

---

**Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte**

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 1 (1973)

DOI: 10.11588/fr.1973.0.46155

---

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

BRUNO FOU CART

ATTIRANCE ET RÉACTION DANS LES RELATIONS  
ARTISTIQUES FRANCO-ALLEMANDES ENTRE 1800 ET  
1815 : LA DIFFUSION DU MOBILIER EMPIRE,  
LE RETOUR À L'ART MÉDIÉVAL

Que l'histoire des relations artistiques entre la France et l'Allemagne pendant les années 1800–1815 n'ait pas bénéficié de travaux aussi approfondis et sereins que pour les périodes antérieures et immédiatement postérieures, s'explique aisément. C'est que le problème a trop souvent été posé en termes d'écoles nationales. Les historiens français ont eu tendance à considérer les questions d'influence sous un aspect conquérant ou de simple exportation : il s'agit de recenser « les artistes français à l'étranger »<sup>1</sup>, de compter les élèves étrangers venus travailler à Paris. Or ni le nombre, ni les noms ne sont à eux seuls démonstratifs. Par exemple Grandjean de Montigny est bien imposé par Jérôme à Cassel, mais Jussov, architecte du Kurfürst dépossédé, est tout autant le véritable maître d'œuvre. De même les élèves étrangers de David ne restent qu'un temps dans l'atelier de la colonnade du Louvre et complètent généralement leur formation à Rome<sup>2</sup>. Qui est en droit de les annexer ? Par réaction, l'histoire de l'art allemande a eu tendance à ne voir dans la période napoléonienne qu'une courte solution de continuité, le plus souvent passée sous silence et à insister sur le développement spécifique de l'art allemand : l'école romantique avec Friedrich et Runge naît à l'écart de la culture française. Quant au néo-classicisme, c'est un mouvement avant tout eu-

---

<sup>1</sup> C'est le titre du toujours précieux livre de Louis DUSSIEUX, *Les artistes français à l'étranger* – Lecoffre, 1856. La préface de la 3<sup>ème</sup> édition, 1876, montre bien le sentiment de l'auteur français : « Si la France officielle politique et militaire est tombée par sa faute, son ignorance, son infatuation, la France non officielle, la terre du goût et de l'esprit est demeurée aux mêmes niveaux que par le passé et c'est encore chez elle qu'on vient chercher l'inspiration et les leçons ». Dans le chapitre VI, « l'art en Allemagne dans la 1<sup>ère</sup> moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle », du t. VIII de l'*Histoire de l'art* d'André MICHEL – 1928, Louis RÉAU, dans une attitude assez semblable, nie par exemple l'originalité du néo-classicisme allemand « tributaire des modèles français », p. 217.

<sup>2</sup> Par exemple le peintre Schick, élève de Dannecker, va à Paris à 16 ans. David aurait loué une de ses études et même déclaré *Elle est si tonne (sic) que je voudrais l'avoir faite*. Mais il trouve vite les Parisiens *eine liederliche Rasse von Menschen* et part à Rome, comme ses camarades Hetsch et Wächter, cité par Max BACH, *Stuttgarter Kunst, 1794 bis 1860*. Stuttgart, 1900, p. 86.

ropéen: ses capitales sont aussi bien Copenhague et Rome que Paris et ses plus belles formulations, avec Winckelmann et Goethe, germaniques. S'il faut se garder de nationaliser les courants artistiques, et comprendre la diversité des développements, il serait toutefois vain de nier les effets de la secousse des années napoléoniennes<sup>3</sup>. Le »grand Empire« a permis des échanges, des contacts, suscité des réactions favorables ou contraires qui constituent la trame des relations artistiques de la période. On voudrait ici à propos de deux chapitres seulement de l'histoire de ces relations, la diffusion du mobilier de style dit Empire d'une part, la réaction devant l'art gothique de l'autre, et à partir de quelques exemples, tenter de cerner le phénomène complexe de l'adoption de formules françaises, de leur assimilation ou de la réaction qu'elles suscitent. Ces crises françaises de l'art allemand, ce jeu d'une observation réciproque, admirative ou jalouse ne sont pas simples et différent selon les techniques, les hommes, les états intéressés. Si l'on ne peut pour l'instant que proposer des conclusions partielles, seul l'établissement systématique de monographies permettra un jour de dresser la synthèse qui manque encore<sup>4</sup>.

\*

La diffusion internationale du mobilier dit Empire, l'aménagement dans toute l'Europe d'un certain nombre de demeures princières selon le style à la mode, est un phénomène spectaculaire, où Mr. Serge Grandjean a pu voir »one of the characteristic features of the early nineteenth century«<sup>5</sup>. Les pays allemands bien sûr n'échappent pas à cette tendance. Si Napoléon lui-même ne possède en Allemagne qu'une demeure, le quartier impérial de Mayence, cours alliées ou hostiles au système impérial rivalisent pour une fois dans le même sens: la cour de Prusse comme celle de Wurtemberg vivent dans le même cadre; Louise, Jérôme et Dalberg ont les mêmes intérieurs, comme si rois et nouveaux rois, dignitaires des régimes alliés ou ennemis se devaient de rivaliser avec les Tuileries, comme si la marque de la puissance n'allait pas sans l'adoption d'un art décoratif devenu international.

<sup>3</sup> Cf. une remarquable position de l'étude de ces problèmes d'influence dans l'article de Gérard HUBERT, Napoléon et les arts en Europe, dans la Revue des monuments historiques, décembre 1969, p. 3.

<sup>4</sup> On trouvera dans l'indispensable ouvrage de Klaus LANKHEIT, Révolution et Restauration, Baden-Baden, 1965, traduit en Français par Jean-Pierre Simon, Albin Michel, 1966, une bibliographie générale à compléter par la Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts (1940-1966), Prestel-Verlag, München. L'étude de Wolfgang BECKER annoncée par la même maison pour l'automne 1970, Paris und die deutsche Malerei, 1750 bis 1840, sera sans doute capitale.

<sup>5</sup> Serge GRANDJEAN, Empire Furniture, 1800 to 1825. London, 1966 p. 59. Cf. p. 59-65 le chapitre intitulé: The Empire style in furniture becomes international.

On peut admettre que ce style dans son origine est parisien; il est proprement celui défini par Percier et Fontaine, servi par l'habileté des ébénistes parisiens, porté par un phénomène de mode qui s'appuie sur la puissance économique du système impérial, mais qui n'est pas imposé par celle-ci. Dans la perspective des relations artistiques franco-allemandes le problème est de définir les parts respectives de l'importation et de la création locale, afin de donner à la notion d'influence un contour réel. En un mot il ne suffit pas de pointer ce qui est d'origine française, mais il faut examiner de près quelle est la part de la collaboration locale, des décorateurs et ébénistes allemands, dans quelle mesure il y a eu adoption ou transformation, comment le style du décor de la demeure princière en Allemagne en a été marqué. Malheureusement on se heurte à l'obstacle des destructions de la seconde guerre mondiale qui, ajoutées aux habituelles dispersions et transformations, rendent particulièrement périlleux ce genre d'enquêtes. Les malheurs de la guerre ont souvent rendu définitifs les silences dus au relatif intérêt que l'on portait à la parenthèse française et seules désormais de rares photos témoigneront pour des ensembles disparus<sup>6</sup>.

»Mittelpunkt des Empire«<sup>7</sup>, Cassel grâce à l'activité de Jérôme, offre un des exemples les plus intéressants de ces nouveaux aménagements. Dans cette capitale où les landgraves de Hesse-Cassel aidés de la dynastie Du Ry avaient créé un ensemble architectural que les destructions de 1944 feront à tout jamais regretter, Jérôme et Catherine eurent curieusement du mal à s'installer. Le vieux château était inhabitable, à peine meublé; si l'on entend les plaintes de Catherine, on ne pouvait même pas trouver

<sup>6</sup> Les deux recueils de photographies de Ferdinand LUTHMER, *Innenräume, Möbel und Kunstwerke im Louis-Seize und Empire-Stil*, ont la valeur d'incunables. Le premier, 1897, concerne Cassel, Wilhelmshöhe, Würzburg, le second, 1903, les résidences royales ou grand-ducales de Stuttgart, Darmstadt, Herrnsheim, ainsi que Ludwigslust. Pour l'étude du mobilier les travaux fondamentaux restent ceux d'Hermann SCHMITZ, en particulier son *Deutsche Möbel des Klassicismus*, Stuttgart, t. 14 de *Deutsche Möbel vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, 1924-1926. Malheureusement les problèmes de datation et attribution ne sont pas toujours abordés (Empire, Spät ou Nach-Empire, ateliers, origines) et la riche illustration reste souvent muette. Le deuxième tome de Heinrich KRESEL, *die Kunst des deutschen Möbels*, à paraître, devrait apporter l'état des études récentes.

<sup>7</sup> SCHMITZ, *op. cit.*, p. XXXIII. Pour la connaissance de Cassel et Wilhelmshöhe, les ouvrages de référence sont ceux de A. HOLTMEYER, *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*; t. IV, Kreis Cassel Land, Marburg, 1910 pour Wilhelmshöhe; t. VI Kreis Cassel Stadt, Cassel, 1923 pour la ville. Malheureusement HOLTMEYER n'a pas cherché à préciser l'origine et la date du mobilier, et ses descriptions sont succinctes. Les différents guides de Wilhelmshöhe, tels ceux de P. HÜBNER, Berlin, 1927, H. HUTH, Berlin, 1933, E. SCHENK, 1962 et H. BIEHN, 1968, permettent de suivre les divers réaménagements, et pour les deux derniers, de noter les meubles épargnés par les bombardements. L'ouvrage de Pierre DU COLOMBIER, *L'architecture française en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1956, 2 vol., donne des indications sur la période impériale.

à Cassel *un bout de ruban et quand l'on demande pourquoi la réponse est que l'électeur ne pouvait souffrir et ne souffrait aucun luxe*<sup>8</sup>. Wilhelmshöhe n'était pratiquement pas aménagé; c'est au reste sous le règne de Jérôme que le pavillon central fut achevé et prise la décision de relier par des ailes les trois pavillons. Continueur des Kurfürst, Jérôme mettra tout son soin à terminer les constructions de ses mégalomanes prédécesseurs en les rendant vivables. A Cassel comme à Paris, les années impériales seront par la force des choses celles des décorateurs plus que des architectes.

Il est fort difficile d'imaginer la physionomie exacte des palais de Jérôme sous son règne. Les documents iconographiques manquent et le royaume de Westphalie n'a pas eu la chance de posséder, comme plus tard Marie-Louise dans sa résidence de Parme, un Giuseppe Naudin pour nous retracer le décor de tous les jours. Les photos du Rotes Palais et du Königliches Stadtschloß à Cassel, celles de Wilhelmshöhe prises dans les années 1880 nous montrent l'état des demeures de Wilhelm II (1821-1831) et Friedrich Wilhelm (1831-1866). Du moins la confrontation des archives, en particulier de deux inventaires de Wilhelmshöhe et de la Neue Residenz que l'on peut dater de 1812<sup>9</sup>, des guides successifs et des objets aujourd'hui conservés permet-elle de préciser ce que l'on doit à Jérôme.

Une première constatation, surprenante, s'impose: la relative rareté de meubles d'origine française. Ainsi le visiteur actuel à Wilhelmshöhe de la Weißenstein-Flügel, soit l'aile sud, où se trouve rassemblé le mobilier des demeures casseliennes sauvé de la destruction, ne rencontre que quelques meubles, en particulier attribués à l'ébéniste Molitor, que l'on peut dire d'un travail parisien. Citons ainsi une console d'acajou supportée par des lions ailés en bois doré, qui ornait avant guerre l'Audienz-zimmer ou Billardzimmer au rez-de-chaussée du pavillon central de Wilhelmshöhe. Elle est visible sur les photos du recueil de Luthmer, en 1897 et peut être identifiée avec un meuble mentionné dans l'inventaire manuscrit de 1812 -<sup>10</sup>; même si l'attribution à Molitor, généralement reprise par tous les auteurs semble ne s'appuyer que sur des arguments d'ordre stylis-

<sup>8</sup> Cité dans A. MARTINET, Jérôme Napoléon, roi de Westphalie, 1902, p. 32.

<sup>9</sup> Les archives de Marburg conservent pour notre problème des pièces essentielles: sous la cote 7i 153, un »Inventaire du palais de Napoléonshöhe« et 7i 106 un »Inventaire du palais de Résidence« rédigés en français, vers 1812, qui mériteraient d'être publiés. Nous remercions le Docteur PHILIPPI, qui nous a aimablement dirigé dans cette recherche.

<sup>10</sup> Inventaire de Napoleonshöhe 1812, fol. 4: »Sallon velours cramoisi... I console en acajou orné de bronzes dorés avec deux têtes de lions ailés en bois sculpté et doré, glace au fond, plaque de marbre dessus et une id [idem] au fond dessous«. Archives Marburg 7i 153. Le guide de HUTH, 1933, p. 10, la mentionne toujours à la même place. Elle se trouve actuellement dans la Weißensteinflügel, chambre n°112, dite Kurprinzenzimmer, BIEHN, op. cit., p. 25.

tique, on se trouve devant un des rares meubles sûrement jérômiens, et vraisemblablement français, de Cassel. On pourrait y joindre une paire de consoles sur pieds carrés, avec table de marbre blanc et un décor de bronze de taureaux affrontés de part et d'autre d'une corbeille de fleurs, qui ornait autrefois la Marmorsaal —<sup>11</sup>, ou un admirable meuble d'appui que ses bronzes dédient à Psyché<sup>12</sup>, dont un deuxième exemplaire est visible au château de Fasanerie près de Fulda. Tant est que la visite des actuels aménagements de Wilhelmshöhe ne permet pas de déceler beaucoup plus d'une dizaine de meubles dont l'origine parisienne soit probable, rareté qui n'est pas imputable aux pertes de la guerre et que les indications données par les divers guides confirment.

Par contre les objets qui ornent encore les pièces semblent pour la plupart parisiens. Flambeaux, appliques, lustres sortent des firmes françaises et ont été importés. Si F. G. Bemberg fils à Cologne a signé une pendule avec un motif fort bien ciselé de joueuse de lyre<sup>13</sup>, le cas est exceptionnel. Les pendules qui forment un ensemble tout à fait remarquable, proviennent par exemple des maisons Leroy, F. Breul, Revel<sup>14</sup>. On rencontre également quelques vases de Sèvres, dont deux avec des vues de Saint-Cloud et du Pont de Sèvres<sup>15</sup>. Sans doute est-ce la variété des girandoles, appliques et torchères, jouant avec une grande invention du vocabulaire limité des putti, victoires ou lyres, qui encore aujourd'hui témoigne le mieux du luxe et de la qualité du décor parisien de ces demeures au temps du royaume de Westphalie. L'inventaire de 1812 nous rappelle d'autre part que les pièces de Napoleonshöhe étaient vouées à la gloire de la famille impériale, autant qu'à celle des artisans parisiens. Les bustes et portraits des frères et sœurs qui ornaient le *Sallon bleu impérial*, soit »l'*Hortensiensaal*«, ont certes pour la plupart disparu; le cabinet de travail de Jérôme, dans l'inventaire de 1812 »*cabinet jaune à écrire*«, a perdu, sans doute dès le départ précipité des souverains, cette »*tabatière en ivoire où*

<sup>11</sup> Actuellement, Weißensteinflügel, roter Salon, n°113, cf. BIEHN, op. cit., p. 24.

<sup>12</sup> Weißensteinflügel, chambre n°14, cf. BIEHN, op. cit. p. 22.

<sup>13</sup> Weißensteinflügel, chambre n°113, cf. BIEHN, op. cit. p. 24.

<sup>14</sup> Weißensteinflügel, chambre n°114. Pendule signée Leroy, avec l'Amour couronnant Psyché; chambre n°113, pendule signée F. BREUL, avec Amour vainqueur; chambre n°107 »pendule signée Revel, avec jeune fille et deux amours. Cf. BIEHN, op. cit., p. 24 et 25.

<sup>15</sup> Weißensteinflügel, chambre n°12. Cf. BIEHN, op. cit., p. 22. Ceux-ci ne doivent pas être confondus avec les deux vases mentionnés dans l'inventaire de 1812, fol. 4 *l'un orné d'une vue de Saint-Cloud où l'on voit S.M. l'Empereur et l'Impératrice en voiture*, »l'autre« avec une vue du même château où se trouve S.M. l'Empereur à cheval. Mr. Serge Grandjean nous signale aimablement qu'on peut les identifier avec ceux donnés par l'Empereur à Jérôme à l'occasion du baptême du roi de Rome (actuellement dans le commerce parisien). La »Grande galerie en stuc« correspond à la Marmorsaal ou Empfangsaal du Pavillon central (HUTH n°4).

*dessus est représentée la bataille d'Austerlitz, dessous la bataille de Marengo* et ce *»livre dans son étui de carton, le bon jardinier, almanach pour l'année 1808, marqué extérieurement: cherchez et vous trouverez*»<sup>16</sup> qui témoignait sinon des lectures favorites du roi-frère, du moins de la présence familière des objets de tous les jours. Mais, si l'on excepte les objets personnels ou ceux dont le caractère dynastique était trop marqué, il faut remarquer que les Kurfürsten ont su conserver toute cette production importée de France, hommage indirect au talent des bronziers et orfèvres parisiens, reconnaissance de la qualité du travail des manufactures françaises.

Relative rareté des meubles proprement français, nombreuses importations d'objets précieux que la suprématie de quelques fabricants imposaient naturellement à l'Europe, ne doivent pas faire oublier la troisième caractéristique des aménagements des résidences westphaliennes: les commandes aux artisans locaux. Sur ce point les archives de la maison du roi, service de la caisse générale où sont conservés les états sommaires des sommes dues et les ordres de paiement aux différents corps de métiers, apportent des indications que l'on ne doit pas sous-estimer<sup>17</sup>. Ainsi possède-t-on pour l'aménagement de la salle du trône de Wilhelmshöhe, un mémoire du 3 août 1812, s'élevant à 4171 fr 44. Une facture de 1707 fr 80 du 12 juillet 1812 concerne *»deux fauteuils richement sculptés les baguettes aussi sculptés, le tout doré et fini selon le devis*» dus à Ruhl *»menuisier*». La somme est importante, et ces fauteuils devaient être des pièces de choix que l'on a pas hésité à commander sur place. Le nom de l'ébéniste évoque celui de la dynastie des Ruhl, dont le sculpteur Johann-Christian, auteur de cheminées pour le palais des états de Cassel, est le représentant le plus notoire.

A la suite de l'incendie du 23 novembre 1811 où Jérôme faillit périr étouffé et qui réduisit en cendre le vieux palais royal, il fallut aménager de nouveaux appartements soit dans le château de Bellevue, soit dans la Neue Residenz. Plus de 300.000 frs ont été alloués en 1812 et 1813 pour leur réfection. Là encore ce sont des artistes allemands qui, à lire les mémoires visés par Boucheporn, obtiennent la plupart des commandes. Ainsi Bernard Engel livre le 29 novembre 1812, pour la chambre de Catherine deux écrans et un *»canapée avec des ornements en bronze bla-*

<sup>16</sup> Inv. de 1812, fol. 21 et 22. Ce cabinet de travail était la pièce n°10 du guide de HUTH, 1933, au 1er étage du pavillon central.

<sup>17</sup> Archives de Marburg. Les séries consultées sont 75-10-II, B-I, 7, 8, 11; les pièces conservées sont des autorisations de paiement données par Duchambon, baron de Retterode, contrôleur général de l'administration civile, visées par le chevalier de Boucheporn, préfet du Palais. Se trouvent parfois jointes quelques factures, mais pas de devis descriptifs.

qués (*sic*) en argent»; le 12 juillet 1813 pour les «nouveaux appartements» du roi à Bellevue il ne fournit pas moins de soixante chaises; et Ruhl, pour ceux de la reine demande le 31 août 1813, 1501 fr 44 pour «un grand divan demi-ronde richement sculptés (*sic*), deux fauteuils richement sculptés, douze tabourets en forme d'une X».

De mêmes noms ne cessent de revenir dans ces mémoires qui nous donnent ainsi les principaux fournisseurs de Jérôme: ce sont B. Engel, J. Ruhl, Pfaff, ébénistes, le menuisier Koch, F. Wischmann bien sûr, l'ébéniste, auteur du célèbre bureau de Jérôme qui a heureusement échappé aux destructions, le doreur Schwank, le serrurier Hochapfel etc; pour la miroiterie, c'est la firme Christian Heckel, fils et veuve. Les fournisseurs de tissus sont Henri Ludwig, Boucher, dont le nom français traduit l'origine huguenote; Zahn est passementier. Il faut bien sûr distinguer les artisans fabriquant sur place, en particulier les ébénistes, des marchands qui jouent seulement un rôle d'intermédiaire et par lesquels passent vraisemblablement les commandes faites en France, tel cet Isaac Mansbach dit «marchand de meubles», qui le 31 août 1813 fournit pour 1550 frs «deux grand baldaquins en acajou et un dôme, un grand bois de lit en acajou avec estrade». Quoiqu'il en soit, il ne faut pas sous-estimer la production locale et admettre que Jérôme s'est d'abord fourni sur place.

L'exemple de Cassel n'est sans doute pas unique. A Stuttgart, si l'on en croit les précieux souvenirs de Max Bach, le prince de Pückler-Muskau, visitant le château, s'exclamait: «es ist ein doppeltes Verdienst dieser Zimmer, daß der größte Teil der Möbel im Lande gemacht sind»<sup>18</sup>. Mayence ne saurait être invoqué qu'avec réserves, puisque, pour éviter une trop grande dépense, on a fait venir les meubles des anciens palais du roi Louis en Hollande<sup>19</sup>. Un état des meubles nécessaires, en date du 14 juin 1812, précise les «meubles que l'on ne peut trouver à Mayence»: ce sont ceux des appartements privés de l'empereur, qui demandent le plus de soins. L'intendant des biens de Hollande les expédie par bateau (juillet 1812), mais n'a pu tout fournir: un état du 19 juin 1812 montre que ces manques concernent précisément le mobilier demandé pour la chambre à coucher de l'Empereur; n'ont pu être trouvés «un grand fauteuil sculpté en bois peint, les banquettes du grand salon, les bustes et girandoles». Un devis du 14 novembre 1812, de 35. 746 fr fait état des meubles à exécuter à Mayence, à exécuter à Paris. Le choix est très significatif: tous les bustes, quinquets et girandoles sont commandés à Paris:

<sup>18</sup> Max BACH, *op. cit.*, p. 65.

<sup>19</sup> Pour les aménagements du quartier impérial de Mayence, on renvoie au dossier conservé aux Archives nationales de Paris, sous la cote 02 529 et 530. Quartier Impérial de Mayence, années 1812 et 1813.

ils seront fournis par les maisons »Valentin, fabricant de lustres et de bronzes, 19 rue Duphot« ou par »Philippe Duverger, fabricant de lustres et lampes à courant d'air, 15 rue Neuve des Petits-Champs«. Par contre pour le mobilier on n'hésite pas à faire appel à un tapissier et ébéniste local. Desmazis, l'administrateur du Garde-meuble, dans un rapport au duc de Cadore du 6 novembre 1813, transmet l'avis de l'architecte Cheussey: »il existe à Mayence un tapissier intelligent et en état d'entreprendre la confection de cet ameublement«; aussi lui commande-t-on la grande table de la salle à manger pour 50 couverts. Cet exemple montre bien le rôle respectif de ce qui est commandé à Paris (pendules, lustres) ou exécuté sur place. Les décisions correspondent dans l'ensemble à celles prises à Cassel.

L'exemple de Würzburg si remarquablement étudié par Sedlmaier et Pfister<sup>20</sup> pourrait fournir une confirmation supplémentaire. On sait que le grand duc de Toscane fit aménager trois appartements entre 1807 et 1814, pour lui même, la Grande duchesse et ses filles. Sedlmaier qui a consulté les archives Salins de Montfort à Francfort, cite bien quelques factures montrant des provenances parisiennes, telle une facture du 25 février 1812 de l'ébéniste Lesage, 26 Bd des Italiens pour des »*commodos*« et, il faut le souligner, »*des pendules*«. C'est encore des pendules que la »*fabrique de bronzes (sic) Picnot*«, rue des Fossés Montmartre, adresse en février 1812, mais pour les lustres on fait appel à la »*fabrique de Dresde*«. <sup>21</sup> Aussi bien les principaux ébénistes et décorateurs sont-ils allemands: l'équipe des Johann-Baptist Froidevaux, Johann-Valentin Raab, Georg Stark, Hildebrand a pratiquement mené seule sous la direction de Salins de Montfort un ensemble décoratif aussi important que ceux dus à Catel et Thouret. Peut-on nuancer les conclusions de Sedlmaier et Pfister, lorsqu'ils déclarent: »es war nur Import fremder; gedanklich gewählter Schönheiten« <sup>22</sup>. C'est leur incompréhension relative pour un décor dont la nationalité ou plus exactement l'internationalisme les gênait, qui les a sans doute empêchés de pousser un étude qu'il sera désormais difficile de compléter.

En fait le style Empire s'est si bien acclimaté en Allemagne qu'il dépasse de beaucoup les limites chronologiques correspondant au régime impérial ou à la présence française et marque pour vingt ans le décor de la demeure princière. La terminologie en usage est significative: c'est le mot Spät-ou Nachempire qui désigne ces mobiliers conçus pour les palais

<sup>20</sup> Richard SEDLMAIER et Ludwig PFISTER, Die Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München, 1923, 2 vol., cf. pp. 148-149, 243-244, et les planches correspondant aux pièces décrites.

<sup>21</sup> SEDLMAIER, op. cit., p. 244, note 490.

<sup>22</sup> id., op. cit., p. 148.

alors que les *Gebrauchsmöbel*, si l'on suit Schmitz, se plient à toutes les inventions du Biedermeier. Ainsi voit-on à Cassel Wilhelm I., puis, après 1821, Wilhelm II. achever les aménagements de la *Neue Residenz* et de *Wilhelmshöhe*, avec l'équipe qui avait servi Jérôme et dans le même style: Johann-Conrad Bromeis exécute pour la salle à manger de la *Neue Residenz* à Cassel des compositions pompéiennes; à Fasanerie, près de Fulda, il compose un décor qui rappelle les solutions en faveur sous le Directoire. Klenze, qui aux côtés de Bromeis et sous la direction de Grandjean de Montigny et Jussov, avait fait ses premières armes à Cassel, dessine le mobilier de la Résidence à Munich dans un style qui, par sa monumentalité, l'emploi du bois peint, fait songer aux ensembles de Jacob-Desmalter encore visibles à Compiègne.<sup>23</sup> De cette pérennité de l'Empirezeit témoignent la salle du trône du palais royal de Munich, dessinée par Klenze, ou ces ensembles comprenant tabourets, candélabres et trône que l'on peut encore voir à *Wilhelmshöhe* et Fasanerie<sup>24</sup>. Le modèle immédiat est celui dû à Grandjean de Montigny pour le Palais des Etats de Cassel<sup>25</sup>, lui même inspiré des décors conçus pour les Tuileries ou le Sénat. On peut juger malheureuses les proportions des exemplaires casseliens, mais l'inspiration française est indéniable. Du reste le Palais des Etats, tel que l'avait conçu Grandjean de Montigny, avait pour but de rendre sensible la participation du royaume de Westphalie à la grandeur impériale, dont il reprenait le cérémonial et le décor symbolique. En adoptant les solutions trouvées à Cassel, les souverains allemands reconnaissaient que le style défini sous l'Empire était celui qui décidément convenait le mieux à la majesté du pouvoir. Style monarchique, il témoignait en Allemagne même et malgré les péripéties de l'histoire, de la continuité du pouvoir légitime. Ce sera un des paradoxes de l'art décoratif, que Napoléon III., prisonnier à *Wilhelmshöhe* ait séjourné dans une chambre, dont le mobilier Empire, malgré les apparences, avait été fait pour le Kurfürst Wilhelm II.,<sup>26</sup> quinze ans après la parenthèse du royaume de Westphalie.

\*

<sup>23</sup> Cf. les planches gravées, parues dans: *Die Decoration der inneren Räume des Königsbaues zu München*, Wien, L. Fortner.

<sup>24</sup> KLENZE, op. cit., pl. VII; *Wilhelmshöhe, Weißensteinflügel*, chambre n°102: BIEHN, op. cit., p. 27 et fig. 9.

<sup>25</sup> Grandjean de Montigny, *Plans, coupes, élévations et détails de la restauration du Palais des Etats et de sa nouvelle salle à Cassel*, 1810. Pour la salle du trône, cf. pl. 8.

<sup>26</sup> Paul HEIDELBACH, *die Geschichte der Wilhelmshöhe*, 1909, cf. p. 346-347, où l'on voit la photo de Napoléon III dans une chambre de *Wilhelmshöhe*. Le lit de repos, avec trophées d'armes et casques, est actuellement visible dans la *Weißensteinflügel*, chambre n°112, Biehn, p. 24.

Dans l'histoire des relations artistiques franco-allemandes sous l'Empire, les aménagements intérieurs de certaines demeures princières constituent donc un chapitre limité peut être, mais exemplaire. Les formules françaises ne sont pas imposées, mais acceptées; il y a une réelle collaboration entre artistes français et allemands, dont témoignent l'importance et la qualité du mobilier réalisé sur place. La survie de l'Empirestil au delà de 1815 peut même être considérée comme une revanche de la nouvelle Allemagne, capable de mener à terme ce que les bouleversements politiques avaient interdit en France. Mais ce cas précis d'attraction ne doit pas faire oublier tout un mouvement de réaction, d'opposition à l'art français, né sous l'Empire ou renforcé par lui, dont on discerne mal à vrai dire l'exacte importance, et qui, vingt ans après, suscite par contre coup une véritable crise allemande de la pensée française. Cette interprétation se trouve par exemple chez des critiques aussi compréhensifs pour l'art allemand que Fortoul ou Raczynski. Ainsi évoquant les tendances de l'art au début du XIX siècle, partagé entre les «fadeurs mythologiques des tableaux à zéphires et aurores» et par réaction «les académies à muscles tendus», Raczynski juge que ce sont précisément «ces défauts qui ont engagé les allemands, alors si opposés de sentiments et d'intérêts à la France impériale, à exploiter d'autres régions intellectuelles»<sup>27</sup>. Le retour aux primitifs, la naissance de l'école nazaréenne, l'appropriation de l'art gothique, considéré comme d'origine allemande, constitueraient autant de réactions anti-françaises, de revanches prises sur les années napoléoniennes. Une telle interprétation est assurément fort contestable et doit être examinée avec la plus grande prudence; l'intéressant est son existence même, et il faudrait pouvoir suivre pas à pas du côté français aussi bien que du côté allemand le cheminement par lequel on y est arrivé. Une histoire critique de l'art français vu par les allemands, à l'image de celle que Mr. Becker annonce pour la peinture allemande dans ses rapports avec la France, permettrait enfin de sonder les reins du mythe de l'*altdeutscher Art*.

Dans le mouvement de renouveau du patriotisme allemand lié à la restauration des valeurs médiévales, l'histoire de l'art a bien sûr sa place<sup>28</sup>. C'est en visitant le Musée Napoléon et la collection des Bois-serée, en suivant leurs efforts pour la restauration du Dôme de Cologne, que Frédéric Schlegel prit conscience de l'existence d'un art proprement allemand. Les primitifs rassemblés au Musée Napoléon lui plaisent dans

<sup>27</sup> Comte Athanase RACZYNSKI, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, 3 vol., Paris, 1836-1841. Cf. t. I, p. 72.

<sup>28</sup> Jacques DROZ, *Le romantisme allemand et l'Etat*, Paris, 1966, les passages sur les Schlegel, pp. 50-65, 168-173, 248-266.

la mesure où ils s'éloignent d'un académisme, d'un néo-classicisme assimilé avec l'art français: »*Ich habe durchaus nur Sinn für die alte Malerei, nur diese verstehe ich und begreife ich. Von der französischen Schule und von den ganz späten Italiänern will ich nicht sprechen*«<sup>29</sup>, déclare-t-il dans sa lettre à un ami de Dresde, datée du printemps 1802, parue dans »Europa«. En 1819 donnant le compte-rendu de l'exposition des artistes allemands au Palais Caffarelli à Rome, il insiste sur cette confusion salvatrice: le néo-classicisme, est par définition »*die französische Schule*«, même s'il n'est pas limité à la France et si Mengs et Winckelmann sont bien les inspirateurs de David, jugé pour la cause »*der grosse Meister dieser Schule*«<sup>30</sup>.

Encore fallait-il, face à l'école française, définir l'école allemande. Artaud de Montor dans ses »*Considérations sur l'état de la peinture en Italie*«<sup>31</sup> souhaitait que des amateurs »*puissent maintenant réunir les tableaux des écoles flamande, allemande, hollandaise, jusqu'à Albert Dürer et Luc de Leyde!*«<sup>31</sup>. Le point d'exclamation n'est pas indifférent et témoigne surtout de l'éclectisme et de l'ouverture d'esprit d'Artaud. En effet autant l'on admire volontiers les préraphaélites italiens, autant les primitifs allemands sont alors difficilement appréciés. Paillot de Montabert, classant les diverses écoles médiévales, juge sévèrement l'*école gothique du nord*«<sup>32</sup> dont les productions aux »*mouvements raides et angulaires ... aux grotesques draperies de camelot ou de parchemin mouillé*«<sup>32</sup> n'ont rien de comparable avec les »*peintures d'un style simple, raisonnable et sagement composé des primitifs italiens*«<sup>32</sup>. Peut on dire que Sulpice Boisserée n'était pas tellement éloigné des conceptions de Paillot. Ce n'est pas par hasard que sa collection était riche en maîtres flamands et qu'il fit de Van Eyck un peintre allemand. L'annexion des Pays-Bas à l'Allemagne permettait de considérer comme allemands des primitifs qui par comparaison au moins avec ceux de la Haute Allemagne, paraissaient plus dignes de »l'école florentine du moyen âge«. Dürer lui même est, semble-t-il, moins apprécié par Boisserée que Van Eyck, lorsque il écrit à Goethe le 10 juillet 1817 que »*la seule comparaison de notre tableau si généralement célèbre de Dürer ou de morceaux de Wohlgemuth ... avec les œuvres d'art de Basse Allemagne a toujours mieux fait reconnaître la*

<sup>29</sup> Ernst BEHLER, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, t. IV, 1959, p. 13. La »Relation« est publiée dans »Europa«, 1803, n°6, pp. 108-157.

<sup>30</sup> Fr. Schlegel, dans BEHLER, op. cit., p. 241. La relation sur l'exposition des artistes allemands à Rome et l'état de l'art allemand à Rome, est publiée dans les Wiener Jahrbücher der Literatur, t. VII, 1819.

<sup>31</sup> Artaud de Montor, Considérations... 2ème édition, 1811, p. 141.

<sup>32</sup> Paillot de Montabert, Dissertation sur les peintures du moyen-âge ... Paris, 1812, p. 36-37.

*supériorité de celle-ci*<sup>33</sup>. Aux italiens de la collection Solly, achetée par la Prusse en 1821, Sulpice Boisserée pouvait opposer tous ses tableaux attribués alors à Van Eyck, et c'est fort des doctrines de Boisserée que Frédéric Schlegel voyait dans l'auteur du retable de l'Agneau mystique transporté à Paris, le maître direct de Holbein et Dürer<sup>34</sup>, et jugeait la Madonne de Dresde, grâce à cette filiation, plus *»vraie«* que celle de Raphael. Dans la restauration de la nation allemande, celle des primitifs allemands tient pour les Schlegel une place essentielle. Face à l'école française, rationaliste et païenne, il faut revenir à l'art de ces primitifs allemands, une des nombreuses manifestations de la grandeur de la *Ritterschaft* germanique. Si l'on en croit Raczyński c'est bien aux frères Boisserée, *»grâce aux travaux qui ont précédé la formation de leur galerie et à la galerie elle-même que le public est enfin parvenu à savoir que l'Allemagne a possédé une école fort distinguée dès le XIV siècle et que cette école, de même que toute celles d'Italie, tenait son origine de Byzance; on a appris que Van Eyck avait été le créateur d'une école de peinture purement allemande; on a découvert dans ses ouvrages des qualités éminentes, une naïveté, une pureté de sentiments et une vérité qu'on n'y avait pas cherché auparavant ce n'est que dans les ouvrages de cette époque que se trouvent les caractères distinctifs de l'ancienne peinture allemande; dans les ouvrages postérieurs, on reconnaît l'influence des italiens et des allemands de la fin du XVI siècle*<sup>35</sup>.

Si dans cette prise de conscience la réaction antifrançaise n'a certainement pas le rôle déterminant que vers 1830 les historiens français de l'art allemand ont voulu lui donner, la part des frères Schlegel et Boisserée, ce que l'on sait de leurs sentiments pendant les années de l'Empire,<sup>36</sup> montre qu'elle y a au moins contribué. On comprend dans ces conditions comment l'école nazaréenne a pu être à son tour présentée comme un des effets indirects des temps napoléoniens: *»Tandis que les armées françaises traversaient en tous sens l'Allemagne, et préparaient peut être son unité en paraissant violenter son indépendance, quelques jeunes artistes que le besoin d'un art national agitait déjà, allèrent se refaire une patrie loin de celle où ils se trouvaient comme exilés*<sup>37</sup>*«* résume Fortoul. Il faut se garder d'adopter telle quelle l'explication. Après tout c'est Vienne et non Paris que la *Lukasbruderschaft* quitte pour Rome et Rome même était

<sup>33</sup> Cité dans Pierre MOISY, *Les séjours en France de Sulpice Boisserée (1820-1825)*, 1956, p. 158. Cf. sur la collection Boisserée pp. 17-26, et la nationalité allemande de Van Eyck, pp. 157-163.

<sup>34</sup> Schlegel, *op. cit.* (cf. note 29, ci-dessus), p. 43.

<sup>35</sup> A. RACZYŃSKI, *op. cit.*, p. 73.

<sup>36</sup> P. MOISY, *op. cit.*, pp. 38-46.

<sup>37</sup> Hippolyte FORTOUL, *De l'art en Allemagne*, t. I, 1841, p. 263.

ville française. Mais il est vrai que les compagnons d'Overbeck souffrent de l'académisme international, et francisé, tout comme dans l'atelier de David, autour de Maurice Quay, certains élèves, rebutés par le républicanisme intransigeant et les idées révolutionnaires de leurs camarades, créent face aux »crassons« la secte des »penseurs« et un »parti aristocratique«<sup>38</sup>. Assurément les »partis artistiques« sont loins de correspondre à des choix politiques déterminés et le néoclassicisme n'est pas forcément l'art officiel de l'Empire. Napoléon, comme on le sait, aimait Ossian et les tableaux commandés à Girodet et Gérard pour la Malmaison témoignent d'un goût aussi indépendant que celui du prince royal de Prusse achetant les paysages de Friedrich. Inversement lorsque les néoclassiques Hetsch et Wächter vont s'installer à Rome, leur aversion pour les parisiens ne les conduit pas à renier l'enseignement de David, qu'ils retrouvent avec celui de Camuccini; de même Johann Anton Krafft, un des artistes allemands dont les sujets sont les plus franchement patriotiques, n'a pas besoin pour s'exprimer de formules archaisantes. Il n'en reste pas moins que les nazaréens rejoignaient l'effort de Schlegel pour restaurer un art allemand; né sous l'Empire, leur mouvement apparaissait naturellement comme une des expressions du sentiment national, lié aux vicissitudes de la période.

L'intense effort de réflexion suscité par les bouleversements de l'ère napoléonienne devait en particulier redonner une nouvelle vie au thème de l'origine allemande de l'art gothique<sup>39</sup>. Prés de trois siècles après Wimpheling, Goethe, en 1772 avait célébré dans la cathédrale de Strasbourg une création toute allemande et vu dans Erwin de Steinbach un des maîtres du »deutscher Baukunst«. Mais c'est sous l'Empire que l'art gothique devait vraiment être fondé comme »l'altdeutscher Architektur«, selon le titre de l'ouvrage de Costenoble paru en 1812. Si en 1801 les »Conférences sur les belles lettres et l'art« d'August Wilhelm Schlegel montrent qu'il ne rejette pas la filiation sarrazine<sup>40</sup>, tout l'effort d'hommes comme les frères Boisserée ou Christian Ludwig Stieglitz tendra à renforcer la thèse de l'origine allemande et dans ses conférences données à Vienne sur l'histoire moderne, Friedrich Schlegel peut affirmer que »l'architecture gothique ou plutôt antique allemande, est toute sortie de l'esprit allemand«<sup>41</sup>. L'histoire de la restauration de la cathédrale de Co-

<sup>38</sup> E. J. DELÉCLUZE, Louis David, son école et son temps. 2<sup>ème</sup> édition, 1860, p. 79.

<sup>39</sup> Cf. PAUL FRANKL, The Gothic, Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries, Princeton, 1960, pp. 447-479.

<sup>40</sup> J. MINOR, A. W. Schlegel, Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst, 1884, p. 180. Cité dans FRANKL, op. cit., p. 456.

<sup>41</sup> Frédéric Schlegel, Tableau de l'histoire moderne, traduction CHERBULIEZ, 1831, t. I, p. 236.

logne, jugée comme l'édifice original de l'art gothique, l'archétype de la cathédrale, constitue un des épisodes les plus célèbres de cette querelle des origines. Les implications politiques n'en étaient pas au reste immédiatement évidents, puisque les Boisserée n'hésitaient pas à solliciter l'aide du régime impérial. En 1812, au passage de Madame Letizia à Cologne, Sulpice lui présente les planches de son album et l'ouvrage fut dédié à l'Impératrice des Français, dédicace que la chute de l'Empire rendit caduque: »*Dieu soit loué qu'au seuil de cet ouvrage ne préside pas ce nom maudit de Dieu, depuis l'origine*« écrit Dorothee Schlegel à Sulpice<sup>42</sup>. Même si elle n'est pas ressentie comme une preuve d'hostilité par le régime impérial, il faut souligner que cette volonté de considérer l'art gothique comme art allemand n'a pas proprement d'équivalent en France à cette période. Pour Alexandre Lenoir, le créateur et mainteneur du Musée des Monuments français, l'art gothique est arabe ou sarrazin; il a été rapporté par les croisés. Les peintres »troubadours«, tels Richard Fleury ou Revoil, affectionnés par Joséphine, sont moins soucieux d'antiquités nationales que de sujets émouvants; cette crise nationale, la France ne la connaîtra que sous la Monarchie de Juillet quand, par réaction contre les affirmations de Boisserée, l'école française avec Arcisse de Caumont et Verneilh restituera à la France l'origine de l'art gothique, prouvera que Cologne est postérieure à Beauvais.

Aussi bien la place prise par l'art dans le mouvement allemand de restauration nationale est-elle essentielle et sans équivalent en France; grâce en quelque sorte aux secousses de la transition napoléonienne, classicisme et romantisme communient dans un même ferveur nationale, servie par deux moyens également employés, moins rivaux que complémentaires. Ainsi s'explique ce double visage de l'architecture allemande usant avec la même force du vocabulaire antique aussi bien que médiéval, comme en témoignent les réalisations de Klenze et Schinkel à Munich et Berlin. Alors qu'en France le choix sera posé en termes de combat: ou Saint-Vincent-de-Paul ou Saint-Clotilde, l'Allemagne saura jouer sur les deux chapitres: Hofkirche à Munich au milieu de la nouvelle Athènes. Un des exemples les plus éclairants de cet éclectisme national est offert par le tombeau de la reine Louise avec les projets concurrents de Schinkel et de Rauch. Pour Schinkel seule la »*religion chrétienne, religion de l'espoir, promet le passage à une plus belle vie*« et l'héroïque reine Louise ne mérite-t-elle pas de reposer dans une »*forêt de palmiers*<sup>43</sup>?«. L'art gothique est garant d'un dernier séjour de fraîcheur et de paix, où la reine sera reçue par cette chevalerie qui a fait l'Allemagne. Schadow des-

<sup>42</sup> Cité dans MORSY, op. cit., p. 40.

<sup>43</sup> Fr. Schinkel, Nachlaß, Berlin, 1862, t. III, p. 153.

sine une gisante dans le plus beau style du XIV<sup>e</sup> siècle. Mais avec le projet de Christian Rauch, finalement adopté, c'est la matrone romaine, l'impératrice reine qui sont tout autant les figures de Louise, héroïne antique aussi bien que sainte. Il y a moins là un combat des modernes et des anciens que deux lectures possibles d'une même volonté nationale.

De même Schinkel grâce à qui Berlin deviendra cette capitale à l'antique que Percier et Fontaine n'eurent pas le temps d'édifier à Paris pour l'Empereur, dessine dès 1811 pour la Petrikirche un dôme gothique; son projet de 1816 pour le monument de la Délivrance, prévu pour la Leipzigerplatz, est une immense église gothique dont le chœur est couronné d'un dôme. Il est intéressant de voir comment dans une lettre à Friedrich Wilhelm III.<sup>44</sup>, il justifie le style d'un édifice qui doit témoigner au monde de *»l'honneur de toute la nation«*: c'est qu'il appartient à la Prusse qui a dépassé dans le combat pour la libération tous les autres peuples, de donner précisément à l'art gothique, à *»l'altdeutscher Bauart«* sa pleine mesure. La génie visionnaire de Schinkel qui s'exprime aussi bien dans le vocabulaire classique, croit saisir dans l'art gothique la meilleure expression de l'état d'âme d'une nation retrouvée et réconciliée avec son passé. A cette architecture de la grandeur et de l'expression politique, le gothique apporte une possibilité inconnue alors au reste de l'Europe. Cette familiarité avec le gothique ne se démentira pas en Allemagne; en France elle ne deviendra réelle que plus tard, par réaction contre l'appropriation allemande.

Comment ne pas évoquer ici la demeure du baron de Stein au château de Nassau<sup>45</sup>, si symbolique de cette présence du gothique national? Le cabinet de travail du grand patriote allemand est installé dans une tour octogonale, spécialement construite, voûtée d'ogives, lambrissée avec un décor d'arcs brisés; mais le mobilier est de style Empire, de ce Spättempire qui a connu en Allemagne un tel succès. Une pendule achetée à Paris en 1814, des stuqueries de Schadow font de cette demeure une nouvelle Malmaison, tout allemande, illustrant la manière dont le génie allemand fait servir à la gloire nationale passé et présent. Cette alliance du classicisme et du romantisme, de la tradition antique et de *»l'altdeutscher Kunst«* n'a-t-elle pas été renforcée par la crise des années impériales?

\*

Peut-on ici rappeler le témoignage de Raczyński, commentant en 1838 les travaux entrepris à Munich, jugement évocateur de l'écho suscité en

<sup>44</sup> Cité dans Hermann ZILLER, Schinkel, 1897, p. 30.

<sup>45</sup> Ph. JULLIAN, Le charme du château de Nassau, dans *Connaissance des arts*, février 1969, pp. 94-99.

France par l'évolution de l'art allemand?« *L'amour de la gloire n'est pas étranger aux entreprises du roi, mais je me plais à en découvrir les motifs dans un sentiment plus noble encore: aucun allemand n'a senti plus vivement que le roi les outrages et les calamités que la république française, dans l'exercice de sa liberté, et l'empire, dans son amour des batailles, ont déversées sur l'Allemagne... C'est à ce sentiment que se rattachent les premiers symptômes de son amour pour les arts, toujours en étroite liaison avec celui de la gloire nationale...*»<sup>46</sup>. Le roi Louis qui a su s'attacher Klenze, exact disciple par Grandjean de Montigny de Percier et Fontaine, mais aussi acheter la collection Boisserée, témoigne de cette tension interne de l'art allemand qui ne cessera de songer aux leçons de l'entreprise artistique de l'Empire français, de ce double phénomène d'attraction et de réaction qui marque les relations artistiques entre la France et l'Allemagne sous l'Empire et dans les années qui lui succèdent.

---

<sup>46</sup> A. RACZYNSKI, op. cit., t. II, p. 95.