

Regard rétrospectif sur la formation de l'artiste. Fondements et prémices au XIX^e siècle

Aujourd'hui la reconnaissance des écoles d'art [*Kunstakademien*] va pratiquement de soi et plus personne ne songe à remettre en question leurs prérogatives. Les artistes qui sont appelés à exercer en leur sein en qualité de maîtres et d'enseignants, le sont en vertu de leur réputation, et on leur accorde, tout comme aux élèves, des espaces financés par l'État pour laisser libre cours à leurs recherches créatives et exercer leur art. Le bilan de cette disposition ne s'exprime *a posteriori* pas uniquement dans la publication de volumes somptueux à l'occasion des jubilés¹. Les expositions nombreuses et variées et l'action menée dans l'espace public constituent aussi la preuve constamment renouvelée que les académies ont pour but d'ouvrir les chemins de la création et de libérer les capacités créatives, plutôt que d'atteindre des objectifs définis et une production aux formes arrêtées. Il en va ni plus ni moins de la possibilité d'enseigner et d'apprendre l'art comme un chemin menant à soi.

Et pourtant, la notion d'« art » est plus ouverte que jamais, dans la mesure où les matériaux, les techniques et les nouveaux médias ont repoussé les limites de ses capacités d'expression presque à l'infini. Et l'art et le design s'interpénètrent comme ce fut rarement le cas, dans le respect mutuel de la nécessité d'informer la vie et le travail au moyen de signes, d'images, de formes, qu'elles soient jugées libres, autonomes et dotées d'expressivité en elles-mêmes, ou bien au contraire appliquées et définies par leur fonction. Cela fait bien longtemps que ces frontières sont devenues perméables. Et il n'y pas que le Bauhaus qui puisse être convoqué pour illustrer une telle réciprocité et une telle interaction. Si l'on porte son regard plus loin en arrière, il s'avère que l'on peut tout à fait interpréter la formation d'artiste qui y était dispensée comme une actualisation du passé².

Entre le moment où, au début de l'époque moderne, les arts furent pour diverses raisons reconnus en tant que sciences – à l'initiative d'artistes conscients de leur valeur, qui au nom de la théorie et de l'enseignement, revendiquaient l'esprit, la liberté et une forme d'ascension sociale – et celui où l'État fit édifier au XIX^e siècle palais et écoles pour la foule de maîtres et surtout d'élèves qui s'était considérablement accrue sur le plan numérique, la possibilité d'enseigner l'art au moyen de règles et de systèmes lui garantit une forme de prestige public. L'académie devint au cours du XIX^e siècle une autorité établie en matière de formation pratique et théorique, d'art et de science dans le milieu de l'art propre à la bourgeoisie, voire, au même titre

que les musées et les universités, une instance étatique prescriptrice de valeurs dont l'héritage se fait encore sentir aujourd'hui, avec de nombreuses lignes de continuité. Dès l'origine, elle pourvoyait à une conception théorique de l'art, à sa réalisation pratique et à sa justification, aux moyens pour y parvenir, à la diffusion de l'art et *in fine* à la représentation des artistes en tant que corps social. Grâce à elle se formaient les conventions et la publicité de ce que l'on définissait comme étant de l'art. Et ce, même lorsque des détracteurs s'étaient depuis longtemps déclarés, qui au-delà de ses murs avaient repris de manière libre et autonome les rênes du discours sur l'art par l'intermédiaire de l'exposition et de la critique.

Quels sont donc les repères importants, les lignes directrices et les points de bascule dans la comparaison entre hier et aujourd'hui ? Quels furent les problèmes persistants au « siècle de la réforme permanente » (Edouard Trier), c'est-à-dire au XIX^e siècle ? Les académies voulaient et devaient rendre compte des dynamiques d'évolution de la société en les appliquant à une conception supposée statique et éternelle de leur objet, à savoir l'art et son enseignement, ayant toujours cours. La conduite ou plutôt le laisser-faire dans les académies d'aujourd'hui, ainsi qu'en témoigne un échange et même une dispute entre deux représentants de l'Académie d'art de Munich, Olaf Metzger et Christian Demand, publiée en mai 2008 dans *DIE ZEIT* à l'occasion du jubilé³, était en tout cas déjà très tôt liée au problème de la formation artistique. Et au-delà des divergences pédagogiques, n'en est-il pas resté quelque chose de substantiel dans les fondements, les techniques, les structures, les moyens d'action et les voisinages avec le marché et le commerce de l'art, indépendamment du côté protéiforme des productions jugées « artistiques » selon l'époque ? Les quelques repères donnés par notre regard vers le passé ne doivent naturellement être pris que de manière générale, exemplaire et cursive. Ils concerneront a) la compréhension et l'analyse des fondements et des objectifs de l'académie, b) l'organisation, l'enseignement et les contenus, c) le rapport maître-élève, et d) celui des arts libéraux et arts appliqués, selon qu'il est envisagé à l'académie ou dans les ateliers.

« DE LA POSSIBILITÉ D'ENSEIGNER L'ART » ET DES OBJECTIFS ORIGINELS

D'emblée, une précision historique : c'est un fait notoire que ce sont les artistes eux-mêmes qui ont fondé l'art comme science, et donc la possibilité de son enseignement, ainsi qu'en attestent les premières « académies » du genre – par exemple à Florence, Milan, Rome et Bologne⁴. De l'anatomie à la perspective et aux proportions, l'art du dessin fut de la même manière complété par d'autres apprentissages et d'autres sciences. Les catégories de l'idée et de l'invention contribuaient aussi, à côté des aptitudes manuelles, à lui conférer un statut plus spirituel et donc plus élevé. Car l'art devenait une question de pouvoir, le privilège des princes et non plus un simple artisanat. Et comme la fondation de l'Académie en France le montra un siècle plus tard, cela permit d'obtenir une protection de l'État, de s'émanciper des corporations, d'accéder à un statut à la cour et par la même occasion de s'assurer un carnet de commandes bien rempli⁵. La création et la formation d'une communauté d'artistes au moyen d'un art dispensable selon des règles claires, et qui repose entre les mains

d'un corps professoral érudit, voilà le modèle qui configura le jeu réciproque entre les arts libéraux et les arts appliqués qui, dans ce siècle mercantiliste, pouvaient accroître la fierté nationale et être mis au service de l'économie nationale. L'académie était un atelier d'État en théorie comme en pratique.

Enseigner l'art au service du monarque et de l'État, afin d'élever le goût et de stimuler l'économie jusqu'aux manufactures, est une pensée qui a également présidé aux fondations d'académies qui ont suivi dans des villes de résidence allemandes ; celles-ci ont servi de point de départ à la plupart des lieux encore actuels d'enseignement. Ce sont ici aussi surtout des artistes qui en ont été les initiateurs et ont mis à disposition, dans leurs propres localités et associations, leur savoir artistique « réuni » (dans le sens propre du terme) comme matériau d'un modèle d'exercice inscrit dans un enseignement souvent modeste au départ, mais bien réglé. Qu'il s'agisse de Joachim von Sandrart et de la famille Preißler à Augsbourg et à Nuremberg, de Peter Strudel à Vienne, de Peter Anton von Verschaffelt à Mannheim, de Lambert Krahe à Düsseldorf, des frères Terwesten à Berlin, de Roman Anton Boos et de Johann Christian von Mannlich à Munich, ou, pour finir, de Christian Ludwig von Hagedorn à Dresde, leurs intentions visèrent dès le départ à la création d'une institution d'enseignement et de formation, à la fondation d'une société d'art, ainsi qu'à une élévation du goût dans le pays qui soit mesurée à l'aune des normes internationales. Il en fut du moins ainsi jusqu'en 1800. Cette double polarisation entre un art libre et noble d'une part, et l'utilisation de ses fondements au profit de l'élévation du goût dans la pratique artisanale d'autre part, était déjà présente en germe dans la plupart des académies et servit comme argument récurrent, dans l'objectif d'un ralliement à leur cause du représentant de l'autorité princière. Il fut par exemple question à Berlin, dans un ouvrage datant de 1704 intitulé *Académies des arts et Sciences Mécaniques*, de « la multiplication de l'implantation, d'autant plus nécessaire à la fertilisation de l'ensemble des arts et des sciences, dans les États de la principauté électorale de Brandebourg »⁶. Ses modèles étaient les académies de Rome et de Paris. L'éventail des cours proposés s'étendait de l'anatomie au génie civil. Avec les brevets des écoles d'artisanat, on incluait aussi les arts décoratifs, allant de la joaillerie d'art au tissage. La base élémentaire était le dessin. Dans la *Théorie Générale des Beaux-Arts* de Sulzer de 1771-1774 par exemple, l'article « Académies » comprenait certes encore d'abord ce terme comme « académies de peintres », tout en précisant immédiatement entre parenthèses qu'il s'agissait des « arts du dessin »⁷. Le dessin de copie d'œuvres, d'après moulages et d'après nature passait pour être la discipline mère de tous les arts, complétée par les enseignements du savoir théorique. Ainsi s'agissait-il dans les *Considérations sur l'état actuel des arts en Saxe* de Hagedorn (*Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Künste in Sachsen*), publié en 1763 vers la fin de la Guerre de Sept Ans et en raison de ses conséquences funestes, de la conception d'un cours planifié, embrassant toutes les branches des beaux-arts et des arts appliqués et devant inclure les différents cabinets et collections particulières du pays comme collection de modèles. En Saxe, cela mena comme chacun sait à la fondation de l'Académie de Dresde en 1764 et des écoles de dessin de Leipzig et de

Meissen. À Berlin, ce fut le baron von Heinitz qui plaça systématiquement l'enseignement des arts libéraux et appliqués dans les écoles d'art provinciales sous la supervision de l'Académie de Berlin. Cela concernait les « apprentis et compagnons de tels artisans et fabricants, qui ont besoin d'un enseignement en dessin, en géométrie ou en architecture, afin de produire des formes et des ornements de goût dans leurs réalisations »⁸. Il rendit ensuite ces tâches distinctes à Berlin, en rendant l'académie d'architecture indépendante .

L'ART NOBLE – LA SÉPARATION ENTRE ARTS LIBÉRAUX ET ARTS APPLIQUÉS

À l'opposé de ces exigences pratiques et utilitaires d'une organisation générale de l'enseignement et de la pratique des arts plastiques, c'est une autre conception de l'art, plus emphatique, qui prévalut dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ; celle-ci devait fixer de manière durable les limites en matière de norme et de forme au nom du principe selon lequel l'art peut s'enseigner. Ainsi voulait-on ouvrir la voie d'une séparation entre arts savants et arts appliqués, tracer le chemin de l'autonomie de l'art en imposant une conception idéaliste et élevée de celui-ci, qui enferma l'académie du XIX^e siècle dans le pré carré de l'art noble. Cela créa une tension entre l'institution, l'appareil de règles et l'enseignement, ainsi qu'entre le don ou le talent d'une part et ce que l'on entendait par l'art vrai et noble d'autre part : les cas d'Asmus Jacob Carstens, d'Joseph Anton Koch, de Philipp Otto Runge ou de Caspar David Friedrich, et pour finir de Friedrich Overbeck et de ses amis, qui quittèrent l'académie de Vienne, ne sont que trop célèbres¹⁰. L'école seule ne faisait pas le maître, dans la mesure où ce que l'on entendait par « art » avait à se soumettre depuis longtemps à des critères de plus en plus nombreux et sans cesse renouvelés, à s'exposer au jugement du public, de la critique et du marché, au-delà des anciens ordres de la Cour et de l'Église, et donc à répondre aux exigences des particuliers.

C'est pourquoi il est tout à fait caractéristique que dans les premières décennies du XIX^e siècle, la réforme et la refondation d'académies d'art particulières – nous ne citerons ici que Berlin, Munich et Düsseldorf – aient été très fortement guidées dans l'esprit par trois aspects. Il s'agissait en premier lieu du talent et de la formation dispensée, en second lieu des structures, des contenus et des objectifs poursuivis, et troisièmement des effets de ces talents et de leur pilotage en vue de leur utilité sociale et étatique. Si Max Joseph parlait à Munich en 1802 de l'académie comme d'une « institution d'État » ayant une utilité pour l'industrie et l'artisanat¹¹, il donnait toutefois peu de temps après une expression visible au sens pour le beau et le sublime, avec la nomination de Johann Peter von Langer au poste de directeur en 1806. Ce qui avait trouvé une justification pratique sous la forme de la classe élémentaire, du cours de dessin, de théorie et pour finir d'un quatrième cours de perfectionnement, fut complété par des chaires de sculpture, d'architecture, de gravure sur cuivre, de peinture animalière et paysagère, qui ancrèrent dans les documents relatifs à sa constitution de 1808 sa justification idéaliste, encore si souvent citée en exemple aujourd'hui. Ce fut Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, secrétaire de l'Académie de Munich, qui en précisa la formulation : il y parle de « l'élévation de l'habileté nationale », de « la

présence effective des arts dans l'espace public », et d'un genre de cours destiné à l'artiste en devenir, qui permette que « soient préservées chez lui toute la liberté et la vivacité, particulièrement nécessaires en matière d'art »¹². Une formation initiale structurée et variée, cela s'entendait encore, mais un carcan fixe et un formatage, il n'en était certainement plus question. L'école des maîtres n'était pas là pour former des imitateurs.

Même Peter von Cornelius, nommé en 1826, avait déjà précédemment évoqué à l'occasion de ses *memoranda* pour la rénovation de l'Académie de Düsseldorf, au sujet de l'éducation de l'artiste aussi que de l'homme, une « certaine généralité de l'orientation » et une « école-pépinière », dans laquelle « l'institution doit renoncer à toute velléité d'intervenir et accorder en toute confiance au vivant de se former par lui-même », sitôt que « le greffon prend vie » (2^{ème} mémorandum, 1821)¹³. Son plan à trois niveaux, allant du cours de dessin à celui de dessin d'après nature (ou cours préparatoire) donnant accès au cours magistral, devait être finalement repris de manière différenciée par son successeur à Düsseldorf Wilhelm von Schadow dans le règlement de 1831, avant d'être transformé en un modèle de succès. Entre le cours élémentaire et le cours magistral se décidait à présent le chemin emprunté pour la poursuite d'études, soit dans les arts appliqués, soit dans les beaux-arts, ce qui eut pour effet de produire une quantité de possibilité de combinaisons entre les parcours, en particulier à Berlin et en Prusse. On essaya de cette manière de prévenir des erreurs d'aiguillage, ainsi que le « paupérisme », notamment ciblé de manière durable par Franz Kugler au regard de la présence accrue d'étudiants et d'auditeurs libres du côté des arts libéraux¹⁴. Johann Heinrich Koopmann, professeur de peinture non pas à la nouvelle Académie d'art, mais à l'École Polytechnique de Karlsruhe en pays badois dédiée à la formation aux activités artisanales, parle à de sujet de « prolétariat artistique »¹⁵. Le schéma d'organisation d'Aloys Hirt à Berlin distinguait déjà en 1819 des instituts élémentaires, des écoles d'art et des académies d'art, et l'ordre systématique établi entre écoles de dessin, d'art, de métiers d'art et d'artisanat occasionna ensuite toute une série de *memoranda* et d'écrits programmatiques prussiens au milieu du siècle. Ce fut Schinkel qui très tôt, évoquant l'académie d'art, la décrit comme un grand « atelier d'État » et qui ancre la transition des arts appliqués vers les arts nobles dans une nouvelle pensée de l'atelier¹⁶ – une idée qui devait par la suite conditionner de manière non négligeable le débat public autour des rapports entre artisanat d'art et académie dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Plus encore, elle était la conséquence d'une discussion au sujet des questions de sens et de rang entre art noble et art commun, arts libéraux et arts appliqués, académie et ateliers, tout autant que sur la façon dont ceux qui furent amenés à y être actifs se définissaient eux-mêmes. La formation dans les académies d'art fut dans la seconde moitié du siècle, marquée de manière prépondérante par une nouvelle orientation. L'apprentissage alternait à présent plus volontiers entre imitation et invention et entre cours élémentaire, cours de composition et atelier d'un maître, accompagné d'enseignements théoriques et d'exercices pratiques dans les genres particuliers, qui donnaient leur impulsion au développement du talent, le portant par exemple vers le

portrait, les scènes de genre, le paysage ou la nature-morte. Comme auparavant, il revenait à la peinture d'histoire une place prééminente. Si les premiers étaient privés et conditionnés par le marché, la seconde incarnait l'essence même de l'art noble, qui, par son oscillation entre poésie et représentation d'un événement historique, représentait les valeurs morales, étatiques et nationales. Koopmann, que nous avons déjà cité plus haut, la tenait pour l'alpha et l'oméga de l'art et exigeait en son nom un renouvellement des arts académiques au sens national. Et depuis Munich, sous le règne de Louis I^{er}, et sous la direction de Friedrich von Gärtner à la tête de l'Académie, les années 1840 résonnaient d'une même voix : « La tendance de la peinture d'histoire doit en outre être au fondement de toutes les études et productions réalisées à l'Académie [...] », afin « non seulement de répandre le sens de la beauté et le goût des formes nobles dans toutes les classes sociales, mais encore pour éveiller le sentiment national collectif, l'amour pour la patrie et le respect de tout ce qui est noble et sacré, pour les nourrir et les élever¹⁷. » Depuis que le chef-d'œuvre inconnu avait été érigé en modèle par Carstens, puis par le romantisme, le Bon, le Vrai, le Beau correspondant à la plus haute sensibilité morale donnaient le ton.

CHEMINS NOUVEAUX – ACADEMIE ET/OU ATELIERS

Cependant, dans les années cinquante, s'ouvrit un débat non seulement sur la question de l'avantage et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie, mais encore sur les académies d'art. Ce débat s'imposa à la faveur de deux événements, à savoir la fondation d'une galerie nationale qui fit émerger la question d'une peinture d'histoire adéquate à l'époque, et l'exposition universelle de Londres de 1851 qui amena à s'interroger sur le rang, l'autonomie et la formation dans un artisanat conçu comme métier d'art et arts décoratifs. Là aussi, c'était la valorisation de la nation qui était en jeu. L'architecte Gottfried Semper, tenant d'une « théorie des échanges », ne fut pas le seul à appeler de ses vœux une unité nouvelle et organique entre art et artisanat, science et industrie et à déclarer la guerre à l'art professoral tel qu'il était dispensé dans les académies¹⁸. À Munich, Wilhelm von Kaulbach par exemple, peintre d'histoire et directeur, dut se défendre au milieu des années soixante d'un « *promemoria* » exigeant que l'on réalise cette union au sein de l'académie. En disciple de la première heure de Cornelius, il la rejeta en arguant du fait qu'on ne peut « entretenir l'art », qu'« au nom de lui-même, qu'au nom de la beauté », car c'est seulement « lorsque l'idéal prend forme en lui, qu'il peut devenir un modèle pour la vie, fournir les formes épurées aux objets du quotidien et ennoblir le goût »¹⁹. Il ne pourrait donc par conséquent pas conseiller une réforme de l'académie qui allie concrètement art et industrie.

Et pourtant : la collection de modèles et de motifs anciens qu'avaient déjà préconisée à Berlin Schinkel et Christian Peter Wilhelm Beuth, aboutit comme l'on sait en deux décennies aux premiers musées d'artisanat d'art. Partout, de Vienne, Berlin, en passant par Karlsruhe, jusqu'à Munich, on emboîta le pas avec la création d'écoles d'artisanat d'art, il ne fut bientôt plus possible d'arrêter ce nouveau mouvement qui s'était mis en marche²⁰. Tout au contraire, les questions portant sur le matériau et la

technique, tout comme le cours de peinture, trouvèrent leur place dans les écoles de beaux-arts, soumises à une rude pression réformatrice dans le sillage de la compétition internationale et d'une diffusion croissante des expositions, du marché et de la critique dans la sphère publique. La peinture de plein air, le réalisme et les tendances expressives eurent même pour effet de rapprocher les beaux-arts et les arts appliqués, créèrent des parallèles et surtout des symbioses dans l'apprentissage artistique, qui vivait des bouleversements profonds. Depuis bien longtemps déjà, ce n'était plus les académiciens, qui avaient seuls, comme autrefois, leur mot à dire au sujet des expositions. Les regroupements et les associations libres d'artistes leur ôtaient la plume de la main, afin de susciter là aussi des réformes au moyen de sécessions. Si la question « académie ou ateliers ? » avait déjà été en grande partie tranchée par le mouvement des arts appliqués qui prit massivement de l'ampleur dans les dernières décennies du XIX^e siècle, la pensée d'une union entre art et artisanat finit par trouver son expression concrète dans les *Arts and Crafts* de William Morris et jusqu'au Bauhaus. Cela a été depuis largement et suffisamment dépeint²¹. *L'ars una*, l'art unitaire, était un objectif global que l'art noble, défini de manière traditionnelle et unilatérale, et ses voies de formation dans les académies d'art conventionnelles étaient censés dépasser en montrant la voie de l'avenir – même si, comme auparavant, les académies continuaient à représenter de manière souveraine l'aspiration à l'art noble, et ne faisaient des concessions aux arts appliqués que ponctuellement et avec réticence, comme à Düsseldorf avec Peter Behrens. Mais ce ne furent pas les peintres chevronnés qui, de Breslau à Weimar en passant par Munich, mirent au point de nouvelles conceptions de l'école d'art alliant la tête et la main, la conception et la réalisation de l'ouvrage ou qui s'affirmèrent en parallèle des académies d'art toujours aussi traditionnelles. Le glossaire chatoyant de leurs noms va de Peter Behrens à Henry van de Velde et Walter Gropius en passant par Hans Poelzig et Richard Riemerschmid, au tournant du siècle et après. De ce point de vue, Gropius n'a, avec le nom programmatique de « Bauhaus », fait que tirer les conséquences des évolutions qui l'ont précédées tant dans les arts libéraux que les arts appliqués et qui ont conduit les deux voies de formation à se rejoindre. C'est le modèle de réforme fourni par l'école unique d'arts appliqués qui se trouvait au bout de ce chemin. Pour mémoire, Wilhelm Waetzoldt, suivant les traces de son prédécesseur au XIX^e siècle, Franz Kugler, rédigea en Prusse des « pensées sur la réforme des écoles d'art » fondamentales qui couchaient cette idée sur le papier en trois points au début des années 1920²². Il exigeait : 1. L'intégration d'une formation artisanale préparatoire à l'enseignement magistral comme préalable à toute formation aux arts appliqués ou aux arts libéraux ; 2. L'introduction d'un moment de synthèse des arts dans l'éducation par la création d'un lien qui soit le plus étroit possible entre les instituts pour les arts libéraux et les instituts d'arts appliqués ; 3. L'incorporation de la formation au métier d'architecte dans le cadre de l'enseignement artistique en liant les écoles supérieures techniques aux académies d'art. Pour ce faire, l'imbrication et les transitions fluides entre les instituts étaient indispensables.

EN CONCLUSION : DE L'ANCIEN SOUS DE NOUVEAUX ATOURS ?

Si l'on jette un regard en arrière et que l'on passe l'évolution du XVIII^e siècle en revue, une chose est claire : les arts libéraux et appliqués ont parcouru un chemin qui en fonction de l'époque révèle des racines communes, des parallélismes, ou entraîne ruptures et réconciliations. Avec ce *cross-over*, c'est aussi un mélange des activités créatrices qui fut mis en germe ; celui-ci devait nécessairement influencer les voies de formation à l'art et unir de manière expérimentale ce qui s'accomplissait auparavant de manière séparée. Que ce soit l'école de dessin, les écoles d'artisanat, d'arts décoratifs et d'arts et métiers (selon la nomenclature, *Handwerkerschule*, *Kunstgewerbeschule* ou *Werkkunstschule*) ou l'académie d'art, sans oublier la formation au métier d'architecte des écoles (poly)techniques, également issues de l'ingénierie : sous l'habillage conceptuel moderne qui anime la culture créative d'aujourd'hui, oscillant entre architecture, design, médias et arts, on retrouve les mêmes alliances, la même symbiose entre l'ancien et le nouveau que dans les filiations et les ramifications antérieures. Sans doute la nomenclature, ainsi que les contenus bien sûr, se sont-ils modifiés et élargis entre le XIX^e et le XXI^e siècle, mais il semble que les problèmes de fond et les structures sous-jacentes demeurent bien connus, sinon bien anciens. Si tel était le cas, alors la formation d'artiste n'aurait rien perdu, à cette époque comme aujourd'hui, de sa continuité.

¹ Par exemple : « *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen* » – 1696/1996. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste/Hochschule der Künste*, éd. par l'Académie des Beaux-Arts et par l'École supérieure d'arts de Berlin, Berlin : Akademie der Künste, 1996; Nicolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (dir.), « ... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus ... ». *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, Munich : Hirmer, 2008 ; *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, sous la dir. de l'Académie d'art de Düsseldorf, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2014.

² Voir les ouvrages généraux : Nikolaus Pevsner, *Academies of Art : Past and Present* [1940], réédition New York : Da Capo Press, 1973 ; Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Cologne : Böhlau, 2010.

³ « Polzeischule oder Ort zum Herumsauen », *DIE ZEIT*, n° 22, 21/05/2008, p. 47.

⁴ Voir entre autres Carl Goldstein, *Teaching Art : Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge : University Press, 1996.

⁵ Voir récemment Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*, Norderstedt : Books on Demand, 2010 ; Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'École Française*, Genève : Droz, 2012.

⁶ Voir entre autres Hans Müller, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696-1896*, 1^{ère} partie : *Von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preußen*, Berlin, 1896 ; Ekkehard Mai, « Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis », dans Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (dir.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin : Mann, 1981, p. 431-479.

⁷ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig : Weidmann und Reich, 1773, p. 10 sqq.

⁸ Friedrich Anton Freiherr von Heinitz, « Reglement für die Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin » [26 janvier 1790], dans Carl Ludwig Heinrich Rabe (éd.), *Sammlung Preußischer Gesetze und Verordnungen*, vol. 2 : 1790-1794, § 23, Halle : Buchhandlungen des Hallischen Waisenhauses, 1816, p. 1-18, ici : p. 10.

⁹ Friedrich Anton Freiherr von Heinitz, « Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin », [26 janvier 1790], § 23, reproduit dans : Müller, *Die königliche Akademie*

der Künste zu Berlin 1696-1896, op. cit., annexe ; Anna Teudt-Nedeljkov, « Die königliche Bauakademie. Zwischen Revolution und Reform : In Preußen entsteht das erste deutschsprachige Polytechnikum », dans Karl Schwarz (dir.), *100 Jahre Technische Universität Berlin 1879-1979*, cat. exp., Berlin : Universitätsbibliothek der Technischen Universität, 1979, p. 58-80 ; Karl Schwarz (dir.), *1799-1999. Von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin*, cat. exp., Berlin : Ernst, 2000.

¹⁰ Voir entre autres Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Cologne : Böhlau, 2010, p. 90 sqq. et passim.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² « Erhöhung der Nationalgeschicklichkeit », « öffentlichen Dasein der Künste », « dass ihm ganz die Freiheit und Lebendigkeit erhalten werden, die besonders bei der Kunst so notwendig und wesentlich ist ». Voir entre autres Schelling und die Akademie der Bildenden Künste, Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, vol. 6, Munich : Akademie der Bildenden Künste, 2002, p. 71.

¹³ Friedrich Lau et Otto Most, *Geschichte der Stadt Düsseldorf*, vol. 1, Düsseldorf : Bagel, 1921, p. 500 ;

Frank Büttner, *Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte*, vol. 1, Wiesbaden : Steiner, 1980, p. 230.

¹⁴ Voir Franz Kugler, « Über den Pauperismus in der Kunst » [1845], réimp. dans Franz Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, vol. 3, Stuttgart : Ebner & Seubert, 1854, p. 553-558.

¹⁵ Johann Heinrich Koopmann, « Die deutschen Malerakademien », dans *Deutsches Kunstblatt*, année VIII, 1857, n° 21 et suiv. Les explications, totalement dominées par la discussion contemporaine autour du rôle des académies et d'une peinture d'histoire censée rendre justice au sentiment national, s'étendent sur plusieurs numéros de la revue.

¹⁶ Voir Friedrich Eggers, « Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten », dans *Deutsches Kunstblatt* 30, 1851, p. 242.

¹⁷ Grandes archives de la ville, Munich, MK 14 094, voir Ekkehard Mai, « Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre », dans Thomas Zacharias (éd.), *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, Munich : Akademie der bildenden Künste, 1985, p. 103-177.

¹⁸ Voir par ex. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik : ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, vol. 1 : *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Francfort-sur-le-Main : Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860.

¹⁹ « [es gehe bei der] Pflege der Kunst um ihrer selbst, um der Schönheit willen », « wenn in ihr das Ideale Gestalt annimmt, kann sie zum Vorbilde für das Leben werden, die geläuterten Formen für die Gegenstände des Gebrauchs liefern, und veredelnd auf den Geschmack wirken ». Grandes archives de la ville, Munich, MK 14 094, voir Ekkehard Mai, « Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre », op. cit., ici : p. 120.

²⁰ Voir Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 22)*, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Munich, 1974 ; Angelika Thiekötter, *Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund*, cat. exp. de l'exposition d'inauguration des archives du Werkbund au Martin-Gropius-Bau à Berlin, Gießen : Anabas, 1987 ; Sibylle Wilhelm, *Kunstgewerbebewegung. Ästhetische Welt oder Macht durch Kunst ? (= Europäische Hochschulschriften 28)*, Francfort-sur-le-Main, 1991.

²¹ Entre autres Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, New York : Palazzo Editions, 1949 ; en allemand : *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius*, traduit de l'anglais par Elisabeth Knauth, Hambourg : Rowohlt, 1957 ; Gerhard Bott (dir.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau : Hans Peters, 1977.

²² Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig : Verlag von Quelle & Mayer, 1921.