



Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, catalogue d'exposition,
 édité par Bettina Baumgärtel, 2 volumes,
 Düsseldorf : Museum Kunstpalast, Michael Imhof Verlag, 2011, 448 pages et 525 pages

Ekkehard Mai,
Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert : Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde,
 Cologne : Böhlau, 2010, 480 pages

Hans Körner,
„Unsichtbare Malerei“. Reflexion und Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule
 (Kunst in Düsseldorf, Bd. 1), Düsseldorf : düsseldorf university press, 2011, 200 pages

France Nerlich

La question de la formation artistique est un sujet sensible en Allemagne autour de 1800. Il n'existe pas alors de capitale artistique qui rassemblerait les efforts collectifs d'une nation culturelle – l'Allemagne est certes réunie en Empire, mais constituée d'une multitude d'états autonomes – et qui offrirait, à l'instar de Paris ou Rome, un lieu central de visibilité internationale et de formation pour les jeunes artistes. De plus, la tradition de l'enseignement académique, telle qu'elle s'est établie dans toute

Regards Croisés.
 Revue franco-allemande de recensions
 d'histoire de l'art et esthétique
 Numéro 1 / 2013.

● l'Europe sur le modèle, plus ou moins fidèle, de l'Académie royale de peinture et de sculpture française, fait alors l'objet d'un discours critique de plus en plus virulent. Est-il vraiment possible de transmettre les principes de l'art en imposant des exercices routiniers de dessin d'après l'antique ou d'imitation des modèles ? La question du génie personnel est alors au cœur des théories romantiques qui s'opposent aux règles du classicisme académique. En 1809, le rejet de l'enseignement académique est mis en scène de manière particulièrement efficace par un groupe de jeunes peintres qui quittent l'Académie de Vienne pour s'installer dans un couvent désaffecté à Rome, afin de cultiver ensemble la mission de vérité à laquelle l'art devrait prétendre, tout en préservant la singularité de chacun.

D'une manière générale, le rejet romantique de l'enseignement académique a long-temps pesé sur la recherche qui s'est peu intéressée à la formation pratique et théorique des artistes, puis a considéré avec méfiance l'académisme supposé de ces institutions. Le revirement opéré dans les années 1970 en faveur des artistes dits « académiques » ne s'est pas limité à la réhabilitation d'artistes français, mais a donné lieu à des recherches systématiques sur l'art européen et américain, auxquelles Ekkehard Mai a contribué dès le début. Auteur avec Stephan Waetzold et Gerd Wolandt de quelques ouvrages de référence sur la politique culturelle du Kaiserreich, sur l'histoire de l'histoire de l'art et sur le mécénat artistique¹, il a aussi, depuis 1977, publié nombre d'essais sur l'enseignement de l'art (entre autres à Munich, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe) et sur les structures de l'espace artistique (académie, sociétés d'art, marché)². Le rôle prépondérant joué par Munich, Berlin et Düsseldorf avait déjà imposé une articulation en trois volumes de la première synthèse consacrée à l'art allemand du XIXe siècle, *l'Histoire de l'art moderne en Allemagne* d'Athanasius von Raczyński (1836–1841)³. En multipliant toutefois les chapitres et sous-chapitres consacrés aux collectionneurs, musées, marchands, nouvelles technologies et aux écoles étrangères, l'auteur révélait à quel point la production des œuvres était liée à une infrastructure polymorphe, impossible à réduire à de grands principes d'écoles.

Ekkehard Mai montre à son tour la complexité des enjeux liés à l'enseignement artistique : contrairement aux idées reçues sur l'académisme, il n'y a en réalité pas d'uniformité dans les principes et les techniques enseignés et développés dans les écoles d'art tout au long du XIXe siècle. Les efforts constants de réforme, les débats, le renouvellement des générations, les interactions entre différents systèmes, le contexte politique et économique fluctuant, tout cela a contribué à modifier sensiblement et à faire varier profondément les possibilités de transmission. En reconstruisant le caractère historique de cette institution qu'est l'école d'art, il fait le lien avec la fonction et le sens des écoles d'art aujourd'hui et leur légitimité, voire montre que les polémiques actuelles (en particulier entre les écoles de l'Allemagne de l'Ouest et de l'ex-RDA) s'appuient sur un fondement historique oublié. Mai considère son livre comme une contribution à l'histoire fondamentale du XIXe siècle en s'inscrivant dans la lignée des recherches qui ont été menées depuis les années 1960 sur les musées des beaux-arts et des arts décoratifs⁴. Son propre livre résulte de recherches au long cours, appuyées sur d'exhaustives bibliographies, relativement peu de sources d'archives mais de très nombreux textes imprimés de l'époque. L'étude systématique des écoles d'art allemandes depuis leur « invention » au XVIIIe siècle sur le modèle français jusqu'aux réformes du Bauhaus lui permet de retracer avec précision les grandes étapes de ces histoires plurielles. Il montre ainsi comment au cours du XIXe siècle les deux points évoqués en introduction – l'éclatement géographique et la critique

du système académique – ont contribué à alimenter de manière particulièrement dynamique la volonté de réforme et de réinvention des institutions de formation. Il souligne de plus les tensions entre un pesant fonctionnement administratif et l'envie de transformation politique, la volonté revendiquée d'immobilisme de la part de certaines institutions et l'élaboration de nouvelles cellules de travail comme les ateliers de maître (*Meisterateliers*), et il insiste enfin à juste titre sur la différenciation croissante entre Beaux-Arts et arts appliqués. Le plan chronologique lui permet de faire le lien avec le contexte politique, mais l'oblige – comme Raczynski avec son plan géographique – à introduire quelques digressions thématiques, notamment sur les interactions internationales. Si la configuration singulière de l'Allemagne renforce la dynamique de transformation des institutions académiques, elle ne l'isole pas des écoles d'art européennes. Au contraire : les trajectoires des artistes du XIXe siècle traduisent un nomadisme constant conduisant de Düsseldorf à Anvers, d'Anvers à Paris, de Paris à Rome, mais aussi de Philadelphie, Londres ou Paris à Munich, Düsseldorf ou Vienne.

C'est précisément à cet aspect de l'internationalité des écoles allemandes que s'est intéressée Bettina Baumgärtel, conservatrice au *Museum Kunsthalle*, lorsqu'elle a entrepris d'organiser une exposition sur l'École de Düsseldorf au XIXe siècle. L'histoire de cette école est révélatrice des enjeux d'une telle institution à l'aube de la modernité : relancée par l'un des grands peintres nazaréens, Peter Cornelius, en 1819, elle connaît son heure de gloire sous la houlette de son successeur, Wilhelm von Schadow, issu du même mouvement. C'est à Düsseldorf que vont se former les « grands noms » de la peinture de genre et d'histoire des années 1830–1840, Carl Friedrich Lessing, Theodor Hildebrandt, Eduard Bendemann. Fondé sur le principe de la convivialité et de la fraternité, le système d'enseignement rappelle aux yeux de certains le fonctionnement d'un phalanstère, tandis que s'élabore progressivement l'idée de la *Meisterklasse* de perfectionnement. Loin du système concurrentiel de l'École des beaux-arts parisienne, l'école de Düsseldorf cherche à développer un fonctionnement familial et solidaire. Cet idéal se heurte assez rapidement à des limites pragmatiques mais aussi à des rivalités académiques de genre et à des mouvements d'indépendance. C'est dans ce foyer particulièrement actif qu'émergent enfin les premières tentatives d'une peinture politique, en particulier au moment de la révolution de 1848. Dès cette époque, les ramifications internationales étendent le rayonnement de l'école : la création en 1849 de la *Düsseldorf Gallery* à New York est la première étape vers une diffusion élargie des œuvres de l'école sur le continent américain.

C'est le rayonnement de Düsseldorf, mais aussi les relations d'échange avec d'autres écoles, que Bettina Baumgärtel a voulu mettre en avant, trente-deux ans après la dernière grande exposition consacrée à l'école de Düsseldorf⁵. En 1979, Wend Kalnein rappelait déjà l'importance européenne de l'École de Düsseldorf et plaideait pour une reconsideration historique de ses principaux représentants dont les œuvres avaient longtemps été méprisées. En s'appuyant sur les travaux qui ont permis depuis lors de mieux connaître les acteurs de cette école, Bettina Baumgärtel entreprend le pari ambitieux de faire de l'internationalité de l'art le sujet central de son exposition. Si la structure générale de l'exposition peut sembler académique avec ses parcours chronologiques par genres (peinture d'histoire, portrait, genre et paysage), elle propose en réalité des ensembles thématiques et des accrochages audacieux pour rendre compte des différentes possibilités d'interactions artistiques. La réunion de l'emblématique tableau *Les Enfants d'Edouard* de Paul Delaroche (1830) avec les versions du même sujet

- de Theodor Hildebrandt (1835), mais aussi du Munichois Carl von Piloty (1865–72) et du Berlinois Hermann Stilke (1850) montre qu'au-delà de l'axe Paris-Düsseldorf, les sources d'inspiration circulaient entre toutes les grandes villes artistiques, mais aussi que les interprétations en divergèrent profondément au fil du temps. La présentation côte à côté d'œuvres de Carl Ferdinand Sohn, d'Ary Scheffer et de William Dyce tente au contraire de rendre sensibles des affinités poétiques contemporaines autour de textes de l'Arioste, de Dante ou du Tasse, et la frappante analogie de formules visuelles comme ces figures enlacées récurrentes. Mais au-delà de ces considérations très stimulantes sur des croisements transnationaux, l'exposition vise à cerner de plus près le rôle de creuset international que jouait alors l'École de Düsseldorf et les spécificités stylistiques ou artistiques qui la rendirent si attractive au milieu du XIXe siècle en faisant la part belle aux œuvres des élèves étrangers, en particulier scandinaves et baltes (comme Adolph Tidemand, Josef Wilhelm Wallander, Arvid Liljelund, Kristjan et Paul Raud), russes ou américains. On voit ainsi comment Carl Friedrich Lessing et l'Américain Worthington Whittredge travaillèrent ensemble sur un même motif lors d'un voyage dans le Harz, ou comment les leçons de Johann Wilhelm Schirmer purent agir sur les études d'après la nature d'Anders Askevold ou d'Arnold Böcklin. Mais les relations entre les artistes ne se laissent pas réduire à ce genre « d'influences ». Les élèves étrangers arrivaient avec un bagage qu'ils exploitèrent bien souvent au contact des nouveaux publics. Ainsi Charles Wimar profita-t-il de l'engouement du public allemand pour les sujets romanesques du Far West pour développer toute une série, inspirée entre autres par les romans de James Fenimore Cooper, montrant les colons aux prises avec les Indiens d'Amérique. Dans l'exposition, l'un de ces tableaux, *L'enlèvement de la fille de Daniel Boone par les Indiens*, est mis en relation avec un ensemble d'œuvres représentant des « traversées » en barque (*Überfahrten*), sujet romantique par excellence et présenté ici comme un leitmotiv de l'École de Düsseldorf. Ce genre d'association peut paraître problématique de prime abord, mais il rappelle de manière judicieuse que le « rayonnement » de l'École de Düsseldorf consiste en réalité en un croisement permanent d'expériences formelles qui caractérisent aussi bien le style de l'école que, et cela peut sembler paradoxal, sa transformation permanente. La présence des élèves étrangers ne vient de plus pas uniquement enrichir le répertoire de nouveaux motifs, de même que ces élèves ne « subissent » pas passivement les leçons des maîtres allemands : l'expérience de l'expatriation, la rencontre d'autres publics, la découverte de solutions visuelles différentes conduisent bien souvent à la construction d'un nouvel imaginaire national. Si Charles Wimar contribue à forger une image typique de l'Ouest américain pour le public européen, il le fait à travers des images largement nourries de la peinture de genre düsseldorfienne. C'est aussi à Düsseldorf que fut réalisée l'une des icônes de la peinture d'histoire américaine avec *Washington traversant le Delaware* d'Emanuel Leutze, une autre œuvre que l'exposition inscrit dans la série des traversées romantiques. Le parcours de ces peintres nés en Allemagne, émigrés aux Etats-Unis et formés par la suite en Europe, en particulier à Düsseldorf, révèle la complexité des trajectoires artistiques de l'époque et rappelle l'élaboration hybride des « écoles nationales ». La peinture de genre sociale d'Eastman Johnson, considérée comme un jalon essentiel de la peinture américaine, résulte aussi d'expériences décisives faites au contact des peintres de genre contemporains à Düsseldorf, des maîtres anciens découverts aux Pays-Bas et de Thomas Couture à Paris. Si la question du rayonnement artistique de l'école de Düsseldorf doit donc être relativisée ou, plutôt, examinée



- à l'aune des nombreuses autres expériences récoltées par les artistes (ils ne se limitaient que rarement à une étape de formation), l'exposition a l'immense mérite de rappeler l'attractivité internationale de Düsseldorf au milieu du XIXe siècle ainsi que le réseau complexe dans lequel les artistes inscrivaient leur travail.

Le catalogue d'exposition en deux volumes permet d'étayer et de prolonger cette réflexion. Le premier volume offre en effet de précieux éléments de documentation, constituée de sources administratives (liste des élèves étrangers à partir, entre autres, des registres d'inscription à l'école) et personnelles (correspondances, mémoires d'artistes étrangers, etc.), de manifestes pédagogiques (en particulier de Wilhelm von Schadow) et de textes critiques identifiant les contours de l'école de Düsseldorf au XIXe siècle. Ces sources sont précédées d'une vingtaine d'essais de longueur et d'intérêt variables, qui tentent de cerner l'identité stylistique, esthétique et intellectuelle de l'école de Düsseldorf, ses relations avec d'autres écoles allemandes ou étrangères, offrant ainsi des éclairages sur les relations avec l'Amérique, la Suisse, la Russie, l'Estonie, avant d'aborder des problématiques plus économiques et sociales sur la société des artistes (le *Malkasten*), les collectionneurs, le marché de l'art, la critique sociale ou encore les relations entretenues avec de nouveaux médias comme la photographie. Le deuxième volume présente les 444 œuvres de l'exposition⁶ dont il suit les scansions, ce qui est en règle générale très commode, mais parfois déroutant en raison des catégories et sous-catégories qui servent à regrouper par exemple les tableaux de genre. Ces deux volumes forcent l'admiration, tant le travail réalisé est précis et vise l'exhaustivité. Il n'était guère possible face à l'étendue de la matière d'éviter ça et là des erreurs et des confusions, qui ne portent cependant en rien atteinte à la qualité scientifique de l'ensemble.

L'heure de gloire de l'école de Düsseldorf – au XIXe siècle – se situe indéniablement dans les années 1830–1850. A partir des années 1860 et à un moment où se mettent en place les « structures » de la modernité, notamment avec le *Sonderbund* au début du XXe siècle, l'école cherche davantage à se rattacher à une modernité internationale, perdant alors les traits de caractère qui semblaient la distinguer. C'est justement la phase la plus caractéristique de l'école de Düsseldorf, celle de la peinture sentimentale des années 1830, que Hans Körner a choisi d'examiner dans son essai sur la peinture invisible : „*Unsichtbare Malerei*“. *Reflexion und Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule*.

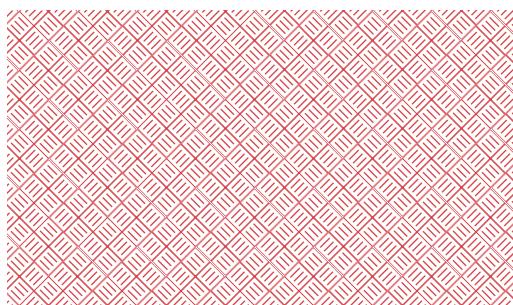
Le livre est de mauvaise facture, les feuilles se détachent au gré de la lecture et les reproductions ne sont pas toujours de très bonne qualité, mais le contenu est autrement plus stimulant. Il aborde en effet l'école de Düsseldorf avec sérieux et une conscience vive des *a priori*, sans toutefois tomber dans le travers de la réhabilitation à tout prix. En partant du discours – parfois contradictoire – des critiques de l'époque, Körner tente de comprendre ce que les observateurs des années 1820–1840 ont pu voir dans les tableaux de l'école de Düsseldorf et qui nous échappe en grande partie aujourd'hui. Son intérêt se porte avant tout sur cette idée de « peinture invisible », très marquée dans un premier temps par une approche d'ordre phénoménologique. Reprenant l'idée de Merleau-Ponty que l'invisible n'est pas le contraire du visible, Körner montre que l'invisible relève ici de stratégies profondes et conscientes de réinvention de la peinture. De fait, si les prémisses de sa démonstration pouvaient sembler fragiles, avec des citations de Baudelaire rendues problématiques par des traductions discutables (les « singes du sentiment » sont par exemple traduits par *sentimentale Affen* alors qu'il s'agit



● plutôt des *Affen des Gefühls*), Körner est tout à fait convaincant quand il s'agit de montrer que la question de la sentimentalité de la peinture de Düsseldorf est véritablement centrale, à la fois comme programme esthétique et comme moment expérimental de la peinture européenne des années 1830. Les premières questions posées de manière quelque peu didactique – « «Comment peindre l'acte de penser» ? », « Comment peindre les sentiments, le caractère et l'âme ? », « L'évidence du visible et l'invisible évident » – récapitulent les grandes étapes conduisant de l'iconologie à l'expression des passions, aux débats de la période moderne sur la possibilité de traduire l'âme dans le portrait, de rendre sensible l'expression des mouvements intérieurs. Körner fait le lien entre les discussions scientifiques, notamment alimentées par les expériences de Lavater, et l'apparition de nouveaux paradigmes de la peinture au début du XIXe siècle, dans la peinture d'histoire, où l'action est remplacée par le sentiment. Ces considérations générales conduisent enfin à des approfondissements passionnants sur les débats esthétiques menés autour de 1830 à partir des œuvres de Düsseldorf sur les possibilités poétiques de la peinture et les limites entre les arts. Le choix délibéré de peintres comme Wilhelm von Schadow (*Mignon*), Carl Friedrich Lessing (*Trauernde Königspaar*) ou Bendemann (*Trauernde Juden*) de traiter des sujets littéraires voire philosophiques, des sentiments ou des discours intérieurs, agit directement sur les discussions de l'époque et contribue à modifier profondément jusqu'au langage de la critique.

Körner montre que les peintres de Düsseldorf offrent un objet de réflexion valable : en s'interrogeant sur la sentimentalité qui en est le ressort, en résitant cette réflexion sur la représentation de la sentimentalité dans la peinture d'histoire, il retrace toute une évolution de la perception et part de l'incompréhension ressentie aujourd'hui face à la plupart de ces tableaux pour essayer de remonter le fil de leur signification esthétique et de leur témoignage sur le changement de paradigme artistique au cours du XIXe siècle. Ce faisant, il interroge le discours historiographique lui-même, son vocabulaire et ses représentations : que signifie vraiment une peinture « sentimentale », « féminine », « juive », etc.

Ces trois publications récentes déconstruisent chacune les préjugés liés à leur sujet et offrent trois étapes complémentaires et indispensables pour une réflexion renouvelée sur la peinture du XIXe siècle. Sortir des *a priori* à l'encontre de l'école, comme institution académique ou comme institution « nationale » constitue l'objectif des deux premiers ouvrages. Quant au dernier, il offre une belle possibilité d'interroger le statut du discours porté sur l'art et d'interroger à nouveaux frais ces œuvres longtemps délaissées.



1. Voir entre autres Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (éd.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*, Berlin, Gebrüder Mann, 1981; Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt, Gerd Wolandt (éd.), *Ideeengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin, Gebr. Mann, 1983 ; Ekkehard Mai, Peter Paret (éd.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln, Böhlau, 1993.

2. Les références sont données dans la bibliographie générale de l'ouvrage.
3. Athanasius von Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, Paris, Jules Renouard, 1836–1841, 3 vol.
4. Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum. 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 3, München, Prestel, 1967 ; James Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München, Beck, 2002 ; Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstmuseum im 19. Jahrhundert. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 22, München, Prestel, 1974.
5. Wend Kalnein (éd.), *Die Düsseldorfer Malerschule*, cat. expo., Kunstmuseum Düsseldorf, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Mayence, 1979. L'École de Düsseldorf a fait l'objet de nombre d'expositions abordant des thématiques ou des problèmes plus resserrés ou traitant l'œuvre d'artistes importants qui en ont fait partie. Pour une introduction à l'historiographie de cette école, voir France Nerlich, « La peinture en Allemagne au XIXe siècle. Religion et politique : les Nazaréens et l'école de Düsseldorf », *Perspective – Revue de l'INHA*, 2, 2008, p. 307–337.
6. La majeure partie des œuvres exposées est tirée du fonds du musée. Cette collection a été constituée au XIXe siècle par la société d'art de Düsseldorf, fondée en 1846, notamment par le biais d'achat dans les ateliers des peintres. Il s'agissait de forger et de rendre visible l'identité d'une bourgeoisie rhénane, soucieuse de marquer son indépendance par rapport à Berlin, la capitale du royaume de Prusse, à laquelle la Rhénanie avait été soumise après la chute de Napoléon.

