est ainsi que les linogravures que Nico Klopp avait montrées chez Bradtké à la mi-novembre 1926 seront toutes vendues au bout d'une semaine (cf. s.a.

1926a ; 1926c), ce qui encouragea sans doute le commerçant à organiser dès le mois suivant une nouvelle exposition de tableaux et de gravures du jeune peintre mosellan (cf. s.a. 1926b).



**FIG. 15:** Charles Bradtké (1890-1971), Photo Moderne, Metz, vers 1920, Collection particulière.

S'apercevant du succès de son concurrent François Menn dans ce domaine, Charles Bradtké décide alors de s'engager lui aussi dans cette voie, mais en surenchérissant, notamment au niveau du prestige de son lieu d'exposition. Au début des années 1930, il charge son beau-frère, Hubert Schumacher,<sup>13</sup> un des architectes les plus renommés du pays, d'aménager dans son commerce une salle spécialement dédiée aux expositions d'art. *L'Indépendance Luxembourgeoise* présente ce nouvel espace en des termes très élogieux :

« Tous les amis de l'art salueront vivement cette innovation, d'autant plus méritoire, qu'elle s'est réalisée en temps de crise. Les travaux de construction ont été dirigés par l'architecte M.

<sup>13</sup> Hubert Schumacher était le frère de Suzanne Schumacher, épouse de Charles Bradtké.

Schumacher qui a pris exemple sur la fameuse galerie Georges Petit à Paris. La salle (6 x 10 m) reçoit la lumière du jour d'en haut. Aux murs se trouvent des vitrines basses qui recevront les verreries et les œuvres plastiques. Le décor intérieur est élégant et pratique. » (S.a. 1931)

Certes, la nouvelle Galerie Georges Petit, spécialisée dans la diffusion d'œuvres de l'École de Barbizon et des impressionnistes, n'était pas une construction récente – elle avait été inaugurée en 1882 et fermera ses portes en 1933, deux ans après l'ouverture de la Galerie Bradtké. Sa particularité fut de disposer de deux salles d'exposition dont une grande galerie avec un éclairage zénithal qui inspirera Schumacher pour la conception de la galerie de son beau-frère (Fig. 16). On notera pour l'anecdote que l'architecte luxembourgeois avait également créé une carte de visite pliable du magasin dans le style Art déco (Fig. 17a et 17b).<sup>14</sup>



**FIG. 16:** Hubert Schumacher (1896-1961), La Galerie Charles Bradtké à Luxembourg, Collection particulière.

<sup>14</sup> Les initiales de Hubert Schumacher (H S) figurent au-dessus du rectangle noir, en bas à gauche, de la carte.

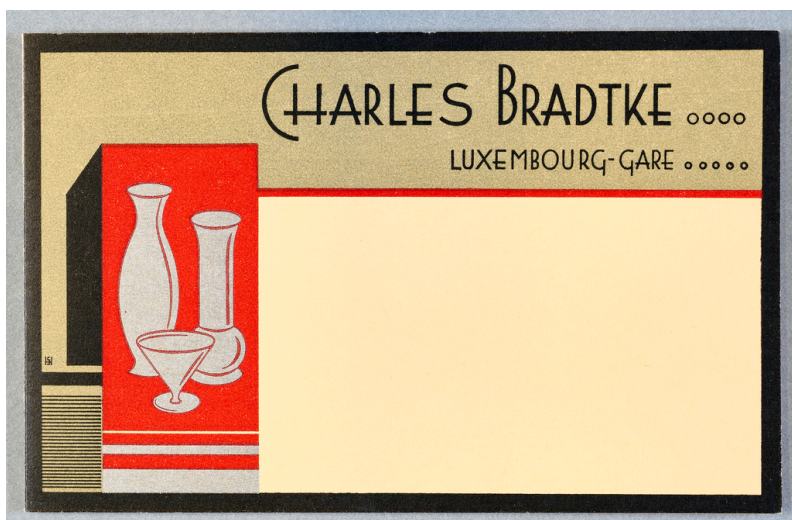


FIG. 17A: Hubert Schumacher (1896-1961), Carte de visite de la Galerie Charles Bradtké à Luxembourg, 7,3 x 11,6 cm, Collection particulière – Photographie : Tom Lucas.

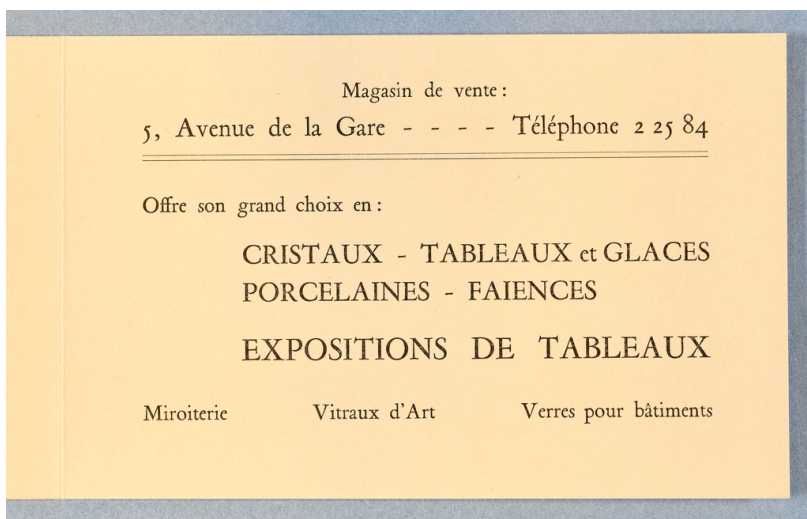


FIG. 17B: Hubert Schumacher (1896-1961), Carte de visite de la Galerie Charles Bradtké à Luxembourg, 7,3 x 11,6 cm, Collection particulière – Photographie : Tom Lucas.

La Galerie Bradtké ouvre ses portes le 1<sup>er</sup> mars 1931, avec une exposition de peintures de *Jean-Pierre Beckius : Rome et Naples*, réunissant cinquante tableaux que l'artiste avait ramenés d'un séjour de deux ans en Italie (Fig. 18 ; cf. Frieden 1996, 43, 59-64 ; Grawe 2024, 62-83). Batty Weber compte parmi les premiers visiteurs de l'exposition inaugurale et ne manque pas de souligner les mérites de la galerie dont le nouvel espace contribue, selon lui, à assurer le plein succès de cet événement :

« An dem Erfolg der Ausstellung Beckius ist die Firma Bradtké beteiligt, die bei diesem Anlaß ihren neuen, vornehmen und im besten Sinn modernen Ausstellungssaal eröffnet hat. In angenehmen Proportionen entfaltet sich der Raum, der bei Tag durch diskret filtriertes, aber ausgiebiges Oberlicht, sonst durch fein abgetönte künstliche Beleuchtung erhellt ist. » (AK 7 mars 1931)

Et de rappeler une fois de plus les débuts, ô combien modestes, des premières « expositions » artistiques dans la vitrine de Louis Segers à la Belle Époque : « Es ist wirklich ein tüchtiger Schritt vorwärts von den biedermeierlichen Tagen an, wo die einzige Kunst-Galerie von Luxemburg das Schaufenster des Herrn Louis Segers in der Arsenalstraße war. » (ibid.)

Signalons encore deux autres « galeries » qui verront le jour dans la seconde moitié des années 1930 : d'abord la Galerie Blau, au n° 6, rue Chimay, dont le propriétaire fut le vitrier Pierre Blau (1896-1956) ; elle ne semble avoir eu qu'une activité limitée au printemps 1937, et Batty Weber ne la mentionne pas non plus dans son *Abreißkalender* ; ensuite la Galerie Beffa, au n° 6, rue Louvigny, du vitrier Joseph Beffa (1912-1988), dont les manifestations sont attestées dans la presse écrite à partir du quatrième trimestre de la même année. En novembre 1938, elle organisa une exposition de peintures de Jean-Pierre Lamboray (cf. s.a. 1938), suivie au mois de décembre de la présentation d'une quarantaine de tableaux du jeune Prosper Friob (cf. [M.G.] 1938). Batty Weber en fait l'éloge dans son éphéméride, il se montre un fervent admirateur des paysages de Lamboray, mais aussi de la Galerie Beffa qu'il considère comme un véritable enrichissement culturel du centre-ville :



**FIG. 18:** Jean-Pierre Beckius (1899-1946), *Vue de Naples*, huile sur toile, 50 x 70 cm, 1930, Collection MNAHA – Photographie : Tom Lucas.

« Von heute ab wird die Louvignystraße wochenlang eine der populärsten Straßen der Stadt Luxemburg sein.

Dies wird sie nicht ihrem Taufpaten, dem berühmten Feldherrn Louvigny, verdanken, sondern einem Zeitgenossen von heute. Und nicht seinen Kanonen und Bataillonen, sondern seinem Pinsel und seiner Palette.

Denn es wird sich das Willkommene ereignen, daß auch ein luxemburger Maler wieder seine Werke in Luxemburg ausstellt. Und diesmal ausnahmsweise in dem Hause Beffa, dessen Schild die ganze Louvignystraße entlang strahlt.

Wer öfters durch diese Straße zu gehen pflegt, bleibt nicht selten vor dem Schaufenster Beffa stehen und sieht sich die Bilder an, die dort eingerahmt wurden. Er erlebt dabei oft angenehme Überraschungen. » (AK 19 novembre 1938)

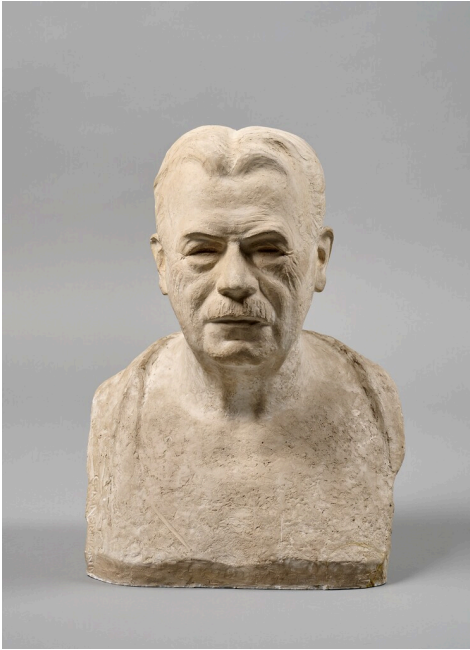
## L'art comme patrimoine national

Il est intéressant de noter que des portraits de Batty Weber ont été réalisés à la fois par des artistes de la nouvelle génération – comme cette linogravure de Jean Schaack qui date de 1930 (Fig. 19) – que par ceux qui participent aux expositions du Cercle Artistique – tel ce buste en plâtre (Fig. 20) que le sculpteur allemand Cipri Adolf Bermann (1862-1947) présenta au Salon annuel de 1933. Pierre Blanc fera lui aussi un dernier portrait de son ami en 1936 (Fig. 21).

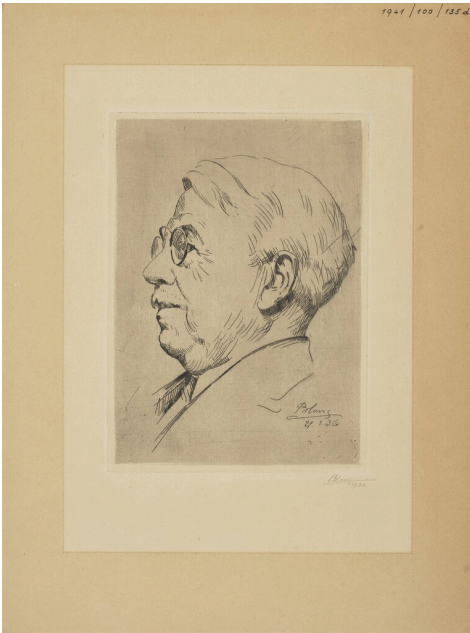
Batty Weber a, tout au long de ses nombreux *Abreißkalender*, plaidé pour que les autorités mettent à la disposition du Cercle Artistique de Luxembourg un local qui allait pouvoir accueillir une galerie d'art regroupant les artistes les plus importants du grand-duché depuis le début du XIXe siècle jusqu'à son époque, de même que pour la création d'un musée national par l'État et d'un musée Pescatore par la Ville de Luxembourg. Il regrettait, sa vie durant, l'éternel substitut des devantures des vitriers qui, pendant la première moitié du XXe siècle, continuaient de faire office de « musée » dans la capitale :



FIG. 19: Jean Schaack, Portrait de Batty Weber, linogravure, 1930 (MNAHA).



**FIG. 20:** Cipri Adolf Bermann (1862-1947), *Portrait de Batty Weber*, plâtre, 49,5 x 33,5 x 24 cm, v. 1933, Collection MNAHA - Photographie Tom Lucas.



**FIG. 21:** Pierre Blanc (1872-1946), *Portrait de Batty Weber*, eau-forte, 31,5 x 23,7 cm, 27/1/1936, Collection MNAHA - Photographie Tom Lucas.

« Trotzdem wir im Pescatore-Museum eine wertvolle Bildergalerie besitzen, sind wir für die künstlerische Erziehung und Geschmacksbildung der Massen auf ein paar Schaufenster angewiesen, weil der Weg zum Museum immer noch ein Umweg ist.

Dieser Schaufenster-Notbehelf erweist sich grade in diesen Tagen als fruchtbar, indem er Anlaß zu lehrreichen Vergleichen gibt. »  
(AK 23 mai 1928)

Après avoir décrit les œuvres exposées chez Wierschem et les reproductions de *L'Illustration* présentées chez Kraus, il conclut : « Aber, wie gesagt, in diesen Tagen müssen Wierschem und Kraus unser Pescatore, unser Louvre, unser Prado, unsere Pinakothek, kurzum, unsere Bildergalerie, sein. Wie lange noch? » (ibid.)

Depuis sa création, le Cercle Artistique nourrissait en effet l'ambition de pouvoir disposer d'un local qui allait lui permettre d'exposer d'une manière permanente une sélection des artistes du pays depuis le temps de Jean-Baptiste Fresez jusqu'à l'époque contemporaine. Cette idée d'une « galerie d'art » gérée par l'association des artistes luxembourgeois n'avait pas été vraiment abandonnée, mais le projet sommeillait depuis belle lurette en raison des lourdeurs d'une administration pour laquelle les arts plastiques n'avaient jamais été une priorité nationale. En 1923, déjà, Batty Weber avait écrit :

« Es gab eine Zeit, vor dem Krieg, wo der Kunstverein den Traum von einem eigenen Heim mit Dauerausstellungsraum träumen durfte, zu dem er sich die Mittel zusammensparen könnte.

Diese Felle sind ihm leider fortgeschwommen. Es müßte denn sein, daß ein Mäcen ihn für eine halbe Million in sein Testament setzte. » (AK 8 juillet 1923)

Au moment des débats houleux qui secouent la vie artistique locale suite à la Sécession des jeunes, Batty Weber en appelle de nouveau aux autorités en prenant comme exemple l'ouverture du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles en 1928 :

« Unser Kunstverein hatte während seines goldenen Zeitalters einmal den kühnen Gedanken gefaßt, sich ein eigenes Heim zu schaffen, das für unsere Verhältnisse im Keim das dargestellt hätte, was die neuen Brüsseler Kunsthallen sein werden. Aber nicht einmal dieser bescheidene Traum konnte bis jetzt seiner Erfüllung merklich näher gebracht werden. » (AK 16 mars 1928)

**L'idée de préserver et de remémorer au public l'art du passé est pour lui une nécessité absolue si l'on veut que la sensibilité culturelle se développe au sein de la population :**

« Die Gegenwart lebt trotz aller Ismen doch immer noch von der Vergangenheit. Und darum wäre es zum Beispiel für den Luxemburger Kunstverein eine interessante und dankbare Aufgabe, einen alten Meister wie Franz Heldenstein den Heutigen wieder näher zu bringen. Es ließe sich zweifellos das Material für eine stattliche Ausstellung zusammenbringen. » (AK 10 décembre 1937)

**Après avoir cité également le nom de Ferdinand d'Huart, il ajoute :**

« Also schon d'Huart und Heldenstein.

Natürlich dann auch Franz Seimetz. Und Frau Gläsener-Hartmann. Und sicher noch andere, die ich vergesse. Es gäbe eine prächtige Sammlung von Porträts, Blumen und Landschaften.

Und die andern, die vor nahezu einem Menschenalter in Fenny d'Huarts Fußstapfen traten, dürften nicht zu kurz kommen: Pierre Blanc, Kurth, Guido Oppenheim. Man müßte aus Privatbesitz ihr Bestes zusammentragen. Bilder, die sie noch vor der letzten Jahrhundertwende gemalt haben und vor denen die Beschauer überrascht Halt machen würden: Wie! Hat der so was gemalt! Ich dachte, er ginge ganz in den Blumen, ganz in der Landschaft auf, und da hängt von ihm ein Porträt, das soll ihm heute einer nachmachen! [...] Wäre eine solche Ausstellung nicht eine wertvolle Stärkung unseres Kulturbewußtseins, unserer Überzeugung, daß wir nicht alles vom Ausland zu borgen brauchen? » (ibid.)

Batty Weber a toujours porté en grand estime les artistes luxembourgeois de la première génération, c'est-à-dire ceux nés entre 1800 et 1826, ou du moins il leur concède qu'ils ont créé des œuvres qui font désormais partie des richesses patrimoniales du pays. Dans un de ses *Abreißkalender* de 1928, il écrit notamment :

« Du, geneigter Leser, weißt, daß heute ein Bild von einem der alten Luxemburger, wie Kirsch, Sinner, Sturm, Brandenburg, Fresez, Liez usw. größeren, viel größeren Wert hat, als selbst ein rein künstlerisch gleichwertiges Bild eines Ausländers. Selbst wenn die Bilder unserer Landsleute mit der Zeit in der internationalen Masse untergehen, so behalten sie für Luxemburg zum mindesten einen Pietätswert. » (AK 5 décembre 1928)

Il n'arrive pas à nous cacher son immense inquiétude que, malgré ce côté provincial qui nous fait apprécier nos artistes sans trop nous soucier du sort futur de leurs œuvres, toute cette production locale ne finisse un jour par disparaître : « Woran werden sich über hundertfünfzig und zweihundert Jahre die Luxemburger freuen, wenn sie die Kunstschatze betrachten, die in unserer Zeit die Heimat hervorgebracht hat? Wo werden noch Bilder hängen von Sinner, d'Huart, Seimetz, Oppenheim, um nur die alten und ältesten zu nennen? » (AK 30 octobre 1935)

Et si l'on souhaite éditer un ouvrage qui se propose de décrire tous les aspects du Grand-Duché de Luxembourg et qui pourrait s'adresser à la fois à nos concitoyens et aux lecteurs étrangers, un chapitre sur l'histoire de l'art de notre pays s'imposerait tout naturellement : « Da wäre zum Beispiel an das Kunstleben in Luxemburg und an die alten luxemburger Maler Kirsch, Sinner, Fresez, Liez, de Pidoll, Seimetz, Fenny d'Huart, Frau Gläser-Hartmann, Strock, Michel Engels u.a.d. zu erinnern. » (AK 7 janvier 1939)

Cet enthousiasme ne fut toutefois pas partagé en son temps par Michel Engels, qui en 1896 déjà se montrait beaucoup plus réservé vis-à-vis de certains de ces « précurseurs », en déplorant notamment qu'ils n'avaient pas tous eu l'opportunité de montrer leurs œuvres dans des expositions communes et de pouvoir ainsi les comparer à celles de leurs confrères

tout en encourageant en même temps le jugement de leurs contemporains. Michel Engels écrit notamment :

« So klein Luxemburg auch ist, so besaß es doch, wenigstens in unserem Jahrhundert, genügend künstlerische Kräfte, denen ein Zusammengehen äußerst nützlich gewesen wäre.

Papa Fresez, ein tüchtiger Landschaftler, hätte sicherlich bei seinem anerkannten Talente seinen vielen, nur mäßig gut gemalten Porträts bessere malerische Eigenschaften beigelegt, als diese Bilder thatsächlich besitzen, wenn er sie in einer Ausstellung neben ähnlichen Werken von anderer Hand aufzustellen gezwungen gewesen wäre. Brandebourg war ein ebenso tüchtiger Kolorist wie Zeichner; seine akademischen Studentafeln in Öl waren mitunter koloristische Meisterwerke, aber er wurde wenig als Porträtist in der Öltechnik bekannt, da Fresez die Moderichtung beherrschte. So blieb Brandebourg vielfach verkannt, und eine Ausstellung wäre ihm von höchstem Nutzen gewesen. Liez versuchte sich auf dem gesammten künstlerischem Gebiete: er war Bildhauer, Architekt, Maler, Zeichner, Kupferstecher, Lithograph, Photograph u.s.w., aber diese Vielseitigkeit führte zu einer Verflachung, der er nur durch die öffentliche Kritik, die eine Ausstellung mit sich bringt, zu entgehen gewußt hätte. Sinner war ein glänzender Karrikaturist, der als solcher eminente öffentliche Erfolge zu verzeichnen gehabt hätte, hätte er leider nicht vorgezogen, viele schlechte Ölbilder zu malen, über deren zweifelhaften Wert ihm erst eine Ausstellung die Augen geöffnet hätten. » (Engels 1896, 291)

L'avis de Michel Engels sur la valeur des œuvres luxembourgeoises de cette première génération ne rejoint donc pas forcément celui de Batty Weber, ce dernier se désolant plutôt du désintéret et de l'inaction de l'État et de la municipalité en matière de création de musées et notamment de la mise en valeur des artistes du XIXe siècle qu'il ne cesse de vilipender dans ses chroniques. Ainsi, en 1925, il écrit, avec son sarcasme coutumier :

« Daß Staat und Gemeinde als Wirtschaftler Stümper sind, ergibt sich am deutlichsten daraus, daß sie nie zur richtigen Zeit und am

richtigen Ort zu bauen wissen. Was bräuchten wir nicht alles an öffentlichen Gebäuden! Eine städtische Klinik, ein Justizgebäude, ein Museum, ein Theater, ein Seminar, eine Normalschule, eine gedeckte Markthalle usw. usw. Jahraus jahrein wird davon geredet, aber gebaut wird gar nichts. Einmal haben sie sich dazu aufgeschwungen, ein Mädchenlyzeum zu bauen, und heute sind sie darüber so erschrocken, daß es keiner will gewesen sein. » (AK 30 octobre 1925)

Aussi n'est-ce point étonnant qu'il participera le 25 février 1926 à une réunion d'un comité provisoire qui allait arriver à la conclusion « que seule la création d'une Société des Amis des Musées, résolue à intervenir auprès des facteurs intéressés, en particulier auprès des pouvoirs publics, pouvait amener un changement décisif ». (S.a. 1928, 3) Deux mois plus tard, le 24 avril 1926<sup>15</sup> fut fondée la *Société des Amis des Musées du Grand-Duché de Luxembourg*. L'avocat et député Joseph Bech – qui sera ministre d'État et président du gouvernement moins de trois mois plus tard<sup>16</sup> – assumait les fonctions de président, Batty Weber figura dès les débuts parmi les huit membres du comité, avant d'être nommé en 1929 – à côté de Pierre Blanc – vice-président du comité effectif, rebaptisé « conseil d'administration » en 1937.

Dans l'*Annuaire* de la société qui paraîtra après la guerre, Joseph Tockert consacra à Batty Weber un nécrologue élogieux qu'il terminera par ces phrases comme preuve du dévouement du journaliste et homme de lettres à la cause de la création d'un musée national dans la capitale :

<sup>15</sup> « L'assemblée constitutive de la société eut lieu dans le « Ratskeller » du Cercle Municipal le 24 avril 1926, sous la présidence de M. Bech. » (S.a. 1928, 4) Batty Weber indique également la date et l'heure précises de cette réunion (10 heures du soir) au début de son *Abreißkalender* du 28 avril 1926.

<sup>16</sup> Joseph Bech (parti de la droite) continua d'assumer les fonctions de président de la *Société des Amis des Musées* pendant ses fonctions ministérielles successives. Il fut Ministre d'État, Président du gouvernement, Directeur général des Affaires étrangères, de l'Instruction publique et de l'Agriculture du 15 juillet 1926 au 11 avril 1932, puis de nouveau du 11 avril 1932 au 24 décembre 1936 et du 24 décembre 1936 au 5 novembre 1937. Il fut ensuite, dans le gouvernement Pierre Dupong, Ministre des Affaires étrangères (Viticulture, Arts et Sciences) du 5 novembre 1937 au 7 février 1938 puis – toujours dans les gouvernements Pierre Dupong – ministre de l'Intérieur du 7 février 1938 au 6 avril 1940 et du 6 avril 1940 au 10 mai 1940.

« Il a rarement manqué à une séance de notre Conseil ni à une manifestation publique de notre Société. La culture des beaux-arts, comme celle des sciences du passé et des sciences naturelles lui était chère, à côté de la culture littéraire. Nous sommes d'avis, avec lui, qu'elles se tiennent et s'entr'aident ! » (T[lockert] 1949a, 107)

Si le projet de la création d'un musée national germa depuis longtemps dans les têtes pensantes du pays, ce n'est qu'en 1922 que l'État acheta la maison Collart-de Scherff au Marché-aux-Poissons, dans le but de la transformer en un musée qui allait abriter en premier lieu les collections de la Section historique de l'Institut Grand-Ducal. Les travaux de transformation, sous la direction de l'architecte de l'État Paul Wigreux (1880-1960), traînent pourtant au point d'exaspérer les amateurs d'art et d'histoire, dont Batty Weber se fait à maintes reprises le porte-parole, considérant cette question comme un devoir national qui allait dans le sens d'une justification de la raison d'être et du statut d'un pays souverain et indépendant :

« Museum ist Trumpf !

Wir hatten von jeher hier in Luxemburg sogenannte Fragen, die sich wie gutmelkende Prozesse durch Jahrzehnte hinzogen, um endlich doch noch ihre Lösung zu finden oder aber im Sande behördlicher Teilnahmslosigkeit, oft geradezu Feindseligkeit zu versickern. [...] Eine dieser Fragen ist die nach der endgültigen Regelung der Verhältnisse, die sich um den Komplex « Museum » hier entwickelt haben. [...] Wir sind heute wirtschaftlich und sozial soweit organisiert, dass wir endlich an die Erfüllung von Pflichten denken sollten, deren Nichterfüllung Zweifel an unserer vollen Daseinsberechtigung wecken müssen. » (AK 6 mars 1929)

Au début, Batty Weber se montre plutôt optimiste quant à l'avancement des travaux, en imaginant même l'existence d'un lien entre la création de la Société des Amis des Musées et la mise en route rapide de la conversion de l'édifice Collart-de Scherff en un lieu de conservation et d'exposition des œuvres du patrimoine national :

« Kaum waren die Museumsfreunde seit Jahr und Tag am Werk, so geriet die Frage des Landesmuseumsbaues, die schon zu den

ehrwürdigsten Ladenhütern unseres Kulturmagazinchens gehörte, in lebendigen Fluß, und heute wächst zwischen weitläufigen Baugerüsten das neue Museum nach den trefflichen Plänen des hingebenden Staatsarchitekten Paul Wigreux seiner hoffentlich baldigen Vollendung entgegen. » (AK 20 avril 1930)

**Près de cinq ans plus tard, face au retard accumulé du chantier, il se montre désabusé, avec toujours cette moquerie ironique qui caractérise son style de chroniqueur :**

« Eine indiskrete Leserin fragt, wann denn endlich das Museum fertig wird.

Welches Museum, Verehrteste? Ich weiß von keinem Museum. Wie kämen wir zu einem Museum? Wir bauen Schulen, Kirchen, Bierpaläste und andere nützliche Gebäude, aber wo denken Sie hin! Für etwas wie ein Museum, oder ein Theater und dergleichen idealistische Spielereien, da haben wir praktische Luxemburger doch kein Interesse und kein Geld. Also was meinen Sie mit diesem sagenhaften Museum? » (AK 10 décembre 1933)

**Il essayera même de rallier les femmes à son « combat », avec un ton légèrement condescendant dans ses propos envers la gent féminine usuel à l'époque de la part d'un mandarin de trois quarts de siècle, avançant comme argument qu'en tant que jeunes filles elles devaient toutes avoir cet indéniable instinct de garder dans un tiroir, une boîte ou une corbeille des accessoires de leurs poupées comme des objets particulièrement précieux et dignes d'être conservés, ce qui les prédestinait tout naturellement à s'engager en faveur de la création d'un musée :**

« Bisher waren es nur Männer, die sich an den Museumskarren gespannt hatten. Wie wäre es, wenn der Verein der Museumsfreunde auch ein Verein der Museumsfreundinnen würde ? [...]

Dieser Instinkt des Sammeln und Aufbewahrens müßte in uns allen wirken, wenn es sich darum handelt, für die Überbleibsel

unserer Vorwelt ein Museum zu bauen. Wie denken Sie darüber, meine Damen ? » (AK 1<sup>er</sup> juin 1935)

Batty Weber verra certes l'achèvement du musée en 1939 à l'occasion de la commémoration du centenaire de l'indépendance du pays, mais n'assistera pas à son inauguration officielle qui n'aura lieu qu'au lendemain de la guerre, quelques années après son décès.

Une autre préoccupation qui ne cessait de le hanter fut la manière dont la municipalité s'occupait de la collection d'œuvres d'art que le banquier et fabricant de tabacs Jean-Pierre Pescatore (1793-1855), né à Luxembourg mais qui avait fini par s'installer à Paris et acquérir la nationalité française, avait en 1853 léguée par testament à sa ville natale. Vingt ans plus tard, la collection est exposée « provisoirement » dans la grande salle du premier étage de l'hôtel de ville. En 1921 – à ce moment-là, la situation n'a pas avancé d'un cran depuis un demi-siècle – Batty Weber s'en prend vertement à la mairie et décrit l'accès pavé d'embûches avant de pouvoir pénétrer dans la salle du trésor, dans son style habituel doté d'un sarcasme à peine voilé :

« Ein Verbrechen an der Bevölkerung aber ist es – ein Dauerverbrechen – daß dieses Museum bis auf den heutigen Tag keine absolut öffentliche Angelegenheit geworden ist. Es ist – als Provisorium ! – zwar einigermaßen anständig untergebracht – wenn auch unter mangelhaften Raum- und Lichtverhältnissen – es steht auch in der Stadthaushalle angeschrieben, daß man sich wegen Besichtigung an den Pförtner zu wenden hat, Frl. Prinz macht ferner einen liebenswürdigen und sachkundigen Führer durch die Galerie – aber das genügt nicht. » (AK 4 mai 1921)

Batty Weber regrette également que la municipalité ait omis de continuer à compléter la collection Pescatore en achetant par exemple tous les cinq ans une œuvre d'art de valeur qui aurait permis au public de se rendre compte de l'évolution de l'art depuis la mort du donateur : « Und die Stadt hätte bewiesen, daß sie die Absicht des Stifters verstanden hat und willens ist, sich dafür dankbar zu erweisen. Sie hat es nicht getan und hat sich damit gelinde gesagt blamiert. » (ibid.)

Bien plus tard, en 1937, aucun progrès à l'horizon, les conditions semblent même avoir empiré, car les œuvres sont désormais inaccessibles au public :

« Und nun noch ein Wort von dem Pescatoremuseum, das für ganze Generationen schon fast zur Legende geworden ist. Daß es besteht, weiß man heute vielleicht noch, aber wo ? Wo hängen – nein, wo liegen all diese Bilder, die ein kunstverständiger Luxemburger einst für schweres Geld erworben und der Stadt Luxemburg geschenkt hat ? Wäre es denn nicht möglich und angebracht, alle diese Bilder, deren Wert heute weit in die Hunderttausende geht, einmal, wenn auch nur vorübergehend öffentlich auszustellen, nachzuweisen, daß die Sammlung in ihrer Vollständigkeit noch dem doch sicher vorhandenen Verzeichnis entspricht.

Es sollte doch endlich Schluß gemacht werden mit dem Schlendrian, der mit allerhand kostbaren Werten bei uns Schindluder spielt. » (AK 10 décembre 1937)

L'ouverture officielle de la Galerie Municipale de Peinture, dite Musée Jean-Pierre Pescatore, n'aura finalement lieu que le 23 décembre 1959, à la Villa Vauban, avenue de l'Arsenal, une vingtaine d'années après le décès de Batty Weber !<sup>17</sup>

En 1935, dans un article du journal *Die Tribüne* dont l'éditeur est Frantz Clément, Paul Biermann remet en cause la vue de Weber sur ce que celui-ci considère comme représentatif de la culture du bas peuple. Bien qu'il se réfère dans ce texte essentiellement à la langue – ou, comme on l'appelait à l'époque, au dialecte – cette critique pourrait s'appliquer également au rôle et à l'importance que Weber pouvait attacher à un art « national » :

« Herr Batty Weber möchte den Begriff Kultur auf die < unverdorbene >, von des Gedankens Blässe nicht angehauchte Schicht der Ungebildeten beschränken. Kultur scheint für ihn

---

17 Communiqué publié dans le *Luxemburger Wort* (cf. s.a. 1959).

zusammenzufallen mit Volkscharakter. Scharf abtrennen von diesem Qualitativen, Farbigen, Sinnfälligen möchte er die Gebildetenschicht, die mehr das Quantitative, Abstrakte verkörpert, ‹ mit Büchern, Intellektualismus und nur mit diesen zusammenhängt ›. [...]

Wenn aber trotzdem diese Armut und Beschränktheit Kultur heißen soll, dann können wir mit demselben Recht von Trierer, Saarbrückener, Metzger, aber auch von Hottentotten- und Buschmännerkultur sprechen. Und diese unsere Kultur kann doch wirklich nicht ausreichen, um das ‹ Mir welle bleiwe wat mir sin ›, um unsere Selbständigkeit zu rechtfertigen. Gerade mit solcher Selbstgenügsamkeit laufen wir wohl am meisten Gefahr, ‹ den Ast abzusägen, auf dem wir sitzen ›. » (Biermann 1935, 5)

Biermann réfute tout autant la position de Joseph Hansen, qui se rallie comme les Français à l'avis qu'il n'y aurait qu'une seule culture, une culture humaniste, universelle.

Joseph-Émile Muller aura lui aussi un point de vue radicalement opposé à celui de Batty Weber, quand il écrira en 1939 qu'un musée des beaux-arts à Luxembourg doit se montrer très sélectif et ne pas accueillir l'ensemble de ses artistes autochtones. Pour Muller, l'acquisition d'œuvres d'art par l'État représente en outre un bon investissement financier :

« Selbstverständlich gilt dies nur für die guten Bilder, die echten Kunstwerke. Deshalb darf man nur solche anschaffen. Praktisch heißt das: unser Museum muß vorwiegend ausländische Malerei enthalten, große Franzosen, große Belgier usw. Luxemburger dürfen nur hinein, wenn sie den Vergleich mit diesen internationalen Größen aushalten. Das ist als unabänderliche Bedingung anzuerkennen. Bloß dann bringt nämlich das Geld, das man ins Museum steckt, Früchte. Bloß dann geht von unserm Museum eine kulturelle Wirkung aus. Bloß dann kann auch unser Museum die Luxemburger Kunst verbessern. Wer aber glauben sollte, unser Publikum wäre hiermit nicht einverstanden, es würde die entschieden moderne Malerei ablehnen, den erinnere ich an den außerordentlichen Erfolg der Ausstellung moderner

französischer Malerei, die vor zwei Jahren hier vom  
Volksbildungsverein veranstaltet wurde. » (Muller 1939)

Or, c'est justement cette exposition française de 1937 qui montrera à quel point les œuvres les plus récentes qui y avaient été sélectionnées étaient dues à des artistes qui allaient par la suite presque tous tomber dans l'oubli !

Quant aux peintres et sculpteurs luxembourgeois du XIXe siècle, ils attendent toujours un historien de l'art qui se penchera enfin sur eux et essaiera de dénicher leurs œuvres peu connues et éparpillées dans des collections privées !

## Les monuments dans la capitale

Batty Weber a amplement décrit les principaux monuments qui avaient été édifiés de son vivant dans la capitale luxembourgeoise. Il a vu leur installation dans l'espace public, a parfois assisté à leur genèse, et fut toujours présent au moment de la cérémonie d'inauguration. Il nourrissait une sorte de relation d'amour-haine avec certains de ces ouvrages dont il ne manquait pas de soulever les défauts et de dénoncer le chamaillis au moment de leur conception.

Le premier en date de ces monuments est celui commémorant la princesse Amélie de Saxe-Weimar-Eisenach, dont l'inauguration eut lieu le 30 octobre 1876 et à laquelle le chroniqueur avait participé en tant que jeune élève. Pour lui, la décision d'ériger une statue à cet endroit du parc municipal n'était aucunement motivée par le besoin de commémorer une personnalité importante de notre histoire, et ne représentait rien d'autre qu'un simple souci de décoration né de la frustration qu'après le démantèlement des ouvrages de fortification, la ville ne pouvait se prévaloir d'aucun monument public comme témoin de l'indépendance du pays :

« Es ist um dies Denkmal eine eigene Sache. Ich bin überzeugt, es ist sozusagen einem Möblierungsbedürfnis entsprungen. Die Stadtwälle waren gesprengt, Luxemburg war eine offene Stadt

geworden. Es war bei seiner Ausgehoilette. Herr André aus Paris war damit beschäftigt, ihm aus den Resten der alten Festung einen koketten Anzug zurechtzuschneiden, und das Ganze ließ sich nicht übel an. Die Leute, die sich damals berufen fühlten, für Schönheit in unserm Städtebild zu sorgen, fanden, daß vor allen Dingen ein Denkmal hineingehörte. Überall sonst waren in allen Städten, die sich respektierten, Denkmäler in angemessenen Abständen über das Stadtgebiet verteilt. Wir waren eine Hauptstadt, die Hauptstadt eines freien Landes, und wir hatten nicht ein einziges Denkmal.

Dem Mangel musste abgeholfen werden. Die Schwierigkeit war die, eine geeignete Persönlichkeit zu finden, die in Marmor oder Bronze verewigt werden konnte. Da verfiel man auf die Prinzessin Amalie, die vor kurzem verstorbene Gemahlin des Prinzen-Statthalters. Ein besonders zwingender Grund, diese treffliche Frau in Bronze zu gießen, lag kaum vor. Aber es würde dekorativ wirken. » (AK 6 janvier 1917)

**D'ailleurs, toujours selon Batty Weber, la princesse était totalement inconnue de la population, et plus tard son souvenir n'était plus du tout ancré dans la mémoire du peuple luxembourgeois :**

« Sie ist aus der Volkserinnerung so gründlich verschwunden, daß die bronzene Frau auf ihrem Granitpostament heute im Volksglauben nicht mehr als frühere Prinzessin von Luxemburg, sondern als « Schwarze Muttergottes » weiterlebt. In alten Zeiten, wenn irgendwie die Gefahr der Annektion am Horizont aufzutauchen drohte, kam es auch wohl vor, daß ein Spaßvogel nachts der Prinzessin Amalie eine Pickelhaube aufgesetzt hatte. Sonst aber ist sie dem Kreis des öffentlichen Interesses völlig entrückt. Die Fürstin, die in dem Denkmal verewigt ist, hatte nie in der Vorstellung der Luxemburger Wurzel gefaßt. » (ibid.)

**C'est en lisant la suite de son texte qu'on comprend pourquoi Batty Weber parle d'une manière aussi dépréciative de ce monument. C'est parce que, adolescent, il s'était rendu à l'inauguration du monument commémorant une princesse qui ne représentait pas grand-chose pour lui, et que les seuls souvenirs qu'il avait gardés de cette journée étaient**

la poésie et la musique qui formaient l'encadrement de la cérémonie officielle : « Man sieht, Poesie und Musik sind die einzigen Anhaltspunkte in meiner Erinnerung an jenen Tag. Aber daß wir am Ende kalte Füße bekamen, und daß die Parkbäume rundherum noch sehr klein waren und alle die Häuser nicht dastanden, das weiß ich auch noch sehr genau. » (ibid.)

Cette interprétation valut à Batty Weber quelques protestations de la part de lecteurs plus âgés que lui mais que – probablement par honnêteté intellectuelle – il décida de reproduire intégralement dans son *Abreißkalender*. Un extrait d'une de ces lettres qui lui était parvenue suffira ici à rappeler les principales raisons qui étaient évoquées à l'époque de la décision d'ériger ce monument dans le parc de la ville :

« Ihr heutiger Abreißkalender gilt den hiesigen Denkmälern, speziell dem im Park befindlichen Amaliendenkmal. Sie glauben, daß dieses einem ästhetischen oder, wie sie sich ausdrücken, einem Möblierungsbedürfnis entsprungen ist. Diese Auffassung läßt sich erklären durch den Umstand, daß Sie als angehender Pennäler mit kalten Füßen den Enthüllungsfeierlichkeiten beiwohnen mußten.

Dem ist aber nicht so. Gemäß dem Empfinden der damaligen politischen Männer, die sich um dessen Errichtung bemühten, sollte dieses Monument den, wenn auch bescheidenen, aber jedenfalls beständigen Ausdruck des Dankes eines ganzen Volkes darstellen für die erfolgreichen Bemühungen der Prinzessin Amalie und ihres Prinzgemahls Heinrich (Mit Verlaub, Herr Chronist, Prinz Heinrich war Prinz und auch Gemahl, aber nicht Prinzgemahl!) um die Erhaltung unserer Selbständigkeit, die im Jahre 1866 sehr bedroht war. » (AK 9 janvier 1917)

Après le monument de la princesse Amélie, la statue équestre en bronze en hommage au Roi Grand-Duc Guillaume II d'Orange-Nassau, inaugurée le 5 novembre 1884, est le deuxième monument à avoir été érigé dans la capitale et décrit par Batty Weber dans son *Abreißkalender*.

Batty Weber lui a consacré une chronique mêlée de souvenirs personnels dans son éphéméride. La statue fut réalisée par les

sculpteurs français Antonin Mercié (1845-1916) et Victor Peter (1840-1918), Mercié étant l'auteur du portrait du Roi qui salue le peuple avec son bicorne, Peter celui du cheval. La chronique de Weber paraît le 19 décembre 1916, une semaine après le décès de Mercié survenu le 13 du même mois, une nouvelle qui a visiblement ému notre chroniqueur. En effet, à l'époque où le monument fut installé sur la place, Weber habitait juste en face, dans la rue de la Reine, ce qui ne manquera pas de lui rappeler quelques souvenirs de jeunesse :

« Der Tod Mercié's hat einen Taubenschlag von Erinnerungen aufgescheucht.

Während das Denkmal gebaut wurde, wohnte ich in der Königinstraße. Ich hatte aus meinem Fenster den Blick auf das Baugerüst. Ich erinnere mich des Eindrucks, den es machte, als das Fundament ausgemauert wurde. [...] Aber am lebhaftesten sehe ich die Silhouette des formlosen Gerüsts, wie es immer vor dem flammenden Abendhimmel stand, wenn ich bei Sonnenuntergang aus meinem Fenster sah. » (AK 19 décembre 1916)

La chronique de Batty Weber se différencie des descriptions la plupart du temps très prosaïques du monument en rapportant des on-dit peut-être peu vérifiables mais malgré tout plutôt amusants sur sa réalisation. L'auteur ne se prive pas non plus d'ajouter, comme à son habitude, l'une ou l'autre remarque un peu facétieuse au sujet du cavalier et de sa monture, mais aussi des personnages féminins figurant sur le bas-relief du piédestal réalisé par Jean-Auguste Marc (1818-1886) :<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Jean Probst a expliqué dans un article consacré au monument de Guillaume II le choix de Jean-Auguste Marc pour organiser et superviser ce projet : « Après s'être renseigné dans les pays voisins sur les modalités des concours publics en usage, le gouvernement confia les travaux préparatoires à la réalisation du projet à Jean-Auguste Marc de Paris. Directeur-gérant de la revue „L'Illustration“, Marc, originaire de Metz, avait été professeur de dessin au Grand-Duché avant de s'établir, en 1845, dans la capitale française. En contact permanent avec le gouvernement luxembourgeois, il dirigeait ses opérations à Paris, servant officieusement de conseiller aux autorités grand-ducales et d'intermédiaire entre celles-ci et le milieu artistique concerné. » (cf. Probst, 1984, 20).

« Man erzählte sich Geschichten über ihren Werdegang. Das Pferd war von Peter<sup>19</sup> aus Nancy nach einem Reitpferd des Duc d'Aumale, dem schönsten Pferd Frankreichs, geschaffen. Zu den Beinen des Königs hatte ein Pariser Reiteroffizier, ein Freund des Bildhauers, gesessen. Mercié hatte sogar von seinen Schenkeln Gipsabgüsse genommen. Am suggestivsten aber wirkte es, als bekannt wurde, daß die Figur der Mosella, die auf der linken Sockelseite das Landeswappen hält und dem Beschauer den Rücken dreht – und was für einen Rücken! – nach einer jungen luxemburger Schönen modelliert war, die in Paris damals ein mehr gastfreundliches als tugendhaftes Leben führte. Ihr Gegenstück an der andern Seite des Wappens sollte zuerst die Sauer sein, aber da man sie von vorne nicht ohne Schurzfell zu zeigen wagte, wurde sie die Industrie. Infolgedessen mußte auch die Mosella in Landwirtschaft umgedeutet werden. » (ibid.)



**FIG. 22 :** Marcel Duffau, *Le monument Dicks-Lentz sur la Place d'Armes à Luxembourg*, photographie de 1945, Collection Photothèque de la Ville de Luxembourg.

**19** Batty Weber écrit « Pétré » et affirme que celui-ci est originaire de Nancy ou qu'il exerçait son métier dans cette ville. Il a probablement confondu le sculpteur Victor Peter de Paris avec l'auteur du monument de la princesse Amélie à Luxembourg, Charles Pétre (1828-1907), né à Metz et plus tard établi à Bourges. La confusion a sans doute été étayée par le fait que deux bustes réalisés en 1881 par Charles Pétre, contemporains de la statue équestre de Guillaume II, avaient été installés à ce moment-là sur la place Vaudémont à Nancy.

S'il existe un monument dans la ville dont Batty Weber n'a cessé de se moquer dans son *Abreißkalender*, c'est celui consacré à Dicks, pseudonyme d'artiste d'Edmond de La Fontaine (1823-1891), auteur-compositeur de pièces de théâtre dialectal et d'opérettes populaires, et au poète Michel Lentz (1820-1893), auteur de chants patriotiques et des poèmes *Ons Hémecht* et *De Feierwon*, qui se dresse dans un coin de la Place d'Armes (aujourd'hui square Jan Palach) (Fig. 22).

La réprobation du chroniqueur n'était pas tant dirigée contre les auteurs de l'ouvrage, l'architecte Georges Traus et le sculpteur Pierre Federspiel, mais visait surtout la conception du monument qui subira tellement de modifications avant sa réalisation qu'à la fin on ne savait plus très bien ce qu'il était censé honorer. Au départ, le projet fut lancé en 1891 par l'avocat Paul Elter, président de la « Gym » (Société de Gymnastique), afin de commémorer le poète et auteur dramatique Edmond de la Fontaine (Dicks), qui venait de décéder. Quand Michel Lentz meurt à son tour deux ans plus tard, un second comité décide d'élever un monument en souvenir de cet autre « poète national ». Les deux projets fusionneront en décembre 1893, bien que de leur vivant – comme le rappelle Batty Weber – tout le monde sut que les deux poètes ne se portaient pas dans leur cœur. De plus, dans son discours d'inauguration qu'il tiendra devant une foule nombreuse le 11 octobre 1903, le Ministre d'État Paul Eyschen révélera quant à lui « la signification réelle du monument qui, au-delà de l'hommage rendu aux deux poètes, devait surtout exprimer la volonté d'indépendance du peuple luxembourgeois » (Probst 1985, 20).

Pour Batty Weber, c'en est trop ! Il s'emporte à maintes reprises contre l'idée de ce monument qu'il appelle dédaigneusement une mauvaise blague, voire un mirliton national :

« Wenn einer das Andenken an die zwei luxemburger Nationaldichter mit Absicht zu einem faulen Witz hätte mißbrauchen wollen, er hätte nichts besseres erfinden können, als dies Medaillon, auf dem die beiden Wange an Wange dargestellt sind, wie ein Königspaar, Mann und Frau, das seine silberne Hochzeit feiert. Wer da weiß, wie die zwei zu einander standen, innerlich und äußerlich, und wer sie dann in dies zärtliche

Beieinander gemeißelt sieht, fragt sich, wie es möglich war, daß dies Denkmal entstehen konnte. » (AK 21 février 1936)

Et, force est de constater qu'en ce qui concerne ce monument, plus que pour d'autres sujets, il répète souvent dans ses *Abreißkalender*, presque mot par mot, toujours les mêmes phrases : « Denn die beiden gehören nicht zueinander, und wenn sie es erlebt hätten, dass sie da Wange an Wange, wie Mann und Frau auf einer Goldnehochzeitmedaille, verewigt sind, sie hätten sicher noch viel beißendere Spottgedichte aufeinander gemacht, als zu ihren Lebzeiten. » (AK 24 novembre 1937).

Batty Weber, en bon littéraire et admirateur des deux chefs de file de la littérature nationale, en veut surtout à l'homme politique Paul Eyschen d'avoir détourné le monument de son objectif premier – honorer la mémoire de Dicks, que le chroniqueur avait connu personnellement – pour en faire un abscons méli-mélo où l'idée du patriotisme du peuple luxembourgeois devait l'emporter sur la portée littéraire des œuvres des deux poètes :

« Der Politiker und Utilitarist Eyschen wollte von einer Huldigung an die zwei Nationaldichter in literarischem Sinn nichts wissen. Sie hatten für ihn nur insofern Bedeutung, als sie im Volk den Nationalitätsgedanken, alias Vaterlandsliebe zu wecken und zu stärken geeignet waren. Und da Lentz dies viel deutlicher besorgte und in seinen Liebesgedichten an die Heimat gleich auf's Ganze ging, war er für Paul Eyschen weitaus der Größere der Beiden. » (AK 8 octobre 1920)

Pour le chroniqueur, cette résolution d'avoir voulu à tout prix donner plusieurs sens à ce monument – qu'il appelle une fois « das Dicks-Lentz-Mirwöllebleiwewatmersin-Denkmal » (AK 24 novembre 1937) – fut une grave erreur (AK 27 mai 1923) :

« Das Denkmal heißt Dicks-Lentz-Denkmal. Es gilt also nicht mehr einer Fürstlichkeit, sondern zwei Männern aus dem Volk. Aber man schien dazumal noch so wenig mit dem demokratischen Gedanken eines Denkmals für gewöhnliche Bürger vertraut zu sein, dass allerhand Einflüsse von oben dem Künstler ins Handwerk pfuschten und die ursprünglich gedachte Bedeutung

des Denkmals durch billige Symbolik verschleierten. So wurde daraus ein Rebus und Nationalmirliton, nicht Fleisch und nicht Fisch. Wenn man unsern Unabhängigkeitswillen in Stein und Erz in den Tag stellen wollte, hätte man es an und für sich tun sollen, statt die Idee hinter einem sogenannten Dicks-Lentz-Denkmal zu verstecken, auf dem die heterogensten Dinge – reim dich oder freiß dich – zusammengepappt sind. »

Au passage, le lion en bronze tenant l'écusson luxembourgeois qui trône sur le chapiteau de la colonne n'échappe pas non plus à la plaisanterie moqueuse de Batty Weber. Il n'hésite pas l'appeler notre « caniche national » (AK 6 août 1919), ou encore « der philiströse Pudellöwe auf dem Dicks-Lentz-Denkmal, der seine Tatzen auf das Landeswappen legt, wie ein Bankettredner beim Toast seine Hände auf die Stuhllehne » (AK 23 mai 1925).

En 1920, déjà, Batty Weber avait en outre insisté sur le devoir quasi national d'ériger un monument en souvenir de notre troisième poète « national », Michel Rodange (1827-1876), auteur du *Renert* ou *De Fuuss am Frack an a Maangrëisst* (1872) : « Vorläufig aber ist unsre Schuld an den Dichter des › Renert › überfällig. Und es sollte von keinem Monument unter uns mehr die Rede sein, solange er nicht den Stein hat, der des Schriftdenkmals würdig ist, das er sich selbst im › Renert › gesetzt hat. » (AK 8 octobre 1920).

Mais ce fut d'abord au tour d'un Monument du Souvenir dressé sur la place de la Constitution, aux abords du boulevard du Viaduc, destiné à honorer les volontaires luxembourgeois incorporés dans la Légion étrangère, qui allait être à l'ordre du jour. En 1921, à l'issue d'un concours dont le sculpteur Claus Cito remporta le premier prix, les membres du jury chargèrent celui-ci de l'exécution du projet. L'une des clauses fut que le monument devait « s'abstenir de tout cachet militariste » et éviter « toute allusion désobligeante pour une nation étrangère quelle qu'elle fût » (Beck 1999, 3-4).

Une fois n'est pas coutume, Batty Weber n'a pas de paroles assez élogieuses pour faire savoir à quel point il est enchanté du choix de l'artiste qui a su éviter le côté belliqueux et revancharde la plupart du temps associé à ce genre de monument : « Claus Cito hat in der

Konzeption dieses Denkmals wie in der Ausführung sich als ein Künstler von stärkster Begabung, ergreifend ernster und tiefer Veranlagung und hervorragendem technischem Können offenbart. » (AK 26 mai 1923)

Ce n'est finalement que le nom du monument au sujet duquel il trouve à redire : « Der Name gefällt mir nur halb. ‹ Monument du Souvenir › ist ein Pleonasmus. ‹ Denkmal des Andenkens ›. Warum sollen wir ihm nicht den Namen geben, den es verdient, der zu ihm passt und der mehr und Deutlicheres bedeutet, als Monument du Souvenir? Warum soll es nicht Freiheitsdenkmal heißen? » (AK 20 juillet 1922) Dès 1923, c'est lui qui propose de l'appeler « D'Gölle Fra », le nom sous lequel on le désigne encore de nos jours : « Hätte ich eine solche vorzuschlagen, so würde ich sagen: ‹ D'gölle Fra ›. Die güldene Frau steht ja seit Wochen auf ihrem schlanken Postament und hält ihren Siegeskranz, in Ermangelung des toten Helden, der ihr zu Füßen gelegt werden soll, über die Köpfe all der Neugierigen, die zu ihr emporblicken. » (AK 5 janvier 1923).

Bien des années plus tard, il précisera dans son *Abreißkalender*, comme pour ajouter un détail quelque peu patriotique à l'exécution de l'ouvrage : « Es heißt übrigens, auch für die ‹ Gölde Frau › habe eine junge Luxemburgerin dem Bildhauer Claus Cito Modell gestanden. Also: Kommt dir aus Frankreich, Belgie, Preisen – Mir wöllen iech usw. » (AK 24 janvier 1934).

Finalement, en 1931, Batty Weber voyait se réaliser le dernier monument qui lui tenait particulièrement à cœur, celui qui sera érigé en souvenir du poète Michel Rodange. Le projet proposé par Jean Curot, qui pendant un certain temps occupa les esprits et anima les discussions, fut plébiscité par un jury à l'issue d'un concours et présenté avec les autres maquettes au Cercle municipal. Batty Weber, une fois de plus, n'est pas avare de critiques, y compris à l'égard du projet d'Auguste Trémont, qu'il ne cite pas nommément, mais dont le coût lui paraît exagéré en dépit de ses indéniables qualités esthétiques :

« In der Vorhalle des städtischen Saalbaues, Cercle genannt, sind die Entwürfe zu dem Erinnerungsmal Michel Rodange ausgestellt.

Gleich rechts vom Eingang hängen die Blätter mit den Zeichnungen, die den Entwurf Curot darstellen, den an erster Stelle und einzig preisgekrönt.

Wer nur diesen Entwurf gesehen hat, findet manches daran auszusetzen und fragt sich, wieso die Preisrichter einstimmig und ohne mit der Wimper zu zucken, sich auf diese Arbeit festlegen konnten.

Das alles wird klar und einleuchtend, wenn man die andern Entwürfe sieht. Da ist zum Teil kindisch kulturloses Zeug, das mit großen Präntionen auftritt, zum Teil gehen die Bewerber, wenn ihre Arbeiten einer künstlerischen Wertung standhalten, von geldlichen Voraussetzungen aus, die bei weitem nicht zutreffen.

Also muß man sich notgedrungen mit dem Entwurf Curot abfinden. » (AK 13 mai 1931)

Les controverses se focaliseront principalement sur la présence ou non du portrait du poète et sur l'opportunité de placer un renard au sommet du monument. Batty Weber énumère les pour et les contre des nombreuses variantes proposées dans le but de trouver une solution, pour se résigner finalement à une conclusion on ne saurait plus impartiale : « Und so geschieht es dem armen Rodange, um den Zeit seines Lebens die Verschwörung des Schweigens sich spann, daß um ihn nach seinem Tod über das Ausmaß seiner Ehrung gestritten wird. » (ibid.) Déjà, en 1914, il n'arrivait pas à dissiper son mécontentement et employait des expressions d'une rare violence quand il évoqua cet amalgame de symboles réuni dans un seul ouvrage : « Schmied, nimm deinen Hammer und schlag den ganzen Krepel in Stücke. Wir bauen statt des einen Kitschdenkmals vier anständige wieder auf. Eins für unsere freie Heimat, solange es noch Zeit ist, eins für Dicks, eins für Rodange und eins für Lentz. » (AK 17 avril 1914).

## Conclusion

On dit qu'Émile Marx admirait chez Batty Weber sa « Fähigkeit, vom Nebensächlichen auf das Wichtigste zu sprechen zu kommen » (Wehenkel 2016, 83). Or, aujourd'hui, cette somme considérable d'informations – tantôt sérieuses, tantôt triviales – que l'on trouve dans l'*Abreißkalender* ne devrait pas avoir pour seul but de nous distraire et de nous inciter à participer avec un sourire amusé aux propos moqueurs dont Batty Weber n'est jamais avare. Quand Joseph-Émile Muller et tous ceux qui le citeront par la suite passent sous silence – consciemment ou inconsciemment – ce que Batty Weber a écrit sur Joseph Kutter et les sécessionnistes de la seconde moitié des années 1920, tout en continuant à rappeler à l'infini une poignée d'articles de la presse conservatrice qui n'a pas hésité à condamner la facture expressionniste de l'artiste, ils cantonnent cette période dans un antagonisme radical où l'on trouverait d'un côté un nombre restreint de pionniers incompris et de l'autre d'éternels retardataires et arriérés fermés à toute innovation esthétique.

Or, c'est l'ensemble des textes publiés à une époque déterminée qu'il faut inclure dans les descriptions et analyses, et l'importance que tel texte ou tel autre peut avoir eu à ce moment-là. Au début de son cours au Collège de France sur Édouard Manet, Pierre Bourdieu a insisté :

« il ne s'agit pas seulement de savoir [si le texte d'un critique] est authentique, à quelle date il a été écrit, comment il a été établi, où il a été publié, etc. ; il est important de savoir quelle position dans l'espace des discours contemporains il occupait. Autrement dit, quelle était la position de ce discours dans l'espace des discours, et quelle était la position du producteur de ce discours dans l'espace des producteurs de ces discours. Un document, quel qu'il soit, et cela est vrai je pense pour tout document historique, est une prise de position dans un espace, qui prend son sens, d'une part par référence à l'espace des prises de positions homologues, et d'autre part par référence à l'espace des positions dont ces prises de position sont l'expression. » (Bourdieu 2013, 29)

Et Bourdieu de conclure que « l'intérêt d'une analyse de la critique est de servir de base à une sociologie de la réception. » (ibid.)

Quelle a été la réception de ces chroniques de l'*Abreißkalender* de Batty Weber publiées dans un quotidien libéral, le *Luxemburger Zeitung*, qui s'adressaient avant tout aux amateurs d'art de la bourgeoisie aisée, acheteurs potentiels de peintures, de dessins, de gravures et de sculptures modernes ? Quant à leur auteur, il jouissait d'une réputation incontestée dont peu osaient contredire les avis sur la manière de juger la société luxembourgeoise. Fabienne Gilbertz a rappelé qu'en 1934 un auteur anonyme avait vivement critiqué ce prestige dont jouissait Batty Weber auprès de la population du grand-duché : « Er beanstandet nicht nur die Autorität, die Weber von seinen Zeitgenossen zugewiesen wird, sondern insbesondere die Unanfechtbarkeit der Person, die gleichsam tautologisch in ihrem Namen begründet liegt : ‹ [M]ein Name ist Batty Weber! Gegen dieses Argument kommt keiner an. › » (Gilbertz 2017, 27)

## Remerciements

Je tiens à remercier les personnes suivantes qui m'ont aidé dans mes recherches ou qui ont mis des documents à ma disposition pour illustrer ce texte.

M. Alain Atten, M. Ricardo Baptista (BNL), M. Tom Birden (Archives de la Ville de Luxembourg), Mme Ulrike Degen (MNAHA), M. Jean Ensch, M. Jean-Mathias Godart, M. Fernand Gonderinger, Mme Nathalie Jacoby (CNL), M. Marc Kaysen (MNAHA), Mme Suzette Kipgen-Bradtké, Dr. Nagy László (Musée des Beaux-Arts de Budapest), M. Tom Lucas (MNAHA), M. Pierre Marson (CNL), M. Philippe Nilles (ANLUX), M. Michel Polfer (MNAHA), Mme Julie Rodrigues (Photothèque de la Ville de Luxembourg), M. Marc Siweck (CNL), M. Guy Thewes (Les 2 Musées de la Ville de Luxembourg), M. Armand Wagner, M. Frank Wilhelm.

## Bibliographie

Barthélémy, Sophie, Joséphine Matamoros, Dominique Szymusiak et Krisztina Passuth. *Fauves hongrois: 1904-1914* [catalogue d'exposition]. Biro éditeur, 2008.

- De Ridder, André. « Au Salon de peinture I. » *L'Indépendance Luxembourgeoise*, 29 juin 1926a, p. 3.
- De Ridder, André. « Joseph Kutter, peintre luxembourgeois ». *Luxemburger Zeitung, Morgenausgabe*, 1<sup>er</sup> août 1926b, p. 1s.
- Beck, Henri. « Le Monument du Souvenir ». *Ons Stad* (60), 1999, pp. 2-7.
- Biermann, Paul. « Einiges über Kultur und die Kulturstellung Luxemburgs ». *Die Tribüne* (27), 19 octobre 1935, pp. 4s.
- Bourdieu, Pierre. *Manet. Une révolution symbolique. Raisons d'agir/* Seuil, 2013.
- [E.M.] und Victor Engels. « Gespräch mit Herrn Architekt Victor Engels, Sekretär des Luxemburger Kunstvereins ». *A-Z : Luxemburger Illustrierte Wochenschrift* 2 (23), 9 juin 1935, pp. 10-13.
- Engels, Michel. « Der Luxemburger Kunstverein ». *Ons Hémecht* 2 (8), 1<sup>er</sup> août 1896, pp. 289-292.
- Frieden, Pierre. « Jean-Pierre Beckius. Semences et Récolte ». *Jean-Pierre Beckius (1899-1946). Peintures* [catalogue d'exposition]. Musée national d'histoire et d'art, 1996, pp. 59-64.
- Gilbertz, Fabienne. « « Er war mit der Zeit zu einem Begriff geworden ». Zur Konstruktion der Figur Batty Weber ». *Batty Weber – Werk und Wirkung*, édité par Anne-Marie Millim. Centre national de littérature, 2017, pp. 26-57.
- Grawe, Gabriele Diana. « Le peintre et son œuvre ». *Jean-Pierre Beckius (1899-1946). Impressions d'ici et d'ailleurs* [catalogue d'exposition]. Villa Vauban – Musée d'Art de la Ville de Luxembourg, 2024, pp. 62-83.

- Koltz, Jean Luc. *150 ans d'art luxembourgeois au Musée National d'Histoire et d'Art – Peinture et sculpture depuis 1839* [catalogue d'exposition]. Musée National d'Histoire et d'Art, 1989.
- [M.G.]. « Die Kunstausstellungen – P. Friob ». *Luxemburger Wort*, 3 décembre 1938, p. 3.
- Mann, Klaus. *Tagebücher. 1936 bis 1937*, édité par Joachim Heimannsberg. Spangenberg, 1990.
- Marson, Pierre. « Batty Weber – der Autor im Spiegel seines Nachlasses ». *Luxemburger Wort – Die Warte* 31 (2488), 12 novembre 2015, pp. 2s.
- Millim, Anne-Marie. « Batty Weber – Werk und Wirkung. Einleitung ». *Batty Weber – Werk und Wirkung*, édité par Anne-Marie Millim. Centre national de littérature, 2017, pp. 8-25.
- [Muller], Joseph-Émile. « Kunstausstellungen ». *Escher Tageblatt* (287), 7 décembre 1935, p. 7.
- [Muller], Joseph-Émile. « Für ein Museum der schönen Künste ». *Die neue Zeit* (38), 1<sup>er</sup> juin 1939, p. 5.
- Muller, Joseph-Émile. *Joseph Kutter*. Section des Arts et des Lettres de l'Institut Grand-Ducal, 1981.
- Probst, Jean. « L'œuvre de Guido Oppenheim ». *Guido Oppenheim* [catalogue d'exposition]. Galerie d'Art Municipale – Villa Vauban, 1982, s.p.
- Probst, Jean. « Les monuments de la Ville de Luxembourg : Guillaume II ». *Ons Stad* (17), 1984, pp. 20s.
- Probst, Jean. « Le monument Dicks et Lentz ». *Ons Stad* (19), 1985, p. 11.
- S.a. « Correspondances ». *L'Indépendance Luxembourgeoise*, 7 août 1890, p. 2.

- S.a. « Liste alphabétique des Membres au premier janvier 1902 ». *Annuaire du Cercle Artistique Luxembourgeois* 1901/02, pp. 5-7.
- S.a. « Liste alphabétique des Membres au premier janvier 1903 ». *Cercle Artistique Luxembourgeois – Annuaire* 1902/03, pp. 3-6.
- S.a. « [Inland] ». *Luxemburger Wort*, 26 novembre 1887, p. 2.
- S.a. « Ausgestellt ». *Luxemburger Wort*, 23 juillet 1895, p. 3.
- S.a. « Echternach ». *L'Indépendance Luxembourgeoise*, 26 mai 1904, p. 3.
- S.a. « La Hongrie » *Guide Officiel de l'Exposition Internationale de Turin 1911*. Dott. Guido Momo, [1911], pp. 69-81. [https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo\\_id=40&pavillon\\_id=3518](https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=40&pavillon_id=3518). Consulté le 1<sup>er</sup> mai 2025.
- S.a. « Die Kunstaussstellung in der Zentralhalle. I. – Franz Seimetz ». *Luxemburger Wort, Abendausgabe*, 8 mars 1917a, [p. 2].
- S.a. « Lokales ». *Luxemburger Wort*, 4 février 1914, p. 3.
- S.a. « Die Kunstaussstellung in der Zentralhalle. II. – J. Schaack ». *Luxemburger Wort, Abendausgabe*, 9 mars 1917b, [p. 3].
- S.a. « Die Kunstaussstellung in der Zentralhalle. III. – Jos. Kutter ». *Luxemburger Wort, Abendausgabe*, 10 mars 1917c, [p. 2].
- S.a. « Die Kunstaussstellung in der Zentralhalle. IV. – J. Noerdinger ». *Luxemburger Wort, Abendausgabe*, 10 mars 1917d, [p. 2].
- S.a. « Jungluxemburgische Kunst ». *Luxemburger Tageblatt*, 31 mai 1924, [p. 7].
- S.a. « Ausstellung ». *Obermosel-Zeitung*, 18 novembre 1926a, p. 3.
- S.a. « Ausstellung Nico Klopp ». *Obermosel-Zeitung*, 22 décembre 1926b, p. 2.

- S.a. « Gemäldeausstellung ». *Obermosel-Zeitung*, 26 novembre 1926c, p. 3.
- S.a. « Kunstverein ». *Luxemburger Zeitung, Morgenausgabe*, 27 juin 1926d, [p. 2].
- S.a. « Lokalneuigkeiten ». *Luxemburger Zeitung, Morgenausgabe*, 9 janvier 1929a, p. 2.
- S.a. « Historique de la Société ». *Société des Amis des Musées dans le Grand-Duché de Luxembourg – Annuaire 1928*.
- S.a. « Kunstgalerie ». *Luxemburger Wort*, 9-10 novembre 1929b, p. 4.
- S.a. « Lokal-Chronik ». *Luxemburger Wort*, 1<sup>er</sup> novembre 1929c, p. 4.
- S.a. « Exposition Léon Tombu ». *Luxemburger Wort*, 4 avril 1930a (AA), p. 5.
- S.a. « Kunstaussstellung ». *Luxemburger Wort*, 1<sup>er</sup> février 1930b (MA), p. 2.
- S.a. « Ouverture des galeries Bradtké ». *L'Indépendance luxembourgeoise*, 2 mars 1931, p. 2.
- S.a. « Lokal-Chronik ». *Luxemburger Wort*, 5 octobre 1932, p. 5.
- S.a. « Die Kunstaussstellungen – J. P. Lamboray ». *Luxemburger Wort*, 22 novembre 1938, p. 5.
- S.a. « La Galerie Municipale ... » [annonce]. *Luxemburger Wort*, 24 décembre 1959, p. 4.
- Seiler, Émile. « Ein Ablass für Singer und Springer ». *Luxemburger Wort – Die Warte* 19 (2333), 9 juin 2011, pp. 7-10.
- T[ockert], J[oseph]. « Batty Weber 1860-1940 ». *Société des Amis des Musées du Grand-Duché de Luxembourg – Annuaire 1949a*, pp. 105-107.

- T[ockert], J[oseph]. « Paul Bruck 1873-1943 ». *Société des Amis des Musées du Grand-Duché de Luxembourg – Annuaire 1949b*, pp. 60s.
- Weber, Batty. « Batty Weber erzählt seine Lebensgeschichte ». *A-Z (47)*, 19 novembre 1939, pp. 2-5.
- Wehenkel, Henri. *Emil Marx – Buchhändler, Journalist, Schriftsteller*. Éditions Le Phare, 2016.
- Wierschem, Jos[eph]. « Einem geehrten Publikum ... » [annonce]. *Luxemburger Wort*, 7 février 1878, p. 4.
- Wierschem, Jos[eph]. « Mitteilung » [annonce]. *Luxemburger Wort*, 11 novembre 1907, p. 4.
- Zwank, Edmond. *Le Cercle Artistique de Luxembourg 1893-1993*. S.n., 1993.