

**Conférence de France Nerlich à l'occasion de la présentation de
La Peinture française en Allemagne, 1815-1870
à la Maison Heinrich Heine Paris, le 17 janvier 2011, organisée
en coopération avec le Centre allemand d'histoire de l'art.**

Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur, de Madame Christiane Deussen, directrice de la Maison Heinrich Heine et de Monsieur Andreas Beyer, directeur du Centre allemand d'histoire de l'art.
Introduction par Andreas Beyer, directeur du Centre allemand d'histoire de l'art, Paris.
Discussion avec Michel Espagne (ENS Paris) et Barthélémy Jobert (Paris 4 – Sorbonne).

La réception de la peinture française en Allemagne a longtemps suscité des fantasmes de toute sorte : l'irrésistible « expansion » de l'art français relevant pour les uns de la grandeur conquérante de la France, son « influence » pernicieuse inquiétant les autres, soucieux de la préservation d'une identité germanique authentique. A partir de sources et d'archives allemandes et françaises, France Nerlich a reconstitué les conditions de circulation et de visibilité des œuvres françaises dans les territoires germaniques afin de mettre en lumière le rôle qu'elles ont pu jouer dans l'histoire allemande des collections, des musées, du marché de l'art, de l'histoire de l'art et de la critique.

Depuis 2005, France Nerlich est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à Tours. Après des études de romanistique et d'histoire de l'art à la Humboldt Universität Berlin, puis d'histoire de l'art à l'université Paris 4–Sorbonne, elle a soutenu en 2004, à la Sorbonne et à la Freie Universität Berlin, une thèse sur la réception de l'art français en Allemagne, 1815–1870, parue en 2010 aux éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, sous le titre *La peinture française en Allemagne (1815 – 1870)*.

L'une des origines de mes recherches est sans doute très personnelle et liée à l'expérience quotidienne de la double nationalité française et allemande, à cette conscience très vive depuis mon plus jeune âge de cette double appartenance à des mondes de représentations différents et pourtant intimement liés, et à cette impression fréquente de me promener dans un jardin des malentendus – pour reprendre le beau titre d'un ouvrage de Jacques Leenhardt et Robert Picht. Les travaux menés depuis une trentaine d'années sur les transferts culturels, en particulier entre la France et l'Allemagne, et les enquêtes sur la présence de l'autre dans la construction identitaire de soi, ont permis de mettre en évidence des phénomènes de transferts occultés par une pratique nationale voire nationaliste de l'histoire et des sciences humaines. C'est aussi de cela qu'il s'agit dans mon travail : interroger la mémoire sélective de l'histoire qui a occulté des moments d'échanges et d'interactions qui ont pourtant construit, eux aussi, notre histoire commune avant le milieu du XIXe siècle. En m'intéressant à la réception de la peinture française contemporaine en Allemagne, je ne voulais pas décrire le triomphe d'une école sur une autre – ce n'est pas le cas – mais tenter de saisir ce qu'on avait pu voir, ce qu'on avait pu dire, ce qui avait agi sur les discours et les imaginaires, ce

qui était resté dans les textes et dans les mémoires. Comprendre, en quelque sorte, comment les images françaises avaient contribué à nourrir en Allemagne des réflexions sur l'art, la société et le monde.

Pour répondre à ces interrogations, il a fallu déconstruire nombre d'idées reçues. La première était sans doute qu'il n'y avait pas eu d'intérêt pour l'art français en Allemagne avant la fin du XIXe siècle, où soudain les Allemands auraient été les premiers à découvrir et à acheter pour les musées des œuvres impressionnistes. On ne trouvait en effet pas de « grands noms » dans les musées allemands du XIXe siècle. Pas d'œuvres majeures de David, Ingres, Delacroix, Courbet, Manet. Evidemment, cette observation était conditionnée par le fait que l'on ne retenait comme « grands noms » de l'histoire de l'art français que des artistes qui entraient dans une logique « progressiste » de l'art, logique ambivalente, fondée sur des critères traditionnels (essentiellement des peintres d'histoire) et l'idéal d'une progression stylistique vers la modernité. On ne retenait du XIXe siècle que ce qui semblait préfigurer l'art moderne, en agissant de manière très sélective sur la diversité de la production artistique véritable.

Mais l'historiographie française et allemande réservait bien d'autres écueils de part et d'autre, pleins de contradictions et de paradoxes : plusieurs ouvrages parus au tournant du XXe siècle en France décrivaient en effet la suprématie de l'art français, de Paris comme pôle d'attraction pour les artistes de l'étranger et de l'expansion irrésistible de l'art français dans le monde. Certains historiens ayant constaté l'importante présence d'œuvres françaises dans les collections de souverains étrangers en tirèrent des conclusions sur la francisation de l'Europe depuis le XVIIIe siècle ; expansion quasi militaire comme le suggèrent nombre de comptes-rendus des Expositions universelles jouant avec les métaphores guerrières où les peintres français se transforment en soldats à la conquête des autres pays pour les transformer de fond en comble.

De l'autre côté, en se penchant sur quelques ouvrages de critique ou d'histoire de l'art allemands sur l'art français, on pouvait être frappé par une certaine redondance des arguments et des observations. Cela m'avait déjà frappée lorsque je travaillais sur la réception de Jacques-Louis David en Allemagne entre 1785 et 1830 : l'émergence progressive, au milieu d'une extraordinaire abondance et variété de textes (depuis de simples notes informatives jusqu'aux comptes-rendus les plus exhaustifs de ses expositions, de témoignages personnels et de copies de recensions françaises), de mécaniques rhétoriques qui figeaient l'interprétation de l'œuvre du peintre en des

stéréotypes nationaux et récurrents. David devenait ainsi le représentant par excellence de l'esprit français, de sa superficialité, de sa théâtralité, de sa légèreté et de ses exagérations, contraire en tout point à la profondeur d'âme allemande, poétique, philosophique, originelle. La fortune de cette rhétorique dichotomique qui se retrouve dans des ouvrages-clés pour l'histoire des idées de cette époque comme les *Discours à la nation allemande* de Johann Gottlieb Fichte, fut telle qu'on les retrouve tout au long du XIXe siècle pour parler aussi bien de l'œuvre de David que de Delacroix ou de Manet, voire des cubistes au début du XXe siècle. J'ai montré ailleurs que ce discours sur l'art français était une tentative de formuler *ex negativo* une identité culturelle allemande à un moment où la nation allemande n'existe pas.

Ces discours français et allemands, révélateurs d'enjeux idéologiques profonds autour de la constitution identitaire des nations française et allemande, à un moment où ces idées ne vont pas de soi et où on les construit progressivement, masquaient en revanche la diversité des échanges et interactions artistiques puisqu'ils ne se servaient des objets de la culture que comme support pour parler de la nation. Or face à toutes ces grandes constructions, je me suis interrogée sur la possibilité véritable de rencontres entre les œuvres et un public germanique afin de savoir si, au-delà de ces stéréotypes, il avait pu se passer quelque chose. Ce que j'ai voulu découvrir, c'est ce qui a pu se passer quand différents publics allemands se sont trouvés confrontés aux œuvres françaises. Comment ces images venues d'ailleurs ont pu être perçues, interprétées, utilisées, rejetées, absorbées, remodelées, etc. et comment ces images qui ont circulé physiquement, que ce soit sous forme de tableaux exposés lors de tournées à travers les grandes villes allemandes ou de gravures achetées auprès d'une échoppe de libraire, ont pu laisser une empreinte dans le discours, la conscience et l'imaginaire allemand.

Mon enquête a alors consisté à reconstituer ces événements, ces moments de rencontre dans les territoires de la confédération germanique avec l'art contemporain français et les réactions, les débats, les publications, les manifestations qu'il a pu alors générer. Il ne s'agissait évidemment pas de trouver des arguments pour le rayonnement impérialiste de la France comme avaient pu le faire des auteurs du début du XXe siècle, mais de retracer très précisément les conditions de circulation des œuvres, les possibilités de rencontre, de visibilité et les différences dans les réactions. Il ne faut pas oublier que l'Allemagne en tant que nation n'existe pas, qu'il s'agit au contraire d'une multitude

d'états et de territoires avec des histoires, des identités, des confessions, des relations diplomatiques avec la France, des scènes artistiques très différentes qui permettent de favoriser ou d'entraver, de multiplier ou de freiner la présence de l'art français. A titre d'exemple ici : la Prusse qui avait accueilli les Huguenots français au moment de la révocation de l'Edit de Nantes et qui avait connu un moment d'acculturation essentiel, s'avère au XIXe siècle encore particulièrement sensible aux productions artistiques françaises et aux sujets qui ont trait à cette histoire particulière de la communauté française prussienne. C'est ainsi que l'on peut comprendre le succès singulier qu'y remportent des tableaux représentant des sujets liés à la persécution des protestants. Cet ouvrage porte donc une attention particulière à trois espaces géopolitiques afin de faire apparaître ces questions de manière exemplaire : Berlin et le royaume de Prusse, Leipzig et la Saxe, Munich et la Bavière.

Le cadre chronologique assez long permet de faire apparaître l'évolution des infrastructures qui permettent de faire connaître les œuvres françaises sur le territoire allemand. C'est ainsi que l'on voit à quel point les lois sur le commerce et l'union douanière des années 1830, l'essor de l'industrialisation et des fortunes bourgeoises, la création des sociétés d'art dans toutes les villes allemandes, ont contribué à rendre plus accessible un art étranger qui auparavant circulait avant tout au sein des élites politiques et intellectuelles. On peut évoquer ici à titre d'exemple de ces circuits encore relativement fermés, le cas particulièrement frappant de la relation amoureuse entre Auguste de Prusse et Juliette Récamier qui donna lieu à des commandes et des échanges de tableaux, présentés au public par le biais d'expositions et de commentaires publiés dans la presse, mais néanmoins liés à une situation très intime et particulière. Si l'on ne devait retenir qu'un des acteurs centraux de la diffusion à grande échelle de l'art français en Allemagne à partir des années 1830, il faudrait évoquer Louis Friedrich Sachse, issu de cette fameuse colonie française prussienne, patriote prussien, venu au marché de l'art après avoir dû renoncer à sa carrière politique et académique en raison de ses engagements démocratiques qui l'ont conduit en prison. Dès le milieu des années 1830, Sachse se lance dans l'import-export de tableaux avec la France, exposant à Berlin et bientôt dans toute la Prusse et l'Allemagne du Nord des œuvres françaises récentes et envoyant à Paris des œuvres de l'école de Berlin et de Düsseldorf. Si sa stratégie est bien calculée d'un point de vue commercial, elle repose aussi sur des convictions politiques et idéologiques : cosmopolite et démocrate, il est convaincu, ainsi qu'il l'a exposé dans un

mémoire rédigé en prison, que le commerce est un des moyens de bâtir une culture européenne commune.

C'est grâce à lui que Berlin devient une métropole internationale de l'art moderne, lui, dont la galerie est bientôt qualifiée de « petit Luxembourg » en référence au musée des artistes vivants ouvert à Paris au palais du Luxembourg en 1818. Ce sont les peintres qu'il importe à ce moment qui engendrent un enthousiasme réel auprès des artistes – pour le jeune Adolph Menzel, ces Gudin, Lepoittevin, Roqueplan, Coignet, Watelet, vont littéralement provoquer une révolution en secouant les vieilles habitudes et routines et les idées reçues sur l'art français – et des critiques qui se lancent avec passion dans une exploration des possibilités du langage pour parler de ces toiles inattendues, avec leurs couches de pigment épaisses et leur touche enlevée. L'intérêt suscité par ces peintres, aussi auprès des collectionneurs d'art, conduit l'Académie des Beaux-arts de Berlin à exprimer ses réticences : le goût pour ces peintres français menacerait le travail des jeunes peintres berlinois, les privant de soutien par les mécènes, les influençant dans une voie qui ne serait pas celle de leur nature germanique, originale et profonde.

Ces deux réactions, enthousiasme et rejet, angoisse et accueil fraternel, vont s'observer en permanence, et de façon particulièrement sensible dans les années 1840, à un moment où les discussions autour de l'unité politique allemande touchent aussi au domaine de l'art, seul espace finalement où pourrait s'exprimer une identité germanique commune. L'arrivée d'artistes français qui proposent d'autres expérimentations artistiques possibles est perçue comme dangereuse par certains parce qu'elle conduirait les peintres allemands à s'éloigner d'eux-mêmes, salutaire par d'autres parce qu'elle permet enfin de réveiller les Allemands pour qu'ils se mettent à faire de la peinture en rapport avec leur époque. Ce sont des tableaux comme *Napoléon à Fontainebleau* de Paul Delaroche, réalisé en 1845 et exposé à Berlin puis à Leipzig où il rejoint la collection du marchand de soie, Adolf Heinrich Schletter, qui cristallisent les termes du débat parce qu'ils semblent offrir des images en relation avec le temps présent : la question de la représentation de l'histoire et de l'individu historique. Pour un peintre et essayiste comme Carl Gustav Carus, ce tableau est le premier portrait, c'est-à-dire la première expression de l'époque contemporaine.

Encore une fois, mon propos n'était pas de retracer l'influence de l'art français en Allemagne parce que cette notion me semble problématique et inadaptée pour retracer

les différents types de réaction. Que Carl Spitzweg se lance dans des copies et variations d'après Eugène Isabey dans les collections Schönborn ne l'empêche pas d'être « le plus allemands » des peintres de genre ! Et quand Louis Viardot ose écrire dans un journal berlinois que les peintres allemands feraient bien de prendre pour modèle le peintre Ary Scheffer, affilié à l'école française quoique d'origine néerlandaise, il soulève un tollé et une polémique très violente. Les Allemands ne veulent pas de « modèle » français pour se trouver ! En revanche, le contact avec les œuvres et avec les artistes les intéresse, à tel point qu'ils se rendent en nombre à Paris pour étudier auprès des maîtres à la mode. Mais ce qui m'a intéressée dans cet ouvrage, c'était de retracer la présence de ces œuvres et de ces peintres français en Allemagne et de montrer que cette présence avait joué un rôle essentiel dans les débats de la société civile. C'est ainsi que j'ai voulu rappeler l'ouverture exceptionnelle des notables de Leipzig à l'art français qu'ils accueillirent dans les expositions de leur société d'art et qu'ils achetèrent pour leur futur musée. Il est évident que les liens commerciaux avec la France, très nombreux à Leipzig qui accueillait non seulement des foires commerciales mondialement courues, mais multipliait les partenariats avec les soyeux lyonnais et les éditeurs parisiens, favorisaient cette ouverture. C'est ainsi que le musée de Leipzig ouvrit ses portes en 1858 grâce au legs du propriétaire du *Napoléon à Fontainebleau* de Delaroche, A. H. Schletter, un legs qui comprenait une quarantaine de tableaux français et qui fit dire à Charles Perrier que le musée de Leipzig était « un musée presque entièrement français ». Or Schletter était non seulement un grand collectionneur d'art français, toujours intéressé par les nouvelles œuvres (comme celles de Rosa Bonheur, trop chère), mais aussi un grand patriote allemand convaincu de la nécessité de la paix entre la France et l'Allemagne, voire de la fraternité entre les deux pays, ainsi que nous le montrent ses échanges avec François Barthélémy Arlès-Dufour. Ces moments essentiels de l'histoire franco-allemande sont aujourd'hui en grande partie oubliés.

Cet oubli est entre autres dû au regard que nous portons aujourd'hui sur les peintres qui ont joué un rôle central dans ces échanges. Considérés comme des « petits maîtres », ils ne sont guère plus montrés par les musées qui craignent de donner une mauvaise idée de l'art du XIXe siècle. Or cette hiérarchie de valeur qui s'est imposée à notre lecture du XIXe siècle a joué aussi sur notre interprétation des textes d'auteurs importants comme Heinrich Heine dont les pages célébrant Paul Delaroche ont souvent donné lieu à des remarques condescendantes sur son manque de jugement esthétique. Il m'a donc paru

important de prendre au sérieux ces préférences manifestées par Heine, Springer, Kinkel, Burckhardt pour essayer de comprendre ce que ces œuvres et ces artistes français pouvaient avoir signifié aux yeux de penseurs engagés comme eux. Ce livre propose ainsi, outre une histoire des expositions, des collections privées et publiques, une histoire de la critique et de l'histoire de l'art allemande par ce biais du regard porté sur l'art français. C'est cette mémoire d'un moment extraordinairement fertile de « Auseinandersetzung », de confrontation dialectique avec les images de l'autre que j'ai voulu restituer dans cet ouvrage afin de dissiper un peu les fantasmes nationalistes qui nous les ont fait oublier.

France Nerlich