

sprache aber mit einem Partner beginnen, nicht wie er einmal war, sondern wie er jetzt, in dieser geschichtlichen Stunde, da ist und Geschichte erlitten hat. Ein erster Anlaß, diese Meinung zu prüfen, ergab sich bei dem Wiederaufbau der Paulskirche in Frankfurt... Die Denkmalpflege wollte den alten Bau historisch genau wiederhergestellt haben, aber wir widersetzten uns, denn die große Ruine war weitaus herrlicher als das frühere Bauwerk, ein riesiges Rund aus nackten, ausgeglühten Steinen von einer beinahe römischen Gewaltsamkeit. So schön war das Bauwerk noch niemals gewesen, und wir erreichten, daß es so blieb. Das Mauerwerk des Raumes war freilich zu schlecht, als daß man es unverputzt lassen konnte... Der Bau dient heute geistigen Dingen von hohem Rang — der Friedenspreis des deutschen Buchhandels und der Goethepreis werden dort verliehen, und die Reden der Preisträger sind oft politische Taten von schwerem Gewicht — und er ist von einer solch nüchternen Strenge, daß darin kein unwahres Wort möglich sein sollte“ (Abb. 2–3).

In Frankfurt wird zur Zeit allen Ernstes die Rekonstruktion der Paulskirche in den Zustand vor der Zerstörung im 2. Weltkrieg erwogen. Es mag Frankfurter Privatangelegenheit sein, was sonst dort auf dem Römerberg geschieht. Diese Pläne für die Paulskirche aber gehen die gesamte Republik, gehen vor allem auch die gesamte deutsche Kunstgeschichte an, die dagegen energisch protestieren sollte. Die für die Rekonstruktion benötigten 22 Millionen DM sollen bundesweit gesammelt werden, da, nach Aussage des Oberbürgermeisters in Frankfurt, die Paulskirche „ein gesamtdeutsches demokratisches Denkmal ist“. Dem wäre nur hinzuzufügen, daß zur deutschen Geschichte eben auch das Dritte Reich, die daraus entstandenen Zerstörungen des 2. Weltkrieges und der Wiederaufbau gehören; „Ein Denkmal ist ein Mal zum Denken“ (Rudolf Schwarz).

Hiltrud Kier

Ausstellungen

WATTEAU À FRANCFORT.

A propos de l'exposition «JEAN ANTOINE WATTEAU,
EINSCHIFFUNG NACH CYTHERA. L'ILE DE CYTHÈRE»,
Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main,
4 septembre—10 octobre 1982.

A la fin de l'année 1980, la galerie Cailleux (Catal. expo. *Des Monts et des Eaux. Paysages de 1715 à 1850*, Paris—Genève, 1980—81, n^o 44 et pl. I en couleurs. L'importante notice du catalogue a été en grande partie rédigée par Marianne Roland-Michel à qui l'on doit quelques unes des plus fines analyses récentes de l'oeuvre de Watteau) exposait un tableau que l'on s'accordait jusqu'alors, unanimement à peu s'en faut — Martin P. Eidelberg fait exception (*Watteau's Drawings. Their Use and Significance*, New York et Londres, Garland, 1977, p. III “a copy”), — à considérer comme de Watteau, *L'île de Cythère*. L'oeuvre, bien connue, était mentionnée depuis plus d'un siècle par tous ceux — et ils sont

nombreux — qui se sont penchés sur Watteau. Mais rares étaient les spécialistes qui avaient pu l'étudier dans de bonnes conditions, dans la collection parisienne qui la conservait, la célèbre collection Heugel. Son examen à l'exposition Cailleux était d'autant plus facile que le tableau venait de faire l'objet d'une restauration attentive. Il n'était un secret pour personne que le tableau Heugel était à vendre. C'est dire avec quelle attention les quelques spécialistes de Watteau et les nombreux directeurs et conservateurs de musée à la recherche pour leur musée d'une oeuvre de ce peintre si rare examinèrent la photographie qui occupait la moitié supérieure de la page 42 du catalogue d'une modeste vente de Christie's du jeudi 18 décembre 1980: on y voyait un tableau identique à celui qu'exposait la galerie Cailleux, accompagné du texte suivant "97. J. A. Watteau. Ladies and Gentlemen embarking for the Isle of Cythera. 17 x 21 in. (43.1 x 53.3 cm). Exhibited British Institution 1858, n^o 86 (as Watteau)". Nous demandâmes (et reçûmes) de bonnes photographies du tableau, mais, lorsque nous primes rendez-vous chez Christie's pour étudier l'oeuvre qui entre temps avait été retirée de la vente, il nous fut répondu que le propriétaire s'y refusait pour l'instant. Il devenait dès lors difficile sinon impossible de décider laquelle des deux versions était authentique. Le vendredi 11 décembre 1981, le tableau anglais passait à nouveau en vente. On apprendait qu'il était vendu "by Order of the Trustees of the late Major-General E. H. Goulburn Settlement". L'oeuvre avait droit cette fois-ci à une reproduction en pleine page et à une notice bien plus détaillée concernant sa provenance. L'auteur de la notice avait fait d'importantes recherches pour retracer l'historique de l'oeuvre, en Angleterre selon lui au plus tard en 1748, et pour tenter de prouver qu'il existait deux versions autographes de la composition, le tableau parisien *et* le tableau anglais. Il ne pouvait finalement se résigner à considérer la toile anglaise comme de la main de Watteau; en effet l'oeuvre était vendue comme "attributed to Jean-Antoine Watteau" (un faible progrès par rapport à la vente de 1980, on trouve en effet, dans la *Notice and Conditions of Sale* du catalogue de Christie's, les explications suivantes "The initials of the first name(s) and the surname of the artist, or 'Attributed to' or 'Circle of' or 'Workshop of': In our opinion a work of the period of the artist and which may be in whole or part the work of the artist."

Outre l'existence de la version parisienne, les réserves des responsables de Christie's reposaient sur des raisons techniques "The detection of Prussian blue in the sky of the present lot may or may not be significant: the pigment was first made in 1704, but was not used by artists until circa 1730 — a time margin that might or might not allow its use by Watteau". Nous reviendrons plus loin sur la validité de cet argument. Disons seulement en passant que lorsque les meilleurs experts des salles de vente se reposent sur les avis des laboratoires et ne font plus confiance à leurs yeux, quelque chose a changé, et que la priorité donnée de tous temps en Angleterre aux *connoisseurs* est dangereusement battue en brèche.

Acquis par une galerie franco-newyorkaise, fort bien restauré par Gabrielle Kopelman et exposé quelques mois plus tard (Catal. expo. *From Watteau to David*.

A Century of French Art, Maurice Segoura Gallery, New York, 1982, n° 1 et pl. 1 en couleurs. On soulignera le rôle de Christophe Janet dans la découverte et l'étude de l'oeuvre), le tableau vient d'être acheté par le Städtelsche Kunstinstitut de Francfort (on insistera sur le rôle de Hermann J. Abs dans les négociations qui ont entouré l'achat du tableau). On le rappelait à l'occasion de l'inauguration de l'exposition consacrée au tableau, le 4 septembre 1982, c'était la première oeuvre de Watteau à entrer dans un musée allemand depuis les achats de Dresde et de Frédéric le Grand au XVIIIe siècle (*Abb. 4*).

L'exposition *Einschiffung nach Cythera* de Francfort ouvrait, avec deux ans d'avance, l'année Watteau. L'on sait qu'en 1984, à l'occasion du tricentenaire de la naissance de l'artiste, le Louvre en collaboration avec les Schlösser und Gärten de Berlin et la National Gallery de Washington projetait de consacrer au peintre et au dessinateur une grande exposition. Rarement exposition aura été plus nécessaire. Si Watteau est peut-être le peintre français — avec Cézanne, avant Cézanne! — sur lequel on a le plus écrit et en toutes les langues (seuls sans doute Van Gogh et Picasso peuvent lui disputer ce dangereux honneur, mais on les considérera respectivement comme hollandais et espagnol), il est aussi sans nul doute un des plus mal connus. Les spécialistes ne s'accordent que rarement sur l'authenticité de ses oeuvres, même les plus célèbres, jamais sur leur datation. Quant à leur signification, elle fait depuis un siècle l'objet d'incessantes révisions. Rarement en histoire de l'art, a-t-on autant interprété, échafaudé et analysé sur des bases aussi fragiles, des renseignements aussi lacunaires et fragmentaires.

Notre ambition pour l'exposition de 1984 est d'une extrême modestie: *Rassembler tout ce qui est sûr*, bien évidemment et avant tout les oeuvres, mais aussi les faits. L'inflation littéraire qui a frappé la vie et l'oeuvre de Watteau fait aujourd'hui écran plutôt qu'elle ne permet de porter un jugement serein sur celui qui demeure avant tout, il paraît banal de le répéter, un peintre.

L'exposition de Francfort était, en tout point, exemplaire. Tout d'abord, nous l'écrivons non sans une pointe de vanité, elle s'inspirait des dossiers du département des peintures du Louvre. On connaît le principe de ces dossiers que celui consacré à la *Liberté guidant le peuple* de Delacroix — l'exposition vient d'ouvrir → illustre à nouveau: présenter autour d'une oeuvre capitale tous les éléments qui permettent de mieux la comprendre et par là, de mieux l'aimer, dessins et études préparatoires, gravures et copies bien sûr, mais aussi oeuvres d'autres artistes ayant pu l'influencer ou ayant subi son influence, cette influence pouvant être soit du domaine de la technique ou du style soit de celui de l'iconographie: en un mot, tenter, à l'aide de documents visuels ou d'oeuvres originales, de faire participer le visiteur de l'exposition ou le lecteur du catalogue à ce phénomène si complexe qui est celui de la création d'un chef-d'oeuvre, mais le faire visuellement, sans jamais sacrifier l'image au mot, en privilégiant l'oeuvre d'art et non le discours.

Le dossier et l'exposition de Francfort étaient la parfaite illustration de ces principes. Ainsi d'avoir exposé le *Moïse sauvé des eaux* de La Fosse (1701, Louvre)

et le *Bain de Diane* de Louis de Boullogne le Jeune (1706, Tours) permettait de comprendre immédiatement ce que Watteau, par delà les deux peintres français, ses aînés d'un demi-siècle, devait à Rubens et à l'Albane. Du premier, dont l'importance pour Watteau est évidente, même si les deux hommes s'opposent entièrement lorsqu'on les compare du point de vue «spirituel», il tient un métier, une gamme de couleurs, une manière à part d'intégrer ses sujets dans la nature; il doit au second un goût pour les compositions balancées où sensualité et réserve se mêlent avec bonheur.

Le catalogue de Francfort (*Jean Antoine Watteau, Einschiffung nach Cythera. L'Île de Cythère*, Frankfurt am Main 1982. L'exposition souhaitée par Klaus Gallwitz, directeur du musée, a été brillamment organisée par Margret Stuffmann qui a su déployer son énergie et son habituel charme pour la mener à bien en un temps record. A Margret Stuffmann revient également le mérite d'avoir coordonné les différentes sections de l'excellent catalogue) présentait le tableau nouvellement acquis, abordait les origines du thème de l'*Île de Cythère* qui allait connaître avec le morceau de réception de 1717 du Louvre son ultime épanouissement, comparait les versions Heugel et de Francfort (nous dirons plus loin un mot sur la conclusion de cette confrontation qui rendait, pour tout spécialiste de la peinture du XVIII^e siècle, le voyage à Francfort indispensable), se penchait avec bonheur sur la comparaison des gravures de Larmessin pour le recueil Jullienne et de Philippe Mercier, pour conclure que la première se rapportait au tableau parisien, la seconde à l'oeuvre aujourd'hui à Francfort, reproduisait les dessins préparatoires en insistant sur le rôle de Gillot (on mentionnera à nouveau l'excellent article de Dewey F. Mosby, "Claude Gillot's Embarkation for the Isle of Cythera and its Relationship to Watteau", *Master Drawings*, 1974, XII, 1, pp. 49—56), traitait de l'arabesque dans l'oeuvre de Watteau et tentait, en exposant la *Mariée de village* de Berlin-Dahlem, récemment et habilement restaurée, de se prononcer sur la date (1709—10 nous paraît aujourd'hui vraisemblable) de la toile de Francfort.

Si l'on a beaucoup écrit sur le rôle du théâtre dans l'oeuvre de Watteau, quelques gravures et les exemples du *Tombeau de Maître André* de Gillot (Louvre) de l'*Amour au Théâtre italien* et de l'*Amour au Théâtre français* (Berlin-Dahlem) permettaient de saisir l'évolution de la conception de Watteau et la véritable révolution de son approche — ambiguïté permanente entre le théâtre et la réalité quotidienne — qui, avec le *Carosse d'or* de Jean Renoir, devait connaître son suprême aboutissement. L'on se penchait par ailleurs sur le sens de cette *Île enchantée* pour préférer, en ce qui concerne le tableau du Louvre et peut-être à tort, l'interprétation de Bauer (1966) à celle fameuse de Michael Levey (1961). L'on revenait sur l'importance de la comédie de Dancourt, les *Trois Cousines* (1700), et sur le rapprochement, aujourd'hui à la mode (Tomlinson, 1981), entre Watteau et le théâtre de Marivaux.

Il n'est pas de notre propos d'analyser ici en détail les diverses contributions au catalogue. Rappelons seulement que Margret Stuffmann s'est penchée sur la peinture à Paris vers 1700, les dessins préparatoires, la *Mariée de village*, l'*Île*

enchantée; Paul Eich a comparé les deux versions du tableau, Hannelore Kersting-Bleyl a étudié les arabesques, Norbert Miller s'est penché sur Watteau et Marivaux et Bernd Vogelsang sur la scène et le théâtre à Paris vers 1700. Ces contributions posaient quelques-uns des problèmes auxquels depuis les Goncourt se heurte l'histoire de l'art. Même lues rapidement, elles permettaient de prendre conscience de ce qui nous paraît la caractéristique majeure de Watteau, ne jamais dire clairement les choses, les suggérer, permettre *toutes* les interprétations, avancer et reculer en même temps, soulever un masque qui en découvre un autre, se refuser volontairement à l'interprétation cartésienne, à l'analyse précise et à la simplification. Comment s'étonner dès lors de la tentation des littéraires pour l'oeuvre de Watteau et des maigres résultats obtenus jusqu'à présent?

On voudra conclure par un mot sur le point essentiel de l'exposition, la confrontation des tableaux Heugel et de Francfort. Tout d'abord le catalogue de la vente de 1981 avance que le bleu de Prusse est utilisé en peinture avant 1716 (par La Fosse semble-t-il, et le point n'est sans doute pas à mettre sur le compte de la seule coïncidence). Que Watteau ait été un des premiers à le faire ne surprendra pas quand on sait à quel point l'artiste était un médiocre praticien (peu de peintres ont laissé un aussi petit nombre d'oeuvres en bon état de conservation). Il revenait sans cesse sur ses tableaux et nous paraît le type même de l'artiste expérimentateur.

En second, il paraissait clair qu'il n'y avait qu'un original, le tableau de Francfort. Les repentirs de la composition, peinte *a la prima*, le prouvent. Il restait à déterminer la place de la version Heugel. Nous pensons, pour notre part, que ce tableau, qu'il ait inspiré, comme il paraît vraisemblable, ou copié la gravure de Larmessin, était un faux ancien fort habile, fait dans l'intention de tromper, preuve supplémentaire de la rapide réputation de Watteau au lendemain de sa mort. Il était tentant, dès lors que l'on savait à Paris que l'original de l'*Ile de Cythère* allait passer en Angleterre, d'en faire une copie, de la faire graver dans le recueil Jullienne et de prétendre à tort ou à raison qu'elle appartenait au crédible Jullienne, l'ami de toujours du peintre. Qui aurait osé dès lors réfuter une oeuvre parée d'un aussi parfait *pedigree*?

Encore un mot concernant ce dernier tableau. On l'associe dans plusieurs ouvrages (Dacier et Vuaflart par exemple) à un tableau d'une vente M. R[ochard] à Paris les 13—14 décembre 1858, n^o 64. Dans ce catalogue, on le dit «gravé-tiré du cabinet du comte Pelat, de Francfort» (orthographié Pélaz dans une vente du même collectionneur des 13—14 décembre 1866, n^o 153). Par une amusante ironie du sort, l'original de cette oeuvre de jeunesse, certes encore non sans une certaine raideur dans la composition, mais capitale car elle contient déjà en germe tous les éléments poétiques de la création watteauesque, est heureusement venu remplacer dans cette ville la copie qui l'avait quittée il y a plus d'un siècle!

P. S.

On n'a pas remarqué que le tableau de Francfort était connu de quelques spécialistes anglais avant son premier passage en vente en 1980.

Ainsi, en 1969, les auteurs (R. Raines et J. Ingamells) du catalogue de l'exposition *Philip Mercier* (City Art Gallery, York et Iveagh Bequest, Kenwood) écrivent p. 19, n^o 6: "A painting in an English private collection relates directly to the Mercier version". Dans leur article sur Mercier paru en 1978, les mêmes auteurs ("A catalogue of the Paintings, Drawings and Etchings of Philip Mercier", *Walpole Society*, 1976—78, t. VII, p. 67, n^o 292) mentionnent à propos de la gravure de l'*Île de Cythère* "a version of Watteau's painting which has been in an English private collection since the eighteenth century". Il s'agit à coup sûr du tableau de Francfort.

Pierre Rosenberg

LA GALLERIA PALATINA, STORIA DELLA
QUADRERIA GRANDUCALE DI PALAZZO PITTI.
Ausstellung im Palazzo Pitti, Florenz, 23. 9. 1982—31. 1. 1983

Anlässlich des 400jährigen Jubiläums der Uffizien findet zur Zeit in Florenz eine Reihe von Veranstaltungen statt, welche den Museen der Stadt gewidmet sind. Hierzu gehört eine Ausstellung über die Galleria Palatina, die von der Leiterin des Ufficio Documentazione e Didattica der Sammlung, Marilena Mosco, erarbeitet wurde.

Die Galleria Palatina befindet sich im piano nobile des Palazzo Pitti, in den ehemaligen Repräsentationsräumen und Privatgemächern der mediceischen Großherzöge. Die ausgestellten Werke stammen überwiegend aus den Sammlungen der Medici, wurden aber erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts von den Lothringern, den Nachfolgern der Medici seit 1737, hier zusammengetragen und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Wann genau die Galerie fertiggestellt war und wann sie für das Publikum geöffnet wurde, weiß man nicht; auch die Ausstellung kann diese Frage nicht eindeutig beantworten. Eine förmliche Eröffnung scheint nicht stattgefunden zu haben. Fest steht nur, daß die Galerie 1828 schon besichtigt werden konnte, wenn auch bis 1833 noch Veränderungen vorgenommen wurden. Ein Jahr später, 1834, erschien der erste Führer durch die Galerie, der nun nicht mehr in eine Beschreibung des Palazzo Pitti eingebunden war. Er verzeichnete 497 fast ausschließlich erstklassige Werke. Sie wurden nicht nach Schulen oder Epochen geordnet, sondern — wie eine barocke Bildergalerie — nach ästhetischen Gesichtspunkten wie Farbigkeit, Sujet und Format. Die von Pietro da Cortona mit Deckenfresken ausgestatteten ehemaligen Staatsgemächer der Medici gaben dazu den idealen Hintergrund ab. In diese Räume hängte man großformatige Werke der berühmtesten Meister in schweren barocken Rahmen. Die hinter den Staatsgemächern liegenden ehemaligen Privaträume der Medici hingegen erhielten neoklassizistische Deckenfresken, und man hängte hier kleine Formate und Tondi in schmalen, zarten neoklassizistischen Rahmen. In dieser Form bestand die Galerie nahezu unangetastet bis in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts. Erst die Übernahme des Palazzo Pitti in Staatsbesitz