

# **Voix plurielles, voies de traverse : la réception de l'art anglais en Allemagne à l'aune des discours et des pratiques culturelles (1816-1908)**

**Inaugural-Dissertation**

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
der Ludwig-Maximilians-Universität München  
im Rahmen einer Doppelbetreuung mit der Universität von Tours

vorgelegt von

Violaine Gourbet

aus

Vienne (Frankreich)

2023

**Referent** : Herr Prof. Dr. Hubertus Kohle

**Korreferent** : Frau Prof. Dr. France Nerlich

**Tag der mündlichen Prüfung** : 22. März 2023

**Vollständiges Jury** :

**JURY** : (directeurs, rapporteurs, examinateurs)

**Monsieur BANN Stephen** Professeur émérite, Université de Bristol

**Monsieur FUHRMEISTER Christian** Professeur des universités, Ludwig-Maximilians-Universität München

**Monsieur KOHLE Hubertus** Professeur des universités, Ludwig-Maximilians- Universität München

**Madame KRAUSE Katharina** Professeure des universités, Université de Marburg

**Madame NERLICH France** Professeure des universités, Université de Tours

**Madame SAUGET Stéphanie** Professeure des universités, Université de Tours

**Monsieur WAT Pierre** Professeur des universités, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Cette thèse n'aurait pas été possible sans celles et ceux qui m'ont aidée pendant les cinq années de son élaboration. J'adresse d'abord mes remerciements les plus chaleureux à ma directrice et mon directeur de thèse, Mme France Nerlich et M. Prof. Hubertus Kohle qui ont guidé mon travail avec une exigence et une bienveillance égales, et apaisé mes diverses angoisses avec patience et humour. Je dois aussi beaucoup aux institutions qui m'ont accueillie : la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich, où j'ai pour la première fois pensé à ce sujet, et où les séminaires doctoraux de M. Prof Kohle m'ont permis de nourrir ma réflexion (en une mémorable occasion autour d'un délicieux mutabal shawandar préparé par ses soins) ; et l'Université de Tours, dont le laboratoire InTRu, mon équipe d'accueil, a été une structure de recherche idéale, notamment par la manière dont les titulaires encadrent et intègrent les doctorants au monde de la recherche. Merci tout particulièrement à son directeur, Laurent Gerbier, à Cécile Boulaire, Raphaële Bertho, Audrey Jeanroy, Benoît Buquet et Christophe Morin, pour leur accueil infiniment chaleureux et les échanges passionnants pendant les séminaires de méthode et les lectures de planches, incontournables rendez-vous du mardi soir, qui ont largement enrichi mes réflexions sur les arts visuels. Merci aux collègues du département d'histoire de l'art où j'ai découvert à quel point j'aime enseigner, en particulier Audrey Jeanroy et Benoît Buquet, pour leur présence amicale et rassurante et leur aide sans cesse renouvelée, Mme Marion Boudon-Machuel et Lucie Gauguin pour leurs précieux conseils, et Aurélia Cohendy et James Horton, mes compagnons ATER, pour le soutien moral et l'aide linguistique. J'ai commencé à enseigner au sein du département d'allemand de l'Université de Tours, et remercie de tout cœur M. Alain Bideau, doyen de l'UFR lettres et langues, pour sa confiance et son amitié, ainsi que Henning Hauser. Merci aux collègues et amis qui m'ont prodigué sans relâche encouragements, conseils et réconfort, et ont effectué des relectures avec une efficacité et une précision remarquables, en premier lieu Margot Renard, Olivier Prisset, Adèle Akamatsu, Claire Dupin de Beyssat, Alberto Pellegrini, Emma Granier, ainsi qu'à Grégoire Cochez, Florian Reverchon, Céline Aubert et Patricia Lemaistre. Merci à ceux qui sont toujours proches, même à distance, Kathrin Tremml, Lena Greska, Céline Roussel, et Ludwig Niller. Merci, enfin, à ma merveilleuse famille, Lorraine Gourbet, toujours là en temps de crise, Jean Gourbet, à qui je dois ma passion pour l'Allemagne et l'histoire de l'art, et ma première lectrice, Dominique Gourbet.

# Table des matières

Table des matières.....	3
Introduction.....	7
Première partie. Tours et détours des peintures anglaises en Allemagne .....	29
Chapitre 1. « Y a-t-il des Anglais ici ? » La participation anglaise aux expositions allemandes .....	29
I. Un art anglais pour l'Angleterre ?.....	31
1. « Les Anglais ne participaient pas à nos expositions. ».....	31
2. Les tableaux anglais dans les expositions allemandes : des peintres vagabonds.....	37
II. Le rôle ambigu de la France : passerelle ou barrière ? Autour des expositions berlinoises de la décennie 1830.....	44
1. Une passerelle européenne : marchands d'art allemands, galeries parisiennes et peintures anglaises .....	45
2. Une certaine visibilité .....	47
3. L'occultation de l'Angleterre .....	49
III. Le temps des grandes expositions internationales .....	52
1. Les expositions munichoises : les peintures anglaises dans la masse internationale .....	52
2. L'occasion manquée des expositions d'aquarelles .....	57
3. Berlin : la princesse héritière Friedrich.....	64
Chapitre 2. Collections privées, collections publiques .....	71
I. Les originaux anglais dans les collections allemandes .....	72
1. « Les Anglais règnent sur l'eau. ».....	73
2. Une arrivée tardive sur le marché .....	75
II. Des collectionneurs nomades .....	81
1. Le bagage des princes vagabonds .....	82
2. Des tableaux derrière des ballots de laine : les collections de la bourgeoisie marchande .....	89
III. Des collections privées aux collections publiques.....	104
1. De généreux donateurs.....	105
2. La politique d'acquisition des musées allemands .....	115
Deuxième partie. L'original détrôné ? Le règne de la gravure .....	120
Chapitre 3. Le florissant marché de la reproduction .....	120
I. La gravure, un art très anglais... et très international.....	121



1. Gravures de portefeuille et gravures d'encadrement .....	121
2. Maîtres du cuivre et de l'acier .....	126
3. Des gravures parmi d'autres ?.....	136
II. Rendre l'art accessible.....	138
1. Graveurs anglais, allemands et français : de nombreux médiateurs .....	139
2. Quand la gravure s'expose : librairies et foires.....	144
3. Des gravures pour toutes les bourses ? .....	146
III. Marché de l'art, marché du livre : <i>keepsakes</i> et recueils topographiques.....	147
1. Les keepsakes à l'abordage : le livre illustré anglais en Allemagne.....	147
2. Traductions, adaptations, appropriations .....	153
3. Livres luxueux, livres populaires, références communes .....	162
Chapitre 4. Des goûts et des usages de la gravure anglaise .....	165
I. Des usages féminins ? .....	166
1. Des femmes, des gravures, des intérieurs .....	167
2. Livres anglais, lectrices allemandes.....	170
3. L'irruption du regard masculin : l'érotisation de la gravure anglaise.....	174
II. Rêves d'ailleurs .....	179
1. Brumes d'Écosse et sables du désert : les terres inconnues de la littérature anglaise .....	180
2. Voyager dans son fauteuil... ou des gravures plein les poches .....	184
3. Domestiquer l'exotisme .....	194
III. Sport, chasse et pêche à la ligne.....	199
1. Chevaux, cerfs et saumons.....	199
2. Des gravures pour « messieurs les officiers et les sportsmen » .....	204
3. Landseer et la critique de la chasse.....	208
Chapitre 5. Diffusion, dilution, disparition .....	211
I. L'original détrôné ? .....	212
1. Peintres absents et fragments d'œuvres .....	212
2. Le peintre ou le graveur .....	217
II. Des gravures en quête d'auteurs.....	224
1. L'effacement des noms .....	224
2. Le nom du poète.....	229
III. Des images qui s'effacent .....	232
1. La chaîne sans fin des reproductions .....	232
2. Des images qui se fondent un peu trop bien dans le décor .....	235
3. Des gravures comme des palimpsestes : quand l'écriture recouvre l'image .....	238
Troisième partie. « German Compliments to British Art » .....	244

Chapitre 6. Géographie de l'écriture.....	244
I. Des textes et des gravures : une critique en noir et blanc .....	245
1. Écrire devant des gravures .....	246
2. Écrire devant des tableaux .....	248
II. Des tableaux étrangers : critique d'art et récit de voyage.....	256
1. Érudits voyageurs.....	256
2. ... et voyageurs érudits .....	262
III. Vignettes et panoramas .....	268
1. Visions scientifiques et regards vagabonds .....	269
2. « J'ai mal étreint pour avoir voulu trop embrasser » : la frustration des comptes rendus partiels... et partiels .....	272
3. Le regard distant de l'historien de l'art .....	278
Chapitre 7. « The Englishness of English Art ».....	281
I. Des tableaux étrangers.....	283
1. Comparaisons et métaphores métonymiques : les procédés stylistiques d'un discours sur l'anglicité .....	283
2. Des peintres et des poètes .....	285
3. L'art d'une grande puissance économique.....	287
4. Beefsteak et brouillard : le reflet des corps et de la nature .....	290
II. Une critique en miroir .....	299
1. L'Angleterre et l'Allemagne .....	299
2. L'Angleterre et la France .....	303
3. L'Angleterre et le continent .....	308
4. Le point de vue anglais .....	313
III. Discours sur l'art et traduction.....	317
1. Bataille de plumes et mots doux .....	318
2. La fierté anglaise sous le feu des critiques allemandes.....	334
3. Assimilation ou étrangéisation des traductions.....	339
Chapitre 8. D'un extrême à l'autre : la question de l'école anglaise .....	345
I. Une peinture hors-normes ?.....	346
1. Difficultés de définition : à la recherche de l'école anglaise .....	346
2. Une antithèse fondatrice.....	352
II. Copistes fidèles .....	355
1. La peinture de paysage, un miroir inadéquat : la question du détail.....	356
2. D'habiles imitateurs .....	357
3. Des paysages inanimés .....	363
III. Les paysagistes excentriques .....	369

1. La trahison du paysage.....	369
2. Peinture et folie .....	374
3. Un lieu commun du discours sur l'anglicité .....	380
IV. Le paysage classique : Augustus Callcott et Clarkson Stanfield .....	382
1. Ordre et harmonie .....	382
2. Le paysage habité.....	384
Chapitre 9. Le temps des grandes découvertes .....	388
I. Les pères fondateurs .....	389
1. La discrète transformation des discours allemands.....	389
2. La consécration des décennies 1880 et 1890 .....	398
3. Déceptions et persistance des clichés nationaux.....	411
II. Une insularité idéale .....	417
1. Anglicité et germanité.....	418
2. La résistance anglaise à l'art français .....	424
3. Une peinture vigoureuse et aristocratique : le reflet d'un idéal culturel et social..	433
Conclusion .....	460
Annexes.....	473
Illustrations .....	478
Sources et bibliographie.....	549
Index des noms .....	635
Résumé allemand.....	604

# Introduction

« Autrefois, on était généralement d'avis que la peinture anglaise n'existait tout simplement pas, car les Anglais ne participaient pas à nos expositions. Il n'y avait donc aucune raison de penser qu'ils pussent peindre des tableaux<sup>1</sup>. »

C'est par ces lignes provocantes que l'historien de l'art allemand Richard Muther débutait, en 1903, son *Histoire de la peinture anglaise*, résumant de façon lapidaire des décennies de préjugés à l'égard de la peinture anglaise. Leur caractère tranché doit être ramené au contexte d'écriture de l'ouvrage, à la volonté de capter immédiatement l'attention du lecteur, et à l'argument principal de l'introduction. Muther désire souligner, par un effet de contraste, la soudaineté avec laquelle la peinture anglaise est, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, devenue populaire : quelques lignes plus loin, il évoque ironiquement l'enthousiasme avec lequel on a accueilli les tableaux anglais exposés à Berlin en 1886, grâce à l'entremise de la princesse Friedrich, fille de la reine Victoria, et la soudaine propension des critiques allemands à présenter l'Angleterre comme l'Eldorado de la peinture européenne. Néanmoins, il résume très clairement un discours largement répandu, et qui vient justifier le vide bibliographique sur le sujet : il n'y aurait pas eu, dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle, de réception de la peinture anglaise, et cette méconnaissance serait principalement due à la difficile circulation des œuvres entre les deux pays.

Cette assertion appelle immédiatement, sinon la contradiction, du moins la critique, et suscite de multiples interrogations, en premier lieu, parce qu'il s'agit justement d'une assertion, aussi vague que péremptoire, présentée comme une vérité générale qui concernerait l'ensemble de l'espace germanique et toute la période précédant 1886 : une période très longue, dont l'étude révèle plusieurs contre-exemples qui nuancent l'affirmation de Muther en établissant aussi une chronologie plus fine. Cependant, il convient aussi d'interroger l'absence anglaise dans les expositions allemandes, pendant un XIX<sup>e</sup> siècle au cours duquel, justement, les expositions s'internationalisent. Enfin, le résumé de Muther réduit le problème de la réception artistique à une unique sphère géographique, allemande, un seul espace, celui de l'exposition, et à un unique médium, celui de la peinture.

La rencontre avec le texte de Muther a constitué le point de départ de la présente étude, à double titre. En premier lieu, nous souhaitons substituer un examen critique à cette triple

---

<sup>1</sup> Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, Berlin, S. Fischer, 1903, p. 1.

réduction du phénomène de réception. Sans remettre en doute la relative absence des Anglais, il s'agissait, après l'avoir nuancée, de dépasser ce premier constat, pour montrer qu'une réception de la peinture anglaise a bien eu lieu dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle. La notion de réception est ici comprise dans une acception large et décloisonnée, telle que pensée notamment par Pierre Vaisse et Dario Gamboni en 1996, et telle qu'elles ont pu inspirer des travaux récents comme la thèse de doctorat de Sara Vittaca sur la réception de Michel-Ange entre 1875 et 1914<sup>2</sup>. Il nous semblait nécessaire de considérer à la fois l'approche interne de l'esthétique de la réception théorisée par Wolfgang Kemp, considérant les œuvres dans leur rapport à un spectateur virtuel pensé dès sa conception, à la réception dans son historicité, en prenant en considération la fortune critique des œuvres, l'histoire des collections et du goût et les multiples réappropriations et réinterprétations dont les œuvres font l'objet. La dimension hybride, non officielle, populaire, de la réception de la peinture anglaise outre-Rhin nous a semblé particulièrement cruciale, parce que son abondance et sa diversité contrastent avec le vide évoqué par Richard Muther.

A la seule réception institutionnelle, dans l'espace restreint des expositions allemandes, nous avons donc tenté de substituer l'histoire d'une réception certes lacunaire, mais complexe et protéiforme ; empruntant des voies diverses, parfois tortueuses, mais qui s'assemblent pour former un réseau s'étendant à une pluralité d'espaces, d'acteurs et de médiums. Si les tableaux anglais sont peu présents sur le sol allemand, à l'inverse, nombreux sont les voyageurs allemands présents sur le sol anglais. Ils voient les tableaux en vrai et élaborent un discours bien souvent mêlé de considérations sur d'autres domaines de la vie culturelle, ou simplement de la vie quotidienne anglaise. A ces discours hybrides correspond une multiplicité des espaces de réception : l'espace institutionnel des académies et des musées s'efface partiellement derrière celui, multiple, des appartements bourgeois et des librairies, des foires et des auberges de campagne, ou encore des scènes de théâtre. Les acteurs, aussi, sont nombreux : non seulement les galeristes et les marchands d'art, mais aussi les éditeurs et les libraires, les femmes de la bonne société et les écrivains voyageurs jouent un rôle aussi important que les directeurs de musées. Enfin, dans l'imaginaire du public, les peintures cèdent souvent la place aux gravures et aux livres illustrés, aux revues de divertissement et aux feuilletons sentimentaux.

---

<sup>2</sup> Pierre Vaisse, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art » ; Dario Gamboni, « Histoire de l'art et réception : remarques sur l'état d'une problématique » dans *Histoire de l'art*, Nr. 35-36, 1996, p. 3-8 et 9-14. A propos de ces articles, voir notamment Sara Vittaca, « L'histoire de l'art face à la réception. À propos des articles de Pierre Vaisse, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », et de Dario Gamboni, « Histoire de l'art et 'réception' : remarques sur l'état d'une problématique » (*Histoire de l'art*, Nr. 35-36, 1996)», *Histoire de l'art*, Nr. 83 (2018/2).

L'introduction lapidaire de Richard Muther a aussi constitué un point de départ à notre thèse dans sa forme même, incitant à un travail de déconstruction critique qui a déterminé l'ensemble de notre travail, fondé en grande partie sur l'étude des discours sur l'art. Nous avons tenté de ne jamais perdre de vue la nature même de ces discours, le public visé, l'identité des auteurs, leur positionnement esthétique et idéologique, ainsi que leur rapport à la langue et au style. En outre, un discours renvoie toujours à un contexte très concret d'écriture, qu'il s'agisse de garder à l'esprit, en interrogeant la manière dont les auteurs ont eu accès aux œuvres qu'ils évoquent, directement ou non, brièvement ou à loisir, dans une salle déserte ou bondée, bien éclairée ou mal chauffée.

Nous avons choisi de ne pas étendre notre analyse à la réception de la peinture anglaise par les artistes allemands. Cette question, plus étudiée par ailleurs, nous semble relever d'un autre sujet que celui que nous souhaitons traiter : la diffusion d'images dans une société, par strates successives, et la façon dont cette diffusion détermine l'écriture de discours spécifiques, qu'ils appartiennent aux champs de la critique ou de l'histoire de l'art, ou de formes plus libres encore. Il paraissait essentiel de montrer que les lieux et les acteurs traditionnels du monde de l'art ne constituent, pour ainsi dire, que la partie émergée de l'iceberg, et que la diffusion de l'art anglais outre-Rhin s'effectue pour une large part par des canaux plus discrets, parfois négligés par l'histoire de l'art. Ils permettent la mise en place d'une culture visuelle liée à l'Angleterre, d'autant plus prégnante qu'elle s'incarne aussi dans des objets de la sphère intime et de la quotidienneté.

La richesse du sujet abordé a imposé une restriction à un genre pictural particulier, celui du paysage. Il se prête idéalement à une analyse des transferts artistiques entre l'Angleterre et un pays européen, et ce pour plusieurs raisons. Premièrement, le paysage anglais suscite l'intérêt et l'admiration étrangère, en particulier allemande, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Les récits de voyage sont rythmés par l'évocation de la verdoyante campagne anglaise. En outre, l'intérêt des Allemands pour le paysage anglais est aussi, depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'ordre esthétique : on associe l'Angleterre à l'esthétique de la nature et du paysage<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> C'est surtout en Angleterre que s'ébauche, à partir des années 1720, un nouveau rapport esthétique à la nature et au paysage, autour de la catégorie du *picturesque*, (le pittoresque en français) désignant ce qui dans la nature est original, asymétrique, apparemment sauvage, et en cela digne d'être représenté par les peintres. Cette catégorie, dont l'élaboration est étroitement liée à l'engouement pour l'art des jardins, est notamment théorisée et popularisée par les écrits du révérend William Gilpin, rapidement traduits et publiés en Europe, entre autres, *An essay on prints: containing remarks upon the principles of picturesque beauty ; the different kinds of prints ; and the characters of the most noted masters*, Londres, Robson, 1768, et *Three essays : on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, On landscape painting*, Londres, Robson, 1792. Sur le pittoresque et le rapport anglais au paysage, voir Pierre Wat, *Constable*, Paris, Hazan, 2002, p. 66 et suivantes.

L'anglomanie qui caractérise pour partie la période de l'*Aufklärung* se fixe notamment sur l'art du jardin<sup>4</sup>. Le genre du paysage joue un rôle essentiel dans l'engouement pour la peinture anglaise dans d'autres pays européens, et notamment en France, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : au Salon de 1824, qui présente au public parisien un important contingent de tableaux d'outre-Manche, ce sont en particulier Constable et les aquarellistes, notamment Richard Parkes Bonington, qui font sensation, divisent la critique et enthousiasment la jeune génération romantique<sup>5</sup>.

Plus profondément, cette réception touristique et artistique s'inscrit dans une perception essentiellement nationale du paysage. Dans tous les pays, les discours nationaux confèrent au paysage une puissance symbolique<sup>6</sup> ; dans le cas de l'Angleterre, cette dernière est encore renforcée par les théoriciens et les peintres eux-mêmes. Le concept d'anglicité, tel qu'il se développe dans les écrits théoriques du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle est largement lié à la vision nationale du paysage que développent les théoriciens du pittoresque dans les années 1780, et à la pratique et à la réception de Constable, qui se pense comme un peintre essentiellement anglais et est perçu comme tel par ses contemporains<sup>7</sup>. Ce concept, sur lequel nous reviendrons en détail dans le troisième moment de notre travail, s'est révélé central pour notre étude : il renvoie à la fois à la construction identitaire anglaise et allemande, la réception de l'art anglais s'inscrivant bien souvent dans un discours de l'étrangéité, parfois même de l'étrangeté, que l'on retrouve dans le temps long de l'histoire de l'art et qui dépasse le seul champ artistique. L'exemple le plus frappant de cette persistance dans les discours est l'ouvrage de l'historien de l'art autrichien Nikolaus Pevsner, exilé en Angleterre en 1934, *L'Anglicité de l'art anglais* (*The Englishness of English Art*)<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Voir notamment à ce sujet Adrian von Buttlar, « Englische Gärten in Deutschland : Bemerkungen zu Modifikationen ihrer Ikonologie » dans *Sind Briten hier? Relations between British and Continental art ; 1680 - 1880*, Zentralinst. für Kunstgeschichte in München, Munich, Fink, 1981, p. 97-125 et Franz Bosbach (dir.), *Landschaftsgärten des 18. und 19. Jahrhunderts : Beispiele deutsch-britischen Kulturtransfers*, Prinz-Albert-Studien, volume 26, Munich, K. G. Saur, 2008.

<sup>5</sup> Voir notamment à ce sujet Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878 : un aspect des relations artistiques franco-britanniques au dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1995 ; « Les artistes anglais au Salon, 1802-1878 », dans Marie-Claude Chaudonneret (dir.), *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen-Âge aux années 1920*, Peter Lang, 2007, pp. 203-220.

<sup>6</sup> Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe, XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

<sup>7</sup> Mark Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain : the 'Englishness' of English Art Theory Since the Eighteenth Century*, Londres, Routledge, 2017, p. 47 et suivantes.

<sup>8</sup> Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art : an expanded and annotated version of the Reith lectures broadcast in October and November 1955*, Londres, The Architectural Press, 1956. Nous renvoyons ici à la thèse de doctorat d'Émilie Oléron-Evans, *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts : Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*, Paris, Demopolis, 2016, ainsi qu'au chapitre que Mark Cheetham lui consacre : Mark Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain : the 'Englishness' of English Art Theory Since*

Les voyageurs étrangers sont eux aussi enclins à considérer, sinon la peinture de paysage, du moins le paysage lui-même et le rapport que les Anglais entretiennent, plus globalement, à la nature, comme un trait national distinctif. Cette vision du paysage anglais se déploie dans un temps long, surgissant avec force dans des évocations de périodes historiques cruciales. Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'écrivain autrichien Stefan Zweig trouve un temps refuge à Londres : témoin du courage et de l'apparent flegme des Britanniques pendant le Blitz, il l'explique en soulignant le lien profond et bienfaisant qu'ils entretiennent avec la nature<sup>9</sup>.

Le genre du paysage semble donc adapté à une étude faisant inévitablement surgir la question de l'identité nationale et de l'altérité : elle interroge les relations artistiques de deux puissances européennes à une époque de rivalités nationales croissantes. Mais privilégier le paysage ne signifie pas pour autant l'exclusion complète des autres genres picturaux : d'abord, parce que les discours allemands évoquant la peinture anglaise le font pour partie de façon globale, sans distinguer un genre en particulier ; ensuite, parce que le paysage entretient parfois une grande proximité avec les autres genres picturaux. Cette proximité peut être thématique, la nature reculant souvent au second plan des scènes de chasse ou de genre, des batailles navales ou des naufrages. En outre, le paysage et le portrait, en particulier le portrait féminin, s'appuient, dans le cas des illustrations d'œuvres poétiques et romanesques, sur des sources communes : les illustrations des romans de Walter Scott représentent à la fois ses paysages et ses héroïnes. Cette proximité est aussi spatiale, plusieurs genres cohabitant dans un même recueil de gravures, ou dans la décoration d'un salon bourgeois. Enfin, c'est également dans l'esprit des spectateurs que le paysage est lié aux autres genres, suscitant des réactions similaires, modelant de la même manière le regard porté sur l'art anglais et l'Angleterre en général. Il s'agit donc ici de considérer la peinture de paysage comme un fil rouge guidant notre analyse et permettant de saisir avec plus d'acuité la façon dont l'art anglais se diffuse en Allemagne.

Les lacunes bibliographiques sur la question des transferts artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle s'expliquent en partie par le postulat largement répandu de leur inexistence. Nous avons cependant pu nous appuyer sur plusieurs études abordant certains

---

*the Eighteenth Century*, op. cit., p. 112-116. Voir également les actes du colloque célébrant le centenaire de la naissance de Pevsner : Peter Draper (dir.), *Reassessing Nikolaus Pevsner*, Routledge, Taylor & Francis, 2017.

<sup>9</sup> Stefan Zweig, *Die Gärten im Kriege*, paru dans *Zeit und Welt : gesammelte Aufsätze und Vorträge 1904-1940*, Stockholm, 1943, p. 133 et suivantes.



aspects de la question, ou des questions connexes, et se fondant sur un angle de vue plus resserré, ou au contraire, beaucoup plus large que le nôtre.

Il convient en premier lieu de citer les travaux de Werner Busch sur la réception de Hogarth en Allemagne, en particulier auprès d'artistes comme le graveur et illustrateur Daniel Chodowiecki et le peintre et illustrateur Wilhelm von Kaulbach<sup>10</sup>. Dans le cadre de ses travaux fondateurs sur Adolph von Menzel, il a également retracé les conditions ayant permis au peintre berlinois de se familiariser avec l'œuvre du paysagiste berlinois John Constable, qui a nourri sa propre pratique de l'esquisse à l'huile<sup>11</sup>. Werner Busch s'est essentiellement concentré sur la réception des artistes anglais par les artistes allemands. Erika Bülau, dans sa thèse de doctorat, beaucoup plus ancienne, s'est elle attachée à étudier l'hypothèse d'une réception des paysagistes anglais par leurs confrères allemands du début du XIX<sup>e</sup> siècle, en se fondant principalement sur des comparaisons iconographiques<sup>12</sup>. Par ailleurs, des monographies sur plusieurs paysagistes allemands soulignent ponctuellement des ressemblances ou des points de contact avec des peintres anglais, en particulier Constable<sup>13</sup>. Le rôle qu'a joué la peinture anglaise dans la pratique artistique allemande et autrichienne est également au cœur de la thèse d'Andrea Kluxen, consacrée à la réception de l'art du portrait anglais dans l'espace germanique dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> et la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècles. Andrea Kluxen y aborde aussi des questions de médiation et de diffusion des images<sup>14</sup>. C'est également le cas de Sophie Kruijssen, qui traite de la réception de l'œuvre du peintre de genre David Wilkie à travers une approche phylogénétique<sup>15</sup>.

Un aspect essentiel de l'histoire de la réception, celui de la fortune critique, a fait l'objet de plusieurs travaux consacrés à des peintres ou des courants particuliers : la réception critique de l'autre grand nom de la peinture de paysage anglaise, John Mallord William Turner, a été

---

<sup>10</sup> Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim, Olms, 1977 ; *Die notwendige Arabeske : Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1985, p. 181 et suivantes ; « Überlegungen zur Hogarth-Rezeption bei Chodowiecki und Kaulbach », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 46, 1992, p. 9-19.

<sup>11</sup> Werner Busch, *Adolph Menzel : Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, Munich, C. H. Beck, 2015, p. 111 et suivantes.

<sup>12</sup> Erika Bülau, *Der englische Einfluss auf die deutsche Landschaftsmalerei im frühen 19. Jahrhundert*, thèse de doctorat, Freiburg i. Br. Universität, 1955.

<sup>13</sup> Voir par exemple Gabriele Häussermann, *Leben und Werk des badischen Hofmalers Georg Otto Eduard Saal (1817-1870)*, thèse de doctorat, Freiburg i. Br. Universität, 2004, p. 132-137.

<sup>14</sup> Andrea M. Kluxen, *Das Ende des Ständeporträts. Die Bedeutung der englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848*, Munich, Fink, 1989.

<sup>15</sup> Sophie Kruijssen, *Patterns of reception. The early nineteenth-century German Reception of British Genre Painting in its European Context*, thèse de doctorat, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 2016.

abordée dans des chapitres d'ouvrage ou des articles par Monika Wagner et Andreas Haus<sup>16</sup>. Il est aussi question de discours sur l'art dans les travaux récents d'Émilie Oléron-Evans, qui a largement contribué à renouveler la recherche sur les relations artistiques entre l'Angleterre et le monde germanique dans le domaine de l'historiographie et des *translations studies*, notamment en consacrant sa thèse de doctorat à la figure de Nikolaus Pevsner<sup>17</sup>, et deux articles à l'un des principaux spécialistes de l'art anglais au XIX<sup>e</sup> siècle, Gustav Friedrich Waagen<sup>18</sup>. Ces derniers nous ont été d'une grande aide dans notre propre étude des écrits de Waagen. S'ajoute, enfin, à ces études spécifiques les actes d'un colloque tenu en 1997 à Coburg, consacré aux relations artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne à l'ère victorienne. La majorité des contributions concerne, logiquement, la figure du prince Albert, grand amateur d'art et vecteur essentiel de ces échanges. Les études de cas consacrées aux cadeaux échangés au sein de la famille royale anglaise ou avec la famille royale prussienne<sup>19</sup> ont nourri notre réflexion sur l'imbrication des goûts et de la vie privée des monarques dans un phénomène de réception plus vaste.

On trouve également dans cet ouvrage deux articles, l'un de William Vaughan, l'autre de Wolfgang Lottes, consacrés à la question inverse : la réception anglaise, en l'occurrence par les préraphaélites, de la peinture allemande, contemporaine dans le premier cas, ancienne dans l'autre<sup>20</sup>. Cette question, traitée par William Vaughan de manière beaucoup plus détaillée dans l'ouvrage issu de sa thèse de doctorat, puis, récemment, dans un article consacré à Samuel Palmer, et par Matthew Potter<sup>21</sup>, s'est révélée très importante pour notre recherche, dans la

<sup>16</sup> Andreas Haus, « Turner im Urteil der deutschen Kunstliteratur », dans Hennig Bock, Ursula Prinz (dir.), *J.M.W. Turner. Der Maler des Lichts*, Berlin, Mann, 1972, p. 95-108 ; Monika Wagner, « Augenreiz statt Herzentiefe. Nationale Stereotypen in der deutschen Turnerrezeption des 19. Jahrhunderts », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 46, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1992, p. 59-66.

<sup>17</sup> Émilie Oléron-Evans, *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts : Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*, op. cit.

<sup>18</sup> Émilie Oléron-Evans, « Gustav Friedrich Waagen et l'institutionnalisation des « trésors de l'art » en Grande-Bretagne », dans *Revue germanique internationale*, 21, 2015, p. 51-64 ; « Housing the Art of the Nation : The Home as Museum in Gustav F. Waagen's Treasures of Art in Great Britain », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 17, Nr. 1 (printemps 2018).

<sup>19</sup> Frank Büttner, « Der Glaubensschild, das Patengeschenk Friedrich Wilhelms IV. für den Prinzen von Wales » et Manja Wilkens, « Liebesgaben für den Prinzgemahl. Gemälde Franz Xaver Winterhalters als Geburtstags-, Hochzeitstags- und Weihnachtsgeschenke von Victoria an Albert und von Albert an Victoria », dans Franz Bosbach, Frank Büttner (dir.), *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, Munich, K. G. Saur, 1998, p. 95-108 et 121-128.

<sup>20</sup> William Vaughan, « The Pre-Raphaelites and contemporary German art » et Wolfgang Lottes, « Die Präraffaeliten und Dürer », dans *ibid.*, p. 73-82 et 83-94.

<sup>21</sup> William Vaughan, *German Romanticism and English art*, Londres, Yale University Press, 1979 ; « Samuel Palmer and German Art », dans Maria Effinger et al. (dir.) : *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst : Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, Heidelberg : arthistoricum.net, 2019, p. 161-172 ; Matthew Potter, *The Inspirational Genius of Germany : British Art and Germanism, 1850-1939*, Manchester, Manchester University Press, 2012.

mesure où les discours critiques allemands s'élaborent régulièrement en réaction à d'autres écrits, notamment des textes anglais, dans un dialogue transnational parfois houleux.

Il convient d'ajouter à ces études sur les liens artistiques entre l'Allemagne et l'Angleterre des ouvrages plus généraux, réalisés à l'occasion d'expositions ou de colloques, et abordant la question des relations artistiques entre l'Angleterre et le reste de l'Europe : le catalogue de l'exposition *200 Jahre englischer Malerei : Britische Kunst und Europa, 1680-1880*, qui s'est tenue en 1979 à la Haus der Kunst de Munich<sup>22</sup>, et les actes de deux colloques consacrés aux relations artistiques entre l'Angleterre et l'Europe continentale, le premier en lien avec l'exposition<sup>23</sup>. Ces études, tout en abordant ponctuellement le cas particulier de l'Allemagne, présentent également l'intérêt de proposer une vision plus large des relations artistiques impliquant l'Angleterre.

Nous souhaitons en effet ne pas en rester à une approche purement bilatérale, mais au contraire, replacer le dialogue anglo-allemand sur la scène artistique européenne, en intégrant notamment la France à notre réflexion, et ce pour deux raisons. D'une part, se posait la question de la spécificité du regard porté sur la peinture anglaise par les Allemands, et sur sa possible inscription dans une réception commune à plusieurs pays de l'Europe continentale ; d'autre part, le contexte européen dans son ensemble, qu'il soit artistique, économique ou politique, a évidemment eu un impact sur la réception de la peinture anglaise outre-Rhin, ne serait-ce que parce que l'Angleterre et l'Allemagne sont séparées, ou reliées, c'est selon, par d'autres pays, et en particulier par la France. Cette dernière occupe une position centrale : géographiquement d'abord, historiquement ensuite, puisque Paris s'affirme au cours du XIX<sup>e</sup> siècle comme la capitale artistique de l'Europe, et le lieu par excellence d'échanges culturels transnationaux. Dans cette optique, les nombreux travaux publiés à partir des années 1990 sur les échanges artistiques entre la France et l'Angleterre, d'une part, et la France et l'Allemagne, d'autre part, doivent être mentionnés ici.

La recherche sur les échanges artistiques entre la France et l'Allemagne ont largement bénéficié de la création, en 1997, du Deutsches Forum für Kunstgeschichte, qui a fait de l'étude des transferts artistiques, en particulier franco-allemands, l'un de ses domaines de prédilection. La collection Passages/Passagen a publié de nombreux ouvrages consacrés à la réception critique de la peinture française en Allemagne et vice-versa, à l'histoire des expositions ou, plus

---

<sup>22</sup> John Gage (dir.), *Zwei Jahrhunderte englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680 bis 1880* ; Haus der Kunst München, 21. November 1979 bis 27. Januar 1980, Munich, Haus der Kunst München, 1979.

<sup>23</sup> *Sind Briten hier? relations between British and continental art ; 1680 - 1880*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Munich, Fink, 1981 ; Christiana Payne, William Vaughan (dir.), *English Accents. Interactions with British art, c. 1776-1855*, Aldershot, Ashgate, 2004.

généralement, aux diverses formes de circulations des œuvres entre les deux pays, aux écrits d'artistes ou de théoriciens faisant figures de passeurs<sup>24</sup>. Les travaux de France Nerlich en particulier ont permis de repenser la question de la réception de la peinture française dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi le rôle de Paris comme centre de formation artistique transnational, qu'elle a étudié de concert avec Bénédicte Savoy dans le cadre du projet de recherche franco-allemand ArtTransForm<sup>25</sup>.

Le second champ de recherche a été ouvert, en France, par les travaux de Barthélémy Jobert sur la réception française de l'école anglaise entre 1802 et 1878<sup>26</sup>, en particulier son analyse des différents aspects de la question, en particulier des discours critiques développés à l'occasion de l'exposition d'œuvres anglaises au Salon, mais aussi du rôle fondamental de la reproduction gravée, et ses réflexions sur la notion problématique d'école. Olivier Meslay a lui abordé la question par l'histoire des collections, en initiant des recherches approfondies sur la présence des œuvres anglaises dans les musées et les collections françaises, notamment autour de nombreuses expositions<sup>27</sup>. A ces travaux au long cours viennent s'ajouter les actes d'un colloque tenu en 2004, organisé par Ségolène Le Men et Fabrice Bensimon, consacré plus largement aux relations artistiques entre l'Angleterre et la France au XIX<sup>e</sup> siècle, et dont les contributions portent sur l'histoire de l'histoire de l'art, des collections, des gravures et des échanges entre artistes<sup>28</sup>. Ce tableau déjà très riche a été récemment complété par les travaux de Gilles Soubigou, qui a exploré les rapports artistiques entre l'Angleterre et la France sous l'angle de l'intermédialité, en étudiant le rôle que la littérature britannique a joué dans les

<sup>24</sup> Voir, entre autres, Bénédicte Savoy, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2 volumes, Passages/Passagen, volume 5, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003 ; Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande, 1871-1981*, Passages/Passagen, volume 18, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2008 ; Uwe Fleckner, Thomas W. Gaehtgens, *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Passages/Passagen, volume 6, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003 ; Mathilde Arnoux, Thomas Gaehtgens, Friederike Kitschen, *Perspectives croisées. La critique d'art franco-allemande, 1870-1945*, Passages/Passagen, volume 22, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009 ; Mathilde Arnoux, Thomas Gaehtgens, Anne Tempelaere-Panzani (dir.) *Correspondance entre Henri Fantin-Latour et Otto Scholderer, 1858-1902*, Passages/Passagen, volume 24, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2011.

<sup>25</sup> France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870* Passages/Passagen, volume 27, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2010 ; France Nerlich, Bénédicte Savoy (dir.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, 2 volumes, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013-2015.

<sup>26</sup> Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878 : un aspect des relations artistiques franco-britanniques au dix-neuvième siècle*, op. cit. ; « Les artistes anglais au Salon, 1802-1878 », dans Marie-Claude Chaudonneret (dir.), *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen-Âge aux années 1920*, op. cit.

<sup>27</sup> Voir notamment Olivier Meslay (dir.), *Les Dessins britanniques dans les collections du musée Magnin*, Dijon, Musée de Dijon, 1998 ; Olivier Meslay, Barthélémy Jobert, Arlette Serullaz (dir.), *D'outre-Manche : l'art britannique dans les collections publiques françaises*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994 ; Olivier Meslay (dir.), *Les collections de peintures et de dessins britanniques du musée des Beaux-Arts de Dijon*, Bulletin des Musées de Dijon, 2000 ; *L'Art anglais dans les collections de l'Institut de France*, Paris, Somogy Editions d'Art, 2004.

<sup>28</sup> Ségolène Le Men, Fabrice Bensimon (dir.), *Quand les arts traversent la Manche: échanges et transferts franco-britanniques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, 2016.

milieux artistiques français entre 1789 et 1830<sup>29</sup>. Les chercheurs britanniques se sont également penchés sur la question, et ce dès les années 1980 : on peut citer les travaux de Marcia Pointon et Patrick Noon<sup>30</sup>, qui se sont notamment intéressés aux relations des paysagistes anglais et français dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et, plus récemment, l'étude très complète d'Edward Morris sur la réception de l'art français dans l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

L'étude des œuvres devait précéder celle des discours qui leur étaient consacrés. Nous renverrons au fil du texte aux ouvrages anglo-saxons sur la peinture de paysage anglaise, sujet à la bibliographie trop riche pour que nous la détaillions ici ; nous nous sommes, au sein de la bibliographie française, notamment appuyée sur les études récentes de Frédéric Ogée sur Turner, et de Pierre Wat sur Turner et Constable<sup>32</sup>.

Le colloque *Quand les arts traversent la Manche*, précédemment cité, est le fruit d'une collaboration entre historiens de l'art et historiens. Dans la même logique, si la bibliographie sur les relations artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne est clairesmée, celle sortant du champ de l'histoire de l'art et portant sur d'autres formes de relations culturelles est beaucoup plus fournie. A nouveau, cet élargissement bibliographique a paru nécessaire : pour mieux comprendre notre sujet, il fallait l'intégrer dans un contexte culturel plus vaste. En ce sens, les travaux de trois centres de recherche dédiés aux relations entre l'Angleterre et l'Allemagne, en particulier à l'époque contemporaine, nous ont aidés à esquisser un tableau général dans lequel est venue s'inscrire notre étude. En Allemagne, la Prinz-Albert-Gesellschaft a publié une trentaine d'ouvrages abordant la question sous l'angle de l'histoire politique, économique, sociale ou culturelle<sup>33</sup>. Le Arbeitskreis Grossbritannien Forschung, dont les chercheurs,

---

<sup>29</sup> Gilles Soubigou, *La Littérature britannique et les milieux artistiques français, 1789-1830. Réception, traduction, création : l'invention d'un imaginaire romantique*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.

<sup>30</sup> Marcia Pointon, *The Bonington Circle. English Watercolour and Anglo-French Landscape, 1790-1855*, Sussex, The Hendon Press, 1985 ; Patrick Noon (dir.), *Richard Parkes Bonington, "Du Plaisir de peindre"*, Paris, Musée du Petit Palais, Paris-Musées, 1992 ; Patrick Noon, Stephen Bann (dir.), *Constable to Delacroix : British art and the French Romantics, 1820-1840*, London, Tate Publishing, 2003.

<sup>31</sup> Edward Morris, *French Art in nineteenth-century Britain*, New Haven, Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2005.

<sup>32</sup> Frédéric Ogée, *Turner. Les paysages absolus*, Paris, Hazan, 2010 ; Pierre Wat, *Constable, entre ciel et terre*, Paris, Herscher, 1995 ; *Constable*, Paris, Hazan, 2002 ; « Constable peintre de paysage, entre géographie et histoire naturelle d'un lieu », dans Marina Vanci-Perahim, Catherine Wermester (dir.), *Atlas et les territoires du regard : le géographique de l'histoire de l'art, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles : actes du colloque international organisé par le CIRHAC, Université Paris I, les 25-27 mars 2004*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 127-135 ; *Turner : menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010.

<sup>33</sup> Voir, entre autres, Franz Bosbach, William Filmer-Sankey, Hermann Hiery (dir.), *Prinz Albert und die Entwicklung der Bildung in England und Deutschland im 19. Jahrhundert*, Prinz-Albert-Studien, volume 18, Munich, Saur, 2000 ; Stefan Manz (dir.) *Migration and Transfer from Germany to Britain 1660-1914*, Prinz-Albert-Forschungen, volume 3, Munich, Saur, 2007 ; Karina Urbach (dir.), *Royal Kinship. Anglo-German Family Networks 1815-1918*, Prinz-Albert-Forschungen, volume 4, Munich, Saur, 2008 ; Franz-Lothar Kroll, Martin Munke (dir.), *Deutsche Englandreisen*, Prinz-Albert-Studien, volume 30, Berlin, Duncker & Humblot, 2014.

rattachés à plusieurs universités, travaillent surtout sur les relations politiques et diplomatiques des deux pays au XX<sup>e</sup> siècle, a également publié des ouvrages sur l'histoire des représentations et de la confrontation à l'altérité et l'ambiguïté des échanges culturels entre les deux pays<sup>34</sup>. Enfin, la troisième structure de recherche que nous souhaiterions évoquer est le *Centre for Anglo-German Cultural Relations* de la Queen Mary University de Londres, dont les membres sont pour la plupart des spécialistes de littérature et de littérature comparée, et abordent donc la question des relations culturelles entre l'Angleterre et l'Allemagne par le biais des échanges intellectuels, de la réception des grands noms de la littérature britannique en Allemagne et de la traduction<sup>35</sup>.

Ce dernier point mérite que l'on s'y attarde un instant. De tous les domaines de recherche précédemment abordés, celui des échanges littéraires entre l'Angleterre et l'Allemagne, a fortiori au XIX<sup>e</sup> siècle, est sans doute le plus développé, et nous avons été frappés par le nombre de publications, notamment de publications récentes, sur la question<sup>36</sup>. Aux études littéraires viennent s'ajouter les ouvrages relevant de l'histoire du livre et de l'édition : il faut ici citer les travaux de l'historien du livre Thomas Keiderling, qui a contribué à montrer l'importance de la ville de Leipzig comme centre de diffusion de la culture et de la littérature anglaise, par l'intermédiaire de plusieurs maisons d'édition<sup>37</sup>. Deux facteurs permettent d'expliquer ce dynamisme de la recherche sur ces questions. Le premier est institutionnel : les disciplines de la littérature comparée et de la traductologie sont, par définition, propres à l'analyse de phénomènes d'échanges, de circulations et de réceptions. Le second est historique : non seulement l'alphabétisation, les pratiques de lecture, de l'imprimé sous toutes ses formes, et, enfin, de la traduction, se développent largement au XIX<sup>e</sup> siècle, mais c'est aussi l'époque

<sup>34</sup> Voir notamment Bernd-Jürgen Wendt, Adolf M Birke, *Das britische Deutschlandbild im Wandel des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bochum, Brockmeyer, 1984 et Robert Muhs, Johannes Paulmann, Willibald Steinmetz (dir.), *Aneignung und Abwehr: interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Grossbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim, Philo, 1998.

<sup>35</sup> Voir en particulier Rüdiger Görner (dir.), *Angermion, Yearbook for Anglo-German Literary Criticism, Intellectual History and Cultural Transfers = Jahrbuch für britisch-deutsche Kulturbeziehungen*, 2007-.

<sup>36</sup> Voir, entre autres, Horst Oppel, *Englisch-deutsche Literaturbeziehungen*, 2 volumes, Berlin, E. Schmidt, 1971 ; Susanne Stark (dir.), *The Novel in Anglo-German Context : Cultural Cross-Currents and Affinities : Papers from the Conference held at the University of Leeds from 15 to 17 September 1997*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 2000 ; Christine Roger, *La réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850. Propagation et assimilation de la référence étrangère*, Bern, Berlin, Bruxelles, P. Lang, 2008 ; Nöbert Bachleitner (dir.), *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2012 ; Lore Knapp, Eike Kronshage (dir.), *Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756-1832*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2016.

<sup>37</sup> Thomas Keiderling, « Der deutsch-englische Kommissionsbuchhandel über Leipzig von 1800 bis 1875 », dans *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte*, volume 6, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996, p. 211-282 ; « Ein jüdischer Buchhändler mit englischem Sortiment : Abraham Asher (1800-1853) », dans *Berlinische Monatsschrift*, Berlin, 5, 1996, p. 55-59 ; *Aufstieg und Niedergang der Stadt Leipzig*, Beucha, Markkleeberg, Sax-Verl., 2012 ; *Die Modernisierung des Leipziger Kommissionsbuchhandels von 1830 bis 1888*, Berlin, Duncker & Humblot, 2019.

où la littérature anglaise, du moins plusieurs de ses représentants, jouissent d'une immense popularité, parfois posthume, sur le continent. Ces questions et les travaux qu'elles ont suscités nous ont été particulièrement utiles : tout comme la réception de la peinture anglaise outre-Rhin inclut d'autres espaces géographiques et nationaux, elle touche également d'autres formes artistiques, et l'approche interdisciplinaire que nous avons privilégiée nous a conduit à inclure le livre dans notre réflexion.

Cette approche place notre thèse à la croisée de plusieurs champs d'étude. Elle s'inscrit logiquement dans une histoire des réceptions, intimement liée à une histoire sociale de l'art considérant l'œuvre en interaction avec son contexte de création et de réception. Ce contexte, en l'occurrence, est avant tout transnational : notre réflexion s'est construite autour de l'analyse de circulations, d'échanges et de mises en réseau, mais aussi de transformations, au sens large, engendrées par ces mouvements. En cela, elle est largement tributaire de la méthode des transferts culturels développée par Michel Espagne et Michael Werner<sup>38</sup>, qui s'attache aux processus dynamiques accompagnant toute relation culturelle, aux flux et fluctuations provoquant, et suivant, le passage d'un artefact d'une sphère culturelle à une autre.

La question vers laquelle converge l'ensemble de notre étude, est celle de l'élaboration d'une écriture allemande de l'art anglais. Elle nous a conduit vers le champ de l'historiographie de l'art. En Allemagne, les travaux menés notamment par Gabriele Bickendorf, Katharina Krause et Klaus Niehr, sur le développement de la discipline en Allemagne, en particulier sur les différentes formes que prennent les discours sur l'art et les notions de compilation et de synthèse, mais également la place de l'illustration dans ce domaine, nous ont aidée à mieux appréhender le traitement de l'art anglais par les auteurs allemands<sup>39</sup>. Nous nous sommes également tournée vers le champ de l'historiographie transnationale de l'art, telle que l'ont

---

<sup>38</sup> Voir notamment Michel Espagne, Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1988.

<sup>39</sup> Gabriele Bickendorf, « Die ersten Überblickswerke zur „Kunstgeschichte“ : Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730 - 1814), Luigi Lanzi (1732 - 1810), Johann Domenico Fiorillo (1748 - 1821) und Leopoldo Cicognara (1767 - 1834) » et « Die „Berliner Schule“ : Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), Karl Schnaase (1798-1875) und Franz Kugler (1808-1858) » dans Ulrich Pfisterer (dir.), *Klassiker der Kunstgeschichte 1 : Von Winckelmann bis Warburg*, Munich, 2007, pp. 29-45 et 46-61 ; Katharina Krause, Klaus Niehr, « Das illustrierte Kunstbuch. Zum Umgang der Kunstgeschichte mit der Abbildung (1750–1920) », *Marburg UniJournal*, juillet 2003 ; Katharina Krause, « Argument oder Beleg : Das Bild im Text der Kunstgeschichte » et Katharina Krause, Klaus Niehr, « Überblickswerke », dans Katharina Krause, Klaus Niehr, Eva-Maria Hanebutt-Benz (dir.), *Bilderlust und Lesefrüchte : das illustrierte Kunstbuch 1750 bis 1920 ; Begleitbuch zur Ausstellung im Gutenberg-Museum Mainz vom 4. März bis 29. Mai 2005*, Leipzig, Seemann, 2005, p. 27-42 et 60-74.

envisagée, outre Michel Espagne, Michela Passini, et, plus récemment, Emilie Oléron-Evans<sup>40</sup>, puis, naturellement, vers celui de la traductologie. De fait, la traduction joue un rôle fondamental dans les relations artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne, comme dans tout transfert culturel. Le concept de traduction est ici compris à la fois *stricto sensu* et au sens large. Les revues d'art de l'époque se nourrissent de traductions, constituant ainsi un réseau multilingue de part et d'autre de l'Europe. D'autre part, le concept de traduction peut aussi s'appliquer à la critique d'art elle-même, qui traduit l'image en mots — c'est la pratique séculaire de l'ekphrasis — mais aussi aux pratiques de diffusion et d'appropriation des reproductions d'œuvres anglaises, et enfin à ces reproductions elles-mêmes : le recours au paradigme de la traduction pour penser la gravure est courant, et ce depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. En faisant de la traduction un des axes de réflexion de cette étude, nous nous inscrivons dans la suite de travaux récents qui ont souligné les liens étroits et multiples entre la traduction et l'histoire de l'art<sup>42</sup>. Sur un plan plus strictement méthodologique, les théories de la traduction, et en particulier les notions de domestication et d'étrangéisation, définissant le degré de liberté avec lequel une traduction, donc une culture, envisage un texte étranger et se l'approprié<sup>43</sup>, ont fourni une aide méthodologique précieuse pour l'étude de ces processus.

La réception de la peinture anglaise outre-Rhin dépasse largement, nous l'avons dit, le cadre du musée et du tableau qui s'y trouve accroché, et notre analyse a fait surgir une pluralité d'objets, allant de la gravure encadrée à l'almanach pour dame ou la soupière en porcelaine. Nos questionnements ont été nourris par les travaux de Stephen Bann sur l'estampe, son rapport à l'original et plus largement les techniques de reproduction dans l'espace français et anglais<sup>44</sup>,

<sup>40</sup> Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel : l'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009 ; Michela Passini, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Passages/Passagen, volume 43, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2013 ; Emilie Oléron-Evans, *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts : Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*, op. cit.

<sup>41</sup> Voir notamment à ce sujet Ulrike Keuper, *Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2018.

<sup>42</sup> Joanne Morra, « Translation into Art History », dans *Parallax*, 6, 2000, Nr. 1, p. 129-138 ; Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009 ; Emilie Oléron-Evans, Maria Teresa Costa, Hans Christian Hönes (dir.), *Migrating histories of art : self-translations of a discipline*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2018 ; Adriana Sotropa, Myriam Metayer, "Dire presque la même chose" : *l'histoire de l'art et ses traductions*, Le Kremlin-Bicêtre, Editions Esthétiques du divers, 2019 ; Ségolène Le Men, « Printmaking as metaphor for translation : Philippe Burty and the *Gazette des beaux-arts* in the Second Empire », dans M. R. Orwicz (dir.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, New York, Manchester university press, 1994, p. 88-108.

<sup>43</sup> Ces deux notions ont notamment été développées par Lawrence Venuti dans *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres, New York, Routledge, 1995, en particulier p. 20 et suivantes. Dans le champ des recherches en histoire de l'art, elles ont été mobilisées par Ian Boyd Whyte et Claudia Heide : « Histoire de l'art et traduction », dans *Diogenes*, 2010, Nr. 231, p. 60-73.

<sup>44</sup> Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2001 ; *Distinguished Images: Prints in the Visual Economy of Nineteenth-*



ainsi que par les recherches menées par les historiens de l'illustration, concernant non seulement l'histoire des techniques et des reproductions, mais aussi l'hybridation des arts et l'intermédialité. Aux travaux pionniers de Michel Melot, un des premiers à s'être saisi du sujet<sup>45</sup>, de Ségolène Le Men sur les livres pour enfants et l'illustration romantique<sup>46</sup>, et de Philippe Kaenel sur le métier d'illustrateur<sup>47</sup>, s'ajoutent ceux de notre équipe de recherche, le laboratoire InTRu de l'Université de Tours, qui poursuit une réflexion sur le concept d'iconotexte, forgé en 1988 par Michael Nerlich<sup>48</sup>, et interrogeant le rapport texte-image. Enfin, les travaux récents d'Eveline Deneer sur les imaginaires historiques privés dans la peinture du début du XIX<sup>e</sup> siècle ont nourri notre réflexion à plus d'un titre, par son étude des almanachs pour dames, jusque-là négligée dans le champ français, et son choix d'un corpus transnational<sup>49</sup>. En Allemagne, il convient de citer les travaux de Regine Timm sur les livres illustrés allemands, français, anglais ainsi que sur le rôle de l'illustration en histoire de l'art<sup>50</sup>, question que nous avons évoquée plus haut, et, dans le monde anglo-saxon, les recherches récentes sur la littérature féminine illustrée, menée en particulier par Katherine D. Harris<sup>51</sup>.

---

*Century France*, New Haven, Yale University Press, 2013 ; « The Past in Print : Ancient Buildings Represented by Engraving, Etching and Lithography in Early-Nineteenth-Century England », dans Mari Hvattum, Anne Hultsch (dir.), *The Printed and the Built. Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2018, p. 51-72.

<sup>45</sup> Michel Melot, *L'illustration : histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

<sup>46</sup> Ségolène Le Men, *Les Abécédaires français illustrés au XIX<sup>e</sup> siècle*, Promodis, 1984 ; *La Cathédrale illustrée, de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, C.N.R.S. Éditions, Paris, 1998, rééd. 2002.

<sup>47</sup> Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005.

<sup>48</sup> Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, [actes du colloque international tenu à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 17-19 mars 1988], Paris, Ophrys, 1990. Voir également la collection « Iconotextes », aux Presses Universitaires François-Rabelais, dirigée par Cécile Boulaire et Laurent Gerbier.

<sup>49</sup> Ses réflexions sur les almanachs ont notamment donné lieu à deux articles. Eveline Deneer, « L'histoire entre peinture et vignette. La peinture de « genre anecdotique » dans les almanachs dédiés aux dames, 1800-1840 », dans *Romantisme*, 2015, Nr. 169, p. 43-54 ; « La vogue des gravures de reproduction dans les almanachs du début du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Pierre Wat (dir.), *Croisements : actualité de la recherche en histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 185-200. Nous renvoyons également à sa thèse de doctorat, *Une autre histoire. Imaginaires historiques 'privés' dans la peinture européenne au début du XIX<sup>e</sup> siècle, entre passé national et histoire partagée*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Paris-Sorbonne, 2019.

<sup>50</sup> Regine Timm (dir.), *The art of illustration : englische illustrierte Bücher des 19. Jahrhunderts ; aus der Sammlung Dr. Ulrich von Krieger ; eine Ausstellung im Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 1. Dezember 1984 bis 21. April 1985*, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1984 ; *Die Kunst der Illustration: deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts*, Weinheim, Acta Humaniora, VCH, 1986 ; « Zwischen Prachtband und Billigbuch : l'Art d'illustration ; französische Buchillustration im 19. Jahrhundert ; Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, bis 20. April », dans *Weltkunst*, 56, 1986, 147-148 ; « Kunstbeschreibung und Illustration in Deutschland im 19. Jahrhundert », dans Peter Ganz, Martin Gosebruch (dir.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, (Vorträge gehalten anlässlich des 22. Wolfenbütteler Symposions „Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann“ vom 1.-5.12.1987 und des 24. Wolfenbütteler Symposions „Kunstgeschichte seit Winckelmann“ vom 27.11.-1.12.1988)*, Wiesbaden, Harrassowitz in Komm., 1991.

<sup>51</sup> Katherine D. Harris, « Feminizing the Textual Body : Women and their Literary Annuals in Nineteenth-Century Britain », dans *Papers of the Bibliographical Society of America*, 99, Nr. 4 (décembre 2005), p. 573-622 ; « Borrowing, Altering and Perfecting the Literary Annual Form – or What It Is Not : Emblems, Almanacs, Pocketbooks, Albums, Scrapbooks and Gifts Books », dans *Poetess Archive Journal*, 1, Nr. 1, 2007 ; *Forget Me Not: The Rise of the British Literary Annual 1823-1835*, Athens, Ohio University Press, 2015.

La deuxième problématique de notre recherche concerne la manière dont les images, essentiellement mouvantes, viennent s'inscrire dans des objets littéraires, et la relation qu'elles entretiennent avec eux. C'est d'abord une relation concrète, puisqu'il s'agit de se demander comment les images sont mises en valeur dans l'objet-livre, par quels moyens — mise en page, épaisseur du papier — elles se distinguent du texte et attirent l'attention du lecteur ; c'est aussi une relation sémantique, d'autant plus complexe que la notion même d'illustration est plus ambiguë qu'on pourrait le penser : lorsqu'on se penche sur la chronologie de la production des *keepsakes*, sur la présentation des textes et des images, on se rend compte que le texte, bien souvent, est conçu pour accompagner la gravure, et non l'inverse. C'est, enfin, une relation fondée sur des transformations mutuelles, chaque médium modelant différemment la diffusion et la réception de l'autre.

Plus généralement enfin, il nous a semblé nécessaire de repenser les œuvres dans leur matérialité. Les champs disciplinaires qui ont nourri notre réflexion, parce qu'ils questionnent les transformations concrètes des œuvres, les considèrent avant tout comme des objets tangibles. C'est aussi l'approche que nous avons privilégiée, en revenant aux propriétés matérielles des œuvres, aux transformations que leur fait subir la reproduction et le passage d'une technique, d'un support, d'un format à d'autres. Nous avons aussi souhaité les replacer dans l'espace qui leur est dévolu, dans les musées et les portefeuilles des collectionneurs, mais aussi sur les guéridons et les manteaux de cheminée des salons bourgeois, où elles voisinent alors avec des statuettes en bronze, des vases chinois ou des tapis persans. Se dessine alors une vision élargie, dont la globalité, justement, permet la compréhension des objets qui la composent, en les rattachant à une culture visuelle et des pratiques sociales données. En ce sens, les recherches récentes sur la culture matérielle et l'approche matérielle de l'art, qui privilégient un retour à la chose de l'œuvre, à son inscription dans un environnement concret, tangible, ont fortement contribué à orienter notre travail : d'abord, en intégrant dans le champ d'analyse, sans hiérarchisation, des objets de toute nature, dont certains s'éloignent des canons traditionnels de l'histoire de l'art<sup>52</sup>. Ici, les tableaux à l'huile côtoieront les aquarelles de petit format, les premiers états, les lithographies bon marché vendues sur les étals des foires, et le papier de Chine, les morceaux de carton.

---

<sup>52</sup> Nous renvoyons ici aux travaux de Charlotte Guichard sur la figure du collectionneur au XVIII<sup>e</sup> siècle et la matérialité du tableau : *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champ Vallon, 2008 ; *La Griffure du peintre : La valeur de l'art (1730-1820)*, Paris, Seuil, 2018, 355 p. ; « La perte de la chose ? Éléments pour une anthropologie matérielle du tableau », dans *Arts et Sociétés, Lettre du séminaire*, nr. 91, 2015, et à ceux de Manuel Charpy, en particulier sa thèse de doctorat, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, Université François-Rabelais de Tours, 2010.

Cette approche extensive, qui se fonde toujours sur la méthodologie de l'histoire de l'art, inscrit notre étude dans le champ des études visuelles, qui, parti du monde anglo-saxon dans les années 1990, appréhende l'image et sa place dans la société de façon globale, en intégrant dans sa réflexion l'imagerie populaire, les matériaux hybrides, la reproduction sous ses diverses formes<sup>53</sup>. Deuxièmement, plusieurs études ont souligné l'importance du rapport physique que les spectateurs entretiennent à l'œuvre et à sa matérialité, notamment dans l'espace privé de la collection ou, plus largement, dans l'intérieur où les œuvres s'offrent à la vue, plus ou moins rapprochée, et parfois au toucher ou à l'odorat<sup>54</sup>. Le rapport entre la vision d'une œuvre d'art et les autres sens, parfois considérés comme triviaux, car liés plus intimement au corps, comme l'odorat et le goût, s'est révélé essentiel pour analyser la réception allemande de la peinture anglaise, et ce pour deux raisons. En premier lieu, cette réception, telle qu'elle apparaît dans les récits de voyage, s'inscrit dans une appréhension sensorielle globale de la culture et du climat anglais. Ensuite, les critiques et historiens de l'art font aussi, d'une certaine manière, œuvre littéraire, en employant volontiers une langue imagée qui renvoie justement à un riche univers sensoriel, notamment culinaire<sup>55</sup> : ce dernier participe d'un travail stylistique visant à séduire et à persuader le lecteur, en lui proposant, dans une prose agréable et pleine de verve, une vision claire, compréhensible et souvent caricaturale, que nous avons tenté de déconstruire.

Les bornes chronologiques choisies pour délimiter notre travail, 1816 et 1908, correspondent toutes deux à des événements significatifs pour la scène artistique allemande, *a fortiori* ses rapports à la peinture anglaise : en 1816 est créée la revue *Kunstblatt*, supplément au presque quotidien *Morgenblatt für gebildete Stände*, édité par Johann Friedrich Cotta, et qui devient rapidement l'une des revues les plus influentes du paysage artistique allemand de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Publiant très régulièrement des articles sur le monde de l'art

---

<sup>53</sup> Pour une synthèse, voir Quentin Deluermoz, Emmanuel Fureix, Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam et Vanessa Schwartz, « Le XIX<sup>e</sup> siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle* [En ligne], 49, 2014.

<sup>54</sup> Voir notamment Érika Wicky, « La peinture à vue de nez ou la juste distance du critique d'art, de Diderot à Zola », dans *RACAR : revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, volume 39, Nr. 1, 2014, p. 76-89.

<sup>55</sup> Sur la métaphore culinaire en critique d'art, voir notamment Jean-Christophe Abramovici, « Du ragoût en peinture », dans Julia Csergo et Frédérique Desbuissons (dir.), *Le Cuisinier et l'art. Art du cuisinier et cuisine d'artiste, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Chartres/Paris, Menu Fretin/Éditions de l'Institut national d'histoire de l'art, 2018, p. 217-222 ; Frédérique Desbuissons, « Gros, gras et grossier : l'empatement de Gustave Courbet », dans Julia Csergo, *Trop gros ? L'obésité et ses représentations*, Paris, Editions Autrement, 2009 ; « The Studio and the Kitchen : Culinary Ugliness as Pictorial Stigmatisation in Nineteenth-Century France », dans Andrei Pop et Mechthild Widrich (dir.), *Ugliness. The non-beautiful in art and theory*, Londres, I. B. Tauris, 2013, p. 104-121 et « Une peinture sucrée : les plaisirs illégitimes de l'art pompier », dans *Romantisme*, Nr. 186, 2019, p. 28-39 ; Allison Deutsch, « Good Taste : Metaphor and Materiality in Nineteenth-Century Art Criticism », *Object*, Nr. 17, décembre 2015, p. 9-32.

européen, et notamment sur l'Angleterre, elle joue, dans le processus de transfert qui nous intéresse, un rôle fondamental, que reprennent ensuite les *Dioskuren* et le *Deutsches Kunstblatt*, créées ultérieurement. Quant à 1908, c'est l'année de la première grande exposition allemande exclusivement consacrée à la peinture anglaise, présentée à l'Académie royale de Berlin. Cette exposition poursuit les travaux entrepris par la princesse héritière Friedrich, Victoria du Royaume-Uni, pour mettre à l'honneur la peinture de son pays natal en Allemagne. La réception de cette exposition résume, à bien des égards, la manière ambivalente dont la peinture anglaise, et plus précisément la peinture de paysage, est perçue outre-Rhin. Cette ampleur chronologique s'explique de deux manières : en premier lieu, elle reflète le regard rétrospectif que Richard Muther jette, dans l'introduction à son *Histoire de la peinture anglaise*, sur les décennies écoulées. Ce résumé global d'une réception, ou plutôt d'une absence de réception, au long cours, rompue par la seule césure de 1886, a orienté notre propre regard. Nous avons souhaité lui opposer une chronologie plus fine, en posant notamment l'hypothèse que l'intérêt, sinon l'enthousiasme déclenché, selon Muther, par l'exposition du Jubilé, se manifeste déjà dans les décennies antérieures. En outre, cette étude sur un temps long nous permettait de mieux mettre en lumière à la fois les continuités, les permanences, mais aussi les revirements, dans les discours et les usages liés aux œuvres.

L'ampleur chronologique de notre sujet, ainsi que son étendue géographique, rendaient l'exhaustivité impossible. Il a fallu faire des choix, que l'orientation de nos recherches vers le champs des études visuelles a contribué à définir. Nous avons décidé de ne pas retracer la présence des artistes anglais à toutes les expositions des nombreuses sociétés d'artistes et académies allemandes au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. La tâche eût constitué une thèse en soi, et eût risqué de nous écarter de notre projet, axé sur une réception plus vaste, plus populaire et plus indirecte. Nous nous sommes donc limitée à l'étude de quelques centres, en particulier Berlin et Munich. Berlin, lieu de l'apothéose tardive de la peinture anglaise en 1886 et 1908, s'imposait également comme le point de départ, en 1839, de l'unique incursion de John Constable dans les espaces d'exposition allemands. Munich constituait un pendant à Berlin : à l'exposition de Constable correspond, 6 ans plus tard, l'unique exposition d'un tableau de Turner en Allemagne. L'exposition munichoise de l'*Inauguration du Walhalla*, sur laquelle nous reviendrons plus loin, reflète à la fois le regard porté sur le peintre mais aussi, plus largement, la manière dont les discours critiques s'écrivent dans une logique d'affrontement transnational. Deuxièmement, les expositions internationales organisées à Munich à partir de 1869 sont, comme celles de Berlin, le lieu d'une présence accrue de l'Angleterre sur le sol allemand. A ces deux capitales sont venues s'ajouter Dresde, où l'histoire de la présence

artistique anglaise est, ponctuellement du moins, inséparable de celle de Berlin, et où s'organisent dans la dernière décennie du siècle des expositions internationales d'aquarelles, technique centrale pour notre étude, et Cologne, dont l'étude nous a notamment permis d'étudier le rôle joué par la France dans la circulation des œuvres anglaises.

La question des collections privées était au centre de notre étude. Là encore, une sélection s'est avérée nécessaire. Nous avons fondé nos recherches sur les archives numérisées de la base de données *Art Sales Catalogues online*, établie à partir du *Répertoire de catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*, que l'historien de l'art néerlandais Frits Lugt publia à partir de 1926<sup>56</sup>. Nous avons également compulsé les catalogues répertoriés par l'Université de Heidelberg, essentiellement à partir des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>, pour établir une continuité avec le premier corpus constitué. L'étude des ventes ayant eu lieu à Berlin et Munich, outre qu'elle nous permettait, au vu de la masse des données, d'établir un échantillon représentatif de la présence d'œuvres anglaises dans les collections allemandes, nous paraissait un choix cohérent. Dans un second temps, nous avons décidé d'ajouter à notre corpus les ventes ayant eu lieu à Leipzig. La capitale de la Saxe présente en effet un double intérêt : ville de foires et de marchés dont le rôle de creuset culturel a notamment été mis en lumière par les travaux de Michel Espagne<sup>58</sup>, c'est également le centre allemand de l'édition et de l'imprimerie, où la gravure, essentielle pour l'histoire qui nous intéresse, est particulièrement mise à l'honneur. Aux œuvres exposées et collectionnées s'ajoutent, enfin, les œuvres reproduites dans les livres, qu'il s'agisse de textes littéraires illustrés, de recueils topographiques ou d'almanachs féminins. La pluralité des objets culturels jouant un rôle dans la réception de l'art anglais outre-Rhin a rendu nécessaire la constitution d'un troisième corpus, constitué à partir de l'étude des fonds des principaux libraires impliqués dans la vente d'estampes, de livres illustrés ou de livres anglais, Rudolf Weigel, Adolf Asher, et Black, Young & Young, grâce aux catalogues ou, à défaut, aux réclames publiées dans la presse. A ces sources précieuses est venu s'ajouter le répertoire de la base de données *Musenalm*, qui a établi la bibliographie de tous les almanachs publiés en Allemagne entre 1770 et 1870<sup>59</sup>, et a grandement facilité notre travail.

---

<sup>56</sup> *Art Sales Catalogues Online*, advisor: Frits Lugt, Leiden and Boston: Brill, 2000 <<http://primarysources.brillonline.com/browse/art-sales-catalogues-online>>

<sup>57</sup> <http://artsales.uni-hd.de>. Base de données constituée notamment dans le cadre du projet « Kunst – Auktionen – Provenienzen. Der deutsche Kunsthandel im Spiegel der Auktionskataloge der Jahre 1901 bis 1929 » mené en 2019 par la Bibliothèque Universitaire de Heidelberg et la Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.

<sup>58</sup> Michel Espagne, *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 2000.

<sup>59</sup> *Musenalm. Bibliographie deutscher Almanache (1770-1870)*, Projekt der Theodor-Springmann-Stiftung, <https://www.musenalm.de>.

Le XIX<sup>e</sup> siècle voyant se développer massivement, d'une part, l'imprimé, la presse et la lecture, et, d'autre part, l'histoire de l'art en tant que discipline académique, les sources critiques, elles, étaient légion, et appartiennent à trois catégories différentes, qui se recoupent parfois. Premièrement, les articles publiés dans la presse, compte rendus d'expositions ou textes thématiques ; deuxièmement, les ouvrages monographiques et les lexiques ; troisièmement, les récits de voyage. Lors de la constitution du corpus, nous avons tenté de respecter la diversité de ces textes, en dépouillant non seulement les grandes revues d'art de la période, au premier rang desquelles le *Kunstblatt*, le *Deutsches Kunstblatt* et les *Dioskuren*, mais également les périodiques publiés pendant un laps de temps plus court, comme la revue *Museum : Blätter für bildende Kunst*. De la même façon, aux revues lues dans l'Allemagne entière s'ajoutent les publications régionales, comme le *Berliner Kunstblatt* ou les *Münchener Blätter für Kunst, schöne Literatur und Unterhaltung* qui, comme ce deuxième titre l'indique, n'étaient pas uniquement consacrées aux beaux-arts. Nous avons en effet élargi notre corpus à la presse culturelle qui fait la part belle aux critiques d'art, mais aussi à certains quotidiens publiant des articles consacrés aux beaux-arts. La deuxième catégorie des sources critiques, celle des ouvrages spécialisés, comprend à la fois des ouvrages entièrement consacrés à la peinture anglaise, ou plutôt à la peinture en Angleterre<sup>60</sup>, et d'autres qui l'intègrent dans une réflexion plus générale sur la peinture européenne. La troisième, qui recoupe la deuxième, est celle des récits de voyage, genre dont la production et le succès ne faiblissent pas durant la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle, où les conditions de voyage sont facilitées par l'invention du train et du bateau à vapeur, et qui, tout comme la presse culturelle, peut participer à une plus large diffusion des discours sur l'Angleterre.

Enfin, nous avons souhaité adjoindre à cette triple déclinaison du discours critique une quatrième catégorie de sources textuelles, celle des œuvres littéraires. Le champ de la littérature de feuilleton, plus largement romanesque, présente un double intérêt : tout en contribuant à la diffusion des images, la littérature est le témoin de leur inscription dans la vie quotidienne allemande. Nous avons donc constitué un corpus de textes à partir des très nombreuses publications de la littérature de divertissement (*Unterhaltungsliteratur*) en sélectionnant

---

<sup>60</sup> Gustav Friedrich Waagen tout comme Johann David Passavant, par exemple, s'intéressent aux collections anglaises dans leur ensemble, qui comprennent aussi bien des tableaux anglais que des toiles de grands maîtres italiens, flamands ou français. Voir Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien: nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt a. M. ; Mit 10 Abbildungen*. Francfort, Siegmund Schmerber, 1833 ; Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, 3 volumes, Berlin, Nikolai, 1837-1838.

notamment une dizaine de périodiques consacrés au divertissement familial, et publiant les novellistes de l'époque.

Nous avons choisi d'articuler notre réflexion en trois moments. Le premier, intitulé « Tours et détours des peintures anglaises en Allemagne » s'attache au cours des deux premiers chapitres à retracer la circulation des originaux anglais sur le sol allemand, d'abord dans l'espace public des musées et des académies, puis dans celui, plus intime, des collections privées. Trois questions servent de fil rouge à cette première analyse : celle du genre et de la technique picturale, d'abord, puisqu'une sélection s'opère dans l'un et l'autre cas, mettant à l'honneur la peinture de paysage et l'aquarelle, toutes deux allant d'ailleurs souvent de pair. Nous tenterons d'avancer des explications —esthétiques, économiques, sociales— à cette préférence. La deuxième question est celle de l'espace géographique européen. Il s'agissait d'interroger en particulier le rôle de la France, et, dans une moindre mesure, de l'Italie, dans la circulation des œuvres anglaises en Allemagne. Enfin, la troisième question servant de fil rouge à notre première réflexion est celle, évidemment centrale, de la médiation, des vecteurs humains du transfert. Nous nous sommes en particulier intéressée à la façon dont certains groupes sociaux et professionnels bénéficient d'un accès privilégié aux originaux anglais et aux espaces où peuvent se rencontrer œuvres et acheteurs.

Le deuxième chapitre élargit le champ d'analyse, en ancrant l'objet de notre étude dans la culture de papier (*Papierkultur*) de l'époque, pour reprendre la formule d'Anne-Marie Link<sup>61</sup> et l'appliquer au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est la gravure qu'il s'agit ici de mettre à l'honneur, comme vectrice principale de la réception de la peinture anglaise en Allemagne. C'est elle qui pallie la circulation trébuchante des originaux. Si l'importance de la gravure pour la diffusion de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle est connue, elle joue ici un rôle particulier. C'est ce que ce deuxième chapitre s'attachera à démontrer, en évoquant d'abord les vecteurs de sa popularité outre-Rhin, au premier rang desquels le marché du livre et la production massive du livre illustré. Après le temps de la diffusion, vient celui de l'appropriation, des usages, répondant à divers critères sociaux et culturels, et que le genre du paysage, et l'opposition des espaces intérieur et extérieur, nous permettront de mettre en lumière. Enfin, c'est à nouveau l'original qu'il conviendra de

---

<sup>61</sup> Anne-Marie Link, « Papierkultur: the British Print, History and Modernity in Enlightenment Germany » dans Christiana Payne, William Vaughan, (dir.) *English Accents : Interactions with British Art, c. 1776-1855*, op. cit., p. 29-50. Analysant la réception de la gravure anglaise dans l'Allemagne des Lumières, elle évoque la place centrale de l'imprimé, du papier, donc, dans la société de l'époque.

convoquer, pour clore le chapitre sur la question, essentielle dans toute étude d'objets allographes, du rapport à la peinture et de la médiation diffractée que suppose la reproduction.

La question de la médiation par la gravure mène au début du troisième chapitre de notre étude, dont le titre, « German compliments on British art », reprend celui, ironique, d'un article que la revue d'art anglaise l'*Art Journal* consacra en 1845 à une critique de l'exposition de la Royal Academy parue la même année dans le *Kunstblatt*<sup>62</sup>. Le troisième temps de l'analyse sera donc logiquement consacré aux discours, nourris et influencés par la diffusion multiple des images anglaises en Allemagne. La réflexion sera centrée sur la géographie de l'écriture artistique, inévitablement liée à l'accès aux images, les textes différant selon que les auteurs écrivent depuis l'Allemagne, ou l'Angleterre, devant des gravures, ou des originaux. Le problème de la confrontation aux œuvres sera l'occasion de mettre en lumière la pluralité des formes d'écritures portant sur la peinture anglaise —rapports d'exposition et monographies, récits de voyage portant uniquement ou partiellement sur la peinture — et, logiquement, des discours en eux-mêmes.

Le problème de la spatialité de l'écriture ne se réduit cependant pas à la question de l'accès aux sources, puisque l'espace géographique est aussi un espace politique, national. Le chapitre suivant interroge plus frontalement la notion, aussi essentielle que problématique, d'anglicité. Il s'agit ici de mettre en lumière l'articulation entre discours sur l'art et pensée nationale, en particulier la manière dont les auteurs inscrivent les œuvres dans un discours essentialiste et fondamentalement dédoublé, et ce de deux manières. D'une part, la confrontation à l'altérité va de pair avec un regard autoréflexif ; ce que les auteurs considèrent comme l'identité anglaise des œuvres, leur anglicité, ne peut se penser sans poser la question d'une identité allemande, voire continentale. D'autre part, le discours allemand sur la peinture anglaise se construit aussi en réaction au discours qui s'élabore outre-Manche : il s'agit donc de replacer cette réception critique dans un dialogue anglo-allemand aussi riche que mouvementé. Dans le dernier moment de ce chapitre, nous cherchons à montrer toute la complexité d'un discours où les plumes sont plus nombreuses qu'on pourrait le penser, un discours à plusieurs voix, et à plusieurs langues. Le chapitre huit approfondit cette réflexion en étudiant la manière dont la notion d'école anglaise pose question pour les auteurs allemands, et les solutions stylistiques et théoriques mises en avant pour contourner ce problème de définition et écrire à nouveau l'altérité anglaise. Enfin, le dernier chapitre retrace la transformation des discours allemands sur l'art anglais dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>62</sup> *The Art Journal*, 1842, p. 262-264 et 279-281.



transformation plus progressive et désordonnée que l'introduction de Richard Muther le laisse supposer, faite de revirements et d'inversions, l'altérité se transformant en parenté, mais aussi de prolongements et de confirmations, et où la France, là encore, apparaît comme une référence décisive.

# Première partie. Tours et détours des peintures anglaises en Allemagne

## Chapitre 1. « Y a-t-il des Anglais ici ? » La participation anglaise aux expositions allemandes

« Y a-t-il des Anglais ici ? - ils voyagent tant d'ordinaire pour explorer les champs de bataille, les cascades, les murs croulants, les pittoresques vétustés classiques ! le but ici serait digne d'eux<sup>63</sup>. »

La figure de l'infatigable voyageur britannique traquant les sites pittoresques, et que l'on rencontre dans toutes les auberges, sur tous les sentiers rhénans, est déjà bien ancrée dans les mentalités lorsqu'en 1808 Goethe place cette réplique moqueuse dans la bouche de Méphisto : les Anglais, inventeurs du Grand Tour, premiers touristes de l'histoire, sont absolument partout<sup>64</sup>. Ce ne sont pas seulement les jeunes gens bien nés qui s'aventurent sur les routes allemandes, mais aussi les peintres, le terme pittoresque employé plus haut n'étant pas anodin. Les aquarellistes anglais ont largement contribué à la naissance et la diffusion de la *Rheinromantik*<sup>65</sup> dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle : le rôle qu'un Samuel Prout

---

<sup>63</sup> « Sind Briten hier? Sie reisen sonst so viel, Schlachtfeldern nachzuspüren, Wasserfällen, Gestürzten Mauern, klassisch-dumpfen Stellen ; Das wäre hier für sie ein würdig Ziel. »

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, Stuttgart, Cotta, 1845, (parution en 1808), p. 281. La traduction est celle de Henri Blaze, *Le Faust de Goethe, traduction complète précédée d'un essai sur Goethe, accompagnée de notes et de commentaires et suivie d'une étude sur la mystique du poème par Henri Blaze*, Paris, Charpentier, 1840, p. 354.

<sup>64</sup> L'omniprésence de ceux que l'on n'appelle pas encore les touristes anglais concerne l'Europe dans son ensemble, non seulement, l'Italie, destination première du Grand Tour, mais aussi la France, et, rapidement, la Suisse et ses paysages montagneux. Sur le Grand Tour, voir Jeremy Black, *The British abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century*, Stroud, Sutton, 1992. A propos des touristes anglais au XIX<sup>e</sup> siècle, et des stéréotypes qui se développent à leur égard, voir Marc Boyer, *Histoire de l'invention du tourisme (XVI-XIX<sup>e</sup> siècles) : origine et développement du tourisme dans le Sud-Est de la France*, Éditions de l'Aube, 2000, chapitre 6.

<sup>65</sup> Le romantisme rhénan (*Rheinromantik*) né de la fascination des poètes du *Sturm und Drang* pour les paysages de la vallée du Rhin, à la fois pittoresques et sublimes, est théorisée au début du XIX<sup>e</sup> siècle par Friedrich Schlegel dans ses *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Theil von Frankreich*, Berlin, 1806. Elle atteint son apogée au début des années 1820, tant dans le champ littéraire qu'artistique. Voir François Walter, « Allemagne-France. Des paysages nationaux improbables » dans Hélène Miard-Delacroix, Guillaume Garner et Béatrice von Hirschhausen (dir.), *Espaces de pouvoir, espaces d'autonomie en Allemagne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 67-91.

ou un Clarkson Stanfield, sans parler de Turner, ont joué dans la découverte et la reproduction des paysages rhénans, a été largement démontré<sup>66</sup>. Mais les aquarelles résultant de ces voyages, qui bénéficient en Angleterre d'une certaine notoriété<sup>67</sup>, et plus largement les peintures anglaises, sont bien moins visibles outre-Rhin que ces excentriques voyageurs traquant les ruines médiévales, un carnet de croquis à la main. Il est à cet égard révélateur que le colloque « *Sind Briten hier ?* » que le Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich a consacré en 1981 aux relations artistiques entre l'Angleterre et le continent entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>, et reprenant justement le vers de Goethe, ait laissé de côté la question des expositions.

Si les Anglais sont omniprésents sur les routes pittoresques d'Allemagne, il est plus difficile de trouver leurs œuvres sur les cimaises. Ce chapitre exposera d'abord les raisons de cette difficile circulation pour la nuancer ensuite, en proposant quelques contre-exemples à la synthèse lapidaire de Muther, et en interrogeant l'évolution de leur présence au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les genres ou motifs revenant plus régulièrement que d'autres dans les expositions. Sans tenter d'établir une synthèse exhaustive de la présence des tableaux anglais dans les expositions allemandes, il s'agira surtout de mettre en avant les vecteurs ayant facilité, ou au contraire entravé, leur circulation. La question des rapports que les peintres et les collectionneurs anglais entretiennent avec le continent est centrale. La confrontation germano-anglaise ne prend tout son sens que si on l'inscrit dans un contexte plus global : tout échange entre deux espaces culturels est inévitablement influencé par des espaces tiers<sup>69</sup>, et en l'occurrence, ce ne sont pas seulement les rapports de l'Angleterre avec l'Allemagne, mais aussi avec le reste du continent, et notamment avec la France, mais aussi l'Italie et en particulier Rome, et les rapports de cette dernière avec l'Allemagne, qui contribuent à remplir, ou non, les musées allemands de toiles anglaises.

<sup>66</sup> Voir en particulier Klaus Honnef (dir.), *Vom Zauber des Rheins ergriffen ... : zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Munich, Klinkhardt und Niermann, 1992, et Michael Schmitt, *Die illustrierten Rhein-Beschreibungen. Dokumentation der Werke und Ansichten von der Romantik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Cologne, Bohlau, 1996.

<sup>67</sup> Irene Haberland, « Auf der Suche nach der pittoresken Schönheit », dans Klaus Honnef (dir.), *Vom Zauber des Rheins ergriffen*, op. cit., p. 41-50.

<sup>68</sup> *Sind Briten hier ? relations between British and continental art ; 1680-1880*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, op. cit. John Gage a également repris le vers de Goethe pour intituler un des articles du catalogue de l'exposition tenue à la Haus der Kunst. John Gage, « „Sind Briten hier ?“ Britische Künstler in Europa im 19. Jahrhundert », dans John Gage (dir.), *Zwei Jahrhunderte englische Malerei. britische Kunst und Europa 1680 bis 1880 ; Haus der Kunst München, 21. November 1979 bis 27. Januar 1980*, op. cit., p. 297-424.

<sup>69</sup> Nous nous appuyons ici sur la notion de transferts triangulaires, développée par Michel Espagne, et qui découle logiquement de celle des transferts culturels : la confrontation de deux espaces culturels peut être problématique, car réductrice, si elle reste uniquement bilatérale ; il faudrait donc lui substituer l'étude d'un faisceau de réseaux qui intègre les espaces voisins. Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, op. cit. Voir en particulier le chapitre 7, consacré à cette question. Voir aussi Katja Dmitrieva, Michel Espagne (dir.), *Transferts culturels triangulaires : France-Allemagne-Russie*, Philologiques IV, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1996.

## I. Un art anglais pour l'Angleterre ?

Cette première analyse prend comme point de départ l'introduction de *l'Histoire de la peinture anglaise* de Richard Muther et son insistance sur l'ignorance des Allemands.

Il faut d'abord replacer cette analyse dans un temps long de la réception continentale de la peinture anglaise, dans un discours général sur les envois anglais, ou plutôt leur absence, aux expositions françaises, mais aussi allemandes ou belges. Muther n'est pas le seul à faire ce constat, qui constitue une sorte de refrain irritant, au cours de la majeure partie du siècle, dans les comptes rendus des revues d'art. Cette récurrence appelle immédiatement une explication, que l'on tentera de fournir en étudiant la spécificité du marché de l'art et des pratiques de collection anglaises pendant la période.

Il s'agira ensuite de voir plus précisément ce que recouvre cette assertion, inévitablement réductrice, en suivant les pérégrinations qui mènent les tableaux anglais jusque sous les cimes des salles d'exposition : de fait, on verra que ce sont souvent les circulations des artistes eux-mêmes qui séjournent en Allemagne ou tout au moins sur le continent, qui contribuent à la représentation, toute relative soit-elle, de l'Angleterre dans ces expositions.

Ces vagabondages artistiques mènent régulièrement les artistes à Paris ; la notion d'Europe continentale comme un bloc en face des îles britanniques invite à questionner le rôle des autres pays européens, et singulièrement de la France, dans les circulations de tableaux entre l'Angleterre et l'Allemagne, deux pays qu'elle sépare, ou unit, selon le point de vue – et c'est justement l'ambiguïté de ce pays-passerelle, ou pays-barrière, qui sera traitée dans la dernière partie de cette analyse.

### 1. « Les Anglais ne participaient pas à nos expositions<sup>70</sup>. »

C'est un constat qui revient régulièrement dans les comptes rendus d'expositions ou les monographies : les peintres anglais participent peu aux expositions continentales. On trouve

---

<sup>70</sup> Voir note 1.

ainsi, sous la plume d'un critique du *Kunstblatt* (vraisemblablement Ernst Förster, le rédacteur en chef) visitant en 1844 l'exposition de la Royal Academy, le regret que les académies allemandes ne s'intéressent pas plus à l'art anglais :

« Oui, je ne peux m'empêcher de regretter que les académies allemandes ne s'efforcent pas d'ajouter aux œuvres françaises, belges, italiennes et allemandes de leurs expositions celles d'artistes britanniques<sup>71</sup>. »

Si l'absence des peintres anglais dans les expositions est ici présentée comme la conséquence d'une ignorance ou d'un désintérêt de la part des Allemands, les commentateurs reprochent également aux peintres anglais leur peu d'empressement à envoyer leurs toiles outre-Manche. A l'occasion du Salon parisien de 1863, un critique des *Dioskuren* écrit :

« L'Angleterre n'a pas répondu au zèle avec lequel toutes les nations ont participé à son exposition d'il y a deux ans : un portrait, une scène de genre et trois paysages nous montrent trois excellents artistes, mais ne nous disent rien de l'état actuel de l'art<sup>72</sup>. »

Les commentateurs anglais eux-mêmes déplorent de loin en loin le peu de participation de leurs peintres aux expositions continentales. En 1848, un critique de la revue *Art Journal* écrit, à propos de l'Exposition nationale des beaux-arts de Bruxelles de la même année : « Pas un seul échantillon d'art anglais sur les murs. Nous serions très heureux si un ou plusieurs de nos paysagistes pouvaient être incités à participer à ces expositions étrangères<sup>73</sup>. »

De même, pendant la décennie 1850, la *Literary Gazette* prend l'habitude d'exhorter chaque année les artistes anglais à participer aux expositions continentales, et en particulier au Salon parisien, en multipliant les arguments pour les convaincre : ainsi, peut-on lire dans un numéro de 1859, les peintres anglais ont de bien meilleures chances de carrière en exposant à l'étranger, puisque les expositions parisiennes jouissent d'une grande renommée et sont plus

---

<sup>71</sup> « Ja, ich kann den Wunsch nicht unterdrücken, dass deutsche Akademien es sich möchten angelegen sein lassen, Werke britischer Künstler neben französischen, belgischen, italienischen und deutschen zu ihren Ausstellungen zu erhalten. » E. F. [Ernst Förster], « Die Kunstausstellung der Königlichen Akademie in London 1844 » dans *Das Kunstblatt*, 1844, Nr. 69, p. 289.

<sup>72</sup> « England hat den Eifer, mit dem alle Nationen an seiner vorjährigen Ausstellung Antheil nahmen, nicht erwiedert : ein Portrait, ein Genrebild und drei Landschaften zeigen uns drei tüchtige Künstler, aber nicht den Standpunkt der englischen Kunst. » « Der dießjährige Pariser Salon », dans *Die Dioskuren*, 1863, Nr. 21, p. 159.

<sup>73</sup> « Not a single specimen of English art is to be seen on the walls. We would certainly be pleased if one or more of our landscape painters was induced to send pictures to these foreign exhibitions. » Voir « Brussels. The Exhibition of Modern Art, and the Artistic Fetes », dans *The Art Journal*, 1848, p. 317.

fréquentées que les expositions londoniennes. Ils se doivent également de défendre leur honneur, et celui de la patrie, en prouvant au reste de l'Europe que l'Angleterre est une nation artistique. Or, leur absence laisse supposer que les Anglais n'ont pas d'art digne de ce nom. Le commentateur ajoute que le gouvernement français garantit les meilleures conditions d'exposition, et une salle réservée aux seuls peintres anglais <sup>74</sup>.

La situation a visiblement assez peu changé 30 ans plus tard, comme le montre une lettre que le diplomate James Rennell Rodd adresse à James Whistler en 1888, pour attirer son attention sur la troisième exposition internationale de Munich et le convaincre d'y participer :

« Ils tiennent vraiment à avoir une bonne salle anglaise, et il y a beaucoup de médailles d'or à la clé. Je sais que chez nous, c'est très difficile d'intéresser les gens à ce qui se passe à l'étranger, mais c'est une occasion exceptionnelle et comme l'art est international, j'espère vous convaincre d'envisager d'y participer. La semaine dernière, j'étais à Munich et j'ai passé une soirée très gaie avec des artistes, à leur club ; ils m'ont fait promettre de promouvoir de mon mieux leur exposition en Angleterre. Si certains des artistes britanniques le désirent, je peux vous envoyer beaucoup plus de programmes<sup>75</sup>. »

La relative indifférence des peintres anglais à l'égard des expositions étrangères est aussi relevée en France, et ce dès 1825, à l'occasion du Salon de Lille où ils avaient pourtant fait bonne figure. Un an après le Salon parisien de 1824 resté dans les mémoires comme le Salon anglais, puisque le public parisien avait pu, à cette occasion, se familiariser avec les aquarelles de Bonington et de son cercle, mais aussi avec les portraits de Thomas Lawrence et trois paysages de John Constable. Ces deux derniers exposent à nouveau à Lille et sont récompensés, comme à Paris, par une médaille d'or. A l'issue de l'exposition, le comte de Murat, préfet du Nord, dévoile les noms des médaillés, qui ne se sont pas déplacés pour recevoir leur récompense, et explique dans son discours que l'envoi de leurs œuvres au Salon est dû à la persévérance de l'artiste français Auguste Hervieu, qui est allé rendre visite aux deux peintres anglais pour les convaincre d'exposer à Lille. Hervieu a effectué la même démarche auprès du

---

<sup>74</sup> *The Literary Gazette : A Weekly Journal of Literature, Science, and the Fine Arts*, 1859, Nr. 34, p. 244.

<sup>75</sup> « They are very anxious to get a good English room, and there are lots of gold medals going about. I know it is very difficult to get people at home to take any interest in things abroad, but this is an exceptional occasion and as art is international I hope you will be induced to consider it. I was in Munich last week and the artists with whom I spent a very merry evening at their club made me promise to do my best to advertise their Exhibition in England. I can send you plenty more of these programmes if any of the British artists wld [sic] care for them. » Lettre de James Rennell Rodd à James McNeill Whistler en date du 12 janvier 1888 (MS Whistler R107), dans Margaret F. MacDonald, Patricia de Montfort et Nigel Thorp (éd.), *The Correspondence of James McNeill Whistler*, Online Edition, University of Glasgow, 2003-2010.

peintre de genre écossais David Wilkie, mais ce dernier ne s'est pas laissé convaincre<sup>76</sup>. Ainsi, non seulement les peintres anglais ne semblent pas juger opportun de venir recevoir les prix dont les institutions françaises les honorent, mais ils hésitent aussi à participer à leurs expositions, voire refusent tout bonnement. Quelque quarante ans plus tard, Théophile Thoré-Bürger écrira encore que les Anglais participent très peu souvent aux expositions continentales<sup>77</sup>.

Le rapport que les Anglais entretiennent aux expositions continentales est donc suffisamment problématique pour constituer un thème récurrent de la presse spécialisée, et ce sur plusieurs décennies et dans trois pays différents. On peut avancer plusieurs explications à ce phénomène.

La première concerne les peintres eux-mêmes, puisqu'il semble en effet que le mécénat privé, très développé en Angleterre, ait dispensé les artistes de chercher des clients sous d'autres cieux : c'est en tout cas l'hypothèse avancée par l'historien de l'art et directeur de la Kunsthalle de Hambourg Alfred Lichtwark dans un article de la *Gegenwart* en 1887 où il évoque avec un peu d'envie la sécurité financière dont jouissent les peintres anglais, une fois lancés, tandis qu'un vent de panique a soufflé sur la scène artistique allemande lorsque les États-Unis ont imposé une taxe sur l'importation des tableaux étrangers<sup>78</sup>. L'apparition, avec la révolution industrielle, d'une nouvelle catégorie de collectionneurs, issus pour la plupart de la solide bourgeoisie marchande, a sans doute contribué à la sécurité économique des peintres anglais, dans la mesure où ces nouveaux amateurs s'intéressent moins aux tableaux anciens, dont la valeur est rendue incertaine par les difficultés d'attribution, qu'aux peintres locaux, et bien vivants<sup>79</sup>. Les peintres cherchant consciemment la reconnaissance des institutions continentales sont rares, tout simplement parce que la plupart d'entre eux n'en ont pas besoin pour vivre — et ceux cherchant consciemment la reconnaissance des institutions continentales le font parfois parce qu'ils sont mécontents de la façon dont ils sont traités en Angleterre. Ainsi, le peintre John Martin, qui expose à plusieurs reprises sur le continent dans les années 1820, prétend en 1836, devant un comité parlementaire, y avoir été contraint, la Royal Academy et la British Institution ayant selon lui la déplorable habitude d'accrocher ses grands formats

---

<sup>76</sup> Cité dans Olivier Meslay, « Sir Thomas Lawrence and France : The portrait of the duc de Richelieu », dans *The British Art Journal*, volume 3, Nr. 2 (printemps 2002), p. 44-49, p. 45.

<sup>77</sup> W. Bürger [Théophile Thoré], *Salons de W. Bürger (1861 à 1868). Tome 2 : 1864-1868*, Paris, 1870, p. 126.

<sup>78</sup> Alfred Lichtwark, « Die Engländer auf der Jubiläumsausstellung », dans *Die Gegenwart, Wochenschrift Für Literatur, Kunst Und Öffentliches Leben*, 1886, volume 29, Nr. 26, p. 414.

<sup>79</sup> Thomas M. Bayer, John R. Page, *The Development of the Art Market in England : Money as Muse, 1730-1900*, Londres, Pickering & Chatto, 2011, p. 44, p. 99 et suivantes.

beaucoup trop en hauteur, alors que les musées continentaux, eux, auraient su les mettre en valeur<sup>80</sup>.

Au contexte économique et culturel de l'époque s'ajoute, logiquement, la situation géographique : la barrière maritime pose des problèmes bien concrets de transport et de protection des œuvres, et il semble que la question ait suffisamment préoccupé certains collectionneurs pour qu'elle soit abordée au Parlement en 1866, lors de délibérations concernant plusieurs articles d'une loi sur les arts. Plusieurs membres du Parlement estiment qu'il est dangereux d'envoyer les tableaux au loin pour les besoins d'une exposition, et sont réticents à ce que l'Angleterre participe massivement à l'Exposition Universelle qui se tiendra à Paris l'année suivante. Samuel Jones-Loyd, baron Overstone, rappelle ainsi que deux tableaux de Turner ont été endommagés lors de leur transport vers un autre lieu d'exposition, et exprime le souhait que les collections privées soient rendues plus facilement accessibles au public, plutôt que régulièrement pillées par les organisateurs des diverses expositions internationales. Quant au duc de Malborough, il craint que l'envoi massif d'œuvres anglaises à Paris ne crée un précédent et ne force les collectionneurs anglais à envoyer régulièrement leurs trésors à l'étranger<sup>81</sup>. Certes, le duc finit par se rendre aux arguments d'un parlementaire craignant que les relations avec la France ne soient altérées si le Parlement britannique entrave l'envoi de tableaux à l'Exposition Universelle ; mais le simple fait que le sujet soit discuté pendant plusieurs minutes prouve son importance aux yeux des parlementaires et des collectionneurs anglais. On retrouve cette préoccupation quant à la conservation des tableaux dans l'ouvrage que le peintre de genre Richard Redgrave et son frère Samuel consacrent, la même année, à la peinture anglaise. Ils y évoquent les dangers inhérents aux déplacements et à l'emballage des tableaux<sup>82</sup>.

Il semble d'ailleurs que la réticence des collectionneurs, ou des artistes, ne s'applique pas seulement aux expositions étrangères. En 1868, un article du *Spectator* rapporte que les organisateurs d'une exposition à Leeds ont eu toutes les peines du monde à convaincre les propriétaires des tableaux convoités de s'en défaire pour le temps de la manifestation : en cause, les dangers supposés du transport ferroviaire<sup>83</sup>. La question est à nouveau abordée deux ans

---

<sup>80</sup> « Minutes of Evidence before Select Committee of 1836 ; Parliamentary Report on Arts and Manufactures, 1836 », cité dans Thomas Skaife, *Exposé of the Royal Academy of Arts*, Londres, Piper, Stephenson and Spence, 1854, p. 29-30

<sup>81</sup> *Hansard's Parliamentary Debates*, Londres, 1866, p. 885 et suivantes.

<sup>82</sup> Richard et Samuel Redgrave, *A Century of Painters of the English School ; with Critical Notices of their Works, and an Account of the Progress of Art in England*, Londres, Smith, Elder & Co, 1866, p. 603.

<sup>83</sup> « The officials have experienced no little difficulty in inducing the possessors of valuable pictures to lend them for exhibition. Collectors have become tired of lending their pictures. Some of them do not care to denude their



plus tard lors d'une réunion de la *Society of Arts*, à l'occasion de laquelle le peintre John Everett Millais s'enquiert de la possibilité d'assurer les œuvres prêtées par les collectionneurs à l'occasion des expositions internationales prévues dans les prochaines années ; il rappelle que les organisateurs d'une exposition en Écosse ont eu beaucoup de mal à obtenir des tableaux, et parfois à la condition expresse que les toiles prêtées seraient assurées contre le feu<sup>84</sup>. La réticence face aux expositions, la peur de voir les tableaux endommagés s'ajoute au problème des envois internationaux.

Indifférence des peintres, frilosité des collectionneurs : le rapport des Anglais aux expositions étrangères est problématique. Mais le résumé que les historiens de l'art, et non plus les critiques, en ont fait, l'est tout autant, dans la mesure où il s'agit, justement, d'un résumé. Quittons un instant les rapports d'expositions, les comptes rendus, pour nous intéresser aux monographies, et revenir à Richard Muther : il est intéressant de constater que son introduction est très semblable à celle de l'ouvrage que l'historien de l'art Ernest Chesneau consacre à la peinture anglaise en 1882. Comme Muther après lui, Chesneau insiste sur le caractère tardif et soudain de la réception de la peinture anglaise outre-Manche : dans le cas de la France, c'est l'Exposition Universelle de 1855 qui aurait servi de révélateur. Auparavant, explique Chesneau, les Français pensaient les Anglais, non pas de médiocres artistes, mais carrément des incapables en la matière. La formulation est aussi absolue que celle présente dans l'introduction de Muther :

« Pour nous ouvrir les yeux, il a fallu qu'à l'occasion de l'Exposition de 1855, pour la première fois, les artistes anglais contemporains se soient décidés à traverser la Manche. La surprise fut très grande en France, lorsqu'on vit s'aligner sur les murailles du petit palais provisoire de l'avenue Montaigne de nombreux tableaux ne relevant d'aucune école qui nous fût familière. Jusqu'à cette époque, on avait refusé non seulement le génie, mais le sens même, j'entends le sens pratique de l'art, aux Anglais<sup>85</sup>. »

Chesneau présente l'enthousiasme ayant mis fin, en 1855, à des années de méconnaissance, comme un phénomène de mode, un engouement quelque peu exagéré dû à l'effet de nouveauté : « en 1855, par un entraînement irréfléchi, résultat de la surprise, on exalta

---

own galleries for so long a period, but the greater number are afraid of the risk incurred in sending their pictures by rail. » Voir « The Arts Exhibition at Leeds », dans *The Spectator*, 23 Mai 1868, p. 614.

<sup>84</sup> *Journal of the Society of Arts*, 1870, p. 443.

<sup>85</sup> Ernest Chesneau, *La peinture anglaise*, Paris, A. Quantin, 1882, p. 8.

peut-être outre-mesure l'école subitement révélée<sup>86</sup>. » Une fois encore, on retrouve la description d'un phénomène semblable chez Muther, qui évoque avec un brin d'ironie les critiques dithyrambiques, les siennes comprises, ayant accueilli la *Jubiläumsausstellung* de 1886, et présentant l'Angleterre comme un Eldorado de la peinture<sup>87</sup>.

La similarité de ces schémas narratifs, qui reposent essentiellement sur un contraste, sur le passage brusque de l'ignorance à l'idolâtrie, interpelle : on est tenté d'y lire la volonté de synthèse de l'écrivain soucieux de clarté, le désir de résumer en quelques lignes marquantes une réalité toujours plus complexe que l'écriture qui en rend compte. De fait, la présentation de Chesneau est inexacte. Certes, l'Exposition Universelle de 1855 marque un tournant majeur dans la perception de la peinture anglaise en France<sup>88</sup> : pour autant, elle succède aux Salons des années 1820 et du début des années 1830 (1824, 1827 et 1831), qui constituent autant de jalons dans la diffusion de l'œuvre d'un Constable ou d'un Lawrence<sup>89</sup>. Un certain recul s'impose donc face à l'histoire de l'art anglais et de sa réception outre-Manche, telle qu'elle s'écrit dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle —le risque de simplification excessive est, bien sûr, inhérent à la discipline historique, et au processus d'écriture, mais l'approche choisie par Chesneau et Muther pose problème, et rend nécessaire la confrontation des discours aux faits.

## 2. Les tableaux anglais dans les expositions allemandes : des peintres vagabonds

Qu'en est-il donc, si l'on s'écarte des remarques agacées ou déçues des critiques, des formulations à l'emporte-pièce des historiens de l'art, pour se pencher de façon plus systématique sur l'exposition de l'art anglais? Le récit par trop synthétique de Richard Muther laisse dans l'ombre la complexité du paysage politique et artistique allemand au XIX<sup>e</sup> siècle. Espace fédéral, fragmenté politiquement jusqu'en 1871, il est constitué d'États, et donc de centres artistiques indépendants, qui mènent leur propre politique d'exposition et d'acquisition, parfois en concurrence les uns avec les autres. Certes, plusieurs organes de presse transrégionale, le *Kunstblatt* au premier chef, puis, comme son nom l'indique, le *Deutsches Kunstblatt*, et enfin les *Dioskuren*, contribuent à la cohésion de l'identité artistique allemande,

---

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> Richard Muther, *Die Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 7.

<sup>88</sup> Voir à ce sujet Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit. et « Le public français et la peinture anglaise : construire un regard », dans Guillaume Faroult (dir.), *De Gainsborough à Turner. L'âge d'or du paysage et du portrait anglais dans les collections du musée du Louvre*, Paris, Cinisello, Balsamo, Milan, Louvre, Silvana, p. 32-47.

<sup>89</sup> Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 84 et suivantes.

et, dans le dernier cas, à celle des académies et sociétés d'art (*Kunstvereine*) qui se multiplient à partir de la deuxième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle : les *Dioskuren* sont la revue officielle des *Kunstvereine*. Pour autant, les académies et *Kunstvereine* des différents centres artistiques fonctionnent de façon parfaitement indépendante, et leur façon d'envisager la vie artistique, leurs rapports à l'art étranger, c'est-à-dire extérieur au *Land* et à la Confédération, dépend de traditions propres, de situations économiques, politiques, diplomatiques particulières, et, bien sûr, de la sensibilité des acteurs présents sur le terrain<sup>90</sup>. Il faudrait donc d'emblée parler de réceptions, au pluriel, lorsqu'on envisage un tel phénomène dans l'espace germanique.

Si le rôle principal des académies et des sociétés d'art est de former et soutenir les artistes locaux, dont elles exposent principalement les œuvres, elles donnent également à voir, de façon plus ou moins régulière, des œuvres étrangères. Lorsqu'on y cherche les Anglais, c'est un tableau plutôt mince qui s'offre aux yeux, mais pas totalement inexistant ; un tableau fait d'expositions ponctuelles d'artistes souvent peu connus — à une exception près, de taille, il est vrai, à Munich. Si le *Kunstverein* bavarois créé en 1823 privilégie les intérêts des peintres locaux sans s'ouvrir, sauf exception, aux œuvres étrangères, il n'en va pas de même pour l'Académie royale des Beaux-Arts, qui expose, avec une certaine réticence, des tableaux français, en particulier à partir de 1845<sup>91</sup> ; mais d'Anglais, point, sauf en 1845, justement : les Munichois peuvent découvrir, dans l'espace d'exposition flambant neuf de la Königsplatz, *L'Inauguration du Walhalla* (*The Opening of the Wallhalla*) de J. W. M. Turner<sup>92</sup>. La présence du tableau, indépendamment de l'ouverture à la peinture européenne qui caractérise l'édition de cette année-là, renvoie à un contexte national et régional bien particulier : il représente en effet l'inauguration par Louis 1<sup>er</sup> de Bavière, en 1842, de ce panthéon élevé dans les environs de Ratisbonne à la gloire des héros de langue allemande<sup>93</sup>. Un seul peintre anglais, donc, maigre bilan dans une exposition qui compte les œuvres de treize Français, huit Hollandais, et six Belges<sup>94</sup>. Cependant, le Danemark et la Norvège sont également représentés par un artiste chacun, tout comme, au niveau de la Confédération Germanique, Leipzig, Weimar et Dresde,

<sup>90</sup> Au sujet du rapport de Munich à la peinture étrangère et en particulier à la peinture française, notamment de l'exposition de 1845, voir France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 5 et suivantes.

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 251 et suivantes.

<sup>92</sup> *Verzeichnis der Werke lebender Künstler, welche in dem neuen k. Kunst und Industrie-Ausstellungsgebäude vom 5. August an öffentlich ausgestellt werden*, Munich, 1845, p. 20.

<sup>93</sup> A propos de Turner et du Walhalla, voir Cecilia Powell, *Turner in Germany, exhibition at the Tate Gallery, London, 23 May - 10 September 1995*, Londres, Tate Gallery Publication, 1995, et Monika Wagner, « Augenreiz statt Herzentiefe. Nationale Stereotypen in der deutschen Turnerrezeption des 19. Jahrhunderts » op. cit.

<sup>94</sup> *Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in dem neuen k. Kunst und Industrie-Ausstellungsgebäude vom 5. August an öffentlich ausgestellt werden*, op. cit.

tandis qu'aucun peintre pragoïs, viennois, ou de l'Ecole de Francfort n'a participé à l'exposition<sup>95</sup>. L'Angleterre ne fait pas figure d'exception mais constitue, avec la Scandinavie et l'Italie, l'arrière-plan discret d'une scène artistique européenne clairement dominée, dans la vitrine munichoïse, par le trio français, belge et néerlandais. Cette domination se retrouve nettement à Berlin, où l'Académie royale des beaux-arts expose très régulièrement des peintures françaises, dont la présence est largement répercutée dans la presse<sup>96</sup>. Pourtant, lorsqu'on se penche sur les catalogues d'exposition, on se rend compte que les artistes anglais n'en sont pas totalement absents : à partir de 1834, et jusqu'à l'exposition du Jubilé, on trouve mention de 38 œuvres anglaises, dont, si l'on se fie aux titres, une vingtaine de paysages et 21 aquarelles<sup>97</sup>. Une présence ponctuelle mais pas totalement inexistante, que l'on retrouve dans les salles d'exposition d'autres académies et sociétés d'artistes : ainsi à Dresde, en 1839 et 1840, dates auxquelles sont exposées treize puis onze tableaux de peintres britanniques, puis plus discrètement, en 1860, 1861 et 1885<sup>98</sup>. Ainsi à Cologne, également, où la Société des artistes expose une petite vingtaine de tableaux entre 1839, année de sa création, et 1880<sup>99</sup>. Une présence en mosaïque, donc, et d'autant plus fragmentaire que les artistes exposés dans les *Kunstvereine* et académies ne le sont parfois qu'une seule fois, sans que l'expérience ne se renouvelle : à Cologne, c'est le cas de Marie Catherine Hakewill, en 1839, de William Callow en 1840, d'un nommé Lampton en 1842, du peintre irlandais F. C. Dwyer, en 1843, et de William Stokes Hulton en 1880. D'autres, comme Philip Hutchins Rogers, exposent à deux reprises, en 1840 et 1842.

Le lecteur contemporain peut être surpris, en parcourant ces catalogues, de rencontrer ponctuellement des noms que l'histoire de l'art n'a souvent pas retenus, voire de simples noms de famille, sans qu'il soit possible, dans le cas de Lampton par exemple, de leur restituer une identité certaine. Face à cette liste de noms oubliés, ou pour le moins secondaires, se pose la question des raisons pouvant expliquer leur présence, certaines années, sur les cimaises des

---

<sup>95</sup> *Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in dem neuen k. Kunst und Industrie-Ausstellungsgebäude vom 5. August an öffentlich ausgestellt werden*, op. cit. ; « Kunstausstellung in München », dans *Die Allgemeine Zeitung*, 1845, Nr. 249, p. 1985.

<sup>96</sup> France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 125 et suivantes.

<sup>97</sup> *Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen der Königlich Akademische-Gebäudes ausgestellt sind*, Berlin, 1834-1884.

<sup>98</sup> *Verzeichnis der in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste öffentlich ausgestellten Kunstwerke*, Dresde, Lipsch & Reichardt, 1816-1858 ; *Katalog der von der Kön. Akademie der bildenden Künste alljährlich veranstalteten Kunst-Ausstellung in Dresden*, Dresde, Lipsch & Reichardt, 1860-1885.

<sup>99</sup> *Verzeichnisse der auf dem Saale Gürzenich ausgestellten Kunstwerke*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1839-1855 ; Wilfried Dörstel, Peter Gerlach (dir.), *Kölnischer Kunstverein : 150 Jahre Kunstvermittlung. Bd. 4, Statistik : Kunstvereins-Menue ; Zahlen, Listen und Dokumente zu Personen, Ausstellungen, Künstlern, Jahresgaben*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1989.

académies et sociétés d'art allemandes. Lorsqu'on se penche sur les parcours individuels de ces peintres, on se rend compte que plusieurs d'entre eux présentent au moins un point commun : ils ne vivaient pas, ou du moins pas seulement, en Angleterre.

Plusieurs ont séjourné, plus ou moins longuement, en Allemagne, ou y ont eu des attaches personnelles. C'est le cas de Louisa Sharpe, aquarelliste et miniaturiste qui expose par deux fois à l'Académie Royale de Dresde, d'abord six, puis deux toiles. Elle épouse, en 1834, le professeur Woldemar Seyffarth, écrivain et spécialiste de l'Angleterre. Dans son *Kunstlexikon* édité à partir de 1835, Georg Kaspar Nagler la présente comme une artiste londonienne<sup>100</sup>, tout comme le catalogue de l'exposition de l'Académie Royale de Dresde datant de 1840<sup>101</sup> ; vingt ans plus tard, en 1861, date à laquelle elle expose à nouveau à l'Académie, elle est domiciliée dans la Joannissgasse à Dresde<sup>102</sup>. Tropisme allemand, aussi, pour le paysagiste et peintre de marine Philip Hutchins Rogers, qui passe la dernière partie de sa vie sur le continent, et meurt à l'abbaye de Lichtenthal en 1853. Selon Nagler, en 1840, année où il participe à l'exposition de Cologne, il travaille à Karlsruhe<sup>103</sup>. Autre exemple, celui de William Charles Thomas Dobson, qui expose à Dresde en 1860, date à laquelle il y est également domicilié, et a auparavant séjourné plusieurs années en Allemagne après la découverte des Nazaréens à Rome, en 1845<sup>104</sup>. A ces trois noms s'ajoutent ceux d'Ernst Crofts et de Charles Meer Webb, exposant respectivement en 1875 à Cologne, en 1872 à Dresde et tous les ans à partir de 1861 à Cologne, affiliés à l'Ecole de Düsseldorf<sup>105</sup>. Plus ponctuellement, enfin, citons John Bryant Lane (1788-1868), qui expose en 1840 quatre portraits à l'Académie Royale de Dresde. Le peintre aurait, après un séjour de plusieurs années à Rome, effectué tout exprès un voyage à Dresde pour y étudier *L'Adoration des Bergers* du Corrège, qui fait partie des collections royales<sup>106</sup>. Le poète Wilhelm Waiblinger, qui séjourne à Rome au même moment, mentionne également ce voyage en évoquant le tableau scandaleux de Lane, la *Vision*

---

<sup>100</sup> Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, volume 16, Munich, E.A. Fleischmann, 1846, p. 231.

<sup>101</sup> *Verzeichniß der vom 15. Juli 1840 an in der Königl. Sächs. Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Werke der bildenden Kunst*, Dresde, 1840, p. 19.

<sup>102</sup> *Katalog der von der Kön. Akademie der bildenden Künste alljährlich veranstalteten Kunst-Ausstellung in Dresden 1861*, Dresde, 1861, p. 31.

<sup>103</sup> Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, volume 13, Munich, E. A. Fleischmann, 1843, p. 312.

<sup>104</sup> John Oldcastle, « Our living artists. William C. T. Dobson, RA », dans *Magazine of Art*, 1878, p. 183–186.

<sup>105</sup> *Katalog der von der Kön. Akademie der bildenden Künste in Dresden alljährlich veranstalteten Kunst-Ausstellung 1872*, Dresde, 1872, p. 24 ;

<sup>106</sup> Samuel Redgrave, *A Dictionary of Artists of the English School : Painters, Sculptors, Architects, Engravers and Ornamentists : with Notices of Their Lives and Work*, Londres, George Bell and Sons, 1878, p. 259.

de Joseph, pour la réalisation duquel Lane cherchait l'inspiration dans les toiles des maîtres de la Renaissance, dont Corrège<sup>107</sup>. De retour à Londres, il expose à la Royal Academy jusqu'en 1834, date à laquelle on perd sa trace<sup>108</sup>. Mais s'il n'est pas retourné durablement en Allemagne<sup>109</sup>, on peut supposer qu'il a gardé des liens avec la scène artistique de Dresde qui lui ont permis d'exposer ses portraits en 1840. Enfin, le paysagiste Alexander Wallace Rimington, qui expose à Dresde en 1885, y séjourne à cette date, après des années de pérégrinations en Italie, en Autriche et en Allemagne<sup>110</sup>.

C'est donc un annuaire des peintres anglais expatriés, ou du moins voyageurs, que l'on peut reconstituer à la lecture des catalogues allemands : les 10 œuvres anglaises exposées à Dresde en 1840 sont réalisées par Bryant Lane, Louisa Sharpe et sa sœur Mary Anna Sharpe<sup>111</sup>. C'est la circulation des artistes, et non pas des œuvres, qui provoque la rencontre des peintures anglaises et des académies allemandes, et explique le caractère assez erratique de leur présence dans les catalogues, au gré des vagabondages individuels. La proximité géographique et les liens personnels pallient la frilosité anglaise face aux expositions continentales, ou à l'indifférence des comités des académies allemandes quant à la production britannique.

La lecture des catalogues des expositions de Cologne permet de relever un autre cas de figure, celui d'artistes anglais actifs en France au moment où ils sont exposés. C'est le cas de l'aquarelliste William Callow, un des suiveurs de Richard Parkes Bonington, qui s'est installé à Paris en 1829 et a commencé à exposer au Salon en 1834. En 1838, il entreprend un voyage de plusieurs mois en Suisse et en Allemagne, comme de nombreux aquarellistes anglais à l'époque, pour dessiner les paysages pittoresques des Alpes et des bords du Rhin. C'est le premier d'une série de voyages. En effet, Callow retourne en Allemagne en 1863 pour peindre à Coburg et Rheinhardtbrunn à la mémoire du prince Albert, disparu deux ans auparavant. Reçu cordialement par le duc et la duchesse de Saxe-Coburg, puis par la reine Victoria, également en voyage, il se rend ensuite à Potsdam sur l'invitation de la *Kronprinzessin* Friedrich, fille de la reine Victoria et future reine de Prusse et impératrice d'Allemagne. Pratiquant l'aquarelle,

<sup>107</sup> Wilhelm Waiblinger, *Werke und Briefe : textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden / Bd. 3, Verserzählungen. Vermischte Prosa*, Stuttgart, Cotta, 1986, p. 694.

<sup>108</sup> Samuel Redgrave, *A Dictionary of Artists of the English School : Painters, Sculptors, Architects, Engravers and ornamentists*, op. cit., p. 259.

<sup>109</sup> Selon Frederic Boase, il a vécu jusqu'à sa mort à Ipswich. Voir *Modern English Biography : Containing Many Thousand Concise Memiors of Persons who Have Died Since the Year 1850, with an Index of the Most Interesting Matter*, volume 2, 1897, p. 297.

<sup>110</sup> *Katalog der von der Königl. Akademie der bildenden Künste in Dresden alljährlich veranstalteten Kunstausstellung 1885*, op. cit., p. 28.

<sup>111</sup> *Verzeichniß der vom 15. Juli 1840 an in der Königl. Sächs. Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Werke der bildenden Kunst*, op. cit., p. 12 et 19.

elle demande à Callow de l'accompagner dans ses *sketching expeditions*, ce qu'il fait également dix ans plus tard, à l'occasion d'un nouveau voyage en Allemagne. Mais en 1838, s'il passe par Cologne, sur la route de retour, il ne semble pas y avoir noué des contacts professionnels, son peu de connaissance de l'allemand rendant périlleuses les interactions les plus simples<sup>112</sup>. En revanche, de retour en France, il continue d'y exposer avec succès, obtenant en 1839 une médaille d'argent au Salon de Cambrai et une médaille de bronze à celui de Rouen, puis, en 1840, une médaille d'argent à Rouen et une médaille d'or au Salon de Paris<sup>113</sup>. Il ne mentionne pas, dans son autobiographie, une quelconque exposition à Cologne ; pourtant, on retrouve en 1840 deux de ses aquarelles accrochées aux cimaises du Gürzenich, qui accueille les expositions du *Kunstverein* : l'une est une *Partie aus dem Argyle-Thale in den Oberpyräänen*, l'autre une *Ansicht der Stadt und Schloss Windsor*, et il s'agit très vraisemblablement de deux œuvres que Callow a exposées au Salon en 1838 et 1840 : les catalogues du Salon font référence à une *Vue prise dans le vallon d'Argèles, Hautes-Pyrénées*, et une *Vue du château de Windsor* — cette même aquarelle pour laquelle il obtient une médaille d'or au Salon de 1840<sup>114</sup>.

Même schéma pour Thomas Jones Barker, peintre de genre et de bataille, qui étudie dans l'atelier d'Horace Vernet avant d'exposer au Salon à partir de 1835, année où lui aussi obtient une médaille d'or. En 1836, il obtient également une médaille de bronze pour son *Gibier mort*. En 1842, il expose quatre toiles à Cologne<sup>115</sup>. La première, *La marchande de gibier* (*Wildprethändlerin*), a été exposée l'année auparavant au Salon de Paris. Deux autres, *Chiens de chasse gardant du gibier* (*Jagdhunde Wildpred bewachend*) et *La Chasse, illustrant la Fiancée de Lammermoor de Walter Scott* (*Die Jagd, aus der Braut von Lammermoor von Walter Scott*), sont probablement exposées à Paris l'année suivante, en 1843, sous les titres *Chien gardant du gibier* et *Chasse dans les montagnes d'Écosse*<sup>116</sup>. Quant à la quatrième, *Origine du château royal de Fontainebleau* (*Ursprung des k. Schlosses zu Fontainebleau*), nous n'avons pas trouvé de titre correspondant dans les catalogues français ; on peut cependant

---

<sup>112</sup> H. M. Cundall (éd.), *William Callow, R. W. S., F. R. G. S. An autobiography*, London, Adam and Charles Black, 1908, p. 70 et suivantes et 121 et suivantes.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>114</sup> *Verzeichniss der auf dem Saale Gürzenich ausgestellten Kunstwerke*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1840, p. 18. Ces aquarelles sont actuellement conservées dans les collections royales anglaises. Voir Olivier Meslay et Béatrice Crespon-Halotier, *Les peintres britanniques dans les Salons parisiens des origines à 1939 : répertoire*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2002, p. 117.

<sup>115</sup> *Verzeichniss der auf dem Saale Gürzenich ausgestellten Kunstwerke*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1842, p. 20.

<sup>116</sup> Olivier Meslay et Béatrice Crespon-Halotier, *Les peintres britanniques dans les Salons parisiens des origines à 1939 : répertoire*, op. cit., p. 66.

supposer, puisque Fontainebleau a d'abord servi de pavillon de chasse aux rois de France, qu'il s'agit à nouveau d'une scène de chasse, peut-être le *Retour de la chasse* exposé au Salon de 1839, puis au Salon de Besançon en 1840, représentant un jeune homme dans le cellier d'un château, du gibier entassé à côté de lui<sup>117</sup>.

Dans les deux cas, donc, le *Kunstverein* de Cologne semble calquer ses choix sur ceux des Salons français, ou du moins, il expose des peintres qui ont du succès à Paris, et parfois des œuvres qui y ont déjà été exposées. Se dessine donc ici une constellation triangulaire, la situation géographique de la France, voisine de l'Angleterre et de l'Allemagne, palliant, dans ce cas précis au moins, l'absence de contacts directs, dans le champ des expositions, entre les deux pays, soit que les *Kunstvereine* soient plus attentifs à la production parisienne — Callow est plusieurs fois mentionné, comme un peintre digne d'intérêt, dans les rapports des Salons publiés régulièrement dans le *Kunstblatt*<sup>118</sup> — soit que les peintres eux-mêmes, une fois le pied sur le continent, aient à cœur d'exposer leurs œuvres dans plusieurs pays, et pas seulement en France.

D'autre part, les catalogues du *Kunstverein* mentionnent seulement la ville et le pays où Callow et Barker exercent : les six œuvres que nous venons d'évoquer sont classées dans la catégorie « Tableaux venant de France », et William Callow, « de Paris », sans plus de précision. Si ces formulations peuvent sembler anodines, et logiques, puisqu'après tout, les deux artistes font à ce moment-là carrière à Paris, elles méritent cependant qu'on s'y attarde, parce qu'on trouve, dans les mêmes catalogues, des formulations plus précises, et des classifications différentes. On peut prendre l'exemple du peintre anversois Louis Ricquier, qui est, en 1839, actif à Paris, mais dont les œuvres sont pourtant répertoriées dans la rubrique des tableaux provenant de Belgique<sup>119</sup>. Il est, bien sûr, difficile d'en tirer une conclusion ; on remarque simplement que la nationalité anglaise de Callow et Barker est pour ainsi dire gommée par leur mobilité géographique, englobés qu'ils sont, aux yeux des visiteurs des expositions de Cologne, dans le cadre général de la scène artistique parisienne<sup>120</sup>. Les circulations des deux peintres anglais, donc, leur déplacement d'Angleterre en France, leur

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>118</sup> « Der Pariser Salon im Jahre 1835 », dans *Das Kunstblatt*, 1835, Nr. 42, p. 174 ; « Der Pariser Salon 1836 » dans *Das Kunstblatt*, 1836, Nr. 51, p. 218 ; « Pariser Kunstbericht » dans *Das Kunstblatt*, 1838, Nr. 62, p. 246.

<sup>119</sup> *Verzeichnis der auf dem Saale Gürzenich ausgestellten Kunstwerke*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1839, p. 6.

<sup>120</sup> Dans le cas de Thomas Barker, son assimilation à l'école française est déjà à l'œuvre en France, où l'on mentionne très rarement sa nationalité. Voir Barthélémy Jobert, « Les artistes anglais au Salon, 1802-1878 », dans Marie-Claude Chaudonneret (dir.), *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen-Âge aux années 1920*, op. cit., p. 212.



offrent une certaine visibilité sur le sol allemand, visibilité relative puisqu'elle ne s'applique pas à leur origine.

## **II. Le rôle ambigu de la France : passerelle ou barrière ? Autour des expositions berlinoises de la décennie 1830**

Le cas de Callow et Barker est donc moins simple qu'il n'y paraît, puisque s'esquisse à travers lui le rôle complexe, ambigu, même, que joue la France dans les relations artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne, un rôle dont l'importance est aisée à comprendre. La France, et singulièrement Paris, se trouve au centre du dialogue anglo-allemand, littéralement, d'abord, puisqu'elle sépare, ou relie, géographiquement les deux pays ; elle se trouve, donc, sur l'une des voies menant de l'un à l'autre et peut constituer un espace de rencontres —et ce d'autant plus facilement que Paris tend, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, à devenir le centre artistique de l'Europe, et, plus spécifiquement, entretient dans ce domaine des relations privilégiées avec l'Angleterre. La capitale française, qui voit accourir de l'Europe entière des artistes étrangers venus se former ou chercher fortune, accueille, à partir de la deuxième décennie du siècle, un nombre non négligeable de paysagistes anglais, souvent spécialisés dans l'aquarelle, et dont la plupart (William Callow est du nombre) se sont agrégés autour du jeune Richard Parkes Bonington, qui met l'aquarelle anglaise à la mode avant de mourir prématurément en 1828<sup>121</sup>. Les peintres anglais, on l'a vu, sont régulièrement exposés au Salon et Bonington et les aquarellistes gagnent en popularité chez les galeristes parisiens. Deux marchands en particulier, John Arrowsmith et Claude Schroth, se spécialisent dans la vente d'aquarelles anglaises, puis contribuent à la diffusion de l'œuvre de John Constable, en faisant venir une vingtaine de ses toiles à Paris<sup>122</sup>. Creuset culturel et espace de diffusion des peintures de paysage anglaises, la France est donc un relais commode entre les deux pays.

Commode, mais à double tranchant. Le rayonnement de Paris est tel, l'intérêt pour les peintres français outre-Rhin est si grand, que la passerelle française tend paradoxalement à se transformer en barrière, les peintres anglais disparaissant alors à l'arrière-plan de la scène

---

<sup>121</sup> Sur les aquarellistes anglais à Paris et le cercle de Bonington, voir notamment Marcia Pointon, *Bonington, Francia and Wyld*, Londres, B.T. Batsford, Victoria and Albert Museum, 1985, en particulier p. 48 et suivantes, et *The Bonington Circle : English water-colour and Anglo-French landscape, 1790-1855*, op. cit.

<sup>122</sup> Voir notamment Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 262 et suivantes.

artistique européenne, et surtout, de la vision que l'on en a en Allemagne. L'ambiguïté de la constellation triangulaire, telle qu'elle se dessine déjà dans les catalogues de Cologne, se fait plus nette lorsqu'on s'intéresse, non plus seulement aux *Kunstvereine*, mais aussi aux marchands d'art allemands et français.

### 1. Une passerelle européenne : marchands d'art allemands, galeries parisiennes et peintures anglaises

C'est à Berlin, cette fois, que se fait la médiation, autour des figures de deux marchands d'art. Le premier, Louis Friedrich Sachse, qui a ouvert un institut lithographique en 1828, se spécialise, à partir du début des années 1830, dans le commerce de peintures et d'aquarelles françaises, ramenant de ses voyages parisiens plusieurs ensembles d'œuvres<sup>123</sup>. La plupart sont françaises, mais on trouve dans le lot plusieurs œuvres anglaises. Dès 1835, le critique Adolph Schöll évoque ainsi, dans un long article consacré à l'aquarelle publié dans le *Kunstblatt*, la présence d'œuvres anglaises complétant le lot français, sans d'ailleurs préciser le nom des artistes<sup>124</sup>. En 1839, sont exposés chez Sachse un paysage de Bonington et une scène de genre de George Cattermole puis une vue de Folkestone, ville côtière anglaise et motif récurrent du paysage topographique anglais, par un nommé Bernard (sic)<sup>125</sup> —il s'agit vraisemblablement de l'aquarelliste George Barnard, dont un paysage représentant Folkestone est effectivement répertorié<sup>126</sup>.

Le concurrent de Sachse à Berlin, le marchand d'art Julius Kuhr (vers 1808-1880), qui a également ouvert un institut lithographique en 1832, pour se tourner rapidement vers le commerce d'originaux, procède de façon semblable, voyageant en France pour en ramener des tableaux<sup>127</sup>. A partir de 1835, il propose à la vente à la fois des œuvres françaises et anglaises. L'article du *Kunstblatt* de 1835 mentionne ainsi un portefeuille d'intéressantes aquarelles anglaises que l'auteur a pu découvrir quelques temps plus tôt : sont cités les noms de dix peintres anglais, représentés par des paysages, des scènes architecturales ou des marines,

---

<sup>123</sup> Voir à ce sujet France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 107 et suivantes, et Anna Ahrens, *Der Pionier. Wie Louis Sachse in Berlin den Kunstmarkt erfand*, Cologne, Vienne, Böhlau Verlag, 2017, p. 330 et suivantes.

<sup>124</sup> [Adolph Schöll], « Berlin, den 22. August 1835 », dans *Das Kunstblatt*, 1835, Nr. 92, p. 381-382, Nr. 93, p. 386-387, Nr. 94, p. 389-390. Au sujet de l'auteur, voir France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 111.

<sup>125</sup> Anna Ahrens, *Der Pionier. Wie Louis Sachse in Berlin den Kunstmarkt erfand*, op. cit., p. 332.

<sup>126</sup> Christie's, Londres, 19 janvier 1994, Lot 280.

<sup>127</sup> Sur le rôle de Kuhr dans la diffusion de la peinture française à Berlin, voir France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 140-142.

comme Newton Fielding, George Bryant Campion, William Crouch, Samuel Prout et son élève Charles Cooper Henderson, Samuel Owen, ou Giles Firman Phillips<sup>128</sup>.

En 1839, Kuhr loue une salle dans le prestigieux Hôtel de Russie, et y expose les tableaux qu'il s'est procurés lors d'un nouveau séjour en France, quelques mois auparavant. Parmi la myriade de noms français, ceux d'Horace Vernet, Théodore Gudin, ou François-Auguste Biard, on trouve celui de John Constable, dont deux paysages, *Branch Hill Pond*, *Hampstead*, et *Child's Hill. Harrow in the distance*<sup>129</sup>. S'ajoutent aux deux huiles de Constable plusieurs aquarelles anglaises : une marine de Charles Bentley, un paysage de Bonington, et quatre de Copley Fielding, tableaux que l'on retrouve dans le catalogue de l'exposition de l'Académie Royale de Dresde la même année<sup>130</sup>. La présence inhabituellement importante des peintres anglais s'explique donc. De fait, comme l'a fait Sachse avant lui, en 1835, Kuhr s'accorde avec plusieurs académies et sociétés d'art qui exposent ses toiles : l'Académie Royale de Dresde, donc, mais aussi la société d'art de Leipzig et l'Académie Royale de Berlin, où l'on retrouve les œuvres anglaises<sup>131</sup>.

La petite exposition de Kuhr sert donc de point de départ à des circulations multiples dans un espace géographique beaucoup plus vaste que la capitale, et les échanges ponctuels du marchand allemand avec ses confrères parisiens se répercutent plus largement sur l'activité d'exposition du Nord-Est de l'Allemagne. Si 1839 est sans doute l'année la plus faste en ce qui concerne le nombre d'aquarelles anglaises visibles en Allemagne grâce à Kuhr, on trouve à nouveau mention d'œuvres de William Callow disponibles dans son institut en 1841, au sein d'une collection comprenant des aquarelles d'Alexandre-Gabriel Decamps, François-Etienne Villeret et Julien-Michel Gué<sup>132</sup>.

Paris apparaît donc comme une ville-relais où une partie de la production artistique anglaise fait étape avant de poursuivre sa route vers l'Allemagne, les marchands français servant à plusieurs reprises d'intermédiaires aux circulations anglo-allemandes.

---

<sup>128</sup> [Adolph Schöll], « Berlin, den 22. August 1835 », dans *Das Kunstblatt*, 1835, op. cit., p. 386 et suivantes.

<sup>129</sup> Voir la brochure accompagnant l'exposition et édité par Kuhr : [Julius Leopold Klein], *Bericht über die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1839*, Berlin, in Commission bei J. Kuhr, 1839 ; sur l'exposition de Kuhr, en particulier son contingent français, voir France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 140-142, et Anna Ahrens, *Der Pionier. Wie Louis Sachse in Berlin den Kunstmarkt erfand*, op. cit., p. 360-61. Werner Busch a retracé l'histoire française des tableaux de Constable, d'abord exposés par Claude Schroth avant que ce dernier ne fasse faillite en 1839. Voir Werner Busch, *Adolph Menzel : Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, op. cit., p. 110 et suivantes.

<sup>130</sup> *Verzeichniß der vom 14. Juli 1839 an in der Königl. Sächs. Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Werke der bildenden Kunst*, Dresde, 1839, p. 28-31.

<sup>131</sup> France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 152-153 ; *Verzeichniß der zweiten Ausstellung des Leipziger Kunstvereins in der deutschen Buchhändlerbörse*, Leipzig, 1839, p. 9, 39 et 40.

<sup>132</sup> *Das Kunstblatt*, 1841, Nr. 1, p. 4.

## 2. Une certaine visibilité

De fait, par l'intermédiaire de Sachse et Kuhr, les aquarellistes anglais acquièrent une certaine visibilité. La série d'articles du *Kunstblatt* précédemment cités en témoigne : son auteur, Adolph Schöll, s'intéresse particulièrement à l'identité de l'aquarelle française et à l'influence qu'elle peut exercer sur les peintres allemands<sup>133</sup>, mais il commence son article en évoquant les aquarelles anglaises « intéressantes » qu'il a vues chez Sachse et Kuhr, et rappelle que l'aquarelle est depuis longtemps pratiquée en Angleterre, avant de supposer que c'est en France qu'elle a été développée jusqu'à atteindre la diversité que les spectateurs berlinois découvrent à présent<sup>134</sup>.

Après avoir consacré plusieurs pages aux artistes allemands dont la pratique se rapproche des Français, il revient dans un deuxième article sur les œuvres exposées chez Sachse, et passe scrupuleusement en revue celles qui sont originaires d'Angleterre : les scènes fantastiques de Merlie ou Brown, les paysages de Newton, Campion ou Crouch, les vues exotiques de Hilt, les figures féminines de Warren ou Franklin, les natures mortes de Hiron, les scènes de genre de Dodd, Allen, Cawse et Henderson, et, pour finir, les aquarelles topographiques et les marines de Prout, Owen, Phillips ou Pritchitt<sup>135</sup>.

L'article de Schöll est intéressant à plus d'un titre : d'abord, il ne tire aucune conclusion sur la nature de l'aquarelle anglaise et avoue même qu'il est incapable de juger des différences qui permettent de la distinguer de la production française. Il mentionne ensuite plusieurs aquarelles qui lui semblent « particulièrement anglaises », mais sans véritablement expliquer pourquoi. Il s'agit de dessins de Merlie représentant des personnages ossianesques, et d'un combat fantastique dépeint par Brown, qui rappelle à l'auteur des gravures illustrant la *Fairy Queen* de Spenser<sup>136</sup>. En d'autres termes, le caractère anglais qui lui semble se détacher de ces œuvres est essentiellement littéraire, et ne se rattache pas aux qualités picturales ou à la

---

<sup>133</sup> France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 111 et suivantes.

<sup>134</sup> [Adolph Schöll], « Berlin, den 22. August 1835 », dans *Das Kunstblatt*, 1835, op. cit., p. 381.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 387-388.

<sup>136</sup> *The Faerie Queene*, poème épique d'Edmund Spenser, a été publié entre 1590 et 1596. Il a été traduit partiellement en allemand entre 1788 et 1810, mais est beaucoup moins connu que les œuvres de Shakespeare. Werner Bies, « Influence and reputation in Germany », dans Albert Charles Hamilton (dir.), *The Spenser Encyclopedia*, Toronto, Buffalo, Londres, Toronto University Press, 1990, p. 330-331. Mais Schöll cite le poème en anglais et il est possible qu'il ait eu accès à une des éditions illustrées des œuvres de Spenser, par exemple les *Poetical Works of Edmund Spenser*, publiées en 6 volumes par John Sharpe, en 1810, et dont les frontispices sont ornées de gravures d'après des aquarelles de Thomas Stothard, l'une d'entre elle représentant justement un combat (British Museum, Inv. 1900,0824.375). En ce qui concerne les deux peintres qu'il évoque dans son article, nous n'avons pas pu les identifier.

technique des aquarelles. La référence aux gravures n'est pas anodine, et contribue à ancrer l'art anglais dans le domaine de l'illustration.

Quant aux qualités picturales des aquarelles anglaises, elles ne sont pas présentées comme caractéristiques d'une école nationale. Au contraire, Schöll convoque de multiples références pour les analyser, donnant l'impression d'œuvres que l'on peut distinguer les unes des autres et associer aux productions d'autres nationalités et d'autres époques. Il compare ainsi Newton, Campion et Crouch aux paysagistes suisses Lory de Berne père et fils et trouve des clair-obsurs dignes de Rembrandt dans une scène de garde de Dodd ou l'intérieur d'un cloître par Cawse<sup>137</sup>. Mais ce qui revient le plus souvent au cours du développement, ce sont les points communs, les parallèles, entre artistes anglais et français. Même la scène de bataille fantastique de Brown, typiquement anglaise selon Schöll, lui rappelle les romantiques français ; les travaux de Warren et de Franklin<sup>138</sup> ont le même éclat que certaines aquarelles françaises, et les scènes de rue de Charles Cooper Henderson allient drôlerie et légèreté chromatique comme une figure comique du Français Canon, également exposée chez Sachse. Enfin, consacrant la suite de son article aux aquarelles topographiques et aux scènes portuaires, il présente d'abord ces motifs comme des spécialités dans lesquelles les peintres français excellent, malgré la difficulté qu'elles présentent, avant d'enchaîner immédiatement sur le talent de l'Anglais Samuel Prout, et de plusieurs de ses compatriotes dans ce domaine. Il achève son analyse en revenant aux peintres français, vantant les mérites de leurs marines ou de leurs vues topographiques. Son article se construit donc sur un va-et-vient permanent entre peintres français et anglais, sans volonté apparente de les distinguer ou de les opposer. Au contraire, il présente les toiles qu'il admire comme un ensemble harmonieux, où les productions des deux nationalités se rejoignent sur bien des points. Les paragraphes consacrés aux paysagistes anglais s'intègrent donc tout naturellement à la réflexion de Schöll sur la peinture française, sans offrir de contraste particulier ou de point d'achoppement. Ce n'est d'ailleurs pas la préoccupation majeure de Schöll : la parenthèse anglaise refermée, les articles qui suivent sont entièrement consacrés aux productions françaises, aux huiles cette fois, l'auteur revenant à son sujet de prédilection, celui

---

<sup>137</sup> Gabriel Ludwig Lory (1763-1840) et son fils Matthias Gabriel Lory (1784-1846), paysagistes et peintres de genre. Voir Conrad de Mandach, *Deux peintres suisses : Gabriel Lory le père (1763-1840) et Gabriel Lory le fils (1784-1846)*, Genève, Slatkine, 1978. Les peintres anglais cités sont sans doute les aquarellistes Henry Newton, qui expose à la Watercolour Society à Londres dans les années 1830, George Bryant Campion, William Crouch, Joseph Josiah Dodd, actif à Paris en 1835, et John Cawse. Voir Huon Mallalieu, *The Dictionary of British Watercolour Artists up to 1920*, volume 1, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1986, p. 68, 73, 109, 248.

<sup>138</sup> Sans doute Henry Warren, peintre orientaliste et de paysages, et John Franklin, paysagiste irlandais. Huon Mallalieu, *The Dictionary of British Watercolour Artists up to 1920*, volume 1, op. cit., p. 134 et 353.

qui occupe une partie du monde artistique berlinois, c'est-à dire la mode des paysages français dans la capitale allemande, et la façon la plus appropriée de les définir.

En somme, les artistes anglais gagnent en visibilité à la faveur de l'engouement berlinois pour les peintres français, sans que leur présence suscite, chez Schöll, une réflexion spécifique, comme c'est le cas pour les aquarellistes français, il est vrai beaucoup plus nombreux. Ils sont englobés dans la critique générale des œuvres exposées, surgissant, pour ainsi dire, à l'arrière-plan du tableau français présenté par les commentateurs.

### 3. L'occultation de l'Angleterre

Les aquarelles anglaises sont donc présentes sur le sol allemand, elles circulent, et profitent de l'intérêt suscité par les productions françaises. Mais si les articles de Schöll témoignent d'un intérêt certain pour la production anglaise, ils montrent aussi qu'elles demeurent secondaires dans la réflexion des critiques allemands sur cette technique, dans la mesure où le rôle que les artistes anglais, Bonington au premier chef, ont joué dans l'engouement français pour l'aquarelle, n'est absolument pas abordé. Plusieurs des paysagistes français pratiquant l'aquarelle, et exposés par Sachse à partir de 1834, comme Théodore Gudin, Camille Roqueplan ou Eugène Lepoittevin, ont été profondément marqués par l'exemple anglais, dont ils appliquent certaines leçons dans leur œuvre<sup>139</sup>, or, Schöll n'établit aucune relation entre ces artistes et les Anglais. D'autres textes consacrés aux activités de Sachse et Kuhr permettent de mettre plus nettement en lumière toute l'ambiguïté du rôle de vecteur de l'art français.

L'un d'entre eux, paru dans le *Nürnberger Kunstblatt*, est consacré à l'exposition de l'Académie Royale à Berlin<sup>140</sup> ; l'analyse du paysage exposé par le Berlinois Wilhelm Schirmer, une vue de Prenzlau, est l'occasion pour le critique de développer une comparaison entre les talents respectifs des paysagistes français et allemands, le paysage de Schirmer laissant percevoir, selon lui, l'influence française. Il résume d'abord les différences des deux écoles : les Français sacrifieraient les détails à l'ensemble de la composition et chercheraient avant tout l'effet et le contraste, utilisant pour ce faire des coloris audacieux. Les paysagistes allemands, eux, seraient plus soigneux dans le traitement des détails. L'auteur de l'article poursuit son

---

<sup>139</sup> Marcia Pointon, *The Bonington Circle : English Water-Colour and Anglo-French Landscape, 1790-1855*, op. cit., p. 48-50 et 121.

<sup>140</sup> « Ausstellung auf der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin », dans *Nürnberger Kunstblatt*, 1835, Nr. 21, p. 85-88, Nr. 22, p. 89-91, Nr. 23, p. 93-95, ici p. 94-95.

développement en évoquant l'entreprise de Sachse et en revenant sur le développement de l'aquarelle à Paris et le succès qu'elle connaît. Les aquarellistes parisiens, écrit-il, ont perfectionné la technique en remplaçant la gomme, le liant utilisé habituellement, par du miel, qui permet une plus grande homogénéité des couleurs et un effet s'approchant de celui que procure la peinture à huile. Ils parviendraient ainsi à reproduire des effets de clair-obscur sans renoncer à des chromatismes francs et énergiques, se distinguant en cela des aquarellistes anglais qui auraient habitué le public à des œuvres sans éclat. L'auteur achève son article en évoquant la bénéfique émulation que l'exposition des aquarellistes français a provoquée chez les paysagistes de Berlin et de Düsseldorf, et en constatant, beau joueur, la supériorité des premiers sur les seconds.

Au-delà du peu de détails dispensés sur les aquarellistes français qui suscitent l'admiration de l'auteur, c'est surtout la place accordée à l'aquarelle anglaise qui interpelle le lecteur : non seulement l'auteur ne mentionne pas les tableaux anglais exposés à l'Académie, mais plus nettement encore que Schöll, il fait de la France et de Paris le centre européen de l'aquarelle, en l'opposant cette fois explicitement à l'Angleterre. En effet, selon lui, les aquarellistes français font figure de novateurs, qui méritent l'admiration du public, justement parce qu'ils se distinguent de la pratique anglaise, en usant généreusement de la couleur jusqu'à parvenir à l'effet de la peinture à l'huile, c'est-à-dire en contournant la faiblesse de l'aquarelle, sa pauvreté matérielle et son caractère par trop évanescent, tandis que les Anglais, eux, ne parviendraient pas à transcender le médium. Non seulement, donc, la filiation entre les paysagistes anglais et français n'est pas établie par l'auteur, mais les aquarellistes anglais sont présentés comme des contre-modèles médiocres, dans un échange artistique qui concerne en premier lieu Paris et Berlin.

Encore faut-il qu'ils soient identifiés comme anglais : en 1839, la *Zeitung für die elegante Welt* consacre un article à l'exposition du *Kunstverein* de Leipzig, où sont exposés, outre les œuvres de paysagistes allemands, les tableaux rapportés de France par Julius Kuhr. L'article est explicitement dédié à une comparaison des paysagistes de l'école de Düsseldorf et de Paris. Après avoir longuement évoqué les productions de ses compatriotes, l'auteur, Gustav Friedrich Kühne, conclut son texte en posant la question du talent avec lequel les peintres français se confrontent au « romantisme de la nature ». Ayant cité un paysage de Watelet, et élargi sa critique à des considérations générales sur l'école romantique française en incluant la littérature, il en vient aux deux paysages de Constable, qu'il présente comme un peintre « de

Paris », puis comme un « Français »<sup>141</sup>. Et en effet, le catalogue de l'exposition présente Constable comme un peintre actif à Paris<sup>142</sup>. Visiblement, l'origine des toiles, qui font partie du contingent français de Kuhr, ont conduit à assimiler le peintre anglais au monde parisien par l'intermédiaire duquel ses toiles sont parvenues en Allemagne. On retrouve ici un mode de réception semblable à celui de Barker et Callow présentés dans les catalogues du *Kunstverein* de Cologne comme des peintres parisiens, et non anglais ; mais ici, l'assimilation de Constable à l'école française est entièrement fallacieuse puisqu'à la différence de ses compatriotes, le paysagiste n'a jamais mis les pieds à Paris. On retrouve d'ailleurs une telle assimilation à une date aussi tardive que 1906, dans la présentation que fait la revue *Der Kunstmarkt* de la collection de James Staats Forbes, dont une partie est mise en vente à Munich : Constable y est, dans une présentation de la collection comme étant majoritairement constituée de toiles françaises et hollandaises, associé à l'école française, et cité dans une liste comprenant Corot, Courbet, Daumier ou Diaz<sup>143</sup>.

Quant à la publicité qui accompagne les expositions, elle met encore une fois la France à l'honneur : il est significatif que le catalogue accompagnant l'exposition de Kuhr à l'Hôtel de Russie en 1839, rédigé par les soins de Julius Leopold Klein<sup>144</sup>, se consacre aux œuvres françaises, à l'exception des deux paysages de Constable<sup>145</sup>. Ceux-ci, d'ailleurs, sont cités à la toute fin du fascicule<sup>146</sup>.

La réception des paysagistes anglais qui s'opère en Allemagne par l'intermédiaire de la plaque tournante qu'est Paris est donc à double tranchant : les œuvres parviennent dans les salles des *Kunstvereine*, sont mentionnées dans la presse —mais toujours dans le contexte de la réception des peintures françaises, en étant sans cesse ramenées à elles, voire même en disparaissant dans leur orbite.

<sup>141</sup> Gustav Friedrich Kühne, « Die Leipziger Kunstausstellung », dans *Die Zeitung für die elegante Welt*, 1839, p. 720.

<sup>142</sup> *Verzeichniss der zweiten Ausstellung des Leipziger Kunstvereins in der deutschen Buchhändlerbörse*, op. cit., p. 9.

<sup>143</sup> *Der Kunstmarkt*, 1905-1906, Nr. 23, 9 mars, p. 42.

<sup>144</sup> France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 142.

<sup>145</sup> [Julius Leopold Klein], *Bericht über die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1839*, op. cit., p. 108-109. Au sujet de l'analyse des tableaux par Klein, voir France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 142.

<sup>146</sup> Pour autant, Klein est le seul critique se faisant l'écho de l'exposition à considérer Constable dans une histoire de la peinture de paysage anglaise, d'une part en citant son compatriote Gainsborough, d'autre part en opposant l'humilité du peintre anglais face à la nature à l'audace et à l'emphase des peintres français.



### III. Le temps des grandes expositions internationales

Le rayonnement de la peinture française outre-Rhin et la relative absence des tableaux anglais dans les salles d'exposition des *Kunstvereine* et des académies perdurent bien au-delà de la décennie 1830 —en témoigne la première exposition internationale de Munich, en 1863, où l'on peut voir plusieurs tableaux français, belges et hollandais<sup>147</sup> tandis que les Anglais brillent par leur absence, puis la première des grandes expositions du Palais de Cristal, en 1869, essentiellement dédiée à l'école française.

Pour autant, la décennie 1860 marque le début d'un nouveau chapitre dans la diffusion des originaux anglais outre-Rhin : l'internationalisation progressive des expositions allemandes et du marché de l'art européen dans son ensemble contribue à améliorer la visibilité des discrets Anglais, tandis que la technique de l'aquarelle fait l'objet de réflexions de la part de certains acteurs du monde de l'art qui tentent de lui donner une plus grande visibilité.

Là encore, le contexte politique et culturel régional joue un rôle bien particulier, et c'est surtout dans deux capitales que la circulation des œuvres est la plus forte, quoique pour des raisons différentes : à Munich, donc, les expositions internationales, si elles mettent d'abord la France à l'honneur, s'ouvrent à l'ensemble des nations européennes, y compris l'Angleterre, intégrée par ricochets dans des expositions qui ne la concernent qu'indirectement. La situation est différente à Berlin, marquée à la fois par le désir de rivaliser avec la capitale bavaroise, et par la présence, à partir de 1858, de Victoria du Royaume-Uni qui devient par son mariage avec Frédéric de Prusse la princesse héritière du trône de Prusse (*Kronprinzessin Friedrich*) puis d'Allemagne. Si l'exposition des œuvres anglaises au Palais de Cristal munichois s'inscrit dans une vision internationale plus large, et se déploie sur plusieurs années, leur réception à Berlin est l'affaire d'une seule exposition, organisée en 1886 à l'occasion du Jubilé de l'Académie Royale des beaux-arts, et c'est essentiellement cette date qui marque les esprits.

#### 1. Les expositions munichoises : les peintures anglaises dans la masse internationale

Alors que la première exposition de la société des artistes munichoise avait accueilli un nombre restreint de nationalités étrangères (uniquement des peintres français, belges et

---

<sup>147</sup> *Katalog der internationalen Kunstausstellung zu München 1863*, Munich, 1863. Précédant les expositions du Palais de Cristal, l'exposition de 1863 marque une première tentative, de la part de la société des artistes munichois, d'ouvrir plus largement la capitale bavaroise à la peinture étrangère. Voir à ce sujet France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 259 et suivantes.

hollandais), l'exposition de 1869 est une entreprise monumentale regroupant l'ensemble de la scène artistique européenne —mais c'est principalement la France qui est mise à l'honneur, avec environ 200 exposants<sup>148</sup>. Suivent la Belgique et la Hollande avec une centaine de toiles. L'Angleterre, comme la Russie, les États-Unis et la Scandinavie, est, comme à son habitude, représentée de façon très parcellaire avec neuf artistes<sup>149</sup>, mais cette faible participation n'est pas interprétée comme quelque chose de spécifiquement anglais, tant le duel franco-allemand qui se joue sous les cimes du Palais de Cristal accapare l'attention des critiques et du public... au détriment du reste : les comptes rendus publiés dans la presse allemande soulignent la disproportion visible dans la répartition des sections, l'exposition étant moins internationale que binationale. Alfred Woltmann, qui rédige le compte rendu de l'exposition pour le *Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft* remarque ainsi que les Italiens, les Espagnols et les Anglais, mais aussi les Belges et les Hollandais, pourtant beaucoup plus nombreux, ne peuvent se mesurer aux deux héros du Palais de Cristal<sup>150</sup>.

A nouveau, les déplacements des artistes influent sur la présence anglaise, toute relative qu'elle soit, dans les salles d'exposition : on retrouve William Charles Thomas Dobson, qui expose une *Résurrection à Naïn*, au côtés de la peintre de genre Emily Osborn, qui séjourne à Munich et expose, avec l'école munichoise, une scène de genre intitulée *Au cimetière* (*Auf dem Gottessack*) représentant deux orphelines dans un cimetière, sous une tempête de neige<sup>151</sup>.

Ce sont là encore presque exclusivement des aquarellistes qui représentent l'Angleterre. Aux côtés de William Dobson et d'Emily Osborn, Richard Redgrave, connu pour ses scènes de genre prisées par la société victorienne, expose, outre un paysage à l'aquarelle, une peinture à l'huile représentant Geneviève de Brabant ; mais leurs six compatriotes, William Callow, John

<sup>148</sup> France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, op. cit., p. 263 et suivantes.

<sup>149</sup> *Katalog zur I. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München : Eröffnung am 20. Juli, Schluss am 31. Oktober 1869*, Munich, 1869.

<sup>150</sup> Alfred Woltmann, « Ein Blick auf die internationale Kunst-Ausstellung zu München », dans *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, 1870, p. 694-695.

<sup>151</sup> *Katalog zur I. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München : Eröffnung am 20. Juli, Schluss am 31. Oktober 1869*, op. cit., p. 33, 43, 57. Un autre tableau d'Osborn, *Pour la dernière fois* (*Zum letzten Male*), représentant deux sœurs en grand deuil s'apprêtant à entrer dans la chambre de leur mère ou de leur père pour lui faire leurs adieux, est en 1864 reproduit dans la presse et accompagné d'un commentaire élogieux. Voir *Über Land und Meer: allgemeine illustrierte Zeitung*, 1864, Nr. 2, p. 29-30. En 1866, elle expose *Verwaiste* au Kunstverein de Munich, et *Betziger Landleute zu Markte fahrend*, au Kunstverein de Stuttgart. L'œuvre, qui exploite les ressources du pittoresque souabe en représentant de jeunes paysans en costumes traditionnels, est saluée par la critique. Voir *Die Dioskuren*, 1866, Nr. 43, p. 340. Sur la carrière anglaise d'Emily Osborn, voir notamment Deborah Cherry, *Painting women : Victorian women artists*, Londres, New York, Routledge, 1993, p. 25 et suivantes.

Absolon, John Frederick Tayler, Margaret Gillies, William Wood Dean et William Oliver, exposent des aquarelles<sup>152</sup>.

Si les Anglais sont cantonnés dans la section plus modeste des arts graphiques, elle leur offre cependant une certaine visibilité, à la fois spatiale, institutionnelle et critique. Assez étonnamment, les aquarelles anglaises ne sont pas exposées dans la galerie dédiée aux œuvres graphiques, mais dans une salle à part, avec des cartons de tapisseries français et allemands ; on peut s'interroger sur cette répartition, mais elle attire l'attention, au moins sur le plan<sup>153</sup>. D'autre part, à l'issue de l'exposition, John Frederick Tayler remporte une médaille d'or pour son œuvre *La pesée du cerf*<sup>154</sup>. Enfin, les comptes rendus de l'exposition, qui passent en revue les différentes techniques, se penchent souvent sur la section des arts graphiques et mentionnent donc les productions de Callow ou du lauréat Tayler —le commentateur des *Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik* s'enthousiasme ainsi pour l'audace et la profondeur chromatiques de ce dernier<sup>155</sup>.

La deuxième exposition internationale de Munich, en 1879, repose sur une répartition similaire : à nouveau, la France est à l'honneur, régnant sur quatre salles et quatre cabinets ; quant aux nations restantes, seules l'Autriche, l'Italie, la Belgique et la Hollande ont des espaces réservés, les autres se partageant une galerie « internationale »<sup>156</sup>. A nouveau également, on retrouve un nombre important d'aquarelles : des marines de Henry Moore, des vues de Rome de Lexden L. Pocock ou Rhoda Holmes, un paysage de montagne par Arthur Pizzi-Newton<sup>157</sup>. Les peintures à l'huile sont cependant beaucoup plus nombreuses que dix ans auparavant : on en compte un peu plus d'une vingtaine, ce qui porte à trente-sept le nombre d'artistes anglais exposés.

D'autre part, plus encore qu'en 1869, on est frappé par le nombre d'artistes dont les attaches ne sont pas uniquement britanniques. Carl Haag et Hubert Herkomer, peintres allemands au service de la reine Victoria, exposent, l'un une aquarelle, l'autre un portrait de Richard Wagner ; leur présence et les quatre tableaux du Néerlandais Lawrence Alma-Tadema, installé à Londres depuis 1870, conduisent certains commentateurs allemands à souligner le

---

<sup>152</sup> *Katalog zur I. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München : Eröffnung am 20. Juli, Schluss am 31. Oktober 1869*, op. cit., p. 70-71.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>154</sup> C'est un palmarès bien insuffisant pour l'*Art Journal* dont le critique déplore une participation anglaise « misérable » à l'exposition munichoise. « Munich International Exhibition. With Notes on German Art », dans *The Art Journal*, 1869, p. 327-328, ici p. 328.

<sup>155</sup> « Die internationale Ausstellung in München, XVI », dans *Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik*, 1869, p. 1028-1029.

<sup>156</sup> *Katalog der internationalen Kunstausstellung zu München 1879*, Munich, 1879, p. XXXI.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 40-45.

caractère international de la section anglaise<sup>158</sup>. Les paysagistes et aquarellistes anglais circulent aussi en Europe : on trouve à deux reprises dans le catalogue le nom d'Edward Theodore Compton, dont la famille a émigré en Allemagne une dizaine d'années auparavant et qui vit à Feldafing, dans le sud de la Bavière, depuis 1874<sup>159</sup>.

A ces circuits anglo-allemands, qui expliquent facilement la présence de certains peintres à l'exposition de Munich, viennent s'ajouter des parcours plus complexes passant par un autre pays tiers, l'Italie. Comme Paris dans les années 1830, Florence et surtout Rome font office de villes relais entre l'Angleterre et l'Allemagne, puisque nombreux sont les artistes anglais à y séjourner plus ou moins longuement, dans les années 1870, et, dans le cas de Rome, à s'agréger aux institutions artistiques locales. C'est le cas de Lexden L. Pocock, Charles Coleman et Rhoda Holmes, tous trois membres de la Société des Aquarellistes de Rome, (*Società degli Aquarellisti di Roma*) bien représentée au Palais de Cristal par une dizaine d'aquarellistes italiens<sup>160</sup> et plusieurs étrangers, allemands, suisses ou néerlandais<sup>161</sup>. L'association romaine, qui cultive visiblement une ouverture internationale<sup>162</sup>, apparaît comme un moyen, pour certains aquarellistes anglais, de prendre part à la vie artistique continentale, en leur ouvrant les portes des expositions européennes ou en les incitant à y participer, brisant ainsi l'isolement insulaire que la presse déplore à propos de l'Angleterre. Une fois encore, le dialogue anglo-allemand s'inscrit dans une constellation triangulaire où les détours géographiques sont féconds.

Quatre ans plus tard, la nouvelle exposition internationale rassemble vingt-huit tableaux et aquarelles britanniques, soit moins qu'en 1879<sup>163</sup>. Certes, la presse allemande souligne les difficultés que les nations européennes dans leur ensemble ont eues à envoyer des tableaux dignes de ce nom à Munich : la faute en revient, explique le commentateur de la *Zeitschrift für bildende Kunst*, au calendrier des expositions européennes, trop chargé, qui a conduit la France, la Belgique et les Pays-Bas à privilégier l'exposition d'Amsterdam, prévue à la même date, et Berlin à retarder de quelques mois le début de l'exposition de l'Académie royale des beaux-

<sup>158</sup> « Die internationale Kunstausstellung in München », dans *Die Gegenwart*, 1879, Nr. 38, p. 185.

<sup>159</sup> *Katalog der internationalen Kunstausstellung zu München 1879*, op. cit., p. 12 et 40.

<sup>160</sup> On trouve les noms de Cesare Biseo, Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, Salomon Corrodi, Cesare-Auguste Detti, Modesto Faustini, Giuseppe Ferrari, Filiberto Petiti et Attilio Simonetti. *Ibid.*, p. 39-46.

<sup>161</sup> Sont ainsi exposés à Munich le Flamand Willem Johannes Martens et le Bâlois Rudolf Müller. *Ibid.*, p. 44.

<sup>162</sup> Son président, Ettore Roesler Franz, est particulièrement lié à l'Angleterre : il a été dans les années 1860 le secrétaire du peintre et consul britannique à Rome Joseph Severn et son frère Alessandro, marié à une Anglaise, Lady Julia Teiser, vit à Londres. Francesco Franco, Notice du *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 88, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017.

<sup>163</sup> *Illustrierter Katalog der internationalen Kunstausstellung im Koenigl. Glaspalaste in Muenchen, 1883*, Munich, Bruckmann, 1883, p. 230, 233, et 237-241.

arts. Mais l'absence la plus remarquée est bien celle de l'Angleterre, qui, depuis 1878<sup>164</sup>, poursuit l'auteur de l'article avec un brin d'agacement, ignore consciencieusement les expositions continentales. Le comité d'organisation a tenté de masquer cette rebuffade en insistant dans l'introduction au catalogue sur le succès du paysagiste Karl Heffner, vivant à Londres et chargé de superviser la participation des Anglais à l'exposition : il a réussi à convaincre un collectionneur anglais de prêter une centaine de toiles... dont une vingtaine de peintures anglaises seulement, les autres étant françaises ou belges<sup>165</sup>. De fait, la salle 61 où est exposée la « collection internationale » de Heffner, qui rassemble les prêts de plusieurs collections privées anglaises, ne compte que 28 tableaux de peintres actifs à Londres, et seulement 16 Anglais ; beaucoup, d'ailleurs, sont des paysages de Heffner lui-même, très apprécié des collectionneurs anglais<sup>166</sup>.

Cette étrange disproportion est révélatrice du rapport encore très insulaire des peintres anglais au monde des expositions, particulièrement frappant à une date aussi tardive que 1883, alors que la scène artistique londonienne, de plus en plus cosmopolite, met à l'honneur des peintres allemands, néerlandais ou américains, et d'autant plus étonnante que le comité munichois bénéficiait, en la personne de Heffner, de l'ambassadeur idéal. Paysagiste bavarois, il effectue une partie de sa carrière à Londres, où il expose à partir de 1880 et rencontre un succès immédiat. Personnalité transnationale, bien installée sur les scènes artistiques londoniennes et munichoises, il aurait pu faire figure d'intermédiaire privilégié entre les deux pays. Quant aux raisons de son échec, on peut à nouveau avancer l'hypothèse du désintérêt des peintres anglais face aux expositions continentales : un critique du *Art Journal* le déplore à nouveau dans son compte rendu de l'exposition de Munich, en regrettant que l'indifférence de ses compatriotes ait privé les spectateurs d'une intéressante confrontation entre les paysagistes munichois et anglais, en particulier entre Hermann Baisch et Henry William Banks Davis<sup>167</sup>. Quelques années plus tard, d'ailleurs, un autre critique, évoquant dans la revue américaine *The*

<sup>164</sup> Date de la dernière Exposition Universelle, qui s'est tenue à Paris. L'Angleterre a envoyé un ensemble conséquent de tableaux à l'exposition des beaux-arts. Voir à ce propos Barthélémy Jobert, « Les artistes anglais au Salon, 1802-1878 », dans Marie-Claude Chaudonneret (dir.), *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen-Âge aux années 1920*, op. cit., p. 215-217.

<sup>165</sup> « Die internationale Kunstausstellung in München », dans *Zeitschrift für die bildende Kunst*, 1883, p. 16.

<sup>166</sup> Le catalogue de l'exposition mentionne le nom de plusieurs collectionneurs britanniques : l'ingénieur James Staats Forbes, l'homme politique Sir William Cuthbert Quilter, l'industriel James Duncan, l'industriel et homme politique Sir James Pender, Thomas Wallis. L'ensemble prêté par James Duncan ne comprend que des toiles françaises et une scène parisienne de Menzel, celui de Forbes, un paysage de Cecil Lawson, deux scènes de genre du Néerlandais et Londonien Alma-Tadema, six tableaux de l'école de Barbizon et quatre en provenance de Belgique et des Pays-Bas. Thomas Wallis envoie des tableaux allemands, à l'exception d'une marine de Clara Montalba, artiste anglaise active à Venise. *Illustrierter Katalog der internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalaste in München 1883*, op. cit., p. 237-241.

<sup>167</sup> « German Painting at the Munich International Exhibition », dans *The Art Journal*, 1883, p. 347-351, ici 349.

*Art Collector* une exposition des paysages de Heffner à Berlin, ironise sur l'indifférence coupable de l'Allemagne vis-à-vis de ce paysagiste, tandis que les amateurs anglais ont été prompts à reconnaître ses mérites : c'est justement ce succès anglais, affirme l'auteur de l'article, qui aurait dissuadé Heffner de tenter sérieusement d'exposer en Allemagne<sup>168</sup>.

A l'issue des trois premières expositions au Palais de Cristal, la frilosité anglaise face aux expositions continentales semble toujours aussi marquée. Pour autant, si l'on replace les manifestations munichoises dans la longue histoire des peintures anglaises en circulation dans l'espace germanique, deux changements sont perceptibles : le rôle ponctuel de l'Italie comme espace de médiation entre les deux pays<sup>169</sup>, au moins en ce qui concerne l'aquarelle ; et, d'un point de vue strictement quantitatif, la nette augmentation du nombre d'originaux présents sur le sol allemand, a fortiori munichois : pour la première fois, on dépasse la vingtaine de tableaux ou de dessins anglais présentés ensemble dans une exposition allemande.

## 2. L'occasion manquée des expositions d'aquarelles

La visibilité des aquarelles anglaises à Munich, mises en avant par les institutions, et dont la presse se fait, au moins ponctuellement, le relais, s'explique en partie par le changement de discours sur l'aquarelle anglaise en Allemagne, et ce à partir des années 1840. Certes, les commentateurs allemands, confrontés dans les années 1830 à l'arrivée massive d'aquarelles françaises sur le marché berlinois grâce, en particulier, à l'infatigable Sachse, ne mentionnent guère, on l'a vu, leurs confrères britanniques. Pour autant, si l'on s'éloigne du cas berlinois pour étudier les textes publiés tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, on se rend compte que les commentateurs allemands, à partir des années 1840, reconnaissent de plus en plus largement le talent des aquarellistes anglais, jusqu'à présenter l'aquarelle comme une technique spécifiquement anglaise. Cette reconnaissance, nous le verrons dans la dernière partie de notre étude, a son revers.

Les textes publiés dans le *Kunstblatt* à propos des aquarelles que les Berlinoïses peuvent voir chez Sachse et Kuhr sont représentatifs des articles que la revue consacre au sujet au cours des décennies 1820 et 1830 : l'aquarelle anglaise n'y est, si l'on excepte les comptes rendus

---

<sup>168</sup> « The Pictures of Karl Heffner », dans *The Art Collector*, 1889, Nr. 2, p. 9.

<sup>169</sup> L'Italie apparaît déjà comme un espace d'échanges anglo-allemands dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, favorisant les rencontres entre les peintres allemands, en particulier les paysagistes séjournant à Naples ou à Rome, et les collectionneurs anglais : Joseph Anton Koch, par exemple, a un certain succès auprès des aristocrates anglais qui voyagent en Italie alors qu'il y séjourne. Voir William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, op. cit., p. 30-31.

d'expositions traduits de revues anglaises, quasiment jamais mentionnée. La seule exception de taille, dont on reparlera, est la publication, en 1831, d'une lettre du peintre et graveur Carl Ludwig Frommel, qui explique à son correspondant ce qui lui a permis de créer en 1824, à Karlsruhe, le premier atelier allemand de gravure sur acier, qui reproduit essentiellement des dessins à l'aquarelle<sup>170</sup>. Mais si Frommel évoque avec admiration le talent des aquarellistes anglais tels que Turner et Fielding, c'est d'abord l'art de la gravure, en l'occurrence l'édition, en 1831, d'un recueil illustrant les œuvres d'Horace, qui motive l'écriture de l'article et la publication de ce courrier dans le *Kunstblatt*, l'aquarelle demeurant un sujet secondaire.

A partir de la décennie suivante, cependant, on trouve de plus en plus souvent mention d'aquarelles anglaises dans le *Kunstblatt*. En 1841, par exemple, est publiée la traduction partielle d'un article de l'*Art Journal* consacré aux progrès de l'aquarelle anglaise<sup>171</sup>. Cet article est intéressant à plus d'un titre : d'abord, par sa longueur, puisqu'il se déploie sur deux pages et demi, soit cinq colonnes ; ensuite, par sa mise en valeur dans le *Kunstblatt* : il ouvre le numéro du 23 septembre et figure donc en bonne place, sur la première page ; enfin, par son contenu, précis, parfois technique, et éminemment national. L'auteur anglais propose une synthèse de l'histoire de l'aquarelle anglaise depuis ses débuts dans les années 1760, et passe en revue les œuvres des grands aquarellistes des différentes périodes. Il évoque, entre autres, Paul Sandby, suivi par Turner et Thomas Girtin, William Havell et R. R. Reinagle, J. D. Harding, William Evans, J. F. Lewis et George Cattermole. Il explique également les progrès, notamment techniques, qui ont été réalisés : l'utilisation de l'encre grise qui est venue remplacer la noire, et la création d'un pigment blanc par les firmes Smith, Warner & Cie et Windsor & Newton. C'est donc un texte fouillé, regorgeant d'informations, et qui présente l'aquarelle comme une technique dans laquelle l'école anglaise non seulement excelle, mais ne peut être surpassée : comparant ses compatriotes aux artistes français Eugène Isabey, Ary Scheffer ou Hippolyte Bellangé, l'auteur indique que ces derniers ne peuvent concourir avec les Anglais quand il s'agit de peindre non plus seulement des esquisses, mais aussi des grands formats à l'aquarelle. En cela, ce texte nuance très fortement la présentation que les commentateurs allemands faisaient quelques années plus tôt des aquarelles françaises et anglaises visibles à Berlin, en insistant justement sur le talent d'Isabey ou de Scheffer. Le texte n'est pas le fruit de réflexions allemandes ; pour autant, le simple fait de publier un article aussi long et aussi fouillé sur le sujet, fût-ce une traduction, suffit à prouver l'intérêt que les

<sup>170</sup> « Stahlstich », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 15, p. 59-60.

<sup>171</sup> « Ueber die Fortschritte der Aquarellmalerei in England. (Auszug aus einem Artikel des Art-Union) », dans *Das Kunstblatt*, 1841, Nr. 76, p. 317-319.

rédacteurs du *Kunstblatt* commencent à porter à la question de l'aquarelle anglaise. Insensiblement, à l'échelle interrégionale, et à partir de la décennie 1840, le talent des aquarellistes anglais devient proverbial. Les critiques qui rédigent les comptes rendus d'expositions, les notices de lexiques ou les chapitres consacrés à la peinture anglaise ajoutent régulièrement à leurs développements parfois mitigés sur la peinture à l'huile des lignes vantant les mérites des aquarellistes anglais et insistant sur leur renommée méritée en Europe.

Deux textes sont à cet égard particulièrement frappants. Le premier est extrait des *Esquisses anglaises*, un récit de voyage que deux voyageurs allemands, Ida Kohl, comtesse Baudissin, et son frère Johann Georg, publient en 1845, et qui offre au lecteur une vision générale de la culture et des usages anglais, abordant des thématiques aussi variées que la justice, la gastronomie, le théâtre et les beaux-arts : sur ce dernier point, les auteurs conseillent à leurs compatriotes visitant des expositions anglaises de privilégier les salles dédiées à cette technique pour être pleinement satisfaits. Les grands navigateurs que sont les Anglais, ajoutent les auteurs, peuvent là encore se targuer de « régner sur les eaux. » Ce passage mérite d'être mentionné, car il constitue un *unicum* dans un texte particulièrement féroce à l'égard des Anglais et plus particulièrement de leur pratique artistique : mêmes les anglophobes Kohl sont forcés de reconnaître le talent des aquarellistes anglais<sup>172</sup>.

Le deuxième texte est situé à la fin du chapitre que l'historien de l'art Anton Springer consacre à la peinture anglaise dans son *Histoire des beaux-arts aux XIX<sup>e</sup> siècle* publiée en 1858<sup>173</sup>. Ce qui frappe ici, c'est d'abord la longueur du passage dédié à la question de l'aquarelle, qui couvre les deux dernières pages du chapitre<sup>174</sup>, d'autant plus remarquable si on la compare aux quelques lignes que Springer rédige, à nouveau en fin de chapitre, à propos de l'aquarelle française : il insiste sur le talent des Français dans ce domaine, sur leur amour de cette technique, mais s'excuse de ne pouvoir développer sa réflexion en arguant que la production française est trop importante pour lui permettre d'en offrir une vue d'ensemble au lecteur. Le seul nom qu'il cite comme un des précurseurs de l'aquarelle parisienne est d'ailleurs celui de l'Anglais Bonington<sup>175</sup>. Visiblement, la question de l'aquarelle n'est pas fondamentale pour la compréhension globale de l'art français par les lecteurs allemands. A l'inverse, elle est essentielle pour comprendre l'art anglais, dans la mesure où Springer l'aborde justement sous

---

<sup>172</sup> Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, Dresde, Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung, 1845, p. 103 et suivantes.

<sup>173</sup> Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1858, p. 292 et suivantes.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 302-304.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 270.



l'angle de la spécificité nationale. Après avoir décrit dans le reste du chapitre sa difficulté, sur laquelle nous reviendrons, à définir un style anglais, il se demande si l'aquarelle ne constitue pas, finalement, le terrain d'expression privilégié de l'art anglais. Il n'insiste pas seulement sur le talent des artistes eux-mêmes, dont il nomme une bonne quinzaine, talent qui contraste avec les difficultés que rencontrent les aquarellistes allemands, mais il présente aussi la technique comme indissolublement liée à la pratique artistique anglaise, comme le ciment qui lui donnerait une unité difficilement perceptible dans le domaine de la peinture à l'huile.

En d'autres termes, l'aquarelle se voit apposer, à partir du milieu du siècle, un sceau national que les commentateurs allemands présentent de plus en plus fréquemment comme allant de soi, évoquant au détour d'une phrase le talent bien connu des aquarellistes anglais.

Cette reconnaissance est aussi celle des praticiens, tel Frommel, qui en 1824 se rend en Angleterre pour se familiariser avec la technique des graveurs et des aquarellistes anglais et apprend auprès de Copley Fielding et Samuel Prout, qui lui font bon accueil et lui dispensent leurs conseils avec une générosité qui touche le jeune artiste allemand<sup>176</sup>. Dans ce cas, comme dans celui du Bavarois Carl Haag qui se rend à Londres en 1847, l'Angleterre apparaît comme un centre de formation à la pratique de l'aquarelle. Pour Haag, c'est aussi un choix stratégique. L'Angleterre étant la patrie de l'aquarelle, c'est là qu'il a de meilleures chances de succès, et de fait, pour lui comme pour son compatriote Carl Werner, originaire de Leipzig, les nombreux séjours à Londres, voire même le choix de s'y installer complètement, se traduisent par des carrières florissantes au sein de la Royal Watercolour Society et des commandes royales<sup>177</sup>. Une preuve, d'ailleurs, de l'estime dans laquelle on tient, outre-Rhin, l'aquarelle anglaise, est le plaisir visible des critiques évoquant le succès des aquarellistes allemands outre-Manche, en particulier Eduard Hildebrandt, paysagiste berlinois exposant régulièrement à Londres dans les années 1850 et 1860. Le plébiscite anglais serait pour eux une preuve éclatante de son talent<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Voir note 170.

<sup>177</sup> Walter Karbach, *Carl Haag : viktorianischer Hofmaler und reisender Abenteurer zwischen Orient und Okzident*, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2019, p. 57 et suivantes et 92 et suivantes. Pour une notice biographique de Carl Werner, voir notamment Lynne Thornton, *The Orientalists. Painter-Travellers*, Paris, ACR, 1994, p. 182.

<sup>178</sup> Un auteur visitant une exposition d'aquarelles à Manchester, en 1857, ne peut retenir un mouvement de joie en voyant le nom d'Hildebrandt voisiner avec ceux de ses illustres confrères : « Je dois évoquer une belle surprise. Alors que je cherchais les plus belles aquarelles parmi les meilleures, pour en profiter pleinement, je remarquais quatre petits formats, certains avec figures, qui me parurent particulièrement charmants. Je feuillette le catalogue et trouve le nom d'E. Hildebrandt. Quelle joie de voir que nos meilleures productions aient ici supporté l'épreuve d'une concurrence dangereuse et aient été justement récompensées. » « Einer freudigen Ueberraschung muss ich gedenken. Als ich unter den besten Aquarellen, die ich herausuchte, um sie in vollen Zügen zu geniessen, fallen mir besonders vier kleinere zum Theil mit Figuren als besonders reizend auf, ich schlage im Kataloge nach und finde den Namen E. Hildebrandt. Ich freute mich aufrichtig, dass das, was wir als Bestes aufzuweisen haben, hier die Feuerprobe einer gefährlichen Konkurrenz bestand und seinen verdienten Preis davon trug. » Voir « Manchester und Paris im August », dans *Die Dioskuren*, 1857, Nr. 16-17, p. 154.

En ce qui concerne la pratique, enfin, l'Angleterre s'affirme comme la référence en matière de couleurs, les traités et manuels consacrés au sujet vantant les mérites des marchands de couleur anglaise et déconseillant formellement d'acheter des couleurs fabriquées en Allemagne<sup>179</sup>.

L'association entre la technique de l'aquarelle et l'Angleterre semble d'autant plus répandue et naturelle qu'on ne la retrouve pas seulement dans les sources touchant au monde de l'art proprement dit, mais également dans d'autres écrits, plus populaires, comme les romans-feuilletons abondamment publiés dans la presse du second XIX<sup>e</sup> siècle, et qui donnent une idée des usages et des représentations collectives de l'époque. On retrouve ainsi des aquarelles anglaises aux murs des boudoirs de femmes élégantes, voisinant avec de bonnes copies de tableaux de maîtres ou des tapis orientaux<sup>180</sup>, ou convoitées par une jeune fille de bonne famille pratiquant l'aquarelle et rêvant d'acquérir une œuvre « d'un célèbre aquarelliste anglais », après en avoir vu quelques échantillons dans l'album de la fille d'un ambassadeur<sup>181</sup>.

L'intérêt pour l'aquarelle anglaise s'ancre dans une réflexion plus générale sur la technique, sa visibilité sur la scène artistique allemande et l'avantage que les aquarellistes allemands peuvent retirer de la fréquentation des productions étrangères. A partir de la décennie 1860, commence ainsi à germer l'idée d'une exposition internationale d'aquarelles qui permettrait de réunir harmonieusement des œuvres allemandes, anglaises, françaises et belges.

C'est ce que défend l'historien de l'art Max Schasler, rédacteur en chef de la revue *Die Dioskuren*, dans un article publié en 1866<sup>182</sup>. Après avoir déploré le peu de cas que les Allemands continuent à faire de l'aquarelle, bien souvent associée à une pratique de dilettante, souvent féminine, et en conséquence bien peu digne d'être enseignée à l'Académie ou mise à l'honneur dans des expositions, Schasler explique que la situation est différente à l'étranger, où les aquarellistes pratiquent leur art au sein d'institutions reconnues, comme la Royal Watercolour Society à Londres ou la Société des Aquarellistes à Bruxelles, et exposent régulièrement leurs productions, au même titre que les peintres. Il propose alors de s'inspirer des tendances étrangères pour sortir l'aquarelle allemande de son marasme, en organisant une exposition internationale qui attirera l'attention du public et des artistes jusque-là réticents à pratiquer une technique méprisée : lorsque le public verra la maîtrise que les aquarellistes

---

<sup>179</sup> Voir par exemple Friedrich Jännicke, *Handbuch der Aquarellmalerei*, Stuttgart, Verlag von Paul Ness, 1877, p. 17.

<sup>180</sup> Albert Emil Brachvogel, *Ein neuer Falstaff*, volume 2, Leipzig, H. Costenoble, 1863, p. 45.

<sup>181</sup> Clarissa Lohde, *Verloren*, Unterhaltungsbeilage zur Süddeutschen Presse, Munich, Wolf & Sohn, 1875, p. 6.

<sup>182</sup> Max Schasler, « Ein Vorschlag zur Veranstaltung einer internationalen Aquarell-Ausstellung zu Berlin », dans *Die Dioskuren*, 1866, Nr. 6, p. 41-42.

étrangers ont acquis, il sera tenté de se tourner vers la production des artistes allemands qui auront eux-mêmes la possibilité d'étudier de près les chefs d'œuvres étrangers et de s'en inspirer. C'est notamment l'étude des excellentes productions anglaises, poursuit Schasler, qui sera bénéfique à la pratique allemande, d'un point de vue à la fois technique et esthétique. Enfin, le critique, prévoyant, mentionne aussi le profit que les artistes étrangers pourront tirer de l'exposition en accroissant leur clientèle et leur renommée.

L'optimisme avec lequel Schasler achève son article, en présentant l'idée d'une exposition internationale d'aquarelles non pas comme un vœu pieux, mais comme un projet réalisable, est quelque peu refroidi deux ans plus tard, lorsqu'il rédige le compte rendu de l'exposition d'aquarelles qui se tient alors à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin<sup>183</sup>. Après avoir mentionné le succès que son idée a rencontré, notamment auprès des artistes berlinois, et la situation politique qui a empêché sa réalisation jusqu'ici<sup>184</sup>, il salue cette nouvelle initiative comme une étape supplémentaire vers l'aboutissement de son projet. Mais il déplore d'une part qu'elle n'ait été organisée que dans un but caritatif, ce qui remet en cause son importance sur le plan artistique, et d'autre part, qu'elle présente surtout les œuvres d'artistes allemands, *a fortiori* berlinois, et très peu d'étrangers, (même s'il mentionne quelques travaux « intéressants » parmi ces derniers, en particulier des aquarelles anglaises). L'exposition, reconnaît-il, perd par là-même de son intérêt.

La liste des aquarellistes anglais exposés en 1868 comprend Edward Henry Corbould, W. C. Thomas, Charles Branwhite, J. H. Male (il s'agit sans doute de John Henry Mole) et un dénommé Keuton, dont le nom a peut-être été également mal orthographié<sup>185</sup>. Les trois derniers ont envoyé des paysages. Corbould, lui, présente des illustrations et une scène historique, W. C. Thomas deux épisodes du couronnement de Guillaume 1<sup>er</sup>, le tout appartenant aux collections de la *Kronprinzessin* Friedrich, la princesse Victoria.

Le goût de la famille royale anglaise pour les beaux-arts et les arts décoratifs est connu. La reine et le prince consort sont des collectionneurs avertis, des amateurs distingués, et le prince Albert mène, jusqu'à sa mort en 1861, une politique culturelle ambitieuse, contribuant à l'enrichissement des collections de la National Gallery, à la diffusion des primitifs flamands et italiens, et au renouvellement des modèles muséographiques anglais<sup>186</sup>. Leur fille aînée,

---

<sup>183</sup> Max Schasler, « Kunst-Kritik. Die Aquarell-Ausstellung in der Akademie der Künste zu Berlin » dans *Die Dioskuren*, 1868, Nr. 13, p. 152-153.

<sup>184</sup> La guerre austro-prussienne éclate en 1866.

<sup>185</sup> *Besondere Beilage des Königlich Preussischen Staats-Anzeigers zu Nr. 98 vom 25. April 1868*, Berlin, 1868, p. 4.

<sup>186</sup> Sur le rapport qu'entretenaient la reine Victoria et le prince Albert à l'art, voir Jonathan Madsen (dir.), *Victoria and Albert : Art and Love*, Londres, Royal Collection, 2010 (catalogue de l'exposition s'étant tenue à Buckingham

Victoria, reçoit comme ses frères et sœurs une éducation artistique soignée ; partageant la passion parentale pour les beaux-arts, elle continue, une fois à Berlin, à pratiquer l'aquarelle, installant un atelier dans le palais du prince héritier et profitant des leçons du peintre d'histoire Carl Gottfried Pfannschmidt et de William Callow, qu'elle fait venir à deux reprises à Potsdam<sup>187</sup>. Tout en s'intéressant à la peinture allemande (elle prend ainsi la relève de son père en offrant à sa mère des tableaux allemands comme le prince Albert en avait l'habitude<sup>188</sup>), la *Kronprinzessin* Friedrich continue de se tenir informée de l'actualité artistique anglaise : lors de ses voyages, elle parcourt les salles d'exposition et rend visite aux artistes, et l'abondante correspondance qu'elle entretient avec sa mère jusqu'à la mort de celle-ci en 1901 est émaillée d'informations sur les divers événements de la scène londonienne. Elle exerce d'ailleurs une certaine influence sur les institutions artistiques anglaises et la conservation des collections royales : en 1879, elle se désole ainsi de ce que les collections royales de Hampton Court ne soient pas mieux mises en valeur et conseille à sa mère de les exposer à la National Gallery, après avoir fait procéder à un nouveau catalogage, au lieu de les laisser dans l'obscurité des salles du château<sup>189</sup>. En 1880, la reine Victoria la consulte à propos de la nomination du remplaçant de Richard Redgrave au poste de conservateur des collections royales<sup>190</sup>.

Pour autant, et malgré son goût personnel pour l'aquarelle et sa pratique enthousiaste, son engagement dans l'organisation d'une exposition d'aquarelles qui ferait la part belle aux

---

Palace, Queen's Gallery, la même année). Sur le rôle du prince Albert dans la construction du South Kensington Museum, voir Tim Barringer, « Die Gründung von "Albertopolis" : Prinz Albert und die frühen Jahre des South Kensington Museum » dans Wilfried Rogasch (dir.), *Victoria & Albert, Vicky & The Kaiser*, Ostfildern, 1997, p. 99-107 ; Julius Bryant (dir.), *Art and Design for all : the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, Londres, V & A Publishing, 2011 ; Julius Bryant, *Creating the V&A Victoria and Albert's museum (1851-1861)*, Londres, Lund Humphries in association with V & A Publishing, 2019. Sur son intérêt pour les nouvelles pratiques muséales, voir notamment Émilie Oléron Evans, « Gustav Friedrich Waagen et l'institutionnalisation des « trésors de l'art » en Grande-Bretagne », op. cit., p. 63.

<sup>187</sup> Dans son autobiographie, William Callow évoque avec un plaisir et une fierté visibles les marques d'estime dont la princess l'a gratifié, comme le service en porcelaine « Royal Berlin » bleu et or, décoré de vues des diverses résidences royales, qu'elle lui offre à la fin de son premier séjour en 1863. H. M. Cundall (éd.) : *William Callow, R. W. S., F. R. G. S. An autobiography*, op. cit., p. 129-130. Voir également Inge Eichler, « Victoria als Malerin, Sammlerin und Mäzenin » dans Rainer von Hessen (dir.), *Victoria Kaiserin Friedrich : Mission und Schicksal einer englischen Prinzessin in Deutschland*, Francfort, New York, Campus Verlag, 2002, p. 134-151, ici p. 136-137.

<sup>188</sup> En 1886, elle lui offre ainsi un tableau de Wilhelm von Schadow pour son anniversaire. Agatha Ramm (ed.), *Beloved and Darling Child. Last Letters between Queen Victoria and her Eldest Daughter, 1886-1901*, op. cit., p. 34-35.

<sup>189</sup> « Pictures at Hampton Court are not cared for as they should be ! dozens are misnamed, - the good & the bad are muddled together, many in dark rooms – where one cannot see them properly, & the best w<sup>d</sup> be so much better seen, enjoyed, known & cared for – if they were in the National Gallery (as your property) – w<sup>h</sup> I trust they would ever remain! Instead of comparatively hidden as they now are, - and in rooms w<sup>h</sup> are never warmed in the winter time. » Lettre de la princesse royale Victoria à sa mère, la reine Victoria, datée du 8 décembre 1879. RA VIC/MAIN/Z/33/53.

<sup>190</sup> Roger Fulford (éd.), *Beloved Mama. Private Correspondence of Queen Victoria and the German Crown Princess 1878-1885*, Londres, Evans Brothers Limited, 1981, p. 93.

productions étrangères, en particulier anglaises, semble avoir été très mesuré. Les comptes rendus de l'exposition se concentrent surtout sur l'essentiel, c'est-à-dire la production allemande, et mentionnent en passant les peintres anglais, les deux protégés de Victoria obtenant d'ailleurs un accueil plus mitigé que les paysagistes.

Une occasion ratée, donc, en tout cas aux yeux de Schasler, et qui ne sera pas rattrapée au cours des décennies suivantes. Les expositions internationales se multipliant dans le dernier quart du siècle, l'aquarelle obtient enfin la vitrine européenne, voire mondiale, dont rêvait le critique, mais tardivement, à partir de 1887 : la société des artistes de Dresde inaugure cette année-là une série d'expositions internationales d'aquarelles. Les deux suivantes se tiendront en 1890 et 1892. Les envois étrangers, cependant, sont parcellaires : en 1887, la France et l'Angleterre manquent à l'appel, contrairement à l'Italie, à la Belgique, aux Pays-Bas ou à l'Espagne<sup>191</sup>. Trois ans plus tard, la France est aussi représentée, et, quoi qu'en dise Paul Schumann dans son compte-rendu<sup>192</sup>, l'Angleterre également, bien modestement, néanmoins : trois paysagistes anglais, Wilmot Pilsbury, Alexander Johnston et J. D. Harding y participent, le premier avec trois aquarelles, les deux autres avec une seule<sup>193</sup>. C'est seulement en 1892 que l'envoi se fait plus massif, avec onze artistes anglais représentés et 18 aquarelles, sans compter les envois des peintres écossais, traités distinctement<sup>194</sup>. L'idée de Schasler a fini par se concrétiser, mais tardivement.

### 3. Berlin : la princesse héritière Friedrich

Si la *Kronprinzessin* Friedrich ne contribue pas à la visibilité des aquarellistes anglais à Berlin à la fin de la décennie 1860, en revanche, vingt ans plus tard, elle s'impose comme une actrice majeure des relations artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne.

En 1886, Berlin célèbre le centième anniversaire de la réouverture de son Académie royale des beaux-arts. La grande exposition organisée à cette occasion n'est pas présentée comme spécifiquement internationale, à la différence des manifestations munichoises : mais

---

<sup>191</sup> Paul Schumann, « Dresdener Ausstellung von Aquarellen, Pastellgemälden und Handzeichnungen », dans *Die Kunst für alle*, 1887-1888, p. 5.

<sup>192</sup> Paul Schumann, « Die zweite internationale Ausstellung von Aquarellen u. s. w. in Dresden », dans *Die Kunst für alle*, 1890-1891, p. 10.

<sup>193</sup> Voir *II. internationale Ausstellung von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radirungen zu Dresden vom 10. August bis 25. September 1890 in den Räumen der Königl. techn. Hochschule am Bismarckplatz*, Dresdner Kunstgenossenschaft, Dresde, 1890, p. 29, 37, 55.

<sup>194</sup> *III. Internationale Ausstellung von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radirungen zu Dresden vom 10. August bis 25. September in den Räumen der Königl. techn. Hochschule am Bismarckplatz*, Dresde, Dresdner Kunstgenossenschaft, 1892.

elle constitue pourtant, pour la capitale du nouvel empire, une occasion de s'imposer comme un centre artistique au rayonnement européen, capable de concurrencer sa rivale bavaroise. Placée sous le haut patronat de l'empereur, et sous l'autorité du prince héritier, président d'honneur de l'exposition et président du comité<sup>195</sup>, elle porte surtout la marque de son épouse. La princesse Friedrich s'investit en effet tout particulièrement dans la participation de son pays natal à l'exposition, usant pour ce faire de son influence et de ses relations familiales et amicales en Angleterre : comme elle l'écrit en janvier 1886 à Sir Howard Elphinstone, elle obtient l'aide de sa sœur, la marquise de Lorne, artiste amateur qui fréquente les milieux artistiques londoniens, et surtout du président de la Royal Academy, le peintre Frederic Leighton, qui fréquente la famille royale et auquel elle a rendu visite lors d'un séjour à Londres avec son époux en août 1881<sup>196</sup>. Leighton intervient auprès de différentes institutions londoniennes, dont le Royal Institute of British Architects, en écrivant à son président, Ewan Christian, pour lui faire part du souhait de la princesse de voir figurer l'art anglais en bonne place à l'exposition, et pour le prier d'inciter les membres de l'institut à envoyer leurs œuvres à Berlin. Christian s'exécute à l'occasion d'une assemblée ordinaire de l'institut, qui se tient en janvier 1886<sup>197</sup>. Leighton apporte également son aide au représentant du comité d'organisation de l'exposition à Londres, le marchand d'art Fritz Gurlitt, en lui fournissant des lettres de recommandation auprès des artistes anglais que ce dernier espère convaincre d'envoyer des œuvres à Berlin : le peintre et illustrateur Walter Crane évoque ainsi dans ses mémoires le courrier de Leighton accompagnant la visite du représentant en janvier, courrier dans lequel le président de la Royal Academy insiste à nouveau sur le vif désir qu'a la princesse de voir l'Angleterre mise à

---

<sup>195</sup> Loin de considérer ces fonctions comme purement honorifiques, le prince Friedrich Wilhelm multiplie les rendez-vous avec les représentants du gouvernement et des institutions. Voir Kathrin Wehry, « Ein Rollenprofil : Friedrich III. als Protektor der Königlichen Museen – Skizze einer neuen Kulturpolitik » dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, volume 54, 2012, p. 115-120, ici p. 118.

<sup>196</sup> « Berlin, Febr. 5, 1886. (...) There is going to be an international Exhibition of Pictures and Sculptures here in May – and we hope for things from England. We have consulted with Sir Fr. Leighton and with my sister Louise, so you can hear from them what is going to be done ! » RA VIC/ADDA25/727. La princesse Louise, qui peint et sculpte, est à cette époque membre honoraire de la Royal Society of Watercolour et participe à plusieurs expositions en Angleterre et à l'étranger. Voir John Lewis Roget, *A History of the "Old Water-Colour Society", now the Royal Society of Painters in Water-Colours*, Londres, Longman, Green & Co, 1891, p. 122. La visite du prince et de la princesse Friedrich à Leighton est rapportée par la presse. Voir *The Artist and Journal of Home Culture*, 1881, p. 239.

<sup>197</sup> Il lit à cette occasion un extrait de la lettre de Leighton, qui est reproduite dans la publication annuelle de l'Institut : « The forthcoming International Exhibition of Art in Berlin is to celebrate the centenary of the Royal Academy of that city. The Crown Princess is warmly desirous that England should figure honourably on this occasion in all branches of Art. May I hope that you, as President of the Royal Institute of British Architects, will kindly held with advice and co-operation in obtaining a worthy representation of British Architecture. I should add that I am asked by the Crown Princess to do whatever is in my power in this matter. » Voir *Journal of Proceedings of the Royal Institute of British Architects*, 1886, p. 103.

l'honneur à Berlin<sup>198</sup>. Après l'exposition, le maréchal de la cour de la princesse royale, le comte de Seckendorff, fera part au président de la Royal Academy de la gratitude de la princesse, dans une lettre datée de novembre 1886 répondant à l'envoi d'un catalogue par Leighton, et dont le ton informel semble indiquer une certaine familiarité entre les deux hommes<sup>199</sup>.

Ce désir est exaucé, puisque les efforts des princesses royales et de Leighton, salués par la presse anglaise<sup>200</sup>, sont couronnés de succès : trois salles du *Landes-Ausstellungsgebäude* sont réservées aux envois anglais, tandis que les autres nations étrangères, l'Autriche exceptée, n'en ont qu'une<sup>201</sup>. La deuxième édition du catalogue de l'exposition recense soixante-dix huiles sur toile et cinquante aquarelles<sup>202</sup>. Outre les habitués des expositions internationales comme Alma-Tadema, et le fidèle Leighton, on trouve les noms d'artistes proches comme eux du mouvement esthétique, comme Albert Moore et Edward Poynter, des préraphaélites Millais ou Burne-Jones, de peintres de genre encore ancrés dans la tradition victorienne, comme James Sant, également portraitiste de la famille royale, ou de paysagistes, comme Henry Moore,

---

<sup>198</sup> Leighton écrit ainsi : « Dear Sir —Allow me to introduce to you the bearer of this note, Herr F. Gurlitt, who is here as a Commissioner, with full powers, for the great International Exhibition of Art about to be held in Berlin in honour of the centenary of the Royal Academy of that city. In this exhibition H. R. H. the Crown Princess of Germany is deeply interested, and H. R. H. has communicated to me her warm desire that English Art should be done full justice to on this occasion. May I hope that you will be willing to contribute to that result ? —I am, yours faithfully, Fred Leighton. » Voir Walter Crane, *An Artist's Reminiscences*, Londres, Macmillan, 1907, p. 309.

<sup>199</sup> « Dear Sir Frederic, I have to thank you very much for a kind note of August 20th and an Illustr. Catalogue which you kindly send here for H. R. H. the Crown Princess's acceptance. We only arrived here a few days ago from a long stay in Italy and first in Tyrol. It was lovely at Portofino near Genoa. All seems dull and dark here after the colours of the Riviera. We were all very sorry to have missed your visit to Berlin, but read all about your stay here and successfull speech in the papers. For all the trouble which you had so kindly taken about the English parts of the Jubiläumsausstellung thanks as reward seems so little. H.R.H. the Crown Princess together with the Crown Prince desire me to so thank you very much over and over again. I trust you are well. Might we have the pleasure of meeting you when we come to England next year. Believe me, dear Sir Frederick, Very sincerely yours, G. Seckendorff. » GB 950 / Leighton House Archive, Ref LH/1/1/2/18.

<sup>200</sup> Voir par exemple « A Great Jubilee Exhibition » dans *The Budget : The Weekly Edition of the Pall Mall Gazette*, 1886, p. 3.

<sup>201</sup> Alfred Lichtwark remarque cependant dans son article consacré à la section anglaise de l'exposition que la plupart des tableaux proviennent de collections privées ou de galeries, et que les artistes eux-mêmes sont restés, comme à l'accoutumée, plutôt indifférents aux sirènes venues du continent. Voir Alfred Lichtwark, « Die Engländer auf der Jubiläumsausstellung », dans *Die Gegenwart*, op. cit., p. 415. Visiblement, les aquarellistes ont été plus réactifs : sur les 70 peintures à l'huile, seules 19 sont à vendre, contre 35 des 50 aquarelles.

<sup>202</sup> La première, publiée pour l'ouverture de l'exposition ne mentionne que sept tableaux anglais sur les cent-vingt exposés. Cette omission, réparée par l'édition du second catalogue, est sans doute due au retard pris dans l'étiquetage des œuvres, qui n'est pas encore achevé au moment où l'exposition commence. Voir Alfred Lichtwark, « Die Engländer auf der Jubiläumsausstellung », dans *Die Gegenwart*, op. cit., p. 45. En revanche, dès la première édition, l'Académie a visiblement décidé de souligner les liens politiques, familiaux et artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne en choisissant pour illustrer la couverture du catalogue le portrait de la reine Victoria par le peintre allemand Heinrich von Angeli, actif à Londres et à Berlin et portraitiste des deux familles royales. *Jubiläumsausstellung der Kgl. Akademie der Künste im Landesausstellungsgebäude zu Berlin, von Mai bis Oktober 1886. Illustrierter Katalog*, Berlin, Berliner Verlags-Comptoir, 1886. Pour l'ajout des œuvres anglaises, voir *Nachtrag zum officiellen und illustrierten Katalog der Jubiläums-Ausstellung*, Berlin, Berliner Verlags-Comptoir, 1886, p. 24 et suivantes.

Alfred Parsons et David Murray<sup>203</sup>. Un envoi plutôt équilibré, donc, où la plupart des genres, portrait et paysage, genre et peinture religieuse, sont représentés.

Si le nombre des œuvres anglaises reste modeste, lorsqu'on le compare aux 200 tableaux français présentés au Palais de Cristal, en 1869, le contraste avec les expositions des décennies précédentes, que ce soit à Berlin ou dans le reste de l'Allemagne, suffit à expliquer le retentissement provoqué par le Jubilé. À l'effet de masse et de nouveauté s'ajoute également la reconnaissance institutionnelle des peintres anglais : à l'issue de l'exposition, onze d'entre eux sont récompensés, qui d'une médaille d'or, qui d'une mention honorable<sup>204</sup> ; par ailleurs, la même année, Frederic Leighton et John Everett Millais sont élus membres de l'Académie royale des beaux-arts.

Un succès général, donc, qui attire l'attention du public et de la presse : les critiques se font largement l'écho de l'intérêt suscité par la section anglaise, considérée comme la meilleure des contributions étrangères<sup>205</sup>. La curiosité éveillée par les œuvres anglaises, la façon dont elles se distinguent du reste de la production étrangère est du reste très certainement accentuée par l'absence des Français de l'exposition : pour la première fois, l'attention n'est pas focalisée sur la production du centre névralgique de la scène artistique européenne.

Si l'on en croit les critiques, la *Jubiläumsausstellung* permet pour la première fois aux Allemands de prendre conscience de l'existence d'une peinture anglaise, jouant en cela le rôle du Salon de 1824 ou de l'Exposition Universelle de 1855 en France. Alfred Lichtwark compare la réaction des spectateurs berlinois à l'étonnement récurrent que provoquent chez les continentaux les rares incursions anglaises dans les salles d'expositions européennes,

---

<sup>203</sup> *Nachtrag zum offiziellen und illustrierten Katalog der Jubiläums-Ausstellung*, op. cit.

<sup>204</sup> Outre le Bavarois Herkomer, Millais et Walter Oules obtiennent une grande médaille d'or et Albert Gilbert, John R. Reid et William Blake Richmond, une petite, dans la catégorie art (le père de W. B. Richmond, George Richmond, colle fièrement une coupure de presse relatant l'événement dans son journal. Voir Thomas Chapman's Sixpenny Diary, 1886, Royal Academy of Arts Archive, GRI 2/37.) Leighton, lui, obtient une grande médaille d'or dans la catégorie science et Frederick Goodall et William F. Yeames, une mention honorable. Voir *The Art Journal*, 1886, p. 349. En revanche, Whistler repart bredouille, ce qui l'irrite profondément. Il reproche à son amie et agent officieux, l'actrice Helen Lenoir, de ne pas s'être mise en quatre pour l'aider à obtenir la récompense qui à ses yeux lui revenait de droit. Dans une lettre datée du 21 octobre 1886 (MS Whistler D136), Lenoir se justifie en expliquant qu'elle n'a aucune influence à Berlin, contrairement au diplomate et ami de Whistler James Rennell Road, alors troisième secrétaire à l'ambassade britannique de la capitale allemande, à qui elle a écrit dès que possible pour lui demander d'intervenir en faveur de Whistler. Voir Margaret F. MacDonald, Patricia de Montfort et Nigel Thorp (éd.), *The Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit. L'intérêt ombrageux avec lequel Whistler suit la réception de ses œuvres en Allemagne ne se dément d'ailleurs pas au cours des années suivantes : la médaille d'or de deuxième classe que lui décerne le comité de la troisième exposition internationale de Munich, en 1888, le vexe profondément, puisqu'il estime qu'il s'agit d'une récompense de second rang, comme il l'exprime dans une lettre ironique au comité (PWC 2/12/2). Margaret F. MacDonald, Patricia de Montfort et Nigel Thorp (éd.), *The Correspondence of James McNeill Whistler*, op. cit.

<sup>205</sup> C'est en tout cas le résumé des comptes rendus que propose le politicien Georg von Bunsen, installé à Londres après s'être retiré des affaires, dans une revue anglaise. Voir Georg von Bunsen, « What Germany is about », dans *Murray's Magazine. A Home and Colonial Periodical*, 1887, volume 1, p. 115-125, ici p. 121-122.



constituant autant de preuves fugitives de leur capacité à produire « tant d'œuvres sérieuses et de qualité<sup>206</sup>. » La plupart des articles insistent sur le caractère d'extrême nouveauté de l'exposition anglaise, donc sur son importance : ils soulignent le contraste entre les opinions négatives, voire l'absence d'opinion des Allemands sur la peinture anglaise pendant la majeure partie du siècle, et la vague d'enthousiasme, d'anglophilie artistique à partir de 1886<sup>207</sup>. Dans un article du *Repertorium für Kunstwissenschaft* publié l'année suivante, l'historien de l'art Woldemar von Seidlitz va plus loin, en affirmant que c'est l'exposition berlinoise qui, plus encore que les manifestations parisiennes, fait véritablement date dans l'histoire de la réception continentale de la peinture anglaise. Selon lui, le succès parisien des Anglais en 1855, puis en 1878, à l'occasion de la troisième Exposition universelle organisée par la France, n'est que peu de choses si on le compare à l'enthousiasme unanime qu'ils ont suscité à Berlin<sup>208</sup>. Pour Seidlitz, l'exposition est donc un événement historique, non seulement en Allemagne, mais aussi sur l'ensemble du continent, et permet en cela à la capitale du nouvel Empire allemand de se positionner comme un centre artistique européen majeur, capable de rivaliser avec Paris en termes d'ouverture et de rayonnement international.

L'article de Seidlitz permet aussi de mieux mesurer le calendrier favorable dont bénéficie la réception des peintres anglais en Allemagne : il s'agit en effet d'un compte rendu de la *Royal Jubilee Exhibition* de Manchester, organisée en 1887 pour célébrer le Jubilé d'or de la reine Victoria. Cette exposition, qui retrace la production artistique anglaise du demi-siècle écoulé, profite du retentissement qu'a provoqué l'envoi anglais à Berlin, les critiques allemands étant tout disposés à se tourner vers l'Angleterre et à tresser des lauriers aux artistes déjà couronnés en Allemagne : Berlin, écrit Seidlitz, est venu à point nommé préparer le terrain pour Manchester<sup>209</sup>. Emil Heilbut et l'historien de l'art Cornelius Gurlitt se rendent ainsi dans la ville industrielle pour se faire une idée plus précise et complète de la peinture anglaise<sup>210</sup>. D'autre part, l'exposition anglaise semble prolonger harmonieusement la Jubiläumsausstellung. En effet, si cette dernière mettait à l'honneur les peintres contemporains, l'exposition de Manchester, en présentant 600 œuvres d'artistes vivants et plus de 300 d'artistes déjà morts, permet aux critiques allemands dont l'attention a été attirée outre-Manche de poursuivre leur

<sup>206</sup> Alfred Lichtwark, « Die Engländer auf der Jubiläumsausstellung », dans *Die Gegenwart*, op. cit., p. 415.

<sup>207</sup> C'est sur cette opposition qu'est construite l'introduction à *l'Histoire de la peinture anglaise* de Richard Muther.

<sup>208</sup> Woldemar von Seidlitz, « Die Englische Malerei auf der Jubiläumsausstellung zu Manchester im Sommer 1887 » dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1888, p. 274-284 et 405-415, ici p. 274.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst seit 1800 : ihre Ziele und Taten*, 1924, Berlin, Georg Bondi, p. 345.

exploration de l'art anglais. La continuité entre les expositions est encore soulignée par l'effet de miroir des deux jubilé.

Prolongée à Manchester, l'exposition de 1886 constitue le point de départ d'une nouvelle période qui voit la peinture anglaise régulièrement mise à l'honneur à Berlin. A partir de 1891, la capitale organise, comme Munich, de grandes expositions internationales où l'Angleterre, sans être remarquée comme lors de la *Jubiläumsausstellung*, est dignement représentée. A nouveau, la princesse Friedrich, à présent impératrice, prend une part active à la préparation de l'exposition, qui s'effectue sous son protectorat : son fils, l'Empereur Guillaume II, la charge officiellement de se rendre à Paris pour convaincre les artistes français de participer à l'exposition<sup>211</sup> et elle demande également à sa famille de contribuer à l'envoi anglais en prêtant à l'Académie un tableau de John Everett Millais et un autre de Frederick Leighton qui font partie des collections royales<sup>212</sup>.

Au-delà du cadre particulier des expositions internationales, l'intérêt suscité grâce à la *Kronprinzessin* Friedrich ne se dément pas au cours des décennies suivantes, et est encouragé, après sa mort en 1901, par son proche conseiller, le comte Seckendorff, lui-même peintre amateur, anglophile et collectionneur de peinture anglaise : en 1908, est organisée par l'Académie berlinoise la première exposition entièrement consacrée à la peinture anglaise sur le sol allemand. L'idée d'une telle exposition avait été lancée par Victoria elle-même, et selon Wilhelm von Bode, c'était un projet qui lui tenait à cœur et dont elle en avait longuement parlé à Seckendorff<sup>213</sup>. Sept ans plus tard, ce dernier s'emploie à faire respecter le souhait de la souveraine disparue et déploie toute son énergie pour faire aboutir l'entreprise, si l'on en croit Max J. Friedländer, auteur d'un compte-rendu pour la revue *Kunst und Künstler*<sup>214</sup>. Il y parvient : l'exposition, qui met cette fois à l'honneur les grands portraitistes et paysagistes de la fin du

---

<sup>211</sup> Christine Klösel, « Die Wittwenjahre der Kaiserin Friedrich », dans *Im Schatten der Krone. Victoria Kaiserin Friedrich (1840-1901). Ein Leben mit der Kunst, Katalog zur Sonderausstellung vom 02.06 bis 31.10 2001*, Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie, Eichenzell bei Fulda, Michael Imhof Verlag, 2001, p. 27-64, ici p. 57. Le voyage, sur fond de dissensions politiques, sera un échec.

<sup>212</sup> « Louise told me you wish to have the portrait of Missy painted by Millais and the boy playing on a pipe by Sir F. Leighton for your exhibition. » Lettre de la reine Victoria à sa fille en date du 21 février 1891. Voir Agatha Ramm (éd.), *Beloved and Darling Child. Last Letters between Queen Victoria and her Eldest Daughter, 1886-1901*, 1990, New York, Alan Sutton, p. 123. Ces deux tableaux, qui font toujours partie des collections royales d'Angleterre sont le portrait de la princesse Mary d'Edimbourg, la petite-fille de la reine, peint par Millais en 1882 (RCIN 400920), et de *Duett : John Hanson Walker* (RCIN 406953), datant de 1862, offert par le Prince de Galles à sa mère en 1868. Ni l'un ni l'autre ne seront exposés à Berlin en 1891.

<sup>213</sup> Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, volume 2, Berlin, H. Reckendorff, 1930, p. 208.

<sup>214</sup> Max J. Friedländer, « Die Engländer in der Berliner Akademie », dans *Kunst und Künstler*, 1908, p. 219-223, ici p. 219. Wilhelm von Bode indique dans ses souvenirs que le comte se rend en Angleterre pour convaincre les collectionneurs issus de vieilles familles « favorables à la Prusse » de prêter leurs œuvres à l'Académie, tandis que Carl Justi est chargé de contacter le marchand d'art Asher Wertheimer. Voir Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, volume 2, op. cit., p. 208.

XVIII<sup>e</sup> et des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, rassemble des œuvres connues, entre autres le *Blue Boy* de Gainsborough, prêté par le duc de Westminster, et elle rencontre un succès retentissant<sup>215</sup>. A l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, Seckendorff poursuit ainsi l'entreprise de diffusion inaugurée par la princesse royale — et contribue également à rendre les tableaux anglais désirables aux yeux des collectionneurs allemands.

---

<sup>215</sup> Le critique August Grisebach évoque dans son compte rendu une file d'attente interminable sur la Pariser Platz, et des entrées régulées pour éviter la cohue devant les œuvres. Voir August Grisebach, « Die Ausstellung englischer Kunst in Berlin » dans *Die Kunst für alle*, 1907-1908, p. 323-335, ici p. 323.

## Chapitre 2. Collections privées, collections publiques

« L'Allemagne aurait tant souhaité acquérir l'un ou l'autre de ces merveilleux tableaux ! Mais les Anglais, habitués à disposer chez eux d'une réserve suffisante d'œuvres d'art, restèrent inflexibles.

À notre connaissance, aucun des tableaux exposés à Berlin n'est resté sur le continent<sup>216</sup>. »

Le regret, pour ne pas dire la frustration, est perceptible dans ces lignes que Woldemar von Seidlitz écrit en 1887. Évoquant la *Jubiläumsausstellung* de la même année et la convoitise qu'elle a fait naître chez les collectionneurs et les directeurs de musées, elles soulignent le lien étroit qu'entretient l'espace de l'exposition, marché privilégié pour les acheteurs potentiels, avec celui, public ou privé, de la collection. L'étude de l'exposition des œuvres anglaises outre-Rhin mène donc logiquement à la question de leur acquisition et de leur présence pérenne sur le sol allemand. L'article de Seidlitz, en présentant les nouvelles acquisitions de la Kunsthalle de Hambourg, bénéficiaire du legs de Gustav Christian Schwabe, met également en lumière les liens unissant collections privées et collections publiques, les secondes bénéficiant très souvent des premières lorsque les collectionneurs, de façon plus ou moins désintéressée, font don d'une partie de leurs trésors aux musées, recevant en retour les honneurs d'une fondation, d'une salle, voire d'un musée entier à leur nom. Le chapitre qui suivra se consacrera donc successivement à l'étude de ces deux formes de collections, en tentant à nouveau de nuancer les propos parfois sans appel des commentateurs. L'auteur de l'article consacré à Schwabe déplore le refus des collectionneurs anglais de se séparer de leurs œuvres, poursuivant ainsi la litanie des reproches qui leur sont faits de les garder jalousement pour eux sans vouloir même les prêter pour des expositions temporaires. Pour autant, le marché de l'art qui se définit et devient de plus en plus international au cours du XIX<sup>e</sup> siècle finit par intégrer partiellement, justement dans les années 1880, l'art anglais et ses collectionneurs réticents. C'est donc aussi l'histoire d'une évolution au long cours que nous proposerons ici.

Trois questions fondamentales viendront structurer notre réflexion : celle des œuvres collectionnées de façon privilégiée par les amateurs allemands, si tant est qu'une typologie

---

<sup>216</sup> « Wie gern hätte Deutschland ein oder das andere so köstlicher Bilder erworben ! Die Engländer aber, bei sich zuhause an ausreichenden Absatz künstlerischer Werke gewöhnt, waren unerbittlich. Keins ihrer in Berlin zur Schau gestellten Bilder ist unseres Wissens festländisches Eigentum geworden. » Woldemar von Seidlitz, « Die englischen Bilder in der Hamburger Kunsthalle », dans *Deutsches Literaturblatt*, 1887, Nr. 46, p. 183.

puisse se dégager de la variété des sources à disposition ; celle, ensuite, de l'identité des collectionneurs, des groupes sociaux et professionnels particulièrement susceptibles d'acquérir des œuvres anglaises. Cette deuxième question en soulève une troisième, celle de l'espace de constitution de ces collections, dont les propriétaires sont, la plupart du temps, des figures géographiquement mobiles, aristocrates nouant des alliances matrimoniales anglo-allemandes ou marchands et industriels amenés à voyager. À l'étude de la circulation des collectionneurs doit s'ajouter celle des collections elles-mêmes, dans le contexte de l'internationalisation croissante du marché de l'art : des collections constituées en Angleterre, assemblées et conservées à Paris, peuvent, par le jeu des réseaux, être mises en vente chez un galeriste munichois ou berlinois.

Au regard global sur les pratiques de collection que l'analyse des sources a rendu possible se sont ajoutées des études plus ponctuelles sur des collections particulièrement remarquables, par leur richesse, la manière dont elles ont été constituées, ou leur postérité. C'est donc par une double perspective, alliant deux échelles d'analyse, que le sujet a été abordé.

## **I. Les originaux anglais dans les collections allemandes**

C'est à nouveau par un jeu de pistes que cette analyse a débuté, avec la reconstitution de la présence, dans les collections privées allemandes, des originaux anglais. Le travail de dépouillement des catalogues a permis de distinguer une évolution qui correspond peu ou prou à celle dégagée dans l'étude des expositions allemandes : la présence de tableaux, d'aquarelles ou de dessins anglais dans les collections se fait plus massive dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, après une longue période où ils apparaissent de façon clairsemée. La distinction entre les différentes techniques est là encore importante ; non seulement, on l'a vu, l'aquarelle est considérée comme une technique spécifiquement anglaise, mais elle produit aussi des œuvres plus petites, plus légères, plus rapidement exécutées, et donc plus accessibles aux bourses des collectionneurs. Dans la majeure partie du siècle, elle est donc surreprésentée dans les collections par rapport aux peintures à l'huile. La question monétaire est d'autant plus importante pour comprendre les circulations artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne, que les originaux anglais sont chers, et ce pendant toute la période, et toutes techniques confondues. Ne possède pas un Bonington ou un Samuel Prout, sans parler d'un Constable, qui veut, et si les collectionneurs allemands le veulent de plus en plus souvent à mesure que le siècle avance,

leurs espoirs sont souvent déçus, jusqu'à ce que le contexte économique mondial contribue à modifier structurellement le marché de l'art anglais.

### 1. « Les Anglais règnent sur l'eau<sup>217</sup>. »

L'étude des catalogues de ventes aux enchères édités entre 1815 et 1900 à Munich, Berlin et Leipzig permet d'esquisser une vision d'ensemble de la présence des originaux anglais dans les collections allemandes, certes non exhaustive, mais qui offre malgré tout l'occasion de tirer quelques conclusions. La première peut se résumer ainsi : l'art anglais est minoritaire, mais pas complètement absent, des collections allemandes. Au cours de la période étudiée, et au sein du corpus choisi, 57 originaux anglais ont été mis en vente à Leipzig, 65 à Munich, et 73 à Berlin.

Deuxième remarque : si l'on s'intéresse à l'évolution du phénomène sur l'ensemble du XIX<sup>e</sup> siècle, on se rend compte que les ventes s'effectuent quasiment toutes après 1850. Quatre œuvres seulement sont vendues à Leipzig et à Munich avant 1850, réparties respectivement sur trois et deux collections, et aucune à Berlin : la première occurrence d'un original anglais date dans le dernier cas de 1865. Une présence restreinte, donc, et relativement tardive. Tandis qu'à Leipzig les ventes se répartissent de façon relativement homogène entre 1850 et 1900, elles s'accroissent notablement, à Munich et Berlin, dans les trois dernières décennies du siècle, à partir de 1870 (**Tableau 1**).

La plupart des originaux ne sont pas des peintures, mais des dessins. Ce ratio s'explique avant tout par la prédominance des arts graphiques, plus abordables que les tableaux, dans les collections proposées à la vente au cours de la période. Dessins et aquarelles se collectionnent plus facilement et plus massivement que les huiles, parce qu'on peut les acquérir à meilleur marché. Ce sont surtout les aquarelles, plus que les gouaches ou les dessins non aquarellés, qui constituent la majeure partie des œuvres anglaises collectionnées outre-Rhin (**Tableau 2**).

On pourrait bien sûr supposer que la spécificité de la technique, dont on a vu qu'elle est associée, à partir des années 1840, à l'Angleterre, joue un rôle dans cette prépondérance de l'aquarelle ; mais lorsqu'on regarde les collections dans leur ensemble, on se rend compte que les Allemands achètent également des aquarelles françaises, néerlandaises, et bien sûr allemandes. Il est donc difficile de tirer des conclusions définitives sur une éventuelle

---

<sup>217</sup> « [Die Engländer] herrschen im Wasser. » Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 103 et suivantes.

préférence des collectionneurs allemands pour les aquarelles d'outre-Manche ; le prix est sans doute donc un facteur plus important, tout comme la facilité de conservation des aquarelles et des dessins dans des albums et des portefeuilles. On peut cependant supposer que dans le domaine des arts graphiques, les Allemands se portent plus volontiers acquéreurs d'aquarelles que de dessins anglais impliquant d'autres techniques. La manière dont l'aquarelle s'établit comme une technique anglaise dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle contribuerait à expliquer sa prédominance, non seulement par rapport à l'huile plus onéreuse, mais aussi aux autres arts graphiques, dans les collections allemandes.

Cette prédominance implique logiquement celle du genre qui lui est le plus intimement lié, le paysage<sup>218</sup> : de fait, la majorité des originaux anglais dans les collections privées allemandes sont des paysages (**Tableau 3**). Mais si les paysagistes sont bien représentés, peu d'entre eux se distinguent par leur notoriété, qu'elle soit contemporaine ou posthume : dans aucun des catalogues dépouillés n'apparaissent les noms de Turner ou de Constable. On trouve à quelques reprises ceux des principaux aquarellistes du premier XIX<sup>e</sup> siècle, Richard Bonington, dont trois aquarelles sont vendues à Munich et deux à Berlin, ou, ponctuellement, Newton Smith Fielding et Samuel Prout, mais la plupart des autres paysagistes représentés dans les collections, tels Edwin Bottomley, John Preston Neale ou Edgar Hanley sont beaucoup moins connus, et sans doute plus abordables.

Ils restent cependant minoritaires : les Allemands collectionnent très peu d'œuvres anglaises, et même dans le domaine plus prisé de l'aquarelle, Max Schasler déplore en 1866 que les aquarelles étrangères soient aussi peu connues en Allemagne, et apparaissent seulement dans les vitrines de quelques marchands spécialisés, puis dans les portefeuilles d'amateurs plus rares encore<sup>219</sup>. Deux explications à cela : les collectionneurs anglais, peu enclins à prêter leurs œuvres, les vendent encore moins, *a fortiori* à l'étranger.

Par ailleurs, les œuvres anglaises, peintures et aquarelles, sont très chères, de l'aveu même des commentateurs anglais. En 1886, un critique du *Art Journal* explique la méconnaissance de l'art anglais sur le continent en déclarant :

---

<sup>218</sup> Ce sont les paysagistes anglais qui dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle redécouvrent la technique de l'aquarelle et les possibilités qu'elle offre pour la pratique en plein air.

<sup>219</sup> Max Schasler, « Ein Vorschlag zur Veranstaltung einer internationalen Aquarell-Ausstellung zu Berlin », dans *Die Dioskuren*, 1866, Nr. 6, p. 42.

« Les tableaux anglais ont toujours été très chers. Au cours des cent-trente dernières années, pendant lesquelles nous avons eu une production artistique digne de ce nom, nos œuvres de qualité sont restées inaccessibles aux bourses étrangères <sup>220</sup>. »

C'est également ce qui ressort d'un échange entre Wilhelm von Bode, désireux de se rendre à Londres, et ses supérieurs, qui estiment que l'Angleterre est beaucoup trop riche pour que les musées allemands aient une chance de concurrencer les collectionneurs et les galeristes anglais sans se ruiner complètement en y achetant des tableaux<sup>221</sup>. Même les dessins et les aquarelles sont chères : en 1851, le voyageur Ernst von Merck, homme d'affaires et politicien pourtant très riche, s'étrangle en entendant le prix d'un dessin à la craie d'Edwin Landseer, représentant la tête d'un chat, qui a attiré son attention dans la vitrine d'un marchand londonien. Estimant que l'œuvre ne vaut pas 80 guinées, il bat en retraite en refusant de feuilleter le portfolio qu'on lui a mis sous le nez. A l'inverse, il remarque avec désapprobation le prix trop faible de dessins d'artistes d'origine étrangère, comme Angelika Kauffmann ou Jakob von Steinle<sup>222</sup>. Vingt ans plus tard, en 1870, un commentateur des *Dioskuren* remarque que les aquarelles anglaises sont trop onéreuses pour se diffuser facilement dans l'espace germanique<sup>223</sup>. Les originaux anglais sont donc, passée la Manche, une denrée rare.

## 2. Une arrivée tardive sur le marché

Rare, certes, mais qui devient plus abondante, on l'a vu, au fil du temps. Le répertoire de Frits Lugt recense les catalogues de ventes aux enchères jusqu'en 1900, mais ceux des ventes effectuées après cette date et recensés dans la base de données de la bibliothèque de l'Université de Heidelberg offrent un autre tableau. On est frappé par les transformations qui s'opèrent, sur le plan quantitatif, d'abord : le nombre des œuvres augmente considérablement (**Tableaux 4 et 5**). En outre, la prédominance des arts graphiques, et en particulier de l'aquarelle, jusqu'ici observée, n'est plus de mise : la peinture à l'huile domine (**Tableau 4**).

---

<sup>220</sup> « English pictures have always been very dear. During the hundred and thirty years which cover our genuine activity in picture-making, our good things have been beyond the reach of foreign purses. » Walter Armstrong, « A Pioneer Collection of English Pictures » dans *The Art Journal*, 1886, p. 3.

<sup>221</sup> Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, volume 1, op. cit., p. 171.

<sup>222</sup> Ernst von Merck, *Reise-Erinnerungen aus London und Paris*, Hambourg, Langhoff'sche Buchdruckerei, 1852 (première édition en 1851), p. 51.

<sup>223</sup> « Englische Aquarellen verirren sich wegen ihrer Kostspieligkeit wenig nach Deutschland », « Korrespondenz. Wien, Ende November. Rudolf Alt's Aquarellen im Wiener Künstlerhause », dans *Die Dioskuren*, 1870, Nr. 44, p. 341.



En ce qui concerne les sujets représentés, le genre du paysage occupe toujours la première place dans les collections, suivi de près par celui du portrait, le reste de l'ensemble se partageant entre les scènes de genre, les scènes animalières, quelques nus ainsi qu'une nature morte (**Tableau 5**). Si les paysagistes anglais sont toujours appréciés, donc, au même titre que les portraitistes, on observe en revanche une différence de taille quant aux artistes représentés : les aquarellistes peu connus que l'on retrouvait régulièrement jusqu'alors sont toujours présents, et l'on compte également un nombre non négligeable d'anonymes, simplement répertoriés sous l'étiquette « école anglaise » ou « artiste anglais », avec parfois une indication de date plus ou moins précise (XVIII<sup>e</sup> siècle, ou début du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple) ; mais on trouve également les grands noms des paysagistes de l'âge d'or de la peinture anglaise, au premier rang desquels John Mallord William Turner et surtout John Constable, auxquels s'ajoute Richard Parkes Bonington (**Tableau 6**). Ces peintres, s'ils sont des aquarellistes chevronnés, Bonington étant d'ailleurs surtout connu pour ses aquarelles, sont essentiellement représentés par des peintures à l'huile : on ne trouve aucune aquarelle de Constable ou de Bonington dans les catalogues de la période étudiée, et une seule de Turner, à laquelle vient s'ajouter un sépia. Cette étude plus fine confirme donc l'effacement relatif de l'aquarelle au profit de la peinture à l'huile, plus prestigieuse et plus onéreuse, même pour des artistes ayant contribué à la renommée de l'aquarelle anglaise.

Mais le changement le plus manifeste qui se dégage de cette étude est bien la présence de John Constable dans les catalogues. Exposé, on l'a vu, une seule fois en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle et très longtemps totalement absent des collections, le paysagiste anglais s'impose comme un des artistes récurrents des ventes aux enchères de la toute fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette tendance se confirme lorsque l'on change l'échelle et l'aire géographique de l'analyse et que l'on se penche sur l'activité d'une galerie d'art munichoise, la galerie Heinemann<sup>224</sup>. On trouve dans les archives de la galerie une centaine de mentions du peintre entre 1897 et 1908, qui concernent pour la grande majorité d'entre elles la première décennie

<sup>224</sup> Cette galerie, fondée par le marchand d'art David Heinemann en 1872, est reprise par ses fils Theobald et Hermann en 1890. Spécialisée en peinture allemande (61 pour cent) et plus largement issue de l'espace germanophone européen (71 pour cent), elle propose aussi à la vente des œuvres d'artistes étrangers. Trois pour cent de l'activité globale est dédiée à la peinture anglaise. Nous nous appuyons ici sur les archives de la galerie, numérisée à partir de 2010 par le Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, en partenariat avec le Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich et le Historisches Forschungsinstitut de Berlin. Voir <http://heinemann.gnm.de/en/background.html>. Les pourcentages concernant l'origine géographique des artistes sont issus de cette base de données. Voir <http://heinemann.gnm.de/de/spektrum.html>. Sur l'histoire de la Galerie Heinemann, en particulier sous le nazisme, voir Birgit Jooss, « Galerie Heinemann. Die wechselvolle Geschichte einer jüdischen Kunsthandlung zwischen 1872 und 1939 », dans *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2012, p. 69-84.

du siècle, mais il ne se passe pas une année sans qu'une nouvelle œuvre ne fasse son apparition. Une présence constante donc, et massive. Les autres grands noms de la peinture de paysage anglaise font plusieurs apparitions dans le catalogue : Turner, Bonington, Richard Wilson ou John Crome apparaissent ainsi plus ponctuellement. La majorité des œuvres proposées sont des peintures à l'huile : on recense seulement 16 aquarelles de Constable, et aucune de Turner. En ce qui concerne leur offre d'art anglais, les frères Heinemann ne se spécialisent pas uniquement dans le genre du paysage : les grands portraitistes de l'âge d'or apparaissent très régulièrement dans les catalogues. Les scènes de genre, en revanche, sont beaucoup moins bien représentées : David Wilkie ne fait qu'une seule apparition. Quand à la peinture animalière, elle est quasiment absente : seulement deux toiles d'Edwin Landseer sont proposées à la vente en 1907 et 1908 (**Tableau 7**).

On peut tirer plusieurs conclusions de cette brève étude de cas : la peinture anglaise occupe, à partir du tournant du siècle, une place non négligeable sur la scène du marché de l'art munichois ; le paysage, au coude à coude avec le portrait, s'y taille une part de lion, et le recul de l'aquarelle observé dans les autres catalogues se confirme. Mais c'est surtout la surreprésentation de Constable par rapport aux autres paysagistes qui saute aux yeux : non seulement il apparaît sur une scène artistique où il était longtemps resté inconnu, mais il s'impose aussi comme une référence omniprésente. Les prix de vente, compris entre 400 et 125000 marks, restent globalement inférieurs à ceux des paysagistes français comme Charles Daubigny ou Théodore Rousseau, mais ils dépassent parfois, à format, technique et date équivalents, ceux de Courbet, et très largement ceux des maîtres du paysage intime bavarois comme Eduard Schleich l'Ancien, qui plafonne à 6800 marks.

Le nombre conséquent de paysages de Constable proposés à la vente en 1906 s'explique par le fait que cette année-là, les frères Heinemann organisent une exposition de peintres anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle (c'est-à-dire, visiblement, nés au XVIII<sup>e</sup> siècle), où le paysagiste occupe la place d'honneur, avec 35 œuvres sur les 88 que compte l'exposition<sup>225</sup>. Cette exposition, outre qu'elle met en lumière l'importance que revêt à présent la peinture anglaise, et singulièrement l'œuvre de Constable, dans le monde du marché de l'art munichois, présente un intérêt supplémentaire : la même année, en effet, la galerie Heinemann organise à Londres, dans les galeries Grafton, une exposition de peinture munichoise, où l'on trouve, entre autres, les *Malerfürsten* Franz von Lenbach et Wilhelm von Kaulbach, des symbolistes comme Franz

---

<sup>225</sup> *Gemälde englischer Meister des XVIII. Jahrhunderts, November 1906*, Munich, Galerie Heinemann, 1906, p. 6-16.

von Stuck ou des représentants du paysage intime munichois, tel Josef Wenglein<sup>226</sup>. Elle attire l'attention, si l'on en croit l'article que la revue *Die Kunst* lui consacre, des critiques anglais pourtant peu disposés, selon l'auteur, à montrer de l'intérêt pour une production artistique continentale<sup>227</sup>. La galerie Heinemann est donc à la croisée des échanges artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne, impulsant des échanges en miroir, et qui se font d'autant mieux écho qu'une partie des peintres munichois exposés dans les galeries Grafton ont été marqués, directement ou non, par la peinture anglaise<sup>228</sup>. La galerie s'impose par la même occasion sur un marché particulièrement profitable : si les collectionneurs anglais à la proverbiale richesse déboursent des sommes importantes pour les œuvres de leurs compatriotes, ils le font aussi, en cette fin de siècle, pour les artistes étrangers, en l'occurrence bavarois<sup>229</sup>.

On assiste donc, au tournant du siècle, à une profonde transformation du marché de l'art allemand et de son rapport à la peinture anglaise, *a fortiori* la peinture de paysage : le cousin éloigné que l'on ne voit jamais se transforme en hôte régulier. Ces chiffres ne signifient pas pour autant que tous les tableaux mentionnés restent en Allemagne après y avoir été mis en vente. Les informations des maisons de vente ne nous permettent pas de dresser un tableau global et fiable de leur circulation : les acheteurs restent souvent anonymes. Néanmoins, les données de la galerie Heinemann, plus complètes, permettent à la fois d'affirmer que les collectionneurs allemands s'intéressent à la peinture anglaise, et de mieux comprendre la réalité d'un marché de l'art allemand international, où se côtoient acheteurs allemands (une quinzaine) et étrangers, par exemple un collectionneur vivant à Londres, un autre installé à Boston, un investisseur d'origine syro-libanaise, Charles Bacos, et son épouse, vivant à Alexandrie<sup>230</sup>.

A l'inverse, les catalogues de ventes aux enchères ne spécifient pas toujours la provenance des objets proposés, ou mêlent plusieurs collections, de sorte que l'on en est réduit

<sup>226</sup> *Catalog of the Munich Fine Art Exhibition, arranged by D. Heinemann, Munich, at the Grafton Galleries, Londres, D. Heinemann's Gallery, Grafton Galleries, 1906, p. 9 et 15.*

<sup>227</sup> « Die Münchner Kunstausstellung in der Londoner Grafton Gallery », dans *Die Kunst*, 1906, p. 423-424.

<sup>228</sup> Lenbach, par exemple, voue un culte, si l'on en croit le critique d'art Julius Meier-Graefe, à Constable et Turner. Voir Julius Meier-Graefe, « Chronik », dans *Kunst und Künstler*, 1904, p. 376. Quant à Wenglein, il a fait son apprentissage auprès d'Adolf Lieber, qui a effectué des voyages d'étude en Angleterre dans les années 1860, et les historiens de l'art inscrivent son œuvre dans la lignée, non seulement des peintres de Barbizon, mais aussi de Constable. Voir par exemple Helmut Friedel (dir.), *Viehweide und Glaspalast : München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Aquarelle und Zeichnungen 1850-1900*, Munich, Hirmer, 1998, p. 206.

<sup>229</sup> Un collectionneur londonien débourse ainsi 29000 marks pour 9 tableaux munichois présentés par la galerie Heinemann. Robin Lenmann, « Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923 : Integration, Veränderung, Wachstum », dans Mai (dir.), *Sammler, Stifter und Museen : Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 1993, p. 135-152, ici p. 142. Les artistes exposés par Heinemann ne sont pas les seuls à bénéficier du marché de l'art anglais : le peintre Hans Thoma, par exemple, a plus d'acheteurs à Liverpool ou Manchester qu'en Allemagne. Robin Lenmann, *Artists and Society in Germany, 1850-1914*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 157.

<sup>230</sup> LB-04-56, 54, 28.11.1903-09.09.1911, H-Nr: 6818-11106, I, B-10 ; KV-C-383 et KK-M-164 ; KK-B-11 et KV-C-365.

à des conjectures non seulement sur la date d'entrée des tableaux sur le territoire allemand, mais surtout sur leur présence en Allemagne avant leur mise en vente. À nouveau, les informations parcellaires fournies par les catalogues des maisons de vente permettent d'esquisser le tableau d'un marché de l'art où se côtoient des collections allemandes et étrangères. Si une analyse systématique n'est ici pas possible, on peut citer les exemples de trois collections vendues en Allemagne au cours de la première décennie du siècle : en 1902, la maison de vente Rudolph Lepke à Berlin met aux enchères la collection de la Comtesse Orsini-Pallavicini, qui contient deux paysages de Turner, deux paysages de Constable et un portrait de Lawrence, ainsi que quatre portraits d'anonymes anglais<sup>231</sup>. En 1907, la maison aixoise Lempertz met en vente la collection d'un monsieur Bicheroux, de Bruxelles, laquelle comprend un paysage de Bonington et un autre de Constable<sup>232</sup>. En 1909, Hugo Helbing, à Munich, met en vente une collection française comprenant un paysage de Constable, un de Turner, un de Bonington et un autre de George Morland<sup>233</sup>.

On trouve également plusieurs collections anglaises, plus susceptibles que les collections continentales de contenir des tableaux anglais, après de longues décennies où, nous l'avons vu, le marché de ces tableaux a essentiellement fonctionné en vase clos. Un des exemples les plus fameux, encore que la peinture anglaise n'occupe qu'une place restreinte dans la collection, est celui du directeur des chemins de fer James Staats Forbes (1823-1904), dont la gigantesque collection, qui comprend plusieurs centaines d'œuvres, est divisée en plusieurs ensembles mis aux enchères dans différentes maisons de ventes européennes, à Londres, à Paris, et à Munich : c'est la galerie E. A. Fleischmann qui se charge du lot allemand, en deux fois, en 1905 et 1906. Peu de peintures anglaises dans cette collection, mais six paysages attribués à Constable, des esquisses et un grand format, apparemment une version de *L'Écluse* (*The Lock between Beccles and Bungay*) qui est immédiatement vendue, par l'intermédiaire de la galerie Heinemann, au banquier hambourgeois Johann Berenberg-Gossler

<sup>231</sup> Rudolph Lepke (éd.), *Gemälde alter Meister in Oel und Tempera: Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Miniaturen etc. ; dabei hervorragende Gemälde aus der Galerie der Fürstin Orsini-Pallavicini, Florenz ... ; Öffentliche Versteigerung: 29., und 30. April 1902 (Katalog Nr. 1302)*, Berlin, 1902, p. 25, 70, 102, 133, 136, 146, 153.

<sup>232</sup> Ant. Creutzer Vorm. M. Lempertz (éd.), *Versteigerung einer bedeutenden Sammlung von Gemälden, Stichen, Aquarellen, Zeichnungen alter und neuzeitiger Meister: aus dem Besitz des † Herrn T. Bicheroux zu Brüssel; Versteigerung: Donnerstag, den 21. Nov. 1907, Aix-la-Chapelle*, 1907, p. 9 et 10.

<sup>233</sup> Hugo Helbing (éd.), *Ölgemälde meist französischer Meister des 19. Jahrhunderts aus französischem Privatbesitz: Auktion in München in der Galerie Helbing: Dienstag, den 18. Mai 1909*, Munich, 1909, p. 8, 5 et 24.

en avril 1906<sup>234</sup>. En fait, ce tableau, selon un critique du *Burlington Magazine* qui met fortement en doute l'ensemble des attributions à Constable, est une copie du paysagiste James Webb<sup>235</sup>.

Mais cette internationalisation du marché de l'art allemand, qui permet d'expliquer en partie l'irruption de la peinture anglaise dans les catalogues, surprend lorsqu'on pense à ce qui l'a précédée, à savoir l'extrême réticence des collectionneurs anglais à se séparer de leurs œuvres, sans parler de les laisser quitter la Grande-Bretagne. L'explication à ce changement est fournie par le contexte économique : en effet, l'insularité qui caractérisait le marché de l'art britannique au XIX<sup>e</sup> siècle est mise à mal, dans les années 1880, par une modification de la législation elle-même provoquée par une crise de l'agriculture anglaise. A partir de 1873, cette dernière est frappée de plein fouet par la concurrence du blé américain cultivé dans les grandes plaines du Midwest et importé à bas prix en Grande-Bretagne. Cet épisode, resté dans les mémoires sous le nom de *Great Depression of British Agriculture*, force de nombreux membres de la *gentry* anglaise à vendre leurs domaines pour éviter la ruine. Dans ce contexte, le *Settled Land Act*, voté en 1882, facilite les ventes des héritages et biens familiaux, jusqu'ici soumises à de sévères restrictions. Les conséquences s'en font immédiatement sentir : en 1921, un quart de la surface foncière anglaise a changé de mains, une dispersion du patrimoine foncier que certains historiens comparent aux bouleversements opérés par Guillaume le Conquérant au XI<sup>e</sup> siècle, ou à la dissolution des monastères par Henri VIII au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>236</sup>. Et si les domaines changent de propriétaires, les objets qu'ils contiennent également : beaucoup quittent pour la première fois l'Angleterre pour aller rejoindre les collections d'amateurs américains ou européens, au grand dam d'une partie de l'opinion publique anglaise, et ce pendant de longues années<sup>237</sup>.

<sup>234</sup> E. A. Fleischmann's Hofkunsthändler (éd.), *Katalog der Gemäldesammlung (II. Teil) des Herrn J. S. Forbes, Chelsea, London : Versteigerung Mittwoch, den 21. März 1906 zu München*, Munich, 1906, pp. 6-8 ; LB-04-50, P. 48, 28.11.1903-09.09.1911, H-Nr: 6818-11106, I, B-10, KK-B-122, KV-C-368.

<sup>235</sup> C. J. Holmes, « Notes on Some Recently-Exhibited Pictures of the British School », dans *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1905, Nr. 28, p. 256, 324-325, 327-329, 331, ici p. 328.

<sup>236</sup> Eileen Spring, « Landowners, Lawyers and Land Law Reform in 19th Century England » dans *The American Journal of Legal History*, 1977, volume 21, Nr. 1, p. 40-59, ici p. 40.

<sup>237</sup> En 1911, par exemple, la vente par le marquis de Lansdowne d'une toile de Rembrandt, *Le Moulin*, au collectionneur américain Peter Arrell Browne Widener provoque ainsi l'ire des commentateurs et des amateurs anglais, à la grande perplexité des médias américains qui se font l'écho du scandale. Voir Helen Rees, « Art Exports and the Construction of National Heritage in Late-Victorian and Edwardian Great Britain » dans *Economic Engagements with Art*, Durham, De Marchi Goodwin Crauford Ed., 1999, p. 187-208, ici p. 201. Les acteurs du marché de l'art européen, eux, se frottent les mains : le galeriste autrichien Charles Sedelmeyer, installé à Paris à partir de 1866, profite amplement de la situation, tout comme Wilhelm von Bode, le directeur du Kaiser Friedrich Museum de Berlin et client de Sedelmeyer. Christian Huemer, « Charles Sedelmeyer (1837-1925) : Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris » dans *Belvedere : Zeitschrift für bildende Kunst*, 1999, p. 17. Wilhelm von Bode écrit dans ses mémoires qu'il s'est rendu à Londres en 1878 en étant parfaitement conscient des difficultés économiques des collectionneurs anglais : « für systematische Vermehrung unserer

La remarque de Woldemar von Seidlitz qui ouvrait notre chapitre doit donc, à l'issue de cette première analyse, être nuancée, ou plutôt analysée, comme lui-même le reconnaît d'ailleurs dans la suite de son article, comme une des dernières manifestations d'une configuration sur le point de changer profondément. L'Angleterre avare de ses trésors est, à la veille du XX<sup>e</sup> siècle, forcée de s'en séparer pour partie, et d'enrichir ainsi les collections des marchands et des amateurs allemands.

## II. Des collectionneurs nomades

Le tableau fortement contrasté qui s'esquisse à l'issue de cette première analyse nous amène à poser la question très concrète de la circulation des tableaux entre l'Angleterre et l'Allemagne, et des vecteurs ayant permis leur arrivée discrète et ponctuelle sur le sol allemand ou, au contraire, leur irruption en fanfare. L'étude des collections conduit tout naturellement à celle des collectionneurs, vecteurs des circulations artistiques entre les deux pays, et des contextes politiques, économiques, familiaux, qui les conduisent à acheter, vendre, ou plus largement faire circuler les originaux sur les routes européennes.

Deux champs d'étude viennent ici structurer notre analyse : celle des relations politiques et diplomatiques anglo-allemandes au cours du long XIX<sup>e</sup> siècle, où se nouent plusieurs alliances matrimoniales entre la famille royale anglaise et certains *Länder* ; et celle du commerce international, des circulations de biens entre différents pays en Europe et dans le monde. Ces deux contextes, politique et économique, ont à de multiples égards un impact sur l'état des collections et le marché de l'art. Dans le premier cas, non seulement, comme on l'a vu avec la princesse Friedrich, les aristocrates anglais vivant en Allemagne jouent parfois un rôle central dans la pratique des expositions, mais ils pallient aussi le manque de circulation des œuvres en circulant eux-mêmes entre les deux pays, et en emmenant avec eux, dans leur bagage, les originaux qui seraient sinon demeurés en Angleterre. Dans le deuxième cas, le contexte économique a une influence sur la circulation des personnes, poussant une classe professionnelle bien précise, celle des marchands, à voyager, et donc, potentiellement, à acheter des objets d'art auxquels ils n'ont pas accès dans leur pays natal.

---

Gemäldesammlung dadurch die richtige Grundlage zu gewinnen. Die Chancen dazu böten sich hier, wie nirgends sonst, durch den Reichtum an Sammlungen hervorragender Gemälde in Privatbesitz und die Verlegenheit, in der sich manche Besitzer durch die ungünstige Lage der englischen Landwirtschaft befänden. » Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, volume 1, op. cit., p. 170.

Deux contextes exogènes influent donc sur les échanges artistiques entre les deux pays ; et deux groupes d'intermédiaires privilégiés, des catégories socio-professionnelles, pourrait-on dire, qui jouent un rôle central dans l'histoire de ces circulations : les aristocrates, et en particulier les membres de la famille royale anglaise, d'une part, et les marchands aisés, d'autre part, membres de la bourgeoisie d'affaires qui s'impose au cours du XIX<sup>e</sup> siècle comme une classe dominante et une nouvelle clientèle d'un marché de l'art en pleine expansion.

### 1. Le bagage des princes vagabonds

Les catalogues de ventes aux enchères répertoriés par Frits Lugt ont permis de mettre en relief la rareté des originaux anglais dans les collections privées allemandes mises en vente pendant la majeure partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Il existe aussi des collections qui, par nature, sont rarement dispersées : ce sont les collections princières et royales.

Or, plusieurs *Länder* entretiennent des liens matrimoniaux étroits avec l'Angleterre, au premier chef le royaume de Hanovre, qui appartient à la couronne britannique depuis 1698. Il paraît logique que les collections royales reflètent ces liens étroits et en effet, on y trouve au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle une vingtaine de tableaux anglais conservés dans les différents palais royaux. Il s'agit pour l'essentiel de portraits de membres de la famille royale, par et d'après Thomas Lawrence, Benjamin West, William Beechey ou encore James Worsdale, représentant, entre autres, les rois d'Angleterre George IV, Guillaume IV, ou encore le premier ministre William Pitt, à la tête du gouvernement anglais entre 1783 et 1801 puis de 1804 à 1806. On trouve également deux paysages, l'un par Amelia Long, aquarelliste et élève de Thomas Girtin, l'autre par le prolifique William Beechey, également l'auteur d'une scène de genre rustique représentant des paysans devant leur cottage dans une clairière, ainsi qu'une scène animalière d'Edmund Bristow, représentant trois chevaux dans une écurie<sup>238</sup>. Les œuvres ont toutes été réalisées dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> ou au début du XIX<sup>e</sup> siècles ; la plus récente, le paysage d'Amelia Long, date de 1817.

L'importance de l'art du portrait dans cette collection est logique : l'art officiel est d'abord un art de la représentation des puissants, et on retrouve cette prépondérance du portrait dans les collections royales de Wurtemberg, dont le royaume est lié à celui d'Angleterre depuis 1797, date du mariage du prince héritier Friedrich avec Charlotte d'Angleterre, fille du roi

---

<sup>238</sup> *Verzeichnis der Bildhauerwerke und Gemälde welche sich in den Königlich Hannoverschen Gemälden und Schlössern befinden*, Hannover, 1844, p. 49-51, 54-57, 73, 76, 114, 155, 163, 167.

George III. Elle aussi amène au château de Ludwigsburg plusieurs portraits, dont deux de Thomas Gainsborough et un à la manière du même peintre. Le premier portrait la représente en pied, le deuxième, son frère Octavius, et le troisième est un portrait de groupe qui met en scène leur père George III entouré de sa cour sur la terrasse de Windsor Castle. On reconnaît à ses côtés Charlotte, Octavius et la célèbre tragédienne Sarah Siddons<sup>239</sup>. Au-delà de la représentation officielle, il s'agit de portraits de famille qu'on imagine emportés en guise de souvenir par la jeune princesse dauphine du Wurtemberg, ou hérités à la mort de son père<sup>240</sup>. Si l'on ne peut ici que formuler des hypothèses, il ne fait guère de doute que la valeur artistique des œuvres de Gainsborough joue un rôle très secondaire, sans même parler d'une éventuelle volonté, de la part de la princesse ou de la famille royale, de faire connaître l'école anglaise outre-Rhin. C'est sans doute la fonction affective et représentative de l'art qui détermine ici la circulation des tableaux.

La troisième alliance matrimoniale anglo-allemande concerne la Prusse : il s'agit du mariage de Victoria du Royaume-Uni avec le prince héritier Frédéric, célébré en 1858. La princesse Friedrich, on l'a vu, aime l'art et peint en dilettante, d'autre part, elle est restée très liée au monde artistique de son pays d'origine, intervenant dans les nominations des directeurs de musées et entretenant des liens amicaux et professionnels avec plusieurs peintres éminents. Comme on pourrait s'y attendre de la part d'une telle personnalité, c'est aussi une collectionneuse enthousiaste qui fera du château de Friedrichshof à Kronberg, la résidence qu'elle fait construire à partir de 1889, l'écrin des œuvres qu'elle a acquises. Pour autant, étrangement, la peinture anglaise est peu représentée dans les collections impériales. Les liens que la princesse entretient avec les aquarellistes anglais expliquent son acquisition de quelques œuvres, *L'entrée du roi à Londres après son couronnement à Paris* (*The Entry of the Boy King into London after his Coronation in Paris*) et *La destruction des idoles à Bâle* (*The destruction of the Idols at Basle*) par son ancien professeur de dessin, Edward Henry Corbould, Une aquarelle du même peintre, *Floretta de Nerac, le premier amour d'Henri IV* (*Floretta de Nerac, the first Love of Henry IV of France*), est offerte par la reine Victoria au beau-père de sa fille

<sup>239</sup> *Verzeichnis der Gemäldegalerie im Königlichen Museum der bildenden Künste zu Stuttgart, bearbeitet vom Prof. Konrad Lange*, Stuttgart, W. Speemann, 1907, p. 154-155 et 160. Au sujet des portraits anglais conservés dans les collections de Stuttgart, voir Andrea M. Kluxen, *Das Ende des Ständesporträts. Die Bedeutung des englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848*, op. cit., p. 52 ; sur Gainsborough, voir Konrad Lange, « Thomas Gainsborough und seine Schule in der Stuttgarter Gemäldegalerie », dans *Württembergische Vierteljahrshafte für Landesgeschichte*, 1905, Nr. 1, p. 1-35.

<sup>240</sup> Ce sont les hypothèses proposées par l'historien de l'art Konrad von Lange pour le premier des portraits de Gainsborough dans le catalogue. *Verzeichnis der Gemäldegalerie im Königlichen Museum der bildenden Künste zu Stuttgart, bearbeitet vom Prof. Konrad Lange*, op. cit., p. 154.



ainée le roi de Prusse<sup>241</sup>. On trouve, dans les collections du couple prussien, des portraits de Reynolds, de Lawrence<sup>242</sup>, sans compter une esquisse de Victoria enfant avec sa mère, la reine d'Angleterre, réalisée par Edwin Landseer en 1842 et que son frère Edouard, couronné roi en 1901, offre à la princesse Friedrich, à présent impératrice, peu avant sa mort<sup>243</sup> (**Figure 1**). A nouveau, c'est la valeur affective de l'art, au-delà de l'intérêt réel de Victoria pour les peintres anglais, qui joue ici un rôle ; mais si cette esquisse à l'huile, brossée rapidement, semble à première vue anodine, elle s'inscrit dans une série de commandes qu'Albert et Victoria ont passées à Landseer au début de la décennie 1840, qui ont, pour certaines, été largement diffusées par le biais de la gravure et ont contribué à fixer l'image d'une reine d'Angleterre et d'un prince consort incarnant les vertus domestiques prônées par la bourgeoisie. L'esquisse conservée en Allemagne a été réalisée dans le contexte de création par Landseer du *Château de Windsor* (*Windsor Castle in Modern Times*) entre 1841 et 1843, qui représente le jeune couple et leur petite fille dans un des salons de Windsor (**Figure 2**). Albert, de retour de la chasse, lève les yeux vers la reine en robe blanche qui lui présente un *nosegay*, petit bouquet de fleurs que l'on peut tenir à la main, tandis que la princesse royale Victoria, alors âgée de deux ans, joue avec le gibier mort abandonné sur un siège. En marge de cette principale commande, qui lui rapportera 800 guinées, Landseer réalise en 1842 des portraits plus modestes que Victoria et Albert s'offrent mutuellement à l'occasion de leurs anniversaires. L'un d'eux représente la reine tenant le prince de Galles, alors nourrisson, dans ses bras et menaçant de l'index la princesse royale qui tente de jouer avec son collier, un autre, le prince Albert tenant sa fille dans ses bras<sup>244</sup>. On retrouve dans l'esquisse de Berlin le bouquet de *Windsor Castle in Modern Times*, la robe blanche à ceinture rose dans laquelle la petite fille est, à chaque fois, représentée par Landseer, la robe au décolleté orné de dentelles que porte la reine dans le portrait offert à Albert, tout comme, d'ailleurs, le motif de l'enfant jouant avec les bijoux de sa mère. L'esquisse de Berlin, pour intime et secondaire qu'elle soit, donne donc

<sup>241</sup> Ces trois aquarelles sont mentionnées dans la notice biographique d'Edward Henry Corbould tirée des *Men of the Time. A Biographical Dictionary of Eminent Living Characters of both Sexes*, Londres, George Routledge & Sons, 1865, p. 293.

<sup>242</sup> *Die Kunstsammlungen ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich in Schloss Friedrichshof*, Berlin, Reichsdruckerei, 1896, p. 26 et planches suivantes. Le portrait de Lawrence n'apparaît pas dans ce catalogue, qui n'est pas exhaustif, mais dans la septième édition du catalogue du Kaiser-Friedrich-Museum et du Deutsches Museum : *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum*, Berlin, Verlag Georg Reimer, 1912 (septième édition), p. 225-226.

<sup>243</sup> Voir *Im Schatten der Krone. Victoria Kaiserin Friedrich. 1840-1901. Ein Leben mit der Kunst. Katalog zur Sonderausstellung vom 02.06 bis 31.10. 2001 und Bestandskatalog*. Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie, Michael Imhof Verlag, 2001, p. 20-21.

<sup>244</sup> Andreas Dobler, dans le catalogue *Im Schatten der Krone*, suppose que l'esquisse de Berlin est le pendant au dessin représentant le prince et Victoria. *Ibid.*

un aperçu de la pratique du portrait royal qui caractérise la période victorienne. C'est aussi en sens inverse que l'envoi de souvenirs s'effectue. On a déjà mentionné les tableaux que la princesse Friedrich offre à sa mère, pour perpétuer la tradition instaurée par le couple royal. Elle lui offre également, en 1876, un portrait d'elle par le peintre Heinrich von Angeli<sup>245</sup>.

La quatrième et dernière étape de cette exploration des bagages princiers est Darmstadt, capitale du grand-duché de Hesse, dont le prince héritier épouse en 1862 Alice du Royaume-Uni, fille de la reine Victoria et sœur de la princesse Friedrich. La princesse Alice, qui ne sera grande-duchesse qu'un an, puisqu'elle meurt de diphtérie en 1878 à l'âge de 35 ans, partage la passion pour l'art de ses parents et ses sœurs. Artiste amatrice, elle prend comme la princesse Friedrich des cours de peinture avec le paysagiste Paul Weber et caresse le projet, que sa mort précoce ne lui permet pas de réaliser, de fonder une colonie d'artistes dans les environs de Darmstadt. Sa correspondance témoigne de son intérêt pour la peinture, et, par ailleurs, du rôle éminemment affectif qu'elle joue pour les membres de la famille royale anglaise : ses visites du château de Heidelberg, où a œuvré un élève de Michel-Ange, celles des collections de peintures bavaoises et des musées de Rome lui permettent d'évoquer à plusieurs reprises, dans les lettres à sa mère, la mémoire du prince Albert et son amour de l'art<sup>246</sup>. Mais à nouveau, et peut-être, en l'occurrence, parce que le prince Albert était plus amateur de primitifs italiens que de l'école anglaise, le contexte familial artistique et binational dans lequel évolue la princesse Alice n'a que peu d'influence sur la circulation des tableaux anglais outre-Rhin. Comme pour sa sœur à Berlin, c'est dans l'intimité du foyer, de la sphère familiale, que se concentre le transfert, et à nouveau, l'aquarelle est prédominante : la princesse engage en effet un aquarelliste anglais pour enseigner le dessin à ses enfants. Il s'agit de William Montague Cooke, issu d'une famille d'aquarellistes, et qui s'est installé à Darmstadt en 1840 avec son épouse Mary, sœur de l'aquarelliste Thomas Shotter Boys. Or, ce dernier leur rend visite à plusieurs reprises et en profite pour réaliser plusieurs aquarelles, dont une d'après un croquis de son neveu, et qui représente le château de Kranichstein : ancien pavillon de chasse des grand-ducs de Hesse, il devient en 1863 la résidence du prince Louis et de la princesse Alice.

---

<sup>245</sup> Il est toujours conservé dans les collections de la couronne anglaise (RCIN 404633).

<sup>246</sup> Alice, *Grossherzogin von Hessen und bei Rhein, Prinzessin von Grossbritannien und Irland. Mittheilungen aus ihrem Leben und aus ihren Briefen*, Darmstadt, Verlag von Arnold Bergsträsser, 1884, p. 39, 73, 329. Ce ne sont d'ailleurs pas seulement les beaux-arts, mais aussi la musique qui joue pour la princesse ce rôle très proustien de remémoration : une représentation d'un oratorio de Mendelssohn à laquelle elle assiste en 1865, lui fait également se souvenir avec émotion de son père, chaque note éveillant le souvenir d'une remarque qu'il a pu faire sur la musique. *Ibid.*, p. 92.

L'aquarelle, acquise par le grand-duc de Hesse, beau-frère d'Alice, est exposée à la New Watercolour Society de Londres, la même année<sup>247</sup>.

Comme dans le cas de la princesse Friedrich, la circulation des œuvres s'effectue aussi en sens inverse, de l'Allemagne vers l'Angleterre, et ce, semble-t-il, plus fréquemment : la nostalgie qu'éprouve la princesse Alice, nouvellement arrivée en Hesse, à l'égard de son pays natal, des paysages écossais parcourus durant les séjours de la famille royale à Balmoral, n'est pas apaisée par les toiles de paysagistes anglais, mais par une œuvre du peintre de Darmstadt Paul Weber, le maître de dessin de la princesse, que l'Association des femmes de Darmstadt envoie en 1865 en Écosse pour qu'il réalise une vue du Loch Kathrin. Plus de 200 femmes de la ville se cotisent pour offrir ensuite le tableau à la princesse, pensant qu'un souvenir de la Grande-Bretagne lui fera plus plaisir qu'un paysage allemand<sup>248</sup>. Dans ce cas précis, ce n'est pas le simple envoi d'un tableau, mais un va-et-vient entre la Grande-Bretagne et l'Allemagne qui est provoqué par la présence outre-Rhin d'une princesse anglaise. Plus simplement, des œuvres allemandes voyagent régulièrement depuis le grand-duché de Hesse vers l'Angleterre, la princesse Alice ou la reine Victoria elle-même commissionnant des peintres actifs à Darmstadt, notamment pour représenter les membres de la famille ducale, en particulier les enfants de Louis et Alice<sup>249</sup>.

L'import d'œuvres d'art anglaises par l'entremise des aristocrates anglais mariés en Allemagne n'est donc pas aussi massif qu'on aurait pu le penser, et il concerne moins des logiques de collection qu'un registre affectif, relevant de l'intime et des liens familiaux. On peut cependant considérer la pratique des princesses royales anglaises comme partie intégrante du transfert artistique dont elles sont les vecteurs : la princesse Friedrich en particulier peint, on l'a vu, tout au long de sa vie. Si les jugements flatteurs de ses contemporains sont soumis à

---

<sup>247</sup> *British Drawings and Watercolours*, Guy Peppiatt Fine Art, 2021, p. 41. Sur la carrière de Shotter Boys, voir Matthew Hargraves, *Great British Watercolours : From the Paul Mellon Collection at the Yale Center for British Art*, Musée de l'Ermitage (Saint-Petersbourg, Russie), Virginia Museum of Fine Arts, Yale Center for British Art, 2007, p. 170.

<sup>248</sup> Alice, *Grossherzogin von Hessen und bei Rhein, Prinzessin von Grossbritannien und Irland. Mittheilungen aus ihrem Leben und aus ihren Briefen*, op. cit., p. 105. Adolf Beyer, dans article consacré au paysagiste, présente l'œuvre, reproduite en pleine page, comme un cadeau de mariage fait au prince Louis. Adolf Beyer, « Paul Weber », dans *Die Kunst für Alle*, 1916-1917, p. 445 et 448.

<sup>249</sup> On trouve ainsi dans les collections royales anglaises trois portraits de Christian Carl August Noack, peintre à la cour du grand-duché de Hesse à partir de 1855. Deux d'entre eux, un portrait du couple princier et de leurs enfants (RCIN 405047), et un autre de la princesse Victoria de Hesse, fille aînée de la princesse Alice (RCIN 400787), sont commissionnés par la reine Victoria, à laquelle sa fille a sans doute recommandé le peintre. Le troisième, qui représente Willem Jerve Koetjie, le jeune page javanais de la princesse Alice, mort de consommation en 1867 à l'âge de 17 ans (RCIN 403652), est un cadeau qu'Alice fait à sa mère l'année de la mort du jeune homme. La reine Victoria appréciait beaucoup Willem qui a notamment accompagné sa maîtresse à Balmoral en 1863. La grande-duchesse et la reine furent très affectées par sa mort. Voir Alice, *Grossherzogin von Hessen und bei Rhein, Prinzessin von Grossbritannien und Irland. Mittheilungen aus ihrem Leben und aus ihren Briefen*, op. cit., p. 191.

caution<sup>250</sup>, la pratique artistique de la princesse est à la limite de l'amateurisme : elle s'exerce avec constance, et, nomination de complaisance ou non, devient en 1860 membre d'honneur de l'Académie Royale de Berlin. Elle expose à plusieurs reprises, et plusieurs de ses œuvres sont reproduites dans les revues de l'époque, à la fois en Allemagne – ainsi dans le numéro de 1885 de *Die Gartenlaube*, qui publie la reproduction d'une marine réalisée à Gênes<sup>251</sup> (**Figure 3**) – et en Angleterre : dans le *Picture Magazine* de 1893, on retrouve la vue de la côte génoise (**Figure 4**), aux côtés d'une nature morte religieuse, *Sic transit Gloria Mundi*, et d'une étude de femme<sup>252</sup>. On peut noter que les deux revues présentent les œuvres de Victoria dans un contexte allemand : le texte du peintre Anton von Werner, qui accompagne la reproduction du paysage génois, insiste logiquement sur la formation que la princesse a reçue de ses confrères, comme Ascan Lutteroth, mais de façon plus surprenante, l'auteur anglais du *Picture Magazine* fait de même, sans mentionner les cours de dessin qu'ont dispensés à la princesse Edward Corbould et William Callow, et en associant dans un florilège d'images apparemment assemblées au hasard, les reproductions des œuvres de l'impératrice avec gravures d'après des peintres allemands, comme Albert Schröder ou Johannes Raphael Wehle, de sorte qu'un lecteur ignorant que celle que le magazine nomme « The Ex-Empress Friedrich » est la fille de la reine d'Angleterre pourrait la prendre pour une artiste allemande. Pourtant, si les portraits réalisés par Victoria portent la marque des leçons prises avec les peintres allemands, Angeli au premier chef, et des maîtres anciens qu'il lui a fait copier, comme Holbein<sup>253</sup>, ses paysages à l'aquarelle évoquent, logiquement, l'œuvre de son professeur William Callow, avec qui elle a réalisé des dessins dans les jardins de Sanssouci lors des visites du peintre en 1863 et 1874<sup>254</sup> ; certaines aquarelles de paysages italiens, réalisées juste avant la mort de l'impératrice, frappent par leur utilisation parcimonieuse de la matière et de la couleur, et le refus de toute idéalisation : l'alliance du bleu, du vert et du gris, et l'utilisation du lavis, la touche rapide évoquent la manière anglaise<sup>255</sup> (**Figures 5 et 6**). L'aquarelle itinérante telle que la princesse la pratique lors de ses voyages en Italie s'ancre d'ailleurs doublement dans la tradition anglaise, celle d'une pratique d'abord, l'esquisse en plein air, celle d'une technique ensuite, puisque le matériel qu'elle emploie, carrés d'aquarelle et boîte à couleurs, est importé de Londres<sup>256</sup>. Au

<sup>250</sup> Ils ne sont d'ailleurs pas tous dithyrambiques : le directeur général des musées de Berlin, Richard Schöne, trouve qu'elle manque de technique. *Ibid.*, p. 58.

<sup>251</sup> Anton von Werner, « Eine fürstliche Malerin », dans *Die Gartenlaube*, 1885, p. 761-762.

<sup>252</sup> *The Picture Magazine*, 1893, p. 241-244.

<sup>253</sup> *Im Schatten der Krone, Victoria Kaiserin Friedrich (1840-1901). Ein Leben mit der Kunst*, op. cit., p. 76.

<sup>254</sup> (Hessische Hausstiftung, Inv.-Nr. FRDH H 501 et FRDH H 500). *Ibid.*, p. 88-91.

<sup>255</sup> (Hessische Hausstiftung, Inv.-Nr. FRDH H 3038 et FRDH H 3025). *Ibid.*, p. 100-101.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 102.

demeurant, c'est à nouveau un rapport affectif à la peinture qui caractérise la production de Victoria : ses œuvres servent à la fois de journal de voyage, de souvenirs que l'on peut garder d'êtres chers, de cadeaux de Noël ou d'anniversaire à sa mère, son époux ou son beau-père.

Au tournant du siècle, il se produit un autre import artistique d'Angleterre, plus important, encore qu'il ne concerne pas uniquement les beaux-arts, et que ses ressorts soient cette fois différents. C'est le fils de la grande-duchesse Alice, Ernst Ludwig, grand-duc de Hesse à partir de 1892, qui en est le principal artisan. L'atavisme artistique des Hanovre et des Saxe-Coburg est très présent chez lui, et il s'intéresse beaucoup à la production artistique du pays de sa mère, où il se rend à de nombreuses reprises. Son intérêt se concentre surtout sur les arts appliqués et en particulier le mouvement des Arts & Crafts, qu'il contribue à diffuser en Allemagne, notamment en confiant à Mackay Hugh Baillie Scott et Charles Robert Ashbee, architectes et designers du mouvement, le soin de la décoration de la salle à manger et de la salle de réception du Nouveau Palais de Darmstadt<sup>257</sup>. Pour autant, il s'intéresse également aux beaux-arts et met en 1911 à disposition des artistes de la Mathildenhöhe, la colonie dont il est le fondateur et le mécène, un ensemble d'aquarelles anglaises et écossaises, pour les besoins d'une exposition. La *Kunstchronik* qui se fait l'écho de l'exposition présente les aquarelles comme appartenant au grand-duc<sup>258</sup>. La présentation qui en est donnée dans l'introduction au catalogue de l'exposition, rédigée par le peintre Adolf Beyer, est moins claire : la présence des aquarelles britanniques apparaît comme le résultat d'une collaboration entre la Mathildenhöhe et la Royal Society of Painters in Water Colors de Londres, à l'instigation du grand-duc<sup>259</sup>, et par ailleurs, on n'en trouve pas trace, par la suite, dans les collections ducales. Quoi qu'il en soit, propriété d'Ernst Ludwig ou non, 70 aquarelles, représentant pour la majorité des paysages, sont exposées avec les productions de la colonie. Il acquiert également, de façon avérée cette fois, plusieurs toiles de préraphaélites et d'artistes affiliés au mouvement des Arts & Crafts, tels John William Waterhouse<sup>260</sup> ou Edward Burne-Jones, dont un Saint Georges constitue la pièce maîtresse de sa nouvelle salle à manger<sup>261</sup>. La logique, ici, est bien différente : contrairement à celles de sa tante et de sa mère, l'activité de collection du grand-duc vise à

---

<sup>257</sup> Gerda Breuer, « Das ideale Haus — Mackay Hugh Baillie Schott, Charles Mackintosh und Leopold Bauer, drei Architekten der „Moderne“ », dans Gerda Breuer (dir.), *Haus eines Kunstfreundes: Mackay Hugh Baillie Scott, Charles Rennie Mackintosh, Leopold Bauer*, Stuttgart, Londres, Axel Menges, 2002, p. 19 et suivantes.

<sup>258</sup> *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 1911, p. 266.

<sup>259</sup> *Kunstaussstellung Darmstadt 1911: illustrierter Katalog ; 18. Mai bis Mitte Oktober 1911 im Städtischen Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe*, Darmstadt, 1911, p. 7.

<sup>260</sup> Hans Schweers, *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, K. G. Saur, 2002, p. 335.

<sup>261</sup> Susan P. Casteras, « Symbolic Debts to Preraphaelitism » dans Thomas T. Jobin, *Worldwide Preraphaelitism*, State University of New York Press, 2005, p. 119-144, ici 135.

satisfaire ses goûts propres, et à faire connaître et à diffuser outre-Rhin un pan bien précis de l'art anglais. On retrouve, par ailleurs, la même partition temporelle qui définit l'évolution des expositions d'art anglais en Allemagne : c'est à nouveau au tournant du siècle qu'un changement s'opère.

## 2. Des tableaux derrière des ballots de laine : les collections de la bourgeoisie marchande

Si les membres de la famille royale anglaise entretiennent un lien souvent affectif et familial à l'art de leur pays, et si les circulations de tableaux qu'induit leur présence outre-Rhin concernent surtout l'art du portrait, et dans une moindre mesure le paysage, la peinture ayant d'abord fonction de souvenir, il n'en va pas de même pour la deuxième catégorie d'acteurs qui facilitent le voyage des originaux anglais vers l'Allemagne, c'est-à-dire les marchands. L'étude des collections contenant des œuvres anglaises, et du profil de leurs propriétaires, fait émerger plusieurs personnalités qui comme les aristocrates, sont des figures intéressantes parce qu'essentiellement itinérantes.

Cette analyse s'articulera autour de plusieurs études de cas, choisies en raison de l'importance de leur collection en termes quantitatifs et de renommée, de leur diversité géographique et des conclusions que les parcours individuels de ces collectionneurs permettent de tirer : le contexte économique européen du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi les histoires individuelles et les liens familiaux exercent une influence notable sur le monde de l'art.

Le premier marchand dont la collection présente un intérêt est Edward Habich (1818-1898), brasseur de bière originaire de Cassel qui émigre aux États-Unis en 1845 et vit une trentaine d'années à Boston avant de revenir en Allemagne en 1878, sa fortune faite, pour s'adonner à sa passion pour les langues et les arts. Sa collection est mise en vente en 1892, à Cassel. Surtout consacrée aux primitifs flamands et aux maîtres de la Renaissance italienne, elle comprend cependant, outre une scène de café par William Hogarth, trois paysages de Thomas Gainsborough : un paysage représentant une chaumière dans les bois, une route de campagne à l'automne et une autre scène forestière avec une chaumière<sup>262</sup>. La proportion de tableaux anglais dans une collection qui compte plus de 160 œuvres est donc faible. Elle mérite cependant d'être mentionnée, dans la mesure où les paysages de Gainsborough, que le peintre

---

<sup>262</sup> Heinrich Lempertz, J. M. Heberle (éd.), *Katalog der ausgewählten und reichhaltigen Gemälde-Sammlung Edward Habich zu Cassel. Gemälde ersten Ranges von hervorragenden Meistern der holländischen, flämischen, deutschen, italienischen und englischen Schulen des 15.-18. Jahrh. Versteigerung zu Cassel durch Lempertz und Heberle*, Cologne, Dumont-Schauberg, 1892, p. 24-25.

anglais peignait par plaisir et non pour honorer des commandes, sont jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle moins connus et collectionnés que ses portraits : à Berlin, par exemple, le dépouillement des catalogues cités plus haut a permis d'en répertorier seulement trois. La profession de Habich ne joue ici qu'un rôle secondaire. Il est présenté dans l'intitulé du catalogue de sa collection comme un retraits, et de fait, sa fortune lui permet, dans les vingt dernières années de sa vie, de se consacrer entièrement aux humanités et surtout de voyager. Sa correspondance avec le compositeur et collectionneur Hermann Kerstner est émaillée d'évocations non seulement de salles de ventes dans différentes villes allemandes, mais aussi de séjours en Italie, à Paris, à Lille ou à Londres, où il se rend en 1890<sup>263</sup>.

Les pérégrinations du collectionneur jouent aussi un rôle important dans le deuxième cas, celui du marchand Friedrich Wilhelm Brederlo (1779-1862), dont la collection est mise aux enchères à Riga en 1894 après être restée une trentaine d'années en possession de ses héritiers. Il appartient à la minorité dominante des Germano-Baltes en Lettonie. Il prend la tête en 1825 d'un florissant commerce de vin et est, de 1840 à 1843, président du Comité de la Bourse<sup>264</sup>. Sa collection, qui est constituée de 200 œuvres, comprend de nombreuses toiles hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle, et des peintures contemporaines, parmi lesquelles 6 tableaux anglais : un paysage anonyme datant du XVIII<sup>e</sup> siècle, une scène de genre représentant une famille de paysans, également anonyme, une autre de David Wilkie, une scène de repos pendant la chasse par Edwin Landseer et deux sujets animaliers de l'élève de Landseer Abraham Cooper<sup>265</sup>. Brederlo acquiert une partie de sa collection par l'intermédiaire du frère du peintre Johann Peter Hasenclever, établi à Francfort, mais en achète une autre lui-même lors de ses nombreux voyages en France, en Allemagne, en Suède et en Angleterre, en passant par l'intermédiaire de marchands d'art, mais aussi en entrant directement en contact avec les artistes et en visitant les ateliers<sup>266</sup>. Dans le cas d'Abraham Cooper, c'est visiblement ce qui s'est passé, puisqu'une des deux toiles du peintre animalier, datée de 1816, est une œuvre de commande qui représente un cheval de chasse appartenant à Brederlo<sup>267</sup>.

<sup>263</sup> Slg. Kerstner/I/C/I/398/Nr. 26, Mappe 398, Blatt Nr. 15, 18, 26.

<sup>264</sup> Wilhelm Lenz (dir.), *Deutschbaltisches Biographisches Lexikon, 1710-1960*, Cologne, Vienne, Böhlau, 1970, p. 99.

<sup>265</sup> Wilhelm Neumann, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde der Friedrich Wilhelm Brederloschen Sammlung zu Riga*, Riga, Häcker, 1894, p. 11-12, 20, 40-41, 51, 89-90.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 12. En 1816, Cooper acquiert une certaine réputation en gagnant un prix pour sa représentation de la bataille de Ligny. On peut supposer que c'est ce prix qui a attiré l'attention de Brederlo. Cooper n'ayant pas voyagé, le contact s'est sans doute fait en Angleterre. La présence du marchand à Londres est attesté en 1812, date à laquelle il souscrit à une série de gravures d'après des peintures de maîtres anciens, éditée à Bond Street. C'est d'ailleurs le seul étranger sur la longue liste de ceux qui se portent acquéreurs. *The Quarterly Review*, 1812, volume 8, p. 6.

Le troisième cas est celui de Berthold Suermondt (1818-1887), homme d'affaires et notable d'Aix-la-Chapelle à la tête d'une entreprise d'acier et de fer. Sa collection, dont il fait don, pour partie, aux collections publiques de sa ville en 1882, comprend un paysage de John Constable, dont le titre allemand est *Nach dem Gewitter* (*Après l'orage*) et un portrait de femme de Joshua Reynolds<sup>268</sup>, dont les dates d'acquisition sont postérieures à 1859, puisqu'ils ne figurent pas dans le catalogue raisonné que Gustav Friedrich Waagen établit à cette date<sup>269</sup>.

La figure de Suermondt est intéressante à plus d'un titre, d'abord parce que c'est un des premiers collectionneurs allemands à acquérir un Constable, mais surtout parce que sa biographie s'inscrit doublement dans un parcours transnational qui touche à la fois la sphère professionnelle et la sphère privée, les deux s'articulant d'ailleurs étroitement. Suermondt est en effet né à Utrecht d'un père hollandais, lui-même banquier, et d'une mère anglaise. Après une enfance en Hollande, il se forme d'abord à Berlin, puis dans la Belgique francophone, à Seraing, sous les ordres de John Cockerill, un industriel d'origine anglaise, spécialisé dans le commerce du fer et de l'acier, et dans l'entreprise duquel son père a investi. C'est l'entreprise de Cockerill que reprend Suermondt en 1840, après avoir épousé la nièce de l'industriel, Amelie Elise, en 1838<sup>270</sup>. Il évolue donc dans un univers familial, géographique, culturel et linguistique très riche, entre les aires néerlandaise, anglaise, francophone et allemande.

Ce cosmopolitisme qui a déterminé, dès sa naissance, sa biographie, a certainement favorisé son accès au marché de l'art international, et peut-être, même si l'on est ici réduit aux conjectures, fait naître en lui certains goûts artistiques. Mais au-delà de l'éveil artistique de Barthold Suermondt, la filiation joue un rôle bien concret dans la constitution de sa collection de tableaux étrangers. Si la peinture anglaise y occupe une place toute relative, il convient tout de même de noter que son père, Yman Diderich Christian, également un collectionneur averti, s'intéresse à la peinture anglaise<sup>271</sup> et que sa collection comprend elle aussi un paysage de Constable, qui est mis en vente en 1877 à l'Hôtel Drouot parmi une trentaine de ses

<sup>268</sup> « Das Suermondt-Museum in Aachen », dans *Die Kunstchronik*, 1883, p. 217. Voir également Hans Schweers, *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, Munich, K. G. Saur, 2002, p. 7.

<sup>269</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Raisonnirender Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Barthold Suermondt zu Aachen*, Berlin, 1859.

<sup>270</sup> Dogmar Preising, « Bartholdt Suermondt (1818-1887). Vom Kunst-Sammler in Aachen zum Stifter in Aachen » dans Bert Kasties, Manfred Sicking (dir.), *Aachener machen Geschichte : Vierzehn Porträts historischer Persönlichkeiten*, volume 2, Aix-la-Chapelle, Shaker Verlag, 1999, p. 60-69, ici p. 61-62.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 62.



tableaux<sup>272</sup> : il s'agit d'une huile sur toile de 53 par 69 cm, dont le titre français est *La Mare*, représentant des vaches s'abreuvant au premier plan d'un paysage nuageux. Or, c'est justement cette toile que l'on retrouve, sous le titre *Après l'orage* (*Nach dem Gewitter*) dans la collection de Suermondt fils, et ce, étrangement, dès 1874, puisqu'elle apparaît dans le catalogue de l'exposition que le Musée Royal de peinture de Bruxelles consacre cette même année à la collection de l'industriel aixois, aux côtés d'autres peintures, des paysages français du XIX<sup>e</sup> siècle pour la plupart, que l'Hôtel Drouot met apparemment en vente trois ans plus tard<sup>273</sup>. Si la succession entre le père et le fils présente un mystère, elle contribue à mettre en lumière l'importance des liens familiaux, ici renforcés par des relations économiques, dans les circulations artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne, mais aussi le rôle des pays tiers comme la France ou les Pays-Bas, constituant des étapes dans des pérégrinations s'étirant durant des décennies.

La troisième étude de cas concerne une figure connue de l'histoire des collections publiques allemandes, le marchand hambourgeois Gustav Christian Schwabe (1813-1897), spécialisé dans le commerce de la laine. Installé à Liverpool à partir de 1838, il épouse, comme Suermondt, une Anglaise, et commence à y constituer une collection de peintures, essentiellement anglaises<sup>274</sup> : parmi ces dernières, on trouve à la fois des scènes de genre, des portraits, une quarantaine de paysages. Elles ont été réalisées à des périodes variées : on trouve aussi bien des marines des aquarellistes des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Bonington et Copley Fielding, un paysage d'Augustus Calcott, actif jusqu'en 1844, que des peintures réalisées dans les années 1880, comme celles de Philip Hermogenes Calderon et de son fils William Franck, de William Frederick Yeames ou de George Dunlop Leslie.

Ces peintres, tous nés durant la décennie 1830, à l'exception de William Calderon, né en 1865, doivent tout particulièrement être mentionnés dans le cas de la collection Schwabe, parce qu'ils permettent de poursuivre la réflexion, déjà esquissée autour de la famille royale

<sup>272</sup> *Catalogue de 34 tableaux modernes, provenant en partie, ainsi que un paysage par Meindert Hobbema, de la précieuse collection de feu M. Y.-D.-C. Suermondt, ancien directeur de la monnaie d'Utrecht, dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, salle Nr. 8, le lundi 26 février 1877, par le ministère de Me. Charles Pillet, commissaire-priseur, ... assisté de M. E. Féral, peintre-expert*, Typ. Pillet et Dumoulin, Paris, 1877, p. 8.

<sup>273</sup> *Catalogue de la collection de tableaux et dessins anciens et modernes de M. B. Suermondt exposée dans un but philanthropique au Musée Royal de peinture à Bruxelles*, Bruxelles, Combe & Van De Weghe, 1874, p. 124. La reproduction et les dimensions (51 x 71 cm) du tableau conservé à Aix-la-Chapelle ne laissent aucun doute quant au fait qu'il s'agit bien de la même œuvre. Voir le catalogue de la collection : « Gemälde », dans *Aachener Kunstblätter*, volume 28, Verlag des Aacheners Museumsvereins in Verbindung mit dem Verlag F. A. Mayer, Aix-la-Chapelle, 1963, p. 305.

<sup>274</sup> On y trouve également des œuvres de peintres de l'Ecole de Dusseldorf, comme Andreas Achenbach ou Adolf Tidemand, et français, comme Eugène Le Poittevin, Auguste Bonheur ou Horace Vernet. Sur les 128 tableaux de la collection, 100 ont été peints par des Anglais. *Verzeichnis der Gemälde der G. C. Schwabe-Stiftung*, Hamburg, Kunsthalle zu Hamburg, Grefe & Tiedemann, 1886.

anglaise, sur l'importance des liens affectifs, de la sphère intime, dans la constitution des collections et leur étude. Schwabe, installé en Angleterre, a en effet acquis une partie de ses tableaux sans passer par l'intermédiaire des galeristes, ces nouveaux acteurs d'un marché de l'art dont les règles changent profondément au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, mais en les achetant directement auprès des peintres avec lesquels il entretenait des liens amicaux.

Un des tableaux de la collection, *Les Amis à Yewden (Friends at Yewden)*, peint en 1882 par le miniaturiste Henry T. Wells, donne une idée des liens que Schwabe entretenait avec ces artistes. Il représente l'industriel allemand et les peintres George Dunlop Leslie, George Adolphus Storey, John Evan Hodgson, W. F. Yeames et Philip Calderon, au cours d'une partie de canotage sur la Tamise. La scène se situe à Yewden, dans le village de Hambleden, Buckinghamshire, où Schwabe et son épouse se sont installés au début des années 1870. Ce tableau frappe d'abord par l'impression de franche camaraderie, de convivialité qui s'en dégage. L'atmosphère est à la détente et au plaisir, comme le montrent les postures relâchées des corps, les uns debout mais en léger *contraposto*, les autres adossés à une barrière ou juchés sur un banc, un dernier étendu dans la barque. Les tenues, pantalons et chapeaux clairs, les sportifs ayant mis bas le veston, vont dans le même sens, tout comme l'animation du petit groupe apparemment saisi sur le vif en train de partager un moment de complicité et de loisir : les visages, en particulier celui de Schwabe, sont souriants et joyeux. Le collectionneur est d'ailleurs parfaitement intégré au groupe sans être particulièrement mis en valeur ; le tableau, et son titre le souligne nettement, représente des amis prenant du bon temps, et dont l'intimité qui les lie est encore renforcée par les éléments qui, au premier plan, excluent le spectateur de la scène : l'arbre dont le tronc barre toute la longueur de la toile et la barrière à droite. La pratique du collectionneur apparaît ainsi comme indissociable de liens amicaux.

Le tableau joue également, à bien des égards, sur son anglicité : le paysage qui s'y déploie, nettement délimité par la barrière au premier plan et alternant grands arbres, cours d'eau sinueux et demeure élisabéthaine que l'on devine à l'arrière-plan, enfouie dans la verdure, ancre la scène à la fois dans l'Angleterre rurale, où l'industrialisation n'a pas sa place et où, en revanche, la présence de l'aristocratie terrienne se fait sentir, notamment dans les manoirs et les châteaux que l'on y voit, et dans la tradition de la peinture anglaise qui la représente depuis le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup> John Harris, *The artist and the country house: a history of country house and garden view painting in Britain, 1540-1870*, Londres, 1979.

Outre le paysage, c'est dans la lignée d'un autre genre pictural, éminemment anglais, que le tableau s'inscrit, celui de la *conversation piece*, désignant à l'origine un portrait de groupe dans un cadre informel, mais que les peintres de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, au premier chef Gainsborough, ont régulièrement placé dans un paysage, en flanquant parfois les personnages d'un chien, comme ici<sup>276</sup>. Le tableau de Wells évoque justement, par la sociabilité masculine de plein air qu'il représente, un des premiers tableaux de Gainsborough, *Peter Darnell Muilman, Charles Crockatt et William Keable dans un paysage* (*Peter Darnell Muilman, Charles Crockatt and William Keable in a Landscape*), peint en 1750 et conservé à la Tate Gallery (**Figure 7**). Il évoque également, plus nettement encore, une autre *conversation piece* par Arthur Devis, datant de la même décennie, *Richard Moreton, Esq. de Tackley, avec son neveu et sa nièce John et Susanna Weyland* (*Richard Moreton, Esq. of Tackley with His Nephew and Niece John and Susanna Weyland*) (**Figure 8**) : on retrouve le propriétaire d'un *estate*, assis dans un paysage ordonné, séparé du spectateur par une barrière tronquée au premier plan, rythmé par la ligne serpentine du cours d'eau où la nièce et le neveu de Moreton sont allés pêcher les poissons qu'ils présentent à leur oncle. Ce dernier, assis dans une posture détendue, les jambes croisées, tient un livre à la main, comme Schwabe son journal, dont il marque encore la page avec le doigt, et qu'il a abandonné un instant pour désigner au spectateur le produit de la pêche enfantine. Il s'agit, comme Ann Bermingham le souligne, de représenter les loisirs permis par la richesse et la propriété terrienne<sup>277</sup>. Il n'est pas certain que Wells ait pensé à ces modèles au moment de peindre son portrait de groupe ; mais celui-ci s'inscrit malgré tout dans cette tradition iconographique. Intégration topographique donc, artistique ensuite, culturelle enfin : le canotage, encore que la traduction soit inexacte, est, dans la variante représentée ici, le *punting*<sup>278</sup>, un loisir et un sport typiquement anglais. La représentation de Schwabe en amateur d'art et collectionneur met donc l'accent sur son intégration dans le pays qu'il a choisi d'habiter et ses traditions, d'autant plus que la demeure qu'on aperçoit à l'arrière-plan est Yewden Manor, le manoir élisabéthain où Gustav et Helen Schwabe se sont installés : la comparaison implicite avec les membres de la *gentry* anglaise portraiturés sur leurs terres par Gainsborough dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle s'en trouve renforcée. Si l'on en croit les descriptions que font les critiques du tableau, la scène se déroule d'ailleurs sur le domaine

<sup>276</sup> Sur la catégorie de la outdoor conversation piece, voir notamment Kate Retford, *The conversation piece : making modern art in 18th century Britain*, New Haven, Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2017, notamment p. 129 et suivantes.

<sup>277</sup> Ann Bermingham, *Landscape and Ideology : the English Rustic Tradition, 1740-1860*, Londres, Thames and Hudson, 1986, p. 14 et suivantes.

<sup>278</sup> Le punt, que l'on voit dans le tableau, est une barque à fond plat très utilisé sur la Tamise et qu'on dirige, à la différence du canot, avec une petite rame et une grande perche de bois.

loué par le collectionneur, qui s'étend donc autour de la rivière<sup>279</sup>. On sait par ailleurs que l'homme d'affaires, malgré son seul statut de locataire, a entrepris des travaux à la fois à Yewden Manor même, en y ajoutant une aile et en agrandissant la construction principale, mais aussi dans le village de Henley, où il a fait construire des cottages en brique et silex<sup>280</sup> : ce détail a son importance, puisqu'il montre que Schwabe joue, consciemment ou non, le rôle du châtelain anglais, du *squire*, d'une part en transformant l'architecture locale, donc le paysage, et d'autre part en améliorant la vie matérielle des habitants, sans doute pauvres, du village. Le paysage servant de toile de fond à la scène de *punting* permet à Wells de dépeindre Schwabe non seulement comme l'ami des peintres au sens strict, affectif du terme, mais aussi dans une acception plus traditionnelle : il devient le digne héritier des aristocrates anglais cultivés, protecteurs des arts, et le détail architectural de l'arrière-plan indique subtilement la différence de statut du mécène et des peintres ; il est celui qui reçoit les artistes à sa table, sous son toit, et les fait vivre. Cette différence sociale est discrètement soulignée par le journal que tient le collectionneur à la main, comme le personnage non identifié à droite, possible double du spectateur, qui contemple le groupe sans intervenir : ce journal peut faire référence à l'ancrage de Schwabe, esthète mais aussi homme d'affaires, dans l'actualité économique et financière de son temps.

Pour autant, ce n'est pas le mécène que ceux qui ont appartenu au cercle artistique et amical de Schwabe gardent en mémoire, mais avant tout l'ami, et l'anglophile : on retrouve l'atmosphère de camaraderie et de chaleur humaine, et l'idée d'une assimilation par le mécène de la culture et des coutumes anglaises, dans les souvenirs des peintres et des membres de leur famille. Deux textes offrent en particulier un aperçu des rapports que Schwabe entretenait avec les artistes. Le premier est publié en 1927 par la nièce de William Frederick Yeames, Mary Stephen Smith. Elle y évoque la carrière de son oncle et les figures qu'elle a rencontrées par son intermédiaire, notamment Schwabe, dont elle garde un souvenir affectueux : le collectionneur, explique-t-elle, s'est toujours montré d'une extrême gentillesse à son égard lorsqu'elle était enfant, lui faisant régulièrement porter des caramels anglais d'Everton par son valet de pied<sup>281</sup>. Une fois encore, outre les rapports très affectueux que Schwabe entretient avec son cercle d'amis, c'est la référence anglaise – choix de la sucrerie, le *toffee*, typique d'un petit

---

<sup>279</sup> Le compte-rendu que fait un critique londonien de l'exposition de la Royal Academy en 1882 évoque le « Thames-wide garden » du collectionneur. Voir « The Exhibition of the Royal Academy », dans *The Art Journal*, 1882, p. 210.

<sup>280</sup> Ann Flinders Petrie, *A Short History of Yewden Manor and Greenlands*, Henley Archaeological & Historical Group, 1979, p. 21.

<sup>281</sup> M. H. Stephen Smith, *Art and anecdote : recollections of William Frederick Yeames, R.A., his life and his friends*, Londres, Hutchinson, 1927, p. 197.

village des environs, cérémoniel du présent apporté par un *footman* en livrée – qui saute aux yeux.

On retrouve, en filigrane, un portrait semblable dans l'ouvrage autobiographique *Our River* du peintre George Dunlop Leslie : comme son titre l'indique, le livre est moins consacré à la carrière du peintre qu'aux plaisirs procurés par la Tamise – flore, faune, parties de canotage. Le peintre y évoque longuement le séjour qu'il fait avec ses confrères à Yewden Manor au cours de l'été 1878, et dont on peut supposer que le souvenir est contenu dans le tableau de Wells. Non seulement le texte montre que Schwabe se livre fréquemment à des parties de *punting* avec ses amis peintres, et que le tableau représente une sociabilité bien réelle, mais il vient également renforcer l'impression de parfaite adaptation du mécène à son nouvel environnement culturel. L'auteur y décrit la passion de Schwabe pour le *punting*. Le marchand hambourgeois a une collection de barques et organise souvent, au beaux jours, des régates<sup>282</sup>. L'auteur décrit aussi, plus longuement, le jardin de Yewden Manor où Schwabe, qui participe d'ailleurs à des concours d'horticulture, plus précisément de chrysanthèmes<sup>283</sup>, cultive amoureusement une infinie variété de fleurs anglaises<sup>284</sup>, achevant donc sa transformation en parfait gentleman campagnard. Cette inscription matérielle de Schwabe dans le territoire anglais, ou tout au moins le caractère très anglais de sa maison, est d'ailleurs relevée par le paysagiste hambourgeois Ascan Lutteroth envoyé en Angleterre par la Kunsthalle de Hambourg pour évaluer la collection. Il note dans son journal : « une demeure ancienne, de style authentiquement anglais. Cromwell y a vécu<sup>285</sup>. » Cette citation, pour lapidaire qu'elle soit, place Schwabe, au moins spatialement, dans une longue tradition architecturale et historique anglaise. Dans *Our River*, l'idée d'un enracinement du collectionneur allemand dans la culture et le paysage anglais, son terroir, quasiment, est encore renforcée par le regard enthousiaste de Leslie sur ces mêmes hobbies : le peintre, en bon Anglais, partage la passion de Schwabe pour le *punting*, le jardinage et l'étude de la flore fluviale, sujets qui constituent

---

<sup>282</sup> George Dunlop Leslie, *Our River*, Londres, Bradbury, Agnew & Co, 1881, p. 57-58.

<sup>283</sup> Voir *The Garden. An Illustrated Weekly Journal of Gardening in All Its Branches*, 1895, Volume 46, p. 418. Il donne d'ailleurs son nom à une variété de chrysanthèmes. B. C. Ravenscroft, *Chrysanthemum Culture For Amateurs : Containing Full Directions For the Successful Cultivation of the Chrysanthemum For Exhibition and the Market*, Upcott, Gill, 1894, p. 51.

<sup>284</sup> « The garden, lawns, and flower-beds are most admirably managed (...) here, at Mr. Schwabe's own direction, patchwork and ribbon borders are unknown, and two large sloping banks are planted in glorious profusion and irregularity with every sort of hardy English flower. Pansies of every shade, masses of wallflowers, peonies, polyanthus, poppies, campanulas, lilies, and a host of others, all growing and blowing in the greatest beauty, and filling the air with delicious perfume. » George Dunlop Leslie, *Our River*, op. cit., p. 56.

<sup>285</sup> « Ein Haus, echt alt englischen Stils. Cromwell hat in dem Haus gewohnt. » Journal de Lutteroth, 7 octobre 1883, cité dans Werner Hofmann, Tilman Osterwold, *Gustav Christian Schwabe*, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Hans Christians, 1970, p. 29.

d'ailleurs le cœur de son ouvrage. L'*incipit*, est, à ce titre, révélateur : « Comme la plupart des garçons anglais, j'ai été dès ma plus tendre enfance captivé par le charme des bateaux<sup>286</sup>. » Schwabe partage donc des goûts à la fois très enracinés et très répandus dans une certaine couche de la société anglaise.

La transformation du collectionneur en parfait gentleman campagnard est intéressante à plus d'un titre ; d'abord, elle invite à interroger la façon dont le goût étranger pour la peinture anglaise s'inscrit ou non dans une anglophilie plus vaste. Ensuite, le mode de vie de Schwabe pose la question des usages et des sociabilités qui ont une influence sur la constitution d'une collection. De fait, les rapports entre le collectionneur allemand et ses artistes anglais semblent, si l'on en croit les témoignages, extrêmement cordiaux. Et ce sont peut-être les affinités culturelles évoquées plus haut et la façon qu'a Schwabe de se fondre harmonieusement dans son nouvel environnement qui expliquent, au moins en partie, l'affection avec laquelle les peintres dont il acquiert les tableaux parlent de lui. Dans *Our River*, George Dunlop Leslie présente toujours Schwabe comme son ami, ou son vieil ami, et jamais comme un client ou un mécène. C'est aussi le cas, on l'a vu, de Mary Stephen Smith qui évoque avec émotion le souvenir des caramels que l'industriel allemand lui offrait régulièrement, la gentillesse avec laquelle il s'est occupé de sa future femme lors d'un éprouvant voyage en chemin de fer, et, plus sérieusement, la première exposition de la collection Schwabe à la Kunsthalle, à l'occasion de laquelle Yeames et Calderon père et fils, venus superviser les opérations à la place de leur ami plus âgé et resté en Angleterre à cause de problèmes de santé, firent un scandale en voyant l'espace d'exposition, insuffisamment prestigieux, dans lequel le musée avait placé les œuvres, et le traitement cavalier réservé au généreux donateur<sup>287</sup>. Même si les peintres étaient eux-mêmes concernés par les conditions dans lesquelles la collection était exposée, puisqu'elle comprenait plusieurs de leurs œuvres, on ne peut qu'être frappé par le fait que les témoignages sur les rapports de Schwabe aux peintres anglais ne mentionnent jamais une relation mercantile entre les différents acteurs, mais toujours des liens personnels, affectifs, qui ont aussi une influence sur les circulations anglo-allemandes des acteurs.

D'autre part, l'inscription des goûts artistiques de Schwabe dans une anglophilie plus large se doit d'être soulignée, dans la mesure où elle apparaît dans la collection elle-même. Non seulement les tableaux ont été peints par des Anglais, mais les motifs qu'ils représentent

---

<sup>286</sup> « Like most English boys, I was from my earliest years greatly captivated by the charms of boats. » George Dunlop Leslie, *Our River*, op. cit., p. 1.

<sup>287</sup> M. H. Stephen Smith, *Art and Anecdote : Recollections of William Frederick Yeames, R.A., His Life and His Friends*, op. cit., p. 169 et p. 205-206. L'espace d'exposition ne comprenait que quatre salles au lieu des cinq initialement prévues. Voir Werner Hofmann, Tilman Osterwold, *Gustav Christian Schwabe*, op. cit., p. 33.

reflètent, d'une certaine manière, les activités anglaises du collectionneur, son cadre de vie : la Tamise, d'abord, qui rythme si intensément la vie de l'amateur de *punting*, est représentée dans des paysages, de Patrick Nasmyth ou Walter Field<sup>288</sup>, ce dernier étant justement spécialisé dans les vues de la Tamise. Le motif de la barque apparaît dans cette même toile de Field, *Windy Day on the Thames*, et dans un tableau de Calderon, d'obédience préraphaélite, *With the River* (**Figure 9**) : on y voit un couple en habits médiévaux se laissant porter, l'air rêveur, dans une barque dont le rebord est recouvert d'un tapis richement brodé. On trouve un thème semblable dans *Dilatory*, de Richard Redgrave, qui représente un petit mendiant rêvassant sur un pont, dans la forêt, perdu dans la contemplation de l'eau qui coule sous ses pieds<sup>289</sup>. La collection Schwabe est donc rythmée par les paysages fluviaux paisibles, incitant au repos, et les déplacements sur l'eau, les tableaux cités constituant autant d'échos, plus ou moins directs, à *Friends at Yewden* et aux souvenirs de George Leslie, à l'Angleterre telle qu'elle est vécue par le collectionneur hambourgeois qui organise régulièrement des régates.

Plusieurs toiles de George Leslie, justement, ajoutent un deuxième écho à l'anglicité schwabienne, puisqu'elles représentent ou bien l'espace du jardin et le plaisir esthétique et olfactif éprouvé face aux fleurs, plaisir visiblement partagé par le collectionneur jardinier et le peintre s'émerveillant devant la variété de la flore anglaise et fluviale dans ses ouvrages *Our River*, *Letters to Marco* et *Riverside Letters*<sup>290</sup>. On trouve ainsi, dans la collection Schwabe, quatre tableaux représentant tous des figures féminines associées à des fleurs dont elles se parent ou font des bouquets : *Nausicaa and her Handmaidens*, l'une d'entre elles achevant de couronner la princesse phéacienne de fleurs, une allégorie de la musique également couronnée de fleurs et de feuillages, *Celia's Arbour*, une figure féminine dans un jardin, sous une tonnelle, qui vient de cueillir des roses pour s'en faire un collier (**Figures 10 et 11**), et enfin, *Roses*, qui représente une jeune femme assise à une table, en train d'arranger des roses coupées dans des vases et une corbeille ; elle s'est interrompue dans son travail pour respirer le parfum d'une rose rouge (**Figure 12**)<sup>291</sup>. Tout dans ce tableau parle du plaisir quotidien, domestique, que l'on tire du jardin et des fleurs : la concentration de la figure féminine qui accorde à la rose toute son attention, tandis que la sobriété de l'arrière-plan, un mur gris simplement rompu par le miroir donnant un aperçu sommaire de la pièce, fait ressortir la profusion de formes et de

<sup>288</sup> *Verzeichnis der Gemälde der G. C. Schwabe-Stiftung*, op. cit., p. 3, 5, 8.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 3, 5, 7.

<sup>290</sup> George Dunlop Leslie, *Our River*, op. cit. ; *Letters to Marco*, New York, Londres, Macmillan & Co, 1893 ; *Riverside Letters*, New York, Londres, Macmillan & Co, 1896.

<sup>291</sup> *Verzeichnis der Gemälde der G. C. Schwabe-Stiftung*, op. cit., p. 6.

couleurs des roses, d'autant plus que celles-ci viennent envahir, en motifs stylisés, les vases où les bouquets seront placés. La circularité du miroir derrière la jeune femme vient répéter le jeu de courbes du corps, de la tête et du bras replié pour mieux respirer la rose, accentuant l'impression d'une parfaite harmonie entre le sujet et les fleurs. Un tableau pour un amoureux des jardins à l'anglaise envahis de roses, donc, tout comme l'est une toile de Calderon, *La Gloire de Dijon*, d'après le nom d'une variété de roses, celles que présente au spectateur, dans une corbeille, une jeune paysanne, et dont le titre n'est donc compréhensible que pour un amateur d'horticulture<sup>292</sup>. L'envahissement de la toile par les fleurs, lié à la présence féminine, se retrouve dans un paysage de Henry George Todd, *Spring*, qui représente deux jeunes filles en train de couper les branches d'arbres en fleurs dans une prairie ensoleillée : c'est, d'une certaine manière, une image semblable à celui du tableau de Leslie, celui d'une parfaite harmonie entre les figures, au-dessus desquelles les branchages forment des courbes protectrices, et la nature ; à ce jeu de courbes correspond les échos chromatiques, le blanc et le mauve des fleurs se retrouvant sur les tabliers des jeunes filles et le corsage de l'aînée. La ligne de l'horizon placée très haut contribue à nicher plus intimement encore les personnages dans le paysage et le vert amande de la prairie. Plus discrètement, enfin, on trouve d'autres figures féminines une fleur à la main dans la collection, comme par exemple la paysanne effeuillant une rose de Thomas Faed (*The Flower of Dumblane*)<sup>293</sup>.

Les deux passions anglaises de Schwabe sont donc mises à l'honneur dans sa collection. De façon plus générale, et sans qu'on puisse les rattacher à un intérêt connu du collectionneur, d'autres toiles évoquent différents domaines de la culture anglaise : la littérature, d'abord, avec une scène du *Roi Lear* par John Rogers Herbert ; l'histoire politique anglaise apparaît également, par exemple dans un tableau de John Pettie représentant le roi enfant Edouard VI signant sa première sentence de mort<sup>294</sup>. Mais le tableau de Calderon mentionné plus haut, *With the River*, fait aussi surgir un autre pan de la scène artistique anglaise de l'époque, à savoir les arts décoratifs. Le tapis de laine brodé qui recouvre le bord de la barque fait écho à un autre tableau de la collection Schwabe, *Commencement of the Woollen Trade*, par David Wilkie Wynfield (**Figure 13**), représentant les débuts du commerce de la laine en Angleterre et glorifiant le savoir-faire des tisserands anglais : ceux qui présentent leurs étoffes à une noble dame, sans doute une reine, dans un intérieur médiéval, sont des hommes d'âges variés, tous robustes, avec une musculature soigneusement mise en valeur et des traits

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 4-5.



réguliers ; la composition en frise, le grand format du tableau renforcent l'héroïsation par le peintre de ces artisans, qui rivalisent ici avec les héros de la peinture d'histoire. David Wilkie Wynfield se fonde ici sur l'histoire économique anglaise : l'Angleterre s'est affirmée au Moyen-Âge comme un des principaux centres européens de production et d'exportation de la laine ; mais le choix du sujet n'est pas anodin, à une époque où les arts décoratifs anglais, et notamment l'art de la tapisserie, de la broderie et du tissage, ont été revivifiés, sous la houlette de William Morris, par le mouvement des Arts & Crafts, justement par un retour à un modèle social et des techniques médiévales, et s'imposent comme une référence mondiale : la tapisserie à l'arrière-plan, qui représente justement quelques moutons dans un paysage vallonné, gardés par une bergère jouant du psaltérion, évoque cette double richesse, économique et artistique. Le tableau de Wynfield s'inscrit donc dans la vision idéalisée d'un passé national, et peut être considéré comme un hommage au talent des artisans et des artistes anglais.

La collection Schwabe se constitue dans un double enracinement du collectionneur, affectif d'une part, culturel d'autre part. Cet anglicisation à plusieurs échelles, qui a rendu possible la pratique esthétique du Hambourgeois, et, à l'inverse, s'en est trouvé renforcée, a sans doute été facilitée par la personnalité des peintres majeurs de la collection, à savoir les membres de la St. John's Wood Clique représentés dans le tableau de Wells : groupe informel d'artistes comme l'époque victorienne, plus précisément le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, en a tant produits, la « clique » du quartier londonien de St. John's Wood se caractérise par un esprit bohème, un goût pour les divertissements et les jeux d'esprit, des liens affectifs solides, et une conscience aiguë de leur appartenance à la nation anglaise.

Les membres du groupe et leurs familles partent ensemble à la campagne pour peindre et respirer le bon air. A plusieurs reprises, ils s'installent à Hever Castle, la demeure de la famille Boleyn, dans le Kent, un manoir édifié au XIII<sup>e</sup> siècle et qui est à l'époque disponible à la location. La description que George Adolphus Storey et la nièce de William Frederick Yeames font de ces séjours dans leurs mémoires frappent à la fois par l'atmosphère de chaleur humaine et d'insouciance qui s'en dégage, et, en filigrane, l'importance accordée au poids de l'histoire et de la tradition anglaises. Storey commence le chapitre consacré à Hever Castle par un rappel du rôle historique du château, témoin des amours de Henri VIII et de la malheureuse Anne Boleyn, pour déclarer ensuite vouloir faire revivre un passé moins éloigné et plus joyeux, celui du séjour des peintres et de leurs familles, où les couloirs résonnaient des rires des

enfants<sup>295</sup>. Mary Stephen Smith décrit également « une charmante demeure ancienne, qui n'a pas été rénovée, pleine de la romance que suscite la tradition ... » et évoque le spectre sans tête d'Anne Boleyn, qui, dans la tradition des romans gothiques anglais, est censée arpenter les couloirs du château la nuit, au grand effroi de Mrs. Yeames, puis elle décrit, croquis des principaux intéressés à l'appui, les parties de pêche mouvementées et les soirées au coin du feu<sup>296</sup>.

Ce mélange de goût pour la tradition et d'intimité familiale se retrouve dans les œuvres des peintres : en 1869, un an après le séjour relaté par Mary Stephen Smith, William Frederick Yeames représente l'effroi de son épouse dans *A Visit to the Haunted Chamber*, où deux femmes en habits d'équitation contemporain, robe noire et haut de forme à voilette, pénètrent avec précaution dans une chambre d'époque Tudor. Un autre tableau réalisé par Storey est, plus encore que celui de Yeames, représentatif de ces deux tendances qui caractérisent l'art de la St John's Wood Clique : il s'agit de *Children at Breakfast*, ou *Breakfast* réalisé l'année même du séjour des Storey à Hever en compagnie des Calderon (un séjour familial au sens strict du terme, puisque Mrs. Calderon est la sœur de George Storey) et dont Schwabe fait l'acquisition. Il est répertorié dans l'inventaire de sa collection sous le titre allemand *Madame Calderon et ses enfants (Frau Calderon und Kinder*<sup>297</sup>). Dans ses mémoires, Storey décrit ainsi la genèse du tableau :

« Un jour, ma sœur, Mrs. Calderon, me demanda si j'avais vu les enfants en train de petit-déjeuner, et ajouta qu'ils formaient un charmant tableau. J'allais donc voir les enfants qui déjeunaient : quatre bouts de chou assis en rang à une haute table, sous un large oriel, la lumière entrant à flots derrière eux et illuminant leurs cheveux blonds, tandis que l'éclat de la nappe blanche illuminait leurs joyeux petits visages. Oui, ils formaient vraiment un charmant tableau, et je l'ai peint comme je l'ai vu<sup>298</sup>. »

On note ici la spontanéité du geste artistique qui surgit naturellement du cadre domestique, et, en même temps, l'intérêt esthétique que présente la vision quotidienne des

<sup>295</sup> George Adolphus Storey, *Sketches from Memory*, Londres, Chatto & Windus, 1899, p. 332-333.

<sup>296</sup> « a charming old place, at yet unrestored, full of the romance of tradition... » M. S. Smith, *Art and Anecdote : Recollections of William Frederick Yeames, R.A., His Life and His Friends*, op. cit., p. 160 et suivantes.

<sup>297</sup> *Verzeichnis der Gemälde der G. C. Schwabe-Stiftung*, op. cit., p. 7. Le tableau est répertorié dans les collections de la Kunsthalle jusqu'en 1919, date à laquelle il est vendu à la galerie Louis Bock & Sohn à Hambourg. HAHK: Kartothek der ausgeschiedenen und getauschten Bilder.

<sup>298</sup> « One day my sister, Mrs. Calderon, asked me if I had seen the children at breakfast, and said they made quite a picture. So I went to see the children at breakfast, and there were four little trots all of a row, seated at a high table under a large oriel window, the light streaming in behind them, and shining through their fair hair, while the reflection from the white table-cloth lighted up their merry little faces. Yes, they did make quite a picture, and I painted it just as I saw it. » George Adolphus Storey, *Sketches from Memory*, op. cit., p. 333.

enfants dans un cadre architectural médiéval et la parfaite harmonie (effet de lumière, contraste d'échelles) naissant de la confrontation entre le motif domestique et le motif historique. La toile repose d'ailleurs sur cette alliance réussie des contrastes et des époques, traitée avec un certain humour dans les détails des petites jambes trop courtes pour le monumental rebord de l'oriel, et les objets domestiques (panier, chapeaux des enfants) jetant des taches colorées sur les austères murs blancs.

Le tableau, par bien des aspects, est très anglais : les enfants mangent du porridge<sup>299</sup>, devant un détail architectural typiquement anglais (un oriel) et dans une demeure où ont vécu des figures essentielles de l'histoire politique anglaise. On peut donc, comme pour *The Commencement of the Woollen Trade*, en faire une lecture nationale, d'autant plus que c'est justement cet ancrage national, cette anglicité consciente, qui caractérise les peintres de la Clique, leur pratique artistique, bien sûr, mais pas seulement. Une large partie de l'œuvre de Storey, Yeames ou Calderon est consacrée à la représentation, dans une veine troubadour, de scènes historiques anglaises ayant pour cadre la période Tudor ou celle des Stuart<sup>300</sup>. En outre, les écrits des membres de la St John's Wood Clique sont émaillés de remarques témoignant ou bien d'une conscience très nette de la valeur de la peinture anglaise, ou bien de l'anglicité de leur mode de vie. C'est à nouveau l'autobiographie de George Adolphus Storey qui fournit les exemples les plus parlants, dans un chapitre consacré à sa rencontre avec le peintre Charles Robert Leslie, le père de George Dunlop. Cette rencontre intervient au début de sa carrière, alors que Storey, âgé d'une quinzaine d'années, vient de rentrer d'un séjour à Paris où il s'est formé à copier les maîtres français comme Girodet et Prud'hon. En pénétrant dans le *drawing-room* du peintre, il est frappé par la beauté des gravures d'après les maîtres de l'âge d'or de la peinture anglaise, Constable, Turner ou Reynolds, et ce d'autant plus que les Français n'ont cessé de lui affirmer péremptoirement que les Anglais ne savaient pas dessiner, le brouillard des îles britanniques les empêchant de distinguer les beautés de la nature. Il montre ensuite ses croquis à Leslie, qui lui fait des compliments, avant de lui conseiller, s'il retourne à Paris, de copier plutôt les maîtres italiens et hollandais, car les peintres français leur sont très inférieurs<sup>301</sup>. En quelques phrases, Storey affirme donc doublement la valeur des peintres anglais injustement dénigrés dans un pays dont les artistes peuvent également être jugés

<sup>299</sup> Le tableau, mis en vente en 2004 par Sotheby's, est maintenant répertorié sous le titre *Porridge Time*.

<sup>300</sup> Roy C. Strong, *And when did you last see your father? : the Victorian painter and British history*, Londres, Thames and Hudson, 1978, pp. 136-137 ; Edward Morris, *And when did you last see your father? : catalogue to accompany an exhibition about the painting by W.F. Yeames - its background and fame, the St. John's Wood Clique and 19th century paintings of the English Civil Wars*, Walker Art Gallery, Liverpool, 13 November 1992-10 January 1993, Liverpool, National Museums & Galleries on Merseyside, 1992.

<sup>301</sup> George Adolphus Storey, *Sketches from Memory*, op. cit., p. 59-60.

médiocres. Un peu plus loin, il se remémore avec plaisir les moments passés en visite chez les Leslie, décrivant la maison qu'ils habitent à Abercorn Place comme « un charmant foyer anglais », insistant donc, là encore, sur une appartenance nationale qui s'exprime ici dans la vie quotidienne, de façon similaire à ce qui apparaît dans *Children at Breakfast*.

Mais cette conscience nationale très marquée a pu aussi prendre une tonalité plus patriotique et belliqueuse : la plupart des membres de la St. John's Wood Clique, entre autres Storey, Leslie, Calderon ou Yeames, rejoignent en effet le corps des Artists' Rifles, un régiment de volontaires composé de peintres, sculpteurs, musiciens ou acteurs, fondé après la tentative d'attentat contre Napoléon III, en 1859, alors que le Grande-Bretagne, tenue par certains pour responsable, craint des représailles françaises<sup>302</sup>.

Le patriotisme marqué des peintres de la Clique ne laisse en rien préjuger les opinions politiques de leur collectionneur. Pour autant, on ne peut qu'être frappé par la manière dont cet homme d'affaires allemand a non seulement embrassé avec enthousiasme les us et coutumes de son pays d'adoption, mais a également choisi d'acquérir en priorité les œuvres d'artistes se définissant eux-mêmes, et définissant leur travail, comme essentiellement anglais<sup>303</sup>.

En ce sens, donc, la collection Schwabe se démarque nettement des autres exemples évoqués plus haut, par la quantité de tableaux anglais qu'elle contient, leurs caractéristiques et l'identité des artistes qui les ont peints, la personnalité du collectionneur et le contexte géographique, culturel et affectif dans lequel les tableaux ont été acquis. À chaque fois, l'Angleterre apparaît de façon éclatante comme l'élément central, constitutif de la collection, ce qui a présidé à sa constitution et lui donne pour ainsi dire son identité : un ancrage national qui dépasse le cadre de l'art proprement dit, et dont les acteurs, collectionneur et peintres, sont visiblement conscients.

---

<sup>302</sup> Barry Gregory, *A History of The Artists Rifles 1859–1947*, Barnsley, Pen & Sword Books, 2006, notamment p. XVI et suivantes, p. 7, 14, 49, 102 et suivantes ; voir également Edward Morris, *Edward Morris, And when did you last see your father? : catalogue to accompany an exhibition about the painting by W.F. Yeames - its background and fame, the St. John's Wood Clique and 19th century paintings of the English Civil Wars*, Walker Art Gallery, Liverpool, 13 November 1992-10 January 1993, op. cit., p. 13.

<sup>303</sup> Cette appartenance nationale semble dans certains cas d'autant plus consciente et réfléchie qu'elle est parfois, de façon parodique, mise à distance : l'excentrique John Rogers Herbert, dont Schwabe acquiert huit tableaux, était bien connu pour parler anglais avec un accent français exagéré, alors qu'il ne maîtrisait aucunement la langue de Molière. Voir George Adolphus Storey, *Sketches from Memory*, op. cit., p. 356-357.

### III. Des collections privées aux collections publiques.

L'image, évoquée par Mary Stephen Smith, des peintres Yeames et Calderon à Hambourg, furieux de voir leur ami confronté à l'ingratitude d'un musée qui lui doit une centaine de tableaux, mène à la question des collections publiques, puisque celle de Schwabe change de statut à partir de 1886, en devenant la propriété de la Kunsthalle de Hambourg. C'est à l'espace muséal qu'il s'agit de revenir pour achever ce tableau de la présence des peintures anglaises dans l'Allemagne, en interrogeant leur conservation pérenne dans les musées, après nous être intéressée à leurs expositions temporaires dans le premier chapitre de cette étude. Les liens entre collections privées et collections publiques sont étroits : les collections princières constituent les premiers espaces muséaux, puisqu'elles s'ouvrent dès le XVIII<sup>e</sup> siècle au public, et fournissent aux musées dont les princes initient la création au XIX<sup>e</sup> siècle l'essentiel de leur fonds ; d'autre part, aux mécènes princiers s'ajoutent et succèdent les représentants de la bourgeoisie fortunée, dont l'activité de mécénat concerne les institutions tout autant que les artistes, en particulier à partir du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, dans une logique de patriotisme, de prestige et d'intérêt bien compris<sup>304</sup>. Enfin, outre les donations, les musées acquièrent une partie de ces collections lors de leur mise sur le marché.

Cette analyse s'articulera autour de trois points. Premièrement, on peut se poser la question du rôle de ces collections dans la réception générale de la peinture anglaise outre-Rhin et leur perception en Allemagne et en Angleterre. Deux exemples s'opposent ici, celui de la donation Schwabe, perçue par plusieurs commentateurs allemands et anglais comme une étape essentielle dans la connaissance de l'art anglais non seulement en Allemagne, mais aussi sur le continent, et celui de la collection du marchand de l'art viennois installé à Paris Charles Sedelmeyer, qui fait don de plusieurs œuvres aux collections royales de Berlin en 1896. Mise en vente à Paris en 1907, elle suscite des commentaires mitigés outre-Manche, certains critiques anglais s'interrogeant sur la qualité et le juste prix des tableaux qu'elle contient. Deuxièmement, la collection de Sedelmeyer ajoute des éléments à l'analyse du rôle que les pays-tiers, et notamment la France, jouent dans les transferts artistiques entre l'Angleterre et

---

<sup>304</sup> Sur les donations en Allemagne et en France, et les raisons qui poussent les collectionneurs à devenir des mécènes, voir Thomas Gaehtgens, « Wilhelm von Bode und seine Sammler » dans Ekkehard Mai (dir.), *Sammler, Stifter und Museen : Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 1993, p. 153-185, en particulier p. 169-170. La légitimité apportée par la mise en avant d'une collection d'art ancien, que Thomas Gaehtgens évoque dans le cas des collectionneurs berlinois, ne s'applique qu'imparfaitement dans les cas étudiés. Sur les donations en France à la même époque, et l'argument du patriotisme mis en avant par les musées, voir Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : l'exemple du musée du Louvre », dans *Romantisme*, 2001, Nr. 112, p. 45-54.

l'Allemagne : Paris apparaît à nouveau comme un creuset, une étape fondamentale dans les circulations transnationales. Enfin, la politique d'acquisition des musées allemands se fait le reflet des goûts des collectionneurs et des transformations du marché en intégrant tardivement des tableaux anglais aux collections publiques.

### 1. De généreux donateurs

En 1886, Schwabe fait don de sa collection à la Kunsthalle de Hambourg. La donation s'accompagne de la création de la Fondation G. C. Schwabe, tandis que Schwabe est nommé citoyen d'honneur de la ville<sup>305</sup>. La vive réaction des peintres Yeames et Calderon, estimant que l'espace d'exposition ne met pas en valeur la collection, outre qu'elle met en lumière l'importance des attachements individuels dans l'histoire des circulations artistiques, souligne les enjeux de cette donation en termes de notoriété pour le collectionneur, qui acquiert une certaine renommée à la fois à Hambourg, en Allemagne et en Europe. Schwabe en est bien conscient, qui au moment de proposer cette donation à la Kunsthalle, en 1883, exige en contrepartie la création d'un espace d'exposition dédié, avec son nom en bonne place, et l'assurance que ses tableaux ne seront pas montrés avec d'autres œuvres qui n'appartiendraient pas à sa collection<sup>306</sup>. Il déclare également vouloir attendre que les salles soient créées avant d'expédier ses tableaux à Hambourg<sup>307</sup>. Le collectionneur est donc très conscient du prestige accru qu'il retirera de la transaction, un prestige qui concerne également, bien sûr, les peintres anglais et l'art anglais en général. On peut d'ailleurs aussi interpréter en ce sens la colère de Yeames et Calderon.

De fait, l'enjeu n'est pas négligeable, comme le montre la réaction des critiques d'art allemands et anglais lorsque la Kunsthalle de Hambourg expose la collection au public en 1886. Les articles qui commentent l'exposition insistent tous sur l'importance qu'elle revêt dans l'histoire de la réception continentale de la peinture anglaise, en la présentant à la fois comme un évènement majeur et comme un épisode venant s'inscrire dans un temps plus long des relations artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne, *a fortiori* le reste de l'Europe. Dans l'article de la *Zeitschrift für bildende Kunst* où il évoquait la déception générale suscitée par la

---

<sup>305</sup> Werner Hofmann, Tilman Osterwold, *Gustav Christian Schwabe*, op. cit., p. 16 et suivantes.

<sup>306</sup> « Protokoll des Vorsitzenden der Verwaltung der Kunsthalle Bürgermeister Weber, am 31. 7. 1883 ». Cité dans *ibid.*, p. 27.

<sup>307</sup> « Sobald die Räume fertig sind, kommen meine Gemälde nach Hamburg, bis dahin bleiben sie in London. » Lettre de G. C. Schwabe au maire de Hambourg Hermann Weber, 12 novembre 1883, cité dans *ibid.*, p. 29.

frilosité anglaise vis-à-vis du marché de l'art allemand, Woldemar von Seidlitz évoque d'abord l'Exposition Universelle de 1855 à Paris, celle de Anvers en 1885, où les spectateurs ont pu découvrir quelques tableaux anglais, avant de revenir sur la *Jubiläumsausstellung* de Berlin et l'enthousiasme qu'elle a suscitée, pour présenter enfin la création de la G. C. Schwabe Stiftung comme le couronnement de cette réception tardive, qui coïncide, outre-Manche, avec la *Manchester Jubilee Exhibition* de 1887<sup>308</sup>. En 1886, Walter Armstrong, pour *The Art Journal*, analyse de la même manière le don de Schwabe à la Kunsthalle de Hambourg, dans un article dont le titre dit bien toute l'importance accordée à ces nouvelles acquisitions : « Une collection pionnière de peintures anglaises ». Evoquant une remarque désagréable d'un critique français à l'égard de l'art anglais, il admet que ce dernier est toujours relativement peu connu sur le continent et revient sur la maigre représentation de la peinture anglaise sur le continent. Il mentionne ainsi les modestes salles anglaises du musée du Louvre et du musée de l'Ermitage avant de poursuivre : « Il n'est possible d'avoir un aperçu du statut réel de l'art anglais dans aucune autre collection étrangère. Mais cette exclusivité sera bientôt battue en brèche<sup>309</sup>. » Une fois de plus, l'initiative de Schwabe est perçue d'emblée dans son historicité, comme symptomatique d'une période de transition où la perception de la peinture anglaise sur le continent et en Allemagne change fondamentalement.

A ce titre, d'ailleurs, il n'est pas anodin que les articles consacrés à la collection se penchent avant tout sur les peintures anglaises, en laissant de côté le reste : en 1889, un article de la *Kunstchronik* présente même la collection comme exclusivement composée de tableaux anglais<sup>310</sup>. Même les auteurs français présentent la collection Schwabe comme une collection de peinture anglaise<sup>311</sup>. La peinture française est, il est vrai, bien modestement représentée dans la collection Schwabe, mais le fait que la plupart des comptes rendus la passent purement et simplement sous silence, tout comme les quelques tableaux allemands et belges qui s'y trouvent est en soi significatif : c'est cette fois l'Angleterre, et non la France, qui est sur le

<sup>308</sup> « Hatte schon die Berliner Jubiläumsausstellung die Empfindung geweckt, dass die Kunst jenseits des Kanals einen ganz eigenartigen und besonders hohen Aufschwung genommen, so wurde dies durch die Jubiläumsausstellung in Manchester zur Gewissheit erhoben. Zugleich konnte bei letzterer Gelegenheit die Überzeugung gewonnen werden, dass die Schwabe'sche Sammlung thatsächlich ein treues Bild der englischen Kunst in ihren Hauptrichtungen und Hauptmeistern bietet ». W. von Seidlitz, « Die Schwabe'sche Sammlung in der Hamburger Kunsthalle », dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1889, p. 11, cité dans *ibid.*, p. 36.

<sup>309</sup> « In no other foreign collection can even a glimmering of the truth as to the status of English Art be obtained. But before many months are over a really serious breach in this exclusiveness will be made. » Walter Armstrong, « A Pioneer Collection of English Pictures » dans *The Art Journal*, 1886, p. 1-5, ici p. 2.

<sup>310</sup> « Die Schwabe-Galerie umfasst 128 Gemälde der modernen englischen Schule », écrit ainsi le commentateur. « Sammlungen und Ausstellungen », dans *Kunstchronik*, 1886-1887, p. 57.

<sup>311</sup> Paul Leprieux, dans le *Bulletin des Musées* de 1892, évoque ainsi une « suite de tableaux anglais ». Paul Leprieux, « Mouvement des musées » dans *Le Bulletin des Musées*, 1892, Nr. 4, p. 135.

devant de la scène – l’Angleterre, mais aussi Hambourg, et plus largement l’Allemagne, qui peut à présent se targuer de posséder « la seule collection du continent qui permet de se faire une idée précise des caractéristiques des écoles de peinture anglaises<sup>312</sup>. » La Kunsthalle soigne d’ailleurs la publicité qui entoure la création de la nouvelle collection, notamment grâce à la publication, en 1890, d’un luxueux album de photographies reproduisant 17 des tableaux anglais de la collection, que l’on peut se procurer dans toutes les librairies, et dont les réclames viennent s’insérer dans plusieurs revues d’art de la même année<sup>313</sup>. La gloire rejaillissant sur la ville de Hambourg est soulignée dans le texte de la réclame et à nouveau, seule la partie anglaise de la collection est mentionnée.

L’idée selon laquelle la réputation artistique de l’Allemagne est concernée par la donation Schwabe s’exprime aussi d’une autre manière, plus inattendue : la ville de Hambourg, reconnaissante, octroie à Schwabe le titre de citoyen d’honneur de la ville. Le document qu’on lui transmet officiellement est illustré par une aquarelle réalisée par le peintre berlinois Adolph von Menzel, qui représente Hammonia, l’allégorie de la ville de Hambourg, sous l’autorité de laquelle un homme en fraise et pourpoint inscrit le nom du mécène dans un livre d’or (**Figure 14**). L’œuvre de Menzel est intéressante par plusieurs aspects : d’abord, il s’agit d’une aquarelle, technique adaptée au format et au contexte d’envoi et de réception du document honorifique, mais qui s’intègre aussi dans la tradition picturale anglaise et plaira donc d’autant plus au destinataire et à ses amis ; c’est ce que souligne l’historien de l’art J. Th. Schultz dans un article consacré à l’exposition de l’aquarelle de Menzel et publié dans le *Hamburgischer Korrespondent*<sup>314</sup>.

De fait, il ne s’agit pas seulement, avec l’illustration de Menzel, d’honorer la générosité de Schwabe, mais aussi de faire connaître la peinture allemande en Angleterre. A ce propos, le texte qu’Alfred Lichtwark, le directeur de la *Kunsthalle*, rédige à propos du titre de citoyen d’honneur de Schwabe, est révélateur. Il indique en effet avoir sollicité les services de Menzel car ce tableau, une allégorie de la ville de Hambourg inscrivant le nom de Schwabe dans un livre d’or sous le drapeau anglais, se doit de jeter une lumière favorable sur l’art allemand : Schwabe vit en Angleterre, il fréquente les peintres anglais, et le tableau de Menzel, par son

<sup>312</sup> « Sammlungen und Ausstellungen », dans *Kunstchronik*, 1886-1887, op. cit.

<sup>313</sup> Voir par exemple *Die Kunstchronik*, 1889-1890, p. 111.

<sup>314</sup> « Das Bild wird dem neuen und kunstsinnigen Ehrenbürger Hamburgs die Freude bereiten, zu welcher es bestimmt ist, und im Lande der « Wasserfarbenmalerei » die hohe Ehre finden, die es verdient, unserer deutschen Kunst zu Ruhme. » J. Th. Schultz, « Ausstellung von Prof. Adolph Menzel’s Gemälde zum Ehrenbürgerbrief von Herrn G. C. Schwabe », dans *Hamburgischer Correspondent*, 18. 7. 1887, cité dans Werner Hofmann, Tilman Osterwold, *Gustav Christian Schwabe*, op. cit., p. 20.



intermédiaire, peut donc contribuer à la renommée de la peinture allemande en Angleterre<sup>315</sup>. Si la technique utilisée peut évoquer l'Angleterre, ses motifs, eux, sont résolument continentaux. Il n'est pas anodin qu'il s'agisse d'une allégorie, qui, par les codes iconographiques qu'elle mobilise – les *putti* et les tritons, Neptune au premier plan, d'une part, les costumes, d'autre part, qui ancrent la scène dans un XVII<sup>e</sup> siècle fantasmé— se place dans une certaine tradition de la grande peinture académique et de la peinture d'histoire : c'est à la fois ce qui, dans la majeure partie du XIX<sup>e</sup> siècle, caractérise, pour les contemporains, la peinture allemande, et ce qui s'oppose à la peinture anglaise, telle qu'on la perçoit outre-Rhin et telle qu'elle est représentée dans la collection Schwabe, où dominent la peinture de paysage et la peinture de genre. Le dynamisme de la composition qui fait émerger au premier plan les corps des divinités marines, les corps et les visages des *putti* évoquent irrésistiblement Rubens, que Menzel admirait profondément et qu'il a copié : cette œuvre, qui dans son iconographie comme dans son style s'inscrit dans la grande tradition de la peinture d'histoire continentale, doit porter les couleurs allemandes en Angleterre, selon Lichtwark, et faire ainsi pendant au don éminemment anglais de Schwabe à Hambourg.

D'ailleurs, la postérité de l'aquarelle de Menzel montre bien à quel point la question de sa double inscription nationale (une œuvre réalisée par un peintre allemand et qui représente une ville allemande) est importante : en 1887, le journal hambourgeois *Reform* publie une reproduction de l'aquarelle pour accompagner un article évoquant le titre de citoyen d'honneur décerné à Schwabe<sup>316</sup>. En 1888, la *Illustrierte Zeitung* publie un article consacré à l'aquarelle et rendant hommage au talent de Menzel<sup>317</sup>. Le texte est doublement patriotique : au niveau régional, d'abord, puisqu'il souligne la fierté que la création d'une telle œuvre a suscitée à Hambourg et le sérieux avec lequel Menzel a mené ses recherches pour représenter au mieux Hammonia, en la couronnant des deux tours visibles sur le blason de la ville ; au niveau du Reich, ensuite, puisque l'auteur, pour mettre en lumière la fierté de Hambourg face au travail de Menzel, lui donne l'importance d'une allégorie de Nuremberg par Dürer, inscrivant donc l'œuvre du Berlinoise dans une prestigieuse histoire de l'art allemande. Il indique également

---

<sup>315</sup> « Es gebot sich von selbst, den Stifter unserer englischen Galerie durch die vornehmste künstlerische Ausstattung seines Ehrenbürgerbriefes auszuzeichnen. Und da es sich zugleich um eine Art Vertretung der deutschen Kunst handelt – denn Herr Schwabe steht, wie ihn auch das Gruppenbild seiner Sammlung zeigt, im Mittelpunkt eines Kreises der bedeutendsten englischen Künstler — so machte die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle den Versuch, Adolf Menzel, den berufenen Vertreter der modernen deutschen Kunst, zu der Uebnahme der Ausführung zu bewegen. » « Bericht des Herrn Director Dr. Lichtwark. Nach einer Abschrift des Manuskripts, das unwesentlich verändert am 13. 7. 1887 im « Hamburgischen Correspondent » veröffentlicht wurde). Voir *ibid.*, p. 17.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>317</sup> « Ein Albumblatt von Adolf Menzel », dans *Illustrierte Zeitung*, 1888, Nr. 2330, p. 181.

que l'exposition de l'aquarelle a attiré une foule de visiteurs, la plus importante de l'histoire du musée : l'hommage allemand prend donc le pas sur la collection exogène qui l'a suscitée.

Son exposition répond aux vœux de plusieurs acteurs du monde de l'art : un an auparavant, la revue du critique Friedrich Pecht, *Die Kunst für alle*, publie un entrefilet au sujet de l'aquarelle et de la nécessité de l'exposer en Allemagne – il n'est plus ici question de Hambourg, la signification de l'œuvre est nationale<sup>318</sup>. On la retrouve d'ailleurs un an plus tard à Paris, dans la salle des aquarelles allemandes de l'Exposition Universelle, portant haut les couleurs de la nation dont elle est issue<sup>319</sup>.

La donation Schwabe s'inscrit donc, pour les acteurs du monde de l'art, dans une vision globale, à la fois historique et géographique, des circulations artistiques et des échanges culturels entre l'Allemagne et l'Angleterre, dans l'intérêt bien compris du collectionneur, du musée et de la ville de Hambourg, et des deux nations. Le transfert est ici l'occasion d'un contre-transfert, pour ainsi dire, matériellement certes très limité, et dont la portée effective est soumise à conjectures. Menzel est déjà très connu en Angleterre, et ses participations aux expositions internationales sont régulièrement commentées dans les revues d'art anglaises<sup>320</sup>. En revanche, l'aquarelle accompagnant le diplôme de Schwabe ne semble pas avoir suscité de nombreuses réactions. Certes, le collectionneur montre, peut-être fièrement, l'aquarelle de Menzel à ses amis, comme Lichtwark l'avait espéré ; mais la nièce de Yeames, qui mentionne cet épisode dans *Art and Anecdote*, se trompe et attribue l'aquarelle au peintre français Ernest Meissonier<sup>321</sup>, un comble lorsqu'on pense aux visées nationales de Lichtwark et aux abondants commentaires que la production et le don de l'aquarelle suscite en Allemagne, en des termes éminemment nationaux.

La donation de Schwabe ne suscite pas toujours l'enthousiasme. En témoigne la réaction du critique d'art Friedrich Pecht dans *Die Kunst für alle* en 1887<sup>322</sup>. Il s'insurge en effet contre la remarque de Lichtwark qui dénigre les collections allemandes du musée : celles-ci feraient pâle figure auprès de l'imposante galerie anglaise. Non seulement Pecht estime que

---

<sup>318</sup> *Die Kunst für Alle*, 1886-1887, p. 334.

<sup>319</sup> Georges Lafenestre « La peinture étrangère à l'Exposition Universelle », dans *La Revue des Deux Mondes*, novembre 1889, p. 154.

<sup>320</sup> On n'a pas connaissance d'une réaction anglaise, de la part des amis de Schwabe par exemple, face à cette aquarelle. En revanche, sa participation à l'Exposition Universelle de 1889 est remarquée par les commentateurs anglais, qui publient par ailleurs régulièrement des articles extrêmement laudateurs à son sujet. Voir « Adolf Menzel », dans *The Magazine of Art*, 1884, p. 291-300 et M. H. S., « In the Chimney Corner. Painted By A. Menzel. Etched by P. Le Rat », dans *The Magazine of Art*, 1889, p. 348.

<sup>321</sup> M. H. Stephen Smith, *Art and Anecdote*, op. cit., p. 207.

<sup>322</sup> Friedrich Pecht, « Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle von Dr. Arthur Lichtwark. Hamburg, Meißner », dans *Die Kunst für Alle*, 1887-1888, p. 47 et suivantes.

ce n'est pas vrai, et que le tableau de Hans Makart en particulier, représentant l'entrée de Charles Quint dans Anvers en 1520 (**Figure 15**), peut facilement rivaliser avec les toiles anglaises, mais il considère toute la donation comme une entreprise regrettable qui ne peut que nuire à l'art de Hambourg et de la nation tout entière. Pecht, très conservateur, défend en des termes souvent martiaux un art exclusivement national et regarde avec méfiance toute tentative d'ouverture sur l'étranger : Schwabe, en léguant ses tableaux à la Kunsthalle, et Lichtwark, en les acceptant, ont fait entrer le loup anglais dans la bergerie allemande. La mise en avant du tableau de Makart n'est certainement pas un hasard puisqu'il fait à la fois référence à la glorieuse histoire du Saint Empire romain germanique, principale structure d'identification nationale pour les Allemands, et se fonde sans doute sur une entrée du journal de Dürer, qui a assisté à l'entrée de l'empereur dans la ville flamande<sup>323</sup>. Pecht mentionne d'ailleurs Dürer dans son article, comme la première incarnation d'un glorieux art allemand, suivie par Holbein, Peter von Cornelius, Defregger et Menzel. C'est donc une œuvre qui s'inscrit doublement dans l'histoire, politique et militaire d'une part, et artistique d'autre part, de l'Allemagne, que Pecht oppose à la menace anglaise, une menace qui prend plusieurs formes, selon le critique : en effet, non seulement les peintres du cru (c'est-à-dire de Hambourg, l'identité artistique du musée devant se décliner, selon Pecht, à l'échelon le plus petit), ne sont pas mis à l'honneur, mais les artistes allemands courent le risque de voir leur art contaminé par la leçon anglaise que Lichtwark voudrait leur inculquer. Dans ce contexte, le tableau de Makart apparaît comme une affirmation de force artistique, avec sa composition fouillée, son format monumental, ses nus féminins inspirés de Rubens, mais pas seulement : les lances des soldats, qui rythment verticalement la composition, contrebalancent les courbes des guirlandes de fleurs, et l'atmosphère de liesse et de paix se dégageant des détails du premier plan où les femmes déposent des roses aux pieds des guerriers. La puissance militaire du Saint-Empire est ici palpable et de fait, Pecht quitte assez rapidement le domaine des beaux-arts pour faire allusion ... à l'armée allemande, selon lui un modèle pour le monde entier et la seule grande institution purement nationale dont l'Allemagne peut se targuer. Cette réaction pour le moins belliqueuse, qui tranche avec l'intérêt suscité par la donation, s'inscrit d'ailleurs dans la suite logique des publications de *Die Kunst für Alle* et de Pecht lui-même, luttant pied à pied contre la

---

<sup>323</sup> Karl Hegel, « Der Einzug Kaiser Karl's V. in Antwerpen, von A. Dürer gesehen und von H. Makart gemalt. Vortrag gehalten in der Philomathie zu Erlangen », dans *Historische Zeitschrift*, 1880, p. 44-459.

progression d'une vision cosmopolite de l'art, à laquelle il oppose une défense acharnée, fondée sur la mise en avant constante des spécificités nationales et des théories raciales<sup>324</sup>.

Si l'initiative de Schwabe constitue un *unicum* dans l'histoire des collections allemandes et de leur rapport à l'art anglais, surtout en termes quantitatifs, il n'est pas le seul, au tournant du siècle, à faire don de tableaux anglais aux musées allemands. Un autre acteur du monde de l'art, qui jouit à l'époque d'une grande notoriété en Europe, fait de même, de manière beaucoup plus ponctuelle. Il s'agit de Charles Sedelmeyer, le marchand d'art viennois dont la galerie d'art située rue de la Rochefoucauld est un espace central du marché de l'art parisien, européen et mondial du tournant du siècle. Elle constitue en particulier un relais essentiel pour l'art autrichien et d'Europe centrale<sup>325</sup>, mais également, quoique dans une moindre mesure, entre la peinture anglaise et le continent, notamment l'Allemagne.

En 1905, Sedelmeyer, âgé et affaibli par la mort de sa femme, met en vente sa gigantesque collection de peintures. Les commentaires que cette vente suscite en Angleterre jettent un autre éclairage sur le rôle de passeur du marchand viennois : en 1907, le *Burlington Magazine* consacre un article fort peu enthousiaste aux tableaux anglais de la collection Sedelmeyer<sup>326</sup>. Pour l'auteur de l'article, deux problèmes se posent : le premier concerne la qualité des peintures de la collection, qui, selon lui, ne reflète pas celle de l'école anglaise et des peintres qui y sont représentés, ce qui altère évidemment le plaisir que les Anglais ressentent en voyant l'enthousiasme que suscite en France les productions de leur école de peinture. Passant en revue les différents tableaux de la vente, il en détaille les qualités et souvent les défauts, en insistant notamment sur les attributions parfois problématiques. Comme le *Burlington Magazine* l'avait déjà souligné, deux ans auparavant, dans le cas des tableaux de la collection Forbes, les paysages attribués à Constable ne sont pas de la main du maître :

« Nous avons le regret de dire [...] que seul l'un d'eux peut être attribué à Constable en toute certitude. [...] Il est impossible de deviner ce qui a mené à l'attribution à Constable de tableaux tels que *Boatbuilder's Yard*, *Vale of Dedham* ou *The Farm*, qui ne présentent aucune ressemblance avec son œuvre et n'en sont même pas des imitations<sup>327</sup>. »

---

<sup>324</sup> Voir à ce sujet Robert W. Rogers, *Nationalismus in der deutschen Kunst. Die Forderung nach einer deutschen nationalen Kunst im wilhelminischen Deutschland. Eine Analyse anhand der Kunstzeitschrift „Die Kunst für Alle“ unter der Herausgabe Friedrich Pechts 1885–1903*, thèse de doctorat, Universität Freiburg i. Br., 1998.

<sup>325</sup> Christian Huemer, « Charles Sedelmeyer (1837–1925) : Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris », op. cit.

<sup>326</sup> « Art in France » dans *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1907, Nr. 51, p. 193-194 et 197-198.

<sup>327</sup> « It is with regret that we are obliged to say [...] that only one can be certainly given to Constable. [...] It is impossible to conjecture the reasons which led to the attribution to Constable of such productions as the

Le second problème, selon l'auteur du *Burlington Magazine*, concerne le prix de vente des tableaux, bien supérieur à leur qualité réelle, ce qui a d'ailleurs amené les collectionneurs et les marchands d'art anglais, effarés par ces sommes qu'ils jugent exorbitantes, à refuser d'acheter les tableaux :

« Il faut noter qu'une demi-douzaine de lots seulement ont été acquis par des acheteurs anglais, bien que les principaux galeristes londoniens étaient représentés à cette vente. [...] Les galeristes et les collectionneurs anglais présents à la vente Sedelmeyer sont tombés d'accord pour dire que les tableaux anglais ont été vendus deux fois plus cher qu'ils ne l'auraient été à Christie's ; et ils ont montré le courage de leurs convictions en s'abstenant d'acheter<sup>328</sup>. »

Si les prix annoncés font reculer les Anglais, les collectionneurs et les galeristes continentaux, eux, se montrent moins regardants et déboursent des sommes jugées déraisonnables par le commentateur du *Burlington Magazine*, qui déclare qu'un nombre considérable de tableaux est parti vers l'Allemagne. On en retrouve un grand nombre, d'ailleurs, exposés dans la galerie Heinemann à Munich<sup>329</sup>.

L'importance de cet article doit bien sûr être relativisée : il s'agit d'un témoignage particulier, mais qui, si l'on en croit l'auteur, reflète aussi l'opinion d'une partie des acteurs du monde de l'art anglais, et soulève plusieurs questions : la première concerne la manière dont un transfert artistique s'opère entre deux espaces culturels et les déperditions, les transformations qui l'accompagnent. La reproduction gravée joue, on le verra, un rôle essentiel dans ce processus de transformation. Mais même le commerce des originaux n'est pas neutre ; la conclusion de l'article du *Burlington Magazine* pointe du doigt le danger que des collections telles que celles de Sedelmeyer font courir à la connaissance de l'art anglais en France (nous pourrions ajouter en Allemagne) :

---

*Boatbuilder's Yard*, the *Vale of Dedham* or *The Farm*, which bear no resemblance to his work and are not even imitations of it. » *Ibid.*, p. 194-195.

<sup>328</sup> « It is worthy to note that, although the principal London dealers were represented at the sale, only about half a dozen lots were knocked up to English buyers. [...] It was the general opinion of the English dealers and collectors present at the Sedelmeyer sale that the English pictures fetched on an average at least double the amount that they would have fetched at Christie's ; and they showed the courage of their convictions by abstaining from purchasing. » *Ibid.*, p. 193.

<sup>329</sup> *Verzeichnis der Gemälde englischer Meister des 18. Jahrhunderts : Sammlung Ch. Sedelmeyer in Paris*, Munich, Galerie Heinemann, 1905.

« Pour résumer les choses, la vente Sedelmeyer a donné raison à M. Thiébault-Sisson, qui remarquait récemment dans le *Temps* que la France a encore beaucoup à apprendre de l'école anglaise. Et avec tout le respect que nous devons à cet éminent critique, son propre article sur la collection Sedelmeyer l'a prouvé de manière tout aussi frappante<sup>330</sup>. »

En d'autres termes, par de tels vecteurs, c'est un transfert raté qui s'opère, Sedelmeyer n'offrant aux amateurs et aux critiques continentaux qu'un miroir déformé de l'art anglais. Mais paradoxalement, c'est justement cette déformation, c'est-à-dire la moindre qualité des peintures et leur prix prohibitifs, qui permettent à un nombre plus important de tableaux anglais de rester sur le continent, puisque les collectionneurs anglais, écœurés, se retirent de la vente. En 1896, Sedelmeyer fait ainsi don aux musées royaux de Berlin d'un tableau, *Moulin sur la rivière Stour* (*Mühle an dem Flusse Stour*) (**Figure 16**), et d'une série d'esquisses, tirées d'un carnet de croquis de 1819, attribués à John Constable<sup>331</sup>. Cette donation s'inscrit dans une collaboration plus large et des échanges fructueux avec Wilhelm von Bode, en charge des peintures des musées royaux<sup>332</sup>.

L'exemple de Sedelmeyer est intéressant, d'abord parce qu'il place à nouveau Paris au centre des circulations artistiques entre l'Angleterre et l'Allemagne. Sedelmeyer fait à la fois figure d'intermédiaire parfaitement inséré dans un réseau international, et de ce fait très utile aux acteurs allemands, de mécène dont le nom figure donc en bonne place dans les catalogues des musées berlinois, et, finalement, de collectionneur privé vendant sa gigantesque collection. Ensuite, la postérité des œuvres de Constable offertes aux musées royaux nous ramène à la question de sa fiabilité évoquée plus haut. En 1976, en effet, l'attribution de *Mühle an dem Flusse Stour* a été mise en doute par l'auteur du catalogue raisonné de l'œuvre de Constable, Graham Reynolds, de sorte que le tableau est à présent répertorié comme une œuvre

---

<sup>330</sup> « To sum up, the Sedelmeyer sale has been an example of the truth of M. Thiébault-Sisson's recent remark in the *Temps* that much remains to be learned about that English School in France. And with all due respect to the eminent critic, his own article on the Sedelmeyer collection was no less striking an example. » *Ibid.*, p. 197. François Thiébault-Sisson, historien de l'art, collabore régulièrement au *Temps*.

<sup>331</sup> Ils sont répertoriés dans le rapport que Hugo von Tschudi, le nouveau directeur des Königl. Sammlungen, rédige à propos des peintures nouvellement acquises : *Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen*, 18. Jahrg, Nr. 2, 1897, L. Ils sont également répertoriés dans le catalogue accompagnant l'exposition des nouvelles acquisitions du musée en 1896 : *Ausstellung der neuen Erwerbungen, Königl. Museen zu Berlin, National-Galerie*, Berlin, 1896, p. 5-6.

<sup>332</sup> C'est par l'intermédiaire de Sedelmeyer que Bode, la même année, achète pour les collections royales deux tableaux de Rembrandt, *Susanne au bain* et *La Vision de Daniel*, auparavant la propriété de Sir Lechmere à Londres. Christian Huemer, « Charles Sedelmeyer (1837–1925) : Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris », op. cit., p. 17. Il joue également les intermédiaires auprès d'un autre collectionneur anglais, Sir John Need, qui possède un troisième Rembrandt convoité par Bode, *Potiphar*, également acheté pour les musées berlinois. Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, volume 2, op. cit., p. 7.

anonyme<sup>333</sup>. Deux ans plus tard, deux autres historiens de l'art britanniques, Leslie Parris et Ian Fleming-Williams, remettent en cause l'attribution des pages du carnet d'esquisses qui accompagnait le tableau. En s'appuyant notamment sur la qualité des aquarelles et des dessins, mais aussi sur les inscriptions que l'on peut y déchiffrer, ils concluent que le carnet appartenait probablement à Lionel Constable, fils de John<sup>334</sup>.

L'attribution d'un autre tableau de Constable, *Higham Village am Flusse Stour*, dont le collectionneur Arnold von Siemens fait don, la même année, aux musées royaux de Berlin, n'a pas été remise en question. Elle s'inscrit dans une liste de donations, au tournant du siècle, permettant aux musées allemands de constituer progressivement des ensembles de peintures anglaises. Elles ne proviennent pas seulement de collectionneurs allemands, naturalisés anglais ou non, mais aussi d'amateurs anglais, tel le critique d'art Thomas Humphry Ward qui, après avoir vendu un Rembrandt aux musées royaux de Berlin en 1890, leur fait don d'un portrait de couple par Francis Wheatley en 1908<sup>335</sup>.

L'internationalisation facilitant les circulations de tableaux entre l'Angleterre et l'Allemagne ne concerne donc pas seulement les mises en vente, mais aussi le mécénat, dans ce qui apparaît comme un réseau de plus en plus large et soigneusement alimenté par les acteurs du monde de l'art allemand, au premier rang desquels les directeurs de musées. Le cas de Wilhelm von Bode est particulièrement représentatif, dans la mesure où il permet de mettre en lumière les logiques de sociabilité et de services réciproques favorisant la constitution des collections d'État. Au cours d'un de ses séjours à Londres, plus précisément à l'hôtel Princess Chambers où il était descendu, il a fait la connaissance d'un collectionneur allemand installé en Angleterre, Alfred Beit, et l'a aidé à acquérir des tableaux anciens à bon marché. Quelques années plus tard, Beit, reconnaissant, fait don aux musées de Berlin d'un portrait de Gainsborough et d'un autre de Reynolds, en sus d'un bronze de Pollaiuolo<sup>336</sup>. Les donations

---

<sup>333</sup> *Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts*, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Taschenbuch, 1976, p. 431–432. Graham Reynolds estime que le tableau présente à la fois des caractéristiques de l'œuvre de jeunesse (les chromatismes très unifiés en particulier) et d'autres (la touche rapide et spontanée) de l'œuvre tardive de Constable.

<sup>334</sup> Leslie Parris, Ian Fleming-Williams, « Which Constable ? » dans *The Burlington Magazine*, volume 120, Nr. 906 (Septembre 1978), p. 566-579, ici p. 577. Ils estiment par exemple que l'écriture des indications de dates et de lieux se rapproche de celle du fils, et qu'il est peu vraisemblable que John Constable se soit trouvé à Hampstead le 21 mai 1819, date à laquelle une des aquarelles a été réalisée, alors qu'il semble avoir quitté Londres le même jour.

<sup>335</sup> Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin, Inv. Nr. 1660.

<sup>336</sup> Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, volume 2, op. cit. p. 88. Le portrait de John Wilkinson par Gainsborough est toujours répertorié dans les collections berlinoises : Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin, Inv. Nr. 1638. Celui de Reynolds, *Mrs. Boone avec ses enfants*, a été sans doute détruit en 1945. Il est répertorié dans le quatrième inventaire du musée : IV GGB V SLG SN 0003-0005 LZ 1866-1938 Inv. Nr. 591.

sont donc aussi le résultat de la politique active des directeurs de musées qui tentent par divers moyens d'enrichir leurs collections, et incitent parfois directement ou indirectement tel collectionneur à apparaître, comme le dit Bode à propos d'un autre donateur des musées de Berlin, Julius Wernher, comme un « bon Allemand et un ami de notre musée<sup>337</sup>. »

## 2. La politique d'acquisition des musées allemands

Mais l'activité des musées concerne aussi les achats de tableaux qui contribuent à enrichir les collections et viennent compléter les dons ponctuels des collectionneurs. Les conservateurs sillonnent l'Europe tout au long de leur mandat en visitant galeries et collections privées. Ces achats, s'ils se font parfois au hasard des itinérances<sup>338</sup>, correspondent bien souvent à un projet d'ensemble de développement des collections, et s'accroissent notablement au tournant du siècle. Dans plusieurs cas, l'acquisition de tableaux anglais doit être analysée dans le cadre plus global d'une volonté de moderniser les musées allemands, de leur insuffler une dynamique nouvelle et d'accroître leur visibilité, dans un contexte de rivalité interrégionale : il s'agit pour la Kunsthalle de Hambourg, les collections royales de Berlin et de Munich, d'apparaître comme des centres artistiques de premier ordre, possédant un rayonnement international.

La politique ambitieuse d'Alfred Lichtwark, nommé directeur de la Kunsthalle de Hambourg en 1886, l'année, donc, où la donation de Schwabe a effectivement lieu, est un bon exemple du rôle de la peinture anglaise dans ce contexte, comme de l'articulation étroite entre les donations des collectionneurs et l'action des conservateurs. Dans son premier discours devant la commission du musée, le sénat et l'assemblée citoyenne de la ville, il dresse un tableau mitigé de l'état des collections et déclare vouloir acheter des œuvres contemporaines, allemandes, mais aussi, ponctuellement, françaises et anglaises, pour diversifier les collections et ouvrir l'horizon culturel de ses concitoyens. Évoquant la galerie anglaise, sans d'ailleurs citer Schwabe, il insiste sur la nécessité d'y organiser des visites guidées et des conférences, de préparer les esprits à l'art contemporain sans rester enfermé dans les visions du passé<sup>339</sup>. Dans une conférence tenue devant la Société d'histoire de l'art de Berlin, en 1892, son confrère

---

<sup>337</sup> Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, volume 2, op. cit., p. 88.

<sup>338</sup> En 1907, par exemple, Bode, à Londres pour aider le collectionneur Otto Beit, frère d'Alfred, à déménager ses tableaux, en profite pour acheter un portrait de Raeburn dédaigné par la National Gallery. Ibid., p. 189.

<sup>339</sup> Alfred Lichtwark, « Antrittsrede als Direktor der Hamburger Kunsthalle (9. Dezember 1886) », dans Alfred Lichtwark, *Die Grundlagen der künstlerischen Bildung, 4 : Drei Programme*, Berlin, Cassirer, 1902, p. 13-31, ici p. 26.



Wilhelm von Bode présente la donation Schwabe comme le point de départ d'une nouvelle période pour la Kunsthalle de Hambourg, marquée par la constitution d'une importante galerie de peinture étrangère moderne, sous la houlette de Lichtwark. Ce dernier est bien conscient des possibilités que lui ouvre la donation, en termes de rayonnement du musée, d'incitation des collectionneurs hambourgeois à dénouer eux aussi les cordons de leur bourse pour ne pas être en reste, et de cohérence, donc, quant à l'orientation générale du musée vers la modernité internationale<sup>340</sup>. Il est intéressant de noter que Lichtwark, dans son discours, associe spontanément peintures anglaises et françaises, et, par la suite, se tourne essentiellement vers la modernité française pour enrichir les collections de Hambourg<sup>341</sup>. La galerie anglaise de Schwabe est donc le point de départ d'une politique d'acquisition tournée vers Paris, et non pas vers Londres.

A Berlin, on peut déceler une convergence similaire : les Constable offerts par Sedelmeyer au musée font partie d'un ensemble plus large de nouvelles acquisitions, la plupart étant les œuvres d'artistes français du second XIX<sup>e</sup> siècle, souvent contemporains, affiliés aux impressionnistes, ou faisant figure de précurseurs : Manet, Degas, Monet sont représentés, ainsi que Courbet. En 1897, viennent s'y ajouter des tableaux de Cézanne, Sisley ou Millet. Ces acquisitions, achats directs ou permises par des donations ou des dons d'argent, sont initiées par Hugo von Tschudi qui se fait le défenseur aussi ardent que contesté (en particulier par l'Empereur Guillaume II) de l'impressionnisme et de la modernité française en Allemagne<sup>342</sup>, notamment après avoir visité la galerie Durant-Ruel à Paris en 1896 en compagnie de Max Liebermann. L'acquisition des Constable, si elle se fait indépendamment des autres transactions, est présentée par Tschudi et les publications du musée comme s'inscrivant dans

<sup>340</sup> « Nicht nur ist das Museum verdoppelt und verdreifacht in seinem Bestande, vor allem ist dasselbe ein lebendiger Faktor im geistigen und sozialen Leben der Stadt geworden. Unterstützt wurde Dr. Lichtwark im hervorragender Weise bei seinem Antritt durch Gustav Christian Schwabe. [...] Endlich war auch diese umfangreiche Sammlung englischer Bilder in der Kunsthalle die erste Stätte für eine Sammlung moderner Kunstwerke fremder Schulen geschaffen. » Voir le résumé de la conférence dans *Die Kunstchronik*, 1892, p. 218-219.

<sup>341</sup> Dans les années 1890, Lichtwark se tourne vers la France en organisant, avec l'aide du conservateur du musée du Luxembourg Léon Bénédite, une exposition de peintres français modernes à Hambourg, espérant inciter les collectionneurs hambourgeois à des achats dont profiterait ensuite la Kunsthalle ; de fait, les amis du musée lui offrent un an plus tard une nature morte de Monet. Voir Mathilde Arnoux, « Que montrer de son voisin ? La correspondance entre les conservateurs Alfred Lichtwark et Léonce Bénédite, une coopération intellectuelle franco-allemande au tournant du siècle », dans *Revue de l'art*, Nr. 153, 2006, p. 57-68, en particulier p. 63.

<sup>342</sup> Sur le rôle de Tschudi dans la diffusion de la peinture française en Allemagne, 1815-1870 et les résistances qu'il a rencontrées, voir notamment le catalogue d'exposition *Manet bis van Gogh : Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne ; [anlässlich der Ausstellung "Manet bis van Gogh - Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne", Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 20.9.1996 bis 6.1.1997 ; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 24.1.1997 bis 11.5.1997]*, Berlin, Munich, Prestel, 1997 ; Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mayence, von Zabern, 1993.

une dynamique tournée vers la modernité, d'une part, et la France, d'autre part. En témoignent la lettre que Tschudi fait parvenir à la *Generalverwaltung der Königlichen Museen* le 1<sup>er</sup> novembre 1896, dans laquelle il présente Constable comme un précurseur de l'Ecole de Barbizon, et le préambule au catalogue de l'exposition des acquisitions de 1896. Les deux textes soulignent le rôle novateur des peintres anglais et français représentés dans l'exposition et l'influence qu'ils ont pu exercer sur la peinture allemande moderne<sup>343</sup>. L'argumentation structurant la promotion des paysages de Constable se fonde donc sur le lien que le peintre anglais entretient avec la modernité européenne, c'est-à-dire française, et sur son inscription dans une collection mettant cette modernité à l'honneur.

---

<sup>343</sup> ZA SMB, NG Acta Gen. 57, Bd. V., J. Nr. 1288/96. Cité dans Bernhard Maaz, « „Hier handelt sich's nicht bloss um eine Persönlichkeit, sondern um ein Prinzip.“ Hugo Von Tschudi im Briefwechsel », dans *Jahrbuch Der Berliner Museen*, volume 45, 2003, p. 157–200, ici p. 171 ; *Ausstellung der neuen Erwerbungen*, op. cit., p. 4.

## Conclusion de la première partie

A l'issue de cette première partie, un constat s'impose : la présence anglaise aux expositions allemandes est bien mince, pendant la majeure partie du siècle, mais elle n'est pas totalement inexistante avant 1886, la fin de la décennie 1860 marquant un premier tournant. Une présence ponctuelle, donc, qui est souvent ignorée par la critique, laquelle contribue ainsi à son occultation. Cette indifférence s'explique en partie par la place importante de l'aquarelle dans les sections anglaises : si l'on comprend la phrase de Muther de manière littérale, la peinture anglaise s'efface bien souvent derrière cette technique jugée plus facile et moins prestigieuse, cantonnée aux petits formats et aux paysages.

Cette explication ne peut suffire, puisqu'on a vu que plusieurs auteurs s'intéressaient, depuis la décennie 1830, à l'aquarelle. La question de la présence de la peinture anglaise en Allemagne ne peut se comprendre entièrement sans référence à celle de la peinture française. Le rôle de la France est, nous semble-t-il, profondément ambivalent : elle apparaît à la fois comme le vecteur ponctuel de la diffusion des œuvres anglaises outre-Rhin, et de leur occultation. Permettant leur présence, elle les rend aussi invisibles, et c'est lorsqu'elle disparaît des cimaises allemandes que la peinture anglaise apparaît au grand jour. L'histoire des expositions anglaises doit également être prise en considération pour comprendre le phénomène inverse, c'est-à-dire le retentissement qui entoure la présence en 1886 des tableaux anglais à Berlin, prolongé et entretenu par l'exposition du Jubilé de Manchester. Ce hasard des chronologies, qui a bien fait les choses, illustre la manière dont l'histoire de cette réception s'inscrit dans le réseau plus vaste des expositions européennes, et plus largement des collections publiques : l'exposition berlinoise coïncide avec le don de la collection Schwabe à la Kunsthalle de Hambourg, qui contribue à faire de 1886-1887 une année de la peinture anglaise.

Le cas de Schwabe est intéressant à plus d'un titre : d'abord, il est emblématique du nomadisme des collectionneurs allemands d'originaux anglais, nomadisme qui correspond à celui des peintres anglais visibles en Allemagne, et qui, là encore, fait ponctuellement intervenir la France où séjournent certains collectionneurs ; au-delà de ce constat — les tableaux se déplacent moins que les personnes — le rapport de Schwabe à l'espace et à l'art anglais pose la question de l'anglicité, essentielle pour la suite de notre étude. L'émigration de l'industriel hambourgeois s'accompagne d'un apparent désir de s'intégrer à la culture anglaise, dont il épouse les us et coutumes avec un enthousiasme et un goût qui transparaît

pour partie dans sa collection. On peut bien sûr aborder la collection Schwabe par d'autres biais ; mais il est certain que plusieurs tableaux renvoient nettement à une identité nationale anglaise, parfois fièrement mise en avant par les peintres, et qu'ils sont perçus comme tels par les commentateurs allemands. S'esquisse ici l'idée d'une réception de la peinture anglaise reflétant un goût plus vaste de la culture anglaise, que le deuxième moment de notre étude, consacré à la gravure, va tenter de mettre plus nettement en lumière.

## Deuxième partie. L'original détrôné ? Le règne de la gravure

### Chapitre 3. Le florissant marché de la reproduction

« Alors, les gravures sur acier anglaises commencèrent à inonder le continent<sup>344</sup>. »

A ce premier tableau de la présence artistique anglaise en Allemagne, tableau qui ressemble d'ailleurs plutôt à une aquarelle où la matière est pauvre, et les réserves nombreuses, vient s'ajouter un deuxième champ d'analyse, placé lui sous le signe de l'abondance, voire (c'est en tout cas l'opinion de certains commentateurs agacés par ce qu'ils qualifient d'inondation, d'envahissement) de la surabondance. Si les œuvres originales se font longtemps désirer, il n'en va pas de même pour leurs reproductions : les gravures anglaises sont omniprésentes dans l'espace allemand, et cette omniprésence contraste d'autant plus fortement avec la relative absence des originaux qu'elle est à la fois durable et multiforme. Durable, parce qu'elle prend sa source dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et se maintient jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; multiforme, parce que ce règne ininterrompu repose aussi en partie sur une quadruple diversité, des techniques, des supports, des médiateurs et des espaces de diffusion. La gravure au burin, la gravure sur acier, la gravure sur bois et l'eau-forte jouent chacune un rôle dans la diffusion de l'art anglais outre-Rhin au cours de la période, et les images reproduites le sont ou bien sur des épreuves vendues séparément, d'encadrement ou de portefeuille, ou bien, en particulier à partir de la fin de la décennie 1820, dans des livres qu'elles illustrent, ou qui les illustrent. Elles sont réalisées et distribuées grâce à un réseau dense et transnational d'artistes et d'éditeurs, en Angleterre, en Allemagne, mais aussi dans des pays tiers qui à nouveau servent, plus ou moins ponctuellement, de points d'étape dans la circulation des œuvres entre les deux pays. Enfin, elles sont vendues chez des marchands d'estampes, dans des librairies mais aussi dans des foires. Cette variété interroge inévitablement sur la réception qu'elle rend possible et les publics concernés par ces diverses gravures : si les originaux, même

---

<sup>344</sup> « Es begann nun die Ueberschwemmung des Festlandes mit englischen Stahlstichen. » Friedrich Georg Wieck, *Das Buch der Erfindungen : Gewerbe und Industrien*, Leipzig, Otto Spamer, 1861 (quatrième édition), p. 79.

les aquarelles, sont souvent, on l'a vu, trop onéreuses pour les bourses allemandes, qu'en est-il des reproductions, dont la diversité laisse supposer une assez large gamme de prix ?

L'étude de ce marché florissant s'articulera donc autour de trois questionnements : celui des logiques géographiques et chronologiques de la diffusion des gravures anglaises outre-Rhin, celui de leur accessibilité en termes spatial et monétaire, celui, enfin, plus spécifique, du prisme littéraire faisant du marché du livre un domaine essentiel des échanges artistiques anglo-allemands.

## **I. La gravure, un art très anglais... et très international**

Ce qui apparaît presque, à la lecture des sources, comme un monumental pêle-mêle de papier, contrepoint bienvenu à la présence parcellaire des originaux anglais outre-Rhin, doit d'abord être analysé comme le résultat d'un double regard porté sur la gravure. Cette dernière est perçue, au cours de la période qui nous intéresse, à la fois comme un art éminemment anglais, en ce qui concerne les techniques employées et la façon dont les reproductions gravées prennent de plus en plus d'importance dans la décoration des intérieurs, et comme un médium qui, plus largement, permet d'embrasser l'ensemble de la production artistique européenne, toutes périodes confondues. La spécificité des images venues d'outre-Manche, si elle constitue une première étape dans l'analyse de leur réception en Allemagne, s'inscrit aussi dans des pratiques plus générales de collection où leur origine n'est pas seulement considérée pour elle-même, mais comme le maillon d'un ensemble beaucoup plus vaste.

### 1. Gravures de portefeuille et gravures d'encadrement

Le dépouillement des collections de gravures vendues aux enchères donne une toute autre impression que celui des collections recensant les originaux anglais : les catalogues de ventes recensés par Frits Lugt témoignent de la présence massive, outre-Rhin, des gravures anglaises, et ce sur l'ensemble de la période. A Munich, entre 1816 et 1900, plus de 140 catalogues recensent des collections qui en contiennent.

Ce premier contraste avec les originaux est accentué par une deuxième différence : on n'observe aucune évolution quantitative au cours du siècle. La présence des gravures dans les collections se maintient de façon plutôt stable, sans augmentation ni diminution notable de leur

nombre. Cette stabilité se retrouve dans un autre type de source, attestant plus fortement encore de la constance du marché de la gravure anglaise en Allemagne : il s'agit du *Kunstlager-Catalog* du marchand d'art leipzigois Rudolph Weigel, qui publie annuellement, à partir de 1833, la liste des gravures et des livres disponibles à la vente. On y trouve sans interruption des œuvres anglaises, et ce jusqu'en 1866, date à laquelle la publication prend fin<sup>345</sup>. Les prix, par ailleurs, ne varient pas.

Troisième différence, enfin : la diversité des œuvres recensées. Alors que la majorité des originaux anglais qui parviennent sur le sol allemand sont des paysages, on trouve dans les collections tous les genres, depuis les scènes de chasse et de pêche et les paysages jusqu'aux portraits, aux scènes de genre, et aux reproductions de peintures d'histoire. Le grand genre, qui pourtant n'apparaît que rarement dans les collections d'originaux et est constamment vilipendé par la critique continentale, est fort bien représenté dans les collections allemandes, surtout en la personne de Benjamin West, dont les reproductions constituent une part essentielle de l'apport anglais en gravures. Peintre d'origine américaine ayant effectué la majorité de sa carrière en Angleterre, et de ce fait considéré comme le principal représentant de la peinture d'histoire anglaise, il réalise de nombreuses peintures de bataille illustrant divers épisodes de la guerre d'indépendance des États-Unis, mais également de l'histoire anglaise, ainsi que des illustrations de pièces de Shakespeare et des scènes antiques. Son tableau le plus célèbre, *La Mort du Général Wolfe* (*The Death of General Wolfe*) se retrouve très fréquemment dans les collections allemandes, parmi plusieurs autres de ses œuvres, notamment *La Bataille de La Hague* (*The Battle of La Hogue*). Les portraits sont très largement présents, notamment ceux de Joshua Reynolds ; les gravures de Hogarth, cas à part dans l'histoire de la réception de l'art anglais, et dont nous ne traiterons pas ici, les reproductions des tableaux de David Wilkie voisinent avec les scènes de cottage de George Morland. Enfin, le paysagiste Richard Wilson, dont les tableaux, pour la plupart peints en Italie, portent encore la marque d'un classicisme à la Lorrain, est massivement représenté, tout comme le peintre animalier Edwin Landseer (**Tableau 8**). C'est donc à première vue un tableau généreux et relativement équilibré qui s'esquisse : les Allemands collectionnent, en quantité, les reproductions de peintures anglaises, de tous les genres, et sur toute la durée de la période.

Un autre type de sources vient corroborer l'impression d'une omniprésence de la gravure anglaise dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle. Les catalogues cités plus haut recensent

---

<sup>345</sup> Rudolph Weigels *Kunstlager-Katalog*, 35 volumes, Leipzig, Rudolph Weigel, 1833-1866.

surtout des gravures de portefeuille. Mais les gravures d'encadrement qui ne s'intègrent pas forcément dans une collection plus large et jouent avant tout un rôle décoratif ont aussi leur place dans l'histoire qui nous occupe. La lecture des textes littéraires publiés au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, de fiction ou non, offre une porte d'entrée, c'est le cas de le dire, dans les intérieurs de l'époque, au sujet desquels il est parfois difficile de rassembler des sources suffisamment fiables. Les inventaires après décès manquent en effet de précision lorsqu'il s'agit de lister les éléments de décoration d'une maison, et les peintures d'intérieur, genre qui se développe au cours d'un siècle de plus en plus sensible à l'idée du foyer et du confort domestique, ne permettent que rarement d'identifier les images ornant les murs des salons qu'elles représentent. Les écrivains, eux, décrivent les lieux de l'action, en particulier au XIX<sup>e</sup> siècle, le siècle du roman réaliste, où la description et l'espace domestique prennent de plus en plus d'importance : l'espace où interagissent les personnages doit être minutieusement décrit, car — c'est la fameuse théorie balzacienne de l'espace, les personnages de la *Comédie Humaine* apparaissant comme des émanations des lieux où ils vivent — il constitue un portrait psychologique et social des personnages<sup>346</sup>. Les descriptions de maisons, de salons et de chambres abondent donc, et sont d'autant plus importantes que les héros sont souvent les représentants de classes sociales — aristocratie et plus encore bourgeoisie — pour lesquelles l'ameublement, la décoration intérieure, le confort de la sphère domestique, jouent un rôle essentiel<sup>347</sup>.

Or, la littérature de l'époque, non seulement les œuvres des grands romanciers réalistes comme Fontane et Stifter, mais plus largement l'abondante production feuilletonesque publiée dans les revues, plus ou moins éphémères, qui prolifèrent dès les années 1820, fait très régulièrement usage de la gravure anglaise comme d'un élément essentiel dans la description d'intérieurs. Cette présence à l'arrière-plan des intérieurs allemands apparaît d'ailleurs dès les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, chez Goethe notamment, dont le héros Wilhelm Meister contemple une gravure anglaise représentant un père et sa fille naufragés, et qui lui-même se

<sup>346</sup> Voir à ce propos Gérard Genette, « Frontières du récit » dans *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, *Communications*, 8, 1966, p. 152-163, ici p. 156-158. Voir également Balzac, *architecte d'intérieurs*, *L'Année balzacienne*, 2017/1, Nr. 18. L'idée selon laquelle la décoration intérieure trahit la psychologie de l'habitant est aussi présente dans des textes allemands publiés au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple dans les récits de voyage de Karl Julius Weber : « Les tableaux ou les gravures dans le salon d'un homme permettent souvent de deviner son caractère [...] avec plus de sûreté que son portrait. » (« Aus den Gemälden oder Kupferstichen im Wohnzimmer eines Mannes lässt sich oft richtiger auf seinen Charakter schliessen (...) als aus dem Bildnisse desselben... » Karl Julius Weber, *Deutschland, oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen*, Stuttgart, Hallberger'sche Verlagshandlung, 1855, p. 187.

<sup>347</sup> Manuel Charpy, *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2010.



rappelle, dans ses souvenirs de la campagne de France en 1814, avoir été hébergé à Trarbach chez un marchand dont les chambres confortables sont décorées de gravures anglaises soigneusement encadrées<sup>348</sup>. De telles occurrences se retrouvent très régulièrement jusqu'au tournant du XX<sup>e</sup> siècle : en 1894, Theodor Fontane décrit dans *Effi Briest* une antichambre décoré d'aquatintes d'après Benjamin West<sup>349</sup>.

Entre ces deux bornes chronologiques, les exemples abondent, et outre leur persistance dans le temps, on est frappé par la diversité des décors dans lesquels les gravures anglaises viennent s'intégrer. On les trouve ainsi dans les pièces de châteaux richement meublés ou de maisons bourgeoises, voisinant avec des tapis et des vases chinois dans la pénombre d'un confort feutré et cossu, comme dans la maison d'un conseiller municipal que décrit Ernst Wichert dans son roman *Hinter den Coulissen* en 1871<sup>350</sup>, mais aussi dans des logements beaucoup plus modestes.

La diversité de ces exemples montre à quel point les gravures anglaises se diffusent largement dans la société allemande, touchant, sinon toutes ses strates, du moins plusieurs catégories sociales, de l'aristocratie jusqu'à la petite bourgeoisie. Visiblement, les auteurs de fiction font référence à une réalité de leur temps, que viennent étayer des textes autobiographiques, comme celui de Goethe, ou des articles dans des revues culturelles qui font également référence à la diffusion massive des gravures anglaises dans les foyers aristocratiques, bourgeois ou plus populaires. Deux textes de Theodor Fontane nous en donnent un aperçu. En 1873, il évoque dans ses *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* les gravures anglaises qui ornent les salles du château de Paretz, ancienne résidence de Frédéric-Guillaume III, roi de Prusse, comme des images familières à chacun de ses lecteurs :

« Un bon millier de gravures, des gravures anglaises dans des cadres de noyer ou d'ébène, comme nous les avons tous vues dans la maison de nos grands-parents ou dans les chambres d'amis de hobereaux<sup>351</sup>. »

<sup>348</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, volume 2, Stuttgart, Cotta, 1816 (première édition en 1795-1796), p. 235 ; *Campagne in Frankreich 1792*, dans *Werke*, volume 30, Stuttgart, Cotta, 1830, p. 175.

<sup>349</sup> Theodor Fontane, *Effi Briest*, Berlin, F. Fontane & Co, 1894, p. 473.

<sup>350</sup> « De grands vases aux ornements bleus surmontent des armoires imposantes contre le mur. [...] Dans le couloir du haut, bien plus étroit, quelques gravures anglaises dans des cadres en bois noir doré. [...] Rien ne manque au confort habituel fourni par les rideaux, les nappes et les tapis. » (« An der Wand stehen grosse Vasen mit blauer Malerei [...] im oberen, viel kleineren Hausflur hängen einige englische Stahlstiche in schwarzen Goldrahmen [...] Es fehlt nicht an dem üblichen Comfort von Vorhängen, Decken und Teppichen. ») Ernst Wichert, *Hinter den Coulissen*, publié dans *Die Deutsche Roman-Zeitung*, 1871, volume 4, p. 337-384 et 417-464, ici p. 431.

<sup>351</sup> « Bilder wohl tausend an der Zahl, englische Stiche in Nussbaum- und Ebenholzumrahmung, wie sie Jeder von uns aus dem Hause der Grosseltern oder aus den Gast- und Logirstuben der Landedelleute kennt. » Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Bd. 3 : Ost-Havelland*, Berlin, 1873, p. 335.

Dans ses *Lettres anglaises* en revanche, publiées en 1860, Fontane donne un aperçu de la décoration de logements plus pauvres, ceux des maîtres d'école silésiens qui possèderaient tous, accrochée à un clou, une reproduction des *Saint-bernards sauvant des randonneurs d'une avalanche* (*Alpine Mastiffs Reanimating a Distressed Traveler*) par le peintre animalier Edwin Landseer<sup>352</sup>.

Outre ces exemples de détail, on note également, dans la presse, les constats parfois exaspérés des commentateurs assistant à ce qu'ils apparentent à une véritable invasion : c'est « l'inondation des gravures sur acier anglaises » dont parle Friedrich Georg Wieck<sup>353</sup>, et la « complète domination » dont elles ont pu longtemps se targuer sur le sol allemand, déclare un contributeur de la *Gartenlaube* en 1862, et dont il prédit avec satisfaction la disparition prochaine au profit des gravures bien allemandes de Ludwig Richter<sup>354</sup>.

Il faut noter que la présence des gravures anglaises dans les collections et les intérieurs du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas une spécificité allemande : on la retrouve, très largement, en France, comme Barthélémy Jobert l'a montré<sup>355</sup>. En ce qui concerne la décoration intérieure française, la gravure anglaise joue là encore un rôle essentiel<sup>356</sup>. Au-delà de l'exemple français, que l'on pourrait expliquer par les rapports privilégiés qu'entretient la France de la Restauration puis de la Monarchie de Juillet avec la culture anglaise<sup>357</sup>, on trouve sous la plume d'écrivains allemands des descriptions d'intérieurs hollandais décorés de gravures anglaises, mais aussi, de façon plus étonnante, de palais ottomans où les harems voisinent avec des salons meublés à l'européenne, avec chaises-longues françaises et gravures anglaises. Les textes de fiction trouvent des échos dans les récits de voyage de l'époque : un collaborateur anonyme des *Grenzboten* rédige en 1854 le récit de sa rencontre, à Constantinople, avec un diplomate ottoman dans les appartements duquel il trouve le portrait gravé de l'ancien gouverneur d'Andrinople, réalisé par « un des meilleurs artistes anglais », ce qui pique sa curiosité<sup>358</sup>. Il s'agit donc d'une diffusion mondiale, puisque les gravures anglaises surgissent au détour des

---

<sup>352</sup> Theodor Fontane, *Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1860, p. 163.

<sup>353</sup> Voir l'exergue de ce chapitre.

<sup>354</sup> « Die Kunst im Hause » dans *Die Gartenlaube*, 40, 1862, p. 632.

<sup>355</sup> Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France (1802-1878)*, op. cit., p. 133 et suivantes.

<sup>356</sup> Voir à ce sujet Pierre-Lin Renié, *Une image sur un mur : images et décoration intérieure au XIX<sup>e</sup> siècle : [exposition, Bordeaux, Musée Goupil, 1er juin - 25 septembre 2005]*, Bordeaux, Musée Goupil, 2005, p. 11, ainsi que l'article correspondant « The Image on the Wall : Prints as Decoration in Nineteenth-Century Interiors » *Nineteenth-Century Art Worldwide*, volume 5, Nr. 2 (automne 2006).

<sup>357</sup> C'est l'explication que propose Pierre-Lin Renié.

<sup>358</sup> « Aus Konstantinopel » dans *Die Grenzboten*, 1854, volume 2, p. 62.

descriptions les plus exotiques. Les auteurs de l'époque sont visiblement conscients de la réception de ces gravures non seulement chez eux, mais aussi à l'étranger, et, plus important encore, dans le cas des œuvres de fiction, les gravures sont des références culturelles suffisamment fortes pour qu'ils y fassent largement référence.

## 2. Maîtres du cuivre et de l'acier

Plusieurs facteurs permettent d'expliquer cette surabondance dans les collections, les intérieurs et l'imaginaire romanesque de l'époque, une surabondance qui contraste si fortement avec la difficile circulation des originaux anglais outre-Rhin. D'abord, la pratique de la gravure s'ancre en Angleterre dans une tradition qui remonte au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, où la gravure sur cuivre est pratiquée sans relâche jusqu'à ce que Londres, supplantant Paris, en devienne le centre européen. Non seulement la technique reine du burin, mais aussi et surtout celle de la mezzotinte, inventée en Allemagne et rapidement exportée outre-Manche, sont perfectionnées. La mezzotinte, ou manière noire, devient pour les décennies à venir la « manière anglaise », la terminologie venant acter une supériorité reconnue par tous. Cette supériorité s'incarne en la figure de quelques graveurs de renommée internationale, actifs dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, et jouissant dans leur pays d'un grand prestige, au premier rang desquels John Boydell et William Woollett, le premier devenant Lord-Maire de Londres en 1790<sup>359</sup>. C'est bien un prestige national, puisque les graveurs participent, de l'avis de tous, au rayonnement et à la prospérité économique de l'Angleterre en produisant massivement des gravures destinées à inonder le marché européen<sup>360</sup>. Les artistes deviennent très vite conscients des possibilités financières qu'offre la diffusion de reproductions gravées, et par artistes, il faut comprendre à la fois les graveurs, qui vivent de leur production, mais aussi les peintres, tentés

---

<sup>359</sup> Sur l'histoire et la technique de la manière noire, voir Carol Wax, *The mezzotint : history and technique*, New York, H. N. Abrams, 1990 et Anthony Griffiths, *Prints and printmaking : an introduction to the history and techniques*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 83 et suivantes.

<sup>360</sup> Sur la gravure anglaise au XVIII<sup>e</sup> siècle et son succès sur le continent, notamment en Allemagne, voir Timothy Clayton, *The English Print : 1688-1802*, New Haven, Yale Univ. Pr., 1997, en particulier p. 261 et suivantes ; « The export of English prints to Germany 1760-1802 », dans Alberto Milano (dir.), *Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX = Trade and circulation of popular prints during the XVIII and XIX centuries = Bilderhandel und Bildverbreitung im 18. und 19. Jahrhundert*, Rovereto, Via della Terra, 2008, p. 149-167. Dans les années 1760, le nom de William Woollett et d'un des paysagistes dont il a gravé les œuvres, Smith of Chichester (George ou John, Woollett ayant gravé les paysages des deux frères) sont si connus que l'on peut simplement indiquer le titre de la gravure, en l'occurrence, *The Rural Cott*. Voir à ce sujet Timothy Clayton, « Reviews of English Prints in German Journals, 1750-1800 », dans *Print Quarterly*, 1993, volume 10, Nr. 2, p. 123-137, ici p. 130. Sur le cas du marché parisien, voir Anthony Griffiths, « English Prints in Eighteenth-century Paris », dans *Print Quarterly*, 2005, volume 22, p. 375-396.

d'accroître leur renommée en diffusant leur œuvre gravée<sup>361</sup>. C'est là une différence de taille avec leur attitude frileuse ou tout simplement indifférente vis-à-vis des expositions continentales. La diffusion des gravures est à la fois plus rentable et concrètement plus facile que l'envoi des tableaux, jugé, on l'a vu, incertain et périlleux par plusieurs peintres et collectionneurs, et, par ailleurs, elle concerne aussi le marché anglais. Cet intérêt des peintres anglais pour la gravure se maintient au XIX<sup>e</sup> siècle. Turner, mais aussi Landseer suivent de très près la reproduction de leurs tableaux, au point que les graveurs jugent la collaboration parfois difficilement supportable<sup>362</sup>.

La gravure, parfaitement maîtrisée d'un point de vue technique, est donc conçue outre-Manche comme un outil de diffusion artistique international, et utilisée comme tel par les artistes, dès le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, et pendant les décennies qui suivent. Une semblable continuité s'observe dans la réception des gravures anglaises outre-Rhin : l'analyse des catalogues de ventes permet de mettre en évidence la présence continue, pendant toute la durée du XIX<sup>e</sup> siècle, des gravures réalisées par les grands maîtres de la manière noire ou du burin du second XVIII<sup>e</sup> siècle, Woollett, Boydell, ou Richard Earlom. On peut trouver par exemple dans des collections vendues à Munich ou à Leipzig au cours de la décennie 1890 des dizaines de gravures par William Woollett<sup>363</sup>. Cet intérêt persistant explique la présence massive des peintres actifs dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme West, Reynolds, ou Richard Wilson.

A ce goût certain pour les gravures sur cuivre, en particulier pour les mezzotintes, vient s'ajouter, sans le supplanter<sup>364</sup>, un intérêt, de la part des collectionneurs allemands, pour des techniques de gravure plus récentes, que les Anglais maîtrisent tout aussi bien que la manière noire, au premier rang desquelles la gravure sur acier. Technique à nouveau importée, elle est développée dans les années 1820 en Angleterre, en particulier sous l'impulsion de l'éditeur et

<sup>361</sup> Sur Landseer et la gravure, voir Anthony Dyson, « Images Interpreted : Landseer and the Engraving Trade », dans *Print Quarterly*, 1984, Nr. 1, p. 29-43.

<sup>362</sup> *Ibid.* Sur l'intérêt porté par Turner à la gravure, voir notamment Gerald Finley, *Landscapes as Memory. Turner as Illustrator to Scott*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 37 et suivantes.

<sup>363</sup> Un exemple parmi d'autres : C. G. Boerner (éd.), *Katalog einer Thüringer Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Kunstbüchern: französische galante Darstellungen, Schabkunst, Farbendrucke, Landschaften : hervorragende Blätter von Les Bas, Boucher, Moreau, Earlom, Pichler, Mason, Poussin, Woollett, Nanteuil, Klein, Chodowiecki, Morland : Sport : Architektur : alte deutsche Meister Aldegrevier, Altdorfer, Beham, Dürer, Pencz, Hollar : Versteigerung zu Leipzig, 15. November 1899 und folgende Tage*, Leipzig, C. G. Boerner, 1899, p. 33 et 87.

<sup>364</sup> La technique de la mezzotinte est d'ailleurs toujours employée au XIX<sup>e</sup> siècle, souvent associée à d'autres techniques. C'est le cas par exemple pour le *Liber Studiorum*, ensemble de gravures d'après les paysages de Turner que le peintre publie à partir de 1807. D'autres graveurs, comme David Lucas, emploient la mezzotinte pure pour reproduire les paysages de Constable dans les *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery*, à partir de 1833. Anthony Griffiths, *Prints and printmaking : an introduction to the history and techniques*, op. cit., p. 87.

graveur Charles Heath, et devient rapidement, comme la manière noire, une spécialité anglaise<sup>365</sup>, moins onéreuse que la gravure au burin ou la mezzotinte, car beaucoup plus rapide d'exécution, et nécessitant moins souvent de changer les planches : l'acier se détériore moins vite que le cuivre. On trouve donc sur les murs des salons allemands indifféremment des gravures sur cuivre (*Kupferstiche*) et des gravures sur acier (*Stahlstiche*) tandis que les portefeuilles des collectionneurs restent eux plutôt fidèles au cuivre, plus noble, sans se cantonner pour autant aux graveurs du siècle passé : à Woollett et ses confrères viennent s'ajouter, au cours des décennies, les noms de John Burnet et Abraham Raimbach, qui sont les principaux graveurs de David Wilkie, de Thomas Landseer, le frère et collaborateur d'Edwin, qui s'occupe de la reproduction de son œuvre, ou W. H. Simmons, le graveur d'un autre peintre animalier, Richard Ansdell. On retrouve ainsi le tableau équilibré évoqué au début de ce chapitre.

Le terme de spécialité anglaise se justifie pleinement, puisque c'est ainsi que les contemporains considèrent la production anglaise. Contrairement à ce que l'on a vu de l'aquarelle, qui n'apparaît que progressivement comme le domaine d'excellence des peintres anglais, la supériorité des graveurs britanniques s'impose rapidement dans les esprits continentaux comme une évidence qui se maintient au cours des décennies, et que l'on commente abondamment, depuis la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>366</sup> jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1808, l'historien de l'art Johann Dominik Fiorillo déclare dans son *Histoire des beaux-arts* : « l'Angleterre est toujours le royaume de la gravure sur cuivre, dont l'histoire nécessiterait la rédaction d'un ouvrage complet<sup>367</sup>. » Quinze ans plus tard, on peut lire les mêmes éloges à propos de la gravure sur acier anglaise dans la revue *Museum*<sup>368</sup>. Le talent des

<sup>365</sup> A propos de la gravure sur acier, voir Basil Hunnisett, *Engraved on Steel. The history of picture production using steel plates*, Londres, Routledge, 2018. A propos de Charles Heath, voir notamment Kathryn Ledbetter, « "The Copper and Steel Manufactory" of Charles Heath » dans *Victorian Review*, 2002, Nr. 2, p. 21-30, et John Heath, *The Heath family engravers 1779-1878*, Aldershot, Hants, The Scolar Press, 1993.

<sup>366</sup> On parle beaucoup des gravures anglaises dans les revues allemandes des dernières décennies du siècle, de plus en plus longuement, et de manière de plus en plus laudative. Timothy Clayton, « Reviews of English Prints in German Journals, 1750-1800 », op. cit. Sur le cas plus précis de Leipzig, voir Sarah Richards, « Late Eighteenth-Century Prints in Leipzig's Periodical Press : Cultural Transfer of the English Style », dans Philippe Kaenel, Rolf Reichardt (dir.), *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert / The European print and cultural transfer in the 18th and 19th centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : actes du Colloque international, Centre Stefano Franscini, Monte Verità, près d'Ascona (Suisse), avril 2002*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2007, p. 223-243.

<sup>367</sup> « England ist immer noch der Hauptsitz der Kupferstecherkunst, deren Geschichte ein eigenes Werk anfordert. » Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste. Fünfter Band, Die Geschichte der Malhery in Grossbritannien enthaltend*, Göttingen, Röwer, 1808, p. 856.

<sup>368</sup> « Il paraît superflu de vanter à nouveau la renommée de la gravure sur acier anglaise : les Anglais sont connus pour maîtriser parfaitement tout ce qui est technique. » (« Zum Rhume des englischen Stahstiches etwas hier zu

artistes anglais est présenté, au détour d'une phrase, comme allant de soi, et cette façon d'évoquer la supériorité anglaise en la matière comme quelque chose qui se passe de commentaires se retrouve très régulièrement dans les pages des revues d'art, ainsi en 1857 dans le *Deutsches Kunstblatt*, à propos de plusieurs générations de graveurs anglais sur cuivre, depuis les maîtres de la manière noire jusqu'aux artistes contemporains<sup>369</sup>. Même les commentateurs les plus hostiles à la culture anglaise ne peuvent faire l'économie de quelques compliments. Ida et Johann Georg Kohl, à nouveau, en offrent un bon exemple puisqu'ils terminent leur chapitre sur l'art anglais en reconnaissant, du bout des lèvres il est vrai, l'excellence des graveurs anglais<sup>370</sup>. De ce concert d'éloges, on retiendra également la manière dont les commentateurs allemands emploient la comparaison avec les graveurs anglais pour mettre en valeur le talent d'un artiste allemand ou germanophone : l'aiguille du graveur viennois Johann Nepomuk Passini est ainsi comparée, à son avantage, à celle d'un Woollett ou d'un François Vivares, spécialiste franco-britannique de la manière noire<sup>371</sup>.

Ces liens avec les artistes anglais ne sont pas seulement le fait des critiques d'art établissant des rapprochements pour mieux servir leur objet. Les graveurs allemands se tournent aussi très concrètement du côté de l'Angleterre pour perfectionner leur technique. L'exemple le plus marquant est celui du Badois Carl Ludwig Frommel, dont on a vu l'admiration pour les aquarellistes anglais, qu'il mentionne dans une lettre publiée en 1831 dans le *Kunstblatt*<sup>372</sup>. Mais ce texte est aussi l'occasion pour Frommel d'expliquer la genèse de la création de son atelier de gravure sur acier à Karlsruhe. L'aquarelle et la gravure sur acier apparaissent, à partir des années 1820, comme deux techniques complémentaires dans des collaborations fructueuses, celles qui permettent la production et la commercialisation massive d'albums de gravures. Les éditeurs de ces albums travaillent à partir d'aquarelles qu'ils commandent aux artistes, souvent des paysagistes qui se spécialisent pour partie dans la production de vues pittoresques, anglaises ou continentales. Une partie non négligeable de l'œuvre aquarellée de Turner, par exemple, a été réalisée pour les projets de publication de

---

wiederholen, erscheint überflüssig ; die Engländer sind als Meister in allem, was Technik heisst, bekannt. »)  
« Englischer Stahlstich », dans *Museum*, 1833, p. 142.

<sup>369</sup> « L'école anglaise au grand complet, depuis Hogarth, Strange et Woollett, jusqu'à la période contemporaine, d'un Dov ou d'un Willmore, est ici, est-il besoin de le mentionner, représentée magnifiquement. » « Dass hier die ganze englische Schule von Hogarth, Strange, Woollett, bis auf die neueste Zeit eines Dov, Willmore etc, hier in der seltensten Vollständigkeit und Vollkommenheit vorhanden ist, bedarf kaum vermerkt zu werden. » G. F. Waagen, « Ueber die Kunstaussstellung in Manchester », dans *Deutsches Kunstblatt*, 1857, Nr. 32, p. 277.

<sup>370</sup> Ida und Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, op. cit., p. 106 et suivantes.

<sup>371</sup> « Akademien und Vereine », dans *Das Kunstblatt*, 1841, Nr. 16, p. 63.

<sup>372</sup> « Stahlstich », dans *Das Kunstblatt*, 1831, op. cit., p. 60.

Charles Heath, l'éditeur qui a développé la gravure sur acier à Londres<sup>373</sup>. Comme l'explique Frommel dans sa lettre publiée dans le *Kunstblatt*, ainsi que dans un autre courrier adressé à l'historien de l'art Georg Kaspar Nagler<sup>374</sup>, son séjour à Londres est motivé par deux ambitions : celle de se frotter à la pratique de l'aquarelle anglaise, et celle de percer le secret de la gravure sur acier. Dans les deux cas, le voyage est un succès et lui permet de mettre sur pied son atelier de gravure sur acier badois, en ramenant à Karlsruhe une presse et un imprimeur anglais, ainsi qu'un graveur sur acier, Henry Winkles, co-fondateur de l'atelier<sup>375</sup>.

Deux points doivent être soulignés ici. D'une part, à nouveau, ces échanges anglo-allemands s'inscrivent dans un espace géographique plus vaste qui fait intervenir des pays tiers. En effet, le voyage de Frommel à Londres et son introduction dans le milieu des aquarellistes et des graveurs anglais se font avec l'aide de plusieurs personnages. Le premier est Jean-Frédéric d'Ostervald, un éditeur et cartographe neuchâtelois pour lequel il a participé à l'illustration du *Voyage pittoresque en Sicile*, paru deux ans plus tôt<sup>376</sup>, et qu'il retrouve à Paris avant de partir avec lui pour Londres. D'Ostervald lui ouvre les portes des artistes qu'il désire voir. C'est aussi ce que fait Charles Cockerell, architecte anglais qui a longuement séjourné en Italie puis en Grèce au cours de la décennie 1810, et participé à des fouilles archéologiques d'envergure, et dont Frommel a fait la connaissance à Rome<sup>377</sup>. Enfin, l'ancien consul de Corfu que Frommel a connu à Messine, un certain colonel Bossé, lui ouvre la porte de l'inventeur américain du procédé de la gravure sur acier, Jacob Perkins<sup>378</sup>. On est frappé par le fait que les adjutants de l'artiste badois ont tous fait sa connaissance en Italie, ou du moins dans le cadre d'un projet impliquant l'Italie, qui apparaît donc comme un de ces creusets européens où se croisent diverses nationalités. Dans cette optique, la figure de d'Ostervald est emblématique,

<sup>373</sup> Sur la collaboration de Turner et Heath, voir John Heath, *The Heath Family Engravers, 1779-1878*, op. cit., notamment p. 39 et suivantes.

<sup>374</sup> « Stahlstich », dans *Das Kunstblatt*, 1831, op. cit. Tout comme ce texte, la lettre adressée à Nagler est citée dans Rudolf Theilmann et Sabine Büchel (dir.), *Carl Ludwig Frommel (1789/1863) zum 200. Geburtstag : Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1989, p. 16.

<sup>375</sup> *Ibid.* Winkles rentre à Londres en 1832, sans rompre pour autant sa collaboration avec Frommel. Voir sa notice biographique dans Basil Hunnisett, *A Dictionary of British Steel Engravers*, Leagh-on-Sea, F. Lewis, 1980, p. 144-145.

<sup>376</sup> Achille-Étienne Gigault de La Salle, *Voyage pittoresque en Sicile*, édité par J. F. d'Ostervald, Paris, impr. de P. Didot l'aîné, 1822. Ostervald est une figure importante de ces éditions internationales de voyages pittoresques : il édite également, à partir de 1823, des *Excursions sur les côtes et dans les ports de France*. Patrick Noon, Stephen Bann (dir.), *Crossing the Channel : British and French painting in the age of Romanticism*, op. cit., p. 240.

<sup>377</sup> « Stahlstich », dans *Das Kunstblatt*, 1831, op. cit., p. 60. Cockerell a beaucoup fait pour l'intégration des artistes étrangers à Londres, puisqu'il participe à l'accueil de Delacroix lors de son voyage en Angleterre en 1825. Voir Patrick Noon, « Color and Effect. Anglo-French Painting in London and Paris », op. cit., p. 12.

<sup>378</sup> « Stahlstich », dans *Das Kunstblatt*, 1831, op. cit., p. 60.

par sa nationalité et sa biographie – il est Suisse et a vécu à la fois à Paris et à Francfort – de cette Europe des croisements et des échanges.

D'autre part, le transfert de techniques est rendu possible par la circulation des artistes, et l'arrivée en Allemagne de collaborateurs anglais. Cette mobilité professionnelle ne concerne pas seulement Karlsruhe et l'entreprise de Frommel. Il y a en Allemagne un marché à conquérir, et les graveurs anglais spécialisés dans la technique de la gravure sur cuivre en sont conscients<sup>379</sup>. L'un d'entre eux, Albert Henry Payne, est une figure particulièrement intéressante, parce qu'il incarne parfaitement cette capacité à tirer parti de l'intérêt nouveau que la gravure sur acier suscite en Allemagne, et donne l'exemple d'une intégration réussie. Installé à Leipzig à partir de 1839, il y fonde avec son compatriote E. T. Brain un institut d'art éditant des gravures sur acier, l'Institut artistique anglais (*Englische Kunstanstalt*), qu'il dirige seul à partir de 1842. L'entreprise de Payne connaît un succès rapide et s'agrandit, à la faveur de la diversification de son activité : Payne édite également une revue, le *Illustrirtes Familienjournal*, à partir de 1854, date à laquelle il fait construire sa propre imprimerie<sup>380</sup>. Ce qui frappe dans cette conquête d'un marché étranger, c'est la manière dont Payne construit son activité d'éditeur en conciliant la mise en valeur de ses origines anglaises et la prise en compte de son nouvel environnement culturel. Il édite notamment des recueils de gravures d'après les collections des principales collections royales allemandes, notamment celles de Dresde et de Munich, et reproduit, outre les tableaux des maîtres hollandais ou italiens, ceux de nombreux artistes allemands contemporains ; mais son entreprise porte fièrement le nom d'Institut artistique *anglais*, et parmi ses premières publications, on trouve un recueil de gravures intitulé *Bilder-Halle. Copien berühmter Gemälde und Kunstblätter der neuesten Zeit. Stahlstich-Gallerie historischer und Genre-Bilder*, qu'il édite à partir de 1841 à raison de 3 gravures par livraison. Le titre, qui ne fait aucunement référence à la nationalité des artistes, ne permet pas de deviner que le recueil reproduit uniquement des tableaux anglais. On y trouve des scènes de chasse et des scènes animalières d'après Edwin Landseer, un portrait de la reine Victoria, une illustration du *Roi Lear*, un portrait de jeune femme d'après l'aquarelliste Alfred Chalon et une scène de genre intitulée *Ma chère mère (Meine liebe Mutter)*<sup>381</sup>. Face à cette liste, on est frappé

<sup>379</sup> Rudolf Theilmann et Sabine Büchel (dir.), *Carl Ludwig Frommel (1789/1863) zum 200. Geburtstag : Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, op. cit., p. 62.

<sup>380</sup> Carl Berendt Lorck, *Die Druckkunst und der Buchhandel in Leipzig durch vier Jahrhunderte*, Leipzig, J. J. Weber, 1879, p. 66-67. Voir la notice biographique de Payne dans Basil Hunnisett, *A Dictionary of British Steel Engravers*, op. cit., p. 90.

<sup>381</sup> L'annonce est notamment publiée dans le *Morgenblatt für gebildete Leser*, 1841, Nr. 98, p. 409. Un article de la *Zeitung für die elegante Welt*, de la même année, mentionne également une gravure d'après l'aquarelliste Thomas Uwins. *Zeitung für die elegante Welt*, 1841, p. 848.



par la manière dont l'origine nationale des images est évidente : d'une part, presque tous les artistes reproduits ici entretiennent des rapports privilégiés avec la jeune reine Victoria<sup>382</sup>, sont donc parfaitement intégrés et reconnus officiellement comme des membres du milieu culturel londonien, et d'autre part, plusieurs motifs — scènes de chasse et portraits de chiens, évocations de l'histoire anglaise, de sa littérature et de son architecture, portrait de la souveraine — sont très caractéristiques de la peinture et de la culture anglaises, en tant qu'elles se distinguent de celles des pays continentaux. La référence à l'Angleterre, parfaitement assumée, perdure dans le cadre d'une production anglo-allemande.

L'importation de la technique de la gravure sur acier en Allemagne aboutit donc aussi à une circulation des images accrue — dans les deux sens, d'ailleurs, puisque Carl Ludwig Frommel participe à plusieurs des projets éditoriaux internationaux impliquant des artistes, aquarellistes et graveurs, allemands, français, anglais, qui font florès à cette époque. Non seulement il travaille pour l'éditeur suisse d'Ostervald, mais peu après son séjour londonien, où il est introduit avec succès dans les cercles des graveurs anglais, il réalise et grave une aquarelle représentant le château de Rheinstein pour le recueil de paysages rhénans que le graveur londonien William Tombleson publie en 1832<sup>383</sup>.

En tout cas, même sur le sol allemand, la gravure sur acier reste indissociable de l'Angleterre, non seulement dans les esprits mais aussi dans la pratique, non seulement de la gravure, mais aussi de l'aquarelle. En effet, les manuels d'apprentissage de l'aquarelle se réfèrent aux gravures anglaises comme modèles pour les apprentis aquarellistes : en 1840, Otto von Ende, chambellan du roi et membre de la Chambre des seigneurs de Prusse, publie un manuel de paysage à l'aquarelle à l'usage des débutants, où il recommande à ses lecteurs de prendre pour modèle des gravures sur acier anglaises pour parvenir à maîtriser le rendu de l'atmosphère d'un paysage ; il cite comme exemple des gravures d'après le paysagiste anglais Thomas Daniell<sup>384</sup>. Il est assez étonnant que l'auteur conseille aux amateurs de pratiquer l'aquarelle devant des gravures, dans une sorte d'inversion du rapport traditionnel entre un original et une copie, en particulier dans ce cas précis, puisque les graveurs de paysages anglais reproduisent surtout des aquarelles. Mais cette inversion en dit long sur l'estime dans laquelle

<sup>382</sup> Landseer est, on l'a vu, un des peintres officiels de la reine, Thomas Uwins est nommé en 1842 *Surveyor of the Queen's Pictures*, et la reine Victoria commande à Chalon un de ses premiers portraits officiels en 1837, la représentant lors de sa première visite à la Chambre des Lords.

<sup>383</sup> William Tombleson *Tombleson's Views of the Rhine ; Vues du Rhin ; Rhein Ansichten*, edited by William Grey Fearnside, 2 volumes, Londres, Tombleson, 1832. Voir Rudolf Theilmann et Sabine Büchel (dir.), *Carl Ludwig Frommel (1789-1863) zum 200. Geburtstag : Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, op. cit., p. 78.

<sup>384</sup> Otto Leopold Freiherr von Ende, *Praktische Winke für Anfänger in der Aquarell-Landschaften*, Dresde et Leipzig, Arnold, 1840, p. 50.

on tient, outre-Rhin, les graveurs anglais, capables de rendre toutes les nuances d'un médium aussi subtil que l'aquarelle.

Ce lien étroit entre la gravure et l'Angleterre concerne également, c'est notre hypothèse, les pratiques de décoration telles qu'elles se développent au cours du premier XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les milieux bourgeois. En effet, si on se penche à nouveau sur les textes décrivant des intérieurs de l'époque où se trouvent accrochées des gravures anglaises, on est souvent frappé par les qualités d'élégance et de confort qu'elles confèrent, ou contribuent à conférer, aux pièces dans lesquelles elles se trouvent, soit qu'elles prennent place dans une énumération de différents meubles et objets, soit que l'auteur les isole du reste grâce au regard d'un personnage qui les contemple un instant. Associées à un couvre-lit de piqué blanc, un confortable divan et des bougies, elles parachèvent la présentation d'une chambre où le jeune héros se prend à rêvasser agréablement en les contemplant<sup>385</sup>. On trouve ces gravures dans des chambres au parquet bien ciré, où brûle un bon feu de cheminée, et, surtout, on l'on se sent en sécurité.

C'est particulièrement le cas dans deux textes, qui, bien que très différents, peuvent faire l'objet d'une comparaison par l'utilisation qu'ils font des gravures anglaises dans les intérieurs qu'ils décrivent. Le premier, déjà mentionné, est tiré de souvenirs de la *Campagne de France* de Goethe<sup>386</sup>, le second d'une nouvelle édifiante du prêtre Christoph von Schmid, paru vers 1840. A chaque fois, le narrateur doit d'abord supporter les intempéries au cours d'un voyage éprouvant : dans un cas, le jeune Goethe et ses compagnons, qui rentrent de France, sont surpris par l'orage, parviennent à la petite ville de Trarbach, où ils sont hébergés dans la maison d'un riche marchand, trempés comme des soupes ; dans l'autre, le héros, un comte allemand voyageant en Russie, s'égare dans la neige et ne doit son salut qu'à un aristocrate russe qui le recueille chez lui. Dans les deux cas, les personnages, réchauffés et rassurés, remarquent dans leur refuge des gravures anglaises. Chez Schmid, elles s'inscrivent dans « une chambre on ne peut plus jolie et on ne peut mieux ornée », une « charmante retraite » et dans une description évoquant meubles d'acajou et rideaux de damas vert, avec une insistance sur le lit « qui pour l'élégance et la beauté n'eût pas été indigne du château d'un comte<sup>387</sup>. » Tout ici parle à la fois de bon goût, de plaisir esthétique allié au motif du repos et du confort physique

---

<sup>385</sup> Moritz von Reichenbach, *Eine Universal-Erbin*, Schleswig-Holsteinische Novelle, parue dans *Erzähler zum Fürther Tagblatt*, 1865, Nr. 25, p. 97.

<sup>386</sup> Voir note 348.

<sup>387</sup> Christoph von Schmid, *Die Nachtigall*, dans *Gesammelte Schriften des Verfassers der Ostereier*, volume 8, Augsburg, Wolffischen, 1841-1844. Traduction de Blanche Ecort dans l'édition de 1848 : *Le Rossignol, La Chapelle au bois, L'image de Marie. Trois nouvelles morales dédiées à la jeunesse par le chanoine Christophe Schmid*, Stuttgart, J-B. Müller, 1848, p. 43.

après une rude épreuve. Chez Goethe, le lien entre la gravure, le soulagement de la sécurité retrouvée et des plaisirs domestiques est encore plus clairement établi :

« Nous fûmes surpris par la nuit avant de pouvoir aborder à Trarbach ou seulement de l'apercevoir. L'obscurité était profonde. Nous nous savions resserrés entre des rives plus ou moins escarpées, quand un orage, qui s'était déjà annoncé derrière nous, éclata avec une violence soutenue. La rivière s'enfla par le vent contraire, dont les mugissements furieux alternaient avec des bourrasques rebondissantes ; flots après flots jaillissaient par-dessus la nacelle ; nous étions trempés. Le batelier ne cachait point son embarras ; le danger semblait toujours grandir, et la situation était critique au plus haut point, quand le brave homme nous assura qu'il ne savait où il était, ni de quel côté il devait gouverner. [...] Nous fûmes ainsi ballottés longtemps dans les ténèbres : enfin une lumière se montra dans le lointain et nous rendit l'espérance. On gouverne, on rame de ce côté ; Paul y déploie toutes ses forces, et nous abordons heureusement à Trarbach, où l'on nous offre aussitôt dans une auberge passable une poule au riz. Mais un honorable marchand, ayant appris que des étrangers abordaient pendant cette nuit orageuse, nous obligea d'entrer dans sa maison, où, à la clarté des bougies, dans des chambres bien décorées, nous saluâmes avec joie, et même avec émotion, après les dangers que nous venions de courir dans les ténèbres, de belles gravures anglaises, suspendues aux murs, encadrées et mises sous verre proprement. Le mari et la femme, encore jeunes, rivalisèrent de prévenances — nous bûmes le meilleur vin de la Moselle, grand réconfort pour mon compagnon de voyage, qui paraissait en avoir surtout besoin<sup>388</sup>. »

Ici, les gravures sont les seuls éléments de décoration mentionnés par le narrateur, et apparaissent donc comme l'essence même du confort domestique, de la *Häuslichkeit* que représente le logis du marchand, et dont les plaisirs plus concrets, après l'évocation réconfortante de la poule au riz, prennent la forme de bouteilles de vin : en ce sens, les gravures ont valeur de synecdoque. Mais elles cristallisent aussi le sentiment de sécurité qu'offre le simple fait de se retrouver sous un toit après avoir affronté un monde extérieur hostile : ce sont elles que « saluent » les voyageurs émus d'être sains et saufs.

En d'autres termes, les gravures anglaises incarnent, dans de nombreux textes publiés tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée même de foyer. Elles sont ce qui transforme un espace quelconque en espace d'habitation, de façon immédiate et presque magique, comme on peut le voir dans un autre roman publié en 1823 par le théologien protestant et romancier à ses heures perdues Gottlieb Jacob Planck, qui retrace les mésaventures d'un jeune pasteur forcé de

---

<sup>388</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Campagne de France*, dans *Œuvres de Goethe*, traduction par Jacques Porchat, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1863, p. 104-105.

s'installer dans un petit village isolé, perdu dans les bois. Horrifié par l'état de la maison dans laquelle il va loger, il est sur le point de s'en aller lorsqu'il remarque que son serviteur a déjà accroché aux murs les quatre gravures anglaises qu'on lui a offertes, et qui transforment immédiatement la pièce et l'humeur du pasteur. Amusé par le contraste qu'offrent les gravures dans la chambre poussiéreuse et pleine de meubles hors d'usage, il se résout à défaire ses bagages pour rendre son logis habitable<sup>389</sup> : c'est par le biais des gravures anglaises que la civilisation et le confort pénètrent dans le petit village reculé.

Cette utilisation de la gravure anglaise dans les intérieurs allemands, plus précisément dans leurs évocations littéraires, peut s'expliquer par le fait que l'Angleterre est associée, dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle et plus largement sur le continent, à l'idée même du confort. Le mot vient de l'anglais *comfort*<sup>390</sup>. Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est aussi en Angleterre que l'idée que le corps doit se sentir à l'aise dans l'espace domestique se développe fortement et qu'apparaissent notamment les premiers traités d'ameublement et de décoration intérieure<sup>391</sup>, au point que les voyageurs étrangers séjournant en Angleterre sont particulièrement frappés par les détails des intérieurs anglais et y consacrent souvent une partie de leurs écrits. Dans ses *Notes sur l'Angleterre*, Hippolyte Taine décrit ainsi son ébahissement en visitant les cottages de paysans anglais et en voyant les beaux meubles, les larges cheminées et les gravures accrochées au mur<sup>392</sup>. Le texte de Taine fait étrangement écho à la description allemande d'une gravure anglaise reproduisant la *Cuisine d'un cottage* (*Cottage Kitchen*) du peintre de genre William Frederick Witherington, et publiée dans le numéro de 1829 du *Taschenbuch für Damen* (**Figure 30**) : là encore, l'auteur étranger exprime son étonnement devant cette grande pièce confortable et bien meublée qui ne déparerait pas une demeure bourgeoise<sup>393</sup>. Dans les publications allemandes, et dès avant la réception continentale des *Arts & Crafts*, qui, à la fin des années 1860, donnent aux arts décoratifs anglais une toute autre dimension, on trouve régulièrement des articles consacrés à la décoration intérieure anglaise, qui tous insistent sur le bien-être que l'on doit y ressentir<sup>394</sup>.

<sup>389</sup> Gottlieb Jakob von Planck, *Das erste Amtsjahr des Pfarrers von S. in Auszügen aus seinem Tagebuch. Eine Pastoraltheologie in der Form einer Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1823, p. 128-129.

<sup>390</sup> Jean-Pierre Goubert, « Le confort dans l'histoire. Un objet de culte », dans Jean-Pierre-Goubert (dir.), *Du luxe au confort*, Paris, Belin, 1988, p. 21-29, ici p. 22.

<sup>391</sup> Charlotte Gere, *L'époque et son style. La décoration intérieure au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1989, en particulier p. 47.

<sup>392</sup> Hippolyte Taine, *Notes sur l'Angleterre*, Paris, Hachette, 1874 (quatrième édition), p. 177, cité dans *ibid.*, p. 63.

<sup>393</sup> *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1829*, Stuttgart, Tübingen, 1829, p. XX-XXI.

<sup>394</sup> Voir par exemple « Des Engländer's Haus und Heim », dans *Die Leipziger Zeitung, Wissenschaftliche Beilage*, 1879, Nr. 30, p. 177-180, Nr. 31, p. 185-187, Nr. 32, p. 189-192.

Si l'Angleterre est la patrie de la gravure, elle est aussi, aux yeux des observateurs continentaux, la patrie du confort : les gravures anglaises trouvent donc doublement leur place sur les murs et les manteaux de cheminée allemands.

### 3. Des gravures parmi d'autres ?

Pour autant, la spécificité, bien réelle, de la gravure anglaise en Allemagne ne suffit pas à expliquer totalement sa présence massive dans les collections et les intérieurs du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où on peut aussi la considérer comme faisant partie d'un ensemble plus vaste où elle a valeur de chaînon, d'ajout nécessaire à un idéal d'exhaustivité. Il est bien sûr difficile d'évaluer avec certitude les logiques qui ont prévalu à la constitution d'une collection d'estampes. Tout au plus peut-on se risquer à élaborer des conjectures. Or, l'analyse des collections de gravures répertoriées par Frits Lugt laisse supposer que dans de nombreux cas, il s'est agi pour le collectionneur d'acquérir un échantillon représentatif de l'art européen, c'est-à-dire de toutes ses écoles, l'école anglaise participant donc d'un panorama global. Cette pratique de collection que l'on peut deviner à la lecture des catalogues vise donc l'exhaustivité, un idéal encyclopédique, universel, qui renvoie aux origines des collections dans le monde occidental, celles des cabinets de curiosité à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et au désir des princes de créer dans leurs demeures un « théâtre du monde », une reproduction en miniature du macrocosme<sup>395</sup>. Les titres des catalogues de vente offrent un bon indice de la persistance de cette conception de la collection d'estampes : à Leipzig est ainsi mise en vente, en 1821, une *Collection de gravures au burin et à l'eau-forte de toutes les écoles depuis les temps anciens de l'histoire de l'art jusqu'à nos jours, parmi lesquelles une suite peut-être unique de l'œuvre de Raph. Morghen, ainsi que des dessins*<sup>396</sup>. L'impression que la collection constitue une sorte de carte de l'art européen composée de multiples échantillons, un florilège représentatif, est accentuée par la classification du catalogue par écoles : les différentes nationalités se succèdent jusqu'à évoquer l'image, sinon d'une mappemonde, du moins d'une carte de l'Europe. A cette

---

<sup>395</sup> L'expression « théâtre du monde » est employée par Stephan Brakensiek dans son étude des collections de gravures allemandes depuis la Renaissance jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il évoque la tentation, moquée par certains, de plusieurs collectionneurs, au XVIII<sup>e</sup> siècle notamment, comme le bibliophile Anton von Klein, de posséder une gravure de tous les artistes existants. Stephan Brakensiek, *Vom Theatrum Mundi zum Cabinet des estampes*, Hildesheim, Olms, 2003, en particulier p. 466 et suivantes.

<sup>396</sup> *Verzeichnis einer Sammlung von gestochenen und radirten Blättern aller Schulen aus der frühern Zeit der Kunst bis auf die gegenwärtige, wobei sich eine vielleicht einzige Folge der Arbeiten des Raph. Morghen befindet, in gleichen Handzeichnungen, welche Freitags den 27. April 1821 im rothen Collegio früh von 9 – 11 Uhr, Nachmittags von 2 – 4 Uhr versteigert werden soll*, Leipzig, 1821.

exhaustivité géographique correspond d'ailleurs l'exhaustivité des genres que nous évoquions précédemment, et que l'on peut expliquer en partie par cette conception englobante de la collection. Dans la collection de Leipzig, la section de l'école anglaise, dont les représentants sont répertoriés sur une demi-douzaine de pages, comprend, en ce qui concerne les gravures d'après des peintres anglais, des scènes religieuses et historiques, notamment d'après Benjamin West, des portraits, essentiellement d'après Reynolds, des scènes de genre, des paysages d'après l'inévitable Richard Wilson mais aussi Richard Paton, peintre de marines actif jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et des scènes animalières d'après George Stubbs. Aucun genre, si l'on excepte la nature morte, très peu pratiquée en Angleterre, n'est laissé de côté — et c'est visiblement l'intention première qui a guidé la constitution de la collection : ne rien laisser de côté. Cela ne préjuge en rien de l'intérêt du collectionneur anonyme pour tel ou tel artiste anglais, ou l'école anglaise dans sa globalité ; l'absence de sources ne nous permet pas d'en juger. Mais il est nécessaire de souligner la complexité et la diversité des pratiques de collection de l'époque et par là même, de la réception de la gravure anglaise en Allemagne.

Une nuance similaire doit être apportée dans le cas des gravures d'encadrement anglaises dans la mesure où on trouve également des gravures françaises, allemandes ou italiennes dans les intérieurs allemands. L'étude de catalogues de ventes aux enchères d'ameublements complets offre un aperçu plus complet des pratiques de décoration de l'époque, et, là encore, en élargissant la perspective, permet de réinscrire la réception de la gravure anglaise dans un environnement culturel plus global, où sont appréciées, pour orner les salons de l'époque, aussi bien des paysages anglais que des gravures françaises de style rococo ou des reproductions de la *Madone Sixtine* de Raphaël. Un exemple parmi d'autres est offert par plusieurs ensembles d'ameublement mis aux enchères en même temps à Cologne en 1896 par la maison Heberle. Le regroupement des collections, assez fréquent, ne permet pas de se faire une idée précise de la répartition des objets dans chaque intérieur, la classification du catalogue se faisant par type d'objets vendus ; mais la section consacrée aux gravures, dont on sait qu'elles étaient accrochées grâce à la mention « encadrée » (*gerahmt*), offre à nouveau l'impression d'une grande diversité. On trouve en bonne place les gravures anglaises, des estampes coloriées représentant des enfants lisant et écrivant, et des paysages indiens de l'aquarelliste voyageur Thomas Daniell. On trouve aussi des lithographies de saintes, sans que soit précisé le nom du graveur ou du peintre, des gravures coloriées représentant des

personnages en costume bavarois, ou encore des scènes religieuses<sup>397</sup>. Une dizaine d'années plus tard, sont mis en vente à Bonn des lots de gravures faisant partie du mobilier de plusieurs particuliers. Elles comprennent aussi bien des gravures d'encadrement d'après West ou Landseer, et des scènes de genre anglaises que des reproductions de tableaux de Rembrandt ou du peintre de genre Ludwig Knaus, représentant de l'école de Dusseldorf<sup>398</sup>. La gravure, toutes nationalités confondues, s'impose comme un élément de décoration commode et relativement démocratique au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cependant, si l'on retourne aux sources textuelles, force est de constater que l'Angleterre est la seule nationalité à être évoquée aussi souvent, et dans des contextes aussi variés, dans les descriptions. On trouve très peu de mentions de gravures allemandes, ou italiennes, Raphaël excepté, et si on compare l'utilisation de la référence aux gravures anglaises par les écrivains allemands à celle qu'ils font des gravures françaises, on est frappé par deux différences : la quantité des références et le sens que recouvre la présence des gravures. Non seulement on trouve beaucoup moins souvent trace de gravures explicitement françaises dans les descriptions d'intérieurs, mais ces gravures sont très souvent des scènes légères, galantes, qui contribuent à définir leurs occupants comme des personnages frivoles, voire peu recommandables selon le narrateur qui porte sur eux un regard sévère. En un mot, la plupart du temps, les gravures françaises ornent les garçonnières d'artistocrates célibataires ou les boudoirs de femmes coquettes. Leur diffusion, sinon dans les faits, du moins dans l'imaginaire des auteurs et de leurs lecteurs, semble donc beaucoup plus limitée que celle des gravures anglaises.

## II. Rendre l'art accessible

Si la popularité de la gravure anglaise en Allemagne s'explique en partie par les représentations critiques et théoriques qui entourent la technique et les pratiques de collection

---

<sup>397</sup> J. M. Heberle (éd.), *Katalog hervorragender Kunstgegenstände und Antiquitäten aus den Nachlässen der Herren : Rentner J.B. Plasman zu Köln, Assessor a.D. Egon Risse zu Paderborn, Louis Jacob zu Köln, F.W. Schmidt zu Köln etc.: Töpfereien, Fayencen und Porcellane, abgeschlossene Sammlung von Gläsern, Arbeiten in Email und Elfenbein, Arbeiten in Silber, Bronze, Kupfer, Eisen und Zinn, Arbeiten in Stein, Schildpatt, Wachs etc., Miniaturen, Textil-Arbeiten, Möbel und Einrichtungs-Gegenstände : Versteigerung zu Köln, den 14. bis 17. December 1896*, Cologne, 1896, p. 44.

<sup>398</sup> Math. Lempertz (éd.), *Katalog der nachgelassenen Kunst-Sammlung der Frau Wwe. Paul Kemp in Bonn und aus anderem Besitz: Zimmertäfelungen, Möbelgarnituren, einzelne Möbel ... ; Versteigerung zu Bonn: 10. November bis 13. November 1908 (Katalog Nr. 105)*, Bonn, Carl Georgi, 1908, p. 63 et suivantes.

et d'exposition, elle est également due à un ensemble de vecteurs qui permet aux acheteurs, très concrètement, d'avoir accès aux images. C'est la circulation matérielle des gravures qu'il s'agit ici de mettre en lumière, en termes de production, relayée et augmentée par des graveurs non seulement anglais, mais aussi allemands et français, et d'accessibilité, à la fois spatiale et financière, pour répondre à ces questions : qui grave les images ? Où les trouve-t-on ? Combien coûtent-elles et qui peut les acheter ?

### 1. Graveurs anglais, allemands et français : de nombreux médiateurs

La diffusion des gravures anglaises outre-Rhin est, très concrètement, facilitée par le nombre des acteurs qui la rendent possible, au premier rang desquels les graveurs eux-mêmes, qui circulent sur le sol européen. On a vu que plusieurs graveurs anglais se rendaient en Allemagne pour conquérir un marché prometteur ; à l'inverse, plusieurs graveurs étrangers se rendent en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, non seulement pour se former, à l'instar de Carl Ludwig Frommel, mais aussi pour y séjourner plus ou moins longuement et y effectuer une partie de leur carrière. C'est le cas de graveurs allemands, comme Maria Katharina Prestel, originaire de Nuremberg, qui, après s'être séparée de son mari, également graveur, s'installe à Londres avec sa fille en 1786 et travaille dans l'atelier de John Boydell. Ce dernier publie plusieurs de ses aquatintes, dont une reproduction d'un paysage forestier de Gainsborough, ainsi que d'un autre tableau du même peintre, aujourd'hui en pièces, représentant un cimetière de campagne<sup>399</sup> (**Figures 17-19**). On les retrouve ensuite à plusieurs reprises dans les collections allemandes du siècle suivant<sup>400</sup>. Elle reproduit également quatre tableaux de George Morland, trois scènes de genre et un paysage<sup>401</sup>, également diffusés en Allemagne. C'est aussi Gainsborough qu'un autre graveur allemand reproduit un siècle plus tard : Karl Köpping, aquafortiste originaire de Dresde, effectue une partie de sa carrière à

---

<sup>399</sup> Sur la carrière et l'œuvre de Prestel, notamment à Londres, voir Claudia Schwaighofer, *Das druckgraphische Werk der Maria Catharina Prestel (1747–1794). Werkverzeichnis*, mémoire de master, Munich, LMU-Publikationen, 2003, p. 85-86. Voir également le troisième volume du mémoire qui contient le catalogue raisonné (non paginé).

<sup>400</sup> On les retrouve par exemple dans la grande collection d'estampes d'Ernst Peter Otto, collectionneur de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, mise en vente à Leipzig en 1851, ainsi que dans le *Kunstlager* de Rudolph Weigel. Rudolph Weigel, *Catalog der Otto'schen Kupferstichsammlung, oder der weiland Herrn Ernst Peter Otto, Kauf- und Handlungsherrn zu Leipzig, geb. am 1. Juni 1721, gest. am 18 Febr. 1799, hinterlassenen... Sammlung von Kupferstichen, geätzten und geschabten Blättern, etc. deren ersten Abtheilung, die deutsche und englische Schulen enthaltend, den 29. September 1851 zu Leipzig... öffentlich versteigert wird*, Leipzig, 1851, p. 154 ; *Rudolph Weigels Kunstlager-Katalog*, volume 2, op. cit., p. 112.

<sup>401</sup> Claudia Schwaighofer, *Das druckgraphische Werk der Maria Catharina Prestel (1747–1794). Werkverzeichnis*, op. cit., volume 3 (non paginé).



Paris<sup>402</sup>. En 1883, il grave à l'eau-forte deux tableaux de Gainsborough, *La Porte du cottage* et *La Charrette* (**Figures 20-21**). Ces eaux-fortes de Köpping, dont nous n'avons pu trouver de reproductions, sont exposées à plusieurs reprises en Allemagne : à Munich, lors de l'exposition internationale de 1890, puis à Dresde, où le Cabinet d'estampes des collections royales consacre en 1891 une exposition au graveur<sup>403</sup>.

Les deux eaux-fortes sont publiées par Boussod, Valadon & Cie : là encore, la France joue, du moins indirectement, un rôle d'intermédiaire. D'ailleurs, on remarque que les aquafortistes parisiens, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment où Köpping est actif à Paris, gravent régulièrement d'après Gainsborough et plus largement les peintres anglais. On peut citer les exemples de Louis Monziès, qui reproduit le célèbre portrait de *Sarah Siddons*<sup>404</sup> ; de Leopold Flameng, qui publie entre 1859 et 1862 des eaux-fortes d'après le *Blue Boy* et *Mrs. Graham* ; et de Charles Waltner, le professeur français de Köpping. Ce dernier passe trois ans en Angleterre dans les années 1870 et suit l'exemple de Flameng, sans doute encouragé par le succès qu'il a rencontré<sup>405</sup>. Il reproduit en 1885 (soit presque au même moment où Köpping s'attaque à Gainsborough) *The Blue Boy* et *Lady Mulgrave*<sup>406</sup>. Le monde parisien des aquafortistes se tourne à cette époque très nettement vers l'Angleterre, grâce à des revues comme la *Gazette des beaux-arts* et *L'Art*, revue éditée à Paris et à Londres et dont le directeur est Anglais<sup>407</sup>. On peut donc supposer que Köpping a été marqué par le tropisme anglais de l'eau-forte parisienne.

La France apparaît aussi comme une passerelle artistique commode entre l'Angleterre et l'Allemagne parce que plusieurs graveurs français contribuent à diffuser les œuvres anglaises outre-Rhin. L'un d'entre eux est Louis Marvy, paysagiste et graveur qui s'exile à Londres après la révolution de 1848, et auquel son ami le romancier à la mode William Thackeray procure son aide. Il lui ouvre notamment les portes de la collection de Sir Thomas Baring, puis sert d'intermédiaire auprès de l'éditeur David Bogue. Celui-ci publie les gravures de Marvy,

<sup>402</sup> Il expose au Salon entre 1880 et 1907, y gagne une médaille en 1887, et devient la même année membre de la Société Nationale des Beaux-Arts. A propos de Köpping et de son œuvre, voir Richard Graul, « Die Ausstellung von Werken graphischer Kunst in Wien 1894 : William Unger, Carl Koepping, Wilhelm Hecht, Johannes Sonnenleiter. Moderne Lithographien », dans *Die Graphischen Künste*, 1894, p. 24-43, ici p. 28-35.

<sup>403</sup> *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im königl. Glaspalaste 1890*, Munich, Hanfstaengl, 1890, p. 61 ; « Ausstellungen, Sammlungen, etc », dans *Die Kunst für Alle*, 1890-1891, p. 379.

<sup>404</sup> Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle ; guide de l'amateur d'estampes modernes*, volume 10, Paris, Librairie L. Conquet, 1890, p. 115.

<sup>405</sup> Stephen Bann, *Distinguished Images : Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, op. cit., p. 177 et suivantes et 191 et suivantes.

<sup>406</sup> Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle ; guide de l'amateur d'estampes modernes*, volume 12, Paris, Librairie L. Conquet, 1892, p. 254 et suivantes.

<sup>407</sup> Stephen Bann, *Distinguished Images : Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, op. cit.

exigeant au passage de Thackeray qu'il rédige les notices explicatives<sup>408</sup> d'un recueil qui reproduit des œuvres de la collection Baring, mais aussi d'autres paysages : à lire sa correspondance, Thackeray s'est démené tout au long de l'année 1848 pour aider son ami, écrivant aux paysagistes David Roberts et Thomas Creswick pour qu'ils acceptent de faire graver une œuvre par Marvy, et le recommandant auprès d'un marchand d'art<sup>409</sup>. La publication de ce recueil fait l'objet d'une recension dans le *Deutsches Kunstblatt* en 1851, dont l'auteur, le paysagiste et historien de l'art Johann Gottlieb Abraham Frenzel, présente Marvy comme un artiste reconnu<sup>410</sup>. En effet, malgré son jeune âge (il meurt la même année à l'âge de 33 ans), Marvy jouit d'une certaine notoriété en Allemagne, où ses eaux-fortes d'après Rembrandt et plusieurs peintres français contemporains, notamment Decamps et les paysagistes de Barbizon, se glissent parfois dans des collections prestigieuses. On les retrouve ainsi dans celle du roi de Saxe, Frédéric-Auguste II, dont le catalogue, établi en 1854 par le même Frenzel qui est aussi le conservateur du cabinet d'estampes de Dresde, évoque des eaux-fortes d'après des paysagistes et peintres animaliers français par « l'excellent Marvy<sup>411</sup>. » Le cas de cet artiste prématurément disparu mérite particulièrement d'être mentionné parce qu'il témoigne à nouveau du rôle central de Paris dans la circulation des artistes et des œuvres. D'une part, c'est à Paris que Thackeray fait la connaissance de Marvy et noue des liens d'amitié avec lui, Thackeray sans lequel l'entreprise de gravure et de publication n'aurait pas été possible, puisqu'il décide Sir Thomas Baring de montrer sa collection à Marvy et accepte de collaborer au projet pour convaincre un éditeur réticent à publier un Français inconnu. D'autre part, on peut penser que ce sont les paysages français de Marvy, ses publications dans les revues *L'Artiste*, *Le Jardin des Plantes* et *L'Illustration*, connues en Allemagne<sup>412</sup>, qui favorisent l'attention portée à la publication anglaise évoquée dans le *Deutsches Kunstblatt*.

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un autre graveur français séjourne à Londres, plus longuement que Marvy, puisqu'il y effectue une partie de sa carrière : il s'agit d'Alfred-

---

<sup>408</sup> *Sketches after English Landscape Painters. By Louis Marvy. With short notices by W. M. Thackeray*, Londres, David Bogue, 1850. Voir le récit de cette entreprise dans Theodore Taylor (éd.), *Thackeray. The Humourist and the Man of Letters ; the Story of His Life*, Londres, John Camden Hotten, 1864, p. 32-33 et dans E. D. Forgues, « William Thackeray. Sa vie et ses derniers écrits », dans *La Revue des deux Mondes*, juin 1864, p. 906-936, ici p. 913.

<sup>409</sup> Gordon N. Ray (éd.), *The letters and private papers of William Makepeace Thackeray*, volume 2, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1946, p. 434 et 454.

<sup>410</sup> Johann Gottfried Abraham Frenzel, « Radirungen. *Sketches after English Landscape Painters by L. Marvy. London 1851* », dans *Deutsches Kunstblatt*, 1851, Nr. 19, p. 191.

<sup>411</sup> Gottlieb Abraham Frenzel, *Die Kupferstich-Sammlung Friedrich August II. König von Sachsen, beschrieben und mit einem historischen Überblick der Kupferstecherkunst begleitet*, Leipzig, Rudolf Weigel, 1854, p. 93.

<sup>412</sup> Voir la nécrologie de Marvy : *Die Deutsche Kunstzeitung : Monatsschrift für die bildende Kunst und das künstlerische Leben der Gegenwart*, 1851, p. 23.

Louis Brunet-Debaines, qui s'installe dans la capitale anglaise en 1872, expose à la Royal Academy, collabore régulièrement à diverses revues, notamment *The Art Journal*, et est élu membre de la Royal Society of Painter-Etchers and Engravers en 1882<sup>413</sup>. Connu en Allemagne, il expose une eau-forte d'après le paysagiste anglais Benjamin Williams Leader à Munich en 1890<sup>414</sup> (elle n'est pas nommée dans le catalogue) et on trouve dans les catalogues de collections mises en vente dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle mention de ses œuvres, originales, ou d'après des paysagistes anglais. Une vente berlinoise de 1908 présente ainsi un ensemble de 28 eaux-fortes, notamment d'après Corot, Daubigny, Constable, David Cox, et une eau-forte isolée d'après *La Ferme de la vallée* (*The Valley Farm*) de Constable (**Figure 22**)<sup>415</sup>. Une épreuve de cette eau-forte, publiée par le marchand d'art Goupil en 1878<sup>416</sup>, se retrouve dans une autre collection mise en vente à Munich, également en 1908<sup>417</sup>. Enfin, le troisième artiste londonien figurant, par l'intermédiaire de Brunet-Debaines, dans une collection allemande, est le paysagiste bavarois Karl Heffner, évoqué plus haut, qui effectue une partie de sa carrière en Angleterre et réalise notamment une vue du château de Windsor, gravé par Brunet-Debaines (**Figure 23**), que l'on retrouve, aux côtés d'une autre gravure d'après Heffner représentant le château de Carnarvon, dans quelques catalogues de vente berlinois au tournant du siècle<sup>418</sup>. Le graveur, tout en poursuivant une brillante carrière en Angleterre, a obtenu plusieurs médailles en France, en 1872, pour des eaux-fortes originales, puis en 1873 pour une série de 6 gravures d'après Ruysdael, Van Goyen, Corot et Constable.

<sup>413</sup> Janine Bailly-Herzog, *Dictionnaire de l'estampe en France (1830-1950)*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1985, p. 50-51.

<sup>414</sup> *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im königl. Glaspalaste 1890*, op. cit., p. 59.

<sup>415</sup> Max Perl (éd.), *Sammlung von Originalradierungen, Lithographien, Holzschnitten etc., teils farbig und frühe Künstlerabdrücke der bedeutendsten deutschen und ausländischen Künstler: aus dem Nachlasse eines bekannten norddeutschen Sammlers : Versteigerung: Montag 11., Dienstag 12., Mittwoch 13., Donnerstag 14. Mai 1908*, Berlin, 1908, p. 28 et 30.

<sup>416</sup> Leslie Parris, *The Tate Gallery Constable Collection : A Catalogue*, Londres, Tate Gallery, 1981, p. 157.

<sup>417</sup> Hugo Helbing (éd.), *Katalog von Original-Radierungen, Lithographien und Holzschnitten moderner Meister, einigen Handzeichnungen neuerer Meister und japanischen Original-Farben-Holzschnitten: Auktion in München in der Galerie Helbing, Dienstag, den 27. Oktober 1908*, Munich, 1908, p. 4.

<sup>418</sup> Rudolph Lepke (éd.), *Auction Prof. Karl Heffner enthaltend Gemälde alter und bedeutender neuer Meister, antike Kunstmöbel in alter Certosina-Mosaik des quattrocento, geschnitzte und eingelegte Florentiner Möbel der italienischen Hochrenaissance, italienische Möbel mit Elfenbeineinlagen des XV.-XVI. Jahrh., Prunk-Salon a. d. Ende des XVII. Jahrh., Barock-Möbel etc.: alt-französische und flandrische Gobelins des XV.-XVII. Jahrh., Renaissance-Stickereien, persische Teppiche, orientalische Seidendecken, Spitzen ...: Versteigerung: Dienstag, den 23. Februar 1897 u. folg. Tage*, Berlin, Rudolf Lepke, 1897, p. 22 ; *Aeltere und neuere Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke, Lithographien, Handzeichnungen: feine Linienstiche und Originalradierungen meist in seltenen Abdrücken vor der Schrift etc. ; dabei zahlreiche Blätter aus dem Nachlasse des Kupferstechers L. Gruner ; numismatischer und archäologischer Bücher-Nachlass des verstorbenen Directors des Königl. Münzcabinets Prof. Dr. Alfr. von Sallet ; oeffentliche Versteigerung : Dienstag, den 4. Februar 1902*, Berlin, 1902, p. 27.

Or, les récompenses du Salon sont publiées dans les revues allemandes de l'époque<sup>419</sup>. Cela ne signifie pas pour autant qu'il faille y voir un lien avec la présence de Brunet-Debaines dans les collections vendues en Allemagne, dont on ne sait d'ailleurs pas toujours si elles ont appartenu à des Allemands ou des collectionneurs étrangers. Cependant, la notoriété du graveur outre-Rhin en a certainement profité.

C'est également Constable que reproduit le troisième aquafortiste français qui nous intéresse : Charles-Louis Kratké, élève de Gérôme, abandonne la peinture au profit de la gravure au début des années 1880 et se fait un nom avec des œuvres originales et des reproductions de paysages de Millet ou Théodore Rousseau. Il réalise plusieurs eaux-fortes d'après Constable. Deux sont exposées aux Salons de 1890 et de 1891<sup>420</sup> ; une troisième, publiée en 1889, reproduit le célèbre *La Cathédrale de Salisbury vue des prés* (*Salisbury Cathedral from the Meadows*) et obtient une médaille d'argent à l'Exposition Universelle de 1900<sup>421</sup> ; une autre est la reproduction d'une petite huile sur toile alors attribuée à Constable, intitulée *Le Cottage*, dont le musée du Louvre fait l'acquisition en 1873, à l'occasion de la vente de la collection d'un riche industriel belge d'origine anglaise, John W. Wilson, organisée avec la sienne propre par le marchand belge Léon Gauchez, sous le nom d'emprunt du marquis de la Rochebousseau et qui s'effectue à Paris sous la houlette, entre autres, de Paul Durant-Ruel<sup>422</sup>. *Le Cottage* est reproduit dès 1873 par Brunet-Debaines et son eau-forte est publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* pour accompagner un article consacré à la collection de John Wilson<sup>423</sup>. Mais c'est la version de Kratké que l'on retrouve à plusieurs reprises dans des catalogues de vente à Berlin entre 1901 et 1903, Kratké dont les autres œuvres, eaux-fortes mais aussi peintures, apparaissent régulièrement dans les collections vendues en ce début de XX<sup>e</sup> siècle<sup>424</sup>. Deux points doivent être soulignés ici. Une fois de plus,

<sup>419</sup> *Die Kunstchronik*, 1872, Nr. 2, p. 20.

<sup>420</sup> Base de données « Salons et expositions de groupes 1673-1914 », salons.musee-orsay.fr, un projet du musée d'Orsay et de l'Institut national d'histoire de l'art soutenu par le Ministère de la Culture et de la communication, consultée le 15 mars 2019.

<sup>421</sup> *Liste des récompenses : Exposition universelle de 1900, à Paris, République française*, Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1901, p. 123 ; Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, volume 2, Paris, Gründ, 1924, p. 810.

<sup>422</sup> *Catalogue de tableaux de premier ordre anciens & modernes composant la galerie de M. le marquis de La Rochebousseau...dont la vente aura lieu ... les 5, 6, 7 et 8 mai 1873, Paris*, Typ. Fillet fils aîné, 1873, p. 29-31. Au sujet de la vente Wilson et en particulier du tableau de Constable *Weymouth Bay* dont Wilson fait don au Louvre la même année, voir Megumi Jingaoka, « La donation au Louvre, en 1873, du tableau de Constable La Baie de Weymouth, côté coulisses : Léon Gauchez, John W. Wilson et la bataille de l'école anglaise », dans *Revue du Louvre et des musées de France*, 63, 2013.

<sup>423</sup> Henri Perrier, « De Hugo van der Goes à John Constable », *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, tome 7, p. 253-266, ici p. 261.

<sup>424</sup> Rudolf Lepke (éd.), *Katalog ältere und neuere Kupferstiche und Radirungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke, Lithographien : Aquarelle und Zeichnungen, Kupferplatten, Militär- und andere Costüme, Kupfer-*

comme dans le cas de Brunet-Debaines, la France et la vie artistique parisienne ont certainement servi de relais à l'intérêt porté à Kratké en Allemagne, et en particulier la médaille obtenue en 1900, qui reproduit justement un Constable ; d'autre part, on se retrouve avec *Le Cottage* face à un cas de figure comparable à celui de Charles Sedelmeyer, dans la mesure où le tableau, toujours conservé au Louvre, a été réattribué à Frederick Waters Watts<sup>425</sup> : le transfert qui s'opère est donc fallacieux.

Ces quelques exemples, pour ponctuels qu'ils soient, n'en démontrent pas moins la diversité des chemins qu'empruntent les gravures anglaises pour parvenir jusqu'en Allemagne. La multiplicité des acteurs et le nomadisme qui caractérise, en partie du moins, leurs parcours, permet de faciliter encore une circulation déjà favorisée par une production massive et un intérêt certain de la part des collectionneurs.

## 2. Quand la gravure s'expose : librairies et foires

A cette diversité géographique correspond une autre diversité, celle des espaces, non plus de production, mais de réception : la gravure se répand d'autant plus facilement dans la société qu'elle existe comme un objet visible, tangible, et ce par tout un chacun, contrairement aux tableaux qui restent le plus souvent confinés dans l'espace plus fermé, à la fois concrètement et socialement, du musée. Cette visibilité n'est pas l'apanage de la gravure anglaise. Dans toute l'Europe, à mesure que les techniques de reproduction et d'imprimerie se perfectionnent, le marchand d'estampes s'impose non seulement comme un acteur incontournable du marché de l'art, mais aussi de la physionomie urbaine, qui, au même titre que les boutiques de modistes, les tailleurs, les horlogers, relève ici de la flânerie : on s'attarde devant de telles vitrines avant, parfois, de se décider à y entrer, et plus rarement encore peut-

---

*und Holzschnittwerke, preussisch-historische Blätter, alte Ansichten von Berlin, Potsdam etc. : Öffentliche Versteigerung: Dienstag, den 2. April 1901, und folgende Tage (Katalog Nr. 1263), Berlin, 1901, p. 5 ; Aeltere und neuere Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke, Lithographien, Handzeichnungen: feine Linienstiche und Originalradirungen meist in seltenen Abdrücken vor der Schrift etc. ; dabei zahlreiche Blätter aus dem Nachlasse des Kupferstechers L. Gruner ; numismatischer und archäologischer Bücher-Nachlass des verstorbenen Directors des Königl. Münzcabinetts Prof. Dr. Alfr. von Sallet ; öffentliche Versteigerung: Dienstag, den 4. Februar 1902 u. f. T., Berlin, 1902, p. 34 ; Gemälde, Ölstudien, Aquarelle, Zeichnungen, Kupferstiche: Versteigerung: 25. und 26. März 1902 (Katalog Nr. 1298), Berlin, 1902, p. 19. On trouve des peintures à l'huile de Kratké dans les catalogues de la même période, un petit format sur bois représentant un hussard à cheval, par exemple : Rudolf Bangel (éd.), *Verzeichnis über Gemälde meist moderner erster Meister: Sammlung Adolph Roeder - Wiesbaden nebst Beiträgen aus hiesigem und auswärtigem Privatbesitz ; Versteigerung in Frankfurt a. M. Dienstag, den 7. Februar 1905 (Katalog Nr. 631), Francfort, 1905, p. 16.**

<sup>425</sup> Numéro d'inventaire RF 38. Megumi Jingaoka, « La donation au Louvre, en 1873, du tableau de Constable *La Baie de Weymouth*, côté coulisses : Léon Gauchez, John W. Wilson et la bataille de l'école anglaise », op. cit.

être, à y faire une emplette<sup>426</sup>. En ce sens, de tels espaces, au-delà des possibilités d'acquisition qu'ils présentent, permettent aussi une autre sorte de diffusion, plus impalpable et impossible à quantifier, de l'ordre de l'image mentale, en quelque sorte. Les gravures exposées en vitrine, si elles ne sont pas achetées, sont vues : plus ou moins rapidement, avec plus ou moins d'attention, et sans que les artistes, autographes et allographes, soient toujours identifiés ; mais elles laissent une trace dans l'esprit des contemporains. Et dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle, on trouve des gravures anglaises dans les vitrines. En 1870, un contributeur au *Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft* demande ainsi : « qui n'a jamais regardé, avec une excitation joyeuse, des gravures anglaises de chasse au renard dans la vitrine d'un marchand d'estampes<sup>427</sup> ? », tandis qu'en 1873, Louis Jacoby déplore, dans le rapport officiel qu'il écrit à la suite de l'Exposition Universelle de Vienne, le flot de gravures étrangères que subissent l'Autriche et l'Allemagne, déclarant que les vitrines des marchands d'art ne contiennent que des gravures françaises et anglaises<sup>428</sup>.

Mais il existe un espace d'exposition des gravures encore plus ouvert que les magasins d'estampes, encore qu'ils y participent parfois : les foires, et en particulier la célèbre foire de Pâques qui se tient à Leipzig à partir de 1833, et où on trouve, si l'on en croit le *Kunstblatt* de 1834, de nombreuses gravures et publications anglaises<sup>429</sup>. Cependant, au-delà du cas particulier de Leipzig, capitale de l'imprimerie, ville cosmopolite qui entretient depuis longtemps des rapports commerciaux privilégiés avec l'Angleterre, les gravures anglaises se diffusent sur le sol allemand en s'exposant dans des marchés et des foires plus modestes, comme le remarque dès 1808 l'historien de l'art Johann Dominik Fiorillo à propos du peintre anglais Richard Westall, dont, dit-il, on retrouve les gravures dans « tous les marchés et les foires du pays<sup>430</sup>. » L'espace, visible depuis la rue, de la vitrine du marchand d'estampes s'ouvre donc, avec la foire, dans tous les sens du terme. Il n'y a plus de vitrines, plus de porte à franchir, tandis qu'avec les murs du magasin disparaissent également les barrières sociales

---

<sup>426</sup> La vitrine du marchand d'estampes devient un motif très apprécié des caricaturistes en Angleterre ou en France, dès les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le phénomène de la foule des badauds collant le nez à la vitrine pour voir les dernières parutions est particulièrement frappant à Londres, au point d'inquiéter les contemporains. Voir notamment à ce sujet David Francis Taylor, *The Politics of Parody : A Literary History of Caricature, 1760-1830*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2018, p. 40 et suivantes.

<sup>427</sup> « Von den Jagdhunden und der Art mit ihnen zu jagen » dans *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, 1870, Nr. 6, p. 115.

<sup>428</sup> Louis Jakob, « Kupfer- und Stahlstichdruck », *Officieller Ausstellungs-Bericht, herausgegeben durch die General-Direktion der Weltausstellung 1873*, Vienne, Druck und Verlag der K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1873, p. 5.

<sup>429</sup> « Kunstschau in Leipzig während der Ostermesse 1834 » dans *Das Kunstblatt*, 1834, Nr. 74, p. 294.

<sup>430</sup> Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste, Fünfter Band, Die Geschichte der Malerey in Grossbritannien enthaltend*, op. cit., p. 805-806.

qui peuvent empêcher les classes inférieures de pénétrer dans les magasins : la foire, espace de marchandises mêlées, est aussi un espace de circulation sociale.

### 3. Des gravures pour toutes les bourses ?

La flânerie dans les foires et devant les vitrines des marchands d'estampes ne signifie pas forcément que les badauds achèteront les gravures : se pose évidemment la question du prix, essentielle pour évaluer le degré de diffusion de ces images dans la société. L'avantage de la gravure telle qu'elle est pratiquée en Angleterre, c'est-à-dire sous toutes ses formes, réside en sa très large gamme de prix, selon la technique, d'abord, et l'état de l'épreuve, ensuite. La gravure sur acier, on l'a vu, et la lithographie, permettent de produire plus rapidement et plus massivement, les éditeurs pouvant imprimer des milliers de gravures avec une seule plaque d'acier avant que celle-ci ne soit trop endommagée et ne doive être mise au rebut. Elles sont vendues à meilleur marché que la gravure au burin ou la mezzotinte. Les épreuves tardives, faites alors que la plaque est déjà un peu endommagée, sont aussi moins chères. Enfin, le format joue un rôle dans le prix final. Le catalogue que le marchand d'estampes Rudolph Weigel fait paraître à partir de la décennie 1830 constitue une source précieuse des tarifs pratiqués à l'époque, et de fait, ils varient. En 1835, par exemple, Rudolph Weigel propose à la vente une gravure d'après Clarkson Stanfield en format royal in-folio, au prix de 10 Thaler, et plusieurs gravures d'après John Martin à 2 Thaler la pièce<sup>431</sup>. Le marché est donc accessible, sinon à toutes les bourses (à l'époque, un ouvrier peu qualifié gagne 2 à 3 Thaler par semaine), du moins à des bourses de tailles variées, et l'on pense à nouveau à Fontane évoquant les reproductions de Landseer accrochées dans les foyers des instituteurs silésiens<sup>432</sup>.

Fontane, cependant, écrit ce texte en 1860. Or, les gravures, de manière générale, et singulièrement les gravures anglaises, restent un produit onéreux pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En témoigne l'écrivaine berlinoise Fanny Lewald, qui dans ses mémoires se souvient que les gravures, même les lithographies, étaient dans son enfance une rareté qu'on ne trouvait que dans peu de foyers<sup>433</sup>. Quant au cas spécifique des gravures anglaises, plusieurs commentateurs pointent du doigt leur prix inabordable qui vient entraver leur diffusion en Allemagne : c'est le cas d'un contributeur du *Kunstblatt* qui en 1831 présente un jeune graveur

---

<sup>431</sup> *Rudolf Weigels Kunstlager-Katalog*, volume 3, Leipzig, Rudolf Weigel, 1836, p. 83.

<sup>432</sup> Voir note 352.

<sup>433</sup> Fanny Lewald, *Meine Lebensgeschichte*, volume 3, Berlin, Otto Janke, 1862, p. 242.

anglais, Richard James Lane, futur lithographe attitré de la reine Victoria, et qui publie des lithographies d'après de célèbres peintres anglais comme Lawrence, Wilkie ou Chalon. L'auteur de l'article remarque que les gravures anglaises sont si chères sur le continent, et leur acquisition soumise à de telles difficultés, que l'on ne peut que saluer une telle entreprise<sup>434</sup>. Si diffusion dans l'ensemble de la société il y a, elle se fait progressivement, à mesure que les avancées techniques font de la gravure un objet de plus en plus abordable, de moindre qualité, et qui sort par là même du domaine de l'art pour entrer dans celui des biens de consommation.

### III. Marché de l'art, marché du livre : *keepsakes* et recueils topographiques

Si les gravures anglaises se diffusent aussi massivement en Allemagne, et plus largement sur le continent, elle le font, pour une part non négligeable d'entre elles, sous forme livresque, soit que les éditeurs les rassemblent en albums, soit qu'elles viennent illustrer un ouvrage en se glissant entre d'autres pages imprimées : le marché de la gravure anglaise est au XIX<sup>e</sup> siècle inséparable du marché du livre, et profite très largement du dynamisme, de l'étendue et de la solidité de ce dernier, qui repose à la fois sur un réseau d'autant plus dense et solide qu'il est ancien, sur l'énergie et l'esprit d'entreprise de nouveaux acteurs contribuant, à partir des années 1820, à son développement, et, enfin, sur une production transnationale aux formes très variées. Ces différents facteurs contribuent grandement, malgré le prix conséquent des ouvrages, à fixer les images dont ils se font les relais dans l'imaginaire culturel allemand de l'époque.

#### 1. Les keepsakes à l'abordage : le livre illustré anglais en Allemagne

Le développement de la gravure sur acier s'accompagne de la prolifération d'entreprises d'éditions de livres de petit format, mêlant textes et images, souvent des gravures sur acier, et vendus de façon périodique, souvent à l'occasion des fêtes de fin d'année. On les appelle des *annuals*, des *gift books*, puisque ces recueils constituent des étrennes recherchées, des petits cadeaux que l'on offre en souvenir — des *keepsakes*, donc, ou des *forget me not*, pour reprendre le titre d'une des premières publications de cette sorte, celle de l'éditeur londonien d'origine allemande Rudolph Ackermann, qui lance son *Forget Me Not* en 1823.

---

<sup>434</sup> « Aus England », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 12, p. 163.



D'ailleurs, le modèle éditorial des *annuals* est allemand : Ackermann s'inspire des almanachs, à la mode en Allemagne depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et que l'éditeur Johann Friedrich Cotta a contribué à transformer pour un public féminin<sup>435</sup>. La formule, qui mêle florilège littéraire, gravures et reliures luxueuses, en maroquin ou en velours, fait florès, et les éditeurs et graveurs londoniens, y compris Charles Heath, qui a introduit la gravure sur acier en Angleterre, se lancent avec enthousiasme dans cette nouvelle aventure éditoriale, mobilisant à la fois les maisons d'édition, les poètes et écrivains à qui l'on demande avec insistance des contributions inédites<sup>436</sup>, les artistes autographes, peintres renommés ou bien aquarellistes qui se spécialisent dans la production d'œuvres facilement reproductibles sur acier, et les graveurs qui trouvent dans la production exponentielle des *annuals* une source non négligeable de revenus. C'est une production exponentielle, dans la mesure aussi où la vogue de ces petits livres illustrés coïncide avec le développement d'un autre genre éditorial, qui recoupe d'ailleurs celui des *keepsakes* : il s'agit des voyages pittoresques, ces recueils de vues topographiques accompagnées d'un texte explicatif, dont le développement accompagne celui de la génération romantique et qui s'imposent à la fois en France et en Angleterre à partir des années 1820<sup>437</sup>.

Le succès des *annuals* est mondial : les éditions d'Ackermann ou de Charles Heath s'exportent avec autant de facilité que le reste de la production gravée anglaise, à la fois sur le continent européen, mais aussi en Amérique du Nord, et même en Amérique du Sud ou en Inde<sup>438</sup>. Quant à l'Allemagne, elle n'est pas en reste, et les commentateurs évoquent dès la fin de la décennie 1820 l'avalanche de ces petits livres illustrés qui se déversent dans les librairies allemandes.

<sup>435</sup> Le modèle de l'almanach féminin allemand est d'ailleurs d'emblée transnational, puisque *l'Almanach des Dames* créé par Cotta est une publication francophone conçue pour les lectrices françaises et allemandes, illustrée de gravures d'après des tableaux français, et dont le modèle essaime en France. Voir à ce sujet, et sur le développement des almanachs en Allemagne Eveline Deneer, « La vogue des gravures de reproduction dans les almanachs du début du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Pierre Wat (dir.), *Croisements : actualité de la recherche en histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 185-200, en particulier p. 187-192. Sur le *Forget Me Not* d'Ackermann et son rapport aux almanachs allemands, voir Katherine D. Harris, *Forget me not : the rise of the British literary annual, 1823-1835*, op. cit., notamment p. 43 et suivantes.

<sup>436</sup> Kathryn Ledbetter, « Lucrative Requests : British Authors and Gift Book Editors », dans *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Vol. 88, Nr. 2, 1994, p. 207-216.

<sup>437</sup> L'exemple le plus célèbre, en France, est celui des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* du baron Taylor, entreprise titanique qui mobilise des artistes de plusieurs nationalités et s'étend sur une cinquantaine d'années. Voir à ce sujet Sophie De Grande, Sophie Eloy, Jérôme Farigoule (dir.), *La fabrique du romantisme : Charles Nodier et les Voyages pittoresques : Musée de la Vie romantique, 11 octobre 2014-15 février 2015*, Paris, Paris Musées, 2014, et les actes du colloque ayant accompagné l'exposition : Georges Zaragoza (dir.), *Voyages pittoresques et romantiques : littérature et patrimoine dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, *Cahiers d'études nodiéristes*, 5, 2018-1, Paris, Classiques Garnier, 2018.

<sup>438</sup> Sur la réception des *keepsakes* en Amérique et en Inde, voir Katherine D. Harris, *Forget me not : the rise of the British literary annual, 1823-1835*, op. cit., p. 162, p. 183, p. 213 et suivantes.

Si la popularité des *keepsakes* outre-Rhin est connue<sup>439</sup>, les mécanismes qui ont permis leur diffusion doivent être analysés plus précisément qu'ils ne l'ont été jusqu'à présent, dans la mesure où ils permettent de mettre en lumière le dynamisme d'un réseau très étendu, dynamisme qui contraste fortement avec les circulations difficiles, ou même durablement entravées, des peintures et aquarelles anglaises. Le succès de ce réseau repose à la fois sur son utilisation générale de structures préexistantes et d'un contexte culturel favorable, et sur l'action plus spécifique de quelques acteurs du monde de l'édition particulièrement actifs, et qui se révèlent comme des intermédiaires d'une efficacité redoutable.

De façon générale, d'abord, la diffusion des *keepsakes* en Allemagne profite de ce que le marché du livre allemand et d'ailleurs européen s'appuie à l'époque sur des réseaux internationaux multiples et solides. L'édition de livres étrangers, en traduction ou en version originale, se développe dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour devenir véritablement florissante après la fin des guerres napoléoniennes. La littérature anglaise en particulier campe fermement sur le sol allemand, grâce à quelques libraires anglais qui s'y implantent<sup>440</sup>, grâce aussi à des libraires allemands qui se spécialisent dans la publication de traductions de romans de langue anglaise : c'est le cas de Johann David Sauerländer, libraire actif à Francfort à partir de 1816, qui se lance dans l'édition allemande des œuvres de Lord Byron et Walter Scott, ainsi que des Américains Fenimore Cooper et Washington Irving. L'exemple de Sauerländer est intéressant, parce qu'il publie, à partir de la décennie 1830, des *keepsakes* consacrés justement à l'œuvre de Byron ou de Shakespeare<sup>441</sup>. C'est donc par le biais de la littérature et d'un marché du livre anglais déjà existant que le *keepsake* se diffuse sur le sol allemand, puisqu'il entretient des liens étroits avec la littérature, nombreux étant les éditeurs à proposer des florilèges des poètes anglais les plus connus.

Les libraires qui distribuent les *keepsakes* sont actifs sur la totalité du territoire allemand, aussi bien à Francfort qu'à Karlsruhe ou Hambourg. Mais l'efficacité du réseau commercial permettant la diffusion des *keepsakes* en Allemagne est aussi due à sa centralisation, puisqu'il se structure surtout autour de l'activité d'une ville, Leipzig, centre allemand et européen du livre et de l'imprimerie depuis la Renaissance, et où les échanges internationaux sont facilités par un système de centralisation et de distribution sur l'ensemble

---

<sup>439</sup> Voir à ce sujet Marie-Louise Gürtler, *Die englischen literarischen Taschenbücher im 19. Jahrhundert*, thèse de doctorat, Bâle, Université de Bâle, 1961, notamment p. 80.

<sup>440</sup> La première librairie de langue anglaise en Allemagne ouvre en 1790 à Hambourg. Voir Michael Maurer, *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, Göttingen, Zurich, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1987, p. 21.

<sup>441</sup> Sauerländer distribue ainsi en 1835 des séries de gravures illustrant les œuvres de Shakespeare et Byron, sous les titres allemand *Galerie zu Byron's Werken* et le titre original *The Beauties of Shakespeare*. Voir *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 1835, Nr. 24, p. 823.

du territoire allemand, avec la mise en place à Leipzig de « librairies de commission » chargées par les éditeurs anglais de distribuer leurs produits en Allemagne<sup>442</sup>. A cette rationalisation du commerce entre les deux pays, qui facilite les questions de logistique et de transport, et permet d'éviter les problèmes qu'aurait pu causer la fragmentation territoriale de l'Allemagne, correspond, de façon plus concrète et visible, la fameuse foire de Pâques de Leipzig, de renommée internationale, où se croisent des libraires et des lecteurs venus de toute l'Allemagne et de toute l'Europe. A nouveau, son rayonnement repose sur une longue tradition, Leipzig et sa foire constituant dès le XVIII<sup>e</sup> siècle un creuset culturel international<sup>443</sup>. Et dans les années 1830, les publications anglaises, on l'a vu, y sont fort bien représentées, comme le souligne le compte-rendu de la foire publié dans le *Kunstblatt*<sup>444</sup>. On trouve aussi à Leipzig non seulement les nouvelles parutions, mais aussi leurs éditeurs : des représentants de maisons d'édition anglaises font le déplacement pour présenter leurs publications. Ainsi, en 1834, la revue des libraires allemands *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* fait savoir qu'un certain monsieur Mandeville, agent des libraires royaux Fischer, Sohn & Co, est arrivé à Leipzig et se réjouit de présenter, entre autres, des livres illustrés de gravures, dont un opportun *keepsake* de Pâques, l'*Easter Gift*<sup>445</sup>. On le voit, c'est dans ce contexte d'échanges et de circulations très riches, et d'autant plus faciles qu'elles existent depuis plusieurs décennies, que les livres illustrés anglais arrivent sur le sol allemand.

Les *keepsakes* profitent donc de structures, de communications et d'habitudes préexistantes ; en d'autres termes, le marché anglo-allemand du livre constitue un chemin de traverse beaucoup plus commode et rapide, pour la circulation des images, que la voie royale, et fort peu empruntée, du monde et du marché de l'art, un chemin beaucoup plus visible, aussi : il faut souligner une autre différence, celle de la réception critique des livres illustrés ou recueils de gravures anglaises dans la presse culturelle allemande, qui contraste fortement avec la relative invisibilité évoquée à propos de la présence à Berlin d'aquarelles anglaises. Les critiques allemands écrivent très régulièrement à propos des plus récentes publications.

<sup>442</sup> A propos du marché du livre anglais à Leipzig et du système des commissions, voir Thomas Keiderling, « Leipzig als Vermittlungs- und Produktionszentrum englischsprachiger Literatur zwischen 1815 und 1914 », dans Norbert Bachleitner (dir.), *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 3–76 ; *Die Modernisierung des Leipziger Kommissionsbuchhandels von 1830 bis 1888*, Berlin, Duncker & Humblot, 2019, p. 212 et suivantes.

<sup>443</sup> Michel Espagne, *Le creuset allemand : histoire interculturelle de la Saxe, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 45 et suivantes.

<sup>444</sup> Voir note 429.

<sup>445</sup> *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 1834, Nr. 16, p. 290. Thomas Keiderling souligne la régularité de telles visites, qui adviennent même pendant le blocus continental en 1802. Thomas Keiderling, *Die Modernisierung des Leipziger Kommissionsbuchhandels von 1830 bis 1888*, op. cit., p. 226-227.

Nombreuses sont les revues à avoir une rubrique dédiée non seulement aux parutions dans le domaine de la gravure, mais aussi, plus spécifiquement, aux parutions anglaises. C'est le cas de la revue *Museum*, dirigée à partir de 1833 par l'historien de l'art berlinois Franz Kugler, qui fait la part belle, dans les colonnes de la revue, aux gravures sur cuivre ou sur acier anglaises, avec des recensions, si ce n'est de *keepsakes* à proprement parler, du moins d'albums topographiques ou illustrant les œuvres de Byron ou Scott : en 1833, on en trouve une demi-douzaine, globalement très positives<sup>446</sup>. Or, la totalité des publications dont Kugler se fait l'écho sont, comme il en est discrètement fait mention à la fin des articles, disponibles chez le libraire berlinois George Gropius, qui n'est autre que l'éditeur de *Museum*. La proximité professionnelle des deux hommes peut faire douter de l'impartialité des critiques, que l'on peut considérer comme des réclames mal dissimulées. Là encore, la diffusion des ouvrages profite des connexions existant entre libraires et journalistes, qui caractérisent le monde de l'édition dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>447</sup>.

Deuxièmement, les *keepsakes* profitent aussi de la célérité et de la compétence de certains acteurs du secteur. Parmi les libraires qui se spécialisent dans la commercialisation de livres anglais, le nom d'Adolf Asher se détache particulièrement. Asher ouvre une librairie à Berlin en 1830 puis une filiale à Londres l'année suivante, alors que la mode des *keepsakes* bat son plein<sup>448</sup>. Ce n'est pas le seul libraire allemand à avoir une succursale dans la capitale anglaise : son principal rival, Black, Young & Young, s'y est aussi installé<sup>449</sup>. Mais Asher se distingue de ses concurrents (il finit d'ailleurs par conquérir le marché aux dépens de Black qui fait faillite en 1841<sup>450</sup>) de plusieurs manières. D'abord, c'est une figure essentiellement nomade, cosmopolite, dont le commerce londonien fait suite à de longues années de pérégrination en Russie, où il fait le commerce de diamants, après un séjour de plusieurs années en Angleterre<sup>451</sup>. Ces premières années placées sous le signe du voyage le prédisposent donc à devenir un passeur de cultures, d'autant que, et c'est la deuxième des caractéristiques qui

<sup>446</sup> Voir par exemple « Englischer Stahlstich », dans *Museum*, 1833, Nr. 18, p. 141-144.

<sup>447</sup> Dans son ouvrage consacré aux reproductions gravées de l'œuvre de peintres Lawrence Alma-Tadema, Ary Scheffer et Jozef Israëls, Robert Verhoogt met en lumière de semblables connivences, cette fois entre les marchands d'estampes et les critiques d'art. Robert Verhoogt, *Art in reproduction : nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, p. 213-214.

<sup>448</sup> Sur la vie et la carrière d'Asher, voir Thomas Keiderling, « Ein jüdischer Buchhändler mit englischem Sortiment. Abraham Asher », dans *Berlinische Monatsschrift*, 8, 1996, p. 55-60.

<sup>449</sup> Thomas Keiderling, « Leipzig als Vermittlungs- und Produktionszentrum englischsprachiger Literatur zwischen 1815 und 1914 », op. cit., p. 18.

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> Thomas Keiderling, « Ein jüdischer Buchhändler mit englischem Sortiment. Abraham Asher », op. cit., p. 55-56.

distinguent Asher de ses confrères, ses goûts propres le portent à la découverte et à l'étude d'autres langues et d'autres cultures : c'est un érudit, notamment versé dans la culture hébraïque, et qui est bientôt employé par la British Library pour ses acquisitions de livres allemands ou slaves<sup>452</sup>. Enfin, c'est un anglophile si enthousiaste que ses amis continentaux et anglais se moquent gentiment de sa façon de porter l'Angleterre aux nues<sup>453</sup>. Cette anglophilie, au-delà des compétences linguistiques qui rendent ses transactions commerciales plus aisées, se traduit par une certaine tendance à critiquer son pays natal<sup>454</sup>. Il affirme même à plusieurs reprises, dans les lettres qu'il écrit régulièrement à son ami Panizzi, son refus d'être considéré comme un Allemand, ainsi en juillet 1843 : « je ne connais pas d'autre pays que l'Angleterre ! Je ne suis pas Allemand, même si malheureusement, je suis né dans ce pays<sup>455</sup>. » Mais plus important encore, l'anglophilie d'Asher se traduit par une connaissance très fine de la culture et de la littérature anglaises, comme le soulignent les nécrologies anglaise et allemande parues dans l'*Athenaeum* et le *Magazin für die Literatur des Auslandes*. Ses compétences en la matière, peut-on lire dans le magazine, étaient fabuleuses, au point qu'il connaissait, au dire des auteurs, les références, le format et le lieu d'édition de livres oubliés de tous les érudits sauf de lui seul<sup>456</sup>.

Un érudit donc, et un amoureux de l'Angleterre, mais aussi, et surtout, un redoutable homme d'affaires, faisant feu de tout bois pour s'imposer sur le marché très convoité des *keepsakes* en Allemagne. En 1833, il n'hésite pas, si l'on en croit l'auteur anglais de sa nécrologie, à acheter 20 000 exemplaires de son *Keepsake* à Charles Heath pour les vendre en Allemagne<sup>457</sup>. Cet achat massif, qui laisse supposer chez le libraire la volonté de créer un monopole, correspond à l'impression que l'on retire de la lecture de la revue des libraires allemands, le *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*. On est en effet frappé par l'omniprésence d'Asher durant la décennie 1830, témoignant notamment d'une activité presque frénétique de publicité. Il inonde la revue de réclames pour les livres anglais qu'il distribue, la plupart appartenant au genre du *keepsake*. En 1834 par exemple, on compte 11

<sup>452</sup> Sur l'anglophilie d'Adolph Asher et en particulier ses rapports avec le bibliothécaire de la British Library Anthony Panizzi, voir David Paisey, « Adolphus Asher (1800-1853) : Berlin Bookseller, Anglophile, and friend to Panizzi » dans *The British Library Journal*, volume 23, 1997, Nr. 2, p.131-153.

<sup>453</sup> *The Athenaeum*, 1853, p. 1194.

<sup>454</sup> David Paisey, « Adolphus Asher (1800-1853) : Berlin Bookseller, Anglophile, and friend to Panizzi », op. cit., p. 132 et 144.

<sup>455</sup> « ... I know no other country except England ! I am not a German, tho' unfortunately a native of that country. » Lettre d'Adolph Asher à Antonio Panizzi, datée du 15 juillet 1843, DH1/6 Department of Printed Books : Official Papers of Sir Anthony Panizzi: Correspondence, Minutes and Reports, 1 Jan 1843 - 29 Dec 1843.

<sup>456</sup> « Englische Literaturbriefe » dans *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 1853, Nr. 126, p. 501-502.

<sup>457</sup> *The Athenaeum*, 1853, p. 1194 ; l'anecdote est reprise par David Paisey qui n'a pas identifié ce « Mr. Heath » comme étant le spécialiste de la gravure sur acier déjà évoqué et l'éditeur du *Keepsake*.

inserts pour ses publications<sup>458</sup>, auxquels viennent s'ajouter les réclames publiées dans les revues culturelles ou la presse générale : la même année, Asher publie 12 réclames pour 10 ouvrages dans la seule *Allgemeine Zeitung*<sup>459</sup>.

Les autres libraires publient également des réclames, moins souvent il est vrai, mais aussi des rectificatifs de ce qu'ils considèrent être des mensonges de la part de l'infatigable libraire berlinois, s'arrogeant apparemment à tort le monopole sur la production de certains éditeurs anglais<sup>460</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois où la revue se transforme en champ de bataille, les belligérants étant allemands mais aussi anglais ; les éditeurs de *keepsakes* surveillent de très près la distribution de leurs ouvrages en Allemagne, comme en témoigne une lettre de la maison Ackermann, l'éditeur du *Forget Me Not*, qui, toujours en 1834, se plaint de ce qu'Asher aurait injustement dénigré le *Forget Me Not* au profit d'un autre *keepsake*, le *Literary Souvenir* :

« Nous nous voyons contraints d'expliquer aux libraires et au public que les déclarations de Mr. Asher sont fausses, méchantes et diffamatoires. [...] Ses louanges excessives du *Literary Souvenir* sont également le fruit de sa mauvaise foi et de son ignorance<sup>461</sup>. »

Ce courrier, dont le ton particulièrement belliqueux peut sembler cocasse, témoigne, au-delà de la personnalité même d'Asher et de ses méthodes qui donnent maille à partir aux autres acteurs du secteur, des enjeux financiers du marché du livre illustré anglais en Allemagne, florissant, donc, non seulement grâce à un réseau global déjà bien structuré et étendu, mais aussi, plus spécifiquement, à quelques personnalités qui possèdent à la fois un goût affirmé pour les cultures étrangères et un sens du commerce particulièrement développé.

## 2. Traductions, adaptations, appropriations

Les livres illustrés anglais sont donc importés avec autant de zèle que les gravures d'encadrement ou de portefeuille, et d'autant plus massivement que cette importation prend de multiples formes. Non seulement ils sont vendus à l'étranger sous leur forme et dans leur

---

<sup>458</sup> Voir par exemple *Das Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 1834, Nr. 6, p. 84-86 ; Nr. 9, p. 159, Nr. 11, p. 175.

<sup>459</sup> Voir par exemple *Die Allgemeine Zeitung*, 1834, Nr. 347, p. 1940 ; Nr. 352, p. 1974.

<sup>460</sup> Voir par exemple *Das Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 1834, Nr. 40, p. 789-790.

<sup>461</sup> « We feel compelled, the publishers wrote, to explain the booksellers and the audience that the statements of Mr. Asher are false, nasty and diffamatory. (...) His exaggerated praise of the *Literary Souvenir* is also based on falsehood and ignorance. » *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 1834, Nr. 50, p. 1059.

langue originale, mais il existe aussi des traductions, voire même des versions trilingues, parfois réalisées dès la conception des ouvrages, pensés dès le départ par les éditeurs londoniens comme des produits destinés au marché européen. Dans certains cas, on ne les trouve même pas dans les librairies anglaises<sup>462</sup>. Traductions, multilinguisme, réutilisations, enfin, d'une partie des ouvrages : nombreux sont les éditeurs continentaux ou américains à changer l'ordre des illustrations, ou à reproduire uniquement les gravures des *keepsakes* en les intégrant dans des publications originales, à destination d'un public français, allemand ou américain. Le phénomène, commun à l'ensemble du continent<sup>463</sup>, est facilité par les éditeurs anglais qui vendent leur surproduction de gravures sur acier ou même les plaques qu'ils n'utilisent plus : Katherine D. Harris cite le cas d'une maison d'édition américaine achetant les plaques ou des lots de gravures à 8 livres le millier<sup>464</sup>. Il n'est d'ailleurs pas propre à la circulation des *keepsakes* : Eveline Deneer a montré que certains almanachs italiens réutilisaient, vers 1815, les gravures de publications parisiennes<sup>465</sup>.

On retrouve le même processus en Allemagne. En 1834, le *Kunstblatt* évoque la vente en Allemagne de plaques anglaises déjà maintes fois utilisées<sup>466</sup>, et dès 1829, un contributeur à la *Leipziger Literatur-Zeitung* se plaint de ce que l'éditeur Johann Friedrich Cotta a acheté les plaques du *Forget Me Not* qui ont déjà servi à 16000 impressions pour illustrer son *Taschenbuch für Damen*<sup>467</sup>. De fait, entre 1828 et 1831, le *Taschenbuch für Damen* publie systématiquement les gravures du *Forget Me Not*, parfois avec un léger décalage, parfois la même année. Ce n'est pas un cas isolé, la plupart des almanachs pour dames publiés en Allemagne dans les années 1830 en font autant, quoique de façon souvent plus ponctuelle.

Mais au-delà de la simple diffusion des gravures, qui s'en trouve sensiblement accrue, ces pratiques de traduction, d'adaptation et d'hybridation posent la question, inhérente à tout transfert culturel, de l'appropriation d'un artefact étranger par une nation. Le terme nation est ici employé à dessein, parce que la production et la réception des *keepsakes* sont clairement sous-tendues par des enjeux de définition et d'affirmation nationale. Katherine D. Harris a

<sup>462</sup> Marie-Louise Gürtler cite ainsi le cas du *English Annual* qui en 1833 et 1835 est édité uniquement pour les marchés américain, français et allemand. Marie-Louise Gürtler, *Die englischen literarischen Taschenbücher um 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 80.

<sup>463</sup> Eveline Deneer évoque par exemple les publications parisiennes de Louis Janet, et, en Italie, le *Non ti Scodar di me* et la *Strenna Italiana*. Eveline Deneer, « La vogue des gravures de reproduction dans les almanachs du début du XIX<sup>e</sup> siècle », op. cit., p. 199.

<sup>464</sup> Katherine D. Harris, *Forget me not : the rise of the British literary annual, 1823-1835*, op. cit., p. 182.

<sup>465</sup> Eveline Deneer, « La vogue des gravures de reproduction dans les almanachs du début du XIX<sup>e</sup> siècle », op. cit., p. 196.

<sup>466</sup> *Das Kunstblatt*, 1834, Nr. 77, p. 308.

<sup>467</sup> *Leipziger Literatur-Zeitung*, 1829, Nr. 7, p. 52.

montré comment l'origine allemande des *keepsakes* avait été oblitérée par la presse anglaise, les petits livres illustrés devenant des étendards de la puissance anglaise, notamment dans le contexte de l'extension coloniale de l'Empire britannique<sup>468</sup>, et Eveline Deneer a pointé du doigt l'agacement de certains commentateurs allemands réclamant plus de gravures allemandes dans les almanachs, et le choix des éditeurs d'*Urania*, par exemple, de privilégier à partir des années 1830 des gravures allemandes<sup>469</sup>.

Cependant, la manière dont les gravures sont intégrées dans les publications disponibles en Allemagne témoigne d'une certaine ambivalence dans la façon d'appréhender la référence étrangère, qui se retrouve dans la forme même des images et des pages sur lesquelles elles sont imprimées, une ambivalence qui amène à considérer les livres illustrés comme des objets essentiellement hybrides, où l'anglicité du *keepsake* original apparaît plus ou moins clairement, ou passe au contraire à l'arrière-plan, à la fois visuellement, textuellement, et dans les réclames et les recensions des journalistes.

En effet, la lecture des publications de l'époque laisse émerger une typologie des réceptions allemandes des livres illustrés anglais que nous tentons ici de mettre en lumière à l'aide de concepts employés en traductologie. Ces concepts sont d'autant plus utiles que la traduction joue un rôle central dans la réception par les Allemands des recueils anglais : au sens strict, d'abord, puisque le texte et le paratexte sont soumis à une traduction ; au sens large ensuite, dans la mesure où chaque publication allemande prenant appui, plus ou moins fidèlement, sur une publication anglaise, peut être considérée comme sa traduction. Or, les rapports plus ou moins étroits de ces traductions à leurs versions originales peuvent être analysés en termes d' « assimilation », ou, à l'inverse, d' « étrangéisation », selon que l'original reste visible ou au contraire disparaît dans son nouvel environnement culturel, en d'autres termes, que l'anglicité du *keepsake* demeure intact ou soit germanisé.

La gamme sur laquelle se décline la transformation des livres illustrés anglais est relativement étendue. L'anglicité originale saute bien souvent aux yeux, d'abord en ce qui concerne le volume dans son entier ; les albums topographiques du graveur londonien William Tombleson arborent sur leur couverture trilingue leur identité de produits traduits et exportés, une identité qui se retrouve aussi, involontairement cette fois, dans les textes traduits en allemand qui accompagnent les gravures et dont Franz Kugler, dans son

---

<sup>468</sup> Katherine D. Harris, *Forget me not : the rise of the British literary annual, 1823-1835*, op. cit., p. 43 et suivantes.

<sup>469</sup> Eveline Deneer, « La vogue des gravures de reproduction dans les almanachs du début du XIX<sup>e</sup> siècle », op. cit., p. 199-200.



compte-rendu pour *Museum*, remarque qu'ils sont parfaitement compréhensibles... avec l'aide de la version anglaise, tant le traducteur londonien, sans doute pressé par le temps, a fait des fautes de grammaire et d'orthographe<sup>470</sup>. Ici, les impératifs commerciaux ont visiblement des conséquences sur le type de transfert qui s'opère entre les deux pays.

Mais bien souvent, les tournures maladroites des traducteurs anglais ne sont pas nécessaires aux lecteurs allemands pour comprendre immédiatement d'où viennent tout ou partie des recueils qu'ils ont entre les mains, même lorsqu'il s'agit de publications allemandes, et qui affirment fièrement, dans leur titre, leur appartenance nationale ou régionale, comme c'est le cas du *Rheinisches Taschenbuch*, par exemple.

En 1839, son directeur de publication, le traducteur et spécialiste de l'Angleterre Johann Valentin Adrian, choisit ainsi de mettre tout particulièrement en valeur l'origine anglaise des gravures de son almanach<sup>471</sup>. Paradoxalement, lorsqu'on regarde uniquement les gravures qui illustrent le recueil, on ne peut deviner leur origine : les noms des artistes, qui figurent en italique sur les épreuves anglaises, ont disparu, et les titres anglais ont été remplacés par des titres allemands. De même, la page de titre indique simplement que le recueil est illustré de sept gravures sur acier, sans préciser que six d'entre elles sont anglaises. Mais le commentaire des gravures, lui, ancre les gravures en Angleterre, en faisant référence à plusieurs des artistes, comme Alfred Edward Chalon, mais aussi en faisant de leur origine nationale le thème principal de cette partie du recueil, la clé d'analyse des images, et ce de plusieurs manières.

Le commentaire se présente en effet comme une « Lettre de Londres », la lettre qu'une amie d'Adrian, une Allemande résidant à Londres, lui aurait écrit au sujet des gravures ; c'est à elle, si on en croit le texte, que le rédacteur en chef du *Taschenbuch* aurait demandé de choisir sur place les plus belles images pour illustrer le livre. Cette lettre — une fiction, on verra pourquoi — insiste donc sur l'origine des gravures, une origine à la fois géographique et culturelle. Géographique, puisque le lieu de résidence de l'autrice est mise en valeur dans le titre, « Une lettre de Londres », et dans le texte où la narratrice évoque la vue de son appartement qui donne sur Regent's Park, et la cohue des magasins londoniens. Culturelle, puisqu'elle insiste aussi sur la spécificité de la mode anglaise des albums et de leurs illustrations, qui attirent les convoitises au point d'être responsables du succès ou de la ruine de centaines de jeunes artistes venus tenter leur chance à Londres, un phénomène que le

---

<sup>470</sup> « Englischer Stahlstich », dans *Museum*, 1833, op. cit., p. 143.

<sup>471</sup> *Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1839, herausgegeben von Doktor Adrian*, Francfort, Druck und Verlag von Johann David Sauerländer, 1839.

destinataire de la lettre et les Allemands en général ne peuvent se représenter, tant son excès, que la narratrice décrit avec une certaine ironie, serait propre à l'Angleterre<sup>472</sup>. Cette manière de souligner l'origine des gravures se retrouve dans la suite du texte, divisé en « commentaires » (*Erläuterungen*), soit descriptives, soit narratives. La deuxième gravure, un paysage intitulé *Tranquillité vespérale (Abendruhe)* fait l'objet d'une méditation sur le bonheur que l'on peut trouver à contempler la nature avant que le soleil ne se couche. La narratrice insiste à la fois sur les beautés des paysages anglais, et sur la sensibilité particulière dont feraient preuve les Anglais face à ces paysages. Eux seuls, affirme-t-elle, sont capables d'en apprécier tous les charmes, et cela tient au fait que contrairement aux Allemands, les pères de famille anglais, après le travail, se hâtent de regagner la quiétude de leurs demeures à la campagne — ces *country houses* où l'aristocratie anglaise passe une partie de l'année, rappelle la narratrice — pour contempler la nature en compagnie de leur famille. Elle oppose cette proximité avec la nature, typiquement anglaise selon elle, aux habitudes des hommes d'affaires et marchands allemands qui, eux, après le travail, s'engouffreraient dans les théâtres. La critique, ici, est double, le regret face à un sens esthétique allemand prétendument moins développé se double, en filigrane, d'une condamnation morale, puisqu'il n'est pas question de vie familiale harmonieuse pour les bourgeois allemands qui préféreraient profiter des plaisirs de la ville avant de regagner leur logis. Quant au motif du paysage, clairement italien, il n'est évoqué qu'à la fin du commentaire<sup>473</sup>.

Les autres commentaires sont presque tous narratifs, et transportent les lecteurs dans l'Angleterre historique, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, pour deux gravures et mettent en scène la reine Anne, le noble Clarence FitzClarence, la reine Henriette ou encore le comte de Newcastle<sup>474</sup>. Une anglicité culturelle, historique, géographique aussi puisque les textes font sans cesse référence à des sites anglais ou écossais comme Loch Lomond ou Tweedale<sup>475</sup> : les noms anglais, les sonorités étrangères émaillent le texte allemand. Enfin, cette anglicité semble déteindre peu à peu sur la narratrice : après avoir décrit comme une spectatrice extérieure et amusée la folie des *annuals* à Londres, et avant d'évoquer dans les dernières lignes de la lettre la nostalgie qu'elle ressent en pensant à l'Allemagne<sup>476</sup>, elle écrit exactement comme le ferait une Anglaise, usant du pronom personnel « notre » pour évoquer les expositions, l'Académie,

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. I-V.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. V-VI.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. VII-XIV.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. VIII-XI.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. XVI.

et même l'aquarelliste Chalon<sup>477</sup>. Le texte immerge donc le lecteur en Angleterre tout en soulignant à plusieurs reprises la spécificité de la culture anglaise.

Or, un tel procédé est d'autant plus remarquable qu'il est entièrement fictionnel, puisque toutes les gravures sans exception sont celles du *Friendship's Offering* de la même année<sup>478</sup>. La fable de l'amie attentionnée faisant venir les plus belles gravures dans son appartement londonien et hésitant longuement avant de se décider ne tient pas lorsqu'on a les deux recueils sous les yeux. Adrian ne s'est servi que des illustrations du *Friendship's Offering* ; mais tout en occultant complètement la référence anglaise, ce qui est monnaie courante à l'époque et encourage un système de reproductions illicites, il la recrée et l'accentue très fortement dans le texte des commentaires, où le motif anglais est beaucoup plus présent que dans la publication anglaise. Dans cette dernière, en effet, la plupart des gravures illustrent des fictions qui se déroulent à Naples, en France ou en Suisse, et même en Prusse, et ne mettent quasiment jamais en scène des Anglais. La reine Anne est la duchesse de Salerne, FitzClarence s'appelle Gabriele di Grimoaldo et le comte de Newcastle, le seigneur de Varens. Cette inversion géographique est particulièrement sensible dans le commentaire de la première gravure, un portrait de femme par J. Bonnington intitulé *Juliana* dans la version anglaise et *Maria* dans la version allemande. Le récit anglais met en scène une jeune femme issue de l'aristocratie prussienne, Juliana von Koller, qui pendant les guerres napoléoniennes est sauvée par un officier prussien, Herr von Steinforth<sup>479</sup>. Au contraire, le texte allemand évoque le périple d'une jeune Anglaise née en Inde, ce qui explique son aspect « plus fantastique que celui de la plupart des Anglaises » et dont le mari meurt d'une chute de cheval à Hyde Park<sup>480</sup>. Elle l'est également dans celui, mentionné plus haut, du paysage italien, qui suscite chez la narratrice fictive une rêverie sur la vie campagnarde anglaise tandis qu'elle illustre dans la version anglaise une nouvelle qui se déroule dans le sud de l'Italie, et qui débute d'ailleurs par une évocation lyrique du « pays de la poésie et des chansons » et de sa douce atmosphère<sup>481</sup>.

Le *Rheinisches Taschenbuch* de 1839 constitue donc, si on l'analyse en termes de traductologie, un cas presque extrême d'étrangéisation de l'original, dont l'identité nationale est rendue plus vraie que nature par le traducteur.

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>478</sup> *Friendship's Offering, and Winter's Wreath : a Christmas and New Year's Present for 1839*, Londres, Smith, Elder & Co, 1839.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 1-24.

<sup>480</sup> *Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1839*, op. cit., p. I-III

<sup>481</sup> « The Merchant's daughter and the Judge », dans *Friendship's Offering (...) for 1839*, op. cit., p. 289-302.

L'intégration des gravures anglaises du *Forget Me Not* dans le *Taschenbuch für Damen* est plus visible. Si l'on feuillette le volume de 1829<sup>482</sup>, on voit que l'éditeur a conservé les planches anglaises sans modifications, en laissant les titres anglais ainsi que les noms des peintres et des graveurs, mais aussi celui de leur premier éditeur, Rudolph Ackermann. Par ailleurs, le titre anglais est repris entre parenthèses sous le titre allemand des commentaires, de petites histoires qui pour la plupart sont aussi des reprises des textes que l'on trouve dans le *Forget Me Not*. Le travail d'adaptation est donc beaucoup moins soigné que celui d'Adrian, l'original anglais apparaissant de façon plus immédiate, dès la page de titre, avec la précision que les gravures du recueil sont anglaises.

Quant aux textes, ils sont globalement fidèles aux modèles anglais, mais ils subissent parfois des transformations, comme dans le cas du commentaire de la scène d'intérieur, évoquée plus haut, de Witherington, *The Cottage Kitchen*, accompagnée dans le *Forget Me Not* d'un poème de Mary Russel Mitford sur les joies paisibles de la domesticité et de la vie à la campagne<sup>483</sup>. Le texte allemand est lui une simple description, qui reprend le thème du bien-être et du confort familial, mais l'auteur insiste aussi sur le fait que la cuisine campagnarde représentée ici ne peut être qu'anglaise, tant elle est confortable et accueillante ; la « cuisine campagnarde » (*The Country Kitchen*) de Mary Mitford s'est d'ailleurs transformée en « cuisine de cottage », (*The Cottage Kitchen*), l'utilisation d'un mot étranger, et renvoyant à une réalité architecturale anglaise, renforçant encore la mise en valeur de l'origine anglaise de l'image. On trouve le même procédé dans le poème qui accompagne la gravure de Robert William Wallis d'après la marine de Samuel Owen, intitulée *Eddystone Lighthouse*. Le poème publié dans le *Forget Me Not*, par le Rev. George Woodley, évoquait l'horreur de la tempête et la lumière salvatrice du phare, qui devenait sous sa plume une métaphore de l'espérance chrétienne<sup>484</sup>. Le poème allemand est plus narratif : les parents d'un marin parti en mer scrutent la tempête avec inquiétude ; mais alors que le poème de Woodley ne faisait pas référence au cadre géographique de la gravure, si ce n'est dans une note de bas de page pour indiquer que la lumière tournante qu'il évoque ne concerne que les phares des côtes anglaises, le poème allemand s'ancre nettement dans le paysage évoqué par le titre de l'œuvre, en évoquant à la fois Eddystone et Plymouth, la ville portuaire du Devon<sup>485</sup>.

<sup>482</sup> *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1829*, op. cit.

<sup>483</sup> *Forget Me Not : a Christmas, New Year's and Birthday Present for 1829*, Londres, R. Ackermann, 1829, p. 329.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 181-183.

<sup>485</sup> *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1829*, op. cit., p. XXIX-XXX.

Cependant, on trouve également, plus ponctuellement, des références à la culture allemande qui n'apparaissent pas dans le texte original : ainsi dans le commentaire d'une gravure d'après David Wilkie, représentant un jeune garçon qui fait l'école buissonnière. L'auteur reprend la nouvelle publiée dans le *Forget Me Not* avec la gravure, *Memorials of a Schoolfellow* par Henry Stebbings<sup>486</sup>, mais débute son récit par une référence à la *Lucinde* de Schlegel qui vient contrebalancer le caractère étranger de la gravure et de son titre en offrant à ses lecteurs une référence familière, car nationale<sup>487</sup>.

D'autres almanachs allemands, *Cornelia*, par exemple, ne font eux aucune référence à l'origine des gravures, anglaises, italiennes ou allemandes, se contentant de tirer des épreuves où figurent le nom des artistes, et de les accompagner de textes plus généraux, sans aucune référence nationale, ou qui laissent au contraire penser que la scène représentée se déroule en Allemagne : c'est le cas d'un poème de Max Drängler, *A un chasseur (Einem Jagdfreunde)*, qui accompagne une gravure d'après le peintre écossais Robert McLan représentant un couple endormi après la chasse, et qui évoque « le sable et la forêt allemande », les Highlands écossais étant devenus dans le poème le « Hochland<sup>488</sup>. » Loin de mettre en avant l'anglicité des reproductions, et sans d'ailleurs la camoufler complètement, *Cornelia* la fait disparaître dans un environnement culturel plus neutre, voire plus allemand : la gravure anglaise se germanise.

Elle se germanise également dans un autre cas de figure, bien différent, en ce qu'il fait intervenir un autre support, un autre médium, celui de la peinture sur porcelaine. Les gravures, notamment celles reproduites dans les almanachs allemands ou étrangers, constituent pour les peintres sur porcelaine des réservoirs inépuisables de motifs à reproduire sur des tasses, des assiettes... et des têtes de pipe. La mode des pipes de porcelaine ornées de motifs plus ou moins voyants s'est développée dans les pays germanophones, atteignant son apogée au cours du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>489</sup>. La pratique est particulièrement en vogue dans le milieu des confréries étudiantes (*Burschenschaften*) et se répand moins nettement dans le reste de l'Europe. C'est donc une pratique germanique, pour laquelle les artistes puisent indifféremment dans le répertoire ancien ou contemporain, allemand, flamand, italien, français ou anglais : on retrouve ainsi, ornant les têtes de pipes fabriquées à partir des années 1830, des

<sup>486</sup> *Forget Me Not : a Christmas, New Year's and Birthday Present for 1829*, p. 293-303.

<sup>487</sup> *Lucinde* est un roman de Friedrich Schlegel, paru en 1799. En l'occurrence, c'est l'hymne à la paresse que l'on y trouve que l'auteur évoque pour illustrer celle du petit écolier. *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1829*, op. cit., p. XIII.

<sup>488</sup> *Cornelia : Taschenbuch für deutsche Frauen auf das Jahr 1853*, Darmstadt, Gustav Georg Lange, 1853, p. IV.

<sup>489</sup> Julie Valck, Philippe Gillet, *La Pipe*, Paris, MA éd., 1988, p. 106 et suivantes.

figures féminines ou des scènes de genre d'après John Wood, Fanny Corboux, mais aussi Thomas Lawrence, David Wilkie, ou encore Edwin Landseer, dont on retrouve le cerf du *Monarch of the Glen*, un de ses tableaux les plus connus reproduit notamment par son frère, Thomas Landseer, sur une pipe de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>490</sup>. Cette pratique ne concerne donc pas uniquement les gravures anglaises ; pourtant, la référence vient semble-t-il spontanément à certains auteurs. En 1839, l'écrivain Hermann Schiff publie ainsi une recension des *Shakespeares Mädchen und Frauen* de Heinrich Heine, dont le texte est accompagné d'une série de gravures anglaises représentant les héroïnes des pièces de Shakespeare. L'auteur, qui goûte peu ces gravures, emploie à leur sujet cet interminable mot composé. Ce sont des « visages féminins adorés pour têtes de pipe de fabrique de porcelaine berlinoise » (*allerliebste Berliner-Porzellan-Fabrik-Pfeifenkopf-Frauen-Gesichter*), la longueur exagérée de la formule rendant bien le ton ironique et méprisant de l'auteur<sup>491</sup>. Si les motifs reproduits sur les pipes ne sont pas anodins, et devront faire l'objet d'une analyse ultérieure, il s'agit ici de mettre en avant le processus de transformation que subissent les gravures une fois arrivées en Allemagne. Les artistes s'emparent de ces objets exogènes, se les approprient et, ce faisant, les adaptent à leur nouvel environnement culturel et national, à des techniques et des objets germaniques. Investissant d'autres supports visuels, les images venues d'Angleterre apparaissent comme des artefacts malléables, poursuivant une chaîne de transformation inaugurée par la reproduction gravée, dans un dialogue transnational et intermédial<sup>492</sup> qui contribue à intensifier leur diffusion sur le sol allemand. Il n'est pas possible de quantifier cette diffusion, mais on peut imaginer qu'elle touche une frange assez large de la population masculine, dans la mesure où les pipes en porcelaine sont des objets très répandus, que l'on peut acheter dans les foires de village, par exemple.

<sup>490</sup> Nous nous appuyons ici sur la base de données du collectionneur Detlef Dauer qui recense de façon très complète les motifs et les artistes impliqués dans la production de peintures sur porcelaine en Allemagne. <https://www.oblivion-art.de/>.

<sup>491</sup> Hermann Schiff, « Heinrich Heine : Shakespeare's Mädchen und Frauen » dans *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*, 1839, p. 1279. Cité dans Christine Roger, *La réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850 : propagation et assimilation de la référence étrangère*, Bern, New York, P. Lang, 2008, p. 300.

<sup>492</sup> Ce dialogue fonctionne d'ailleurs dans les deux sens, puisque la pipe en porcelaine devient un motif de gravure dans certaines publications illustrées allemandes : ainsi la gravure d'après le peintre et illustrateur berlinois Theodor Hosemann, *Der neue Pfeifenkopf*, publiée en 1862 dans la revue *Der Feierabend*, et accompagnée d'un poème humoristique de Wilhelm Grosser. Voir *Der Feierabend. Jahrbuch für Ernst und Scherz, zur Belehrung und Unterhaltung*, 1862, Nr. 17, p. 85-87. Les pipes ne sont pas les seuls objets à contribuer à la diffusion des gravures anglaises sur le continent : Gilles Soubigou évoque ainsi le cas des papiers peints à motifs reproduisant, par exemples, des gravures de Richard Westall illustrant Walter Scott. Gilles Soubigou, *La Littérature britannique et les milieux artistiques français, 1789-1830. Réception, traduction, création : l'invention d'un imaginaire romantique*, op. cit., p. 276.

### 3. Livres luxueux, livres populaires, références communes

Si on retrouve des pipes en porcelaine sur les étals des foires de village, la question se pose, comme dans le cas des gravures d'encadrement, de l'accessibilité des livres illustrés qui leur servent de modèles, pour tenter d'évaluer leur degré de diffusion dans la société allemande. A ce sujet, plusieurs sources offrent un tableau assez nuancé, voire contradictoire. On sait que les *annuals* sont souvent des objets luxueux à reliure de maroquin ou de velours, aux pages parfois dorées sur tranche. Leur prix, indépendamment de l'aspect, est de toute façon plus élevé à cause des illustrations qui fondent l'identité de ces petits livres. Il faut rémunérer non seulement les auteurs, mais aussi les artistes, la plupart des illustrations portant une double signature. Et si la gravure sur acier est moins onéreuse, la production d'un *keepsake* force les éditeurs à déboursier de fortes sommes, qui se répercutent inévitablement sur le prix de vente, ce dernier augmentant encore sur le continent, puisque le produit doit être transporté par bateau puis par chemin de fer ou bateau à vapeur. Les textes de l'époque les présentent comme des produits destinés à orner les boudoirs des femmes de la bonne société : un critique de la *Berliner Revue* déclare en 1856 qu'ils font partie de l'ameublement des grands salons au même titre que les vases chinois et les cheminées de marbre<sup>493</sup>.

Pour autant, les catalogues des libraires et les réclames qu'ils insèrent dans les revues de l'époque permettent de se faire une idée plus précise des prix pratiqués, dont on se rend compte qu'ils varient largement. Le catalogue d'Asher pour l'année 1837 propose ainsi des recueils à 10 ou 16 Groschen, ou 1 Thaler le volume. Les publications comportant une vingtaine de gravures coûtent en moyenne 3 Thaler. Selon le format, la reliure, le papier d'impression, la qualité des épreuves, un recueil coûtera 6 Thaler, 7, s'il est cartonné à l'anglaise, 7 Thaler et 12 Groschen s'il est relié « élégamment » et doré sur tranche, plus de 8 s'il s'agit de premières impressions sur papier chinois, etc. La multiplication des versions, et la pratique, habituelle à l'époque, de diviser la publication en livrets indépendants que l'on peut acheter au fur et à mesure, ou de façon dispersée, permettent donc aux éditeurs de varier considérablement les prix et d'atteindre potentiellement un public beaucoup plus large. S'ajoutent à cela les remises, considérables, et pratiquées régulièrement, en tout cas par Asher, qui dans le même catalogue propose à la vente le *German Scenery* du Colonel Robert Batty, comportant 62 gravures réparties en 12 volumes, pour 20 Thaler, contre les 70 du prix d'origine<sup>494</sup>.

---

<sup>493</sup> *Berliner Revue*, 1856, Nr. 4, p. 258.

<sup>494</sup> *Neuere Verlags und Commissionsartikel der Buchhandlung A. Asher in Berlin*, Londres, Berlin, 1837.

Les *keepsakes* restent donc, globalement, un produit cher, qui n'est pas accessible à toutes les franges de la population, mais le luxe très commenté des reliures, des incrustations et du papier soyeux ne concerne visiblement qu'une partie de la production. Par ailleurs, ces petits livres étant offerts au moment des étrennes, on peut supposer que leur achat, plus rare et ritualisé, dont on profite comme d'une gourmandise exceptionnelle, concerne aussi les ménages plus modestes. D'ailleurs, en 1879, l'auteur d'un article consacré au développement du marché du livre allemand entre 1815 et 1867 mentionne la passion avec laquelle le lectorat allemand s'est emparé des almanachs illustrés, une passion qui pousserait même les femmes de chambre à déboursier les 2 Thaler un tiers que coûte le *Vergissmeinicht* – une publication allemande, mais dont le prix est comparable à celui d'autres publications comprenant des gravures anglaises, comme le *Rheinisches Taschenbuch*<sup>495</sup>. D'autre part, il explique également que ce sont surtout les cercles de lecture et les bibliothèques de prêt qui achètent les livres illustrés, sauf pendant la période de Noël ; la pratique de l'emprunt, qui se développe massivement au XIX<sup>e</sup> siècle, est aussi une façon d'accéder à ces publications onéreuses<sup>496</sup>.

En tout cas, les images diffusées par les publications anglaises ou leurs relais allemands sont visiblement solidement ancrées dans l'imaginaire allemand de l'époque. Une fois encore, ce sont les sources littéraires qui permettent de s'en rendre compte. Non seulement les albums anglais apparaissent, comme les gravures d'encadrement, dans les descriptions de boudoirs ou de salons bourgeois sur les tables desquels ils sont artistement disposés, ou sont saisis d'une main distraite par la fille de la maison ou un jeune homme en visite, mais ils servent également de référence visuelle qui vient spontanément à l'esprit des personnages, ou qui permettent à l'auteur de caractériser plus précisément une situation ou un personnage. C'est le plus souvent la jeune fille elle-même, et non ce qu'elle contemple, qui est immédiatement associée aux images des *keepsakes*, dans des comparaisons que la littérature de feuilleton allemande, mais aussi les auteurs de récits de voyage ou de mémoires, utilisent massivement : femmes fatales ou jeunes ingénues, les héroïnes de feuilleton apparaissent aux yeux du personnage masculin, nécessairement ébloui, comme les incarnations de ces *keepsake-beauties* qui ont peuplé ses rêveries jusqu'alors. La référence aux portraits gravés des *keepsakes* vient compléter un champ lexical assez restreint, où les grands yeux bleus et les longs cils voisinent avec des boucles

<sup>495</sup> Ce dernier coûte un peu plus de 2 Thaler en 1834. *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 1834, Nr. 29, p. 552.

<sup>496</sup> Eduard Berger, « Der deutsche Buchhandel in seiner Entwicklung und in seinen Einrichtungen in den Jahren 1815 bis 1867 », dans *Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels*, Leipzig, 1879, p. 127 et suivantes.



blondes et soyeuses et un teint de porcelaine<sup>497</sup> — le compléter, ou même le remplacer totalement, la référence étant suffisamment répandue dans l'esprit des lecteurs pour que l'auteur se dispense d'une plus ample description. Les héroïnes de feuilleton ressemblent à des gravures de *keepsakes*, c'est-à-dire qu'elle répondent à un canon esthétique assez flou, mais bien établi dans les représentations mentales de l'époque, au point que des messieurs allemands qui voyagent en Angleterre pour la première fois se surprennent à chercher les originaux, et se déclarent déçus de ne pas retrouver les beautés en noir et blanc dans les rues londoniennes. L'entreprise des éditeurs londoniens et allemands a donc atteint son but : les recueils de gravures, *annuals* et autres livres illustrés se sont diffusés assez largement dans la société allemande, et leurs images se sont profondément imprimées dans l'esprit des contemporains, et ce d'autant plus facilement sans doute qu'elles accompagnent des usages parfois quotidiens, en tout cas qui ne sont pas exclusivement esthétiques, et qu'il s'agit à présent d'étudier plus précisément.

---

<sup>497</sup> Quelques exemples parmi de nombreux autres : « Jusqu'ici, je n'avais aimé que des brunes, mais les boucles blondes des vénitiennes étaient si belles... leurs yeux bleus étaient comme un flot de lumière venu des cieux. Leurs formes, leur teint si pur, leur maintien dépassaient tous les tableaux que j'avais vus jusqu'ici dans les *keepsakes* anglais. » (« Ich hatte bisher nur Braune geliebt, aber die goldnen Locken der schönen Venezianerin waren so schön, wie ich sie noch bei keiner Madame gefunden hatte ; ihre himmelblauen Auge waren ein Lichtstrom des Himmelreiches. Ihre Formen, ihr zarter Teint, ihre Haltung übertraf alle Gemälde, die ich bisher in englischen *Keepsakes* gesehen hatte. ») Carl Eduard Reinold, *Biondella*, dans *Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten*, volume 49, 1849, p. 177 ; « La dame laissa tomber son masque et le Hongrois ébloui aperçut un visage aussi ravissant que ceux que les « Sa jolie tête rappelait en vérité les portraits des *keepsakes*, tant elle était étroite et comme transparente sous le voile de ses longues boucles brunes. » (« Ihr schöner Kopf erinnerte übrigens in Wahrheit an die Portraits der *keepsakes*, so schmal und durchsichtig erschien er unter dem Schleier ihrer langen braunen Locken. ») Moritz Horst, *Tief in den Bergen*, dans *Hausblätter*, 1860, p. 328.

## Chapitre 4. Des goûts et des usages de la gravure anglaise

« ...ces œuvres modernes et élégantes, qui trouvent parfaitement leur place dans les salons et les boudoirs et offrent des possibilités variées de divertissement<sup>498</sup>. »

Ces divertissements variés que Johann Gottlieb Abraham Frenzel, le conservateur des collections d'estampes royales de Dresde, mentionne à propos des images anglaises, en l'occurrence celles des *annuals* et *keepsakes*, quels sont-ils ? Plus largement, quels usages en sont faits outre-Rhin, et que révèlent-ils des intérêts et des idéaux de la société allemande ? Après l'étude des multiples vecteurs et réseaux de diffusion des gravures, c'est leur réception qui doit être analysée, une réception qui, pour être bien comprise, doit être également replacée dans un contexte culturel et social global. En effet, de même que l'importation des gravures en Allemagne bénéficie de réseaux économiques extérieurs au monde de l'art, leur popularité grandissante dans la population allemande est due en partie à d'autres facteurs, et d'abord, à d'autres domaines de la culture anglaise particulièrement appréciés.

Le premier de ces domaines où s'exprime l'anglophilie continentale et allemande est la littérature, les œuvres de Shakespeare, et surtout celles de Lord Byron et de Sir Walter Scott, deux auteurs dont les écrits, mais aussi les figures, déchaînent les passions, ce dont profitent les gravures par le biais de l'illustration. Un usage littéraire de l'image, donc, qui soulève la question du rapport entre le texte et l'image au sein des recueils, mais pas seulement. Dans le cas de Byron, l'œuvre elle-même et sa réception doivent être mises en relation avec l'image de l'auteur, telle qu'elle se diffuse sur le continent grâce aux portraits du grand homme ; l'image profite au texte comme le texte profite à l'image. Mais l'analyse de l'intermédialité des livres anglais implique évidemment la question du rapport des lecteurs à l'image et au texte, dont on verra qu'il peut varier, dans les représentations en tout cas, selon l'identité et le genre de ces lecteurs.

Le deuxième domaine privilégié de l'anglophilie continentale, et allemande, se développe au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : c'est le sport, c'est-à-dire, dans l'acception de l'époque,

---

<sup>498</sup> « ...diejenigen modernen, eleganten Werken, welche durchaus ihren Platz in den Salons und Boudoirs finden und jedenfalls ein vielseitiges Interesse der Unterhaltung bieten. ». Johann Gottlieb Abraham Frenzel, *Die Kupferstich-Sammlung Friedrich August II. König von Sachsen*, op. cit., p. 127.

les activités de plein air de la chasse, de la pêche et de l'équitation, activités impliquant un contact étroit avec les animaux, donc, et liées, dans l'esprit des contemporains, à l'Angleterre. La pratique de ces activités sur le continent, ou la fascination qu'elles exercent, peuvent aussi se traduire par l'achat de gravures, de plus ou moins bonne qualité, reproductions de tableaux ou lithographies à bon marché, représentant des cavaliers, des chasses à courre ou des pêcheurs à la ligne : les *Sport- und Jagdbilder* deviennent au cours du XIX<sup>e</sup> siècle une catégorie à part entière des collections de gravures et des catalogues des magasins d'estampes. C'est un autre détour, celui d'une anglophilie sportive, qui vient s'ajouter à celui de la littérature.

Mais la réception des gravures anglaises, qu'elles passent ou non par ces canaux, reflète également, plus largement, les idéaux, les valeurs et les usages de la société de l'époque, et en particulier de la classe sociale qui domine le XIX<sup>e</sup> siècle et ses représentations, la bourgeoisie. Ces représentations se cristallisent d'une part autour de l'organisation de l'espace de la distinction entre intérieur et extérieur, et, d'autre part, autour de la question du genre et de l'opposition entre masculin et féminin, deux sujets qui se recoupent d'ailleurs largement.

On tentera ici, pour dégager les enjeux sociaux et culturels qui sous-tendent la réception des gravures anglaises en Allemagne, de les envisager comme des objets concrets dans un environnement qui l'est tout autant, ce qui implique d'analyser la perception visuelle mais aussi tactile que l'on peut avoir d'elles, et la manière dont elles interagissent avec l'espace où elles se trouvent et les autres éléments qui composent cet espace. Comment regarde-t-on les gravures d'un album ? Avec quels éléments du décor, quels objets du quotidien les gravures accrochées au mur sont-elles associées dans les descriptions d'intérieur ? Quelles représentations, enfin, renvoient-elles en miroir à ceux qui en font usage ?

## **I. Des usages féminins ?**

Ce qui frappe immédiatement à la lecture des textes de l'époque écrits à propos des gravures anglaises, et, d'ailleurs, face aux images elles-mêmes, est le lien constant qui est fait avec les femmes, soit que les gravures apparaissent dans des environnements plus ou moins directement féminins, soit qu'elles aient été supposément produites pour un regard féminin, soit enfin qu'elles représentent des figures féminines. Il s'agira donc ici d'analyser cette relation entre féminité et gravure anglaise, qu'elle soit de portefeuille, d'encadrement ou d'illustration, et ce qu'elle révèle à la fois de la représentation que l'on se fait des femmes et

de leur rôle dans la société, plus précisément la bonne société, du XIX<sup>e</sup> siècle, et du rôle de la culture anglaise dans le développement et la diffusion de cette représentation.

### 1. Des femmes, des gravures, des intérieurs

Les intérieurs à l'arrière-plan desquels, dans la littérature de l'époque, viennent se glisser des gravures anglaises, portent le plus souvent les traces d'une présence féminine, de façon plus ou moins marquée : directement, d'abord, lorsqu'il s'agit de pièces spécifiquement habitées par des femmes, au premier rang desquelles les boudoirs et autres petits salons où le narrateur, souvent un personnage masculin, est introduit. Dans ces descriptions, les gravures anglaises viennent compléter une énumération mobilière et décorative souvent précise, et émaillée d'adjectifs comme « charmant », « élégant », « ravissant », désignant un service à thé, un nécessaire de broderie, des voilages de mousseline, des livres luxueusement reliés, ou un bouquet de fleurs – ainsi dans un roman au titre évocateur, *Charme et amour*, paru en 1843 :

« Elle était en train de coudre, assise à une petite table, [...] tout respirait l'ordre et la tranquillité, la chambre était meublée simplement, mais sans que rien ne manque. [...] Elle possédait tout ce qui peut contenter une femme de goût : un coffret, rempli de breloques choisies avec soin, était ouvert sur la table, ses mains étaient parées des plus jolies bagues, le sofa était recouvert des plus fines dentelles, on apporta un élégant service à thé, une abondance de fleurs exotiques décorait les fenêtres, des gravures anglaises étaient accrochées au mur. [...] Elle était mise avec une élégante simplicité<sup>499</sup>. »

Ce texte ressemble à beaucoup d'autres descriptions de la littérature de feuilleton, parce qu'il insère les gravures anglaises dans un environnement essentiellement élégant, où les tissus occupent une place considérable. La simplicité fait parfois place à un raffinement plus équivoque, celui des séductrices dans leur boudoir, mais le maître mot de ces descriptions est bien celui d'une féminité exacerbée.

Cependant, même lorsque les pièces où se trouvent les gravures ne sont pas spécifiquement destinées à un usage féminin, elles portent encore souvent la marque d'une

---

<sup>499</sup> « Sie sass ruhig an einem kleinen Tisch, und nähte, [...] das Zimmer war einfach aber mit einfacher Fülle verziert. [...] Sie besaß, was nur immer eine anmuthige Frau vergnügen kann ; ein Kästchen mit ausgesuchten Kleinodien stand geöffnet auf dem Tische, die schönsten Ringe schmückten ihre Hände, die feinsten Spitzen lagen ausgebreitet auf dem Sopha, geschmackvolles Theegeräthe wurde hereingebracht, eine Fülle ausländischer Blumen prangte an den Fenstern, englische Kupferstiche hingen an der Wand, und der schönste geschmackvollste Hausrath enthielt zugleich einen Schrank voll Bücher in den prächtigsten Bänden. [...] In ihrem Anzug war etwas Eigenes von zierlicher Bescheidenheit. » Karl August Varnhagen von Ense, *Reiz und Liebe*, dans Paul Heyse, Hermann Kurz (éd.), *Deutscher Novellenschatz*, série 3, volume 3, Munich, Rudolf Oldenburg, 1875, p. 20.

présence féminine, parce que ce sont les femmes qui sont en charge de la décoration intérieure. En témoignent les manuels sur le sujet qui sont publiés tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et s'adressent la plupart du temps aux maîtresses de maison désireuses non seulement de tenir leur intérieur en ordre mais aussi de le rendre aussi attrayant que possible — en particulier pour le maître de maison lorsqu'il rentre harassé de sa journée de travail. Les descriptions d'intérieurs confortables où le narrateur masculin, venu du dehors, se sent à l'aise et peut s'abandonner aux plaisirs concrets d'un fauteuil moelleux et d'une tasse de café fumante, tout en remarquant plus ou moins distraitemment l'ameublement élégant, et donc les gravures anglaises accrochées au mur, comme Goethe dans l'auberge de Trarbach, sont souvent précédées ou suivies par l'évocation d'une figure féminine dont la prévenance contribue au bien-être du narrateur : ce peut être par exemple une vieille gouvernante s'occupant du logis d'un célibataire et veillant à ce que règne partout « l'ordre, la propreté, à ce que rien ne manque à son confort ni à son bien-être<sup>500</sup> » .

De cette manière, l'utilisation des gravures anglaises dans les intérieurs, ou plutôt dans les images qu'en donne la littérature de l'époque, contribue à la partition genrée de l'espace qui caractérise les représentations bourgeoises s'affirmant alors. La femme règne sur la sphère domestique où l'homme fait de brèves incursions qui le réconfortent avant de repartir affronter les dangers du dehors. Un récit intitulé *Jours d'hiver sur les rives de la mer du Nord*, publié en 1850 dans le *Morgenblatt für gebildete Leser*, illustre bien cette idée, puisque le narrateur rend visite à la veuve d'un capitaine hambourgeois disparu en mer quelques années auparavant. Après avoir longuement évoqué les dangers encourus par les marins, il décrit avec force détails la maison de la veuve, très confortable et accueillante, en ayant d'ailleurs recours à une autre référence picturale, celle des scènes de genre hollandaises du XVII<sup>e</sup> siècle, grâce au carrelage de l'entrée et à la figure de la veuve qui lui évoque un tableau néerlandais. Introduit dans le salon, il est frappé de le trouver « incroyablement confortable et meublé fort proprement », et déguste du bon café dans de la porcelaine anglaise, après avoir remarqué les gravures, allemandes et anglaises, qui représentent des marines et des scènes de naufrage. Le café à peine avalé, il se précipite sur la plage pour contempler le spectacle impressionnant de la mer prise dans la glace, dans laquelle des vaisseaux marchands resteront prisonniers le lendemain<sup>501</sup>.

<sup>500</sup> « Die Junggesellenwirthschaft des Justitiarius stand unter der unmittelbaren Beaufsichtigung der alten Haushälterin des Schlosses, die von der Gräfin ein für allemal die bestimmte Ordre empfangen hatte, das Haus [...] in der besten Ordnung und Sauberkeit halten und es ihm selbst an nichts fehlen zu lassen, was ihm zur Beweumlichkeit und Annehmlichkeit dienen könnte. » Voir Moritz von Reichenbach, *Eine Universal-Erbin*, Schleswig-Holsteinische Novelle, op. cit., p. 96.

<sup>501</sup> *Wintertage an der deutschen Nordseeküste*, dans *Morgenblatt für gebildete Leser*, 1850, Nr. 71, p. 282.

Plusieurs points méritent d'être soulignés ici. En premier lieu, on retrouve un lien établi entre féminité, plaisir de la domesticité, et culture anglaise au sens large, incluant la porcelaine dans laquelle est servi le café, plus tard, le fromage du dîner, et une partie des gravures. Ensuite, ces gravures, qui représentent fort à propos des scènes de naufrage, constituent un rappel des dangers du dehors, qui ne peuvent atteindre les personnages dans le havre de paix du foyer, mais qui guettent les marins, tandis que leurs femmes sont réduites à l'attente (c'est aussi le cas de la fille du capitaine, sans nouvelles de son fiancé parti en mer). Non seulement, donc, ces images, à la manière du « suave mari magno » de Lucrèce<sup>502</sup>, rendent le confort de la sphère domestique encore plus délicieux, mais elles font partie d'un décor évoquant discrètement, comme un miroir à l'arrière-plan, les rôles de chacun dans la cellule familiale : aux femmes l'intérieur confortable, embaumant le café, aux hommes les dangers de la mer déchaînée, les chasses au phoque et à la baleine — on trouve aussi dans l'entrée de la maison un harpon et un phoque empaillé.

Cependant, si l'on tente d'établir une chronologie plus précise de l'utilisation des gravures anglaises dans les descriptions d'intérieur du XIX<sup>e</sup> siècle, on remarque une double évolution. En effet, dans la première moitié du siècle, le lien entre féminité, décoration intérieure et gravure anglaise est associée à une certaine idée de modernité. Les femmes qui ont accroché ces gravures aux murs de leur chambre sont souvent jeunes, élégantes, et désirent visiblement être à la mode, comme la jeune mariée d'une nouvelle parue en 1828, qui décide de changer l'ameublement de la maison de son mari, trop vieillot à son goût, et remplace les meubles mangés aux vers par des fauteuils en osier, les lourds rideaux austères par des voilages de mousseline et les vieux tableaux de famille par des gravures anglaises ou des dessins qu'elle a réalisés elle-même<sup>503</sup>. Il n'est pas anodin que la nouvelle ait été publiée en 1828, alors que la mode des *keepsakes* bat son plein sur le continent et en Allemagne.

Mais au fil des décennies, le caractère de nouveauté de ces gravures disparaît logiquement, de sorte que les personnages féminins que les auteurs leur associent dans la seconde moitié du siècle, en particulier à partir de 1870, sont plus souvent des vieilles dames, tandis que les mousselines et les bibelots à la mode laissent la place aux rouets et aux bécicles, et les albums illustrés, aux bibles écrits en gros caractères<sup>504</sup>. La gravure anglaise devient elle aussi vieillotte, ou commune : les jeunes femmes de la bourgeoisie cèdent aussi la place à des

<sup>502</sup> « Suave mari magno turbantibus aequora ventis e terra magnum alterius spectare laborem. » (« Il est doux, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la détresse d'autrui. ») Lucrèce, *De la Nature*, traduction de Henri Clouard, Paris, Flammarion, 1964, II. 1, p. 53.

<sup>503</sup> Caroline Pichler, *Der Postzug*, dans *Schriften*, 13, Stuttgart, A. F. Macklot, 1828, p. 50.

<sup>504</sup> *Der Drossart von Zeyft*, dans *Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen*, 1874, p. 210.

femmes du peuple et à leurs tentatives plus ou moins heureuses pour décorer un salon. Cette évolution va de pair avec un autre changement : la gravure anglaise tend justement à se déféminiser. On trouve toujours des figures féminines dans les parages des gravures, mais pas seulement, car il semble que la diffusion ait été à ce point massive qu'on retrouve des gravures anglaises, et pas seulement celles de Landseer comme le remarquait Fontane, absolument partout où il y a des murs à décorer, appartements, bureaux, ou encore buffets de gare sinistres<sup>505</sup>, comme si, bien loin de choisir ces gravures avec soin pour aménager son intérieur de la façon la plus élégante possible, on y avait à présent recours de façon automatique pour décorer un espace à la va-vite. A un usage spécifique d'une classe et d'un genre succède, à cause de la démocratisation des images, un usage socialement et spatialement moins pensé, moins significatif : on utilise les gravures anglaises parce qu'on les a sous la main et qu'elles sont bon marché.

## 2. Livres anglais, lectrices allemandes

Mais dans la première moitié du siècle, donc, les gravures anglaises font partie de l'univers féminin, celui de la décoration intérieure, et celui, aussi, des livres illustrés. Le terme lui-même amène à s'interroger sur l'usage qui est fait des images que ces livres contiennent, très concrètement, cette fois : comment ces objets sont-ils appréhendés, au sens propre, et quel rapport les lecteurs, puisqu'il s'agit de livres, entretiennent-ils avec les gravures ?

L'importance de l'image dans les *keepsakes*, au point qu'elle tend à supplanter le texte, a été maintes fois démontrée : certes, les artistes qui produisent les aquarelles ou les dessins sont encore qualifiés d'illustrateurs, mais c'est bien souvent à partir de leurs œuvres que les éditeurs organisent leurs recueils, demandant aux auteurs d'écrire rapidement des petits textes pour accompagner les images, quand ce ne sont pas les auteurs eux-mêmes qui, avides de notoriété, demandent aux artistes la permission d'écrire un texte qui vienne illustrer l'image<sup>506</sup>. Une inversion du rapport entre l'illustration et l'objet illustré se produit alors, l'illustration n'étant plus visuelle mais verbale. Pour autant, nombre d'albums sont aussi construits autour d'une figure littéraire et peuvent être considérés comme de petites monographies, parfois dédiées à un aspect particulier de l'œuvre des trois grands auteurs anglais que sont Shakespeare, Byron et Scott. Ce genre de publications a un grand succès sur le continent, où,

---

<sup>505</sup> Detlev von Liliencron, *Eine Sommerschlacht*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1887, p. 69.

<sup>506</sup> Marie-Luise Gürtler, *Die englischen literarischen Taschenbücher im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 35 ; Katherine D. Harris, *Forget me not : the rise of the British literary annual, 1823-1835*, op. cit., p. 72-73 et 184 ; Kathryn Ledbetter, « Lucrative Requests : British Authors and Gift Book Editors », op. cit.

en cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ces éminentes figures littéraires sont très connues, voire adulées, grâce à la traduction<sup>507</sup>, au relais du théâtre et de l'opéra<sup>508</sup>, mais aussi, dans le cas de Byron, à sa vie aventureuse. Cet intérêt général amène des éditeurs et des auteurs allemands à se prêter au jeu, ainsi Heine, qui publie en 1838 un recueil trilingue consacré aux héroïnes de Shakespeare<sup>509</sup>, ou Adrian, le rédacteur du *Rheinisches Taschenbuch*, qui consacre en partie ou entièrement les parutions de 1834, 1835, 1836 et 1837 à l'œuvre de Byron.

Cependant, le rapport que ces florilèges littéraires entretiennent avec le texte original est on ne peut plus ambigu. Certes, le poème est souvent présent sous forme de longues citations qui constituent parfois l'essentiel du commentaire de la gravure, mais il s'efface aussi régulièrement derrière les analyses du rédacteur de l'album, ou encore un simple résumé de l'action, voire même un texte entièrement consacré aux mérites de l'image reproduite. C'est le cas au début du *Rheinisches Taschenbuch* de 1837, lorsqu'Adrian, dans le texte accompagnant la première gravure qui représente Zuleïka, l'héroïne du poème de Byron *La fiancée d'Abydos*, s'intéresse principalement à l'œuvre du poète comme une source d'inspiration pour les artistes, en particulier ce poème qui a été à l'origine d'une telle production artistique que les portefeuilles des marchands d'estampes londoniens en sont remplis. Il poursuit ainsi :

« Point n'est besoin ici de texte explicatif ou des vers du poète pour nous éclairer. Sans aucune référence, on entend de la bouche du spectateur « Voici Selim ! », « Voici Zuleika ! » « Voici la Fiancée d'Abydos devant le vieux Giaffir ! » etc<sup>510</sup>. »

Ce n'est donc pas seulement l'analyse du commentateur qui est inutile ici, mais aussi le poème, qui selon Adrian doit s'effacer derrière l'image qu'il a inspirée, image sur laquelle se concentre ensuite le critique. En effet, ce dernier décrit non pas le personnage inventé par Byron mais la figure féminine en habit oriental représentée par Edmund Thomas Parris et

<sup>507</sup> Shakespeare est traduit massivement en Allemagne à partir de 1810. Voir Christine Roger, *La réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850 : propagation et assimilation de la référence étrangère*, op. cit., p. 152 et suivantes.

<sup>508</sup> La première de *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, tiré du roman de Scott *The Bride of Lamermoor*, paru en 1819, a lieu en 1835 à Naples. La version française est créée à Paris quatre ans plus tard.

<sup>509</sup> *Shakespeares Mädchen und Frauen mit Erläuterungen von Heinrich Heine*, Paris, H. Delloye, Leipzig, Brockhaus, Avenarius, 1839. Comme Christine Roger l'a récemment montré, le texte de Heine est beaucoup plus subversif, et notamment critique à l'égard de l'Angleterre, qu'on pourrait le penser d'un *keepsake*. Il prend donc ses distances avec le modèle éditorial et la culture anglaise. Voir Christine Roger, « Femmes et jeunes filles de Shakespeare (1838) de Heinrich Heine : keepsake bourgeois et 'carquois d'or' », dans *Shakespeare et le dialogue des disciplines/Shakespeare Across the Disciplines*, Société Française Shakespeare, 40.2022 [online].

<sup>510</sup> « Da bedarf es der erklärenden Worte, der erläuternden Verse aus dem Gedichte nicht. Ohne jede Andeutung hört man aus dem Munde der Beschauer : « Sieh' da, Selim ! » – « Sieh' da, Zuleika ! » — « Sieh' da, die Braut von Abydos vor dem alten Giaffir ! » u. s. w. » *Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1837, herausgegeben von Doktor Adrian*, Francfort, Druck und Verlag von Johann David Sauerländer, 1837, p. I-II.



gravée par Henry Cook, son costume, ses yeux « lançant des flammes » et la rose qu'elle tient à la main. Dans le paragraphe suivant, il justifie l'intérêt qu'il porte à la gravure en arguant de l'utilité des illustrations pour diffuser et embellir l'œuvre de poètes moins doués, qui sans le talent des graveurs, seraient restés d'obscurs scribouillards. Même les plus grands, ajoute-t-il, comme Byron, justement, ou Shakespeare, profiteraient de ce commerce avec les images, qui non seulement permettraient de diffuser leurs écrits auprès d'un plus large public, mais aussi d'en apprécier plus nettement toutes les richesses, mises en valeur par l'ornement visuel de la gravure ; la métaphore de l'habillement, se poursuit dans la dernière phrase : « Tout cela réuni procure de nouveaux plaisirs et a un effet beaucoup plus puissant que la parole nue<sup>511</sup>. » En l'occurrence, la parole de Byron, ici, n'est pas nue mais tout bonnement absente, d'autant plus que la gravure originale, intitulée *La Fille du Sultan* n'avait dans le *keepsake* anglais pas vocation à illustrer le poète, mais une nouvelle orientalisante<sup>512</sup>.

Bien sûr, il s'agit d'un cas particulier ; Adrian revient ensuite à des textes alternant citations et commentaires. Pour autant, cette façon de jouer avec le texte et l'image dans les albums, de détourner le regard des lecteurs du poème pour le fixer plus longuement sur la gravure, se retrouve indirectement dans les images elles-mêmes. Le volume précédent du *Rheinisches Taschenbuch*, paru en 1836, s'ouvre sur deux gravures d'après les illustrateurs Frank Stone et Edmund Thomas Parris. La première, intitulée *Miss Mc Alpine* représente une jeune femme non pas plongée dans un livre, mais rêveuse, les yeux perdus dans le vide. La seconde, *Miss Anna* représente une autre jeune femme souriant au spectateur, ou au lecteur, et appuyant le coude sur un livre fermé<sup>513</sup>. Les deux gravures peuvent bien sûr être considérées indépendamment l'une de l'autre, et les récits qui les accompagnent n'ont aucun rapport entre eux. Mais si l'on considère le *Rheinisches Taschenbuch* de 1836 comme un tout, ces deux gravures placées à la suite l'une de l'autre au début du livre, et séparées par de nombreuses pages des récits qu'elles sont censées illustrer, peuvent donner au lecteur, ou à la lectrice, l'impression quelque peu paradoxale qu'un livre n'est pas fait pour être lu, mais pour qu'on en détourne les yeux en souriant.

L'ambiguïté du regard porté sur les almanachs féminins, la réticence à les accepter comme des livres à part entière se retrouve dans la littérature de feuilleton de l'époque : un roman sentimental intitulé *L'Ange Terrestre*, publié en 1842, en donne un bon exemple. Il met

<sup>511</sup> « ... all das vereinigt sich zu neuen Genüssen und wirkt ergreifender, als das nackte Wort. » *Ibid.*, p. III.

<sup>512</sup> *Friendship's Offering, and Winter's Wreath.: a Christmas and New Year's Present*, Londres, Smith, Elder & Co, 1835, p. 132.

<sup>513</sup> *Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1836, herausgegeben von Doktor Adrian*, Francfort, Druck und Verlag von Johann David Sauerländer, 1836.

en scène deux jeunes femmes, la pure et timide Emilie et l'audacieuse comtesse Lidie. Au début du roman, les personnages sont rassemblés dans le salon de la comtesse et discutent à propos des *keepsakes* non traduits disposés sur la table. Emilie confesse qu'elle peut seulement regarder les images, ne lisant pas l'anglais, tandis que la comtesse proclame sa passion pour l'œuvre de Lord Byron, dont des textes sont publiés dans l'album qu'Emilie a sous les yeux, et insiste sur la nécessité de le lire en anglais dans le texte, et, pour les femmes, d'apprendre des langues étrangères. A la fin du récit, la comtesse se révèle être une créature malfaisante, tandis qu'Emilie trouve le bonheur dans les bras d'un mari aimant quoique sévère, puisqu'il lui a défendu de lire les nouveaux romans français<sup>514</sup>. Cette mise en garde face à des livres présentés comme des objets défendus se retrouve dans le texte du *Taschenbuch für Damen* illustrant la gravure de Wilkie, *The Idle Schoolboy*, puisque, de façon parfaitement contradictoire, l'auteur recommande à ses lectrices de ne surtout pas lire la *Lucinde* de Schlegel qu'il a citée en incipit<sup>515</sup>.

Ce motif du livre non lu qui court en filigrane dans et autour des livres illustrés se retrouve dans l'utilisation du verbe d'action qui accompagne leur évocation dans les textes : on parle le plus souvent de feuilleter (*umblättern*) les albums, et pas de les lire (*lesen*). Bien sûr, l'environnement spatial et linguistique dans lesquels ils sont utilisés joue un rôle, puisque ce sont, comme les estampes de prix ou les aquarelles disposées sur des chevalets dans les salons, des objets de sociabilité qui lors d'une réception peuvent favoriser les discussions ou permettre à des hôtes isolés de se donner une contenance ; par ailleurs, comme Thomas Keiderling le souligne, la barrière de la langue force une bonne partie des lectrices, comme la jeune Emilie dans le feuilleton, à se concentrer sur les images puisque le texte leur demeure inaccessible<sup>516</sup>. Pour autant, on peut constater que lorsque c'est un homme qui a un *keepsake* entre les mains, en l'occurrence, le secrétaire de Goethe, Johann Peter Eckermann, à qui le poète a prêté un exemplaire du *Keepsake* lors d'une soirée de 1830, il le lit avec attention, et mentionne les intéressantes lettres de Lord Byron qu'il contient, sans faire aucune allusion aux illustrations<sup>517</sup>.

<sup>514</sup> A. von Osten, *Der irdische Engel*, dans *Regensburger Conversationsblatt*, 1842, Nr. 50-56, ici 53, sans pagination.

<sup>515</sup> *Taschenbuch für Damen*, 1829, op. cit., p. XIII. Le roman de Schlegel, qui traite notamment de l'amour libre, avait une réputation sulfureuse.

<sup>516</sup> Thomas Keiderling, *Leipzig als Vermittlungs- und Produktionszentrum englischsprachiger Literatur zwischen 1815 und 1914*, op. cit., p. 7.

<sup>517</sup> Johann Peter von Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 2, (6<sup>e</sup> édition), Leipzig, F. A. Brockhaus, 1885, p. 115.

Si l'intérêt porté à la littérature anglaise outre-Rhin permet aux gravures de pénétrer dans les foyers allemands, ce sont elles, plutôt que les textes, qui semblent s'imposer dans les esprits — en apparence, en tout cas : les recensions et les textes des albums sont, tout au moins en Allemagne, écrits par des hommes, dont certains partagent visiblement la méfiance que suscite, à l'époque, la figure d'une femme en train de lire. L'insistance sur l'aspect visuel des livres, la manière qu'ont plusieurs auteurs de les associer ironiquement à des éléments de mobilier, au champ lexical de la frivolité, loin de nous renseigner avec certitude sur les usages faits par les Allemandes des livres illustrés anglais, nous en disent plus, en revanche, sur le rôle que la société attribue aux gravures et aux almanachs dans les représentations normatives du genre féminin<sup>518</sup>.

### 3. L'irruption du regard masculin : l'érotisation de la gravure anglaise

Et cela, à plus d'un titre : si les albums illustrés sont produits à destination d'un public féminin, ils le sont en majeure partie par des hommes<sup>519</sup>, et c'est inévitablement un regard masculin qui détermine les images qu'ils contiennent — des images qui, en ce qui concerne les portraits féminins, sont porteuses d'une charge érotique indéniable. Cet érotisme à l'œuvre dans les albums anglais a été notamment étudié par Kathryn Ledbetter et Terence Hoagwood, qui ont développé une analyse détaillée de la question de l'érotisme dans les *keepsakes*, en proposant l'idée selon laquelle les lectrices ont pu subvertir la vision masculine à l'œuvre dans les albums<sup>520</sup>. Mais si le regard féminin peut interpréter à sa guise les images qu'il a sous les yeux, il n'en reste pas moins que les albums illustrés, si consciemment produits et diffusés pour

---

<sup>518</sup> Nous avons ici traité de la question de la lecture et du rapport entre le texte et l'image. Le choix des gravures elles-mêmes témoigne aussi de la fonction normative des almanachs, quel que soit le pays de production. Nous renvoyons ici à l'article d'Eveline Deneer sur la peinture de genre anecdotique dans les almanachs français. Elle y analyse la manière dont les gravures reproduites dans des publications comme le *Petit almanach des dames* ou l'*Almanach des demoiselles* présentent à leurs lectrices des modèles de bonne conduite, à travers des figures historiques jugées particulièrement vertueuses. Elle évoque notamment une gravure d'après Sophie Lemire représentant Madame de la Vallière au Carmel, donnant des instructions de piété à Mademoiselle de Blois (cette fois-ci, le livre représenté sur la gravure, la Bible posé sur l'autel, peut être lu sans danger par ses innocentes lectrices.) Eveline Deneer, « L'histoire entre peinture et vignette. La peinture de « genre anecdotique » dans les almanachs dédiés aux dames, 1800-1840 », dans *Romantisme*, 2015, Nr. 169, p. 43-54, en particulier 48-53.

<sup>519</sup> De nombreuses femmes de lettres participent à la rédaction des textes accompagnant les gravures. Voir Katherine D. Harris, *Forget Me Not: The Rise of the British Literary Annual 1823-1835*, op. cit., p. 251 et suivantes. On trouve aussi quelques illustratrices qui, comme Fanny Corbaux, se font un nom en produisant les aquarelles reproduites dans les *keepsakes*, et deux des principales publications des années 1830, le *Keepsake* et le *Book of Beauty*, sont pendant quelques années éditées par Margaret Power, comtesse Blessington. Voir Basil Hunnisett, *Steel-engraved Book Illustration in England*, Boston, D. R. Godine, 1980, p. 143 et suivantes. Pour autant, la majorité des illustrations et du travail d'édition est effectuée par des hommes, que ce soit en Angleterre ou sur le continent.

<sup>520</sup> Voir Kathryn Ledbetter, Terence Allan Hoagwood, *Colour'd shadows : contexts in publishing, printing, and reading nineteenth-century british women writers*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 95 et suivantes.

un lectorat féminin, fait aussi l'objet, sur le continent au moins, d'une réception masculine, échappant ainsi à leur premier public : la littérature de feuilleton, mais aussi les récits de voyage et les autobiographies publiés à l'époque le montrent bien, en cristallisant l'idéal esthétique et amoureux de la *keepsake-beauty* sous la plume et le regard de narrateurs masculins, recherchant ou trouvant dans les traits de leurs maîtresses l'incarnation des fantasmes de papier offerts par les albums, sur lesquels ils ont longuement rêvé pendant leurs jeunes années. La figure emblématique de la lectrice de *keepsake*, qui se retrouve en miroir dans de nombreuses gravures publiées dans les albums, celle d'une jeune femme qui a interrompu sa lecture, et, le doigt sur la page du livre, le regard perdu dans le vague, se laisse aller à une douce rêverie, peut donc prendre des traits masculins<sup>521</sup>.

Et celle de la femme dans son boudoir, environnée de gravures anglaises, peut également changer de genre. En effet, si, comme on l'a vu, les gravures anglaises se retrouvent surtout dans des intérieurs féminins de la littérature de l'époque, elles se glissent également, plus ponctuellement, dans des espaces spécifiquement masculins comme la garçonnière ou l'hôtel particulier du jeune célibataire ; on en trouve, par exemple, dans une chambre transformée en salle de billard par un locataire indélicat qui y passe ses soirées en compagnie d'amis officiers<sup>522</sup>, ou dans les appartements privés d'un prince où le narrateur découvre avec surprise :

« des gravures, des eaux-fortes en couleur, anglaises et françaises, représentant pour la plupart des figures féminines dénudées et des scènes mythologiques, témoignant toutes d'un goût pour la grivoiserie qui aurait mieux convenu à un célibataire qu'à un jeune marié<sup>523</sup>. »

Il s'agit donc ici de portraits féminins ou de nus, qui font l'objet d'une condamnation morale par le narrateur se devant d'incarner les bonnes mœurs bourgeoises, et qui sont souvent

<sup>521</sup> On retrouve cette même ambiguïté des genres dans la réception française des *keepsakes*. On peut sur ce point citer deux textes, qui, quoique parus à plusieurs décennies d'intervalle et de valeurs différentes, utilisent des images similaires, évoquant la douceur du velours et les fenêtres ouvertes sur la nuit. Le premier est *Madame Bovary*, où Flaubert décrit les rêveries d'Emma devant les gravures des livres d'étrennes, le second un récit du journaliste et caricaturiste Emile Marcelin, où le narrateur évoque avec passion la ressemblance de sa maîtresse avec, pêle-mêle, une héroïne de Stendhal, une femme peinte par Titien, un dessin de Johannot ou Déveria, et une belle princesse de ces « keepsakes brillant d'or, présents des meilleurs jours de mon enfance. » Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 55 et 59 ; Emile Marcelin, *Souvenirs de la vie parisienne*, Paris, Victor Havard, 1888 (troisième édition), p. 20.

<sup>522</sup> Bertha Frederick [Golo Raimund], *Zwei Bräute*, Hanovre, Karl Rümpler, 1857, p. 145.

<sup>523</sup> « An den Wänden hingen Gemälde, Kupferstiche, kolorierte englische und französische Radierungen, meist nackte Frauengestalten und mythologische Gegenstände darstellend, alle von einer derbsinnlichen Geschmacksrichtung zeugend, welche eher für einen Junggesellen als für einen jungen Ehemann gepasst hätten. » Otfried Mylius, *Die Weisse Frau : eine Hof- und Familiengeschichte aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert*, volume 3, Stuttgart, Verlag von Paul Moser, 1873, p. 71.

associées, on l'a vu, à des gravures françaises, puisque c'est souvent le motif de la frivolité ou de la grivoiserie qui accompagne la mention de gravures françaises dans les intérieurs allemands de l'époque, où semble persister l'imaginaire rococo des naïades à la Boucher. L'association des deux nationalités semble dans les exemples mentionnés renforcer la coupable légèreté de l'ensemble aux yeux d'un narrateur allemand désapprobateur.

Enfin, cette appropriation masculine des gravures anglaises est plus nette encore avec les pipes en porcelaine mentionnées plus haut, qui constituent un exemple frappant non seulement des transformations formelles qu'un transfert culturel fait subir à une œuvre, mais aussi des changements de destinataires qui accompagnent ces transformations : les illustrations des keepsakes, transformées en têtes de pipe par les peintres sur porcelaine, échappent complètement aux regards féminins pour atterrir dans un environnement souvent exclusivement masculin — les pipes, évidemment fumées par des hommes, le sont volontiers par les membres des associations étudiantes, les *Burschenschaften*, dans le cadre d'une sociabilité masculine, donc, où les images érotiques ou érotisées constituent une part non négligeable de l'iconographie des têtes de pipes, les beautés anglaises rejoignant les Vénus et les Cléopâtre d'un Titien ou d'un Albane, voire des scènes érotiques<sup>524</sup>. Le glissement dans l'usage des gravures s'accompagne ici d'un changement dans le rapport physique à l'image, puisque la pipe n'est pas seulement un objet que l'on peut contempler, mais aussi toucher.

Cette réception érotisée des gravures anglaises participe d'une fascination continentale pour la figure de la belle Anglaise, que l'on retrouve, à partir des années 1820, à la fois en Allemagne et en France, en particulier dans la littérature de feuilleton, et plus généralement de fiction, où apparaissent régulièrement de ravissantes figures au teint de porcelaine et aux boucles blondes — ainsi chez Heine, dans la nouvelle *Die Bäder von Lucca*, où le narrateur rencontre en Italie une ancienne amoureuse, Milady Mathilde, vêtue en amazone<sup>525</sup>. Nous nous attarderons ici sur deux exemples français, plus développés que les figures des romans sentimentaux allemands, ceux de Lady Dudley dans la *Comédie Humaine* de Balzac, et en particulier le *Lys dans la Vallée*, paru en 1836, et Milady dans les *Trois Mousquetaires* de Dumas, paru en 1844. Milady n'est certes pas anglaise, mais se fait passer pour telle, et la description que Dumas en fait au début du roman évoque singulièrement les stéréotypes des *keepsake-beauties*<sup>526</sup>, tandis que Balzac, lui-même publié dans les *keepsakes* français et

---

<sup>524</sup> Voir la base de données répertoriant la collection de Detlef Dauer : <https://www.oblivion-art.de/>.

<sup>525</sup> Heinrich Heine, *Die Bäder von Lucca*, dans *Reisebilder*, volume 3, 1830, Hamburg, Hoffmann und Kampe, p. 215-410, ici p. 219 et suivantes.

<sup>526</sup> « Cette beauté le frappa d'autant plus qu'elle était parfaitement étrangère aux pays méridionaux que jusque-là d'Artagnan avait habités. C'était une pâle et blonde personne, aux longs cheveux bouclés tombant sur ses épaules,

comparant volontiers les femmes de la *Comédie humaine* à des *keepsake-beauties*<sup>527</sup>, utilise cette fois une autre référence picturale, celle des déesses écossaises peintes par Girodet<sup>528</sup>. En tout cas, ce n'est pas seulement leur beauté et leur teint clair qui rapprochent les deux femmes, mais aussi leur caractère d'aventurières. Figures manipulatrices, elles fascinent par leur audace, leur mépris du danger, et la force physique qui se dissimule derrière une apparence fragile. La description que fait Balzac de la comtesse Dudley est particulièrement intéressante, parce qu'elle fait intervenir trois métaphores qui toutes renvoient aux motifs culturels et sociaux participant à la réception des gravures anglaises en Allemagne. La première est celle du confort et du bonheur matériel du foyer anglais, le « thé suave » et les tapis cloués « depuis la première marche jusque dans les derniers replis de la maison » devenant la métaphore d'un amour étouffant. La deuxième est celle de la chasse et de l'équitation, la belle Anglaise étant comparée à la fois à un animal sauvage avec « le pied de la biche, un petit pied sec et musculeux » et à la Diane chasserresse faisant franchir à son cheval tous les obstacles, mais une Diane moderne et britannique défiant les centaures au *steeplechase*, cette course d'obstacles qui, importée d'Angleterre, se pratique depuis peu sur l'hippodrome de Chantilly, inauguré deux ans avant la parution du *Lys dans la Vallée*. La troisième, enfin, est celle de l'Orient :

« Son corps ignore la sueur, il aspire le feu dans l'atmosphère et vit dans l'eau sous peine de ne pas vivre. Aussi sa passion est-elle tout africaine ; son désir va comme le tourbillon du désert, le désert dont l'ardente immensité se peint dans ses yeux, le désert plein d'azur et d'amour, avec son ciel inaltérable, avec ses fraîches nuits étoilées. Quelles oppositions avec Clochegourde ! L'orient et l'occident, l'une attirant à elle les moindres parcelles humides pour s'en nourrir, l'autre exsudant son âme, enveloppant ses fidèles d'une lumineuse atmosphère<sup>529</sup>. »

---

aux grands yeux bleus languissants, aux lèvres rosées et aux mains d'albâtre. » Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Editions Baudry, 1844, p. 29.

<sup>527</sup> Parmi de nombreux autres exemple, citons Béatrix et son amie Félicité, l'une blonde, l'autre brune, qui « eussent appelé ces contrastes de keepsake si fort recherchés par les graveurs et les dessinateurs anglais. » Honoré de Balzac, *Béatrix*, Editions du Centenaire, Paris, Calmann-Lévy, 1875 (première édition en 1839), p. 117 ; le jeune clerc Oscar Husson, présenté à une fausse marquise, perd ses moyens devant « cette femme aristocratiquement décolletée, enrichie de dentelles, presque semblable à une vignette de keepsake ». Honoré de Balzac, *Un début dans la vie*, Paris, Michel Lévy frères, 1870 (première édition en 1842), p. 286 ; lors du grand bal de Lady Dudley, le luxe des toilettes est « en harmonie avec les beautés réunies là comme pour réaliser un keepsake ». Honoré de Balzac, *Une fille d'Eve*, Paris, Calmann-Lévy, 1870 (première édition en 1839), p. 265.

<sup>528</sup> « Au milieu du quadrille qui se trouvait devant elle, dansait une jeune personne pâle, et semblable à ces déités écossaises que Girodet a placées dans son immense composition des guerriers français reçus par Ossian. » Honoré de Balzac, *Le Bal de Sceaux*, dans *Scènes de la vie privée*, première série, Paris, Charpentier, 1849 (première édition en 1830), p. 44.

<sup>529</sup> Honoré de Balzac, *Le Lys dans la Vallée*, Paris, Charpentier, 1839 (première édition en 1836), p. 126 et suivantes.

Comme aux yeux de d'Artagnan arrivant de sa Gascogne natale, la figure de l'Anglaise est d'autant plus attirante qu'elle exprime une forme d'altérité, par deux éléments qui contrastent l'un avec l'autre : sa physionomie et sa blondeur, d'une part, et sa force physique, d'autre part, qui la fait se mesurer aux hommes, mais la relie également à un autre paysage, à un autre espace géographique. Paradoxalement, la blonde Lady Dudley, cette femme du Nord, apparaît, parce qu'elle est une cavalière infatigable, comme la personnification d'un Orient brûlant et égoïste qui s'opposerait à l'Occident altruiste et sanctifié incarné par la vertueuse madame de Mortsau dans ses prairies tourangelles ; tout comme le motif de la sensualité libérée, celui de la robustesse et de l'endurance permet aux romanciers d'introduire le thème de l'Orient.

La figure de l'explorateur anglais, mais aussi celle de l'exploratrice anglaise, est une référence commune aux auteurs continentaux, français et allemands, de l'époque. Les biographies hors du commun de plusieurs aventurières anglaises sont connues, et l'entrée « Femmes anglaises » d'une encyclopédie à l'usage des dames parue en 1835 commence même, en étendant le cas de ces grandes voyageuses à l'ensemble de leurs compatriotes, par évoquer le caractère essentiellement nomade et aventureux des Anglaises. On y retrouve la référence aux gravures anglaises, et quelque chose de la manière dont Balzac, un an plus tard, décrit Lady Dudley :

« *Angleterre (Femmes)* : l'écrivain voyageur allemand, si d'aventure il rencontrait des Anglaises lors de ses voyages à travers la Suisse, l'Italie, le Sud de la France ou même l'Orient turc, ne pourrait qu'exprimer son plaisir et sa surprise face à leur goût de l'aventure, leurs excentricités, leur virilité et leur sérieux stoïque, mais aussi devant leur beauté idéale, leur silhouette mince et élancée, leur stature imposante, devant les boucles blondes négligemment coiffées, les yeux bleus pleins de feu et d'expression, devant la physionomie majestueuse, le teint d'une blancheur éclatante et l'allure fière qui caractérisent si bien les femmes britanniques et qu'on peut voir représentés avec tant de vérité et de vivacité sur les gravures anglaises. Et qui, même récemment, n'a jamais entendu parler de Lady Montagu, qui pénétra dans le harem du sultan et fut la première à nous en rendre compte, de Lady Stanhope, qui vit au Liban, princesse à la tête de hordes barbares, [...] de la brillante Lady Morgan à l'intelligence toute masculine, etc ? En outre, nous sommes habitués à voir fréquemment, dans les capitales allemandes, des cavalières anglaises, pleines de courage et du plaisir de la chasse, alliant sérieux masculin et grâce féminine. On ne peut comparer l'Anglaise ni avec l'Allemande, ni avec la Française. Ce furent des Anglaises qui accompagnèrent leurs époux dans des campagnes militaires, des

expéditions maritimes et des explorations périlleuses, niant les faiblesses de leur sexe et gagnant ainsi l'admiration des hommes de toutes les nations<sup>530</sup>. »

C'est donc un double exotisme qui se déploie autour de la figure de l'Anglaise, celui des courses hippiques, dont on reparlera, et des courses dans le désert, et cette irruption du monde méditerranéen est en fait caractéristique de la fascination qu'exercent les gravures anglaises sur les spectateurs continentaux : au-delà de la figure féminine qui cristallise les fantasmes, l'Angleterre est une porte vers l'ailleurs, et, par une sorte de renversement géographique, une porte vers l'Orient.

## II. Rêves d'ailleurs

Et de fait, l'Orient, et plus largement l'exotisme des terres lointaines est inséparable d'une part importante de la production des gravures qui accompagnent les textes des poètes ou constituent le cœur des recueils topographiques. A l'espace intime, domestique qui accueille la réception des gravures anglaises vient s'ajouter un deuxième espace de rêverie, ouvert sur le vaste monde, une invitation non plus à se lover dans le confort du boudoir mais à partir à l'aventure — les deux espaces se rejoignant d'ailleurs parfois, on le verra, dans l'intimité anglo-turque d'un harem.

---

<sup>530</sup> « *England (Frauen)* : es gibt kaum einen deutschen Reisebeschreiber, der, wenn er die Schweiz, Italien, Südfrankreich, oder gar den türkischen Orient durchreist hat, nicht von den Engländerinnen, welche ihm auf seinen Fahrten begegnet, von ihrer Abenteuerlichkeit, ihren Sonderbarkeiten, ihrem männlichen Wesen und stoischen Ernste, aber auch von ihrer idealen Schönheit, ihrem hohen, schlanken Wuchs, ihrem imposanten Wesen, von den blonden, nachlässig geordneten Locken, den blauen, feurigen, vielsagenden Augen, von dem majestätischen Ausdruck des Gesichtes, dem blendenden weissen Teint und der stolzen Haltung in dem ganzen Wesen der Britinnen, wie wir sie besonders auf englischen Kupferstichen so wahr und lebendig, als anziehend und überraschend erblicken gesprochen hätte. Und wer hätte selbst in neuerer Zeit nicht von der Lady Montague, die in des Sultans Harem drang und uns zuerst davon Kunde gab, von der Lady Stanhope, die am Libanon als Fürstin barbarischer Horden lebt, [...] von der geistreichen, männlich scharfsinnigen Lady Morgan etc gehört ? — Zudem sind wir häufig daran gewöhnt, in deutschen Hauptstädten englische Frauen hoch zu Rosse, muthvoll, jagdblutig erscheinen und sie den männlichen Ernst der weiblichen Grazie vermählen zu sehen. — Die Engländerin ist eben so wenig mit der Deutschen, wie mit der Französin gleich zu stellen. — Engländerinnen waren es, die ihren Gatten auf beschwerlichen Kriegszügen Seefahrten und Entdeckungsreisen folgten, die Schwächen ihres Geschlechts verläugneten und so den Männern aller Nationen Bewunderung abtrotzten. » *Damen-Conversationslexikon*, volume 3, Adorf, Verlags-Bureau, 1835, p. 419. Mary Worthley Montagu (1689-1762), femme de lettres et voyageuse, est notamment connue pour ses lettres décrivant sa vie en Turquie, à l'époque où son mari est ambassadeur d'Angleterre auprès de l'Empire Ottoman, qui paraissent à titre posthume en 1763. Esther Stanhope (1776-1839) a mené une vie aventureuse au Proche-Orient, et vécu parmi les tribus bédouines. Sydney Owenson, Lady Morgan (1781-1859) est une romancière et voyageuse irlandaise.



## 1. Brumes d'Écosse et sables du désert : les terres inconnues de la littérature anglaise

Les deux figures dominant la réception allemande et plus largement continentale de la littérature anglaise, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont, on l'a vu, Lord Byron et Walter Scott. Or, les œuvres de ces deux auteurs, qui en quelques années deviennent la coqueluche du lectorat allemand, sont chacune à leur manière exotiques ; elles constituent en effet une invitation au voyage, l'une vers le Sud, l'autre vers le Nord, c'est-à-dire vers des destinations lointaines, voire extrêmes, pour un lecteur vivant dans les contrées plus tempérées du vieux continent européen, et diamétralement opposées. Scott et Byron se complètent l'un l'autre, formant un diptyque géographique à même de satisfaire les désirs d'horizons lointains, et cette complémentarité, chacun campant fermement sur un territoire bien différent de l'autre, explique peut-être qu'ils n'aient pas eu à souffrir de leur notoriété respective.

Des invitations au voyage, donc, pour plusieurs raisons : parce qu'ils transportent une partie des lecteurs dans des espaces inconnus, donc intéressants ; parce que leurs récits accordent une place très importante à la géographie, au territoire qui sert de cadre à l'action, qu'il s'agisse d'un paysage, d'une ville, ou d'une architecture, et aux noms propres qui donnent leur identité à ces lieux ; mais aussi parce leurs personnages, notamment leurs personnages féminins, sont très fortement liés aux territoires où ils se trouvent, qu'ils y soient nés et en deviennent quasiment les incarnations, fermement enracinés dans le sol, ou qu'ils soient d'abord des voyageurs, en d'autres termes, des découvreurs d'espaces, déracinés, cette fois.

Les textes de Byron nous ramènent à l'Orient dont on a vu qu'il apparaissait à l'arrière-plan de la fascination exercée par les femmes anglaises sur le continent. Le poète, lui-même grand voyageur, a entrepris entre 1809 et 1811 de longs périples qui, en passant par l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, le Portugal ou l'Espagne, l'ont mené jusqu'aux confins de l'Europe, en Grèce et au Moyen-Orient, et qui ont inspiré la plupart de ses poèmes, en particulier *Le Pèlerinage de Childe Harold* et *Don Juan*, parus en 1812 et 1818, dont les héros sont à chaque fois des jeunes hommes errant de pays en pays et vivant de multiples péripéties.

Les haltes qui rythment ces voyages sont marquées par la découverte de villes et de lieux précis, permettant au poète d'évoquer des paysages pittoresques ou des villes majestueuses. La poésie de Byron est une poésie topographique, qui donne à ses lecteurs la possibilité de le suivre à la trace, parce qu'elle se fonde aussi sur les noms des endroits auxquels il se réfère. Ces noms donnent d'ailleurs leur titre à plusieurs de ses poèmes<sup>531</sup>. Dans *Don Juan*,

---

<sup>531</sup> Voir par exemple *Lines written beneath an Elm in the Churchyard of Harrow*, dans Lord Byron, *The Complete Works*, Paris, Baudry's European Library, 1837, p. 47.

sont associées à chaque étape du voyage des figures féminines qui séduisent ou sont séduites par les héros byroniens : Don Juan passe ainsi des bras de Dona Julia à Séville à ceux de Haydée en Grèce puis des femmes du sultan de Constantinople, de Leïla à Izmaïl, de l'impératrice Catherine en Russie et de Lady Fitz-Luke en Angleterre. Cette structure particulière, qui lie étroitement chaque territoire étranger à une figure féminine, est renforcée par les rapprochements que le poète effectue entre le paysage et la beauté de la jeune fille, et la précision avec laquelle il décrit son costume, qui diffère, logiquement, de ceux des femmes d'autres pays<sup>532</sup>. La confrontation à l'altérité d'une terre inconnue se cristallise donc à la fois autour du paysage, et de la figure féminine, dont la physionomie et les vêtements portent la marque de l'exotisme — tout comme, d'ailleurs, Byron lui-même, par la magie du costume albanais, dans lequel le portraitiste Thomas Philipps le représente en 1814 (**Figure 24**).

Le rapport de Walter Scott à la géographie, au territoire, est tout aussi important, quoique très différent de celui de Byron, puisque la plupart de ses romans se situent en Écosse, sa patrie, qu'il a très largement contribué à mettre à la mode dans toute l'Europe. Comme chez Byron, les noms de lieux, d'autant plus exotiques qu'ils renvoient à une autre langue, sont très importants dans son écriture, tout comme les descriptions des paysages écossais si caractéristiques<sup>533</sup>. Comme chez Byron, aussi, les espaces de l'action sont très fortement liés aux personnages qui y vivent, en particulier les personnages féminins, et le costume contribue à fixer le cadre de l'action : Helen, l'épouse de *Rob Roy*, porte le tartan écossais, *Anne de Geierstein*, la jeune Suissesse, le costume de son pays, et aux yeux du héros Arthur Philipson, elle semble surgir de la montagne même, tout comme Helen surgit au sommet d'un rocher<sup>534</sup>. Le titre du roman, *Anne de Geierstein ou la fille du brouillard*, souligne d'ailleurs d'emblée ce lien entre personnage féminin et paysage.

Et c'est bien souvent ce qui est mis en avant par les illustrateurs des poèmes de Lord Byron et de l'œuvre de Scott dont on retrouve les gravures dans les albums largement diffusés en Allemagne. Même dans les livres, le format du florilège et la fragmentation des textes

<sup>532</sup> Haidée, par exemple, la jeune Grecque qui, dans le chant II, recueille Don Juan sur une île des Cyclades, est par exemple associée à la lumière du soleil levant ; leur idylle survient après une longue description des côtes sauvages de l'île, et Byron, lorsqu'il décrit la jeune fille, insiste sur l'exotisme de son costume, des tissus colorés, des babouches, de l'absence de bas, tout cela contrastant avec les robes sombres des nobles Espagnoles qu'a connues Don Juan. Lord Byron, *Don Juan*, Londres, New York, Penguin Books, 2004 (première édition en 1819), p. 127 et suivantes.

<sup>533</sup> C'est ce caractère exotique de Byron et de Scott qui fascine les artistes français puisant régulièrement dans l'œuvre des deux Britanniques pour nourrir leur inspiration. Gilles Soubigou, *La Littérature britannique et les milieux artistiques français, 1789-1830. Réception, traduction, création : l'invention d'un imaginaire romantique*, op. cit., p. 335-342.

<sup>534</sup> Walter Scott, *Rob Roy*, Paris, Baudry's Foreign Library, 1831, p. 349-350 ; *Anne of Geierstein or the Maiden of the Mist*, Londres, Marcus Ward & Co, 1878 (première édition en 1829), p. 38 et suivantes.

incitent à une lecture non linéaire, entrecoupée de moments de contemplation et de rêverie, auxquels se prêtent particulièrement les visions exotiques des femmes en costumes et des paysages inconnus : libéré du flux narratif, l'esprit peut se laisser aller à un vagabondage qui s'apparente presque à celui que peut faire naître un guide de voyage dans l'esprit de ses lecteurs, par le biais des costumes féminins, ou des paysages traversés par les héros.

Or, la frontière entre l'œuvre littéraire et le guide de voyage est plus floue qu'on ne pourrait le penser. L'édition que les frères Finden consacrent à Byron à partir de 1831, que l'on trouve dans les catalogues et les annonces des libraires allemands dans les années qui suivent<sup>535</sup>, et dont une version allemande paraît en 1835<sup>536</sup>, constitue un exemple frappant de cette confusion des genres littéraires. Accompagné de deux éditions dédiées respectivement aux héroïnes et aux paysages, ce florilège, qui alterne les deux catégories, mêle dans le commentaire des gravures des analyses et des extraits de l'œuvre, mais aussi des citations de récits de voyage décrivant telle ou telle ville traversée par Byron<sup>537</sup>. Ainsi, William Brockedon, l'auteur du texte, choisit à plusieurs reprises de laisser la parole à Edward Hawke Locker, officier de la Royal Navy, qui a publié en 1824 ses *Views in Spain*, un album topographique illustré de gravures d'après ses propres aquarelles<sup>538</sup>. Le gros des commentaires des gravures représentant Madrid et Saragosse est tiré de cet ouvrage, le texte sur Saragosse illustrant très précisément la gravure d'après John Lewis, puisqu'image et texte se concentrent sur le beffroi de la ville (**Figure 25**). Le fait que son éditeur, John Murray, soit également le collaborateur des Finden, n'est certainement pas un hasard : les liens entre littérature et publications topographiques s'expliquent aussi en termes de réseaux économiques. Mais le choix éditorial des Finden, en ce qui concerne la partie du recueil consacré à l'Espagne, est d'autant plus étonnant que Byron consacre plusieurs stances du *Childe Harold* à la résistance héroïque des habitants de Saragosse face aux troupes napoléoniennes ; il met en scène la célèbre Fille de Saragosse, Agustina d'Aragon, qui combattit aux côtés des troupes espagnoles en 1808<sup>539</sup>. Le lien de Byron à la ville est donc d'abord historique et narratif, Saragosse apparaissant comme

<sup>535</sup> Voir par exemple *Rudolf Weigels Kunstlager-Katalog*, volume 1-7, Leipzig, Rudolf Weigel, p. 47.

<sup>536</sup> Andreas Andresen, *Handbuch für Kupferstichsammler : oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radierer und Formschneider aller Länder u. Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blaetter u. Werke*, volume 1, Leipzig, T. O. Weigel, 1870, p. 494.

<sup>537</sup> William et Edward Finden, *Finden's Illustrations of the Life and Works of Lord Byron*, volume 3, Londres, John Murray, 1834.

<sup>538</sup> Edward Hawke Locker, *Views in Spain*, Londres, John Murray, 1824.

<sup>539</sup> « Is it for this the Spanish maid, aroused,  
Hangs on the willow her unstrung guitar,  
And, all unsex'd, the anlace hath espoused,  
Sung the loud song, and dared the weed of war ? »  
Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Londres, John Murray, 1812, p. 35.

le théâtre d'évènements dramatiques où évoluent des figures héroïques. Or, ici, le motif éminemment pictural de la jeune femme chargeant un canon disparaît complètement, et avec lui, tout lien direct entre la ville et la poésie de Byron, tandis que le texte de Locker reproduit par les Finden évoque surtout l'origine incertaine de la tour, se concentrant donc sur l'histoire architecturale de la ville.

Ce parti pris éditorial est d'autant plus étonnant que *The Maid of Saragossa* est un sujet volontiers repris par les peintres pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment par l'Écossais David Wilkie, quelques années avant la publication du livre par les Finden (**Figure 26**)<sup>540</sup> : dans son tableau, l'architecture pittoresque de Saragosse est reléguée à l'arrière-plan, servant de toile de fond à l'action dramatique menée par les habitants, au premier rang desquels Agustina qui est en train d'allumer la mèche d'un canon.

D'autre part, lorsqu'on compare l'édition des Finden avec l'ouvrage complet de Locker, on se rend compte que ce dernier n'en reste pas à la question de l'architecture, mais décrit également les passants et se livre à une analyse sociologique des couples espagnols qui illustrent sa gravure, beaucoup plus animée que l'aquarelle topographique de Lewis. Par ailleurs, Locker, quelques pages plus tôt, s'intéresse justement au pont de l'Ebre tenu par les Saragossans. Il explique que la vue des ruines (les habitants étant trop pauvres pour reconstruire les dégâts du bombardement) éveille dans l'esprit du promeneur le souvenir de la bataille, de sorte que c'est tout naturellement qu'il consacre l'essentiel du commentaire de cette planche à exalter la bravoure des Espagnols et en particulier de la Fille de Saragosse<sup>541</sup>. Paradoxalement, donc, l'ouvrage dédié à la poésie épique propose au lecteur une approche beaucoup plus contemplative et descriptive, moins narrative, moins historique, que le récit de voyage qui se présente d'abord comme un album topographique. Bien sûr, plusieurs des planches accordent une plus grande place à la poésie ou à la correspondance byronienne mais elles sont très rarement présentées pour elles-mêmes et sans citation d'une autre source, la plupart du temps un écrivain voyageur dont les textes « corroborent » les dires du poète<sup>542</sup>. A Constantinople, Byron, qui pourtant a consacré plusieurs vers à la description de la « pittoresque » capitale de l'Empire ottoman, comme il l'écrit lui-même<sup>543</sup>, est ainsi relégué en exergue du commentaire,

<sup>540</sup> La toile de Wilkie est acquise par le roi George IV et est toujours conservée dans la Royal Collection (RCIN 405091).

<sup>541</sup> Edward Hawke Locker, *Views in Spain*, op. cit., p. 65.

<sup>542</sup> Les souvenirs du compagnon de voyage de Byron en Albanie, Mr. Hobhouse, viennent ainsi « confirmer » la sauvagerie des terres albanaises évoquées par le poète. William et Edward Finden, *Finden's Illustrations of the Life and Works of Lord Byron*, op. cit., p. 118.

<sup>543</sup> Lord Byron, *Don Juan*, op. cit., p. 398. Il évoque notamment Istamboul aux chants II et IV de *Childe Harold*. Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage and Other Romantic Poems*, Londres, Dent, Totowa, New York, Rowman and Littlefield, 1975 (première édition du poème en 1812), p. 56 et 131.

dont l'essentiel est tiré du récit de l'orientaliste Francis Arundell, beau-fils du consul britannique à Constantinople en 1817 et chapelain à Smyrne pendant la décennie 1820<sup>544</sup>. La fiction, la poétisation du réel laisse donc la place, même dans un cadre clairement littéraire, dans un hommage au grand homme, à ce qui ressemble de plus en plus à un guide à l'usage des voyageurs, ou à ceux pour lesquels la rêverie est provoquée non par la fiction, mais par l'exploration et l'explication d'un ailleurs mystérieux. Le florilège poétique se transforme en guide touristique.

## 2. Voyager dans son fauteuil... ou des gravures plein les poches

Cette porosité de l'œuvre poétique et du récit de voyage dont l'ambition première n'est pas littéraire mais informative, est sans doute due à l'omniprésence du second sur le marché du livre britannique et à son lien étroit à l'illustration qui en fait un secteur très apprécié par les éditeurs des *keepsakes*. Le récit de voyage est omniprésent dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, qui voit l'Angleterre s'imposer comme la première puissance coloniale mondiale, les expéditions maritimes se multiplier<sup>545</sup>, et les récits de ces voyages conquérir le marché du livre britannique. A la faveur de ce nouveau contexte colonial, il devient progressivement un genre propice à l'illustration, une évolution favorisée par les éditeurs conscients du profit que représente l'insertion de gravures dans un ouvrage. Ce nouveau contexte politique et économique s'accompagne d'une innovation technique, celle de l'aquatinte, qui permet de colorer les gravures reproduisant les aquarelles ou les dessins des sites visités<sup>546</sup>, mais si cette technique de gravure est très souvent utilisée, au tournant du siècle, pour illustrer les récits de voyage lointains, la gravure sur acier, à partir des années 1820, l'est également.

La découverte des terres inexplorées se devant d'être documentée, l'association du récit et de l'illustration va de soi<sup>547</sup>, et sa mise en œuvre peut prendre des formes différentes : souvent, le navigateur se fait accompagner de peintres, comme les princes lors de campagnes militaires ; c'est notamment le cas du célèbre explorateur James Cook, qui emmène dans ses

---

<sup>544</sup> William et Edward Finden, *Finden's Illustrations of the Life and Works of Lord Byron*, op. cit., p. 112 et suivantes.

<sup>545</sup> Parmi les plus célèbres, on peut citer les voyages du capitaine James Cook à la recherche des terres australes entre 1768 et 1779.

<sup>546</sup> La pratique de l'aquatinte dans le contexte du développement de l'Empire britannique a été très précisément étudiée par Douglas Fordham, qui a analysé l'articulation des différents enjeux — artistiques, mais aussi politiques, identitaires et commerciaux — sous-tendant son développement. Douglas Fordham, *Aquatint Worlds : Travel, Print, and Empire*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2019.

<sup>547</sup> Dans le contexte colonial, où les Anglais sont confrontés à des peuples dont ils ne maîtrisent pas toujours la langue, l'illustration présente aussi l'avantage d'être immédiatement compréhensible. *Ibid.*, p. 6.

expéditions les artistes Sydney Parkinson et William Hodges. Mais il peut aussi arriver que les artistes topographes eux-mêmes décident, pour des raisons financières, de tenter leur chance sous des cieux plus cléments, et d'en ramener des images susceptibles de leur attirer les faveurs du public : c'est le cas du paysagiste William Daniell et de son oncle Thomas, qui partent pour Calcutta en 1786 et après avoir arpenté le continent indien, en rapportent une *Oriental Scenery* publiée en six parties entre 1795 et 1808, qui rencontre un grand succès<sup>548</sup>. Dernier cas de figure, les explorateurs qui pratiquent eux-mêmes le dessin et l'aquarelle, de façon plus ou moins professionnelle : ainsi du lieutenant-colonel Robert Batty, qui publie plusieurs albums topographiques consacrés aux sites pittoresques allemands et français<sup>549</sup>, et qui font partie d'une production pléthorique d'albums dédiés aux paysages britanniques et continentaux.

Les Anglais sont de grands voyageurs, donc, tournés vers l'Orient ou vers l'Europe, et de grands illustrateurs de leurs voyages. Et c'est bien de cette manière qu'ils sont perçus en Allemagne, non seulement, comme le Méphisto de Goethe le fait remarquer ironiquement, comme des randonneurs arpentant frénétiquement le monde à la recherche du pittoresque, mais aussi comme ceux dont les pérégrinations décrites et surtout gravées permettent de voyager par procuration, donnent envie de voyager, et, plus profondément, structurent l'imaginaire nomade des Allemands.

Il est naturel que les albums topographiques donnent envie de voyager, puisqu'ils sont conçus, au moins ceux consacrés aux régions des pays européens, comme des guides de voyage censés rendre les excursions des lecteurs plus faciles et plus instructives. En témoigne par exemple l'avant-propos des *Vues du Rhin* de William Tombleson, publiées simultanément en anglais, français et allemand en 1832 :

« Pour parvenir à amuser et à instruire les voyageurs, auxquels notre but principal est de nous efforcer de rendre notre travail aussi utile et aussi clair que possible — nous sommes convaincus que nous aurons bien des difficultés à combattre [...] »

Le présent ouvrage commence par la statistique de Cologne, qui est une des plus grandes villes situées sur les bords du Rhin : c'est au pied des murs de cette cité que l'œil charmé jouit de milliers de sites romantiques et enchanteurs, que le voyageur ravi découvre sans cesse sur les bords du fleuve

<sup>548</sup> William et Thomas Daniell, *Oriental Scenery*, Londres, 1795-1808.

<sup>549</sup> Robert Batty, *French Scenery, from drawings made in 1819*, Londres, Rodwell & Martin, 1822 ; *German scenery : from drawings made in 1820*, Londres, Rodwell & Martin, 1823. Nagler en parle comme d'un « excellent dessinateur. » Voir Georg Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, volume 1, op. cit., p. 321. Voir également Basil Hunnisett, *Steel-engraved Book Illustration in England*, op. cit., p. 35, 85, et 133 et suivantes.

rapide et majestueux. A l'aide d'un grand nombre de vues gravées, nous essayerons de familiariser l'œil du voyageur, lorsqu'il sera sur les lieux, et par le souvenir lorsqu'il en sera éloigné, avec le charme classique et les beaux sites dont ce fleuve si célèbre est si richement orné — sites enchanteurs qui, en mariant le romantique et le pittoresque au sublime et au magnifique, excitent l'enthousiasme dans l'esprit de l'artiste et du voyageur, et élèvent l'âme et l'imagination, par ces merveilles sublimes de la nature, jusqu'à son auteur bienfaisant<sup>550</sup>. »

L'ouvrage est conçu pour deux moments de lecture, celui du départ, ou tout au moins du désir de voyage, et celui du retour et du souvenir, voire de la nostalgie : il allie donc le caractère très pratique du guide de voyage au plaisir de la lecture et de la rêverie esthétique suscitée par les réminiscences du voyageur de retour dans ses pénates. On est frappé, à la lecture du texte des *Vues du Rhin*, par le vocabulaire pictural de l'auteur, qui saupoudre généreusement sa prose des grandes notions de la peinture de paysage de l'époque, assimilant le lecteur-voyageur au paysagiste ou au spectateur devant une peinture, d'ailleurs plutôt pittoresque que sublime : l'adjectif est employé 28 fois dans le texte, contre 7 pour « sublime », et les descriptions des paysages renvoient à la conception anglaise de la promenade dans le jardin et le paysage, et donc de la peinture de paysage telle qu'elle a été théorisée par William Gilpin, fondée sur la surprise, l'irrégularité et la diversité des objets<sup>551</sup>. L'auteur vante ainsi les « sinuosités » du Rhin, la beauté des « sommets irréguliers », en somme, la « variété inépuisable » des vues qu'offrent les paysages rhénans au spectateur<sup>552</sup> : outre les édifices beaux et intéressants que le voyageur se doit de visiter, il lui conseille également toute une série de points de vue, sommets de montagnes, tours, offrant des « perspectives » (le terme revient une quinzaine de fois) particulièrement remarquables. L'album prépare donc le regard du voyageur et en fait un spectateur aussi compétent que le paysagiste anglais habitué à traquer le pittoresque dans la nature, grâce au texte, et grâce à la gravure, qui doit le « familiariser » avec le paysage.

Cette expérience d'une découverte des paysages allemands qui passerait d'abord par l'intermédiaire de gravures anglaises se retrouve dans les textes de plusieurs voyageurs allemands de l'époque, dont le premier contact avec tel ou tel paysage de leur pays se fait paradoxalement par le biais des gravures anglaises. Ces dernières peuvent susciter leur envie

---

<sup>550</sup> William Tombleson, *Tombleson's Views of the Rhine ; Vues du Rhin ; Rhein Ansichten*, edited by William Grey Fearnside, volume 1, Londres, Tombleson, 1832, p. 1 et 2.

<sup>551</sup> William Gilpin, *Three Essays : On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, Londres, Robson, 1792, notamment p. 20 et suivantes.

<sup>552</sup> William Tombleson, *Tombleson's Views of the Rhine ; Vues du Rhin ; Rhein Ansichten*, edited by William Grey Fearnside, volume 1, *op. cit.*, p. 7.

de se confronter à la réalité du paysage, ainsi chez l'écrivain Heinrich Laube, qui, étant Saxon, ne connaît le Rhin que d'après des gravures anglaises<sup>553</sup>. Elles peuvent aussi susciter un sentiment de déjà-vu, créer une impression de familiarité avec une région que l'on arpente pourtant pour la première fois. Le professeur Karl Werner, voyant pour la première fois la petite ville de Eisenerz, a la sensation plaisante de saluer une vieille amie parce qu'il l'a dans sa jeunesse dessinée d'après une gravure anglaise :

« Oui, la voici s'étendant devant toi d'un air amical, Eisenerz, avec ses jolies maisons et sa charmante petite église. Je ne m'y étais jamais trouvé auparavant et pourtant tout me semblait familier comme si nous étions de vieux amis qui ne s'étaient pas vus depuis longtemps. Et n'était-ce pas le cas, d'une certaine manière ? N'avais-je pas dessiné la charmante petite ville d'après une gravure anglaise, des années plus tôt, alors que je ne pensais même pas pouvoir un jour la voir réellement ? Et cela ne se passait-il pas à une époque où un voyage dans le Steiermark durait plus longtemps qu'une promenade à travers l'Europe aujourd'hui<sup>554</sup> ? »

Non seulement la gravure évite ici au narrateur de se sentir perdu dans une région inconnue, lui épargnant donc l'angoisse du déracinement que peut susciter l'expérience du voyage, mais il remplace celui-ci lorsque les déplacements sont encore trop difficiles : on retrouve à la fin de cet extrait le motif du voyageur dans son fauteuil. A l'inverse, ce sentiment de familiarité peut gêner le voyageur avide de dépaysement, qui estime alors qu'une telle diffusion d'images nuit au plaisir de la découverte : une jeune fille rentrée d'Italie déclare préférer les paysages allemands qu'elle ne connaît pas, alors que les paysages italiens avaient perdu tout intérêt à ses yeux avant même qu'elle ne s'y rende, le charme de la nouveauté ayant été gâché par la flopée de *keepsakes* qui en reproduisent les motifs<sup>555</sup>.

---

<sup>553</sup> « J'attendais de rencontrer ce fleuve avec autant d'impatience que si j'eusse sollicité une audience auprès d'un héros de guerre ; je n'avais vu le Rhin que sur des gravures anglaises » (« Die Bekanntschaft dieses Flusses zu machen, drängte es mich, als ob ich die Audienz bei einem grossen Kriegshelden zu erwarten hätte ; ich hatte den Rhein nur auf englischen Stahlstichen gesehen. ») Heinrich Laube, *Neue Reisenovellen*, volume 2, Mannheim, Heinrich Hoff, 1837, p. 227.

<sup>554</sup> « Ja, da liegt es vor dir, das freundliche Eisenerz mit seiner netten Häusern und seinem lieblichen Kirchlein. Ich war früher niemals daselbst gewesen und doch sprach es mich hier so heimlich an, als wären wir gute, alte Bekannte, als hätten wir uns vor langen Zeiten schon gesehen. Und war es denn nicht etwa auch also ? Hatte ich nicht das anmuthige Städtchen vor Jahren einem englischen Stahlstiche nachgezeichnet, als ich noch nicht träumte, wir würden uns je im Leben einmal sehen ? Und war das nicht in jenen Tagen gewesen, wo man zu einer Reise nach Steiermark länger brauchte, als jetzt zu einem Spaziergange durch Europa ? » « Feuilleton vom Professor Karl Werner. Spaziergänge », dans *Brünner Anzeiger und Tagesblatt*, 1855, Nr. 141, p. 1.

<sup>555</sup> Hieronymus Lorm, *Vereint und getrennt*, dans *Am Kamin. Erzählungen von H. Lorm*, volume 2, Berlin, Allgemeine Deutsche Verlags-Anstalt, 1857, p. 5.



Deuxième cas de figure, plus fréquent dans les textes : les paysages qui font se remémorer les gravures, en Angleterre, en Allemagne ou en Italie. Les récits des Allemands découvrant la Grande-Bretagne sont émaillés de comparaisons entre la réalité qu'ils ont sous les yeux, paysages, villes, détails architecturaux, et les gravures, tout comme les jeunes filles ressemblent aux *keepsake-beauties* : en 1866, l'écrivain et voyageur Adolf von Winterfeld évoque les petits villages visités en Angleterre, avec ces vieilles églises et ces tours pittoresques « comme on les voit souvent sur les gravures anglaises<sup>556</sup> ». Comme dans le cas des portraits féminins, ces références offrent des points de comparaison apparemment familiers au lecteur, au point que certains auteurs, comme les feuilletonnistes paresseux, se dispensent de décrire les paysages qu'ils ont sous les yeux :

« Les nombreux châteaux du Vinschgau participent grandement au charme de ce paysage, mais il est beaucoup plus facile de les regarder et de s'en réjouir que de les décrire au lecteur pour qu'il puisse se les représenter. Heureusement, ils ont tous été dessinés et reproduits à travers de nombreuses gravures anglaises<sup>557</sup>. »

Les gravures topographiques anglaises nourrissent donc l'imaginaire des voyageurs allemands, au point qu'ils y pensent spontanément en observant un paysage pittoresque qui pourtant n'a pas forcément été dessiné et gravé par les Anglais, ainsi le narrateur d'une nouvelle de Hermann Biow en découvrant le Riesengebirge :

« Des sommets perdus dans la brume, des falaises sauvages, de douces prairies vallonnées que jouxtent des glaciers, des cascades furieuses se précipitant dans des gorges, et des châteaux en ruine légendaires ; toutes les sortes de paysages sont proposées par cette montagne. Si les fils d'Albion avides de voyages étaient poussés pour une raison ou une autre à se détourner de leur Grand Tour pour se rendre dans cette région d'Allemagne injustement négligée, ils rempliraient certainement leurs *Sketch Books*, *Forget me Not's* et *Keepsakes* avec les magnifiques paysages de cette contrée, comme ils l'ont déjà fait avec le Rhin et la Suisse<sup>558</sup>. »

---

<sup>556</sup> Adolf von Winterfeld, *Humoristischer und practischer Reise-Begleiter nach England, Schottland und Irland*, Berlin, B. Behr's Buchhandlung, 1865, p. 182.

<sup>557</sup> « Die zahlreichen Burgen des Vinschgaus sind ein grosser Reiz dieser Landschaft, aber es ist so viel leichter sie zu sehen und sich an ihnen zu erfreuen, als sie dem Leser durch Schilderung vor Augen zu bringen. Glücklicherweise sind sie schon alle mannichfach gezeichnet und in englischen Stahlstichen vervielfältigt worden. » Ludwig Steub, *Drei Sommer in Tirol*, 1846, Munich, Verlag der literarisch-artistischen Anstalt, p. 289.

<sup>558</sup> « Wolkenüberragende Bergespitzen, wilde Felspartien, liebliche, weidenreiche Täler, daneben ewiger Schnee, gewaltige, in tiefe Felsenklüfte stürzende Wasserfälle und sagenreiche Burgruinen ; keine landschaftliche Form fehlt, welche das Gebirg nicht darböte. Wenn irgend ein Impuls die reisebedürftigen Söhne Albions von ihrer Grossen Tours nach diesem, nicht genug gewürdigten Theile Deutschlands führte, sie würden sicher ihre Sketch

Les gravures anglaises des régions pittoresques allemandes sont visiblement si connues, si nettement présentes dans l'imaginaire culturel des contemporains, que l'on associe spontanément des caractéristiques topographiques à un vocabulaire pictural, celui du sublime et plus encore du pittoresque, et à l'art des paysagistes nomades venus d'Angleterre.

A l'inverse, l'intérêt esthétique de ces gravures topographiques peut passer au second plan sur le sol allemand, au profit d'une réception essentiellement tournée vers le tourisme. L'adaptation qu'Adolf Asher réalise du premier volume de la *Gallery of Modern British Artists* publiée par Simpkin & Marshall en 1834 est un bon exemple de la manière dont le transfert de ces images et leur réception dans l'environnement culturel allemand s'accompagnent d'une transformation de leur statut. La *Gallerie lebender britischer Künstler* reproduit une trentaine des gravures topographiques que contient le premier volume de la *Gallery of Modern British Artists*. L'ordre dans lequel les gravures se succèdent est modifié, mais les changements les plus significatifs concernent le texte. Il s'agit de l'adaptation de l'original anglais, l'éditeur allemand le traduisant partiellement tout en retranchant certains passages et en ajoutant d'autres. Or, si les commentaires des quatre premières planches, des paysages d'après David Roberts, Samuel Austin, George Balmer et Joseph Clayton Bentley, reprennent l'essentiel du texte anglais, en particulier les analyses stylistiques, les commentaires admiratifs sur le talent du peintre ou du graveur, ce n'est pas le cas des autres : à leur lecture, on a non seulement l'impression que l'adaptateur se soucie peu de l'identité des artistes, mais aussi que la plupart des gravures sont uniquement envisagées comme des invitations au voyage, et non pas comme des œuvres d'art.

Cette impression est particulièrement sensible dans le cas d'une gravure d'après Richard Parkes Bonington, qui représente la cathédrale de Bruges (**Figure 27**). L'auteur anglais débute son commentaire par un vibrant hommage au peintre prématurément disparu, dont le souvenir sacralise la contemplation de la gravure. Il poursuit en soulignant la maîtrise de la perspective aérienne et linéaire dont Bonington a fait preuve en réalisant cette vue de Bruges, la qualité de la scène de rue au premier plan, avant d'aborder le volet touristique du commentaire en résumant l'histoire de la ville et en lisant ses principales caractéristiques

---

Books, Forget me not's und Keepsakes eben so mit herrlichen Landschaften dieser Gegend zieren, als sie es bereits vom Rhein und der Schweiz gethan haben. » Hermann Biow, *Eine Künstlerheirath*, dans *Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten, verbunden mit Novellen, Humoresken, Sagen und einem zeitgemässen Feuilleton, nebst beigefügten Portraits, Stein- und Holzstichen, Karten, Musikalien und Mode-Bildern*, volume 33, Prague, Carl Wilhelm Medau & Comp, 1853, p. 153.

architecturales<sup>559</sup>. A l'inverse, le texte allemand ne mentionne ni Bonington, ni même la gravure, si ce n'est pour indiquer qu'elle représente la cathédrale Saint-Donatien. En fait, son auteur adopte beaucoup plus résolument que son confrère anglais le point de vue du voyageur. En effet, il n'aborde pas la gravure comme un objet d'analyse stylistique, mais comme le point de départ d'une visite touristique : il invite le lecteur à pousser la porte de la cathédrale en évoquant les gisants de Charles le Téméraire et de Marguerite de Bourgogne qui se trouvent à l'intérieur, gisants qui l'amènent à mentionner une autre attraction touristique de Bruges, la relique du Saint Sang dans la chapelle Saint-Basile. En outre, cette déambulation dans la ville semble s'inscrire dans une plus large exploration des Flandres : l'auteur mentionne ainsi dès le début du texte les villes auxquelles mènent les canaux de Bruges<sup>560</sup>.

On retrouve un contraste similaire dans le traitement d'une gravure de James Baker Pyne représentant un moulin à eau dans un paysage du Devon (**Figure 28**). Le commentaire anglais est très court :

« Le peintre, M. J. B. Pyne, de Bristol, a produit une œuvre des plus charmantes à partir d'un motif très simple. La qualité de la touche rendant le feuillage avec une extrême fidélité, alliée à un large effet d'ensevelissement, a beaucoup contribué à rendre ce motif plaisant et pittoresque.

La scène est typiquement anglaise et a un parfum de poésie pastorale. Elle nous rappelle le

« ... ruisseau où tourne un moulin, en cascading suivra son cours près de moi. » Rogers<sup>561</sup>. »

La topographie exacte n'a ici pas vraiment d'importance. Outre l'analyse plastique, c'est le charme pittoresque et poétique de la gravure, c'est-à-dire sa valeur artistique, qui est pointée du doigt. D'autre part, en évoquant l'anglicité de la scène et le poème de Samuel Rogers où réapparaît le motif stéréotypé du moulin à eau, l'auteur met en avant la valeur emblématique de la gravure : il s'agit moins de représenter un lieu précis dans le Devon que de respecter les codes iconographiques de la représentation champêtre anglaise.

<sup>559</sup> *The Gallery of Modern British Artists ; consisting of a series of engravings from works of the most eminent artists of the day, etc*, volume 1, Londres, Simpkin & Marshall, 1834, p. 15.

<sup>560</sup> *Gallerie lebender britischer Künstler. Mit erklärendem Text in deutscher Sprache. - Dreissig Stahlstiche nach Original-Zeichnungen von Turner, Roberts, Harding, Clennel, Dewint, Austin, Stanfield, Bonnington, Prout, Cattermole, Fielding, Cox, etc.*, Berlin, A. Asher, 1834, non paginé.

<sup>561</sup> « From such simple materials the painter, Mr. J. B. Pyne, of Bristol, has produced a most agreeable picture. The correct touch, representing the foliage of nature with extreme fidelity, combined with a broad sunny effect, has mainly contributed to render this subject pleasing and picturesque. The scene is truly English, and breathes an air of pastoral poetry : it reminds us of the « ... brook that turns a mill / With many a fall, shall linger near. » Rogers. » *The Gallery of Modern British Artists*, op. cit., p. 33. Le poème cité est *A Wish*. Samuel Rogers, *The Poetical Works of Samuel Rogers*, Londres, Edward Moxon, 1856, p. 172.

L'auteur allemand prend le contre-pied du commentaire anglais en laissant de côté l'analyse stylistique de la gravure pour proposer au lecteur une présentation détaillée de la région, chiffres à l'appui. On apprend ainsi que la Lynn, la rivière représentée par Pyne, prend sa source dans les landes d'Exmoor, situées à 1890 pieds au-dessus du niveau de la mer et qu'elle se transforme ensuite en chute d'eau haute de 14 pieds. C'est seulement dans la dernière phrase du texte que la scène est décrite : « Une cascade artificielle fait tourner un moulin à demi caché par un épais bosquet, et que le voyageur entend avant d'apercevoir<sup>562</sup>. » Ici, la gravure s'anime, devenant un véritable univers sensoriel : le spectateur est assimilé au voyageur, qu'il deviendra peut-être, et qui appréhende concrètement le paysage.

L'amateur d'art se substitue nettement au voyageur dans un cas seulement, celui du commentaire d'une vue de Hurst Castle, dans le Hampshire, d'Alfred Vickers. Le texte allemand reprend quasiment mot pour mot l'analyse stylistique anglaise, les commentaires admiratifs sur cette « magnifique marine », pour évoquer ensuite nommément l'artiste, ce que ne fait pas l'auteur de la version originale. On comprend rapidement pourquoi : Vickers, est-il indiqué dans le texte allemand, vient de rentrer d'un voyage en Pologne et dans le nord de l'Allemagne et est en train de réaliser, à partir de ses croquis, les dessins qui « devraient bientôt être gravés sur acier », de sorte que les amateurs pourront, dans un avenir proche, découvrir « les lieux les plus intéressants de Pologne, de Prusse et de Russie (en particulier Moscou et Saint-Pétersbourg) pour une bouchée de pain<sup>563</sup>. » Ce passage n'apparaît pas dans l'original anglais, et pour cause, ce dernier ayant été publié avant le voyage en Pologne de Vickers, dont l'éditeur n'est autre qu'Asher lui-même. On reconnaît ici le style du libraire berlinois qui utilise ainsi le commentaire de planche comme un espace de réclame pour sa prochaine publication.

La spécificité de cette réception saute aux yeux lorsqu'on compare la *Galerie lebender britischer Künstler* à l'adaptation française du même album anglais. La *Galerie des artistes anglais de l'école moderne* est en effet bien différente de la publication d'Asher, et cette différence apparaît dès la page de titre. Le sous-titre est le suivant : *Collection de gravures [...] par les plus habiles artistes de Londres, avec l'explication des sujets, et des notices historiques et critiques sur les principaux artistes de Londres*<sup>564</sup>. De fait, outre la traduction fidèle du texte anglais, on y trouve, en tête de page, la présentation du peintre, à laquelle vient s'ajouter une

<sup>562</sup> « Ein künstlicher Wasserfall treibt eine ländliche Mühle, die, von üppigem Gehölz halb versteckt, dem Wanderer sich früher durch das Geräusch, als durch ihren Anblick kund thut. » *Galerie lebender britischer Künstler*, op. cit.

<sup>563</sup> *Ibid.*

<sup>564</sup> *Galerie des artistes anglais de l'école moderne*, Paris, Desenne, 1835, page de titre.

analyse critique parfois détaillée, parfois aussi plus mordante que l'analyse anglaise. Le lecteur français, en tout cas, apprend que Frederick Nash et George Cattermole ont une formation d'architecte, que le second s'est spécialisé dans les scènes médiévales, que Joseph Cotman est un des principaux peintres de marine anglais<sup>565</sup>, etc. C'est d'ailleurs l'objectif avoué de l'éditeur que de faire connaître au public français des peintres que l'engouement pour la gravure sur acier anglaise n'aurait pas fait suffisamment connaître<sup>566</sup>. Rien de comparable chez Asher. Si son adaptation fait ponctuellement état du talent dont a fait preuve l'auteur de tel ou tel paysage, d'ailleurs rarement cité dans le corps du texte, l'ensemble de la publication s'accorde assez mal avec son titre : il s'agit moins d'une galerie d'artistes anglais que d'un album de voyage faisant découvrir au lecteur différentes contrées européennes.

Il peut aussi arriver que des voyageurs allemands fassent référence à des gravures anglaises qui n'ont pas été publiées dans des albums topographiques. C'est le cas de l'écrivain Johann Georg Kohl qui, sans sa sœur cette fois, parcourt l'Écosse au début des années 1840 et fait le récit de ses pérégrinations dans ses *Voyages en Écosse*. Arrivé dans les Highlands, à Glen Lyon, il a comme Carl Werner face à Eisenerz une impression de déjà-vu, comme s'il s'était déjà trouvé devant ce paysage. C'est le cas, puisqu'il a vu dans la vitrine d'un marchand d'estampes berlinois la reproduction du tableau *The Highland Drovers* de Landseer (**Figures 29 et 30**), qui représente un moment important de la vie économique et sociale de la région, la transhumance des bergers descendant avec leurs troupeaux vers le Sud, jusqu'aux marchés des grandes villes anglaises.

Au-delà de la spontanéité apparente du souvenir, qui témoigne de la prégnance des images anglaises dans les esprits des voyageurs allemands, ce texte est intéressant par l'utilisation que l'écrivain voyageur fait du tableau, ou de sa reproduction gravée. S'il reconnaît à l'œuvre de nombreuses qualités stylistiques, c'est avant tout sa valeur ethnographique —le terme est employé— qu'il met en avant : *Highland Drovers* serait le reflet fidèle de la réalité écossaise de l'époque, une réalité à la fois géographique, économique, culturelle, et pour cette raison, alors même que Landseer n'a collaboré à aucun album topographique et que son tableau n'est lié à aucun texte, à aucun ouvrage illustré, Kohl l'analyse en ces termes, en le transformant à la fois en enseigne flottant à la frontière écossaise et en illustration idéale d'un guide de voyage, ou plutôt, le terme illustration étant ici aussi problématique que dans le cas des *keepsakes*, en canevas de ce que chaque écrivain-voyageur devrait écrire sur l'Écosse :

---

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 4, 27 et 39.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 21.

« Ce magnifique tableau, qui nous en apprend autant sur l'Écosse que tout un roman en trois tomes [...] appartient maintenant à Mr. J. Sheepshanks à Londres, grâce à l'amabilité duquel j'ai pu en profiter pleinement. A vrai dire, on devrait l'accrocher à la frontière écossaise, pour que chaque voyageur désireux de découvrir le pays puisse s'y préparer un peu auparavant.

Si toutes les choses qui sont peintes en Écosse l'étaient comme les *Drovers* du tableau de Landseer, les voyageurs allemands désireux de raconter quelque chose sur l'Écosse à leurs compatriotes n'auraient qu'à rassembler de petites copies de tous ces tableaux pour en écrire un commentaire, car de cette manière, leurs lecteurs recevraient un enseignement des plus profitables<sup>567</sup>. »

Cet extrait montre à quel point l'image, à la fois le tableau et la gravure, est dans l'esprit de Johann Georg Kohl liée au médium littéraire, doublement, puisque l'auteur fait indirectement référence aux romans de Scott, avant d'évoquer sa propre pratique et celle de ses confrères, celle du récit de voyage. Dans les deux cas, donc, on retrouve la prépondérance de l'image sur le texte caractérisant la structure des *keepsakes*. Si l'on en croit le voyageur allemand, l'œuvre de Landseer en dit plus long sur l'Écosse que tous les livres, romans ou récits de voyage, et le meilleur guide de voyage est simplement un commentaire d'image : l'évocation de l'ailleurs, l'invitation au voyage, est d'abord picturale, même si elle passe par l'écrit.

En fait, l'auteur s'empresse de mettre à exécution son idée d'un guide de voyage artistique où l'image est reine, en consacrant le chapitre suivant, intitulé « Les Highland-Drovers », à l'analyse du tableau de Landseer, ou plutôt de sa gravure (il semble s'appuyer sur la reproduction en noir et blanc puisqu'il passe quasiment les chromatismes sous silence). La description méthodique et minutieuse de l'œuvre compose la trame principale du chapitre, une description à laquelle l'auteur noue des observations historiques, économiques ou statistiques, en partant à chaque fois d'un élément précis de l'image pour élargir la perspective à l'ensemble de l'Écosse. Johann Georg Kohl exploite ainsi le caractère foisonnant de l'œuvre, qui avait suscité plusieurs critiques lors de son exposition en 1835<sup>568</sup>, mais qui se prête particulièrement

---

<sup>567</sup> « Dieses herrliche Gemälde, welches für die Kenntniss Schottlands wenigstens eben so viel werth ist als ein ganzer dreibändiger schottischer Roman, [...] befindet sich jetzt im Besitze des Herrn J. Sheepshanks in London, durch dessen gefällige Güte ich zum vollen Genusse desselben gelangte. Eigentlich sollte es an der Grenze von Schottland aufgehängt werden, damit Jeder, der zu diesem Lande herreise, um es kennen zu lernen, vorher sich dadurch etwas vorbereiten könne. Würden alle Dinge, die sich in Schottland malen lassen, so gemalt, wie die Drovers auf Landseer's Bilde, so könnte der deutsche Reisende, der seinen Landsleuten etwas über Schottland sagen wollte, nichts Besseres thun, als kleine Copieen aller dieser Gemälde sammeln und dazu einen Commentar liefern, weil auf diese Weise seine Leser am besten unterrichtet werden würden. » Johann Georg Kohl, *Reisen in Schottland*, volume 2, Dresde, Leipzig, Arnoldische Buchhandlung, 1844, p. 40-41.

<sup>568</sup> Richard Ormond, *Sir Edwin Landseer*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1981, p. 85.

bien à son propos. Ainsi, les figures des deux vieillards lui donnent l'occasion d'égrener des statistiques sur l'espérance de vie des Écossais en comparaison avec celle des Russes, et la fiasque de whisky tendue au *drover* par sa femme, d'autres statistiques sur la boisson nationale des Écossais<sup>569</sup>. Non seulement les animaux, de race locale, les habits taillés dans le tartan, mais aussi les physionomies des personnages sont décrites par Kohl comme typiquement écossais : la scène dépeinte par Landseer n'est pas prise dans sa particularité, mais comme la cristallisation de l'identité écossaise — ce qui fait écho à la proposition de l'auteur de l'accrocher à la frontière écossaise ; c'est l'intérêt scientifique qu'elle semble présenter qui prime sur le plaisir esthétique qu'elle est susceptible d'offrir aux spectateurs. Et la circulation fictive de la reproduction, que Kohl enlève à la vitrine du marchand d'estampes berlinois où elle trônait, décontextualisée, pour la placer entre les pages d'un récit de voyage, illustre bien le glissement des usages face à la gravure anglaise, document de voyage avant d'être œuvre d'art. Cette inscription de l'œuvre dans le contexte de la littérature viatique va de pair avec sa lecture au premier degré : Kohl interprète le tableau comme une représentation fidèle de la réalité, alors que Landseer, tout en s'appuyant sur les observations de ses voyages dans les Highlands, livre ici malgré tout une vision fortement idéalisée et déjà nostalgique d'une coutume ancienne<sup>570</sup>.

### 3. Domestiquer l'exotisme

Les gravures anglaises projettent donc celui qui les contemple vers l'extérieur, doublement, en ouvrant sur le paysage et sur des espaces lointains, souvent hors des frontières nationales ou européennes. Cependant, ce mouvement hors de soi, conduit par la figure du voyageur, ramène parfois, paradoxalement, le spectateur vers l'espace intérieur, domestique et rassurant, vers l'univers connu — et féminin — du foyer, de sorte que, dans les représentations qui en sont faites dans l'Allemagne de l'époque, les deux pôles apparemment opposés, en tout cas bien différents, du dehors et du dedans, du voyage et de la sédentarité, se trouvent réunis, le *home sweet home* britannique, dont on a vu qu'il était essentiel dans l'appréhension allemande des gravures, surgissant à nouveau dans des cadres inattendus.

C'est d'abord en Orient que les deux mouvements se rejoignent. À la lecture des récits de voyage ou des feuillets se déroulant hors d'Europe, c'est-à-dire au Moyen-Orient, en Inde,

<sup>569</sup> On peut douter de la validité de certaines de ces statistiques, les Russes, selon Kohl, pouvant atteindre l'âge vénérable de 150 ans. *Ibid.*, p. 42 et suivantes, ici p. 52.

<sup>570</sup> Voir à ce sujet Richard Ormond, *Sir Edwin Landseer*, op. cit., p. 60-61 et 84-85 et *Monarch of the Glen: Landseer in the Highlands*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2005, p. 71 et suivantes.

voire en Chine, on est frappé, on l'a vu, de retrouver le phénomène observé dans les textes décrivant des intérieurs européens : les demeures des sultans, des dignitaires ottomans, des ambassadeurs persans que rencontrent les narrateurs occidentaux sont très souvent décorées de gravures anglaises. Ce phénomène correspond à une réalité historique, culturelle et politique, celle de la présence anglaise en Inde et au Moyen-Orient<sup>571</sup>, et celle des échanges entre l'Orient et l'Occident, où un médium aussi facile à transporter et massivement diffusé que la gravure anglaise joue forcément un rôle important, et ce d'autant plus que l'on pense aussi, en Angleterre, la production et l'exportation de gravures anglaises en termes nationaux, suivant l'idéologie coloniale<sup>572</sup>. De fait, on trouve à l'époque des exemples connus de collections de gravures anglaises au Moyen-Orient, en particulier dans le palais du sultan de Constantinople, connu pour sa galerie des gravures anglaises que décrit, entre autres, l'orientaliste allemand Joseph von Hermann-Purgstall<sup>573</sup>. Mais si la présence des gravures est attestée, le fait que non seulement les voyageurs mais aussi les romanciers les mentionnent, et parfois longuement, est en soi remarquable et mérite qu'on s'y attarde. Au-delà d'un simple désir de réalisme, cette inscription de la gravure anglaise dans des descriptions exotiques témoigne d'une volonté, de la part des auteurs, de placer des repères familiers dans l'évocation d'un monde inconnu, en d'autres termes, de contrebalancer l'aspect mystérieux et potentiellement inquiétant de cet Orient qui fascine et effraie à la fois.

En effet, la mention des gravures fait souvent suite à l'évocation d'un objet ou d'un espace éminemment oriental : la galerie du palais de Constantinople succède à une salle « persane », les gravures anglaises d'un autre palais ottoman que visite Hammer-Purgstall, celui du capitane pacha Küçük Hüseyin Pacha<sup>574</sup>, voisinent avec des armes qu'on imagine ottomanes, de la même façon que les divans de velours rouge, à l'occidentale, sont disposés sous des fenêtres ornées de miroirs, non loin d'un brasero ottoman à décor de fleurs, le tout contribuant à l'ameublement hybride qu'a souhaité le pacha pour son palais « décoré à la fois avec l'éclat du luxe européen et dans le goût oriental<sup>575</sup> ».

<sup>571</sup> L'Inde est sous domination britannique depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ; l'Angleterre est aussi particulièrement présente dans l'Empire Ottoman, partenaire commercial et territoire stratégique qui permet l'accès à l'Asie.

<sup>572</sup> Douglas Fordham, *Aquatint Worlds : Travel, Print, and Empire, 1770–1820*, op. cit., en particulier p. 220.

<sup>573</sup> Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, *Constantinopolis und der Bosporos, örtlich und geschichtlich beschrieben*, volume 1, Pesth, Hartleben's Verlag, 1822, p. 316.

<sup>574</sup> Capitane pacha est le titre porté par le grand amiral de la flotte ottomane jusqu'en 1867.

<sup>575</sup> « ... halb mit dem Glanz europäischen Luxus, halb in orientalischem Geschmack ausgestattet. » Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, *Erinnerungen aus meinem Leben, 1774-1852*, Berlin, Hofenberg, 2014, (première édition en 1841-1852), p. 101.



On retrouve cette hybridation du décor intérieur dans d'autres textes, de fiction cette fois, en particulier un roman de Gregor Samarow (pseudonyme d'Oskar Meding, auteur de romans d'aventures et historiques) que la revue *Über Land und Meer* publie en 1882. Le lecteur se trouve introduit dans les appartements du neveu du sultan de Constantinople, hériter présomptif du trône. Ses appartements sont meublés à l'européenne, les murs sont ornés de gravures anglaises, les fauteuils voisinent avec des chaise-longues parisiennes, tandis que le jardin, avec ses parfums de fleurs et ses fontaines bruissantes invitant à « cette douce rêverie si chère aux Orientaux », et les harems, « décorés avec tout le luxe oriental », ajoutent les notes exotiques nécessaires à la description. C'est donc un savant équilibre des cultures qui est mis en scène, et qui se retrouve dans la personnalité du jeune prince éduqué en Europe, que le narrateur trouve assis à une table couverte de livres français et persans, et qui cite *Hamlet* et les poètes arabes avec une égale passion<sup>576</sup>. Ce prince est le héros de l'histoire et le personnage avec lequel le lecteur s'identifie. Sa proximité avec l'Occident, qui passe à la fois par la littérature et la décoration intérieure, par Paris et l'Angleterre, rend ce processus d'identification plus facile : l'exotisme du personnage et du décor, soigneusement mis en scène, est contrebalancé par les repères connus, rassurants, des gravures anglaises, de la chaise longue parisienne, et des œuvres de Shakespeare que le jeune prince ottoman tient entre ses mains. Dépaysement, certes — il s'agit d'un roman d'aventures qui doit faire rêver les lecteurs — mais point trop s'en faut.

Ce rôle rassurant des gravures anglaises, apparaissant au même titre que des livres ou des meubles comme des marqueurs culturels qui aident les personnages occidentaux et les lecteurs à apprivoiser un environnement étranger, se retrouve dans d'autres textes, ainsi dans le récit que l'explorateur Otto Ehrenfried Ehlers fait de son voyage en Inde au début des années 1890. Au cours de son séjour à Gorakpuhr, dans le nord de l'Inde, il fait la connaissance d'un jeune ermite musulman vivant seul dans un cloître ; éduqué dans l'école d'une mission occidentale, il parle couramment anglais, et lorsque Ehlers fait sa connaissance, il le trouve en train de lire à côté d'une bouteille d'eau de Cologne, autre signe de ses liens avec l'Occident, parce qu'il a un faible pour les parfums. Ehlers, qui passe la nuit dans le monastère, est logé dans la maison réservée aux hôtes occidentaux :

« Cette dernière est entièrement meublée à l'européenne, et non seulement décorée de la manière la plus confortable qui soit, avec des gravures anglaises sur cuivre et sur acier, mais contenant

---

<sup>576</sup> Gregor Samarow [Oskar Meding], *Um den Halbmond*, dans *Ueber Land und Meer*, 1881-1882 et 1882, ici Nr. 36, p. 726.

aussi, en abondance, d'autres objets domestiques, linge de lit et couverts depuis la fourchette et le couteau jusqu'au moule à pudding et au rince-bouche<sup>577</sup>. »

La gravure anglaise, là encore, se glisse à l'arrière-plan d'un cadre confortable et familial, où l'explorateur peut profiter d'une halte bienvenue avant de reprendre sa marche difficile à travers la forêt vierge, et dont l'aspect très domestique est souligné de façon cocasse, le moule à *pudding* venant d'ailleurs renforcer, consciemment ou non, la référence au réconfortant *home* anglais. Comme dans le texte du jeune Goethe tout heureux d'atteindre Trarbach après une chevauchée sous l'orage et se régaland d'une poule au riz, il est bien question, sinon de *pudding*, du moins du bien-être physique procuré par la sphère domestique, entre autres les plaisirs de la bouche, puisque le *Mian Sahib* fournit son hôte en poulets, œufs, légumes et fruits et a coutume, pour fêter la fin du Ramadan, d'inviter chaque année des amis occidentaux à de grandes réjouissances où le champagne, la bière et le whisky coulent à flots. L'irrévérencieux Ehlers ajoute qu'il ne manque plus qu'un rôti de porc pour que soit décernée la palme de la tolérance à cet ermite musulman. Ces détails très concrets viennent étayer la remarque de l'explorateur selon lequel l'ermite n'est pas « un fanatique religieux », mais un homme généreux et de bonne compagnie, tolérant et amical envers les Européens<sup>578</sup>.

La gravure anglaise est donc une porte vers l'Orient, on l'a vu, mais une porte tournante, si l'on peut dire, ou qui ne se referme jamais totalement. Pour le voyageur et le lecteur errant dans des terres inconnues, loin de leur Europe natale, elle devient une borne, un cairn, un point de repère. Ce rappel de la domesticité anglaise dans l'imaginaire orientaliste ne concerne pas seulement les décors, mais aussi les personnages : le prince ottoman féru de Shakespeare a un harem dont la favorite lui rend visite après qu'il a médité sur le « To be or not to be » de *Hamlet*. Or, le costume oriental de la jeune femme, décrit avec un grand luxe de détails, contraste avec sa pâleur, ses boucles blondes, ses grands yeux bleus, puisqu'elle est anglaise<sup>579</sup>. Si le narrateur ne fait aucune référence aux *keepsakes*, la description stéréotypée de la belle Anglaise orientalisée fait penser aux gravures anglaises que l'on trouve dans les petits livres illustrés, réunissant en une seule personne le type oriental des héroïnes de Byron et le type anglais qui a inspiré à Balzac et Dumas leurs descriptions. On retrouve ici la figure de l'Anglaise en Orient,

---

<sup>577</sup> « Dasselbe (...) ist gänzlich europäisch eingerichtet und nicht nur in wohnlichster Weise möbliert und mit englischen Stahl- und Kupferstichen geschmückt, sondern auch mit anderen Hausustensilien, Leinenzeug und Tischgeräthen von Messer und Gabel bis zur Puddingsform und Mundspülschale auf das reichste versehen. » Otto Ehrenfried Ehlers, *An indischen Fürstenhöfen*, Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1895, p. 281.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>579</sup> Gregor Samarow, *Um den Halbmond*, op. cit., p. 726.

non pas sous les traits de l'aventurière à cheval, mais sous ceux, également familiers, et, d'une certaine manière, convenables, de la mère dans son foyer, fût-ce un harem. La cellule familiale au sens strict et européen du terme, père, mère et enfant, est donc reconstituée dans un palais certes ottoman mais qui abrite un environnement culturel anglais, dans une pièce où traînent des gravures et des livres anglais, et où l'on parle anglais, puisque le prince maîtrise parfaitement cette langue. Le lectorat bourgeois de la revue familiale dans laquelle le roman est publié ne risque donc pas d'être fâcheusement troublé par des coutumes contraires aux bonnes mœurs occidentales.

Même lorsque les gravures anglaises représentent des paysages ouverts et sauvages, des horizons dégagés, il est encore question de la douceur du foyer et du bonheur que l'on trouve dans la sphère domestique : on pense à nouveau au *Rheinisches Taschenbuch* de l'année 1836, et à l'aspect paradoxal du commentaire accompagnant la gravure d'après George Barret qui représente un paysage sicilien<sup>580</sup> : au lieu de décrire l'image et d'évoquer pour ses lecteurs avides de rêveries topographiques la beauté du sud de l'Italie, la narratrice fictive préfère se lancer dans un développement plus général sur la sensibilité anglaise à la nature et évoquer la figure du bon père de famille anglais, qui à la fin d'une rude journée de travail se hâte de regagner sa demeure, campagnarde comme il se doit, pour profiter du soleil couchant. Et si cette contemplation est présentée comme solitaire par la narratrice, en opposition à la foule de la ville et de ses divertissements, ce n'est pas la solitude des voyageurs romantiques allemands, seuls face au sublime de la mer du Nord ou des brumes à leurs pieds, mais une solitude partagée, si l'on peut dire, avec les membres de la maisonnée : la contemplation de la nature à l'anglaise est une contemplation en famille.

L'invitation au voyage du paysage sicilien est donc accompagnée d'un double mouvement de retour, voire de retrait : un retrait à la fois géographique, vers les terres anglaises, plus proches topographiquement de l'Allemagne, et familial, vers la maison dont les portes accueillantes, et opportunément fermées pour protéger le cercle des intimes, ne sont jamais loin. Le voyage proposé par les gravures anglaises, du moins telles que les Allemands de l'époque les reçoivent et les interprètent, ramène toujours le voyageur *at home*.

---

<sup>580</sup> Voir note 473.

### III. Sport, chasse et pêche à la ligne

Rêves de femmes, et rêves de paysages lointains, les deux étant liés ; rêves d'animaux enfin, puisqu'un autre motif majeur que l'on retrouve dans les gravures anglaises, au point de constituer une catégorie à part entière des catalogues de ventes et des réclames des éditeurs, est celui de la chasse et plus largement du sport, notion désignant, à son origine, un ensemble d'activités de plein air souvent en compagnie d'animaux. Plusieurs de ces activités sont pratiquées avec une passion particulière en Angleterre, d'autres font leur apparition outre-Manche et se diffusent ensuite sur le modèle anglais dans les pays continentaux ; le sport est donc, dans l'esprit des contemporains, indissolublement lié à des représentations anglaises, celles-là même que les gravures contribuent à diffuser. On interrogera donc ici un troisième biais culturel profitant à la diffusion des reproductions, celui d'une pratique, d'un ensemble de loisirs qui, au-delà du simple plaisir qu'ils peuvent procurer, s'inscrivent dans un mode de vie suscitant à la fois intérêt, admiration et envie, et parfois rejet.

#### 1. Chevaux, cerfs et saumons

L'amour très anglais de la nature que remarquait la narratrice fictive du *Rheinisches Taschenbuch* en 1839 ne se traduit pas seulement par un goût particulier pour la contemplation des paysages et l'agencement des jardins ; l'Angleterre est aussi le pays des activités en plein air, de la promenade, de la chasse et de l'équitation, cette troisième pratique s'inscrivant non seulement dans celle de la deuxième, mais également dans le développement, au cours du deuxième XVIII<sup>e</sup> siècle, de ce que l'on va bientôt exporter sur le continent sous le nom anglais de « sport » : des activités physiques encadrées par des règlements et fondées sur l'idée de compétition. Si le sport ne se pratique pas seulement en plein air (les combats de boxe sont également très prisés), la nature constitue cependant son cadre privilégié, et ce lien étroit s'explique en partie par l'importance des *landlords*, de l'élite foncière, dans la société anglaise.

Ce rapport actif à la nature se double d'une importance particulière accordée aux animaux, soit comme objets de paris dont la seule performance physique est source de spéculations — les combats de coqs et de chiens en sont un bon exemple — soit comme les compagnons des sportifs que sont les chiens et les chevaux, soit comme les proies que l'on convoite, truites, cerfs, coqs de bruyère ou renards, dont la chasse se développe très largement

au XVIII<sup>e</sup> siècle, devenant progressivement une des activités favorites de l'aristocratie et de la *gentry*<sup>581</sup>.

Enfin, il faut noter que ce goût, d'abord essentiellement aristocratique, pour le sport, pour les activités équestres et de plein air, touche graduellement la société dans son ensemble, sinon dans la pratique, du moins dans l'intérêt porté, notamment, aux courses hippiques. L'écrivain français Alphonse Esquiros, exilé pour un temps à Londres après la révolution de 1848, consacre trois de ses chroniques anglaises publiées dans la *Revue des deux mondes* à partir de 1859 puis dans un recueil indépendant en 1869 au sport à l'anglaise, et la première d'entre elles au Derby, la plus importante des courses hippiques en Angleterre. Il y décrit la frénésie qui s'empare de la société anglaise à l'approche du grand jour. La Chambre des Lords prend des vacances, les enfants n'apprennent pas leurs leçons et la circulation est coupée :

« Cette fête nationale est ainsi devenue avec le temps une institution qui domine même les affaires d'État, qui exerce la plus grande influence sur les mœurs anglaises, qui déplace chaque année un grand nombre de fortunes par la manie du jeu. (...) Le Derby est le seul jour de l'année où l'Angleterre pratique une sorte d'entente cordiale entre toutes les classes de la société. On lui a donné sous ce rapport et avec raison le nom de saturnales britanniques. L'intérêt des courses, que tout le monde partage au même degré, établit un lien entre les grands et les petits<sup>582</sup>. »

Cette mixité sociale, cette liesse générale dont Esquiros se fait l'écho illustre avec force le rôle fondamental des courses hippiques dans la constitution de l'identité nationale anglaise au XIX<sup>e</sup> siècle, en tout cas la vision qu'en ont les continentaux, le Derby Day étant élevé, si l'on en croit l'auteur, au rang de fête nationale, la nation anglaise célébrant non pas les dieux et le solstice d'hiver, non pas une victoire militaire ou une quelconque indépendance, mais l'animal-roi qu'est à ses yeux le cheval. La nation anglaise entretiendrait un rapport similaire, quoique de façon moins éclatante car moins publique, avec la chasse au renard : Esquiros, qui consacre sa quatorzième chronique au sujet, insiste sur cet aspect national du sport. Son interlocuteur anglais, dont il rapporte les propos, associe ainsi la chasse au renard à l'art de la guerre et aux victoires militaires dont les *foxhunters* rompus à l'équitation auraient fait bénéficier l'Angleterre sous la conduite du duc de Wellington pendant les guerres

---

<sup>581</sup> Derek Burley, *Sport and the Making of Britain*, Manchester, Manchester University Press, cop. 2001, p. 130 et suivantes.

<sup>582</sup> Alphonse Esquiros, « L'Angleterre et la vie anglaise : XIII. Scènes et mœurs du turf. Les courses d'Epsoms. Les écuries de Newmarket. Tattersall's », dans *Revue des Deux Mondes*, 1861, seconde période, tome 36, p. 257-310, ici p. 258 et suivantes.

napoléoniennes ; les chasseurs, perpétuant le rôle traditionnel de l'aristocratie, seraient donc les potentiels défenseurs de la nation anglaise et la chasse constituerait un bon entraînement aux hypothétiques batailles à mener contre des envahisseurs. D'autre part, il fait des compétences clés des *fox-masters* qui dirigent la chasse – la ponctualité, l'autorité et la courtoisie – des qualités essentiellement anglaises, en convoquant d'ailleurs à nouveau des figures de héros nationaux comme le duc de Wellington<sup>583</sup>.

Il est logique que les motifs du sport, de la chasse et des animaux qui y sont associés occupent une place prépondérante dans les arts visuels de l'époque, notamment dans les représentations nationales directes que constituent les portraits des souverains et en particulier, à partir de 1837, de la reine Victoria et de sa famille, essentiellement grâce à l'activité d'Edwin Landseer, à laquelle s'ajoute, de façon plus ponctuelle, des œuvres de l'aquarelliste bavarois Carl Haag et du peintre écossais Sir Francis Grant. Le simple fait que deux des artistes officiels du règne de Victoria, Landseer et, dans une moindre mesure, Grant, soient des peintres spécialisés dans les scènes animalières et de sport en dit long sur la manière dont l'iconographie monarchique est conçue, en lien étroit avec le monde animal et la pratique du sport : outre les portraits équestres de la reine perpétuant une longue tradition qui n'est pas propre à l'Angleterre, on trouve de nombreux portraits des différents membres de la famille royale en compagnie d'animaux, les portraits des chiens préférés d'Albert et de Victoria, et plusieurs tableaux représentant la famille royale s'adonnant au plaisir de la chasse et de la pêche. Ces trois catégories de tableaux permettent toutes de pointer du doigt le rôle essentiel du sport dans cette iconographie : les peintres mettent en évidence le rapport intime, presque charnel, des animaux avec les membres de la famille royale, peints dès leur plus jeune âge, littéralement dès le berceau<sup>584</sup>, entourés de poneys, de chiens, et de gibier. Un des exemples les plus frappants de cette proximité apparaît dans le célèbre tableau de Landseer, *Windsor Castle in modern times* (**Figure 2**), où la petite princesse Victoria, futur *Kronprinzessin* Friedrich, joue avec le gibier taché de sang que son père vient de ramener et de jeter sur un tabouret de velours vert à glands dorés, de sorte que la pratique de la chasse se trouve comme naturellement intégrée, de façon assez incongrue, à la vie quotidienne, domestique, de la famille royale, le

<sup>583</sup> Alphonse Esquiros, « L'Angleterre et la vie anglaise : XIV. La chasse au renard. Les chenils du château de Berkeley, les meltoniens et les chasseurs campagnards. » dans *Revue des Deux Mondes*, seconde période, tome 38, 1862, p. 128-169, ici p. 152 et 166.

<sup>584</sup> En 1843, Landseer représente ainsi la princesse Alice, alors âgée de quelques semaines, dans son berceau, sous la garde vigilante de Dandie Dinmont, un terrier écossais. Deux ans plus tôt, c'est Victoria, âgée de huit mois, qu'il peint couchée dans un grand fauteuil, ses pieds nus carrément posés sur le museau d'Eos, le lévrier d'Albert. Les deux tableaux sont conservés dans les collections royales britanniques (RCIN 403097 et RCIN 401548).

martin-pêcheur mort remplaçant le hochet ou le bouquet de fleurs avec lesquels la petite fille est également représentée dans d'autres tableaux<sup>585</sup>.

L'iconographie écossaise de la reine Victoria par Landseer s'ancre dans une production plus large de peintures de chasse, la plupart du temps situées en Écosse, et représentant des aristocrates en train de chasser ou des cerfs aux abois, mais aussi des cerfs en train de boire ou de s'affronter. La plupart de ces tableaux a été gravée, notamment par le frère du peintre, Thomas Landseer, mais aussi par d'autres graveurs comme Samuel Cousins ou John Burnet, dont le travail, soigneusement contrôlé par le peintre, contribue grandement à sa notoriété et à sa fortune<sup>586</sup>. A cette production gravée de l'œuvre de Landseer ou d'autres peintres animaliers comme Richard Ansdell, vient s'ajouter une production, tout aussi massive, de *sporting prints*, souvent des aquatintes, réalisées, dès le second XVIII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, par différents *sporting artists*, certains spécialisés dans la représentation de catégories bien spécifiques<sup>587</sup>.

Et ce sont ces gravures que l'on retrouve en très grand nombre dans les collections allemandes, et qui constituent, après les illustrations de *keepsakes* et de livres topographiques, le deuxième ensemble que l'on peut isoler dans les différentes sources offertes par les catalogues de ventes aux enchères et les descriptions d'intérieur. La présence massive des gravures de chasse et de sport outre-Rhin s'explique en partie par le parcours singulier de Landseer et le réseau de reproduction et de distribution dont il bénéficie : c'est un des artistes les mieux représentés dans les collections allemandes. Au nom de Landseer vient s'ajouter celui de Richard Ansdell, que l'on retrouve parfois dans les collections munichoises de la seconde moitié du siècle (**Tableau 8**). Plus globalement, on trouve régulièrement, et de plus en plus souvent au cours du siècle, des ensembles réunis sous le terme « Gravures de sport et de chasse » qui constitue une catégorie à part entière dans la classification des collections de gravures et des ensembles proposés par les marchands d'estampes. L'importance accordée à ces gravures par les maisons de vente qui les mettent aux enchères apparaît parfois dès la page de titre : elle met souvent à l'honneur, outre certaines techniques et certains grands noms de la gravure ou de la peinture particulièrement bien représentés dans la collection, certaines catégories de motifs, par exemple celle des « gravures topographiques de sport et de chasse »

---

<sup>585</sup> Sur la carrière de Landseer auprès de la reine Victoria et l'iconographie sportive et animalière de la famille royale, voir Richard Ormond, *Sir Edwin Landseer*, op. cit., en particulier p. 150 et suivantes.

<sup>586</sup> Anthony Dyson, « Images Interpreted : Landseer and the Engraving Trade », op. cit., en particulier p. 29-35.

<sup>587</sup> James Pollack, par exemple, peint surtout des scènes de derby, de chasse au renard et de mail coaches, ces hippomobiles destinées au transport du courrier. Voir sur le sujet des gravures de sport Ralph Neville, *Old Sporting Prints*, Londres, Spring Books, 1970 (première édition en 1908).

(*Ansichten, Sport- und Jagd-Blätter*), dont l'origine, anglaise, allemande, voire française, n'est pas toujours mentionnée, les gravures d'après des artistes de différentes nationalités étant réunies en un même ensemble. Y apparaissent très régulièrement les noms des artistes Henry Alken, Thomas Rowlandson, ou James Pollard, entre autres.

Les informations contenues dans les catalogues de ventes aux enchères sont corroborées par les sources textuelles de l'époque : l'accumulation des gravures anglaises à l'arrière-plan des demeures allemandes, bourgeoises ou plus modestes, ne laisse pas seulement entrevoir, lorsque l'auteur est un peu plus précis, les jolis minois des héroïnes de *keepsakes*, mais aussi des scènes de chasse ou plus généralement de sport. À nouveau, on les trouve dans des environnements sociaux divers. Elles peuvent s'intégrer dans des intérieurs cossus et participer à l'impression de richesse qui s'en dégage, ainsi dans une nouvelle de Paul von Heyse où le jeune narrateur, issu d'un milieu modeste, est invité à déjeuner chez un camarade de classe, fils de baron, et reste bouche bée devant les gravures d'après Landseer qui ornent les murs de la maison<sup>588</sup>, ou — c'est l'incipit d'une nouvelle de Fedor von Zobeltitz — dans le salon délabré d'un aristocrate désargenté et alcoolique, cachant alors les taches d'humidité d'un papier peint jauni<sup>589</sup>.

Enfin, les descriptions des romanciers correspondent aux remarques des spécialistes de décoration intérieure, qui, comme Fontane, pointent du doigt la très large diffusion des gravures d'après Landseer dans tous les foyers allemands. En 1888, un auteur de la *Gegenwart* déplore ainsi le manque d'originalité des Allemands quant à la décoration de leurs intérieurs, envahis pendant longtemps par les cerfs et les chiens de Landseer, ou des scènes d'amour « douceâtres », tant qu'a duré la mode des gravures sur acier anglaises<sup>590</sup>. D'autres, moins sévères, conseillent aux décorateurs d'intégrer des gravures de sport anglaises dans les intérieurs qu'ils conçoivent pour des expositions d'art décoratif. C'est ce qu'on peut lire en 1902 dans la revue *Innendekoration*, où l'auteur d'un compte-rendu de l'exposition d'art décoratif organisée par les grands magasins Wertheim explique que l'entrée d'appartement conçue par Anton Huber, le directeur de l'école d'arts appliqués de Flensburg, dans le Schleswig-Holstein, est très réussie, mais mériterait une autre décoration que les tableaux religieux de la Renaissance qu'il a choisis, dont les tons sombres ne conviennent pas au décor,

---

<sup>588</sup> Paul Heyse, *Das Freifräulein*, dans *Novellen*, 1893 (première publication en 1889), Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz, p. 148.

<sup>589</sup> Fedor von Zobeltitz, *Czentowo*, dans *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens*, volume 11, 1895, p. 98-156, ici p. 98.

<sup>590</sup> *Die Gegenwart*, 1888, Nr. 34, p. 119.



selon lui ; il faudrait plutôt, ajoute-t-il « quelques gravures de chasse anglaises sans prétention<sup>591</sup>. »

Ces deux exemples montrent que les gravures de chasse, d'après Landseer ou non, ont fini par devenir, dans les dernières décennies du siècle, une sorte de décoration standard, qui ne permet pas véritablement de se faire une opinion sur la personnalité et les goûts de ceux qui les choisissent : l'entrée d'appartement de Huber est, comme le dit le critique, un espace « impersonnel ».

## 2. Des gravures pour « messieurs les officiers et les *sportsmen* »

Plusieurs éléments permettent d'expliquer cette popularité de la gravure de chasse et de sport anglaise en Allemagne. En premier lieu, l'offre, pléthorique, a pu créer ou encourager la demande, comme pour le reste des gravures anglaises : dans le cas des reproductions des tableaux de Landseer, notamment, le peintre bénéficie d'un réseau à la fois très dense et efficace et ouvert sur l'extérieur<sup>592</sup>. D'autre part, la variété des techniques et donc des prix évoquée plus haut s'applique parfaitement au genre très large de la gravure de chasse et de sport, qui peut comprendre les reproductions de peintres reconnus et académiciens comme Landseer, ou d'artistes moins connus, sur différents supports, avec différents procédés et parfois des procédés mixtes (mezzotinte et eau-forte, par exemple), des reproductions coloriées à la main, ou, à la fin du siècle, des chromolithographies. Une fois encore, ce n'est pas seulement la technique employée qui fixe la cherté de la reproduction : selon l'état de la gravure, le prix peut varier du tout au tout, entre, par exemple, 21 Thaler pour une épreuve avec lettre d'une gravure d'après un tableau de Landseer et 70 Thaler pour une épreuve avant la lettre sur papier chinois<sup>593</sup>. Enfin, la gamme proposée s'élargit au cours du siècle, grâce à l'invention de nouveaux procédés, en particulier la photographie : le magasin berlinois de F. Otto Beyer, fondé en 1872, propose ainsi des reproductions photographiques des œuvres de Landseer et des autres *sporting artists*<sup>594</sup>.

Mais si l'offre est bien présente, voire envahissante, elle correspond aussi à une demande des consommateurs, avides non seulement de gravures anglaises, mais aussi, en

---

<sup>591</sup> « Die modernen Wohn-Räume im Waren-Haus von A. Wertheim zu Berlin » dans *Innendekoration : mein Heim, mein Stolz ; die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort*, 1903, p. 259-304, ici p. 262.

<sup>592</sup> Anthony Dyson, « Images interpreted : Landseer and the Engraving Trade », op. cit., p. 29.

<sup>593</sup> Il s'agit en l'occurrence de la gravure de Charles Lewis d'après *Shoeing*, proposée à la vente par Weigel en 1846. *Rudolf Weigels Kunstlager-Katalog*, volume 18, Leipzig, Rudolph Weigel, 1846, p. 51.

<sup>594</sup> En font foi les réclames publiées dans la presse au cours de la décennie 1880. Voir par exemple *Der Sporn : Zentral-Blatt für die Gesamt-Interessen der deutschen Sports*, 1878, p. 336.

particulier, de gravures de chasse et de sport. Asher, comme on pourrait s'y attendre, publie en 1834 un album consacré aux *Sport and Races*, qui, assure-t-il dans la réclame, réjouiront « tous les amateurs de chasse et de chevaux<sup>595</sup>. » La spécialisation de F. Otto Beyer le montre bien, qui vend uniquement des articles en rapport avec la chasse et les chevaux à une clientèle sans doute essentiellement masculine, et qui s'intéresse moins à Landseer et à ses comparses qu'à ce qu'ils représentent, à savoir des chevaux, des chiens de race, et des scènes de chasse renvoyant à des activités connues et souvent pratiquées. La technique de reproduction privilégiée par la maison Beyer, la photographie et la photogravure, fait d'ailleurs sinon disparaître, du moins passer au second plan la question de l'art et la personnalité de l'artiste, en proposant indifféremment des photographies d'après nature (des chevaux célèbres par exemple) et d'après tableaux, le sujet prenant clairement le pas sur l'œuvre. On trouve très souvent les réclames pour les albums réunissant des gravures d'après les *sporting artists* dans des revues dédiées au sport, comme le *Sporn*, ou à la vie militaire, comme le *Militärisches Wochenblatt*, et C. Gurlitt, dans son article qu'il consacre à la peinture animalière anglaise en 1902 dans la revue *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte*, évoque la discussion qu'il a eue avec les vendeurs de la maison de vente et d'édition d'estampes Amsler & Ruthardt, située à Berlin. Ces derniers lui ont fait part de la popularité des gravures en couleur importées d'Angleterre auprès « de nos cavaliers, officiers et hobereaux, des amateurs de chevaux et des chasseurs » qui les achètent pour en décorer leurs intérieurs et permettent aux marchands d'estampes de s'enrichir considérablement<sup>596</sup>. Les œuvres de John Frederick Herring, Henry Alken, Heywood Hardy ou celles du caricaturiste Randolph Caldecott sont ainsi très appréciées, ajoute Gurlitt, par cette catégorie de la population allemande, la même, sans doute, qui achète et lit les revues précédemment citées, certainement moins pour leur valeur artistique que parce qu'elles leur rappellent agréablement leur passe-temps favori. En 1870, l'auteur d'un article consacré aux chiens de chasse termine ainsi son texte par l'évocation des gravures anglaise représentant des chasses aux renards, qui font naître dans l'esprit du spectateur « une joyeuse excitation » parce qu'elles expriment, selon l'auteur, tout ce qui fait le charme de cette pratique<sup>597</sup>.

---

<sup>595</sup> *Sports and Races, englische Wettrennen und Jagdstücke*, Berlin, Asher, 1834. La réclame paraît notamment dans *Die Allgemeine Zeitung*, 1834, Nr. 275 et 276, p. 1102, Nr. 370 et 371, p. 1431, Nr. 331, p. 1324.

<sup>596</sup> Cornelius Gurlitt, « Britische Tiermalerei » dans *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte*, 77, 1895, p. 725-757, ici p. 740 et suivantes.

<sup>597</sup> « Von den Jagdhunden und der Art mit ihnen zu jagen » dans *Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, volume 6, 1870, p. 115.

Cette importance de la gravure anglaise pour les amateurs de chasse et d'équitation allemands est d'autant plus grande que, comme le rappelle Cornelius Gurlitt, le sport, tel qu'il se pratique en Allemagne, est encore très marqué par la culture et la langue anglaises — non seulement le terme générique, *sport*, mais aussi ses dérivés, comme *sportsmen*, et le vocabulaire hippique, avec des termes comme *turf*, *steeplechase* ou *jockey*, sont couramment employés par les Allemands. Ces derniers rejoignent en cela les Français dont l'anglophilie, durant la période de la Restauration puis celle de la Monarchie de Juillet, est largement marquée par la diffusion du sport hippique, avec notamment la création, en 1834, du Jockey Club de Paris, et la construction d'hippodromes<sup>598</sup>. En Allemagne, le sport hippique est le premier sport anglais à s'implanter<sup>599</sup> ; on voit aussi fleurir plus tardivement, dans les années 1880, les clubs de tennis et de football<sup>600</sup>. Cette prégnance de la culture anglaise dans l'univers sportif allemand explique en partie, selon Cornelius Gurlitt, les difficultés que rencontrent les artistes sportifs allemands. Ces derniers manqueraient de références nationales pour faire florès, tandis que leurs confrères anglais emploient un vocabulaire et des images connus des amateurs allemands<sup>601</sup>. On est d'ailleurs frappé, à la lecture des réclames de F. Otto Beyer, du mélange des langues au sein d'une même phrase, évoquant sans différences typographiques « messieurs les officiers et les sportsmen », puis des gravures de « steeplechase, fox-hunting scenes et courses de plat<sup>602</sup> ».

On assiste donc à un processus semblable à celui qui accompagne la diffusion des gravures illustrant les *annuals* et *keepsakes*, dans la mesure où c'est indirectement, par le biais d'autres domaines culturels, d'autres intérêts, que les images, au moins pour une partie d'entre elles, sont diffusées et perçues sur le sol allemand. La vitrine du marchand d'estampes n'attire pas seulement l'attention de l'amateur d'art anglais, mais aussi celle du chasseur passionné reconnaissant une race de chien qu'il apprécie particulièrement ou admirant la beauté d'un pur-sang.

En ce sens, ces gravures sont avant tout destinées à des messieurs. Le parallèle avec les livres d'étrennes, qu'établit d'ailleurs en 1888 le critique exaspéré de la revue *Gegenwart*,

<sup>598</sup> Sur la diffusion de la culture hippique anglaise en France, voir en particulier Daniel Roche, *Histoire de la culture équestre, XVI-XIXe siècle, L'ombre du cheval, Tome 2 : La gloire et la puissance*, volume 2, Paris, Fayard, 2011.

<sup>599</sup> Christiane Eisenberg, « *English Sports* » und deutsche Bürger : eine Gesellschaftsgeschichte, 1800-1939, Paderborn, Munich, Vienne, Zurich, Schöningh, 1999, p. 162 et suivantes.

<sup>600</sup> Michael Maurer, « Vom Mutterland des Sports zum Kontinent : Der Transfer des englischen Sports im 19. Jahrhundert », dans *Europäische Geschichte Online (EGO)*, Mayence, Institut für Europäische Geschichte (IEG), 15 février 2011.

<sup>601</sup> Cornelius Gurlitt, « Britische Tiermalerei », op. cit., p. 757.

<sup>602</sup> Voir note 524.

mettant les chiens de Landseer et les jolies filles des *keepsakes* dans le même panier peu élégant, n'est pas anodin : les gravures de chasse et de sport apparaissent véritablement comme le pendant masculin des *keepsakes*, parce qu'elles sont également publiées dans des albums thématiques — le *Landseer-Album* ou le *Sport-Album* — que la maison d'édition F. Otto Beyer propose à la vente dans les dernières décennies du siècle ; comme les *keepsakes*, ces albums sont luxueusement reliés en cuir rouge incrusté d'or, et ils peuvent constituer des cadeaux de Noël appropriés, réservés d'ailleurs, là encore, à des amateurs dotés d'une certaine aisance financière, puisqu'un tel album coûte, en 1895, 80 Thaler<sup>603</sup>. D'autre part, le vocabulaire des réclames de Beyer est très semblable à celui employé par Adolf Asher quelques décennies auparavant, les albums sportifs étant comme les *keepsakes* des articles « élégants », des « Prachtwerke » que l'on peut exhiber fièrement non plus dans le boudoir, mais dans la salle de billard.

En effet, lorsqu'on parcourt les descriptions d'intérieur dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, on constate que les gravures anglaises de sport et de chasse décorent surtout des intérieurs masculins : les chambres des étudiants, les garçonnières, les fumoirs. Dans un roman de Hermann Heiberg paru en 1887, c'est la reproduction du célèbre *Monarch of the Glen*, de Landseer (**Figures 31 et 32**), qui décore l'antichambre du personnage principal, le directeur d'une fabrique de verre. On retrouve dans ce texte une fonction narrative récurrente des gravures anglaises, dont il sera question plus loin : elles meublent les pauses dans le récit — en l'occurrence, il n'est pas anodin que la gravure décore une antichambre, où le personnage qui l'observe plus ou moins distraitemment attend que le directeur veuille bien le recevoir<sup>604</sup>. Mais la gravure a aussi un rôle symbolique, la noblesse et la puissance physique du cerf émergeant de la brume matinale évoquant aussi en creux celle du propriétaire de la gravure, dont le physique avantageux est décrit en des termes très similaires dans l'*incipit*<sup>605</sup>. Elle souligne donc, plus ou moins subtilement, la masculinité idéale du héros.

Landseer, justement, occupe la place d'honneur dans cette réception masculine. Gurlitt souligne à deux reprises son omniprésence :

« Le nom de Landseer est moins connu de la plupart des Allemands que celui de son ami Walter Scott, le poète. Je ne crois pas qu'on ait jamais vu un de ses tableaux en Allemagne. Mais il n'y a quasiment aucun amateur de chasse qui ne possède une reproduction d'une de ses œuvres [...]. Chacun

<sup>603</sup> *Ibid.*

<sup>604</sup> Hermann Heiberg, *Ein Weib*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1887, p. 27 et 28.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 3.

de nous les a vues, chacun les connaît depuis sa jeunesse, nous y sommes tellement habitués qu'elles échappent presque au jugement critique<sup>606</sup>. »

Quelques années plus tard, il jette un regard rétrospectif sur la réception des *sporting prints* dans son *Art allemand du XIX<sup>e</sup> siècle : objectifs et réalisations* :

« On n'accordait aucune attention sérieuse aux Anglais, alors même que toutes les maisons allemandes étaient remplies de gravures animalières anglaises, avant même l'invasion des gravures d'après Landseer, le grand ami de tous les chasseurs et aubergistes. Le flux ne s'est toujours pas tari : Landseer n'est pas encore vaincu<sup>607</sup> ! »

A nouveau, un lien très clair est établi entre les gravures, et l'environnement dans lequel elles se situent — une auberge de campagne ou un intérieur décoré de trophées de chasse. C'est ici la valeur culturelle et sociale des images qui prime, dans une réception populaire, à bas bruit, que Gurlitt oppose résolument à la réception institutionnelle et critique, indifférente à cette diffusion parallèle. L'analyse du regard que portent les Allemands sur ces images bien connues est révélatrice de cette dissociation : leur présence familière, quotidienne, rend l'emploi d'un vocabulaire critique inadéquat. La réception de ces gravures n'est pas d'ordre esthétique, mais affectif : on touche ici à la sphère de l'intime.

### 3. Landseer et la critique de la chasse

Si les chasseurs sont friands de ces représentations, il arrive que leurs adversaires s'y réfèrent également, ce qui est moins surprenant qu'on pourrait le penser : dans la série des *Jagdbilder*, les gravures les plus populaires, celles d'après Richard Ansdell et surtout Edwin Landseer, sont plus ambivalentes qu'il n'y paraît, puisqu'elles dépeignent à la fois la majesté de la nature écossaise, la noblesse des chasseurs, et, pour plusieurs tout au moins, la brutalité

---

<sup>606</sup> « Landseers Name ist den Deutschen ihrer Mehrzahl nach nicht geläufig wie etwa der seines Freundes Walter Scott, des Dichters. Ich wüsste nicht, dass je ein Bild des Engländers in Deutschland gesehen worden wäre. Aber es giebt kaum einen Jagdfreund, der nicht einen Stich nach seinen Werken besitzt [...] Jeder von uns hat sie gesehen, jeder kennt sie von Jugend auf, wir sind sie so gewohnt, dass sie fast ausserhalb der kritischen Betrachtung stehen. » *Ibid.*, p. 735-736.

<sup>607</sup> « Die Engländer gar würdigte man nicht eines ernsten Blickes, obgleich alle Häuser in Deutschland voll waren von englischen Tierbildern, auch schon vor der Überschwemmung mit Stichen nach Landseer, dem grossen Freund aller Jäger und Landwirte. Bis auf den heutigen Tag hält diese Flut an ; noch ist Landseer nicht überwunden ! » Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts : Ihre Ziele und Taten*, Berlin, Bondi, p. 174.

et la mort : cette ambivalence est particulièrement perceptible dans *Le Cerf aux abois*<sup>608</sup>.

Ce tableau, notamment gravé par le frère du peintre, Thomas Landseer, (**Figure 33**) est justement l'un de ceux dont on retrouve le plus souvent les reproductions sur le continent. Une de ces gravures est mise en avant en 1870 dans une pièce du romancier, journaliste et dramaturge Bernhard Scholz, *Un million moderne (Eine moderne Million)*. Mentionnée dans la première didascalie, elle apparaît dès le lever de rideau comme un élément essentiel du décor<sup>609</sup>, et, rapidement, comme un des leviers de l'action dramatique : elle est en effet au centre de la première confrontation entre le héros, un jeune précepteur au cœur pur, et la fille de la maison, une jeune fille frivole et hautaine, qui chasse volontiers. Le héros se lance dans une longue description de la gravure qui se transforme rapidement en un réquisitoire contre la chasse et la cruauté des « fiers seigneurs et nobles dames » qui se livrent à ce sport. La référence à l'œuvre est précise : le héros cite Landseer au début de sa description, et l'auteur mentionne même le nom de l'éditeur de la gravure dans une note de bas de page, souhaitant peut-être que ses lecteurs aient la reproduction sous les yeux pour la comparer à la description. Cette dernière frappe, là encore, par son extrême précision, le héros décrivant avec minutie les détails de la gravure : la pluie torrentielle là où la lumière déchire les nuages, le chien sur le point de se noyer, la langue pendante du cerf et l'écume autour de son mufle<sup>610</sup>. En fait, il se livre à une véritable ekphrasis de l'œuvre, dont la force dramatique est traduite par les mots, et, on peut l'imaginer, par le jeu du comédien. La matière picturale est transformée en matière théâtrale, et la scène devient un autre espace de médiatisation des images anglaises. Si Landseer est cité, c'est aussi parce que le personnage insiste sur son talent, en des termes très lyriques :

« Regardez bien, mademoiselle, c'est un chef d'œuvre que le peintre a créé ! Quelle noblesse dans cet animal vaincu, quelle grandeur dans la défaite ! [...] Le peintre ne s'est pas trompé : il a représenté, avec une terrible vérité, le secret de la peur que l'on ressent à l'approche de la mort, et la sainteté d'une nature persécutée et meurtrie<sup>611</sup>. »

---

<sup>608</sup> Dans son ouvrage sur la peinture animalière anglaise, Diana Donald parle du rapport quasi schizophrénique entre-tenu par Landseer, lui-même chasseur, à la peinture de chasse et à la brutalité de la mise à mort. Diana Donald, *Picturing animals in Britain*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2007, p. 294 et suivantes.

<sup>609</sup> Bernhard Scholz, *Eine moderne Million. Schauspiel in fünf Aufzügen*, Wiesbaden, Adolf Stein, 1870, p. 1.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>611</sup> « Sehen Sie genau her, mein Fräulein, es ist ein Meisterwerk, welches der Künstler hier geschaffen ! Welche Hoheit in diesem Besiegten, welche Grösse in diesem Untergang ! Der Maler [...] hat sich nicht geirrt ! Er hat das Geheimniss der Todesangst und die Heiligkeit der verfolgten, misshandelten Natur furchtbar wahr dargestellt. » *Ibid.*

L'art du peintre anglais et de son graveur, ici, loin de ravir des chasseurs allemands en leur rappelant de joyeuses battues, est mis au service de la cause adverse, qui, dans la pièce, finira d'ailleurs par triompher : le précepteur épousera mademoiselle Octavie qui renoncera à la chasse.

Ce texte, exemple parmi d'autres de l'usage culturel que l'on fait des gravures anglaises en Allemagne, met en évidence le nom célèbre de Landseer ; en cela, il constitue une exception, comme le chapitre suivant le montrera.

## Chapitre 5. Diffusion, dilution, disparition

« Il fut conduit dans une pièce confortable où on le fit asseoir avant de le laisser seul. Il jeta un coup d’œil sur les paysages qui décoraient le mur — des gravures anglaises d’après de bons originaux — regarda par la fenêtre le jardin en pleine floraison avec la forêt verdoyante à l’arrière-plan, puis se sentit autorisé à pousser une porte entrouverte pour pénétrer dans la pièce voisine<sup>612</sup>... »

Cet extrait d’une nouvelle parue en 1861 dans le *Morgenblatt für gebildete Leser* est parfaitement représentatif de la manière dont les gravures anglaises apparaissent dans la littérature populaire du XIX<sup>e</sup> siècle : des images à l’arrière-plan, auxquelles les personnages jettent un coup d’œil rapide, distrait, en passant ; des images sans auteurs, et souvent sans titres ; des images omniprésentes, mais floues, voire effacées.

Et c’est bien la question de la disparition des images qui sera au centre de ce chapitre proposant un resserrement de la perspective. Après avoir analysé la réception des gravures anglaises dans un contexte culturel et économique général, il s’agit de se concentrer à nouveau sur les œuvres, en interrogeant le regard que les spectateurs allemands portent sur elles et leurs auteurs. A la lecture des textes, des catalogues de ventes aux enchères, des recueils dans lesquels sont insérées les gravures, une tendance se dessine nettement, inséparable de la notion même de *diffusion*, et déjà perceptible dans ses dérivés : la diffusion massive des gravures anglaises entraîne une vision plus *diffuse* des images, plus floue donc, moins précise, une forme de dilution dans ce vaste environnement culturel évoqué plus haut, et, dans certains cas, leur disparition.

Bien sûr, cette visibilité problématique, amoindrie, concerne en premier lieu l’original, à la fois exposé et dissimulé par la gravure qui, comme toute traduction, est inévitablement infidèle. Mais ce sont aussi les artistes, peintres et graveurs, qui courent le risque de se perdre, ou plutôt de perdre leur identité, leur nom, dans la réception massive de leurs œuvres, ou même parfois les gravures elles-mêmes, qui se fondent si parfaitement dans le décor où elles

---

<sup>612</sup> « Er warf einen Blick auf die Landschaften — englische Stiche nach guten Originalen — übersah aus dem Fenster den reichblühenden Garten mit seinem grünen Waldeshintergrund und hielt es dann für erlaubt, durch eine halbgeöffnete Thur in ein Nebengemach zu treten.... » *Natur und Gnade. Eine Lebensskizze*, nouvelle parue dans le *Morgenblatt für gebildete Leser*, 1861, Nr. 18, ici p. 411.



s'insèrent qu'elles sont comme aspirées par lui, devenant un élément parmi d'autres d'un ameublement qu'on ne regarde pas.

## I. L'original détrôné ?

La question des gravures de reproduction pose en creux celle des originaux. La notoriété des peintres est censée profiter de la diffusion des gravures. Il s'agira ici d'interroger cette idée, en mettant d'abord en lumière l'aspect doublement fragmentaire de la réception gravée, premièrement parce qu'elle ne rend visible qu'une parcelle de la production artistique anglaise, deuxièmement parce que même les peintres très largement gravés ne sont que partiellement représentés sur le sol allemand, puis en posant la question du rapport à l'auctorialité, essentielle lorsqu'il est question de gravure, et de la visibilité, outre-Rhin, non pas de l'image proprement dite, mais du nom de celui qui l'a conçue. Le problème de la cohabitation des noms du graveur et du peintre est résolu lorsque l'image est créée et gravée par un seul artiste, dans le cas des estampes originales, en particulier des eaux-fortes, dont la pratique est remise au goût du jour, en Angleterre, dès la fin de la décennie 1830, et dont on trouve régulièrement des exemplaires dans les collections allemandes des dernières décennies du siècle.

### 1. Peintres absents et fragments d'œuvres

Si la réception gravée de la peinture anglaise vient contrebalancer la difficile circulation des originaux, les peintres dont les œuvres sont peu reproduites ne peuvent sortir de l'anonymat auxquels ils sont condamnés en Allemagne. C'est tout particulièrement le cas de Constable, qui ne participe quasiment pas à l'illustration des albums qui font fureur à partir des années 1820. La *Vue de la Stour près de Dedham* (*View of the River Stour, near Dedham*), gravée par William Richard Smith (**Figures 34 et 35**), est cependant reproduite par les frères Finden dans leur *Royal Gallery of British Art*, en 1840<sup>613</sup>, et on retrouve cette publication en Allemagne, par exemple dans le catalogue de Weigel, la même année<sup>614</sup>. D'autre part, en 1850, Louis Marvy grave *Le Champ de blé* (*The Cornfield*) pour ses *Sketches after English Landscape Painters*. Ce sont, cependant, des exemples rares, et qui interviennent après la mort du peintre en 1837.

<sup>613</sup>. Voir à ce sujet Charles Robert Leslie, *Life and Letters of John Constable*, R. A., Londres, Chapman & Hall, 1896, p. 110 et 354, et Basil Hunnisett, *A Dictionary of British Steel Engravers*, op. cit., p. 123.

<sup>614</sup> *Rudolph Weigel's Kunstcatalog*, volume 19, Leipzig, Rudolf Weigel, 1840, p. 24.

Ce dernier ne se préoccupe que tardivement de la reproduction de ses peintures : à partir de 1830 est publié *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery*, plus connu sous le titre *English Scenery*, un recueil de mezzotintes<sup>615</sup>, fruit de la collaboration tardive entre le peintre et le graveur David Lucas. L'entreprise se révèle un échec commercial. Il est donc logique qu'on le retrouve peu dans les collections allemandes : on en trouve trace tardivement, en 1885, dans le catalogue d'une librairie leipzigoise<sup>616</sup>. Dans le contexte éditorial de la décennie 1830, où les albums topographiques connaissent un immense succès, on pourrait cependant s'étonner de cette absence. Mais l'ouvrage n'est pas un album topographique comme un autre : Pierre Wat a montré que si le texte accompagnant les planches se rapproche de ceux qu'on trouve dans les autres recueils de gravures, mêlant indications topographiques, climatiques et historiques, les paysages eux-mêmes, qui reproduisent des petits formats, souvent des études, et des motifs parfois banals, échappent au genre de l'album. D'autre part, c'est une vision essentiellement intime, biographique, du paysage constablien qui apparaît très clairement dans le recueil : si topographie il y a, c'est d'abord une topographie personnelle, et non pas touristique<sup>617</sup>.

Si le format livresque échoue à remplir son office d'alternative commode à la circulation des originaux, quatre des mezzotintes de David Lucas, dont certaines sont reproduites par son frère Alfred, ont été éditées de façon indépendante et sont distribuées, non seulement en Angleterre, mais aussi sur le continent<sup>618</sup>. Il s'agit de *L'Écluse* et du *Champ de Blé*, auxquelles viennent s'ajouter la *Cathédrale de Salisbury vue des prés* et *Stratford Mill*, reproduite sous le titre *The Young Waltonians*. Elles apparaissent toutes, au compte-goutte il est vrai, dans les catalogues de ventes aux enchères allemands, à des dates variées, relativement tôt à Munich, où les premières occurrences datent de 1851, dix ans plus tard à Leipzig, et tardivement, en 1879, à Berlin, à peu près au moment où les tableaux de Constable commencent à faire leur apparition sur le marché de l'art allemand. On trouve aussi

<sup>615</sup> John Constable, David Lucas, *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery (English Landscape)*, Londres, 1830-1845.

<sup>616</sup> Karl W. Hiersemann (éd.), *Katalog (Nr. 7) : Kunstgeschichte, Architektur, Kunstgewerbe: Kunstdenkmäler, Prachtwerke, altclassische Kunstarchäologie*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, Buchhandlung und Antiquariat, 1885, p. 24. Barthélémy Jobert souligne l'absence totale de *English Landscape* des collections françaises. Voir Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 270.

<sup>617</sup> Pierre Wat, « Décrire le rien ? Le Paysage anglais de John Constable », dans Olivier Bonfait, Anne-Lise Desmas (dir.) *La Description de l'oeuvre d'art : du modèle classique aux variations contemporaines*, Paris, Somogy ; Rome, Académie de France, 2004, p. 215-228, en particulier p. 220 et suivantes. Voir également Leslie Parris, *John Constable and David Lucas, Exhibition Catalogue*, New York, Salander, O'Reilly Galleries, 1993, p. 23.

<sup>618</sup> On les trouve aussi en France. Voir Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 270.

*L'Écluse* et *Le Champ de blé*, dès les années 1850, dans la collection archéologique de l'Université de Leipzig, dont le catalogue est édité par son directeur, le Dr. Johannes Overbeck<sup>619</sup>. S'ajoute à ces quatre mezzotintes une gravure de Frederick Smith, qui reproduit une vue de la jetée de Brighton (*A View of Brighton with the Chain Pier*). On la retrouve de loin en loin dans les collections de Munich, Berlin et Leipzig, à partir de 1865. On doit enfin citer les planches des graveurs français, Alfred Brunet-Debaines et Charles-Louis Kratké, évoqués plus haut, que l'on trouve dans les catalogues au tournant du siècle.

C'est donc une présence parcellaire que celle de Constable dans les collections de gravures anglaises, moins, cependant, que ce qu'on aurait pu penser devant l'absence de diffusion de *English Landscape*. En ce qui concerne Turner et sa réception gravée en Allemagne, c'est exactement l'inverse qui se produit. Le sujet mérite qu'on s'y attarde, dans la mesure où l'occultation de pans entiers de la peinture anglaise au cours de sa réception gravée en Allemagne ne concerne pas seulement les peintres dont les œuvres sont très peu reproduites, mais aussi ceux qui le sont massivement, Turner au premier chef.

La situation en Allemagne est à peu près la même que celle qu'a analysée Barthélémy Jobert pour le cas français : une diffusion massive par le biais de la gravure, d'abord par l'illustration d'albums, ensuite, à partir des années 1840, par les grandes estampes d'interprétation, l'ensemble privilégiant un genre bien spécifique de paysage à destination commerciale<sup>620</sup>. Dans le premier cas, la réduction du paysage turnerien au petit format et à la gamme limitée des sujets privilégiés par les éditeurs d'albums topographiques, faisant la part belle aux sites pittoresques, immédiatement identifiables par le spectateur<sup>621</sup>, va de pair avec des compositions très lisibles, d'autant que ces gravures renvoient uniquement à une technique bien particulière, celle de l'aquarelle. Le dialogue entre l'aquarelle et la gravure, en particulier la gravure sur acier, qui sert de fondement à l'entreprise éditoriale des *annuals* et autres albums, fausse d'emblée la réception de l'œuvre du peintre, puisque de peintre il n'est à proprement parler plus vraiment question, Turner ayant, dans ce cadre précis, momentanément remis sa palette pour saisir sa boîte d'aquarelles. Ce n'est donc pas seulement à un format, à un style, mais aussi à une technique que renvoient les albums ; là encore, le format livresque ne pallie pas l'absence des huiles sur toile, pesantes, difficilement transportables et jalousement gardées

---

<sup>619</sup> Johannes Overbeck, *Die Archäologische Sammlung der Universität Leipzig*, Leipzig, Verlag der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung, 1859, p. 129.

<sup>620</sup> Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 284 et suivantes.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 291.

en Angleterre : les reproductions de ces dernières sont peu diffusées en Allemagne, comme le montrent, là encore, les catalogues recensés par Frits Lugt.

En effet, outre les séries topographiques ou illustratives vendues en ensemble, comme les *Views of Sussex* publiées à Londres en 1819 par William Bernard Cooke, on trouve dans les collections vendues à Leipzig, Munich et Berlin sur l'ensemble de la période les reproductions d'aquarelles issues de ces ensembles, comme les vues de Douvre ou de Hastings, d'autres conçues pour des publications qui n'ont jamais vu le jour, comme les deux vues de Plymouth gravées par Cooke en 1823, ou bien commandées par les graveurs : c'est le cas de la vue du château de Heidelberg que le graveur Thomas Prior a commandée à Turner en 1846 et reproduite<sup>622</sup> (**Figure 36**). La présence ponctuelle de cette gravure dans les collections dans les années 1850 et 1860 s'explique sans doute par le fait qu'en 1850, Albert Payne, fondateur de la Englische Kunstanstalt à Leipzig et Dresde, achète la plaque pour plusieurs milliers de Thaler, selon ses propres dires, et l'imprime à nouveau. Cette épreuve allemande est gracieusement offerte à ceux qui s'engagent à acheter une série de gravures publiées au même moment par la Englische Kunstanstalt et reproduisant des tableaux du musée de Dresde. Pour les autres, elle coûte 4 Thaler<sup>623</sup>.

On trouve également reproduites certaines grandes aquarelles que Turner a exposées à la Royal Academy, comme *Tivoli. A Composition* (**Figure 37**). Quant aux huiles sur toile, on en compte six, trois d'entre elles n'apparaissant qu'une seule fois dans les catalogues. L'abondante production de Turner est donc réduite à sa portion congrue, et de plus, on observe en Allemagne la même réduction aux compositions les plus classiques de Turner, la même absence des toiles plus tardives et plus audacieuses stylistiquement, c'est-à-dire moins lisibles et tendant vers l'abstraction, que Barthélémy Jobert remarque dans son analyse du cas français<sup>624</sup>. Le tableau de Turner qui revient le plus souvent dans les collections est la vue du temple de Jupiter à Aegine, reproduite par Edward Goodall (**Figure 38**), où l'influence du Lorrain est marquée : outre le motif antiquisant, la composition régulière, quoique décentrée, rythmée par les arbres et l'architecture, la ligne serpentine du chemin menant à l'arrière-plan, les contours définis et les détails soignés en font un paysage éminemment classique. Une gravure tranche sur le reste, cependant : c'est la reproduction par Daniel Wilson

<sup>622</sup> Basil Hunnisett, *A Dictionary of British Steel Engravers*, op. cit., p. 101 ; Luke Hermann, *Turner prints : the engraved work of J.M.W. Turner*, New York, New York University Press, 1990, p. 236-237.

<sup>623</sup> « Wissenschaft und Kunst. Neuer Verlag der Englischen Kunstanstalt von A. H. Payne zu Leipzig und Dresden », dans *Dresdner Journal. Herold für sächsische und deutsche Interessen*, 1850, Nr. 169, p. 1374.

<sup>624</sup> Il cite notamment les grands absents des cycles de gravures tardifs que sont *Paix. Funérailles en mer*, et *Guerre. L'Exilé et l'Arapède*, ainsi que *Pluie, vapeur, vitesse*. Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 291 et suivantes.

de *Regulus*, une toile peinte en 1828 et à laquelle Turner revient avant de l'exposer en 1837 (**Figures 39 et 40**). Si la confrontation avec le Lorrain est là encore évidente, le soleil éblouissant qui évoque le sort funeste du général romain supplicié par les Carthaginois dissout la composition lisible du paysage portuaire en une brume de lumière<sup>625</sup>. Le paysage suscita de la part de plusieurs commentateurs londoniens perplexité et indignation<sup>626</sup> : le Turner des expérimentations lumineuses et de la perte des repères n'est donc pas totalement absent des collections allemandes.

Le second exemple de cette deuxième forme d'effacement, un effacement partiel donc, nous est offert par Richard Wilson. L'idée peut sembler paradoxale, tant son nom revient souvent dans les catalogues de ventes aux enchères, et ce tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais la vision qu'en ont les collectionneurs allemands n'est pas complète, puisqu'ils connaissent surtout la veine italienne et mythologique du paysagiste bien représentée par des tableaux tels que *Solitude*, *Céyx et Alcyone* (*Ceyx and Alcione*), *Céladon et Amélie* (*Celadon and Amelia*), *La villa de Cicéron* (*Cicero's Villa*), *Phaéton* (*Phaeton's Petition to Apoll*), *Méléagre et Atalante* (*Meleanger and Atalanta*), et le célèbre *La Destruction des enfants de Niobé* (*The Destruction of the Children of Niobe*), tous gravés par William Woollett sur commande de l'entrepreneur éditeur et graveur John Boydell à partir de 1761 ; ces gravures se retrouvent massivement dans les collections allemandes, comme le dépouillement des catalogues de ventes effectuées à Leipzig à partir de 1816 et recensés par Frits Lugt a permis de le constater.

En revanche, les six paysages gallois de Richard Wilson, dont les gravures, réalisées par six graveurs différents, dont Woollett, et que Boydell publie en ensemble en 1775, sont beaucoup plus rares, et le contraste est frappant : la vue de Cader Idris par les frères Edward et Michel Angelo Rooker apparaît dix fois, mais celle du château de Pembroke, gravée par James Mason, seulement trois fois. Par ailleurs, la suite complète des gravures, telle qu'elle a été publiée par Boydell en 1775, brille également par son absence (**Tableau 9**).

On peut avancer plusieurs hypothèses permettant d'expliquer cette disproportion. La première est que Boydell, qui a largement encouragé l'exportation des paysages italiens gravés par Woollett, d'abord *Niobe*, puis, après le succès que l'estampe a rencontré sur le continent,

---

<sup>625</sup> Pierre Wat a rapproché le tableau de Turner du *Moine au bord de la mer* de Friedrich, devant lequel Heinrich von Kleist évoquait l'impression d'avoir les paupières coupées : dans les deux cas, la distance entre le spectateur et la nature disparaît au profit d'une expérience de la fusion ; dans les deux cas aussi, les repères et les codes du paysage classique disparaissent également. Pierre Wat, *Turner, menteur magnifique*, op. cit., p. 57-68.

<sup>626</sup> Le critique de la *Literary Gazette* écrit ainsi : « It has pleased Mr. Turner in this [...] to give a name to a gorgeous assemblage of splendid hues, which has no, or scarcely any, connexion with the subject indicated in the title. » « Fine Arts. Exhibition at the Gallery of the British Institution », dans *The Literary Gazette*, 1837, p. 74.

les autres paysages<sup>627</sup>, n'ait pas jugé bon de faire de même pour les paysages gallois, supposant peut-être qu'ils rencontreraient un moindre succès auprès d'un public étranger ne s'étant jamais aventuré au Pays de Galles, et préférant les paysages historiques de la veine italienne. La rareté de *Snowden Hill* dans les collections allemandes, seul paysage gallois de la série gravée par Woollett va dans ce sens. Pourtant, les reproductions de 12 autres paysages italiens de Wilson, que Boydell rassemble et publie en une suite en 1776, sont tout aussi rares, outre-Rhin, que les paysages gallois : à peine trouve-t-on, sur l'ensemble de la période, deux occurrences du *Jardin de la Villa Madama près de Rome* (*A View in the Villa Madama, near Rome*), gravé par William Byrne. On en est donc réduit, là encore, aux conjectures, mais quoiqu'ait pu penser Boydell de cette deuxième série et de ses chances de séduire la clientèle continentale, on est frappé par le fait que Woollett, cette fois, n'y a pas participé, les reproductions étant effectuées par James Gandon, les frères Edward et Michael Angelo Rooker, Charles Howard Hodges et Joseph Farington, graveurs reconnus, mais dont aucun ne jouit de la renommée internationale de leur illustre confrère.

## 2. Le peintre ou le graveur

De fait, si l'habile distribution de *Niobé* par Boydell lance la carrière de William Woollett et en fait un des graveurs les plus célèbres et les plus convoités de Londres, à l'inverse, le rayonnement de son nom contribue largement à la diffusion de l'œuvre de Richard Wilson, en particulier sur le continent ; ici, le rôle du graveur ne se réduit pas à celui de simple intermédiaire technique entre le peintre et son public. En cela, la coopération entre les deux artistes permet de mettre en lumière le problème fondamental posé par la gravure, celui de sa double auctorialité.

En l'occurrence, le cas de Woollett et Richard Wilson fait émerger une autre forme d'effacement du peintre, plus paradoxale, alors même que ses tableaux sont largement diffusés : l'effacement derrière le nom du graveur, que les catalogues de ventes aux enchères mettent beaucoup plus nettement en avant. Comme toujours, il est impossible de savoir avec certitude ce qui a déterminé la constitution des collections de gravures ; on peut au moins supposer, à la lecture des catalogues, qu'il s'est agi pour nombre de collectionneurs d'acquérir des gravures de Woollett plutôt que les reproductions de paysages de Richard Wilson, souvent

---

<sup>627</sup> Louis Fagan, *A Catalogue Raisonné of the Engraved Work of William Woollett*, Londres, The Fine Art Society, 1885, p. VII et suivantes.

intégrées à des ensembles plus vastes du graveur, où les gravures d'après Benjamin West ou le peintre animalier George Stubbs voisinent avec celles d'après Claude Lorrain ou Filippo Lauri.

En revanche, on peut déterminer avec plus de sûreté les éléments que les marchands d'art choisissent de mettre en avant dans les catalogues, et le plus souvent, dans le cas d'œuvres réalisées dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce sont les noms des graveurs. Plus que la classification, qui repose sur des usages souvent anciens, les titres des catalogues qui se déploient sur la page de garde et sont cités dans les réclames des revues en disent long sur la valeur accordée à une collection et aux œuvres qui la constituent. Dans le cas des écoles anglaises, ce sont presque toujours les graveurs, Woollett, Earlom, Francesco Bartolozzi ou Vivares, qui sont cités, parfois aux côtés de peintres français dont les graveurs, eux, n'ont pas l'honneur de la page de titre, tout comme les peintres reproduits par Woollett et ses confrères. C'est le cas dans le catalogue d'une vente organisée par la maison Boerner, à Leipzig, en 1875, et dont le titre évoque « des gravures françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle [...] d'après Boucher, Lancret, Watteau » puis des « exemplaires choisis de gravures de Strange, Wille, Woollett<sup>628</sup> ». L'introduction du catalogue renforce l'impression de la page de titre en évoquant longuement les reproductions de tableaux de Le Brun, Mignard ou Poussin, par « les meilleurs maîtres », celles de Rigaud par plusieurs graveurs, nommés, ceux-là, avant de mentionner « les excellentes gravures anciennes, œuvres de Strange, Wille et Woollett<sup>629</sup>. » Robert Strange et William Woollett sont donc les seuls représentants de l'école anglaise que cite l'introduction, qui ne mentionne pas les peintres anglais apparaissant dans le catalogue, notamment Benjamin West, Richard Wilson, mais aussi Edwin Landseer et David Wilkie. Cet effacement est repris dans le compte-rendu que fait la *Zeitschrift für bildende Kunst* de la vente, un compte-rendu qui s'appuie d'ailleurs visiblement sur l'introduction du catalogue<sup>630</sup>.

Ni Landseer et Wilkie, ni leurs graveurs, en l'occurrence le frère d'Edwin, Thomas Landseer, et John Burnet, ne sont donc mentionnés dans le titre ou l'introduction au catalogue, mais on peut supposer que si les éditeurs avaient choisi d'évoquer ces reproductions, le nom des peintres, Landseer et Wilkie, auraient été mis en avant : le XIX<sup>e</sup> siècle accorde moins d'importance aux graveurs anglais dont aucun n'atteint le degré de célébrité de leurs prédécesseurs. Le rôle que joue le développement de techniques de gravures toujours plus perfectionnées et mécanisées dans la perte de prestige que subit la profession a été soulignée

---

<sup>628</sup> C. G. Boerner (éd.), *Catalog einer Privatsammlung meist französischer Kupferstiche des XVII. und XVIII. Jahrhunderts (...) Versteigerung zu Leipzig am 19. April 1875 durch die Kunsthandlung von C. G. Boerner*, Leipzig, 1875.

<sup>629</sup> *Ibid.*, pages non indiquées. Jean-George Wille (1715-1808) est un graveur français d'origine allemande.

<sup>630</sup> J. E. W., « Berichte vom Kunstmarkt » dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1875, p. 412-414.

par Timothy Clayton dans son ouvrage sur la gravure anglaise ; la technique noble du burin et de la mezzotinte, qui permet au graveur de montrer toute l'étendue de son talent dans le traitement des nuances, le rendu des matières, est concurrencée par la gravure sur acier, plus rapide et aussi plus grossière : l'art du graveur se décline<sup>631</sup>. On peut également penser que les collaborations très étroites entre les peintres et leurs graveurs attitrés, qui dédient donc une large partie, voire l'essentiel, de leur carrière à la reproduction d'une œuvre picturale, comme c'est le cas de Thomas Landseer, a contribué à l'effacement relatif des graveurs et de leurs noms. Les collectionneurs allemands, en tout cas, acquièrent souvent les gravures surtout parce que ce sont des reproductions du célèbre artiste écossais et du peintre animalier, et non pas des œuvres de graveurs qu'ils veulent absolument voir figurer dans leurs portefeuilles : la collection du lieutenant de gendarmerie Joseph Dietz, proposée à la vente à Munich en 1852, propose 36 gravures d'après David Wilkie, effectuées par 12 graveurs différents (John Burnet, mais aussi Francis Engleheart, Robert Graves ou Charles Lewis) dont le rôle se résume visiblement à celui d'intermédiaires donnant accès à l'œuvre d'un peintre admiré<sup>632</sup>.

Les individualités et les noms des artistes allographes et autographes sont donc diversement mis en valeur et remarqués selon la célébrité des peintres, la technique employée, l'époque à laquelle ils vivent ou ont vécu. Le tableau est tout aussi nuancé lorsqu'on s'intéresse cette fois à l'individualité artistique des peintres forcés de soumettre leurs tableaux au pouvoir créateur d'un autre artiste. Il y a loin d'un Richard Wilson qui n'intervient pas dans le processus de gravure de Woollett, à un Turner ou un Landseer tous deux formés à la gravure, conscients du rôle important que joue la reproduction dans leur carrière et extrêmement pointilleux quant au résultat souhaité et obtenu, au point de harceler les graveurs de lettres et de reproches si certaines parties de la toile ne sont pas reproduits avec assez de brio<sup>633</sup>. Les textes consacrés aux graveurs par divers commentateurs, en Allemagne et en Angleterre, diffèrent d'ailleurs dans l'évocation de leur talent : ils soulignent, dans le cas de Woollett par exemple, le talent du graveur capable de rendre à merveille, dans une marine, la clarté de l'eau ou le mouvement

<sup>631</sup> Timothy Clayton, *The English Print, 1688-1802*, op. cit., p. 284 et suivantes.

<sup>632</sup> *Catalog der von dem verstorbenen k. h. Gendarmerie-Oberlieutenant Herrn Joseph Dietz hinterlassenen besonders ausgewählten Kupferstich-, Aquarell- und Oelgemälde-sammlung etc, welche Montag, den 18. Obctober 1852 (...) in München öffentlich versteigert wird*, Munich, Druck von J. G. Weiss, 1852.

<sup>633</sup> Anthony Dyson évoque notamment les reproches que Landseer adresse à Charles Lewis qui n'a pas reproduit le corps des chevaux dans *Hunters at Grass* avec suffisamment de soin. Voir Anthony Dyson, « Images interpreted: Landseer and the Engraving Trade », op. cit., p. 36. Au sujet de Turner et de ses graveurs, voir Gerald Finley, *Landscapes of Memory. Turner as Illustrator to Scott*, Berkeley, University of California Press, 1980, en particulier p. 34 et suivantes.



des vagues<sup>634</sup>, et, dans le cas de Thomas Landseer ou de Charles Turner, graveur des portraitistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et collaborateur de J. M. W. Turner, leur capacité à rendre justice au talent du peintre, à le transcrire fidèlement, voire, dans le cas de Charles Turner, à se métamorphoser et à s'adapter aux différents styles qu'il reproduit, en d'autres termes, à s'effacer derrière l'artiste autographe, à renoncer à sa propre originalité créatrice pour laisser se déployer celle du peintre<sup>635</sup>.

### 3. La solution des aquafortistes.

La question est évidemment réglée dans le cas des estampes originales. La renaissance française et anglaise de l'eau-forte qui a lieu dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, marquée, à Paris, par la création de la Société des aquafortistes en 1862<sup>636</sup>, trouve sa source, à Londres, dans les travaux plus anciens de l'Etching Club créé en 1838 pour imposer l'eau-forte comme un art digne de ce nom, c'est-à-dire un art original, à une époque où la gravure de reproduction a perdu son aura. Regroupant des artistes à double casquette, comme le peintre de genre Richard Redgrave ou le paysagiste Thomas Creswick (le seul graveur de formation est Charles Lewis), le Club publie régulièrement des volumes d'estampes originales, des illustrations d'œuvres connues de la littérature anglaise et, à partir de 1843, des estampes individuelles<sup>637</sup>.

Or, si ce sont en moyenne surtout les gravures de reproduction qui remplissent les sections anglaises des collections allemandes, on y trouve également, de loin en loin, les productions de l'Etching Club ; dès le milieu des années 1840, on peut s'en procurer chez le marchand d'art leipzigois Rudolph Weigel. On trouve notamment des illustrations de poèmes, l'*Allegro* de Milton, les ballades de Shakespeare et l'*Élégie écrite dans un cimetière de campagne* de Thomas Gray, ainsi que les poèmes de l'auteur victorien Thomas Hood, illustrés

---

<sup>634</sup> « Kritische Anzeige neuer und neuester Kupferstiche mit historischer Einleitung » dans *Anzeige-Blatt für Wissenschaft und Kunst*, 1830, p. 6.

<sup>635</sup> Voir la nécrologie de Thomas Landseer dans la *Kunstchronik : Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 15, 1880, p. 371 ; voir également la biographie que Alfred Whitman consacre, au début du XX<sup>e</sup> siècle, à Charles Turner : Alfred Whitman, *Charles Turner*, Londres, George Bell and Sons, 1907, p. 23.

<sup>636</sup> Janine Bailly-Herzberg, *L'Eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle : la Société des aquafortistes, 1862-1867*, Paris, L. Laget, 1972 ; Christian Rümelin (dir.), *L'Eau-forte est à la mode. 1840-1919. Catalogue de l'exposition présentée au Cabinet des arts graphiques du Musée d'art et d'histoire de Genève, du 4 septembre au 13 décembre 2020*, Genève, éditions Page d'Arte, 2020.

<sup>637</sup> Emma Chambers, *An indolent and blundering art ? : the etching revival and the redefinition of etching in England 1838-1892*, Londres, Aldershot, Ashgate, 1999 ; Andrea Fredericksen, « The Etching Club of London : A Taste for Painters' Etchings », dans *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Summer 2002, Vol. 92, No. 388, p. 2-3 et 6-35.

par le Junior Etching Club en 1858, mais aussi des volumes de gravures indépendantes<sup>638</sup>. On retrouve ces mêmes volumes dans plusieurs collections mises aux enchères à partir des années 1860, mais c'est plus tard que les gravures originales anglaises apparaissent plus régulièrement dans des catalogues pour la plupart mis en vente entre 1890 et 1910 : y dominent les aquafortistes les plus connus que sont l'Américain James Whistler et son beau-frère Francis Seymour Haden, dans un ensemble assez vaste où l'on croise aussi les noms de Charles Philip Slocombe, de ses fils Edward et Frederick, ou de David Law, également spécialisés dans le genre du paysage<sup>639</sup>.

Plusieurs points doivent être soulignés ici. Premièrement, la résurgence de l'eau-forte en Angleterre et sa réception en Allemagne sont marquées par des éléments déjà observés dans le cas de l'aquarelle : une grande importance du paysage, comme le remarque un commentateur dans *Die Kunst für Alle* en 1894<sup>640</sup>, mais aussi la production importante d'artistes amateurs. En 1881, la Nationalgalerie de Berlin organise une exposition d'eaux-fortes françaises et anglaises, et sept des quarante exposants anglais sont des amateurs distingués, parmi lesquels le directeur des collections de peintures de la reine Victoria, John Henry Robinson, un employé travaillant au Cabinet des Estampes du British Museum, et deux médecins, Arthur Evershed et Francis Seymour Haden, dont la renommée outre-Manche est bien établie depuis la fin des années 1850<sup>641</sup>. Ce dilettantisme, qui apparaît comme une spécificité anglaise (les artistes exposés dans la section française sont tous des peintres et graveurs de métier) est souligné à plusieurs reprises par les commentateurs allemands, mais sans le mépris qu'on remarque souvent dans les textes antérieurs consacrés à l'aquarelle anglaise — sans doute parce que les aquafortistes dilettantes sont tous des hommes<sup>642</sup>.

<sup>638</sup> Voir *Rudolph Weigel's Kunstcatalog*, volume 15, Leipzig, Rudolf Weigel, 1844, p. 74 ; *Rudolph Weigel's Kunstcatalog*, volume 19, Leipzig, Rudolf Weigel, 1847, p. 71 ; *Rudolph Weigel's Kunstcatalog*, volume 20, Leipzig, Rudolf Weigel, 1848, p. 27 ; *Rudolph Weigel's Kunstcatalog*, volume 21, Leipzig, Rudolf Weigel, 1850, p. 13.

<sup>639</sup> On trouve par exemple des paysages de Charles Philip et Frederick Slocombe et de Seymour Haden dans un catalogue berlinois en 1898 : Joachim Sagert (éd.), *Kunst-Lager-Katalog von Joachim Sagert, Kunstantiquariat (Nr. 4): Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke und Lithographien, Handzeichnungen und Aquarelle*, Berlin, 1898 ; et des paysages de Seymour Haden, David Law, ainsi qu'une dizaine d'eaux-fortes de Whistler, dans un catalogue berlinois de 1901 : Rudolf Lepke (éd.), *Katalog, aeltere und neuere Kupferstiche und Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke, Lithographien: Aquarelle und Zeichnungen, Kupferplatten, Militär- und andere Costüme, Kupfer- und Holzschnittwerke, preussisch-historische Blätter, alte Ansichten von Berlin, Potsdam etc. : Oeffentliche Versteigerung: Dienstag, den 2. April 1901, und folgende Tage*, Berlin, 1901, p. 38 et suivantes.

<sup>640</sup> « Ausstellungen und Sammlungen » dans *Die Kunst für Alle*, 1893-1894, p. 111.

<sup>641</sup> *Ausstellung von Maler-Radierungen französischer und englischer Künstler der Neuzeit, gemeinschaftlich veranstaltet von der Direktion der Königl. National-Galerie und der Direktion des Königl. Kupferstich-Kabinetts, April-Juni 1881*, Berlin, Ernst Siegfried Mittler & Sohn, 1881.

<sup>642</sup> Le Etching Club est depuis sa fondation réservé aux hommes, sans doute, comme l'explique Andrea Fredericksen, pour éloigner justement le spectre de l'amateurisme et ne pas mettre en péril la tentative de faire de

Deuxièmement, l'acquisition par les collectionneurs allemands d'eaux-fortes anglaises s'ancre dans une réception plus large où les expositions jouent un rôle non négligeable. Non seulement les aquafortistes anglais participent aux deux premières Expositions universelles<sup>643</sup> puis à celle de 1878, mais on les trouve aussi, à partir de 1888, sous les cimaises du *Glaspalast* dans le cadre des expositions internationales de Munich<sup>644</sup>. En outre, le développement général des expositions internationales qui marque la fin du XIX<sup>e</sup> siècle fait la part belle aux arts graphiques, comme en témoigne l'exposition berlinoise de 1881, une autre exposition organisée à Vienne en 1883, où Seymour Haden est représenté avec 30 eaux-fortes originales<sup>645</sup>, et l'exposition que la Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde organise dans la Kunsthalle en 1904. Dans ce dernier cas, la section anglaise est surtout dédiée aux œuvres de Seymour Haden et de Whistler<sup>646</sup>. A ces expositions internationales viennent s'ajouter des expositions dédiées à l'eau-forte anglaise, ou anglaise et française, organisées par des structures muséales et par des galeries : en 1894, les marchands d'art berlinois Amsler & Ruthardt proposent à leurs visiteurs une petite exposition d'art graphique anglais, comportant des pastels, des aquarelles et, ce qui retient l'attention du commentateur de *Die Kunst für alle*, des eaux-fortes de Whistler, du Bavarois installé à Londres Hubert Herkomer, du graveur franco-britannique Charles Legros, du futur directeur de la National Gallery Charles Holroyd, et de Seymour Haden<sup>647</sup>.

Les estampes originales allient donc les avantages de la gravure et de la peinture : facilement transportables, elles sont considérées comme des œuvres d'art à part entière, ayant donc droit de cité dans les espaces d'exposition traditionnels. Spatialement plus accessibles, elles ne le sont en revanche pas financièrement : les contributeurs aux diverses revues d'art

---

l'eau-forte un art à part entière méritant sa place aux côtés de la peinture et de la sculpture. Andrea Fredericksen, « The Etching Club of London : A Taste for Painters' Etchings », op. cit., p. 10. Le dilettantisme de Seymour Haden, notamment, est relativisé par les commentateurs qui le réduisent à l'irrégularité de la production du chirurgien.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>644</sup> En 1888, on peut voir 30 eaux-fortes de Whistler. *Illustrierter Katalog der III. Internationalen Kunstausstellung (Münchener Jubiläumsausstellung) im Königl. Glaspalaste zu München 1888*, Munich, Franz Hanfstaengl, 1888, p. 193. En 1890 sont exposées des œuvres de Seymour-Haden ou Walter Sickert. *Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalast 1890. Offizieller Katalog*, Munich, Franz Hanfstaengl, 1890, p. 145 et suivantes.

<sup>645</sup> *Illustrierter Katalog der ersten internationalen Special-Ausstellung der graphischen Künste in Wien*, Vienne, Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Künste, 1883, p. 56.

<sup>646</sup> « Die graphische Ausstellung in Hamburg », dans *Kunst und Künstler*, 1904, p. 203-204.

<sup>647</sup> « Ausstellungen und Sammlungen » dans *Die Kunst für Alle*, 1893-1894, op. cit., p. 111.

allemandes soulignent leur prix prohibitif<sup>648</sup>, comme l'est celui des autres œuvres originales, aquarelles ou huiles, en provenance d'Angleterre.

Enfin, la France intervient encore une fois dans la réception allemande des productions anglaises. Les liens entre les aquafortistes anglais et français sont étroits, notamment parce que plusieurs artistes, Whistler, James Tissot ou Charles Legros, circulent constamment entre Londres et Paris, et donnent lieu à des publications binationales, ainsi le volume de 20 planches intitulé *Exemples d'eaux-fortes modernes (Exemples of Modern Etching)* publié en 1875 et qui regroupe des œuvres de Félix Bracquemond, Adolphe Balfourier, Augustin Feyen-Perrin, Seymour-Haden, Samuel Palmer ou John Postle Heseltine<sup>649</sup>. La recension qu'en fait la *Zeitschrift für bildende Kunst* en 1876, évoque, tout en listant les qualités spécifiques aux graveurs des deux pays, une « école anglo-française<sup>650</sup> » et on retrouve cette manière de considérer les productions des deux pays en bloc dans la décision de Friedrich Lippmann, le directeur du Cabinet des estampes berlinois, d'organiser une exposition anglo-française. Les œuvres anglaises de cette exposition, prêtées par les artistes ou les collectionneurs, ont d'ailleurs été obtenues par l'entremise d'Alphonse Wyatt Thibaudeau, marchand d'art français travaillant à Paris et à Londres, et qui s'est chargé de jouer les intermédiaires dans la capitale britannique<sup>651</sup>. Dans son compte-rendu pour la *Kunst für Alle*, Adolf Rosenberg souligne lui les différences entre les deux écoles. Il insiste en particulier sur le caractère pictural de l'eau-forte anglaise, obtenu notamment grâce aux techniques d'impression en deux ou trois couleurs, et établit un parallèle avec l'aquarelle anglaise, qui elle aussi produit des effets se rapprochant de la peinture à l'huile. Ce parallèle n'est pas anodin : Rosenberg développe en effet un discours semblable à celui de Schasler sur l'aquarelle au cours de la décennie 1860, en insistant sur l'émulation bénéfique que l'exposition berlinoise pourrait susciter en Allemagne, où l'eau-forte est selon lui trop peu développée<sup>652</sup>.

---

<sup>648</sup> Adolf Rosenberg écrit ainsi qu'elles sont très recherchées en Angleterre et s'arrachent à prix d'or, d'où leur rareté sur le continent. Adolf Rosenberg, « Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie », op. cit., p. 548. Ludwig Pietsch, « Die neueste Radierung von Adolf Menzel » dans *Velhagen & Klasing's Monatshefte*, 1890-1891, p. 105.

<sup>649</sup> Philip Gilbert Hamerton, *Examples of Modern Etching*, Londres, Seeley, Jackson & Halliday, 1875.

<sup>650</sup> Joseph Beavington Atkinson, « Neue Radirungen » dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1876, Nr. 19, p. 306-311, ici p. 308.

<sup>651</sup> *Ausstellung von Maler-Radierungen französischer und englischer Künstler der Neuzeit, gemeinschaftlich veranstaltet von der Direktion der Königl. National-Galerie und der Direktion des Königl. Kupferstich-Kabinetts, April-Juni 1881*, op. cit., p. VI.

<sup>652</sup> Adolf Rosenberg, « Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie », op. cit., p. 548.

## II. Des gravures en quête d'auteurs

Ici, donc, la question de l'auctorialité ne se pose pas, et d'ailleurs, les artistes dont les noms reviennent le plus souvent dans les catalogues, Whistler et Seymour Haden, jouissent d'une certaine notoriété outre-Rhin. Dans le cas des gravures de reproduction, l'effacement du peintre au profit de son graveur, ou vice-versa, s'inscrit plus globalement dans une vision essentiellement imprécise des gravures anglaises, dont les caractéristiques listées dans la lettre qui les accompagne, les titres des ouvrages illustrés, ou les catalogues, disparaissent régulièrement ou sont simplement difficilement lisibles : les gravures deviennent alors des œuvres sans auteurs, sans titre, non datées, de pures images donc, qu'on définit uniquement par leur origine nationale. Cette absence d'informations, problématique en soi, l'est encore plus dans le cas d'œuvres faisant intervenir plusieurs artistes, parfois de nationalité différente, et renvoyant à plusieurs périodes de l'histoire de l'art.

### 1. L'effacement des noms

L'oscillation entre l'identité artistique et nominale du graveur et celle du peintre peut se résoudre lorsque leurs deux identités disparaissent dans un effacement partiel ou complet, effacement qui caractérise pour partie la réception allemande des gravures anglaises, et d'abord, de façon très concrète, dans l'aspect qu'elles présentent au public. Cette disparition s'explique de diverses manières.

La première est le regroupement des images dans des ensembles où s'additionnent les productions de plusieurs peintres et de plusieurs graveurs, soit dans les *Konvoluten*, les liasses de gravures classées thématiquement, souvent à sujets topographiques ou de chasse, que l'on trouve dans les catalogues de ventes aux enchères, soit dans des publications, des albums topographiques par exemple, auxquelles plusieurs artistes ont contribué. Régulièrement, les noms des peintres dessinateurs ou des graveurs, lorsqu'ils sont trop nombreux, sont égrenés dans une énumération raccourcie à la fin par un, voire plusieurs « etc » qui laissent dans l'ombre les noms des artistes moins connus ou qui arrivent à la fin du recueil<sup>653</sup>. Il est frappant

---

<sup>653</sup> Deux exemples parmi d'autres : *Views in India, China & on the shores of the Red Sea. Drawn by Prout, Stanfield, Cattermole etc, from original Sketches by R. Elliott, with descriptions by E. Roberts*, Londres, H. Fisher, R. Fisher & P. Jackson, 1845 ; *Views in the Tyrol, Switzerland & Italy. Ansichten in Tirol, der Schweiz und Italien nach Original-Zeichnungen von Stanfield, Prout & Harding. In Stahlstichen von Heath, Allen, Goodall, Willmore, Brandrad, Fisher etc, etc, etc und erklärendem Text in deutscher Sprache*, Londres et Berlin, A. Asher, 1840.

de constater que dans certains cas, les noms des artistes disparaissent au profit d'autres informations jugées plus importantes, comme dans ce cas d'un album consacré à l'Écosse, publié en 1858 :

*Scotland delineated : a series of views of the principal cities and towns, particularly of Edinburgh and its environs : of the cathedrals, abbeys, and other monastic remains : the castles and baronial mansions : the mountains and rivers, sea-coast : and other grand picturesque scenery : from drawings made expressly by Sir William Allan, F.R.S.A., Clarkson Stanfield, R.A., George Cattermole, W.L. Leitch, Thomas Creswick, A.R.A., David Roberts, R.A., J.D. Harding, Joseph Nash, Horatio Macculloch, R.S.A., J.M.W. Turner, R.A., D.O. Hill, R.A., W. Simpson, &c. &c. : accompanied by copious letterpress, comprising histories of the city and Castle of Edinburgh, and Palace of Holyrood : with historical and antiquarian notices, interspersed with curious and original anecdotes of the principal scenes and events illustrated throughout the work*<sup>654</sup>.

Le titre est, même pour l'époque, particulièrement long, et on comprend que la liste des contributeurs ait été raccourcie (dans plusieurs catalogues, seuls le nom des cinq premiers artistes sont cités) ; en revanche, sont évoqués *in extenso* les divers éléments topographiques, architecturaux et culturels présentés dans le volume.

En revanche, est souvent mis en avant dans le cadre des *keepsakes* et *annuals* le graveur qui a la main sur la publication, en d'autres termes, l'éditeur, qui inscrit son nom dans le titre du recueil : ainsi des frères Finden, qui publient plusieurs recueils sous les titres de *Finden's Landscape Illustrations* ou *Finden's Tableaux*, dont les pages de titre indiquent simplement que les illustrations ont été réalisées par « divers artistes ». Il faut tourner plusieurs pages pour trouver la liste des épreuves et des nombreux contributeurs<sup>655</sup>.

C'est donc la multiplicité des gravures, le principe de collaboration sur lequel repose la publication des livres illustrés, qui, tout en diffusant les images, noie les noms des artistes dans

---

<sup>654</sup> *Scotland Delineated : a series of views of the principal cities and towns, particularly of Edinburgh and its environs : of the cathedrals, abbeys, and other monastic remains : the castles and baronial mansions : the mountains and rivers, sea-coast : and other grand picturesque scenery : from drawings made expressly by Sir William Allan, F.R.S.A., Clarkson Stanfield, R.A., George Cattermole, W.L. Leitch, Thomas Creswick, A.R.A., David Roberts, R.A., J.D. Harding, Joseph Nash, Horatio Macculloch, R.S.A., J.M.W. Turner, R.A., D.O. Hill, R.A., W. Simpson, &c. &c. : accompanied by copious letterpress, comprising histories of the city and Castle of Edinburgh, and Palace of Holyrood : with historical and antiquarian notices, interspersed with curious and original anecdotes of the principal scenes and events illustrated throughout the work*, Londres, Day & Son, 1858.

<sup>655</sup> Voir par exemple William et Edward Finden, *Finden's Tableaux. A Series of Thirteen Scenes of National Character, Beauty, and Costume. From Paintings by Various Artists after Sketches by W. Perring*, edited by Mrs. S. C. Hall, Londres, Charles Tilt, 1838.

la masse. L'idée selon laquelle la diffusion massive des gravures s'accompagne d'une forme de dilution des informations les concernant se trouve ici confirmée une première fois.

A cet effacement général dans le format spécifique de l'ouvrage illustré vient s'ajouter un deuxième effacement, non plus sur la page de titre ou dans les listes des catalogues de ventes et de librairies, mais sur l'épreuve elle-même. La lettre, l'inscription que l'on peut voir sous l'image et qui fait office de double, voire de triple signature, en indiquant, en plus du titre, les noms du peintre, du graveur et parfois de l'éditeur, est en effet, le plus souvent, assez peu visible. Les épreuves avant la lettre, qui elles ne portent aucune inscription, n'entrent pas ici en ligne de compte ; les amateurs qui acquièrent ces gravures recherchées et particulièrement onéreuses, parce qu'elles représentent les premiers états des reproductions, sont certainement des connaisseurs suffisamment avertis pour savoir quels en sont les auteurs. Mais les noms des deux artistes ayant exécuté l'œuvre, le peintre et le graveur, sont reproduits en lettres minuscules elles-mêmes collées sous l'image, parfois dans une cursive extrêmement fine et contournée qui rend le déchiffrement difficile.

Lorsque le nom du graveur est mis en avant dans la lettre, c'est, comme dans le cas des ouvrages illustrés des frères Finden, qu'il est également l'éditeur de l'estampe : ainsi dans le cas de *Solitude*, un des paysages italiens de Richard Wilson gravé et publié par William Woollett en 1778 (**Figures 41 et 42**). Si le nom de ce dernier, accompagné de la traditionnelle mention « sculpsit » vient discrètement franger l'image aux côtés de celui de Wilson, il est en revanche écrit en caractères beaucoup plus imposants dans la dédicace juste en dessous du titre de l'œuvre, que le graveur et éditeur adresse à son mécène et propriétaire d'une des versions du tableau, Sir George Beaumont. Tandis que le nom de Wilson apparaît une seule fois sous la gravure, le nom de Woollett, lui, apparaît trois fois, en tant que graveur, éditeur et auteur de la dédicace (**Figure 43**). On retrouve le même procédé sur la reproduction de *Cicero at his villa*, avec cette fois une dédicace à Sir John Smith, le propriétaire du tableau.

Si les noms des artistes sont inscrits en caractères minuscules, on peut se demander dans quelle mesure ils attirent l'attention du public, *a fortiori* en Allemagne, dans un pays moins accoutumé à en entendre parler. Les estampes de portefeuille choisies amoureusement par les collectionneurs n'entrent sans doute pas en ligne de compte ; à nouveau, on peut supposer que leurs propriétaires savent ce qu'ils achètent. En revanche, la question se pose pour les gravures reproduites dans les albums et ouvrages illustrés, et plus encore lorsque les noms disparaissent totalement, ce qui se produit assez fréquemment, en particulier au cours des multiples traductions et adaptations auxquelles se livrent les éditeurs allemands à partir de la fin de la décennie 1820.

Un bon exemple est fourni par le *Rheinisches Taschenbuch* de 1839 déjà évoqué plus haut<sup>656</sup> : les gravures anglaises y sont publiées avec une autre lettre que l'originale, qui se réduit au titre allemand choisi pour accompagner l'image. Le commentaire des gravures, dont l'auteur commence par vanter le talent des artistes anglais, ne les cite pas toujours. Dans bien des cas, le lecteur allemand n'a aucun moyen de savoir le nom des peintres et des graveurs qui ont réalisé les autres œuvres, sauf s'il s'est procuré le *Friendship's Offering* de la même année qui lui apprendra qu'il a admiré des gravures d'après Chalon ou Richard Westall. Cet effacement est d'autant plus frappant que l'anglicité des gravures est, on l'a vu, soigneusement mise en valeur par la narratrice fictive du commentaire. Il semble que l'appartenance nationale des images soit une caractéristique suffisante pour en établir la valeur, rendant superflues des informations plus détaillées sur l'identité des artistes : l'auctorialité, ici, importe peu, et les reproductions sont surtout intéressantes et susceptibles d'attirer la convoitise des lecteurs parce qu'elles appartiennent à un ensemble, celui, largement plébiscité par le public allemand, de la gravure anglaise. Là encore, l'effet de masse provoque une dilution du particulier, c'est-à-dire la disparition des artistes.

Quant aux estampes d'encadrement, qui elles ne subissent pas, sauf lorsqu'elles sont découpées dans les albums, les transformations des éditeurs allemands, la question se pose également du regard de ceux qui les voient en Allemagne : si les noms des artistes sont difficilement déchiffrables pour qui feuillette un album, ils le sont encore plus lorsque les gravures sont encadrées, parfois mises sous verre, et accrochées au mur d'un couloir chichement éclairé ou au-dessus d'une cheminée encombrée de bibelots. Les textes décrivant ces gravures dans l'espace matériel où elles se trouvent le plus souvent exposées en disent long sur la manière dont elles sont perçues, ou plutôt dont leurs auteurs sont ignorés : il est en effet extrêmement rare que les noms des peintres ou des graveurs de ces images dans les intérieurs soient cités dans les textes. L'exception que constitue l'évocation, dans *Effi Briest*, d'aquatintes d'après Benjamin West<sup>657</sup> s'explique par la connaissance et le goût de Theodor Fontane, correspondant de presse à Londres, pour la culture et en particulier la peinture anglaise. Les autres écrivains sont beaucoup plus avares de détails et les noms cités dans les descriptions ne sont jamais ceux des artistes anglais, mais ceux des peintres italiens ou français dont les reproductions voisinent avec les gravures anglaises. Les souvenirs que Fanny Lewald a de la

<sup>656</sup> *Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1839*, op. cit.

<sup>657</sup> Theodor Fontane, *Effi Briest*, op. cit., p. 473.



maison où elle a grandi et de la petite pièce où étaient accrochées plusieurs gravures constituent un bon exemple de ce regard à demi ignorant :

« Il y avait là des gravures anglaises modernes, qui n'avaient pas de valeur particulière, et des épreuves de qualité d'après des maîtres anciens, dont j'ai vu plus tard, avec une grande émotion, les originaux dans les musées français et italiens. Ma préférence allait à une gravure anglaise représentant une mère égarée en pleine montagne, priant dans la neige à côté de sa petite fille gelée, et à la Madone d'Hannibal Carrache tenant l'enfant Jésus endormi dans ses bras<sup>658</sup>... »

L'auteure se souvient encore de reproductions de portraits du Titien et de Holbein, tandis que le lecteur n'en saura pas plus sur les artistes anglais, sans doute des petits maîtres. Mais si la différence de valeur entre les gravures d'après les maîtres anciens et les gravures anglaises modernes, de qualité médiocre, peut expliquer l'ignorance de Fanny Lewald, la façon dont elle fait abstraction de leur signature se retrouve dans la plupart des textes, sur l'ensemble de la période, et, d'ailleurs, dans d'autres pays que l'Allemagne. On remarque ici que la reconnaissance de la signature ne se fait visiblement pas dans l'espace du foyer, face à la gravure, mais dans le musée, espace où l'auctorialité artistique est glorifiée, et où l'auteure a pu identifier, des années plus tard, les œuvres qui l'avaient marquée pendant son enfance. Fanny Lewald aurait peut-être écrit un texte différent quelques années plus tard, si les chiens ou les cerfs de Landseer avaient été accrochés au côté des gravures d'après Carrache et Titien. En effet, si Fontane constitue l'exception parmi les auteurs allemands évoquant les noms des artistes anglais, c'est bien le peintre animalier qui constitue l'exception parmi les peintres anglais identifiés, tout simplement parce qu'il est déjà connu, et que son nom a circulé dans l'Europe entière. La diffusion par la gravure, lorsqu'elle n'est pas menée de main de maître par un peintre et des intermédiaires aussi nombreux et compétents que Landseer et ses collaborateurs, ne diffuse donc pas le nom, mais uniquement l'image.

---

<sup>658</sup> « Es waren theils moderne englische Kupferstiche, und diese hatten keinen besonderen Werth, theils sehr gute Blätter nach alten Meistern, deren Originale ich später mit grosser Rührung in den Gallerien von Frankreich und Italien wiedergesehen habe. Meine Vorliebe galt ausser einem englischen Kupferstich, auf welchem eine Mutter auf den hohen Alpen neben ihrem im Schnee erstarrten Töchterchen händeringend kniete, der Madonna von Hannibal Caracci, welche den kleinen Christus schlafend in ihrem Arme hält... » Fanny Lewald, *Meine Lebensgeschichte*, volume 1, op. cit., p. 32.

## 2. Le nom du poète

Cette anonymisation des gravures anglaises va aussi souvent de pair avec la mise en valeur d'un troisième auteur qui leur est rattaché : le poète ou le romancier dont elles illustrent les œuvres. La littérature de l'époque offre plusieurs exemples d'un tel effacement des artistes derrière le nom du poète, ainsi en 1865, dans la *Bayerische Landbote*, qui publie une nouvelle sentimentale de Karl Seifert, dont le titre français pourrait être *Dans une bourgade* (*Aus einem Landstädtchen*). Le récit débute par une vente aux enchères, au cours de laquelle le narrateur achète une gravure anglaise. On ne sait rien ni du peintre, si peintre il y a eu, ni du graveur, ni de la date d'exécution, seulement qu'elle représente une scène tirée du *Marchand de Venise* : Jessica et Lorenzo, en costumes de théâtre. En lieu et place des noms des artistes, donc, apparaissent ceux des personnages de la pièce et celui de Shakespeare, dans les vers duquel le narrateur se plonge aussitôt après avoir acheté la gravure<sup>659</sup>. L'auctorialité, ici, est celle du poète, et la gravure, une simple illustration. Une dizaine d'années plus tôt, en France, une feuilletonniste, Fanny Reybaud, publie une nouvelle intitulée *Mademoiselle de Malepeire*. Là encore, une gravure anglaise joue un rôle déterminant dans l'intrigue et là encore, on ne sait rien de ses auteurs ni de sa date d'exécution. Le lecteur apprend qu'elle représente une scène de *Clarissa Harlowe*, et, s'il l'ignorait, que l'auteur du roman est Samuel Richardson, cité par un des personnages de la nouvelle<sup>660</sup>.

Les deux récits présentent d'autres similitudes, sur lesquelles on reviendra ; il s'agit ici de mettre en lumière la manière dont le rôle central de l'illustration dans la production et la diffusion des gravures anglaises et la popularité de la littérature anglaise sur le continent contribuent à l'effacement de l'identité des artistes derrière les auteurs qu'ils illustrent, ou bien ceux qu'ils représentent. C'est ce qu'on peut constater à la lecture d'une nouvelle de Karl Müller, parue dans le supplément d'un journal de Ratisbonne en 1859. L'*incipit* transporte le lecteur devant la vitrine d'un marchand d'estampes devant laquelle les badauds s'arrêtent pour admirer « les plus belles nouveautés en matière de gravures anglaises, que le propriétaire venait de rapporter de la foire de Leipzig ». L'une d'entre elles, qui éclipse les autres, a été réalisée d'après « un des meilleurs peintres de genre anglais » et est intitulée *Pope Makes Love To Lady*

---

<sup>659</sup> Karl Seifert, *Aus einem Landstädtchen*, dans *Die Bayerische Landbote*, 1865, p. 249-250, 253-254, 261-262, 265-266, 269-270, 273-274, 276-277, 281-282, 285-286, 289-290, 293-294, 297-298, 301-302, ici p. 261.

<sup>660</sup> Fanny [Charles] Reybaud, *Mademoiselle de Malepeire*, Paris, Hachette, 1856, p. 68-69.

*Mary Wortley Montagu*<sup>661</sup>. Le peintre de genre en question est William Powell Frith, et son tableau a suscité l'admiration de Theodor Fontane<sup>662</sup> ; nous y reviendrons. Pour autant, l'auteur de la nouvelle ne cite pas le nom de Powell Frith, qui disparaît derrière ceux des personnages célèbres qu'il a peints, l'aventureuse Lady Montagu et le poète Alexander Pope. Le rapport à l'image et à son auctorialité est ici différent : il s'agit d'une œuvre de qualité et d'un peintre de talent, tandis que les illustrations de Shakespeare et de Samuel Richardson n'avaient aucune valeur artistique. Mais encore une fois, c'est le poète, et non le peintre, qui est nommé.

### 3. Un flou artistique et terminologique

Cette anonymisation qui frappe les artistes anglais dont les gravures circulent en Allemagne s'inscrit dans une image générale assez floue, dont les contours tendent à se dissoudre : en d'autres termes, les nombreuses différences qui existent entre les très nombreuses reproductions ne sont pas toujours établies clairement, de sorte qu'à nouveau, les œuvres individuelles tendent à se fondre dans un ensemble dont on aurait peine à distinguer les éléments constitutifs, bien que ces images aient été créées par des artistes différents, à des époques différentes et d'après des modèles différents. Là encore, le format du livre illustré regroupant des gravures par et d'après un grand nombre d'artistes prête à confusion, et à des libertés que les auteurs des textes accompagnant les images prennent volontiers. C'est le cas de Johann Valentin Adrian dans son *Rheinisches Taschenbuch* : le volume de 1836 s'ouvre sur une gravure, évoquée plus haut, de Charles Rolls d'après Frank Stone, intitulée, dans l'ouvrage allemand, *Miss McAlpine*, et représentant une jeune femme de trois quart face rêvant, un volume à la main. Or, cette gravure illustre, ou est illustrée, par une nouvelle d'Adrian où le portrait de l'héroïne, Miss McAlpine, joue un rôle dans l'intrigue. Ce portrait fictif est, dans la nouvelle, réalisé par Thomas Lawrence que la jeune fille et son père rencontrent lors d'un voyage à Londres<sup>663</sup>. La lettre de la gravure permet de distinguer la fiction de la réalité, si tant est que les lecteurs la remarquent, mais le glissement d'identité qui s'opère à l'intérieur de la narration est accentué par le fait que le narrateur, en décrivant les séances de pose de l'héroïne devant le Lawrence de fiction, décrit la jeune fille brune représentée par Frank Stone.

---

<sup>661</sup> Karl Müller, *Kern und Schale*, dans *Das Unterhaltungsblatt. Beilage zur Regensburger Zeitung*, 1859, Nr. 64, p. 1-2.

<sup>662</sup> Theodor Fontane, *Ein Sommer in London*, 1854, Dessau, Gebrüder Katz, p. 96.

<sup>663</sup> *Rheinisches Taschenbuch auf das Jahr 1836*, op. cit., p. VII et 130.

Si cette réappropriation de l'image par le texte, qui s'explique sans doute par la célébrité de Lawrence, coqueluche des cours européennes puis président de la Royal Academy de 1820 à sa mort, peut paraître bien anodine, elle est en fait emblématique du regard que les Allemands non spécialistes portent sur les gravures anglaises, un regard qu'on pourrait qualifier de myope, face à un nombre de gravures si important qu'elles forment une masse dont on confond facilement les différents éléments. Cette imprécision apparaît en fait essentiellement dans le terme générique de « gravures anglaises » que l'on trouve dans de très nombreux textes littéraires de l'époque. Certes, l'allemand est moins imprécis que le français dans la désignation des gravures, puisque la technique, sur cuivre, sur acier, ou plus rarement sur bois, apparaît presque toujours automatiquement dans les substantifs, *Kupferstiche*, *Stahlstiche*, *Holzstiche*. Mais l'expression n'en recouvre pas moins une multitude d'œuvres diverses, en termes d'époque, d'abord, les adjectifs « anciens » ou « modernes » venant assez rarement ajouter une précision à la description, en terme de nationalité, surtout : une gravure anglaise peut être la reproduction d'une peinture anglaise comme la reproduction anglaise d'une peinture étrangère, une gravure sur acier de Thomas Landseer d'après son frère ou une mezzotinte de Woollett d'après le Lorrain ou Van Dyck. Parfois aussi, le terme de gravure anglaise apparaît comme une synecdoque pour mezzotinte, justement.

Les choses se compliquent encore lorsque les artistes impliqués dans la genèse de l'œuvre deviennent plus nombreux, et qu'un dessinateur fournissant les esquisses vient s'ajouter à l'aquarelliste et au graveur : la chose n'est pas rare dans les productions d'albums topographiques, et on peut lire en 1843 dans le *Morgenblatt für gebildete Leser* un article ironique sur les touristes étrangers arpentant le Tyrol, déçus par la réalité moins pittoresque qu'ils ne l'avaient espéré après avoir vu les gravures anglaises reproduisant de façon très infidèle les esquisses de l'artiste tyrolienne Johanna von Isser<sup>664</sup> : les coupables, ici, sont le graveur William Taylor et le dessinateur Thomas Allom qui a reproduit et développé les esquisses de Johanna von Isser, les transformant en dessins achevés, donc, avant que Taylor ne les grave<sup>665</sup>. Dans des cas comme celui-ci, l'expression « gravures anglaises » est singulièrement imprécise — et c'est elle qui semble déterminer la réception quotidienne, celle qui se développe parallèlement au discours des spécialistes publiés dans les revues d'art, et qui concerne la plus grande partie de la société : une perception diffuse, parce qu'elle fait face à

<sup>664</sup> « Das Fremdenbuch im Landwirthshause im Palleier » dans *Morgenblatt für gebildete Leser*, 1843, p. 678.

<sup>665</sup> *Views in the Tyrol, from Drawings by T. Allom, after original Sketches by Johanna V. Isser*, Londres, C. Tilt, 1835.

une abondance de papier, et non à un unique tableau, dont la solidité, le cadre, l'auctorialité bien définie et l'ancrage dans un espace précis préservent l'identité.

### III. Des images qui s'effacent

La dernière étape dans ce processus d'effacement relatif touche les images elles-mêmes. L'altération de l'œuvre est inhérente au processus de reproduction, et le contrôle sévère d'un Turner ou d'un Landseer montre à quel point les peintres en ont conscience. Mais elle va au-delà de la simple infidélité, inévitable, du graveur face à l'original. D'abord, cette infidélité peut se répéter à l'infini, les reproductions engendrant d'autres reproductions, parfois sur des supports différents, qui constituent autant de trahisons, ou d'interprétations nouvelles, c'est selon. Ensuite, elle ne concerne pas seulement le processus de production des images, mais aussi leur réception, qui, bien souvent, n'a pas l'acuité de celle s'opérant dans un musée, face à un tableau soigneusement encadré et mis en valeur au sein d'un espace qui lui est entièrement dédié. La diffusion des images dans la sphère domestique est essentiellement ambivalente, permettant à la fois une réception massive et quotidienne, et tendant en même temps à faire disparaître l'œuvre, là encore noyée dans la masse, non plus des gravures et des noms d'artistes, mais des objets qui l'entourent et constituent un arrière-plan familier et anodin auquel on finit par ne plus prêter attention.

#### 1. La chaîne sans fin des reproductions

Ce n'est pas seulement l'identité des artistes qui souffre de la diffusion des gravures anglaises outre-Rhin, mais aussi l'intégrité des images elles-mêmes. Toute reproduction s'éloigne inévitablement de l'original, le trahit, parce que l'instrument employé et la main qui s'en saisit sont autres ; et le traducteur le plus infidèle, selon les critiques, est le graveur sur acier, la solidité du support permettant certes une plus grande efficacité, mais tendant à une uniformisation des images qui en viendraient à se ressembler toutes. C'est en tout cas ce qu'écrit Friedrich Faber dans son *Conversationslexikon für bildende Kunst* : il accuse la gravure sur acier et la mode des *keepsakes* d'avoir complètement gâté les artistes anglais, non seulement parce que les *keepsakes* privilégient toujours les mêmes sujets sentimentaux sans envergure, les mêmes portraits de jeunes filles et les mêmes physionomies stéréotypées, mais

aussi parce que la technique en elle-même ne serait pas capable, contrairement au burin, de reproduire toute la subtilité, la profondeur visibles dans les tableaux, de sorte que même les œuvres des maîtres anciens, Raphaël ou Van Dyck, sont reproduites de façon superficielle et fausse, selon Faber, qui ajoute que cette infidélité est plus problématique que dans le cas des illustrateurs de *keepsakes* dont les originaux n'ont de toutes les manières que peu de valeur<sup>666</sup>. Ce serait là le principal problème de la gravure sur acier, qui tendrait à un certain nivellement par le bas, la reproduction aboutissant à une uniformisation des œuvres où le talent et le style propre des artistes seraient gommés.

A cette première trahison viennent régulièrement s'ajouter d'autres altérations, la première étant causée par la pratique, évoquée plus haut, de reproduction des gravures anglaises dans les almanachs allemands. Plusieurs éditeurs ont coutume, comme ailleurs en Europe, d'acheter les plaques de cuivre ou plus souvent d'acier qui ont déjà maintes fois servi en Angleterre pour en tirer d'autres impressions. Certes, les plaques d'acier utilisées pour les illustrations de *keepsakes* sont beaucoup plus résistantes que les plaques de cuivre et peuvent être utilisées beaucoup plus souvent. Dans le *Literatur-Blatt* de 1827, un critique acquis à la cause des almanachs s'esbaudit d'ailleurs devant la qualité et la précision des gravures publiées par Cotta dans le *Taschenbuch für Damen*, qui ne laissent rien perdre, selon lui, de la fraîcheur des épreuves anglaises, et suppose que cette qualité est due à la solidité des plaques et à la précision du processus d'impression<sup>667</sup>. Mais tous ses confrères ne sont pas du même avis et deux ans plus tard, dans la *Leipziger Literatur-Zeitung*, un critique se plaint de cette manie de la récupération et critique vertement le même Cotta qui, sans aucune vergogne, fait son profit des rebus de la gravure anglaise<sup>668</sup>.

<sup>666</sup> Friedrich Faber, *Conversationslexikon für bildende Kunst*, Volume 5, Leipzig, Reugersche Buchhandlung, 1850, p. 605.

<sup>667</sup> « Il faut ici assurer le lecteur que ces impressions peuvent se targuer d'être aussi précises et complètes que celles que nous voyons en ce moment même dans le *Forget me Not*, et qu'on ne remarque aucune différence entre elles. Nous ne pouvons expliquer cette stupéfiante solidité que par ce qu'on nous a raconté de la dureté des plaques anglaises de cuivre, mais surtout d'acier, et sur la durabilité de ces dernières. Il faut aussi mentionner l'habileté des imprimeurs permettant déjà en temps normal de tirer plusieurs centaines d'impressions des bonnes gravures. » (« Dabey mag die Versicherung hier wohl an ihrer Stelle seyn, dass diese Abdrücke die ungeschwächte Klarheit und Kraft derer, die in dem *Forget me not* vor uns liegen, vollkommen behaupten, und dass man zwischen diesen und jenen keinen Unterschied bemerkt. Wir können uns das Unbegreifliche dieser Ausdauer nur durch das erklären, was wir von besonderer Härtung der Kupferplatten in England, aber auch von dem Alles und Dauerhaftigkeit überbietenden Eisenstich uns haben erzählen lassen. Auch muss die kluge Behandlung bey dem Abdruck hier wohl in Anschlag gebracht werden, die ja schon bey dem gewöhnlichen Kupferstich die guten Drucke um mehrere Hundert zu vervielfältigen vermag. ») « Almanachsliteratur », dans *Das Literatur-Blatt*, 1827, Nr. 100, p. 397-398.

<sup>668</sup> « Car nous autres Allemands nous réjouissons tant, non seulement de posséder des gravures reproduisant les gravures sur cuivre des almanachs anglais mais aussi (dans le *Taschenbuch* de 1829 de Cotta, édité par Tromlitz) de véritables gravures anglaises tirées du *Forget Me Not* d'Ackermann de l'année précédente, qui sont ainsi arrivées en Allemagne, malgré les 16000 impressions effectuées dans leur pays d'origine, nonobstant la crainte

Pour autant, Cotta et les autres éditeurs allemands se contentent la plupart du temps de réimprimer les gravures, sans faire intervenir d'autres intermédiaires dans le processus de reproduction, sans que l'interprétation du graveur anglais soit modifiée par autre chose que l'état de la plaque. Dans d'autres cas, les gravures elles-mêmes sont reproduites par d'autres artistes qui n'ont jamais vu la peinture ou l'aquarelle originale. C'est le cas de Christian Friedrich Duttchenhofer, dessinateur et graveur wurtembourgeois de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui lors de sa formation à Vienne grave deux paysages de Richard Wilson, *Solitude* et *Phaeton*, d'après les gravures de Woollett<sup>669</sup>. Woollett n'est pas cité dans la lettre de la première gravure, datée de 1802 (**Figure 44**). Duttchenhofer prend simplement sa place à la fois comme graveur dont le nom est placé en vis-à-vis de celui de Wilson et comme auteur de sa propre dédicace, adressée à la reine Charlotte du Wurtemberg. Mais la lettre elle-même, dont les différentes typographies, les caractères bâton des noms des artistes et l'anglaise soignée de la dédicace, reprennent exactement celles de la gravure de Woollett, trahissent le modèle, qui est reproduit jusque dans les moindres détails (seul le blason du dédicataire est modifié). La filiation est encore accentuée par le fait que la dédicace, comme dans le modèle, soit en anglais, la reine Charlotte étant d'ailleurs désignée comme princesse royale de Grande-Bretagne par le graveur (**Figure 45**). La reproduction de Duttchenhofer, pour scrupuleuse qu'elle soit, diffère néanmoins de celle de Woollett dont les tons sont plus fondus et les contrastes lumineux moins marqués — mais il est clair que le graveur allemand n'a pas vu l'original, dans lequel les visages des deux personnages au premier plan sont beaucoup moins précisément dessinés : le nez légèrement busqué et les sourcils froncés de l'ermite assis viennent de la gravure de Woollett, non du tableau de Wilson, et c'est son interprétation qui est à son tour interprétée par Duttchenhofer (**Figures 46 et 47**).

Les différences, en revanche, sautent aux yeux lorsque le support de la reproduction change et que le papier se transforme en porcelaine ou en faïence. Les gravures des almanachs servent régulièrement de modèles pour les peintres sur porcelaine qui réalisent leur

---

[...] et le blâme ! » (« ...weil wir Deutschen schon so übergücklich sind, nicht nur Nachstiche nach engl. Almanachs-Kupfern, sondern sogar (im Cotta'schen *Taschenbuche* für 1829, herausgegeben von Tromlitz) ächte englische Stiche aus Ackermanns vorjährigem *Forget me not* zu besitzen, die trotz der im Vaterlande bereits abgezogenen 16.000 Abdrücke, sonder Furcht und [...] auch sondern Tadel in Deutschland aufgetreten sind ! » *Leipziger Literatur-Zeitung*, 7, 1829, p. 52. A la même époque, des critiques français se plaignent aussi de l'importation de « planches d'acier déjà fatiguées par un tirage considérable » qui constitue la base d'une « marchandise de contrebande ». « Bulletin littéraire », dans la *Revue de Paris*, 1835, tome 24, p. 196.

<sup>669</sup> Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, volume 3, Munich, E. A. Fleischmann, 1836, p. 33 ; Andreas Andresen, *Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radirer und Formschneider aller Länder u. Schulen nach Massgabe ihrer geschaetztesten Blaetter u. Werke, Erster Band*, Leipzig, T. O. Weigel, 1870, p. 415.

reproductions sur des supports variés, notamment, on l'a vu, sur les têtes de pipe. Il n'est pas rare non plus de retrouver des gravures anglaises, en particulier des paysages souvent tirés des albums topographiques, sur des pièces de vaisselle. L'entreprise Villeroy & Boch utilise ainsi pour un plat de service, représentant une vue du château de Godesberg, une gravure de Thomas Cox d'après William Tombleson parue dans ses *Views of the Rhine*, et d'autres décors reproduisent des gravures anglaises, parmi lesquels *Wild Rose*, qui reprend un motif très populaire parmi les porcelainiers anglais, une estampe de W. B. Cooke d'après le paysagiste Samuel Owen<sup>670</sup>. L'impression par transfert, développée en Angleterre au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, permet un grand degré de précision dans la reproduction, alliée à une rapidité que ne permettait pas le travail minutieux des peintres sur porcelaine<sup>671</sup>. Mais dans le cas de la peinture, le support et la technique altèrent inévitablement les images au point que ne demeure plus que le motif, sans que le style, la période, sans parler de l'auteur, soient indifférenciables pour qui ne connaît pas le tableau : sur la forme étroite de la tête de pipe, un Titien peut s'apparenter à un Boucher ou à un Thomas Lawrence<sup>672</sup>.

Les exemples de la pipe en porcelaine et de l'assiette Villeroy & Boch sont aussi intéressants parce qu'ils permettent de pointer du doigt une autre forme d'effacement, plus concret cette fois, qui ne concerne plus seulement l'intégrité de l'œuvre originale, mais l'image elle-même que son usage, tout en la diffusant dans les foyers, soumet à des gestes qui la font disparaître, soit que l'assiette soit recouverte par la nourriture, soit que la pipe soit masquée par la paume de la main.

## 2. Des images qui se fondent un peu trop bien dans le décor

On pourrait aussi défendre la thèse inverse, selon laquelle la quotidienneté dans laquelle viennent s'inscrire les gravures ou leurs dérivés permet au contraire de les regarder plus souvent, avec plus d'acuité, dans un environnement plus paisible et propice à la concentration que ne l'est la boutique d'un marchand d'estampes — on peut admirer le motif d'une assiette

<sup>670</sup> Monique Verboomen, Roger van Schoute, *Dictionnaire des motifs de la faïence fine imprimée en Belgique*, Bruxelles, Editions Racine, 2006, p. 211 ; Beatrix Adler, *Wallerfanger Steingut. Geschichte und Erzeugnisse der Manufaktur Villeroy Vaudrevange (1791-1836) bzw. der Steingutfabrik Villeroy & Boch Wallerfangen (1836-1931)*, Saarbrücken, Verlag « Die Mitte », 1995, p. 605 et suivantes.

<sup>671</sup> Voir sur le sujet Rosemary et Richard Halliday, *Extraordinary British transferware : 1780-1840*, Atglen, PA, Schiffer Pub. Limited, 2012.

<sup>672</sup> L'altération des modèles originaux dans l'imagerie populaire a notamment été étudiée dans le cas des images d'Epinal. Voir Martine Sadion, *Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ou des chefs-d'oeuvre comme modèles: [ce catalogue a été édité à l'occasion de l'Exposition Ni Tout à Fait la Même, Ni Tout à Fait une Autre, Epinal, Musée de l'Image, 27 juin - 11 novembre 2009]*, Epinal, Musée de l'image, 2009, notamment p. 188.



à dessert lorsque le dessert a été dégusté. Mais les textes qui décrivent les gravures dans l'environnement familial du foyer, s'ils les identifient très rarement, ne les décrivent pas beaucoup plus souvent. Certes, des scènes, comme le naufrage décrit par Wilhelm Meister, ou des noms de personnages tirés de la littérature anglaise, émergent de temps à autres ; mais la plupart du temps, les précisions concernent les motifs les plus répandus, comme les gravures sportives, les figures féminines et les paysages, et bien souvent, le narrateur se contente de qualifier les gravures anglaises, qui sont ainsi ravissantes, anciennes ou modernes, de bon goût ou de mauvaise qualité, rien de plus.

Dans l'économie narrative des récits, les descriptions d'intérieurs où sont mentionnées les gravures anglaises ont surtout une fonction d'intermède. Elles sont souvent mentionnées pendant les pauses narratives entre deux dialogues ou avant qu'un personnage n'en rencontre un autre. Comme les objets évoquées, elles remplissent la page, meublent les blancs dans l'intrigue ; les gravures accrochées au mur, elles, permettent d'occuper le personnage laissé seul dans une pièce, lorsqu'il s'approche du cadre pour les examiner, tout comme les albums topographiques et les *keepsakes* disposés sur la table du salon lors des réceptions permettent aux jeunes gens isolés de se donner une contenance, mais elles n'ont, bien souvent, pas d'intérêt en elles-mêmes et le narrateur s'attarde parfois sur le visage du spectateur sans révéler à son lecteur ce que représente la gravure qu'il est en train de regarder.

La fonction narrative des gravures anglaises dans la littérature de l'époque ne préjuge en rien de leur visibilité réelle dans les intérieurs. Mais elle témoigne néanmoins du regard à nouveau un peu flou que les écrivains posent sur elles, et pas seulement sur leurs auteurs. Par ailleurs, la référence à l'ameublement n'est pas une simple métaphore : les gravures remplissent les espaces laissés vides sur le papier peint comme les blancs dans le récit, et les reproductions à bon marché qui se multiplient dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle sont de plus en plus souvent assimilées au mobilier avec lequel elles voisinent, comme le montre l'évolution à la fois du lexique — on parle de *Möbelbilder* — et des espaces d'exposition et de vente — on trouve des gravures dans les magasins d'ameublement et de décoration<sup>673</sup>. La valeur accordée aux gravures d'encadrement dépend aussi de leur capacité à s'intégrer dans un espace dont elles constituent une petite partie, à contribuer à l'harmonie de l'ensemble, à ne pas trancher sur le reste, tout comme leur mention, dans les descriptions d'intérieurs, passe parfois presque inaperçue au sein d'une longue énumération d'objets et de bibelots divers. Plusieurs des auteurs des manuels de décoration qui sont publiés à l'époque insistent sur cette

---

<sup>673</sup> Christa Pieske, *Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940*, Munich, Keyser, 1988, p. 16.

nécessaire harmonie, quitte à avouer leur embarras quant à la fonction de la gravure ou plus généralement de l'image ou du tableau dans un intérieur, sa subordination à l'ensemble remettant en question son identité d'œuvre d'art à la valeur artistique intrinsèque et qui doit être admirée de façon isolée<sup>674</sup>.

Cette réduction des gravures anglaises à une pure fonction décorative, à des objets qui servent d'arrière-plan, qui font, littéralement, tapisserie, apparaît très nettement dans des textes du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un lieu commun de la décoration intérieure que l'on retrouve partout, soit, on l'a vu, que les décorateurs les recommandent pour meubler une entrée, soit qu'elles constituent la seule décoration d'un buffet de gare désert, ou d'une maison bourgeoise très austère et économe dont les habitants ne font aucune concession à la frivolité<sup>675</sup>, soit, enfin, qu'elles aient été accrochées pour décorer le papier peint défraîchi des appartements d'un noble désargenté et alcoolique. Ce dernier exemple, cité plus haut, est particulièrement frappant, parce que les gravures se fondent littéralement dans le décor, ayant fini, le maître de maison n'étant pas une fée du logis, par noircir et s'abîmer au point de ne plus pouvoir être distinguées du papier peint sur lequel elles sont accrochées<sup>676</sup>.

Images-caméléons, les gravures anglaises semblent, au fil des pages, se fondre dans leur environnement, quel qu'il soit, et en exprimer le caractère principal — luxe bourgeois ou modestie d'un logis étriqué où la décoration se fait rare — avec une plasticité remarquable. Elles n'ont alors de valeur que par ce qu'elles disent du décor, du lieu dans lequel elles s'inscrivent, devenant un élément du mobilier que le spectateur, le narrateur qui pénètre dans la pièce et par le regard duquel le lecteur accède à son ameublement, enregistre machinalement,

<sup>674</sup> « Ainsi il n'est pas possible qu'elles entrent en conflit avec la situation de la pièce, et qu'elles portent cette contradiction en elles de manière irrémédiable, dans la mesure où elles sont une représentation du réel et doivent être regardées de façon isolée, pour elles-mêmes. Dans la chambre, elles doivent être une décoration et pourtant, elles ont été conçues et réalisées pour être des œuvres isolées et autonomes. » (« Es kann somit nicht ausbleiben, dass sie mit den Bedingungen des Raumes in Conflict kommen, ja dass sie, da sie eine Wiedergabe der Wirklichkeit sind und eine ganz abgesonderte Betrachtung für sich verlangen, diesen Widerspruch eigentlich unlöslich in sich tragen. Im Zimmer sollen sie Decoration sein und sind doch nach Entstehung und Absicht isolierte, selbstständige Kunstwerke. ») Jacob von Falke, *Die Kunst im Hause : geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, Vienne, 1873, p. 238.

<sup>675</sup> « Die modernen Wohn-Räume im Waren-Haus von A. Wertheim zu Berlin » dans *Innendekoration*, op. cit., p. 262 ; Detlev von Liliencron, *Eine Sommerschlacht*, op. cit., p. 69 ; Otfried Mylius, *Am Hofe der nordischen Semiramis*, Hanovre, Karl Rümpler, 1873, p. 49.

<sup>676</sup> « Quelques gravures anglaises anciennes, de grand format, dans de larges cadres de bois, étaient censées rompre l'uniformité du papier peint ; mais les gravures et les cadres avaient fini par prendre quasiment la même couleur que le mur où elles étaient accrochées, de sorte que l'ensemble, murs et images, semblait recouvert d'une même couche sombre. » (« Einige alte, grosse englische Kupferstiche in breiten Holzrahmen sollten die Einförmigkeit der Tapetenwände unterbrechen ; doch hatten Stiche und Rahmen fast denselben Ton angenommen, wie die Wand, auf der sie hingen, und so schien alles, Wände und Bilder, mit einer und derselben düstern Schicht überzogen. ») Ernst Pasqué, *Das unheimliche Zimmer. Erzählung eines alten Capitains*, publié dans la *Neue Augsburger Zeitung*, 1865, Nr. 203, p. 29.

dans un coup d'œil global. Cette perception distraite, telle qu'elle apparaît en tout cas dans de nombreux textes de l'époque, évoque le concept forgé par Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* pour caractériser la perception de l'architecture et du film, celui de réception par distraction :

« Il n'existe en effet, pour le domaine tactile, aucun équivalent à ce qu'est la contemplation pour le domaine visuel. La réception tactile ne se produit pas tant par la voie de l'attention, que par celle de l'habitude. Dans l'architecture, celle-ci détermine largement jusqu'à la réception visuelle qui, par nature, se réalise bien moins dans une attention tendue que dans une observation faite en passant<sup>677</sup>. »

De façon similaire, face aux gravures, le spectateur ne fournit souvent aucun effort de concentration ; les images s'impriment d'elles-mêmes sur sa rétine, et y laissent une trace indistincte, brouillée, suffisamment puissante, cependant, pour être mobilisée par la suite, pour servir de référence iconographique très imprécise, mais qui participe néanmoins au paysage culturel allemand du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 3. Des gravures comme des palimpsestes : quand l'écriture recouvre l'image

Le regard porté sur les gravures anglaises est parfois d'autant plus distrait et machinal que l'attention du spectateur est rapidement attirée par quelque chose d'autre. Les nouvelles évoquées plus haut, *Aus einem Landstädtchen* et *Mademoiselle de Malepeire*, toutes deux structurées autour d'une gravure illustrant *Clarissa Harlowe* ou *Le Marchand de Venise*, mettent justement en scène ce regard vagabond qui effleure la gravure sans s'y attarder. Nous avons dit que les deux textes présentaient des similitudes frappantes. On peut d'ailleurs se demander si Karl Müller n'a pas lu la nouvelle de Fanny Reybaud, publiée avant la sienne ; dans les deux cas, la gravure anglaise n'a aucune valeur esthétique ; il n'y a donc aucune raison de la regarder vraiment. Mais surtout, elle est à chaque fois protégée par un cadre trop grand et massif pour ses dimensions modestes, et pour cause : elle dissimule à chaque fois un portrait, celui de l'héroïne de la nouvelle allemande, celui de la mère de mademoiselle de Malepeire,

---

<sup>677</sup> « Es besteht nämlich auf der taktilen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerken statt. » Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Sonderausgabe, 2003, XV, p. 39. Nous employons ici la traduction de Lionel Duvoy dans Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Editions Alia, 2013, p. 88.

que le héros amoureux et peintre amateur remplacera bientôt par celui de sa bien-aimée<sup>678</sup>. Dans les deux cas, donc, la gravure anglaise apparaît comme l'archétype de l'image domestique, celle que l'on a sous la main, qu'on ne regarde pas, dont on se sert seulement pour dissimuler quelque chose. Sans valeur intrinsèque, elle colmate, elle recouvre, comme un papier peint de qualité médiocre recouvre un passage dérobé ou un coffre-fort. C'est un trompe-l'œil, qui, une fois le dispositif révélé, disparaît — du moins en apparence, car les deux scènes que ces gravures donnent à voir n'ont pas été choisies au hasard : elles représentent à chaque fois la fuite de l'héroïne, Clarissa ou Jessica, de la maison paternelle, fuite qui annonce celle des héroïnes des deux nouvelles, mademoiselle de Malepeire avec un paysan qui la maltraite autant que Lovelace, le séducteur, maltraite Clarissa, et l'héroïne de la nouvelle allemande avec un officier français que son père, en bon Prussien (l'action se déroule pendant les guerres napoléoniennes) hait comme Shylock hait le chrétien Lorenzo dans la pièce de Shakespeare. Disparaissant derrière les portraits qu'elles dissimulaient, les deux gravures anglaises, ou plutôt leur sujet, réapparaissent implicitement dans la narration, au moment où se noue le drame. Dans les deux cas, elles annoncent la suite du récit : leur fonction est essentiellement narrative, doublement, puisqu'elles illustrent à la fois Shakespeare ou Richardson, et le ou la novelliste, créant par là même une forme de continuité, certes superficielle, entre les grands noms de la littérature anglaise et les feuilletons contemporains.

Cette continuité apparaît plus fortement encore dans la nouvelle allemande, à travers un second processus d'effacement de la gravure. En effet, le narrateur, ayant constaté que l'œuvre qu'il vient d'acquérir n'a aucune valeur, regarde à peine l'image — d'où l'absence de détails la concernant : son regard s'attarde en revanche sur la lettre, plus précisément sur la citation de Shakespeare accompagnant la gravure, citation qu'il se met immédiatement à traduire. Ce qui, dans l'œuvre, est intéressant et captive le narrateur au point de lui faire oublier ce qui l'entoure et de le plonger dans une profonde rêverie, c'est le texte de Shakespeare, cité deux fois, d'abord en anglais, puis en allemand, puisque le narrateur complète les quelques vers cités dans la lettre de la gravure en y ajoutant dans sa propre langue un autre extrait de la même scène. La langue du poète vient donc s'imposer dans le récit, éclipsant complètement la gravure, au point que ce sont ses vers qui font surgir les images de la pièce dans l'esprit du narrateur ; la lecture de la lettre fait surgir dans son esprit « une merveilleuse nuit de lune » et « la maison de Portia se matérialis[e] » devant lui<sup>679</sup>.

<sup>678</sup> Karl Seifert, *Aus einem Landstädtchen*, dans *Die Bayerische Landbote*, op. cit., p. 266 et Fanny [Charles] Reybaud, *Mademoiselle de Malepeire*, op. cit., p. 69-70.

<sup>679</sup> Karl Seifert, *Aus einem Landstädtchen*, dans *Die Bayerische Landbote*, op. cit., p. 257.

Cet effacement des images derrière les mots n'est pas surprenant dans le cas de gravures conçues dès l'origine pour illustrer un grand texte. La littérature de l'époque, cependant, offre d'autres exemples d'une telle disparition de l'image au profit d'un récit parfois bien éloigné de ce qu'elle représente : la gravure anglaise constitue alors le point de départ, le prétexte du déploiement de la parole. C'est le cas dans le seul roman du poète et dramaturge Julius Mosen, *Le Congrès de Vérone*, publié en 1842, récit historique où la politique de restauration européenne mais aussi la guerre d'indépendance grecque jouent un rôle essentiel. On suit un groupe de jeunes gens, un médecin de Vérone, sa sœur, une noble espagnole et un poète allemand, ce dernier arrivant un jour à l'improviste alors que les jeunes filles sont en train de regarder un album de gravures sur acier anglaises qui rassemble des vues pittoresques de l'Espagne et de la Grèce. L'une d'entre elles représente l'île de Scio, ce qui arrache une exclamation de pitié au jeune poète, prélude à son récit de la guerre d'indépendance et du massacre des populations grecques<sup>680</sup>. A nouveau, la gravure n'est pas décrite, on sait simplement qu'elle représente Scio ; à nouveau, l'attention des spectateurs se détourne immédiatement d'elle pour se concentrer sur le récit dramatique du poète, qui les fascine entièrement, et qui n'a que peu de rapport avec la vue pittoresque qu'elle représente sans doute. L'image n'est pas seulement anonyme et floue ; elle disparaît, là encore, sous les mots, comme un palimpseste dont la première écriture se devine encore, malaisément.

On trouve une utilisation semblable des gravures anglaises dans la littérature française. L'image du palimpseste s'impose ainsi également à la lecture d'un poème d'Auguste Vacquerie intitulé *Le Keepsake*, publié dans *Mes premières années de Paris* en 1872. Le poème met en scène un jeune homme courtisant une femme mariée après un dîner mondain, sous le prétexte de feuilleter un *keepsake* avec elle, en lui traduisant le texte anglais qui accompagne les gravures ; ces dernières, à nouveau des vues pittoresques, deviennent des pages blanches sur lesquelles le galant traducteur, qui se moque éperdument du *keepsake*, inscrit des mots doux :

« Un dessin d'un ton très-doux :  
Un ruisseau court sous des saules.  
Texte : 'Où vous procurez-vous  
La blancheur de vos épaules<sup>681</sup> ?' »

<sup>680</sup> Julius Mosen, *Der Kongress von Verona*, volume 1, Berlin, Duncker & Humblot, 1842, p. 136 et suivantes.

<sup>681</sup> Auguste Vacquerie, « Le Keepsake », dans *Mes premières années de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1872, p. 19-27, ici p. 23-24.

Plusieurs strophes se construisent ainsi sur une alternance humoristique entre la description des gravures anglaises et les vers de mirliton de l'amoureux : là encore, la spectatrice-lectrice cesse de regarder pour écouter son admirateur et l'image s'efface derrière l'art poétique, certes très relatif.

Ces quelques exemples montrent que la gravure anglaise est très souvent pensée en lien étroit avec la littérature, au point de disparaître. Littéralement ôtée du cadre pour révéler un récit dont elle est l'exergue, écartée par son spectateur au profit de l'œuvre poétique qu'elle illustre, ou palimpseste que s'approprie un personnage en verve, dans tous les cas, l'image est recouverte de mots.

## Conclusion de la deuxième partie

La présence des gravures anglaises en Allemagne contraste de manière radicale avec celle des originaux, sur plusieurs points : la chronologie, d'abord, puisqu'on en trouve en permanence, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> jusqu'aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ; les genres picturaux, tous représentés ; les classes sociales concernées, puisque la variété des techniques et des prix disponibles rend possible, dans la seconde moitié du siècle, une diffusion s'étendant aux classes populaires ; enfin, la bonne santé des réseaux de diffusion denses et bien organisés. Ces derniers font à nouveau apparaître la France, plus ponctuellement il est vrai que dans le cas de la réception allemande des originaux anglais, comme un espace intermédiaire, relais de diffusion entre les deux pays qu'elle relie et sépare. Ils mettent surtout en évidence l'importance fondamentale du monde du livre et de certains de ses acteurs particulièrement dynamiques dans la diffusion de ces images.

De fait, l'omniprésence des gravures anglaises s'explique par leur lien avec d'autres domaines de la vie culturelle, d'autres pratiques que la contemplation : la lecture — contrôlée dans le cas d'un lectorat féminin — la chasse, le voyage. L'usage que l'on en fait n'est pas toujours essentiellement artistique, et leur omniprésence sur le sol allemand s'accompagne aussi, bien souvent, d'une absence, celle de pans entiers de l'histoire de la peinture anglaise, du nom d'un ou de plusieurs artistes, d'un titre, d'une date, parfois même d'une nationalité ou d'une apparence précise. Si l'art de la gravure a souvent été comparé à une traduction, alors, comme le veut l'adage, elle trahit son original ; cette trahison, ici, prend des formes multiples, de sorte que la diffusion de l'art anglais par le prisme des gravures s'accompagne d'une forme de nivellement, d'une perte d'identité que résume bien l'imprécision des expressions *englische Stahlstiche* ou *englische Kupferstiche* qui reviennent si régulièrement dans les textes et recouvrent en fait des réalités différentes : il y a loin de l'épreuve rare de Woollett soigneusement conservée dans un portefeuille à la méchante gravure d'après Landseer qui décore un coin de cuisine populaire. La multiplication et le perfectionnement des techniques de reproduction, la démocratisation de l'accès aux images transforme progressivement la gravure anglaise en emblème de la décoration passe-partout. Passant partout, elle passe surtout inaperçue, ou est, justement, aperçue plutôt qu'observée avec attention, devenant le prétexte à la narration ou à la rêverie amoureuse dans les textes de fiction — sauf lorsqu'elle sert de support au travail critique et historique des spécialistes. En effet, l'écriture allemande de l'art

anglais s'élabore largement, c'est ce que les prochains chapitres s'attacheront à démontrer, à partir des gravures.



## Troisième partie. « German Compliments to British Art »

### Chapitre 6. Géographie de l'écriture

« Take, oh Steward, thrice they fee,  
I've been as ill as any Three<sup>682</sup> ! »

Cette chanson, non pas de marin, mais de passager ravi de retrouver la terre ferme après une traversée mouvementée, ouvre la série d'articles sur l'art anglais que le critique d'art allemand Emil Heilbut publie en 1887 sous le pseudonyme de Herman Helferich dans la revue *Die Kunst für alle*. Il n'est pas le premier commentateur à introduire son texte par ce topos du récit de voyage qu'est le voyage en mer et ses désagréments, pour la simple et bonne raison qu'écrire sur l'art anglais suppose d'emblée le déplacement, ou bien, pis-aller pratique, le recours à des sources indirectes disponibles sur le territoire allemand : la gravure, mais aussi les ouvrages déjà publiés sur le sujet.

C'est d'abord sous l'angle géographique que doit s'envisager la question de la réception critique et érudite de la peinture anglaise outre-Rhin, évidemment déterminée par l'accès aux œuvres, donc par l'espace de son écriture. La spécificité de la circulation des œuvres anglaises en Allemagne débouche, sauf exception, sur une alternative assez simple : l'élaboration immobile d'une critique et d'une histoire de l'art face aux reproductions des peintures, ou au contraire, une forme de nomadisme critique, les auteurs allant jusqu'aux œuvres si celles-ci ne vont pas jusqu'à eux.

La réception critique allemande de la peinture anglaise est donc à la fois marquée par l'omniprésence de la gravure et par le genre littéraire du récit de voyage, et ce de plusieurs manières. Non seulement les gravures permettent aux critiques qui ne sont pas allés en Angleterre, et n'ont donc pas vu les originaux, d'écrire, en se fondant au moins sur des images, aussi différentes soient-elles des peintures, mais elles demeurent aussi dans l'esprit des auteurs qui se rendent en Angleterre et découvrent les originaux après avoir vu les reproductions en

---

<sup>682</sup> Herman Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England, [1] », dans *Die Kunst für alle*, 1887-1888, p. 11.

Allemagne, influant inévitablement sur le jugement qu'ils porteront sur la peinture. D'autre part, les spécialistes écrivant sur l'art anglais empruntent la forme du récit de voyage pour publier leurs réflexions, et les nombreux Allemands cultivés, hommes ou femmes de lettre, linguistes ou philosophes, qui se rendent en Angleterre pour publier ensuite le récit de leur voyage, s'intéressent aussi au sujet. Ils intègrent volontiers à leur narration des passages plus ou moins perlés sur les collections qu'ils ont visitées, les tableaux qui leur ont plu ou déplu, ou, de manière plus synthétique, sur l'art anglais en général, ce dernier participant à la vision globale du pays que les voyageurs présentent à leurs lecteurs.

Les textes consacrés à la peinture anglaise constituent donc un ensemble très vaste, multiforme, dont l'ampleur ne garantit pas pour autant l'exhaustivité. Les formes mêmes des publications rendent les lacunes, les ellipses, les zones d'ombre inévitables. Soit elles favorisent l'accumulation d'impressions de voyage comme autant de vignettes venant illustrer un récit au hasard des pérégrinations, soit elles forcent au contraire l'auteur à esquisser à grands traits un panorama gommant les nuances et la complexité de la scène artistique anglaise, quand bien même les sources disponibles sont suffisamment nombreuses et précises.

## **I. Des textes et des gravures : une critique en noir et blanc**

On aurait pu s'attendre à ce que l'absence quasiment généralisée des originaux anglais outre-Rhin pendant la majeure partie du XIX<sup>e</sup> siècle entraîne le silence des commentateurs, privés d'objets à commenter : la formule lapidaire de Richard Muther évoquant l'idée reçue d'une incapacité anglaise qui entraînerait leur invisibilité<sup>683</sup> pourrait en tout cas le laisser penser. Or, il n'en est rien, la réception critique allemande étant tout au long de la période remarquablement abondante, et ce pour de multiples raisons. La première concerne la diffusion de la gravure : les reproductions remplacent les originaux non seulement au-dessus des cheminées des salons, mais aussi sur les tables de travail des auteurs qui pour une raison ou une autre – la difficulté du voyage peut être mentionnée, en particulier dans les premières décennies du siècle – ne se rendent pas en Angleterre. Elles leur offrent, à tout le moins, une trame sur laquelle broder leurs réflexions, parfois sur de longues pages. Mais pour les voyageurs aussi, les gravures jouent un rôle central : bien souvent, ils découvrent les originaux

---

<sup>683</sup> Voir note 1.

après avoir vu leurs reproductions en Allemagne, et le souvenir de la reproduction influe inévitablement sur leur perception.

### 1. Écrire devant des gravures

Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821)<sup>684</sup>, lui, ne s'est pas rendu en Angleterre pour rédiger le cinquième volume de son *Histoire des beaux-arts*, consacré à l'art anglais. Fiorillo, né à Hambourg, se forme à Bayreuth puis à Bologne, avant d'exercer comme professeur de philosophie à Göttingen. Son ouvrage tout entier se fonde sur des sources indirectes, en premier lieu des articles publiés dans la presse britannique et des ouvrages parus antérieurement, en particulier l'*Histoire de l'art en Angleterre* de Georg Forster parue en 1790, qu'il cite abondamment<sup>685</sup> ; il s'appuie aussi sur des reproductions, qui ne lui permettent pas, avoue-t-il par exemple lorsqu'il présente John Opie, de se prononcer sur le jugement de Forster concernant les chromatismes du peintre anglais<sup>686</sup>. De façon générale, les analyses de Fiorillo sont sans couleur, non seulement parce qu'il n'évoque quasiment jamais celles des peintures, mais aussi parce qu'il met à l'honneur, plus que les autres, les artistes dont les œuvres ont été largement reproduites : cette préférence est particulièrement flagrante dans le cas des paysagistes. Fiorillo consacre de longues pages aux peintres et aquarellistes topographes dont les paysages ont été reproduits dans des albums, comme William Gilpin, auteur de plusieurs ouvrages consacrés à la notion de pittoresque, ou Thomas et William Daniell qui ont parcouru l'Inde ; les notices qu'il consacre aux artistes se limitent parfois à la liste des dessins qui ont été gravés<sup>687</sup>. En ce sens, l'ouvrage de Fiorillo se rapproche par moments des lexiques à l'usage des amateurs de gravures publiés à l'époque.

C'est aussi le cas du monumental *Neues Allgemeines Künstlerlexikon* dont la publication est entreprise par Georg Kaspar Nagler entre 1835 et 1862 et qui ne peut se fonder que partiellement sur l'expérience directe de l'auteur : Nagler fait un usage très large des

---

<sup>684</sup> L'ouvrage de Fiorillo a été publié en 1808, mais il nous a semblé important de l'inclure dans l'analyse, dans la mesure où les auteurs qui lui succèdent s'y réfèrent très régulièrement.

<sup>685</sup> Voir Steffi Roettgen, « Fiorillo und die spanische und englische Kunst. Beobachtungen zu seiner Methode » dans Antje Middeldorf Kosegarten (dir.), *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*. Akten des Kolloquiums « Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen » am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11-13 November 1994, Göttingen, Wallstein Verlag, 1997, p. 370-388, ici p. 382 et suivantes. Steffi Roettgen met en avant la valeur de *compendium* qu'a l'ouvrage de Fiorillo, que l'on peut considérer comme une compilation des sources les plus intéressantes sur le sujet.

<sup>686</sup> Johann Dominicus Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Fünfter Band, die Geschichte der Malerei in Grossbritannien enthaltend*, op. cit., p. 672.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 718 et suivantes.

gravures, considérées à la fois comme des sources sur lesquelles s'appuyer pour écrire les notices, et comme des images que les lecteurs pourraient vouloir regarder ou acquérir. La notice consacrée à Turner, par exemple, met en scène l'auteur écrivant avec la reproduction du *Temple de Jupiter Panhellénien à Egine* sous les yeux, et est constituée pour partie de la liste des reproductions que l'on peut trouver des paysages du peintre<sup>688</sup>.

L'importance des reproductions pour l'histoire de l'art anglais telle qu'elle se développe en Allemagne est encore plus sensible dans des publications conçues autour des illustrations, comme les *Monuments de l'art* (*Denkmäler der Kunst*) publiés par Ernst Guhl et Wilhelm Lübke entre 1851 et 1856, présentés comme des « atlas » qui offrent non seulement une vision du monde artistique dans son ensemble, mais aussi un format monumental et allongé qui fait la part belle aux reproductions, des gravures sur bois, en fin de volume, à la suite de leur présentation dans le corps du texte. L'ouvrage est construit autour d'un choix d'œuvres représentatives des pays et des périodes évoqués, des *Denkmäler*, sélectionnés pour leur rapport à l'ensemble du sujet, le particulier, pour leur valeur exemplaire donc<sup>689</sup>.

Le quatrième volume de la série est consacré à l'art du XIX<sup>e</sup> siècle. Il présente dans ses deux chapitres sur la peinture anglaise quatorze tableaux, uniquement des scènes de genre, des peintures animalières et des paysages<sup>690</sup>. On peut s'étonner de ce choix, tant il est réduit : aucun des grands portraitistes anglais, pourtant connus en Allemagne, et dont Lübke reconnaît l'excellence dans la première notice consacrée à Charles Eastlake, n'est représenté, sans parler de Hogarth ou des peintres d'histoire : la valeur représentative de l'ensemble est donc questionnable. Il est en tout cas tributaire de diverses sources illustrées : la *Royal Gallery* publiée par les frères Finden à partir de 1839, d'où sont tirées les scènes de genre, et la revue anglaise *The Art Journal*, plus précisément les numéros des cinq années précédant la parution des *Denkmäler*, dont sont tirées toutes les gravures des paysages et celle du *Dr. Johnson dans l'antichambre de Lord Chesterfield*, d'Edward Matthew Ward. Seules les sources pour les deux

<sup>688</sup> Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, volume 21, Leipzig, 1835, p. 385.

<sup>689</sup> Voir au sujet de l'illustration dans les *Überblickswerke* et en particulier pour l'ouvrage de Lübke Katharina Krause, Klaus Niehr, « Überblickswerk », op. cit., en particulier p. 66-68.

<sup>690</sup> Les œuvres sont indiquées comme suit : *A Contadina Family Prisoners with Banditti* de Charles L. Eastlake ; *The Death of the Red Deer* de David Wilkie ; *Giving a Bite* de William Mulready ; *Scene from the Vicar of Wakefield* de Daniel Maclise ; *Doctor Johnson in the Ante-Room of the Lord Chesterfield Waiting for an Audience, 1748*, d'Edward Matthew Ward ; *The Taming of the Shrew* de Charles Robert Leslie ; *Dogs* de Edwin Landseer ; *Monkeys and Cats*, du même ; *The Pasture : Osborn*, de T. S. Cooper ; *The Cover Side*, de F. R. Lee ; *The Port of Leghorn*, d'Augustus Callcott ; *The Lake of Como*, de Clarkson Stanfield ; *On the Thames*, de J. M. W. Turner ; *The Ruined Temple*, de Richard Wilson. Ernst Guhl, Wilhelm Lübke, *Denkmäler der Kunst* (Band 4): *Die Kunstdenkmäler der Gegenwart*, Stuttgart, 1856, p. 36-37 et 41-42.

tableaux de Landseer, dont on peut supposer que les reproductions, largement diffusées sur le continent, sont facilement accessibles, ne sont pas nommées. C'est donc à nouveau par le biais de la gravure, et de la gravure exportée, puis reproduite pour le lecteur, qu'est écrite, au moins partiellement, l'histoire de l'art — un biais insuffisant selon certains érudits, comme Hugo von Blomberg qui, au début du chapitre sur la peinture anglaise dans la troisième édition du *Manuel de l'histoire de l'art depuis Constantin le Grand* de Franz Kugler publiée en 1867, avoue les limites de son propre discours, puisqu'il n'a pu voir les grandes expositions à Londres et Manchester qui lui auraient permis, « pour citer Waagen », de se convaincre sans préjugés de « l'excellence des productions anglaises, excepté dans le domaine de la peinture d'histoire<sup>691</sup>. » C'est en tout cas un biais insuffisant pour le lecteur de l'ouvrage, puisque les vignettes reproduites à la fin du volume (**Figures 48 et 49**) n'ont pas grand-chose de commun avec les gravures reproduites en pleine page dans l'*Art Journal*, et que leur reproduction n'a visiblement pas été vérifiée. Le paysage classique au bas de la page consacrée aux paysagistes anglais (**Figure 50**) ne reproduit pas, comme indiqué, *Un temple en ruine* (*A Ruined Temple*) d'après Richard Wilson, une gravure publiée dans l'*Art Journal* de 1854 (**Figures 51 et 52**, mais une autre gravure intitulée *La forteresse en ruine* (*The Ruined Fortress*) de Frederick James Havell (**Figure 53**). Cette dernière, publiée dans le premier volume du *Cabinet's Gallery of Pictures by the First Masters* d'Allan Cunningham en 1836<sup>692</sup>, reproduit un autre tableau de Wilson, *Llyn Peris et le château de Dobadarn* (*Llyn Peris and Dolbadarn Castle*) représentant une forteresse galloise. Cette erreur, pour anodine qu'elle puisse paraître, constitue un autre exemple de transfert artistique déformé ; elle contribue à l'effacement de la veine galloise de Wilson, que nous avons évoqué plus haut, en le présentant essentiellement comme un peintre de paysages italiens. La reproduction ne remplit donc que partiellement la fonction pédagogique et didactique qui est la sienne dans les manuels d'histoire de l'art. La circulation des gravures permet certes l'écriture d'une histoire de l'art anglais, mais cette dernière, comme son support, est infidèle.

## 2. Écrire devant des tableaux

Hugo von Blomberg cite Waagen, qui, lui, a été à Londres et à Manchester : l'histoire de l'art s'écrit aussi, très largement, grâce aux auteurs qui voyagent en Angleterre et voient les

<sup>691</sup> Hugo Freiherr von Blomberg, *Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Grossen. Dritte Auflage*, volume 3, Leipzig, Dunker & Humblot, 1867, p. 273.

<sup>692</sup> Alan Cunningham, *Cabinet's Gallery of Pictures by the First Masters of the English and Foreign Schools*, Londres, George & William Nicol, Hodgson & Graves, 1836, p. 55.

originaux. Leurs confrères, d'ailleurs, les citent abondamment. Si Fiorillo s'appuie sur l'ouvrage de Georg Forster, Nagler, lui, ne fait pas seulement référence à Fiorillo, mais aussi au livre que Gustav Friedrich Waagen a consacré pour partie, en 1837, aux collections de peintures anglaises. Dans sa notice sur Turner, il évoque en particulier la déception que Waagen a ressentie devant ses tableaux exposés à la Royal Academy, et que ce dernier exprime ainsi :

« Je cherchai également à voir les paysages du peintre Turner, si populaire, et connu dans toute l'Europe grâce à ses nombreuses compositions, souvent très réussies, dont les délicates reproductions sur acier ornent avec éclat les almanachs et autres ouvrages du même genre. Mais j'eus peine à en croire mes yeux en constatant, face à une vue du Ehrenbreitenstein et de l'incendie du Parlement (**Figure 54**), une manière si négligée, un manque de vérité si complet, comme je ne l'ai encore jamais vu<sup>693</sup>. »

Cet ébahissement face aux originaux de Turner n'est pas propre à Waagen, loin s'en faut. Nombreux sont les auteurs allemands qui tombent de haut en découvrant les peintures du paysagiste anglais lors de voyages en Angleterre (ou en une unique occasion, lors de l'exposition munichoise de 1845). Leur étonnement s'explique en partie par la différence, évoquée plus haut, entre les aquarelles reproduites dans les albums topographiques et ses peintures à l'huile, pensées indépendamment de la gravure et de l'exigence du pittoresque : l'*Incendie du Parlement* est un grand format où l'objet architectural, au sens propre, disparaît dans les flammes, où le spectateur assiste à la destruction des repères topographiques auxquels il est habitué dans les albums.

Néanmoins, ce n'est pas seulement le genre de l'œuvre, non plus vue pittoresque mais paysage ambitieux, qui pose problème, mais aussi, plus profondément, la technique, et la question de la couleur et de la ligne, la gravure faisant souvent disparaître la première et se fondant sur la seconde. Or, Turner est le peintre de la lumière, dont les audaces chromatiques sont dès la décennie 1820 critiquées par ses compatriotes qui froncent le nez devant son emploi du jaune jugé abusif<sup>694</sup>, mais aussi le peintre de la touche large et vibrante, des empâtements, de la dissolution des contours – ces contours que la gravure met inévitablement en avant. Le contraste est d'autant plus grand, et la confrontation retardée à l'original provoque presque

---

<sup>693</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, volume 1, Berlin, Nicolaische Buchhandlung, 1837, p. 423.

<sup>694</sup> Les critiques de l'époque s'en donnent à cœur joie en employant de nombreuses métaphores culinaires : Turner, troquant son habit d'académicien contre un vulgaire tablier de cuisine, devient ainsi le peintre de la moutarde, du curry, voire du jaune d'œuf. Voir Sarah Gould, « Le jaune chez Turner : Une étude matérielle », *XVII-XVIII* [Online], 75, 2018.

automatiquement incompréhension et déception, parce qu'elle succède à une première vision de l'œuvre que le contraste du noir et blanc et l'accentuation des lignes ont rendue plus nette, plus compréhensible donc : « Après avoir vu la reproduction de "Rain, Steam and Speed, The Great-Railway Western" que le *Art Journal* vient de publier, je ne m'attendais pas à ce que l'original soit aussi atroce<sup>695</sup> », écrit ainsi, horrifié, un correspondant des *Dioskuren* en 1860 (**Figures 55 et 56**). En cela, il rejoint l'opinion de plusieurs compatriotes de Turner : le discours selon lequel ses œuvres sont belles et compréhensibles sous forme de gravures est, si l'on en croit Ruskin, répandu en Angleterre<sup>696</sup>. On la retrouve aussi en France<sup>697</sup>.

Cette déception face à l'original, si elle est particulièrement vive devant les paysages de Turner, revient régulièrement sous la plume des auteurs allemands découvrant la peinture anglaise, sans distinction de genre ou d'époque. Même Landseer, le peintre anglais sans doute le plus populaire du milieu du siècle, et celui dont les gravures sont le plus diffusées en Europe, n'échappe pas au dépit des commentateurs, les reproductions ayant fait paradoxalement espérer à l'un d'entre eux, correspondant au *Dioskuren*, « plus de couleur » dans ses tableaux<sup>698</sup>. Le peintre d'histoire Benjamin West, explique un critique de la même revue, laisse quant à lui apparaître sur la toile des faiblesses techniques, de sorte qu'il vaut mieux regarder les reproductions pour apprécier l'œuvre<sup>699</sup>.

On peut considérer, somme toute, que ces réactions sont la conséquence logique de la découverte retardée des œuvres anglaises, après que leurs reproductions ont produit une impression durable dans l'esprit des spectateurs : la première appréhension de l'image est difficile à effacer, et, en outre, le noir et blanc de la plupart des gravures laisse le champ libre à l'imagination du spectateur, qui pare volontiers l'œuvre de toutes les qualités, l'embellit, et se trouve souvent déçu devant la réalité<sup>700</sup>. Les voyageurs allemands face aux originaux anglais

<sup>695</sup> : « Nach dem neulich vom Art-Journal gebrachten Stahlstiche "Rain, Steam and Speed, The Great-Railway Western", hatte ich mir das Original doch so arg nicht gedacht. » « Die internationale Kunstausstellung. IX. Nachtrag zu den Engländern » dans *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 43, p. 336.

<sup>696</sup> John Ruskin, *Ariadne Florentina. Six Lectures on Wood and Metal Engraving*, Keston, G. Allen, 1873, p. 11, cité dans Ulrike Kuper, *Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen*, op. cit., p. 128.

<sup>697</sup> Barthélémy Jobert évoque la même sensation de décalage des critiques français voyant les toiles de Turner à Londres après avoir vu les gravures des albums topographiques. Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 284.

<sup>698</sup> « Nach den bekannten Stichen würde man in seinen Bildern mehr Farbe erwarten, sieht sich aber in dieser einen Beziehung enttäuscht. » *Die Dioskuren*, 1857, Nr. 16-17, p. 154. Là encore, Barthélémy Jobert note des réactions semblables en France à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855, où les critiques voient les originaux de Landseer. Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 172.

<sup>699</sup> « Der Nachfolger Reynolds' auf dem Präsidentenstuhl der Londoner Akademie, B. West, ist am meisten durch seinen « Tod des Generals Wolf » bekannt ; ein Werk, das man jedoch besser im Stich als im Original ansieht, da es in technischer Beziehung sich nicht über die Mittelmässigkeit erhebt. » *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 29, p. 224.

<sup>700</sup> Ulrike Keuper parle à propos des gravures de *Verheissungen*, de promesses souvent déçues.

font en fait la même expérience que le narrateur de la *Recherche* face à l'église de Balbec, contemplant la décevante Vierge du porche que son imagination a embellie à loisir depuis qu'il en a vu les moulages en plâtre au musée du Trocadéro, en la plaçant hors de toute contingence matérielle, de tout risque de déperdition<sup>701</sup>.

On peut aussi penser que les spécialistes, plus habitués que d'autres à regarder des gravures, sont particulièrement sujets à ces superpositions d'impressions : l'exemple d'Emil Heilbut rendant compte de son voyage en Angleterre dans *Die Kunst für alle* est à cet égard particulièrement frappant, puisque sa description peu flatteuse, que le souvenir du mal de mer a peut-être rendu plus acerbe, des passagers du *steamer*, prend appui sur les caricatures de leurs compatriotes. Ainsi, celles que le dessinateur George du Maurier publie dans *Punch* à partir de 1865 semblent brusquement prendre vie sous le regard incrédule de l'Allemand : donnant à ses compagnons de voyage les noms des personnages ridicules de Du Maurier, Ponsonby ou Mr. George Midas, Heilbut déclare que le caricaturiste n'est après tout pas un caricaturiste, qu'il n'a pas forcé le trait et que ses inventions existent réellement<sup>702</sup>. Au-delà du trait d'esprit dont l'anglophobie se ressent dans la suite du texte, ces premières lignes sont caractéristiques de la manière dont le médium de la gravure détermine le premier contact des critiques avec l'Angleterre, ses habitants et ses œuvres : les îles britanniques semblent d'abord vécues en noir et blanc.

Mais le coup de griffe du critique des *Dioskuren* à l'encontre de Benjamin West témoigne aussi d'une conception de l'œuvre d'art anglaise que l'on retrouve avec une certaine régularité sous la plume des critiques allemands, et qu'il faut rapporter à la popularité des graveurs anglais outre-Rhin : si l'original est décevant, la meilleure façon de profiter d'une œuvre est de contempler sa reproduction. En d'autres termes, la copie améliore l'original. Cette idée semble se dessiner dans l'esprit des Allemands accablés par les couleurs vives ou le dessin négligé des peintures anglaises alors même qu'ils n'ont pas connaissance de gravures s'y rapportant, comme si la vue des tableaux faisait instantanément surgir l'image consolante de la reproduction dont la douceur du noir et blanc et la clarté des lignes viendraient apaiser le regard de l'amateur dépité : un critique de la *Illustrierte Zeitung* écrit en 1862 que les tableaux

---

<sup>701</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. Tome 2 : A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, volume 4, Paris, Gallimard, 1919, p. 75-76. Stephen Bann, qui parle du « moment déprimant de l'expérience viatique » pour évoquer l'épisode, le rapproche d'une autre déception proustienne, face à un autre porche, celui de la cathédrale de Rouen : Proust, après la lecture des *Sept lampes de l'architecture* de Ruskin, cherche longtemps une sculpture mentionnée par le critique anglais, avant de se rendre compte qu'elle est minuscule. La traduction de la reproduction et celle de la critique sont pareillement décevantes. Stephen Bann, « Proust, Ruskin, Stokes and the Topographical Project », dans Peter Brown, Michael Irwin (dir.), *Literature and Place, 1800-1900*, Peter Lang, 2006, p. 129-146, ici p. 132 et suivantes.

<sup>702</sup> Herman Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England, [1] », dans *Die Kunst für alle*, op. cit., p. 11.



de Landseer ont énormément gagné à être gravés, car le noir et blanc ne laisse pas deviner les couleurs « arbitraires » choisies par le peintre<sup>703</sup>. Ses compagnons de voyage assurent à Fanny Lewald que les paysages de Turner exposés à la National Gallery, et dont elle peine à identifier les sujets, feraient « de magnifiques estampes si on les gravait », ce qu'elle a d'ailleurs du mal à croire<sup>704</sup>. D'une certaine manière, la gravure apparaît comme une version épurée de la peinture, débarrassées de ses scories très matérielles : les pigments, étalés en touches trop épaisses, trop larges, aux couleurs trop vibrantes, du moins pour le goût des commentateurs. Ne resterait plus alors que l'essence de l'œuvre, c'est-à-dire son dessin.

Si les peintres anglais, dont les chromatismes choquent régulièrement les critiques continentaux, apparaissent comme les candidats idéals pour cette inversion du rapport entre original et copie, il convient de replacer les critiques allemandes à leur sujet dans un contexte plus global. On retrouve en fait très régulièrement cette idée dans les discours sur la gravure. Comme l'a montré Stephen Bann dans ses travaux sur la reproduction de la peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle, non seulement les critiques et les théoriciens s'interrogent sur la liberté du graveur et les améliorations qu'il peut apporter à l'original, mais les peintres eux-mêmes considèrent parfois le processus de reproduction comme une bonne occasion d'améliorer, ou plutôt de faire améliorer, leur œuvre par leur graveur : ainsi de Paul Delaroche avec le graveur Paolo Mercuri, dont la reproduction de *Lady Jane Grey au moment du supplice* est jugée supérieure à la peinture par plusieurs critiques<sup>705</sup>. La métaphore de la traduction, centrale dans cette réflexion, l'est d'autant plus que les auteurs qui s'en saisissent sont parfois des hommes et des femmes de lettres s'interrogeant eux-mêmes sur le statut de la traduction linguistique<sup>706</sup>.

Dans le cas anglais, ce ne sont pas seulement les couleurs vives qui suscitent ce genre de réflexions. Parfois, l'idée selon laquelle la gravure serait préférable à l'original naît du jugement opposé. Ainsi, les œuvres d'un autre paysagiste, Edward William Cooke, feraient

<sup>703</sup> « Die Kunstaussstellung aller Völker in London », *Illustrierte Zeitung*, 1862, Nr. 1017, p. 466.

<sup>704</sup> Fanny Lewald, *England und Scotland. Reisetagebuch*, volume 1, Berlin, Otto Janke, 1864, p. 142.

<sup>705</sup> Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, op. cit., p. 128 et suivantes et 136 et suivantes ; « Der Reproduktionsstich als Übersetzung », dans Simone Michel (dir.), *Der Pantheon auf magischen Gemmen. Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 6, Berlin, Akademie-Verlag, 2002, p. 43-76, en particulier p. 47-48. Ulrike Keuper a également montré la manière dont l'idée de l'amélioration par la gravure, ou tout au moins de la meilleure compréhension qu'elle rend possible, est régulièrement discutée, et ce dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle cite notamment les écrits du théoricien de l'art et traducteur Michael Huber, auteur dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle de plusieurs catalogues et encyclopédies dédiées à la gravure. Ulrike Keuper, *Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik*, op. cit., p. 120 et suivantes.

<sup>706</sup> Stephen Bann prend notamment l'exemple de George Sand, elle-même traductrice, qui propose une alternative selon le talent de l'écrivain ou du peintre : rester fidèle au génie et améliorer l'auteur médiocre. Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, op. cit., p. 128 ; « Der Reproduktionsstich als Übersetzung », op. cit., p. 47.

selon un critique des *Dioskuren* en 1857, « très bel effet une fois gravées », mais elles sont « insupportables peintes<sup>707</sup> ». En l'occurrence, le reproche est ici bien différent, puisque le critique, qui blâme la précision « photographique » des peintres anglais, déplore l'absence de coloris des paysages de Cooke, selon lui « secs et ennuyeux », justement à cause de cette fidélité au réel. Ce dernier expose sept tableaux à Manchester<sup>708</sup>, parmi lesquels nous avons pu identifier une vue de Venise, un homard et une marmite dans un paysage dont une version est conservée au Victoria & Albert Museum, et deux marines. Si ces dernières présentent des gammes de couleurs froides, bleu, bleu-gris, blanc, prudemment rompues par le jaune ou l'ocre des voiles ou de la plage, la même mesure chromatique ne s'applique pas dans le cas de la vue vénitienne, dont le ciel de crépuscule ou d'aurore est strié de nuages roses qui contrastent avec le bleu soutenu de l'azur, ni à la nature morte, dont le titre, pour cette version exposée à Manchester, met justement en avant un contraste chromatique marqué : *Rouge et Noir*. La critique assassine des *Dioskuren* donne donc au lecteur une image incomplète, sinon incorrecte, de l'œuvre d'Edward William Cooke, qui peut s'expliquer par la nécessité de résumer en quelques pages une exposition monumentale, dont l'auteur n'a d'ailleurs peut-être pas vu toutes les œuvres exposées.

Contribuant à la diffusion de ce lieu commun sur la peinture anglaise, de nombreux commentateurs font l'éloge des graveurs anglais au détriment des peintres, participant à l'inversion hiérarchique entre artistes allographes et autographes que l'on peut deviner dans certaines pratiques de collection. Plusieurs peintres anglais font ainsi figure de mauvais élèves dont les copies ont été corrigées par leurs camarades plus doués, les graveurs : à nouveau, comme l'a souligné Monika Wagner, Turner est une cible privilégiée, l'auteur de sa nécrologie parue en 1851 dans le *Deutsches Kunstblatt* allant jusqu'à insinuer perfidement qu'il doit les trois quarts de sa gloire au talent des ses graveurs<sup>709</sup>. Mais là encore, les autres peintres anglais font également les frais de cette comparaison défavorable, comme le montre une autre nécrologie, celle de Thomas Landseer dans la *Kunstchronik* en 1880, qui laisse entendre que ses reproductions ont une plus grande valeur artistique que les peintures tardives de son frère, aux coloris médiocres<sup>710</sup>.

<sup>707</sup> « ...dessen Bilder gestochen einen vortrefflichen Eindruck machen würden, als Gemälde aber kaum zu ertragen sind. » *Die Dioskuren*, 1857, Nr. 16-17, p. 154.

<sup>708</sup> *Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom, Collected at Manchester in 1857*, Londres, Bradbury & Evans, 1857, p. 322, 332, 345, 350.

<sup>709</sup> *Deutsches Kunstblatt*, 1852, Nr. 3, p. 27, cité par Monika Wagner dans « Augenreiz statt Herzenstiefe. Nationale Stereotypen in der deutschen Turnerrezeption des 19. Jahrhunderts », op. cit., p. 63.

<sup>710</sup> *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 15. 1880, p. 371.

De même, lorsque Johann Gottfried Abraham Frenzel remarque que le recueil de gravures *Sketches after English Landscape Painters* de Louis Marvy manque de variété, il n'accuse pas le graveur d'avoir gommé, par son style propre, les différences de style des peintres, mais bien les peintres eux-mêmes de pratiquer un art trop conventionnel, fondé sur la même recherche d'effets, de sorte que les paysages qu'ils peignent se ressembleraient tous, et auraient le caractère « artificiel » de l'aquarelle moderne. Marvy, lui, a fait selon Frenzel tout son possible, en termes de dessin, de traitement pictural, de réalisation intelligente : là encore, le graveur échappe à la critique tandis que les peintres sont jugés responsables de la médiocrité des images<sup>711</sup>. La critique de Frenzel pose question, dans la mesure où il n'a certainement pas vu les originaux gravés par Marvy : sa biographie ne fait état d'aucun voyage en Angleterre<sup>712</sup>. En outre, il ne mentionne pas les notices de Thackeray, qui présentent les différents peintres dont les paysages sont reproduits dans le volume. Enfin, il englobe dans son jugement des œuvres très différentes, en termes d'époques, de techniques, de motifs, et de manières, puisqu'on trouve dans le recueil des gravures d'après Richard Wilson et Gainsborough, actifs au XVIII<sup>e</sup> siècle, Constable et Turner, nés en 1775 et 1776, ou encore Richard Redgrave, né en 1804 ; d'après des huiles sur toile, des aquarelles ou des dessins ; des marines, des paysages vallonnés et forestiers (**Figures 57-69**). Or, si Marvy a varié les techniques, associant diversement l'eau-forte, l'aquatinte et le vernis mou, ce dernier étant particulièrement adapté pour rendre l'aspect crayonné des feuillages, les estampes unifient malgré tout l'ensemble, faisant disparaître non seulement les chromatismes, mais aussi la touche du peintre. L'aquarelle de Turner représentant *Linlithgow Palace* est ainsi traitée de manière aussi détaillée que les huiles sur toile de Richard Wilson, Gainsborough ou Constable : les figures et les animaux du premier plan à gauche, à peine esquissés sur l'aquarelle, apparaissent sur la gravure aussi détaillés que la végétation à droite (**Figure 70**), peut-être parce que Marvy s'est appuyé sur la gravure publiée en 1822 dans un volume d'illustrations des œuvres de Walter Scott (**Figure 71**)<sup>713</sup>. D'autre part, les contrastes lumineux des paysages, que Frenzel a peut-être à l'esprit en évoquant une recherche d'effet, sont nettement accentués dans les gravures.

<sup>711</sup> Johann Gottfried Abraham Frenzel, « Radirungen. *Sketches after English Landscape Painters by L. Marvy. London 1851* », dans *Deutsches Kunstblatt*, 1851, op. cit., p. 191.

<sup>712</sup> Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, 1907, p. 424-425.

<sup>713</sup> *Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland with Descriptive Illustrations*, by Sir Walter Scott, volume 1, Londres, 1824, p. 169.

Cette valorisation de la gravure anglaise au détriment de l'original n'est pas l'apanage des critiques allemands, et se retrouve sous la plume de leurs confrères français, à l'occasion d'expositions, mais aussi dans des réflexions plus générales sur la gravure anglaise, qui améliore selon eux grandement les portraits de Lawrence<sup>714</sup>, ou les tableaux de Daniel Maclise exposés à Paris en 1855, à l'occasion de l'Exposition Universelle. Selon Théophile Gautier, la peinture de Maclise est « si génialement anglaise » que « les yeux français ne [la] déchiffreront qu'avec peine » et « qu'elle aurait presque besoin, pour être entendue, d'être traduite par le burin<sup>715</sup> ». La métaphore de la traduction employée pour désigner la gravure prend ici un sens nouveau : non seulement le graveur traduit la peinture dans une langue nouvelle, avec un vocabulaire stylistique propre, mais ce faisant, il la rend intelligible, devenant ainsi un interprète nécessaire à la compréhension des œuvres par le public étranger. De même, la toile de Joseph Paton, *La Querelle d'Obéron et de Titania* (**Figure 72**) gagnerait beaucoup à être reproduite :

« Quelle délicieuse gravure ferait un de ces burins anglais, qui moient si bien l'acier, de la toile de M. Paton ! Les discordances et les aigreurs du coloris disparaîtraient pour ne plus laisser voir qu'une composition pleine de charme, de grâce et d'esprit, qu'on serait heureux de placer dans sa bibliothèque comme la meilleure traduction du *Songe d'une nuit d'été*<sup>716</sup>. »

On a ici une double traduction, qui, en passant du texte à l'image puis de la peinture à la gravure, fait à nouveau disparaître l'espace de l'exposition et de l'œuvre originale au profit de celui, décidément privilégié quand il s'agit d'art anglais, de la sphère privée et de l'illustration, heureusement débarrassée du coloris, sans que l'image perde en chatoiement et en brillant, grâce à la « moire » du burin. De même, si l'on en croit le dictionnaire Larousse en 1866, la plupart des peintures anglaises auraient « un coloris faux et déplaisant », tandis que les gravures brilleraient, « au contraire, par la légèreté de la touche, la finesse des nuances, la transparence et l'harmonie de la couleur<sup>717</sup> ». Le vocabulaire employé ici pour qualifier la

<sup>714</sup> On peut lire ainsi à propos d'un des graveurs du portraitiste : « Cousins, en interprétant plus que librement les œuvres de Lawrence, les complète et leur prête un charme fort avantageux à la réputation du peintre lorsqu'on ne connaît pas les originaux, mais qui, dans le cas contraire, doit servir principalement la réputation du graveur. » Henri Delaborde, « La gravure depuis son origine jusqu'à nos jours », dans *La Revue des Deux Mondes*, 1851, tome 9, p. 44. Barthélémy Jobert note également de semblables discours des critiques face aux tableaux de Wilkie et de Landseer. Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 241-242 et 271.

<sup>715</sup> Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 13.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>717</sup> « Gravure anglaise », dans Pierre Larousse, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Volume 1, Paris, 1866, p. 374.

gravure frappe tant il est pictural, soulignant d'autant la mise en valeur des graveurs, ces derniers apparaissant presque comme de nouveaux peintres.

## II. Des tableaux étrangers : critique d'art et récit de voyage

Les exemples cités pour illustrer l'importance de la gravure dans la perception des originaux anglais proviennent de sources variées — un feuilleton, des comptes rendus d'exposition, des récits de voyage — écrits par des critiques anonymes, des spécialistes reconnus, et une romancière, et évoquant plusieurs espaces : celui de l'exposition, mais aussi le pont d'un bateau à vapeur. C'est cette variété, découlant du lien fondamental entre récit de voyage et discours sur l'art, qu'il s'agit d'étudier à présent.

### 1. Érudits voyageurs...

Le premier article qu'Emil Heilbut consacre à l'art anglais en 1887 n'est pas seulement remarquable par son exergue présentant de façon humoristique le critique comme un voyageur soumis à rude épreuve ; il est en fait entièrement consacré au voyage. Aux derniers moments passés sur le bateau à vapeur tandis que Douvres apparaît à l'horizon, succèdent le débarquement, le trajet en train, et, enfin, l'arrivée à Londres<sup>718</sup>. Ces différentes étapes sont décrites avec une abondance de détails : le spectacle des falaises brillant au soleil, puis de la verte campagne anglaise aperçue par les fenêtres du train, la figure pittoresque du soldat anglais en pantalons rouges, le luxe des wagons de la compagnie des chemins de fer britanniques, beaucoup plus spacieux que les voitures allemandes, la foule des Londoniens à l'arrivée. Il s'agit ici de présenter au lecteur le pays étranger que l'auteur découvre et ses premières réactions, comme saisies sur le vif. La forme adoptée par Heilbut, celle de la lettre fictive, tout comme le présent de narration qui domine dans le texte, renforcent d'ailleurs l'impression d'une écriture spontanée, celle du voyageur couchant par écrit ses notes de voyage. Il s'agit aussi de poursuivre sur le ton donné par la chanson de marin, en insistant sur les fatigues causées par le voyage et en particulier par l'arrivée dans la capitale, ville tentaculaire et bruyante. La première lettre se conclut ainsi par l'évocation reposante de la chambre où est logé le critique, de son tapis vert qui étouffe le bruit des pas, et de la tasse de thé réconfortante

---

<sup>718</sup> Herman Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England, [1] », dans *Die Kunst für alle*, op. cit., p. 11-12.

posée sur la table recouverte d'une nappe blanche<sup>719</sup>. C'est seulement dans la deuxième partie de la première lettre, et on le suppose, après une bonne nuit de repos, que Heilbut aborde le sujet proprement dit de la série, l'art en Angleterre, avec la visite de la Royal Academy<sup>720</sup>. Mais il lui arrive par la suite de se détourner à nouveau de son sujet, comme submergé par ses impressions de voyage, la nouveauté de ce qu'il voit et la fatigue physique qu'il y a à visiter une ville inconnue. Le troisième article, consacré aux galeries d'art de New Bond Street, Bond Street et Piccadilly, décrit aussi les badauds qui se bousculent et la lassitude du critique déambulant sous un soleil de plomb et répugnant à quitter le côté ombragé de la rue<sup>721</sup>.

Cette manière de mêler le genre de la critique d'art à celui du récit de voyage est fréquente au XIX<sup>e</sup> siècle. On peut l'expliquer, au moins en partie, par la popularité du récit de voyage depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, popularité sur laquelle peuvent se fonder les calculs d'un auteur cherchant le succès : les lecteurs liront plus volontiers les analyses stylistiques des collections d'art d'un pays si elles sont enchâssées dans un récit pittoresque ou drôle leur donnant à voir ce qui leur est inconnu, plutôt que si elles se succèdent sans moments de respiration. Le plaisir de la lecture peut d'ailleurs correspondre à un plaisir de l'écriture alliant remémoration nostalgique et exercice de style. Il est en tout cas frappant de constater qu'en dehors du champ feuilletonnesque où se cantonne ici Emil Heilbut, les principaux ouvrages consacrés pour partie à l'art en Angleterre jusqu'au tournant du siècle empruntent beaucoup au genre du récit de voyage : en fait, ils se présentent comme tels, dans leur titre ou dans leur forme.

Le premier d'entre eux, paru en 1833, est le *Voyage artistique en Angleterre et en Belgique* de Johann David Passavant (1787-1841), peintre et historien de l'art<sup>722</sup>. Passavant, consciencieux, ne s'écarte que rarement de son sujet principal, la description des collections privées qu'il a visitées et qu'il intègre dans l'ouvrage sous forme de petits catalogues commentés, en y adjoignant les descriptions des demeures où sont conservées les tableaux et de leurs jardins, ou encore des curiosités architecturales et historiques de la région, comme Stonehenge<sup>723</sup>. Mais il se laisse parfois aller à raconter une anecdote concernant l'insolence d'un serviteur, ou, de façon cette fois plus approfondie, à décrire les cérémonies concluant l'année universitaire à Oxford et les soirées auxquelles il a assisté, l'évocation d'un concert de

---

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>720</sup> Herman Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England, [2] », dans *Die Kunst für alle*, 1887-1888, p. 21-26.

<sup>721</sup> Herman Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England, [3] », dans *Die Kunst für alle*, 1887-1888, p. 65-68.

<sup>722</sup> Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Dornthurms zu Frankfurt am Main*, op. cit.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 143.

musique allemande donnant lieu à une digression plus longue sur la diffusion de la culture allemande en Angleterre<sup>724</sup>. Le caractère hybride de l'ouvrage, du moins de sa partie consacrée à l'Angleterre, se reflète dans sa forme : dans les deux premières parties, le lecteur accompagne l'auteur dans ses déplacements, depuis Canterbury, la première halte avant Londres, jusqu'à Chatsworth. C'est dans la troisième partie que le parcours du voyageur s'efface devant une volonté de synthèse, Passavant se livrant à une présentation complète de l'art anglais depuis la Renaissance jusqu'à l'époque contemporaine, après avoir cité les principaux lieux d'exposition à Londres. Le critique voyageur, ici, laisse la plume, pour un chapitre, au regard englobant de l'historien de l'art.

Le modèle du récit de voyage est plus sensible encore dans les *Œuvres d'art et artistes en Angleterre et à Paris* que l'historien de l'art Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) publie entre 1837 et 1839<sup>725</sup>. Waagen, alors conservateur de la Königliche Gemäldegalerie de Berlin, parcourt l'Europe pour accroître ses connaissances scientifiques et muséographiques. Le voyage à Paris et en Angleterre est voué à la recherche, en l'occurrence aux visites des principales collections privées d'Angleterre, pour lesquelles l'historien de l'art s'est muni de nombreuses lettres de recommandation qui lui ouvrent les portes des grandes demeures anglaises<sup>726</sup>. La dimension scientifique de l'ouvrage, et le rôle essentiel que sa version anglaise a joué dans la modernisation des pratiques muséographiques en Angleterre, ont été précisément analysés par Émilie Oléron Evans, qui évoque également, sans s'y attarder, la recontextualisation à laquelle se livre l'auteur, soucieux de faire découvrir à ses lecteurs l'ensemble de la culture et de la société anglaises<sup>727</sup>. De fait, on est frappé, à la lecture de la table des matières, par ce qui semble être un joyeux désordre et correspond tout bonnement au rythme du voyage de Waagen, le récit suivant le canevas des lettres envoyées à son épouse et représentant d'ailleurs parfois l'auteur sur le point d'aller poster sa missive à la fin de la journée. Il consacre, par exemple, plusieurs passages distincts à la description des collections du British Museum, ce dernier ayant nécessité plusieurs visites à quelques jours d'intervalle<sup>728</sup>. D'autre part, il entrecoupe systématiquement les passages dédiés aux collections de peinture, et qui constituent le cœur de l'ouvrage, de descriptions circonstanciées du voyage en

---

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 170-172.

<sup>725</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, op. cit.

<sup>726</sup> Voir Alfred Woltmann, « Gustav Friedrich Waagen : eine biographische Skizze », dans Alfred Woltmann (dir.), *Gustav Friedrich Waagen, Kleine Schriften*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1875, p. 1-53, ici p. 16 et suivantes.

<sup>727</sup> Émilie Oléron Evans, « Gustav Friedrich Waagen et l'institutionnalisation des « trésors de l'art » en Grande-Bretagne », op. cit.

<sup>728</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, volume 1, op. cit., p. 71 et suivantes, 97 et suivantes, 132 et suivantes.

lui-même, désagréments et agréments mêlés. Comme Heilbut, il consacre plusieurs pages au « Reiseungemach », à l'épreuve qu'a constitué la difficile traversée de la Manche, et au mal de mer dont il a souffert<sup>729</sup> ; à ce topos viennent s'ajouter ceux du voyage sous l'orage et du wagon bondé. Mais il décrit également, beaucoup plus fréquemment que ne le fait Passavant, les joyeuses mondanités qui émaillent son séjour en Angleterre, peut-être parce qu'il dispose d'un carnet d'adresses plus fourni que celui de son prédécesseur ; il est, en tout cas, invité partout, à petit-déjeuner chez le peintre Charles Eastlake, à dîner chez le duc de Sussex et dans la City, ou au bal du duc de Devonshire. Ces expériences, qu'il décrit avec force détails, lui donnent l'occasion de se livrer à des développements sur des sujets aussi divers que le goût des Anglais pour la musique allemande qu'interprète la Malibran – on peut penser ici que les digressions de Passavant l'ont influencé –, la beauté des dames croisées au bal, et, surtout, la cuisine, objet de longues digressions, au cours desquelles il évoque, dans une veine héroï-comique, la qualité du *roastbeef* qui « émerge magnifiquement, tel une roche primitive, dans notre époque moderne » et qu'il compare aux succulents morceaux d'échine servis dans les banquets homériques, et celle du *plumpudding*, ce plat national qui « lui aussi, a quelque chose de noble » et de primitif, comme un « puissant conglomerat géologique » symbolisant de surcroît, si l'on en croit Waagen, la fusion des langues allemande et française qui définit la langue anglaise : les raisins secs représentent selon lui la France et la farine, l'Allemagne<sup>730</sup>.

Cette variété des sujets abordés répond visiblement à la volonté de respecter les conventions d'un genre littéraire, celui du récit de voyage, souvent envisagé, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, dans une perspective didactique, voire scientifique – il s'agit d'instruire le lecteur en lui donnant à voir tout ou partie des caractéristiques du pays que l'on découvre – mais aussi dans une perspective romanesque, qui implique un art de la narration, du rebondissement, du détail saillant ou de l'anecdote savoureuse. Waagen remplit ce cahier des charges en livrant au lecteur à la fois des réflexions générales sur le paysage anglais ou l'économie du pays, et des passages où les figures croisées pendant le voyage deviennent, sous le regard du voyageur étranger, des personnages de romans. C'est le cas à Bath où l'historien de l'art, attablé dans un *coffeehouse*, assiste médusé au *luncheon* d'un *gentleman* très gros et très gourmand, et après avoir gratifié son lecteur d'une leçon de choses sur la physionomie des maigres et des gros en Angleterre, transforme, à nouveau dans une veine héroï-comique, son voisin de table en ogre rabelaisien, ou plutôt en réincarnation particulièrement vorace de John Bull, la personnification haute en

<sup>729</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, volume 1, op. cit., p. 9 et suivantes.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 357, 240 et suivantes, 268 et suivantes, 275, 305.



couleur du peuple anglais<sup>731</sup>. Ces morceaux de choix, visiblement écrits avec un certain plaisir, le sont aussi pour plaire au lecteur – en l’instruisant – et contrastent nettement avec les commentaires des collections privées, dont la forme, moins soignée, correspond à celle des comptes rendus d’expositions : une simple énumération de titres, auxquels s’ajoutent parfois les numéros attribués aux œuvres.

A la lecture du récit de Waagen, on est d’ailleurs saisi par la manière dont le plaisir esthétique du spécialiste découvrant les grandes collections privées du pays répond à celui, tout aussi vif, ressenti pendant les concerts de musique italienne auxquels il assiste, devant un beau paysage anglais ou une jolie femme, au plaisir intellectuel et mondain de la discussion avec des artistes et des poètes affables et cultivés, ou à celui de la bonne chère, l’historien de l’art, visiblement bon vivant, ne tarissant pas d’éloges sur la qualité de la cuisine anglaise. La correspondance de ces divers agréments est soulignée par le vocabulaire pictural employé par Waagen pour vanter les charmes d’une jeune fille qu’on lui présente au cours d’une soirée et dont le visage offre la pureté d’un profil de Raphaël, ou ceux de la campagne anglaise au couchant, le paysage se transformant en un tableau du Lorrain qu’il a tout loisir d’admirer au cours d’un dîner à Richmond où il est assis face à la fenêtre, sa maîtrise de l’anglais ne lui permettant pas de suivre toute la conversation<sup>732</sup>. Ici, les maîtres anciens que les aristocrates anglais collectionnent à foison, et que Waagen passe ses journées à étudier, réapparaissent de façon spontanée pendant les moments de détente de l’historien de l’art : juste avant d’admirer ce panorama digne de Claude depuis la colline de Richmond, il a vu à Grosvenor House, dans la collection du marquis de Westminster, deux tableaux du peintre français, représentant justement un paysage au soleil levant et un autre au crépuscule. Il a trouvé la lumière de ce dernier particulièrement magnifique<sup>733</sup> : peut-être l’a-t-il encore à l’esprit à Richmond. Cette correspondance du plaisir esthétique et des autres plaisirs du voyage transparaît également dans l’enchaînement harmonieux des passages : la description des collections de Corsham House est par exemple immédiatement suivie de l’évocation tout aussi minutieuse du déjeuner préparé par la gouvernante du manoir préoccupée par le « salut culinaire et artistique » de l’auteur ; le

<sup>731</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, volume 2, op. cit., p. 342 et suivantes.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 72 et 134-135.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 126. Ils sont répertoriés dans le catalogue de la Grosvenor House sous les titres *Landscape : Morning. The Rise of the Roman Empire* et *Landscape : Evening. The Decline of the Roman Empire. A Catalogue of the Pictures art Grosvenor House in London ; with Etchings from the Whole Collection Executed but Permission of the Noble Proprietor and Accompanied by Historical Notices of the Principal Works*, Londres, 1820, p. 24. Connus à présent sous les titres *Pastoral Landscape with the Arch of Titus* et *Coast Scene with the Landing of Aeneas*, ils sont tous deux en mains privées. Martin Sonnabend, Jon Whiteley (dir.), *Claude Lorrain. The Enchanted Landscape*, Oxford, Farnham, Surrey, Ashmolean Museum, p. 30-33.

menu, gigot et tarte aux pommes, est uniquement indiqué, précise Waagen, qui craint peut-être qu'on lui reproche un certain manque de sérieux, pour donner au lecteur un aperçu des habitudes alimentaires des Anglais de la classe laborieuse<sup>734</sup>.

Si craintes il y a, elles sont justifiées, car ces digressions culinaires ne sont visiblement pas du goût de certains auteurs anglais qui proposent un compte-rendu du livre ou l'évoquent au détour d'une page : interloqués par le lyrisme et la minutie avec lesquelles Waagen évoque pudding et rôti, ils ne manquent pas d'ironiser sur la frivolité de tels sujets<sup>735</sup>, qu'il aurait pu aussi bien analyser en restant en Allemagne, sous-entendent que le digne historien de l'art a abusé des bonnes bouteilles de l'éditeur John Murray, chez qui il était invité, puisque son hôte et un autre convive l'ont raccompagné chez lui, et s'étonnent qu'il ne soit pas question, dans la lettre suivante, de *sodawater*, le remède contre la gueule de bois<sup>736</sup>. Plus sérieusement, le peintre d'histoire Benjamin Robert Haydon, vexé par le jugement sévère que Waagen porte sur la peinture d'histoire anglaise, estime que l'érudit aurait mieux fait de se concentrer sur les peintures au lieu de dissenter sur la qualité des gigots qu'il a dégustés<sup>737</sup>. En 1854, à l'occasion de la parution de la nouvelle version anglaise, un critique de l'*Athenaeum* déplore lui aussi la superficialité de l'ouvrage, gâché par ces « trivialités à la Pepys » et par son organisation chronologique et géographique qui fait la part belle aux déplacements de l'auteur autant qu'à ses visites : « en l'état, l'ouvrage ressemble à un simple carnet de notes qu'on aurait publié, plutôt qu'aux résultats soigneux et consciencieux d'une longue étude sur l'état actuel de l'art anglais<sup>738</sup>. » La référence à Samuel Pepys, diariste célèbre ayant tenu la chronique de sa vie et notamment de ses plaisirs à partir de 1660<sup>739</sup>, le montre bien : c'est le caractère essentiellement hybride du livre de Waagen qui pose problème.

De fait, le récit de voyage est un genre protéiforme, « ouvert, diffus, un genre sans lois<sup>740</sup> », ou plutôt une forme malléable, si peu définie que tous les genres la traversent<sup>741</sup>.

---

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 318-319.

<sup>735</sup> « Art and Artists in England », *The Quarterly Review*, 1838, p. 157-158.

<sup>736</sup> « Works of Art and Artists in England », *The Examiner*, 1838, Nr. 1578, p. 259.

<sup>737</sup> Benjamin Robert Haydon, « The Kunst-Blatt. To the Editor of the Spectator », *The Spectator*, 1842, Nr. 753, p. 1170.

<sup>738</sup> « The book wants weeding of these Pepys-like trivialities, and crushing up into shape. It would be better, too, if the arrangement consisted rather in subject than place [...] At present, the work has too much the air of a mere note-book published, rather than the careful and laborious results of a long investigation into the existing state of the English art. » Voir « Treasures of Art in Great Britain », dans *The Athenaeum*, 1854, Nr. 1383, p. 517.

<sup>739</sup> Samuel Pepys, *The Diary of Samuel Pepys. A new and complete transcription edited by Robert Latham and William Matthews*, 11 volumes, Londres, The Folio Society, 2003.

<sup>740</sup> Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage » dans Marie-Christine Gomez-Géraud (dir.), *Les Modèles du récit de voyage. Littérales*, 7, 1990, p. 14.

<sup>741</sup> Andreas Motsch, « La relation de voyage : itinéraire d'une pratique », dans *Analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, volume 9, Nr. 1, hiver 2014, p. 216.

L'historien de l'art peut s'y autoriser plus de libertés que dans d'autres formats d'écriture. Didactisme gastronomique ou souvenir gourmand, l'exemple de Waagen souligne en tout cas la manière dont l'expérience artistique de l'historien de l'art et le plaisir de l'érudition viennent s'inscrire, tout naturellement à ses yeux, moins à ceux des critiques anglais, dans une pratique tout compte fait très hédoniste du voyage.

## 2. ... et voyageurs érudits

Dans la préface de son *Histoire des beaux-arts au XIX<sup>e</sup> siècle*, parue en 1858, l'historien de l'art Anton Springer s'irrite de la prolifération des ouvrages sur des sujets artistiques, les simples amateurs s'arrogeant le droit de rendre publiques les opinions qu'ils se sont forgées face aux œuvres d'art : si l'art, en tant qu'il est universellement accessible, fait naître en chacun des réactions et des opinions différentes, bonnes ou mauvaises, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille les donner à lire au reste du monde, et à ce déluge d'impressions particulières, donc d'inexactitudes ou d'erreurs, à cette invasion de la subjectivité, les scientifiques se doivent d'opposer une vision logique et historique<sup>742</sup>. Ces premières lignes, qui servent de justification à l'entreprise de Springer, soulignent deux aspects essentiels des discours sur l'art tels qu'ils se pratiquent au XIX<sup>e</sup> siècle : d'une part, le caractère encore balbutiant de l'histoire de l'art qui commence tout juste à se constituer en discipline universitaire<sup>743</sup>, d'autre part, et en conséquence, le statut relativement flou des commentateurs.

Le champ de la critique d'art est encore très marqué par cette indétermination. Les auteurs des comptes rendus d'expositions sont souvent des professionnels de la sphère artistique, des historiens de l'art reconnus comme Franz Kugler ou Ernst Förster, qui publient par ailleurs des ouvrages de grande ampleur sur l'art grec, allemand, italien ou européen<sup>744</sup>, mais on trouve aussi souvent de simples connaisseurs qui font par ailleurs de brillantes carrières ecclésiastiques, comme Georg Heinrich Merz, des spécialistes dans d'autres champs culturels, comme Johann Valentin Adrian, professeur de philologie à Göttingen, ou des romanciers comme Theodor Fontane. Certaines figures sont difficilement classables, tel un Athanase Raczyński tardivement reconnu en tant qu'historien de l'art, sa position de diplomate prussien

---

<sup>742</sup> Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, Leipzig, Brockhaus, 1858, p. VI-VII.

<sup>743</sup> La première chaire d'histoire de l'art est créée à Bonn en 1852 et occupée par Springer.

<sup>744</sup> Voir par exemple Ernst Förster, *Geschichte der deutschen Kunst : Von Anfang des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts*, 3 volumes, Leipzig, Weigel, 1851-1855 ; *Geschichte der italienischen Kunst*, 3 volumes, Leipzig, Weigel, 1869-1878 et Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 volumes, Berlin, Duncker und Humblot, 1837.

fréquentant les cours de Lisbonne ou Madrid ayant contribué à occulter ses ouvrages sur l'art allemand ou portugais<sup>745</sup>.

Mais en ce qui concerne la réception critique de la peinture anglaise en Allemagne, plus précisément des originaux anglais, la porosité du monde des beaux-arts et des autres sphères professionnelles et culturelles est accentuée par le rôle essentiel du voyage, non seulement parce que les spécialistes, comme nous l'avons vu, se rendent sur place pour découvrir les peintures, mais aussi parce que les nombreux représentants de la bourgeoisie éclairée, la *Bildungsbürgertum*, publiant les récits de leurs pérégrinations au cours du XIX<sup>e</sup> siècle s'intéressent, ponctuellement ou plus systématiquement, aux beaux-arts, et ce de deux manières différentes, selon la forme qu'ils donnent à leur ouvrage. Ils peuvent faire simplement le récit fidèle, sinon tout à fait linéaire, de leur séjour, et reproduire ainsi la temporalité du voyage dans le livre, ou bien considérer la littérature viatique comme une entreprise didactique et scientifique, et offrir au lecteur une étude systématique de la vie en Angleterre. Dans les deux cas, la peinture, soit parce que les musées et les collections privées font partie du vocabulaire touristique qui se définit à cette époque, soit parce que les beaux-arts sont un aspect parmi d'autres de la culture d'un pays, fait régulièrement l'objet de développements plus ou moins longs.

Dans le récit du périple qu'elle effectue en Angleterre et en Écosse au début de la décennie 1860, et dont la forme, celle du journal de voyage, respecte la temporalité de ses déplacements, Fanny Lewald décrit ainsi sa visite de la National Gallery, après avoir présenté brièvement les deux grandes caractéristiques de l'art anglais, à savoir la supériorité des sculpteurs sur les peintres, et des peintres des genres modestes sur les peintres d'histoire<sup>746</sup>. On est frappé par la prudence avec laquelle l'auteure expose son jugement, pourtant largement partagé par les commentateurs allemands de l'époque, puisqu'elle prend soin d'ajouter qu'elle peut se tromper, et que ce qu'elle écrit ici ne doit pas être considéré comme un jugement valide, mais comme le résultat d'une première et vive impression<sup>747</sup>. C'est d'ailleurs la notion qui prédomine dans sa description des tableaux qui lui plaisent, de ceux qui ne lui plaisent pas du tout, notamment les paysages de Turner, ou de John Martin, ces derniers produisant sur elle

---

<sup>745</sup> France Nerlich, « RACZYNSKI, Athanase (comte) », notice dans Philippe Sénéchal, Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, publication numérique, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/raczynski-athanase-comte.html>.

<sup>746</sup> Fanny Lewald, *England und Schottland. Reisetagebuch*, volume 1, op. cit., p. 125 et suivantes.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 125.

« une impression aussi faible que les vicissitudes subies par le *Juif errant*<sup>748</sup> », et de ceux qui la frappent sans lui plaire. L'ancrage de la visite dans l'expérience très concrète du voyage est souligné par la même continuité, observée dans l'ouvrage de Waagen, entre le plaisir esthétique et celui plus roboratif d'une halte dans la pâtisserie faisant face à la National Gallery pour y goûter les spécialités anglaises<sup>749</sup>.

La manière dont l'auteure souligne en permanence la subjectivité du jugement qu'elle porte sur les œuvres ne concerne d'ailleurs pas seulement les beaux-arts, mais l'ensemble de son récit. Elle justifie dans la préface son entreprise de rédaction par la simple valeur de l'expérience vécue, le regard posé sur le monde étant toujours riche d'enseignement, quelle que soit l'identité du spectateur et le but qu'il poursuit (en l'occurrence le repos et le plaisir) :

« Il ne me serait jamais venu à l'esprit de consacrer un ouvrage à l'Angleterre expliquant les conditions internes de son existence. Mon séjour insulaire était trop court et mes connaissances insuffisantes. Je n'avais poursuivi aucun but précis en voyageant, mais simplement voulu me détendre et m'amuser. Je crois cependant que j'en ai tiré une forme d'enseignement, celui que la vie offre partout à celui qui garde l'esprit et les yeux ouverts<sup>750</sup> ».

On trouve également un chapitre sur l'art en Angleterre dans les *Tableaux anglais* (*Bilder aus England*) que le linguiste et traducteur Johann Valentin Adrian publie à partir de 1828<sup>751</sup>, et dans l'*Été à Londres* de Theodor Fontane, paru une bonne vingtaine d'années plus tard<sup>752</sup>. Les deux ouvrages ont été publiés pour partie dans la presse sous forme de feuilleton, culturel dans le cas de Fontane, correspondant de la *Preussische Zeitung*, plus spécifiquement artistique dans celui d'Adrian, dont l'analyse des tableaux de John Martin paraît en 1823 dans le *Kunstblatt*<sup>753</sup>. Ils sont également relativement similaires dans leur structure. L'*incipit* maritime, qui se déploie sur cinq chapitres chez Adrian, ouvre dans les deux cas sur un éventail de chapitres variés dans leur forme et dans leur sujet : les deux auteurs alternent des évocations générales sur un thème donné, Londres à différentes saisons et heures du jour et de la nuit pour

---

<sup>748</sup> « Solche Bilder wirken aber auf mich eben so wenig als die Schrecken und Schauder des *juif errant*. » *Ibid.*, p. 141.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

<sup>750</sup> « Ein Werk über England zu schreiben, das Aufschluss gäbe über die inneren Bedingungen seiner Existenz, konnte mir nicht einfallen. Mein Aufenthalt auf der Insel war dafür zu kurz, meine Kenntnisse nicht zulänglich. Ich selbst hatte keinen bestimmten Zweck bei dieser Reise verfolgt, sondern nur Erholung und Genuss gesucht. Dennoch glaube ich, dass mir Belehrung mancher Art geworden, wie das Leben sie aller Orten für den Menschen bietet, der mit offener Seele und mit offenem Auge seine Strasse geht. » *Ibid.*, p. VIII.

<sup>751</sup> Johann Valentin Adrian, *Bilder aus London*, volume 2, Francfort, Sauerländer, 1828.

<sup>752</sup> Theodor Fontane, *Ein Sommer in London*, op. cit.

<sup>753</sup> « Bemerkungen über bildende Kunst in England », dans *Das Kunstblatt*, 1823, Nr. 103, p. 409 et suivantes.

Adrian, les bâtiments publics ou les musiciens pour Fontane, avec des chapitres reprenant la linéarité du récit de voyage et offrant au lecteur le résumé d'une excursion à la campagne ou la vision d'un vieillard pittoresque rencontré à Dulwich College. Dans les deux cas, enfin, le chapitre consacré aux beaux-arts se présente comme un recueil d'impressions, fruits de l'observation du voyageur flânant dans les musées comme dans les rues.

Et c'est d'ailleurs dans la rue qu'Adrian commence son étude de l'art anglais, en regardant les vitrines des marchands d'art et d'estampes situés sur le Strand, non loin de son logement : l'espace ouvert de la flânerie, du tourisme, plus immédiatement visible que celui du musée, intègre naturellement la question des beaux-arts au récit, tout comme la référence à l'adresse londonienne de l'auteur<sup>754</sup>. D'autre part, ce dernier rappelle constamment à son lecteur l'espace et la temporalité du voyage, en se mettant physiquement en scène devant les tableaux, et en insistant sur la matérialité de l'expérience artistique : les tableaux de Thomas Lawrence sont accrochés trop haut pour qu'on puisse les regarder à son aise, par exemple<sup>755</sup>.

Néanmoins, le caractère visiblement subjectif du choix des tableaux et de leur présentation, l'ancrage des analyses dans le genre du récit de voyage, se doublent par moments d'une volonté de synthèse, de présenter l'art anglais dans son ensemble – ainsi des premières pages où l'évocation des marchands d'art est l'occasion d'un développement sur le caractère jugé mercantile de l'art anglais – tandis que les jugements sur la valeur esthétique des tableaux sont prononcés avec une assurance remarquable. On note par exemple les assertions globales sur la pratique artistique anglaise, auxquelles le présent de vérité générale et les verbes d'état confèrent une valeur de proverbe<sup>756</sup>, qui contribuent à asseoir la légitimité scientifique de l'auteur devenu critique d'art.

Dans le cas de Fontane, le regard subjectif de l'amateur se laissant aller librement aux impressions, aux émotions que les tableaux suscitent en lui guide plus nettement encore la rédaction du chapitre sur l'exposition de la Royal Academy. Carmen Aus der Au a pointé du doigt l'importance du contexte éditorial pour la critique de Fontane : l'écrivain se plie au style du feuilleton qui privilégie un ton léger et spirituel, celui d'une conversation distrayante, alliant « l'esthétique au subjectif<sup>757</sup> ». L'impression personnelle, comme le souligne Carmen Aus der

---

<sup>754</sup> Johann Valentin Adrian, *Bilder aus London*, volume 2, op cit., p. 222.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 225 et 243.

<sup>756</sup> Un exemple parmi d'autres : « Pour le dire en un mot, l'art anglais est le serviteur vénal des besoins actuels... » ; « Um es in einem Wort zu sagen, die englische Kunst ist die feile Dienerin der Bedürfnisse des Tages... ». *Ibid.*, p. 224.

<sup>757</sup> Hildegard Kernmayer, « Sprachspiel nach besonderen Regeln : Zur Gattungspoetik des Feuilletons », *Zeitschrift für Germanistik*, volume 22, Nr. 3, 2012, p. 509-523, ici p. 515, cité dans Carmen Aus der Au, *Theodor Fontane als Kunstkritiker*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 145.

Au, prend d'ailleurs le pas sur le médium artistique lui-même qui semble n'avoir qu'une importance relative : ainsi dans l'évocation de *Charlotte Corday conduite à l'échafaud* de Edward Matthew Ward, où Fontane se réfère à ses connaissances historiques et s'identifie de manière très émotionnelle à la figure de Charlotte<sup>758</sup>. De fait, il n'est à aucun moment question de gammes chromatiques ou de composition ; Fontane retranscrit pour le lecteur l'émotion qui l'a saisi, au point de lui faire oublier la planéité de la toile, abolir la frontière entre l'espace réel et celui, fictionnel, de la toile, saisir la main tendue d'un des personnages pour entrer dans le tableau et tomber à genoux devant Charlotte<sup>759</sup>.

Cette manière de nier la médialité de l'œuvre est encore plus nettement visible au début du chapitre, dès le premier tableau évoqué par Fontane : il s'agit du portrait de la comtesse de Kintore par Francis Grant, qui lui procure une vive émotion, non parce qu'il témoigne d'un talent particulier, mais parce que la comtesse est merveilleusement belle. Non seulement il ne parle pas des caractéristiques formelles de l'œuvre, mais il ne cite jamais, au cours du long paragraphe qu'il consacre au tableau, le nom du peintre. Il s'attarde en revanche longuement, et avec une certaine autodérision, sur la fascination qu'exerce sur lui la belle Anglaise, comme si cette dernière se trouvait devant lui en chair et en os ; c'est cette fascination du poète pour une aristocrate qui l'amène naturellement à évoquer le tableau de William Powell Frith illustrant un thème semblable, que nous avons évoqué plus haut : *Pope déclarant son amour à Lady Montagu*<sup>760</sup>.

C'est donc de la rêverie du narrateur, plus sentimentale et romanesque qu'esthétique, que naît la description de l'exposition. Fontane se fonde uniquement, comme il le reconnaît volontiers, sur l'impression profonde que les tableaux lui ont faite<sup>761</sup>, impression immédiatement traduite en termes narratifs et non pas picturaux. Devant les tableaux de la Royal Academy, il écrit en feuilletonniste, en homme sensible à la beauté des femmes aussi, mais plus profondément peut-être, en narrateur, en romancier sensible au destin ou à la physionomie remarquable des personnages, au point de vouloir se mêler à leur vie : le texte est conçu comme un tête-à-tête avec les œuvres qui exclut quasiment les peintres pour ne garder que le sujet. Si Fontane, ici, fait œuvre de critique, c'est en revenant à l'acception du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fonde justement la critique sur l'affirmation de la subjectivité du spectateur<sup>762</sup>.

---

<sup>758</sup> *Ibid.*

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 96-97.

<sup>760</sup> Theodor Fontane, *Ein Sommer in London*, op. cit., p. 96.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 98-100.

<sup>762</sup> Voir à ce sujet Hubertus Kohle, Stefan Germer, « Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte », dans

Le contexte éditorial, on l'a vu, est central, et les articles que Fontane publie dans les *Dioskuren* à l'occasion de la *Jubiläumsausstellung* de Manchester en 1857 sont rédigés dans un tout autre registre. Le genre est différent, il ne s'agit plus d'un récit de voyage publié en feuilleton mais du compte rendu d'une exposition spécifique, et Fontane délaisse la redingote du voyageur-flâneur pour endosser l'habit plus austère du critique. Néanmoins, dans la préface du deuxième ouvrage qu'il consacre à l'Angleterre et qui rassemble, avec la publication sur Manchester, d'autres articles culturels, il insiste sur son absence de formation dans le domaine des beaux-arts, et son hésitation à publier sous une forme plus achevée qu'un simple article de journal le texte « d'un néophyte, ou tout au plus d'un amateur », avant de remarquer que, la question de l'art anglais ayant été jusqu'ici fort peu traitée en Allemagne, il vaut mieux pour le lecteur et futur voyageur disposer d'un guide « bienveillant, c'est-à-dire qui ne l'induit pas volontairement en erreur » plutôt que de ne pas en avoir du tout, au risque de s'écarter de temps à autre du droit chemin<sup>763</sup>. Au-delà de la *captatio benevolentiae*, cette précaution oratoire, qui fait écho à la diatribe de Springer parue deux ans plus tôt, met en lumière l'importance particulière de la littérature viatique pour la réception critique de la peinture anglaise, cette *terra incognita* géographiquement éloignée des spécialistes allemands, et tributaire des déplacements des simples amateurs.

Ida et Johann Georg Kohl, eux, ne s'embarrassent pas de telles précautions lorsqu'ils publient en 1845 leurs *Esquisses anglaises*, dont ils consacrent une bonne quarantaine de pages à l'art anglais<sup>764</sup>. La structure et le ton sont d'ailleurs bien différents des textes d'Adrian et de Fontane, puisque le cadre du voyage n'est que très rarement recréé dans l'ouvrage. À une exception près, celle de l'expérience traumatique du *mutton chop*, l'emblématique côtelette de mouton servie aux voyageurs à leur arrivée, c'est uniquement au début du troisième volume que les auteurs se remémorent une partie de campagne dans les environs de Londres et mettent en scène leurs promenades, leurs *Promenades anglaises*, titre donné à ce dernier tome largement consacré à la flore et au paysage anglais<sup>765</sup>. Même dans celui-ci, néanmoins, les

---

Peter Ganz (dir.), *Kunst und Kunsttheorie 1400 – 1900*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1991, p. 287-311, en particulier 290 et suivantes.

<sup>763</sup> « Ich bedenke, dass ich mich dieser Arbeit, an die ich völlig als Laie, im besten Falle als Amateur herantrat, nicht ohne Bedenken unterzogen habe, Bedenken, die in verstärktem Maasse wieder lebendig wurden, als es sich jetzt darum handelte, die damals geschriebenen Briefe zu überarbeiten [...] di[e] Erwägung indess, dass englische Kunst und Malerei eine völlige terra incognita für uns war, [...] diese Erwägung war es, die für mich entscheidend wurde und mich an die oft selbst gemachte Erfahrung erinnerte, dass in einem fremden Lande jeder wohlmeinende, d. h. nicht absichtlich irreleitende Führer besser sei, als keiner, selbst auf die Gefahr hin, dass er gelegentlich den rechten Weg verfehle. » Theodor Fontane, *Aus England : Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1860, p. VII.

<sup>764</sup> Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 67-124.

<sup>765</sup> Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 54 et suivantes.



voyageurs se font rapidement botanistes, offrant au lecteur un inventaire détaillé et étymologique des différentes espèces présentes sur les îles britanniques, tout comme ils abordent la question de l'art non pas comme des amateurs, ni d'ailleurs comme des critiques confrontés à une exposition, mais comme des historiens : non seulement ils passent en revue tous les genres et toutes les techniques, de la peinture d'histoire à la peinture animalière, de l'huile à la lithographie en passant par l'aquarelle ou le pastel, la gravure sur cuivre et sur bois, mais ils inscrivent leur étude dans le temps long de l'histoire de l'art anglais et européen, en évoquant par exemple l'œuvre de Van Dyck au début du chapitre consacré au portrait, ou en comparant les paysagistes anglais aux maîtres du XVII<sup>e</sup> siècle hollandais.

Cette vision surplombante est en même temps très désincarnée, puisqu'à aucun moment les auteurs n'évoquent les expositions qu'ils ont parcourues, les collections où sont conservées les tableaux. De la même manière, leurs jugements souvent catégoriques ne sont jamais rattachés à un contexte, à des réactions individuelles face aux tableaux, mais présentés de manière absolue comme des vérités scientifiques. En cela, les chapitres consacrés aux beaux-arts correspondent à l'ambition ethnographique des auteurs, annoncée dans le préambule<sup>766</sup>, et sans doute également au statut et à la renommée de Johann Georg Kohl, un des rares écrivains voyageurs professionnels de son temps<sup>767</sup>, dont la légitimité en tant qu'ethnographe et géographe semble s'étendre à tous les domaines : sa sœur et lui, auréolés du prestige de ses explorations précédentes, se transforment en encyclopédistes, en spécialistes polyvalents qui peuvent écrire sur la peinture avec autant d'assurance qu'un Passavant ou un Springer.

### III. Vignettes et panoramas

En somme, deux rapports à l'art et à sa mise en récit se distinguent ici, qui recoupent la différence entre critique et histoire de l'art : une vision rapprochée et sélective, et une vision surplombante, le petit et le gros bout de la lorgnette. Ces deux visions sont cependant unies par un point commun : leur caractère essentiellement lacunaire.

---

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. IV.

<sup>767</sup> Tilman Fischer, *Reiseziel England : Ein Beitrag zur Poetik der Reisebeschreibung und zur Topik der Moderne (1830-1870)*, Berlin, E. Schmidt, 2004, p. 89.

## 1. Visions scientifiques et regards vagabonds

Le désir d'exhaustivité que l'on sent constamment à l'œuvre dans les *Esquisses anglaises* va de pair avec une vision radicalement synthétique. La dimension abstraite des chapitres consacrés aux beaux-arts n'est pas seulement due au refus des auteurs de rapporter leur analyse à leur propre expérience face aux tableaux anglais, mais aussi au fait qu'ils ne font que très rarement mention d'œuvres en particulier : aucun titre n'est cité, à l'exception de ceux de quelques tableaux de John Martin, de David Wilkie ou d'Edwin Landseer, qui ne sont d'ailleurs pas décrits, mais simplement énumérés comme ayant les mêmes qualités ou défauts, sans qu'un marquage graphique, majuscule ou italiques, les sépare toujours du reste de la phrase. Sont donc évoqués le « violoniste aveugle de Wilkie, ses politiciens de village, son ouverture de testament », Martin, qui est « le peintre du Déluge, de la chute de Ninive, de l'Exode », et Landseer, qui a peint « un membre distingué de la société humaine, un autre nommé le « chief mourner », celui qui mène le deuil<sup>768</sup> ». En fait, ce sont les caractéristiques générales définissant le style d'un peintre ou d'un genre qui importent. Dans bien des pages, d'ailleurs, l'imprécision est plus grande, et les auteurs se contentent d'analyser un genre ou une technique dans son ensemble, évoquant les paysagistes, les aquarellistes, sans nommer les artistes – Landseer est par exemple le seul peintre animalier cité – ou en les rassemblant, comme les tableaux, dans une rapide énumération incomplète, de l'aveu même des auteurs :

« Il existe une foule d'aquarellistes anglais qui se sont fait un nom grâce à leurs œuvres remarquables, Dibbin, Howse (avec des représentations architecturales), Holland (avec des marines), Stanfield, Varley, Fielding (très connu grâce à ses « sunsets » [couchers de soleil], Oliver (pour les vieux châteaux), Cattermole (pour l'histoire, en particulier pour un sous-genre, celui des armes anciennes, des armures et des casques [...]) Bentley, et qui donc prendrait la peine de nommer tous les autres<sup>769</sup> ? »

---

<sup>768</sup> Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 95, 98, 102.

<sup>769</sup> « Es giebt eine Menge englischer Aquarellmaler, die sich durch ihre vortrefflichen Bilder einen berühmten Namen erworben haben, Dibbin, Howse (in architektonischen Bildern), Holland (in Seestücken), Stanfield, Varley, Fielding (sehr berühmt wegen seiner « sunsets » [Sonnenuntergänge], Oliver (für alte Schlösser), Cattermole (für Historie, besonders für einen Zweig derselben, nämlich alte Waffen, Panzer und Helme [...]), Bentley und wer nennt die anderen Namen alle ? » *Ibid.*, p. 104. Sont évoqués ici Thomas Colman Dibbin, James Holland, Clarkson Stanfield, John Varley, un des frères Fielding, (sans doute Copley Fielding, si l'on se fonde sur la référence aux couchers de soleil), sans doute William Oliver, un des fondateurs de la New Watercolour Society, George Cattermole et Charles Bentley.

La singularité des parcours, des artistes, n'est donc pas ce qui importe le plus. D'une certaine manière, la dissolution des noms des artistes, évoquée plus haut, dans la masse des gravures diffusées en Allemagne, se retrouve dans l'ouvrage des Kohl : cette fois-ci, les noms se perdent dans le flot des mots, dans l'abondance des informations qui finit par assécher la plume des auteurs. Donner, en une quarantaine de pages, un aperçu aussi complet que possible de l'art anglais nécessite une extrême concision, et la critique d'art des Kohl, dépouillée de tout superflu, c'est-à-dire de tout exemple, est une critique sans attaches ni images, ou si images il y a, elles sont à nouveau prises dans la fluidité de l'énumération qui les arrache à leur contexte, tableau particulier ou œuvre de tel ou tel peintre, comme les « nuages affreusement déchirés, [les] falaises inquiétantes, [les] arbres ébouriffés de feuillage, [l']imprécision de la technique<sup>770</sup> » qui reviennent fréquemment, à les en croire, dans la peinture de paysage anglaise.

Cette conception de l'écriture trouve un écho dans les pages d'un autre ouvrage que Johann Georg Kohl consacre à l'Angleterre. Héritier de l'esthétique lessingienne, il y évoque la supériorité du peintre, capable de présenter au spectateur une vision d'ensemble, sur l'écrivain ne pouvant créer qu'un tableau morcelé dont les différents fragments, se succédant dans le temps, sont condamnés à rester isolés dans la perception du lecteur<sup>771</sup>. Le modèle pictural, dont Tilman Schreiber souligne l'importance pour les écrivains-voyageurs du premier XIX<sup>e</sup> siècle<sup>772</sup>, est donc aux yeux de Kohl aussi désirable qu'inatteignable ; à la lecture des *Esquisses*, on se rend compte qu'il ne renonce pas à y prétendre : sa sœur et lui brosent à grands traits la scène artistique anglaise dans sa globalité, au détriment du particulier.

Ce panorama nécessairement imprécis, cette vision à distance qui ne permet pas de distinguer les détails, contraste avec les vignettes que donnent à voir les autres écrivains évoqués plus haut, que leur conception moins scientifique du récit de voyage dispense de dresser un état des lieux complet. À l'inverse, ils offrent au lecteur une vision essentiellement parcellaire de l'art anglais, en se concentrant souvent sur les tableaux qui les ont marqués et dont ils se souviennent particulièrement bien, sans se soucier outre-mesure de la hiérarchie des genres ou de la célébrité des peintres. Adrian, par exemple, mentionne uniquement ce qu'il a retenu de ses visites, c'est-à-dire, outre les magasins d'estampes du Strand et la maison de Thomas Lawrence, quelques tableaux bien précis exposés à la Royal Academy, dont une

---

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>771</sup> Johann Georg Kohl, *Land und Leute der britischen Inseln. Beiträge zur Charakteristik Englands und der Engländer*, volume 1, Dresde, Leipzig, 1844, p. 245-246, cité dans Tilman Fischer, *Reiseziel England : Ein Beitrag zur Poetik der Reisebeschreibung und zur Topik der Moderne (1830-1870)*, op. cit., p. 338.

<sup>772</sup> *Ibid.*

peinture d'histoire, le *Procès de la reine Caroline à la Chambre des Lords* (*The Trial of Queen Caroline 1820*) par George Hayter (**Figure 73**). Cette dernière l'impressionne apparemment au point de lui faire consacrer cinq pages à sa description et son analyse, avant qu'il n'évoque de façon détaillée l'œuvre de deux autres peintres seulement, John Martin et Benjamin West<sup>773</sup>.

La longue description de la peinture, par ailleurs extrêmement élogieuse, s'explique en partie par le retentissement qu'a suscité l'exposition de ce tableau évoquant une actualité aussi récente que scandaleuse (l'épouse de George IV ayant été répudiée trois ans auparavant), et représentant les grands noms du royaume ; Adrian cite ses « connaissances » qui lui ont indiqué que les portraits étaient très ressemblants, et on peut supposer que son cercle social londonien l'a incité à s'intéresser au tableau. D'autre part, la description est aussi d'autant plus longue et détaillée qu'Adrian dispose, pour la comprendre et identifier les figures historiques ainsi portraiturées, d'un catalogue descriptif accompagné de gravures, publié pour l'occasion, et qu'il se contente par moments de traduire, accumulant ainsi les informations sur les dimensions de la salle du procès ou les noms des protagonistes<sup>774</sup>. La sélection à laquelle se livre le critique d'art ne repose donc pas seulement sur son propre goût mais aussi sur le contexte local d'exposition et de réception.

Comme Adrian, Fanny Lewald, qui visite l'exposition de la Royal Academy en 1850, commence son récit par une présentation générale des beaux-arts anglais, puis s'attarde très longuement sur un tableau en particulier<sup>775</sup> : il s'agit du *Dialogue at Waterloo* (*Dialogue à Waterloo*) d'Edwin Landseer, qui représente le duc de Wellington et sa belle-fille, la marquise de Douro, à Waterloo (**Figures 74, 75 et 76**). Lewald évoque d'abord le paysage, en s'attardant sur l'atmosphère brumeuse, d'un gris bleuté, du matin d'automne que Landseer a représenté, le relief de la plaine, les arbres à peine esquissés à l'arrière-plan, puis se concentre sur les deux groupes du premier plan avec un luxe de détails étonnant : elle décrit les attitudes des chevaux et des personnages, leurs vêtements, au bouton près (elle remarque par exemple que le paletot du duc est boutonné jusqu'en haut et que son pantalon est orné d'un galon doré), leur physionomie, en s'attardant sur les yeux bleus, le nez aquilin et les sourcils broussailleux de Wellington, les longs cils de la marquise de Douro, les objets, enfin, en détaillant la nature

<sup>773</sup> Johann Valentin Adrian, *Bilder aus London*, volume 2, op cit., p. 234 et suivantes.

<sup>774</sup> *A Descriptive Catalogue of the Great Historical Picture, Painted by Mr. George Hayter, Member of the Academy of Sr. Luke, &c. &c. &c., Representing the Trial of Her Late Majesty Queen Caroline of England, With a Faithful Interior View of the House of Lords, And One Hundred and Eighty-Nine Portraits; Amongst Which are Included Those Princes of the Royal Family, With Most of the Peers and Distinguished Personages Who Were in the House on that Memorable Occasion and Who did the Artist the Honor to Sit: Containing in the Whole Upwards of Three Hundred Figures: Now Exhibiting at Mr. Cauty's Great Rooms, No. 80-1/2 Pall Mall, Londres, 1823.*

<sup>775</sup> Fanny Lewald, *England und Schottland. Reisetagebuch*, volume 1, op. cit., p. 127 et suivantes.

morte que compose le déjeuner des paysans, pain, pommes, bouteille paillée, jusqu'à la faïence bleue et blanche de la cruche. Elle mentionne également les personnages au deuxième plan, le berger à gauche et l'aide de Wellington, faisant l'aumône à de pauvres paysannes, à droite. C'est donc une véritable ekphrasis à laquelle se livre l'auteure, qui témoigne à la fois du temps qu'elle a passé devant la toile, et, pourrait-on ajouter, de ses mouvements : à la lecture de ce passage, on l'imagine s'approcher du tableau à le toucher, pour être capable de distinguer des détails aussi infimes que la longueur inhabituelle des cils de la marquise. Le texte de Lewald est donc doublement un discours du détail, à l'échelle du tableau, et à l'échelle de l'exposition, puisqu'elle isole un tableau en particulier pour le mettre en valeur — comme dans le cas d'Adrian, on peut supposer que c'est aussi le retentissement provoqué à Londres par le tableau de Landseer, « une des grandes attractions de l'année » selon la *Literary Gazette*<sup>776</sup>, et qui est encensé par la critique<sup>777</sup>, qui a incité l'auteure à s'y intéresser de plus près.

## 2. « J'ai mal étreint pour avoir voulu trop embrasser<sup>778</sup> » : la frustration des comptes rendus partiels ... et partiels

Si les écrivains voyageurs dont les publications ne concernent que partiellement l'art anglais en traitent le plus souvent avec une certaine légèreté, selon le hasard des accrochages, les sources dont ils disposent et les caprices de leur goût, les auteurs qui s'y consacrent entièrement ne peuvent en parler aussi librement, au risque d'être taxés de partialité par leurs lecteurs. La spécialisation de l'écrit accroît la responsabilité de l'auteur qui se doit alors de relever le défi de l'exhaustivité. Le comte Athanase Raczyński en est bien conscient, qui débute le chapitre sur l'art anglais, un des ajouts à sa monumentale *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, par le constat angoissé, à son arrivée à Londres, du nombre de choses à voir et à faire... d'autant que le spécialiste se double ici du touriste. Non seulement la capitale offre un choix vertigineux de collections publiques et privées, mais le comte est également tenté de profiter de la saison, qui bat son plein, de se rendre au palais de Buckingham pour apercevoir la jeune reine Victoria, de visiter le Parlement, en un mot, de faire l'école buissonnière :

« Je m'effraie du nombre des expositions et des collections, de la quantité de noms et de tableaux dont j'ai à rendre compte. [...] Une autre difficulté se présente. C'est de trouver le temps de

<sup>776</sup> « Fine Arts. Royal Academy », dans *The Literary Gazette*, 1850, Nr. 1739, p. 345.

<sup>777</sup> Sarah Victoria Turner, « 1850. Battles Old and New », dans Mark Hallett, Sarah Victoria Turner, Jessica Feather, Baillie Card, Tom Scutt, Maisoon Rehani (dir.), *The Royal Academy Summer Exhibition : A Chronicle, 1769–2018*. London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2018

<sup>778</sup> Athanase Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, Paris, Jules Renouard, 1842, p. 388.

tout voir. A chaque moment je suis irrésistiblement détourné de la route que je me suis tracée ; car comment ne pas céder au désir de voir la jeune reine au milieu de sa cour brillante, comment ne pas voir la Chambre haute, le parlement et toutes les merveilles qui se sont accumulées dans cette ville, la première du monde ?... et cela pendant la *season* !.... Le mot *season* dit : vertige, gouffre, dédale, activité tuante<sup>779</sup>. »

L'ouvrage de Raczynski est intéressant justement parce qu'il concilie la subjectivité de l'amateur relatant son expérience individuelle face aux œuvres et la volonté de proposer au lecteur une analyse complète et systématique de l'art anglais : le titre de cette partie, « Excursion en Angleterre<sup>780</sup> », et ses premières lignes brossant l'arrivée à Londres en bateau en vapeur, et la première vision de la capitale et de ses rues encombrées, transforment momentanément le texte en récit de voyage. D'emblée, donc, il avoue de bonne grâce ne pas avoir tout vu, et, à demi-mot, avoir parfois manqué de sérieux en succombant aux autres distractions londoniennes. Il détaille ensuite les lacunes de son exploration, en déplorant par exemple ne pas avoir remarqué tels tableaux de Clarkson Stanfield, qu'il admire pourtant beaucoup, dans les salles de la Royal Academy<sup>781</sup>, ou pu rencontrer Wilkie lorsqu'il a visité son atelier<sup>782</sup>, et invite bien souvent le lecteur à relativiser son jugement, soit qu'il ne connaisse pas tous les tableaux d'un peintre<sup>783</sup>, soit qu'une peinture dont il dit du bien ait été accrochée trop haut pour qu'il ait pu l'observer de près<sup>784</sup>, soit enfin qu'il ait oublié l'aspect des tableaux qu'il vient de citer<sup>785</sup>. Il semble intensément conscient de l'impossibilité de tout voir, donc des limites de son propre savoir, et de l'impossibilité de tout écrire : les tableaux de Landseer, par exemple, ou les portraitistes londoniens, sont trop nombreux, ou trop mal connus de lui, pour qu'il les cite tous<sup>786</sup>.

Néanmoins, il met aussi en place des stratégies d'écriture pour remédier à son ignorance ponctuelle et à la limitation que le format du texte impose à ses réflexions : d'une part, il se réfère constamment au savoir d'autres spécialistes, comme Waagen, mais aussi l'historien de

---

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 485-486.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>781</sup> « Les tableaux qu'il a exposés cette année à l'académie n'ont pas attiré mon attention ; j'en ai beaucoup de regret, car, assurément, à en juger par ceux de ses ouvrages que je connais, si je les avais remarqués, ils m'auraient plu. » *Ibid.*, p. 504.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>783</sup> Ainsi de Benjamin West, dont il admire le *Christ guérissant le malade* : « Je reconnais à ce tableau plus de style qu'à aucun autre de ce maître et de tous les peintres anglais : il faut dire cependant que je suis loin d'avoir tout vu. » *Ibid.*, p. 490.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>785</sup> « Je ne saurais bien caractériser le talent d'Etty d'après les ouvrages que je viens de citer, car le souvenir s'en est effacé de ma mémoire... » *Ibid.*, p. 300.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 492, 497, 502.

l'art anglais Allan Cunningham<sup>787</sup> et surtout un interlocuteur anonyme, X, qu'il présente dans un avis ouvrant « L'Excursion en Angleterre », où il insiste sur la modestie de sa contribution :

« Les notes terminées par la lettre X sont toutes d'une personne dont je respecte infiniment l'opinion, et qui est à même plus que moi de connaître l'Angleterre sous le rapport des arts comme sous tous les autres rapports<sup>788</sup>. »

Comme Uta Kaiser l'a démontré, X est en fait le peintre Charles Eastlake<sup>789</sup>. Tout comme les renvois aux ouvrages de Waagen ou Cunningham, les réflexions de X viennent donc enrichir le discours principal, soit sous forme de notes de bas de page, soit dans le corps même du texte. Raczynski répète également ce que l'on pense généralement en Angleterre, ce qu'on lui a dit lors de ses visites de telle ou telle peinture, complétant donc en permanence son analyse par un double discours rapporté, celui des érudits et celui, anonyme, de l'opinion générale<sup>790</sup>.

D'autre part, il a souvent recours à la liste pour présenter les informations sous la forme la plus synthétique possible : il dresse ainsi celle des portraitistes dont il a « entendu parler comme ayant ici une grande vogue, ou dont les ouvrages [l]'ont le plus attiré<sup>791</sup> », conciliant ainsi à nouveau son goût propre et celui des Anglais. De la même manière, il ouvre son compte-rendu de l'exposition de la Royal Academy par une énumération des peintres que la « faveur publique » a retenus<sup>792</sup>, et conclut le passage consacré à l'aquarelle en donnant la liste des membres de la Société d'aquarelles<sup>793</sup>.

Les remarques de X qui enrichissent l'analyse de Raczynski sont aussi intéressantes parce qu'elles font écho aux préoccupations du comte. Dès les premières pages du texte, en effet, Eastlake met en doute la légitimité de son ami prussien à juger de la peinture anglaise :

« J'ai une question importante à vous faire : Avez-vous assez vu et observé pour vous former une opinion exacte de la peinture anglaise ? Les expositions peuvent être considérées comme offrant

---

<sup>787</sup> Allan Cunningham est l'auteur, entre autres, de *The Lives of the Most Eminent British Painters and Sculptors*, 5 vols, Londres, Murray, 1829-1833.

<sup>788</sup> Athanase Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 484.

<sup>789</sup> Uta Kaiser, *Sammler, Kenner, Kunstschriftsteller : Studien zur Geschichte der neueren deutschen Kunst » (1836-1841) des Atanasius Graf Raczynski*, Hildesheim, G. Olms, 2017, p. 235-236.

<sup>790</sup> Cette ouverture à une diversité d'opinions se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre critique de Raczynski : France Nerlich évoque à son propos un « ouvrage choral » donnant, par exemple, la parole à des spécialistes comme Karl Wilhelm Wach ou Johann Gottlob von Quandt qui défendent une position opposée à la sienne sur le sujet de la classification des œuvres. France Nerlich, « Athanase de Raczynski », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, CNRS, 2010, p. 201-210, ici 205-207.

<sup>791</sup> Athanase Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 502.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 510-511.

des matériaux suffisants [sic] pour juger le caractère général de l'école, mais non pas le talent de chaque artiste ; car quoique les expositions se ressemblent entre elles, la part que les différents [sic] artistes y prennent varie infiniment, et il y a des années où telle personne qui est comptée parmi les artistes les plus distingués, n'a rien exposé. Vous direz que les collections et les ateliers peuvent remplir cette lacune ; mais alors il aurait fallu en avoir vu beaucoup, tandis que vous ne faites pas même mention des ateliers de Phillips, de Pickersgill et de Leslie, qui cependant sont au nombre des artistes les plus distingués de l'Angleterre. Il est vrai que vous avez vu de Phillips assez d'ouvrages à l'exposition ; mais Leslie n'en avait exposé qu'un seul, et ce seul même vous le passez sous silence. Je vois bien que vous n'avez pas besoin de vous laisser guider par nos opinions, mais quand il résulte de votre relation même que vous n'avez pas vu les ateliers de plusieurs de nos meilleurs peintres, vous semblez avouer que vous n'êtes pas à même de juger. Vous auriez pu en partie lever cette difficulté, en vous arrêtant davantage aux expositions comme à la preuve la plus ostensible de l'état de l'art. Vous pouvez aussi me dire que votre but était bien plus de vous former une juste idée de l'état général de l'art en Angleterre, que du mérite comparatif des individus ; mais je reviens à ma première objection : pour connaître l'art d'un pays, il en faut connaître tous les meilleurs artistes et l'exposition que vous avez vue présente sous ce rapport des lacunes ; ainsi, par exemple, elle ne contenait pas d'ouvrages de deux de nos sculpteurs les plus distingués, Chantrey et Westmacott l'aîné, que vous n'avez pas même visité dans leurs ateliers ; et Collins, peintre, que l'opinion publique place très haut dans la catégorie à laquelle il appartient, n'a rien exposé cette année : vous citez seulement en passant un seul ouvrage de lui chez M. Morrison<sup>794</sup>. »

La manière dont Raczynski introduit son analyse par une critique sévère des lacunes qu'elle contient souligne l'indétermination affichée de son statut d'écrivain, à la fois spécialiste, puisqu'il publie un ouvrage entièrement consacré aux beaux-arts, auxquels, comme il le rappelle dans l'introduction générale, il a dédié une partie de sa vie<sup>795</sup>, et humble dilettante ouvert à la critique de ceux qui comme Eastlake, alias X, sont, dit-il, plus compétents que lui. Mais elle insiste également sur l'importance de l'exhaustivité dans l'élaboration d'un discours sur l'art : pour parler bien des choses, il faut parler de tout. En l'occurrence, l'auteur, s'il n'a pas été aussi consciencieux qu'Eastlake l'aurait souhaité, est aussi confronté à une difficulté sur laquelle on reviendra : celle de l'accès concret aux œuvres, qui nécessite visiblement, pour permettre un travail complet, d'autres démarches que la simple visite d'une exposition nécessairement lacunaire.

Dans le cadre plus restreint de l'exposition aussi, cependant, le discours est sélectif. En témoigne Heinrich Merz, lorsqu'en 1842 il rédige pour le *Kunstblatt* un compte rendu assassin

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 485-486. Les artistes cités sont Henry William Pickersgill, Thomas Phillips, Charles Robert Leslie, Francis Chantrey, Richard Westmacott et William Collins.

<sup>795</sup> Athanase Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 1, Paris, Jules Renouard, 1836, p. 3.



des expositions londoniennes<sup>796</sup>. Il ne s'en cache d'ailleurs pas, en déclarant d'emblée vouloir se concentrer sur l'essentiel sans se livrer à « une présentation épuisante qui serait très désagréable au lecteur n'ayant pas vu les œuvres » et pratiquement impossible pour le commentateur confronté à l'incroyable quantité de tableaux exposés et incapable de les regarder tous sans devoir s'agenouiller ou grimper sur une échelle, d'autant que la plupart sont de petits formats<sup>797</sup>. On retrouve ici un thème décidément fréquent chez les voyageurs arpentant les galeries anglaises : le caractère lacunaire de leur discours s'explique pour partie par les conditions très matérielles de leur accès aux œuvres et la manière dont ces dernières sont exposées.

La critique de Merz suscite immédiatement des réactions de la part de plusieurs acteurs de la scène artistique anglaise : furibond, l'*Art Journal* publie *in extenso*, sous le titre « German compliments to British art<sup>798</sup> », la traduction des deux articles de Merz consacrés à la Royal Academy et à la Society of British Artists, s'appliquant ensuite à nier leur valeur scientifique et la légitimité de Merz en tant que critique d'art. On retrouve dans l'argumentation de la revue anglaise le reproche que X adresse à Raczynski, en des termes certes beaucoup plus vifs. Merz omet en effet de mentionner une demi-douzaine au moins d'artistes reconnus, dont le critique anglais dresse amèrement la liste : Maclise, Eastlake, Landseer, Leslie ou Mulready manquent ainsi à l'appel, ou s'ils sont mentionnés, c'est fugitivement, comme Thomas Creswick qui est « évacué en six syllabes les moins mélioratives qui soient<sup>799</sup>. »

Le deuxième élément sur lequel s'appuie le commentateur anglais pour prouver la nullité scientifique de l'article et de son auteur concerne cette fois les artistes cités. Selon lui, Merz a systématiquement choisi de parler de peintres très peu connus, dont les critiques du *Art Journal* eux-mêmes n'avaient jamais entendu parler jusqu'alors : Landseer ou Leslie disparaissent donc au profit de « Mr. Duncker, Mr. Boughton, et Mr. Houlton » ou encore de « Mr. Solomon, Mr. Drummond, Miss Emily Schmack », que Merz éreinte, et de « Messrs. Furse, Dean et Howel » dont il dit du bien, le tout, selon l'auteur anglais, dans un seul et même but, celui de discréditer complètement la peinture anglaise aux yeux du public allemand. Non

<sup>796</sup> Heinrich Merz, « Die Kunstaustellungen in London im Mai 1842 », dans *Das Kunstblatt*, 1842, Nr. 67, p. 265-272.

<sup>797</sup> « Treten wir nur näher an unsere Ausstellung heran, um zu sehen, wie sich der englische Kunstgeist im Einzelnen ausspricht, so soll es nur auf das Wesentlichste, keineswegs auf erschöpfende Darlegung abgesehen seyn, welche für den dem Kunstwerk entrückten Leser doch nur ungeniesslich, dem Berichterstatter aber schon darum unmöglich wäre, weil die Säle vom Fussboden an bis zur Decke so vollständig bedeckt sind, dass die genauere Besichtigung der dazu noch meist so kleinen Bilder ohne fortwährende Anwendung von Leiter und Knie nicht geschehen könnte. » *Ibid.*, p. 267.

<sup>798</sup> « German compliments to British Art », dans *The Art Journal*, 1842, p. 263-265 et 279-281.

<sup>799</sup> « ...Creswick is dismissed with half a dozen syllables of the smallest possible praise. » *Ibid.*

seulement, donc, il ne parle pas de tout, loin s'en faut, mais il parle aussi plus volontiers des peintres médiocres que des artistes de talent, comme ces excentriques, ajoute l'auteur décidément en verve, qui préfèrent le braiement d'un âne à la musique berçante d'une harpe éolienne, ou l'odeur du fumier au parfum des violettes<sup>800</sup>.

La polémique déclenchée par l'article de Merz met en lumière la conscience que les auteurs ont des limites très concrètes de la critique d'art, au-delà du genre du récit de voyage : un compte-rendu d'exposition, limité à quelques colonnes dans une revue, offre au lecteur un aperçu certes moins parcellaire que le vagabondage culturel offert par les écrivains voyageurs, mais inévitablement incomplet. La réception en mosaïque que dessinent les gravures jetées au quatre coins de l'Allemagne se double alors d'une réception critique tout aussi fragmentaire, faite, là encore, de vignettes plus ou moins précisément dessinées.

Les deux sont d'ailleurs liées : dans sa critique, Merz explique vouloir épargner au lecteur allemand le désagrément que la description minutieuse de tableaux qu'il ne connaît pas ne manquerait pas de provoquer. On retrouve chez plusieurs commentateurs une préoccupation similaire. Ainsi Gustav Friedrich Waagen se contente-t-il, au début de son article sur l'exposition de Manchester, de citer les peintres anglais les plus connus, comme Reynolds, Gainsborough, Turner, Landseer ou Eastlake, dont les reproductions gravées ont été diffusées en Allemagne, ajoutant que de nombreux autres artistes anglais sont exposés, dont il citerait les noms s'ils étaient plus connus du public allemand<sup>801</sup>. Fontane, qui ne se livre pas à cette sélection dans son propre compte-rendu de l'exposition de Manchester, se voit reprocher par un critique de la revue *Deutsches Museum* de livrer au lecteur une description bien sèche de tableaux, c'est-à-dire d'objets que l'on ne peut percevoir que par le regard et non par la raison. Ce commentateur, qui goûte visiblement peu le genre de la critique d'art, ajoute que la lecture est rendue encore plus difficile par le fait que « la plupart des artistes évoqués ici sont très peu connus en Allemagne et ne nous intéressent donc que très peu<sup>802</sup>. » Si l'on en croit ce commentateur et Waagen, donc, le critique d'art doit ne parler à ses lecteurs que des peintres qu'ils connaissent, ce qui, dans le cas de la peinture anglaise, réduit singulièrement ses possibilités. Là encore, donc, la gravure joue un rôle dans la réception critique de l'art anglais

---

<sup>800</sup> *Ibid.*

<sup>801</sup> Gustav Friedrich Waagen, « Über die Kunstausstellung in Manchester », dans *Deutsches Kunstblatt*, 1857, Nr. 22, p. 186.

<sup>802</sup> « ...in diesem Falle wird die Schwierigkeit noch dadurch gesteigert, dass die Mehrzahl der besprochenen Künstler in Deutschland nur wenig bekannt ist und daher nur wenig Interesse bei uns erregt. », R. P., « Theodor Fontane », dans *Deutsches Museum*, 1861, Nr. 6, p. 207.

outre-Rhin : la connaissance lacunaire qu'elle rend possible limite aussi, dans une certaine mesure, celle, plus abstraite, que l'on peut trouver dans les revues et les livres.

### 3. Le regard distant de l'historien de l'art

D'autre part, l'impression générale d'une dilution du discours sur l'art dans un panorama beaucoup plus vaste, présentant en l'occurrence l'ensemble de la société et de la culture anglaises, se retrouve dans les publications spécialisées qui se multiplient au fur et à mesure que l'histoire de l'art se consolide en tant que discipline universitaire : l'Angleterre apparaît ainsi, comme les autres nations, dans les histoires de l'art européen ou mondial qui font l'objet de premières entreprises éditoriales de grande envergure, au premier rang desquelles le *Manuel de l'histoire de la peinture* de Franz Kugler, publié en 1837, auquel fait suite le *Manuel de l'histoire de l'art* en 1842<sup>803</sup>.

Kugler, figure marquante de l'école de Berlin, conçoit son œuvre de manière essentiellement synthétique, englobante, comme un *Überblickswerk* compréhensible par tous, et qui puisse au besoin servir de guide de voyage<sup>804</sup>. Dans le premier ouvrage, organisé de façon chronologique et par école, il consacre son avant-dernier chapitre à l'histoire de la peinture anglaise, un chapitre dont la brièveté (cinq pages), contraste non seulement avec la longueur des chapitres sur l'Allemagne, mais aussi avec ceux sur la France et l'Espagne. Cette brièveté s'explique par la jeunesse de la peinture anglaise qui se développe surtout à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi par l'orientation générale du texte, qui se doit de suivre un développement logique de manière ramassée<sup>805</sup> : Kugler fonde surtout sa vision de l'histoire de l'art sur celle de la peinture d'histoire<sup>806</sup>, et traite beaucoup plus rapidement des autres

---

<sup>803</sup> Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 volumes, op. cit. ; *Handbuch der Kunstgeschichte*, Berlin, Duncker und Humblot, 1842.

<sup>804</sup> Voir à ce sujet Katharina Krause, Klaus Niehr « Überblickswerk », op. cit., en particulier p. 60-62 ; Gabriele Bickendorf, « Die „Berliner Schule“: Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), Karl Schnaase (1798-1875) und Franz Kugler (1808-1858) » dans Ulrich Pfisterer (dir.), *Klassiker der Kunstgeschichte 1 : Von Winckelmann bis Warburg*, Munich, 2007, p. 46-61 ; Henrik Karge, « Franz Kugler und Karl Schnaase. Zwei Projekte zur Etablierung der „Allgemeinen Kunstgeschichte“ », dans Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Céline Trautmann-Waller (dir.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, p. 83-105. Dans cet article, Henrik Karge met en lumière l'importance pour Kugler du modèle méthodologique offert par les autres sciences humaines, notamment par la philosophie spéculative.

<sup>805</sup> Katharina Krause, Klaus Niehr « Überblickswerk », op. cit., p. 61-62.

<sup>806</sup> Voir à ce sujet Andrea Meyer, « Der Begriff der Historie bei Franz Kugler », dans Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Céline Trautmann-Waller (dir.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, op. cit., p. 159-172 et « Kommentare zu den Quellentexten von Franz Kugler, *Ueber geschichtliche Kompositionen* (1837), *Vorlesung über das historische Museum zu Versailles* (1846) », dans Thomas W. Gaehtgens, Uwe Fleckner (dir.), *Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 1*, Berlin, Reimer, 1996, p. 321-332.

genres. Il est frappant de constater que les trois tableaux de Joshua Reynolds qu'il cite sont des peintures d'histoire ou narratives : *La Mort du Cardinal Beaufort*, *Ugolin*, et *Puck*. Certes, Kugler reconnaît que Reynolds est surtout un portraitiste, et ajoute que ses talents de peintre d'histoire sont médiocres ; mais il se contente d'évoquer, de manière assez vague, les qualités de ses portraits (sens de la forme, exécution vigoureuse, fraîcheur des coloris). De même, il présente George Romney, surtout connu comme portraitiste, comme un peintre d'histoire, et cite l'illustration de la *Tempête* de Shakespeare qu'il a réalisée pour la galerie de Boydell. Si le genre est plus longuement évoqué, Wilkie et surtout Hogarth constituant des incontournables, le portrait et le paysage font seulement l'objet de quelques brèves remarques : la courte liste des paysagistes qui vient clore le chapitre se termine par un expéditif « et bien d'autres encore<sup>807</sup>. »

Le deuxième ouvrage, plus englobant encore puisqu'il inclut la sculpture et l'architecture, l'est également par sa structure, Kugler renonçant partiellement à la classification par école, qu'il conserve uniquement pour le genre noble qu'est la peinture d'histoire, tandis que les autres genres sont ramenés à la seule catégorie de peinture de cabinet, et évoqués dans un texte concis résumant les productions de deux siècles et quatre nations. Au sein de ce tableau à la fois plus transnational et plus synthétique, la peinture anglaise disparaît presque totalement : à nouveau, la peinture d'histoire est mise en avant, plus brièvement il est vrai ; en revanche, si les participants à la galerie de Boydell sont à nouveau cités, seuls Hogarth et Gainsborough viennent représenter les autres genres, et Kugler ne parle quasiment pas de la peinture anglaise dans son dernier chapitre sur les tendances contemporaines, l'inclusion de l'architecture et de la sculpture dans sa réflexion allant de pair avec une réduction de la partie consacrée à la peinture<sup>808</sup>.

Dans l'histoire de l'art universelle telle que la conçoit Kugler, donc, outre que la synthèse effectuée amène logiquement l'auteur à effectuer une sélection, quelle que soit l'école étudiée, la peinture anglaise occupe inévitablement une position très subalterne, d'abord parce que son histoire est pensée comme étant plus courte que celle des autres nations européennes, ensuite parce que le genre dominant qu'est la peinture d'histoire occupe une place secondaire en Angleterre. On retrouve d'ailleurs un traitement similaire du sujet dans d'autres ouvrages d'historiens de l'art allemands ; ainsi du *Précis d'histoire de l'art* de son cadet et collaborateur Wilhelm Lübke, dont on peut d'ailleurs penser qu'il s'est largement inspiré de la trame de

---

<sup>807</sup> Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem grossen bis auf die neuere Zeit*, volume 2, op. cit., p. 303.

<sup>808</sup> Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, op. cit., p. 824-825, 830, 835.

Kugler : la galerie de Boydell est à nouveau mentionnée comme un épisode fondateur de l'histoire de l'art anglaise, Reynolds n'est pas présenté comme un portraitiste, et parmi les paysagistes seul Gainsborough est cité<sup>809</sup>.

Si les genres les moins élevés de la hiérarchie sont parfois négligés par les historiens de l'art qui présentent un tableau d'ensemble de la peinture anglaise, les techniques moins nobles le sont également : dans son *Histoire des principales périodes de la peinture*, Adolph Görling n'accorde que quelques lignes à la question de l'aquarelle, se bornant à remarquer que cette technique jouit d'une grande considération en Angleterre, et que les aquarellistes anglais sont, sur le plan technique, les meilleurs. Il ajoute : « Le nombre des artistes ayant acquis gloire et richesse dans ce domaine est trop élevé, de sorte que nous ne pouvons mettre en valeur tel ou tel peintre en particulier<sup>810</sup>. »

On le voit, la peinture anglaise fait l'objet de publications dont l'abondance et la variété montrent la porosité du monde de l'art avec les autres domaines de la vie culturelle, l'étroitesse des liens entre la critique d'art, l'histoire de l'art, et un autre genre littéraire, éminemment populaire, celui du récit de voyage. Se dessinent alors, dans l'écriture, deux spatialités différentes, l'une marquée par la distance géographique et l'immobilité, l'autre par la proximité avec l'objet du discours et le déplacement. Ce contraste entre deux positionnements, au sens le plus concret du terme, peut aussi être compris de manière plus métaphorique, la proximité géographique du voyageur se doublant bien souvent du point de vue rapproché du spectateur isolant quelques tableaux du reste d'une exposition, ou tout bonnement de l'ensemble du paysage artistique anglais, tandis qu'à l'éloignement géographique des auteurs qui écrivent en Allemagne s'ajoute la distance du point de vue englobant, panoramique, de l'historien de l'art. Mais quel que soit le rapport spatial des auteurs aux œuvres, la multiplicité des écrits sur la peinture anglaise va de pair avec une forme de dilution du sujet dans l'encre d'un récit à la portée plus générale, qui embrasse toute l'histoire de l'art ou toute l'Angleterre. Et *a contrario*, la peinture anglaise est intrinsèquement liée, dans l'esprit des commentateurs, à l'Angleterre tout entière, à ces îles britanniques séparées par la Manche du reste de l'Europe.

---

<sup>809</sup> Wilhelm Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1860, p. 700 et 710.

<sup>810</sup> « Die Zahl der Künstler, welche in diesem Fache zu Ansehen und Reichthum gelangt sind, ist zu gross, dass wir uns des Hervorhebens einzelner Namen enthalten müssen. » Adolph Görling, *Geschichte der Malerei in ihren Hauptepochen darstellend*, Vol. 2, Leipzig, E. A. Seemann, 1867, p. 212.

## Chapitre 7. « The Englishness of English Art »

« C'est aussi sur le plan artistique que la Manche trace nettement une frontière entre les îles britanniques et le continent<sup>811</sup>. »

L'isolement artistique anglais décrit par Anton Springer dans son *Histoire des beaux-arts au XIX<sup>e</sup> siècle* est un lieu commun des discours sur la peinture anglaise : elle est considérée comme intrinsèquement autre, et son altérité est sans cesse soulignée par les commentateurs. Tout en l'opposant à la production artistique continentale, ils la rattachent aussi, essentiellement, à son contexte de création : selon eux, la peinture anglaise n'a rien de commun avec le reste de l'art européen parce qu'elle se définit avant tout par son anglicité, son *Englishness*. Ce substantif « capable de résumer l'essence de la nationalité<sup>812</sup> » d'un pays devient explicitement, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la principale catégorie stylistique de l'histoire de l'art anglais : c'est en grande partie le fait de l'historien de l'art autrichien Nikolaus Pevsner, réfugié en Angleterre en 1933, et dont l'ouvrage consacré à l'art de son pays d'adoption et paru en 1957, *The Englishness of English Art*<sup>813</sup>, se fonde sur une vision essentiellement nationale. Il n'est pas anodin que ce texte, un des premiers à formuler aussi clairement l'importance méthodologique de l'anglicité pour l'histoire de l'art, soit l'œuvre d'un étranger, *a fortiori* germanophone : l'étranger se concentre plus spontanément sur ce qui caractérise une nation inconnue ; en outre, le travail de Pevsner s'ancre dans une tradition historiographique de langue allemande qui cherche à faire émerger les caractéristiques des styles nationaux grâce à la comparaison, l'outil méthodologique principal de l'historien de l'art suisse Heinrich Wölfflin, dont Pevsner a suivi les cours à Munich<sup>814</sup>. C'est aussi dans la lignée de Wölfflin que s'inscrit le livre d'un autre historien de l'art autrichien, et actif collaborateur

<sup>811</sup> « Der Canal bildet auch in künstlerischer Beziehung eine entschiedene Trennungslinie zwischen den britischen Inseln und dem Continent. » Alfred Woltmann, « Plastik und Malerei. V », dans Carl Friedrich Adolf von Lützow (dir.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig, Seemann, 1875, p. 403.

<sup>812</sup> « ... a substantive capable of summarizing the essence of [the] nationality ». Paul Langford, *Englishness Identified : Manners and Character, 1650-1850*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 2.

<sup>813</sup> Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art : an expanded and annotated version of the Reith lectures broadcast in October and November 1955*, op. cit.

<sup>814</sup> Émilie Oléron Evans, *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts : Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*, op. cit., p. 17 et suivantes.

du régime nazi, Dagobert Frey, sur l'anglicité de l'art anglais<sup>815</sup> – livre dont se réclame Pevsner dans la préface de son ouvrage, en niant son caractère fondamentalement raciste<sup>816</sup>.

De race, il est rarement question dans les textes que les critiques et historiens de l'art allemands écrivent sur l'art anglais, du moins jusque dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle ; mais d'anglicité, constamment, quoique le substantif « Englischthum » et l'adjectif substantivé « das Englische » soient peu employés. Cette vision essentialiste de la peinture anglaise s'explique partiellement par la discipline elle-même. Les discours sur l'art et les expositions, lorsqu'elles sont internationales, se fondent tout au long du siècle sur la distinction et souvent l'opposition des différentes écoles nationales : à chaque nation son art, considéré comme son reflet fidèle, l'exposition internationale constituant alors un champ de bataille symbolique<sup>817</sup>. Cependant, dans ce contexte général de réception nationale des œuvres, la spécificité de l'Angleterre est fréquemment soulignée, même par des auteurs qui prennent justement leurs distances avec le discours dominant et cherchent plutôt à mettre en avant les points communs entre les différentes écoles artistiques.

Le rôle central que le concept d'anglicité joue dans la réception critique de la peinture anglaise est lié à celui, tout aussi important, des récits de voyage : l'altérité des peintures, leur appartenance à une culture inconnue, participent d'une narration du dépaysement et de l'étrangeté. Cette dernière explique au moins pour partie les constants rapprochements entre la peinture et la littérature anglaise, mais aussi les physionomies, le caractère, la géographie et le climat que l'on trouve Outre-Manche, et qui marqueraient les œuvres d'une empreinte indélébile, même dans les représentations les plus exotiques.

Cette empreinte, si elle a toute sa place dans le récit de voyage, est aussi ce qui rend la tâche des historiens de l'art plus difficile : l'art anglais se définirait par son altérité par rapport à l'art allemand, mais aussi à l'ensemble de l'art européen, et se prête donc peu aux efforts de synthèse des spécialistes ; échappant selon eux au système, il résiste à leur discours englobant

---

<sup>815</sup> Dagobert Frey, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart, Berlin, Kohlhammer, 1942.

<sup>816</sup> Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, op. cit., p. 10. Le lien entre la méthode wölfflinienne et les ouvrages de Frey et Pevsner est établi par William Vaughan dans son article « Behind Pevsner : Englishness as an Art Historical Category » dans David Peters Corbett (dir.), *The Geographies of Englishness : Landscape and the Nation 1880-1940*, Londres, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 347 et suivantes. Sur les théories de Dagobert Frey, voir en particulier Thomas Da Costa Kauffmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago, Chicago University Press, 2004, p. 11, 32, et 78 et suivantes ; Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920<sup>er</sup> bis 1940<sup>er</sup> Jahre*, Berlin, Akademie Verlag, 2012, p. 180 et suivantes.

<sup>817</sup> Laurent Cazes, « Artistes étrangers et écoles nationales. Dialectiques européennes dans la critique de Salon sous le Second Empire », dans Thierry Laugée et Carole Rabiller (dir.), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIX<sup>e</sup> siècle*. Actes des journées d'étude « Écrire une histoire nouvelle de l'Europe », à Paris, galerie Colbert, 18 et 19 avril 2014, Bruxelles, P.I.E-Peter Lang S.A., Éditions Scientifiques Internationales, 2017, p. 113-121.

et simplificateur. Il se prête en revanche beaucoup mieux à celui des critiques, largement fondé, on l'a dit, sur une rhétorique de la confrontation : l'altérité de l'art anglais est aussi savamment mise en avant dans les textes parce qu'elle permet, en creux, de mieux définir, et souvent de vanter, les qualités de la peinture allemande, la définition de soi passant d'abord par l'opposition aux autres. L'anglicité est surtout présentée, jusque dans les dernières décennies du siècle, comme une non-germanité, offrant aux commentateurs la possibilité de renforcer l'identité artistique allemande, et parfois aussi comme une non-européanité.

## I. Des tableaux étrangers

Si le terme d'anglicité n'apparaît pas dans les textes, il en est question en permanence, et les commentateurs allemands s'emploient à souligner l'appartenance nationale des tableaux anglais par une série de procédés stylistiques que l'on retrouve, avec des variations, tout au long de la période, mais aussi, et surtout, en tissant constamment des liens entre la peinture et d'autres domaines : la littérature, l'économie, la géographie.

### 1. Comparaisons et métaphores métonymiques : les procédés stylistiques d'un discours sur l'anglicité

Le premier de ces procédés est tout simplement la répétition à l'envi des adjectifs « national » et surtout « anglais » (*englisch*) parfois renforcé par divers intensifs, surtout « véritablement », (*echt*), complètement, (*durchweg*) : Springer évoque la « longue rangée d'originaux véritablement anglais », Adolph Görling, dans *Art et artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, qualifie les peintures de Richard Wilson de « produits véritablement anglais » et Hogarth de « génie véritablement anglais », tandis qu'Alfred Woltmann, dans son *Histoire de la peinture*, explique que Gainsborough « voyait la nature anglaise avec ses propres yeux anglais<sup>818</sup> ». Le deuxième procédé stylistique que l'on retrouve régulièrement dans les textes est l'utilisation de mots anglais pour désigner les éléments représentés dans les tableaux : une jeune fille est une *miss*, une dame une *lady*, un enfant un *baby* et un souper un *supper*<sup>819</sup>. Cette mise en scène

---

<sup>818</sup> Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 297 ; A. Wolfgang Becker, Adolph Görling, *Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1865, p. 185 et 196 ; Alfred Woltmann, *Geschichte der Malerei*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1879, p. 1077.

<sup>819</sup> Voir par exemple le passage consacré au portrait anglais dans A. Wolfgang Becker, Adolph Görling, *Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts*, op. cit., p. 200, et à Gainsborough dans le compte-rendu que le *Deutsches*



stylistique de l'anglicité, cette manière de tenir à distance, par la langue, la peinture anglaise, de traduire en mots l'éloignement géographique et artistique, se remarque également dans l'utilisation ponctuelle de métaphores métonymiques : si, en France, Théophile Gautier s'en donne à cœur joie, évoquant malicieusement la « peau de cold cream et de lait virginal rendue avec la plus anglaise exactitude » par Daniel Maclise, dans les tableaux duquel « les lumières frisantes brillent comme des lames de rasoir de Sheffield, avec un étincelant poli d'acier<sup>820</sup> », les commentateurs allemands ne sont pas en reste, évoquant par exemple « le plumpudding des fêtes nationales anglaises » que viendraient épicer l'art et les muses<sup>821</sup> ou concurrencer les *keepsakes* de Noël<sup>822</sup>, associant les peintures préraphaélites à du thé léger et les tableaux des peintres anglais des premières décennies du siècle à de nourrissants beefsteaks<sup>823</sup>.

Mais si les commentateurs sont à ce point friands, pour évoquer les tableaux, de mots et de métaphores qui ramènent le lecteur à l'espace culturel anglais, c'est aussi parce que les objets de la représentation eux-mêmes semblent leur évoquer irrésistiblement l'Angleterre, porter la marque nationale, sans d'ailleurs que le peintre y soit toujours pour grand-chose. Les textes ne soulignent pas seulement l'anglicité des œuvres, mais aussi, en filigrane, l'anglicité de tout ce qui vient d'Angleterre : ainsi Fontane compare-t-il les tableaux de l'Exposition universelle à un groupe d'Anglais dans une assemblée, tandis qu'un critique du *Deutsches Museum* qui décrit les paysages de Gainsborough parle d'un « ciel bien anglais<sup>824</sup> ». On reconnaîtrait un tableau anglais comme un nuage ou un touriste anglais, du premier coup d'œil. En ce sens, l'anglicité des peintures s'inscrit pour les auteurs dans une anglicité générale, celle de toute l'Angleterre, et est donc d'autant mieux mise en valeur qu'elle reflète selon eux l'ensemble d'une nation caractérisée par la visibilité et la force de son identité.

---

*Museum* consacre à l'Exposition universelle de 1862 : « Von der Londoner Industrieausstellung. Ein Brief an den Herausgeber » dans *Deutsches Museum*, 1862, Nr. 27, p. 16.

<sup>820</sup> Théophile Gautier, *Les beaux-arts en Europe*, op. cit., p. 24 et 13.

<sup>821</sup> « Shakespeare auf der englischen und auf der deutschen Bühne », dans *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, 1858, II, p. 360.

<sup>822</sup> « Englische Almanache und Taschenbücher für 1838 » dans *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1838, volume 1, Nr. 41, p. 163.

<sup>823</sup> Richard Muther, « Die Kunst in England », dans *Die Grenzboten*, 1890, Nr. 37, p. 554.

<sup>824</sup> Noel [Theodor Fontane], « Aus dem Pariser Kunstpalast », dans *Deutsches Kunstblatt*, 1855, Nr. 30, p. 262 ; « Von der Londoner Industrieausstellung. Ein Brief an den Herausgeber » dans *Deutsches Museum*, op. cit., p. 16.

## 2. Des peintres et des poètes

L'ancrage de cette anglicité artistique dans une anglicité plus vaste, ou, plutôt la perception qu'en ont les critiques allemands et qu'ils veulent mettre en avant dans leur prose, se traduit par les rapports qu'ils établissent en permanence entre les peintures et d'autres réalités. Le lien le plus évident peut-être, parce qu'il concerne toujours le domaine des arts, est celui que les commentateurs font régulièrement entre la peinture et la littérature. La comparaison la plus fréquente fait de Hogarth le Shakespeare du burin, au point qu'elle s'apparente presque à un lieu commun<sup>825</sup>. Les tableaux de Turner deviennent aussi ponctuellement des drames shakespeariens, ainsi du *Naufrage du Minotaure* (**Figure 77**) que Fontane compare au deuxième acte de *Macbeth*<sup>826</sup>, alors même que le sujet représenté n'a rien de commun avec la pièce de Shakespeare : mais Turner représente un drame, celui de vies humaines broyées par le destin, et il semble que l'idée du drame, dans un environnement culturel anglais, suscite spontanément la référence shakespearienne. Là encore, la comparaison avec Théophile Gautier s'impose, puisque l'écrivain français est tenté d'assimiler les personnages féminins du *Joyeux Noël dans le hall du baron* (*Merry Christmas in the Baron's Hall*) de Daniel Maclise aux héroïnes des comédies de Shakespeare, « Miranda, Hermia, Perdita, Jessica, Rosalinde<sup>827</sup> », ou compare avec humour le courage du petit garçon faisant l'aumône à des gitanes dans un tableau de William Mulready à celui de *Macbeth* face aux sorcières sur la lande<sup>828</sup>. Autre figure populaire de la littérature anglaise, Lord Byron, auquel Fontane compare Hogarth, réservant Walter Scott à Reynolds<sup>829</sup>. Il fait également référence à Scott, comme nombre de ses confrères, lorsqu'il s'agit d'évoquer la figure du peintre écossais David Wilkie, un « Walter Scott à la palette », renforçant d'ailleurs l'analyse à nouveau toute nationale, ou régionale, du peintre, en mentionnant, outre Scott, le poète écossais Robert Burns<sup>830</sup>. Certes, Fontane et Gautier sont romanciers, et sans doute plus enclins que d'autres à manier la comparaison littéraire, mais ils ne sont pas les seuls à le faire. Waagen se livre ainsi dans la version remaniée et en langue anglaise de son ouvrage à une véritable farandole de comparaisons : Turner est le plus grand des paysagistes comme Byron

---

<sup>825</sup> Voir entre autres A. Wolfgang Becker, Adolph Göring, *Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts*, op. cit., p. 185 ; Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 96.

<sup>826</sup> Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 185.

<sup>827</sup> Théophile Gautier, *Les beaux-arts en Europe*, op. cit., p. 16.

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>829</sup> Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 136.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 164.

est le plus grand des poètes, et si Wilkie, là encore, est le Walter Scott, Mulready, lui, est le Goldsmith des peintres anglais. Enfin, les toiles de Charles Robert Leslie évoquent pour lui les œuvres de Laurence Sterne<sup>831</sup>.

Ces comparaisons répétées s'expliquent d'abord par le fait que la plupart des peintres cités ont illustré les écrivains auxquels ils sont associés : Mulready, le *Vicaire de Wakefield* d'Oliver Goldsmith<sup>832</sup>, Leslie, *Tristram Shandy* de Laurence Sterne<sup>833</sup>, Turner, le *Pèlerinage de Childe Harold* de Byron (**Figures 78, 79 et 80**), sans compter les illustrations parues dans les *annuals*<sup>834</sup>. Si le lien avec le poète est, dans le cas de Turner, profond et revendiqué par le peintre<sup>835</sup>, dans les autres cas, il semble que le sujet d'un tableau s'impose comme la référence première, à laquelle on a recours pour évoquer, par généralisation, l'œuvre tout entière de l'artiste, comme si cette illustration était décisive pour la comprendre. A ce premier point de contact s'ajoute, dans le cas des Écossais, celui de l'origine géographique : c'est bien Wilkie plutôt que l'Anglais Landseer qui est comparé à Scott. Mais c'est sans doute aussi la grande familiarité des auteurs allemands avec la littérature anglaise qui contribue à faire de ces comparaisons des lieux communs des discours sur l'art anglais. En évoquant Mulready, Waagen déclare retrouver dans son œuvre le même humour bon enfant qui a fait du *Vicaire de Wakefield* un livre si apprécié des Allemands<sup>836</sup>. La redécouverte de l'œuvre de Shakespeare, à partir de 1810, a été massive, favorisée par des stratégies éditoriales inédites, de sorte que sa présence est presque « écrasante » dans le paysage culturel allemand du premier XIX<sup>e</sup> siècle<sup>837</sup>. Byron, immensément connu, fait l'objet de nombreux écrits<sup>838</sup>. Quant à Walter Scott, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il demeure une référence incontournable sous la plume des auteurs : Richard Muther déclare que c'est avec l'auteur écossais qu'on apprenait l'histoire<sup>839</sup>, et

<sup>831</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc.*, volume 1, op. cit., p. 383 et 377.

<sup>832</sup> Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, Londres, R. Collins, 1766.

<sup>833</sup> Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 9 volumes, Londres, 1759-1767.

<sup>834</sup> Il contribue largement aux recueils des Finden. Voir *Finden's Illustrations of the Life and Works of Lord Byron*, op. cit. Voir sur le sujet Luke Hermann, *Turner prints : the engraved work of J.M.W. Turner*, op. cit., p. 191 et suivantes.

<sup>835</sup> Ce lien est particulièrement visible dans les catalogues des expositions de la Royal Academy, où Turner complète souvent ses titres de tableaux par des fragments de poèmes, dont ceux de Byron. Sur les liens entre le peintre et le poète, voir notamment David Blainey Brown, *Turner and Byron*, Londres, Tate Gallery, 1992.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>837</sup> Christine Roger, *La réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850. Propagation et assimilation de la référence étrangère*, op. cit., p. XVII-XVIII, et 152 et suivantes.

<sup>838</sup> Günther Blaicher (éd.), *Die Rezeption Byrons in der deutschen Kritik (1820-1914) : eine Dokumentation*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001 ; « Vorstellungen des Modernen in der deutschen Byronkritik des 19. Jahrhunderts » dans Norbert Bachleitner (dir.), *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, op. cit., p. 157-170.

<sup>839</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, volume 2, op. cit., p. 61.

Cornelius Gurlitt avoue en 1894 s'être replongé avec délices dans son œuvre<sup>840</sup>. Il est donc probable que l'immense popularité des écrivains anglais favorise une sorte d'automatisation de la référence littéraire, qui n'est d'ailleurs pas toujours justifiée. Elle contribue en tout cas à ancrer les tableaux et les gravures dont il est question dans un contexte culturel national bien précis, renvoyant les artistes à la nationalité qu'ils partagent avec les écrivains.

### 3. L'art d'une grande puissance économique

Au-delà de cette unité culturelle anglaise, la littérature et la peinture anglaise apparaissant dans les textes allemands comme un seul bloc, la peinture semble relever, sous la plume des auteurs, d'un esprit national s'exprimant de manière privilégiée dans d'autres domaines, plus visibles aux yeux du monde, au premier rang desquels l'économie, la finance, et plus généralement le monde de l'argent. Nation d'hommes d'affaires et de banquiers, nation prospère où les contrastes sociaux sont de plus en plus marqués, l'Angleterre produit un art que les commentateurs allemands voient par le prisme de l'économie : dans un pays sans mécénat public, la peinture anglaise est soumise aux lois du marché, celles de l'offre et de la demande qui forcent les artistes à se plier aux *desiderata* des amateurs bourgeois et aux effets de mode – c'est en tout cas ce qu'écrivent plusieurs auteurs allemands à des décennies d'intervalle, d'abord Johann Valentin Adrian qui en 1823 fustige « le vil serviteur des besoins actuels, de la mode éphémère, de la vanité » que serait devenu l'art anglais<sup>841</sup>, puis, en 1862, l'auteur d'un des comptes rendus de l'Exposition universelle pour les *Dioskuren* qui dénonce l'atmosphère de spéculation financière régnant, à l'en croire, dans l'espace de l'exposition où l'on entend « tinter les porte-monnaie » puisqu'il est de bon ton pour les banquiers anglais d'acheter des peintures<sup>842</sup>, avant de revenir à la charge quelques colonnes plus loin en évoquant « le porte-monnaie que les Anglais portent à la place du cœur<sup>843</sup> ».

Cette réduction du monde de l'art à un marché où seules compteraient les transactions financières s'explique sans doute aussi en partie par l'étonnement peut-être envieux des auteurs devant les montants déboursés par les collectionneurs anglais, dont on a vu qu'ils revenaient régulièrement sous leurs plumes : l'argent devient aussi un thème récurrent parce que les

---

<sup>840</sup> Cornelius Gurlitt, « Die Malerei in Schottland », dans *Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte*, 1893-1894, p. 175-200 et 436-456, ici p. 190-191.

<sup>841</sup> Johann Valentin Adrian, « Bemerkungen über bildende Kunst in London. I. », dans *Das Kunstblatt*, 1823, Nr. 101, p. 403.

<sup>842</sup> « London, Ende Mai. [Die Kunst- und Industrieausstellung I.] », dans *Die Dioskuren*, 22, 1862, p. 170.

<sup>843</sup> « London, am 9. Juni. [Kunstaussstellung III] », dans *Die Dioskuren*, 24, 1862, p. 186.

sommes en jeu sont colossales. Mais les commentateurs allemands vont plus loin encore, en analysant les pratiques artistiques des peintres anglais à l'aune des pratiques industrielles se développant à l'époque. C'est notamment le cas dans un feuilleton de voyage publié en 1852 dans le *Magazin für die Literatur des Auslandes*, où l'auteur affirme que tout en Angleterre fonctionne selon le principe de la division du travail, tout, c'est-à-dire aussi bien la vie politique que la peinture :

« On ne peut comprendre le fonctionnement de l'État anglais que d'un point de vue mercantile, économique. L'Angleterre est une entreprise régie par le principe de la division du travail. L'État est tout simplement un département de cette entreprise. [...] J'ai eu un aperçu surprenant de l'extraordinaire diffusion de cette division du travail en visitant l'exposition de la British Institution. [...] Le principe de la division du travail est si clairement exposé que c'en est étonnant. Chacun a ses sujets de prédilection et de peinture. Les Anglais disent même qu'un tel est spécialiste des paysages de neige et un autre des paysages aquatiques. Et ce dernier ne peint pas à la fois l'eau douce et l'eau salée, à Dieu ne plaise ! L'eau salée est un tout autre domaine, une tout autre affaire. De même qu'en Angleterre on fait des affaires fabuleuses en vendant uniquement du beurre, ou uniquement du fromage, ou que certains médecins s'occupent uniquement des fractures des bras, certains des jambes, rejetant toutes les autres fractures d'un impitoyable « not my business », chaque peintre ne s'occupe que d'un ensemble soigneusement délimité de sujets<sup>844</sup>. »

L'intention, ici, est nettement satirique. Mais au-delà de la caricature, les deux comparaisons choisies par l'auteur, avec les chirurgiens et plus encore avec les fermiers laitiers, témoignent d'une certaine tendance, chez les commentateurs, à trivialisier la peinture anglaise, en la réduisant à un simple bien de consommation, qui ne relève ici même plus du domaine, certes futile mais néanmoins raffiné, des objets à la mode, comme c'était le cas chez Adrian, mais de celui, assez vulgaire, des besoins purement corporels. On retrouve une comparaison semblable chez Fontane, qui, soulignant le caractère essentiellement domestique des tableaux

---

<sup>844</sup> « Man kann England als Staat nur begreifen, wenn man ihn mit merkantilem, mit ökonomischem Auge betrachtet. England ist ein Geschäft, eingerichtet nach dem Prinzip der Arbeitsteilung. Der Staat ist bloß eine bestimmte Abtheilung dieses grossen Geschäfts. [...] Von der fabelhaft weit ausgebildeten Arbeitsteilung bekam ich einen recht überraschenden, anschaulichen Begriff auf der Kunst-Ausstellung in der British Institution. [...] Das Prinzip der Arbeitsteilung [...] liegt erstaunlich offen. Jeder hat seine besonderen Gegenstände, die er macht und malt. Die Engländer sagen auch, das ist der Schnee- und dies der Wassermaler. Und der Wassermaler malt nicht etwa süßes und Salzwasser. Gott bewahre ! Salzwasser ist eine ganz andere Sphäre, ein ganz anderes Geschäft. Wie in England ein ungeheures Geschäft bloß mit Butter, ein anderes bloß mit Käse handelt, wie eine Sorte Aerzte bloß Arm-, eine andere bloß Beinbrüche heilt und jeden anderen Bruch als « not my business », umbarmherzig abweist, so handelt jeder Maler auch bloß mit einer ganz streng begrenzten Sphäre von Objekten. » « England. Literatur-Briefe über England im Jahre 1852. Zweiter Monatsbericht », dans *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 1852, Nr. 32, p. 131.

anglais, en particulier les peintures de genre, se saisit comme le féroce critique des *Dioskuren* de la figure du banquier. Ce dernier devient l'archétype du nouveau collectionneur anglais, un parvenu soucieux avant tout du confort et du bien-être physique qu'il goûte dans son *home*, *sweet home*, et auquel contribuent ses tableaux... au même titre qu'un bon dîner :

« Ce sont de parfaites peintures de cabinet, telles qu'on peut en voir dans les salles à manger tapissées de rouge de riches banquiers qui passent trois heures à table et vivent de truffes et de bons mots. Après le repas, donc, dans une atmosphère de bien-être général, l'hôte conduit ses convives devant ces délices encadrés d'or, leur en indique d'abord le prix, ajoute quelques anecdotes (il y a toujours des anecdotes à raconter sur les tableaux qui ont coûté cher), et se réjouit lorsque ses hôtes font enfin chorus au rire de satisfaction qu'il a lancé en solo. Ces tableaux sont comme les petits verres d'anisette que l'on sert à la fin du repas. Je n'ai jamais vu de meilleures petites peintures de genre<sup>845</sup>. »

Tout, dans ce passage, relie les tableaux non seulement au monde de la vulgarité et de l'argent, mais aussi à ce qui l'incarne le mieux, la nourriture : le lieu, puisqu'ils sont accrochés dans la salle à manger, l'usage que l'on en fait, puisqu'ils servent à agrémenter le repas, le prix, puisqu'ils ont coûté cher comme les truffes que le banquier sert à table. La comparaison, encore renforcée par les diminutifs, la taille des peintures s'accordant avec celle des verres à liqueur, est d'ailleurs explicitement formulée à la fin du passage : l'art est un digestif. On peut d'ailleurs se demander si Fontane n'a pas lu, sur le même sujet, un texte étonnamment semblable, écrit cette fois par William Thackeray, romancier anglais qu'il connaît et apprécie beaucoup, comme lui critique d'art à ses heures<sup>846</sup>. En 1843, en effet, Thackeray publie dans la revue *The Pictorial Times* des articles où il se moque des sujets domestiques et inoffensifs choisis par les peintres anglais. Ce qu'il convient de peindre, ajoute-t-il dans une formule restée célèbre, c'est « une tragédie de table à thé ou une idylle de pain beurré » car « le pain et le beurre sont parfaitement digestes, tandis que [...] les vieux sujets héroïques et allégoriques n'intéressent sans doute que

---

<sup>845</sup> « Es sint Kabinetstücke, makellos und von jener lebenswürdigen Art, wie sie in den rothtapezirten Esszimmern reicher Banquiers sich vorfinden, die täglich drei Stunden bei Tische sitzen und von Bonmots und Trüffeln leben. Nach Tisch dann, wenn ein äusserstes Behagen über der Gesellschaft liegt, führt den Wirth seine Gäste an diese goldumrahmten Kostbarkeiten, nennt ihnen zuerst den Preis, fügt einige Anekdoten bei (theure Bilder haben immer Anekdoten) und freut sich, wenn die Gäste endlich als Chorus in das Behaglichkeitslachen einstimmen, das er wie eine Solo-Parthie begonnen hat. Diese Bilder sind wie die Gläschen Anisette, die nach Aufhebung der Tafel herumgereicht werden. Ich habe nie bessere Genrebildchen gesehen. » Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 172.

<sup>846</sup> Fontane est très marqué par la lecture de *Vanity Fair*. Il consacre un court article à des conférences que le romancier anglais tient sur l'histoire anglaise en 1856. Theodor Fontane, « Mr Thackeray ein feinerer Vehse », dans *Neue Preußische Zeitung*, 6 janvier 1857. Sur les liens entre les deux auteurs, voir Wolfgang Eberhardt, *Fontane und Thackeray*, Heidelberg, Winter, 1975, en particulier p. 21 et suivantes.

de rares habitants de cette ville ou de ce royaume<sup>847</sup>. » Les tableaux que les banquiers regardent distraitemment avant de mordre dans leur toast beurré ne doivent pas leur rester en travers du gosier, ou leur peser sur l'estomac.

De la même manière, l'utilisation des métaphores culinaires dont on a vu qu'elles émaillaient les textes continentaux sur l'art anglais peut, dans certains cas, viser à le trivialiser : l'association des beaux-arts aux sens bas, le passage des yeux à la bouche, est un procédé stylistique très en vogue, chez les critiques du XIX<sup>e</sup> siècle, pour discréditer les tableaux qu'ils commentent<sup>848</sup>. Le critique des *Blätter für literarische Unterhaltung* qui présente les livres illustrés de 1838 a beau déclarer que les ravissants ouvrages ont plus de valeur que les pâtés de foie ou les tonnelets d'huîtres également dégustés à Noël, cette simple comparaison atténue leur portée artistique<sup>849</sup>.

#### 4. Beefsteak et brouillard : le reflet des corps et de la nature

Mais ces évocations culinaires ne se présentent pas seulement sous forme de métaphores : elles sont également employées par les auteurs allemands pour caractériser les Anglais eux-mêmes, soit ceux qu'ils croisent dans les salles souvent bondées des expositions londoniennes et qu'ils renvoient immédiatement à leurs habitudes alimentaires, donc à leur anglicité, soit ceux qui sont représentés par les peintres, et qui sont les portraits exacts des spectateurs. En 1861, le correspondant des *Dioskuren* a l'impression cauchemardesque que la foule qui l'entoure, par exemple ce fermier « engraisé au beefsteak » ou cette dame « vêtue de façon impossible », s'est dédoublée pour venir se placer sur les toiles<sup>850</sup>. C'est donc un miroir de la société que les peintres offrent au regard peu amène des critiques allemands, peintres que ces derniers transforment aussi volontiers en Anglais typiques : Hogarth et

---

<sup>847</sup> « ... a tea-table tragedy or a bread-and-butter idyll suffices for the most part their gentle powers. [...] Bread and butter can be digested by every man ; whereas [...] the ancient heroic, allegorical subjects — can be supposed deeply to interest very few of the inhabitants of this city or kingdom. » William M. Thackeray, « Letters on the Fine Arts III. The Royal Academy », dans *The Pictorial Times*, 1843, May 13, p. 594-595.

<sup>848</sup> Sur la métaphore culinaire dans la critique d'art française au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Allison Deutsch « Good Taste : metaphor and materiality in Nineteenth-Century art criticism », *op. cit.*, p. 15 et suivantes et Frédérique Desbuissons, « Une peinture sucrée : les plaisirs illégitimes de l'art pompier », *op. cit.* Elles analysent toutes deux l'emploi par Zola du champ lexical de la sucrosité et de la pâtisserie pour déprécier la peinture académique. Frédérique Desbuissons a également souligné la manière dont la métaphore culinaire est fréquemment utilisée, en particulier dans les caricatures de presse, pour rabaisser le travail des peintres et leur touche jugée trop épaisse ou visible. Voir « The Studio and the Kitchen : culinary ugliness as pictorial stigmatisation in nineteenth-century France », *op. cit.*, p. 11 et suivantes.

<sup>849</sup> « Englische Almanache und Taschenbücher für 1838 » dans *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1838, *op. cit.*

<sup>850</sup> « London, den 13. Juli [Die Ausstellung der Royal Academy] », dans *Die Dioskuren*, 1861, Nr. 29, p. 251.

Thomas Rowlandson deviennent ainsi, sous la plume de Richard Muther, des « colosses nourris au roastbeef<sup>851</sup>. »

Dans son *Histoire de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Richard Muther évoque également les « enfants gros et gras, bien anglais, nourris de beefsteak saignant » représentés par le peintre préraphaélite William Holman Hunt... dans une scène biblique, puisque ces petits amateurs de viande rouge ne sont autres que les angelots voletant autour de la Sainte Famille dans *Le Triomphe des Innocents*<sup>852</sup> (**Figure 81**). Ici, l'auteur reprend ce qui est quasiment un lieu commun de la critique continentale face aux tableaux anglais, celui du type : le caractère national, l'anglicité dans laquelle ils s'inscrivent et qui serait celle de la société anglaise tout entière, et d'abord des corps et des visages anglais, apparaît comme une empreinte indélébile — les auteurs utilisent d'ailleurs plusieurs fois la métaphore du cachet ou du poinçon pour désigner la marque nationale visible dans l'œuvre des peintres, d'un Richard Wilson ou d'un Joshua Reynolds par exemple<sup>853</sup>. Ce cachet s'exporterait sans qu'il soit possible de le dissimuler, de sorte que l'éloignement géographique et temporel fictif des peintures représentant des sujets non anglais semble artificiel aux yeux des critiques qui voient toujours, dans les personnages figurant sur la toile, et quelle que soit la manière dont ils sont vêtus ou l'environnement qui les entoure, des Anglais du XIX<sup>e</sup> siècle – ce qui explique peut-être, comme dans le cas de la métaphore culinaire, l'utilisation générale de termes anglais pour désigner les figures des tableaux, dont l'appartenance nationale saute aux yeux, si l'on en croit les critiques, tandis que tout dépaysement apparaît comme artificiel, les toges antiques comme des déguisements et les temples grecs comme des décors en carton-pâte. Une trentaine d'années avant Muther, Heinrich Merz se moque de la « banale miss anglaise » que le peintre Andrew Geddes a voulu transformer en jeune Grecque à sa toilette et de la Bayadère londonienne de

---

<sup>851</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, volume 2, Munich, G. Hirth's Kunstverlag, 1893, p. 26. Le roastbeef apparaît aussi régulièrement sous la plume des critiques français : il nourrit aussi les *ladies* posant pour le pinceau de George Richmond ou John Everett Millais, et dont la dentition impressionne fortement le critique français Louis Duranty : dans le texte qu'il consacre aux écoles étrangères de l'Exposition universelle de 1878, il insiste lourdement sur le type anglais des femmes représentées, évoquant à plusieurs reprises « la grande mâchoire qui mange sans relâche, trait caractéristique chez les ladies aussi bien que chez les mistresses », une mâchoire qu'il entend craquer, « en grand appétit de sandwiches et de roastbeef », « amie des viandes saignantes. » Voir Louis Duranty, « Les écoles étrangères de peinture », dans Louis Gonse (dir.), *Exposition universelle de 1878. Les beaux-arts et les arts décoratifs, I. L'art moderne*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1879, p. 156-157. Dans son article sur la réception française de la peinture anglaise à l'Exposition universelle de 1855, cette fois, Laure Chabanne cite Frédéric Bourgeois de Marcey parlant des « *beefeaters* », des « buveurs d'ale et de porter » peints par David Wilkie. Voir Laure Chabanne, « La Lady, le King Charles et la modernité : les Français et l'école anglaise à l'Exposition universelle de 1855 », dans Timothy Wilcox (dir.), *Napoléon III et la reine Victoria : une visite à l'Exposition Universelle de 1855*, op. cit., p. 90.

<sup>852</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, volume 2, op. cit., p. 497.

<sup>853</sup> A. Wolfgang Becker, Adolph Göring, *Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts*, op. cit., p. 196 ; « Von der Londoner Industrieausstellung. Ein Brief an den Herausgeber » dans *Deutsches Museum*, op. cit., p. 14.



Joseph Solomon<sup>854</sup>. De même, en 1855, Adolf Stahr organise une large partie de son compte-rendu de l'Exposition universelle autour de la question du type anglais, qu'il retrouve dans les tableaux bibliques où les personnages ont selon lui « un visage typiquement anglais et les costumes antiques habituels que les peintres italiens ont introduits en art ». On remarque également chez Stahr la tendance, observée plus haut, à établir des correspondances entre la peinture et la littérature anglaises puisqu'il cite la remarque de Goethe selon lequel Shakespeare aurait transformé ses Romains en Anglais pour être sûr que ses drames soient compris par le public élisabéthain<sup>855</sup>. En 1867, Friedrich Pecht évoque lui aussi les « Anglaises déguisées en Grecques » que l'on peut voir en longues processions dans des tableaux où les lions et les panthères sont doux comme des caniches<sup>856</sup>. On pourrait multiplier les exemples à l'envi ; on en retrouve d'ailleurs, là encore, de semblables dans la littérature critique française de l'époque<sup>857</sup>.

Si les peintres anglais transforment les Romains en *lords*, il est logique qu'ils transforment la campagne romaine en comté anglais. C'est un des reproches, présenté comme général, qu'adresse à Turner l'écrivain et traducteur Friedrich Althaus dans ses *Caractères anglais*. Il affirme que le paysagiste, de l'avis général, et même de celui de ses plus fervents partisans, transpose les paysages anglais partout où il se rend :

« Les fanatiques de Turner aussi admettent que leur idole ne savait pas très bien représenter la nature continentale, lorsque celle-ci se distingue de la nature anglaise. Il lui manquait justement le coup d'œil pour ce riche univers de formes : tout était plus ou moins ramené à des impressions anglaises. Même Ruskin trouve par exemple que la végétation héroïque de *Aesacus et Hespérie* rappelle les vallons et les forêts anglaises ; dans d'autres œuvres, la représentation des pins, des châtaigniers et des oliviers lui semble médiocre, celle des figures insatisfaisante, tout comme l'impression générale qui se dégage des scènes continentales. La « Rippah » [sic] selon la même autorité, n'est pas une figure orientale, les falaises dans Jason ne sont rien d'autre que du calcaire du Warwickshire, Jason lui-même

<sup>854</sup> Heinrich Merz, « Die Kunstausstellungen in London im Mai 1842 », dans *Das Kunstblatt*, Nr. 67, op. cit., p. 266.

<sup>855</sup> Adolf Stahr, *Nach fünf Jahren. Pariser Studien aus dem Jahre 1855*, Oldenburg, Schulze, 1857, p. 203, 213, 208.

<sup>856</sup> Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe*, Leipzig, Brockhaus, 1867, p. 168.

<sup>857</sup> Voir à ce sujet Laure Chabanne, « La Lady, le King Charles et la modernité : les Français et l'école anglaise à l'Exposition universelle de 1855 », dans Timothy Wilcox (dir.), *Napoléon III et la reine Victoria : une visite à l'Exposition Universelle de 1855*, op. cit., p. 90. Elle cite Théophile Gautier raillant « la beauté gréco-anglaise » d'Obéron dans la toile de Joseph Paton.

n'est pas un Grec. Les pyramides dans la *Cinquième Plaie d'Égypte* lui évoquent des fours à briques, et le feu qui dévore le sol, du fumier en train de brûler<sup>858</sup>. »

Cet extrait témoigne de l'utilisation par les auteurs allemands des sources anglaises, utilisation dont il sera question par la suite ; il convient ici de noter la généralisation à laquelle se livre Althaus, glissant d'un exemple particulier, celui de Ruskin évoquant quatre paysages du *Liber Studiorum*<sup>859</sup> (**Figures 82-85**), à l'ensemble des admirateurs de Turner. Or, cette anglicisation des paysages de Turner reflète d'abord la vision ruskinienne de la nature et de la peinture, marquée par un profond nationalisme. On est frappé, à la lecture de ces citations, par la précision des comparaisons employées par le critique, et ce d'autant plus qu'elle contraste avec la représentation elle-même, très peu détaillée, réduite à des formes ébauchées : certes, le paysage boisé à l'arrière-plan de *Jason* n'évoque pas précisément la Grèce, ni la forêt touffue d'*Aesacus et Hespérie*, dont les arbres aux branches pendantes peuvent rappeler la forme de saules pleureurs ; mais les pyramides de la *Cinquième Plaie d'Égypte* sont de simples triangles clairs, sans rien de commun avec les fours à brique coniques ou ronds construits en Angleterre. C'est ici clairement la subjectivité de Ruskin qui s'exprime. La précision de ses comparaisons est à la fois géographique et géologique ; les falaises de calcaire du Warwickshire, le fumier qui brûle ramènent nettement le spectateur dans la réalité concrète, terrestre, paysanne, du paysage anglais : Ruskin enracine à nouveau les paysages de Turner dans le sol anglais. Outre la généralisation abusive d'Althaus, on note le jugement contenu en creux dans le choix des termes employés : l'anglicité supposément absolue de Turner correspondrait à un appauvrissement de son univers pictural, la richesse des formes offertes par le monde continentale lui demeurant inaccessible. Or, c'est justement le contraire que Ruskin affirme dans *Modern Painters* : les « preuves » qu'il rassemble de la nationalité de Turner ne sont pas des signes de faiblesse, assure-t-il, mais de force ; il n'est pas question de perception défaillante à l'étranger, mais d'attachement puissant à son propre pays<sup>860</sup>.

---

<sup>858</sup> « Auch die Turnerfanatiker geben zu, dass ihr Idol für die continentale Natur, sofern sie der Englischen charakteristisch entgegengesetzt ist, wenig Sinn hatte. Es fehlte ihm geradezu das Auge für jene reiche Formenwelt : Alles wurde mehr oder weniger nach Englischen Eindrücken zugestutzt. Selbst Ruskin findet z. B. in dem heroischen Baumwuchs von Aesacus und Hyperia [sic] Anklänge an die Englischen Weiden- und Waldthäler ; in andern Bildern scheint ihm die Ausführung von Pinien, Castanien und Oliven mangelhaft, die Staffage wie der allgemeine Eindruck in den continentalen Darstellungen unbefriedigend. Die « Rippah » [sic] ist, derselben Autorität zufolge, keine orientalische Gestalt, die Felsen im Jason nichts als Sandsteine von Warwickshire, Jason selbst kein Grieche. Die Pyramiden in der fünften Aegyptischen Plage erinnern ihn an Ziegelbrennereien, das den Boden überziehende Feuer an brennenden Dünger. » Friedrich Althaus, *Englische Charakterbilder*, volume 1, op. cit., p. 407.

<sup>859</sup> John Ruskin, *Modern Painters*, volume 1, Londres, Smith, Elder & Co, 1848, p. 126 et 128.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 126. Au sujet de la pensée nationale dans la théorie ruskinienne, voir Mark Cheetham, *Art Writing, Nation and Cosmopolitanism*, op cit., p. 62 et suivantes.

Plus globalement, la mise en scène de l'anglicité des peintres repose largement sur les très nombreuses références à la géographie anglaise que l'on retrouve sous la plume des auteurs allemands. Au-delà de la principale caractéristique géographique de l'Angleterre, son insularité, qui se reflète, puisqu'elle l'aurait provoquée, dans l'insularité artistique évoquée plus haut, au-delà aussi des métaphores plus ou moins heureuses associant la technique de l'aquarelle à la puissance navale des Anglais, à l'aise dans l'élément aquatique où ils disposent leurs navires et diluent leurs couleurs<sup>861</sup>, c'est surtout le climat anglais que les commentateurs allemands associent à la peinture, un climat essentiellement changeant et brumeux qui a selon eux une influence non négligeable sur le travail des peintres anglais, et d'abord de manière très concrète. Non seulement l'humidité ambiante rend la peinture à fresques impossible et ronge les monuments<sup>862</sup>, mais la brume serait un obstacle à la représentation. Plusieurs critiques affirment en effet qu'il est plus difficile de rendre la lumière lorsqu'elle change en permanence, plus difficile, tout simplement, de peindre nettement lorsque la brume brouille les contours et que les peintres anglais sont désavantagés par rapport à leurs confrères actifs dans des pays plus ensoleillés :

« Profondeur et force, saturation, contrastes marqués, unité naturelle et atmosphère harmonieuse, tout cela semble refusé à l'art anglais ; en cause, le climat du pays, dont la lumière du soleil est aussi peu comparable à celle de Venise que la carnation des femmes anglaises, toute de blanc laiteux et de rose, l'est de la carnation soutenue des femmes vénitiennes. Les critiques français qui affirment que le climat anglais est favorable à la couleur, parce qu'il est — brumeux [sic], se trompent lourdement. La brume anglaise n'est pas la brume vénitienne, tout comme la lumière anglaise ne peut se comparer à la lumière magique tremblant sur la lagune, et comme l'ombre d'un plein jour anglais, évoquant plutôt un clair de lune, n'a rien de commun avec la chaleur et la clarté de l'ombre italienne<sup>863</sup>. »

---

<sup>861</sup> Ida et Johann Georg Kohl intitulent leur chapitre consacré à l'aquarelle anglaise « Nous sommes les maîtres de l'eau » (« Wir herrschen im Wasser. ») Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 103. Voir note 217.

<sup>862</sup> Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 72.

<sup>863</sup> « Tiefe und Kraft, gesättigte Fülle, markierte Gegensätze, fließende Einheit und Harmonie der Stimmung scheinen der englischen Kunst durch das Klima des Landes versagt, dessen Sonnenlicht ebensowenig dem Venetianischen vergleichbar ist, wie das Kolorit der englischen Frauen mit seinem feinen Milchweiss und Rosenton die Kraft der Carnation venetianischer Frauen erreicht. Es ist ein grosser Irrthum, wenn gewisse französische Kritiker das englische Klima der Farbe günstig nennen, weil es — neblig ist. Der englische Nebel ist kein Venetianischer, so wenig wie das englische Sonnenlicht sich mit demjenigen vergleichen lässt, dessen Magie über den Lagunen zittert, und das mondscheinartige Schatten eines englischen Lichttages hat nichts vor der Wärme und Klarheit des italienischen Schattens. » Adolf Stahr, *Nach fünf Jahren. Pariser Studien aus dem Jahre 1855*, op. cit., p. 227-228.

Le brouillard anglais qui empêche, selon Stahr, les artistes de peindre convenablement, finit par se retrouver dans leur peinture, brumeuse comme le climat<sup>864</sup>. A la lecture de ce passage, on est frappé par la comparaison du climat à la physionomie féminine, qui fait à nouveau surgir l'idée d'une association, dans l'esprit des auteurs, entre la figure féminine et le paysage, comme deux incarnations de la nation anglaise : au type de la beauté anglaise à la peau claire correspondrait ainsi un paysage typiquement anglais, tout en demi-teintes et en ombres incertaines.

D'autre part, la comparaison avec Venise n'est pas anodine, puisqu'elle permet à l'auteur d'évoquer en creux le maître des paysages indistincts, Turner, qui a peint Venise à de nombreuses reprises, en la transformant, aux yeux de certains commentateurs, en une autre Angleterre : la brume turnerienne angliciserait l'Italie. C'est en tout cas la première impression qu'en retire Friedrich Pecht lorsqu'il visite la National Gallery pour la première fois en 1848 et remarque des *vedute* vénitiennes du peintre anglais — il s'agit certainement des tableaux appartenant à Robert Vernon, qui vient de faire don de sa collection à l'État (**Figures 86 et 87**)— dont il se souvient des décennies plus tard « parce qu'elles [lui] semblaient dépeindre un matin de brouillard anglais plutôt que la reine de l'Adriatique<sup>865</sup>. » Pour le journal satirique munichois les *Fliegende Blätter*, c'est la Bavière que Turner, dans *L'Inauguration du Walhalla*, recouvre « du brouillard et de la grâce de la vieille Angleterre<sup>866</sup>. » Le brouillard anglais est aussi ce que dépeint ironiquement Franz Xaver Wannenmacher dans un récit publié en 1873, et où ses personnages, découvrant la galerie Turner dans la National Gallery, ne reconnaissent pas Venise sur une toile du peintre :

« Cela, Venise, » dit Vimeux, « mais c'est impossible, ne voyez-vous pas le brouillard ? »

<sup>864</sup> En France, Théophile Thoré propose une analyse similaire dans l'ouvrage qu'il publie à l'occasion de l'exposition de Manchester, expliquant l'audace des chromatismes anglais par la manière dont les couleurs émergent brusquement de la brume anglaise : W. Bürger [Théophile Thoré], *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857 et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande-Bretagne*, Paris, Vve Jules Renouard, 1857, p. 414, cité dans Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 416. Un demi-siècle plus tard, Robert de la Sizeranne écrit exactement la même chose : « Les Anglais collectionnent les couleurs violentes et ne les harmonisent pas. Cela tient un peu à l'éducation de leur œil par les objets qui les entourent, dans le milieu coloré où ils vivent. Londres, ville ensevelie presque toute l'année dans le brouillard, offrent très peu de couleurs, mais celles qui s'y trouvent ne s'en détachent que mieux sur l'uniformité des tons gris et détonent aigrement. » Robert de la Sizeranne, *La peinture anglaise contemporaine*, Paris, Hachette, 1895, p. 240.

<sup>865</sup> « Es sind mir [...] einige venetianische Prospekte von Turner deshalb im Gedächtnis geblieben, weil sie mir dem englischen Nebelmorgen viel ähnlicher zu sehen schienen, als der Königin der Adria. » Friedrich Pecht, *Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen*, volume I, Munich, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894, p. 315.

<sup>866</sup> « ...überdeckt mit dem Nebel und der Grazie Altenglands ». « Kunstcorrespondenz », dans *Fliegende Blätter*, Munich, 1846, p. 24.

« Bien sûr, je vois le brouillard, et c'est justement ce qu'il y a de particulier avec Turner — il recouvre tout de brouillard ! Regardez ce paysage romain — un brouillard londonien s'étend au-dessus de lui. Seul un enfant de Londres ne peut se passer de brouillard. Il a envahi son imagination au point que le brouillard lui semble dans une peinture aussi important et essentiel que l'arrière-plan et le ciel. Bref, il est incapable de penser un paysage sans brouillard ! »

« C'est très curieux, » remarqua Monsieur Vimeux, « à Paris, ces choses-là sont plus belles. Ils n'y ajoutent pas de brouillard<sup>867</sup>. »

A nouveau, l'appartenance nationale apparaît comme une marque indélébile que les peintres transportent partout où ils vont, comme un écran à travers lequel ils voient et interprètent le monde — en l'occurrence, une couche épaisse de brume qui, lorsqu'on lit les auteurs allemands, semble entrer par la fenêtre de l'atelier pour venir se mélanger aux couleurs étalées sur la toile : le pigment anglais est fait de brouillard et de charbon, selon Raczyński qui évoque la manière dont les peintres anglais « prirent la manière harmonieuse, colorée et vague de leurs voisins<sup>868</sup>, l'altérèrent en y joignant les effets de leur propre climat et quelquefois la sale vapeur du charbon<sup>869</sup> ».

On peut toutefois noter des exceptions à cette histoire climatique de la peinture de paysage anglaise. Ainsi, Theodor Fontane se distingue des auteurs cités plus haut en ne ramenant pas systématiquement les paysages de Turner à la nature anglaise : certes, il pense comme eux que ses vues de Venise semblent plongées dans le froid brouillard londonien, de surcroît un brouillard de novembre, mais il estime aussi que ses vues de la Tamise ressemblent à des couchers de soleil à Madère ou sur l'île de Chios<sup>870</sup>. Par cette inversion géographique, plus complexe que la simple substitution d'un paysage anglais au paysage étranger, Fontane ne présente pas Turner comme un Anglais voyant le monde comme une prolongation des îles britanniques, mais comme un peintre transformant la nature et bouleversant les lois géographiques, imposant donc au spectateur non pas une vision nationale, mais la force de sa subjectivité créative. A ce titre, on peut rapprocher son analyse, qui se distingue nettement de

---

<sup>867</sup> « Das Venedig, » sagte Vimeux, « mais c'est impossible, ne voyez-vous pas le brouillard ? »

« Freilich sehe ich den Nebel und dies ist ja gerade das Eigenthümliche Turners — er malt alles in den Nebel hinein ! Sehen Sie jene römische Landschaft — ein Londoner Nebel liegt über ihr. So ein Londoner Kind kann es am Ende nicht mehr ohne Nebel machen. Er hat sich so in seine Vorstellung hineingefressen, dass ihm der Nebel bei einem Gemälde ebenso wichtig und essentiell erscheint, wie Hintergrund und Himmel. Kurz : er ist nicht im Stande, eine Landschaft ohne Nebel zu denken ! »

« C'est très-curieux, » bemerkte Monsieur Vimeux, « in Paris sind dieses Sachen schöner ; sie malen dort keine Nebel dazu. » Franz Xaver Wannenmacher, *Franz Walters Irrfahrten in London*, Ratisbonne, Georg Josef Manz, 1873, p. 240.

<sup>868</sup> Il s'agit des peintres flamands.

<sup>869</sup> Athanase Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 395.

<sup>870</sup> Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 185.

la plupart des textes allemands consacrés à Turner, d'un article publié dans la revue française *L'Artiste* en 1833, où l'auteur écrit lui aussi que Venise peinte par Turner ne ressemble pas à Venise... tout comme l'Angleterre ou le Pays de Galles, la Loire ou les Alpes, sont méconnaissables dans ses œuvres car le peintre répand « sur tous ces sujets une grandeur mêlée de grâce, il établit entre les climats les plus éloignés une parenté mystérieuse<sup>871</sup>. » Cette parenté mystérieuse ne s'explique pas ici par le rappel de la nationalité du peintre : ses paysages ne sont pas essentiellement anglais, ils sont essentiellement turnériens.

Ida et Johann Georg Kohl, eux aussi, insistent sur le caractère imprécis et fondu des tableaux anglais. Ils le relient également au climat, à un brouillard qui empêcherait les artistes de discerner avec suffisamment de clarté ce qu'ils veulent représenter, et en tirent une conclusion radicale :

« Même le voile constant dont l'atmosphère trouble entoure les monuments est en soi une destruction, puisqu'il fait disparaître la belle clarté, la netteté de la forme. Si le paysage que veut peindre Poussin ne lui apparaît pas riant dans une clarté constante, si les hommes et les femmes doivent sans cesse se couvrir sans laisser deviner leurs formes, œuvre divine, si les Madonnas della Sedia ne peuvent pas rester assises sur la place du marché à attendre que Raphaël les dessine sur place, en plein air, sur le couvercle d'un tonneau, alors bien des créations artistiques seront étouffées dans l'œuf<sup>872</sup>. »

Le brouillard, masquant le réel aux yeux des Anglais, les priverait dans le même temps de sens esthétique, ne corromprait pas seulement, par son humidité, les œuvres existantes, mais aussi, plus fondamentalement, le rapport à la beauté. Il apparaît ainsi, sous la plume de plusieurs auteurs allemands, comme la marque de la médiocrité artistique anglaise, la réalité de la pratique artistique telle qu'elle est vue par les critiques, qui glissent alors vers la métaphore et l'allégorie. Apollon, dieu de la lumière et des arts, ne s'aventure pas volontiers dans le *fog* anglais — c'est en tout cas ce que prétendent les Kohl, et bien d'autres encore : on se souvient que le peintre George Storey avait subi des sarcasmes du même goût pendant son séjour à

---

<sup>871</sup> « Venise », dans *L'Artiste*, 1833, p. 162.

<sup>872</sup> « Auch die beständige Umhüllung der Monumente mit trüber Luft ist schon so gut wie eine Zerstörung, da die Form dabei in ihrer schönen Reinheit und Schärfe nicht sichtbar wird. Wenn die Landschaft, die Poussin malen will, nicht in steter Klarheit lacht, wenn die Menschen sich stets in Kleider hüllen müssen, ohne ihre von Gott geschaffenen Formen errathen zu lassen, wenn die Madonnas della Sedia nicht immer auf dem freien Markte sitzen können, um zu warten, bis Raphael sie auf der Stelle unter freiem Himmel auf einem Tonnendeckel abcounterseit, so werden dadurch von Haus aus viele Kunstschöpfungen zu keimen verhindert. » Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 72. Selon la tradition, Raphaël, se promenant dans la campagne, aurait aperçu une jeune paysanne d'une grande beauté et l'aurait prise pour modèle de son célèbre tableau.

Paris<sup>873</sup>. En 1862, le correspondant d'*Europa* débute également son article sur l'art et le goût artistique anglais en ironisant sur un jeune Anglais qui lui aurait exprimé naïvement son émerveillement de voir l'Angleterre accéder au rang de nation artistique en disant : « J'avais cru que nous n'avions aucune peinture dans notre climat brumeux, et voici que je me rends compte que nous sommes une nation de peintres<sup>874</sup> ! » Un an plus tôt, le critique des *Dioskuren* s'exclamait :

« Ah, la muse au souffle léger viendra-t-elle un jour ensoleiller les champs trempés de brouillard de Grande-Bretagne, et entretenir d'aimables relations avec les spleenétiques Britanniques ? Ou bien reculera-t-elle toujours avec horreur, comme aujourd'hui, à la vue de ce peuple qui mérite d'être nommé le moins artistique de tous les peuples d'Europe<sup>875</sup> ? »

Deux points doivent être soulignés ici. En premier lieu, cette présentation du brouillard comme un élément définissant la peinture anglaise ramène à l'expérience viatique : le brouillard anglais est un trope du récit de voyage en Angleterre, comme la difficile traversée de la Manche, et ce jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Johann Jacob Honegger, dans ses *Esquisses anglaises*, dramatise la première apparition des côtes anglaises, nimbées de brume, qu'il compare à un Hadès menaçant<sup>876</sup>. Le brouillard devient ainsi un signe inquiétant de l'altérité anglaise, dont les voyageurs se souviennent, qu'ils évoquent souvent, parfois avec une certaine émotion, et qui revient donc d'autant plus spontanément et fortement sous la plume des auteurs. D'autre part, si l'art et le brouillard, et, par-là même, l'art et l'Angleterre, semblent des réalités antithétiques sous la plume de nombreux auteurs, c'est dans une conception de la création artistique marquée par Winckelmann et sa théorie climatique de l'art. Le début du passage sur le climat anglais dans les *Esquisses anglaises* qui transporte le lecteur dans la Grèce antique, dans le pays d'Apollon et d'Apelle, les références aux Madones de Raphaël, renvoient à l'œuvre du théoricien allemand, tout comme l'image de la jeune paysanne dans l'éclat du soleil italien qui permet de se vêtir légèrement rappelle les premières pages des *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et dans la sculpture* évoquant les magnifiques

---

<sup>873</sup> Voir note 303.

<sup>874</sup> « Kunst und Kunstgeschmack in England » dans *Europa*, 1862, p. 979.

<sup>875</sup> « Aber ach, wird jemals die sonnige, leichtathmende Muse sich niederlassen auf diesen nebelgetränkten Gefilden Britanniens und huldreich mit spleengeplagten Brittensohnen verkehren ? Oder wird sie stets wie heute entsetzt zurückweichen, beim Anblick dieses Volkes, das mit Recht das unkünstlerische unter Europas Völkern genannt wird ? » « London, den 13. Juli [Die Ausstellung der Royal Academy] », dans *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 29, p. 251.

<sup>876</sup> Johann Jacob Honegger, *Skizzen aus England*, dans *Unsere Zeit*, 1885, 1, p. 94-110 et 551-559, ici p. 94.

corps des jeunes Spartiates, à peine vêtus sous le ciel grec<sup>877</sup>. Quelques années plus tard, Johann Georg Kohl rend d'ailleurs hommage à Winckelmann en évoquant sa visite de Trieste, la ville où le théoricien de l'art a été assassiné, et en insistant sur la dette des Allemands à l'égard de celui qui a selon lui « vraiment découvert l'Antiquité<sup>878</sup>. »

## II. Une critique en miroir

Si la peinture anglaise est à ce point anglaise, c'est donc qu'elle n'est pas allemande : ce qui pourrait apparaître comme une tautologie anodine est constamment souligné dans les textes allemands, très souvent construits sur des jeux d'opposition et de comparaison, binaires, mais aussi ternaires. En effet, si les discours sur l'art se font le reflet, dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle, de l'auto-définition nationale, l'Angleterre est traitée à part : insulaire, son art, selon les auteurs, ne se distinguerait pas seulement de celui de l'Allemagne, mais aussi de la France, et plus largement de l'Europe continentale. Cette opposition radicale apparaît massivement dans les textes jusque dans les années 1870 environ.

### 1. L'Angleterre et l'Allemagne

La critique d'un climat brumeux qui se refléterait dans la peinture, la référence à Apelle, Raphael et Poussin peuvent aussi renvoyer implicitement à une théorie et une pratique allemandes, celle de Winckelmann donc, et celle des peintres allemands formés justement en Italie, et marchant sur les traces de Raphaël et de Poussin<sup>879</sup>. Les critiques allemands, bien souvent, présentent la peinture anglaise comme le miroir inversé d'une peinture allemande

---

<sup>877</sup> Johan Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde, Leipzig, Verlag der Waltherischen Handlung, 1756, p. 6. Sur la théorie climatique de l'art chez Winckelmann, voir entre autres Jan Blanc, « Winckelmann et l'invention de la Grèce », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 11 | 2018 ; Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Berlin, Akademie Verlag, 2012, p. 55 ; Elizabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'Histoire de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 155 et suivantes.

<sup>878</sup> Johann Georg Kohl, *Reisen im südöstlichen Deutschland*, volume 2, Leipzig, Friedrich Fleischer, 1852, p. 218.

<sup>879</sup> La peinture de paysage germanique est dans le premier XIX<sup>e</sup> siècle encore très marquée par l'enseignement de Poussin. Outre Joseph Anton Koch, certains Nazaréens, comme Friedrich Overbeck, s'y réfèrent pendant leur séjour à Rome. Voir notamment William Vaughan, *German Romantic Painting*, New Haven, Yale University Press, 1980, p. 37-38 ; Cordula Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Taylor & Francis, 2017, p. 175 et suivantes.



fondée sur le dessin : ainsi dans le *Deutsches Kunstblatt* de 1850, où l’auteur du compte-rendu de l’exposition de la Royal Academy reconnaît que les Anglais possèdent « un grand sens de la couleur », et qu’ils apportent à leur peinture un brillant « qui se démarque étonnamment de la manière allemande », avant d’ajouter immédiatement que leur dessin, en revanche, est « médiocre et mou » et qu’on ne trouve que rarement l’élan « véritablement génial de la composition<sup>880</sup> ». Dans la deuxième partie de la phrase, la comparaison est implicite, mais on comprend que la médiocrité du dessin anglais renvoie à la maîtrise allemande de la ligne. La peinture anglaise apparaît non seulement comme l’expression de la nation anglaise, mais aussi, en creux, comme un contre-modèle dont l’altérité est soulignée pour mettre en valeur la peinture allemande et le talent de ses représentants.

On retrouve un autre effet d’écho chez les Kohl, à la fin de la longue partie qu’ils consacrent aux beaux-arts en Angleterre. Après avoir attribué la qualité des gravures anglaises à l’organisation industrielle qui sous-tendrait le marché de la reproduction à Londres, ils terminent le chapitre par une flèche du Parthe et un détour par l’Allemagne : ils décrivent en effet avec force détails la visite rendue à un graveur allemand, vivant modestement, contrairement aux riches graveurs anglais, pratiquant toutes les formes de la gravure sans se spécialiser dans un domaine comme c’est l’usage outre-Manche, et continuant à graver passionnément malgré son âge avancé, en passant par divers degrés d’angoisse et d’enthousiasme pendant ses longues journées de labeur. Vient ensuite, en conclusion et en contre-point, le récit de la visite dans l’atelier d’un célèbre graveur anglais, où l’on répond à toutes les questions des visiteurs curieux et intéressés avec une grande affabilité... et une parfaite indifférence. Les graveurs anglais considéreraient leur œuvre sans amour ni dégoût, ces deux émotions entre lesquelles le graveur allemand oscille en permanence. « Je ne trouvais ici », écrivent les narrateurs en conclusion, « nulle trace du mystère qui me semble nimbé de brume la table d’un obscur graveur allemand<sup>881</sup> » — la brume presque sacrée de la création artistique n’ayant ici bien sûr rien de commun avec le brouillard londonien.

Comme Michela Passini l’a rappelé, la comparaison est l’une des pratiques fondatrices de l’histoire de l’art et, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est mise en avant par les savants comme l’outil clé de la discipline, permettant de s’affranchir de méthodes considérées comme trop subjectives car fondées sur un jugement de valeur<sup>882</sup>. C’est ce qu’Heinrich Merz souligne

<sup>880</sup> « London, im August », dans *Deutsches Kunstblatt*, 1850, Nr. 34, p. 271.

<sup>881</sup> Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 107-111.

<sup>882</sup> Michela Passini, « Ecrits sur l’art. Comparer en histoire de l’art », dans Nicolas Delalande, Béatrice Joyeux-Prunel, Pierre Singaravélou, Marie-Bénédicte Vincent (dir.), *Dictionnaire historique de la comparaison. Mélanges en l’honneur de Christophe Charle*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2020, p. 219-221.

dans la préface du premier volume des *Denkmäler der Kunst*. Il y regrette que le format de l'ouvrage rende la comparaison impossible, alors que cette dernière, « la mère du jugement » historique, permet selon lui de combattre le dilettantisme et les anachronismes, mais aussi « la barbarie et l'esclavage de la mode », qui cesseront dès que l'on considérera l'art comme une puissance historique inséparable des « éléments les plus profonds de la vie nationale<sup>883</sup> ». La relation immédiate que Merz établit entre sa méthodologie et les racines nationales en dit long sur sa conception de la comparaison : elle ramène aux identités nationales.

Plus largement, la comparaison constitue, au XIX<sup>e</sup> siècle, un système d'appréhension du monde qui marque profondément les sciences sociales en devenir. L'étude des nations signifie bien souvent leur étude comparée. Au-delà des associations et des oppositions que tout voyageur découvrant un nouveau pays forme spontanément dans son esprit, la confrontation à l'altérité ramenant inévitablement à soi<sup>884</sup>, la comparaison sert, au moins partiellement, de charpente à nombre de textes sur l'Angleterre, au premier rang desquels celui des Kohl, qui ne comparent pas seulement les graveurs anglais et allemands, mais à peu près tout ce qu'ils voient lors de leurs pérégrinations et leurs pendants allemands. A la lecture du sommaire, on est frappé par la fréquence de l'adjectif « allemand ». Les auteurs entremêlent leurs observations sur les coutumes anglaises de contrepoints allemands, qu'il s'agisse de la forme des poêles à bois, de celle des sofas, de l'usage des bibliothèques ou du travail des femmes<sup>885</sup>, pour conclure le deuxième tome par un chapitre intitulé « Anglicité et germanité », sorte de florilège passant en revue les différences, parfois étonnamment anecdotiques, parfois d'ordre philosophique ou éthique, entre les deux cultures, que les voyageurs ont notées ou dont ils ont entendu parler : elles concernent les langes des nourrissons, les couronnes de fleurs tressées au moment des fêtes, l'aération des pièces, mais aussi le rapport au divin et à la patrie<sup>886</sup>. Par petites touches successives, le voyage et la comparaison servent ainsi à établir un tableau clair et stable du monde, où les frontières nationales sont soigneusement tracées. La plupart du temps, les

---

<sup>883</sup> « Die Vergleichung aber ist die Mutter des Urtheils und ohne gründliches, d. h. geschichtliches Urtheil kommt die Kunst nimmermehr über einen bindenlosen Dilettantismus und Anachronismus [...] Und die Barbarei und Knechtschaft der Mode wird aufhören, sobald die Anschauung der Kunst als einer mit der tiefsten nationalen Lebens-Elementen Hand in Hand gehenden geschichtlichen Macht eine allgemeinere geworden sein wird. » Heinrich Merz, « Vorwort », dans Ernst Guhl, Joseph Kaspar (dir.), *Denkmäler der Kunst (Band 1) : Denkmäler der alten Kunst*, Stuttgart, 1851, Ebner & Seubert, p. VII.

<sup>884</sup> A propos de l'usage de la comparaison dans les récits de voyage, voir Dominique Julia, « Pèlerinage. Le pèlerinage, lieu de la comparaison », dans Nicolas Delalande, Béatrice Joyeux-Prunel, Pierre Singaravélou, Marie-Bénédicte Vincent (dir.), *Dictionnaire historique de la comparaison. Mélanges en l'honneur de Christophe Charle*, op. cit., p. 156-158.

<sup>885</sup> Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 246.

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 213 et suivantes.

comparaisons permettent de souligner les différences, plutôt que les points communs : l'ailleurs est ce qui est différent.

La comparaison avec l'art national, présente en filigrane dans les comptes rendus d'expositions et les récits de voyage, peut également faire l'objet de textes dédiés. C'est le cas d'un article publié en 1861 dans les *Dioskuren* : le sujet, la revue illustrée *Die Illustrirte Zeitung*, offre à l'auteur, Max Schasler, l'occasion de développer une analyse de la gravure sur bois allemande... en la comparant à la gravure anglaise et française, « car ce n'est qu'entre ces trois sortes de gravure sur bois qu'il existe des différences essentielles, fondamentales<sup>887</sup> ». Quelques années plus tard, en 1866, Schasler reprend ses réflexions dans un ouvrage conséquent, *L'école de la gravure sur bois*, dont la deuxième partie est centrée sur la question des différences nationales<sup>888</sup>. Dès 1861, il construit la comparaison entre les gravures anglaises et allemandes autour des mêmes oppositions qui structurent la réception de la peinture anglaise : comme les peintres, les graveurs anglais privilégient le ton à la ligne, l'effet général au respect des détails, tandis que les graveurs allemands procèdent selon des critères exactement inverses. Le texte est rythmé par le champ lexical de l'opposition, du contraste, et de la compétition : il y est question d'avantages « que la gravure anglaise ne [pourrait] voler à la gravure allemande », de domaines dans lesquels la gravure allemande n'aurait jamais été égale par la gravure anglaise ou démontrerait sa « supériorité », même si l'auteur écrit aussi que ses compatriotes peuvent apprendre de leurs confrères anglais, notamment en ce qui concerne la façon d'estomper et d'adoucir les contours<sup>889</sup>. Se dessine à nouveau une opposition radicale, les arts anglais et allemand se faisant face dans une altérité absolue encore renforcée par la position médiane que l'auteur confère à la gravure française, qui ne fait preuve à ses yeux ni du « sens englobant et profond du dessin » de la gravure allemande, ni de la manière très libre dont les Anglais manient le burin ou de leur dépendance vis-à-vis de la technique :

« La gravure française n'a ni la rigidité des contours allemands, ni le flou et l'absence de contours anglais, mais des contours plus nets que cette dernière et des formes plus douces que la première<sup>890</sup>. »

---

<sup>887</sup> *Die Dioskuren*, 1861, p. 187.

<sup>888</sup> Max Schasler, *Die Schule der Holzschneidekunst. Geschichte, Technik und Aesthetik der Holzschneidekunst*, Leipzig, J. J. Weber, 1866.

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>890</sup> « Der französische Holzschnitt endlich steht gewissermassen zwischen dem englischen und deutschen in der Mitte. Er zeigt einerseits zwar nicht das umfassende und tiefe Verständnis der Zeichnung und schliesst sich an diesselbe auch nicht so eng an, als der deutsche ; allein andererseits geht er auch nicht bis zu jener technischer Ungebundenheit des Stichels und unkünstlerischen Abhängigkeit der Hand vom Stichel wie der englische ; [...] Der französische Holzschnitt hat weiterhin weder die Starrheit der deutschen Umrisse noch die Unklarheit der

A la lecture du texte, on a l'impression que Schasler applique à la gravure l'analyse comparée que l'on retrouve régulièrement dans les textes sur la peinture. Une telle réflexion n'est pas étonnante chez cet auteur, dont l'intérêt pour l'art étranger se double d'une forme de patriotisme artistique le poussant à défendre une peinture allemande autonome et détachée de toute influence européenne, en particulier française<sup>891</sup>.

## 2. L'Angleterre et la France

Max Schasler construit son analyse de la gravure sur bois autour d'une opposition fondamentale entre l'Angleterre et l'Allemagne que viendrait résoudre la position médiane de la France, passerelle stylistique autant que géographique. Heinrich Merz, découvrant atterré l'exposition de la Royal Academy, compare les tableaux anglais aux productions des peintres allemands et français. Il évoque d'ailleurs la peinture française à deux autres reprises : il commence par déclarer que l'incroyable chaos que l'on peut voir sur certaines toiles anglaises fait paraître bien sages « les plus folles créations des romantiques français », puis que les Français passent pour « de petits joueurs » face aux effets de couleur et de lumière « absolument monstrueux » de paysagistes comme Turner<sup>892</sup>. Il se livre aussi à une nouvelle évocation nostalgique des peintures allemande et française qui lui manquent tant à Londres :

« Mais que sont face à cela les spectacles du romantisme français, pétillant d'esprit et de vivacité, de sève et de force, et surtout les productions de nos écoles allemandes, fruits de l'emploi si scrupuleux d'une technique féconde, d'une étude sérieuse et d'une persévérance sans failles<sup>893</sup> ! »

Quant au critique des *Dioskuren* en 1861, placé dans la même situation que Merz à vingt ans d'intervalle, il réagit de la même manière :

« Si l'incroyable virtuosité de nos Français modernes qui manient le pinceau avec maestria, leur grâce espiègle et leur élégance raffinée nous ont souvent fait oublier pour quelques heures des exigences

---

englischen Contourlosigkeit, sondern er ist bestimmter in der Begrenzung als der letztere, aber zarter in der Form als der erste. » Ibid., p. 248.

<sup>891</sup> France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870* op. cit., p. 241 et suivantes.

<sup>892</sup> Heinrich Merz, « Die Kunstausstellungen in London im Mai 1842 », dans *Das Kunstblatt*, Nr. 67, op. cit., p. 265 et 266.

<sup>893</sup> « Was sind dagegen die von Geist und Leben sprudelnden, von Saft und Kraft quellenden Spektakelstücke des französischen Romanticismus, was erst die mit dem gewissenhaftesten Aufwande all der reichen wiedergewonnenen technischen Mittel, mit ernstem Studium und unermüdlichen Ausdauer vollendeter Leistungen unserer deutschen Schulen ! » Ibid., p. 266.

artistiques plus élevées ; si, lors d'une exposition allemande de l'an passé, la virtuosité française, côtoyant la profondeur de sentiment et la richesse spirituelle allemande, nous fascinait, nous regrettions seulement de ne pas trouver réunies dans l'œuvre d'un même peintre ces deux qualités. Mais l'exposition de cette année 1861 à la Royal Academy ne nous offre rien qui puisse nous dédommager de la pauvreté abyssale, tant dans la forme que le fond, de ces milliers de tableaux britanniques sans contenu et pourtant tout barbouillés de lignes et de couleurs<sup>894</sup>. »

La France, donc, est très régulièrement intégrée à la vision comparatiste des critiques, qui semblent se saisir spontanément de la référence française pour enrichir leur analyse, même lorsque celle-ci tourne court. Dans son étude de la peinture de paysage anglaise, Fontane compare l'Anglais Clarkson Stanfield au peintre de l'école de Dusseldorf Andreas Achenbach. Mais auparavant, il prend la peine de s'interroger sur le rapport pouvant exister entre le paysagiste anglais et Théodore Gudin, de manière toute théorique, car il a vu trop peu de marines du Français pour pouvoir en juger<sup>895</sup> ; sa mention, justement parce qu'elle ne sert pas la réflexion, en dit long sur la manière dont la critique d'art allemande se constitue par rapport à l'art français, même lorsque ce ne sont pas les souvenirs des tableaux français qui viennent nourrir les impressions des commentateurs. En l'occurrence, Théodore Gudin est très connu à Berlin : membre de l'Académie berlinoise, il a organisé une exposition personnelle dans la capitale prussienne en 1844, et été décoré par le roi de Prusse<sup>896</sup>.

Ce succès, qui explique sans doute la référence spontanée du Berlinois Fontane, est un exemple du rayonnement parisien sur la scène artistique européenne et allemande, qui fait de la peinture française une référence incontournable à l'aune de laquelle on mesure tout naturellement les productions anglaises. En outre, la position géographique de la France encourage les comparaisons culturelles ou artistiques, dans la mesure où les voyageurs allemands se rendant en Angleterre le font souvent immédiatement après avoir visité Paris, la capitale française s'imposant comme étape culturelle idéale<sup>897</sup>. La découverte successive de cultures étrangères fait naître tout naturellement la comparaison, comme Hermann Helferich,

---

<sup>894</sup> « ... wenn die unglaubliche Bravour unserer modernen französischen Pinselvirtuosen, ihre spielende Anmuth und vornehme Grazie uns oft auf einige Stunden höhere Kunstforderungen vergessen machten ; wenn auf mancher letztjährigen deutschen Kunstausstellung französische Virtuosität neben deutscher Gefühlstiefe und Gedankenfülle uns fesselten, bedauerten wir nur, nicht Beides in dem Werke eines Künstlers vereinigt zu finden. Aber in dieser Ausstellung der royal academy des Jahres 1861 ist nichts, was uns für die aus diesen tausend nichtssagenden und doch so farb- und linienstrotzenden Brittenbildern anstarrende Gedankenarmuth und Formenleere entschädigte. » « London, den 13. Juli [Die Ausstellung der Royal Academy] », dans *Die Dioskuren*, 1861, Nr. 29, op. cit., p. 251.

<sup>895</sup> Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 180.

<sup>896</sup> France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870* op. cit., p. 176-177.

<sup>897</sup> Les récits de voyage de l'époque font souvent se succéder les évocations de plusieurs pays.

alias Emil Heilbut, en témoigne sans grande subtilité au début du feuilleton consacré à la peinture anglaise qu'il publie dans *Die Kunst für Alle* en 1887, où, on l'a vu, il se réfère aux caricaturistes. Les *misses* qui se trouvent sur le pont du bateau ne lui plaisant pas, il prétend qu'il en est des femmes comme de la cuisine indigeste et de la viande trop saignante que l'on trouve en Angleterre : il faut s'y habituer, alors que la cuisine française, tout en légèreté, séduirait immédiatement le palais — et les Françaises, le regard, puisqu'à la comparaison des mérites gastronomiques des deux pays succède une comparaison des demoiselles anglaises avec une jeune élégante française, également présente, et qui a la préférence de l'auteur<sup>898</sup>.

Mais au-delà de la traversée de la Manche, cette frontière qui accuse les contrastes, le dépaysement et la perte des habitudes rendant les différences nationales plus pénibles pour le voyageur déboussolé, la comparaison entre l'Angleterre et la France est en fait un thème privilégié de la littérature ethnologique et de voyage allemande. On le voit dans *Paris et les Français*, qu'Ida Kohl consacre pour une large partie à l'analyse des rapports, essentiellement antagonistes selon elle, existant entre les deux nations, dont les représentants « se montrent les dents comme s'ils voulaient se dévorer », et à la comparaison de leurs coutumes, avec, comme c'est le cas dans *Esquisses anglaises*, une série de points de comparaison étonnamment spécifiques, allant du « Petit-déjeuner d'un capitaine français à la retraite, comparé à celui d'un capitaine anglais demi-solde » au linge de lit, en passant par la taille de la barbe et les manières de table<sup>899</sup>. Dans *Pays et habitants des îles britanniques*, son frère consacre également un long passage à l'animosité des deux peuples et à leurs caractères opposés en tous points, entre autres dans le domaine des arts, car, selon lui, « les Anglais sont très peu réceptifs à ce qui touche au goût et à l'art, les Français, eux, le sont excessivement<sup>900</sup> ». On retrouve une semblable avalanche d'antithèses dans un texte d'Adolph Helfferich intitulé *Les Anglais et les Français. Un parallèle*, tiré d'une série de conférences tenues à la Friedrich-Wilhelms-Universität à Berlin, d'abord publié dans le *Morgenblatt für gebildete Leser* en 1851 puis sous forme de livre un an plus tard. Comme Johann Georg Kohl, il affirme notamment que le Français a un sens esthétique certain, contrairement à l'Anglais. L'ouvrier parisien aurait une sorte d'instinct artistique qui l'amènerait à prêter attention à l'élégance, l'apparence des produits et de leur présentation, tandis que le marchand londonien se préoccuperait uniquement de la qualité de

<sup>898</sup> Herman Helfferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England, [1] », dans *Die Kunst für alle*, op. cit., p. 11.

<sup>899</sup> Ida Kohl, *Paris und die Franzosen. Skizzen*, volume 2, Dresde, Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung, 1845, p. 81-95.

<sup>900</sup> « Die Engländer haben die geringste Empfänglichkeit für Gegenstände des Geschmacks und der Kunst, die Franzosen die höchste... » Johann Georg Kohl, *Land und Leute der britischen Inseln. Beiträge zur Charakteristik Englands und der Engländer*, volume 1, Dresde, Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung, 1844, p. 401.

ses produits : « d'un côté, la poésie, de l'autre, la prose », conclut Helfferich, avant d'enchaîner sur la médiocre production artistique des Anglais, et celle, florissante, des Français. Les uns n'auraient selon lui ni le sens de la musique ni celui des chromatismes, les autres maîtriseraient à merveille la forme et la couleur<sup>901</sup>. La fluidité avec laquelle l'auteur passe d'un sujet à un autre, du domaine de l'industrie et du commerce à celui des beaux-arts, montre bien la manière dont la comparaison artistique s'inscrit dans un ensemble de distinctions bien plus vaste, définissant les caractères nationaux.

Aux yeux de plusieurs commentateurs, donc, la peinture anglaise ne s'oppose pas seulement à un art spécifiquement allemand, mais aussi à un art français, cette opposition reflétant les caractéristiques propres aux deux nations : le discours sur l'art se nourrit de contrastes. La simplicité de cette vision comparatiste, cependant, est, sinon contredite, du moins nuancée par l'emploi d'un vocabulaire parfois très similaire pour caractériser la peinture anglaise et la peinture française, lorsqu'il s'agit d'en faire la critique et de l'opposer à la peinture allemande. En effet, comme l'a montré France Nerlich, le discours allemand de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sur la peinture française, en particulier celui du *Kunstblatt* ou de Johann David Passavant, dénonce une mise en scène par trop théâtrale, violente, et une recherche permanente d'effet<sup>902</sup>. Or, on retrouve exactement ces mêmes reproches dans les textes sur la peinture anglaise, dont le plus grand défaut, aux yeux d'un Passavant ou d'un Waagen, est justement la recherche de l'effet, de ce qui frappe immédiatement, et superficiellement, les yeux du spectateur, un goût du théâtral et du drame. A trois ans d'intervalle, on retrouve dans le *Kunstblatt* deux critiques similaires, portant l'une sur les tableaux des élèves de Wilhelm von Schadow, trop français au goût du commentateur, qui leur reproche « ce sentimentalisme niais, [...] cette volonté d'en imposer par une somptuosité apparente et cette recherche d'effet théâtral, cette affectation et cette modernité, et cette popularité affectée des Français<sup>903</sup> », l'autre sur les artistes anglais qui « affectent un sentimentalisme mélancolique » ou sacrifient la nature à « un effet violent, théâtral. » Le critique, qui n'est autre que Johann Valentin Adrian, poursuit ainsi :

<sup>901</sup> Adolph Helfferich, *Engländer und Franzosen. Eine Parallele*, Berlin, Wilhelm Bersch, 1852, p. 274 et suivantes.

<sup>902</sup> France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870* op. cit., p. 48. A noter que ce ne sont pas les peintres romantiques français, de fait marqués par le modèle anglais, qui sont visés par ces critiques, mais les héritiers de David.

<sup>903</sup> « ...jenes Imponirenwollen durch äussere Pracht und jene theatralische Effekthascherey, jene Affektation und Modernität und affektirte Popularität der Franzosen ... » Voir « Gemäldeausstellung in Düsseldorf im Jahre 1828 », dans *Das Kunstblatt*, 1828, Nr. 81, p. 322.

« En peinture comme sur scène la farce et le mélodrame sont à l'ordre du jour [...] on peut à l'occasion voir aussi dans ce domaine quelque chose de théâtral, sinon d'idéal ; car sous le pinceau d'un Martin, d'un Danby et de quelques autres, le paysage est là aussi devenu mélodramatique, se réduisant à un appareil de mise en scène<sup>904</sup>. »

Outre le champ lexical du théâtre et de la scène, les critiques emploient volontiers celui de la parure, du fard, pour mieux dénoncer une peinture jugée artificielle. En témoigne la description très imagée que fait Athanase Raczyński des *varnishing days*, cette pratique autorisée par la Royal Academy jusqu'en 1852, puis réinstaurée en 1862 : les peintres peuvent retoucher leurs tableaux dans les salles où ils sont accrochés pour leur ajouter du brillant et de la couleur le temps de l'exposition. Le diplomate prussien explique cette pratique par l'attention extrême que porteraient les Anglais à l'apparence générale :

« On cherche ici tellement l'effet général, que souvent un tableau, qui au sortir de l'atelier, était terminé avec soin, quand il est arrivé à l'exposition subit un barbouillage obligé, et obtient, au moment de paraître devant le public, des effets de couleurs hardis et brillants [sic]. Cela se passe dans le local de l'exposition et à la place même où le tableau doit rester pendant tout le temps que les salles sont ouvertes. On m'a assuré que beaucoup de tableaux, sortis plus modestes de l'atelier, s'enrichissent ainsi pour l'exposition de couleurs éclatantes, et, rentrés chez l'artiste, sont de nouveau débarrassés du trop de vivacité et de hardiesse dont ils avaient été parés pour la fête publique : c'est que tout est rapporté ici à l'opinion générale et à la mode<sup>905</sup>. »

La métaphore employée n'est pas anodine : sous la plume de Raczyński, la peinture devient non seulement un « barbouillage » sans valeur artistique mais aussi, quasiment, une parure de bal, des bijoux clinquants brillant de tous leurs feux, tandis que le geste du peintre devient un mouvement frivole devant le miroir. On trouve une métaphore semblable deux ans plus tard dans la *Illustrierte Zeitung*, dont le critique se moque des « arcs-en-ciel surchargés de poudre » de Turner qui feraient éternuer les spectateurs<sup>906</sup>. Le pinceau et la couleur ont

<sup>904</sup> « Wie auf der Bühne, so ist auch in der Malerey die Posse, das Melodram an der Tagesordnung [...] Gelegentlich bekommt man aber auch etwas Theatralisches, wenn nicht Ideales, in diesem Zweige zu sehen ; denn unter den Händen eines Martin, Danby und einiger andern, ist die Landschaft auch melodramatisch, blosser scenischer Prunk geworden. » Johann Valentin Adrian, « Öffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahre 1831. 2 », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 89, p. 354.

<sup>905</sup> Athanase Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 496.

<sup>906</sup> « Die Kunstausstellung in der königlichen Akademie zu London », dans *Die Illustrierte Zeitung*, 1843, Nr. 25, p. 397. La métaphore théâtrale se retrouve sous la plume de Charles Robert Leslie, l'ami et le biographe de Constable, évoquant la pantomime à laquelle se livrerait Turner en terminant ses toiles, voire en les réalisant pour partie, lors des *varnishing days* ; elle renvoie pour le cas du paysagiste à la réalité d'une pratique, Turner étant, essentiellement, un homme de spectacle, usant de l'espace institutionnel, la salle d'exposition ou la salle de



plusieurs emplois, et les peintures deviennent sous la plume des commentateurs allemands des coquettes trop fardées, ou des actrices qui se maquillent avant d'affronter les feux de la rampe — en Angleterre comme en France : on retrouve ainsi la métaphore de la poudre dans un article du *Kunstblatt* consacré à Isabey dont un paysage d'après nature, paru dans une série lithographiée en 1820, apparaît « coiffé et poudré comme s'il avait été produit pour un courtage aux Tuileries<sup>907</sup> ». On parle aussi volontiers, dans les comptes rendus des Salons, d'une peinture française « fardée » (*geschminkt*)<sup>908</sup>. Même vocabulaire, mêmes reproches : si les critiques allemands opposent volontiers les arts anglais et français, ces derniers se ressemblent lorsqu'ils s'agit de les distinguer de l'art allemand. Dans ces cas-là, ce qui est essentiellement anglais, ou français, c'est ce qui n'est pas allemand. La spécificité nationale des deux écoles se dissout dans une même altérité, qui permet là encore la définition plus nette de l'identité artistique allemande.

### 3. L'Angleterre et le continent

Mais si la France est si souvent convoquée dans les discours allemands sur la peinture anglaise, c'est aussi parce qu'ils opposent volontiers l'Angleterre au continent européen tout entier : l'insularité de l'Angleterre, si dramatiquement concrétisée par la Manche, reflèterait une différence fondamentale avec le continent, que l'on retrouverait en peinture. Dans le domaine des arts et de leur réception, les frontières géographiques entre les différents pays européens sont toujours reproduites, soit par les portes successives qu'il faut franchir lorsqu'on visite une exposition internationale, où les différentes nations ne se mêlent pas, soit par les pages qui séparent deux chapitres ou deux sections d'un compte-rendu d'exposition, et qu'il faut tourner pour passer de l'art français à l'art anglais ou allemand. Le fondement de l'histoire de l'art et de la critique d'art qu'est la notion d'école renvoie immédiatement à la sphère nationale, à la distinction, voire à l'opposition entre les nations ; au même titre que l'activité économique ou militaire d'un pays, l'art est un facteur d'identité nationale, et participe au

---

conférence, comme d'une scène. Pierre Wat, *Turner, menteur magnifique*, op. cit., p.73. Le rapport de Turner aux *varnishing days* est connu en Allemagne, Passavant s'en émeut au début des années 1830 ; mais le mécanisme de compétition qui le sous-tend n'est pas mentionné par les auteurs, le comte en restant ici à l'évocation d'une harmonie générale. Sur Turner et les *varnishing days*, voir notamment Leo Costello, « This cross-fire of colours : J. M. W. Turner (1777(-1851) and the Varnishng Days reconsidered », dans *The British Art Journal*, 2009, Nr. 10, p. 56-68 ; Hélène Ibatta, « Painting as event : performance and gesture in the late Turner », dans *Interfaces*, [En ligne], 40 | 2018.

<sup>907</sup> « Isabey's lithographische Blätter », dans *Das Kunstblatt*, 1820, 1, Nr. 32, p. 126.

<sup>908</sup> Voir par exemple « Alt- und Neudeutsche Schule. Urtheil eines französischen Kritikers im Journal des Débats vom 16. und 23. Oktober 1829 », dans *Das Kunstblatt*, 1830, Nr. 34, p. 135.

positionnement des nations sur la scène européenne et mondiale, à plus forte raison au XIX<sup>e</sup> siècle, où s'affirment les nationalismes européens<sup>909</sup>.

Pour autant, les critiques et historiens de l'art allemands de la période ne sont pas tous, loin s'en faut, uniquement préoccupés par des questions de définitions nationales. A partir des années 1840, et plus encore après 1855, date de la première Exposition Universelle avec une section consacrée aux beaux-arts, on trouve régulièrement des textes substituant à la vision nationale de l'art une étude des liens reliant les différentes écoles entre elles, soit en élaborant une histoire de l'art globale, soit en soulignant l'aspect homogène de telle ou telle exposition internationale, soit, enfin, en consacrant des articles de fond à la défense d'une conception cosmopolite de l'art européen. Les ouvrages, cités plus haut, de Franz Kugler et Anton Springer, sont novateurs en ce qu'ils élaborent pour la première fois une histoire de l'art universelle. La structure de leurs ouvrages suit de manière plus ou moins rigoureuse la division par écoles (Kugler s'en écarte ponctuellement pour évoquer les genres mineurs ou la gravure<sup>910</sup>) mais ils insistent tous deux sur les rapprochements et les points communs, et sur la vision unificatrice qui sous-tend leur travail : Anton Springer débute son *Histoire des beaux-arts au XIX<sup>e</sup> siècle* par l'évocation de l'Exposition Universelle de 1855, et son chapitre sur la peinture française par l'inscription de cette dernière dans une tendance artistique commune au continent européen, à laquelle, d'ailleurs, aucune nation ne semble pouvoir se soustraire, de sorte que les peuples européens constitueraient une seule et même grande famille artistique<sup>911</sup>. La conscience d'une identité artistique européenne au-delà des frontières est donc exprimée avec force en cette décennie 1850, et on la retrouve, à nouveau suscitée par la vision des arts européens exposés ensemble à Paris en 1855, sous la plume de Theodor Fontane, qui en fait le compte rendu pour le *Deutsches Kunstblatt* : l'auteur, qui, quelques années plus tard, déplore la réception par trop nationale des œuvres d'art freinant leur diffusion internationale<sup>912</sup>, est

---

<sup>909</sup> Hagen Schulze fait du nationalisme la « religion de l'ère industrielle ». Hagen Schulze, « Nationalisme et identité nationale dans l'Europe des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles » dans Gilbert Krebs, Joseph Rovin (dir.), *Identités nationales et conscience européenne*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 43-47, ici p. 43 ; voir aussi Patrick Cabanel, *La question nationale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Découverte, 2015. Au sujet de la notion d'école et du nationalisme comme mécanisme de la critique d'art, voir Carole Rabillier et Thierry Laugée, « Introduction », dans Thierry Laugée et Carole Rabillier (dir.), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 11-22, en particulier p. 13 et suivantes.

<sup>910</sup> Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte seit Konstantin dem Grossen*, op. cit., p. 825 et suivantes.

<sup>911</sup> « Die Völker Europas bilden auch in künstlerischer Beziehung eine grosse Familie : Der allgemeinen Bewegung kann sich keine Nation entziehen, der Entwicklung der europäischen Bildung muss sich jeder Stamm anschliessen. So erscheint auch die französische Kunst unserer Tage als Theilnehmer an den allgemeinen Fortschritten, welche die Kunst Europas gewonnen. » Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 1 et 208.

<sup>912</sup> Theodor Fontane, *Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1860, p. 129.

frappé par l'homogénéité de l'exposition. Comme Kugler et Springer, il suit la division de l'exposition en écoles nationales, mais il insiste aussi sur leur air de parenté, sur les ressemblances qui finissent par abolir les séparations entre les salles, sans d'ailleurs s'en réjouir outre-mesure : il manque à l'art allemand, selon lui, « un caractère propre, une physionomie particulière » et cette absence de particularisme se retrouve chez les voisins européens :

« Bien plus, toutes les écoles européennes et extra-européennes sont concernées par cette ressemblance dans l'aspect général, l'apparence, les formes et les moyens de la représentation<sup>913</sup>. »

Toutes les nations sont concernées... sauf une, l'irréductible Angleterre, dont chacun des visiteurs du Palais des Beaux-Arts, poursuit Fontane, peut remarquer qu'elle constitue l'exception à la règle. On retrouve dans ce texte ce qui constitue le lieu commun de la critique d'art européenne face à la peinture anglaise, et ce tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle : une identité nationale qui contraste fortement avec les autres arts, et qui frappe d'autant plus fortement les observateurs lorsqu'ils sont disposés, au contraire, à jeter des ponts entre les écoles<sup>914</sup>. La même opposition entre un continent européen artistiquement uni, du moins dans les grandes lignes, et une Angleterre étrangère, est longuement soulignée par le correspondant des *Dioskuren* chargé du compte-rendu de l'Exposition universelle qui se tient à Londres en 1862 :

« Je dois ajouter quelques réflexions générales que des travaux récents en histoire de l'art, peut-être ceux de Springer (je ne les ai pas sous la main) ont pu formuler, mais qui se sont imposées toujours plus fortement à moi à mesure que je déambulais dans les salles d'exposition. Premièrement, alors que les autres nations artistiques, si vous me passez l'expression, forment plus ou moins une école commune et sont plus ou moins liées les unes aux autres, les Anglais, dans ce domaine également, demeurent

---

<sup>913</sup> Noel [Theodor Fontane ], « Aus dem Pariser Kunstpalast », dans *Deutsches Kunstblatt*, op. cit., p. 262.

<sup>914</sup> Fontane n'est pas le seul à développer cette idée : comme Michaël Vottero l'a montré, la critique française établit aussi de nombreux parallèles entre l'art de son pays et les peintures belge et allemande, tandis que l'Angleterre est là encore classée à part. Michaël Vottero, « La peinture de genre aux Expositions universelles parisiennes, la fin des écoles nationales ? », dans Thierry Laugée et Carole Rabiller (dir.), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIXe siècle*, op. cit., p. 57-63. D'autres critiques, cependant, prennent appui sur la métaphore herderienne des âges des civilisations pour produire une critique synthétique de l'exposition ; or, les nations ne vieilliraient pas au même rythme et le progrès artistique passerait de l'une à l'autre selon les époques. Voir à ce sujet Patricia Mainardi, « Les premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international » dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, Saint-Etienne, CIEREC, 1989, p. 53-62, ici p. 58-59. Théophile Gautier ouvre ainsi son compte-rendu de l'exposition par une image semblable, celle d'arts nationaux florissant et dépérissant à des rythmes différents : Théophile Gautier, *Les beaux-arts en Europe*, op. cit., p. 3.

isolés dans leur retraite insulaire. Nulle part on ne peut voir qu'ils aient été influencés ou aient influencé les autres nations et les autres maîtres contemporains<sup>915</sup>. »

Si le critique des *Dioskuren* pense à Springer, c'est que ce dernier fait de l'insularité artistique anglaise le thème principal du chapitre qu'il consacre au sujet dans son *Histoire des Beaux-Arts* : « Si l'on faisait disparaître tout l'art anglais contemporain, la course que suit le développement de l'art dans le reste de l'Europe ne dévierait aucunement<sup>916</sup>. »

N'en déplaise à Springer et au critique des *Dioskuren*, cependant, plusieurs de ses confrères s'intéressent aux visites ponctuelles que la muse, en tout cas la muse européenne, a rendue en Angleterre. L'analyse essentiellement nationale de la peinture anglaise est certes très largement dominante, mais certains critiques allemands s'efforcent *a contrario* d'inscrire la peinture anglaise dans une vision globale de l'art européen. C'est d'abord ce qui distingue Franz Kugler, dont l'œuvre, marquée par l'idée romantique d'un art universel, intègre la peinture anglaise dans une généalogie de l'art européen, de son confrère Anton Springer, également partisan d'une histoire de l'art globale mais dont on a vu qu'il considérait la peinture anglaise comme essentiellement marginale, sans rapport réel avec l'histoire qu'il écrit. Comme évoqué plus haut, Kugler accorde très peu de place à la peinture anglaise, mentionnant surtout les tableaux d'histoire reproduits dans la *Shakespeare Gallery* de Boydell. Mais il les relie aussi fortement aux productions européennes. L'organisation de la deuxième édition du *Manuel de l'histoire de la peinture* de Kugler montre d'ailleurs d'emblée qu'il accorde moins d'attention à la notion d'école, et en tout cas à la distinction entre l'école anglaise et les autres écoles européennes, puisque le dernier chapitre de la première section du quatrième volume, consacrée à la peinture d'histoire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, traite conjointement des écoles française et anglaise, avant que l'auteur n'évoque les autres genres, toutes écoles confondues, dans la section suivante dédiée à la peinture de cabinet<sup>917</sup>. Cette intégration formelle de la

---

<sup>915</sup> « [Ich] muss [...] einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen, die in der neueren Kunstgeschichte, ich weiss nicht ob auch von Springer (der mir nicht zur Hand ist) schon früher gemacht sein können, die sich mir aber hier, je öfter ich die Galerie durchwandere, desto klarer aufdrängen. Die erste ist die, dass, während die übrigen Kunsnationen (gestatten Sie mir dies Wort) mehr oder weniger in einem gewissen Schulzusammenhang stehen, und die eine mehr oder weniger von der anderen an- und herübergenommen hat, die Engländer auch in dieser Hinsicht, in ihrer insularischen Abgeschlossenheit isolirt dastehen. Es ist nirgends zu erkennen, dass sie von anderen Nationen und Meistern der Gegenwart irgend welche Elemente angenommen, noch dass sie ihnen dieselben mitgetheilt hätten. » « Die internationale Kunstausstellung », dans *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 33, p. 255.

<sup>916</sup> « ... würde man aber die gesammte englische Kunst der Gegenwart aus dem Dasein streichen, so würde dies auf den Gang der Kunstentwicklung im übrigen Europa nicht den geringsten Einfluss üben. » Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 283.

<sup>917</sup> Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem grossen bis auf die neuere Zeit*, volume 2, deuxième édition revue par Jakob Burckhardt, Berlin, Verlag von Duncker und Humblot, 1847.

peinture anglaise dans un ouvrage structuré d'abord selon les genres et non les nationalités se retrouve dans la manière dont l'auteur relie fortement l'histoire de l'art anglaise à d'autres écoles, d'abord de façon générale, en justifiant son choix de traiter ensemble les peintures d'histoire anglaise et française par un caractère éclectique commun qui les distingueraient des peintures hollandaise et espagnole<sup>918</sup>, puis plus ponctuellement, lorsqu'il aborde les œuvres de différents peintres marqués par plusieurs exemples continentaux. Le peintre d'histoire Thomas Stothard, par exemple, aurait assimilé les leçons de Rubens, de Raphaël, dont il se rapprocherait par la beauté de son dessin et la pureté de son style, et enfin, dans la dernière partie de son œuvre, de Watteau<sup>919</sup>. En 1837, Kugler évoquait déjà la ressemblance entre Charles Eastlake, l'exception à la règle de l'isolement anglais selon Springer, et le Neufchâtelois Léopold Robert<sup>920</sup>. À l'inverse, il insiste également sur l'influence que certains artistes anglais ont eue sur le continent : Reynolds, dont la profondeur de ton et de coloris n'a pas été sans effet en Allemagne et en France<sup>921</sup>, ou John Boydell, dont la *Shakespeare-Gallery*, selon lui, a contribué à la naissance d'un art romantique européen<sup>922</sup>. Jamais, enfin, il n'insiste sur l'insularité artistique anglaise, ni n'évoque une anglicité particulière qui se dégagerait des tableaux. Le prisme national est complètement, et remarquablement, absent de son analyse.

D'autres auteurs, sans renoncer à la grille d'analyse dominante, la nuancent, par le biais de la comparaison, cette fois pour rapprocher et non pour opposer. Fontane, malgré son discours sur la singularité de la peinture anglaise, en est particulièrement friand, et évoque très volontiers les peintres allemands auxquels les tableaux anglais qu'il découvre à Londres lui font penser, par exemple Ludwig Knaus devant les scènes de genre de Charles Robert Leslie et de William Mulready<sup>923</sup>. Dans son étude sur les critiques d'art de Fontane, Carmen Aus der Au a souligné l'aspect pédagogique de telles comparaisons, qui servent d'abord à donner au lecteur allemand, peu familier de la scène artistique anglaise, une représentation plus nette de ces œuvres inconnues<sup>924</sup>. Mais elles témoignent sans doute également de la capacité de l'auteur à penser les tableaux hors de leur contexte national.

---

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 466.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>920</sup> Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem grossen bis auf die neuere Zeit*, op. cit., p. 301.

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 296 (p. 477 dans la deuxième édition).

<sup>922</sup> *Ibid.*

<sup>923</sup> Voir à ce sujet Peter-Klaus Schuster, « Die Kunst bei Fontane », dans Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster, Moritz Wullen (dir.), *Fontane und die bildende Kunst* [Ausstellung vom 4. September bis 29. November 1998 in der Berliner Nationalgalerie], Berlin, Henschel, 1998, p. 21.

<sup>924</sup> Carmen Aus der Au, *Theodor Fontane als Kunstkritiker*, op. cit., p. 143.

Autre parenté, celle, inattendue, qu'établit Friedrich Althaus dans ses *Caractères anglais* : le chapitre sur Turner s'ouvre en effet sur une réflexion d'ordre général sur la nature du génie et de la gloire, qui amène l'auteur à comparer Turner à Richard Wagner. Le peintre anglais et le compositeur allemand ont en effet, si l'on en croit Althaus, un parcours étonnamment similaire, ayant été soutenus d'abord par un petit cercle de fidèles, déchaîné les haines et les passions et bénéficié du soutien indéfectible d'un ami et confrère, John Ruskin dans un cas, Franz Liszt dans l'autre<sup>925</sup>. La comparaison pourrait sembler gratuite, puisque, comme le reconnaît Althaus, les caractères des deux artistes et leurs œuvres n'ont rien en commun ; mais, comme Fontane, en offrant au lecteur une référence culturelle allemande qu'il connaît sans doute, il lui offre la possibilité de se familiariser plus facilement avec l'Anglais. Au-delà de sa valeur pédagogique, cependant, cette comparaison invite également le lecteur à considérer Turner comme appartenant avant tout à une catégorie d'êtres supérieurs, les génies, et non pas à la nation auquel l'auteur consacre pourtant son ouvrage.

#### 4. Le point de vue anglais

Miroir du regard jeté sur l'art national, la critique allemande de la peinture anglaise l'est également de ce qui s'écrit outre-Manche. A la lecture des revues d'art anglaises de l'époque, on est frappé par le fait que la vision qu'ont les Anglais de la peinture allemande est l'inverse exact de ce que les Allemands pensent d'eux. Ainsi, les Allemands, de bons dessinateurs, seraient également, c'est du moins ce qu'on peut lire régulièrement dans les revues anglaises, de très mauvais coloristes. On peut citer l'exemple des peintres bavarois Moritz von Schwind et Bonaventura Genelli, qui participent à l'Exposition Universelle de 1867 et dont le critique de l'*Art Journal* écrit qu'ils souffrent « d'une infirmité répandue parmi leurs compatriotes : ils dessinent, mais ils ne savent pas peindre<sup>926</sup> ». De même, l'admiration pour la peinture d'histoire, en particulier le renouveau de la fresque dans l'œuvre des nazaréens<sup>927</sup>, est

<sup>925</sup> Friedrich Althaus, *Englische Charakterbilder*, op. cit., p. 370.

<sup>926</sup> « These artists share infirmities common to their countrymen ; they draw, but they cannot paint. » *The Art Journal*, 1867, p. 206.

<sup>927</sup> Les peintres d'histoire allemands et en particulier les nazaréens, dont les œuvres sont largement recensées dans l'*Art-Journal*, revue germanophile, accèdent à une grande renommée en Angleterre à partir de 1840, à l'occasion du débat sur la décoration à fresques du Parlement restauré après l'incendie de 1836. La nouvelle Munich de Louis 1<sup>er</sup>, avec ses décorations monumentales, est le modèle qui sert de référence principale, tandis que plusieurs acteurs du monde de l'art proposent de faire appel à des artistes allemands, au grand dam d'une partie de l'opinion ; la polémique, qui enfle rapidement, est relayée dans l'*Art Journal*. Voir à ce sujet William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, op. cit., p. 7 et suivantes et p. 177 et Emma L. Winter, « German Fresco Painting and the New Houses of Parliament at Westminster, 1834-1851 », *The Historical Journal*, Volume 47, Nr. 2 (juin 2004), p. 291-329.

contrebalancée par un regard beaucoup plus critique vis-à-vis de la peinture de paysage, accusée de manquer d'atmosphère et de légèreté. En 1837, l'historienne de l'art Anna Jameson écrit par exemple dans ses *Esquisses allemandes* que cette atmosphère raréfiée lui donne l'impression de se trouver dans le réceptacle vide d'une pompe à oxygène<sup>928</sup>, et en 1855, un critique de l'*Art Journal* utilise une image similaire à propos des peintures de paysage allemandes exposées à Londres, évoquant l'air « plus dense » qu'il a l'impression de respirer face à ces tableaux<sup>929</sup>. Comme l'a montré William Vaughan, le regard de Jameson est particulièrement attiré par ce qui distingue la peinture allemande de la peinture anglaise, car elle cherche à définir une synthèse idéale des qualités propres aux deux écoles<sup>930</sup>. Elle est d'ailleurs consciente de la manière dont les deux critiques nationales se répondent :

« Nous autres Anglais reprochons aux artistes allemands leur maniérisme, leur manière formelle, dure et élaborée, une composition pédante, et toutes sortes de défauts. En retour, les Allemands nous reprochent un faire excessivement négligé et rude, une manière lâche et esquissée, une indifférence générale à la vérité de caractère. “Vous, les Anglais, vous n’avez pas d’école”, m’a-t-on souvent dit ; j’aurais pu répliquer : “vous, les Allemands, vous en avez trop”<sup>931</sup>. »

Ce dialogue fictif, où s'affrontent deux positions diamétralement opposées, est en fait développé par Jameson dans une autre version de son texte qui paraît en français dans la *Revue britannique*, la même année que l'ouvrage définitif<sup>932</sup>. Cette fois-ci, l'adversaire a un visage, celui du peintre d'histoire allemand, sans doute nazaréen, typique : « un jeune Allemand aux longs cheveux bouclés, peintre assez distingué, naïf avec affectation, qui ne dessinait jamais que des profils et en parsemait ses tableaux afin de se rapprocher des maîtres primitifs<sup>933</sup> ». Ce dernier contemple son interlocutrice et la peinture anglaise avec le plus profond mépris. L'opposition entre l'absence et la multitude d'écoles sert de point de départ au dialogue. Au cours de la conversation, les deux arts nationaux sont clairement opposés, tant au niveau des

<sup>928</sup> Anna Jameson, *Sketches of Germany. Art, Literature, Character*, Francfort, Charles Jugel, 1837, p. 350.

<sup>929</sup> « The Exhibition of Modern German Pictures », *The Art Journal*, 1855, p. 217.

<sup>930</sup> William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, op. cit., p. 49-50.

<sup>931</sup> « We English accuse the German artists of mannerism, of a formal, hard, and elaborate execution, — a pedantic style of composition and sundry other sins. The Germans accuse us, in return, of excessive coarseness and carelessness, a loose sketchy style of execution, and a general inattention to truth of character. “You English have no school of art” was often said to me ; I could have replied [...] “You Germans have too much school.” » Anna Jameson, *Sketches of Germany. Art, Literature, Character*, op. cit., p. 348.

<sup>932</sup> « Nouvelle école de peinture allemande » dans *La Revue Britannique, ou choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, 1834, p. 353-360. La revue cite simplement l'ouvrage de Jameson comme source de l'article, sans mention d'une publication de ce texte dans une revue anglaise avant la parution de la version définitive.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 354.

genres et des sujets que du style, la critique allemande venant répondre en miroir à la critique anglaise, et vice-versa. Certes, déclare Jameson, les artistes anglais sont âpres au gain et peu enclins au grand genre, mais la peinture domestique leur laisse plus de liberté, tandis que la sévérité de l'école allemande enferme les artistes dans un carcan trop empesé qu'on retrouve par exemple chez les paysagistes, bien loin de la « sorcellerie de la couleur » de Turner et Callcott. Cette « sorcellerie » anglaise évoquée positivement par la narratrice est immédiatement rabaisée au rang de « charlatanisme » par le peintre allemand qui lui oppose la recherche de l'idéal, infiniment plus noble selon lui<sup>934</sup>. Tandis que Jameson, qui se présente en figure de la modération et de la médiation, est prête à reconnaître la qualité des peintures allemandes, le peintre refuse de tempérer le mépris qu'il éprouve pour la peinture anglaise. Cette hostilité frontale est déplorée par Jameson, qui souligne le parallélisme des préjugés existant en Angleterre et en Allemagne. A son interlocuteur qui a déclaré ne pas connaître, ni se soucier de connaître, le nom des artistes anglais, elle répond :

« Je vous blâme comme je blâme mes compatriotes, qui, dans leur mépris pour les autres peuples, ne connaissent pas même de réputation Schnorr, Overbeck, Rauch, Pierre Hess, Wach ni même Cornélius, le roi de la peinture allemande actuelle. Ces préjugés mutuels et cette mutuelle ignorance ne servent absolument à rien. Au lieu d'établir un rempart d'airain entre les différentes sphères de l'art, essayons de les réunir et de les rapprocher. A vous la pensée grandiose, à nous la vie de famille ; votre sévérité tombe dans la raideur, qu'elle se corrige par le caprice et la variété piquante d'expression qui a fait briller d'autres écoles. Notre fantaisie trop libre, notre individualité un peu mesquine s'élèvent rarement jusqu'aux vastes conceptions de l'histoire. Apprenez-nous cette concentration et cette grandeur de pensée qui vous appartiennent en propre. Nous corrigerons notre facilité un peu molle en imitant, en étudiant votre fermeté de dessin, votre vigueur d'intention. En étudiant nos maîtres célèbres, vous donnerez à votre pédantisme une nuance de liberté et de grâce qui vous manque<sup>935</sup>. »

La tentative de la narratrice pour transformer cette opposition en collaboration fructueuse, qui verrait les deux écoles profiter de ce qui les différencie, tourne court. En effet, le peintre allemand refuse tout compromis et le dialogue s'achève sur une triple image d'étroitesse d'esprit et de clôture, puisque le peintre « s'enveloppe dans les plis étroits de son manteau », se barricade dans son atelier « obscur et enfumé » et se remet à lire les poèmes des

---

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 354-355.

<sup>935</sup> *Ibid.*, p. 355. Sont cités ici Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann Friedrich Overbeck, Peter von Cornelius, représentants du mouvement nazaréen, le peintre d'histoire berlinois Karl Wilhelm Wach, le peintre de batailles bavarois Peter von Hess et le sculpteur Christian Daniel Rauch.



Nibelungen, « cette autre Bible » des artistes allemands<sup>936</sup> : littéralement enfermé dans ses préjugés nationaux, il refuse l'ouverture vers l'art étranger que lui proposait l'autrice anglaise. Dans ce texte fait d'une succession de contrastes, deux artistes apparaissent comme des exceptions : le sculpteur et dessinateur John Flaxman (1755-1826), connu dans toute l'Europe pour ses gravures au trait illustrant Homère et Dante, et Moritz Retzsch (1779-1855), qui a illustré, au trait également, Shakespeare, Goethe ou Schiller, et dont l'œuvre est particulièrement populaire en Angleterre<sup>937</sup>. Le peintre allemand déclare en effet que Flaxman est le seul artiste anglais qui a « conservé la véritable et pure idée de l'art. [...] Nous l'avons adopté parmi les maîtres de l'école Teutonique. » Plus loin dans le texte, Mrs. Jameson professe une admiration sans bornes pour Retzsch, auquel elle a rendu visite pendant son séjour en Allemagne, « le Hogarth de l'idéal » à ses yeux : « comme le peintre anglais, il subordonne l'art graphique à la pensée » sans rien de la parodie qu'on retrouverait chez Hogarth<sup>938</sup>. Il n'est sans doute pas anodin que ces deux figures du consensus soient des illustrateurs : le biais littéraire facilite l'appropriation des images, tandis que la question de la couleur, si épineuse dans le dialogue artistique anglo-allemand, est entièrement évacuée. A nouveau, donc, c'est sur le terrain de la gravure qu'une entente est possible.

Ce n'est pas toujours le cas. L'idée d'un dialogue impossible entre amateurs et artistes anglais et allemands, qui concernerait cette fois aussi la gravure, se retrouve une quinzaine d'années plus tard sous la plume du peintre et historien de l'art munichois Ernst Förster, rédacteur en chef, aux côtés de Franz Kugler, du *Kunstblatt*. Séjournant à Londres en 1851 à l'occasion de l'Exposition universelle, il est invité par Samuel Carter Hall, le rédacteur en chef de l'*Art-Journal*, et son épouse Anna Maria, à séjourner à Firfield House, la maison de campagne qu'ils viennent d'acquérir dans le Surrey. Après s'être émerveillé sur la beauté du jardin et de la maison, et sur la collections de peintures, Förster remarque que Carter Hall compte faire reproduire dans sa revue des peintures étrangères de sa collection. Cette question de la reproduction, à en croire Förster, constitue une pomme de discorde entre Allemands et Anglais, les premiers recherchant « la fermeté de l'expression » et préférant « une ligne tranchante et dure à une légèreté chromatique sans contours », contrairement aux seconds. Förster, comme nombre de commentateurs allemands, considère l'art comme le reflet de l'identité nationale, et il emploie une analogie originale : ce n'est plus le climat ou la physionomie qui sont associés à l'art, mais la langue. La ligne nette et coupante de la peinture

<sup>936</sup> *Ibid.*

<sup>937</sup> William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, op. cit., p. 123 et suivantes.

<sup>938</sup> « Nouvelle école de peinture allemande » dans *La Revue Britannique*, op. cit., p. 355 et 358.

et de la gravure allemandes correspond selon lui aux sonorités tranchantes de la langue allemande riche en consonnes, tandis que le flou vaporeux des œuvres anglaises lui évoque la langue anglaise et la manière qu'auraient les Anglais de parler en ouvrant à peine la bouche et en articulant très peu, de sorte que leur discours, en tout cas pour l'Allemand en voyage, n'est pas toujours compréhensible<sup>939</sup>. Les échanges artistiques anglo-allemands semblent donc se dérouler dans une incompréhension mutuelle, et si le dialogue tourne court entre Mrs. Jameson et son interlocuteur, il n'est ici même pas envisageable : la comparaison choisie par Förster en dit long sur l'incommunicabilité qui règne selon lui entre les deux écoles, et qui ne peut être contournée, à nouveau, que par le biais de la gravure, qui constitue une « traduction » en anglais, des peintures allemandes<sup>940</sup>. Le graveur anglais qui reproduira les tableaux pour la revue de Carter Hall sera un interprète qui devra adapter plutôt que retranscrire fidèlement, moins soucieux de respecter la langue originale que de la rendre compréhensible à des oreilles, ou plutôt à des yeux anglais. L'idée selon laquelle le burin, pour rendre intelligible une peinture étrangère, doit être manié par une main anglaise, tout comme on comprend mieux un compatriote s'exprimant dans une autre langue avec le même accent que soi, en dit long sur la manière dont les différences nationales sont érigées en barrières infranchissables.

### III. Discours sur l'art et traduction

Les graveurs ne sont pas les seuls traducteurs à servir d'intermédiaires entre l'Angleterre et l'Allemagne : la traduction linguistique joue en effet un rôle central dans les relations unissant les revues culturelles des deux pays, des relations extrêmement dynamiques, quoique souvent conflictuelles. Le dialogue imaginé par Mrs. Jameson dans les *Esquisses allemandes* et sa version parue dans la *Revue Britannique* est construit sur le modèle de l'affrontement permanent, une première critique provoquant, comme une réaction épidermique, la critique inverse : il pourrait en fait résumer les relations des commentateurs allemands et anglais au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors que l'imprimé connaît un essor sans précédent en Europe, que les publications quotidiennes ou mensuelles, spécialisées ou non, s'accumulent, les journalistes et critiques d'art accordent une grande importance au travail de leurs confrères dans les autres pays. Le *Kunstblatt*, par exemple, propose régulièrement des

<sup>939</sup> Ernst Förster, *Kleine Wanderungen in England und Schottland im Sommer 1851*, paru dans *Vermischte Schriften*, volume 1, Munich, E. A. Fleischmann, 1862, p. 253-346, ici p. 258-259.

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 259.

revues de presse internationales, indiquant ainsi à leurs lecteurs polyglottes les titres les plus intéressants de la *Gazette des Beaux-Arts* ou de l'*Art Journal*. Bien souvent, aussi, ils commentent des articles publiés dans la presse étrangère, après les avoir traduits partiellement. On voit alors émerger une méta-critique qui, en l'occurrence, joue un rôle fondamental dans la réception allemande de la peinture anglaise. Plus simplement, la traduction d'articles étrangers permet aussi aux revues de pallier la distance entre les pays, en particulier avant que la pratique des correspondants à l'étranger ne s'établisse durablement. Les textes anglais traduits en allemand alimentent donc en permanence les revues culturelles, qui les intègrent et les digèrent de différentes manières, en soulignant leur altérité, ou, au contraire, en la masquant. La traduction étant avant tout un passage d'une langue à une autre, d'un contexte culturel, ici éditorial, à un autre, il s'agira de distinguer les différentes formes de ces circulations, plus ou moins fluides, plus ou moins heurtées.

### 1. Bataille de plumes et mots doux

Les textes étrangers attirant l'attention des commentateurs concernent, logiquement, l'art de leur propre pays : attentifs à l'image que les productions de leurs compatriotes renvoient à l'étranger, les critiques sont prompts à saisir la plume pour les défendre s'ils estiment qu'ils ont été injustement vilipendés dans la presse étrangère. Un simple compte rendu d'exposition peut parfois déclencher une véritable polémique, comme c'est le cas en Angleterre puis en Allemagne, à quelques années d'intervalle, au cours de plusieurs épisodes qui là encore peuvent être analysés en miroir.

Le premier épisode commence en 1842. Il oppose Heinrich Merz à la rédaction de l'*Art Journal*, dont on a vu qu'elle reprochait au critique allemand son compte rendu incomplet de l'exposition de la Royal Academy. Mais l'auteur de la contre-critique anglaise, « H. », n'en reste pas là, et non content de dénoncer « l'ignorance, l'injustice, la calomnie » dont Merz se serait rendu coupable dans cet article témoignant « d'un esprit parfaitement indigne et d'une intention délibérée de tromperie », il contre-attaque en s'en prenant aux peintres allemands, ceux-là même dont Merz a regretté l'absence à la Royal Academy :

« Nous ne pouvions pas nous attendre à voir cet Allemand épais et ennuyeux apprécier des coloris qui n'étaient pas aussi ternes, des scènes qui n'étaient pas aussi raides, formelles et statiques (à deux ou trois exceptions près), des peintures qui n'étaient pas aussi banales que les productions de sa propre école — froidement correctes, certes, mais qui stimulent bien rarement la fantaisie, ou émeuvent

le cœur, ou ravivent l'âme ; qui empruntent tout ce que la conception a de bon, l'invention de grand, l'exécution de vrai, au riche héritage des maîtres anciens, et apportent seulement à la copie de ces pensées une connaissance certes nécessaire, mais ô combien sèche et terre-à-terre, comme ce que peuvent glaner les pseudo-génies bornés dans les académies de dessin : — une connaissance essentielle, sans doute, mais qui est à la pensée véritable ce que le calcul est à l'invention de la machine à vapeur<sup>941</sup>. »

Dans ce paragraphe, qui, comme nombre de critiques allemands n'auraient pas manqué de le souligner, se conclut étonnamment par une comparaison de l'art avec l'industrie et la technique, le critique change immédiatement de cible. Il passe en effet de Merz aux peintres que défend ce dernier, et englobe le critique et les artistes dans un même reproche de lourdeur et d'étroitesse d'esprit, d'absence d'imagination et de liberté. Les trois termes qui scandent cette première attaque, et constituent ici les trois piliers de la création artistique, la conception, l'imagination, et l'exécution, réapparaissent ensuite dans la confrontation des artistes anglais étrillés ou négligés par Merz avec l'ensemble des artistes allemands, sans distinction : Daniel Maclise aurait « plus d'imagination, la plus grande de toutes les facultés intellectuelles, que toute l'école allemande réunie » et Charles Eastlake serait « un artiste plus grand dans la conception et brillant dans l'exécution » que tous les peintres allemands<sup>942</sup>.

L'article incendiaire du *Kunstblatt* n'a pas seulement ému les critiques anglais, mais aussi ceux qu'il concerne au premier chef, les artistes, ou au moins l'un d'entre eux. « H. » est en effet secondé dans sa contre-attaque par Benjamin Robert Haydon, peintre d'histoire malheureux et un des rares praticiens des très grands formats en Angleterre. Sa carrière connaît depuis quelques temps un essoufflement notable, et la popularité dont bénéficient les

---

<sup>941</sup> « We could scarcely have been justified in expecting the dull and heavy German to appreciate aught that was not as leaden in colouring, as stiff, formal, and inanimate (with but two or three exceptions), and as unmarked by originality as are the productions of his own school — coldly correct, it is true, but seldom enlivening the fancy, touching the heart, or invigorating the soul ; borrowing all that is good in conception, all that is grand in invention, and that is true in execution, from the rich legacy of the old masters, and bringing to bear upon the copied thoughts only such dry and spiritless (however necessary) knowledge as may be picked up by wooden-headed apologies for Genius in academies for teaching drawing ; — knowledge that is most essential beyond doubt, but which bears about the same analogy to veritable mind as the power of computing numbers did to the invention of the steam-machine. » « German compliments to British Art », dans *The Art Journal*, 1842, op. cit., p. 264.

<sup>942</sup> *Ibid.* En l'occurrence, le critique évoque justement des peintres marqués par l'exemple pictural allemand. Maclise, qui se forme à la fresque auprès de Kaulbach, est aussi très marqué par l'œuvre de Retzsch. Il est considéré par ses contemporains comme un des principaux représentants du « germanisme » en peinture, ce qui lui vaut de nombreuses critiques, et Eastlake, qui défend le modèle allemand dans le débat autour des fresques de Westminster, connaît intimement l'Allemagne la peinture nazaréenne : outre les liens d'amitié qu'il entretient avec les historiens de l'art allemands que nous avons évoqués, c'est un ami de Schnorr von Carolsfeld. Selon le *Kunstblatt*, il vient d'ailleurs de se rendre à Munich pour évaluer la possibilité d'engager des artistes allemands dans le chantier de Westminster. Dans les deux cas, la parenté est visible dans les peintures, même si de nombreuses différences existent. Voir William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, op. cit., p. 7, 59 et suivantes, 62, 117, 185 et suivantes, 213 et suivantes.

fresquistes allemands à Londres accentue son amertume. Il s'oppose avec vigueur à ce que des artistes allemands participent à la décoration de Westminster, et s'en explique à plusieurs reprises dans la presse. Lui-même est écarté du projet ; criblé de dettes, il se suicide en 1846<sup>943</sup>. On peut donc concevoir aisément que dans ce contexte de redéfinition de la peinture anglaise et de concurrence nationale, l'article de Merz l'ait piqué au vif : il y répond par le biais de deux lettres adressées à la rédaction du *Spectator*, qui s'est également fait l'écho de la critique allemande en des termes bien plus mesurés que celle de l'*Art Journal*, la considérant même comme une leçon méritée dont les peintres anglais devraient tirer profit. Tout en dénonçant la mauvaise foi de Haydon, le *Spectator* publie ses lettres, aussitôt reprises par l'*Art Journal* qui se déclare solidaire du peintre, « l'égotisme » dont il fait preuve — Haydon défend la qualité de ses propres tableaux — étant compensé selon la revue par la manière chevaleresque dont il vole au secours de ses confrères offensés. De fait, tout comme « H. », Haydon affirme la supériorité de Landseer, Maclise ou Thomas Creswick sur les peintres allemands, défiant « le meilleur élève de l'école de Dusseldorf ou de n'importe quelle autre école en Allemagne » d'égaliser le portraitiste Thomas Philipps<sup>944</sup>, avant de citer nommément les rivaux allemands :

« Comment ? Pas de réalité dans les chiens de Landseer, l'armure de Maclise, les têtes de Briggs, Philipps et Pickersgill et les rivières de Creswick ? Assurément, personne ne pourrait se briser les jointures en frappant du poing leurs imitations, comme on le risquerait avec la chair allemande ; mais que préférerait le Dr. Merz ? Des choses aussi dures que du granit de Dartmoor et aussi plates que le *Jugement Dernier* de Cornelius ? Est-ce là son idéal de reproduction matérielle<sup>945</sup> ? »

Un peu plus loin, il évoque l'absurdité qu'il y aurait à attribuer à Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld et Friedrich Overbeck le prix des meilleures peintures à l'huile,

<sup>943</sup> Tom Taylor (éd.), *Life of Benjamin Robert Haydon, Historical Painter, from His Autobiography and Journals*, 3 volumes, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1853. Haydon donne une tonalité politique marquée à son opposition à la peinture allemande et étrangère dans son ensemble, qui menacerait le corps démocratique anglais. Voir William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, op. cit., p. 4.

<sup>944</sup> « In the first place, I will defy the most able pupil of the Dusseldorf school, or any school in Germany, to equal or approach a Head of an Old Gentleman by Philipps... » Benjamin Robert Haydon, « To the Editor of the *Spectator* » dans *The Spectator*, 1842, Nr. 750, p. 1099.

<sup>945</sup> « What ? No reality in Landseer's dogs, Maclise's armour, Briggs', Philipps' and Pickersgill's heads, and Creswick's river-bits ? Certainly one could not break one's knuckles against their imitations, as against German flesh : but what would Dr. Merz have ? Things as hard as Dartmoor granite, and as flat as the « Last Judgment » of Cornelius ? Are these his notions of material reproduction ? » Benjamin Robert Haydon, « The Kunst-Blatt. To the Editor of the *Spectator* » dans *The Spectator*, 1842, Nr. 753, op. cit., p. 1170. Outre Thomas Philipps et Henry Pickersgill, est ici cité Henry Perronet Briggs, portraitiste et peintre d'histoire. Le *Jugement Dernier* est une fresque monumentale de Peter von Cornelius à Munich, dans la *Ludwigskirche*.

alors que ces peintres ne savent rien, selon lui, des qualités requises dans ce domaine : la splendeur de la composition, la couleur, la matière, l'ombre et la lumière<sup>946</sup>.

On le voit, la riposte est à la mesure de l'attaque : l'échange tourne, métaphoriquement, au pugilat. Cette violence conduit un lecteur de l'*Art Journal* à réagir dans une lettre publiée par la revue. Il s'émue de la partialité et de l'agressivité dont font preuve « H. » et Haydon. Selon lui, ses compatriotes s'abaissent dans leurs textes au niveau du Dr. Merz et contribuent à la création d'un véritable engrenage de violences, d'un cercle vicieux dont pâtit la véritable critique d'art. « Nous voyons ici », écrit-il, « avec quelle rapidité l'erreur se répand, le faux répond au faux, les préjugés (en particulier nationaux) naissent et entravent la possibilité de saisir la vérité quand elle existe », ajoutant qu'il craint fort que les deux revues, l'allemande et l'anglaise, ne puissent jamais devenir les fers de lance de « l'amitié » et de « l'estime mutuelle » pourtant réclamées de leurs vœux, à moins qu'elles ne modifient le ton de leurs critiques :

« Si les amateurs et les artistes allemands viennent en Angleterre avec les yeux du Dr. Merz, ils ne seront pas capables de voir véritablement les qualités l'art anglais ni d'en profiter ; remarquant ses défauts les plus visibles, les opposant à *leurs propres* qualités, et craignant de détruire ces dernières, ils persisteront dans leurs propres défauts, dont ils n'ont pas assez de sagesse, ou de courage, ou d'honnêteté pour admettre qu'ils n'existent pas chez nous. Et si, à l'inverse, comme nous craignons l'ingratitude et avons un sens de l'honneur très chatouilleux, nous ne faisons qu'endurcir nos cœurs face aux opinions de nos voisins, restant aveugles à leurs trésors, nous pouvons nous attendre à ce que les progrès mutuels cèdent le pas aux reproches indignes et aux récriminations injurieuses<sup>947</sup>. »

Ce lecteur, dont la rédaction de la revue loue le bon sens et la modération, souligne le fonctionnement autonome de la critique d'art qui s'écrit quasiment, au moins en ce qui concerne la riposte des Anglais, face aux textes et non plus face aux œuvres. L'espace de l'exposition et celui de la rédaction s'éloignent l'un de l'autre, le critique d'art étant alors un écrivain mettant sa verve au service de la réaction au texte qui l'a offensé, et non plus un

---

<sup>946</sup> *Ibid.*

<sup>947</sup> « I fear that neither the Kunstblatt nor the Art-Union will be made the agents of such "kindly feeling" and "mutual esteem" unless the tone of the criticisms of each other are different to those on this subject. If German artists and amateurs come over with Dr. Merz in their eyes, they will not be able to see the good in English Art and profit thereby : but, catching hold of its too prominent vices, contrast them with *their own* excellencies, so become, through dread of annihilating them, confirmed in those vices, which they have not judgment, or courage, or candour to admit, find no place with us. And if, on the other hand, we, dreading illeberality, and being very sensitive of our honour, only harden our hearts against the opinion of our neighbours and blind our eyes to their beauties, we may expect mutual improvement to give way to unworthy reproach and injurious recrimination. » Voir « Correspondence. The Kunst-Blatt Critique », dans *The Art Journal*, 1843, p. 11.

amateur éclairé utilisant son regard pour contempler les qualités intrinsèques d'une œuvre plutôt que pour lire les lignes du camp adverse. Il insiste également sur le danger que représente une telle critique, et les répercussions qu'elle peut avoir sur les relations artistiques entre les deux pays, en pointant du doigt la manière dont les discours sur l'art influencent les amateurs, modelant au préalable leur vision et leur jugement avant qu'ils ne se retrouvent face aux tableaux. La découverte de la peinture anglaise par les Allemands serait donc doublement influencée par l'imprimé, celui de l'écrit comme celui de la gravure.

On peut supposer que ce lecteur prônant l'apaisement a été exaspéré de découvrir dans la revue, faisant immédiatement suite à sa lettre, une troisième missive de Benjamin Robert Haydon, beaucoup plus courte que les deux précédentes. Le peintre anglais se borne cette fois-ci à citer une lettre, datée du 4 décembre, qu'il a reçue d'un éminent historien de l'art allemand, dont il préfère taire le nom. Ce dernier lui assure que Heinrich Merz est parfaitement inconnu en Allemagne, que lui-même entend ce nom pour la première fois, et qu'il n'hésitera pas à intervenir, si le besoin s'en fait sentir, pour défendre la peinture anglaise dans son pays<sup>948</sup>. Le mystérieux correspondant de Haydon, dont il cite un autre extrait de la lettre du 4 décembre dans son journal<sup>949</sup>, est Carl Friedrich von Rumohr, qui meurt l'année suivante, apparemment sans avoir poursuivi la contre-offensive de Haydon, en tout cas dans la presse spécialisée allemande. Ce dernier courrier, cependant, est révélateur des échanges anglo-allemands provoqués par le compte-rendu de Merz, échanges certes ponctuels, mais qui se poursuivent au cours de la décennie qui suit. Un an plus tard, Haydon mentionne à nouveau l'affaire dans son journal ainsi que dans une lettre à son amie la poétesse Elizabeth Barrett. Pendant un souper avec des artistes, un jeune peintre qui a séjourné à Munich, décrit par Haydon comme « le jeune barbu, Simpson, de Munich<sup>950</sup> », a évoqué les lettres écrites un an plus tôt au *Spectator* en réponse à la critique de Merz. Selon lui, elles ont été traduites en allemand à Vienne et ont provoqué un vif émoi dans la capitale bavaroise<sup>951</sup>.

Nous n'avons pas trouvé trace de la traduction viennoise ni de la réaction munichoise à la critique de Haydon. Néanmoins, les échanges entre l'*Art Journal* et le *Kunstblatt* se poursuivent, l'année 1844 étant celle de l'apaisement et de la concorde retrouvée. Dans son numéro de janvier, la revue anglaise exprime ses regrets et sa surprise face au désintérêt

---

<sup>948</sup> *Ibid.*

<sup>949</sup> Tom Taylor (éd.), *Life of Benjamin Robert Haydon, Historical Painter, from His Autobiography and Journals*, op. cit., p. 218-219.

<sup>950</sup> Il s'agit du portraitiste John Simpson, qui se rend à Munich en 1841.

<sup>951</sup> Willard Bissell Pope (éd.), *The diary of Benjamin Robert Haydon. Vol. 5, 1840-1846*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, p. 323-324 et *Invisible Friends. The Correspondence of Elizabeth Barrett Barrett and Benjamin Robert Haydon, 1842-1845*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 155.

apparent du *Kunstblatt* pour la peinture anglaise, désintéressé qui contraste, ajoute-t-elle, avec le sérieux des autres revues allemandes qui elles traitent du sujet en toute impartialité<sup>952</sup>. Trois mois plus tard, le *Kunstblatt* semble faire amende honorable, en publiant un long article d'un de ses rédacteurs en chef, le peintre et critique d'art munichois Ernst Förster, consacré à ce même numéro de janvier. C'est une sorte de revue de presse dédiée uniquement à la revue anglaise, dans laquelle le reproche d'indifférence est fermement contesté. Förster conclut son article en invitant les lecteurs allemands à lire l'*Art Journal*<sup>953</sup>.

Le rapprochement ne s'arrête pas là : dans le numéro de juillet de l'*Art Journal*, un entrefilet annonce la présence à Londres du même Förster. La rédaction de la revue anglaise se réjouit « que ce gentleman accompli, doublé d'un critique extrêmement intelligent, se soit rendu en Angleterre pour s'informer par lui-même de l'état de l'art anglais » et poursuit ainsi :

« Nous avons des raisons de croire que ses opinions sur le sujet [...] seront suffisamment hautes pour honorer les artistes de notre pays. Il décrit l'exposition de la Royal Academy en des termes très flatteurs ; et plusieurs collections privées, en particulier celle de Mr. Vernon, ont considérablement amélioré son jugement de nos capacités nationales. Voir un gentleman ouvert et généreux découvrir ainsi les arts anglais pour faire disparaître les préjugés à l'étranger et nous encourager ici est un spectacle extrêmement gratifiant<sup>954</sup>. »

Suit une présentation admirative de Förster, à laquelle vient s'ajouter, dans le numéro de septembre, un article entier consacré à sa carrière artistique et critique. Dans ce dernier, s'inscrit dans une série intitulée « Les artistes contemporains en Europe », et dont une note de bas de page précise à nouveau l'actualité anglaise de Förster, qui a fourni à la revue l'occasion de le présenter aux Anglais, et d'insister sur l'impression favorable qu'il a retirée de son séjour<sup>955</sup>.

Dans le même numéro de septembre, un article est consacré au *Kunstblatt*, bien différent de l'entrefilet désappointé du mois de janvier. Après avoir à nouveau critiqué la manière dont l'art anglais est malmené sur le continent, l'auteur ajoute avoir lu avec plaisir

<sup>952</sup> *The Art Journal*, 1844, p. 13.

<sup>953</sup> E. F. [Ernst Förster], « Literatur. The Art-Union », dans *Das Kunstblatt*, 1844, Nr. 48, p. 198-200.

<sup>954</sup> « We rejoice to know that this accomplished gentleman and highly-intelligent critic has visited England in order to inform his mind, by actual and personal examination, concerning British Art ; and we have reason to believe that his opinions on the subject [...] will be such as highly to gratify the artists of our country. He describes the Exhibition of the Royal Academy in terms of the warmest praise ; and the several private collections — that of Mr. Vernon in particular — have very considerably raised his estimation of our national capabilities. » *The Art Journal*, 1844, p. 195.

<sup>955</sup> *The Art Journal*, 1844, p. 288.



l'article allemand consacré à son numéro de janvier, et la prise en compte de ses observations. Cette fois-ci, la revue n'est plus la mauvaise élève de la presse allemande en matière d'art étranger et anglais, bien au contraire :

« Nous ne connaissons aucun autre journal dans aucune langue aussi sincèrement dévoué à la véritable cause artistique que ne l'est le *Kunstblatt*. En fait, nous pouvons affirmer que c'est le seul journal étranger à traiter convenablement d'art ; ses opinions sur tous les sujets sont solides et érudites, et il est probable que la haute considération obtenue par cette revue en Europe sous la direction de ses excellents rédacteurs en chef perdurera longtemps. Nous présentons brièvement la biographie d'un de ces *gentlemen* plus loin dans notre journal<sup>956</sup>. »

Entre-temps, Förster, qui, si l'on en croit la correspondance de son épouse, a énormément apprécié son séjour anglais, au point qu'elle lui conseille d'y rester aussi longtemps que possible<sup>957</sup>, est rentré à Munich et a publié au mois d'août le compte-rendu des expositions et des collections londoniennes qu'il a visitées. En novembre et en avril de l'année suivante, l'*Art Journal* en publie de larges extraits, accompagnés dans le second cas d'une introduction aussi laudative que celle présentant l'article de Merz avait été incendiaire. Entre les deux numéros, un entrefilet paraît dans le numéro de janvier 1845 pour introduire la rubrique consacré à l'art continental : l'auteur y regrette de ne pouvoir reproduire *in extenso* l'article de Förster, qu'il couvre d'éloges, écrivant qu'il serait impossible de trouver un critique plus généreux et plus juste, et que de tels articles feront disparaître les « préjugés stupides, ignorants et sans fondement qui existent en Allemagne à propos de notre école. » Il ajoute que ces articles « contribueront à établir ces relations nécessaires entre deux pays maintenant si étroitement unis — permettant à l'un d'aider l'autre, et à chacun de contribuer au bien commun<sup>958</sup>. » En fait, cette introduction à la gloire de Förster semble justifier ce qui suit, c'est-à-dire un compte-rendu détaillé et admiratif de l'activité artistique allemande, en particulier

---

<sup>956</sup> « We know of no journal in any language so sincerely devoted to the real interests of Art as the “Kunstblatt”; in fact, we may say that it is the only foreign journal treating becomingly of Art ; its views upon every particular subject are sound and learned, and it bids fair, under the direction of its accomplished editors, long to enjoy the high consideration throughout Europe which they have achieved for it. Of one of these gentlemen we give a biographical sketch in another part of our journal. » *Ibid.*, p. 280.

<sup>957</sup> Brix Förster (éd.), *Das Leben Emma Förster's, der Tochter Jean Pauls, in ihren Briefen*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1889, p. 170.

<sup>958</sup> « A few such articles will go very far to remove the foolish, ignorant, and baseless prejudices which exist in Germany against our « School ». Moreover, they will aid in establishing those relations which ought to subsist between countries now so closely allied — enabling the one to aid the other, and both to contribute to the good of mankind. Our own artists, and our own public, may derive immense benefit from the study of German works: — they are, indeed, far better known in England than they used to be, and a corresponding advantage has been felt by elevating the motive of British Art. » « Art in Continental States », dans *The Art Journal*, 1845, p. 7.

munichoise, et qui cite le *Kunstblatt*, dans ce qui semble être une logique de réciprocité à peine déguisée : aux insultes succèdent les courbettes, et la contre-critique est remplacée par le contre-don.

Il n'est pas établi que les reproches exprimés dans l'*Art Journal* de janvier 1844 aient directement provoqué la longue présentation du numéro dans le *Kunstblatt*, ou le départ de Förster pour l'Angleterre. L'auteur de l'article du mois d'avril qui publie la traduction du compte rendu qu'a fait Förster de l'exposition des cartons pour les fresques de Westminster le prétend cependant, établissant un lien clair de cause à effet entre l'action entreprise par la revue anglaise pour défendre l'art de son pays et la réaction de la revue allemande. Dans cette introduction, l'auteur porte à nouveau Förster aux nues et rappelle l'épisode de 1842 et le traitement « indigne » que la revue allemande a réservé à l'art anglais ; selon lui, ce sont les protestations de l'*Art Journal* qui ont amené le *Kunstblatt* à réviser son opinion et Ernst Förster à remplacer Merz, cet « aspirant critique très ignorant »<sup>959</sup>.

Cet auteur anglais au style peu nuancé, à la fois germanophile et défenseur de l'art national est selon toute vraisemblance Samuel Carter Hall, le rédacteur en chef de l'*Art Journal*, connu pour sa défense de la peinture allemande en Angleterre<sup>960</sup> : en février 1845, le *Kunstblatt* fait d'ailleurs savoir qu'il a envoyé une lettre de remerciements à sa rédaction après la lecture des articles positifs de Förster<sup>961</sup>. On a vu que le même Ernst Förster séjourne chez Carter Hall en 1851, quelques années après cet épisode d'intenses échanges critiques. De fait, l'éditeur anglais accueille très volontiers artistes et hommes de lettres allemands, non seulement à Addlestone à partir de 1851, mais aussi à Londres, dans sa villa à Old-Brompton. En témoigne un article de Joseph Gambihler paru dans la *Allgemeine Zeitung* en 1847. Gambihler est l'auteur d'un guide de voyage en Angleterre publié en 1842, mais c'est aussi le correspondant allemand de l'*Art Journal*. Dans cet article consacré à la critique d'art en Angleterre, il dresse un portrait très flatteur de la revue qui l'emploie et de son rédacteur en chef qui s'est fait le héraut de l'art allemand outre-Manche. Il insiste d'un ton presque incrédule sur la minutie et l'enthousiasme avec lesquels l'*Art Journal* décrit la moindre manifestation artistique en Allemagne et ajoute savoir de source sûre que le rédacteur en chef de la revue anglaise tente par tous les moyens de faire connaître l'art allemand en Angleterre. De plus, il en a fait l'expérience lui-même, S. C. Hall publie très volontiers des recensions « approbatrices » des publications que les éditeurs allemands peuvent lui envoyer, et n'aime

---

<sup>959</sup> « Foreign Criticism on British Art », dans *The Art Journal*, 1845, p. 103.

<sup>960</sup> William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, op. cit., p. 56 et suivantes.

<sup>961</sup> « Periodische Literatur. Art-Union », dans *Das Kunstblatt*, 1845, Nr. 16, p. 68.

rien tant que de proposer un toit et des conseils aux artistes et éditeurs venus d'Allemagne. Il réunit en effet toutes les semaines un cercle d'artistes anglais et étrangers dans sa villa et « tous les bons artistes allemands » perdus dans la tentaculaire capitale anglaise sont assurés, s'ils toquent à la porte de la « Rosery » dans Old-Brompton, « un des coins les plus charmants de la métropole », « d'y trouver le meilleur accueil, au nom, comme nous l'avons dit, de la diffusion des arts ». Gambihler conclut son article en invitant les éditeurs allemands désireux de voir leurs publications diffusées en Angleterre à les adresser au germanophile Carter Hall, dont il donne d'ailleurs l'adresse complète<sup>962</sup>.

Dans cet article, Gambihler transforme quasiment son article en réclame ou en petite annonce pour son employeur anglais : il le présente comme le généreux bienfaiteur des artistes allemands et cherche à soutenir la ligne éditoriale de l'*Art Journal*. Se dessine ici l'image d'un réseau professionnel et social, peut-être amical, où, au-delà du noble projet de rapprochement artistique entre les deux nations sur lequel insiste le correspondant allemand, on peut supposer que chacun trouve son compte. Ernst Förster, qui profitera de l'hospitalité de Carter Hall en 1851, vient ainsi en aide à son confrère anglais en lui servant d'intermédiaire auprès de Louis 1<sup>er</sup> de Bavière, auquel Carter Hall a dédié son *Livre de ballades anglaises*, (*Book of British Ballads*), un recueil illustré paru en 1842 et inspiré, de l'aveu même de l'éditeur, du *Nibelungenlied* publié en 1840<sup>963</sup>. Comme il le raconte dans ses mémoires, il désire offrir un exemplaire au roi et fait appel en ce sens à « son vieil ami » Förster. Cependant, il néglige de demander au roi la permission de lui faire ce cadeau, un détail d'étiquette qu'il ignorait mais qui se révèle être fatal. Louis 1<sup>er</sup> refuse, mais accepte que l'ouvrage soit prêté à la Bibliothèque de Bavière, où, quelques années plus tard, de passage à Munich, l'éditeur anglais se console du refus royal en s'entendant nommer « Monseigneur » par le secrétaire apparemment béat d'admiration devant l'auteur d'un livre « qui avait suscité l'admiration générale<sup>964</sup> ». Outre la vanité de Samuel Carter Hall<sup>965</sup>, cette anecdote met en lumière la collaboration ponctuelle qui s'esquisse entre critiques d'art anglais et allemands dans les années 1840, et les liens

<sup>962</sup> Joseph Gambihler, « Kunstkritik in England », dans *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1847, Nr. 108, p. 858-859.

<sup>963</sup> Samuel Carter Hall (dir.), *Book of British Ballads*, Londres, Jeremiah How, 1842. Au sujet de l'influence des illustrateurs allemands sur ce livre, voir William Vaughan, *German Romanticism and British Art*, op. cit., p. 158, et John Buchanan-Brown, *Early Victorian Illustrated Books : Britain, France and Germany 1820-1860*, p. 116 et suivantes.

<sup>964</sup> Samuel Carter Hall, *Retrospect of a long life, from 1815 to 1883*, New York, D. Appleton and Company, 1883, p. 191.

<sup>965</sup> Ses contemporains ont souvent moqué sa grandiloquence, son affectation morale et son absence de scrupules. Dickens, notamment, qui le détestait, s'en serait inspiré pour le personnage de l'odieux Seth Pecksniff dans son roman *Martin Chuzzlewit*, paru en 1844. Voir Katherine Haskins, *The Art-Journal and Fine Art Publishing in Victorian England, 1850-1880*, Londres, Routledge, 2016, p. 72 et suivantes.

professionnels et amicaux qui influent certainement, à des degrés divers, sur l'écriture et le positionnement critique vis-à-vis de l'art étranger.

De fait, la réciprocité des discours est clairement soulignée par Gambihler qui, après avoir évoqué le rôle joué par l'*Art Journal* dans la diffusion de l'art allemand en Angleterre, pointe aussi du doigt l'engagement inverse de certains critiques allemands à mieux faire connaître l'art anglais :

« Que les excellents critiques allemands, par exemple le Dr. Ernst Förster, Alfred v. Reumont etc, s'occupent de faire découvrir l'art anglais moderne aux Allemands ; qu'ils louent la vision de la nature vivante et puissante des artistes anglais, l'excellence de leurs scènes de genre, la beauté des couleurs — cet intérêt allemand, associé à l'intérêt anglais dont nous venons de parler, constitue un échange si noble qu'il laisse présager les plus beaux résultats dans le domaine de l'art international<sup>966</sup>. »

Un confrère anglais de Samuel Carter Hall, en revanche, est beaucoup moins enthousiaste. Estimant que la critique des expositions anglaises par Ernst Förster dans le *Kunstblatt* ne rend pas justice aux productions de ses compatriotes, il s'en émeut en 1847 dans le *Fine Arts Journal* où il publie un article intitulé « La critique artistique étrangère ». Cet auteur, qui signe des initiales « H. C. M. », ne fait pas seulement la critique de la critique allemande, mais aussi celle des commentaires qu'a proposés l'*Art Journal*, ajoutant ainsi un degré supplémentaire à l'autoréflexivité de la critique d'art. A propos de *Choosing the Wedding Gown* de Mulready, par exemple, il cite tout d'abord Förster qui a commis l'erreur de ne pas dire un mot des chromatismes, de sorte que le lecteur pourrait penser qu'il s'agit d'un dessin au trait alors que Mulready est justement connu pour ses couleurs chatoyantes, puis Carter Hall, qui trouve pour sa part que cette critique est à mettre au crédit du jugement et de la générosité de Förster. Ce faisant, selon « H. C. M », Carter Hall se révèle être un mauvais critique. Toutefois, ce n'est pas seulement le jugement de Carter Hall que « H. C. M. » met en cause, mais aussi son honnêteté. Il décrypte justement l'échange de bons procédés qui caractérise les relations entre les deux revues en évoquant le principe du *claw-me-claw-thee*, que l'on pourrait traduire par « je t'aide si tu m'aides ». De l'aveu même de Carter Hall, Förster

---

<sup>966</sup> « Lassen es die trefflichen deutschen Kritiker, z. B. Dr. Ernst Förster, Alfred v. Reumont etc, sich angelegen seyn die englische moderne Kunst den Deutschen vorzuführen ; rühmen sie die Lebendigkeit und Kraft der Naturanschauung englischer Künstler, die Trefflichkeit der Genrebilder derselben, den Liebreiz der Farben — so bildet diese deutsche Aufmerksamkeit in Verbindung mit besagter englischer eine so edle Wechselwirkung, dass die schönsten Früchte für die internationale Kunst zu erwarten sind. » *Ibid*, p. 859.

cite l'*Art Journal* dans le *Kunstblatt*, il est donc logique, ajoute ironiquement « H. C. M », que l'éditeur anglais lui rende la pareille<sup>967</sup>.

L'analyse devient ensuite vertigineuse lorsque « H. C. M. », qui dénonce le peu d'empressement avec lequel l'*Art Journal* défendrait l'art anglais, fait mine de supposer que la critique de Förster a en fait été rédigée par Carter Hall lui-même, traduite en allemand pour la publication du *Kunstblatt*, puis traduite une seconde fois en anglais pour le compte-rendu de l'*Art Journal*<sup>968</sup>. Le raisonnement touche ici à l'absurde, mais il est révélateur du rôle fondamental que joue la traduction dans la presse spécialisée de l'époque et des dissensions existant parfois entre les différentes revues d'art d'un même pays : un seul et même texte peut être accueilli par des applaudissements ou des huées selon le positionnement esthétique des lecteurs, mais aussi et surtout selon leur rapport professionnel et personnel à l'auteur.

On trouve jusqu'en 1849, dernière année de publication du *Kunstblatt*, des critiques positives du contenu de l'*Art Journal*, le plus souvent de la plume d'Ernst Förster<sup>969</sup>. L'*Art Journal* le note avec satisfaction. La revue anglaise se fait aussi l'écho de la série d'articles que Förster consacre aux expositions londoniennes entre 1846 et 1847<sup>970</sup>, en revenant à nouveau, dans son introduction, sur l'épisode fondateur de l'article de Merz, le voyage de Förster en 1844, et le rôle décisif de l'*Art Journal* dans la résolution heureuse de l'incident et le changement selon lui radical de la perception qu'ont les Allemands de la peinture anglaise<sup>971</sup>.

Les nouveaux articles de Förster sont en effet très fournis et laudatifs : sans chercher à nuancer les reproches habituellement faits aux peintres anglais, piètres peintres d'histoire et mauvais dessinateurs, il exprime sa profonde admiration pour les peintres de genre et les paysagistes, à l'exception de Turner. On remarque cependant que le résumé anglais de la première partie de son texte, qui n'est pas cité *in extenso*, passe sous silence son commentaire

sur les faiblesses techniques des maîtres de l'âge d'or, et change nettement le sens d'une phrase : là où l'Allemand écrit que le manque de formation dont souffrent les peintres anglais n'est que « très rarement compensé par un talent extraordinaire », le traducteur remplace l'intensif par un « parfois » moins insultant pour les peintres anglais. C'est là une modification ponctuelle, la traduction complète qui suit est elle fidèle à l'original ; mais elle fait néanmoins écho au reproche que « H. C. M » adresse à Carter Hall et révèle peut-être une volonté, de la

<sup>967</sup> [H. C. M.], « Foreign Criticism on Art » dans *The Fine Arts Journal*, 1847, Nr. 12, p. 177-178.

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>969</sup> Voir par exemple E. F. [Ernst Förster], « Journalliteratur », dans *Das Kunstblatt*, 1848, Nr. 15, p. 59-60.

<sup>970</sup> « Londoner Kunstausstellungen und Kunstbestrebungen, 1846 », dans *Das Kunstblatt*, 1846, Nr. 49, p. 197-200 ; Nr. 50, p. 201-203 ; Nr. 58, p. 233-235 ; Nr. 59, p. 237-239 ; 28.1847, Nr. 9, p. 33-39 ; Nr. 10, p. 37-38. Alfred von Reumont se charge de l'article consacré à l'architecture.

<sup>971</sup> « German Criticism on British Art », dans *The Art Journal*, 1847, p. 21.

part du rédacteur en chef, d'embellir pour ses lecteurs les critiques allemandes. De la même manière, l'*Art Journal* ne se fait pas le relais du texte d'un autre correspondant du *Kunstblatt* à Londres, signant ☆, qui lui s'intéresse aux aquarelles anglaises réalisées par le paysagiste berlinois Eduard Hildebrandt, capable selon lui de rivaliser avec les Anglais Constable, F. R. Lee, Prout ou Stanfield, voire de les surpasser<sup>972</sup>. Il n'évoque pas non plus un article ironisant sur la place accordée dans la revue anglaise aux nouvelles, qui n'ont aucun rapport avec l'histoire de l'art, d'une certaine Mrs. S. C. Hall : l'auteur fait mine de se demander pourquoi diable le rédacteur en chef anglais, dont il ne cite pas le nom, accorde autant d'importance à ces récits<sup>973</sup>. Comme la critique, la méta-critique opère une sélection, ou bien le texte a échappé à l'ombrageux Carter Hall.

Si les critiques anglais sont attentifs à ce qu'écrivent leurs confrères allemands à propos de la peinture anglaise, l'inverse est vrai : les revues allemandes publient régulièrement des comptes rendus d'articles anglais consacrés à la peinture allemande. Elles se contentent parfois de traduire ou de résumer ces textes sans ajouter de commentaires, ou contestent un point précis dans une note de bas de page, mais réagissent aussi parfois avec plus de vigueur.

C'est le cas en mars 1846, lors d'un épisode qui fait écho à celui qui a opposé Merz à l'*Art Journal* et Haydon quatre ans plus tôt. Cette fois-ci, c'est un article de la *Quarterly Review*, revue proche des poètes romantiques, qui met le feu aux poudres : il s'agit apparemment du compte-rendu de deux ouvrages, *L'Histoire de l'art moderne en Allemagne* de Raczyński et *L'Ecole de Dusseldorf* de Johann Joseph Scotti, ainsi que du *Rapport du Comité des Beaux-Arts* publié en 1844<sup>974</sup>. Mais l'auteur de l'article se réfère assez peu à ces ouvrages. Il ne cite pas le *Rapport* mais évoque simplement, à la toute fin du texte, la prise de parole de Charles Eastlake devant le comité en 1841 ; quant à Scotti, il se borne à déclarer que son ouvrage est « d'une détestable pédanterie ». L'article est en fait une réaction à la germanophilie d'une partie de la scène artistique londonienne et du Comité des Beaux-Arts, et remet fortement en cause l'idée selon laquelle la peinture allemande serait supérieure à la peinture anglaise : une réaction défensive, donc, perceptible dès les premières lignes de l'article. L'auteur y évoque le discours dominant si favorable à la peinture allemande et « l'absence d'estime de soi » qui caractériserait les Anglais et les pousserait à se croire inférieurs aux artistes étrangers. La contre-attaque s'étale sur quatorze pages, dans lesquelles le critique anglais prend l'ensemble de l'école allemande pour cible, passant en revue les

<sup>972</sup> ☆, «Die Aquarellen Hildebrandts », dans *Das Kunstblatt*, 1848, Nr. 7, p. 27.

<sup>973</sup> « Architektonische Kunstmittheilungen aus London » dans *Das Kunstblatt*, 1847, Nr. 59, p. 233.

<sup>974</sup> « Modern German Painting », dans *The London Quarterly Review*, mars 1846, p. 175-188.

différents genres, depuis la peinture d'histoire jusqu'à la nature morte, et s'attardant sur les œuvres de plusieurs peintres, notamment les nazaréens Friedrich Overbeck et Peter von Cornelius, les portraitistes Eduard Bendemann et Karl Ferdinand Sohn, les paysagistes Andreas Achenbach et Johann W. Schirmer. Là encore, la comparaison avec les peintres anglais est constante, et revient pour tous les genres. Les portraitistes et les paysagistes ne sont pas épargnés :

« Etty représente le même genre de sujets que Sohn. Le premier nous donne à voir des êtres de chair et de sang, le second, de l'ivoire couleur chair. Le regretté Mr. Philipps était un portraitiste comme Mr. Hildebrandt : le premier voyait des duchesses et des sénateurs en regardant ses modèles, le second, des *berthes*<sup>975</sup> et des cravates. Roberts est notre orientaliste comme Kretschmer est le leur ; mais Roberts nous donne l'éclat du sable et le souffle du désert — Kretschmer [sic] peint les ruines de Baalbek en ocre et vermillon, avec une grande tranche de melon au premier plan<sup>976</sup>. »

Pour compléter le tableau, la description ironique d'un grand paysage d'Andreas Achenbach exposé l'année précédente à Dusseldorf et qui accumulait sur une seule toile des éléments de paysages norvégiens, suisses et italiens, est suivie de l'évocation des simples petits tableaux de bétail de Thomas Sidney Cooper qui procurent à l'auteur « un soulagement bienvenu après toutes ces finasseries<sup>977</sup> ! » On retrouve dans cet article le même type de métaphores que sous la plume de Haydon, le granit étant ici remplacé par l'ivoire. L'idée est la même : il s'agit de montrer une fois de plus que les peintres allemands ne savent pas dépeindre le réel de façon satisfaisante.

L'auteur de l'article remet aussi en cause la qualité des peintures en ayant recours à une comparaison que les critiques allemands emploient fréquemment à propos des tableaux anglais. Il leur préfère en effet leurs gravures, largement diffusées en Angleterre. Ce sont elles, selon lui, qui donnent au public anglais une impression si favorable, et si trompeuse, des tableaux : « leurs qualités sont mises en valeur et leurs défauts globalement masqués. » Parmi ces défauts que dissimule la gravure, un sens de la proportion manquant, un hiatus entre le projet de départ imaginé par le peintre et sa réalisation sur la toile, mais aussi la lourdeur déjà notée par Mrs.

---

<sup>975</sup> Il s'agit d'une garniture de corsage.

<sup>976</sup> « Etty deals in the same class of subjects as Sohn. The one gives us flesh and blood — the other flesh-coloured ivory. The late Mr. Philipps was a portrait-painter, and so is Mr. Hildebrandt : the one saw duchesses and senators in his sitters — the other sees *berthes* and cravats. Roberts is our painter of the East — Kretschmer ist theirs : but Roberts gives the glare of the sand and the breadth of the desert — Kretschmer paints the ruins of Baalbek in ochre and vermillions, and lays a large slice of melon in front. » *Ibid.*, p. 183. Le malheureux ainsi opposé à David Roberts est Johann Hermann Kretschmer, peintre orientaliste de l'école de Dusseldorf.

<sup>977</sup> *Ibid.*, p. 184.

Jameson, que le talent du graveur ou la nature de son médium ferait disparaître : le premier plan s'en trouverait élargi, l'arrière-plan serait plus aéré. A nouveau, donc, l'art allographe prend le pas sur l'art autographe, même si les arguments retenus ne sont pas ceux des critiques continentaux : il n'est plus question de dessin ni de couleur, mais de proportions. En revanche, le critique préfère les esquisses allemandes, « qui ne sont pas dénuées d'ampleur ni de liberté » aux tableaux finis<sup>978</sup>.

Deux points doivent être soulignés ici : d'une part, le fait que les deux critiques nationales fonctionnent à nouveau en miroir inversé, le manque de fini et la liberté de touche que les Allemands reprochent aux peintres anglais étant justement ce qui manque aux peintres allemands selon le critique de la *Quarterly Review* ; d'autre part, la tendance de l'auteur à remettre en question non seulement la valeur des peintres allemands, mais aussi leur nature, leur identité d'artistes, puisque le tableau achevé est supplanté à la fois par ce qui vient après et avant lui, par la reproduction et le projet. A le lire, le geste artistique n'advient pas réellement, les promesses de la conception, de l'imagination, ne sont pas tenues, et apparaissent seulement en germe sur le dessin préparatoire, ou par le biais de sa traduction gravée.

Mais plus loin dans le texte, le critique emploie une autre stratégie pour leur dénier le statut d'artistes : il décrit le fonctionnement des ateliers d'artistes de l'école de Düsseldorf, dont Raszynski vante dans son ouvrage la bonne entente. Chargeant le trait, il transforme le tableau idyllique décrit par le diplomate prussien en caricature ridicule montrant les peintres aux petits soins pour le maître, lui offrant des cadeaux pour sa fête ou pour Noël, bons élèves, en somme, comme ils sont « d'excellents maris, tandis que leurs épouses leur tricotent en retour les meilleures chaussettes qui soient ». Ce sont toutes ces « vertus chrétiennes » que le critique préférerait échanger contre « un peu de vice » en voyant leur résultat sur les toiles peintes. Ici, les peintres sont réduits à leurs qualités domestiques, celles dont ils font preuve dans la sphère privée, sans rien de commun donc avec le geste créateur ; et si geste il y a dans ce paragraphe, c'est celui, féminin, de la tricoteuse, qui apparaît à un autre endroit du texte, l'auteur comparant le geste selon lui laborieux et scolaire des nazaréens devant la toile à celui des dames avec « la laine berlinoise<sup>979</sup> ». Outre que la féminisation du geste artistique et la référence aux travaux d'aiguille contribuent fortement à la trivialisation de la production nazaréenne, cette comparaison introduit aussi le motif de l'artisanat, dont se saisit l'auteur après avoir évoqué la

---

<sup>978</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>979</sup> *Ibid.*, p. 182.



division stricte des tâches dans les ateliers de Düsseldorf, fonctionnant sur le modèle des guildes :

« Mr. Raczynski appelle cela une « vie d'artiste » ; nous ne voyons rien qui ne s'applique également à une « vie d'artisan » — des artisans honnêtes, bien dirigés, qui ont chacun leur travail à effectuer, ne se marchent pas sur les pieds et sont assurés d'un bon marché, celui de la Société des arts<sup>980</sup> ».

On retrouve donc à nouveau un procédé déjà employé par les critiques allemands à l'endroit des peintres anglais, avec une variante. À la spécialisation, industrielle sous la plume des Allemands parlant des Anglais, artisanale dans le cas inverse, vient s'ajouter la soumission des artistes intégrés dans une des écoles dont Mrs. Jameson déplorait le trop grand nombre en Allemagne. Ici, le peintre n'est pas le maître théoricien perdu dans des projets qu'il ne peut traduire sur sa toile, mais le tâcheron qui, sans imagination ni autonomie, fait ce qu'on lui a dit de faire. Le reproche de mercantilisme apparaît également : de part et d'autre des frontières, les critiques s'affrontent sur une gamme relativement réduite.

Enfin, pour couronner le tout, l'auteur de la *Quarterly Review* ramène la piètre qualité des tableaux allemands à la psychologie nationale, marqué selon lui par un amour du travail excessif, et une absence de bon sens : là encore, la tendance à la simplification et l'essentialisation nationaliste se fait fortement sentir<sup>981</sup>.

La riposte ne se fait pas attendre, et paraît deux mois plus tard dans la *Allgemeine Zeitung* : la critique négative de l'auteur anglais provoque logiquement une contre-critique. Cette dernière frappe d'abord la cible la plus évidente, Turner, qui vient d'exposer l'*Inauguration du Walhalla* à Munich et d'essuyer les moqueries de la presse munichoise et le refus de Louis 1<sup>er</sup> d'accepter le tableau dans sa collection. L'auteur, Hermann Marggraff, sous-entend en effet que son confrère anglais a voulu se venger de cet échec, ajoutant un peu plus loin que les peintres allemands, au moins, ne sont pas arrogants, et n'auraient jamais osé se faire représenter à Londres par un tableau comme celui de Turner<sup>982</sup>. Un mois plus tard, les *Münchner Blätter für Kunst, Literatur und Unterhaltung* se font écho de l'article de la *Allgemeine Zeitung*, ajoutant dans une introduction belliqueuse que le but de cette publication

---

<sup>980</sup> « M. Raczynski calls this a « vie d'artiste ». We see nothing in it that does not apply equally to a « vie d'artisan » — honest, well-conducted artisans, who have each their set work to do, do not interfere with one another, and are sure of a good market — and that market the Art-Union. » *Ibid.*, p. 186.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>982</sup> H. M. [Hermann Marggraff], « Ein Kritiker im Quarterly Review und die deutsche Kunst », dans *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1846, Nr. 142, p. 1129-1130.

supplémentaire est de faire savoir aux artistes allemands parfois trop indifférents à la presse spécialisée que celle-ci est toujours prête à les défendre quand ils sont attaqués<sup>983</sup>.

Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls : tout comme l'article de Merz avait provoqué des réactions contrastées en Angleterre, tout comme les protestations anglaises avaient, si l'on en croit Samuel Carter Hall, amené Ernst Förster à adopter une position plus conciliante, la violence de l'attaque menée par la *Quarterly Review* et la colère de la *Allgemeine Zeitung* fait réagir une autre revue anglaise, la *Literary Gazette*, qui s'est déjà exprimée contre Turner<sup>984</sup> et qui, au cours du mois de septembre, traduit des extraits de l'article de Marggraff. L'auteur, outre l'opposition à Turner, souhaite peut-être se démarquer d'un titre concurrent : en tout cas, il loue la modération de Marggraff et déclare qu'une injustice a été commise par ses confrères de la *Quarterly Review*<sup>985</sup>. Trois mois plus tard, sautant sur l'occasion, Marggraff résume et traduit partiellement cet article, en faisant force compliments au critique anglais pour son sens de l'équité et de la justice<sup>986</sup>.

En revanche, son résumé prend des libertés avec le texte anglais, plus encore que celui que Carter Hall proposait des textes de Förster. Non seulement il présente la partie consacrée à la supériorité des peintres de genre et des paysagistes anglais comme une sorte de passage obligé, un hommage forcé du critique anglais à ses compatriotes, mais il a visiblement lu trop vite le paragraphe. Là où le critique anglais s'étendait sur les qualités de Charles Robert Leslie mais surtout de John Constable, dont il écrit qu'il a été trop longtemps ignoré et qu'on ne peut trouver son équivalent en Allemagne, Marggraff saute plusieurs mots et mentionne uniquement Leslie qui de peintre de genre devient sous sa plume un peintre de paysages aériens et lumineux<sup>987</sup>. La logique de réciprocité qui pousse Carter Hall à multiplier les ronds de jambe non seulement à l'égard de Förster, mais aussi de la peinture allemande, ne s'applique ici qu'à moitié : Marggraff reste silencieux sur la valeur des peintres anglais cités par la *Literary Gazette*. Surtout, on voit que la circulation massive et rapide des textes critiques entre l'Angleterre et l'Allemagne se fait aux dépens d'une déperdition d'informations, voire d'une

---

<sup>983</sup> « Ein Kritiker im Quarterly Review und die deutsche Kunst », dans *Münchener Blätter für Kunst, schöne Litteratur und Unterhaltung*, 1846, Nr. 23, p. 353 et suivantes.

<sup>984</sup> C'est notamment une critique parue dans la revue en mai 1842 qui pousse le jeune Ruskin à prendre la plume pour défendre le peintre et à écrire ce qui deviendra *Modern Painters*. Voir notamment Anthony Bailey, *Standing in the Sun. A Life of J. M. W. Turner*, Londres, Saint Clair-Stevenson, 1997, p. 347.

<sup>985</sup> « English Criticism and German Art », dans *The Literary Gazette*, 1846, Nr. 1542, p. 707-709 et Nr. 1547, p. 795-796.

<sup>986</sup> Hermann Marggraff, « Ausländische Stimmen über Deutschland, deutsche Kunst und Literatur », dans *Monatsblätter zur Ergänzung der Allgemeinen Zeitung*, 1846, p. 577-583, ici p. 581-583.

<sup>987</sup> « English Criticism and German Art », dans *The Literary Gazette*, op. cit., p. 796 ; Hermann Marggraff, « Ausländische Stimmen über Deutschland, deutsche Kunst und Literatur », dans *Monatsblätter zur Ergänzung der Allgemeinen Zeitung*, 1846, op. cit., p. 582.

déformation qui a là encore des conséquences, modestes peut-être mais non négligeables, sur le dialogue artistique entre les deux pays ; en l'occurrence, le discret Constable reste parfaitement invisible aux yeux des Allemands.

Ces deux épisodes, particulièrement longs et marquants, sont l'occasion d'un véritable échange impliquant plusieurs revues. Plus ponctuellement, on trouve régulièrement dans la presse allemande des articles relevant des critiques anglaises négatives, et englobant le mauvais goût des auteurs et la médiocrité des peintres anglais dans une même désapprobation : ainsi en 1854, lorsque l'*Athenaeum* publie un compte-rendu sévère de l'exposition des peintres de l'école de Dusseldorf dans une galerie de New-Bondstreet<sup>988</sup>. Dans un entrefilet, le *Morgenblatt für gebildete Leser* se contente de mentionner l'exposition actuelle de la Royal Academy, preuve suffisante selon lui que les paysagistes anglais ne surpassent aucunement les paysagistes allemands comme l'affirme le critique<sup>989</sup>. Dix ans plus tard, un article de la *Allgemeine Zeitung* ironise sur le fait qu'un critique de la *Saturday Review* qui fronce le nez devant les illustrations de l'*Illiade* par Peter von Cornelius, exposées à Munich, aurait sans doute préféré quelque chose dans le goût de Benjamin West<sup>990</sup>.

Ces réactions plus ponctuelles fonctionnent en tout cas selon le même principe que les affrontements détaillés plus haut : la critique ne naît pas de la confrontation aux peintures, mais aux textes, et inclut ensuite les tableaux dans sa contre-attaque. Se constitue donc une sorte de réception critique parallèle, une production massive de textes qui se nourrit d'elle-même, dans le bruit des pages froissées et du grattement des plumes. Les œuvres, elles, objets de tous les conflits, disparaissent parfois à l'arrière-plan, ou, comme dans le dernier exemple, sont mobilisées de manière presque arbitraire pour les besoins de l'argumentation, pour l'effet de contraste visé par le critique : elles servent de munitions.

## 2. La fierté anglaise sous le feu des critiques allemandes

Il existe aussi une autre forme de méta-critique qui revient très régulièrement dans la presse continentale : les auteurs commentent aussi les critiques anglaises de peinture anglaise. Le jugement que les Anglais portent sur leur propre peinture est visiblement une source d'étonnement et de sarcasme sans cesse renouvelée.

---

<sup>988</sup> « Exhibition of German Art », dans *The Athenaeum*, 1854, Nr. 1381, p. 467-468.

<sup>989</sup> « Die Gemäldeausstellung der Düsseldorfer in New-Bondstreet. Musik », dans *Morgenblatt für gebildete Leser*, 1854, Nr. 24, p. 572.

<sup>990</sup> « Die *Saturday Review* und ihre Kritik über die moderne deutsche Kunst in München », dans *Die Allgemeine Zeitung*, 1863, Nr. 347, p. 5769-5770, Nr. 348, p. 5788-5789, Nr. 349, p. 5806-5807, ici p. 5770.

Plusieurs auteurs témoignent en effet de leur déception face aux originaux, après les avoir imaginés par le biais des textes anglais les décrivant de manière laudative : Johann Valentin Adrian commence ainsi son article sur les paysages de John Martin en expliquant que les espérances qu’avaient fait naître en lui les critiques anglaises, dithyrambiques, ont été déçues<sup>991</sup>. L’effet d’attente suscité par les textes se rapproche ici de celui suscité par les gravures.

Dans plusieurs cas, les auteurs allemands n’en restent pas au simple constat de leur déception, mais se livrent à une riposte féroce face à des auteurs anglais qui proclament de façon pour le moins péremptoire la supériorité de leur peinture nationale sur les productions continentales. Deux textes provoquent, à une quinzaine d’années d’intervalle, des réactions particulièrement vives.

Le premier est le premier volume des *Peintres modernes (Modern Painters)* que le jeune John Ruskin, fraîchement diplômé d’Oxford, publie en 1843 et qui est recensé et partiellement cité, sans que le nom de Ruskin soit cité, dans le *Gentleman’s Magazine*<sup>992</sup>. Le titre complet (*Les peintres modernes : leur supériorité sur les maîtres anciens dans l’art de peindre les paysages*) indique clairement la thèse de Ruskin, qui proclame tout bonnement la supériorité des peintres modernes (anglais) sur les maîtres anciens (continentaux) et en particulier le génie absolu de Turner, dont il devient le défenseur le plus ardent<sup>993</sup>. Ida et Johann Georg Kohl lisent l’article et en font leurs choux gras, y consacrant une large partie du chapitre sur la peinture de paysage anglaise. Après avoir critiqué la peinture de Turner, ils remarquent avec surprise que ce dernier a des adeptes en Angleterre, et glissent rapidement de la critique du peintre à celle du critique, qui s’étend sur plusieurs pages, intitulées « Aveuglement de la critique à propos des paysagistes », « Les maîtres anciens du paysages et le diplômé d’Oxford », « John Turner, “omniscient” », « Un produit littéraire digne d’une maison de fous », et « Ecrire sur l’art à la manière anglaise » qui vient clore le passage<sup>994</sup>. L’œuvre de Turner, en fait, intéresse moins les Kohl que le discours que propose « le diplômé d’Oxford »

<sup>991</sup> Johann Valentin Adrian, « Bemerkungen über bildende Kunst in London. II. », dans *Das Kunstblatt*, 1823, Nr. 103, p. 409.

<sup>992</sup> « Modern Painters : their Superiority in the Art of Landscape Painting to the Ancient Masters. By a Graduate of Oxford. 8 vo. Vol. I », dans *The Gentleman’s Magazine*, novembre 1843, p. 451-469.

<sup>993</sup> La bibliographie sur le sujet est considérable. Voir, entre autres, Dinah Birch, *Ruskin on Turner*, Londres, Cassel, 1990 ; Timothy Hilton, *John Ruskin*, volume 1, Londres, New Haven, Yale University Press, 2002, en particulier p. 69 et suivantes ; Marjory Munsterberg, « Ruskin’s Turner: The Making of a Romantic Hero », dans *The British Art Journal*, 2009, Volume 10, Nr. 1 (Spring/Summer 2009), p. 61-71 ; Andrew Ballantyne, *John Ruskin*, Londres, Reaktion Books Limited, 2015, p. 56 et suivantes.

<sup>994</sup> « Verblendung der Kritik bei Landschaftsmalern », « Die alten Landschaftsmaler und der Graduirte von Oxford », « John Turner, “bodenlos in Kenntniss” », « Ein literarisches Tollhäslerproduct », « Englische Art über Kunst zu schreiben ». Ida et Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 89-93.

à son sujet, et dont ils résument de larges extraits, avant de le décrédibiliser en concluant que l'auteur aurait mieux fait de présenter son ouvrage comme le produit d'un asile d'aliénés au lieu de souligner la rigueur de son travail, puis en supposant que le lecteur sera incrédule et croira à une farce ; mais, ajoutent-ils, ils ont choisi d'évoquer ce texte car il est représentatif de la critique d'art anglaise :

« Il règne dans les anciens ouvrages critiques anglais, quand bien même leurs auteurs ne partagent pas les opinions de ce diplômé d'Oxford, une certaine maladresse stylistique bien particulière, une certaine partialité de jugement, une timidité scolaire dans les jugements, que je dois qualifier de contraire à tout jugement, toute opinion, toute critique relevant du domaine artistique. Autant on lit volontiers les explications que donne cette grande nation à des questions scientifiques ou pratiques, autant on est écœuré lorsqu'elle se mêle de questions artistiques. C'est comme si ces gens sérieux, efficaces, instruits, se comportaient soudain comme des enfants<sup>995</sup> ».

Les Kohl ne se contentent donc pas de glisser de Turner à Ruskin, en utilisant pour les qualifier le même vocabulaire de la maladie et de la folie : à nouveau, dans un esprit de synthèse et de représentation scientifique du monde, ils élargissent le cas particulier, et radical, du jeune défenseur de Turner à l'ensemble de la critique d'art anglaise, qui se voit ainsi dénier tout jugement artistique.

Le deuxième texte qui déclenche les foudres des critiques allemands est le catalogue officiel rédigé par Francis Turner Palgrave à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1862<sup>996</sup>. Il est frappant de constater que les deux longs comptes rendus critiques publiés par les *Dioskuren* au cours de cette année reviennent régulièrement à ce texte : le premier des correspondants, qui signe avec la lettre grecque Δ, lui consacre même une section entière, en s'attardant sur deux points qui suscitent son indignation<sup>997</sup>. Le premier concerne la partialité du jugement de Palgrave : la publication du catalogue a provoqué une polémique à Londres lorsqu'a été rendue publique l'amitié unissant l'auteur et le sculpteur Thomas Woolner, avec

---

<sup>995</sup> « In alten englischen kritischen Werken, wenn sie auch keineswegs alle die Meinungen jenes Graduirten theilen, herrscht doch eine gewisse eigenthümliche Ungeholffenheit im Styl, eine gewisse Befangenheit im Urtheil, eine gewisse ängstliche Schülerhaftigkeit in den Ansichten, die ich nicht anders als aller Kunstanschauung, Kunstauffassung und Kunstkritik geradezu zuwiderlaufend bezeichnen kann. So wohl Einem zu Muthe wird, wenn man wissenschaftliche oder praktische Fragen von dieser grossen Nation erörtert sieht, so übel wird Einem, wenn man sie mit Fragen der Kunst beschäftigt findet. Es ist geradezu, als wenn diese ernsten, tüchtigen, kenntnisreichen Menschen dann kindisch würden. » *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>996</sup> *Official Catalogue of the Fine Art Department : International Exhibition 1862*, Londres, Truscott, Son & Simmons, 1862.

<sup>997</sup> Δ, « Kunstausstellung III », dans *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 24, p. 185-186.

qui il partage une maison, et qu'il porte aux nues dans le catalogue. Le deuxième touche au contenu plus général du catalogue.

Le compte-rendu de  $\Delta$  est, dans l'ensemble, farouchement nationaliste : l'auteur s'éloigne par exemple du sujet pour consacrer un paragraphe à la supériorité de l'Allemagne, selon lui « la nation du futur, car nous sommes le futur des nations<sup>998</sup>. » Il s'agit vraisemblablement de réaffirmer la position européenne de l'Allemagne dans une exposition où, en ce qui concerne les beaux-arts, l'Angleterre s'est taillée la part du lion, tandis que les nations invitées, la France exceptée, font pâle figure : les envois allemands ont été maigres, et les nazaréens en particulier sont mal représentés. Cette infériorité numérique est encore renforcée par les critiques que contient le catalogue officiel de Palgrave, et auxquelles le correspondant des *Dioskuren* fait allusion, évoquant des « échantillons d'érudition critique » qui trouveraient mieux leur place dans la revue humoristique *Kladderadatsch* plutôt que dans les *Dioskuren* et les jugements « les plus absurdes, truffés de gaffes » prononcés par Palgrave à l'encontre des arts étrangers<sup>999</sup>. Mais c'est surtout le chauvinisme de Palgrave qui suscite les moqueries de  $\Delta$ , à propos notamment de Hogarth et, à nouveau, de Turner. La critique très sévère du commentateur allemand à propos du premier semble rédigée en réponse au texte de l'Anglais, comme une rectification nécessaire pour pouvoir ensuite apprécier comme il se doit les œuvres de l'artiste :

« Lorsqu'on a assimilé l'ensemble des lacunes artistiques de ses compositions, on peut [...] écouter avec un sourire indulgent le boniment que le "catalogue officiel" [...] déroule pour "son honneur et l'honneur de la patrie", en annonçant au siècle ébahi que "jamais dans le vaste monde, ni dans l'Antiquité ni durant l'apogée de l'art italien, encore moins pendant la période contemporaine l'on n'a vu un artiste de la force et de l'originalité de Hogarth." [...] Voici à nouveau un échantillon de critique anglaise que vous pouvez déguster ; un morceau savoureux, pas vrai<sup>1000</sup> ! »

---

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>999</sup> *Ibid.*, p. 185. Palgrave évoque surtout l'importance de la théorie pour les peintres allemands, qu'il relie à un manque de liberté. Il note également l'absence logique, à l'exposition, des très grands formats et des fresques qui sont la spécialité des peintres d'histoire allemands. *Official Catalogue of the Fine Art Department : International Exhibition 1862*, op. cit., p. 156-157.

<sup>1000</sup> « Ist man einmal über die gänzlich unkünstlerische Tendenz seiner Kompositionen im Klaren, dann kann man [...] mit gutmüthigem Lächeln die Marktschreiereien mit anhören, welche der "offizielle Katalog" [...] zu seiner Ehre und des Vaterlandes Bestem ausstösst, indem er dem staunenden Jahrhundert verkündet, dass er "niemals noch in der Blüthezeit der italienischen Kunst, am wenigstens aber in der Gegenwart einen Künstler von der Schöpferkraft und Originalität Hogarths gegeben" [...] Da haben Sie wieder ein Stückchen englischer Kritik ; nicht wahr, ein saftiger Bissen ! »  $\Delta$ , « Kunstausstellung IV », dans *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 28, p. 218.

Comme les Kohl, le critique des *Dioskuren* prend un malin plaisir à souligner les ridicules des textes tout autant que ceux des peintures, et, apparemment, à mesurer la critique des secondes à l'aune des premiers : plus l'auteur anglais est laudateur vis-à-vis des peintures de ses compatriotes, au détriment du reste, plus son confrère allemand se fait assassin. Le procédé est similaire en ce qui concerne Turner :

« [Turner] est très apprécié, encore aujourd'hui, par les Anglais, et très surestimé par quelques critiques, qui le nomment le "Shakespeare des paysagistes" et souhaiteraient voir Claude Lorrain et Poussin réduits face à lui au rang de bons à rien. Il faut pardonner de telles extravagances à ces bons insulaires, bien forcés de choyer leurs "grands peintres", étant donné qu'ils n'en disposent pas de beaucoup. Si on le considère de manière impartiale, Turner est un observateur de la nature qui n'est pas dénué de sensibilité<sup>1001</sup> ».

L'allusion à Shakespeare renvoie à la fois au catalogue de Palgrave<sup>1002</sup>, et, plus largement, à une comparaison répandue parmi les défenseurs du paysagiste, en particulier Ruskin. Elle est reprise par le deuxième correspondant des *Dioskuren* quelques mois plus tard :

« Les Anglais affirment qu'il se trouve sur la plus haute marche de la peinture de paysage. Il serait, comme Palgrave le dit dans l'introduction historique du catalogue officiel (page 8), non seulement parmi les paysagistes anglais, mais encore parmi ceux de toutes les nations, ce que Shakespeare était parmi les poètes. Le pauvre Shakespeare doit endurer cette comparaison avec un tel barbouilleur — car Turner était aussi un barbouilleur, c'est le moins que l'on puisse dire<sup>1003</sup> ! »

---

<sup>1001</sup> « [Turner] wird noch heute von den Engländern sehr hoch geschätzt, ja von einigen Kritikern weit überschätzt, indem sie ihn geradezu den « Shakespeare der Landschaftsmaler » nennen und Claude Lorrain und Poussin gegen ihn als Stümper betrachtet wissen möchten. Nun, man muss den guten Insulanern, die aus guten Gründen mit ihren « Grössen » haushälterisch umgehen müssen, da sie eben nicht viel davon zu verlieren haben, dergleichen Extravaganzen verzeihen. Vorurtheilslos betrachtet ist Turner ein nicht empfindungsloser Beobachter der Natur... » Δ, « Kunstausstellung. V », dans *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 29, p. 224.

<sup>1002</sup> « The name of Shakspeare, says Mr. Hallam, is the greatest in our literature — it is the greatest in all literature. Turner ist one of the very few men to whom it might be applied without exaggeration. He ist the greatest of English landscape painters ; he is the greatest of all landscape painters. Others have rivalled him in quality of colour, fidelity of detail ; he has failed at times from over-ambition of attempt, at times from unity of purpose ; he trusts occasionally too much to facility in execution, he was led away by caprice of fancy — yet he is still the Shakespeare of another and a hardly less poetic kingdom. » *Official Catalogue of the Fine Art Department : International Exhibition 1862*, op. cit., p. 8.

<sup>1003</sup> « Die Engländer behaupten, er stehe auf der höchsten Höhe der Landschaftsmalerei, er sei, wie Palgrave in dem historischen Vorworte des officiellen Katalogs (Seite 8) sagt, unter den Landschaftsmalern nicht blos Englands, sondern aller Nationen das, was Shakespeare unter den Dichtern sei. Der arme Shakespeare muss sich gefallen lassen, mit solchem Klexer — denn das war Turner wenigstens auch — verglichen zu werden ! » « Die internationale Kunstausstellung. IX. Nachtrag zu den Engländern. [Vergleiche Nr. 29 der *Dioskuren*] » dans *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 21, p. 336.

La couronne de lauriers, là encore, est si brillante et si bien fournie que les Allemands exaspérés la remplacent immédiatement par un bonnet d'âne.

### 3. Assimilation ou étrangéisation des traductions

Les critiques anglais sont donc très largement ridiculisés dans la presse allemande, leur chauvinisme excessif constamment pointé du doigt, de sorte qu'il semble difficile de les prendre au sérieux. Pour autant, ces citations, si distanciées soient-elles, n'en constituent pas moins, pour les lecteurs allemands, une porte d'entrée vers d'autres jugements artistiques que ceux qui prévalent en Allemagne, un regard étranger, certes outrancier, mais qui peut cependant éveiller la curiosité, attirer l'attention sur tel ou tel peintre porté aux nues par ces critiques anglais si satisfaits de leurs compatriotes. De façon plus générale, la presse artistique de l'époque a très souvent recours à des articles étrangers, non pas dans le but explicite de les contredire, mais dans celui, très pragmatique, de rendre compte efficacement des nouvelles artistiques européennes en palliant l'absence, ponctuelle ou non, de correspondants, ou le temps trop court dont ces derniers disposent pour se faire l'écho de toutes les manifestations organisées à Paris, Rome, ou, en l'occurrence, à Londres. Les revues d'art allemandes, en particulier pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, sont constituées pour une part non négligeable de traductions.

Comme Michela Passini et Blaise Wilfert-Portal l'ont fait remarquer, une traduction ne se résume pas à un texte transcrit d'une langue à une autre : c'est aussi une publication, dans le sens le plus concret du terme<sup>1004</sup>. Dans le cas des articles anglais traduits dans la presse allemande, c'est l'environnement immédiat des textes qu'il s'agit de prendre en considération, en particulier le paratexte. Or, lorsqu'on se plonge dans le *Kunstblatt*, la principale revue d'art allemande de la première moitié du siècle, on est confronté à une grande diversité de présentations, de sorte que se dessine, au fil des numéros, un éventail de possibilités face au texte étranger, que l'on peut à nouveau analyser en ayant recours aux concepts d'étrangéisation et d'assimilation mobilisés par la théorie de la traduction. L'éditeur de la revue, l'auteur de l'article dans lequel vient s'inscrire la traduction, se distancient plus ou moins de cette dernière, en soulignant avec plus ou moins d'insistance son caractère exogène, en le dissimulant au contraire, ou bien encore en adoptant une position médiane.

---

<sup>1004</sup> Michela Passini, Blaise Wilfert-Portal, « Introduction », dans Michela Passini, Blaise Wilfert-Portal (dir.), *La traduction en histoire et en histoire de l'art. Revue germanique internationale*, 32, 2020, p. 5-11, ici p. 5.



A quelques années d'intervalle, on trouve dans le *Kunstblatt* plusieurs exemples de publications de traductions anglaises qui s'inscrivent dans la même logique que les citations polémiques évoquées plus haut : même s'il ne s'agit plus de tourner en ridicule les articles que les critiques anglais consacrent à la peinture anglaise, la prudence avec laquelle le lecteur est censé les aborder lui est signifiée plus ou moins discrètement. La manière la plus évidente, pour l'éditeur, de marquer ses distances avec le texte publié est l'ajout d'un paratexte. Ce peut être une note introductive ou une note de bas de page. C'est le cas dans le numéro 22 de l'année 1825, où l'article « Sculpture et peinture anglaises », qui est en fait la traduction d'un article paru dans la *European Review*, est précédé d'une courte introduction :

« Nos lecteurs trouveront de l'intérêt à découvrir le jugement d'un Anglais sur l'état actuel de la sculpture et de la peinture en Angleterre. Bien qu'il commette l'erreur, comme tous les critiques et historiens d'art de son pays, d'accorder à l'art anglais une indépendance qu'elle ne possède pas, et bien qu'il ne distingue jamais le style de la manière, mais confonde la plupart du temps les deux, il présente assez fidèlement le rapport des différents genres et la manière dont il est influencé par le talent des artistes et le goût du public. Ce qu'il écrit nous rappelle ce qu'un correspondant allemand avait exprimé dans les Nr. 101-103 du *Kunstblatt*, en 1823. (Réd.)<sup>1005</sup> »

La critique, ici, est plus mesurée que dans les textes précédents, tout en faisant à l'auteur anglais le même reproche quant à sa manière de surestimer la peinture anglaise. Le rédacteur justifie son choix de publication, tout en mettant en avant le caractère essentiellement anglais, donc étranger, du texte, qui présenterait les mêmes défauts que ceux de tous les critiques anglais. Comme chez les Kohl, on retrouve une volonté d'inscrire non seulement les peintures, mais aussi les textes, dans un environnement national caractéristique, qui en l'occurrence se traduirait par un chauvinisme exacerbé. Mais passée cette mise en garde, la traduction se déploie sans aucune interruption sur cinq colonnes, laissant le lecteur allemand libre de se familiariser avec les opinions du critique de la *European Review* (d'ailleurs bien plus nuancées que celles qu'exprimeront Ruskin ou Palgrave des décennies plus tard), avec peut-être une

---

<sup>1005</sup> « ( [...] Es wird unsern Lesern nicht uninteressant seyn, das Urtheil eines Engländers über den gegenwärtigen Zustand der Bildnerey und Malerey in England zu vernehmen. Obgleich er mit allen Kunstschriftstellern seines Landes den Fehler theilt, dass er der englischen Kunst eine Selbstständigkeit zuschreibt, die sie nicht besitzt, und obgleich er nirgends Styl und Manier unterscheidet, ja das meiste, was den letztern Namen verdient, mit dem erstern benennt, so stellt er doch das Verhältniss der verschiedenen Kunstgattungen, wie die Fähigkeit der Künstler und die Gunst des Publikums dasselble gestaltet, ziemlich getreu dar. Wir werden durch seine Aeusserungen an das erinnert, was ein deutscher Correspondent im Kunstbl. Nr. 101-103 v. J. 1823 über englische Kunst ausgesprochen hat (Red.) » « Englische Bidlhauerey und Malerey », dans *Das Kunstblatt*, 1825, Nr. 22, p. 85.

certaine difficulté : en effet, le traducteur se contente ici de transcrire le texte anglais sans ajouts, de sorte que les noms de famille de peintres pour la plupart inconnus en Allemagne se succèdent rapidement, sans aucune précision.

La même année, Johann Valentin Adrian publie dans le *Kunstblatt* une série de comptes rendus, traduits de la *Literary Gazette* et de la *Monthly Review*. Il y insère, sans qu'il soit possible de les distinguer, des remarques d'un correspondant anglais sur les principales expositions londoniennes. L'étrangéisation de ce collage est ici plus discrète, Adrian se contentant, à la fin de chaque article, de citer ses sources, sans avertir son lecteur de leur possible partialité. A une seule reprise, pourtant, il marque son désaccord : il s'agit de défendre Thomas Lawrence face à Benjamin Joseph Haydon, auquel va la préférence de l'auteur anglais. Dans une note de bas de page, Adrian s'exclame alors : « C'est exagéré ! », ajoutant que les têtes peintes par Lawrence se détachent nettement de l'arrière-plan et fixent le spectateur comme si elles étaient vivantes, tandis que celles de Haydon sont bien plates<sup>1006</sup>.

La page, ici, présente au lecteur une alternative, marquée par l'espace entre le corps du texte et la note, et la taille différente des caractères : on retrouve alors dans la revue le palimpseste critique et linguistique composé par Athanase Raczyński dans son *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, grâce à l'ajout des notes sévères, pour le chapitre sur la peinture anglaise, de Charles Eastlake, grâce aussi à celui d'une critique furibonde de l'ouvrage de Gustav Friedrich Waagen sur la peinture en Angleterre, paru en 1839 dans la *British and Foreign Review*, que Raczyński traduit partiellement à la fin de son ouvrage<sup>1007</sup>. Le comte, avec la modestie et l'ouverture d'esprit qui le caractérise, utilise en effet cette traduction comme un contrepoint à l'analyse qu'il a développée au sujet de la peinture anglaise, et pour laquelle il s'est largement appuyé sur le livre de Waagen. Il présente d'ailleurs ce dernier comme la principale autorité sur le sujet, et renvoie le lecteur à son ouvrage.

On trouve dans le *Kunstblatt* de septembre 1841 une manière encore plus discrète de signifier la distance de la revue vis-à-vis du texte anglais traduit : il s'agit cette fois de l'extrait d'un article paru dans l'*Art Journal*, consacré aux progrès de l'aquarelle en Angleterre. Là encore, c'est Turner qui pose problème : le critique anglais déclare en effet qu'il a supplanté le Lorrain, jugé monotone. L'éditeur du *Kunstblatt*, visiblement surpris par cette présentation pour le moins cavalière du maître français, et par l'assurance du critique anglais proclamant là encore la supériorité de Turner sur les paysagistes classiques français, exprime poliment sa

---

<sup>1006</sup> Johann Valentin Adrian, « Ausstellung der Gesellschaft britischer Künstler zu London. Jahr 1825 », dans *Das Kunstblatt*, 1825, Nr. 60, p. 237-240, ici p. 238.

<sup>1007</sup> Athanase Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 521-526.

perplexité en insérant dans le texte deux points d'interrogation entre parenthèses<sup>1008</sup>. L'étrangéisation, ici, est réduite, au moins typographiquement, au strict minimum, mais ces points d'interrogation expriment la même chose que les diatribes enflammées du critique des *Dioskuren* environ vingt ans plus tard : un étonnement face au nationalisme forcené qu'exsude un certain nombre de textes critiques anglais.

A l'inverse, le *Kunstblatt* de 1831 fournit un exemple d'assimilation aussi complet que surprenant, d'autant plus qu'il met à nouveau en scène Adrian, le correspondant londonien de la revue. Comme en 1825, il publie un long compte rendu des différentes expositions de l'année, et comme en 1825, il s'appuie, dans la première, la troisième et la quatrième partie de son texte, consacrées respectivement aux expositions de la British Institution, de la Société des Aquarellistes et de la Royal Academy, sur les articles parus dans la *Literary Gazette*. Il traduit partiellement ces derniers, en modifiant parfois certains paragraphes, en les resserrant, en ajoutant certaines indications utiles à un lecteur allemand qui ne saurait pas, par exemple, que Robert Burns est un poète écossais, ou que *Le Corsaire* est un poème de Lord Byron<sup>1009</sup>. Mais cette fois-ci, il n'indique pas ses sources à la fin de ses articles, se contentant de signer de son initiale à la fin de la série, de sorte qu'un lecteur non averti peut penser que ces textes ont été rédigés par un auteur allemand. Or, cette année-là, toutes les critiques d'art de la *Literary Gazette* sont extrêmement positives. Le *Kunstblatt* donne donc très longuement la parole à un critique anglais ne tarissant pas d'éloges sur l'art de son propre pays, sans jamais évoquer explicitement la nationalité de l'auteur.

L'assimilation des textes étrangers est complète, de sorte que l'on peut imaginer la perplexité d'un lecteur ignorant des pratiques de traduction de la revue à la lecture du deuxième article de la série. Celui-ci, consacré à l'exposition de Suffolk Street, a visiblement été rédigé par un Adrian écoeuré par ce qu'il a vu<sup>1010</sup>. On reconnaît les thèmes récurrents de ses critiques : le rôle prépondérant de l'effet de mode et de l'argent, la prédilection des Anglais pour la quantité au détriment de la qualité, leur mauvais goût et leur superficialité. Les différences avec

---

<sup>1008</sup> « Ueber die Fortschritte der Aquarellmalerei in England. (Auszug aus einem Artikel des Art-Union) », dans *Das Kunstblatt*, op. cit., p. 317.

<sup>1009</sup> Johann Valentin Adrian, « Öffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. 1. British Institution », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 85, p. 337-340 ; « Öffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. 3. Gesellschaft der Maler in Wasserfarben », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 92, p. 365-369, notamment p. 337 et 367 ; « Öffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. 4. Ausstellung der Königlichen Akademie », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 93, p. 170-172 et Nr. 94, p. 375-376. Voir pour la comparaison « Fine Arts », dans *The Literary Gazette*, 1831, Nr. 733, p. 89-90, Nr. 734, p. 105-106, Nr. 735, 123-124, Nr. 736, p. 138, Nr. 737, p. 154, Nr. 745, p. 282-283, Nr. 746, p. 299-300, Nr. 747, p. 315, Nr. 750, p. 364.

<sup>1010</sup> Johann Valentin Adrian, « Öffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. 2. Ausstellung der Gesellschaft britischer Künstler in Suffolk Street », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 89, p. 353-356.

les textes traduits sont nombreuses. Elle vont de la présentation des analyses particulières, que les Anglais ont coutume de lister, tandis qu'Adrian les intègre dans des paragraphes, à l'anglophobie qui se dégage du texte allemand émaillé de clichés, celui d'un John Bull inculte et grossier, celui, à nouveau, des nourritures carnées dont s'empiffreraient les modèles des portraitistes, réduits au rang peu enviable de « pots à pudding et à beefsteak »<sup>1011</sup>. Surtout, la réaction face à ce qui caractérise les œuvres de plusieurs peintres anglais, l'audace chromatique, la manière dramatique, les contrastes marqués, « l'emphase », est très différente. Adrian dénonce longuement, dès le début de sa critique, la théâtralité et la recherche d'effet dont les paysagistes anglais se rendent coupables<sup>1012</sup>, et évoque notamment, à propos d'une marine de William Havell, « une exagération criarde où s'affrontent le jaune et le pourpre<sup>1013</sup> ». A l'inverse, le critique de la *Literary Gazette* ne cache pas son admiration devant, par exemple, les audaces chromatiques dont Turner a fait preuve dans la *Vision de Médée* (**Figure 88**) : « Emphase chromatique ! Et pourtant il y a quelque chose de si ravissant dans l'effet prismatique atteint par Turner qu'on en oublie l'exagération en observant l'effet de ses associations<sup>1014</sup> ».

La *Vision de Médée* a provoqué, même en Angleterre, des réactions contrastées<sup>1015</sup>, et on peut se douter de ce qu'Adrian en a pensé, s'il a vu le tableau. Pourtant, il ne choisit pas de traduire, par exemple, la critique du *Gentleman's Magazine*, beaucoup plus féroce à l'égard de Turner, ni d'ailleurs d'exprimer à un quelconque endroit son désaccord vis-à-vis des louanges que la *Literary Gazette* décerne à Turner et aux autres peintres anglais dont elle évoque les tableaux. Plus étonnant encore, il rassemble sous sa signature ces opinions qui ne sont clairement pas les siennes. On peut supposer qu'il s'agissait surtout, en fondant la série des articles sur la seule *Literary Gazette*, de gagner en efficacité : les articles ont visiblement été traduits rapidement, les titres de certains tableaux apparaissant encore en anglais dans le corps du texte, tandis que la traduction allemande a été rajoutée dans les notes de bas de page. Quoi qu'il en soit, cette utilisation pragmatique de la traduction offre au lecteur allemand une trame

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>1012</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>1013</sup> *Ibid.*, p. 355. Cette marine est répertoriée dans le catalogue sous le titre *View near Resina, Bay of Naples. The Exhibition of the Royal Academy*, Londres, W. Clowes, 1831, p. 8.

<sup>1014</sup> « Farbenprunk ! doch ist etwas so Entzückendes in dem prismatischen Effect, den Turner hervorzubringen wusste, dass man der Uebertreibung vergisst, indem man das schöne Resultat seiner Combination betrachtet. » « Öffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831. 4. Ausstellung der Königlichen Akademie », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 92, p. 367 ; « Colour ! Colour ! Colour ! Still there is something so enchanting in the prismatic effect which Mr. Turner has produced, that we soon lose sight of the extravagance, in contemplating the magical result of his combinations », « Fine Arts », dans *The Literary Gazette*, 1831, op. cit., p. 299.

<sup>1015</sup> Voir à ce sujet Gerald Finley, *Angels in the Sun. Turner's Vision of History*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2014 (première édition en 1999), p. 194.

critique complexe où viennent se juxtaposer des langues et des visions nationales différentes, et qui permet alors de nuancer et d'enrichir le discours critique en langue allemande, originale ou traduite, sur la peinture anglaise.

Ce chapitre se referme donc sur l'image d'un patchwork, assemblage d'éléments hétérogènes, non unifiés — et c'est cette même image qui structurera le chapitre suivant. En effet, si la référence nationale est un moyen commode pour proposer au lecteur un résumé simplifié du monde et de l'art, la notion d'école, qui fonde justement le discours synthétique et comparatiste des critiques et des historiens de l'art, est problématique : l'hétérogénéité devient alors un lieu commun du discours sur la peinture anglaise.

## Chapitre 8. D'un extrême à l'autre : la question de l'école anglaise

« En somme, de l'extrême fadeur à la brutalité, du sucre au poivre rouge, des têtes de Keepsake à ses vigoureuses marines, l'art anglais va incertain<sup>1016</sup>... »

L'auteur de ce compte-rendu d'une exposition de la Royal Academy est français, et il publie son article en 1892. Nous avons choisi de le placer en exergue de ce chapitre pour trois raisons. Premièrement, il illustre la manière dont les auteurs emploient de manière privilégiée la figure de l'antithèse pour définir la peinture anglaise, en ne la définissant pas, justement, l'antithèse s'opposant à la synthèse de la définition. D'autre part, il témoigne de l'inscription de cette grille d'analyse dans un temps long, et dans un espace qui dépasse les frontières de l'Allemagne. Enfin, il met en évidence son importance stylistique : l'auteur s'en est visiblement donné à cœur joie, accumulant les oppositions, de techniques, de sujets, de genres, d'effets produits, et employant une métaphore culinaire pour parachever le tout.

Il s'agira ici de poursuivre et d'approfondir la réflexion entamée au cours du chapitre précédent, en interrogeant la notion d'école anglaise et les tentatives des auteurs pour la définir, ou, justement, la déconstruire, par un recours massif à l'antithèse qui éclaire moins la peinture anglaise que les procédés d'écriture artistique au XIX<sup>e</sup> siècle et, à nouveau, la construction par les mots d'une opposition artistique et culturelle entre l'Allemagne et l'Angleterre. On analysera d'abord la manière dont une partie des historiens de l'art allemands échouent à définir une école anglaise, et surtout fondent très consciemment leur écriture sur cet échec, avant d'étudier plus précisément les deux termes de la principale antithèse qui structure, au fil des textes, l'image dominante de la peinture anglaise : le naturalisme, la reproduction fidèle du réel, et la fantaisie, l'éloignement du réel, qui créent une binarité dont on tentera de montrer l'utilité narrative et stylistique, et correspondent aussi, indépendamment l'un de l'autre, au regard que les auteurs allemands portent sur l'art de leur propre pays. Enfin, on s'intéressera à deux paysagistes, Augustus Callcott et Clarkson Stanfield, dont les œuvres semblent offrir à plusieurs auteurs la possibilité d'une synthèse et de souligner encore une fois les vertus de l'esthétique allemande.

---

<sup>1016</sup> « Correspondance d'Angleterre », dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, p. 165.

## I. Une peinture hors-normes ?

L'étrangéité apparente de la peinture anglaise se transforme bien souvent, sous la plume des auteurs allemands, en étrangeté. Elle semble échapper aux tentatives des critiques et des historiens pour la saisir et la mettre en mots, de sorte que c'est un discours de l'aporie, de l'impuissance, que l'on relève dans les textes, autour d'une interrogation principale : l'école anglaise existe-t-elle ? Ce discours paradoxal, qui met en scène sa propre impossibilité, reflète les questionnements de l'époque sur l'histoire de l'art et la validité de la notion d'école ; il est aussi sous-tendu par des enjeux stylistiques et nationaux.

### 1. Difficultés de définition : à la recherche de l'école anglaise

La notion d'école apparaît nettement dans les deux ouvrages qui marquent les débuts d'un discours allemand sur la peinture anglaise, ceux de Johann David Passavant et de Gustav Friedrich Waagen. Passavant consacre un chapitre de son *Voyage artistique en Angleterre et en Belgique*, à l'histoire de l'art anglais. Il le structure rigoureusement, passant en revue les différents genres de la peinture, avant d'aborder la sculpture, la gravure et l'architecture. Il insiste également sur l'unité de la peinture anglaise, en identifiant une manière commune, avec des chefs de file, des suiveurs, et en établissant des parallèles entre les peintres, de sorte que le lecteur a l'impression d'un ensemble harmonieux et unifié. Le fondateur et chef de file de l'école anglaise est, selon Passavant, Joshua Reynolds, et c'est avec lui « que débute la véritable école de peinture anglaise » :

« Il posa les bases du style qui indiqua à l'école anglaise le domaine dans lequel elle affirme sa supériorité sur toutes les écoles actuelles, fondé sur la profondeur des tons et l'intensité des chromatismes [...] mais sa liberté d'exécution était excessive, et bien des Anglais en ont hérité<sup>1017</sup>. »

Cet goût pour les chromatismes vifs, saturés, est régulièrement soulignée par Passavant, de façon plus ou moins critique : le coloris de Charles Eastlake, par exemple, « a quelque chose du Titien, sans faire pour autant disparaître l'école anglaise<sup>1018</sup> », celui de William Mulready,

---

<sup>1017</sup> « Mit Sir Joshua Reynolds [...] beginnt die den Engländern eigentümliche Malerschule. Er legte den Grund zu jener Behandlungsweise, welche durch die Tiefe des Tons und die saftige Färbung der englischen Schule die Richtung gab, worin sie vor allen jetzt bestehenden den Vorrang behauptet. [...] in der Ausführung aber übertrieb er die freie Behandlungsweise, was als Erbstück von ihm noch vielen Engländern anhängt. » Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 283-284.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, p. 308.

« quoique très anglais, a un ton ravissant<sup>1019</sup> », tandis que les aquarelles de Copley Fielding se caractérisent par « une certaine exagération des tons, sans tomber dans le bariolé, mais dans les contrastes des masses d'ombre et de lumières et les transitions délicates<sup>1020</sup> ». C'est cette manière commune qui semble relier les œuvres de ces peintres différents à bien des égards, actifs dans des genres et des techniques diverses, et que Passavant présente à nouveau dans sa brève conclusion comme la pierre angulaire de l'école anglaise<sup>1021</sup>. En outre, il identifie d'autres peintres que Reynolds comme les pères fondateurs de cette école, en particulier Gainsborough : « tout comme Reynolds fonda le portrait et même la peinture d'histoire anglaise, c'est à Thomas Gainsborough que revient l'honneur d'avoir inventé la peinture de paysage<sup>1022</sup>. » Selon Passavant, des peintres comme John Martin, avec ses paysages bibliques, et Thomas Stothard, avec son goût pour Watteau, font aussi école, et sont largement imités, ce que l'auteur, qui goûte aussi peu le retour au rococo français que les scènes apocalyptiques de Martin, déplore visiblement<sup>1023</sup>. Quant à Gustav Friedrich Waagen, trois ans plus tard, il définit l'école anglaise de manière similaire à Passavant, en insistant sur l'intensité des chromatismes, agréables à l'œil mais qui nuiraient souvent à l'harmonie générale du tableau, et sur l'imprécision du dessin<sup>1024</sup>. Lui aussi revient sur le rôle de modèle joué par Reynolds, dont on retrouverait les coloris chez John Opie ou James Northcote<sup>1025</sup>, et il établit des parallèles entre des peintres pourtant relativement différents l'un de l'autre, les paysagistes Thomas Gainsborough et Richard Wilson, qui partagent, selon lui, un goût de « l'effet d'ensemble », qui les pousserait à négliger le détail et à privilégier le caractère décoratif de la peinture de paysage<sup>1026</sup>. La notion d'école ne pose ici nullement problème.

C'est peut-être parce que cette première définition est trop rapide et superficielle : c'est en tout cas ce qu'affirme Anton Springer en 1858. Le dernier chapitre de son *Histoire des beaux-arts au XIX<sup>e</sup> siècle*, consacré aux « tentatives artistiques de l'Angleterre », s'organise justement autour des difficultés de l'auteur à définir la peinture anglaise. La démarche de Springer est bien différente de celle de Passavant et Waagen : nettement historique, son analyse s'inscrit, comme celle de Kugler, dans un *Überblickswerk*, un ouvrage de synthèse fondé sur l'identification de grands mouvements artistiques se déployant dans l'espace et le temps, alors

---

<sup>1019</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 317-318.

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 295 et 320.

<sup>1024</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England*, volume 1, op. cit., p. 229.

<sup>1025</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England*, volume 2, op. cit., p. 257.

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 235.



que les ouvrages de Passavant et Waagen reposent essentiellement sur un déplacement dans l'espace et dans les collections. L'embarras de Springer face à la peinture anglaise est d'abord lié à ce qu'il identifie comme une originalité irréductible, qui dérange la volonté synthétique de l'historien de l'art voulant englober dans son propos l'ensemble de la peinture européenne. Mais une autre difficulté lui complique la tâche : à cause de cette originalité, les peintres anglais ne se ressembleraient pas plus entre eux qu'à leurs confrères européens. Springer débute en effet son analyse en exprimant tout simplement sa perplexité face à une peinture qu'il ne parvient pas à résumer, parce qu'il la trouve paradoxale :

« L'art anglais nous offre un spectacle étrange. Une grande originalité et pourtant une affreuse monotonie ; dans tous les domaines, un style dominant homogène, et pourtant pas d'école ; un caractère local très fortement enraciné et pourtant pas d'unité artistique ! Les artistes d'aucun autre pays ne sont aussi reconnaissables que les Anglais, dont les formes diaphanes et le coloris intense sont uniques au monde : mais d'un autre côté, il ne règne dans aucun autre cercle artistique de telles différences internes, des contrastes aussi multiples et éclatants<sup>1027</sup>. »

Selon Springer, l'identité artistique anglaise serait essentiellement d'ordre formel, et donc superficielle. Les peintres ne partageraient pas la même vision du monde, de sorte que Reynolds et Lawrence, peintres anglais comme Wilkie et Turner, n'auraient rien de commun avec eux. Springer affirme que l'Angleterre « compte quelques-uns des meilleurs artistes européens parmi ses citoyens » ; mais à l'en croire, ces derniers sont « complètement isolés et n'entretiennent aucune relation étroite avec leurs confrères<sup>1028</sup>. » Le jugement, sans appel, tombe dès la première phrase : l'école anglaise, selon Springer, n'existe pas. La conséquence de cette hétérogénéité est historiographique : la peinture anglaise ne serait pas un objet d'étude adapté à l'historien de l'art. Springer, qui l'a reléguée à la toute fin de son ouvrage, exprime clairement ses doutes quant au bien-fondé de la démarche historique dans ce cas précis :

---

<sup>1027</sup> « Ein eigenthümliches Schauspiel bieten uns die englischen Kunstzustände dar. Viel Originalität und doch eine arge Monotonie : eine mannichfache Übereinstimmung in der herrschenden Manier und doch keine Schule : ein überaus kräftig ausgeprägter Localcharakter und doch keine Kunsteinheit ! Die Künstler keines Landes sind so leicht erkennlich als die englischen, deren diaphanen Formen und saftiges Colorit nirgends ihres Gleichen finden ; in keinem Künstlerkreise herrscht aber auf der andern Seite wieder eine solche innere Verschiedenheit, so mannichfache und grelle Gegensätze als hier. » Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 282.

<sup>1028</sup> « England zählt einzelne der hervorragendsten Künstler Europas zu seinen Bürgern [...] ; dieselben stehen aber vollkommen isoliert da und haben keine nähern Beziehungen zu ihren Kunstgenossen... » *Ibid.*, p. 282-283.

« A cause de ces contrastes, auxquels de nombreux autres viennent s'ajouter, il est extraordinairement difficile de rendre un jugement historique sur l'art anglais moderne. On peut même se demander si cet ensemble hétéroclite de styles artistiques conçus arbitrairement et maintenus par entêtement personnel ne s'oppose pas au jugement historique<sup>1029</sup>. »

L'histoire de l'art téléologique telle que Springer la conçoit serait alors vouée à l'échec face à un art dont la progression n'est pas clairement définie, dont la voie n'est pas clairement tracée. Si, comme il le défend dans l'introduction à son article « Connaisseurs et historiens de l'art », l'historien de l'art « ne reconnaît que les personnalités dans lesquelles se reflète de manière archétypale la direction dominante, ou qui ont eu une influence sur son développement », alors les pages sur la peinture anglaise sont condamnées à rester blanches, puisque tous les peintres anglais sont considérés par l'historien de l'art comme des individualistes qui tracent avec obstination leur propre route sans se soucier du reste. Ils seraient alors relégués dans les « dictionnaires artistiques, les études historico-statistiques, les histoires locales » qui selon Springer doivent sauver de l'oubli tous ceux que l'histoire de l'art proprement dite laisse de côté<sup>1030</sup>. Dans le cas de la peinture anglaise, cette inadaptabilité au discours de l'historien de l'art, ajoute Springer, est peut-être temporaire. Le lieu commun d'une peinture anglaise jeune, encore balbutiante, lui permet en effet de botter en touche, en supposant que l'image confuse qu'elle renvoie s'éclaircira avec le temps, de sorte que les œuvres d'un Reynolds ou d'un Gainsborough seront *a posteriori* éclairées par celles de leurs successeurs<sup>1031</sup>, et que les auteurs pourront alors faire œuvre d'historiens. L'historien de l'art se doit de s'intéresser au passé lointain, rappelle Springer dans l'introduction à son *Histoire des beaux-arts au XIX<sup>e</sup> siècle*, pour éclairer le présent en identifiant un « fil rouge » et distinguer ainsi « les valeurs durables de l'éphémère sans véritable signification<sup>1032</sup> ». Ce travail de tri est pour le moment impossible : Springer, s'abritant derrière la date récente de création de la Royal Academy et l'importance des peintres étrangers pour la peinture anglaise des siècles précédents, déclare ne pouvoir dans l'immédiat distinguer le bon grain anglais de l'ivraie.

---

<sup>1029</sup> « Durch diese und noch viele andere Contraste wird die geschichtliche Würdigung der modernen englischen Kunst ausserordentlich erschwert. Ja es kann die Frage auftauchen, ob dieses bunte Gemisch willkürlich ersonnener und vom persönlichen Eigensinn festgehaltener Kunstweisen das geschichtliche Urtheil überhaupt zulasse. » *Ibid.*, p. 283.

<sup>1030</sup> Anton Springer, « Kunstkenner und Kunsthistoriker » dans *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, volume 2, Bonn, Adolph Marcus, 1886, p. 377-404, ici p. 396-397.

<sup>1031</sup> Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 284.

<sup>1032</sup> *Ibid.*, p. VIII.

Springer n'est pas le seul à mettre en doute l'existence d'une école anglaise à proprement parler, et son identité historique : plusieurs commentateurs français, parmi lesquels un des spécialistes majeurs de la peinture anglaise, Ernest Chesneau, s'interrogent, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, sur la validité d'une telle notion<sup>1033</sup>, mais ils ne vont pas aussi loin que leur confrère allemand dans l'expression de leur perplexité méthodologique. C'est au tournant du siècle, alors même que la peinture anglaise est mieux connue sur le continent, que l'idée apparaît à nouveau, dans l'introduction de l'*Histoire de la peinture anglaise* de Richard Muther. Pour ce dernier, « on peut à peine parler d'histoire de la peinture anglaise ». Pour souligner cette difficulté, il utilise deux métaphores. La première est celle de la pièce de théâtre, de la narration dramatique, qu'il reprend d'ailleurs à la fin du livre, comme on le verra par la suite : selon cette métaphore, contrairement aux peintres français qui, semblables à des comédiens disciplinés, entrent en scène au moment voulu, les peintres anglais apparaissent en ordre dispersé et prennent la parole quand bon leur semble. La seconde métaphore, architecturale cette fois, assimile les œuvres à des blocs dispersés qui ne peuvent être utilisés pour construire un édifice<sup>1034</sup>. La continuité entre l'ouvrage de Springer et celui de Muther est logique : Muther a été le doctorant de Springer, dont il a reçu l'enseignement à Leipzig, et lui aussi participe à l'élaboration d'une histoire de l'art globale : il rédige, entre autres, une monumentale *Histoire de la peinture* en cinq volumes, ainsi qu'une *Histoire de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* en trois volumes<sup>1035</sup>. L'idée qu'il se fait de la tâche de l'historien de l'art, qui doit avant tout opérer une sélection significative et non pas lister tous les peintres, et, en ce qui le concerne, mettre en évidence la logique et la cohérence du développement de l'art moderne<sup>1036</sup>, correspond tout à fait au discours de Springer, dont il a certainement lu, par ailleurs, le chapitre sur la peinture anglaise : on en trouve des échos dans son introduction<sup>1037</sup>.

La peinture anglaise résisterait donc, du fait d'une spécificité nationale, à la mise en discours. Cette mise en avant de l'hétérogénéité comme caractère fondamental reflète surtout

<sup>1033</sup> Voir à ce sujet Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878*, op. cit., p. 387 et 407.

<sup>1034</sup> Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 8.

<sup>1035</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei*, 5 volumes, Leipzig, Göschen, 1899-1902 ; *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, op. cit. Muther est particulièrement friand de métaphores, qui constituent pour lui le meilleur moyen de rendre concret et saisissable le monde de la peinture. Voir à ce sujet Rotraud Schleiniz, *Richard Muther, ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchener Secession : die "Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert" : Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte ?*, Hildesheim, Olms, 1993, p. 355 et suivantes.

<sup>1036</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, op. cit., volume 1, p. 2, cité dans Melanie Sachs, « Die Gegenwart als zukünftige Vergangenheit zur Rechtfertigung des kunstkritischen Urteils in Geschichten der Kunst um 1900 », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, volume 75, 1, 2015, p. 32-44, ici p. 34.

<sup>1037</sup> Il emploie comme Springer les termes « Abgeschlossenheit » et « Bestrebungen ». Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 8.

la manière dont on écrit sur l'art, notamment l'art étranger, dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle. A nouveau, les ouvrages que nous venons de citer font écho à un discours récurrent, entre les années 1830 et 1850, sur la peinture française, dont France Nerlich a montré qu'elle est présentée dans plusieurs comptes rendus d'expositions comme manquant fondamentalement d'unité, au point que l'existence même d'une école française est là encore mise en question<sup>1038</sup>. Cet élément du discours historique et critique allemand apparaît donc comme une manière de minorer l'importance artistique des nations voisines, l'absence d'école impliquant l'absence d'une identité artistique définie, stable, puissante : « pas d'école, pas d'art, pas de peinture », comme le résume ironiquement un contributeur à la revue française l'*Artiste* en 1834. Mais il témoigne aussi des questionnements de l'époque sur la notion même d'école et sa validité pour écrire l'histoire de l'art, qu'illustre justement cet article de l'*Artiste*, intitulé « Est-il besoin d'une école de peinture en France<sup>1039</sup> ? » Dans ce contexte, les textes de Springer et Muther montrent que cette notion suscite des difficultés méthodologiques. On peut d'ailleurs leur opposer une autre histoire de l'art, anglaise, qui la laisse tout simplement de côté : le critique d'art Frederick Wedmore publie ainsi entre 1876 et 1880 ses *Studies in English Art*. Dans un court avant-propos, il reconnaît de bonne grâce avoir omis nombre de peintres importants, l'exhaustivité étant rendue impossible à cause du caractère même de l'art anglais, « né trop tardivement pour que son développement soit ordonné, simple, et facile à retracer. » Ses conclusions, en revanche, sont bien différentes de celles de Springer :

« Son développement est nourri par de multiples sources, et étrangement irrégulier — spasmodique, pour ceux qui placent l'unité au-dessus de tout ; riche et libre, pour ceux qui apprécient l'individualité — et ce livre traite surtout des manifestations aussi variées que délicieuses de nos individualités artistiques<sup>1040</sup>. »

<sup>1038</sup> France Nerlich, « Latinité vs. Germanité : un fantasme identitaire de l'histoire de l'art allemande », *Lendemains. Zeitschrift für Frankreichforschung*, Nr. 133-1, mars 2009, p. 162-176, ici p. 166-167 ; *La peinture française en Allemagne, 1815-1870* op. cit., p. 112.

<sup>1039</sup> [J-S], « Est-il besoin d'une école de peinture en France ? », *L'Artiste*, 1834, p. 15. Voir à ce sujet Christine Peltre, « Introduction. Des usages d'un outil » dans Christine Peltre, Philippe Laurentz (dir.), *La notion d'école*, Sciences de l'histoire, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 9-16 et France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870* op. cit., p. 112, note 30.

<sup>1040</sup> « Our Art is of too late a birth for its development to be orderly, simple, and easy to trace. Its development is from many sources, and strangely irregular — spasmodic to those who prize about all things unity ; while to those who value individuality, rich and free — and this book is concerned in the main with various and delightful manifestations of the individualities of our Art. » Frederick Wedmore, *Studies in English Art*, volume 1, Londres, Richard Bentley & Son, 1876, p. V-VI.

L'organisation de l'ouvrage, qui consacre chacun de ses chapitres à un peintre en particulier (il s'agit en fait d'articles indépendants déjà publiés dans la presse), illustre bien ce refus de la synthèse que prône Wedmore, au profit d'une autre histoire de l'art, non téléologique donc, conçue comme la juxtaposition d'œuvres indépendantes, et non comme un ensemble tendant vers une direction donnée.

## 2. Une antithèse fondatrice

Le caractère apparemment hétérogène de la peinture anglaise, qui la rendrait impropre à la mise en discours, est en fait évoqué, le plus souvent, de manière concise et simple, par le biais de l'antithèse : la multiplicité des manières, des tableaux et des artistes se trouve alors réduite à la simple binarité de l'opposition. En effet, les auteurs allemands construisent régulièrement leur analyse sur un rythme binaire, en opposant de manière structurelle deux catégories d'artistes et de toiles, deux tendances opposées, entre lesquelles la peinture anglaise oscillerait en permanence, dans un constant mouvement de balancier. Selon Springer, par exemple « tantôt elle croit trouver le but ultime de la peinture dans l'harmonie musicale des couleurs, tantôt elle se détourne avec mépris de tout effet chromatique et se jette sans retenue dans l'abstraction<sup>1041</sup> ». Cette utilisation massive de l'antithèse se retrouve, on l'a vu, en France, notamment à l'occasion de l'Exposition universelle de 1866. Frédéric Bernard écrit ainsi dans le *Journal pour tous* à propos des tableaux de William Mulready : « Il faut voir ses tableaux pour se convaincre qu'on peut être vrai et faux tout à la fois, fantaisiste et bourgeois d'un seul coup. » Il poursuit :

« Au reste, c'est là le caractère étrangement spécial de la peinture anglaise, que cette alliance intime, j'allais dire cette alliance cordiale, entre le vrai et le faux, le naturel et le bizarre, la charge grotesque et le don de la composition naïve. La couleur est outrageusement violente ou prodigieusement fade dans tel tableau qui vous attire et vous repousse tout à la fois...<sup>1042</sup> »

Les peintres anglais, poussant le paradoxe jusqu'au bout, font selon Frédéric Bernard coexister ces éléments contraires sur une même toile : l'antithèse apparaît ainsi comme un outil d'analyse applicable à toutes les échelles, celle de la peinture anglaise, d'un tableau ou d'une

---

<sup>1041</sup> « Sie glaubt bald in musikalischer Wohllaut der Farbe das höchste Ziel der Malerei zu erblicken, bald wendet sie sich mit Verachtung von aller Coloritwirkung ab und findet keine Grenze der Abstraktion. » Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 293.

<sup>1042</sup> Frédéric Bernard, « Exposition universelle des Beaux-Arts. Les paysagistes. Les écoles étrangères », dans le *Journal pour tous*, 1855, Nr. 21, p. 335.

œuvre. Anton Springer évoque ainsi la facilité avec laquelle les peintres anglais changeraient de style, devenant presque méconnaissables d'un tableau à l'autre<sup>1043</sup>. Mais quelle que soit l'échelle, ces éléments contraires correspondent à deux catégories que l'on retrouve évoquées, toujours selon un rythme binaire, dans la troisième édition, augmentée par Hugo von Blomberg, du *Manuel d'histoire de l'art* de Kugler :

« On trouve également dans la peinture de paysage des contrastes tout aussi criants, juxtaposés dans un paisible voisinage : ici, le naturalisme le plus sobre, là, une débauche aveuglante de lumières et de couleurs ; ici, un sens très fin de l'atmosphère, rendue dans ses moindres nuances, selon le temps et le vent, l'heure du jour et la saison [...], là, un étrange mélange de charlatanisme et de dilettantisme<sup>1044</sup>. »

C'est là le principal contraste que construisent les commentateurs allemands : la peinture anglaise oscillerait, dans son rapport au réel, à la nature, entre deux extrêmes, c'est-à-dire entre la mimésis la plus austère et la fantaisie la plus débridée. Le féroce Heinrich Merz en propose une explication dans son rapport sur les expositions londoniennes de 1842. Les Anglais seraient si terre-à-terre dans leur vie quotidienne, si dénués de fantaisie, que deux possibilités seulement s'offriraient à eux dans le domaine des arts, soit l'attachement au réel, la reproduction en peinture du pur matérialisme qui selon Merz les caractérise, soit, au contraire, une fantaisie d'autant plus débridée qu'ils ne pourraient l'exprimer dans d'autres domaines :

« En conséquence de quoi on trouve dans le domaine des beaux-arts, qui est justement celui de la fantaisie, ou bien une copie prosaïque de ce que l'on a sous les yeux, ou bien, lorsque l'art a recours à ses propres forces, une extraordinaire fantasmagorie sans bornes ni formes. [...] D'un côté, la réalité suit son cours austère et prosaïque, celui de l'action et des transformations, de l'autre, la fantaisie se perd et se noie dans des rêveries vaporeuses et des émotions sans objets<sup>1045</sup>. »

---

<sup>1043</sup> Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 296.

<sup>1044</sup> « ... so finden sich in der Landschaftsmalerei nicht minder entschiedene Gegensätze friedlich nebeneinander. Hier schlichteste Naturwahrheit, dort blendende Licht- und Farbenschwelgerei ; hier das feinste Gefühl für jede Nüance der Stimmung, nach Wetter und Wind, nach Tagesstunde und Jahreszeit [...], dort eine seltsame Mischung von Charlatanerie und Dilettantismus. » Hugo Freiherr von Blomberg, *Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Grossen. Dritte Auflage*, volume 3, op. cit., p. 278.

<sup>1045</sup> « Daher in der bildenden Kunst, deren Seele ja eben die Phantasie ist, entweder ein prosaisches Abschreiben des vorliegenden Stoffes, oder wenn sie aus sich selber schöpfen will, eine wunderliche Phantastik ohne Halt und Form [...] So geht einerseits die Wirklichkeit ihren nüchtern prosaischen Gang des Handels und des Wandels fort, andererseits verschwebt und schwimmt die Phantasie in luftige Träumereien und leere Empfindungen. » Heinrich von Merz, « Die Kunstausstellungen in London im Mai 1842 », dans *Das Kunstblatt*, 1842, Nr. 67, op. cit., p. 265.

S'esquisse alors une typologie binaire des peintres anglais, en particulier lorsqu'ils peignent la nature, soit dans des paysages purs, soit à l'arrière-plan d'actions humaines : ce seraient ou bien des naturalistes se bornant à représenter ce qu'ils voient, ou bien des fantaisistes se détournant du réel. A ces deux groupes correspondent deux discours critiques spécifiques, que l'on retrouve, avec des variantes, jusque dans les années 1870.

Avant de les analyser plus précisément, cependant, il convient de souligner le rôle stylistique de cette présentation de la peinture anglaise. L'antithèse, comme les textes cités le montrent, est un outil rhétorique précieux pour les auteurs, non seulement parce qu'elle constitue une image frappante qui marquera l'esprit du lecteur, mais aussi parce qu'elle rend le texte symétrique, donc compréhensible — la clarté du balancement rythmant la prose des auteurs latins se retrouve dans les textes cités plus haut— et, accessoirement, lui donne un rythme musical, le rendant plus agréable à la lecture. Ce n'est pas un hasard si Richard Muther, lecteur passionné et adepte d'un style imagé et percutant au service d'une histoire de l'art compréhensible par tous<sup>1046</sup>, use et abuse de l'antithèse, comme on le verra par la suite. Enfin, elle renvoie aussi à un discours général sur l'Angleterre, considérée au XIX<sup>e</sup> siècle comme une terre de contrastes, oscillant entre des extrêmes, notamment économiques : à Londres se côtoient l'extrême richesse et l'extrême pauvreté. Le contraste, la contradiction, les extrêmes sont des lieux communs qui structurent largement les discours allemands sur l'Angleterre<sup>1047</sup>, et il n'est donc pas étonnant de les retrouver sous la plume des auteurs allemands, qui s'y réfèrent facilement, comme à des images connues et compréhensibles par leurs lecteurs, participant à la construction d'un monde intelligible divisé où les nations sont immédiatement reconnaissables.

---

<sup>1046</sup> Melanie Sachs, « Richard Muther und die Popularisierung der Kunstgeschichte um 1900 », dans Joseph Imorde, *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*, Weimar, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 2013, p. 135-153

<sup>1047</sup> Tilman Fischer, *Reiseziel England : Ein Beitrag zur Poetik der Reisebeschreibung und zur Topik der Moderne (1830-1870)*, op. cit., p. 453 et suivantes.

## II. Copistes fidèles

Le premier terme de cette antithèse apparemment fondamentale est donc le naturalisme<sup>1048</sup>. Nation d'entrepreneurs et de marchands, d'industries et d'artisanat, l'Angleterre est considérée par les auteurs allemands comme entretenant un rapport essentiellement concret, matériel, aux choses, qui se traduit, dans le domaine des beaux-arts, par une grande importance accordée au réel : le genre du portrait permettrait donc à la peinture anglaise, comme le note un correspondant du *Berliner Kunstblatt* en 1828, d'être « plus fortement reliée au réel que partout ailleurs » et ce dans tous les genres, le terme « portrait » étant ici compris dans son acception la plus large. Non seulement, poursuit l'auteur, les peintres anglais peignent leurs contemporains, mais ils se font aussi les portraitistes de leurs animaux, chevaux et chiens, ce dont témoignent les titres des tableaux indiquant bien souvent le nom de l'animal et celui de son propriétaire, et, enfin, les portraitistes de la nature qui les environne :

« Le caractère anglais, essentiellement tourné vers le réel, se reflète également dans la peinture de paysage. Dans ce genre également, l'exposition contient presque uniquement des portraits ; et il faut à nouveau admettre que les artistes savent à merveille résumer par des traits esquissés les particularités d'un paysage. Leur patrie bien-aimée leur fournit le plus souvent le motif [...], mais on trouve aussi des paysages indiens et américains, les Alpes suisses et la vallée du Rhin, et c'est *au moins* [nous soulignons] la garantie de la fidélité la plus parfaite à la nature qui qualifie les Anglais pour ce travail<sup>1049</sup>. »

C'est ce « au moins » (« wenigstens ») qui résume l'attitude des critiques vis-à-vis du premier terme de l'antithèse : le compliment qu'ils adressent aux peintres anglais est à double tranchant, et n'est d'ailleurs jamais entier. Au-delà des tropes nationaux et de la correspondance de la peinture de paysage avec une identité nationale spécifique, c'est à nouveau sur une opposition avec l'art allemand que s'écrit ce discours.

---

<sup>1048</sup> Le terme est ici employé au sens d'une reproduction fidèle du monde et de la nature.

<sup>1049</sup> « Durch die Vorliebe zum Porträt knüpft sich in England die Malerei mehr als anderswo an das wirkliche Leben, und erhält dadurch sogar eine nationale und historische Wichtigkeit. Selbst Pferde und Hunde werden häufig porträtirt [...] Auch in der Landschaft zeigt sich die vorherrschende Richtung des britischen Charakters auf das Wirkliche. Die Ausstellung enthält in dieser Gattung ebenfalls fast nur Porträts ; und man muss wiederum zugeben, dass die Künstler es trefflich verstehen, landschaftliche Eigenheiten in allgemeinen flüchtigen Zügen aufzufassen. Das geliebte Vaterland liefert am häufigsten den Stoff [...] Aber auch irdische und amerikanische Prospekte, Schweizer-Alpen und Rheingegenden werden dargestellt, und immer ist es *wenigstens* die Voraussetzung vollkommenster Treue, was den Engländern diese Arbeiten empfehlen muss. » « Ueber die vorjährige Londoner Kunstausstellung », dans *Berliner Kunstblatt*, 1828, p. 154-155.



## 1. La peinture de paysage, un miroir inadéquat : la question du détail

L'article du *Berliner Kunstblatt* n'épargne pas les paysagistes anglais : selon son auteur, la touche large et vibrante des peintres anglais de la fin du XVIII<sup>e</sup> et des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècles, que les critiques allemands opposent au dessin très soigné de leurs compatriotes, n'offrirait au spectateur qu'une vision approximative de la nature : « cette fidélité se cantonne à l'aspect général ; celui qui attendrait un traitement plus profond resterait sur sa faim » car l'exécution, si l'on en croit l'auteur, est trop négligée, même lorsqu'il s'agit de « l'excellent Turner<sup>1050</sup> ». Ainsi, l'intimité avec le paysage ne résisterait pas à un examen attentif du tableau, le miroir sur le monde ne présentant plus qu'une image brouillée au spectateur :

« Même lorsqu'il s'agit de copier le réel, on en reste à l'ébauche de ce qui présente un intérêt particulier, de sorte qu'aucun objet n'est traité comme il le mériterait. C'est bien pour cela qu'il manque presque toujours aux artistes ces études plus approfondies de la nature, qui seules peuvent mener à la maîtrise de l'art, puisque les choses qui mériteraient leur attention ne l'obtiennent jamais<sup>1051</sup>. »

L'esquisse, en tout cas le caractère esquissée de la peinture, l'absence de détails, constituerait donc un obstacle à la compréhension du monde. L'auteur d'un des comptes rendus que les *Dioskuren* consacrent à l'Exposition universelle de 1862 prétend également que cette touche large et habile nuirait à la « Naturwahrheit » des œuvres, à leur respect de la vérité naturelle<sup>1052</sup>.

Mais à cette époque, et plus largement dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est aussi le reproche inverse qui est régulièrement adressé à la peinture anglaise dont la manière et le rapport au réel ont été largement modifiés : la touche large, l'absence de détails des peintres des générations antérieures laissent souvent la place à un dessin beaucoup plus précis et un sens aigu du détail, notamment défendu, à partir de 1849, par les préraphaélites, sous la houlette d'un John Ruskin défendant l'étude minutieuse de la nature. Or, selon Anton Springer,

---

<sup>1050</sup> « Diese Treue geht aber nur auf das Allgemeine ; wer ein tieferes Eingehen verlangte, würde sich unbefriedigt finden. Selbst der treffliche Turner vernachlässigt die Ausführung. » *Ibid.*, p. 155.

<sup>1051</sup> « Selbst bei dem Copiren des Wirklichen genügt die Andeutung dessen, was es in irgend einer Beziehung besonders werth macht, so dass keinem Gegenstände sein volles Recht geschieht. Eben deshalb mangeln den Künstlern fast durchgängig jene gründlicheren Studien der Natur, die allein zur Meisterschaft führen können, indem das Verdienstliche derselben nirgend Anerkennung findet. » *Ibid.*, p. 158.

<sup>1052</sup> « Die internationale Kunstausstellung. IX. Nachtrag zu den Engländern », dans *Die Dioskuren*, 1862, op. cit., p. 336.

l'extrême précision des détails dans les tableaux de John Everett Millais ou de William Holman Hunt nuit paradoxalement à l'impression de vérité qui s'en dégage : on appréhenderait généralement le réel de manière globale, le regard embrassant spontanément l'ensemble d'une scène, ce qui serait impossible face à un tableau préraphaélite<sup>1053</sup>. Au panorama trop largement brossé des premières décennies du siècle aurait donc succédé, à nouveau dans un mouvement de balancier entre deux extrêmes, une nature scrutée à la loupe, et ce même sous ses formes les moins gracieuses : devant les très nombreuses toiles anglaises visibles à l'Exposition universelle de 1862, le correspondant des *Dioskuren*, dénonçant « le matérialisme extrêmement borné » de l'art anglais, ironise sur la « nature très réelle » que les peintres se doivent de représenter « au détail près » s'ils veulent avoir du succès, avec des « chevaux, chiens, chats, roses et radis, myosotis et choux-raves » qui côtoient « les inévitables scarabées et asticots, papillons et mouches bleues<sup>1054</sup> ». La référence aux insectes vise d'une part à tourner en ridicule la volonté des peintres de tout représenter, en renonçant au geste artistique premier consistant à choisir son sujet, à laisser de côté certains éléments du réel pour privilégier l'harmonie interne du tableau, et d'autre part, la trivialité qui en résulte : les peintres anglais estimant que la nature tout entière est digne d'être représentée, le beau et le laid, le poétique et le vulgaire se trouveraient juxtaposés sur la toile.

## 2. D'habiles imitateurs

Même si la représentation de la nature est exacte, la critique, plus ou moins nettement exprimée, vient bien souvent ternir les louanges. La peinture de paysage telle qu'ils la pratiquent est symptomatique, pour plusieurs auteurs, d'une absence d'inventivité, d'imagination, donc de force créatrice : c'est ce que le critique signant des initiales N. P. exprime avec force en 1861, en expliquant le talent des paysagistes outre-Manche par l'absence absolue de fantaisie et de sens artistique des Anglais. Après s'être lamenté sur ce sujet, il poursuit :

« On comprend donc pourquoi c'est la nature morte, ou tout du moins la nature sans âme, qui s'en sort le mieux dans la peinture anglaise et la photographie, qui lui ressemble tant, et pourquoi nous

<sup>1053</sup> Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 296.

<sup>1054</sup> « Die Realität, welche sich in der Kunst breit macht, ist der allereinstufigste Materialismus, und ein Kunstwerk hat nur dann Ansicht auf Erfolg [...] wenn es die ganz reale Natur : Pferde, Hunde, Katzen, Rosen und Radieschen, Vergissmeinnicht und Kohlrüben nebst den obligaten Käfern und Maden, Schmetterlinge und Schmeissfliegen "zum Täufchen ähnlich" darstellt. » « Die Kunst- und Industrieausstellung. I. », dans *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 22, p. 169-170.

pouvons aussi nommer quelques véritables chefs d'œuvres, qui font honneur à l'exposition de la Royal Academy, parmi les paysages et les tableaux animaliers<sup>1055</sup>. »

La peinture de paysage et la peinture animalière apparaissent donc comme un pis-aller ne pouvant masquer l'incapacité anglaise à créer. Bien souvent, l'admiration pour le talent naturaliste des paysagistes bascule en son contraire, un dédain pour ce qui est alors considéré comme un mimétisme primaire, ou se teinte à tout le moins d'une certaine condescendance, et ce pendant la plus grande partie du siècle. En 1825, l'auteur d'un article du *Kunstblatt* écrit à propos des peintres anglais : « ils ne savent insuffler aucune fantaisie à un paysage, mais ils savent magistralement reproduire sur la toile le caractère qu'un beau paysage a lui-même en soi<sup>1056</sup>. » La reproduction mimétique pallierait donc le manque d'imagination créatrice des Anglais. Ce que l'acte artistique a de plus noble, c'est-à-dire de plus abstrait, de plus intellectuel, la pensée qui, précédant le geste, permet à l'esprit de créer une idée originale qui s'incarnera sur la toile, disparaît ici : la formulation de l'article du *Kunstblatt* sous-entend que la beauté est déjà présente dans le paysage, et qu'il s'agit simplement de la reproduire. Le paysagiste ne serait plus un artiste créateur, mais un simple copiste, imitant au lieu de créer. Le texte du *Kunstblatt* fait écho au passage que les Kohl consacrent à la peinture de paysage dans leurs *Esquisses anglaises*. Ils y prétendent que les paysagistes anglais n'ont aucun mérite à peindre de beaux paysages, puisque les paysages anglais sont naturellement superbes :

« ... leurs Wilsons, Stanfields et Gainsboroughs sont à leur manière bien plus sublimes que leurs plus grands peintres d'histoire, ce qui à vrai dire serait incompréhensible s'il n'y avait pas partout dans leur pays un paysage à la recherche d'un peintre. Leur pays, avec ses prairies, ses rivières charmantes, ses arbres magnifiques, ses alternances de collines, de falaises et de lacs ressemble à une galerie de peintures. Tout est donc pour ainsi dire déjà préparé et aménagé pour les paysagistes, de sorte qu'ils peuvent s'asseoir presque partout où ils le souhaitent et copier la nature [...] A chaque pas que l'on fait en Angleterre, on tombe sur une peinture de paysage que l'on pourrait immédiatement reproduire sur le motif. Il n'y a rien à chercher, tout est déjà trouvé<sup>1057</sup>. »

---

<sup>1055</sup> « Es ist daher erklärlich, dass in der englischen Malerei wie in der ihr so nahe stehenden Photographie die leb- oder doch wenigstens seelenlose Natur noch am Besten wegzukommen pflegt, daher wir denn auch im Thier- und Landschaftsfache einige ächte Kunstwerke nennen können, die der Ausstellung der royal academy Ehre machen. » N. P., « Die Ausstellung der royal academy », dans *Die Dioskuren*, 1861, Nr. 30, p. 251.

<sup>1056</sup> « Phantasie wissen sie in keine Landschaft überzutragen, aber den Charakter, den eine schöne Landschaft durch sie selber hat, verstehen sie meisterhaft auf der Leinwand darzustellen. » « Bemerkungen über die diessjährige Kunstaussstellung in der brittischen Gallerie zu London », dans *Das Kunstblatt*, 1825, Nr. 70, p. 278.

<sup>1057</sup> « ...ihre Wilsons, Stanfields und Gainsboroughs sind in ihrer Art hoch über ihren historischen Malergenies erhaben, und in der That, es müsste unbegreiflich scheinen, wenn es nicht so wäre, da sie in ihrem Lande überall eine Landschaft haben, die ihres Gleichen sucht. Ihr Land mit seinen Wiesen, seinen reizenden Flüssen, seinen

L'acte de peindre, ici, est réduit au geste concret, et perd donc une grande partie de sa valeur. Le paysage anglais posséderait des qualités pittoresques, c'est-à-dire picturales, qui le rendraient propre à être transposé en peinture ; la variété du relief et des éléments géographiques offre notamment au spectateur une image intéressante et riche. Le paysage serait donc « déjà tout composé » et le peintre n'aurait plus aucun mérite : d'artiste créateur, il deviendrait un simple copiste. Ida et Johann Georg Kohl vont plus loin, en proposant l'hypothèse selon laquelle c'est justement la beauté de la nature anglaise qui a empêché les Anglais de produire un Claude, un Ruysdael ou un Poussin, en les dispensant d'exercer leurs capacités d'invention et de composition. Ils concluent leur analyse par une citation de Goethe selon laquelle « on peut tout endurer, sauf une prospérité ininterrompue<sup>1058</sup> », et par un proverbe français, « toujours perdrix<sup>1059</sup> », qui expriment pareillement l'idée d'une abondance néfaste. Paradoxalement, l'Angleterre, pays de cocagne en matière de beauté paysagère, produirait de mauvais artistes, ou plutôt, à défaut d'artistes, des copistes pieds et poings liés au réel, se cantonnant à « l'imitation servile » du réel, comme l'écrit le critique N. P. en 1856 dans les *Dioskuren*<sup>1060</sup>.

Au cours des décennies 1850 et 1860, cette idée semble très largement répandue parmi les critiques des *Dioskuren*, au point que l'Angleterre vient spontanément à l'esprit lorsqu'il y est question de peinture de paysage reproduisant minutieusement la nature : c'est le cas en 1861, dans le compte-rendu de l'exposition de l'Académie de Berlin. L'auteur, qui analyse la distinction entre le paysage d'atmosphère et la *veduta*, le premier subordonnant la représentation des éléments du paysage à l'atmosphère générale qui s'en dégage, illustre son propos en comparant deux œuvres exposées à Berlin : un *Moulin à eau* du peintre de Dusseldorf Andreas Achenbach et une *Côte de Sorrente* du Berlinois Wilhelm Schirmer, motifs que les deux peintres ont traité de façon répétée au cours de leur carrière. Il explique que les titres sont trompeurs, car le tableau d'Achenbach, qui ne représente pourtant pas un lieu défini et nommé, s'apparente beaucoup plus à une simple *vedute* que celui de Schirmer. « Si on le compare à celui de Schirmer, le tableau d'Achenbach nous fait l'effet d'une prose extrêmement austère »,

---

herrlichen Bäumen, seinen abwechselnden Hügeln, Felsen und Seen gleicht einer Gemäldegalerie. Es ist darin für die Landschaftsmaler Alles so zu sagen schon so zurecht gestellt und gelegt, so dass sie sich beinahe überall, wo sie nur wollen, hinsetzen und die Natur copiren können. [...] Bei jedem Schritte, den man in England thut, könnte das Landschaftsbild sofort aufgefasst und gemalt werden. Da ist nichts zu suchen, überall ist die Sache schon gefunden. » Ida und Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 82-83.

<sup>1058</sup> « Alles in der Welt lässt sich ertragen, nur nicht eine Reihe von schönen Tagen ». Johann Wolfgang von Goethe, *Sprüche*, cité dans *ibid.*, p. 84.

<sup>1059</sup> Camille Pitollot, « Toujours Perdrix », dans *Bulletin Hispanique*, tome 8, Nr. 2, 1906, p. 191-192.

<sup>1060</sup> [N. P.], « London, im Juli », dans *Die Dioskuren*, 1856, Nr. 8, p. 76.

écrit-il ainsi. Selon lui, Achenbach se rend coupable par deux fois, tout d'abord en accordant trop d'importance à la représentation fidèle de la nature :

« La recherche d'une vérité de la nature, apparaissant comme spontanée, le pousse à abandonner de manière irréfléchie toute forme d'observation qui lui soit propre, le vain respect de cette spontanéité naïve offerte par le caractère idyllique de la nature s'affadit jusqu'à devenir une subordination infantile du talent créateur qui s'exprime notamment dans la reproduction méticuleuse et pourtant complaisante de détails pris au hasard, par exemple des tuiles déplacées ou brisées sur le toit. Cette naïveté n'est pas authentique, elle est réfléchie ; l'expression artificielle (et non pas artistique) de l'humilité devant la nature est une forme d'hypocrisie<sup>1061</sup>... »

On retrouve ici l'idée que la simple reproduction du réel équivaut à l'abdication de l'artiste devant la nature, lorsqu'elle est poussée à l'extrême : l'évocation des tuiles brisées, perçues comme un détail trivial dont la représentation minutieuse n'a pas sa place en peinture, rappelle l'énumération des insectes et des légumes préraphaélites. Quant au second reproche que l'auteur des *Dioskuren* fait au peintre de Dusseldorf, il concerne les dimensions du tableau, « colossales par rapport au motif idyllique » et qui « suffisent à démasquer la prétention cachée derrière toute cette apparente humilité<sup>1062</sup>. » La hiérarchie des genres est ici remise en question, puisque le paysage, genre mineur, *a fortiori* lorsqu'il représente un motif aussi banal qu'un moulin à eau, est élevé, au moins par les dimensions, au rang de la peinture d'histoire. Après avoir exprimé avec force sa désapprobation face à ce triomphe de la banalité et du prosaïsme, il conclut en revenant à l'Angleterre : « qu'un Anglais ait acheté ce tableau est assez caractéristique et tout à fait logique<sup>1063</sup>. »

La recherche de fidélité à la nature serait condamnable parce qu'elle pousserait les peintres à se complaire dans une forme de médiocrité, de paresse artistique, de vide intellectuel. En conséquence, les paysagistes anglais peindraient de la même manière, « dans une sorte de ton mécanique », lit-on en 1848 dans le *Kunstblatt*. L'adjectif « mécanique » n'est pas anodin : on le retrouve très régulièrement dans les textes allemands consacrés à la peinture de paysage

---

<sup>1061</sup> « Das Streben nach unbefangener Naturwahrheit geht darin bis zu einem gedankenlosen Aufgeben jener selbsteigenen Anschauung, der vergebliche Respekt vor der naiven Unmittelbarkeit des idyllischen Naturcharakters verfälscht sich zu einer kindischen Unterordnung des schöpferischen Talents, die sich besonders in der peinlichen und doch selbstgefälligen Wiedergabe zufälliger Details, z. B. der verschobenen oder zerbrochenen Dachziegel, ausdrückt. Das ist keine wahre Naivetät, sondern eine reflektierte ; die künstlich (wir sagen nicht künstlerisch) zum Vortrag gebrachte Demuth vor der Natur ist eine Art Heuchelei... »

« Kunstausstellung der Berliner Akademie », dans *Die Dioskuren*, 1860, Nr. 46, p. 376.

<sup>1062</sup> « Schon die für dieses idyllische Motiv kolossale Grösse des Bildes beweisen die aller dieser scheinbaren Demuth zu Grunde liegende Prätension. » *Ibid.*

<sup>1063</sup> « Dass es ein Engländer gekauft hat, ist charakteristisch genug und ganz erklärlich. » *Ibid.*

anglaise. En l'utilisant, les auteurs sous-entendent que le geste du peintre qui reproduit la nature est absolument détaché de l'intellect, purement corporel, machinal : N. P., le critique des *Dioskuren*, évoque des « copistes mécaniques de la nature », et plusieurs auteurs présentent le talent anglais en matière de peinture et de peinture de paysage comme purement technique. En 1854, le correspondant londonien de l'hebdomadaire *Deutsche Wochenschrift* écrit à propos du talent et le nombre des paysagistes anglais :

« [Il] s'explique en partie par la prédilection du peuple anglais pour la nature, mais également par le fait que la représentation artistique de la nature et de ses différentes manifestations, dans la mesure où cette représentation, comme c'est souvent le cas, n'est rien d'autre qu'une imitation servile, aussi fidèle que possible, du réel, ne nécessite qu'une habileté purement technique et un sens de la couleur, dont les Anglais ne sont pas peu fiers, tandis que la peinture d'histoire, et, le cas échéant, la peinture de paysage historique mobilisent entièrement l'artiste, et, outre toutes ses capacités techniques [...], nécessitent une puissance créatrice plus purement intellectuelle, lui permettant d'inventer, d'organiser et de caractériser les objets individuels pour qu'ils forment un ensemble artistiquement ordonné de parties liées entre elles<sup>1064</sup>. »

A nouveau, la peinture de paysage anglaise se voit dénier toute capacité intellectuelle, et, par là-même, créatrice : simple imitateur, le peintre serait aussi un simple technicien de la couleur et de la forme. En 1856, N. P., le critique des *Dioskuren*, reconnaît « l'importance de l'art anglais dans certains domaines, en particulier d'un point de vue technique », et que les aquarellistes anglais sont les meilleurs au monde, mais ajoute immédiatement que l'exposition dont il vient de faire un compte-rendu est un aveu de faiblesse en ce qui concerne les idées et le caractère intellectuel de l'art<sup>1065</sup>. L'excellence de la forme correspondrait au vide du contenu. Il n'est pas le seul à exprimer cette opinion. Dans bien des textes allemands,

---

<sup>1064</sup> « ... eine Tatsache, die sich theils aus der grossen Vorliebe des englischen Volkes für die Natur, wiewohl auch andertheils daraus erklärt, dass bei der künstlerischen Darstellung der Natur und ihrer mannigfachen Erscheinungsformen, sofern diese Darstellung, wie das häufig vorkommt, weiter nichts als eine möglichst treue sklavische Nachahmung der Wirklichkeit ist, bloss technische Fertigkeit und Farbensinn, auf welche die Engländer sich nicht wenig zu gute thun, ausreichen mögen, während die Historienmalerei und, sofern die Landschaftsmalerei eine historische ist, auch diese den ganzen Künstler in Anspruch nimmt und neben der vollkommenen technischen Befähigung [...] auch eine mehr rein geistige schöpferische Kraft in der Erfindung, Gruppierung und Charakterisierung der einzelnen, zu einem künstlerisch geordneten Ganzen verbundenen Theile nothwendig macht. » « Aus London », dans *Deutsche Wochenschrift*, 1854, Nr. 22, p. 703. Preuve une fois de plus que ce discours n'est pas spécifique à l'Allemagne, on retrouve l'idée d'un art anglais mécanique sous la plume d'auteurs français : Pierre Wat cite ainsi un texte d'Auguste Jal écrit en réaction au Salon de 1824, dans lequel il juge le style de Constable proche de la « manière », puisque le peintre appliquerait selon lui toujours les mêmes procédés, relevant moins de l'art que du « mécanisme ». Pierre Wat, *Constable*, op. cit., p. 59.

<sup>1065</sup> « Ich erkenne keineswegs die grosse Bedeutung, welche die englische Kunst in gewisser Beziehung, namentlich vom technischen Gesichtspunkte aus, hat... » [N. P.], « London, im Juli », dans *Die Dioskuren*, 1856, op. cit., p. 76.

l'aquarelle apparaît comme le lot de consolation d'une nation peu artistique, *a fortiori* parce qu'on la considère comme une technique moins noble et plus facile à assimiler que la peinture à l'huile. En 1842, le Dr. Merz relativise immédiatement le constat qu'il fait de la qualité des aquarelles anglaises, en la présentant comme une conséquence de la nullité artistique anglaise : « l'attention dont on entoure, non sans succès, cette branche de l'art s'explique justement par les lacunes de l'art anglais. » En effet, la technique serait beaucoup plus facile, de sorte qu'on pourrait produire « une aquarelle acceptable avec moins de talent et d'étude et plus rapidement qu'une peinture à l'huile, plus coriace, et pour laquelle les pragmatiques Anglais manquent de patience<sup>1066</sup> ». La touche rapide et négligée des Anglais s'adapterait mieux à cette technique qu'à la peinture à l'huile. On retrouve exactement les mêmes arguments sous la plume des Kohl. A grand renfort de métaphores, ces derniers prennent apparemment un malin plaisir à présenter l'aquarelle, en opposition à l'huile, comme une technique modeste, que de petits talents réaliseraient sur de petits formats :

« Ils ne savent pas utiliser la peinture à l'huile, puissante et pleine de force. La peinture à l'huile, épaisse, grasse, est une géante, et seul un homme fort peut s'en servir, et, comme le comte de Milan en exil, forcer Ariel à exercer sa magie<sup>1067</sup>. Elle ne s'applique pas aux miniatures et autres productions mesquines.

Au contraire, l'eau, maigre, s'étalant en couches minces, est un esprit léger, gracieux mais effronté, qui, lorsqu'on le marie aux couleurs, engendre d'innombrables enfants, charmants, mais éphémères et terrestres, qui ne peuvent se mesurer aux productions de la peinture à l'huile<sup>1068</sup>. »

Bien loin de pallier les insuffisances artistiques anglaises, l'aquarelle, selon ces auteurs, les révèle. Ce genre de discours doit être mis en relation avec le manque de considération dont souffrent les aquarellistes dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle, expliqué et déploré par Max Schasler dans sa revue les *Dioskuren*, en 1866, et auquel il tente de remédier, comme nous

<sup>1066</sup> « Die Technik ist entschieden leichter und bei weniger Fertigkeit und Studium lässt sich schneller ein schaubares Gemälde in Wasserfarben liefern, als in dem so viel zähern Oel, für das dem praktischen Engländer die Geduld zu fehlen scheint. » Heinrich Merz, « Die Kunstausstellungen in London im Mai 1842 », dans *Das Kunstblatt*, 1842, Nr. 68, op. cit., p. 272.

<sup>1067</sup> On note là encore, avec cette allusion à la *Tempête* de Shakespeare, l'utilisation d'une métaphore métonymique renvoyant à la culture anglaise.

<sup>1068</sup> « Sie verstehen das mächtige, kräftige Oel nicht zu handhaben. Das dicke, fette Oel ist ein Riese, und nur ein Starker kann es in Dienst nehmen und es wie der verbannte Herzog von Mailand den Ariel zu Zauberkünsten zwingen. Es giebt sich nicht zu Miniaturen und anderen kleinlichen Leistungen her. Das magere, dünne Mass des Wassers ist dagegen ein vorwitziger, obgleich anmuthiger, flüchtiger Geist, der, wenn man ihn den Farben vermählt, eine unglaubliche Anzahl lieblicher, aber kurzlebiger und irdischer Kinder erzeugt, die sich mit den Producten in Oel nicht messen können. » Ida und Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 103.

l'avons évoqué plus haut, en lançant l'idée d'une exposition internationale d'aquarelles à Berlin. Si les artistes et les collectionneurs ne manquent pas, on considère généralement la pratique de l'aquarelle comme une activité secondaire et sa collection comme un passe-temps modeste. Schasler présente cet état de fait comme une spécificité allemande. Il ajoute que la reconnaissance de cette technique dans le monde de l'art est freinée par le nombre important de dilettantes qui la pratiquent, en particulier des dames, qui deviennent malgré elles les représentantes les plus visibles de l'aquarelle : comme l'Académie Royale de Berlin ne fait rien pour favoriser cette technique, ce sont surtout les dilettantes qui exposent, renforçant ainsi les préjugés à l'égard de l'aquarelle, et contribuant à ce qu'elle soit négligée par le monde de l'art<sup>1069</sup>. Or, l'aquarelle fait aussi en Angleterre l'objet d'une pratique dilettante et féminine très développée<sup>1070</sup>, et de fait, le thème du dilettantisme revient très régulièrement sous la plume des commentateurs allemands lorsqu'il est question de peinture anglaise. Heinrich Merz tout comme Ida et Johann Georg Kohl mentionnent la place importante, et problématique, des dilettantes dans la pratique de la peinture de paysage, en particulier de l'aquarelle : pour les Kohl, décidément adeptes des associations surprenantes, les paysagistes dilettantes s'apparentent à « une armée de souris grignotant le développement du grand génie<sup>1071</sup>. » Le dilettantisme contribuerait au nivellement de l'art anglais, à l'établissement d'une médiocrité généralisée, chacun pouvant se satisfaire de petits succès à sa mesure, tandis qu'à l'époque de Raphaël, la peinture était uniquement l'affaire des peintres géniaux — et, aurait pu ajouter Heinrich Merz, des hommes. Dans son compte-rendu des expositions londoniennes de 1842, en effet, il débute le paragraphe méprisant consacré à l'exposition d'aquarelles en constatant que « ce sont naturellement surtout les femmes qui y ont pris part<sup>1072</sup> ».

### 3. Des paysages inanimés

Outre qu'il est présenté comme la preuve d'une petitesse artistique, le naturalisme anglais est jugé ennuyeux par plusieurs auteurs : c'est ce qu'on peut lire en 1848 dans le

<sup>1069</sup> Max Schasler, « Ein Vorschlag zur Veranstaltung einer internationalen Aquarell-Ausstellung zu Berlin », *Die Dioskuren*, 1866, Nr. 6, p. 41-42.

<sup>1070</sup> Voir notamment à ce sujet Deborah Cherry, *Painting women : Victorian women artists*, op. cit., p. 27 et 83.

<sup>1071</sup> « Zu dem Allem kommt dann noch der im Landschaftsmalen allgemein Dilettantismus, der an der Entwicklung des grossen Genies wie eine Schar von Mäusen nagt. » Ida und Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 84.

<sup>1072</sup> « Am meisten haben sich natürlich die Frauen beteiligt. » Heinrich Merz, « Die Kunstausstellungen in London im Mai 1842 », dans *Das Kunstblatt*, 1842, Nr. 68, op. cit., p. 272. Ce point de vue condescendant sur l'aquarelle n'est cependant pas partagé par tous : on a vu que Max Schasler s'intéressait à la technique au point d'appeler de ses vœux l'organisation d'une exposition internationale, et qu'Anton Springer y trouvait l'essence de l'art anglais qu'il cherchait en vain dans la peinture à l'huile.



*Kunstblatt*, dans un article consacré au succès que rencontre le Berlinois Eduard Hildebrandt à Londres. Les paysagistes anglais, comme Gainsborough, Constable, F. R. Lee ou Stanfield, aiment à représenter « les fraîches prairies anglaises, d'un vert profond, ou les allées ombragées, les « lanes » d'Angleterre, ou les rafraîchissantes sources galloises, les montagnes écossaises, sauvages et hérissées », des paysages dont la répétition « finit par devenir très monotone pour le spectateur<sup>1073</sup>. » On est frappé, dans la suite de l'article, par les arguments avancés pour justifier la supériorité du Berlinois par rapport aux Anglais :

« Le véritable talent de cet artiste repose surtout sur la manière caractéristique dont il conçoit le paysage comme appartenant à la peinture de genre, dont le paysage et le genre ne sont pas là l'un à cause de l'autre, mais se complètent l'un l'autre, sont indissociables<sup>1074</sup>. »

Le talent du paysagiste résiderait donc dans sa capacité à dépasser les bornes étroites du genre pictural dans lequel il est actif pour tendre vers la catégorie supérieure, la peinture de genre, en d'autres termes, à intégrer à ses tableaux des sujets plus nobles et plus intéressants, c'est-à-dire des figures humaines. Le paysage ne serait pas intéressant et attirant en soi, mais grâce à ceux qui le peuplent : en l'occurrence, le tableau exposé à la British Institution, que visite le critique, s'intitule *A Mile from Home*<sup>1075</sup>, et a été reproduit dans les *Illustrated London News*<sup>1076</sup>. Le titre indique d'emblée la narration, et la présence humaine dans le paysage : de fait, l'attention du spectateur se concentre d'abord sur le groupe au centre de la composition, un paysan et ses enfants autour d'un chariot à l'arrêt, tandis que la partie gauche du tableau, au deuxième plan, est encore animée par d'autres personnages. La scène est paisible, le paysan semble allumer sa pipe tandis qu'un des enfants rajuste son soulier, et le critique du *Kunstblatt* semble avoir cette toile à l'esprit en poursuivant son analyse :

---

<sup>1073</sup> « Die englische Malerschule neigt sich in den besten Produkten eines Gainsborough, Constable, oder in neuerer Zeit eines Lee, Cooper, Stanfield, gern den frischen, saftgrünen englischen Wiesen hin, oder den schattigen Baumalleen « Lanes » von England, oder kühlenden Quellen aus Wales, struppig wildem Gebirg aus Schottland, eben wie das Land in seinem ächt nationalen Typus es gibt. Den englischen Malern ist diess nicht zu verargen, obwohl die Wiederholungen solcher Bilder für den Beschauer sehr monoton werden. » « Der Maler Eduard Hildebrandt », dans *Das Kunstblatt*, 1848, Nr. 46, p. 183.

<sup>1074</sup> « Das eigentliche Talent dieses Künstlers bekundet sich am besten in seiner charakteristischen Auffassung des Landschaftlichen zum Genre, in der Art nämlich, dass Landschaft und Genre nicht eins des anderen halber da ist, vielmehr eins das andere ergänzend, beide eins in eins sind. » *Ibid.*

<sup>1075</sup> *Catalogue of the Works of British Artists in the Gallery of the British Institution, Pall-Mall, for Exhibition and Sale*, Londres, W. Bulmer, 1848, non paginé.

<sup>1076</sup> *The Illustrated London News*, 12 February 1848, p. 87.

« Hildebrandt se promène volontiers dans une campagne paisible ou bien au bord de la mer, pour y rencontrer des gens heureux et joyeux, et c'est justement l'aspect plaisant de ces groupes qui confère à ses tableaux un calme plastique, l'impression d'une pause véritablement harmonieuse qui invite à la méditation, apaise l'esprit et le réjouit tout à la fois. C'est pour cette raison que l'on s'attarde volontiers devant les tableaux de cet artiste, on se sent comme retenu et c'est seulement ensuite, en étudiant et en analysant l'atmosphère qui s'en dégage, que l'on comprend ce qu'elles ont suscité en nous<sup>1077</sup>. »

Il convient de s'attarder sur la catégorie esthétique de « Stimmung », essentielle pour comprendre le regard que les critiques portent sur la peinture de paysage anglaise. Difficilement traduisible en français, elle renvoie, lorsqu'elle s'applique à la peinture de paysage, à l'harmonie, à la correspondance entre la figure humaine et la nature<sup>1078</sup>. Ici, elle est très clairement incarnée : sa perception repose d'abord sur les personnages et sur leur état d'âme serein et satisfait, qui par une sorte d'effet mimétique vient transformer celui du spectateur, le laissant également réjoui. L'harmonie entre le spectateur et la nature est rendue possible par la présence de ces doubles sympathiques, à tel point que l'auteur omet d'évoquer plus précisément les éléments du paysage, et, lorsqu'il vante la fidélité à la nature dont le peintre fait preuve dans ses paysages, parle d'abord des sujets vivants qui les animent, hommes et animaux :

« Le charme des tableaux provient de leur fidélité à la nature, une nature que nous connaissons tous. Les villages hollandais, la vie paysanne, les petits villageois, les chevaux, et puis les vieilles gens en habits traditionnels, fumant la pipe, ce sont les simples motifs tirés de la nature, tandis que l'hiver, la neige, le crépuscule ou le beau temps forment le paysage qui entourent le groupe. Ensuite, nous le retrouvons au bord de la mer, une mer agitée, le vent souffle, la pluie menace, tandis que les bateaux et

---

<sup>1077</sup> « Hildebrandt ergeht sich gern in eine ruhige Landschaft oder an den Seestrand, um glückliche, fröhliche Menschen zu treffen, und diese Gemüthlichkeit seiner Gruppen ist es eben, welche seinen Bildern eine plastische Ruhe, eine wirklich harmonische Pause verleiht, die den Geist zu stillem Sinnen treibt, ihn beruhigt und beglückt. Aus diesem Grunde verweilt man gern länger vor den Bildern dieses Künstlers, man fühlt sich gehalten und weiss es dann erst wodurch, wenn man die Stimmung beobachtet und prüft, die dieselben in uns hervorriefen. » « Der Maler Eduard Hildebrandt », op. cit.

<sup>1078</sup> Le philologue et historien Leo Spitzer, qui a souligné le caractère intraduisible du concept, en a donné cette définition, valable, dit-il, pour la pensée allemande : la Stimmung est le sentiment d'unité expérimenté par l'homme face au paysage, une unité indissoluble de l'homme et de la nature. Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony : Prolegomena to an Interpretation of the Word « Stimmung »*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963, p. 5. Sur la signification du concept de Stimmung dans les sciences humaines, voir notamment Kerstin Thomas (dir.), *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Passages/Passagen, volume 33, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010.

les gréements, les filets et les harpons, les marins en blouse et les pêcheurs, de véritables hommes de la nature, rendent le tableau naturel en y ajoutant le genre et la vie<sup>1079</sup>. »

En énumérant les figures de paysans et de marins qui peuplent les paysages, en multipliant les mots composés comme *Naturtreue*, *Naturmotive*, *Naturmenschen*, l'auteur souligne le rôle des hommes dans le concept de nature, au point d'en faire l'élément fondamental, central : la nature apparaît d'abord comme un lieu animé, vivant, tandis que les éléments naturels à proprement parler, c'est-à-dire le paysage, se voient explicitement attribuer le rôle de décor, d'arrière-plan qui « entoure le groupe ». Cette évocation des tableaux de Hildebrandt contraste avec celle, plus brève, des paysages anglais au début du chapitre, uniquement composés d'éléments purement paysagers, arbres, sources et montagnes ; en cela, le texte rappelle la remarque dédaigneuse du correspondant londonien des *Dioskuren*, une dizaine d'années plus tard, selon lequel le talent des Anglais se borne à la représentation de « nature morte, ou du moins sans âme<sup>1080</sup> ». Le paysage se conçoit d'abord dans sa porosité avec la peinture de genre, de sorte que le rapport entre nature et figures est inversé puisque les personnages, de « Staffagenfiguren », ces figures décoratives qui viennent animer un paysage, deviennent les sujet centraux des tableaux. Cette conception de la peinture de paysage se retrouve dans les *Esquisses anglaises* d'Ida et Johann Georg Kohl. Les paysages anglais, selon eux, ne sont pas assez animés :

« Parmi les défauts les plus graves et indéniables du paysage anglais, on trouve l'absence de ciel clair et de *Staffage* intéressant. Où sont les scènes populaires, les fêtes et les danses paysannes, les costumes nationaux bariolés, où sont les enfants de la nature, les bergers solitaires, les maisons fleuries, devant lesquels le peintre-poète pourrait s'attarder, ravi, et que l'artiste pourrait placer au premier plan<sup>1081</sup> ?! »

---

<sup>1079</sup> « Der Reiz der Bilder liegt in der Naturtreue, in der Natur, die wir Alle kennen. Holländische Dörfer, bäurisches Leben, Dorfkinden, Pferde, dabei alte Landleute im Friesrock, die Pfeife schmauchend, diess sind die einfachen Naturmotiven während Winter und Schneewetter, Abendrothe oder ein lächelnder Tag die Gruppe als Landschaft umgibt. Dann treffen wir ihn wieder am Meeresstrande, bewegte See, Wind und Wetter wehen und drohen, während Schiffe und Takelwerk, Fang und Fischgeräthe, Schiffer in Blousen und Fischersleute, ächte Naturmenschen, dem Bilde zur Natur Genre und Leben geben. » « Der Maler Eduard Hildebrandt », dans *Das Kunstblatt*, 1848, op. cit.

<sup>1080</sup> Voir note 941.

<sup>1081</sup> « Andere wesentliche und unläugbare Uebelstände der englischen Landschaft sind der Mangel an einem klaren Himmel, so wie der an einer interessanten Staffage. Wo sind die Volksscenen, die ländlichen Feste und Tänze, die nationalen bunten Costume, wo sind die Kinder der Natur, die einsamen Hirten, die buntgeschmückten Gebäude, bei denen der malende Dichter mit Entzücken verweilen und die der Künstler in den Vordergrund stellen könnte ?! » Ida und Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 84.

Ce passage fait singulièrement écho à l'article du *Kunstblatt*, dans l'énumération des motifs, très semblables, évoquant tous une vie campagnarde idyllique et joyeuse, faite de plaisirs simples plutôt que de dur labeur, et dans la filiation suggérée entre les figures paysannes et la nature : enfants de la nature, ils font du paysage un espace essentiellement humain, et où la présence humaine, loin d'être secondaire, devrait être placée « au premier plan ». Le terme de décor, employé plus haut pour qualifier le paysage de Hildebrandt, n'est pas anodin : on retrouve ici le paysage-théâtre de la tradition classique, celle-là même qui a fait du concept de mise en scène, dans son sens le plus strict, son principe fondateur : le paysage est spatialement une scène, un espace construit, compréhensible à l'œil du spectateur, où peut se déployer l'action humaine<sup>1082</sup>.

Le concept de « Stimmung » est aussi mobilisé par Fontane dans le chapitre de son ouvrage sur la culture anglaise consacrée à la peinture de paysage. Il a encore une fois recours à la comparaison entre la peinture allemande et anglaise pour opposer les marines de Clarkson Stanfield à celles du peintre de Dusseldorf Andreas Achenbach, après avoir brièvement évoqué, on l'a vu, Théodore Gudin. Il vante la supériorité des toiles d'Achenbach, en insistant sur la supériorité de ses dernières, emplies de « Stimmung » et de « Poesie », alors qu'un paysage de Stanfield ne serait destiné qu'à orner une galerie d'art ou un intérieur, sans plus<sup>1083</sup>. Le terme « Stimmung » est donc associé à celui de « Poesie », encore plus vague lorsqu'il est employé comme une catégorie esthétique ; Fontane n'entre d'ailleurs pas dans les détails, mais s'y réfère à nouveau quelques lignes plus loin en évoquant l'impression de « Hausbackenheit und Prosa » qui se dégage, selon lui, des marines de l'Anglais. Le terme « Hausbackenheit » évoque à la fois la domesticité et la monotonie, une sorte de platitude quotidienne : le paysagiste anglais n'élèverait pas la peinture au-dessus du réel connu et ennuyeux. Fontane, filant toujours la métaphore de la littérature, associe les tableaux de Stanfield à des « poèmes de mariage » — le motif de la domesticité apparaît à nouveau — et affirme que le peintre, formé à la décoration de théâtre, ne parvient pas à réaliser de « drame ». Le début de la critique annonce d'ailleurs déjà leur description, et permet de mieux comprendre les catégories de « Stimmung » et de « Poesie » mobilisées par le critique :

<sup>1082</sup> Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 99-212.

<sup>1083</sup> Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 180. La comparaison entre Stanfield et Achenbach s'explique sans doute aussi en partie par la similitude des sujets traités : elle vient en tout cas naturellement au critique d'art français Marius Chaumelin qui en 1867 reconnaît que la *Baie de Naples* du peintre anglais est « une peinture claire, harmonieuse, spirituelle », même si elle n'a pas « la chaleur et l'éclat des vues » qu'Achenbach a réalisées du même lieu. « Les beaux-arts à l'Exposition Universelle », dans *La Revue Moderne*, 1867, p. 326.

« Il connaît la mer et a une technique brillante, mais il n'a jamais parlé avec l'esprit qui plane sur les eaux. Il n'a pas saisi toute la grandeur et la poésie de la mer ; le fait qu'il n'ait jamais essayé de peindre de tempête est peut-être caractéristique pour lui : c'est comme si son âme s'en était effrayée<sup>1084</sup>. »

La « Stimmung » et la « Poesie » de la marine, pour Fontane, est dramatique. Elle repose sur l'extraordinaire, et, plus largement, sur l'animation : celle du paysage, celle de la narration, celle du sentiment qui s'empare de l'âme du spectateur. Ces deux notions apparaissent d'ailleurs dès le début de l'article, et constituent le fondement théorique de la réflexion de Fontane :

« ... [en matière de peinture de paysage,] notre époque exige vérité et atmosphère. Si l'on suit ces critères, on ne trouve que rarement un bon paysage en Angleterre. La vérité manque souvent à l'appel, l'atmosphère presque toujours. Bien sûr, dans ce domaine, l'œil allemand est particulièrement exigeant. Nous sommes gâtés. La nature de notre peuple nous garantit presque toujours la victoire lorsque, les aspects techniques mis à part, il ne s'agit plus que d'exprimer une émotion. De même que notre poésie a une profondeur qu'on ne retrouve dans les chants d'aucun autre peuple, nos paysages auront sans doute la gloire d'avoir su exprimer une atmosphère, un sentiment, de la manière la plus vraie et la plus profonde. Nombreux sont les paysagistes anglais, parmi les plus talentueux, qui semblent ne s'être pas même efforcés d'atteindre ce qui se rapprocherait de ce romantisme allemand, tandis que d'autres y ont certes aspirés, mais n'ont en règle générale produit qu'une anomalie, une sorte de caricature<sup>1085</sup>. »

Plusieurs points méritent d'être soulignés ici. D'abord, la comparaison avec la peinture de paysage allemande fonde véritablement la réflexion de l'auteur puisqu'il la présente comme un parangon à l'aune duquel tout doit être mesuré et face auquel son équivalent anglais apparaît

---

<sup>1084</sup> « Et kennt das Meer und hat eine brillante Technik, aber er hat nie mit dem Geiste gesprochen, der über den Wassern schwebt. Die ganze Grösse und Poesie des Meeres ist ihm nicht aufgegangen ; es ist vielleicht charakteristisch für ihn, dass er nie versucht hat, das Meer im Sturm zu malen. Es ist, als ob sich seine Seele davor gefürchtet habe. » Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 180-181.

<sup>1085</sup> « Die Ansprüche, die unsre Zeit stellt, heissen : Wahrheit und Stimmung. Mit diesem Mass gemessen, gibt es in England nur ausnahmsweise das, was man bei uns eine gute Landschaft nennt. Die Wahrheit fehlt oft, die Stimmung fast immer. Die Ansprüche, die ein deutsches Auge nach dieser Seite hin erhebt, sind freilich die höchsten. Wir sind verwöhnt. Es hängt mit der Natur unseres Volkes zusammen, dass wir da, wo es sich neben dem technischen nur noch um Ausdruck einer Empfindung handelt, des Sieges nahezu gewiss sind. Wie unsre Lyrik eine Tiefe hat, die von den Liedern keines anderen Volkes erreicht wird, so wird auch voraussichtlich unseren Landschaften der Ruhm bleiben, eine Stimmung, ein Gefühl am wahrsten und tiefsten ausgedrückt zu haben. Viele der englischen Landschaftsmaler, und nicht die talentlosesten, scheinen nicht einmal bemüht gewesen zu sein, etwas ähnlichem wie diesem deutsch-romantischen Element nachzustreben, während andere zwar danach getrachtet, aber im Grossen und Ganzen eine blosse Absonderlichkeit, etwas der Karrikatur nah Verwandtes geschaffen haben. » Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 173.

dans toute sa médiocrité ; cette supériorité allemande est d'ailleurs présentée comme une vérité absolue, et générale, qui ne touche pas seulement la peinture, mais aussi la poésie. D'autre part, elle s'apparente ici clairement à une compétition entre les pays : on note l'emploi du terme « victoire ». Mais surtout, on retrouve le balancement antithétique qui structure nombre de textes allemands sur la peinture anglaise, et qui oppose le naturalisme à la fantaisie qui transformerait dans certains cas la peinture de paysage anglaise en caricature de la vraie peinture de paysage, c'est-à-dire la peinture de paysage allemande. La seconde de ces deux catégories opposées aboutit au même résultat que la première, à une absence de « Stimmung », ou plus précisément, comme Fontane l'écrit à propos de Turner, à une « Verstimmung », une disharmonie.

### **III. Les paysagistes excentriques**

Cette disharmonie est triple. Elle concerne d'abord le rapport que le paysagiste entretient avec la nature, rapport biaisé, parfois dès le début, à en croire les auteurs qui reprochent aux peintres anglais de ne pas peindre d'après le réel ; elle concerne ensuite l'esprit même de l'artiste, qui apparaît régulièrement, sous la plume des critiques, comme une figure étrange, dont l'excentricité touche parfois à la folie ; elle concerne, enfin, la perception du spectateur, dont le malaise face à certaines toiles devient, par le jeu des métaphores et jeux de mots, presque physique. Métaphores et jeux de mots sont en effet largement mobilisés dans des textes où il s'agit avant tout de renvoyer au lecteur des images simples, frappantes et parfois amusantes.

#### 1. La trahison du paysage

L'idée d'une peinture de paysage anglaise qui caricaturerait la peinture de paysage allemande fait écho à un article des *Dioskuren* : l'auteur du compte-rendu de l'Exposition Universelle de 1862 réduit Turner à un vulgaire danseur de cancan tandis que le Berlinoise Eduard Hildebrandt se livre avec ses pinceaux à un gracieux menuet<sup>1086</sup>. Mais contrairement à ce critique, Fontane n'oppose pas Turner et Hildebrandt : il les rapproche, dans la suite du

---

<sup>1086</sup> « Die internationale Kunstausstellung », dans *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 1, p. 6.

passage que nous venons de citer, où il développe sa réflexion sur la « Stimmung » dont manquerait la peinture anglaise, notamment celle de Turner, et les toiles de Hildebrandt qui constitueraient une exception parmi les paysagistes allemands, parce qu'elles s'éloigneraient par trop de la « vérité » : sans vérité, elles n'ont pas « la base saine, la possibilité d'une atmosphère ». Pas de « Stimmung » non plus dans les paysages de Turner, mais une « Verstimmung », une disharmonie provenant d'un hiatus fondamental entre le peintre et la nature. Pour rendre son argumentation plus claire, Fontane a recours à une autre comparaison, avec la poésie, cette fois : il cite, de manière d'ailleurs erronée, un vers de Goethe qu'il attribue à Ferdinand Freiligrath, « Ueber allen Wipfeln ist Ruh », « Tout est calme sur les cimes », comme un modèle où la « Stimmung » du paysage transparaîtrait de façon évidente, avant de prétendre qu'un poème du même auteur faisant entendre la plainte d'un Indien Chippewa est « stimmungslos », sans atmosphère, « un échauffement factice », en créant une vision fantaisiste, artificiellement exotique<sup>1087</sup> : en fait, aux yeux de Fontane, Freiligrath se rend coupable d'évoquer quelque chose qu'il ne connaît pas.

C'est là un reproche récurrent que les auteurs allemands adressent à certains paysagistes anglais : selon eux, ils ignorent la nature, en peignant des paysages qu'ils n'ont jamais vus. Johann Valentin Adrian écrit ainsi à propos de *La Destruction de Pompéi et d'Herculanum* de John Martin (**Figure 89**) :

« Si l'on ajoute que le peintre n'a jamais vu l'éruption du Vésuve, accompagnée d'une pluie de cendres destructrice, que son imagination fut donc laissée libre de représenter cette catastrophe naturelle, on peut en conclure avec assez de certitude que le tableau ne peut être au fond qu'un jeu exubérant avec la couleur et l'éclairage<sup>1088</sup>. »

L'ancrage dans le réel ne serait donc plus assuré, de sorte que le spectateur ne pourrait plus se projeter dans le tableau comme dans un paysage, mais serait confronté à la fantaisie débridée du peintre qui substituerait au réel, au véritable sujet de la représentation, sa propre vision. Cette dernière, sans être freinée par l'obéissance à des normes esthétiques, serait essentiellement exagérée, excessive : les peintres anglais ne connaîtraient aucune limite, et leur

<sup>1087</sup> Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 175. Freiligrath a écrit un poème sur les Indiens. Sur les citations plus ou moins fiables de ce passage, voir Edgar Gross (éd.), Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*, Volume 23, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1959, p. 258.

<sup>1088</sup> « Nimmt man doch hinzu, daß der Ausbruch des Vesuvus, von einem zerstörenden Aschenregen begleitet, nie vom Maler gesehen worden ist, mithin die Darstellung des Naturereignisses selbst ganz seiner Phantasie überlassen blieb : so lässt sich wohl mit einiger Sicherheit schliessen, dass das ganze Gemälde in der Hauptsache nur ein üppiges Spiel mit Farbe und Beleuchtung seyn kann. » Johann Valentin Adrian, « Ausstellung der königlichen Akademie zu London », dans *Das Kunstblatt*, 1822, Nr. 60, p. 238.

regard agirait comme un miroir déformant, représentant un seul élément naturel au détriment des autres et de manière exagérée. Dans le cas de John Martin, cette accusation, qui apparaît d'ailleurs aussi sous la plume de critiques anglais, ignore le travail de reconstitution archéologique et géologique du peintre, qui témoigne dans ses tableaux du goût de la société anglaise de l'époque pour l'histoire naturelle et les fossiles<sup>1089</sup>.

Le plus acharné des caricaturistes serait Turner. Les commentateurs allemands, pour insister sur la manière dont il se concentre sur la représentation de la lumière, rapportent volontiers l'anecdote selon laquelle l'ami du peintre, le sculpteur Francis Chantrey, en visite chez Turner par une matinée glaciale, aurait tendu les mains vers le tableau comme pour se réchauffer devant une cheminée. On la retrouve par exemple dans la nécrologie que le *Deutsches Kunstblatt* consacre au peintre en 1852<sup>1090</sup>, et dans le *Conversationslexikon für bildende Kunst*<sup>1091</sup> paru à la même époque. Cette anecdote, largement diffusée en Angleterre, apparaît dans la plupart des biographies de Turner comme l'histoire du « Sun Fire Office » — Chantrey aurait demandé au peintre, par plaisanterie, s'il avait reçu une commande de la part de ce bureau imaginaire. Elle est connue en Europe, et apparaît aussi régulièrement dans les textes français<sup>1092</sup>. On retrouve une anecdote semblable, et tout aussi connue, dans les textes consacrés au rival de Turner, Constable, dont son confrère Johann Heinrich Füssli aurait dit que ses tableaux l'incitaient à prendre son paletot et son parapluie avant de sortir. L'histoire est semble-t-il connue du peintre lui-même, cité par son ami Charles Robert Leslie dans la biographie qu'il lui consacre<sup>1093</sup> ; elle circule déjà dans la presse anglaise avant la mort de l'artiste et est reprise, grâce à la traduction des articles, dans les discours allemands<sup>1094</sup>. L'utilisation de ces deux anecdotes parfaitement symétriques, fondées dans les deux cas sur le mot d'esprit d'un confrère soulignant de façon caricaturale les caractéristiques des paysages, n'est pas spécifique à la critique allemande ; mais cette dernière, au moins dans le cas de Constable, en reste à cette vision volontairement caricaturale, de sorte que son œuvre est réduite

<sup>1089</sup> Voir à ce sujet Hubertus Kohle, « Katastrophe als Strategie und Wunsch. Englische und deutsche Landschaftsmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts », dans Jürgen Schläder (dir.), *AngstBilderSchauLust. Katastrophenerfahrungen in Kunst, Musik und Theater*, Berlin, Henschel, 2007, p. 125-146, ici p. 131 et suivantes.

<sup>1090</sup> *Deutsches Kunstblatt*, 1852, Nr. 3, p. 27.

<sup>1091</sup> Friedrich Faber, *Conversationslexikon für bildende Kunst*, volume 5, Leipzig, Rengersche Buchhandlung, 1850, p. 683.

<sup>1092</sup> Voir par exemple W. Bürger [Théophile Thoré], *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole anglaise*, Paris, Jules Renouard, 1863, p. 170.

<sup>1093</sup> Charles Robert Leslie, *Memoirs of the life of John Constable, esq., R.A., composed chiefly of his letters*, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1845, p. 109.

<sup>1094</sup> Voir par exemple Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 316 ; « Kunstausstellungen zu London im Jahre 1832 », dans *Das Kunstblatt*, 1833, Nr. 7, p. 27 ; *Conversationslexikon für bildende Kunst*, op. cit., p. 652.



à la représentation exclusive de la pluie. Passavant, lapidaire, parle de lui comme de quelqu'un qui « aime particulièrement représenter des averses<sup>1095</sup> » ; en 1858, Anton Springer reprend la même formule : « Constable s'est spécialisé dans les averses<sup>1096</sup> ». En cela, les critiques se concentrent exclusivement sur l'apparence du tableau, son motif en tant que réalité météorologique, sans s'interroger sur sa signification profonde, la correspondance toute romantique entre la nature et les sentiments du peintre, le sentiment moral et religieux qui traverse son œuvre<sup>1097</sup>. Le peintre présenterait donc une vision déformée de la nature, qui deviendrait, par le prisme de son regard obsessionnel, excessivement pluvieuse ou, dans le cas de Turner excessivement lumineuse. L'excès caractériserait aussi les tableaux que le comte Raczyński range dans la catégorie « Genre et compositions exclusivement anglais », qui rassemble les tableaux de Turner, John Martin, David Roberts et Francis Danby :

« Vous voyez en Angleterre beaucoup de gravures ou de lithographies qui représentent des sujets architectoniques ou des paysages d'une richesse étourdissante ; des espaces que l'œil ne peut mesurer ; un mouvement que l'imagination a peine à saisir ; des effets de nuit où tout est plongé dans l'obscurité, ou bien des effets de lumière où la clarté vous empêche de voir. Ces sortes de sujets sont particuliers aux quatre artistes que je viens de nommer, à leurs élèves ou à leurs imitateurs<sup>1098</sup>. »

Ces paysages sont placés sous le signe de l'hyperbole, et, littéralement, de la démesure : tout y serait extrême, de sorte que le spectateur, dépassé par la représentation, serait incapable de la saisir visuellement ou intellectuellement. Les toiles de John Martin suscitent exactement la même réaction chez Johann Valentin Adrian, qui critique ses visions gigantesques où le peintre accumulerait frénétiquement les objets, édifices, nuages ou montagnes :

« Dans l'ensemble, les tableaux de M. Martin ne sont pas dénués de mérite : il étudie la nature, mais

In vitium ducit culpae fuga<sup>1099</sup>.

<sup>1095</sup> « Er gefällt sich besonders darin, Landschaften mit Regenschauer darzustellen. » Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 316.

<sup>1096</sup> « Constable hat sich [...] in eine Specialität (Regenschauer) hineingelebt. » Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 302.

<sup>1097</sup> Pierre Wat analyse ainsi la manière dont le peintre fait du rien, c'est-à-dire de la représentation d'une nature modeste, non pittoresque, l'espace où se manifeste le divin. Pierre Wat, *Constable entre ciel et terre*, op. cit., p. 12 et suivantes ; pour une étude détaillée du rapport entre histoire naturelle et sacré dans l'œuvre du peintre, *Constable*, op. cit., p. 174 et suivantes. Paradoxalement, les critiques allemands cités n'ont pu ou voulu voir que le « rien », restant cantonnés à une vision purement matérielle de cette peinture.

<sup>1098</sup> Athanase Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 506.

<sup>1099</sup> « Si l'art manque, la peur d'un défaut jette dans un vice. » Horace, *Art poétique*, dans *Œuvres d'Horace. Traduction nouvelle de Leconte de Lisle*, Tome 1, Paris, Alphonse Lemerre, 1887, p. 233.

Les effets auxquels la nature atteint par de simples moyens ne lui suffisent pas ; il veut la surpasser, il veut donner plus qu'elle ne donne, ou que ses motifs ne le rendent nécessaire ou possible. Ses groupes se divisent en d'autres groupes jusqu'à l'infini, son paysage se déploie jusqu'à perte de vue. (...) Il pense que si une rangée de collines fait bon effet, une deuxième rangée, et des nuages entre les deux feraient un meilleur effet encore<sup>1100</sup>. »

Le paysagiste se transformerait ici en figure de l'hybris, en artiste démiurgique s'arrogeant le droit de remodeler la nature à son gré, de créer un spectacle littéralement plus grand que nature. L'erreur des tableaux de John Martin, poursuit Adrian, résiderait justement dans cet orgueilleux désir de dépassement : « l'art a enfilé ses bottes de sept lieues et pense qu'il est possible de détrôner la nature<sup>1101</sup>... »

Outre les motifs choisis par les peintres de manière apparemment obsessionnelle, la faute incomberait aux caractéristiques de la peinture anglaise évoquées plus haut : une utilisation généreuse de la couleur, en termes d'intensité et de contrastes chromatiques et, dans le cas des peintres actifs à la fin du XVIII<sup>e</sup> et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècles, de matière. La couleur et la touche des tableaux anglais suscitent régulièrement l'incompréhension des commentateurs, l'incapacité à reconnaître ce qui est représenté. A nouveau, c'est Turner qui perturbe le plus souvent les auteurs allemands, qui rejoignent en cela l'incompréhension générale, à la fois en Europe et dans son propre pays, devant l'œuvre de la maturité du paysagiste, mais il n'est pas le seul : le spectateur dérouté par l'accumulation des taches de couleurs des tableaux anglais est souvent ramené au caractère purement concret de la toile, c'est-à-dire à la peinture non pas en tant que médium, mais en tant que matière. Plusieurs auteurs insistent ainsi sur la matérialité des peintures, comme Raczyński, perplexe devant les paysages de Constable, qui décrit « ces épaisses taches de couleurs crues et discordantes », en particulier « le blanc ou le jaune le plus pur à côté du vert-de-gris et du cinabre », que le peintre anglais a « appliqués à la spatule<sup>1102</sup> ». Avec l'honnêteté et le sens de la nuance qui le caractérise, il reconnaît cependant que Constable a réussi « à reproduire la scintillation [sic] des rayons du soleil sur les arbres mouillés par la pluie, ou la fraîcheur d'un paysage sur lequel

<sup>1100</sup> « Im Allgemeinen sind Herrn Martins Gemälde nicht ohne alles Verdienst : er studiert die Natur ; aber In vitium ducit culpae fuga.

Er hat an den Effekten, welche die Natur mit einfachen Hülfsmitteln erreicht, nicht genug ; er will sie überbieten, er will mehr geben als sie gibt, oder als sein Gegenstand fordert oder zulässt. Seine Gruppen theilen sich bis in's Unendliche wieder in Gruppen, seine Scenerie breitet sich bis in das Unabsehbare aus ; [...] Er meint, wenn eine Reihe luftiger Hügel sich gut ausnehme, so müsse eine zweite Reihe von Hügeln über den ersten, und Wolken zwischen beiden sich noch besser ausnehmen. » Johann Valentin Adrian, *Bilder aus England*, op. cit., p. 242-243.

<sup>1101</sup> « Kurz, der Fehler aller dieser Gemälde ist, dass [...] die Kunst hier ihre Siebenmeilen-Stiefel anzieht und es für möglich hält, der Natur den Vorrang abzulaufen... » *Ibid.*, p. 244.

<sup>1102</sup> Athanase Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 489.

un orage vient de passer, le brillant d'une eau limpide, ou l'écume des cascades<sup>1103</sup>. » Les exemples qu'il choisit pour mettre en avant la qualité réaliste des paysages montrent qu'il a parfaitement compris la conception que Constable avait de sa peinture, et son étude constante des éléments fugitifs et changeants d'un paysage<sup>1104</sup>. Mais il finit par conclure que les tableaux de l'artiste anglais, pour la plupart, « blessent le goût », et même que l'un d'entre eux « ressemble à une palette sur laquelle le peintre n'aurait pas depuis longtemps renouvelé les couleurs qui s'y trouveraient dans la confusion la plus grande<sup>1105</sup>. » Le motif de la palette est également utilisé, quelques années plus tard, par l'écrivaine et voyageuse Ida von Hahn-Hahn, qui se remémore dans le récit de son voyage en Angleterre, écrit en 1849, les tableaux de Turner vus à la National Gallery et évoque « une palette, sur laquelle toutes les couleurs sont mélangées<sup>1106</sup>. » Dans son propre *Journal de voyage*, publié en 1862, l'écrivaine Fanny Lewald emploie une formule similaire : « Point de figure, point de contour, mais une mixture colorée, comme lorsque les peintres nettoient leur palette<sup>1107</sup> ». La matérialité du geste de l'artiste, son extrême visibilité sur la toile conduiraient donc, paradoxalement, à sa disparition, tandis que l'activité de l'artiste est quasiment rabaisée, tant elle semble concrète et salissante, à celle de l'artisan. Si le peintre naturaliste est réduit au rang de simple copiste, de technicien du paysage, le peintre fantaisiste, lui, devient dans les discours allemands un vulgaire « barbouilleur », pour reprendre une formule d'un critique des *Dioskuren* pour désigner Turner<sup>1108</sup>.

## 2. Peinture et folie

Ainsi donc, pour reprendre l'expression de N.P., le critique des *Dioskuren* en 1856, « l'imitation servile de la nature » alternerait avec des « excentricités contre-nature<sup>1109</sup> ». Cette formule, dont la violence renvoie au contexte éditorial dont elle est issue, est surtout

---

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>1104</sup> C'est ce qui constitue, pour Constable, l'inépuisable variété du paysage, dont le motif importe tout compte fait assez peu : point n'est besoin de varier les sujets pour intéresser les spectateurs. Voir notamment Pierre Wat, *Constable, entre ciel et terre*, op. cit., p. 7 et suivantes.

<sup>1105</sup> Athanase Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 490.

<sup>1106</sup> « Eine Palette, auf der alle Farben durcheinander gemischt waren ». Ida Gräfin von Hahn-Hahn, *Meine Reise nach England*, édité par B. Goldmann, Mayence, v. Hase & Koehler, 1981, p. 93.

<sup>1107</sup> « Nicht eine Figur, nicht ein Umriss, sondern eine Farbmischung, wie sie entsteht, wenn die Maler beim Reinigen der Palette die Farben durch einander wirren. » Fanny Lewald, *England und Schottland. Reisetagebuch*, op. cit., p. 142.

<sup>1108</sup> Le terme employé est « Klexer ». « Die internationale Kunstausstellung. IX. Nachtrag zu den Engländern », *Die Dioskuren*, 1862, Nr. 43, p. 336.

<sup>1109</sup> « ...die naturwidrigsten Excentrizitäten einerseits und die sklavische Naturnachahmung andererseits... », N.P., « London. Im Juli », dans *Die Dioskuren*, 1856, Nr. 8, p. 76.

intéressante pour son emploi d'une notion essentielle dans les discours allemands sur la peinture anglaise, celle d'excentricité.

De fait, les peintres anglais sont bien souvent présentés comme des personnalités « excentriques » ou « étranges ». Le vocabulaire employé pour évoquer les peintres et les tableaux se prête d'ailleurs à des glissements de sens et des dérivations qui transforment en bizarrerie l'individualisme dont les commentateurs font un trait de caractère anglais : la « fantaisie » relève, lorsqu'elle est poussée à l'extrême, du « fantastique », donc de l'anormal, et un peintre « original » peut devenir « un original » tout court, un peintre « extravagant » comme ceux que Passavant passe en revue après sa visite de l'exposition de la Royal Academy : Constable, Danby, et surtout Turner<sup>1110</sup>.

Selon la sévérité et la verve des auteurs, l'étrangeté de ce dernier est tantôt considérée comme une simple excentricité, tantôt comme de la folie. Theodor Fontane emploie pour analyser son œuvre un vocabulaire quasiment médical. Contrairement à d'autres auteurs, on a vu qu'il rapprochait Turner d'Eduard Hildebrandt, pour leur reprocher la poursuite exclusive d'une « marotte », terme qu'il répète à trois reprises ; Turner, ce « génie devenu à force de contradictions toujours plus excentrique, obéissant à ses marottes », rechercherait moins les atmosphères qu'il ne suivrait des « idées subites » qu'il « enfile aux paysages qui l'occupent à la manière d'une camisole de force<sup>1111</sup>. » On entre ici dans l'univers malsain de l'asile de fous.

L'emploi d'un tel vocabulaire, en ce qui concerne Turner, n'est pas réservé aux critiques allemands. En effet, la folie supposée du paysagiste anglais est souvent discutée dans les revues anglaises<sup>1112</sup>. On retrouve d'ailleurs les échos de l'incompréhension des critiques anglais face à ce qu'ils considèrent comme les produits d'un esprit égaré dans la presse allemande, ainsi en 1839, lorsque le *Kunstblatt* traduit *in extenso* un article sans doute écrit par Anna Jameson et paru un an plus tôt dans les *Monthly Chronicles* : l'historienne de l'art y déclare qu'elle évite de parler de Turner depuis qu'il « est devenu fou », saisi d'une « démence prismatique incurable<sup>1113</sup> ».

---

<sup>1110</sup> Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 316.

<sup>1111</sup> « Der bedeutendste unter den britischen Landschaftern dieses Jahrhunderts war ein marottenhaftes und durch Widerspruch immer excentrischer gewordenes Genie. Er hatte weniger Stimmungen, als Einfälle, und zog diese Einfälle den Landschaftsbildern, die ihn beschäftigten, wie eine Zwangsjacke an. » Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 174.

<sup>1112</sup> Judith L. Fisher, « Magnificent or mad ? 19th Century Periodicals and the paintings of J. M. W. Turner », *Victorian Periodicals Review*, volume 29, Nr. 3 (Automne 1996), p. 242-260.

<sup>1113</sup> « Turner [...] ist [...] wahnsinnig geworden. Seit er von dieser unheilbaren, prismatischen Tollheit befallen ist, haben wir vermieden, von ihm zu sprechen... » « Ausstellung der königlichen Akademie zu London 1838 », dans *Das Kunstblatt*, 1839, Nr. 29, p. 116.

Turner est un cas à part en Angleterre. Mais sur le continent, il n'est pas le seul concerné par l'utilisation d'un tel champ lexical ; plusieurs critiques allemands l'emploient pour désigner l'ensemble des paysagistes anglais. C'est le cas des Kohl, qui, après avoir exprimé les habituelles critiques face aux « prismes colorés » des peintures de Turner, poursuivent :

« Ils ne nous intéressent que comme les manifestations les plus éclatantes d'une maladie propre à l'ensemble de l'école de peinture anglaise, comme les divagations les plus téméraires sur les fausses routes où les peintres anglais ont coutume de se fourvoyer<sup>1114</sup>. »

Ici, bien sûr, la maladie est utilisée comme une métaphore, tandis que la santé psychique de Turner, puis sa santé physique, en l'occurrence oculaire, fait véritablement l'objet d'interrogations de son vivant puis après sa mort<sup>1115</sup>. Mais ce vocabulaire est symptomatique de la perception d'une peinture si étrange pour les spectateurs allemands qu'elle semble malsaine, dangereuse — et capable de contaminer non seulement les peintres, mais aussi les critiques : les Kohl, exaspérés, on l'a vu, par les écrits peu nuancés de Ruskin, déclarent qu'il s'agit d'une « production littéraire pour maison de fous », emplie de raisonnements « intéressants mais insensés<sup>1116</sup> ». La santé mentale des spectateurs trop enthousiastes est également mise en doute : Ida von Hahn-Hahn traite les défenseurs de Turner de « fanatiques », car elle estime que « l'admiration de l'excentricité est impensable sans fanatisme<sup>1117</sup>. »

Une quinzaine d'années plus tôt, tout comme les Kohl, Johann Valentin Adrian est choqué par les couleurs vives et l'absence de fini des peintures qu'il découvre aux murs des expositions londoniennes de 1831. Dans le compte-rendu qu'il rédige pour le *Kunstblatt*, il englobe dans la même réprobation l'ensemble des paysagistes anglais. A nouveau, c'est la disparition de la nature qui constitue l'un des principaux griefs. Les peintres anglais ne réaliseraient plus que des peintures « contre-nature », parce qu'elles montreraient une nature

---

<sup>1114</sup> « Sie interessiren uns nur als die eclatantesten Ausbrüche einer Krankheit, welche der ganzen englischen Malerschule eigen ist, als die kühnsten Abschweifungen vom geraden Wege in der Richtung, in welcher alle Engländer sich zu verirren geneigt sind. » Ida und Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 89.

<sup>1115</sup> A la fin du siècle, l'ophtalmologue allemand Richard Liebreich, qui effectue une partie de sa carrière à Londres, consacre même un essai à ce qu'il estime être un défaut de vision chez Turner et Mulready. Richard Liebreich, *Turner and Mulready : the effect of certain faults of vision on painting with especial reference to their works. The real and ideal in portraiture. The deterioration of oil paintings*, Londres, J. & A. Churchill, 1888.

<sup>1116</sup> La rubrique s'intitule « Ein literarisches Tollhäslerprodukt ». Ida und Johann Georg Kohl, *Englische Skizzen*, volume 2, op. cit., p. 92.

<sup>1117</sup> « Bewunderung des Exzentrischen ist ohne Fanatismus nicht denkbar. » Ida Gräfin von Hahn-Hahn, *Meine Reise nach England*, op. cit., p. 93.

malade, une nature prise de folie. La déformation de la représentation serait le symptôme de celle de l'esprit qui la réalise, et le paysage le produit d'une hallucination :

« Je ne dis pas que les paysages ne nous montrent jamais la nature ; mais c'est la nature prise de crampes, ce qui sans doute est très utile pour attirer la foule de ceux qui s'esbaudissent de couleurs si extraordinaires, pour "faire sensation". Quelques-unes de ces productions contre-nature sont certainement puissantes, mais elles donnent plutôt une impression de maladie que de santé, tout comme la force musculaire d'un fou surpasse de beaucoup celle d'un homme de la même force en pleine santé<sup>1118</sup>. »

Cette impression de maladie n'est d'ailleurs pas sans conséquences sur le spectateur : Adrian insiste à plusieurs reprises sur le malaise physique que provoquerait la contemplation des tableaux de John Martin, provoqué par les couleurs si vives que les yeux en seraient blessés, ou les efforts à fournir pour apercevoir les montagnes entassées dans le ciel jusqu'à devenir invisibles, de sorte que, à en croire une spirituelle Anglaise citée par l'érudit, on finit par avoir mal à la nuque<sup>1119</sup>.

Si l'audace chromatique des paysagistes anglais est pour beaucoup dans le diagnostic que les critiques allemands établissent à leur égard, elle choque également certains critiques français, qui emploient eux aussi le champ lexical de la folie pour évoquer la peinture anglaise : c'est le cas d'Ernest Chesneau en 1864, médusé devant la nouvelle école anglaise conduite par les préraphaélites, qu'il décrit comme « une cacographie aveuglante, un tapage de couleurs assourdissants », avec « des tons francs mis côte à côte dans une barbarie sans exemples, des bleus et des verts, des violets et des jaunes, du rouge et du rose, placés au hasard le plus souvent. » La juxtaposition des couleurs complémentaires briserait l'harmonie de la nature, les objets n'étant plus reliés les uns aux autres par les nuances chromatiques qui font défaut sur ces toiles, de sorte qu'on découvre « un visage balafré, coupé en deux parties égales, ou un terrain rose et un rocher vert<sup>1120</sup>. » On voit que la violence chromatique provoque chez le spectateur, rendu aveugle et sourd, le même déplaisir physique que Johann Valentin Adrian décrivait devant les tableaux de John Martin. Elle apparaît sous la plume de Chesneau comme

---

<sup>1118</sup> « Damit soll nicht gesagt seyn, die Landschaften zeigten uns nie die Natur ; es ist aber die Natur in Krämpfen, was ohne Zweifel ganz gut ist, um die Leute in Scharen herbeizuziehen, die ein solches Farbenwunder anstaunen, um "Sensation" zu machen. Einige dieser unnatürlichen Hervorbringungen mögen wohl von Kraft zeugen, allein sie deuten eher auf Krankheit als auf Gesundheit, wie die Muskelkraft eines Wahnsinnigen die eines gleich kräftigen Mannes in vollkommener Gesundheit bey weitem übertrifft. » « Oeffentliche Kunstausstellungen zu London im Jahr 1831 », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 89, p. 354.

<sup>1119</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>1120</sup> Ernest Chesneau, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier & Cie, p. 75.

un symptôme, et en même temps une sublimation de la folie des jeunes peintres anglais. A l'en croire, ces derniers, « s'ils ne sont pas fous, le deviennent, et mettent dans leurs tableaux la folie qui les gênerait dans la vie ; ils considèrent la folie comme une soupape de sûreté pour leur raison<sup>1121</sup>. » Cette folie, à nouveau, semble contagieuse, et s'emparer du critique, car Chesneau conclut son paragraphe en exposant « l'hallucination » que lui a laissée « ces peintres étranges » :

« Peut-être cesserons-nous enfin de les voir debout au milieu d'une immense palette chargées des innombrables tons de l'arc-en-ciel, décomposés et mis en vessie, et eux se baissant, se relevant, puisant ici et là, tachant leur toile avec une sauvage énergie, et se reprenant, recommençant toujours, ajoutant de nouveaux tons aux tons déjà posés, vidant, crevant leurs vessies à qui mieux mieux, et tombant enfin, couverts de sueur, morts de fatigue, à tout jamais épuisés de ce gigantesque et ridicule *steeple-chase* aux couleurs<sup>1122</sup>. »

Cette description échevelée, qui vise à frapper l'esprit des lecteurs, matérialise la folie des peintres en donnant à voir sa manifestation physique, corporelle : c'est une transe qui semble s'emparer d'eux et transformer le geste artistique en une danse frénétique, dont la répétition obsessionnelle, là encore, rappelle le reproche des critiques allemands face à des paysagistes partisans de l'accumulation excessive. Sous la plume de Chesneau, les peintres anglais perdent leur dignité d'artistes, leur activité devenant basement corporelle, un sport (on note à nouveau l'emploi, dont on a relevé la fréquence, d'une métaphore métonymique) qui les fait transpirer, tandis que l'évocation des vessies de porc, utilisées pour contenir les couleurs avant l'invention du tube de peinture, vient renforcer la trivialité de la scène et son caractère malsain : la peinture anglaise rendrait malade, elle épuiserait le corps comme l'esprit. Elle éloignerait aussi les artistes du monde civilisé : les contrastes de couleurs, selon Chesneau, sont traités avec « une barbarie sans exemple » et les peintres sont présentés comme des sauvages, qui ne raisonnent plus mais agissent de manière instinctive, purement corporelle.

Si Ernest Chesneau développe son discours sur la folie des peintres anglais face aux tableaux, en le fondant sur une analyse de la couleur, Thoré-Bürger, dans son article sur le peintre américain Benjamin West, est plus lapidaire :

---

<sup>1121</sup> *Ibid.*

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

« Ah ! Les peintres anglais de ce temps-là étaient d'autres excentriques que l'honnête auteur de la *Mort du Général Wolfe*. Le Yankee représenta pour eux un certain bon sens — le calme, pendant que tous les autres, sauf Reynolds, étaient tous plus ou moins maniaques : Gainsborough lui-même était assez fantasque. Il y en avait de fous aux trois quarts, comme James Barry ou George Morland ; quelques-uns même tout à fait, comme William Blake le visionnaire<sup>1123</sup>. »

La recherche d'un effet stylistique est visible, l'auteur déployant tout un florilège lexical autour des différentes nuances de la folie. Thoré-Bürger semble tout bonnement faire le constat d'une folie généralisée, tous genres et styles confondus ; l'audace chromatique des artistes n'est ici pas en cause. Il ne prend pas la peine d'étayer son jugement, mais pense sans doute moins à l'œuvre des peintres qu'à leur biographie, celle d'un George Morland mort alcoolique, par exemple, ou d'un James Barry irascible. L'histoire de l'art, encore largement tributaire de la tradition vasarienne, fait la part belle aux anecdotes mettant en valeur les traits saillants de la personnalité des artistes, et le discours, si répandu en Europe, sur la folie de Turner, se fonde aussi sur la circulation de plusieurs anecdotes qui mettent en scène l'étrangeté du personnage. A sa mort en 1851, les nécrologies publiées dans les revues allemandes et françaises font resurgir ces histoires, évoquant la misanthropie qui l'aurait poussé à vivre ses dernières années sous un nom d'emprunt à Chelsea, son avarice proverbiale, la grossièreté étrange de ses manières. Plusieurs revues dédiées au divertissement familial et aux feuilletons publient également l'une ou l'autre de ces anecdotes, dans de courts articles intitulés « Singularités du peintre Turner », au sein d'une rubrique rassemblant pêle-mêle des histoires drôles ou étranges, pouvant piquer la curiosité du lecteur<sup>1124</sup>. Ici, l'œuvre n'a pas vraiment d'importance ; le peintre, lui, détaché de ses tableaux, que les lecteurs de ces revues ne connaissent peut-être pas, devient une sorte de personnage romanesque, intéressant non pour son talent mais pour sa bizarrerie. L'intérêt pour ces histoires perdure bien après la disparition du peintre : en 1866, la revue *Über Land und Meer* publie ainsi un long article sur la vie de Turner dans le cadre d'une série de biographies d'artistes. Le texte consiste en un florilège d'anecdotes qui s'attachent non seulement à décrire la bizarrerie de Turner et sa cupidité, qui l'aurait poussé à revenir sans cesse sur le prix fixé pour un tableau, ou à faire payer à un commanditaire la voiture ayant servi à transporter un tableau jusqu'à sa maison, mais aussi celle de son père, barbier n'hésitant pas à réclamer à un ami à qui il avait fait la barbe un demi-

<sup>1123</sup> W. Bürger [Théophile Thoré], *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole anglaise*, op. cit, p. 78.

<sup>1124</sup> Voir par exemple « Miszellen. Eigenheiten des Malers Turner », dans *Der Erzähler. Ein Unterhaltungsblatt*, 1852, Nr. 14, p. 55.



penny supplémentaire pour le prix du savon<sup>1125</sup>. Ces histoires sont accompagnées de reproductions de tableaux de Turner et d'une illustration le représentant devant son chevalet, la palette à la main, travaillant à une vue de Venise<sup>1126</sup>. Le lecteur allemand feuilletant la revue a ainsi la vision d'un homme corpulent, décoiffé, esquissant un sourire narquois, un grand mouchoir à pois déformant la poche de sa redingote (**Figure 90**) : un homme négligé dans sa mise, peu soucieux de plaire, une figure excentrique, donc, bien loin des autres figures d'artistes représentés dans la revue : on trouve la même année les portraits de Gustave Doré et de Greuze, qui eux n'arborent ni sourire narquois ni mouchoir à pois (**Figures 91 et 92**)<sup>1127</sup>. Cette illustration reproduit en fait un portrait humoristique de Turner par le peintre John Gilbert. Le portrait, qui a été gravé en 1862<sup>1128</sup>, est largement reproduit, notamment dans les biographies anglaises du peintre<sup>1129</sup>, et contribue à diffuser l'image d'un individu à tout le moins atypique, incarnant, littéralement, l'étrangeté de son art.

### 3. Un lieu commun du discours sur l'anglicité

Au-delà de la fascination européenne pour la figure étrange de Turner, qui est, on l'a dit, un cas à part, la récurrence des discours sur l'excentricité ou la folie des peintres anglais ne peut se comprendre que si on la réinscrit dans discours plus large sur l'Angleterre et l'anglicité. En effet, c'est un élément constitutif du discours sur l'identité anglaise, tel qu'il s'élabore sur le continent, mais aussi et avant tout en Angleterre. Comme l'ont montré Sophie Aymes et Laurent Mellet dans les actes d'un colloque que l'Université de Bordeaux a consacré à la notion en 2007, l'excentricité apparaît comme un trait de caractère typiquement anglais, depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la période contemporaine<sup>1130</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, elle s'inscrit parfaitement dans le discours essentialiste évoqué plus haut, liant fortement l'identité culturelle et nationale au climat et à la géographie : l'excentricité anglaise est, au sens propre du terme, d'abord géographique. Elle apparaît donc régulièrement dans des ouvrages anglais qui

<sup>1125</sup> G. Aschlin, « Malerbiographien. X. J. M. W. Turner », *Über Land und Meer. Allgemeine illustrierte Zeitung*, 1866, Nr. 30, p. 475-477 et Nr. 31, p. 491-492, ici p. 477.

<sup>1126</sup> *Ibid.*

<sup>1127</sup> *Über Land und Meer. Allgemeine illustrierte Zeitung*, 1866, Nr. 35, p. 549 et Nr. 27, p. 421.

<sup>1128</sup> Voir William Thornbury, *The Life of J. M. W. Turner*, Londres, Hurst and Blackett, 1862, p. 320.

<sup>1129</sup> Voir par exemple William Cosmo Monkhouse, *Turner*, New York, Scribner and Welford, Londres, Sampson Low, Marson, Searle & Rivington, 1879, frontispice.

<sup>1130</sup> En 2004, Peter Ackroyd convoque encore la notion dans un ouvrage consacré aux origines de l'imagination anglaise. Peter Ackroyd, *Albion : the Origins of the English imagination*, Londres, Vintage, 2004, p. 336. Pour une synthèse bibliographique et théorique, voir Sophie Aymes-Stokes et Laurent Mellet, « Introduction », dans Sophie Aymes-Stokes et Laurent Mellet (dir.), *In and Out : Eccentricity in Britain*, Newcastle upon Tynes, Cambridge Scholar Publishing, 2010, p. 1-29.

répertorient par exemple leurs excentriques nationaux<sup>1131</sup>, mais aussi sous la plume d'écrivains français ou allemands : à Paris, l'excentricité anglaise est à la mode dans les premières décennies du siècle<sup>1132</sup>, et, en Allemagne, elle apparaît dans des textes concernant des sujets divers et variés comme le comportement bizarre d'un randonneur ou la mauvaise éducation d'un poète bougon<sup>1133</sup>.

C'est donc un lieu commun, et les critiques d'art allemands sont prompts à s'y référer pour expliquer leur étonnement ou leur malaise, en expliquant la bizarrerie qu'ils ont sous les yeux par son appartenance nationale. Gustav Friedrich Waagen explique ainsi dans la version anglaise et remaniée de son étude sur les collections britanniques que la demeure de l'architecte John Sloane, qui accueille sa collection très éclectique et a été transformée en musée de son vivant, provoque, « à cause de ce mélange arbitraire d'objets hétérogènes, quelque chose de l'effet déplaisant d'un rêve fiévreux » malgré son « charme pittoresque, fantastique » et conclut poliment en soulignant que cette collection est « très remarquable » comme « un splendide exemple de l'excentricité anglaise, que peut seule réaliser l'union de la richesse et des manières de penser anglaises<sup>1134</sup>... » John Soane est aussi qualifié d'excentrique par ses compatriotes<sup>1135</sup>. Mais le commentaire de Waagen est doublement intéressant. D'une part, la comparaison qu'il emploie pour qualifier le malaise ressenti dans le musée associe à nouveau l'art anglais, ici la manière dont les différentes œuvres sont rassemblées et présentées, au domaine de la maladie et de la déraison. D'autre part, c'est encore une fois l'association d'éléments juxtaposés les uns à côté des autres en dépit de leur différence qui provoque le malaise du commentateur, comme les contrastes chromatiques des tableaux.

De l'excentricité à la folie, il semble donc n'y avoir qu'un pas ; mais au-delà de la perplexité, voire du malaise réel que les œuvres ou les collections anglaises peuvent faire naître chez les spectateurs allemands, il faut replacer ce champ lexical dans un contexte littéraire global ; la catégorie de l'excentricité est avant tout un lieu commun permettant aux auteurs de

---

<sup>1131</sup> Parmi les publications anglaises sur l'excentricité, voir en particulier John Timles, *English Eccentrics and Eccentricities*, 2 volumes, Londres, Richard Bentley, 1866.

<sup>1132</sup> Voir à ce sujet Miranda Gil, *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, 2009, Oxford University Press, 2009, notamment p. 33 et suivantes.

<sup>1133</sup> Voir par exemple J. Chotzner, « Ein modernes englisches Urtheil über Heinrich Heine », dans *Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, 1890, Nr. 7, p. 100.

<sup>1134</sup> « ... I observe that the whole, notwithstanding the picturesque, fantastic charm, which cannot be denied, has, in consequence of this arbitrary mixture of heterogeneous objects, something of the unpleasant effect of a feverish dream. As a splendid example of English eccentricity, which can be realised only by the union of English wealth and English modes of thinking, it is very remarkable... » Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain : being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated MSS*, volume 1, op. cit., p. 321.

<sup>1135</sup> De fait, c'est un des excentriques de John Timles. Voir John Timles, *English Eccentrics and Eccentricities*, op. cit., volume 2, p. 222 et suivantes.

développer commodément un discours compréhensible, car reposant justement sur des motifs connus, à propos de la peinture anglaise.

#### IV. Le paysage classique : Augustus Callcott et Clarkson Stanfield

Naturalistes plats, fantaisistes excentriques : il semble que chaque tendance de la peinture de paysage anglaise provoque son lot de critiques de la part des commentateurs allemands. Il est cependant deux peintres qui font l'objet d'une approbation quasiment sans réserve : il s'agit d'Augustus Callcott et de Clarkson Stanfield, tous deux membres de la Royal Academy, et très populaires en Angleterre. Cette popularité les suit en Allemagne, où les critiques, dans l'ensemble, ne tarissent pas d'éloges à leur propos : même Heinrich Merz concède que l'œuvre de Callcott mérite que l'on s'y intéresse de plus près<sup>1136</sup>, tandis qu'Anton Springer s'extasie devant celle de Stanfield, capable de représenter avec le même talent aussi bien un combat naval que des châteaux dans un paysages, des marines, la nature nordique ou italienne<sup>1137</sup>. Cette variété des motifs constitue, on le verra, une des raisons de la popularité de ces deux peintres ; à celle-ci s'ajoute un rapport au réel et à la composition jugé à la fois vrai et harmonieux.

##### 1. Ordre et harmonie

L'approbation générale des deux peintres contraste d'autant plus avec les critiques adressées aux paysagistes jugés excentriques que ces derniers leur sont souvent opposés. Ainsi Springer oppose-t-il la diversité des paysages de Stanfield à l'obsession météorologique de Constable, tandis que Passavant, après avoir passé en revue les bizarreries de Turner, Danby et Constable, propose à son lecteur d'en « revenir aux paysagistes qui réjouissent l'œil et l'esprit en alliant le talent, l'étude et l'amour de la vérité », d'abord Callcott, puis l'aquarelliste Copley Fielding, puis Stanfield et plusieurs paysagistes topographes<sup>1138</sup>. On trouve chez Raczyński, dans des termes similaires, la même opposition, cette fois entre Stanfield et les paysagistes

---

<sup>1136</sup> Heinrich Merz, « Die Kunstausstellungen in London im Mai 1842 », dans *Das Kunstblatt*, 1842, Nr. 68, op. cit., p. 269.

<sup>1137</sup> Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, op. cit., p. 301.

<sup>1138</sup> « Lasst uns jetzt zurückkehren zu solchen Landschaftern, welche mit Talent, Studium und Liebe zur Wahrheit Auge und Sinn erfreuen. » Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 316-317.

qu'il juge excessifs, en particulier Turner, dont la description de l'atelier suit immédiatement celle de l'atelier de Stanfield. S'il estime que les dessins et lithographies de ce dernier ne sont pas exempts de cette « habileté mécanique » commune selon lui aux aquarellistes anglais, il conclut sur une louange annonçant la critique de Turner au paragraphe suivant : « Stanfield dédaigne de paraître audacieux, car il sent qu'il est fort ; il dédaigne l'imposture, car il ne risque rien à être vrai<sup>1139</sup> ». A la « hardiesse » de Turner et à « l'afféterie » des aquarellistes, il oppose donc le rapport authentique au réel, la fidélité à la nature de son confrère, tout comme Waagen, dans son évocation de l'exposition de la Royal Academy, oppose sa perplexité devant le « manque de vérité » turnerien à son plaisir devant les tableaux de Callcott et de Stanfield, cités immédiatement avant et après le fantasque paysagiste<sup>1140</sup>.

Leurs œuvres plaisent d'abord pour des raisons stylistiques. Tous les commentateurs apprécient le dessin précis des deux peintres — la « beauté des lignes » et le « dessin très correct » de Callcott, le « bon dessin » et l'exécution « soignée » de Stanfield<sup>1141</sup> — et leurs chromatismes mesurés : Callcott et Stanfield privilégient en effet des gammes froides bien éloignées des couleurs chaudes d'un Turner ou d'un John Martin, et que Passavant apprécie, comme il l'exprime face aux tableaux de Callcott :

« Ils ont le plus souvent un ton clair, tirant sur le gris et pourtant lumineux, sont d'un effet agréable, mais qui n'a rien de commun avec celui, violent, de la manière anglaise, tout simple et semblable à la lumière naturelle, et pourtant plein d'un charme transmis autant par les formes que par la couleur<sup>1142</sup>. »

Une impression de douceur et de mesure se dégage de ces évocations, bien loin de ce qui apparaît comme de la démesure de la part des autres paysagistes anglais. On retrouve d'ailleurs très souvent, dans les textes allemands consacrés à Callcott et Stanfield, l'adjectif « calme », qui contraste là encore avec le « chaos », le « désordre » et les effets « violents » d'un Turner ou d'un John Martin : les deux paysagistes apprécient, selon un lexique publié en 1840, les « effets paisibles<sup>1143</sup> ». L'apaisement apparemment ressenti face à leurs paysages est

<sup>1139</sup> Athanase Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 516.

<sup>1140</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, volume 1, op. cit., p. 423-424.

<sup>1141</sup> *Ibid.* Voir aussi Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain : being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated MSS*, volume 1, op. cit., p. 386.

<sup>1142</sup> « Sie haben meist einen etwas grauen, doch leuchtenden, hellen Ton, sind von einer angenehmen, doch keineswegs nach englischer Weise gewaltsamen Wirkung, ganz einfach und der wirklichen Beleuchtung ähnlich, und doch voll Reiz, der eben so sehr durch die Formen, als durch die Farben erreicht ist. » Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 316-317.

<sup>1143</sup> « Malerkunst », dans *Conversations-Lexikon der Gegenwart*, volume 3, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1840, p. 480.

également dû à la clarté de la composition, à la « bonne compréhension des plans<sup>1144</sup> », qui vient s'ajouter à la clarté de la lumière et du ton. De fait, ils privilégient des compositions ordonnées, des plans se succédant avec régularité, le regard du spectateur étant guidé vers la ligne de l'horizon par la succession de détails pittoresques, figures ou navires, arbres, rochers ou éléments architecturaux qui se font écho tout en diminuant progressivement de taille. Ce sont des paysages classiques, qui s'inscrivent dans la tradition du XVII<sup>e</sup> siècle hollandais et français, et il n'est donc pas étonnant que les auteurs allemands et en premier lieu Passavant et Waagen, nourris par l'étude des grands maîtres, se trouvent rassérénés par une conception du paysage qui leur est familière. Raczynski, lui, loue à deux reprises la « sagesse » de Stanfield, « peintre distingué, sage et indépendant de la mode<sup>1145</sup> », « qui suit la direction la plus sage et la plus heureuse<sup>1146</sup> » : une sagesse qui s'opposerait, là encore, à la folie des paysagistes voulant surpasser la nature et la transformer en spectacle grandiose.

## 2. Le paysage habité

Cependant, les paysages de Callcott et Stanfield ne sont pas dénués de toute théâtralité, bien au contraire, et, en ce qui concerne Stanfield, ancien décorateur de théâtre, cette théâtralité est beaucoup plus littérale. S'ils constituent des havres de paix bienvenus pour les auteurs allemands confrontés à des tableaux jugés excentriques, ils leur procurent également un divertissement qu'un spectateur peut aller chercher au théâtre, devant une scène délimitée sur trois côtés : ce sont rarement des paysages purs. Les personnages occupent une part non négligeable dans les paysages de Callcott : souvent au premier plan, ils attirent l'attention du spectateur grâce à leurs mouvements ou les couleurs claires dont ils sont vêtus. Le peintre, surtout paysagiste, est par ailleurs fortement marqué par l'art de la Renaissance italienne et en particulier de Raphaël, qu'il représente avec la Fornarine en 1837, avant d'exposer d'autres sujets de genre historique les années suivantes<sup>1147</sup>. La figure finit donc par envahir le premier plan jusqu'à faire disparaître le paysage. Quant à Clarkson Stanfield, c'est en peignant, littéralement, des décors, des paysages conçus comme les arrière-plans d'une action humaine, qu'il aborde la peinture, et les toiles qu'il réalise par la suite sont marquées par le souvenir de ce début de carrière.

<sup>1144</sup> « ...richtige Verständnis der Pläne... » Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 316.

<sup>1145</sup> Athanase Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, volume 3, op. cit., p. 520.

<sup>1146</sup> *Ibid.*, p. 504.

<sup>1147</sup> David Blayney Brown (dir.), *Augustus Wall Callcott*, Londres, Tate Gallery, 1981, p. 90-91.

Les commentateurs allemands insistent tous sur les figures dans les paysages de ces deux peintres. Johann David Passavant s'attarde plus longuement sur l'œuvre de Callcott, dont il déclare qu'il « sait aussi très bien peindre les figures, ce qui augmente considérablement la valeur de ses paysages<sup>1148</sup>. » Une telle remarque n'est pas étonnante de la part de Passavant, tourné vers la Renaissance italienne et les tableaux historiques ou bibliques, ni de la part de Waagen, qui, quatre ans après Passavant, écrit presque la même chose que son confrère, vantant « le dessin subtil et le choix et l'ordonnancement raffiné des figures » dans les paysages de Callcott<sup>1149</sup>. C'est d'ailleurs la passion commune, non pour la peinture de paysage, mais bien pour l'art du Trecento et du Quattrocento, qui rapproche Waagen et Callcott : l'épouse du peintre, Maria Callcott, offre à Waagen la description qu'elle a rédigée des fresques de Giotto à Padoue, illustrée de gravures d'après les dessins de son mari, ouvrage qu'il présente à la Société savante de Berlin<sup>1150</sup>. Lors d'un dîner auquel ils sont tout deux conviés, c'est Callcott qui fait remarquer à l'érudit allemand le profil raphaëlesque d'une belle Anglaise<sup>1151</sup>. La représentation de la figure humaine est donc centrale dans le rapport que Waagen entretient non seulement avec l'œuvre, mais aussi avec l'homme.

Les critiques des *Dioskuren* accordent également beaucoup d'importance à l'action qui se joue dans les paysages de Stanfield : ainsi en 1861, où l'apaisement ressenti par le commentateur, harassé par les couleurs violentes des tableaux de la Royal Academy, en entrant dans la salle des paysages, est, paradoxalement, provoqué par un tableau de Stanfield singulièrement animé. Il s'agit de *Capture of smuggled goods on the old Antrim road, Ireland - dirty weather*<sup>1152</sup>, dont il décrit longuement l'action représentée, les corsaires et leur butin gardés par les officiers qui les ont rattrapés, tandis que la tempête fait rage :

« Un navire de guerre est amarré devant une mer affreusement déchaînée. Son équipage qui a débarqué forme une partie de cette cavalcade multicolore, qui là-bas, sur la gauche du spectateur, progresse sur un étroit sentier le long de la haute falaise. Ils ont encerclé ceux qu'ils pourchassaient, de sauvages corsaires, avec leurs marchandises de contrebande, et sont à présent sur le point de les transporter à pied ou à cheval, sous bonne escorte. Le ciel étend son épais manteau de pluie sur la mer et son rivage déchiqueté et inhospitalier. Nous frissonnons en sentant la gifle du vent mouillé de pluie que les nuages gris chassent inlassablement devant eux, nous regardons vers ces falaises inondées, qui

<sup>1148</sup> « Callcott versteht auch sehr gut Figuren zu malen, was den Werth seiner Landschaften um vieles erhöht. » Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 317.

<sup>1149</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, op. cit., p. 153.

<sup>1150</sup> Voir *Das Kunstblatt*, 1843, Nr. 69, p. 288.

<sup>1151</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, op. cit., p. 154 et 73.

<sup>1152</sup> Nous n'avons pas pu identifier ce tableau.

semblent avoir souvent contemplé de semblables méfaits, commis nuitamment dans l'obscurité de leurs gouffres<sup>1153</sup>. »

Les éléments déchaînés constituent un décor parfaitement adéquat pour la scène dramatique qui se joue : on retrouve la véracité de la représentation de la nature qui crée chez le spectateur les sensations physiques qu'il ressentirait sur place, mais l'effroi et le saisissement naissent d'abord de la narration, tandis que le paysage n'a de valeur que parce qu'il est le témoin muet des crimes qui s'y jouent : il sert l'économie de l'histoire. Cette concordance entre les éléments de paysage et de peinture de genre, que vantait le critique du *Kunstblatt* à propos du tableau de Hildebrandt, est ici encore renforcée par le long titre du tableau divisé en deux parties, l'une décrivant l'action, l'autre le paysage.

Theodor Fontane, on l'a vu, est plus sévère avec Stanfield. Pourtant, il isole deux tableaux qu'il estime particulièrement réussis : *Le Matin après le naufrage* (*The Morning after the Wreck*) et *L'Abandonné* (*The Abandoned*) (**Figures 93 et 94**), le premier dépeignant la recherche des survivants le lendemain d'un naufrage, le second représentant simplement une embarcation abandonnée sur une mer démontée. C'est surtout ce deuxième tableau qui fascine Fontane, justement grâce à sa force narrative. Le spectateur, fasciné par le mystère qui se dégage de la scène, se pose mille questions sur l'identité et le sort des naufragés ; c'est l'absence de réponse à ces questions qui constitue la puissance du tableau<sup>1154</sup>. A nouveau, l'intérêt du paysage réside dans le drame qui s'y déroule : le spectateur frissonnant pense avant tout à la figure fantôme qui manque à ce tableau et Fontane y retrouve la « Stimmung » des paysages allemands.

Le texte de Fontane a été écrit en 1860, et il est daté : vingt ans plus tard, il eût sans doute été bien différent. Dans les dernières décennies du siècle, Stanfield comme Callcott disparaissent des textes allemands, tandis que Constable, le peintre des averses à peu près inconnu, est porté aux nues ; en effet, comme le chapitre suivant s'attachera à le démontrer, la

---

<sup>1153</sup> « Auf fürchterlich erregter See liegt ein Kriegsschiff vor Anker. Seine an's Land gegangene Mannschaft bildet einen Theil jener bunten Kavalkade, die dort, links vom Beschauer, den schmalen Weg längs der hohen Felswand einherzieht. Sie haben ihren Fang, eine Bande wilder Seeräuber sammt ihren geschmuggelten Gütern umzinkelt, und sind nun bedacht, die reiche Beute zu Fuss und zu Pferde, sicher bewacht, von dannen zu führen. Der Himmel breitet seinen düstern Regenmantel über das Meer und seine rauhen, unwirthlichen Ufer. Wir fühlen schauernd das scharfe Wehen des nasskalten Windes, der die grauen Wolken unablässig vor sich herjagt, wir blicken auf jene sehr bespülten Felswände, die ganz danach aussehen, als ob sie schon oft auf solch' grauenvoll nächtliches Treiben in ihren dunklen Schluchten niedergeblickt haben. » N. P., « Die Ausstellung der Royal Academy. III », dans *Die Dioskuren*, 1861, Nr. 34, p. 292.

<sup>1154</sup> Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 181.

réception critique de la peinture anglaise se transforme profondément, quoique moins brusquement que ne le prétendent les auteurs.



## Chapitre 9. Le temps des grandes découvertes

« Depuis la “section anglaise” de l’exposition du Jubilé de Berlin, l’art anglais est devenu l’objet de l’intérêt général<sup>1155</sup>. »

L’exposition berlinoise de 1886 provoque, de l’avis des principaux auteurs concernés, une profonde transformation des discours sur la peinture anglaise, en termes quantitatifs et qualitatifs : pour le dire rapidement, on en parle beaucoup, et avec approbation. Deux précisions, cependant, viennent nuancer l’idée d’un enthousiasme aussi soudain qu’absolu. On trouve la première sous la plume de ces mêmes auteurs, Richard Muther ou Emil Heilbut, dans des textes qui ont d’ailleurs un caractère performatif : l’engouement critique se modère rapidement et fait place, dans certains cas, à un relatif désappointement. Si rupture il y a, elle est passagère, c’est en tout cas que qu’affirment plusieurs auteurs. La deuxième nuance concerne les décennies précédant l’exposition du Jubilé berlinois : la transformation des discours critiques qui semble advenir si brusquement en 1886 est déjà perceptible dans des textes des années 1850 ou 1860. Tout comme l’histoire allemande de la peinture anglaise, son historiographie doit donc être déconstruite.

Il s’agira donc de replacer ce moment présenté comme fondateur dans un temps plus long, en identifiant les phénomènes d’inversion, de volte-face, mais aussi les effets d’échos et de prolongements. On se penchera plus particulièrement sur le rôle de la France, à nouveau central dans cette évolution des discours. Paris, espace de collections riches en tableaux anglais, mais aussi les peintres français, leurs œuvres et leurs écrits constituent des vecteurs privilégiés grâce auxquels les auteurs allemands découvrent la peinture anglaise, surtout la peinture de paysage, et la replacent dans le contexte global de l’histoire de l’art européenne. L’anglicité n’est plus synonyme d’isolement ou d’altérité absolue, et la peinture française est au fondement de cette nouvelle écriture — doublement, d’ailleurs : la deuxième partie de notre réflexion interrogera les enjeux idéologiques d’une deuxième catégorie de discours, marquant d’autant plus fortement la fin du siècle que le vocabulaire volontiers belliciste et raciste qui les caractérise fait écho à une situation politique troublée. La constellation triangulaire dont la présence récurrente dans les textes a rythmé nos analyses apparaît ici de manière inversée, le procédé toujours très apprécié des comparaisons isolant souvent la France d’un couple anglo-

---

<sup>1155</sup> « ...seit der "englischen Abteilung" der Berliner Jubiläumsausstellung ist englische Kunst eine Sache geworden, die Interesse einflösst. » Hermann Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England. 2 », dans *Die Kunst für alle*, 1887-1888, op. cit., p. 21-22.

allemand uni dans une même culture germanique. Au-delà d'un discours dont les tonalités annoncent les bouleversements du XX<sup>e</sup> siècle, la notion de culture reste essentielle pour saisir la perception de la peinture anglaise outre-Rhin. Les analyses stylistiques des tableaux disparaissent ainsi bien souvent pour laisser la place à une vision globale de la culture anglaise, au fantasme d'une image d'Epinal où les critiques se projettent volontiers.

## I. Les pères fondateurs

Dans l'introduction à son *Histoire de la peinture anglaise*, Richard Muther, revenant sur la réception allemande de la peinture anglaise, divise le XIX<sup>e</sup> siècle en deux périodes, l'une précédant, l'autre suivant l'exposition du Jubilé de 1886 à Berlin : cette dernière aurait mis fin à un siècle d'ignorance et provoqué un intérêt aussi soudain qu'enthousiaste pour les peintres d'outre-Manche. 1886 marque en effet un tournant dans la réception critique de la peinture anglaise. Mais on observe bien avant cette date un infléchissement des discours, dès le milieu du siècle, en fait, un infléchissement dont la discrétion, parfois l'invisibilité, trouve son explication dans le contexte de leur publication. Quant à la déception suivant l'enthousiasme suscité par l'exposition de Berlin, elle s'exprime surtout par la résurgence de recettes anciennes qui renvoient la peinture anglaise à son identité nationale : la nouvelle garde de la critique d'art goûte encore la simplicité des tropes et des clichés, et sa vision de la peinture est, comme celle des générations précédentes, largement influencée par l'expérience viatique.

### 1. La discrète transformation des discours allemands

Le premier ouvrage qui témoigne de l'infléchissement des discours sur la peinture anglaise n'a pas eu la portée qu'il aurait pu avoir en Allemagne, puisqu'il n'était pas destiné à un public allemand : il s'agit de *Treasures of art in Great Britain*, la version augmentée de son exploration des collections privées anglaises que Gustav Friedrich Waagen rédige après deux autres visites, d'abord en 1850, sur l'invitation de Charles Eastlake, puis en 1851 à l'occasion de l'Exposition Universelle. Etrangement, le texte, d'abord écrit en allemand, paraît uniquement dans sa traduction anglaise, et est essentiellement destiné à un public anglais, comme l'auteur le souligne dans sa préface<sup>1156</sup>. Il s'agit pour l'historien de l'art, très impliqué

---

<sup>1156</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc.*, volume 1, op. cit., p. IV.

dans la politique de renouvellement culturel et artistique anglaise<sup>1157</sup>, de poursuivre son entreprise pédagogique en contribuant à développer « un véritable sens artistique en Angleterre », et en proposant au public anglais une sorte de guide à travers les collections de son pays<sup>1158</sup> — un guide plus complet que l'ouvrage paru en 1837 et également traduit en anglais. En effet, cette nouvelle version vise à corriger la première, dont Waagen reconnaît volontiers le caractère lacunaire, dû selon lui à la brièveté de son séjour en 1835 qui ne lui a pas permis de visiter autant de collections qu'il l'aurait souhaité, et, d'autre part, de s'intéresser à l'école anglaise : « les œuvres disponibles pendant ma première visite étaient si nombreuses que je n'ai pas trouvé le temps nécessaire pour accorder à ce sujet l'attention qu'il méritait<sup>1159</sup>. » En 1850 et 1851, il se fait donc un devoir d'étudier la peinture anglaise, depuis Hogarth jusqu'à la période contemporaine, la sculpture, mais aussi les collections de miniatures du XVI<sup>e</sup> siècle auxquelles il a accès, de sorte qu'il estime être parvenu « à acquérir quelques connaissances touchant à la fois au développement historique et aux caractéristiques de la peinture anglaise<sup>1160</sup>. »

Outre le temps dont il dispose, l'apparition de nouvelles collections privées ou publiques, entièrement ou en partie consacrées à la peinture anglaise, facilite grandement ses recherches. La première est due à la générosité de Robert Vernon, riche homme d'affaires qui, en 1847, fait don à l'État d'une large partie de sa collection, exposée avec d'autres tableaux anglais dans une aile de la National Gallery. D'ailleurs, lorsqu'en 1844, à en croire l'Art Journal, Ernst Förster, le rédacteur en chef du *Kunstblatt*, découvre les mérites de la peinture anglaise, c'est en partie grâce aux tableaux de Robert Vernon<sup>1161</sup>. Quelques années plus tard, c'est donc à la National Gallery que Waagen peut les voir, et passer en revue les principaux représentants de l'école anglaise, depuis Hogarth jusqu'au paysagiste David Roberts. C'est justement grâce à ce dernier, avec qui il a sympathisé, que Waagen a accès à deux autres collections de peintures anglaises, cette fois privées. La première est celle du meilleur ami de Roberts, Elhanan Bicknell, « dont la maison est littéralement remplie de peintures, notamment une série de chefs d'œuvre des artistes anglais les plus éminents » : il possède en particulier de nombreux paysages, dont des peintures et des aquarelles de Turner, qu'il admire beaucoup. La

<sup>1157</sup> Voir à ce sujet Gilles Waterfield, Florian Illies, « Waagen in England », *Jahrbuch der Berliner Museen*, Vol. 37, 1995, pp. 47-59.

<sup>1158</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc*, volume 1, op. cit., p. VI.

<sup>1159</sup> « In the abundance of materials which offered themselves on my first visit, I had not found time to give this subject the attention it deserved. » *Ibid.*

<sup>1160</sup> « I endeavoured to arrive at some knowledge both of the historical progress and of the characteristics of the English school of painting. » *Ibid.*

<sup>1161</sup> Voir note 954.

seconde est la collection d'un des fils de Bicknell, Henry, qui est aussi le gendre de David Roberts, et possède comme son père des œuvres de l'excentrique paysagiste<sup>1162</sup>. La visite de la collection de Bicknell ne manque pas d'impressionner Waagen, qui exprime sa surprise devant la qualité et le nombre des peintures, ce à quoi Roberts répond qu'on trouve à Londres bien d'autres collections comparables, comme celle de Mr. Ruskin, le père du critique d'art<sup>1163</sup>. Waagen n'explique pas pourquoi il est étonné, mais on peut supposer qu'ayant surtout visité les grandes demeures aristocratiques pendant son premier séjour, il n'a pas conscience de la richesse des collections privées bourgeoises dont le développement rapide sous le règne de la reine Victoria ne laisse pas de surprendre les peintres eux-mêmes<sup>1164</sup>.

C'est donc un nouveau réseau amical et professionnel ainsi que la transformation interne du marché artistique anglais qui permet à Waagen d'approfondir son étude de la peinture anglaise et aussi de réviser son jugement. Le tableau esquissé par l'historien de l'art est en effet bien différent du bilan peu flatteur qu'on pouvait lire sous sa plume en 1837. C'est surtout pour la peinture de paysage que la nouvelle accessibilité des tableaux et le nouvel intérêt de Waagen déterminent le renouvellement de son discours. Le changement est particulièrement perceptible dans le cas de Turner, à propos duquel il écrit :

« A l'époque de mon premier séjour en Angleterre, Turner était le peintre anglais que je connaissais le moins bien, n'ayant vu que très peu de ses œuvres, et uniquement parmi celles de sa dernière période. Lors de mes deux derniers séjours en 1850 et 1851, je me suis efforcé de réparer cette omission, et, étant parvenu à étudier plusieurs peintures et dessins de ses périodes les plus variées, je me sens suffisamment qualifié pour exprimer une opinion mûrement pesée à leur sujet<sup>1165</sup>. »

<sup>1162</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss.*, etc, volume 1, op. cit., p. 353-354. A propos de l'activité de collectionneur de Bicknell, de son admiration pour Turner et des liens qui l'unissent à David Roberts, voir Peter Bicknell, Helen Guiterman, « The Turner Collector : Elhanan Bicknell », dans *Turner Studies*, 7, Nr. 1 (été 1987), p. 34-44.

<sup>1163</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss.*, etc, volume 1, op. cit., p. 353.

<sup>1164</sup> Dans une lettre à sa sœur datée de mai 1851, le peintre Charles Robert Leslie exprime ainsi sa surprise devant le développement rapide du mécénat privé, grâce à l'industrialisation de l'Angleterre et à l'émergence d'une bourgeoisie d'affaires fortunée. Parallèlement, le marché de peintures anciennes perd du terrain face à l'engouement pour les artistes contemporains. Voir à ce sujet Thomas M Bayer, John R. Page, *The Development of the Art Market in England. Money as Muse, 1730-1900*, op. cit., p. 99 et suivantes.

<sup>1165</sup> « Of all the English painters at the period of my first visit to England I knew least of Turner, having seen very few of his works, and those almost entirely of his later time. In my two last visits, 1850 and 1851, I endeavoured to repair this omission and, having succeeded in examining a number of his pictures and drawings of the most various periods, I feel myself qualified to give my deliberate opinion upon them. » Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss.*, etc, volume 1, op. cit., p. 383.

Cet aveu explique aux yeux du lecteur ayant la première version de l'ouvrage en tête le net adoucissement des propos de l'auteur : en 1837, Waagen évoquait la manière négligée et le manque de vérité du peintre, son « bariolage criard et comme fardé » et l'impression « nébuleuse » se dégageant de la *Vue du Ehrenbreitenstein* et de l'*Incendie du Parlement*<sup>1166</sup>. En 1854, instruit par ses dernières visites, il estime « que Turner est un homme d'un génie merveilleux, dont la place parmi les paysagistes anglais contemporains est comparable à celle de Lord Byron parmi les poètes anglais modernes. » Il poursuit en évoquant à grand renfort d'adverbes intensifs et de superlatifs la variété de son talent, son « sens exquis de la beauté des lignes et des effets de lumière », sa capacité à rendre « les humeurs les plus variées de la nature », la « manière particulièrement réussie » avec laquelle il peint l'architecture, et le « coup de brosse magique » qui lui permet de représenter la mer. Il vante son sens du pittoresque et la poésie qui se dégage de ses toiles, sa capacité à choisir un point de vue et à rendre intéressants les objets les plus modestes. Cet enthousiasme tardif, exprimé avec chaleur, est tempéré dans la deuxième partie du long passage consacré à Turner, où Waagen pointe du doigt les lacunes techniques du peintre et revient sur ses œuvres tardives, plus esquissées et difficilement compréhensibles. Néanmoins, même face à ces peintures si controversées tant en Angleterre que sur le continent, il mêle l'éloge à la critique, ajoutant qu'il parvient à percevoir « la beauté souvent extraordinaire de la composition et de la lumière, qui les transforme en ce que je qualifierais plutôt de belles âmes de peintures<sup>1167</sup>. » Contrairement à nombre de ses contemporains, il ne fait pas mention de la folie supposée du peintre.

Le même changement de discours est manifeste, quoique plus ponctuel, en ce qui concerne Constable. Dans son premier ouvrage, Waagen n'avait consacré que quelques lignes ironiques au paysagiste et à sa manie de l'averse. Lorsqu'il retourne à Londres en 1850, Constable, qui est mort l'année de la parution du premier ouvrage, est beaucoup mieux connu de ses contemporains, grâce, entre autres, à une vente organisée juste après sa mort, au don du *Champ de blé* fait par ses amis à la National Gallery, et à la parution en 1843 de la biographie hagiographique de Charles Robert Leslie. Dès le début des années 1840, la valeur de ses tableaux augmente considérablement<sup>1168</sup>. Le *Champ de blé* est justement, avec *La Ferme de la*

<sup>1166</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, op. cit., p. 423.

<sup>1167</sup> « Not that I overlook even in these pictures the frequent extraordinary beauty of composition and lighting, which render them what I should rather call beautiful souls of pictures. » Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc*, volume 1, op. cit., p. 383.

<sup>1168</sup> Anthony Bailey, *John Constable, A Kingdom of his own*, Londres, Chatto and Windus, 2006, p. 305 et suivantes.

vallée, un des « spécimens du génie » de Constable que mentionne Waagen dans le paragraphe très laudatif qu'il consacre à Constable :

« Ce peintre offre absolument tout ce que l'on peut désirer de la part d'un paysagiste de tendance réaliste : un sens vivant du pittoresque [...], une véracité parfaite et absolue, un coloris transparent et puissant, une exécution libre mais soignée<sup>1169</sup>. »

Il visite aussi les collections de George Young et John Sheepshanks, essentiellement dédiées à la peinture anglaise, et où il peut voir plusieurs paysages de Constable. Dans celle de George Young, il remarque un grand format, avec « de grands arbres et une large étendue verdoyante »<sup>1170</sup>, qui est sans doute *La Charrette de foin*, prêtée par Young à la British Institution en 1853<sup>1171</sup> (**Figure 95**) et exprime sa conviction que le peintre « est à la tête de l'école réaliste des paysagistes anglais<sup>1172</sup>. »

La modification du discours de Waagen sur les paysagistes anglais correspond à son opinion, tout aussi positive, de la scène artistique anglaise contemporaine : on peint différemment en 1850, ce qu'il remarque avec plaisir, louant la maîtrise nouvelle du dessin dont feraient preuve les artistes anglais, ainsi que les efforts fournis dans le domaine de la peinture monumentale. Cette transformation de la pratique artistique ainsi que l'amélioration générale du goût qu'il déclare constater en Angleterre lui font prédire un « avenir brillant » à l'art anglais<sup>1173</sup>.

Le changement de ton est donc général, et concerne aussi bien la nouvelle génération d'artistes britanniques, marqués par le modèle des fresquistes allemands, que les peintres autrefois vilipendés par l'historien de l'art : si l'art anglais se germanise, Waagen, lui, pose sur les toiles un regard que l'évolution de la peinture européenne entre les années 1830 et 1850 a sans doute inévitablement transformé. Mais le contexte particulier d'édition explique aussi en partie sa bienveillance : l'ouvrage est publié en anglais, à destination d'un lectorat bien

---

<sup>1169</sup> « This painter gives us everything than can be possibly desired in a landscape-artist of realistic tendency ; his lively feeling for the picturesque, as seen in the simplest forms of nature, perfect truthfulness in every part, transparent and powerful colouring, and free yet careful execution... » Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc*, volume 1, *op. cit.*, p. 385.

<sup>1170</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc*, volume 2, *op. cit.*, p. 257.

<sup>1171</sup> Ian Fleming-Williams, Leslie Parris, *The Discovery of Constable*, Londres, Hamish Hamilton, 1984, p. 44.

<sup>1172</sup> « In this picture the painter appears, properly speaking, at the head of the realistic school of English landscape-painters. » Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc*, volume 2, *op. cit.*, p. 257.

<sup>1173</sup> *Ibid.*, p. 372.

différent de celui de 1837, et il n'est pas question de déclarer à la nation anglaise qu'elle est dénuée de sens artistique. La traduction prévue a sans doute conduit Waagen à pondérer ses propos, même si son sens diplomatique ne l'empêche pas de persister dans son jugement très sévère de l'œuvre de Benjamin West, jugement qui lui a attiré de nombreuses critiques vingt ans auparavant, comme il le rappelle dans une note de bas de page : il espère que ses lecteurs se rangeront cette fois à son opinion<sup>1174</sup>. West mis à part, l'avalanche de compliments décernés aux collectionneurs et aux peintres anglais ne manque pas de surprendre les critiques anglais. Ces derniers soupçonnent de la part de l'auteur une certaine complaisance et lui reprochent la platitude de ses propos, l'utilisation de formules toutes faites qui ne permettent pas aux lecteurs de se faire une idée précise de la valeur des tableaux. Un contributeur à la *Westminster Review*, par exemple, avoue sa lassitude face à « cet interminable catalogue de critiques monotones [...] cet enjouement perpétuel poussant l'auteur à rendre hommage à "l'humanité" de chaque gouvernante et aux "véritables joyaux" de chaque collectionneur<sup>1175</sup>. » Il ironise à propos des « fleurs rhétoriques » et des « lieux communs de la critique » judicieusement dispensés par Waagen, grand amateur de l'adjectif « magique » qui désigne le pinceau de l'artiste ou la toile devenant un miroir enchanté ouvrant sur le monde. Surtout, il considère que les critiques plus sévères qui ponctuent l'ouvrage servent surtout à mettre en scène l'impartialité, par ailleurs douteuse, de l'auteur. De fait, à la lecture des *Treasures in Great-Britain*, on est frappé, ponctuellement, par la redondance et l'imprécision du vocabulaire, l'auteur évoquant presque mécaniquement l'excellence de la composition et la puissance du coloris, ou se contentant de noter que telles œuvres de Turner sont « dignes d'admiration » ou « excellentes ». L'ampleur considérable de l'ouvrage justifie sans doute, au moins partiellement, la superficialité des analyses ; mais l'amitié, la sociabilité mondaine jouent certainement un rôle dans le discours artistique de Waagen, même s'il est impossible d'évaluer son importance. Il est difficile de dire du mal des tableaux des éminents membres de l'aristocratie anglaise qui lui ont gracieusement fait les honneurs de leur collection et de leur table. C'est ce que subodore, avec une certaine causticité, un critique de la *Saturday Review* :

« Il décrit, avec une vanité bien pardonnable, les civilités des princes et l'hospitalité des ducs. Nous entendons parler des personnages importants qu'il rencontre, de ses séjours dans des palais et des

<sup>1174</sup> Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc*, volume 1, op. cit., p. 357.

<sup>1175</sup> « We are fatigued with this endless catalogue of monotonous critiques [...], with this perpetual good-nature, which compliments every housekeeper on her "humanity" and every possessor with "real gems". » « Contemporary Literature », dans *The Westminster Review*, 1854, p. 310.

châteaux, et de la manière dont des mécènes admiratifs l'ont guidé de-ci, de-là, de manoir en manoir, dans le progrès presque triomphal de son inspection artistique. Le résultat est peut-être un peu trop courtisan, un peu trop plein d'éloges à notre goût. Il est difficile d'être un critique sévère, inexorablement juste, quand le propriétaire d'un chef d'œuvre vous l'a montré avec une politesse si flatteuse. Qui souhaiterait jeter à la face d'un hôte charmant et accessible que le Raphael ou le Titien qu'il chérit est un barbouillage doublé d'une copie<sup>1176</sup> ? »

Ici, Waagen est dépeint sous les traits d'un snob qui renonce à l'impartialité de la critique d'art pour préserver ses relations avec la haute société anglaise. C'est toute l'ambivalence d'un réseau professionnel, social et amical qui est ici pointée du doigt : la fréquentation du beau monde, outre qu'elle apporte à l'auteur un plaisir évident, est rendue quasiment nécessaire par la configuration du monde artistique anglais, l'importance et le nombre des collections privées et les réticences des collectionneurs à prêter leurs œuvres le temps des expositions, mais elle amoindrit d'autant son indépendance. Le critique d'art mondain, s'il accorde de l'importance à ces relations sociales, doit adresser aux tableaux les mêmes politesses qu'aux ducs avec qui il a soupé, quitte à se tromper dans ses attributions. La parution de *Treasures of Art* suscite quelques réactions et polémiques largement relayées dans la presse anglaise, dont les échos se font sentir en Allemagne, par exemple en 1863, lorsque les *Dioksuren* publient une lettre du peintre Joseph Rubens Powell parue dans l'*Athenaeum*, où il déclare être l'auteur de plusieurs copies d'après le Lorrain et Reynolds que Waagen a identifiées comme étant des originaux<sup>1177</sup>.

Les précautions diplomatiques de Waagen, le tact dont il fait preuve vis-à-vis de ses connaissances — à la peur de déplaire à des collectionneurs influents peut s'ajouter le désir de ne pas froisser un ami qu'on estime — sont difficiles à évaluer, même si certains critiques anglais s'empressent de les dénoncer. Spontanée ou en partie feinte, en tout cas, sa nouvelle admiration pour la peinture anglaise passe inaperçue en Allemagne. Les *Treasures of Art in Great-Britain* constituent en effet un paradoxe dans l'histoire de la réception critique allemande de la peinture anglaise : alors même que l'auteur entreprend sa rédaction pour corriger les

---

<sup>1176</sup> « ...his pages record, with pardonable vanity, the civilities of princes and the hospitalities of dukes. We hear of the great people whom he met, of the stay he made in palaces and castles, and how he was conducted by admiring patrons from place to place and from mansion to mansion, in his almost triumphal progresses of art inspection. The result is perhaps a little too courtly and complimentary for our taste. It is hard to be sternly critical and inexorably just when the owner of an art-treasure is himself exhibiting it with flattering politeness. Who would like to tell a kind and condescending host to his face that his cherished Raffaele or Titian was a daub of a copy ? » « Dr. Waagen's supplemental volume » dans *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, 1858, 20 février, p. 195.

<sup>1177</sup> « Ein Brief des englischen Malers Rubens-Powell über Herrn Waagen », dans *Die Dioskuren*, 1863, Nr. 49, p. 377.



lacunes du premier ouvrage, il n'est pas publié dans la langue de son premier lectorat, de sorte que la transformation de son discours est, en comparaison, fort peu relayée sur le sol allemand. *Kunstwerke und Künstler*, lui, reste un ouvrage de référence<sup>1178</sup>. Seul Fontane cite et traduit en allemand ce qu'écrit Waagen sur Turner<sup>1179</sup>. Waagen, lui, évoque brièvement son admiration pour la peinture anglaise dans le compte-rendu qu'il publie dans le *Deutsches Kunstblatt* à l'occasion de l'exposition de Manchester en 1857, qu'il a largement contribué à organiser et dont le titre, *Art Treasures*, fait directement référence à son ouvrage<sup>1180</sup> :

« Enfin, en ce qui concerne l'école anglaise, chaque spectateur dénué de préjugés sera convaincu qu'elle a produit des choses excellentes dans tous les genres, à l'exception de la peinture d'histoire, de Hogarth à nos jours<sup>1181</sup>. »

Il passe ensuite en revue les peintres exposés en multipliant l'emploi du verbe « briller », des adjectifs « magistral », « réussi » et « excellent », ce dernier étant répété cinq fois dans l'article, sans jamais s'attarder sur aucun tableau : c'est un compte-rendu aussi expéditif que chaleureux.

Si l'enthousiasme de Waagen, ou du moins de ses écrits, n'est que très ponctuellement exprimé en langue allemande, il marque les débuts d'un infléchissement des discours sur la peinture anglaise, dont l'importance dans l'histoire de la peinture européenne est peu à peu reconnue. Quelques articles, publiés dans la presse non spécialisée à l'occasion de l'Exposition universelle de 1862, viennent contredire les articles dans l'ensemble extrêmement négatifs publiés dans les *Dioskuren*. Le correspondant de la *Zeit* évoque par exemple une section anglaise présentant « de nombreux intérêts », et la « véritable révélation » qu'ont constitué pour lui les maîtres anciens grâce auxquels l'Angleterre domine l'exposition. Il entend par « maîtres anciens » les peintres actifs au siècle dernier, mais inclut dans son énumération aussi bien Wilkie que Constable, Turner et David Roberts, ainsi que Landseer. La section anglaise, conclut-il, justifie à elle seule le voyage à Londres et il « n'hésite pas à déclarer qu'il s'agit de

<sup>1178</sup> Voir par exemple Friedrich Müller, Karl Klunzinger, Adolf Seubert, *Die Künstler aller Zeiten und Völker, oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart*, 3 volumes, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1857-1864.

<sup>1179</sup> Theodor Fontane, *Aus England*, op. cit., p. 182.

<sup>1180</sup> Émilie Oléron Evans, « Gustav Friedrich Waagen et l'institutionnalisation des « trésors de l'art » en Grande-Bretagne », op. cit., p. 51-64.

<sup>1181</sup> « Was nun endlich die englische Schule anlangt, so wird sich jeder Vorurtheilsfreie überzeugen, dass dieselbe in allen Fächern, mit Ausnahme der Historienmalerei, von Hogarth bis auf unsere Tage, sehr Ausgezeichnetes hervorgebracht hat. » Gustav Friedrich Waagen, « Ueber besonders ausgezeichnete Bilder in der Kunstaussstellung zu Manchester », dans *Deutsches Kunstblatt*, 1857, Nr. 25, p. 214.

la partie la plus intéressante de l'exposition<sup>1182</sup>. » Outre l'admiration qui transparaît dans l'article, on note la manière dont l'auteur, se distinguant en cela très nettement de Waagen, privilégie la peinture des générations précédentes au détriment de celle des artistes contemporains. Si l'Angleterre s'était bornée à exposer ces derniers, elle aurait perdu la compétition opposant les différentes écoles nationales : « les modernes sont bien inférieurs, car il leur manque notamment le coloris, sans lequel la peinture est une musique sans mélodie<sup>1183</sup>. » C'est la réception moderne de la peinture anglaise qui s'esquisse ici, séparant les productions artistiques anglaises en deux périodes distinctes, la première, celle de l'audace chromatique et de la liberté formelle, étant jugée bien supérieure à la seconde, celle du dessin et de l'académisme. On retrouve exactement le même discours dans la *Allgemeine Zeitung*, dont le correspondant souligne à la fois la médiocrité de la peinture anglaise contemporaine, qui, si l'on excepte Landseer et Powell Frith, ne présenterait « aucun esprit remarquable, aucun mouvement significatif », et l'excellence de la production antérieure :

« Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Lawrence, Wilkie, Turner ont été exposés si brillamment que cette école plus ancienne domine l'exposition tout entière, et que personne ne peut plus ignorer sa signification et sa place dans l'histoire de l'art moderne<sup>1184</sup>. »

Deux points doivent être soulignés ici. En premier lieu, cette affirmation s'oppose à l'analyse qu'a développée Anton Springer quatre ans auparavant en excluant la peinture anglaise de son histoire de l'art. Tout comme l'auteur de l'article de la *Zeit* multiplie les références aux maîtres italiens et hollandais pour évoquer la peinture anglaise, son confrère la ramène au sein de l'art européen, mais dans un mouvement tourné cette fois vers l'avant, vers la modernité. L'article est court, et l'auteur ne développe pas son propos ; mais aussi bref soit-il, il annonce le changement de perception qui intervient plus nettement dans les deux dernières décennies du siècle. D'autre part, l'article a été rédigé à Vienne ; l'identité et la nationalité de son auteur ne sont pas établies, mais on perçoit sous sa plume une certaine acrimonie à l'égard de l'union douanière allemande, dont les gouvernements sont coupables selon lui d'avoir laissé

<sup>1182</sup> « Dem Kunstkenner wird diese englische Section der Kunstausstellung schon für sich allein die Reise nach London werth sein, und ich meinestheils stehe keinen Augenblick an, sie für den interessanten Theil der ganzen Ausstellung zu erklären. » « Weltausstellung von 1862 », dans *Die Zeit*, 1862, Nr. 343, p. 3453.

<sup>1183</sup> « Die Modernen stehen bedeutend tiefer, denn es fehlt ihnen namentlich das Colorit, ohne welches die Malerei eine Musik ohne Melodie ist. » *Ibid.*

<sup>1184</sup> « Ihre ältere Malerschule, Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Lawrence, Wilkie, Turner haben sie in so glänzender Weise ausgestellt, dass diese über die ganze Ausstellung dominiert, und ihre Bedeutung und Stellung in der modernen Kunstgeschichte niemand wird mehr ignorieren können. » « Ein Wort über die deutsche Kunst an der Londoner Weltausstellung », dans *Die Allgemeine Zeitung*, 1862, Nr. 262, p. 4334-4335, ici p. 4335.

l'Autriche de côté, et négligé les envois à l'Exposition, de sorte que si l'Allemagne y est très mal représentée, elle ne peut s'en prendre qu'à elle-même. L'article contraste, là encore, avec la critique incendiaire des *Dioskuren*, organe officiel des sociétés d'artistes allemandes si mal représentées à Londres, et dont la posture est visiblement défensive.

## 2. La consécration des décennies 1880 et 1890

Mais c'est l'exposition du Jubilé de l'Académie Royale de Berlin qui joue un rôle décisif dans la transformation des discours. On a vu comment les historiens de l'art insistent sur le succès de la section anglaise et l'intérêt qu'elle suscite. La plupart des articles insistent sur le contraste entre les opinions négatives, voire l'absence d'opinion des Allemands sur la peinture anglaise pendant la majeure partie du siècle, et la vague d'enthousiasme, d'anglophilie artistique qui se développe à partir de 1886. Le changement des mentalités et des discours s'esquisse déjà avant 1886, et le retournement qui s'opère n'est pas aussi soudain que les nouveaux spécialistes de la peinture anglaise le laissent penser. Cependant, les marques d'admiration que nous avons évoquées restent ponctuelles avant 1886. Leur succède un véritable triomphe — la section anglaise est considérée comme la meilleure des contributions étrangères<sup>1185</sup> —, point de départ d'une anglophilie que d'aucuns jugent aussi exagérée que l'indifférence à laquelle elle succède. C'est le cas d'Emil Heilbut, estimant que l'exposition berlinoise n'offrait qu'une vision partielle de la peinture anglaise, tandis que les expositions londoniennes permettent au critique qu'il est d'affiner son jugement et de trouver un équilibre entre le mépris des décennies précédentes et les panégyriques de 1886 :

« Alors qu'auparavant [l'art anglais] était fort peu connu et apprécié, à présent, chez nous, on ne le connaît toujours pas, et on l'apprécie beaucoup. On n'a en effet vu exposé à Berlin que le meilleur. L'exposition de l'Académie est beaucoup moins impressionnante que la section de Berlin, qui ne présentait que les meilleures productions d'une période entière ; et elle n'est pas aussi mauvaise que ce à quoi s'attendraient tous les connaisseurs, forts de leur certitude qu'Hogarth est le seul artiste d'importance en Angleterre<sup>1186</sup>. »

---

<sup>1185</sup> C'est en tout cas le résumé des comptes rendus que propose le politicien Georg von Bunsen, installé à Londres après s'être retiré des affaires, dans une revue anglaise. Voir Georg von Bunsen, « What Germany is about » dans *Murray's Magazine. A Home and Colonial Periodical*, volume 1, 1887, p. 121-122.

<sup>1186</sup> « Während vormals niemand sie kannte und jeder sie gering schätzte, kennt man sie jetzt bei uns immer noch nicht und schätzt sie sehr hoch. Denn man sah allein ihr Bestes in der englischen Abteilung zu Berlin. So vortrefflich nun, wie die englische Abteilung in Berlin sich präsentierte, die das Beste einer ganzen Periode im Extract gab, wirkt die Ausstellung der Akademie bei weitem nicht ; und so schlecht wie jene Kenner erwarten lassen, nach deren unfehlbarem Verdikt, in der Fülle ihrer Kenntnis von der Sache, Hogarth der einzige Engländer von Bedeutung für die Kunst ist, ist sie auch nicht... » Hermann Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in

Heilbut, même s'il exprime, comme d'autres, des réserves, rejoint la liste de ceux auxquels l'exposition de 1886 a donné l'envie de s'intéresser de plus près à la peinture anglaise. L'occasion leur en est fournie en 1887, année d'un autre jubilé, le Jubilé d'or de la reine Victoria, et de l'exposition rétrospective de peinture organisée pour l'occasion à Manchester, trente ans après la *Art Treasures Exhibition* à laquelle Waagen avait apporté son concours. On trouve alors dans la presse allemande de nombreux articles consacrés à l'exposition, auxquels viennent s'ajouter des études poussées sur différents genres ou mouvements mais aussi l'art anglais en général : Gurlitt publie des articles sur les débuts de la peinture de paysage, les préraphaélites, la peinture animalière ou la peinture écossaise dans les *Westermanns Monatshefte*<sup>1187</sup> ; Heilbut, lui, se consacre à la peinture anglaise tout entière dans une longue série d'articles publiés dans *Die Kunst für Alle* entre 1887 et 1889, et en 1890 Richard Muther fait de même dans *Die Grenzboten* avec une étude qui sert de prélude à son *Histoire de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, où il fait très souvent référence à la peinture anglaise, et à son *Histoire de la peinture anglaise*<sup>1188</sup>. On peut comparer ces deux ouvrages rédigés à dix ans d'intervalle, entre 1893 et 1903, aux deux livres de Julius Meier-Graefe, qui font immédiatement suite au deuxième opus de Muther, *Histoire de l'évolution de l'art moderne* et *Les grands Anglais*, parus en 1904 et 1908<sup>1189</sup>. Dans les deux cas, le premier ouvrage inscrit la peinture anglaise dans l'histoire de l'art européenne, et le deuxième la traite comme son seul sujet. Pour ces générations d'historiens de l'art du deuxième XIX<sup>e</sup> siècle, nés en 1850 pour les plus âgés d'entre eux (Gurlitt et Seidlitz) ou au cours de la décennie 1860, l'Angleterre devient un sujet de prédilection, au point qu'ils se disputent la répartition du travail, comme se le remémore Gurlitt :

---

England. 2», dans *Die Kunst für alle*, op. cit., p. 21-22. Alfred Lichtwark émet un jugement semblable dans *Die Gegenwart*, évoquant la tendance qu'auraient ses contemporains à surestimer la peinture anglaise, tout comme ils l'avaient sous-estimée auparavant. Voir Alfred Lichtwark, « Die Engländer auf der Jubiläumsausstellung », dans *Die Gegenwart*, op. cit., p. 415.

<sup>1187</sup> Cornelius Gurlitt, « Die Präraphaeliten, eine britische Malerschule », dans *Westermanns Monatshefte*, 1892, 72, p. 106-137 et 253-283 ; « Die Malerei in Scotland », dans *Westermanns Monatshefte*, 1894, 75, p. 175-200, 308-335 et 407-456 ; « Britische Tiermalerei », dans *Westermanns Monatshefte*, 1895, 77, p. 725-754 ; « Die Anfänge der englischen Landschaftsmalerei », dans *Westermanns Monatshefte*, 1896, 81, p. 185-209.

<sup>1188</sup> Richard Muther, « Die Kunst in England », dans *Die Grenzboten*, op. cit., p. 506-551 ; *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, op. cit., volume 1, p. 10-51 ; volume 2, p. 10-27, 161-97, 293-320, 480-518 ; volume 3, p. 93-152 ; *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit.

<sup>1189</sup> Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst : vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Stuttgart, Jul. Hoffmann, 1904 ; *Die grossen Engländer*, Munich, Leipzig, Piper, 1908.

« En 1887, je fis la connaissance à Londres de Helferich. Nous venions tous deux de voir l'exposition du Jubilé à Manchester, cette occasion unique de se familiariser avec l'art anglais de ces cinquante dernières années. Nous tombâmes d'accord pour en écrire l'histoire et nous nous répartîmes les artistes. Mais chacun désirait garder Rossetti<sup>1190</sup>. »

En ce XIX<sup>e</sup> siècle finissant, les historiens de l'art allemands semblent mettre les bouchées doubles pour rattraper leur retard sur le sujet de la peinture anglaise. Mais si cette dernière fait l'objet d'un intérêt général, certains peintres sont particulièrement mis en lumière. Outre les préraphaélites, dont la réception en Allemagne, notamment sous la plume de Gurlitt et Heilbut, a fait l'objet de nombreuses études<sup>1191</sup>, ce sont les maîtres de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du premier XIX<sup>e</sup> siècles qui attirent l'attention des spécialistes allemands, en particulier Reynolds, Gainsborough, Turner et Constable.

La notoriété grandissante de ce dernier est d'autant plus remarquable qu'elle succède à un demi-siècle au cours duquel le peintre est resté quasiment inconnu en Angleterre. A partir de la décennie 1880, en revanche, il est au centre des discours sur la peinture anglaise, et son œuvre fait l'unanimité, tandis que la réception de Turner est elle plus nuancée : son génie est reconnu sans équivoque, mais d'aucuns fustigent toujours son audace<sup>1192</sup>. La postérité tardive de Constable, et la revanche posthume qu'il semble prendre sur Turner en s'imposant, dans certains textes tout du moins, comme la figure majeure de la peinture de paysage anglaise, est thématisée par Woldemar von Seidlitz dans son étude de la peinture anglaise, pour laquelle il s'appuie sur les publications anglaises récentes, en particulier les *Critical Notices* de Walter Armstrong parues dans le *Guardian* à l'occasion de l'exposition de Manchester. Or, Armstrong estime que Constable sera bientôt mieux apprécié que Turner, avis partagé par Seidlitz :

« Nous sommes parfaitement d'accord avec Armstrong lorsque celui-ci déclare que Constable prendra bientôt la place que Turner occupe dans l'appréciation générale. Certes, entre 1800 et 1820, ce dernier a produit des œuvres d'une invention extraordinaire, d'une poésie extrêmement raffinée, mais les errements où il est tombé par la suite l'ont empêché d'exercer sur d'autres une influence bénéfique.

---

<sup>1190</sup> « 1887 lernte ich Helferich in London kennen. Beide hatten wir eben die Jubiläumsausstellung in Manchester gesehen, jene grosse Gelegenheit, die vorhergehenden 50 Jahre englischer Kunst verstehen zu lernen. Wir einigten uns in der Absicht, deren Geschichte zu schreiben, verteilten schon die Künstler unter uns. Nur wollte jeder von uns den Rossetti behalten. » Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, ihre Ziele und Taten*, op. cit., p. 473.

<sup>1191</sup> Voir notamment Brigitte Westendorf, *Englische Präraffaeliten in deutschen Augen. Die deutsche Rezeption der englischen Präraffaeliten von ihren Anfängen bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges ; eine kunstgeschichtliche Untersuchung auf der Grundlage einer semiotisch-konstruktivistischen Rezeptionstheorie*, Francfort, Lang, 1992.

<sup>1192</sup> Voir à ce sujet Andreas Haus, « Turner im Urteil der deutschen Kunstliteratur », op. cit., p. 95-107.

Au contraire, la personnalité puissante de Constable, qui l'ont aidé à saisir dans la nature le reflet de son âme troublée, cherchant la couleur et le mouvement, a produit des fruits durables et contribué à l'épanouissement dont la peinture de paysage anglaise a profité dans les années 1840 et 1850<sup>1193</sup>. »

Deux points doivent être soulignés ici : d'une part, la persistance d'un discours ambivalent sur Turner, distinguant sa première période des dernières toiles qu'il a produites, et qui sont toujours considérées comme le produit d'un esprit excentrique ; d'autre part, l'identification de Constable comme le fondateur de l'école anglaise de paysage, le chef de file que Springer cherchait en vain dans les années 1850. Lorsqu'on se penche sur les écrits de Meier-Graefe, on est frappé à la fois par la violence de ses propos à l'égard de Turner, dont la peinture heurte son sens de l'ordre et de la clarté<sup>1194</sup>, et par son extrême admiration pour Constable, la figure dominante des *Grands Anglais* : lui sont consacrées une soixantaine de pages, contre une quarantaine à Whistler, une vingtaine à Turner et aux portraitistes, et une dizaine à Richard Wilson et Gainsborough.

L'intérêt nouveau que les Allemands manifestent pour la peinture anglaise et singulièrement pour Constable s'explique de différentes manières. L'attrait de la nouveauté joue sans doute un rôle dans la vague d'enthousiasme provoquée par l'exposition de Berlin, C'est l'hypothèse proposée par Alfred Lichtwark l'année même de l'exposition :

« Les Anglais constituent une des attractions de notre exposition, parce que ce sont des hôtes très rares. Chez nous se répète ce que l'on a déjà observé régulièrement lorsque les Anglais ont exposé sur le continent : un étonnement général devant tant de productions aussi ambitieuses que réussies<sup>1195</sup>. »

---

<sup>1193</sup> « Wir stimmen auch vollständig mit Armstrong überein, wenn derselbe meint, in nicht gar langer Zeit werde Constable in der allgemeinen Werthschätzung diejenige Stelle einnehmen, welche jetzt Turner inne hat. Wohl hat letzterer in der Zeit zwischen 1800 und 1820 Schöpfungen von grossartigster Erfindung und feinsten Poesie hervorgebracht, aber die Verirrungen, in die er darauf verfiel, haben ihn verhindert segensbringend auf andere einzuwirken. Constable's mächtige Individualität dagegen, welche ihn in der Natur die Spiegelbilder erfassen liess, hat bleibende Früchte gezeitigt und der englischen Landschaftsmalerei zu jener hohen Blüte verholfen, deren sie sich in den vierziger und fünfziger Jahren zu erfreuen hatte. » Woldemar von Seidlitz, « Die Englische Malerei auf der Jubiläumsausstellung zu Manchester im Sommer 1887 », dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 276-277.

<sup>1194</sup> Andreas Haus, « Turner im Urteil der deutschen Kunstliteratur », op. cit., p. 101-102 ; Karlheinz Lüdeking a également montré la manière dont le jugement de Meier-Graefe sur la peinture de Turner devient de plus en plus négatif, et dont il en vient à la considérer comme dégénérée, parce qu'essentiellement chaotique. Karlheinz Lüdeking, « Julius Meier-Graefe über William Turners "entartete" Malerei », dans Ingeborg Becker, Stephanie Marchal (dir.), *Julius Meier-Graefe, Grenzgänger der Künste*, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2017, p. 59-76.

<sup>1195</sup> « Auf unserer Jubiläumsausstellung bilden die Engländer als die seltensten Gäste einen der Anziehungspunkte. Es wiederholt sich bei uns, was bisher noch regelmässig eingetreten ist, wenn die Engländer auf dem Continent ausgestellt haben, allgemeines Staunen über so viele ernste und gediegene Leistungen. » Alfred Lichtwark, « Die Engländer auf der Jubiläumsausstellung », dans *Die Gegenwart*, op. cit., p. 415.

La réception continentale de la peinture anglaise devrait donc en partie son intensité à son irrégularité, à son intermittence, la rareté des expositions les rendant d'autant plus intéressantes aux yeux du public. De fait, le parallèle s'impose entre les réactions allemandes de 1886 et celles des Français à l'occasion des Salons de 1824 et 1827 et de l'Exposition Universelle de 1855 : le critique Claude Vignon se demande également si l'enthousiasme de 1855 n'est pas augmenté par l'effet de surprise suscité par des peintres inconnus<sup>1196</sup>.

Au-delà de l'effet de mode, la fascination tardive exercée par les peintres anglais s'inscrit dans une transformation plus générale du paysage artistique et des discours critiques : la tradition académique perd du terrain, tandis que les avant-gardes gagnent en visibilité, soutenues par de nouvelles revues comme *Pan* ou *Kunst und Künstler*, proche des Sécessions et défendant un art moderne et cosmopolite. Dans ce contexte, la production des peintres anglais des premières générations, la pratique du plein-air, la visibilité de la touche, l'audace chromatique, deviennent des signes avant-coureurs de la modernité défendue par les auteurs : les paysagistes anglais, surtout Constable, apparaissent comme les pères fondateurs du paysage moderne tel qu'il s'est développé en France. La peinture française, dont on se souvient qu'elle avait partiellement contribué à occulter, pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le nom de Constable outre-Rhin, devient tardivement un de ses principaux vecteurs.

C'est notamment le cas pour Julius Meier-Graefe. A Paris, où il s'installe à la fin de la décennie 1890, il découvre l'œuvre des impressionnistes et des néo-impressionnistes, mais aussi celle de Delacroix, notamment en travaillant avec son ami Erich Klossowski à cataloguer la collection de l'avoué Pierre-Auguste Chéramy, qui comprend également 34 esquisses de Constable. Il consacre au peintre anglais un essai, tandis que Klossowski fait de même pour Delacroix, les deux essais servant d'introduction au catalogue de la collection<sup>1197</sup>. C'est donc par le biais d'une collection parisienne que Meier-Graefe est amené à étudier Constable, et c'est aussi par le biais d'une œuvre française, celle de Delacroix, qu'il l'aborde. La description qu'il fait, dans son *Histoire de l'évolution de l'art moderne*, du capharnaüm qu'est l'atelier de Chéramy, où « on tombe à genoux devant un Delacroix en risquant de renverser un chevalet avec une douzaine de petits Constable », est révélatrice de l'importance de la collection dans la découverte que fait Meier-Graefe des connections qui sous-tendent l'histoire de l'art, comme

---

<sup>1196</sup> « L'Angleterre, il faut le reconnaître, obtient un succès à l'Exposition universelle des Beaux-Arts. C'est la première fois que ses artistes viennent demander à une nation étrangère la confirmation de leurs triomphes patriotiques ; et, soit qu'on ne s'attendît pas à trouver tant de talents réunis [...], soit que les qualités originales de l'école anglaises fassent espérer pour elle un riche avenir, un concert d'éloges s'élève de toutes parts. » Claude Vignon, *L'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Librairie d'Auguste Fontaine, 1855, p. 25.

<sup>1197</sup> Catherine Krahmer, « Meier-Graefe et Delacroix », dans *Revue de l'Art*, 1993, Nr. 99, p. 60-68, ici p. 61 et suivantes.

le souligne Catherine Krahmer<sup>1198</sup>. En l'occurrence, le regard qu'il pose sur le peintre anglais est fortement marqué par les tableaux de Delacroix, et la proximité des tableaux dans l'étroit espace où ils sont entreposés détermine tout le travail futur de l'historien de l'art sur Constable, qui apparaît essentiellement, dans l'*Histoire de l'évolution de l'art moderne*, comme le frère spirituel de Delacroix, les deux artistes étant liés par une « affinité élective », selon l'auteur<sup>1199</sup>. L'essai qu'il consacre au peintre anglais pour le catalogue de la collection Chéramy est, logiquement, également rythmé par les références à Delacroix, si bien représenté dans la collection, et à son admiration pour Constable, et, plus largement, aux peintres français marqués par le paysagiste, comme Manet et Corot. Ces références, sous la plume de Meier-Graefe, semblent légitimer l'œuvre du peintre et l'attention que lui porte l'historien de l'art, et, *a contrario*, dévaluer celle de Turner. Ce dernier apparaît tout au long du texte comme le repoussoir de Constable, dont « [l]a lumière brille encore aujourd'hui dans l'école française, après avoir montré le chemin à Delacroix. » Il poursuit ainsi : « On n'a qu'à placer un tableau de Turner, même le plus brillant, à côté d'une peinture de Constable pour constater combien l'emporte l'esprit organisateur de l'un sur les artifices de l'autre<sup>1200</sup>. » La « lumière » de l'un, source d'inspiration pour les peintres français, l'emporte donc sur le « brillant » superficiel de l'autre.

Le rôle de Delacroix dans cette réception tardive de Constable passe aussi par le biais des textes que le peintre français a laissés, et sur lesquels Meier-Graefe s'appuie ponctuellement, ainsi lorsqu'il aborde la question du rapport entre Constable et le Lorrain :

« Le fait de ne pas avoir stylisé du tout paraissait même constituer, aux yeux de Delacroix, une supériorité en faveur de Constable et au détriment de Claude lui-même. Delacroix, après s'être extasié devant Constable, est, à l'occasion, amené à se demander si les arbres stylisés de Claude Lorrain, au premier rang de ses tableaux, n'enlèvent pas à ceux-ci un peu de leur valeur<sup>1201</sup>. »

Meier-Graefe fait ici référence à un passage des *Questions sur le beau* publiées en 1854 dans la *Revue des deux mondes*, où Delacroix qualifie Constable de « père de notre école de paysage<sup>1202</sup> », qualificatif qui revient très régulièrement sous la plume des auteurs allemands.

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>1199</sup> Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, op. cit., p. 91.

<sup>1200</sup> Julius Meier-Graefe, « Les peintres anglais et Constable », dans Julius Meier-Graefe et Erich Klossowski, *La collection Chéramy. Catalogue raisonné précédé d'études sur les maîtres principaux de la collection*, Munich, Piper, 1908, p. 13.

<sup>1201</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>1202</sup> « D'où vient le charme des paysages flamands ? La vigueur et l'imprévu de ceux de l'Anglais Constable, le père de notre école de paysage, si remarquable d'ailleurs, qu'ont-ils de commun avec ceux de Poussin ? La



Le paysagiste anglais passe en quelques années du statut d'artiste quasiment anonyme outre-Rhin à celui de précurseur, dont le nom apparaît presque automatiquement lorsqu'il est question des peintres de l'école de Barbizon ou des paysagistes français dans leur ensemble, et ce nouveau discours est nourri par les discours de Delacroix que Meier-Graefe n'est pas seul à lire et à citer. En 1868, le paysagiste bavarois Anton Teichlein publie dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* la nécrologie du paysagiste Théodore Rousseau. Il y remarque que l'influence des peintres anglais, en particulier de Constable, sur les paysagistes français, est bien connue « depuis que Delacroix l'a constatée sans détours dans son essai : Questions sur le beau (Revue des deux Mondes, 1854) », de sorte qu'il n'est pas nécessaire d'évoquer cette relation en détail<sup>1203</sup>. Delacroix n'est pas le seul artiste français mentionné par Teichlein dans son article. Revenant sur le triomphe des peintres anglais au Salon de 1824 et sur leur talent de coloristes, il poursuit :

« “Ici seulement on connaît ou l'on sent la couleur et l'effet”, écrivit même Géricault de Londres, et le maître du *Radeau de la Méduse*, on le sait, avait d'assez justes notions touchant la couleur et l'effet. [...] Cette lettre de Géricault, dans laquelle il vante le sens chromatique des Anglais, était adressée à nul autre qu'Horace Vernet. “Il ne manque qu'une chose à votre talent, c'est d'être trempé à l'école anglaise”, écrivit le maître de la Méduse<sup>1204</sup>. »

Les écrits des deux peintres romantiques sont donc propres à susciter, par ricochet, l'admiration allemande pour les artistes anglais. Il n'est pas certain qu'en 1868, ces écrits aient été massivement diffusés en Allemagne. Ici, Anton Teichlein apparaît comme un intermédiaire privilégié ; ami de Rousseau, il a longuement séjourné à Paris, et la nécrologie débute sur un ton intimiste, l'auteur jouant sur le sens de l'adjectif intime pour évoquer à la fois l'œuvre du paysagiste français et l'atmosphère des dîners du mardi soir au 9, Cité Malesherbes, où Rousseau recevait en petit comité<sup>1205</sup>.

---

recherche du style dans certains arbres de convention des premiers plans ne dépare-t-elle pas un peu ceux de Claude Lorrain ? » Eugène Delacroix, « Questions sur le beau. Essais sur les artistes », dans *Revue des deux mondes*, 2<sup>e</sup> série de la nouvelle période, tome 7, 1854, p. 306-315, ici p. 309.

<sup>1203</sup> Anton Teichlein, « Théodore Rousseau und der Paysage Intime », dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1868, p. 281-289, ici p. 286.

<sup>1204</sup> « “Nur hier versteht und fühlt man Farbe und Effekt”, schrieb sogar ein Géricault einmal aus London, und der Meister des Schiffbruchs der Medusa hatte bekanntlich keine falsche Begriffe von “Farbe und Effekt” [...] Jener Brief des Géricault, worin er den koloristischen Sinn der Engländer gerühmt, war an keinen geringeren als an Horace Vernet gerichtet. “Ihrem Talent fehlt nichts als die englische Schule”, schrieb sogar der Meister der Medusa. » Ibid., p. 287-288. La célèbre lettre de Géricault a été publiée dans Philippe de Chennevières (dir.), *Archives de l'art français*, Tome 2, 1853, Paris, J-B. Dumoulin, p. 189-190.

<sup>1205</sup> Anton Teichlein, « Théodore Rousseau und der Paysage Intime », *op. cit.*, p. 281.

Une trentaine d'années plus tard, les revues proches des Sécessions font très fréquemment référence aux écrits des peintres français. *Kunst und Künstler* traduit ainsi de larges extraits du journal et de la correspondance de Delacroix. Le numéro de 1908-1909 est à cet égard particulièrement intéressant. On y trouve traduites *in extenso* trois lettres du peintre français : la première, en date de 1821, est adressée à son ami Charles Soulier ; la deuxième est la lettre de 1861 adressée à Thoré-Bürger, et où il évoque son amitié avec Bonington<sup>1206</sup>. Dans la troisième, qu'il écrit à son ami Théophile Silvestre en 1858 et qui est publiée séparément dans la revue, il exprime à nouveau toute son admiration pour l'école anglaise, notamment pour Constable et Turner :

« Constable, homme admirable, est une des gloires anglaises. Je vous en ai parlé et de l'impression qu'il m'avait produite au moment où je peignais le *Massacre de Scio*. Lui et Turner sont de véritables réformateurs. Ils sont sortis de l'ornière des paysagistes anciens. Notre école, qui abonde maintenant en hommes de talent dans ce genre, a grandement profité de leur exemple. Géricault était revenu tout étourdi de l'un des grands paysages qu'il nous a envoyés<sup>1207</sup>. »

La lettre est illustrée d'une demi-douzaine de reproductions d'après des paysages de Constable, et de Turner, dont quatre en pleine page (**Figure 96**). En soulignant la filiation existant entre les peintres anglais et français, Delacroix contribue une fois encore de manière posthume à la valorisation des premiers aux yeux du lectorat allemand. Dans cet article de *Kunst und Künstler*, il apparaît véritablement comme un passeur, dont l'œuvre s'efface derrière celle de ceux qu'il évoque, comme le montre le choix éditorial de la rédaction. Ce sont en effet uniquement les tableaux des deux paysagistes anglais qui sont reproduits, et non ceux de Delacroix ou de Géricault, ni d'ailleurs Lawrence et Wilkie dont il évoque les tableaux dans la lettre, d'ailleurs plus précisément que ceux de Constable et Turner : c'est clairement la peinture de paysage qui est à l'honneur. A nouveau, c'est par le biais de la traduction que le transfert s'opère. On peut supposer que cette publication poursuit le travail initié par Meier-Graefe et Klossowski à Paris : dans le volume précédent de *Kunst und Künstler* a été justement publié l'essai de Klossowski sur Delacroix, qui, faisant la jonction avec celui de Meier-Graefe sur

<sup>1206</sup> « Zwei Briefe von Eugène Delacroix », dans *Kunst und Künstler*, 1908-1909, p. 456-458. La lettre à Thoré-Bürger a été publiée par ce dernier dans l'étude qu'il a consacrée à Bonington. Voir W. Bürger [Théophile Thoré], *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole anglaise*, op. cit., p. 240. Elle est également publiée, comme la lettre à Soulier, dans la correspondance du peintre éditée en 1878. Voir Philippe Burty (éd.), *Lettres de Eugène Delacroix*, Paris, A. Quantin, 1878, p. 56 et 343-356.

<sup>1207</sup> « Ein Brief von Eugène Delacroix », dans *Kunst und Künstler*, 1908-1909, op. cit., p. 511-515. Le texte original a été publié dans Philippe Burty (éd.), *Lettres de Eugène Delacroix*, op. cit., p. 297.

Constable, évoque dans sa première phrase le peintre anglais. Quant à Meier-Graefe, il publie quelques années plus tard un essai sur Delacroix, dont le manuscrit est prêt dès 1907<sup>1208</sup> et où il cite la lettre à Silvestre<sup>1209</sup>. Dans *Kunst und Künstler*, enfin, cette lettre fait écho à l'article la précédant, que le critique français André Beaunier consacre à Ingres et Delacroix, et où il fait lui aussi référence à l'importance de Turner, Constable et Bonington pour les peintres romantiques français<sup>1210</sup> : la transmission française est ici redoublée.

Dans *Kunst und Künstler*, les lettres sont traduites en entier. Dans d'autres cas, la traduction n'est que partielle, et la mention de Constable s'inscrit dans un réseau plus dense de citations et de références enchâssées. C'est le cas en 1898, lorsque la revue *Pan* publie la traduction de l'essai de Paul Signac sur le néo-impressionnisme. Dans son texte, Signac cite plusieurs extraits du journal de Delacroix, l'un d'entre eux concernant le talent de coloriste de Constable :

« Constable dit que la supériorité des verts de ses prairies tient à ce qu'il est composé d'une multitude de verts différents. Ce qui donne le défaut d'intensité et de vie à la verdure du commun des paysagistes, c'est qu'ils la font ordinairement d'une teinte uniforme. Ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les tons<sup>1211</sup>. »

Etrangement, le traducteur de *Pan* n'a pas traduit les citations de Delacroix, contrairement à celles de Ruskin, également cité par Signac. La revue, cosmopolite et francophile, cite volontiers les artistes dans le texte, qu'il s'agisse de poètes comme Verlaine, ou de peintres comme Delacroix, Van de Velde ou Courbet<sup>1212</sup>. On trouve dans le même numéro de *Pan* un texte sur le sens de la couleur signé par Alfred Lichtwark, qui commence par un proverbe traduit puis en français dans le texte, « la couleur s'apprend », dont l'auteur pense qu'il a été diffusé dans l'atelier de Delacroix ou de Manet. Dans ce texte, Lichtwark s'interroge sur la dépendance artistique et esthétique allemande aux cultures étrangères, et, en ce qui concerne les couleurs, à la langue française, beaucoup plus riche, selon lui, lorsqu'il s'agit de distinguer de subtiles nuances chromatiques, de sorte que les Allemands lui

<sup>1208</sup> Catherine Krahmer, « Meier-Graefe et Delacroix », *op. cit.*, p. 62.

<sup>1209</sup> Julius Meier-Graefe, *Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse*, Munich, Piper, 1913, p. 38.

<sup>1210</sup> André Beaunier, « Ingres und Delacroix », dans *Kunst und Künstler*, 1908-1909, *op. cit.*, p. 447-455, ici p. 453.

<sup>1211</sup> En français dans le texte. Paul Signac, « Neoimpressionismus », *Pan*, 1898-1899, p. 58 ; édition française : Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Editions de la Revue Blanche, 1899, initialement paru dans *La Revue Blanche*, Tome XVI, mars et juillet 1898. On retrouve aussi cet extrait dans l'ouvrage de Meier-Graefe sur Delacroix. Julius Meier-Graefe, *Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>1212</sup> *Pan*, 1895-1896, p. 13 et suivantes ; 1896-1897, p. 242.

empruntent les mots « lilas, orange, violet, fraise, prune, puce, bleu mourant », faute d'un vocabulaire suffisamment étendu<sup>1213</sup>. Le français est donc une langue de référence, à la fois artistique et poétique, pour l'avant-garde allemande, une langue dont les rédacteurs de la revue attendent peut-être qu'elle soit maîtrisée par les lecteurs, et c'est par l'intermédiaire de cette langue que Constable apparaît dans toute sa gloire outre-Rhin.

Ayant gagné, tardivement, ses lettres de noblesse, en tant que précurseur et maître à penser des paysagistes français, Constable entre de plein pied dans l'histoire de l'art européenne, comme l'ensemble de l'école anglaise : les auteurs invoquent volontiers cette dernière lorsqu'il s'agit d'esquisser les contours d'une histoire de l'art globale et transnationale, telle que la défendent les revues proches des sécessions. Il n'est sans doute pas anodin que le préambule du premier numéro de *Kunst und Künstler*, qui présente la ligne éditoriale de la revue, en particulier la volonté des rédacteurs d'étudier aussi bien l'art étranger que l'art allemand, cite quatre peintres anglais : Rossetti, Constable, Reynolds et Gainsborough. Dans ce texte, chacun de ces peintres apparaît comme participant d'un réseau densément ramifié, où idées et modèles circulent librement, par-delà les siècles et les frontières : les préraphaélites reviennent aux sources de la Renaissance italienne, Constable inspire aux peintres de Barbizon l'amour de la nature, Reynolds et Gainsborough, quoique très anglais, se sont formés dans les collections internationales<sup>1214</sup>. Cinq ans plus tard, un article de la revue *Deutsche Kunst und Dekoration*, consacré au paysagiste munichois Charles Tooby, évoque la ligne « menant de Rembrandt et Constable aux maîtres du paysage intime et aux artistes de Barbizon et de là, à Manet, Leibl, Trübner<sup>1215</sup>. »

En 1893, l'*Histoire de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* de Richard Muther met également l'Angleterre à l'honneur : deux des trois tomes débute par une exploration de la peinture anglaise, depuis les « débuts de l'art moderne en Angleterre<sup>1216</sup> » autour de Hogarth, Reynolds et Gainsborough, considéré comme le « père du paysage intime », dans le premier tome<sup>1217</sup>, jusqu'aux caricaturistes anglais dans le deuxième, puisque « les dessinateurs et les caricaturistes furent les premiers à inscrire la vie moderne dans le répertoire artistique » et que Londres occupe selon lui la première place dans ce domaine<sup>1218</sup> : de manière inattendue, le

<sup>1213</sup> Alfred Lichtwark, « Die Erziehung des Farbensinns », dans *Pan*, 1898-1899, p. 183-188, ici p. 183 et 184.

<sup>1214</sup> « Zum Beginn », dans *Kunst und Künstler*, 1902-1903, p. 3-4.

<sup>1215</sup> « ... deren Linie von Rembrandt und Constable zu den Meistern der Paysage Intime und den Künstlern von Barbizon führt, und von da zu Manet, Leibl, Trübner. » Wilhelm Michel, « Charles Tooby. München », dans *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1908, p. 241-253, ici p. 243.

<sup>1216</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, volume 1, op. cit., p. 10 et suivantes.

<sup>1217</sup> *Ibid.*, sommaire et p. 51.

<sup>1218</sup> « Die Zeichner und Caricaturisten die ersten, die das moderne Leben in den Kreis der Kunst hereinzogen. » Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, volume 2, op. cit., p. V et 20.

dessin, longtemps considéré comme un des points faibles des artistes anglais, devient grâce au genre de la caricature une expression supplémentaire de leur importance dans l'histoire de l'art moderne, George Cruikshank, John Leech, George du Maurier ou Charles Keene ouvrant la longue liste des dessinateurs analysés par Muther dans ce chapitre. Mais le deuxième tome met surtout en lumière les figures des paysagistes du premier XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1219</sup>.

Plusieurs points rapprochent l'ouvrage de Muther des discours publiés à la même époque en Allemagne, en premier lieu, l'importance des textes de Delacroix. Comme dans l'article de Teichlein, ils sont cités comme des sources connues ayant largement contribué à la découverte du rôle qu'ont joué les Anglais en France. Sa lettre à Thoré-Bürger, datée de novembre 1861, où il s'exprime au sujet de son ami Richard Bonington, et que l'on trouve quelques années plus tard dans *Kunst und Künstler*, est aussi citée en longueur par Muther<sup>1220</sup>. En outre, Constable apparaît là aussi comme une figure centrale de l'histoire de l'art, reliée, ne serait-ce que par l'anecdote biographique, aux maîtres glorieux du passé, à Rembrandt, comme lui fils de meunier<sup>1221</sup>, et aux jeunes peintres français dont il a été le modèle. Le dithyrambe, ici, est quasiment de l'ordre de la sacralisation, Muther décrivant le Salon de 1824 comme une expérience mystique au cours de laquelle les peintres français ont vu la lumière venue d'outre-Manche : « le soleil se leva vraiment et permit la grande illumination. Les Anglais avaient appris la route qui mène à la France, ils envahirent le Louvre en vainqueurs<sup>1222</sup> ». Constable est décrit avant tout comme un précurseur, « l'un des plus grands pionniers dans son domaine et une des individualités les plus puissantes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1223</sup> », qui a dû endurer le sort réservé aux génies incompris en leur temps<sup>1224</sup>.

La radicalité de cette transformation est particulièrement manifeste dans les rééditions successives des ouvrages d'Anton Springer : comme Waagen avant lui, ce dernier revient sur la peinture anglaise dans la troisième édition de ses *Principes de l'histoire de l'art*, publiée en 1889. Il souligne l'importance de l'Angleterre dans l'histoire de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi ses liens artistiques avec le continent, en évoquant par exemple le rôle du modèle antique pour la production de Wedgwood. Il admet pour finir que l'importance de la peinture anglaise,

---

<sup>1219</sup> *Ibid.*, p. 293 et suivantes.

<sup>1220</sup> *Ibid.*, p. 321-322.

<sup>1221</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>1222</sup> « 1824, zu gleicher Zeit, als Delacroix' *Massacre* erschien, ging die Sonne wirklich auf und brachte die grosse Erleuchtung. Die Engländer hatten den Weg nach Frankreich gelernt, sie stürmten als Sieger den Louvre. » *Ibid.*, p. 321.

<sup>1223</sup> « ...einer der grössten Bahnbrecher auf seinem Gebiete und eine der mächtigsten Individualitäten des Jahrhunderts war John Constable. » *Ibid.*

<sup>1224</sup> *Ibid.*, p. 313.

qui a notamment eu une influence durable sur la peinture française, a été tardivement reconnue :

« A cause de la situation politique et de la longue période pendant laquelle l'Angleterre s'est isolée du continent, il a été un temps difficile de connaître vraiment cette dernière et de s'y référer<sup>1225</sup>. »

L'explication n'est pas totalement convaincante, mais elle reflète la volonté de l'auteur de justifier les lacunes de ses écrits antérieurs, tout comme Waagen argue en 1851 de l'inaccessibilité des collections anglaises pour expliquer sa méconnaissance d'antan. Quelques années auparavant, il évoquait également l'importance de Constable et des paysagistes anglais pour l'art européen, en particulier français, dans la deuxième édition de son *Art du XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>1226</sup>. Mais la transformation la plus visible du discours de Springer, cependant, se produit après sa mort, survenue en 1891, lorsqu'en 1909, le critique d'art Max Osborn réédite le texte sur le XIX<sup>e</sup> siècle en le modifiant considérablement. Vingt ans après la publication de la deuxième édition, une telle entreprise est nécessaire, comme le remarque Osborn dans sa préface, et elle se traduit en particulier par l'intégration beaucoup plus nette de la peinture anglaise dans la vision globale élaborée par Springer, qu'Osborn oriente vers la modernité, terme central dans le texte, et étroitement associé à l'Angleterre. La troisième partie du livre, consacrée à la période entre 1850 et 1870, commence par le résumé des prémices du « programme moderne » qui se font sentir dès le XVII<sup>e</sup> et surtout le XVIII<sup>e</sup> siècle, et aboutissent au réveil de l'humanité, qui, après un long sommeil peuplé de rêves idéalistes, ouvre enfin les yeux sur le réel. Il n'est pas anodin que la première illustration du chapitre, placée au-dessus du titre, soit une reproduction d'un tableau de Constable, *Deadham Loch*<sup>1227</sup> (**Figure 97**). L'Angleterre, pour Osborn, est « le refuge de ces pensées modernes » fuyant la réaction du classicisme, le « premier pays moderne sur terre », capable de surcroît de se « protéger efficacement » contre son influence, en lui opposant une autre vision, celle de la modernité picturale du siècle d'or hollandais et espagnol :

---

<sup>1225</sup> « Vorläufig hinderten die politischen Verhältnisse, die lange Abspernung Englands vom Kontinente eine genauere Kenntnis und Verwertung derselben. » Anton Springer, *Grundzüge der Kunstgeschichte. Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage des Textbuches*, Leipzig, E. A. Seemann, 1889, p. 643-644.

<sup>1226</sup> Anton Springer, *Kunsthistorische Bilderbogen : für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt : Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, E. A. Seemann, 1884, p. 188.

<sup>1227</sup> Max Osborn (éd.), *Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer, 5 : Das 19. Jahrhundert*, Leipzig, E.A. Seemann, 1909, p. 120.

« Les Britanniques héritèrent des Hollandais et des Espagnols la sensibilité moderne de l'art, tout comme ils avaient hérité d'eux la domination de la mer, et, à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, la restituèrent peu à peu au continent qui la leur avait donnée<sup>1228</sup>. »

A nouveau, l'isolement insulaire longtemps pointé du doigt par les critiques disparaît partiellement au profit de l'inscription au sein d'une autre lignée, destinée elle à perdurer. Guidé par l'exemple des précurseurs hollandais et espagnols, l'art anglais, « dont les princes sont Turner et Constable » a ouvert la voie sur le continent, malgré les résistances : « il y avait au moins un sol pour accueillir les germes nouveaux<sup>1229</sup> », d'abord en France, puis parmi les autres peuples, l'Allemagne venant en dernier. La suite du texte développe ce schéma, plusieurs peintres anglais étant présentés comme des modèles et des points de jonction entre différentes époques de l'histoire. C'est la peinture de paysage qui apparaît comme le genre de prédilection des artistes anglais, au premier rang desquels Constable, dont la modernité, qui vient supplanter la référence hollandaise, est sans cesse mise en avant : le vocabulaire de la nouveauté est omniprésent dans le texte, encore renforcé ça et là par l'emploi d'anaphores — l'adjectif substantivé « le premier » vient ainsi rythmer l'analyse de l'œuvre du paysagiste, considéré par Osborn, qui fait ici spécifiquement référence à ses esquisses, comme « le fondateur de l'impressionnisme moderne<sup>1230</sup> ». Comme sous la plume de Richard Muther, Constable est donc étudié à l'aune des productions ultérieures, dans un discours qui le propulse vers le futur glorieux de la modernité, c'est-à-dire des mouvements qui ont révolutionné la peinture : avant les impressionnistes, les peintres de Barbizon. Défini essentiellement par son statut de pionnier, il a « aussi ouvert la voie de la modernité en devant lutter sans succès contre l'étroitesse d'esprit de ses contemporains. Il mène la danse des grands incompris [...] qui sont légion au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1231</sup> » : en avance sur son époque, c'est donc hors d'elle qu'il convient de l'étudier, et hors de son pays, par l'intermédiaire de la France, le centre de la modernité artistique au XIX<sup>e</sup> siècle. De fait, le chapitre sur le réalisme français suivant immédiatement celui consacré à la modernité anglaise débute par deux dates, 1822 et 1824, années des expositions d'aquarelles de Bonington et de peintures à l'huile de Constable à Paris. Cet épisode est présenté par Osborn

---

<sup>1228</sup> « Wie die Briten von Spaniern und Holländern die Herrschaft zur See, so übernahmen sie von ihnen auch das Erbe des modernen Kunstgefühls, um es nun, mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, langsam wieder dem Kontinent zurückzugeben, von dem sie es empfangen. » *Ibid.*, p. 123.

<sup>1229</sup> « Es war immerhin ein Boden da, in den sich die neuen Keime senken liessen. » *Ibid.*

<sup>1230</sup> « Hier zeigt er sich als einer der Begründer des modernen Impressionismus. » *Ibid.*, p. 136.

<sup>1231</sup> « Und auch darin war Constable der erste moderne Führer, dass er vergebens mit der Kurzsichtigkeit seiner Zeitgenossen zu ringen hatte. Er eröffnet den Reigen der grossen Missverständenen, [...] an denen das neunzehnte Jahrhundert überreich ist. » *Ibid.*

comme une révélation : « ce fut pour les jeunes Français qui admiraient ces œuvres comme s'ils voyaient pour la première fois<sup>1232</sup>. » Evènement majeur dans l'histoire de l'art, c'est à partir de là que « commence la grande époque du paysage intime, qui devait dans le monde entier donner un élan à la vision artistique<sup>1233</sup>. » Précurseur, Constable est aussi, essentiellement, un passeur de relais, un intermédiaire reliant les Hollandais au paysage moderne.

Plus brièvement, on retrouve sous la plume d'Osborn exactement la même présentation de Turner, dont la locomotive de *Pluie, vapeur, vitesse*, apparaît quasiment comme le symbole de la circulation entre les époques, fonçant dans le tableau « comme le monstre glissant sans conducteur sur les rails à la fin de la *Bête humaine*. » Il conclut :

« Ainsi, Turner a parcouru le chemin menant de Claude Lorrain à Claude Monet et exaucé le désir d'un troisième Claude, Claude Lantier dans *L'Œuvre* de Zola, qui s'efforce en vain d'amener sur la terre la lumière du soleil<sup>1234</sup>. »

Comme Constable, Turner est le chaînon qui relie pour les Français le XVII<sup>e</sup> siècle et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. De façon caractéristique, les références littéraires, dont on a vu qu'elles étaient omniprésentes, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les discours allemands sur Turner, Hogarth ou Wilkie, comparés à Byron, Shakespeare ou Scott, ne sont ici plus anglaises mais françaises, soulignant plus nettement encore le lien étroit entre les deux cultures, ou plus précisément, entre les peintres anglais et la modernité française, qu'elle soit picturale ou littéraire, impressionniste ou naturaliste.

### 3. Déceptions et persistance des clichés nationaux

Si le discours de Springer se trouve modifié par son auteur ou son successeur, celui des historiens de l'art plus jeunes, portés par la vague d'enthousiasme des années 1880, évolue également. Dans l'introduction de son *Histoire de la peinture anglaise*, publiée en 1903, Richard Muther revient sur sa désillusion, déjà annoncée par les réserves de Lichtwark et

---

<sup>1232</sup> « ... es war den jungen Franzosen, die diese Werke bewunderten, als seien sie plötzlich sehend geworden. » *Ibid.*, p. 153.

<sup>1233</sup> « Es beginnt die grosse Zeit des « paysage intime », die einen Umschwung in der Kunstauffassung der ganzen Welt mit sich bringen sollte. » *Ibid.*

<sup>1234</sup> « ...wie das herrenlose Schienenungeheuer am Schluss der *Bête Humaine*. So legte Turner den Weg zurück von Claude Lorrain zu Claude Monet und erfüllte die Sehnsucht eines dritten Claude, des Claude Lantier in Zolas *L'Œuvre*, der vergebens sich müht, das Licht der Sonne auf den Erdball zu entbieten. » *Ibid.*, p. 141.



Seidlitz, après l'effervescence de l'exposition du Jubilé de Berlin. Ce n'est pas celle de Manchester, en 1887, qui a modifié son opinion sur la peinture anglaise, mais l'exposition internationale de Glasgow, en 1901, qui présente une importante rétrospective de peinture anglaise, complétée par des collections publiques londoniennes toujours plus riches : Muther, ayant la possibilité d'étudier son sujet de manière approfondie, a été déçu<sup>1235</sup>. Un parallèle avec Waagen peut être établi ici, puisque dans les deux cas, les historiens de l'art se heurtent à l'inaccessibilité relative des œuvres, dispersées dans les collections privées :

« Nous tous qui écrivions sur l'Angleterre, nous efforcions de rassembler les connaissances essentielles dans les galeries et les bibliothèques. Nous passions de la galerie d'une société d'art à une autre, nous explorions les maisons de campagne et les châteaux ; mais les sources, dispersées aux quatre vents, étaient si difficiles à trouver que nous ne pûmes parvenir à une vision d'ensemble précise<sup>1236</sup>. »

Le voyage, là encore, est insuffisant pour parvenir à une connaissance intime de la peinture anglaise, de sorte que la réception critique proposée aux lecteurs, toujours lacunaire, est également toujours excessive. L'ignorance passée de Muther, cependant, ne suffit pas à expliquer la transformation de son discours : outre l'accès tardif à des tableaux inconnus, la modification de l'histoire de l'art en général et des opinions les plus répandues sur la peinture a joué un rôle dans les corrections qu'il apporte à ses écrits antérieurs, en particulier concernant les paysagistes classicisants de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme les Smith of Chichester et Richard Wilson. Leur retour en grâce s'explique selon Muther par le regain de popularité du Lorrain, négligé, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, au profit des Hollandais, mais, paradoxalement, il associe Wilson non pas au Lorrain, mais à Turner, en lui attribuant un nouveau rôle de précurseur<sup>1237</sup>. Il effectue une correction inverse dans le cas de Gainsborough, qu'il détache du mouvement moderne du paysage intime pour le rattacher à la tradition rococo<sup>1238</sup>. Dans les deux cas, ce n'est pas l'exposition de Glasgow qui amène l'historien à modifier son discours : ni Wilson ni Gainsborough n'y sont exposés.

Mais au-delà de ces modifications ponctuelles, on est frappé, à la lecture de l'ouvrage de Muther, par la résurgence d'un discours essentialiste faisant de l'Angleterre une nation de

---

<sup>1235</sup> Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 8.

<sup>1236</sup> « Wir alle, die wir schrieben über England, bemühten uns zwar, uns in Galerien und Bibliotheken die wichtigsten Kenntnisse zu verschaffen. Wir zogen von einer Corporation-Gallery zur anderen, durchsuchten Landhäuser und Schlösser ; doch das Material war so schwer zu finden, so in alle Winde zerstreut, dass sich ein genauer Ueberblick nicht ergab. » *Ibid.*, p. 7.

<sup>1237</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

<sup>1238</sup> *Ibid.*, p. 58 et suivantes.

poètes et non pas de peintres — « les Anglais, à quelques exceptions près, étaient des littéraires<sup>1239</sup> » — dénuée, donc, de véritable sens pictural. En fait, à un demi-siècle d'intervalle, Muther questionne comme son professeur Anton Springer le bien-fondé d'une histoire de l'art anglais à proprement parler :

« Evidemment, un historien de la peinture anglaise est d'emblée conscient qu'il s'agit d'écrire plutôt une histoire de la littérature qu'une histoire de l'art. En effet, à l'exception de Turner et de quelques autres, les Anglais étaient parfaitement dénués de sensibilité pour ce qui est purement artistique. En France, on reconnaît chaque artiste à son coup de pinceau, aux associations de couleurs qu'il privilégie, aux problèmes de lumière auxquels il décide de se confronter. Dans l'Angleterre d'aujourd'hui [...] les tableaux doivent émouvoir, éveiller la pitié, susciter des rêveries élegiaques. Ils en appellent à la poésie, ils s'appuient sur des poèmes. Et cela suffit à expliquer pourquoi les qualités purement picturales ne peuvent se former. La couleur n'a de valeur que symbolique et non pas sensorielle. Elle n'est pas l'essentiel, elle ne fait que seconder<sup>1240</sup>. »

Le caractère littéraire de l'art en Angleterre, constamment souligné par les critiques allemands, devient sous la plume de Muther la preuve de l'incapacité picturale anglaise : à nouveau, le discours critique vient ordonner et simplifier le réel, en attribuant aux nations des identités culturelles monolithiques. Nation de poètes, l'Angleterre ne serait pas une nation de peintres, contrairement à la France. Cette opposition, là encore, rappelle des discours antérieurs ; elle est encore renforcée par une autre remise en question, celle des rapports artistiques entre l'Angleterre et la France, ceux-là mêmes que les critiques allemands, y compris Muther, ont mis en valeur dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce revirement apparaît ponctuellement, d'abord dans l'introduction, où l'auteur montre clairement sa volonté de déconstruire ces « affirmations [...] audacieuses<sup>1241</sup> », comme il les appelle : « si l'on doit renoncer à affirmer que l'Angleterre a exercé une influence déterminante sur le continent, on

---

<sup>1239</sup> « Die Engländer, von einigen wenigen abgesehen, waren Litteraten... » *Ibid.*, p. 362.

<sup>1240</sup> « Gewiss ist man als Historiker der englischen Malerei sich gleich anfangs darüber klar, dass man mehr Literaturgeschichte als Kunstgeschichte zu schreiben hat. Denn der Sinn für das rein Künstlerische war — von Turner und einigen anderen abgesehen — den Engländern überhaupt nicht gegeben. In Frankreich ist jeder Künstler sofort am Pinselstrich zu erkennen, an den Farbkombinationen, die er bevorzugt, an den Lichtproblemen, die er in Angriff nimmt. [...] Die Bilder wollen rühren, Mitleid erwecken, zu elegischen Träumereien laden. Sie rufen die Poesie zu Hilfe, lehnen sich an Dichtungen an. Und schon aus diesem Grunde konnte es zu einer Ausbildung der rein malerischen Qualitäten nicht kommen. Die Farben hat keinen sinnlichen, nur symbolischen Wert. Sie ist nicht die Hauptsache, sie sekundiert nur. » *Ibid.*, p. 343.

<sup>1241</sup> « Diese Behauptungen waren kühn. » *Ibid.*, p. 7.

se trouve devant un art qui est un monde à part, fermé sur lui-même<sup>1242</sup>. » Le thème classique de l'insularité artistique de l'Angleterre resurgit à la fin du volume, où il s'applique à opposer, en usant de la métaphore maritime, art français et art anglais :

« Il n'y a jamais eu d'échanges artistiques entre la France et l'Angleterre. [...] A l'époque de Delacroix, notamment, les deux pays étaient comme séparés par un océan. En France, des couleurs flamboyantes, un pathétique d'une sauvagerie fiévreuse, en Angleterre, une calligraphie bien léchée et un bon sens dénué de fantaisie<sup>1243</sup>. »

Cette affirmation, que Muther ne se soucie pas d'étayer, a de quoi surprendre, surtout si l'on pense à la relation que Delacroix entretenait avec Angleterre, relation, on l'a vu, bien connue en Allemagne. L'imprécision des formules, la brutalité voulue de l'opposition entre les deux manières nationales, occultent tout un pan de l'histoire de l'art et des liens artistiques entre les deux pays, que Muther ne nie d'ailleurs pas, au contraire, évoquant plus haut dans le texte, et au risque de se contredire, le rôle fondamental des peintres des premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle :

« Dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art anglais était grand et avait une influence stimulante et féconde dans tous les pays du globe terrestre. Car Northcote mène à Delaroche et Piloty, Wilkie à Vautier, Knaus et Defregger. Constable inspira l'école de Fontainebleau, et longtemps après sa mort, Turner a donné un élan décisif aux impressionnistes, en particulier à Monet. Les artistes étaient des conquérants, chacun enrichissait le royaume du beau, chacun découvrait un nouveau territoire<sup>1244</sup>. »

Le ton est lyrique, la métaphore de la conquête renforce la puissance attribuée à l'école anglaise. La contradiction interne, cependant, n'est peut-être qu'apparente, et est principalement due au style de l'auteur, adepte des maximes générales et des affirmations péremptoires : il se réfère ici, visiblement, aux peintres victoriens, actifs à partir des années

---

<sup>1242</sup> « Muss man die Behauptung fallen lassen, dass England auf den Kontinent einen massgebenden Einfluss geübt hat, so steht man dafür vor einer Kunst, die eine ganz eigenartige, in sich abgeschlossene Welt bedeutet. » *Ibid.*, p. 8.

<sup>1243</sup> « Zwischen Frankreich und England hat ein künstlerischer Austausch nie gegeben. [...] Und namentlich in Delacroix' Tagen waren die beiden Länder wie durch einen Ozean getrennt. In Frankreich lodernde Farbe, fieberhaft wilde Pathetik, in England kalligraphische Glätte und trockener Hausverstand. » *Ibid.*, p. 353-354.

<sup>1244</sup> « England hatte im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts eine grosse Kunst, eine Kunst, die anregend und befruchtend auf alle Länder des Erdballes wirkte. Denn von Northcote geht die Linie zu Delaroche und Piloty, von Wilkie zu Vautier, Knaus und Defregger. Durch Constable wurde die Schule von Fontainebleau befruchtet, und Turner hat noch lange nach seinem Tode den Impressionisten, besonders Monet, die entscheidenden Anregungen gegeben. Die Künstler waren Eroberer, von denen jeder das Reich des Schönen vermehrte, jedes ein neues Gebiet erschloss. » *Ibid.*, p. 131.

1840, et dont les œuvres manifestent « l'épuisement » qui succède à la période glorieuse du premier XIX<sup>e</sup> siècle, car « de telles périodes, où les forces se déploient, sont suivies la plupart du temps par des périodes de déclin et d'effondrement<sup>1245</sup>. » C'est ce deuxième moment de l'histoire de l'art anglaise qui est déterminant pour l'orientation générale de l'ouvrage, et l'opposition fondamentale entre la peinture anglaise et la peinture française si présente dans les derniers chapitres. C'est donc ce moment qui dans l'esprit de Muther définit les relations entre les deux pays « à l'époque de Delacroix », sur une période longue de plus de quarante ans, donc.

Cet « épuisement » des années 1840 fournit à l'auteur une raison supplémentaire de douter du bien-fondé d'une histoire de l'art anglaise. On a vu qu'il souligne, comme Springer avant lui, l'absence d'unité de l'école anglaise, en employant les métaphores du théâtre et de l'architecture<sup>1246</sup>. Mais outre l'impossibilité d'établir une synthèse, l'historien de l'art se trouve également confronté à une autre difficulté, d'ordre narratologique : l'histoire de l'art anglaise, selon lui, se termine mal. L'essoufflement qu'il déplore dans la deuxième partie de l'ouvrage ne constitue pas une fin satisfaisante pour l'écrivain, qui reprend pour conclure la métaphore théâtrale de l'introduction : « c'est dur pour l'historien : la peinture anglaise n'a pas de bonne conclusion. La représentation doit se terminer comme un feuilleton sans bonne chute finale<sup>1247</sup>. »

La conclusion heureuse qui peut sauver la peinture anglaise et la narration de Muther ne se trouve pas en Angleterre, mais en Écosse, et c'est à la peinture écossaise que l'auteur consacre les deux derniers chapitres de son ouvrage. On perçoit à nouveau, au début de ce passage, les préoccupations de l'écrivain soucieux de préserver la clarté et la logique de son texte, et conscient du problème de méthode posé par ce glissement géographique. Mais si ce dernier « dérange l'unité du livre », il est rendu nécessaire par la conscience d'une identité artistique écossaise qu'il faut distinguer de l'identité anglaise. L'anglicité, si importante dans les discours allemands sur la peinture anglaise, ne caractérise donc plus les productions britanniques dans leur ensemble. Ce regard plus précis, géographiquement et nationalement, que Muther porte sur la peinture anglaise, lui permet de structurer à nouveau son discours

<sup>1245</sup> « Auf solche Epochen des Kraftaufschwungs pflegen solche des Niedergangs, der Erschlaffung zu folgen. » *Ibid.*

<sup>1246</sup> Voir note 1035.

<sup>1247</sup> « Es ist für den Historiker schlimm : die englische Malerei hat keinen guten Abschluss. Die Darstellung muss auslaufen wie ein Feuilleton ohne Pointe. » *Ibid.*, p. 341. On sent ici la conception à la fois littéraire et populaire que Muther se fait de l'histoire de l'art : il s'agit d'instruire le plus grand nombre en le divertissant, par le biais d'une langue claire, percutante et imagée. Voir Melanie Sachs, « Richard Muther und die Popularisierung der Kunstgeschichte um 1900 » *op. cit.*, p. 135-153.

autour d'une autre opposition venant renforcer le contraste entre l'Angleterre et la France qui court en filigrane tout au long de l'ouvrage : la peinture écossaise n'a rien de commun avec la peinture anglaise, mais en revanche, on peut la rapprocher de la peinture française. Au discours des années 1880, l'auteur oppose l'hypothèse d'une nouvelle parenté artistique, faisant de l'Écosse la terre britannique de la sensibilité picturale, où la peinture de genre, essentiellement narrative, est aussi peu pratiquée qu'en France, où les portraits ne montrent pas des *gentlemen* érudits, « penchés sur des livres et des manuscrits », mais des hommes dont le regard rappelle celui « des révolutionnaires de David, qui créèrent un nouveau monde par le sang et le fer<sup>1248</sup> », où les coloris audacieux, qui n'ont jamais été freinés par l'imitation du dessin italien, rappellent ceux des romantiques français<sup>1249</sup>. Muther, poussant la comparaison et l'opposition nationales jusqu'au bout, explique cette parenté artistique par « la parenté des tempéraments<sup>1250</sup> » — le tempérament écossais étant visiblement plus « sauvage », plus vigoureux et assuré que le tempérament anglais plus doux et retenu, tout comme la sauvagerie des Highlands vient contraster avec la douce campagne anglaise peinte par Constable<sup>1251</sup>.

L'émergence d'une identité artistique écossaise dont la parenté avec la peinture française viendrait se substituer à la parenté franco-anglaise exagérée, selon Muther, par les critiques, est en grande partie due au rayonnement des paysagistes écossais contemporains, les « Glasgow Boys », très appréciés en Allemagne depuis leur participation à l'exposition de la Sécession munichoise en 1890<sup>1252</sup>. Formés, pour certains, en France, ils sont marqués par l'exemple des paysagistes français, et leur sensibilité commune avec les peintres de l'école de Barbizon ou le Marseillais Adolphe Monticelli, comme avec l'Américain Whistler et les Néerlandais Jozef Israëls et Anton Mauve, est mise en avant par Muther dans le chapitre qu'il leur consacre<sup>1253</sup>. L'exposition internationale de Glasgow, présentée dans l'introduction comme le moment de la désillusion face à la peinture anglaise, a sans doute contribué à fixer la double comparaison qu'il présente dans les deux derniers chapitres de l'ouvrage, et l'impression d'un effacement de la peinture anglaise au profit de la peinture écossaise. C'est d'ailleurs sur cette image que se clôt l'*Histoire de la peinture anglaise* : le futur artistique du

<sup>1248</sup> « Die Männer sind nicht über Bücher und Manuskripte gebeugt. Sie blicken uns an mit den Augen der Davidschen Revolutionäre, die aus Blut und Eisen eine neue Welt formten. » Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 348.

<sup>1249</sup> *Ibid.*, p. 353-354.

<sup>1250</sup> « Die Aehnlichkeit erklärt sich aus der Verwandtschaft der Temperament. » *Ibid.*, p. 354.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>1252</sup> Sur la réception allemande des Glasgow Boys, voir Horst Ludwig, « Internationale Gäste der Münchner Secession : die Glasgow Boys und die Münchner Secession », dans Michael Buhrs (dir.), *Secession, 1892-1914 ; die Münchner Secession 1892 – 1914*, Munich, Editions Minerva, 2008, p. 242-245.

<sup>1253</sup> Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 368-369.

Royaume-Uni se trouve en Écosse, tandis que « le temps de la maladie » semble venu pour l'Angleterre<sup>1254</sup>.

On le voit, la transformation du discours critique allemand n'est dans certains cas que passagère : à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, persiste encore l'idée ancienne d'un art insulaire, coupé du reste de l'Europe, essentiellement littéraire, voire, dans le dernier exemple, d'un art malade. Muther n'est d'ailleurs pas le seul critique à recourir aux formules et aux clichés qui caractérisent les textes des décennies antérieures : à la lecture des *Grands Anglais*, on est frappé par le vocabulaire employé par Meier-Graefe, très similaire de celui d'un Passavant ou d'un Waagen. Lui aussi dénonce une peinture anglaise essentiellement théâtrale, portée sur la recherche de l'effet, et compare les peintres, Gainsborough, Reynolds et surtout Turner, à des metteurs en scène<sup>1255</sup>. En outre, il a également recours, comme Johann Valentin Adrian ou Ida et Johann Georg Kohl, à une analyse fondée sur des clichés nationaux réduisant l'Angleterre à son identité économique et financière : Turner apparaît ainsi comme un industriel du paysage, l'équivalent artistique de « la classe dessinée par Hogarth », spéculant comme un banquier sur les goûts du public<sup>1256</sup>.

## II. Une insularité idéale

Richard Muther oppose nettement peinture anglaise et peinture française. Il n'est pas le seul, loin de là, mais cette opposition prend une forme bien différente sous la plume d'une partie de ses confrères, qui contrairement à lui goûtent peu l'art français, et entendent le faire savoir : la transformation du paysage politique européen et l'antagonisme germano-français qui marque les dernières décennies du siècle se répercutent sur les discours, transformant les jeux de comparaison et d'opposition fondant les discours sur l'art. Une constante, cependant, demeure : la vision culturelle de la peinture anglaise, rattachée, encore et toujours, à une géographie et plus profondément, un mode de vie, une culture, une société.

---

<sup>1254</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>1255</sup> Julius Meier-Graefe, *Die grossen Engländer*, op. cit., p. 8-9 et 38-39.

<sup>1256</sup> *Ibid.*

## 1. Anglité et germanité

A partir de 1886, les auteurs allemands ne se contentent pas de consacrer des essais à la peinture anglaise, ni de lui conférer une place de choix dans l'histoire de l'art européenne, mais la relient fortement à la peinture allemande. Plusieurs textes présentent en effet les peintres anglais comme essentiellement germaniques, s'inscrivant en cela dans la théorie des deux peuples frères, d'une identité germanique commune à l'Allemagne et à l'Angleterre. L'importance de ce discours, fondé sur des préjugés de race, dans la fascination d'auteurs comme Otto von Schleinitz ou Emil Heilbut pour la peinture anglaise, a été notamment démontrée par Robert W. Rogers dans sa thèse de doctorat. En s'appuyant sur l'étude de la philosophie raciste de l'art développée par Hippolyte Taine, il y analyse en particulier la présentation que fait Schleinitz des qualités apparemment germaniques d'un William Holman Hunt, tandis que Heilbut attribue ce qu'il considère comme les errements de Turner à la perte de son identité germanique : le peintre des brumes nordiques se serait perdu en cherchant à tout prix la lumière italienne<sup>1257</sup>.

Cornelius Gurlitt, lui aussi, présente Turner comme un peintre germanique, dans un article où il l'associe au peintre d'histoire allemand Peter von Cornelius et au sculpteur danois Bertel Thorvaldsen en les présentant comme les trois artistes les plus importants du premier XIXe siècle. Il s'agit pour lui de ramener un des courants les plus célèbres de l'art moderne, l'impressionnisme, dans la sphère d'influence germanique, Turner apparaissant sous sa plume comme le premier peintre impressionniste. Son identité germanique n'est, du moins dans un premier temps, pas justifiée esthétiquement, Gurlitt considérant visiblement la théorie raciale des peuples frères comme allant de soi. Laissant Turner de côté pendant plusieurs pages, il s'applique alors à rappeler l'influence des peintres allemands, en particulier nazaréens, en Angleterre, s'attardant lui aussi sur les qualités germaniques des préraphaélites<sup>1258</sup>.

La germanité des peintres anglais, cependant, n'est qu'un aspect de ce nouveau discours : si Turner et les préraphaélites sont étudiés à l'aune de leur identité germanique, à l'inverse, l'influence anglaise sur l'art allemand est constamment soulignée par les auteurs. A nouveau, Constable est très souvent mis à l'honneur. Le rapprochement le plus facile à effectuer concerne les paysagistes munichoïses du deuxième XIXe siècle. Ces peintres, au

---

<sup>1257</sup> Roger W. Rogers, *Nationalismus in der deutschen Kunst. Die Forderung nach einer deutsch-nationalen Kunst im Wilhelminischen Deutschland – Eine Analyse anhand der Kunstzeitschrift „Die Kunst für Alle“ unter der Herausgabe Friedrich Pechts 1885–1903*, op. cit., p. 467 et suivantes et p. 479 et suivantes.

<sup>1258</sup> Cornelius Gurlitt, « Germanisches und romanisches Wesen in der modernen Kunst », dans *Die internationale Kunstausstellung zu Berlin 1891*, Munich, Franz Hanfstaengl, 1891, p. 98-128, ici p. 98 et suivantes.

premier rang desquels Eduard Schleich d. Ä., August Seidel, Anton Teichlein ou Adolph Lier, sont les représentants du « paysage intime » à la manière des peintres de Barbizon. Plusieurs d'entre eux, comme Schleich, Teichlein, ou Carl Spitzweg, se sont rendus à Barbizon, et Adolph Lier a d'abord travaillé avec Jules Dupré, l'un des paysagistes français les plus nettement marqués par Constable, avant de séjourner en Angleterre où il a peint et s'est certainement familiarisé avec l'œuvre du paysagiste anglais<sup>1259</sup>. La filiation, directe dans ce cas précis, apparaît comme vraisemblable dans le cas des autres peintres bavarois, au moins indirectement, par le vecteur français. En 1907, l'historien de l'art Otto Grautoff publie un guide des collections de peintures munichoises dans lequel il présente l'œuvre de Schleich, dont il cite cinq paysages (**Figures 98-102**) comme s'inscrivant dans la lignée de celle de Constable et des Hollandais Ruysdael et Van Goyen. Il fait notamment le lien entre les chromatismes de Schleich et ceux de Constable, le « brun rougeâtre » dont fait usage le Bavarois étant un héritage de l'Anglais, tout comme l'unité chromatique de ces paysages « si doux, vrais et sérieux », qu'on ne peut analyser seulement à l'aune de la peinture hollandaise. Evoquant ensuite le petit paysage alors attribué à Constable dont la Nouvelle Pinacothèque a fait l'acquisition en 1905 (**Figure 103**)<sup>1260</sup>, il invite les visiteurs à observer à nouveau les tableaux de Schleich et des autres paysagistes munichois pour se rendre compte de ce que le peintre anglais leur a apporté<sup>1261</sup>. Le rapprochement, en tout cas, est convaincant. On est frappé par la ressemblance des paysages de Schleich avec ceux de Constable, notamment dans le traitement du ciel aux nuages mouvants, aux effets de lumière marqués, occupant souvent plus de la moitié de la toile, mais aussi dans la composition. Celle de la vue de Pasing surtout (**Figure 102**), où l'étendue d'eau, animée par les silhouettes des vaches, occupe tout le premier plan, et le motif de la chaumière à demi dissimulée par la végétation est décentré à gauche,

<sup>1259</sup> Au sujet des paysagistes bavarois et de leur rapport à la peinture française, voir notamment Sigrid Bertuleit (dir.), *Natur als Garten. Barbizons Folgen. Frankreichs Maler des Waldes von Fontainebleau und die Münchner Landschaftsmalerei*, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, 2004 ; Christoph Heilmann (dir.), *Natur als Kunst. Frühe Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich aus der Sammlung der Christoph Heilmann Stiftung im Lenbachhaus München*, Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn, 2013 ; Eberhard Ruhmer, « Intime Landschaft », dans Eberhard Rumher (dir.), *Die Münchner Schule 1850-1914*, Munich, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, 1979, p. 19-35. Au sujet d'Adolph Lier, voir Ilse Kallmeyer, *Adolf Heinrich Lier : 1825-1882 ; ein Beitrag zur Münchner Landschafterschule des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck, 1967, en particulier p. 45 et Horst Ludwig, « Adolf Lier. Münchner Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert », dans *Weltkunst*, Munich, 1987, p. 384-388.

<sup>1260</sup> Le tableau, une vue de Hampstead Heath, fait partie de la vente Sedelmeyer de 1905, pour laquelle la galerie Heinemann a joué les intermédiaires. Son attribution a également été remise en question. Thea Vignau-Wilberg (dir.), *Neue Pinakothek München. Spätklassizismus und Romantik. Bayerische Staatsgemäldesammlungen Gemäldekatalog*, Munich, Hirmer, 2003, p. 41-43.

<sup>1261</sup> Otto Grautoff, *Die Gemäldesammlungen Münchens, ein kunstgeschichtlicher Führer durch die ältere Pinakothek, das königliche Maximilianeum, die Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck, die Schackgalerie, die königliche neuere Pinakothek*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1907, p. 117, 132 et 145.



rappelle certaines toiles du paysagiste anglais, et singulièrement la *Charrette de foin* (**Figure 95**).

Trois ans plus tard, le critique Paul Fechter publie dans *Kunst und Künstler* un article sur August Seidel, qu'il consacre pour partie à l'influence que Constable a vraisemblablement exercée sur le Bavarois : regrettant de n'avoir pu jusqu'ici rassembler de preuves de cette influence, mis à part le souvenir que le fils de Seidel avait de l'admiration de son père pour le paysagiste anglais, il la juge néanmoins plus que probable, et beaucoup plus importante que celle des Hollandais ou de Carl Rottmann. Il rapproche en particulier la composition chromatique et le rythme des esquisses de Seidel de celles de Constable, et conclut que le peintre mérite le titre de « Constable bavarois » autant que son confrère Schleich<sup>1262</sup>. Dans les deux cas, on est frappé par la force de la référence à Constable : l'influence des peintres hollandais ou des autres paysagistes allemands est présentée comme secondaire.

Dans son *Art allemand du XIXe siècle : objectifs et réalisations*, publié en 1899, Gurlitt insiste lui aussi à de nombreuses reprises sur le rôle de l'art anglais en Allemagne. En effet, l'enthousiasme qu'il éprouve pour la peinture anglaise, à partir de 1886, s'inscrit dans une réflexion nationaliste sur la peinture allemande, comme Gurlitt l'explique dans son ouvrage, en se remémorant sa rencontre fondatrice, à Manchester, avec Heilbut et leur commune découverte que « la clé pour comprendre la création allemande se trouvait en Angleterre, qu'ici tout comme à Fontainebleau se trouvait le foyer de l'art véritable, celui qui est mû par une volonté puissante<sup>1263</sup>. » L'histoire de l'art allemande de Gurlitt est donc marquée par un fort tropisme anglais, qui apparaît comme déterminant pour le développement de l'art dans son pays. L'auteur s'intéresse en particulier à l'art des jardins à l'anglaise, largement exporté en Allemagne dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, opposant à l'aristocratique jardin à la française un modèle démocratique et bourgeois, respectant la beauté naturelle du paysage. Il revient également sur la popularité de l'art graphique anglais et la diffusion des gravures représentant des paysages, vues topographiques ou paysages de chasse, qui témoignent de la même sensibilité à la nature, ainsi que sur celle des récits de voyage anglais<sup>1264</sup>.

Mais au-delà des influences directes, comme celles des architectes paysagers, et de la réception populaire des écrits et des gravures, Gurlitt revient constamment aux peintres anglais, auxquels il compare volontiers les peintres allemands qu'il étudie, même lorsque ces derniers

---

<sup>1262</sup> Paul Fechter, « August Seidel », dans *Kunst und Künstler*, 1910, p. 563-565.

<sup>1263</sup> « Was uns zusammenführte, war die gemeinsame Erkenntnis, dass in England der Schlüssel zum Verständnis deutschen Schaffens zu finden sei, dass dort nicht minder als in Fontainebleau die Kunst ersten Ranges heimisch war : die der starken Eigenwillen. » *Ibid.*, p. 473.

<sup>1264</sup> Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts : ihre Ziele und Taten*, op. cit., p. 125 et suivantes.

ne connaissaient sans doute pas la production artistique outre-Manche. C'est le cas de Caspar David Friedrich, qui incarne aux yeux de Gurlitt le même esprit de nouveauté dans le domaine de la peinture de paysage, étant l'un des premiers à voir la nature avec les yeux de Constable. Gurlitt rappelle d'abord les grandes étapes qui ont marqué le développement de la peinture de paysage en Angleterre, passant brièvement en revue les œuvres de Richard Wilson, John Crome, Gainsborough, Constable et Turner, avant de revenir à son principal sujet d'étude, la peinture allemande. Il reconnaît que la manière du peintre de Dresde est bien éloignée de celle de Constable, avec « son pinceau mince et souvent incertain, un ton souvent lourd », mais ajoute qu'il ne le cède en rien aux Anglais « par la restitution honnête de sa sensibilité, sa relation immédiate à la nature<sup>1265</sup>. » En d'autres termes, contrairement aux analyses de Grautoff et de Fechter concernant la filiation entre Constable et les paysagistes munichois, la parenté que Gurlitt établit entre Friedrich et les peintres anglais est moins stylistique et esthétique que spirituelle : comme Constable, Friedrich entretient un rapport intime, sincère, avec le paysage ; il a également souffert de l'incompréhension de ses contemporains. Comme de nombreux auteurs avant lui, Gurlitt rappelle l'anecdote voulant que Füssli ait réclamé un parapluie ou un imperméable pour se rendre chez son confrère, et compare l'irrévérencieux peintre suisse aux idéalistes allemands qui se sont empressés de reléguer l'œuvre de Friedrich aux oubliettes<sup>1266</sup>. Le peintre de Dresde n'est pas le seul à être comparé à un artiste anglais : Turner est associé au paysagiste de Weimar Friedrich Preller, comme lui « historiquement attiré » par la nature, sans pour autant chercher l'histoire dans la nature<sup>1267</sup>. Là encore, l'absence de contact entre les peintres ou les différences de style importent peu, c'est une parenté d'esprit que Gurlitt souhaite établir. Sous sa plume, les comparaisons se multiplient : le graveur hambourgeois Otto Speckter devient le « successeur allemand » de Thomas Bewick, le plus célèbre des graveurs sur bois anglais, ayant comme lui représenté de nombreux animaux pour illustrer des fables<sup>1268</sup> ; plus largement, il est frappé par la ressemblance entre les paysagistes hambourgeois et anglais, citant ainsi John Glover, David Cox ou Samuel Jackson parmi ceux que lui rappellent ses compatriotes, Ernst Morgenstern ou Adolf Friedrich Volmer. A nouveau, s'esquisse une parenté au-delà des frontières et des appartenances nationales, fondée sur la liberté des artistes qui ont su, selon Gurlitt, s'affranchir des règles académiques<sup>1269</sup>. Il n'est pas

<sup>1265</sup> « Er arbeitete zwar noch mit spitzem, oft unsicherem Pinsel, mit meist etwas schwerem Ton, doch mit einer redlichen Hingabe an sein Empfinden, mit einer Unmittelbarkeit der Natur gegenüber, die jener der Engländer nicht nachstehen. » *Ibid.*, p. 134.

<sup>1266</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>1267</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>1268</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>1269</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

question d'influence directe, ou du moins pas depuis l'Angleterre vers l'Allemagne : Gurlitt, remontant brusquement en arrière, cite Johann Zoffany et Philippe de Loutherbourg, tous deux actifs dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour entériner l'idée d'une influence des peintres allemands, ou à tout le moins alsaciens, en Angleterre. Il ne s'agit donc pas d'établir la genèse des relations artistiques effectives entre les deux pays, mais de se livrer à des rapprochements subjectifs, de souligner des ressemblances, aussi fortuites ou ténues soient-elles. Gurlitt semble donc écrire son histoire de la peinture allemande en ayant sans cesse à l'esprit l'image de la peinture anglaise, au point que celle-ci devient une référence constante, poussant l'auteur à multiplier les parallèles. Parfois, ces derniers sont d'autant plus remarquables qu'ils viennent nuancer l'expression très nette d'une opposition à la peinture anglaise. Le mot du paysagiste autrichien Joseph Anton Koch découvrant un tableau de Turner à Rome et déclarant qu'on pourrait aussi bien accrocher ce barbouillage incompréhensible dans l'autre sens est connu ; mais Gurlitt, tout en rappelant la colère du paysagiste allemand, insiste aussi sur le fait qu'il a étudié de près les gravures anglaises, et qu'on retrouve dans son œuvre des figures romantiques à la Stothard ou à la Füssli<sup>1270</sup>.

On retrouve ainsi dans l'ouvrage de Gurlitt un autre exemple de l'inversion des discours qui marque la réception critique de la peinture anglaise dans l'Allemagne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pendant la majeure partie du siècle, les nombreuses comparaisons établies par les critiques servent essentiellement, on l'a vu, à opposer les arts nationaux et à marquer le plus souvent la supériorité de la peinture allemande sur la peinture anglaise. Mais à partir des années 1880, il s'agit bien souvent de rapprocher les artistes allemands des peintres anglais, à présent reconnus comme des figures majeures de l'histoire de l'art européenne. Comme Gurlitt, l'historien de l'art Andreas Aubert, à qui l'on doit la redécouverte de Friedrich, se livre à des comparaisons. Dans un article paru en 1906 dans la revue *Kunst und Künstler*, présentant des textes intimes et des poèmes du peintre de Dresde, Aubert présente les trois paysagistes qu'il aime le mieux, l'un français, l'autre anglais, le troisième allemand : Millet, Constable et Friedrich. L'insistance sur la nationalité des trois peintres a son importance, puisque c'est justement leur attachement à la terre où ils sont nés qui les unit et qui fait tout le prix de leur œuvre aux yeux d'Aubert<sup>1271</sup>. Ce dernier évoque d'ailleurs très brièvement Millet et Constable avant de présenter les textes de Friedrich ; là encore, il n'est nullement question d'une comparaison stylistique poussée, mais seulement d'un rapprochement subjectif, né de la

---

<sup>1270</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>1271</sup> Andreas Aubert, « Aus Caspar Friedrichs Nachlass », dans *Kunst und Künstler*, 1906, p. 295 et suivantes.

sensibilité de l'auteur. On trouve fréquemment de tels parallèles dans les revues d'art de l'époque, et singulièrement dans *Kunst und Künstler* : la même année, le critique d'art autrichien Franz Servaes publie un article consacré au portraitiste et paysagiste Ferdinand Georg Waldmüller, qu'il désigne, de manière inattendue comme « une sorte de parallèle autrichien au grand pionnier anglais » qu'est Constable. Il exprime sa curiosité face à un hypothétique point de contact entre les deux peintres ; cependant, même si ce dernier n'a pas eu lieu, même si Waldmüller ignorait l'existence de Constable, le rapprochement demeure pertinent car « les mêmes étoiles guidaient les deux peintres, et leurs buts étaient assurément très semblables<sup>1272</sup>. » Pour justifier sa comparaison, Servaes s'en tient donc prudemment au lieu commun, pour ne pas dire au cliché : Constable est avant tout un nom connu dont l'évocation sert la gloire posthume de Waldmüller, même si l'unique exemple choisi par l'auteur pour démontrer l'audace du paysagiste autrichien, la représentation de rayons de soleil dans un paysage déjà obscurci, peut faire penser à la maîtrise du clair-obscur dans les peintures de l'Anglais.

Enfin, plus ponctuellement, et même lorsque les œuvres allemandes et anglaises n'offrent que peu de points de ressemblance, les auteurs insistent volontiers sur l'admiration éprouvée outre-Rhin pour la peinture anglaise. En 1904, un article de Julius Meier-Graefe paru là encore dans *Kunst und Künstler* célèbre la mémoire du peintre munichois Franz von Lenbach, qui vient de mourir : l'auteur consacre l'essentiel du texte à l'amour que Lenbach portait à l'Angleterre, à Londres, où il séjournait fréquemment sans parler à personne, faute de maîtriser l'anglais, et aux peintres anglais de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du premier XIX<sup>e</sup> siècles : c'est « pour ces illustres morts qu'il se rendait en Angleterre, pour se réjouir devant les œuvres qu'ils avaient laissées derrière eux<sup>1273</sup>. » Font partie du panthéon anglais de Lenbach Turner et Constable, dont l'auteur l'a entendu dire que « l'un de leurs meilleurs tableaux avait plus de valeur que toutes les peintures de paysage de plusieurs pays<sup>1274</sup> », et surtout Gainsborough et Reynolds. L'œuvre de Lenbach n'est ici quasiment pas évoquée. L'auteur se contente de relier de manière posthume le peintre allemand à l'Angleterre, contribuant ainsi à enrichir le tableau d'une parenté anglo-allemande qui apparaît avec force au tournant du siècle.

<sup>1272</sup> « Die Leitsterne beider Maler sind die gleichen, die Ziele zweifellos sehr verwandt. » Franz Servaes, « Ferdinand Georg Waldmüller », dans *Kunst und Künstler*, 1906, p. 420-421.

<sup>1273</sup> « Er kam nach England zu den grossen Toten, um sich an den Werken zu erfreuen, die sie hinterlassen hatten. » Julius Meier-Graefe, « Chronik », dans *Kunst und Künstler*, 1904, *op. cit.*, p. 376.

<sup>1274</sup> « Ich habe ihn sagen hören, dass das beste Werk von Constable oder Turner höheren Wert besässe als die Landschaftsmalereien einiger Länder zusammen. In der That, er war nicht der Meinung, dass die Welt je ihresgleichen hervorgebracht hätte. » *Ibid.*

Meier-Graefe souhaite peut-être simplement évoquer la mémoire de Lenbach, sans chercher à le rattacher, par la sensibilité et l'admiration, aux grands peintres anglais reconnus par la postérité. Mais de manière générale, la comparaison avec ces derniers permet aux auteurs d'inscrire plus fortement les artistes allemands dans l'histoire glorieuse d'une peinture européenne tournée vers la modernité. Le prestige de Constable rejaillit sur l'œuvre de Waldmüller, qui lui aussi devient, en quelque sorte, un précurseur du paysage moderne, avec d'autant plus de mérite, ajoute Servaes, qu'il n'a pas bénéficié du climat anglais si propice à la peinture de paysage<sup>1275</sup> : de manière inattendue, on retrouve sous sa plume un argument employé par Ida et Johann Georg Kohl pour diminuer le mérite des paysagistes anglais si bien servis par la nature.

## 2. La résistance anglaise à l'art français

Ce nouvel usage de la comparaison artistique s'accompagne d'une autre inversion dans les discours, concernant cette fois le jugement porté sur l'insularité de l'art anglais. Ce qui pendant longtemps avait été synonyme d'isolement stérile apparaît à présent comme une manifestation d'indépendance bénéfique à la production artistique. Des auteurs aux opinions parfois bien différentes se rejoignent sur ce point. Les défenseurs de l'art moderne applaudissent une autonomie anglaise qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, a empêché que le néo-classicisme s'implante vraiment en Grande-Bretagne : on a vu par exemple que Max Osborn présentait l'Angleterre comme le refuge des tendances modernes, capable grâce à sa situation insulaire de se défendre efficacement contre le courant néo-classique. Quant aux historiens de l'art conservateurs comme Friedrich Pecht ou Adolf Rosenberg, c'est la vision d'un art essentiellement national, imperméable aux influences étrangères, qui les séduit, sur fond de discours francophobe, en particulier après la guerre franco-prussienne de 1870. La parenté raciale unissant, selon certains critiques, Anglais et Allemands dans une même identité germanique doit être opposée à la romanité des peuples du Sud, en premier lieu des Français. Dans sa thèse, Robert W. Rogers analyse ainsi la présence d'un discours binaire dans les textes, opposant arts germanique et romain en des termes souvent moralisateurs, et se cristallisant notamment autour de la peinture de genre. Cette dernière, essentielle pour l'identité artistique allemande, se prête particulièrement bien à la représentation des valeurs morales fondant, selon

---

<sup>1275</sup> Franz Servaes, « Ferdinand Georg Waldmüller », dans *Kunst und Künstler*, op. cit., p. 421.

Pecht, l'identité germanique : la dignité, le sens de la famille, l'honnêteté, la religion<sup>1276</sup>. A nouveau, donc, la France est convoquée dans le dialogue artistique entre l'Angleterre et l'Allemagne, mais elle sert cette fois de repoussoir renforçant la parenté entre les deux pays, après avoir été utilisée pour souligner les faiblesses de la peinture anglaise.

Comme auparavant, ce sont les expositions universelles et internationales qui cristallisent cette opposition. On voit d'ailleurs la manière dont le glissement s'opère, sous la plume de Friedrich Pecht, entre l'Exposition universelle de 1867 et l'exposition du Jubilé de 1886 : en 1867, Pecht compare les peintures française et anglaise pour insister sur les faiblesses techniques de la seconde, même s'il se déclare satisfait de l'absence dans la section anglaise de ces scènes de bataille violentes dont les Français sont exagérément friands. En 1873 et 1878, il ironise longuement sur le caractère essentiellement décoratif et distrayant d'une peinture anglaise réservée à une élite fortunée, et dans laquelle s'exprime sans retenue aucune « l'égoïsme sans nom de la haute société européenne<sup>1277</sup> » : il associe d'ailleurs à cet égoïsme l'absence en Angleterre de peinture monumentale, qui doit constituer une consolation spirituelle et esthétique pour les plus pauvres. Cependant, dans les deux comptes rendus, il contrebalance cette critique plus morale qu'esthétique par une comparaison entre les peintures anglaise et française, la « moralité, la capacité à se satisfaire du monde et de soi, l'honnêteté et la pureté » de la première contrastant heureusement avec « ce que l'on trouve de l'autre côté de la Manche<sup>1278</sup> », tandis que les jolies Anglaises peuplant les tableaux exposés à Vienne se distinguent par leur « chasteté », leur « pureté », et un air de distinction qui les rend heureusement inaccessibles. Le contraste avec les représentations féminines dans les tableaux français est exprimé grâce à une métaphore dénuée d'ambiguïté, Pecht ayant l'impression de voir « l'appartement d'une famille honnête à côté d'un bordel<sup>1279</sup>. » En 1883 et en 1886 enfin, la condamnation d'une peinture bourgeoise et éloignée des réalités sociales disparaît

---

<sup>1276</sup> Robert W. Rogers, *Nationalismus in der deutschen Kunst. Die Forderung nach einer deutsch-nationalen Kunst im Wilhelminischen Deutschland – Eine Analyse anhand der Kunstzeitschrift „Die Kunst für Alle“ unter der Herausgabe Friedrich Pechts 1885–1903*, op. cit., p. 468 et suivantes. Rogers s'intéresse en particulier à la figure transnationale de Hubert von Herkomer, peintre de genre anglo-bavarois, qui incarne à merveille, selon Hermann Helferich ou Ludwig Pietsch, les vertus germaniques communes aux cultures anglaise et allemande.

<sup>1277</sup> « Der grenzenlose Egoismus unserer europäischen hohen Stände ist mir niemals so klar geworden, als dieser geschminkten Malerei gegenüber... » Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Stuttgart, Cotta, 1873, p. 161.

<sup>1278</sup> « ...ein unverdorbenes sittliches Gefühl, eine Zufriedenheit mit der Welt und mit sich, eine Ehrbarkeit und Reinheit, die mit dem, was gleich drüben über'm Kanal aufgeführt wird, in merkwürdigem Gegensatz stehen. » *Ibid.*, p. 163.

<sup>1279</sup> « Unendlich wohltuend ist aber die Keuschheit und Reinheit dieser wie fast aller anderen Frauen der Engländer. Sie haben eine vornehme Unnahbarkeit, die ihre Säle neben den französischen wie ein ehrbares Familienzimmer neben einem Bordell erscheinen lässt. » Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878*, Stuttgart, Cotta, 1878, p. 107.

complètement de son discours : dans le premier de ces deux textes, il vante les qualités morales d'une peinture anglaise injustement sous-évaluée en Allemagne, tandis que la peinture française, elle, a été tout aussi injustement surévaluée<sup>1280</sup>.

A la lecture du compte-rendu de 1883, on est frappé par deux caractéristiques récurrentes dans le discours de Pecht, en premier lieu, la place centrale accordée à la représentation de la femme, et, par là même, à la sexualité, absente dans un cas, débridée dans l'autre. Il vante en effet le respect britannique de la gent féminine, bien différent selon lui de la galanterie superficielle des Français<sup>1281</sup>. Dans un chapitre précédent, consacré cette fois aux différences fondamentales opposant peintures allemande et française, il décrit le Paris des artistes comme une nouvelle Babylone où le jeune peintre débarqué de sa province trouvera en flânant sur le Boulevard des Italiens « des hétaires en grand nombre ainsi que des ouvriers socialistes et toutes sortes de fainéants raffinés ou non, le beau monde et le demi-monde<sup>1282</sup>... » La dénonciation d'un art français libertin reflétant le quotidien d'un monde artistique aussi dépravé que la société dans son ensemble apparaît régulièrement dans la critique d'art allemande, et plus largement germanophone, des dernières décennies du siècle : un critique des *Deutsche Monatshefte*, en 1873, s'émeut du nombre conséquent de nus dans la section française, dont il suppose qu'il s'explique par les calculs des peintres voulant satisfaire les coupables attentes du public français<sup>1283</sup>. Adolf Rosenberg, lui, s'il regrette une certaine prudence de la part des peintres anglais, avoue en 1878 la préférer au « culte du nu » pratiqué en France<sup>1284</sup>. Vingt ans plus tard, le critique Paul Wilhelm, après avoir vanté les mérites de la section anglaise exposée à l'exposition du Jubilé de l'Académie des beaux-arts de Vienne, évoque lui aussi la dignité bien moindre des tableaux du « peuple au champagne », qui pétillent et séduisent d'abord avant de décevoir, la sobriété revenue<sup>1285</sup>.

D'autre part, Pecht oppose la naturalité anglaise à l'artificialité française, une artificialité là encore liée à la ville. S'il explique le caractère selon lui faux et inconvenant de la peinture française par l'influence pernicieuse de Paris, c'est que cette dernière semble donner son identité profonde à l'ensemble de l'école : l'art français serait essentiellement citadin,

---

<sup>1280</sup> Friedrich Pecht, *Die moderne Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung zu München 1883*, Munich, Verlangsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1883, p. 119

<sup>1281</sup> *Ibid.*

<sup>1282</sup> « Der französische Maler kommt früh als Knabe schon nach Paris und auf dem Boulevard des Italiens kann man wohl Hetären in Masse, auch sozialistische Arbeiter und alle Arten von vornehmen und geringen Tagesdieben, elegante Welt und Halbwelt... » *Ibid.*, p. 74.

<sup>1283</sup> « Die Malerei und Skulptur der Gegenwart auf der Weltausstellung 1873 in Wien », dans *Deutsche Monatshefte. Zeitschrift für die gesamten Culturinteressen des deutschen Vaterlandes*, 1873, volume 2, p. 318.

<sup>1284</sup> Adolf Rosenberg, « Die Pariser Weltausstellung. 4 », dans *Die Grenzboten*, 1878, volume 1, p. 108.

<sup>1285</sup> Paul Wilhelm, « Wiener Kunstbrief », dans *Der Kunstwart*, 1893-1894, p. 203.

comme les Français eux-mêmes. L'opposition entre germanité et romanité apparaît ici dans toute sa clarté, l'auteur traçant une frontière entre les peuples des villes que sont les Français et les Italiens, et les peuples germaniques, fondamentalement campagnards. Les Allemands, qui tous, « depuis l'Empereur et le Chancelier jusqu'à l'apprenti cordonnier » ne rêvent que de fuir la ville, les Hollandais, les Suisses et les Anglais sont, pour Pecht, des paysans<sup>1286</sup>. En conséquence, les peintres français et italiens représenteraient moins volontiers les paysans que les ouvriers, alors que c'est justement la figure du paysan qui symbolise, dans les dernières décennies du XIXe siècle, l'essence des peuples germaniques entretenant un lien puissant avec la nature :

« ... notre monde idéal est celui des champs et des forêts, des lacs de montagne solitaires, et c'est pourquoi tous les étés, les trois quarts de nos classes éduquées s'y rendent pour se rafraîchir, ce qui n'effleure pas l'esprit du Français ; celui-ci transpose les coutumes citadines à la mer, en province, partout, tout comme nous avons toujours préféré transplanter paysans, pêcheurs et chasseurs en milieu urbain et, si ce n'est pas possible, savoir que la poésie de leur vie a au moins été peinte et conservée grâce à l'art<sup>1287</sup>. »

L'importance du paysan, figure d'identification de la nation allemande, dans la peinture de genre, a été soulignée par Robert W. Rogers<sup>1288</sup>. Mais ici, c'est, plus largement, le rapport de toute la nation au paysage qui cristallise l'opposition fondamentale entre les peuples romains et germaniques, et cette opposition née de la définition nationale par le territoire, non pas en termes de frontières, mais en termes d'usages géographiques, se retrouve une dizaine d'années plus tard sous la plume de Richard Muther. Celui-ci, comme Pecht, lie fortement différences artistiques et différences culturelles : la peinture anglaise se distinguerait de la peinture française comme l'Angleterre de la France, et là encore, la campagne s'oppose à la ville. La capitale, selon Muther, est le cœur battant de la France, plus encore, elle résume le pays tout entier, qui est « une grande ville, et cette ville se nomme Paris ». Si le ton de Muther, grand défenseur de l'art français, est dénué de toute condamnation morale, sa présentation de la

<sup>1286</sup> Friedrich Pecht, *Die moderne Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung zu München 1883*, op. cit., p. 75.

<sup>1287</sup> « Denn unsere ganze ideale Welt liegt in Feld und Wald, am einsamen Gebirgssee, und jeden Sommer ziehen darum drei Viertel unserer Gebildeten hinaus, um sich da zu erfrischen, während dem Franzosen das nicht einfällt und er die städtischen Sitten in's Seebad, in die Provinz überallhin mitnimmt, wie wir den Bauern, Fischer und Jäger am liebsten gleich verpflanzten und uns die Poesie ihres Lebens, wo es nicht geht, wenigstens gemalt durch die Kunst erhalten wissen wollen. » *Ibid.*, p. 74.

<sup>1288</sup> Robert W. Rogers, *Nationalismus in der deutschen Kunst. Die Forderung nach einer deutsch-nationalen Kunst im Wilhelminischen Deutschland – Eine Analyse anhand der Kunstzeitschrift „Die Kunst für Alle“ unter der Herausgabe Friedrich Pechts 1885–1903*, op. cit., p. 367 et suivantes.



peinture française est très similaire à l'évocation par Pecht de ce lieu de perdition qu'est selon lui le Boulevard des Italiens :

« Elle est plongée dans le tourbillon fécond de l'époque, le sang du temps présent lui coule dans toutes les veines, rien d'humain ne lui est étranger, l'ordure de la vie et son éclat, son rire et sa misère. Les nerfs de la capitale vibrent aussi en elle<sup>1289</sup>. »

A nouveau, la peinture française apparaît comme le produit de la ville, tout comme la peinture anglaise, elle, est indissolublement liée à la vie champêtre, parce que c'est là, dans le foyer campagnard, que se trouverait l'essence de l'Angleterre. Comme les compatriotes éduqués de Pecht qui fuient la ville tous les étés, les bourgeois anglais, dans la vision qu'en donne Muther, se hâtent de quitter Londres à la fin de leur journée de travail pour retrouver leurs maisons de campagne, que l'on voit partout en Angleterre, au bord de la mer et des lacs comme au sommet des collines, de sorte que le pays tout entier « ressemble à une immense villégiature où rien ne pénètre des pulsations sonores de la vie. La peinture non plus n'a pas le droit de troubler cette harmonieuse idylle champêtre<sup>1290</sup>. »

Pour Muther, le caractère campagnard de la peinture anglaise s'exprime moins par la représentation de paysages que par la peinture de genre, son aspect paisible et agréable, son absence d'éléments perturbants, toutes choses d'ailleurs critiquées par Pecht dans les années 1870. Mais sous la plume d'autres auteurs, cette opposition entre une France citadine et une Angleterre champêtre s'exprime nettement dans le domaine de la peinture de paysage. Dans son compte-rendu de l'exposition internationale de Munich de 1891, Gurlitt revient sur le rôle décisif qu'ont joué les paysagistes anglais et notamment Constable dans l'évolution de la peinture de paysage française. Mais s'il concède que les peintres de Barbizon ont retenu la leçon anglaise, il insiste immédiatement sur ce qui les distinguerait des Anglais :

« [L'école de Fontainebleau] a pourtant rapidement pris un tout autre chemin que celui emprunté par la peinture de paysage anglaise ; car les Français, dans l'ensemble, en sont restés aux innovations de Bonington, mais les Anglais ont poursuivi leur route<sup>1291</sup>. »

---

<sup>1289</sup> « Sie steht mitten im gährenden Strudel der Zeit, das Blut der Gegenwart strömt ihr durch alle Adern, nichts Menschliches ist ihr fremd, der Koth und der Glanz des Lebens, sein Lachen und Elend. Auch die Nerven der Grossstadt vibriren in ihr. » Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, volume 3, op. cit., p. 96.

<sup>1290</sup> « Ganz England gleicht einer grossen Villegiatur, in die kein Laut hereindringt vom hämmernden, pochenden Leben. Auch die Malerei darf die idyllische, ländliche Harmonie nicht stören. » *Ibid.*

<sup>1291</sup> « Die Schule von Fontainebleau hat diese Lehre nie ausser Auge verloren. Und doch nahm sie bald einen so ganz anderen Weg als die englische Landschaftsmalerei : denn die Franzosen blieben im wesentlichen bei

Gurlitt nuance donc l'idée d'une filiation anglo-française en dissociant les paysagistes français du développement ultérieur de la peinture de paysage anglaise et en mettant en avant Bonington, l'aquarelliste mort jeune avant d'avoir pu révolutionner la peinture comme l'a fait Constable, et ayant, de surcroît, réalisé sa courte carrière en France. Il poursuit en proposant une analyse très nationale de l'école de Barbizon, dont les productions à ses yeux sont bien différentes des paysages anglais... et allemands : là encore, l'opposition entre les peuples romains et germaniques est soulignée, et elle concerne leur rapport au paysage. Ce qui fait « la fierté et la joie » des Anglais et des Allemands dans ce domaine, selon Gurlitt, c'est leur rapport concret au paysage (« Gegenständlichkeit ») tandis que les Français, essentiellement des peintres d'atmosphère, s'attacheraient surtout à en rendre les effets d'air et de lumière. Le motif proprement dit, c'est-à-dire la réalité du paysage, leur serait plutôt indifférent.

Cette réflexion, qui peut surprendre, tant elle semble négliger le travail des paysagistes anglais sur l'atmosphère, les études de ciels et de nuages de Constable, vise essentiellement à souligner la parenté esthétique et idéologique des paysagistes anglais et allemands : esthétique, parce qu'en faisant du paysage atmosphérique un art français inspiré par le plus français des Anglais qu'est Bonington, et en insistant sur la précision naturaliste des Anglais, Gurlitt paraît laisser de côté ce qui pourrait les différencier des paysagistes allemands du premier XIX<sup>e</sup> siècle, au style plus minutieux, aux contours fermes, dont le rapport aux objets est plus concret, plus tangible, parce que fondé sur le dessin ; idéologique, parce que ce rapport concret au motif pourrait refléter la relation intime, personnelle, que les peintres entretiennent avec la nature, leur enracinement dans un paysage qu'ils connaissent et qui, donc, ne leur est pas indifférent. A l'inverse, les paysagistes français apparaissent comme des déracinés. Comme Pecht, en effet, Gurlitt les présente comme des citoyens dont l'art manque de naturel, parce qu'il serait le produit d'un rapport douloureux, originellement frustré, à la nature, de la fuite pour échapper à « Paris, la ville pécheresse » dans la forêt de Fontainebleau :

« ...chez Corot, Daubigny et Millet, le principe de l'atmosphère est de nouveau appliqué avec une âpreté toute française, jusqu'à l'extrême, le calme de la vie à la campagne, l'absence de toute excitation nerveuse, le silence sont mis en valeur d'une façon qui montre bien que ne sont pas ici à l'œuvre des esprits tout à fait normaux, des gens simples, dispos et en bonne santé, comme l'étaient les

---

Boningtons Anregungen stehen, die Engländer schritten aber weiter. » Cornelius Gurlitt, « Germanisches und romanisches Wesen in der modernen Kunst », dans *Die internationale Kunstausstellung zu Berlin 1891*, op. cit., p. 118.

grands paysagistes anglais, mais des citadins qui se sont retirés du monde, qui soignent leurs nerfs épuisés, pour qui la paix n'est pas une qualité qu'ils possèdent en eux-mêmes mais l'objet de leurs recherches, qu'ils goûtent comme un fruit conquis de haute lutte, et dont ils prolongent la jouissance de toutes leurs forces. La simplicité du dessin et du contenu est soulignée avec force. Cet art a un parfum de mortification, de pénitence, en expiation des péchés chromatiques et des atrocités de l'art romantique<sup>1292</sup>. »

On retrouve donc sous la plume de Gurlitt la présentation de Paris comme un lieu de dépravation physique et morale, et comme le centre névralgique de l'art français, déterminé, même indirectement, par la capitale, soit qu'il s'y inscrive en se faisant le reflet du monde urbain, soit qu'il cherche à s'en affranchir en représentant son exact opposé, de façon si douloureusement consciente qu'il ne peut atteindre la naturalité des paysages anglais. Même les peintres en quête de nature tomberaient dans l'exagération, donc, d'une certaine manière, dans l'artifice. A la lecture de ce texte, on pense à nouveau à Pecht. Ce dernier évoque dans ses comptes rendus d'expositions les paysages « affectés » de Théodore Rousseau<sup>1293</sup>, ou son « célèbre *Etang* » (ce motif est récurrent dans l'œuvre du paysagiste français) qui lui semble « plat et maniéré » lorsqu'il le compare à un paysage de l'Anglais Joseph Langsdale Pickering représentant une prairie envahie de broussailles<sup>1294</sup>. Nous n'avons pu identifier le tableau de Pickering : il s'agit d'une étude de paysage avec figures, intitulée *Le Matin* dans le catalogue, et qui appartient à Karl Heffner<sup>1295</sup>. Le discours de ces auteurs repose donc sur un unique postulat, appliqué de manière absolue : le caractère citadin, donc artificiel, de l'art français, la marque indélébile de Paris sur toutes les œuvres d'art, même celles qui apparemment s'en détournent. L'écriture de l'histoire de l'art aboutit à un tableau d'ensemble simplifié,

<sup>1292</sup> « ...in Corot, Daubigny und Millet ist das Princip der Stimmung wieder mit französischer Schärfe erfasst und bis zum letzten Schlusse durchgeführt, die Ruhe des Landlebens, der Mangel aller Nervenregung, die Stille ist in einer Weise betont, welche doch zeigt, dass es sich hier nicht um ganz normale Geister, nicht um frische, gesunde, einfache Menschen handelt, wie es die leitenden Engländer gewesen waren, sondern um Grossstädter, die sich zurückzogen, die ihre angestregten Nerven schonen, die Ruhe nicht in sich haben, sondern sie suchen und sie als einen schwer erkämpften und daher mit aller Kraft festzuhaltenden Genuss fühlen. Die Einfachheit in Zeichnung und Inhalt wird entschieden betont. Es hat diese Kunst einen Zug von Kasteiung, von Busse an sich gegenüber den Sünden der Farben und den Greueln im Gegenstand der romantischen Kunst. » *Ibid.*

<sup>1293</sup> Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, op. cit., p. 207.

<sup>1294</sup> Friedrich Pecht, *Die moderne Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung zu München 1883*, op. cit., p. 120.

<sup>1295</sup> *Illustrierter Katalog der internationalen Kunstausstellung im Koenigl. Glaspalaste in Muenchen, 1883*, op. cit., p. 241 ; Rudolf Lepke (éd.), Auction Prof. Karl Heffner enthaltend Gemälde alter und bedeutender neuer Meister, antike Kunstmöbel in alter Certosina-Mosaik des quattrocento, geschnitzte und eingelegte Florentiner Möbel der italienischen Hochrenaissance, italienische Möbel mit Elfenbeineinlagen des XV.-XVI. Jahrh., Prunk-Salon a. d. Ende des XVII. Jahrh., Barock-Möbel etc.: alt-französische und flandrische Gobelins des XV.-XVII. Jahrh., Renaissance-Stickereien, persische Teppiche, orientalische Seidendecken, Spitzen ... : Versteigerung: Dienstag, den 23. Februar 1897 u. folg. Tage, Berlin, 1897, p. 17.

compréhensible, aux contrastes nettement marqués, tandis que les informations venant le nuancer (les origines rurales de Millet, par exemple) sont laissées de côté<sup>1296</sup>.

Et si le paysage français est maniéré, les paysans qui la peuplent le sont aussi. Dans son compte-rendu de l'Exposition universelle de 1878, Adolf Rosenberg se penche sur les peintres anglais spécialisés dans la représentation de la vie paysanne, en particulier sur les œuvres de George Henry Boughton qu'il compare, pour que les lecteurs s'en fassent une idée plus précise, au Français Jules Breton. Cependant, il nuance immédiatement sa comparaison en se hâtant de préciser que les peintres anglais ne sont aucunement influencés par Breton : ils partagent selon lui une même vision du genre, en donnant à voir les paysans dans une relation étroite avec leur environnement, sans privilégier la figure au profit du paysage, ou vice-versa ; mais font preuve de beaucoup plus de retenue dans la représentation des sentiments des personnages, sans le sentimentalisme que l'on remarquerait dans les toiles de Breton, dont les paysans ont « de grands yeux au regard profond, plein d'intelligence » ; les peintres anglais, aux yeux de Rosenberg, sont « plus attachés au réel, plus fidèles à la nature [...] que Breton, dont l'œuvre n'est pas exempte d'une certaine élégance exagérément sentimentale, d'une idéalisation romantique<sup>1297</sup>. » Face aux tableaux de Boughton exposés en 1878 ou à leurs reproductions (**Figures 104 et 105**), l'analyse, là encore, ne satisfait pas totalement. Elle s'applique aux *Porteurs du fardeau*, qui représente une famille pauvre jetée sur la route, et passant devant un vieux casseur de pierres assis au bord du chemin. Les silhouettes sont droites, les profils perdus des femmes semblent sereins, en tout cas sur la gravure. L'ensemble est moins misérabiliste que le titre de l'œuvre ne le laisse supposer. Rosenberg ne pensait sans doute pas à *Neige au printemps* qui représente une famille bourgeoise surprise par la neige, dans une scène où le sentimentalisme est loin d'être absent. En revanche, *Une Pastorale*, comme son titre l'indique, offre une vision volontairement idéalisée, fictionnelle, de la vie champêtre, et respecte les codes du genre de manière presque parodique : des figures au repos, des costumes historicisants, un berger aidant galamment sa bergère à passer le gué. On est ici à mille lieux des *Porteurs du*

---

<sup>1296</sup> Cependant, Millet lui-même, dans d'autres textes, a été germanisé par les critiques allemands : Andrea Meyer a mis en lumière un discours sur le paysagiste français très similaire à celui développé à propos des peintres anglais, et qui se fondait notamment sur ses origines normandes et son physique d'homme du Nord. Le problème de sa nationalité était donc habilement résolu. Andrea Meyer, *Deutschland und Millet*, Passages/Passagen, volume 26, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2009, p. 54 et suivantes.

<sup>1297</sup> « Sie dichten ihren Bauern nicht die sentimentalischen Gefühle an, wie Breton, sie setzen ihnen nicht die grossen verständnisvollen, tiefsinnigen Augen ein, welche der Franzose so sehr bevorzugt. Mit einem Worte : sie sind wahrheitsliebender und naturtreuer in der Darstellung des bäuerischen Lebens als Breton, der von einer gewissen hypersentimentalen Eleganz, von einer schönfarbenden Romantik nicht freizusprechen ist. » Adolf Rosenberg, « Von der Pariser Weltausstellung. IV. England. Zweiter Artikel », dans *Kunstchronik*, 1878, Vol. 13, Nr. 42, p. 667-668.

*fardeau*, et on se demande si Rosenberg a regardé le tableau avant d'écrire son compte-rendu : à nouveau, le discours est simplificateur à l'excès.

Dans le texte de Gurlitt sur les paysagistes de l'école de Barbizon, on note la force du champ lexical de la souffrance, à la fois physique et psychique, qui contribue à diffuser l'image d'un art français malade. Pour certains critiques allemands, l'art anglais serait un bon remède, si l'on en croit Karl Freiherr von Perfall qui évoque en 1894 « un contrepoint au dangereux modernisme français s'incarnant dans un art de la misère morale, maladivement tourné vers la réflexion, philosophico-mélancolique<sup>1298</sup>. » De fait, si l'art français est malsain, un des adjectifs les plus souvent employés pour désigner l'art anglais dans les textes de l'époque est « sain », ce qui constitue un nouvel exemple du profond renouvellement des discours allemands. Ce renouvellement, on l'a vu, n'apparaît pas partout, puisque Muther conclut son étude sur l'image de la maladie, mais il est néanmoins très présent dans les discours. L'évocation de la folie turnerienne, d'un Ruskin bon pour l'asile, de la maladie de la couleur anglaise faisant surgir dans l'esprit de Johann Valentin Adrian l'image d'un malade en proie à des convulsions, a laissé la place à celle, bien différente, d'un art de la bonne santé. A cet adjectif, avec ses variantes, Pecht parlant par exemple d'un art débordant de santé, *kerngesund*, vient s'ajouter d'autres qualificatifs évoquant la fraîcheur, la vivacité, la vigueur : *frisch*, ou encore *lebensfrisch*, reviennent très souvent dans les textes.

Cette bonne santé anglaise opposée à l'aspect malsain de la peinture française est également politique. On est frappé, à la lecture de l'article de Gurlitt, par l'importance de la référence à « Napoléon », c'est-à-dire à Napoléon III. Evoqué à deux reprises dans le texte, il apparaît comme l'incarnation politique du monde parisien que les peintres de Barbizon ont voulu fuir, les paysages intimes si douloureusement réalisés par ces artistes étant non seulement le produit du monde parisien, mais aussi du Second Empire : « il fallut Paris et la période napoléonienne pour que les Romains soupirent ardemment après la tranquillité, la liberté intérieure<sup>1299</sup>. » L'imprécision des termes employés, l'absence de référence explicite à Louis-Napoléon, renvoient inévitablement à la figure de Napoléon 1<sup>er</sup>, l'envahisseur de l'Allemagne, que l'on retrouve, de manière inattendue, dans l'article de Pecht vantant en 1886 l'authenticité nationale de la peinture anglaise. Il explique en effet que le cosmopolitisme ne vaut rien en art,

---

<sup>1298</sup> « ...insofern könnte die englische Kunst in ihren bedeutenden Vertretern ein Gegengewicht gegen die gefährliche moderne französische Art einer krankhaft grüblerischen, melancholisch-philosophierenden Kunst des moralischen Elends bilden. » Cité dans « Von englischer Kunst », dans *Der Kunstwart*, 1893-1894, p. 381.

<sup>1299</sup> « Es gehörte Paris und die napoleonische Zeit dazu, um den Romanen solch tief empfundene Seufzer nach Ruhe, nach innerer Freiheit zu entlocken. » Cornelius Gurlitt, « Germanisches und romanisches Wesen in der modernen Kunst », dans *Die internationale Kunstausstellung zu Berlin 1891*, op. cit., p. 118.

tandis qu'il peut être d'une certaine utilité dans le monde réel, en particulier dans le domaine militaire. Il illustre son argument en prenant l'exemple de Napoléon, qui a soumis l'Europe et déplacé les frontières, mais « non pas pour le salut de la France », et au prix de son identité corse, puisqu'il a été contraint de « se franciser complètement. » Le sabre, conclut-il, ne connaît pas de frontières, et le langage des armes est universel<sup>1300</sup>. La brusque évocation d'une France guerrière peut avoir de quoi surprendre dans une critique d'art consacrée à l'art anglais, même si Pecht convoque volontiers la référence militaire dans ses textes. Elle témoigne ici non seulement de la manière dont les antagonismes politiques façonnent les discours artistiques, mais aussi, plus spécifiquement, dont l'opposition artistique entre la France et l'Angleterre est pensée par certains auteurs allemands à partir d'un contraste politique : le danger de l'instabilité et de l'expansionnisme français, symbolisé par le spectre de Bonaparte, s'oppose à la rassurante stabilité de l'Angleterre.

Cette stabilité est artistique, mais aussi politique : c'est ce qu'on peut lire, en filigrane, dans un autre compte-rendu qu'Adolf Rosenberg fait de l'Exposition universelle de Paris en 1878, cette fois pour les *Grenzboten* : il débute en effet l'article consacré aux envois anglais en notant l'absence des bijoux de la couronne anglaise, absence à laquelle il fournit deux explications. L'Angleterre a peut-être craint pour la sécurité des bijoux dans un pays marqué par une profonde crise politique, et, d'autre part, préféré s'abstenir en apprenant que la France elle-même exposerait les Diamants de la Couronne, ce qui, rappelle Rosenberg, a suscité de nombreuses moqueries : et le critique de pointer du doigt le caractère ridicule et absurde d'une telle exposition organisée par la toute nouvelle République française<sup>1301</sup>. Là encore, c'est l'opposition de deux situations politiques contrastées qui vient fournir l'incipit de l'article, la stabilité anglaise, incarnée par le prince de Galles, grand pourvoyeur de l'exposition, soulignant par contraste la versatilité française.

### 3. Une peinture vigoureuse et aristocratique : le reflet d'un idéal culturel et social

Ce jeu d'oppositions et d'associations est clairement sous-tendu par les antagonismes politiques de l'époque, *a fortiori* après la guerre franco-prussienne. Mais au-delà du raidissement nationaliste de certains auteurs autour de l'idée d'une germanité idéale qui viendrait s'opposer à la romanité française, l'admiration que suscite la peinture anglaise en Allemagne s'ancre dans une fascination plus large pour la culture et le mode de vie anglais.

<sup>1300</sup> Friedrich Pecht, « Die Berliner Jubiläums-Ausstellung », dans *Die Kunst für Alle*, 1886-1887, p. 346.

<sup>1301</sup> Adolf Rosenberg, « Die Pariser Weltausstellung » dans *Die Grenzboten*, 1878, op. cit., p. 104-105.

L'Angleterre apparaît dans bien des textes comme un espace idéal, à la fois esthétiquement, moralement et socialement.

La focalisation des critiques sur la bonne santé de l'art anglais le montre bien : si l'art anglais est « sain », comme Pecht, Rosenberg et leurs confrères le répètent à l'envi, c'est que les Anglais, à en croire les auteurs, le sont également, et ce dans un sens très concret, très physique, voire physiologique. La critique d'art continentale du XIX<sup>e</sup> siècle accorde beaucoup d'attention à la beauté des corps représentés dans les tableaux anglais. On se souvient de Fontane fasciné par la comtesse de Kintore ; il n'est pas le seul à vanter les charmes des Anglaises, mais la plupart du temps, ces charmes sont rehaussés par la visible bonne santé des modèles. En 1852, par exemple, un critique de la *Allgemeine Zeitung* se déclare enchanté par les portraits féminins exposés à la Royal Academy et insiste sur l'impression de bonne santé que dégagent ces figures, avant de les comparer à ses compatriotes, de manière peu flatteuse pour ces dernières. Les dames allemandes, selon lui, ne sont pas capables de « boire du porto, nager ou monter à cheval », mais cultivent une anémie raffinée empruntée aux héroïnes de romans ou d'opéra<sup>1302</sup>. Une trentaine d'années plus tard, Woldemar von Seidlitz remarque à l'exposition de Manchester deux tableaux du peintre de genre Frederick Walker, *La Vieille porte* et le *Port de refuge* (**Figures 106 et 107**). Il vante lui aussi la vigueur des jeunes gens représentés « dont on peut dire qu'ils incarnent à la perfection l'idéal anglais de force et de grâce », un idéal pour lui inégalé, car « en matière de développement corporel, aucune nation européenne ne peut concurrencer l'Angleterre<sup>1303</sup>. » En l'occurrence, une figure fait le lien entre les deux tableaux, celle du travailleur manuel, courbé en deux pour faucher le pré de l'hospice ou revenant de sa journée, la pelle fièrement posée sur l'épaule. Là encore, c'est le corps en plein air, dans son rapport concret et actif avec son environnement naturel, qui fascine le critique.

Cette fascination pour la beauté vigoureuse des corps anglais s'exprime en particulier par la comparaison avec les Grecs de l'Antiquité, que l'on retrouve régulièrement sous la plume des auteurs : le critique de la *Allgemeine Zeitung*, par exemple, citant Jean Paul persuadé que les Grecs devaient leur beauté à la contemplation des représentations divines, attribue la même cause mimétique à la beauté anglaise. En 1862, un critique de la *Illustrierte Zeitung* affirme

---

<sup>1302</sup> « Aus London. Die diessjährige Kunstausstellung in der Royal Academy of Arts », dans *Die Allgemeine Zeitung*, 1852, Nr. 141, p. 2251.

<sup>1303</sup> « ...seine jungen Leute und jungen Mädchen können als die vollkommensten Verkörperungen der englischen Ideale von Kraft und Anmuth angesehen werden. Und in Bezug auf körperliche Entwicklung wird jetzt nicht wohl eine andere Nation Europas England den Rang streitig machen können. » Woldemar von Seidlitz, « Die englische Malerei auf der Jubiläumsausstellung in Manchester 1887 », dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 412.

aussi que « les nobles dames des îles britanniques semblent avoir hérité des Grecs leur beauté ensorcelante<sup>1304</sup>. » Cette comparaison n'est pas propre aux critiques allemands. On la retrouve par exemple sous la plume de Philippe Burty en 1867, dans son compte-rendu de l'exposition de la *Royal Academy*, comme Seidlitz à propos de Frederick Walker, *Les Baigneurs* :

« Un hasard m'a fait précisément assister à la même scène, dans le comté de Kent : toute une pension s'ébattait dans une mare ; j'admiraïs quel développement l'éducation gymnastique de la lutte, du jeu de cricket, de la course en canot, donne aux muscles, aux bras, à la poitrine des jeunes Anglais de douze à quinze ans. C'est, en France, l'âge ingrat ; ici, tel de ces beaux jeunes gens au visage candide eût été digne de poser dans l'atelier d'un sculpteur grec<sup>1305</sup>. »

Comme les critiques précédemment cités, Burty fonde sa comparaison non pas sur l'art de Walker, mais sur la beauté intrinsèque aux jeunes Anglais, l'analyse stylistique du tableau laissant rapidement la place au souvenir du voyageur. Comme dans la *Allgemeine Zeitung*, le discours, ici, déborde le cadre de la critique d'art proprement dite pour toucher à l'anthropologie. Par ailleurs, on sent sous la plume de Burty comme sous celle du critique allemand une admiration teintée d'envie devant une beauté qu'ils ne retrouvent apparemment pas chez leurs compatriotes, hommes ou femmes. Enfin, comme dans l'analyse de Seidlitz à propos du même peintre, la beauté anglaise est liée à la pratique d'une activité physique de plein air : ici, c'est le sport.

On touche ici à un point essentiel de la fascination des Allemands pour la culture anglaise : dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs auteurs, médecins ou spécialistes de l'éducation se rendent en Angleterre pour en étudier les coutumes sportives, le système éducatif, et notamment l'enseignement de la gymnastique<sup>1306</sup>. Ils vantent dans leurs rapports les mérites de l'activité physique en plein air pour les enfants comme pour les adultes<sup>1307</sup>, et c'est justement cet intérêt pour les bienfaits physiologiques de la campagne anglaise que l'on retrouve régulièrement sous la plume des critiques d'art.

---

<sup>1304</sup> « ...die vornehmen Damen des britischen Inselreiches scheinen von den Griechen den Zauber der Schönheit geerbt zu haben... » « Die Kunstausstellung aller Völker in London, VII. », dans *Die Illustrierte Zeitung*, 1862, Nr. 1017, p. 466.

<sup>1305</sup> Philippe Burty, « L'Exhibition de l'Académie Royale de Londres », dans *La Gazette des Beaux-arts*, 1867, p. 88-89.

<sup>1306</sup> Voir par exemple les écrits du pédagogue prussien Ludwig Adolf Wiese, *Deutsche Briefe über englische Erziehung*, Berlin, Wiegandt & Griebel, 1852 et 1877.

<sup>1307</sup> Voir par exemple Theodor Becker, *Luft und Bewegung zur Gesundheitspflege in den Schulen*, Francfort, Hermannsche Buchhandlung, 1867, p. 26.



En novembre 1867, l'écrivain allemand Gottfried Kinkel, qui vient d'être nommé professeur d'histoire de l'art à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich, délivre une conférence sur la peinture contemporaine, publiée quatre ans plus tard. Kinkel s'appuie pour sa réflexion sur les tableaux qu'il a vus à l'Exposition universelle de Paris. Sa manière d'aborder la peinture anglaise est particulièrement intéressante. Il commence par évoquer l'organisation du marché de l'art anglais avant d'esquisser un tableau peu réjouissant du fonctionnement économique du pays puis il se tourne avec soulagement vers le Sud de l'Angleterre dont les paysages ont été épargnés par l'industrialisation, et « où la nature, seulement entretenue et embellie par la main industrielle de l'homme, est fleurie et verdoyante [...] comme autour d'une ferme de Westphalie<sup>1308</sup>. » Ce paysage idyllique, dont la description renvoie d'ailleurs à l'idée d'une parenté franco-allemande, se peuple immédiatement, sous la plume de Kinkel, de figures tout aussi attrayantes :

« Les trois ou quatre races qui peuplent les deux îles sont très belles, les classes supérieures grandes et pleines de force ; en ce qui concerne les qualités physiques, il n'y a pas de femmes plus magnifiques que les aristocrates anglaises, qui de tout le jour ne portent pas de corset, participent à la vie intellectuelle des hommes dans une complète liberté de mœurs, font attention à leur santé et, sur de rapides chevaux de chasse, suivent la meute derrière le renard ; et la plupart du temps, les enfants sont ravissants ; on les baigne tous les jours à l'eau froide, on leur sert une nourriture saine mais très simple : c'est ainsi qu'on les élève ; ils vont en classe sans se fatiguer, ils jouent et forment leur caractère sans craindre la discipline, sans être surveillés<sup>1309</sup>. »

On est frappé, là encore, par le lien étroit entre la beauté anglaise, la santé, et la vie en plein air, en pleine campagne, dans un discours très marqué par une vision raciale des populations : le charme des Anglais vient non seulement, selon Kinkel, des caractéristiques physiques inhérentes aux peuples britanniques, mais aussi de leurs coutumes, et de leur enracinement dans la terre nationale, avec laquelle ils font corps, au sens le plus concret du

---

<sup>1308</sup> « Es gibt ja im südlichen England grosse Landstriche, [...] wo die Natur, von der arbeitenden Menschenhand nur gebildet und verschönert, [...] blüht und grünt wie um ein Bauernhaus Westphalens. » Gottfried Kinkel, *Die Malerei der Gegenwart, Oeffentliche Vorträge gehalten in der Schweiz*, volume 2, Bâle, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, 1871.

<sup>1309</sup> « Die drei oder vier Racen, welche die beiden Inseln bewohnen, sind sehr schön, die obern Stände hoch gebaut und kraftvoll ; es gibt wohl in physischen Eigenschaften keine herrlichern Weiber als die Frauen des englischen Adels, die sich den Tag über nicht schnüren, am geistigen Leben der Männer in vollster Freiheit der Sitte Theil nehmen, ihre Gesundheit pflegen und der Meute hinter dem Fuchs folgen auf raschem Jagdpferd ; und zumeist die Kinder sind bildschön, sie werden mit täglichem kaltem Bad bei gesunder aber sehr einfacher Kost aufgezogen, werden unterrichtet ohne dass man sie anstrengt, spielen und reigen ihren Charakter ohne ängstliche Zucht und Aufsicht. » *Ibid.*

terme, la nature étant le lieu de l'activité physique. Cette union harmonieuse du paysage et de la forme humaine est encore plus fortement exprimée dans la suite du texte, où, comme Burty se laissant aller à ses souvenirs de voyage, Kinkel évoque avec émotion la vision enchantée offerte par un beau soir d'automne dans le Nord du Pays de Galles par deux jeunes filles, une Celte et une Saxonne, qui se tenaient enlacées et contemplaient la mer :

« Elles se tenaient là, types parfaits, génies des deux races qui, 1300 ans après l'invasion saxonne, ne s'étaient toujours pas mélangées. Ajoutez à cela ce paysage à la beauté incomparable, la puissance de ce vert que l'air humide et salin vient nourrir et qui au printemps, en particulier lorsqu'il contraste avec une brume blanche, brille d'un éclat d'émeraude, les lourdes masses des nuages mouvants, la vue dégagée sur la mer et les falaises du cap sur la côte ouest, quand le regard se porte au loin vers Lundy Island, qui émerge des flots, teintée de rose dans l'air du soir — depuis les falaises de Tintagel, depuis la tombe légendaire de Tristan et Isolde sur laquelle poussèrent entremêlés le rosier et la vigne, je vis par un matin d'été les flots de l'Atlantis, d'un vert lumineux, déferler à mes pieds et recouvrir les noires falaises d'ardoise sur plus de cent cinquante pieds, et cette mer de Cornouailles, si claire, un des meilleurs peintres modernes de l'Angleterre, Hook, s'en est fait une spécialité<sup>1310</sup>. »

La manière rapide et fluide dont les images se succèdent au cours de ce passage, soulignée par l'absence presque complète de ponctuation forte et le jeu des répétitions et des transformations (les falaises et le vert du paysage reviennent à plusieurs reprises, tandis que l'auteur, passant d'un souvenir à un autre, passe aussi du printemps à l'été), permet de saisir la façon dont les différentes réalités de l'Angleterre, ses identités ethnographique, géographique et culturelle, sont indissociables les unes des autres dans l'esprit de Kinkel, participant de sa vision idéalisée, fantasmée, et se nourrissant mutuellement. La beauté du paysage anglais fait ainsi surgir dans son esprit l'image de la beauté féminine, elle-même vectrice d'une deuxième contemplation émerveillée du paysage, qui le mène pour finir à la fois à l'évocation du passé légendaire de l'Angleterre, et, enfin, de sa peinture, en la personne du paysagiste James Clarke Hook. L'idéal de pureté raciale, nettement formulé, va de pair avec la fascination pour les

---

<sup>1310</sup> « ...wie Typen, wie Genien ihrer beiden Racen ruhten sie da, die nach 1300 Jahren angelsächsischer Eroberung noch immer sich nicht gemischt haben. Dazu das unvergleichlich herrliche Land, die von der feuchten Seeluft genährte Kraft des Grüns, das im Frühling, besonders wenn ein weisser Nebel den Contrast bildet, wahrhaft edelsteinartig glänzt, die schweren massenhaften Züge der Wolken, die weiten Meeresblicke vom Felsencap an der Westküste, wenn der Blick zu dem fernen Lundy Island schweift, das rosig im Abendduft verklärt aus der lichten Fluth hinüberlockt — vom Felsen von Tintagel, von Tristans und Isoldens sagenberühmten Grab, über dem einst Rose und Rebe sich zusammenflochten, sah ich an einem Sommermorgen die lichtgrüne Fluth der Atlantis mir zu Füßen hundertfünzig Fuss an dem schwarzen Schieferfelsen heraufbranden, und diese klare See von Cornwallis hat einem der besten modernen Maler Englands, dem Hook, seine Specialität gegeben. » *Ibid.*, p. 16.

légendes anglo-saxonnes, et pour un paysage côtier évoquant l'insularité inviolable, en tout cas à l'époque moderne, de l'Angleterre. Il est aussi au fondement de cet idéal physique qui fascine les critiques allemands.

A cet égard, la référence à Hook n'est pas anodine : la plupart des paysages de ce peintre laissent la part belle aux figures humaines, des pêcheurs ou des mineurs et leurs femmes, des enfants ramassant des œufs de mouette ou des coquillages. En 1867, il expose trois de ses tableaux à Paris, dont deux peuvent être identifiés avec certitude : *Du fond de la mer* et *Gamins de la mer*<sup>1311</sup>, (**Figure 109**) ainsi que plusieurs eaux-fortes, l'une d'entre elles représentant un enfant cherchant des œufs de mouette sur la falaise (**Figure 108**), qui représente justement Lundy Island<sup>1312</sup>. A chaque fois, les corps représentés sont vigoureux, en pleine santé, sinon en plein effort : des enfants aux bonnes joues rondes, une femme de mineur vigoureuse, un jeune garçon escaladant adroitement la falaise, dans une vision très nettement idéalisée de la vie laborieuse, où même le monde dangereux de la mine disparaît harmonieusement dans le paysage et l'air du grand large.

L'image de la robustesse physique en lien avec la nature est à nouveau reprise à la fin du passage. Après son évocation pour le moins lyrique de la Cornouailles, Kinkel ramène son auditoire vers l'intérieur des terres, dont il vante la faune et la flore, la croissance des arbres, les daims et les cerfs des parcs anglais ou des landes écossaises, puis le bétail « aux races ennoblies » et tous les animaux domestiques :

« Partout une force, une plénitude, une diversité de la vie naturelle, et une race humaine, qui, mesurée dans ses passions et son expression, n'en tire pas moins profit de la vie, avec courage, réflexion, et durablement<sup>1313</sup>. »

Tous les êtres vivants, dans cet Eldorado qu'est l'Angleterre aux yeux de Kinkel, semblent être animés par une même force vitale, une puissance physique au fondement de la peinture anglaise : c'est ainsi que l'auteur explique en effet l'importance du réalisme anglais, de la peinture de paysage, animalière et de genre. Sa critique d'art proprement dite, son compte-rendu des tableaux exposés à Paris en 1867, apparaît comme la suite logique de cette longue

---

<sup>1311</sup> *Exposition universelle de 1867 à Paris : catalogue général (2<sup>e</sup> édition, revue et corrigée)*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 170 et 188.

<sup>1312</sup> Selon F. G. Stephens, Hook a vécu dans le phare de Lundy Island pour réaliser la peinture correspondant à l'eau-forte. F. G. Stephens, *J. C. Hook, Royal Academician. His Life and Works. The Art Annual for 1888*, Londres, J.S.Virtue, 1888, p. 21.

<sup>1313</sup> « ...überall Kraft, Fülle, Mannigfaltigkeit des Naturlebens und eine Menschheit, die mässig in Leidenschaft und Ausdruck, doch tapfer, besonnen und nachhaltig dem Leben seine Preise abringt. » Gottfried Kinkel, *Die Malerei der Gegenwart, Oeffentliche Vorträge gehalten in der Schweiz, op. cit.*, p. 17.

introduction poétique. La puissance et la bonne santé des animaux anglais mènent semble-t-il tout naturellement à Landseer, et celle des hommes aux figures vigoureuses peintes par William Powell Frith et Thomas Faed<sup>1314</sup>.

L'image d'une nature anglaise verdoyante et pleine de vigueur apparaît très régulièrement dans les textes, et ce relativement tôt : si Waagen, au cours de son premier voyage en Angleterre, porte un jugement parfois sévère sur les paysagistes anglais, il est en revanche ébloui par les paysages eux-mêmes. Sa description du panorama qu'il découvre depuis la colline de Richmond, au Sud de Londres, offre de nombreux points communs avec le texte de Kinkel :

« Le regard se perd avec ravissement dans cette mer d'un vert intense, saturé, où se dressent des arbres puissants, les uns derrière les autres, jusqu'à l'horizon, dans toute leur force et leur abondance. A mes yeux, cette vue si caractéristique de la nature anglaise symbolisait aussi la nation où se massent, dans l'abondance la plus luxuriante, des forces vives et saines. Le charme de ce spectacle était encore extraordinairement accentué par la lumière que Claude a si souvent employée pour parvenir à ses effets magiques<sup>1315</sup>. »

Comme nous l'avons noté plus haut, la beauté de la nature est éminemment picturale puisqu'elle fait surgir la référence au Lorrain. Mais elle est aussi, là encore, liée à sa force et à sa vitalité, une vitalité qui vient nourrir la nation. Le paysage est toujours politique, en particulier au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1316</sup> ; mais il semble constituer un aspect particulièrement important de l'admiration suscitée par l'Angleterre en Allemagne, en ce qu'il symbolise la puissance et la bonne santé de la nation tout entière. Les données économiques et agricoles entrent sans aucun doute en jeu ; les verts pâturages nourrissent le bétail qui contribuent à la prospérité de l'Angleterre. L'engouement des critiques allemands pour les tableaux de Gainsborough et surtout Constable est, on peut le supposer, lié en partie à l'aspect prospère des campagnes, les champs de blé et les moulins du Suffolk offrant l'image d'une nature nourricière. Max Schmid, dans son *Histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle* de 1904, décrit avec approbation l'amour des

---

<sup>1314</sup> *Ibid.*, p. 17 et suivantes.

<sup>1315</sup> « Das Auge trinkt mit Entzücken dieses Meer des saftigen, gesättigten Grüns, in welchem wellenartig bis in die weiteste Ferne ein mächtiger Baum hinter dem andern in strotzender Kraft und Fülle das Haupt erhebt. Diese für die englische Natur so charakteristische Aussicht war mir zugleich symbolisch für die Nation, in welcher sich eben so in üppigster Fülle die Masse gesunder Lebenskräfte unablässig wetteifernd hervordrängen. Der Reiz des Anblicks wurde noch ungemein durch eine Beleuchtung gesteigert, welche Claude so häufig als ein Hauptmittel seiner magischen Wirkungen benutzt hat. » Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, volume 2, op. cit., p. 135.

<sup>1316</sup> Voir à ce sujet Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, Paris, Editions du Seuil, 1999, notamment p. 185 et suivantes.

paysagistes anglais pour « ces vallées paisibles, débordantes de santé, ces larges prairies fertiles, ces grands arbres aux frondaisons majestueuses [...], toute cette nature pleine de santé, respirant la fraîcheur et la force grâce au climat marin de l'Angleterre<sup>1317</sup>. »

Mais ce n'est pas tout : si le vocabulaire employé varie assez peu, cette vision récurrente de la campagne anglaise comme essentiellement saine et prospère offre de multiples résonnances. Le texte que Gurlitt consacre, en 1897, à la peinture animalière anglaise, en offre un bon exemple. Abordant le sujet des scènes de chasse et de courses hippiques, il se livre d'abord à des considérations sur les mérites du sport en plein air, reconnus très tôt par les Anglais, contrairement aux continentaux, qui considèrent ces étranges activités avec suspicion et « le cabinet d'études » comme le véritable espace d'expression de la virilité. L'analyse, qui prend rapidement, comme chez Pecht, un tour militaire, se prolonge sur plusieurs lignes, au détriment des Allemands, longtemps cantonnés à la pratique de la gymnastique, jusqu'à ce que le service militaire obligatoire, instauré après les victoires de 1866 et de 1870, leur fasse comprendre « la signification chevaleresque » de l'équitation. De fait, le sport, l'équitation, sont, pour Gurlitt, des « exercices chevaleresques » et constituent en cela un puissant vecteur d'éducation populaire, c'est-à-dire militaire :

« C'était seulement dans une nation rompue aux armes, ayant compris que le salut suprême de l'homme et de la patrie réside [...] dans la maîtrise des armes et la force de l'armée, que le sport pouvait s'implanter durablement<sup>1318</sup>. »

La bonne santé physique des Anglais si friands d'exercices en plein air reflète donc aussi la puissance nationale anglaise, comprise ici comme force guerrière. C'est d'abord cela dont témoignent les peintures de chevaux anglaises, faites « pour le connaisseur », car elles représentent des détails anatomiques « qui importent au cavalier, avec un idéalisme qui ne vient pas des frises du Parthénon, mais de l'étable, de la selle, de la chasse, de la course, du service militaire<sup>1319</sup>. »

---

<sup>1317</sup> « Die Maler waren verliebt in diese friedlichen, von Gesundheit strotzenden Täler, in diese weiten saftigen Wiesengründe, in die üppig belaubten Baumriesen, [...] in all diese gesunde Natur, die dank dem englischen Seeklima Frische und Kraft atmet. » Max Schmid, *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*, volume 1, Leipzig, E. A. Seemann, 1904, p. 162.

<sup>1318</sup> « Erst bei einer waffengeübten Nation, [...] die vielmehr in der Waffentüchtigkeit und in der Stärke des Heeres den letzten höchsten Schutz des Mannes wie des Vaterlandes erkennt, konnte der Sport feste Wurzel fassen. » Cornelius Gurlitt, « Britische Tiermalerei », dans *Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte*, 1897, op. cit., p. 738.

<sup>1319</sup> « ...mit den und jenen dem Reiter wichtigen, gut entwickelten Knochen, Muskeln und Fesseln, für den Kenner, mit einem Idealismus, der nicht vom Parthenonfries, sondern der aus dem Stall, von Sattel, von der Jagd, dem Rennen, dem militärischen Dienst kommt. » *Ibid.*, p. 740.

Ce texte, pourtant consacré à un genre secondaire, longtemps décrié, est représentatif d'une vision essentiellement genrée de la peinture anglaise, que l'on retrouve sous la plume de nombreux critiques. En effet, l'adjectif « sain » est régulièrement associé à l'idée de la masculinité<sup>1320</sup> : la vigueur et la robustesse physique étant, *a fortiori* au XIX<sup>e</sup> siècle, des qualités plus masculines que féminines, en particulier dans les classes supérieures, une telle association est logique. Mais plus profondément, il semble que la masculinité anglaise suscite admiration et envie chez certains critiques et historiens de l'art allemands. Et cette admiration concerne également le monde artistique : si Gurlitt évoque volontiers les qualités sportives des Anglais, il est également fasciné par la figure du collectionneur, du lord anglais en voyage. Ce dernier, qui apparaît dans deux de ses textes, son article sur la peinture animalière et *L'art allemand du XIX<sup>e</sup> siècle*, est à chaque fois présenté comme un gentleman raffiné et légèrement méprisant, choisissant la meilleure chambre de l'auberge, achetant à prix d'or des antiquités dont les Allemands ne savent pas reconnaître la valeur, et n'accordant pas même un regard au chef de la société de tir locale qui passe dans la rue<sup>1321</sup> : cette comparaison en dit long sur les qualités viriles, voire guerrières, que Gurlitt accorde au lord collectionneur.

C'est aussi à la peinture anglaise dans son ensemble que certains critiques reconnaissent une masculinité particulière : Friedrich Pecht insiste à plusieurs reprises sur son « caractère sobrement viril<sup>1322</sup> », « le sérieux masculin » qui constituerait même l'identité profonde de l'école anglaise<sup>1323</sup>. A nouveau, la masculinité artistique reflète l'essence de l'Angleterre, cette « énergie masculine qui caractérise toute la nation<sup>1324</sup>. »

Ici, Pecht évoque le portrait d'un révérend par l'Écossais James Guthrie, et la virilité de la peinture émane du modèle représenté. Mais d'autres genres dont les sujets n'évoquent apparemment pas la masculinité sont également concernés par cette analyse. C'est le cas de la peinture de paysage, et en particulier de Constable, présenté à plusieurs reprises comme un peintre viril, notamment sous la plume de Julius Meier-Graefe, qui insistera, dans la troisième édition de *L'Histoire du développement de l'art moderne*, sur la masculinité du paysagiste :

<sup>1320</sup> Ainsi chez Richard Muther évoquant la « saine masculinité » de certains tableaux anglais. Voir Richard Muther, « Kunst in England », dans *Die Grenzboten*, op. cit., p. 555.

<sup>1321</sup> Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts : ihre Ziele und Taten*, op. cit., p. 132.

<sup>1322</sup> Friedrich Pecht, *Die moderne Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung zu München 1883*, op. cit., p. 119.

<sup>1323</sup> Friedrich Pecht, « Die Münchener Ausstellung von 1888. Die Malerei der übrigen Nationen », dans *Die Kunst für Alle*, 1887-1888, p. 342.

<sup>1324</sup> Friedrich Pecht, « Die zweite Münchener Jahres-Ausstellung [4] », dans *Die Kunst für Alle*, 1889-1890, p. 356.

« C'est un homme, et il aime l'art comme un homme, comme un homme bien formé, qui a poussé droit, avec un pur enthousiasme et sans la rudesse sauvage du Germain. Un campagnard, qui a un sens inné du paysage, rien de moins qu'un paysan, un campagnard aux mains soignées<sup>1325</sup>. »

On retrouve ici l'image de la belle santé physique, naturelle, appliquée ici au peintre, et qui s'explique à la fois par l'enracinement de Constable dans le paysage anglais, et par sa masculinité affirmée. Il est frappant de constater à quel point Meier-Graefe présente l'art du paysagiste non seulement comme une pratique inscrite dans la nature, mais aussi comme une activité physique, manuelle, nécessitant force et vigueur, en employant la métaphore de la paysannerie. Il emploie un procédé similaire dans le texte consacré à la collection Chéramy, où il relie l'art de Constable à ses origines rurales, le geste du peintre à ceux de son père meunier ou des paysans peuplant ses tableaux : c'est avant tout le « fils du meunier au rude travail manuel accompli en plein air, avant ces images », qui, une fois qu'il commence à peindre, « a son métier en main comme le laboureur qui guide sa charrue<sup>1326</sup>. » Il n'est pas le seul à transformer ainsi le peintre en paysan : Richard Muther évoque Constable et David Cox, un de ses suiveurs, en des termes semblables : Cox était comme Constable « un paysan, qui contemplait la nature avec la simplicité du campagnard<sup>1327</sup>. » C'est en tout cas cette robustesse toute virile qui, selon Meier-Graefe, attire dans l'art de Constable, dont émanerait un « parfum » apaisant, « comme est reposante l'assurance que montre un homme fort et sûr de lui-même, sachant vaincre et atteindre le but<sup>1328</sup>. »

Si Meier-Graefe insiste tant sur la masculinité de Constable, c'est qu'elle contraste à ses yeux avec d'autres courants de l'art anglais, selon lui trop féminins, c'est-à-dire malsains : la confrérie préraphaélite, le mouvement esthétique surtout, accusé d'avoir « transformé l'amour du beau en une fleur artificielle ornant le décolleté rembourré d'une vieille coquette, et qui partie de l'Angleterre s'est répandu comme une maladie dans le monde<sup>1329</sup> ». On retrouve

---

<sup>1325</sup> « Er ist Mann und liebt die Kunst als Mann, als ein gut organisierter, gerade gewachsener Mann, mit hellem Enthusiasmus und ohne die bärenhafte Dickhäuterei des Germanen. Ein Landmann, dem die Landschaft angeboren ist, nichts weniger als ein Bauer, ein Landmann mit wohlgepflegten Händen. » Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst : vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, op. cit., troisième édition, 1914, p. 179.

<sup>1326</sup> Julius Meier-Graefe, « Les peintres anglais et Constable », dans Julius Meier-Graefe et Erich Klossowski, *La collection Chéramy. Catalogue raisonné précédé d'études sur les maîtres principaux de la collection*, op. cit., p. 13 et 15.

<sup>1327</sup> « ... ein Bauer, der mit der Einfachheit des Landmannes die Natur betrachtete. » Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, volume 2, op. cit., p. 314.

<sup>1328</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1329</sup> Il évoque « das feminine Ästhetentum, das die Liebe zum Schönen zu der künstlichen Blume an der wattierten Brust einer alten Kokette verwandelt und das von England wie eine Krankheit über die Welt ging. » Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst : vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, troisième édition, op. cit., p. 179.

une accusation semblable sous la plume de Richard Muther, écœuré par la peinture anglaise de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il juge efféminée. A nouveau, le mouvement esthétique, qui triomphe lorsque Muther se rend en Angleterre en 1890, est la cible principale, et ce sont les femmes qui l'incarnent et cristallisent la détestation de l'auteur. Le reproche que Pecht adressait à l'art anglais dans les années 1870 resurgit ici avec une violence inédite : la femme a envahi l'espace artistique, par un double mouvement, l'un faisant entrer les tableaux dans l'espace traditionnellement féminin de la sphère domestique, du *drawing room*, l'autre menant les femmes dans l'espace public et professionnel du musée, où Muther a le déplaisir de les retrouver, copiant les maîtres italiens et lui bouchant la vue par la même occasion<sup>1330</sup>. Ce n'est donc pas seulement en tant que collectionneuse que l'Anglaise s'impose sur la scène artistique londonienne et suscite l'exaspération du critique, mais aussi en tant qu'artiste. En fait de copie, c'est Muther lui-même qui plagie Emil Heilbut, lequel a consacré, trois ans auparavant, de longs passages de son feuilleton sur l'art anglais, paru dans la *Kunst für alle*, à la question du genre, en évoquant les représentantes du mouvement esthétique, et en moquant le physique stéréotypé et les habits étranges de ces dilettantes qui l'empêchaient d'admirer les tableaux<sup>1331</sup>.

De nombreux autres passages témoignent des emprunts généreux faits à l'article de Heilbut, mais au-delà de la question du plagiat, dont Muther est coutumier<sup>1332</sup>, ces deux textes montrent à quel point la question du genre structure le discours allemand sur la peinture anglaise, que viendrait affaiblir la féminisation de la pratique comme du goût artistique, en menaçant du même coup de submerger la masculinité anglaise. Heilbut s'appuie sur une théorie plus que vague, selon laquelle les cultures seraient déterminées alternativement par une dominante masculine et féminine ; le temps de la féminité artistique serait venu pour l'Angleterre, et sa virilité serait en jeu. Le danger concernerait les figures masculines peuplant les tableaux, non pas des hommes, selon Muther, mais des amoureux languides<sup>1333</sup>, et aussi, tout simplement, le citoyen. L'Anglais, « pour moitié un homme d'affaires sérieux, un homme, un vrai, sec, déterminé, qui en impose en affaires » abdiquerait sa masculinité le soir, dans la sphère privée, domaine féminin « où la table est joliment parée de fleurs, où la conversation est menée avec délicatesse par les dames toutes de *sweetness* et de blanc vêtues, où l'on boit

<sup>1330</sup> Richard Muther, « Kunst in England », dans *Die Grenzboten*, op. cit., p. 510.

<sup>1331</sup> Hermann Helferich, « Über die Kunst in England. Dritter Brief », dans *Die Kunst für Alle*, 1888, Dritter Jahrgang, Heft 10, p. 148. La « robe esthétique » portée par les admiratrices du mouvement, et remarquable par une taille peu marquée, a été notamment caricaturée par Georges du Maurier dans *Punch*, que cite Helferich-Heilbut au début de son feuilleton.

<sup>1332</sup> Theodor Vollbehr l'accuse en 1896 d'avoir plagié son essai *Goethe und die bildende Kunst*.

<sup>1333</sup> Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 327.



peu, où il faut être aimable...<sup>1334</sup> » Et cette tendance concernerait aussi les peintres qui, selon Muther, « bien qu'ils soient des hommes, deviennent un peu féminins<sup>1335</sup> », le style et les sujets qui caractérisent leurs tableaux semblant agir sur leur identité propre.

Il est frappant de constater à quel point l'analyse des critiques déborde là encore le domaine artistique proprement dit pour toucher aux usages, à la vie culturelle et sociale, et, en fait, à la nation tout entière. En témoigne l'emploi par Heilbut de métaphores culinaires, qui ont visiblement séduit Muther puisqu'il les reprend dans son feuilleton pour les *Grenzboten* : après avoir décrit les représentantes du mouvement esthétique, Heilbut, en effet, se plaint amèrement de ce qu'il est devenu impossible de boire de la bière en Angleterre. Quand on appartient à la bonne société, explique-t-il, on ne fréquente pas les tavernes mais des établissements qui ressemblent à des confiseries, où l'on boit de la limonade ou du soda.

« A vrai dire, un grand nombre de véritables restaurants anglais ressemblent à des confiseries que l'on aurait agrandies et où l'on trouverait les gâteaux devant et les steaks dans la pièce du fond<sup>1336</sup>. »

On l'a vu, les métaphores culinaires sont très largement utilisées par les critiques d'art de l'époque, et le champ lexical du sucré, qui vient bien souvent pointer du doigt la fadeur et l'académisme de certains tableaux, est traditionnellement associé à la féminité ou aux qualités qui s'y rapportent. Mais ici, cette opposition culinaire du masculin et du féminin renvoie à l'identité nationale anglaise, que symbolisent la bière et le steak, aliments nourriciers par excellence que les continentaux associent, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, à la puissance de la nation anglaise, bien nourrie de viande rouge ; Heilbut mentionne d'ailleurs un peu plus loin les joues rouges de John Bull, l'incarnation populaire et robuste du citoyen anglais, dont le patronyme renvoie au bœuf dont il tire sa force. La sucrosité de la peinture contemporaine, elle, aurait tendance à laisser sur sa faim, au sens figuré comme au sens propre, puisqu'elle est associée à la mauvaise santé des demoiselles moquées par Heilbut, dont il affirme qu'elles ont mauvaise mine et qu'elles vont jusqu'à s'affamer pour maigrir, tandis que la peinture qu'elles défendent dégage « quelque chose de douloureux, comme une souffrance nerveuse<sup>1337</sup> ».

---

<sup>1334</sup> « ...zur einen Hälfte ist er ein ernster Mann der Beschäftigung, völlig Mann, trocken, bestimmt, geschäftlich imposant und am Abend in seinem Privatleben, im Ehestand, ereignet sich die Reaktion, da herrscht das Element des Weiblichen, reizend mit Blumen ist der Tisch gedeckt, die *sweetness* der weiss gekleideten Damen führt mit Zartheit die Unterhaltung, es wird eigentlich wenig getrunken, man hat auch liebenswürdig zu sein... » Hermann Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England [5] », dans *Die Kunst für Alle*, 1887-1888, op. cit., p. 148.

<sup>1335</sup> Hermann Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England [5] », op. cit., p. 148.

<sup>1336</sup> « ... ja selbst viele eigentliche Restaurants der Engländer scheinen erweiterte Konditoreien, vorne sind die Kuchen und hinten die Steaks. » *Ibid.*

<sup>1337</sup> « ...sie haben etwas Schmerzvolles, etwas nervös Gequältes zu eigen... » *Ibid.*

Si Gurlitt conclut sa diatribe contre les femmes peintres anglaises en affirmant que leurs tableaux de chiots et de chatons ne peuvent satisfaire la vigueur nationale<sup>1338</sup>, Muther, lui, voit aussi dans la peinture de paysage l'effet pernicieux de la nature féminine : non seulement il ne serait plus peuplé que de femmes, mais « des arbrisseaux graciles qui se balancent timidement dans l'éther » auraient remplacé ces « arbres gigantesques, au branches noueuses tendues vers le ciel » et les bourgeons leur feuillage luxuriant<sup>1339</sup>. C'est en Écosse qu'il retrouve la virilité perdue de l'Angleterre, avec, on l'a vu, sa puissance artistique. A la lecture de ces derniers chapitres consacrés aux peintres écossais et à ce qui les distinguerait des peintres anglais, on est d'abord frappé par l'omniprésence de l'analyse genrée opposant la virilité écossaise à la féminité anglaise : si les figures masculines des tableaux anglais sont, pour Muther, efféminées, les portraits des Écossaises, eux, ont des qualités masculines. Muther qualifie ainsi les modèles du portraitiste Henry Raeburn de « sœurs de Jeanne d'Arc, capables de commander des armées et de gagner des batailles<sup>1340</sup> ». Mais ce sont aussi les paysages auxquels Muther confère une qualité « chevaleresque », des paysages où même les animaux sont des mâles, les chevaux, les béliers et les buffles ayant remplacé les vaches, et où mêmes les arbres sont « des chevaliers en armure d'acier<sup>1341</sup> ». La conclusion de l'auteur, péremptoire, vient résumer cette parfaite opposition des genres : « [l]e contraste avec l'Angleterre est donc marqué. Là une douceur féminine, ici le tranchant de l'esprit chevaleresque<sup>1342</sup>. »

Dans ces chapitres conclusifs, en fait, un double glissement semble s'opérer : au glissement chronologique mentionné plus haut, puisque Muther finit par appliquer à l'ensemble de la peinture anglaise, y compris aux grands maîtres du paysage comme Constable, son analyse genrée des œuvres plus tardives, vient s'ajouter un glissement spatial, puisque Muther, fidèle à la théorie des milieux omniprésente en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, lie fortement les caractéristiques opposant les peintures de paysages de l'Écosse et de l'Angleterre à la nature, géographique et culturelle, des deux pays. Outre la représentation qui en est faite, le paysage proprement dit est féminin ou masculin.

Au fil des pages écrites par Muther, Heilbut ou Gurlitt, c'est l'affirmation d'une société virile, idéalement gouvernée par la force physique et la puissance militaire, qui émerge. L'admiration pour la masculinité anglaise se mêle, dans certains textes, à une crainte de la

<sup>1338</sup> Cornelius Gurlitt, « Britische Tiermalerei », dans *Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte*, 1897, op. cit., p. 744.

<sup>1339</sup> Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 334.

<sup>1340</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>1341</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>1342</sup> « Der Gegensatz gegenüber England ist also deutlich. Dort feminine Weichheit, hier schneidige Ritterlichkeit. » *Ibid.*, p. 362.

dévirilisation caractéristique de l'époque. En cette fin de siècle marquée par la crise de la masculinité, la représentation de la femme anglaise dans les discours allemands se fait ambivalente. On y trouve toujours la marque de l'admiration pour la beauté et la vigueur de l'aristocrate britannique, omniprésente, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la littérature et les discours critiques — une vigueur quasiment masculine, comme le notent plusieurs voyageurs et hygiénistes : en 1867, Theodor Becker rapporte par exemple les propos d'un alpiniste chevronné estimant qu'elles peuvent même surpasser en endurance la plupart des hommes allemands<sup>1343</sup>. La fascination pour l'amazone anglaise naît aussi de cette ambiguïté. Et c'est justement l'incapacité apparente des Allemandes à faire de même, à agir et à se mouvoir comme les hommes, en buvant du porto et en faisant du sport, que déplore Gurlitt ; c'est aussi la vigueur physique et les capacités guerrières des Écossaises portraiturées par Raeburn que Muther met en avant : la référence à Jeanne d'Arc, qui revêtit l'armure et coupa ses cheveux pour combattre comme un homme, ne laisse guère de doutes quant à l'admiration de l'auteur.

En revanche, cette émulation semble beaucoup moins acceptable lorsqu'elle se joue sur le terrain intellectuel, comme en témoignent les discours méprisants des critiques sur le dilettantisme féminin. Il n'est pas anodin que Heilbut et Muther se concentrent sur l'apparence physique des artistes en herbe qui les dérangent tant, sur leur pouvoir de séduction, et qu'ils les ramènent de l'autre côté de l'espace artistique en les comparant aux Botticelli qu'elles copient, en les enfermant donc à nouveau dans un rôle de modèle purement passif. On trouve d'ailleurs dans l'*Histoire de la peinture anglaise* de Muther une autre analyse qui vient renforcer l'impression d'une dévaluation de l'activité artistique des femmes anglaises : il évoque en effet sans enthousiasme aucun l'avènement de ce qu'il appelle les « portraits bourgeois » à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, pourtant porté par des peintres prestigieux comme Reynolds et Gainsborough, en particulier les portraits féminins, dont les modèles, « malgré leur élégance, n'ont plus rien de commun avec les nobles dames d'antan » ; la sensualité de la belle des portraits rococo, qui « avait le regard tendre, acceptait qu'on lui fit la cour, conférait avec sa modiste et recevait des abbés dans son lit », a disparu au profit d'une nouvelle austérité, celle des artistes modernes, de ces actrices qui « sont les collègues de l'homme » et de leurs consœurs des mondes littéraire et artistique :

« On trouve aussi des écrivaines, comme Sarah Trimmer, Hannah Moore ou Mary Russell, des bas-bleus qui penchées sur leur manuscrit, ont perdu le charme et la joyeuse nature de la femme ; des

---

<sup>1343</sup> Theodor Becker, *Luft und Bewegung zur Gesundheitspflege in den Schulen*, op. cit., p. 26.

femmes peintres, assises en pleine nature avec leur carnet à dessin. On sent que le mouvement de la femme moderne est en marche<sup>1344</sup>. »

Ce mouvement, quel qu'il soit (Muther pense peut-être aux suffragettes anglaises, qui se sont constituées en parti politique l'année de publication de son livre) n'est visiblement pas à son goût. Tous ses confrères n'ont pas un discours aussi agressivement misogyne sur la femme anglaise, mais l'exaltation de la puissance masculine domine largement les discours au tournant du siècle, en Allemagne et ailleurs en Europe : de manière significative, on retrouve une vision de la peinture anglaise très similaire à celle de Muther ou Gurlitt dans le manifeste futuriste anglais que Marinetti rédige en 1914, deux mois avant le déclenchement du premier conflit mondial. Le mot d'ordre est celui d'un art anglais « fort, viril et anti-sentimental », loin de l'idée d'un « passe-temps inutile bon pour les femmes et les écolières » ; Marinetti y défend l'affirmation de la puissance nationale, et raciale, anglaise, le lien entre l'art et le sport, et le rôle pionnier de Turner et Constable<sup>1345</sup>. Les paysagistes, à nouveau, deviennent les hérauts d'une idéologie de la race et de la virilité.

Le compte-rendu que Rosenberg consacre à l'Exposition universelle de 1878 offre un autre contraste avec les textes que Muther publie quelques années plus tard, en ce qu'il porte un jugement bien différent sur la peinture de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : les scènes de genre et les paysages qui déçoivent Muther le ravissent. L'analyse qu'il fait d'un des tableaux exposés à Paris, *Fortunes*, de George Dunlop Leslie (**Figure 110**), l'un des peintres représentés dans la collection Schwabe, est intéressante parce qu'elle met en lumière une autre facette de la séduction exercée par la peinture anglaise dans l'Allemagne des dernières décennies du siècle, facette que l'on peut à nouveau relier au concept de *Gesundheit*, omniprésent dans les discours. Rosenberg est visiblement marqué par ce tableau, auquel il consacre une dizaine de lignes :

« Une des scènes de genre de Leslie représente un parc, avec un ruisseau au premier plan, qu'enjambe un pont de rondins. Des jeunes filles sont assises sur la berge, d'autres s'appuient contre la balustrade du pont et jettent des roses dans l'eau pour, selon une ancienne coutume, y lire la réponse à

---

<sup>1344</sup> « Sie warf zärtliche Blicke und liess sich den Hof machen, konferierte mit der modistin und empfing im Bett den Abbé. [...] Die Schauspielerinnen der englischen Bilder sind von anderer Art. Sie sind die Kolleginnen des Mannes [...] Auch Schriftstellerinnen kommen schon vor, wie Sarah Trimmer, Hanna Moore und Mary Rusell, Blaustrümpfe, die über ihre Manuskripte gebeugt, den Charme und die Frohnatur des Weibes verloren ; Malerinnen, die mit dem Skizzenbuch in der Landschaft sitzen. Man fühlt, dass die moderne Frauenbewegung sich schon vorbereitet. » Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 24.

<sup>1345</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Christopher Richard Wynne Nevins, « Vital English Art. Futurist Manifesto », publié pour la première fois dans *The Observer*, 7 juin 1914, p. 7.

une question concernant leur avenir. Le sujet est d'une simplicité extrême. C'est l'image d'une existence parfaitement paisible. Mais le charme indicible et mystérieux de ce tableau et d'autres du même genre tient à la beauté gracieuse, à la chasteté timide et naïve qui se dégage des visages de ces jeunes filles, à l'élégance et la distinction naturelle de leurs personnes. On voit que ce peintre, et la plupart de ses semblables, sont familiers de l'élite de la société. Leurs tableaux ne sont pas enfumés par cette atmosphère de taverne qui semble malheureusement être quelque chose de vital pour certaines catégories de nos peintres de genre allemands<sup>1346</sup>. »

On retrouve la fascination des critiques allemands pour les jolies Anglaises. Mais ici, elle est associée à deux éléments : outre la moralité irréprochables des personnages, c'est d'abord leur « élégance », leur « distinction » qui retient l'attention du critique allemand, c'est-à-dire leur appartenance à une classe bien précise de la société, « l'élite ». Le mérite de G. D. Leslie, pour Rosenberg, est de lui offrir le spectacle plaisant de la bonne société anglaise, et non celui, moins ragoûtant, des classes populaires amatrices de bière. De fait, si le critique en reste à des termes vagues pour évoquer l'origine sociale des personnages, le peintre a représenté avec sa minutie coutumière les marqueurs sociaux des classes supérieures : les robes à ruchés, les chapeaux fleuris, les bijoux, les ombrelles, le tapis déployé pour protéger les vêtements, le chiot enrubanné et le livre négligemment posé sur le muret et qui rappelle que ces jeunes filles ont reçu une éducation soignée. Ce sont des « ladies » qui ravissent ainsi Rosenberg, ces mêmes « ladies » auxquelles Friedrich Pecht reproche, dans ses propres articles, de transformer la peinture anglaise en peinture de salon.

Or, dans un texte plus tardif, écrit à l'occasion de la deuxième exposition internationale de Munich, en 1890, Pecht évoque en des termes flatteurs un tableau de l'Irlandais John Lavery, *A Tennis Party* (**Figure 111**), représentant « à l'ombre de grands arbres, des gens élégants » qui « s'adonnent à ce beau divertissement avec autant d'énergie que de grâce. Cela a l'air absolument enchanteur et on éprouve immédiatement le désir de se joindre à eux<sup>1347</sup>. » A

<sup>1346</sup> « Eines der Leslie'schen Genrebilder zeigt uns einen Park mit einem Bache im Vordergrunde, über den eine von Baumstämmen gezimmerte Brücke führt. Am Ufer des Baches sitzen junge Mädchen, andere lehnen am Brückengeländer und werfen Rosen in das Wasser, um sich nach altem Brauch die Antwort auf eine Frage an das Schicksal zu holen. Der Stoff ist so einfach wie möglich. Es ist ein Existenzbild von möglichster Ruhe. Aber der unaussprechliche, geheimnisvolle Reiz dieses und ähnlicher Bilder liegt in der holdseligen Anmuth, in der süßen, naiven Keuschheit, die aus den Mädchengesichtern leuchtet, in der ungesuchten Eleganz und Vornehmheit ihrer Erscheinung. Man sieht, dieser Maler und grosse Zahl, die ihm gleicht strebt, sind in der Elite ihrer Gesellschaft heimisch. Ihre Bilder umwölkt nicht die Atmosphäre der Bierstube, die leider für gewisse Klassen unserer deutschen Genremaler ein unerlässliches Lebensselement zu sein scheint. » Adolf Rosenberg, « Von der Pariser Weltausstellung. V. England. Zweiter Artikel », dans *Die Kunstchronik*, op. cit., p. 667.

<sup>1347</sup> « Noch interessanter ist von demselben Künstler ein Tennis-Park, wo wir im Schatten hoher Bäume eine elegante Gesellschaft sich mit ebensoviel Eifer als Anmut dem schönen Spiel ergeben sehen. Das wirkt aber ganz

nouveau, c'est l'habileté sportive des Anglais qui fascine, d'autant plus fortement qu'elle va de pair avec une grande distinction sociale. Les joueurs de tennis ont la « grâce » des gens bien nés ; la beauté des corps anglais si vigoureux, qui suscite l'admiration allemande, est avant tout socialement marquée.

A la lecture du texte de Pecht, deux points doivent être soulignés : d'une part, l'absence complète d'analyse stylistique, alors même que le style de Lavery, affilié aux Glasgow Boys et marqué par l'œuvre de Whistler et des impressionnistes, est très reconnaissable. Pecht évoque uniquement le sentiment agréable que le sujet du tableau, et ceux des autres œuvres anglaises, font naître en lui : « nous épargnant le spectacle des épreuves et des vicissitudes de la vie, [elles] nous montrent de manière poétique la beauté d'une libre existence<sup>1348</sup>... » D'autre part, la réaction spontanée du critique désireux de participer au match de tennis est significative. Au-delà du joyeux divertissement qui est représenté, ce sont les usages et les codes de la haute société anglaise que Pecht contemple avec envie, notamment les codes vestimentaires, les codes sportifs, et les marqueurs plus diffus concernant les postures et l'allure générale : la touche impressionniste du peintre n'empêche pas de distinguer les costumes clairs et les culottes de tweed, le geste parfait de la femme vêtue de blanc qui vient de renvoyer la balle, ou la nonchalance des figures appuyées contre la barrière, les jambes croisées. « Élégance » et « grâce » : la valeur esthétique du tableau est culturelle et sociale avant d'être picturale.

La réaction de Pecht est moins anecdotique qu'il n'y paraît, car elle s'inscrit dans une fascination générale, que l'on perçoit dans de nombreux textes de l'époque, pour l'élite anglaise et en particulier l'aristocratie, une fascination mêlée d'envie, l'aristocratie allemande n'étant apparemment pas de taille à concurrencer les Anglais. Cette fascination apparaît très tôt : ainsi en 1852, lorsque le critique de la *Allgemeine Zeitung* analyse l'effet qu'ont sur lui les portraits féminins exposés à la Royal Academy. La bonne santé réjouissante des jolies Anglaises, évoquée plus haut, n'est pas seulement physique, elle est aussi sociale :

« Ce riche échantillon de portraits anglais a retenu notre attention par ce qu'elle exprimait de l'assurance et de la satisfaction propres à la société et à la nation anglaise. Nous autres Allemands, sommes à tel point obsédés par la critique et la théorie, que les représentants de nos différentes classes sociales, dont les physionomies naturelles ont toutes pris la teinte grise, triste et monotone du

---

bezaubernd und man möchte gleich mitmachen. » Friedrich Pecht, « Die Münchener Jahres-Ausstellung von 1891, [4] » dans *Die Kunst für Alle*, 1890-1891, p. 356.

<sup>1348</sup> « So haben die Engländer noch eine Menge Bilder, die, uns mit der Qual und Not des Lebens verschonend, die Schönheit freien Daseins in poetischer Weise zeigen... » Ibid.

nivellement social, nous oserions à peine les donner à voir dans une exposition de peintures, avec cette abondance et ce plaisir si joyeux que, dans les portraits anglais, le Chancelier éprouve à porter sa robe, l'officier son habit rouge, la lady son manteau de soie et sa robe en dentelles. Les Anglais sont encore suffisamment naïfs pour le faire, et cette assurance leur va à ravir. Elle entre aussi pour beaucoup dans le charme des dames anglaises<sup>1349</sup>. »

Comme Pecht un demi-siècle plus tard, l'auteur renonce à l'analyse stylistique au profit de l'analyse sociale. Les vêtements des figures portraiturées ne sont pas mentionnés pour leur qualité plastique, mais parce que ce sont des marqueurs sociaux visibles, et même éclatants, caractéristiques d'une société bien ordonnée, aux frontières nettement délimitées, et peu susceptible d'être ébranlée, comme en France, par le chaos révolutionnaire.

On pense en lisant cet article à la manière dont Rosenberg, en 1878, met en avant la figure du prince de Galles, principal mécène de la section anglaise à l'Exposition universelle, et dont Gurlitt décrit avec une admiration envieuse la morgue du collectionneur anglais en voyage. On pense aussi à l'enthousiasme du public berlinois se pressant pour visiter l'exposition rétrospective de peinture anglaise, surtout de portraits, qui se tient à l'Académie royale des beaux-arts, en 1908. Plusieurs critiques insistent sur le caractère populaire de ce succès, en opposant « le ravissement naïf du grand public devant cet art à la fois magistral, décoratif, en un sens, et charmant » aux réticences du monde artistique jugeant les tableaux présentés médiocres<sup>1350</sup>, et son fondement culturel et social ; c'est bien l'aristocratie anglaise qui fascine les Berlinoises, et avec eux l'auteur d'un compte-rendu pour le *Kunstwart* :

« On voit une centaine de femmes belles et élégantes, d'hommes intelligents et raffinés, d'enfants florissants de santé, la culture très pure des membres d'une race saine, puissante, élastique, reflétée dans un miroir d'une clarté de cristal. On les voit dans des alignements, des groupements d'un goût parfait, d'un ordre exemplaire. On apprécie la merveilleuse tranquillité, la sérénité de ces modèles

---

<sup>1349</sup> « Was uns besonders an diese reiche Auswahl englischer Porträte fesselte, war die daraus sprechende befriedigte Selbstgewissheit des gesellschaftlichen und nationalen Lebens von England. Wir in Deutschland sind so sehr von Kritik und Theorie angefressen dass wir es kaum wagen würden die Repräsentanten der einzelnen Stände, deren Naturfarbe ja auch bei uns daheim grösstentheils in dem traurigen, den Grau sozialer Nivellierungs-Processe draufgegangen ist, in einer Gemälde-Ausstellung in solcher Fülle und mit solch freudigem Behagen, mit dem auf diesen englischen Porträten der Kanzler seine Robe, der Officier seinen rothen Rock, die Lady ihren seidenen Mantel und ihr Spitzenkleid trägt, darzustellen. Die Engländer sind noch naiv genug dies zu thun, und diese Selbstgewissheit kleidet sie gar wohl. Sie macht auch einen grossen Theil des Reises englischer Damen aus. » « Aus London. Die diessjährige Kunstausstellung in der Royal Academy of Arts », dans *Die Allgemeine Zeitung*, op. cit., p. 2251.

<sup>1350</sup> Lenore Kühn, « Die englische Ausstellung in Berlin », dans *Die Rheinlande : Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*, 1908, 15, p. 114.

et de leurs peintres, et l'on comprend non sans une pointe d'envie comment ces "Romains du nouveau monde" concentrent en eux, dans une union harmonieuse, toutes les forces existantes<sup>1351</sup>. »

L'idéologie raciste, la fascination pour la perfection intellectuelle mais surtout physique des aristocrates anglais vont de pair avec le motif de l'élégance et du goût, du raffinement culturel. La référence à la Rome antique le montre bien, la supériorité anglaise est aussi, aux yeux des auteurs allemands, civilisationnelle. On remarque également à nouveau l'image du contentement de soi, de l'assurance que confèrerait aux modèles leur position sociale élevée, image qui revient aussi sous la plume de Wilhelm Niemeyer dans les *Rheinlande* : « Notre bourgeoisie, qui, à force de travail et d'intellectualité, a enfin découvert le plaisir de se voir portraituré, lorgne avec admiration la pompe nationale de la peinture de portrait anglaise<sup>1352</sup>. » Cette remarque est intéressante, parce qu'elle formule nettement les enjeux sociaux qui sous-tendent la réception de ces portraits par le grand public, dans une logique d'émulation et de mimétisme social : la bourgeoisie qui s'est constituée comme la classe dominante de la société allemande, consciente de soi et de son importance, chercherait donc à atteindre l'élégance des aristocrates anglais.

Les comptes rendus de l'exposition mettent tous Constable à part, en rappelant aussi que les artistes berlinois n'ont pas apprécié la juxtaposition dans une même exposition du maître du paysage moderne et de ces portraitistes jugés décoratifs<sup>1353</sup>. Pourtant, la fascination sociale pour l'aristocratie anglaise semble également avoir joué un rôle dans la réception de paysage anglaise, certes plus ponctuel, mais non négligeable. De fait, le paysage anglais semble lui aussi aristocratique, ou tout du moins façonné par l'aristocratie. Comme les auteurs allemands se plaisent à le rappeler, cette dernière est en Angleterre essentiellement campagnarde, et la campagne anglaise est structurée par les grands domaines seigneuriaux, dont les manoirs viennent contribuer au charme pittoresque des paysages faisant l'admiration des voyageurs. On a vu à quel point cette composante aristocratique du paysage anglais était importante pour un Gustav Christian Schwabe désireux de s'inscrire dans la tradition picturale

---

<sup>1351</sup> « Man sieht eine Schar von hundert schönen, eleganten Frauen, klugen und vornehmen Männern, blühenden Kindern, eine Reinkultur von Vertretern einer gesunden, kräftigen, elastischen Rasse im kristallklaren Spiegel ; sieht sie mit vorbildlichem Geschmack in musterhafter Anordnung und Gruppierung aufgereiht. Man genießt die wundervollen Ruhe und Abgeklärtheit dieser Modelle und ihrer Maler und erkennt nicht ganz ohne Neid, wie sich im Dasein dieser "Römer der neuen Welt" alle Kräfte die Hand reichen zu einheitlichem Zusammenwirken. » « Alte englische Meister in Berlin », dans *Der Kunstwart*, 1908, p. 314.

<sup>1352</sup> « ...unser Bürgertum, das langsam aus Arbeit und Intellektualität zur malerischen Selbstfreude erwacht, blickt bewundernd nach dem nationalen Prunkgewand der englischen Bildniskunst. » Wilhelm Niemeyer, « Die englische Ausstellung in Elberfeld », dans *Die Rheinlande : Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*, 1908, 15, p. 115.

<sup>1353</sup> *Ibid.*



et sociale anglaise. On trouve plusieurs exemples de l'admiration allemande pour l'aristocratie anglaise dans les écrits théoriques allemands, notamment dans la fameuse étude que l'architecte et diplomate Hermann Muthesius consacre en 1904 à la maison anglaise, et où il décrit ainsi la vie du « gentleman » anglais dans sa « countryhouse » :

« Un monde autonome, fermé sur lui-même, un petit paradis terrestre. C'est ici que l'on peut encore trouver un fragment de la tranquille vie d'antan, isolé comme une île dans le monde d'aujourd'hui et sa folle course en avant. On y mène une vie reculée, apparemment sans être sensible aux distractions du monde. On jouit d'une existence idyllique au sein de la nature, dont la sève vigoureuse se transmet à celui qui habite là et lui permet de ne jamais s'amollir, on règne sur ses terres et sur une domesticité très ramifiée dont on a soin de s'occuper, en bon patriarche. C'est la vie du gentilhomme anglais<sup>1354</sup>... »

C'est aussi une vie complètement, et peut-être ironiquement, idéalisée, et qui a aussi une influence sur le paysage. Muthesius fait du manoir, de la demeure aristocratique, le centre spatial et économique du paysage et de la société campagnarde, le tronc, pour ainsi dire, à partir duquel les employés et les métayers se ramifient comme les branches d'un arbre. On retrouve la même description de la demeure campagnarde dans l'ouvrage qu'Alfred Lichtwark consacre, en 1894, à la question du dilettantisme, et dans lequel il revient lui aussi sur la figure du « gentleman » et son ancrage campagnard qui le distingue du courtisan français :

« Le modèle du château anglais, du manoir, s'est développé sur les fondations de la ferme saxonne, jusqu'à devenir un microcosme qui offre à celui qui l'habite tous les plaisirs de la culture, tout comme la villa du Romain distingué. Les usages codifiés et souples à la fois de la vie de cour ne purent s'implanter en Angleterre. Même le gentleman conserve en lui quelque chose du paysan indépendant<sup>1355</sup>. »

---

<sup>1354</sup> « Eine abgeschlossene, vollkommene Welt in sich, ein kleines Paradies auf Erden. Wenn irgendwo, so treffen wir noch hier ein Stück alter behäbiger Lebensauffassung an, die in der jetzigen rasch dahinhastenden Welt wie eine Insel vereinsamt steht ; man lebt ein Leben fern von der Welt, für deren Zerstreuungssucht man kein Verständnis zu haben scheint. Man genießt ein idyllisches Dasein am Busen der Natur, deren kräftiger Pulsschlag sich beständig dem Bewohner mitteilt und seine Spannkraft straff erhält, man ist Herr seines Bodens und seines weitverzweigten Leute-Anhanges, für den man patriarchalisch sorgt. Es ist das Leben des englischen Edelmannes... » Hermann Muthesius, *Das englische Haus*, volume 1, Berlin, Ernst Wasmuth, 1904, p. 33.

<sup>1355</sup> « Das Landschloss und Landhaus hat sich auf der Grundlage des altsächsischen Bauernhofes zu einem Mikrokosmos entwickelt, der seinem Bewohner alle Genüsse des kultivierten Daseins bietet, genau wie die Villa des vornehmen Römers. Die straffen und doch geschmeidigen Formen des Hoflebens konnten sich in England nicht entwickeln. Es bleibt selbst im Gentleman immer ein Rest vom Bauern, der auf sich selbst gestellt ist. » Alfred Lichtwark, *Wege und Ziele des Dilettantismus*, Munich, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894, p. 31.

Pour Lichtwark, la campagne anglaise, telle qu'elle est habitée par l'aristocrate, est l'espace idéal de la civilisation, tout au moins d'une certaine idée de la civilisation, et, en tout cas, de la distinction sociale et culturelle. En 1902, le critique Oswald V. Sickert<sup>1356</sup> publie dans *Kunst und Künstler* un long article sur la peinture anglaise à l'occasion d'une exposition industrielle qui a lieu à Wolverhampton, où il est particulièrement séduit par un paysage de Turner (**Figure 112**) :

« Le Turner exposé à Wolverhampton est le magnifique *Somer Hill*, peint en 1811, un tableau d'une harmonie parfaite. Chaque coup de pinceau nous fait voir la charmante sérénité de la contrée, l'atmosphère d'intimité et de calme qui enveloppe le parc, la maison de maître au sommet de la colline, la pelouse en pente à l'arrière-plan, sur la surface ensoleillée de laquelle se dessinent les ombres des vaches qui pâturent<sup>1357</sup>. »

Bien sûr, la mention de ce paysage de Turner, qui représente la demeure du major W. F. Woodgate, est due aux hasards de l'exposition. Mais il est frappant de constater à quel point Sickert concentre son analyse sur l'arrière-plan du tableau, qui représente le manoir et le domaine s'étendant jusqu'en bas de la colline. Certes, l'édifice est le point culminant de la composition, mais Sickert ne mentionne ni le premier plan avec le lac séparant le spectateur du domaine, les canards et la barque solitaire, ni le ciel très turnerien, dont les nuages empourprés par le couchant viennent se refléter dans l'eau. Ce qui importe, ici, c'est la marque du domaine sur le paysage domestiqué et soigneusement entretenu — ce n'est d'ailleurs pas une prairie mais une « pelouse » que l'on voit à l'arrière-plan. Cette manière d'aborder le tableau de Turner s'inscrit dans la logique de l'article, dont la thèse principale est celle de la « distinction » de la peinture anglaise, non pas celle des sujets représentés, mais celle des peintres eux-mêmes :

« [L]e principal signe distinctif des peintres anglais était leur bon goût inné et leur grande culture. Cette distinction, non seulement de la forme mais aussi de la faculté d'observation, était une

---

<sup>1356</sup> Oswald Valentine Sickert est le fils du peintre germano-danois Oswald Sickert, qui meurt en 1885, et le frère de Walter Sickert.

<sup>1357</sup> « Der Turner in Wolverhampton ist der wundervolle *Somer Hill*, 1811 gemalt, ein Bild von vollendeter Harmonie. Jeder Pinselstrich zeigt uns die holde Ruhe der Gegend, die Traulichkeit und den Frieden, der über dem Park liegt, über dem Herrenhaus, das den Hügel krönt, über dem Rasenabhang im Hindergrunde, auf dessen sonniger Fläche sich die Schatten der weidenden Kühe abzeichnen. » Oswald V. Sickert, « Anderthalb Jahrhunderte englischer Malerei. Gedanken gelegentlich der Industrie-Ausstellung in Wolverhampton », dans *Kunst und Künstler*, 1902-1903, p. 267.

qualité bien à eux, inséparable de leur nationalité. C'est une réalité communément admise et qui a été une fois de plus confirmée par l'exposition de Wolverhampton<sup>1358</sup>. »

Deux points de cette analyse doivent être soulignés : d'abord, l'ensemble du processus artistique (le rapport au réel et sa retranscription) est placé sous le signe de l'élégance et de la distinction ; ensuite, l'ensemble des artistes est concerné, non seulement les portraitistes par lesquels Sickert commence son analyse, mais aussi les paysagistes. En témoigne le passage qui précède immédiatement l'analyse de *Somer Hill* :

« La peinture anglaise de paysage de John Crome, Turner et Constable avait une noblesse tout aussi rare. Tout comme Reynolds, en s'inspirant de Van Dyck, a atteint dans l'art du portrait un degré de distinction supérieur à celui du maître, en faisant comme par magie apparaître sur la toile des figures qui nous touchent de plus près et nous intéressent plus que celles de Van Dyck, Turner a réalisé des paysages plus réalistes et non moins gracieux que ceux de Claude<sup>1359</sup>. »

La distinction de l'architecture est donc renforcée par celle de la vision turnerienne. Le naturalisme anglais, longtemps décrié par les commentateurs, est ici sublimé par l'élégance anglaise, capable d'ennoblir des motifs contemporains, en reconnaissant leur noblesse intrinsèque, et en les donnant à voir d'une manière raffinée : si Sickert n'analyse ni la touche légère et estompée du tableau, ni ses gammes chromatiques délicates, assourdies, de vert sombre, jaune doré et bleu-gris, il renvoie tout de même à la manière du peintre et à la matérialité de la peinture en mentionnant les coups de pinceau de Turner. Ceux de Constable, ajoute-t-il, sont différents, et pourtant, lui aussi s'inscrit dans cette vision d'une peinture anglaise distinguée :

« Constable se souciait peu de manier son pinceau avec délicatesse, et après avoir parlé de Gainsborough et de John Crome, l'adjectif « raffiné » peut sembler peu approprié dans son cas. Et

---

<sup>1358</sup> « ...die Eigenschaft, welche die englischen Maler vor allen anderen auszeichnete, war ein angeborener Geschmack und eine tief eingewurzelte Kultur. Diese Vornehmheit, nicht nur in der Form, sondern auch in der Beobachtungsgabe, — war ihre ganze besondere Eigenheit und ist von ihrer Nationalität untrennbar. Dies ist eine allbekannte Thatsache, welche die Ausstellung in Wolverhampton aufs Neue bestätigt. » *Ibid.*, p. 266.

<sup>1359</sup> « Nicht weniger apart in ihrer Noblesse war die englische Landschaftsmalerei von John Crome, Turner und Constable. Ebenso wie Reynolds, der sich an van Dyck lehnte, einen Grad der Vornehmheit in der Porträtmalerei erreicht hat, der die Kunst des Meisters übertraf, indem er Figuren auf die Leinwand zauberte, die uns vertrauter berühren und mehr interessieren als die von van Dyck, so schuf Turner Landschaften, welche realistischer und doch nicht weniger anmutig als die von Claude sind. » *Ibid.*, p. 267.

pourtant, il faut bien parler de « culture » à son sujet, par exemple, pour marquer sa supériorité sur les sympathiques peintures des romantiques français, qui, dit-on, ont tant appris de lui<sup>1360</sup>. »

Sickert reste assez vague quant à la définition de cette culture chez Constable, mais il insiste sur la capacité du peintre à rendre « les moments les plus extraordinaires » de la nature, donc à en saisir, comme Turner, toute la beauté, tandis que les peintures de l'école de Barbizon resteraient toujours un peu conventionnelles : la supériorité de Constable sur les Français, comme celle de Turner sur Claude et de Reynolds sur Van Dyck, tiendrait à son rapport vrai et spontané à la nature. L'élégance anglaise ne serait donc jamais affectée.

Sickert présente cette distinction comme une vérité communément admise, et il n'est pas le seul à étudier la peinture anglaise sous cet angle : Lenore Kuhn, dans son article consacré à l'exposition de 1908, insiste également sur la distinction des portraits anglais, non pas celle, évidente des modèles, qui saute aux yeux du premier venu, mais bien celle du style des peintres. Il est surtout frappé par « la distinction incomparable des chromatismes, de la composition et, ce qui est plus précieux encore, la résolution des problèmes posés par les plus grandes audaces chromatiques » : la distinction des peintres anglais, que n'auraient pas les portraitistes allemands, résiderait dans leur habileté à jongler avec les couleurs vives, « ce rouge si flamboyant — souvent celui, réglementaire, de la veste de chasse » mêlé au « jaune fauve, au brun, au rouge framboise, ou à d'autres associations osées<sup>1361</sup>. » La distinction, ici, est donc inséparable de l'audace. Friedrich Pecht, dans l'article de 1890 où il exprime son envie de rejoindre les joueurs de tennis de Lavery, développe une analyse similaire en introduction de la partie consacrée à l'envoi anglais de l'exposition munichoise :

« D'où vient que l'on comprend immédiatement, en entrant dans la salle où sont exposés les Anglais, qu'il s'agit sans doute là d'une grande nation, [...] je ne saurais le dire exactement. Tout ici a plus d'ampleur, les artistes exposés ont des talents bien plus variés que les Hollandais, [...] dont l'exécution a quelque chose d'artisanal. Ou de démocratique, si l'on veut, tandis que l'école anglaise,

---

<sup>1360</sup> « Constable kümmerte sich wenig um Zartheit der Pinselführung, und nachdem wir von Gainsborough und John Crome gesprochen haben, mag das Beiwort « verfeinert », auf ihn angewendet, nicht ganz zutreffend erscheinen. Und doch muss man das Wort « Kultur » auf ihn anwenden, um z. B. seine Ueberlegenheit über die sympathischen Werke der französischen Romantiker zu kennzeichnen, die in dem Ruhm stehen, viel von ihm gelernt zu haben. » *Ibid.*, p. 267-268.

<sup>1361</sup> « ...die unvergleichliche Vornehmheit in Farbenwahl und Aufbau, und, was mehr wert ist, die Lösung der gewagtesten Farbenprobleme durch die vornehme Art der Farbengebung. Wenige Porträtmaler in Deutschland könnten vielleicht ein solches Feuerrot — oft der regelrechte rote Jagdfrack — wie es häufig in den englischen Bildern zu sehen ist, so vornehm geben oder so souverän mit ledergelb, braun, himbeerrot oder ähnlichen gewagten Zusammenstellungen malerisch verbinden. » Lenore Kühn, « Die englische Ausstellung in Berlin », dans *Die Rheinlande : Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*, op. cit., p. 114.

en dépit de ses excentricités, ou même parfois de ses folies, ne se dépare jamais d'un cachet véritablement aristocratique, de cette sorte d'indifférence raffinée pour les petites choses mesquines, les détails, indifférence qui évoque si plaisamment l'homme du monde. Ainsi, presque tous les Anglais ont en commun une manière large, une touche libre, tandis que nous autres Allemands partageons une certaine petitesse stylistique. On trouve de plus grands fous chez eux, mais pas de tels philistins bornés. Cela vient sans doute aussi du fait qu'il s'agit d'une nation de marins, tandis que nous sommes des rats des champs<sup>1362</sup>. »

Pecht met ici en relation plusieurs aspects de l'identité nationale anglaise et de sa puissance. La touche des peintres, large et vigoureuse, reflèterait, aussi étrange que cela puisse paraître, la force économique et militaire anglaise, le désir d'expansion qu'évoque la référence à la marine et qui témoignerait d'un esprit audacieux et libre, mais aussi la grandeur souveraine des aristocrates, tandis que le style hollandais et allemand, lui, resterait irrémédiablement bourgeois. Le style pictural se pense donc en termes de classes sociales, et même en termes politiques, dans une vision largement réactionnaire : la grandeur anglaise est anti-démocratique. Mais outre qu'il laisse à nouveau deviner ce qui s'apparente, de la part de Pecht, à du snobisme, cet extrait met en évidence l'importance du modèle aristocratique anglais dans l'esprit des critiques, qui semblent s'y référer spontanément, et, dans certains cas, percevoir l'ensemble de la culture anglaise par son prisme — y compris des figures assez éloignées, dans les représentations qui ont longtemps eu cours, du monde raffiné de l'aristocratie : si l'on revient au texte de Sickert, c'est l'association du mot « distingué » avec Turner, plus encore qu'avec Constable, qui semble cocasse, lorsqu'on pense à la manière dont la presse l'a présenté et caricaturé tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Le grossier personnage barbouillant ses toiles à la hâte deviendrait ainsi, ennobli par son talent, un gentleman à la main délicate.

Ces différents textes qui évoquent tous la distinction, la qualité aristocratique des peintures anglaises, et notamment des scènes d'extérieur et des paysages, ont également en commun une sensibilité à la sérénité qui s'en dégage : le mot *Ruhe* apparaît ainsi de nombreuses

---

<sup>1362</sup> « Woran es liegt, dass man im englischen Saalen augenblicklich sieht, dass er so gewiss einer grossen Nation angehört, [...] das wüsste ich eigentlich selbst nicht genauer anzugeben. Es hat eben alles da einen grösseren Zug, die auftretenden Künstler-Individualitäten sind viel verschiedener von Begabung und Können als die Holländer, [...] deren Trefflichkeit aber durchweg etwas handwerkliches besitzt. Oder demokratisches, wenn man lieber will, während die englische Schule trotz ihrer Exzentritäten, ja bisweilen selbst Narrheiten, ein ausgesprochen aristokratisches Gepräge keinen Augenblick verläugnet, jene gewisse vornehme Gleichgültigkeit gegen alle Kleinigkeiten, gegen alles Detail, die so weltmännisch und sympathisch anmutet. So haben fast alle Engländer die breite, malerisch freie Behandlung miteinander gemein, wie die Deutschen einen gewissen kleinlichen Zug. Man findet grössere Narren unter jenen, aber keine solchen engherzigen Philister. Das hängt jedenfalls auch damit zusammen, dass sie eine seefahrende Nation sind, und wir Landratten. » » Friedrich Pecht, « Die Münchener Jahres-Ausstellung von 1891, [4] » dans *Die Kunst für Alle*, 1890-1891, op. cit., p. 354.

fois. C'est la tranquillité émanant des portraits d'aristocrates sûrs d'eux-mêmes et de leur position sociale, du groupe de jeunes filles jouant avec des roses dans le tableau de Leslie et menant selon Rosenberg « une existence parfaitement paisible », de *Somer Hill* dans le crépuscule, et, selon Meier-Graefe, des paysages de Constable, dont la force paisible agit comme un calmant. Enfin, c'est, chez Muthesius, la tranquillité du « country gentleman », loin du bruit et de la fureur du monde contemporain. On touche ici à l'aspect peut-être le plus fondamental de la réception tardive de la peinture anglaise, en cette fin de siècle marquée par les angoisses de la modernité : elle est, essentiellement, réconfortante, parce qu'elle permet d'échapper aux rapides transformations du monde, en leur opposant un rythme plus lent et la vision fantasmée d'une civilisation saine et puissante, parce que conservatrice, inscrite dans la durée et la préservation des coutumes d'antan. Elle répond donc à la nostalgie d'auteurs souvent réactionnaires, et qui considèrent les îles britanniques comme un refuge inattaquable — Muthesius emploie d'ailleurs la métaphore de l'îlot pour évoquer la maison de campagne —, le lieu où resurgit un âge d'or perdu.

Cet âge d'or, c'est celui du paradis terrestre évoqué par Muthesius, celui de l'Atlantide, dont la référence affleure dans la description des côtes de Cornouailles par Kinkel, celui de la campagne romaine chantée par les poètes, le gentleman devenant sous la plume de Lichtwark un nouvel Horace heureux dans les champs et dans sa bibliothèque, celui, enfin, de l'enfance : dans la préface de son ouvrage *Im Bürgerhause*, publié en 1888, et qui rassemble des réflexions sur l'art et la décoration intérieure, Cornelius Gurlitt explique qu'il a écrit une partie de ces textes dans un petit village anglais ; puisque « les visions et les pensées sont présentes dans l'air ambiant », l'air anglais, « humide, vivifiant et fortifiant », l'a peut-être influencé, en lui permettant d'échapper à la philosophie esthétique allemande<sup>1363</sup>. Si c'est le cas, cette vie retirée, sinon d'un gentilhomme campagnard, du moins d'un villageois anglais, lui a inspiré un texte profondément nostalgique, tourné vers le monde rassurant, bien ordonné et très genré de l'enfance, celui de la famille réunie autour de la table, des plats réconfortants et simples, des émerveillements offerts par « la forêt tranquille et le ruisseau murmurant », une nature modeste, mais suscitant des impressions durables et profondes<sup>1364</sup>, et dont le charme tranquille évoque irrésistiblement, dans l'esprit du lecteur, les paysages de Constable.

<sup>1363</sup> « Anschauungen und Gedanken liegen bekanntlich in der Luft. Vielleicht hat die feuchte, befruchtende und stählende Luft es mich dahin beeinflusst, dass ich mich von mancher [...] Lehrmeinung deutscher Kunstphilosophie abfiel. » Cornelius Gurlitt, *Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung*, Dresde, Gilber'sche König. Hof-Verlagsbuchhandlung, 1888.

<sup>1364</sup> *Ibid*, notamment p. 7 et 8.

## Conclusion de la troisième partie

Les discours sur l'art anglais qui s'élaborent dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle forment un réseau dense, nourri, et multiforme. On les trouve dans les revues d'art et les quotidiens, les lexiques et les recueils de biographies, les récits de voyage et les feuilletons. Cette variété est due pour partie à l'époque : parle d'art qui veut, au grand agacement d'Anton Springer. Mais elle est due aussi au rapport que les Allemands entretiennent à l'art anglais et à leur accès aux œuvres : puisque les originaux sont rarement visibles sur le sol allemand, les auteurs sont bien souvent des voyageurs.

Cette écriture nomade, où le déplacement géographique est aussi important, sinon plus, que l'évolution chronologique, prend souvent le pas sur l'histoire de l'art qui se constitue alors comme discipline universitaire allemande et dont les auteurs, lorsqu'ils se préoccupent de peinture anglaise, expriment à plusieurs reprises leur inconfort face à un sujet qu'ils ne parviennent pas à situer clairement dans son historicité ; elle vient s'ajouter, et souvent se mêler à la critique d'art, qui prend régulièrement la forme de notes de voyage publiées en feuilletons ou en récits indépendants, tout comme les écrivains voyageurs s'essayaient volontiers à la critique.

Le rôle de l'expérience viatique dans l'élaboration d'un discours allemand sur l'art anglais n'est pas sans conséquences. D'abord, elle contribue à faire de la découverte des originaux une déception, puisque bien souvent, celle de la gravure l'a précédée. D'autres facteurs, on l'a vu, entrent en ligne de compte ; mais le mécanisme si bien décrit par Proust, et récurrent par ailleurs dans les récits de voyage, de la déception face à la réalité de ce que l'on a vu auparavant en reproduction, et embelli en pensée, vient s'ajouter à la spécificité des chromatismes anglais et à l'idée, présente depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un embellissement de l'œuvre par la copie.

Ensuite, le voyage contribue à faire du discours sur l'art un objet hybride, où les considérations sur les œuvres se mêlent à d'autres sujets, au point de s'inscrire dans une vision globale de l'Angleterre, qui prend régulièrement le pas, et ce jusque dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, sur l'analyse stylistique des tableaux. Elle accentue par là même le prisme essentiellement géographique de ce discours, prisme que l'on retrouve déjà très régulièrement dans la critique et l'histoire de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle. La peinture anglaise, telle que la plupart des auteurs la donnent à voir, apparaît comme le reflet d'une identité nationale appréhendée par le biais d'autres formes artistiques et culturelles, et, très concrètement, par le corps des

voyageurs. Si le discours sur l'art est l'espace de la comparaison, voire de la confrontation nationale, de la définition de soi face à l'altérité, le voyage, fondé justement sur l'expérience de l'altérité, vient renforcer le caractère national de textes où, bien souvent, il est autant question d'Allemagne que d'Angleterre.

D'Allemagne, et de France. Le triangle artistique esquissé dans les deux premières parties de ce travail apparaît ici dans toute sa force, et, aussi, son caractère évolutif et parfois arbitraire : les rapports de proximité et de conflictualité de ces trois protagonistes évoluent selon les œuvres analysées, le besoin ou non d'un antagoniste, les goûts et les opinions des auteurs, les époques et leurs conflits politiques. C'est un tableau mouvant, fait de revirements et de contradictions, mais dont le rythme ternaire demeure constant, marquant même l'écriture dans son aspect linguistique. En effet, l'hybridité fondamentale de ce discours est aussi dû au rôle central des traductions ou des citations dans le texte, plus ou moins fidèles, l'allemand se mêlant à l'anglais et au français dans une logique de confrontation, d'accusation ou au contraire d'acquiescement : le discours sur l'art que nous avons étudié a souvent pris la forme d'un dialogue transnational, dont l'analyse a permis de souligner les exagérations, les erreurs, la faillibilité des auteurs et la distance critique de leurs lecteurs, qui, nous l'espérons, aura aussi été la nôtre.



## Conclusion

« Une opinion semblable sur notre art est peinte dans le corridor de la grande galerie de Munich, construite par le baron de Klenze, où l'on trouve les allégories des écoles européennes, dix-neuf en tout. Nous ne pouvons pas nous tromper pour la nôtre, car il y a au-dessus le mot « Londres », avec les armes et l'épée de la Cité. Ce n'est sûrement pas flatteur, mais la description en est plus aisée que l'interprétation. A gauche de la composition, une figure nue, personnification de la peinture, est étendue, presque endormie, sa palette jetée sur le côté ; au-dessus, un chœur d'anges, tentant, je suppose, de le réveiller. A droite, un satyre avec une outre pleine de vin, Cupidon, un roi et, volant au-dessus d'eux, la Gloire, la Poésie, et l'Hymen. Nous sommes contraints de soumettre l'énigme à la sagacité de vos lecteurs. Le motif a visiblement plu à l'artiste, ou bien il manquait d'inspiration, car nous le retrouvons dans l'allégorie de l'école bolonaise, association flatteuse<sup>1365</sup>. »

« Dans la grande galerie d'art, la pinacothèque de Munich, bâtie par le baron de Klenze, les différentes écoles sont figurées allégoriquement dans la décoration. L'école anglaise est caractérisée d'une manière humiliante : une figure endormie représente la peinture avec une palette jetée de côté.

Au-dessus, un chœur d'anges essaie sans doute de la réveiller. [...] On le voit, l'école anglaise, longtemps déniée, a eu du mal à se faire jour, par un premier motif surtout, c'est que ses œuvres n'étaient pas sorties du pays et ne s'étaient pas fait connaître à l'étranger<sup>1366</sup>. »

« ...les Anglais ne participaient pas à nos expositions. Il n'y avait donc aucune raison de penser qu'ils pussent peindre des tableaux. Dans la pinacothèque de Munich, Kaulbach a dessiné l'art anglais sous les traits d'une femme endormie, une palette brisée près d'elle<sup>1367</sup>. »

---

<sup>1365</sup> « The same feeling with regard to our art is pictorially represented in the corridor of the great gallery at Munich, built by Baron von Klenze, where each of the schools of Europe, nineteen in number, is allegorically described. We cannot mistake our own, for we find over it the word « London », with the City arms and dagger. Though surely not flattering, it is more easy to describe than to comprehend. On the left of the design a naked figure representing Painting, with his palette thrown aside, lies fast asleep ; above, a choir of angels, trying, we suppose, to arouse him. On the right, a satyr with a skin of wine, Cupid and a king, and, hovering over them, Fame, Poetry and Hymen. We must leave the riddle to our readers. The design must either have pleased the artist, or he was at his wits' end, for we find it again used for the Bolognese school, and must be flattered with the association. » Richard et Samuel Redgrave, *A Century of Painters of the English School ; with Critical Notices of their Works, and an Account of the Progress of Art in England*, op. cit., p. 4-5.

<sup>1366</sup> Félix-Sébastien Feuillet de Conches, *Histoire de l'école anglaise de peinture, jusques et y compris Sir Thomas Lawrence et ses émules*, Paris, Leroux, 1882, p. 12.

<sup>1367</sup> « ... die Engländer beschickten unsere Ausstellungen nicht. Also lag kein Grund vor, zu glauben, dass dort Bilder gemalt wurden. Kaulbach an der Münchener Pinakothek zeichnete die englische Kunst als schlafendes Weib, eine zerbrochene Palette zur Seite. » Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 7.

La citation de Richard Muther placée en introduction de ce travail, qui présentait la peinture anglaise comme une *terra incognita* pendant la majeure partie du XIX<sup>e</sup> siècle se poursuivait par l'évocation d'une allégorie illustrant parfaitement son propos. Mais selon toute vraisemblance, cette allégorie, qui résume si bien l'idée d'une longue méconnaissance de la peinture anglaise sur le continent, n'existe pas. L'historien de l'art allemand l'a très probablement empruntée à l'écrivain et critique d'art français Feuillet de Conches, dont il cite *L'Histoire anglaise de peinture* dans ses sources à la fin de son *Histoire de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>1368</sup>, sans vérifier sur place s'il disait vrai — et en déformant ses propos par la même occasion. Feuillet de Conches fait référence à l'Ancienne Pinacothèque conçue par Klenze, et dont les fresques ont été effectuées par Clemens von Zimmermann d'après des esquisses de Peter von Cornelius, tandis que Muther, en évoquant Wilhelm von Kaulbach, pense visiblement à la Nouvelle Pinacothèque<sup>1369</sup>. D'autre part, la palette n'est plus « jetée sur le côté », mais « brisée » ; on y reviendra.

En l'occurrence, l'auteur français, connu pour ses erreurs d'attributions et son rapport peu scrupuleux à l'érudition, faussaire à ses heures, et, en une occasion, cambrioleur de la Bibliothèque Nationale de France<sup>1370</sup>, a très certainement trouvé son allégorie dans *Un siècle de peintres de l'école anglaise*, des frères Redgrave, qu'il cite dans son ouvrage<sup>1371</sup>. Pour autant qu'on puisse en juger au regard des esquisses de Cornelius publiées dans un recueil accompagnées de commentaires explicatifs, ainsi que du premier texte écrit par le peintre en 1840, et des études publiées sur le sujet, les auteurs anglais, visiblement perplexes quant à l'interprétation de ce qu'ils considèrent comme une allégorie de l'art anglais, font très certainement référence à la fresque *Die Ahnung und die Anschauung*, que l'on pourrait traduire par *L'intuition et l'observation*. La partie gauche de cette composition emprunte à l'iconographie du Songe de Jacob : des anges musiciens assis sur une échelle apparaissent en rêve à une figure masculine endormie, qui a laissé échapper sa palette. Sur le panneau droit, des figures symbolisant la sensualité, la bêtise, l'amour terrestre et la cupidité sont dominées par un génie ailée qui emporte la même figure masculine, et par Vénus Urania, symbolisant le

<sup>1368</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, volume 1, op. cit., p. 478.

<sup>1369</sup> En 1847, Louis 1<sup>er</sup> de Bavière a chargé Wilhelm von Kaulbach de décorer à fresques la Nouvelle Pinacothèque, avec un cycle consacré à l'art allemand contemporain.

<sup>1370</sup> Collectionneur passionné d'autographes, il y aurait dérobé une lettre de Montaigne. D'autre part, il a fabriqué quantité de fausses lettres de la reine Marie-Antoinette. Voir Christine Nougaret, « Marie-Antoinette dans les fonds des archives nationales », *Annales historiques de la Révolution française*, Nr. 338, 2004, p. 129-136.

<sup>1371</sup> Félix-Sébastien Feuillet de Conches, *Histoire de l'école anglaise de peinture, jusques et y compris Sir Thomas Lawrence et ses émules*, op. cit., p. 400.

beau absolu<sup>1372</sup>. On retrouve la figure de la peinture endormie sous une forme féminine, non seulement, comme le notent les frères Redgrave, dans la loge de « l'école bolonaise », c'est-à-dire, dans le catalogue explicatif de Cornelius et Zimmermann, consacrée à Corrège, mais aussi dans celle consacrée à Holbein.

Mais dans les sources dont nous disposons, il n'est jamais question de peinture anglaise. L'Angleterre apparaît seulement comme la seconde patrie de Holbein, représenté en compagnie de Thomas Moore et de Henri VIII, ses modèles. Les frères Redgrave fondent leur interprétation sur ce qu'ils identifient comme le mot « Londres », les armoiries et l'épée de la cité. Les grotesques qui flanquent la partie centrale de la loge peuvent, il est vrai, rappeler les dragons d'argent supportant l'écu londonien, mais on cherche en vain, sur l'esquisse, l'épée et la nom de la ville. Les deux frères se sont bien rendus en Allemagne au cours de l'été 1856, pour conduire le fils de Richard, Gilbert, à Dresde où il allait être scolarisé, et ont visité, entre autres, Munich<sup>1373</sup>. On est ici réduit aux conjectures : on peut supposer que les Redgrave ont mal vu, mal lu, parce que la fresque était peinte en hauteur, parce que l'écriture ne leur était pas familière, parce que leur vue était mauvaise (Richard Redgrave est mort aveugle). Leur hésitation face à cette œuvre et sa signification, en tout cas, est perceptible, même s'ils y voient un signe de l'indifférence des continentaux vis-à-vis de la peinture anglaise, interprétation volontiers reprise par Feullet de Conches puis Muther, et enfin par les *Westermanns Monatshefte* en 1909 : l'auteur d'une recension d'une *Histoire de l'art anglais et irlandais* de Walter Armstrong reprend la formulation de Muther, mais sans faire référence à la Pinacothèque<sup>1374</sup>, ce qui pourrait amener un lecteur ignorant à imaginer un dessin isolé de Kaulbach, une réflexion spécifique de l'artiste sur la nullité artistique de l'Angleterre.

On assiste donc à un enchaînement de déformations et d'erreurs, de citations infidèles, qui est en fait très intéressant : à plus d'un titre, il est emblématique de l'histoire de la réception présentée dans cet étude. En premier lieu, il rappelle que la fiabilité du discours qui la constitue et la fonde pour partie, discours abondant, multiple, parfois émotionnel, est soumise à caution. Depuis les textes incomplets de Waagen et Raczyński jusqu'au plagiat de Muther copiant sans vergogne l'article misogyne d'Emil Heilbut dans *Die Kunst für Alle*, en passant par les

---

<sup>1372</sup> Voir Peter von Cornelius, *Beschreibung der Fresko-Malereien in den Loggien der alten Pinakothek*, Munich, Rösl, 1840, p. 9-10, *Peter von Cornelius : Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Königlichen Pinakothek zu München. Gestochen von H. Merz. Mit erklärendem Text von Dr. Ernst Förster*, Leipzig, Alphonse Dürr, 1875, p. 27, 34 et 44 et Frank Büttner, *Peter Cornelius : Fresken und Freskenprojekte*, volume 2, Wiesbaden, Steiner, 1999, p. 89 et 93.

<sup>1373</sup> Frances Margaret Redgrave, *Richard Redgrave. A Memoir, Compiled from His Diaries*, Londres, Cassell & Company, 1891, p. 175.

<sup>1374</sup> « Literarische Rundschau », dans *Westermanns Monatshefte*, 1909, Volume 107, p. 631.

compilations de sources qui constituent la base des ouvrages de référence, les exemples sont nombreux qui montrent que l'histoire de l'art est, au XIX<sup>e</sup> siècle, une discipline faite d'emprunts, de lectures distantes et de pirouettes faciles. Les lacunes que l'on constate au fil des décennies ne sont pas seulement dues à l'absence de participation anglaise aux expositions continentales, absence que se plaisent à rappeler les critiques, mais aussi à leur propre incompetence. Les contemporains, d'ailleurs, en sont conscients : l'histoire de la réception de la peinture anglaise en Allemagne est faite de réfutations et de réécritures constantes, d'autant plus nombreuses que les acteurs, prompts à saisir la plume pour s'indigner, accuser ou contredire, sont souvent animés par des sentiments patriotiques.

D'autre part, si cette allégorie est une invention, elle est révélatrice du rapport que les continentaux ont longtemps entretenu à la peinture anglaise, mais de plusieurs manières différentes : elle est en fait plus riche de sens que les auteurs ne le pensaient sans doute, et ne l'ont exprimé dans leurs ouvrages.

Le motif de la palette, jetée sur le côté dans un cas, brisée dans l'autre, est particulièrement significatif. Bien sûr, il renvoie aux discours des contemporains qui expriment souvent le tenace lieu commun selon lequel l'Angleterre n'est pas une nation de peintres. Mais on pense aussi aux métaphores employées par les auteurs allemands déconcertés par la touche épaisse et colorée des peintres anglais : la palette abandonnée, couverte de peinture séchée, à laquelle Raczynski compare un tableau de Constable, ou bien l'image des couleurs qui se mélangent lorsqu'on nettoie sa palette, employée par Fanny Lewald ou Ida von Hahn-Hahn pour décrire un tableau de Turner. Les tableaux anglais, fantomatiques la plupart du temps, choquent, lorsque les auteurs les voient réellement, par leur présence agressive, leur extrême matérialité, ou leur étrangeté, de sorte que l'image traditionnelle du peintre, tenant d'une main ferme sa palette sur laquelle il a disposé avec soin ses pigments, s'efface derrière celle d'un outil barbouillé, ou, de fait, délaissé, ou encore derrière des comparaisons souvent triviales — la palme du mauvais goût revenant sans aucun doute au peintre Joseph Anton Koch, citant le proverbe latin « Caccatum est non pictum » à propos de Turner<sup>1375</sup>.

L'allégorie évoquée par Muther est plus significative encore : sa déformation de l'image que l'on trouve chez les Redgrave et Feuillet de Conches peut être due pour partie au vocabulaire employé par l'auteur français évoquant une « figure » endormie, sans préciser le

---

<sup>1375</sup> Joseph Anton Koch, *Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben*, Karlsruhe, Welten, 1834, p. 68, cité notamment dans John Gage, *Color in Turner. Poetry and Truth*, New York, Praeger, 1969, p. 104.

genre, et, en ce qui concerne Kaulbach, au souvenir de l'ironie dont le peintre fait preuve dans ses fresques décorant la Nouvelle Pinacothèque ; en outre, Kaulbach a représenté, dans la fresque intitulée *Des artistes et des érudits combattent la perruque sous la protection de Minerve* Gérard de Lairese, peintre néerlandais et représentant de l'académisme, de cette « perruque » combattue par les peintres allemands, sous les traits d'un homme endormi. **(Figure 113)**<sup>1376</sup>.

Mais le détail de la palette laisse deviner d'autres références, c'est du moins notre hypothèse : au-delà du style percutant de Muther, qui privilégie dans ses textes des images frappantes, le fait que la palette soit brisée, et non plus jetée sur le côté, renvoie à la dernière gravure achevée de Hogarth, *Finis*, dite aussi *The Bathos*, réalisée l'année même de sa mort **(Figure 114)**. Elle représente Saturne, affalé contre une ruine et une pierre tombale, serrant un testament dans sa main. Au-dessus de lui, une enseigne portant les mots « The World's End », et sur un nuage, Apollon, inerte sur son char, comme les chevaux qui le menaient. Le mot « Finis » s'échappe d'une dernière bouffée de la pipe que Saturne fumait et qui vient de se briser. Les autres éléments de la composition sont également ébréchés, fendus ou brisés : on remarque ainsi un sablier, une cloche, une bouteille, la charpente d'un édifice, et, bien visible aux pieds du dieu du temps, une palette.

Cette gravure est très connue, notamment grâce à la diffusion du récit dramatique de sa conception, dans lequel le peintre apparaît en proie à une sorte de furie, ajoutant en quelques traits le motif ultime de la palette avant de s'écrier « Finis ! L'ouvrage est achevé, et tout est fini. » Ce récit apparaît notamment dans les *Anecdotes* que l'imprimeur John Nichols consacre à Hogarth en 1785<sup>1377</sup>, et est repris dans la plupart des biographies de l'artiste, avec, là encore, des variantes et des déformations : si Nichols déclare que Hogarth n'a plus jamais touché un pinceau après *Finis*, des textes français bien plus tardifs forcent le trait en écrivant qu'il est allé jusqu'à briser sa palette<sup>1378</sup>. On le voit, la traduction des sources est décidément propice à l'intensification dramatique. En Allemagne, la gravure et le récit sont connus grâce à Lichtenberg, qui décrit et analyse avec précision la signification de la composition, et reprend

<sup>1376</sup> Il s'y moque notamment des Nazaréens.

<sup>1377</sup> « Finis ! The deed is done — all is over ». John Nichols, *Biographical Anecdotes of William Hogarth. With a Catalogue of His Works Chronologically Arranged ; and Occasional Remarks*, Londres, John Nichols, 1785, p. 403.

<sup>1378</sup> Voir par exemple Johann Christian Ferdinand Hoefer (dir.), *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Frères, 1858, p. 905-906. Alphonse Esquiros, lui, décrit le peintre tirant d'une armoire une palette brisée après avoir achevé l'œuvre. Alphonse Esquiros, « L'Angleterre et la vie anglaise. XVII. Les beaux-arts à l'exposition de Londres. La peinture et les peintres dans le Royaume-Uni », dans *Revue des deux mondes*, 1862, p. 695.

*in extenso* l'anecdote en insistant sur sa véracité<sup>1379</sup>. On la retrouve aussi, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, dans diverses revues et encyclopédies<sup>1380</sup>.

Il est donc probable que Muther, qui a consacré plusieurs pages à Hogarth dans ses ouvrages et cite parmi ses sources non seulement Lichtenberg, mais aussi John Nichols et le Français Francis Wey, (ce dernier a repris le récit de Nichols dans *Les Anglais chez eux*<sup>1381</sup>), connaissait la gravure et le motif de la palette brisée. D'autre part, Kaulbach a été très marqué par Hogarth, et s'est notamment inspiré de son *Libertin à Bedlam* pour sa *Maison de fous* en 1835, qui fait partie d'un cycle d'illustrations de l'œuvre de Schiller<sup>1382</sup>. La comparaison entre les deux artistes revient très souvent sous la plume des commentateurs, et Muther en est conscient, car il cite l'un d'entre eux, Alfred Woltmann, dans son *Histoire de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, avant d'ailleurs de réfuter la comparaison : l'œuvre de Kaulbach n'est visiblement pas à son goût<sup>1383</sup>. L'association entre les deux noms, cependant, est présente dans son esprit, et on peut supposer que le nom de Kaulbach, auquel il attribue à tort l'allégorie décrite par Feuillet de Conches, a fait surgir, par ricochet, le motif de la palette brisée venant se substituer à celui de la palette simplement jetée sur le côté. Dans ce cas, cette allégorie inventée par Muther ne symbolise pas seulement le peu de considération des Allemands pour la peinture anglaise, mais aussi, en creux, l'omniprésence de la gravure comme principale référence culturelle anglaise. Si la palette est brisée, dans l'esprit de l'auteur, ce n'est pas le cas de la plaque de cuivre et du burin que l'on a longtemps associés à Hogarth, que les critiques allemands ont surtout considéré comme un graveur.

En ce sens, la fausse allégorie illustre un autre aspect fondamental de la réception de la peinture anglaise : le vecteur de la reproduction gravée. D'autre part, la gravure, bien souvent, est inséparable de la littérature, tout du moins de l'écriture : descriptions dans les recueils topographiques, florilèges tirés de Walter Scott ou de Byron, nouvelles sentimentales, et, dans un second temps, feuilletons et récits de voyage allemands viennent renforcer et complexifier

---

<sup>1379</sup> G.C. Lichtenberg's *Ausführliche Erklärung Der Hogarthischen Kupferstiche. Mit Verkleinerten Aber Vollständigen Copien Derselben Von E. Riepenhausen*, volume 7, Göttingen, Dieterische Buchhandlung, 1800, p. 55.

<sup>1380</sup> Voir par exemple « Miscellen » dans *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 1830, p. 526.

<sup>1381</sup> Francis-Alphonse Wey, *Les Anglais chez eux. Hogarth et ses amis, ou Londres au siècle passé*, Paris, Hachette, 1877, p. 395.

<sup>1382</sup> Voir à ce sujet Werner Busch, « Überlegungen zur Hogarth-Rezeption bei Chodowiecki und Kaulbach », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 9-19

<sup>1383</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, volume 1, op. cit., p. 223. Woltmann a notamment écrit la nécrologie de Kaulbach et lui a consacré un chapitre dans son étude sur l'histoire de l'art flamande et allemande. Voir Alfred Woltmann, « Wilhelm von Kaulbach. Ein biographisch-kritischer Essay », dans *Unsere Zeit*, 1874, p. 433-450 et *Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Studien*, Berlin, Hofmann & Cie, 1878, p. 288-317.

la relation entre le texte et l'image. A ce titre, on pourrait substituer à l'allégorie imaginaire de Kaulbach, à cette figure inerte et solitaire, un autre motif iconographique, celui d'Apollon musagète. Le dieu des arts est souvent représenté au milieu des muses qui, parfois, forment une ronde en dansant. Et de fait, l'histoire de la réception de la peinture anglaise en Allemagne est fondée sur des échanges constants entre les arts, peinture, gravure, littérature, théâtre, arts décoratifs — on pense aux pipes ou aux assiettes en porcelaine qui reproduisent des gravures anglaises ; une circulation incessante de motifs se transformant sans cesse, donc, et que viendrait symboliser le mouvement des muses en train de danser.

En outre, il n'est pas anodin que l'espace où l'allégorie de la peinture endormie est censée se trouver, soit celui, officiel et public, du musée : c'est d'une réception loin des musées dont il s'agit, plus populaire, qui s'élabore à bas bruit, à la fois dans la sphère domestique, dans l'espace de la quotidienneté et de la familiarité, et sur les routes. A la figure sédentaire confortablement installée dans son fauteuil, contemplant de temps à autre les gravures accrochées au mur, ou feuilletant un album, correspond celle du voyageur se remémorant des images et les comparant aux paysages pittoresques qui rythment ses randonnées dans le Tyrol ou la vallée du Rhin, ou aux femmes qu'il aperçoit dans les rues de Londres. Si le dieu du soleil et des arts se fait rare dans la pluvieuse Angleterre, selon certains commentateurs allemands adeptes des métaphores climatiques, ce sont peut-être Vesta, déesse du foyer, et Mercure, dieu du voyage, qu'il convient de convoquer pour parfaire cette mythologie à l'anglaise.

Lieu commun de la décoration intérieure, les gravures anglaises disparaissent au point de se fondre dans le décor, de devenir, dans la littérature de l'époque, des images neutres que l'auteur peut charger de la signification qu'il désire. Scènes sentimentales ou scènes de chasse, de bonne facture ou défraîchies, elles reflètent le statut social des habitants, et, parfois, leurs qualités et leurs sentiments. La manière dont les auteurs des romans-feuilletons leur confèrent régulièrement une portée symbolique est intéressante à plus d'un titre : elle témoigne non seulement de la valeur essentiellement littéraire, narrative, accordée à ces images, mais aussi de leur appartenance, dans l'esprit des auteurs, au domaine de l'intime. Miroirs des aspirations secrètes et des chagrins cachés, elles s'inscrivent décidément dans l'espace privé. Et si le regard qu'on porte sur elles semble souvent distrait, absent, un souvenir demeure cependant, certes flou, mais tenace, perceptible dans les souvenirs de jeunesse de Fanny Lewald, Cornelius Gurlitt ou Theodor Fontane, et dans la manière dont la littérature s'y réfère comme à des images connues des lecteurs.

Cette familiarité apparaît plus fréquemment encore dans les récits de voyage, rythmés par les références aux paysages des albums topographiques : le voyageur appréhende le monde extérieur, au moins ponctuellement, par le prisme des artistes anglais. Comme dans la littérature de fiction, il s'agit moins souvent de références précises à des gravures en particulier que des motifs typiques du répertoire pittoresque — villages nichés dans des vallons perdus, maisons à colombages, abbayes moussues — qui évoquent irrésistiblement, dans l'esprit des voyageurs, le souvenir diffus de gravures anglaises représentant des motifs semblables, au point qu'un paysage tout à fait allemand peut, l'espace d'un instant, s'angliciser : ainsi de l'abbaye de Paulinzella, aperçue depuis le Blankenberg, en Thuringe, par un contributeur à la *Konservative Monatschrift für Politik, Literatur & Kunst*, en 1886 ; les murs recouverts de lierre, les grands arbres qui ombragent les ruines, le paysage alentour évoquent à l'auteur « l'image d'une abbaye anglaise, comme nous en voyons sur les gravures anciennes, mais rarement chez nous, en Allemagne<sup>1384</sup>. » C'est dire si ces images sont profondément ancrées dans l'imaginaire visuel de l'époque : le paysage pittoresque est une gravure anglaise avant d'être vécu.

Et la Grande-Bretagne elle-même apparaît parfois comme un gigantesque album de gravures que les voyageurs feuilletent au gré de leurs pérégrinations : scènes de genre londoniennes, vallées écossaises ou caricatures sociales se concrétisent soudain à leurs yeux, suscitant émotion, amusement ou agacement. La métaphore de l'album est d'ailleurs employée par un voyageur qui a l'impression, en se promenant dans un paysage qu'il trouve affreusement monotone, de feuilleter un recueil « de paysages anglais de Birket Foster<sup>1385</sup> », puisque les collines, les frondaisons, les ruisseaux, les grilles des parcs et les cottages sont toujours les mêmes. Mais ici, le ton chagrin de l'auteur, et son jugement peu flatteur du paysage et du paysagiste, sont sans doute liés aussi aux conditions de voyage peu propices au plaisir esthétique : la serveuse a renversé de la crème anglaise sur son veston, et il commence à pleuvoir. Le lendemain, ragaillardisé par le retour du soleil, il emploie des métaphores plus joyeuses, et compare ainsi le cours irrégulier d'une cascade aux énergiques mouvements d'un gymnaste au saut du lit<sup>1386</sup>.

<sup>1384</sup> « ...einsam in einem Waldthal gelegen, gewähren sie mit ihren schönen romanischen Säulen und Fensterbogen, von Epheu bezogen und von hohen Bäumen beschattet, mit ihrer ganzen wohlgepflegten Umgebung das Bild einer englischen Abtei, wie wir sie wohl auf alten Kupferstichen sehen, aber bei uns in Deutschland selten in dieser Art antreffen. » L. v. K., « Ein denkwürdiger Ausflug nach Thüringen » dans *Konservative Monatschrift für Politik, Literatur und Kunst*, 1888, p. 871.

<sup>1385</sup> Myles Birket Foster (1825-1899) est un aquarelliste surtout connu pour ses représentations idylliques de la campagne anglaise.

<sup>1386</sup> Ludwig Hevesi, *Ein englischer September. Heitere Fahrten jenseits des Kanals*, Stuttgart, Adolf Bonz & Comp, 1891, p. 79.



Cet exemple illustre bien la manière dont expérience artistique et expérience viatique sont intimement liées. De même, la visite des musées, des collections privées et des galeries d'art anglaises apparaît souvent, sous la plume des auteurs allemands, comme un événement parmi tous ceux qui rythment un voyage. Non seulement le genre du récit ou journal de voyage, mais aussi celui du feuilleton journalistique favorisent cette porosité, sensible même dans les revues d'art comme la *Kunst für Alle*. Elle peut être consciemment cultivée pour déprécier la peinture anglaise, ainsi, justement, dans la *Kunst für Alle*, où Emil Heilbut, en 1887, prend visiblement un malin plaisir à inscrire son évocation des galeries d'art londoniennes dans un récit plus général de sa flânerie dans Picadilly Street, où l'on trouve également des magasins de confection et la parfumerie Atkinson qui répand dans la rue des effluves de réséda et de violette. Il se contente d'ailleurs de citer quelques noms, Whistler ou Herkomer, dont les œuvres sont à vendre, sans les décrire, préférant s'attarder sur les élégantes clientes et l'ameublement luxueux des galeries, pour mieux pointer du doigt le rapport consumériste que les Londoniens entretiennent à l'art<sup>1387</sup>. Mais ce mélange peut aussi être le signe d'un rapport hédoniste au voyage et à l'art, du goût que l'on a à s'approprier une culture étrangère sous tous ses aspects, artistique, botanique ou culinaire. Dans tous les cas, le discours critique se fait très concret, et les sens « bas », le goût et l'odorat, viennent parfois concurrencer la vue, réellement ou métaphoriquement : chez Heilbut, les parfums Atkinson annoncent la satire du mouvement esthétique dans l'article suivant, mouvement dont les adeptes, eux-mêmes parfumés, respirent avec délices les rhododendrons de Hyde Park ou le lys qu'on leur sert en guise de déjeuner<sup>1388</sup> ; d'où, aussi, certaines accusations de dilettantisme formulées par leurs lecteurs anglais à l'encontre de quelques auteurs allemands gourmands ou mondains.

Revenons à la fausse allégorie de la peinture anglaise : il est indéniable que la peinture anglaise, au sens propre et institutionnel du terme — l'ensemble des huiles sur toile exposées dans l'espace muséal — acquiert tardivement sa renommée outre-Rhin. A la fin du siècle, musées, galeries et collections privées s'ouvrent aux tableaux, tandis que les critiques autrefois sévères font leur *mea culpa* et que leurs confrères plus jeunes s'enthousiasment. La peinture anglaise, longtemps considérée comme un élément étranger à l'art européen, s'inscrit à présent pour partie dans une histoire de l'art prestigieuse, celle de la modernité, même si, sous la plume de certains auteurs, y compris Muther, qui partage la déception de certains de ses confrères, la

<sup>1387</sup> Hermann Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England [3] », dans *Die Kunst für alle*, 1887-1888, p. 68.

<sup>1388</sup> Hermann Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England [5] », dans *Die Kunst für alle*, 1887-1888, p. 148.

palette autrefois brisée menace de se rompre à nouveau. A cet égard, l'article que Hermann Muthesius publie en 1902 sur l'art et les usages anglais dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* est révélateur, puisqu'il introduit son propos par le constat suivant : l'idée que l'Angleterre n'est pas une nation artistique est encore largement répandue, et ce même parmi les Anglais, qui semblent avoir intériorisé le jugement de Napoléon 1<sup>er</sup>, peu enclin, on s'en doute, à complimenter la perfide Albion, qui la considérait comme une « nation d'épiciers ». Muthesius lui-même n'est pas loin, semble-t-il, de partager cette opinion, puisqu'il reprend pour la période contemporaine l'antienne des peintres étrangers faisant la gloire de l'Angleterre : Whistler et Sargent ont succédé à Holbein et Van Dyck. Le rôle prépondérant des Anglais dans le renouvellement des beaux-arts, fait nouveau pour les spécialistes allemands, lui apparaît comme une bizarrerie, car il lui semble que les muses se sont penchées avec réticence sur le berceau de l'art anglais ; mettant en garde contre un enthousiasme excessif, il conclut prudemment qu'il est difficile de formuler un jugement clair sur le sujet, face à une nation où médiocrité et talent artistique se côtoient<sup>1389</sup>. Les références à Napoléon et aux peintres du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles témoignent d'une continuité dans le discours critique, les auteurs reprenant, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, des arguments et des propos anciens. De même, la littérature, illustrée ou non, joue toujours un rôle très important dans la réception de la peinture anglaise en Allemagne, parce que la littérature anglaise est très appréciée et connue sur le continent : Muthesius la considère comme le seul domaine dans lequel l'Angleterre a toujours excellé sans avoir eu jamais recours à des talents étrangers<sup>1390</sup>. Dans les dernières décennies du siècle, les comparaisons entre peintres et poètes restent un lieu commun dans les discours sur l'art anglais, tout comme l'idée, tenace, que l'Angleterre est, pour reprendre l'expression dédaigneuse de Muther dans son *Histoire de la peinture anglaise*, une nation de « littérateurs ».

En 1893, l'historien de l'art a cependant recours à la référence poétique de manière bien différente, dans une analyse de l'œuvre de Turner<sup>1391</sup> qu'il emprunte — en le citant, cette fois — à Emil Heilbut. Ce dernier, très critique à l'égard de Turner, sans néanmoins pouvoir se défendre d'une certaine admiration, cite, pour évoquer son sentiment ambivalent devant les paysages du peintre, un passage des *Affinités Electives* de Goethe décrivant un feu d'artifice. Le prisme poétique, ici, est double, présent à la fois dans le discours direct de l'auteur qui utilise la description de Goethe comme une métaphore de l'œuvre de Turner, enthousiasmante et éphémère comme un feu d'artifice, et dans la langue du poète allemand, qui vient

<sup>1389</sup> Hermann Muthesius, « Kunst und Leben in England » dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1902, p. 13-14.

<sup>1390</sup> Ibid., p. 13.

<sup>1391</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, volume 2, op. cit., p. 296.

momentanément pallier l'incapacité du critique à rendre en une prose plus simple l'art du peintre anglais. Il écrit en effet :

« Depuis que j'ai commencé ce passage sur Turner, je me sens incapable de lui donner vie ; j'emprunte pour cela à la poésie, à ces paroles puissantes de Goethe, qui résonnent dans mon esprit depuis le début. Tout compte fait, l'art ne peut être évoqué que par l'art... décrire Turner en prose, c'est comme dessiner les contours d'une flamme<sup>1392</sup>... »

Au coup de griffe initial vient se substituer l'aveu d'impuissance du commentateur devant la puissance artistique, et, d'une certaine manière, poétique, du peintre, dont le geste mystérieux échappe à l'analyse : le discours critique, inutile, laisse donc la place à la poésie. Et de fait, même la prose de Heilbut se poétise par instants. Un peu plus haut dans l'article, il admet déjà ses difficultés devant le tableau de Turner *Queen Mab's cave*, et, s'essayant malgré tout à le décrire, a recours à un langage imagé et musical, en multipliant les métaphores et les allitérations<sup>1393</sup> : là encore, la poésie apparaît à de multiples niveaux, dans le sujet du tableau, un passage fameux de *Roméo et Juliette*, dans l'art du peintre, qui, sans que Heilbut comprenne comment, puisqu'il ne distingue rien de précis sur la toile, parvient à transmettre la richesse des vers de Shakespeare, et, bien plus modestement, sous la plume de l'auteur : devant Turner, l'historien de l'art lui-même se fait poète.

La palette anglaise, si elle n'est plus brisée, peut donc se confondre avec la plume et l'encrier. Mais au-delà de l'allégorie imaginaire représentant la peinture anglaise endormie, et de sa richesse sémantique, les trois citations qui ont introduit cette conclusion nous permettent de revenir sur un dernier point, essentiel : l'histoire de la réception de la peinture anglaise en Allemagne ne peut s'écrire sans prendre la France en considération. On pourrait peut-être en dire autant de chaque réception dans un XIX<sup>e</sup> siècle où tous les chemins mènent à Paris. Mais la relation privilégiée que les acteurs du monde artistique français entretiennent avec l'Angleterre, et, dans le même temps, le rôle fondamental de l'art français dans le positionnement artistique de l'Allemagne font véritablement de ce pays frontalier le troisième protagoniste de notre histoire, présence muette sur l'arrière-scène à laquelle on se réfère

---

<sup>1392</sup> « Seit ich den Passus über Turner angefangen, fühle ich meine Unzulänglichkeit, ihn zu verkörpern ; ich greife darum zum Mittel entlehnter Poesie, zu jenen packenden Worten Goethes, die mir seit dem Beginn im Kopfe klingen. Schliesslich kann Kunst ja nur durch Kunst gedeutet werden ; Turner in kritischer Prosa beschreiben sollen, ist wie ein Ausdruck einer Flamme im Linienumriss... » Hermann Helferich [Emil Heilbut], « Über die Kunst in England. 6 », dans *Die Kunst für alle*, 1888-1889, p. 168.

<sup>1393</sup> *Ibid.*, p. 165.

indirectement, triomphant sous les feux de la rampe en éclipsant l'Angleterre, ou soufflant la réplique à l'Allemagne. Tout transfert artistique, d'autres l'ont montré avant nous, est au moins triangulaire<sup>1394</sup>, et multilingue : la question de la traduction, qui s'est posée à de multiples reprises au cours de notre étude, réapparaît dans ce passage d'une citation à l'autre, de l'anglais au français puis du français à l'allemand, propice aux erreurs d'interprétation.

C'est d'ailleurs en élargissant le champ géographique et culturel de nos recherches et en étudiant d'autres sources étrangères, notamment françaises, que nous pourrions approfondir certaines questions posées dans cette thèse, en particulier celle de l'omniprésence des arts visuels anglais dans les récits de voyage. Outre les gravures, les aquarelles anglaises, et parfois les peintures à l'huile, constituent une référence de choix pour les écrivains voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle, hors espace germanique, qu'ils arpentent l'Angleterre, le reste de l'Europe ou le Moyen-Orient. A la lecture, pêle-mêle, des souvenirs de l'écrivain suisse Victor Tissot décrivant les paysages de son pays, de la conférence donnée par un membre de la société géographique de Toulouse de retour du Maghreb, des *Heures anglaises* de Henry James ou quelques décennies plus tôt, des notes de voyage de Théophile Gautier<sup>1395</sup>, s'esquisse un imaginaire visuel transnational très riche, à la fois plus complexe et plus précis que celui étudié jusqu'ici, rythmé non seulement par des motifs typiques, mais aussi par des noms et des couleurs. Ces textes, qui ne sont que quelques exemples parmi d'autres, soulèvent une fois de plus la question, essentielle dans la réception de la peinture de paysage, de son rapport à la réalité de la nature, en particulier sa réalité chromatique, notamment parce qu'on y trouve à plusieurs reprises la référence aux paysages apocalyptiques de John Martin, vert émeraude ou rouge flamboyant, ou, lorsqu'ils sont gravés, d'un noir d'encre. Plus largement, ces récits pourraient constituer le point de départ de l'étude d'une poétique hybride du voyage et de la nature, fondée sur le dialogue constant entre l'art poétique de l'écrivain face au paysage et le souvenir de celui du peintre.

---

<sup>1394</sup> Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, op. cit., p. 153-177 ; Alexandre Kostka, « Seurat entre France, Belgique et Allemagne. Un cas de transfert triangulaire », dans Alexandre Kostka (dir.), *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870-1945. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945*, op. cit., p. 89-118. Dans la conclusion de sa thèse, qui porte sur la réception de la peinture allemande en France dans l'Entre-deux-guerres, Marie Gispert a également souligné l'importance du cadre européen, et même mondial, dans lequel s'inscrit le dialogue franco-allemand, et, citant Alexandre Kostka, le rôle de la Belgique. Marie Gispert, « *L'Allemagne n'a pas de peintres* » : diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'entre-deux-guerres, 1918-1939, thèse de doctorat, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2008, p. 823-824.

<sup>1395</sup> Victor Tissot, *La Suisse inconnue*, 1888, Paris, E. Dentu, p. 122 ; « Maghreb et Aska. Conférence-lecture par M. Codorniu », dans *Bulletin de la société géographique de Toulouse*, 1896, p. 241 ; Henry James, *English Hours*, Boston, Houghton, Mifflin & Co, 1905, p. 17 et 137 ; Théophile Gautier, *Italia*, 1855, Paris, Hachette, p. 6-7, 90, 255-256.

Nous avons cité Théophile Gautier ; son cas est particulier et mériterait une étude spécifique. Outre qu'il est un des principaux spécialistes de l'art anglais dans la France du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, son œuvre est nourrie par une vision essentiellement décloisonnée de l'art. Poète et peintre dilettante, critique d'art, de littérature et de théâtre, grand voyageur, cet homme-orchestre relie sans cesse la peinture et la gravure anglaises aux autres formes artistiques que sont la poésie, mais aussi le théâtre<sup>1396</sup>. A cet égard, ses écrits constituent des sources précieuses pour une étude de la réappropriation théâtrale des gravures anglaises, que nous n'avons fait qu'effleurer dans notre travail : les gravures servent en effet régulièrement de modèles pour des décor et même des pièces entières et des tableaux vivants que l'on retrouve, au cours de la décennie 1830 notamment, à la fois en France et dans l'espace germanique. Enfin, les récits de voyage de Gautier, remarquables par l'abondance de références aux artistes anglais, qui semblent surgir à chaque coin de Venise ou de Constantinople, permettraient aussi de poursuivre la réflexion, esquissée autour des écrits de Gustav Friedrich Waagen, sur l'inscription du plaisir esthétique dans un plus large hédonisme du voyage, où l'on s'émeut à la fois du talent de David Wilkie, de la collation appétissante qu'il a représentée dans le détail d'une scène de genre, et du talent culinaire des accortes paysannes anglaises — « quels excellents fromages, quelles tartines soigneusement beurrées doivent faire ces charmantes ménagères ! » —, et où, plus poétiquement, la beauté d'un paysage dans la lumière du matin fait à la fois penser à une aquarelle de Turner et aux blanches épaules d'une jolie femme en toilette de bal<sup>1397</sup>.

---

<sup>1396</sup> Il compare par exemple les décors de *David et Goliath*, par Anicet Bourgeois et Ferdinand Laloue, à celles de John Martin et en identifie une autre représentant la fontaine de Jéricho. Voir Théophile Gautier, *L'Histoire de l'art dramatique en France*, 1858, Leipzig, Hetzel, p. 180-181.

<sup>1397</sup> Théophile Gautier, *Caprices et Zigzags*, Paris, Victor Lecou, 1852, p. 24 et 172.

## Annexes

Catalogues de vente effectuées entre 1816 et 1900, répertoriés dans la base de données  
 Art Sales Catalogue Online (ASCO), Brill,  
<https://primarysources.brillonline.com/browse/art-sales-catalogues-online>

**Tableau 1 : ventes de tableaux anglais selon les décennies**

	<b>Leipzig</b>	<b>Munich</b>	<b>Berlin</b>
1830-1840	2		
1840-1850	2	4	
1850-1860	26	2	
1860-1870	9	7	9
1870-1880	1	2	29
1880-1890	3	1	15
1890-1900	14	30	21

**Tableau 2 : ventes de tableaux anglais selon les techniques**

	<b>Leipzig</b>	<b>Munich</b>	<b>Berlin</b>
Huiles sur toile	6	3	4
Aquarelles	27	30	44
Gouaches	2	4	2
Dessins non aquarellés	22	33	23

**Tableau 3 : ventes de tableaux anglais selon les genres**

	<b>Leipzig</b>	<b>Munich</b>	<b>Berlin</b>
Paysages	37	33	50
Portraits	17	15	18
Scènes de genre	1	8	1
Scènes animalières	0	3	4
Scènes religieuses	1	5	0

**Catalogues de vente effectuées entre 1900 et 1908, répertoriés dans la base de données de l'Université de Heidelberg : Auction Catalogues – digitized, <http://artsales.uni-hd.de>**

**Tableau 4**

	Berlin	Munich
Huiles sur toile et sur bois	364	68
Aquarelles et dessins	100	20

**Tableau 5**

	Berlin	Munich
Paysages	231	48
Portraits	200	24
Autres	33	14

**Tableau 6**

	Berlin	Munich
John Constable	20	4
J. M. W. Turner	9	1
Richard Parkes Bonington	11	3



**Catalogues de vente répertoriés dans les archives de la Galerie Heinemann, Munich :**  
**Galerie Heinemann Online, <https://heinemann.gnm.de/de/recherche.html>**

**Tableau 7 : peintres**

	John Constable	J. M. W. Turner	Richard Parkes Bonington	Joshua Reynolds	Thomas Lawrence	Edwin Landseer	David Wilkie
1897	2						
1898	1						
1899	2						
1900	1						
1901							
1902	1		1	1			
1903	3	1					
1904	1	1					
1905	23	6	3	5	2		1
1906	44		2		7	1	
1907	28	2			1	1	
1908	10				2		

**Gravures anglaises dans les catalogues de vente répertoriés par la base de données Art Sales Catalogue entre 1816 et 1900, Art Sales Catalogue Online (ASCO), Brill, <https://primarysources.brillonline.com/browse/art-sales-catalogues-online>.**

**Tableau 8 : gravures d'après les artistes dans les catalogues de ventes à Munich**

Joshua Reynolds	200
David Wilkie	190
Benjamin West	170
Richard Wilson	146
George Morland	85
Edwin Landseer	83
J. M. W. Turner	26
John Martin	17
Richard Ansdell	17
John Constable	7

**Tableau 9 : gravures d'après les œuvres de Richard Wilson dans les catalogues de ventes à Leipzig**

<i>Ceyx and Alcione</i> , par William Woollett	75
<i>Solitude</i> , par William Woollett	72
<i>Niobe</i> , par William Woollett	60
<i>Cicero at his villa</i> , par William Woollett	60
<i>Celadon and Amelia</i> , par William Woollett	59
<i>Phaeton</i> , par William Woollett	54
<i>Snowden Hill</i> , par William Woollett	14
<i>Cader Idris</i> , par Edward et Michael Rooker	10
<i>Carnarvon Castle</i> , par William Byrne	5
<i>Great New Bridge over River Taaffe</i> , par P. C. Canot	4
<i>Pembroke Town and Castle</i> , par James Mason	3
<i>Villa Madama</i> , par William Byrne	2
<i>Castle of Ischia</i> , par James Ganden	2
<i>Niagara Falls</i> , par William Byrne	2

## **Illustrations**

**Figure 1**



Edwin Landseer, *Königin Victoria mit ihrer Tochter Victoria, Princess Royal*, 1842, huile sur toile, 37,5 x 27,5 cm, Eichenzell bei Fulda, Hessische Hausstiftung, inv. FRDH B 3095. Repr. *Im Schatten der Krone*, cat. 2001

**Figure 2**



Edwin Landseer, *Windsor Castle in Modern Times*, 1843, huile sur toile, 113,4 x 144,3 cm, Royal Collection Trust, inv. RCIN 40, Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023

Figure 3

761

**Eine fürstliche Malerin.**

Von Direktor Anton v. Werner

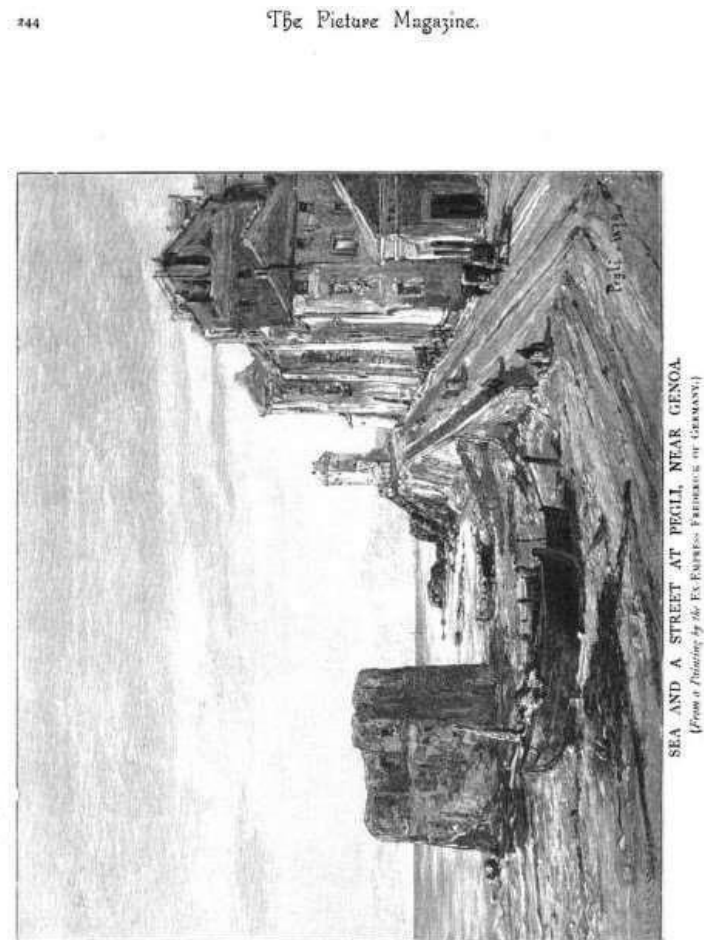


**Straße am Meer in Pegli bei Genua.**

Von Victoria, Kronprinzessin des Deutschen Reiches.

Reproduction d'une aquarelle de la princesse Friedrich, *Straße am Meer in Pegli bei Genua*, pour illustrer un article d'Anton von Werner consacré à son activité artistique : Anton von Werner, « Eine fürstliche Malerin », dans *Die Gartenlaube*, 1885, p. 761 et suivantes

Figure 4



Reproduction de la même aquarelle, intitulée en anglais *Sea and a Street at Pegli, Genua*, dans *The Picture Magazine*, 1893, volume 2, p. 244

**Figure 5**



Victoria du Royaume-Uni, impératrice d'Allemagne, *Marelunga*, 1900, aquarelle sur papier, 53 x 36,5 cm, Eichenzell bei Fulda, Hessische Hausstiftung, inv. FRDH H 3038, Repr. *Im Schatten der Krone*, cat. 2001

**Figure 6**



Victoria du Royaume-Uni, impératrice d'Allemagne, *Castel Pietra*, 1899, aquarelle sur papier, 35 x 50,5 cm, Eichenzell bei Fulda, Hessische Hausstiftung, inv. FRDH H 3025. Repr. *Im Schatten der Krone*, cat. 2001



**Figure 7**



Thomas Gainsborough, *Peter Darnell Muilman, Charles Crockatt and William Keable in a Landscape*, vers 1750, huile sur toile, 76,5 x 64,2 cm, Londres, Tate Gallery, inv. T06746, © Tate Britain

**Figure 8**



Arthur Devis, *Richard Moreton, Esq. of Tackley with His Nephew and Niece John and Susanna Weyland*, 1757, huile sur toile, 71,1 x 91,4 cm, © Williamstown, Clark Art Institute, inv. 2001.1.6, Copyright © 2023 The Clark Art Institute

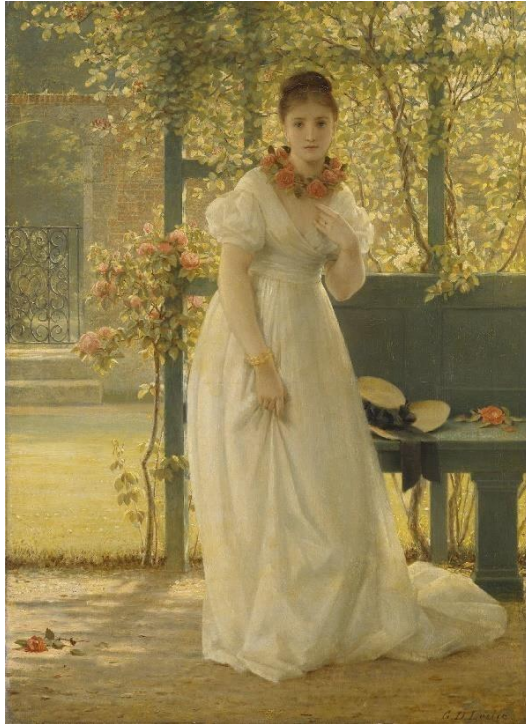
**Figure 9**



Philip Hermogenes Calderon, *Mit dem Strom*, 1869, huile sur toile, 110,7 x 190,4 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, inv. HK-2272, © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford



**Figure 10**



George Dunlop Leslie, *Celia Laube*, 1869, huile sur toile, 112 x 81,7 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, inv. HK-2280, © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford

**Figure 11**



George Dunlop Leslie, *Nausikaa und ihre Dienerinnen*, vers 1870, huile sur toile, 228,8 x 167,5 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, inv. HK-2269

© Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford

**Figure 12**



George Dunlop Leslie, *Rosenzeit*, vers 1880, huile sur toile, 45,7 x 61 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, inv. HK-2393, © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford

**Figure 13**



David Wilkie Wynfield, *Der Anfang des englischen Handels im Wollgewerbe*,  
1881, huile sur toile, 89,1 x 147,6 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle., inv. HK-2275  
© Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford



**Figure 14**



Adolph Menzel, *Widmungsblatt des Ehrenbürgerbriefes für Gustav Christian Schwabe*, 1887, aquarelle et gouache sur parchemin, 60,5 x 46 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, inv. 1972-84 © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford, CC-BY-NC-SA 4.0

**Figure 15**



Hans Makart, *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen*, 1878, huile sur toile, 520 x 952 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, inv. HK-1515 © Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford, CC-BY-NC-SA 4.0



**Figure 16**



An., *Mühle am Flusse Stour*, vers 1820, huile sur bois, 28 x 36 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, inv. A I 546. © Staatliche Museen zu Berlin

**Figure 17**



Thomas Gainsborough, *Cornard Wood, near Sudbury, Suffolk*, 1748, huile sur toile, Londres, National Gallery, 122 × 155 cm, inv. NG925, © The National Gallery, London



**Figure 18**



Maria Katharina Prestel, *Gainsborough's Forest*, 1790, aquatinte et eau-forte, 54,8 x 67,8 cm, Londres, British Museum, inv. T,16.39, © The Trustees of the British Museum

**Figure 19**



Maria Katharina Prestel d'après Thomas Gainsborough, *A Country Churchyard*, 1790, aquatinte et eau-forte, 44,6 x 62,7 cm, Londres, British Museum, inv. 1866,1114.308, © The Trustees of the British Museum

**Figure 20**



Thomas Gainsborough, *The Market Cart*, 1786, huile sur toile, 153 x 184 cm, Londres, National Gallery, inv. NG80, © The National Gallery, London

**Figure 21**



Thomas Gainsborough, *The Cottage Door*, 1778, huile sur toile, 122,6 x 149,2 cm, Cincinnati Art Museum, inv. 1948.173, © Cincinnati Art Museum

**Figure 22**



John Constable, *The Valley Farm*, 1835, huile sur toile, 147,3 × 125,1 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00327, Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported), © Tate Britain

**Figure 23**



Alfred Brunet-Debaines d'après Karl Heffner , *Windsor Castle*, 1887,  
eau-forte, sans dimensions, Royal Collection Trust, inv. RCIN  
700250, Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III  
2023



**Figure 24**



Thomas Phillips, *George Gordon Byron (1788–1824), 6th Baron Byron, Poet*, 1814, huile sur toile, 127 x 102 cm, Government Art Collection (exposée à l'ambassade de Grande-Bretagne à Athènes), inv. 1976, © Government Art Collection



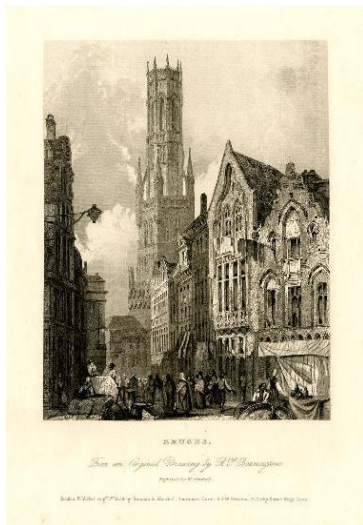
**Figure 25**

Edward Finden d'après John Frederick Lewis, *The Leaning Tower of Saragoza*, 1833, gravure sur acier, 23, 3 x 17, 5 cm, Londres, British Museum, publiée dans *Finden's Illustrations of the Life and Works of Lord Byron*, Vol. III, Londres, John Murray, 1834, © The Trustees of the British Museum

**Figure 26**



David Wilkie, *The Defence of Saragossa*, 1828, huile sur toile, 94, 2 x 141, 5cm, Royal Collection Trust, inv. RCIN 405091, Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023



William Henshall d'  
après Richard Parkes  
Bonington,  
*Bruges*, 1834, gravure sur  
acier, 27, 9 x 22, 3 cm,  
Londres, British Museum,  
inv.  
1878,0713.2731, ©The  
Trustees of the British  
Museum

**Figure 27**



Robert Brandard d'après James Baker  
Pyne, *Water Mill on the Lynn, North  
Devon*, 1834, gravure sur acier, 20, 7 x  
27 cm, Londres, British Museum, inv.  
1946,0710.133, ©The Trustees of the British Museum

**Figure 28**

**Figure 29**



Edwin Landseer, *The Drover's Departure: A Scene in the Grampians*, 1835, huile sur toile, 125,8 x 195,2 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, inv. FA .88[O], © Victoria and Albert Museum

**Figure 30**



James Henry Watts d'après Edwin Landseer, *The Drover's Departure: A Scene in the Grampians*, 1841, eau-forte, 66, 1 x 89, 2 cm, Londres, British Museum, inv. 1850,0525.26, © The Trustees of the British Museum



**Figure 31**



Edwin Landseer, *The Monarch of the Glen*, 1851, huile sur toile, 163,8 × 168,9 cm, Edimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 2881, © National Galleries of Scotland

**Figure 32**



Thomas Landseer d'après Edwin Landseer, *The Monarch of the Glen*, 1852, mezzotinte, 70 x 73 cm, Londres, British Museum, 1893, inv. 1115.60, © The Trustees of the British Museum



**Figure 33**

Thomas Landseer d'après Edwin Landseer, *The Stag at Bay*, 1848, gravure et eau-forte, sans dimensions, Royal Family Collection, inv. RCIN 815291, Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023

**Figure 34**



John Constable, *View of the River Stour, near Dedham*, 1822, huile sur toile, 129,5 x 188 cm, The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens, inv. 25. 18, © The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens

**Figure 35**



William Richard Smith d'après John Constable, *View of the River Stour, near Dedham*, 1845, gravure, Smithsonian American Art Museum, Gift of Mrs. Nigel Cholmeley-Jones, inv.1967.14.138, Open Access, Creative Commons License (CC0)

**Figure 36**



Thomas Abel Prior d'après J. M. W. Turner, *Heidelberg from the Opposite Bank of the Neckar* , 1846, gravure sur acier, 36,4 x 54,4 cm, Londres, Tate Britain, inv. T05190, Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)

**Figure 37**



Edward Goodall, J. M. W. Turner, *Tivoli. A Composition*, 1827, gravure sur acier, 40, 4 x 60, 5 cm, Londres, Tate Britain, inv. T04502, Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)

**Figure 38**



John Pye d'après J. M. W. Turner, *The Temple of Jupiter Panhellenius in the Island of Aegina*, 1827, gravure, 38,3 x 58 cm, Londres, Tate Britain, inv. T05080, Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)



**Figure 39**



J. M. W. Turner, *Regulus*, 1828-1837, huile sur toile, 89,5 × 123,8 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00519, Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)

**Figure 40**



Daniel Wilson d'après J. M. W. Turner, *Ancient Carthage - The Embarcation of Regulus*, 1838, gravure, 38,5 x 58,6 cm, Londres, Tate Britain, inv. T05788, Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)



**Figure 41**

Richard Wilson, *Solitude*, 1762, huile sur toile, 101 x 125 cm, Swansea, Glynn Vivian Art Gallery, inv. GV 1971.2, © Glynn Vivian



**Figure 42**

William Woollett d'après Richard Wilson, *Solitude*, 1778, eau-forte et burin, 41,2 x 55,7 cm, Londres, British Museum, inv. 1868,0822.1970, © The Trustees of the British Museum

**Figure 43**



William Woollett d'après Richard Wilson, *Solitude*, 1778, eau-forte et burin, 41,2 x 55,7 cm, Londres, British Museum, inv. 1868,0822.1970 (détail), © The Trustees of the British Museum



**Figure 44**



Christian Duttchenhofer d'après William Woollett et Richard Wilson, *Solitude*, 1802, eau-forte et burin, 46 x 57, 8 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.14570n, Open access (CC0 1.0)

**Figure 45**



Christian Duttchenhofer d'après William Woollett et Richard Wilson, *Solitude*, 1802, eau-forte et burin, 46 x 57, 8 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.14570 (détail), Open Access (CC0 1.0)

**Figure 46**



William Woollett d'après Richard Wilson, *Solitude*, 1778, eau-forte et burin, 41, 2 x 55,7 cm, Londres, British Museum, inv. 1868,0822.1970 (détail), © The Trustees of the British Museum

**Figure 47**



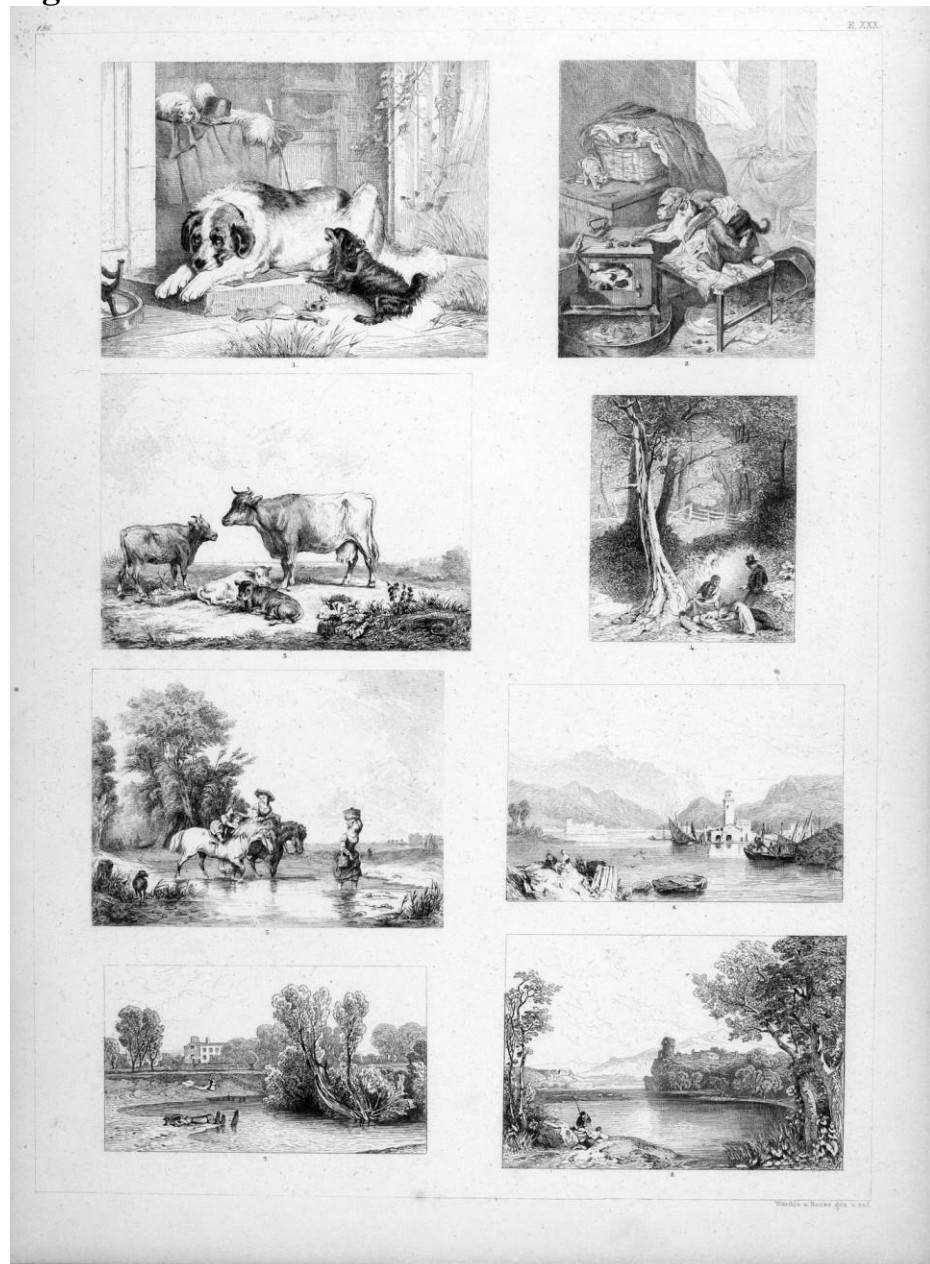
Christian Duttchenhofer d'après William Woollett et Richard Wilson, *Solitude*, 1802, eau-forte et burin, 46 x 57, 8 cm, New Haven, Yale Center for British Art, inv. B1977.14.14570 (détail), © The Trustees of the British Museum

**Figure 48**



Ernst Guhl, Wilhelm Lübke, *Denkmäler der Kunst* (Band 4): *Die Kunstdenkmäler der Gegenwart*, Stuttgart, 1856, p. 91 (T. 13, E. XXVI),  
©Universitätsbibliothek Heidelberg

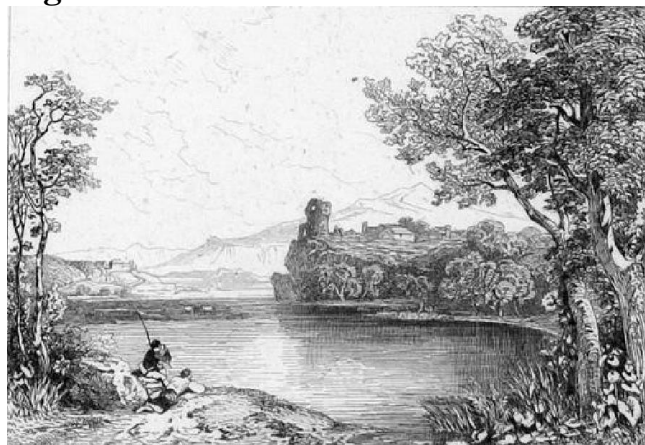
**Figure 49**



Ernst Guhl, Wilhelm Lübke, *Denkmäler der Kunst* (Band 4): *Die Kunstdenkmäler der Gegenwart*, Stuttgart, 1856, p. 91 (T. 136, E. XXX), ©Universitätsbibliothek Heidelberg



**Figure 50**



Ernst Guhl, Wilhelm Lübke, *Denkmäler der Kunst (Band 4): Die Kunstdenkmäler der Gegenwart*, Stuttgart, 1856, p. 91 (T. 136, E. XXX), détail : « Fig. 8 : Die Tempelruine, von R. Wilson [...] Nach dem Stich von C. Cousen im Art Journal. März 1854. » (p. 42), ©Universitätsbibliothek Heidelberg

**Figure 51**



Charles Cousen d'après Richard Wilson, *The Ruined Temple*, dans *The Art Journal*, 1854, p. 75

**Figure 52**



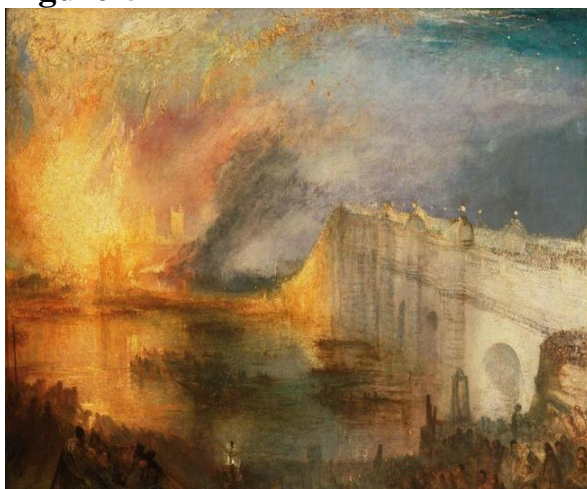
Richard Wilson, *Strada Nomentana*, 1765-1770, huile sur toile, 57,1 x 76,2 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00301, CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)

**Figure 53**



Frederick James Havell d'après Richard Wilson, *The Ruined Fortress*, 1834-1836 (publiée dans *Allan Cunningham's Cabinet Gallery ; The Gallery of Pictures by the First Masters of the English and Foreign Schools*), gravure, 15,5 x 24,8 cm, Londres, British Museum, inv. 1861,1214.769, © The Trustees of the British Museum

**Figure 54**



J. M. W. Turner, *The Burning of the Houses of Lords and Commons, 16th October, 1834*, 1836, huile sur toile, 92 x 123,1 cm, Philadelphia Museum of Art, inv. M1928-1-41, Open Access (CC0 1.0)

**Figure 55**



J. M. W. Turner, *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway*, 1844, huile sur toile, 91 × 121, 8 cm, Londres, National Gallery, inv. NG538, CC BY-NC-ND 4.0 DEED

**Figure 56**



Robert Brandard d'après J. M. W. Turner, *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway*, 1859-1860, gravure sur acier, 19 x 26,3 cm, publiée dans *The Art Journal* en 1860



**Figure 57**



Louis Marvy d'après Thomas Gainsborough, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, aquatinte et vernis mou, 20, 4 x 26, 8 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.18, © The Trustees of the British Museum

**Figure 58**



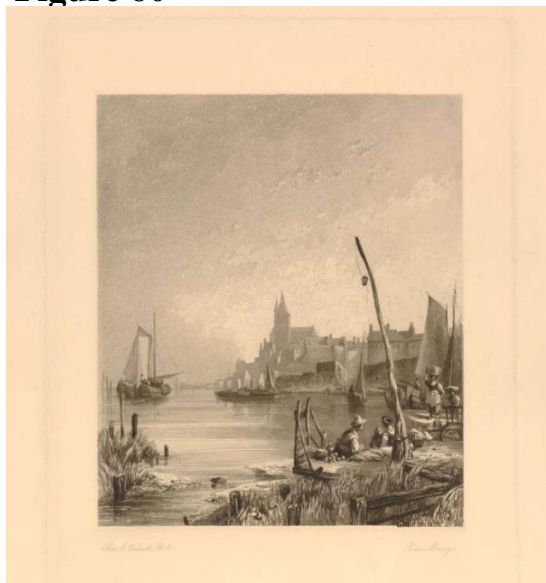
Louis Marvy d'après Clarkson Stanfield, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau - forte, aquatinte et vernis mou, 20, 8 x 26 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.20, © The Trustees of the British Museum

**Figure 59**



Louis Marvy d'après James Holland, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau-forte, aquatinte et vernis mou, 19, 4 x 25, 8 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.3, © The Trustees of the British Museum

**Figure 60**



Louis Marvy d'après James Holland, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, vernis mou, 26, 7 x 20, 2 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.1, © The Trustees of the British Museum

**Figure 61**



Louis Marvy d'après David Roberts, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau -forte, aquatinte et vernis mou, 20 x 26, 5 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.19, © The Trustees of the British Museum

**Figure 62**



Louis Marvy d'après J. M. W. Turner, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau-forte, aquatinte et vernis mou, 20, 1 x 26, 8 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.2, © The Trustees of the British Museum

**Figure 63**



Louis Marvy d'après David Cox, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau-forte et vernis mou, 18, 8 x 26, 5 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.17, © The Trustees of the British Museum

**Figure 64**



Louis Marvy d'après William James Müller, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau-forte, aquatinte et vernis mou, 20 x 26,7 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.10, © The Trustees of the British Museum



**Figure 65**



Louis Marvy d'après Richard Wilson, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau-forte, aquatinte et vernis mou, 20, 1 x 26, 8 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.13, © The Trustees of the British Museum

**Figure 66**



**Figure 67**



Louis Marvy d'après Thomas Creswick, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau - forte, aquatinte et vernis mou, 26, 5 x 19 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208 ; d'après John Constable, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, aquatinte, vernis mou et roulette, 26, 2 x 19,7 cm, Londres, British Museum, inv.1855,1208.15, © The Trustees of the British Museum

**Figure 68**



Louis Marvy d'après Peter De Wint, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, vernis mou, 19, 8 x 28 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.16, © The Trustees of the British Museum

**Figure 69**



Louis Marvy d'après Patrick Nasmyth, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau-forte et vernis mou, 20, 2 x 26, 7 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.12, © The Trustees of the British Museum

**Figure 70**



Louis Marvy d'après J. M. W. Turner, illustration pour *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, 1850, eau-forte, aquatinte et vernis mou, 20,1 x 26,8 cm, Londres, British Museum, inv. 1855,1208.2 (détail), © The Trustees of the British Museum

**Figure 71**



D'après J. M. W. Turner, *Linlithgow Palace*, 1822 (illustration pour *The Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland*, 1819-1826) gravure, 16,7 x 24,6 cm, Londres, Tate Britain, inv. T04498, © Tate Britain

**Figure 72**



Joseph Noel Paton, *The Quarrel of Oberon and Titania*, 1849, huile sur toile, 99 x 152 cm, Edimbourg, National Galleries of Scotland, inv. NG 293, Creative Commons CC by NC



**Figure 73**



George Hayter, *The Trial of Queen Caroline 1820*, 1820-1823, huile sur toile, 233 x 356,2 cm, Londres, National Portrait Gallery, inv. NPG 999, © National Portrait Gallery, London

**Figure 74**



Edwin Landseer, *A Dialogue at Waterloo*, 1850, huile sur toile, 193,7 x 388 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00415, © Tate Britain



**Figure 75**

Edwin Landseer, *A Dialogue at Waterloo*, 1850, huile sur toile, 193,7 x 388 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00415 (détail), © Tate Britain



**Figure 76**

Edwin Landseer, *A Dialogue at Waterloo*, 1850, huile sur toile, 193,7 x 388 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00415 (détail), © Tate Britain



**Figure 77**

J. M. W. Turner, *The Wreck of a Transport Ship* (dit aussi *Wreck of the Minotaur*), 1810, huile sur toile, 173 x 245 cm, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, inv. 260, CC BY-NC-ND 4.0 DEED

**Figure 78**



J. M. W. Turner, *Childe Harold's Pilgrimage – Italy*, 1832, huile sur toile, 142,2 x 248,3 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00516, © Tate Britain

**Figure 79**



Charles Robert Leslie, *A Scene from Tristram Shandy ('Uncle Toby and the Widow Wadman')*, 1829-1830, huile sur toile, 81,3 x 55,9 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00403, © Tate Britain

**Figure 80**



William Mulready, *Choosing the Wedding Gown*, 1846, huile sur toile, 52,9 x 44,7 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. FA.145[O], ©Victoria and Albert Museum, London



**Figure 81**



William Holman Hunt, *The Triumph of the Innocents*, 1883-1884, huile sur toile, 156,2 x 254 cm, Londres, Tate Britain, inv. N03334, © Tate Britain

**Figure 82**



J. M. W. Turner, *Aesacus and Hesperie (Liber Sudiorum)*, 1819, eau-forte et mezzotinte, 17,7 x 25,7 cm, Londres, Tate Britain, inv. A01139, © Tate Britain

**Figure 83**



J. M. W. Turner et Charles Turner, *Jason*, 1807, eau-forte et mezzotinte, 18,3 x 25,8 cm, Londres, Tate Britain, inv. A00922, © Tate Britain

**Figure 84**



J. M. W. Turner et Robert Dunkarton, *Rispah*, 1812, eau-forte et mezzotinte, 18 x 26,3 cm, Londres, Tate Britain, inv. A01003, © Tate Britain

**Figure 85**



J. M. W. Turner et Charles Turner, *The Fifth Plague of Egypt*, 1808, huile sur toile, 17,9 x 26 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 28.97.16, © Metropolitan Museum of Art



**Figure 86**



J. M. W. Turner, *The Dogano, San Giorgio, Citella, from the Steps of the Europa*, 1842, huile sur toile, 61,6 x 92,7 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00372, © Tate Britain

**Figure 87**



J. M. W. Turner, *Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom- House, Venice : Canaletti Painting*, 1833, huile sur toile, 51,1 x 81,6 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00370, © Tate Britain



**Figure 88**



J. M. W. Turner, *Vision of Medea*, 1828, huile sur toile, 174,7 x 248,7cm, Londres, Tate Britain, inv. N0051, © Tate Britain

**Figure 89**



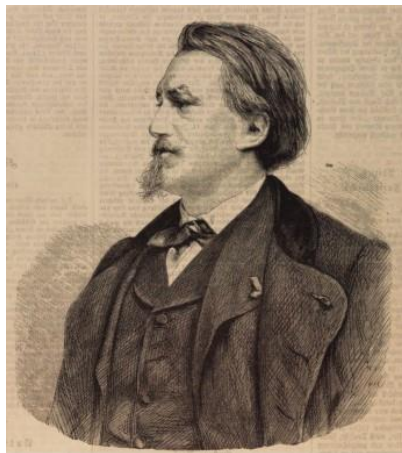
John Martin, *The Destruction of Pompei and Herculaneum*, 1822, huile sur toile, 161,7 x 253 cm, Londres, Tate Britain, inv. N00793, © Tate Britain



**Figure 90**

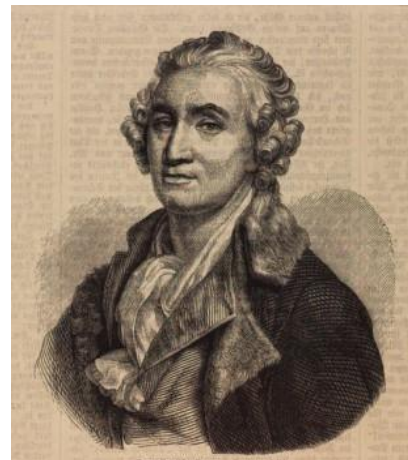
William James Linton d'après John Gilbert, *Portrait of J. M. W. Turner*, après 1837, gravure sur bois, 23,7 x 15,3 cm, Londres, British Museum, ©The Trustees of the British Museum

**Figure 91**



Portrait de Gustave Doré paru dans *Über Land und Meer. Allgemeine illustrierte Zeitung*, 1866, Nr. 35, p. 549

**Figure 92**



Portrait de Jean-Baptiste Greuze paru dans *Über Land und Meer. Allgemeine illustrierte Zeitung*, 1866, Nr. 27, p. 421



**Figure 93**

Clarkson Stanfield, *The Morning after the Wreck*, 1844, huile sur toile, 153 x 232,4 cm, Museums Sheffield, inv. VIS 1679, © Sheffield Museums Trust



**Figure 94**

Henry Duff Linton d'après Clarkson Stanfield, *Abandoned*, 1857, gravure sur bois, 13 x 22,5 cm, paru dans *The Art-Treasures Examiners* en 1857, © Photo: Royal Academy of Arts, London.



John Constable, *La Charrette de foin*, 1821, huile sur toile, 130,2 cm x 185,4 cm, Londres, National Gallery, inv. NG1207, © The National Gallery London

**Figure 95**





**Figure 96**



126. Deadham Loch, von J. Constable. London.

### Dritter Abschnitt: 1850—1870.

#### 1. Das moderne Programm.

Das Antlitz der herrschenden Kunst während des Jahrhunderts von 1770 bis 1870 und noch darüber hinaus war rückwärts gewandt. In hastigem Kreislauf durchmaß sie, nach Vorbildern suchend, alle Stile, die einst geblüht hatten. Das Zeitalter, das durch gewaltige Umwälzungen eine neue Epoche des menschlichen Lebens und Denkens heraufgeführt hatte, in dessen Beginn die ungeheuren Erschütterungen der französischen Revolution und der napoleonischen Kriege lagen, flüchtete sich in seinen Phantastien in die ruhigeren Sphären der Vergangenheit, die in den fragenden Zweifeln und der Verwirrung der Gegenwart als ein Hort der Sicherheit und Klarheit erschienen. Die unvertilgbare Sehnsucht nach dem Ideal, die in den Schwankungen der umgebenden Welt keinen Punkt fand, an den sie anknüpfen konnte, beruhigte sich damit, in den glorreichsten Taten und Werken früherer Perioden die höchsten Steigerungsmöglichkeiten menschlichen Lebens und Schaffens überhaupt zu sehen. Doch diese Stellung zur Vergangenheit mußte sich in dem Augenblick ändern, da die verschwommenen Konturen der modernen Kulturform sich zu festeren Umrißlinien ordneten, da aus dem brodelnden Herdenschmelz der politischen, sozialen, wissenschaftlichen und psychischen Gärungen das wundersame Gebilde eines neuen Welt- und Lebensgefühls emporzusteigen begann, da man mit unglaublich erstaunten Augen deutlich sichtbare Fäden erkannte, die sich von dem festen Gefüge der abgeschlossenen Vergangenheit lösten und zu vordem ungeahnten, noch fernem

Max Osborn (éd.), *Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer*, 5 : *Das 19. Jahrhundert*, Leipzig, E.A. Seemann, 1909, p. 120, © Universitätsbibliothek Heidelberg

**Figure 97**

**Figure 98**



Eduard Schleich d. Ä., *Der Ammersee mit dem Blick auf das Gebirge*, 1865-1870, huile sur bois, 48 x 99,3 cm, Munich, Nouvelle Pinacothèque, inv. 7687, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen

**Figure 99**



Eduard Schleich d. Ä., *Blick vom Karlsberg bei Dachau gegen das Gebirge*, vers 1860, huile sur bois, 49,2 x 117,6 cm, Munich, Nouvelle Pinacothèque, inv. 7682, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen

**Figure 100**



Eduard Schleich d. Ä., *Windmühlen im Mondschein*, 1874, huile sur bois, 76 x 139 cm, Munich, Nouvelle Pinacothèque, inv. 7685, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen

**Figure 101**



Eduard Schleich d. Ä., *Eine Strandpartie*, 1860-1870, huile sur bois, 33,4 x 85,2 cm, Munich, Nouvelle Pinacothèque, inv. 7686, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen



**Figure 102**



Eduard Schleich d. Ä., *Dorfpartie bei Pasing*, vers 1870, huile sur bois, 29,3 x 50 cm, Munich, Nouvelle Pinacothèque, inv. 7688, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen

**Figure 103**



Cercle de John Constable, *Landschaft mit Fernblick und Gewitterhimmel (Hampstead Heath mit Branch Hill Pond)*, après 1828, huile sur toile, 34,2 x 44 cm, Munich, Nouvelle Pinacothèque, inv. 8369, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen

**Figure 104**



Léon Gaucherel d'après George Henry Boughton, *The Bearers of the Burden*, 1878, eau-forte, 31, 2 x 43,6 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, inv. E 2018-0605, © Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève

**Figure 105**



Joseph Bishop Pratt d'après George Henry Boughton, *A Pastoral*, 1884, méthode mixte, 54,8 x 85,5 cm, Londres, British Museum, inv. 2010,7081.5966, © The Trustees of the British Museum

**Figure 106**



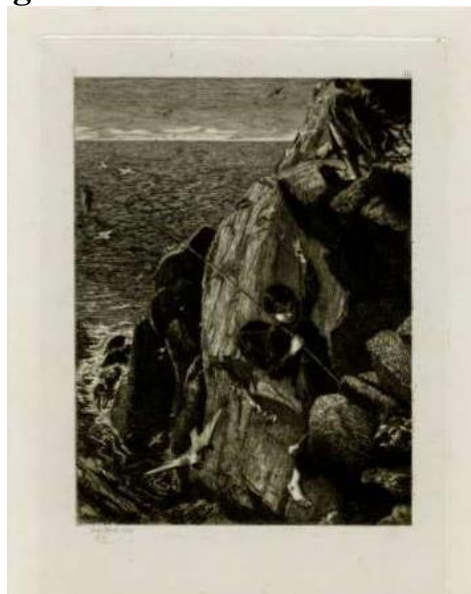
Frederick Walker,  
*The Harbour of  
Refuge*, 1872, huile  
sur toile, 116,8 ×  
197,5 cm, Londres,  
Tate Britain, inv.  
NO1391,  
© Tate Britain

**Figure 107**



Frederick  
Walker, *The  
Old Gate*,  
1869, huile sur  
toile, 134,6 ×  
168,3  
cm, Londres,  
Tate Britain,  
inv.NO3514,  
© Tate  
Britain

**Figure 108**



James Clarke Hook, *Gathering Eggs from the Cliff*, 1858, eau-forte, 18,7 x 40,9 cm, Londres, British Museum, inv. 2019,7015.212, © The Trustees of the British Museum

**Figure 109**



James Clarke Hook, *Sea Urchins*, 1861, huile sur toile, 51 x 84 cm, Londres, Guildhall Art Gallery, inv. 683, Creative Commons Attribution-Non Commercial licence (CC BY-NC), © City of London Corporation



**Figure 110**



George Dunlop Leslie, *Fortunes*, 1870, huile sur toile, 42,2 x 93 cm, Liverpool, Walker Art Gallery, inv. WAG 393, CC BY-NC, © Walker Art Gallery

**Figure 111**



John Lavery, *The Tennis Party*, 1885, huile sur toile, 76,2 x 183 cm, Aberdeen Art Gallery & Museums, ABDAG002350, CC BY-NC, © Aberdeen Art Gallery & Museums

**Figure 112**



J. M. W. Turner, *Somer Hill, Tonbridge*, 1811, huile sur toile, 92 x 122 cm, Edimbourg, National Galleries Scotland, inv. NG 1614, Creative Commons Attribution-Non Commercial licence (CC BY-NC), © National Galleries of Scotland

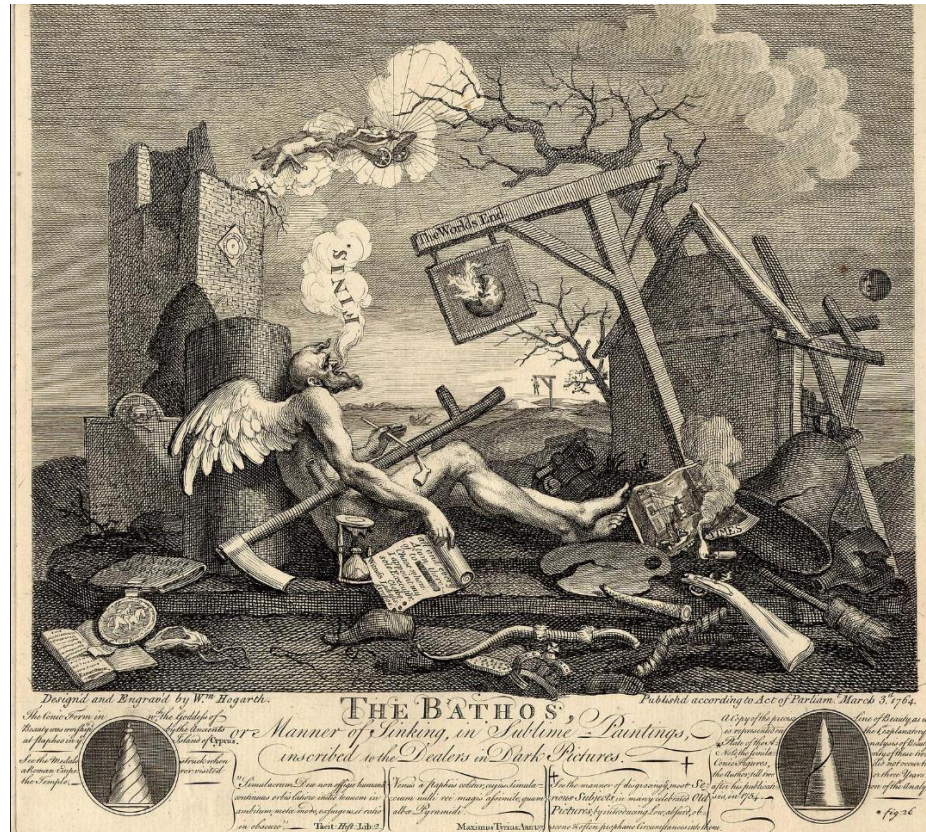
**Figure 113**



Wilhelm von Kaulbach, *Die Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutz der Minerva*, vers 1851, huile sur toile, 81,3 x 179,5 cm, Munich, Nouvelle Pinacothèque, inv. NR. WAF 409, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen



**Figure 114**



William Hogarth, *The Bathos*, 1764, burin et eau-forte, 32 x 33,6 cm, Londres, British Museum, inv. 1858,0417.583, © The Trustees of the British Museum

# Sources et bibliographie

## Sources

### Archives

#### British Museum, Londres

DH1/6 Department of Printed Books : Official Papers of Sir Anthony Panizzi :  
Correspondence, Minutes and Reports, 1 Jan 1843 - 29 Dec 1843

#### Royal Academy of Arts Archive

GRI 2/37 : journal du peintre George Richmond

#### Royal Archives, Windsor Castle

RA VIC/ADDA25/727 : lettre de la princesse royale Victoria à Sir Howard Helphinstone

#### Royal Borough of Kensington and Chelsea Archives, Londres : GB 950 / Leighton House Archive (archives numérisées)

Ref LH/1/1/2/18 : lettre du comte Seckendorff à Frederick Leighton

#### Archives numérisées de la Galerie Heinemann, Munich

LB-04-50, P. 48, 28.11.1903-09.09.1911, LB-04-56, 54, 28.11.1903-09.09.1911, H-Nr: 6818-11106, I, B-10 : livres de dépôt  
KK-B-122, KK-M-164, KK-B-11: répertoires des clients  
KV-C-368, KV-C-383, KV-C-365 : documents de vente

#### Universitätsbibliothek Leipzig

Autographensammlung Kestner : Signatur : Slg. Kestner/I/C/I/398/Nr. 26, Mappe 398, Blatt Nr. 15, 18, 26 : lettres d'Edward Habich à Hermann Kestner

## Ouvrages illustrés et descriptifs

*Cornelia : Taschenbuch für deutsche Frauen*, Heidelberg, Engelmann, 1816-1873

*Friendship's Offering, and Winter's Wreath : a Christmas and New Year's Present*, Londres, Smith, Elder & Co, 1839

*Galerie des artistes anglais de l'école moderne*, Paris, Desenne, 1835

*Gallerie lebender britischer Künstler. Mit erklärendem Text in deutscher Sprache. - Dreissig Stahlstiche nach Original-Zeichnungen von Turner, Roberts, Harding, Clennel, Dewint, Austin, Stanfield, Bonnington, Prout, Cattermole, Fielding, Cox, etc*, Berlin, A. Asher, 1834

*The Gallery of Modern British Artists ; consisting of a series of engravings from works of the most eminent artists of the day, etc*, 2 volumes, Londres, Simpkin & Marshall, 1834

*Peter von Cornelius : Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Königlichen Pinakothek zu München. Gestochen von H. Merz. Mit erklärendem Text von Dr. Ernst Förster*, Leipzig, Alphons Dürr, 1875

*Rheinisches Taschenbuch*, Francfort, Druck und Verlag von Johann David Sauerländer, 1810-1858

*Sports and Races, englische Wettrennen und Jagdstücke*, Berlin, Asher, 1834

*Taschenbuch für Damen*, Stuttgart, Tübingen, Cotta, 1799-1831

*Views in India, China & on the shores of the Red Sea. Drawn by Prout, Stanfield, Cattermole etc, from original Sketches by R. Elliott, with descriptions by E. Roberts*, 2 volumes, Londres, H. Fisher, R. Fisher & P. Jackson, 1845

*Views in the Tyrol, from Drawings by T. Allom, after original Sketches by Johanna V. Isser*, Londres, C. Tilt, 1835

*Views in the Tyrol, Switzerland & Italy. Ansichten in Tirol, der Schweiz und Italien nach Original-Zeichnungen von Stanfield, Prout & Harding. In Stahlstichen von Heath, Allen, Goodall, Willmore, Brandrad, Fisher etc, etc, etc und erklärendem Text in deutscher Sprache*, Londres et Berlin, A. Asher, 1840

CONSTABLE, John, LUCAS, David : *Various Subjects of Landscape, Characteristic of English Scenery (English Landscape)*, Londres, 1830-1845

CORNELIUS, Peter : *Beschreibung der Fresko-Malereien in den Loggien der alten Pinakothek*, Munich, Rösl, 1840

DANIELL, Thomas, DANIELL, William : *Oriental Scenery*, Londres, 1795-1808

FINDEN, William, FINDEN, Edward : *Finden's Illustrations of the Life and Works of Lord Byron*, 3 volumes, Londres, John Murray, 1833-1834

FINDEN, William, FINDEN, Edward : *Finden's Tableaux. A Series of Thirteen Scenes of National Character, Beauty, and Costume. From Paintings by Various Artists after Sketches by W. Perring, edited by Mrs. S. C. Hall*, Londres, Charles Tilt, 1838

FINDEN, William, FINDEN, Edward : *The Royal Gallery Of British Art*, Londres, J. Hogarth, 1838-1839

GIGAULT DE LA SALLE, Achille-Etienne : *Voyage pittoresque en Sicile*, édité par J. F. d'Ostervald, Paris, impr. de P. Didot l'aîné, 1822

HAMERTON, Philip Gilbert : *Examples of Modern Etching*, Londres, Seeley, Jackson & Halliday, 1875

LOCKER, Edward Hawke : *Views in Spain*, Londres, John Murray, 1824

LICHTENBERG, Georg Christoph : *Ausfuehrliche Erklaerung Der Hogarthischen Kupferstiche. Mit Verkleinerten Aber Vollstaendigen Copien Derselben Von E. Riepenhausen*, Vol. 7, Göttingen, Dieterische Buchhandlung, 1800

MARVY, Louis, THACKERAY, William Makepeace : *Sketches after English Landscape Painters*, Londres, David Bogue, 1850

PARKER LAWSON, John : *Scotland delineated : a series of views of the principal cities and towns, particularly of Edinburgh and its environs : of the cathedrals, abbeys, and other monastic remains : the castles and baronial mansions : the mountains and rivers, sea-coast : and other grand picturesque scenery : from drawings made expressly by Sir William Allan, F.R.S.A., Clarkson Stanfield, R.A., George Cattermole, W.L. Leitch, Thomas Creswick, A.R.A., David Roberts, R.A., J.D. Harding, Joseph Nash, Horatio Macculloch, R.S.A., J.M.W. Turner, R.A., D.O. Hill, R.A., W. Simpson, &c. &c. : accompanied by copious letterpress, comprising histories of the city and Castle of Edinburgh, and Palace of Holyrood : with historical and antiquarian notices, interspersed with curious and original anecdotes of the principal scenes and events illustrated throughout the work*, Londres, Day & Son, 1858

TOMBLESON, William : *Tombleson's Views of the Rhine ; Vues du Rhin ; Rhein Ansichten*, edited by William Grey Fearnside, 2 volumes, Londres, Tombleson, 1832

## Ouvrages de fiction et poésie

BALZAC (DE), Honoré : *Le Bal de Sceaux*, dans *Scènes de la vie privée*, première série, Paris, Charpentier, 1849 (première édition en 1830)

BALZAC (DE), Honoré : *Le Lys dans la vallée*, Paris, Charpentier, 1839 (première édition en 1836)

BALZAC (DE), Honoré : *Une fille d'Eve*, Paris, Calmann-Lévy, 1870 (première édition en 1839)

BALZAC (DE), Honoré : *Béatrix*, Editions du Centenaire, Paris, Calmann-Lévy, 1875 (première édition en 1839)

BALZAC (DE), Honoré : *Un début dans la vie*, Paris, Michel Lévy frères, 1870 (première édition en 1842)

BIOW, Hermann : *Eine Künstlerheirath*, dans *Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten, verbunden mit Novellen, Humoresken, Sagen und einem zeitgemässen*

*Feuilleton, nebst beigefügten Portraits, Stein- und Holzstichen, Karten, Musikalien und Mode-Bildern*, volume 33, Prague, Carl Wilhelm Medau & Comp, 1853

BRACHVOGEL (VON), Albert Emil : *Ein neuer Falstaff*, Leipzig, H. Costenoble, 1863

BYRON (LORD) : *Childe Harold's Pilgrimage*, Londres, John Murray, 1812

BYRON (LORD) : *Don Juan*, Londres, New York, Penguin Books, 2004 (première édition en 1819)

BYRON (LORD) : *The Complete Works*, Paris, Baudry's European Library, 1837

DUMAS, Alexandre : *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Editions Baudry, 1844

EYSE (VON) Paul : *Das Freifräulein*, dans *Novellen*, Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz, 1893 (première édition en 1889)

FLAUBERT, Gustave : *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy frères, 1857

FONTANE, Theodor : *Effi Briest*, Berlin, F. Fontane & Co, 1894

FREDERICH, Bertha [RAIMUND, Golo] : *Zwei Bräute*, Hannovre, Karl Rümpler, 1857

HEIBERG, Hermann : *Ein Weib*, Leipzig, Wilhelm Friedrich, 1887

HORACE : *Art poétique*, dans *Œuvres d'Horace. Traduction nouvelle de Leconte de Lisle*, Tome 1, Paris, Alphonse Lemerre, 1887

GOETHE (VON), Johann Wolfgang : *Faust. Eine Tragödie*, Stuttgart, Cotta, 1845, (première édition en 1808)

GOETHE (VON), Johann Wolfgang : *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Berlin, Johann Friedrich Unger, 1795-1796

GOLDSMITH, Oliver : *The Vicar of Wakefield*, Londres, R. Collins, 1766

LILIENCRON (VON), Detlev : *Eine Sommerschlacht*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1887

LOHDE, Clarissa : *Verloren*, Unterhaltungsbeilage zur Süddeutschen Presse, Munich, Wolf & Sohn, 1875

LORM, Hieronymus : *Vereint und getrennt*, dans *Am Kamin. Erzählungen*, volume 2, Berlin, Allgemeine Deutsche Verlags-Anstalt, 1857

MOSEN, Julius : *Der Kongress von Verona*, 2 volumes, Berlin, Duncker & Humblot, 1842

MYLIUS, Otfried : *Die Weisse Frau : eine Hof- und Familiengeschichte aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert*, 3 volumes, Stuttgart, Verlag von Paul Moser, 1873

OSTEN (VON) Anton : *Der irdische Engel*, dans *Regensburger Conversationsblatt*, 1842, Nr. 50-56

PICHLER, Caroline : *Der Postzug*, dans *Schriften*, volume 13, Stuttgart, A. F. Macklot, 1828

PLANCK (VON), Gottlieb Jakob : *Das erste Amtsjahr des Pfarrers von S. in Auszügen aus seinem Tagebuch. Eine Pastoraltheologie in der Form einer Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1823

PROUST, Marcel : *À la recherche du temps perdu*, tome 2 : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1919

REICHENBACH (VON), Moritz : *Eine Universal-Erbin, Schleswig-Holsteinische Novelle*, dans *Erzähler zum Fürther Tagblatt*, 1865, Nr. 25, p. 97

REYBAUD, Fanny [Charles] : *Mademoiselle de Malepeire*, Paris, Hachette, 1856

ROGERS, Samuel : *The Poetical Works of Samuel Rogers*, Londres, Edward Moxon, 1856

SCHMID (VON), Christoph : *Die Nachtigall*, dans *Gesammelte Schriften des Verfassers der Ostereier*, volume 8, Augsburg, Wolffschen, 1841-1844

SCHOLZ, Bernhard : *Eine moderne Million. Schauspiel in fünf Aufzügen*, Wiesbaden, Adolf Stein, 1870

SCHRADER, August : *Die Braut von Louisiana*, Vienne, J. Reidl, 1865

SCOTT, Walter : *Anne of Geierstein or the Maiden of the Mist*, Londres, Marcus Ward & Co, 1878 (première édition en 1829)

SCOTT, Walter : *Rob Roy*, Paris, Baudry's Foreign Library, 1831 (première édition en 1817)

STERNE, Laurence : *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 9 volumes, Londres, 1759-1767

VACQUERIE, Auguste : *Mes premières années de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1872

WANNENMACHER, Franz Xaver : *Franz Walters Irrfahrten in London*, Ratisbonne, Georg Josef Manz, 1873

WICHERT, Ernst : *Hinter den Coulissen*, publié dans *Die Deutsche Roman-Zeitung*, 1871, volume 4, p. 337-384 et 417-464

## Correspondances, ouvrages biographiques et autobiographiques

Alice, Grossherzogin von Hessen und bei Rhein, Prinzessin von Grossbritannien und Irland. *Mittheilungen aus ihrem Leben und aus ihren Briefen*, Darmstadt, Verlag von Arnold Bergsträsser, 1884

BODE (VON), Wilhelm : *Mein Leben*, Berlin, H. Reckendorff, 1930

BURTY, Philippe (éd.) : *Lettres de Eugène Delacroix*, Paris, A. Quantin, 1878

CARTER HALL, Samuel : *Retrospect of a long life, from 1815 to 1883*, New York, D. Appleton and Company, 1883

CRANE, Walter : *An Artist's Reminiscences*, Londres, Macmillan, 1907

CUNDALL, H. M. (éd.), William Callow, R. W. S., F. R. G. S. *An autobiography*, Londres, Adam and Charles Black, 1908

ECKERMANN (VON), Johann Peter : *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 2, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1885 (6<sup>e</sup> édition)

FÖRSTER, Brix (éd.) : *Das Leben Emma Förster's, der Tochter Jean Pauls, in ihren Briefen*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1889

FULFORD, Roger (éd.), *Beloved Mama. Private Correspondence of Queen Victoria and the German Crown Princess 1878-1885*, Londres, Evans Brothers Limited, 1981

GOETHE (VON), Johann Wolfgang : *Campagne in Frankreich, 1792*, Berlin, Hofenberg

LESLIE, Charles Robert (éd.) : *Memoirs of the life of John Constable, esq., R.A., composed chiefly of his letters*, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1845

LESLIE, Charles Robert (éd.) : *Life and Letters of John Constable, R. A.*, Londres, Chapman & Hall, 1896

LESLIE, George Dunlop : *Our River*, Londres, Bradbury, Agnew & Co, 1881

LESLIE, George Dunlop : *Letters to Marco*, New York, Londres, Macmillan & Co, 1893

LESLIE, George Dunlop : *Riverside Letters*, New York, Londres, Macmillan & Co, 1896

LEWALD, Fanny : *Meine Lebensgeschichte*, 3 volumes, Berlin, Otto Janke, 1861-1862

LUCRECE : *De la Nature*, traduction de Henri Clouard, Paris, Flammarion, 1964

MACDONALD, Margaret F., MONTFORT (DE), Patricia, THORP, Nigel (éd.) : *The Correspondence of James McNeill Whistler*, Online Edition, University of Glasgow, 2003-2010

MARCELIN, Emile : *Souvenirs de la vie parisienne*, Paris, Victor Havard, 1888 (troisième édition)

MONKHOUSE, William Cosmo : *Turner*, New York, Scribner and Welford, Londres, Sampson Low, Marson, Searle & Rivington, 1879

NICHOLS, John : *Biographical Anecdotes of William Hogarth. With a Catalogue of His Works Chronologically Arranged ; and Occasional Remarks*, Londres, John Nichols, 1785

PECHT, Friedrich : *Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen*, Vol. I, Munich, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894

LATHAM, Robert, MATTHEWS, William (éd.) : *The Diary of Samuel Pepys. A new and complete transcription*, 11 volumes, Londres, The Folio Society, 2003

POPE, Willard Bissel (éd.) : *The diary of Benjamin Robert Haydon. Vol. 5, 1840-1846*, Cambridge, Harvard University Press, 1963

POPE, Willard Bissel (éd.) : *Invisible Friends. The Correspondence of Elizabeth Barrett Barrett and Benjamin Robert Haydon, 1842-1845*, Cambridge, Harvard University Press, 1972

RAMM, Agatha (éd.) : *Beloved and Darling Child. Last Letters between Queen Victoria and her Eldest Daughter, 1886-1901*, New York, Alan Sutton, 1990

RAY, Gordon N. (éd.) : *The letters and private papers of William Makepeace Thackeray*, volume 2, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1946

REDGRAVE, Frances Margaret : *Richard Redgrave. A Memoir, Compiled from His Diaries*, Londres, Cassell & Company, 1891

STEPHEN SMITH, Mary : *Art and anecdote : recollections of William Frederick Yeames, R.A., his life and his friends*, Londres, Hutchinson, 1927,

STOREY, George Adolphus : *Skteches from Memory*, Londres, Chatto & Windus, 1899

TAYLOR, Tom (éd.) : *Life of Benjamin Robert Haydon, Historical Painter, from His Autobiography and Journals*, 3 volumes, Londres, Longman, Brown, Green & Longmans, 1853,

TAYLOR, Theodore : *Thackeray. The Humourist and the Man of Letters ; the Story of His Life*, Londres, John Camden Hotten, 1864

THORNBURY, William : *The Life of J. M. W. Turner*, Londres, Hurst and Blackett, 1862

ZOBELTITZ (VON), Fedor : *Czentowo*, dans *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens*, volume 11, 1895, p. 98-156



## Récits de voyage

ADRIAN, Johann Valentin : *Bilder aus England*, Francfort, Sauerländer, 1828

ALTHAUS, Friedrich : *Englische Charakterbilder*, Berlin, Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1869

CARUS, Carl Gustav : *England und Schottland im Jahre 1844*, Berlin, Verlag von Alexander Duncker, 1845

EHLERS, Otto Ehrenfried : *An indischen Fürstenthöfen*, Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1895

ESQUIROS, Alphonse : *L'Angleterre et la vie anglaise*, dans *La Revue des deux Mondes*, 1857-1872

FÖRSTER, Ernst : *Kleine Wanderungen in England und Schottland im Sommer 1851*, dans *Vermischte Schriften*, volume 1, Munich, E. A. Fleischmann, 1862, p. 253-346

FONTANE, Theodor : *Ein Sommer in England*, Dessau, Gebrüder Katz, 1854

FONTANE, Theodor : *Aus England, Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1860

FONTANE, Theodor : *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, volume 3, Berlin, Wilhelm Herz, 1873

GAUTIER, Théophile : *Italia*, Paris, Hachette, 1855

GAUTIER, Théophile : *Caprices et Zigzags*, Paris, Victor Lecou, 1852.

GRUBE, August Wilhelm : *Bilder und Scenen aus Europa*, Stuttgart, Steinkopf, 1852

HAHN-HAHN (VON), Ida : *Meine Reise nach England*, édité par B. Goldmann, Mayence, v. Hase & Koehler, 1981

HAMMER-PURGSTALL (VON), Joseph Freiherr : *Constantinopolis und der Bosphoros, örtlich und geschichtlich beschrieben*, Pesth, Hartleben's Verlag, 1822

HAMMER-PURGSTALL (VON), Joseph Freiherr : *Erinnerungen aus meinem Leben, 1774-1852*, Berlin, Hofenberg, 2014 (première édition en 1841-1852)

HELFFERICH, Adolph : *Engländer und Franzosen. Eine Parallele*, Berlin, Wilhelm Bersch, 1852

HEVESI, Ludwig : *Ein englischer September. Heitere Fahrten jenseits des Kanals*, Stuttgart, Adolf Bonz & Comp, 1891

JAMES, Henry : *English Hours*, Boston, Houghton, Mifflin & Co, 1905

JAMESON, Anna : *Sketches of Germany, Art, Literature, Character*, Francfort, Charles Jugel, 1837

KOCH, Joseph Anton : *Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben*, Carlsruhe, Welten, 1834

KOHL, Ida : *Paris und die Franzosen. Skizzen*, 3 volumes, Dresde, Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung, 1845

KOHL, Johann Georg : *Reisen in Schottland*, 2 volumes, Dresde, Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung, 1844

KOHL, Johann Georg : *Land und Leute der britischen Inseln. Beiträge zur Charakteristik Englands und der Engländer*, 3 volumes, Dresde, Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung, 1844

KOHL, Ida et Johann Georg : *Englische Skizzen*, 3 volumes, Dresde, Leipzig, Arnoldsche Buchhandlung, 1845

LAUBE, Heinrich : *Neue Reisenovellen*, 2 volumes, Mannheim, Heinrich Hoff, 1837

LEWALD, Fanny : *England und Schottland, Reisetagebuch*, 2 volumes, Braunschweig, Vieweg, 1851-1852

MERCK (VON), Ernst : *Reise-Erinnerungen aus London und Paris*, Hambourg, Langhoff'sche Buchdruckerei, 1852 (première édition en 1851)

PASSAVANT, Johann David : *Kunstreise durch England und Belgien: nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt a. M.*, Francfort, Siegmund Schmerber, 1833

RACZYNSKI, Athanasius : *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, 3 volumes, Paris, Jules Renouard, 1836

STEUB, Ludwig : *Drei Sommer in Tirol*, Munich, Verlag der literarisch-artistischen Anstalt, 1846

TAINE, Hippolyte : *Notes sur l'Angleterre*, Paris, Hachette, 1874 (première édition en 1871)

WAAGEN, Gustav Friedrich: *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, 3 volumes, Berlin, Nikolai, 1837-1838

WAAGEN, Gustav Friedrich : *Treasures of art in Great Britain : being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc*, 3 volumes et 1 supplément, Londres, Murray, 1854-1857

WINTERFELD (VON), Adolf : *Humoristischer und practischer Reise-Begleiter nach England, Schottland und Irland*, Berlin, B. Behr's Buchhandlung, 1865

WEBER, Karl Julius : *Deutschland, oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutscher*, Stuttgart, Hallberger'sche Verlagshandlung, 1855

WIESE, Ludwig : *Deutsche Briefe über englische Erziehung*, Berlin, Wiegandt & Griebel, 1852-1877

ZWEIG, Stefan : *Die Gärten im Kriege*, paru dans *Zeit und Welt : gesammelte Aufsätze und Vorträge 1904-1940*, Berlin, Fischer, 1943

## Débats

*Hansard's Parliamentary Debates*, Londres, H. M. S. O, 1866

SKIFE, Thomas : *Exposé of the Royal Academy of Arts*, Londres, Piper, Stephenson and Spence, 1854

## Manuels et ouvrages théoriques

ENDE (VON), Otto Leopold Freiherr : *Praktische Winke für Anfänger in der Aquarell-Landschaften*, Dresde et Leipzig, Arnold, 1840

FALKE (VON) Jacob : *Die Kunst im Hause : geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, Vienne, Carl Gerold's Sohn, 1871

GILPIN, William : *An essay on prints : containing remarks upon the principles of picturesque beauty ; the different kinds of prints ; and the characters of the most noted masters*, Londres, Robson, 1768

GILPIN, William : *Three essays : on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, On landscape painting*, Londres, Robson, 1792

JÄNNICKE, Friedrich : *Handbuch der Aquarellmalerei*, Stuttgart, Paul Ness, 1877

RAVENS-CROFT, B. C. : *Chrysanthemum Culture For Amateurs : Containing Full Directions For the Successful Cultivation of the Chrysanthemum For Exhibition and the Market*, Upcott, Gill, 1894

## Lexiques et dictionnaires

*Conversations-Lexikon der Gegenwart*, 4 volumes, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1838-1841

*Damen-Conversationslexikon*, 10 volumes, Adorf, Verlags-Bureau, 1834-1838

*Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 88, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017

*Men of the Time. A Biographical Dictiorany of Eminent Living Characters of both Sexes*, 1865, Londres, George Routledge & Sons, 1865

BAILLY-HERZOG, Janine : *Dictionnaire de l'estampe en France (1830-1950)*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1985

BENEZIT, Emmanuel : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 3 volumes, Paris, Gründ, 1924

BERALDI, Henri : *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle ; guide de l'amateur d'estampes modernes*, 12 volumes, Paris, Librairie L. Conquet, 1887-1892

BOASE, Frederic : *Modern English Biography : Containing Many Thousand Concise Memiors of Persons who Have Died Since the Year 1850, with an Index of the Most Interesting Matter*, 6 volumes, Truro, Netherton and Worth, 1892-1921

FABER, Friedrich : *Conversationslexikon für bildende Kunst*, 7 volumes, Leipzig, Emil Gaul, 1850-1857

HELLER, Joseph : *Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, oder : Lexicon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc*, Leipzig, Weigel, 1850

HOEFER, Johann Christian Ferdinand (éd.) : *Nouvelle biographie générale*, Paris, Firmin Frères, 1858

LAROUSSE, Pierre : *Le Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 15 volumes, Paris, Librairie classique Larousse et Boyer, 1866-1888

LENZ Wilhelm (éd.) : *Deutschbaltisches Biographisches Lexikon, 1710-1960*, Cologne, Vienne, Böhlau, 1970

MÜLLER, Friedrich, KLUNZINGER, Karl, SEUBERT, Adolf : *Die Künstler aller Zeiten und Völker, oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart*, 3 volumes, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1857-1864

NAGLER, Georg Kaspar : *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, 25 volumes, Leipzig, 1835-1852

## **Catalogues d'expositions (classés par ville et par ordre chronologique)**

### **Berlin**

*Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche in den Sälen der Königlichen Akademie-Gebäudes ausgestellt sind*, Berlin, 1834-1884

*Ausstellung von Maler-Radierungen französischer und englischer Künstler der Neuzeit, gemeinschaftlich veranstaltet von der Direktion der Königl. National-Galerie und der Direktion des Königl. Kupferstich-Kabinets, April-Juni 1881, Berlin, Ernst Siegfried Mittler & Sohn, 1881*

*Jubilaumsausstellung der Kgl. Akademie der Künste im Landesausstellungsgebäude zu Berlin, von Mai bis Oktober 1886. Illustrierter Katalog, Berlin, Berliner Verlags-Comptoir, 1886 (deux éditions)*

*Nachtrag zum officiellen und illustrierten Katalog der Jubiläums-Ausstellung, Berlin, Berliner Verlags-Comptoir, 1886*

*Die internationale Kunstausstellung zu Berlin 1891, Munich, Franz Hanfstaengl, 1891*

## **Cologne**

*Verzeichnisse der auf dem Saale Gürzenich ausgestellten Kunstwerke, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1839-1855*

## **Dresde**

*Verzeichnis der in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste öffentlich ausgestellten Kunstwerke, Dresde, Liepsch & Reichardt, 1816-1858*

*Katalog der von der Kön. Akademie der bildenden Künste alljährlich veranstalteten Kunst-Ausstellung in Dresden, Dresde, Liepsch & Reichardt, 1860-1885*

*II. internationale Ausstellung von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radirungen zu Dresden vom 10. August bis 25. September 1890 in den Räumen der Königl. techn. Hochschule am Bismarckplatz, Dresde, Dresdner Kunstgenossenschaft, 1890*

*III. Internationale Ausstellung von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radirungen zu Dresden vom 10. August bis 25. September in den Räumen der Königl. techn. Hochschule am Bismarckplatz, Dresde, Dresdner Kunstgenossenschaft, 1892*

## **Leipzig**

*Verzeichnis der zweiten Ausstellung des Leipziger Kunstvereins in der deutschen Buchhändlerbörse, Leipzig, 1839*

## **Munich**

*Verzeichnis der Werke lebender Künstler, welche in dem neuen k. Kunst und Industrie-Ausstellungsgebäude vom 5. August an öffentlich ausgestellt werden, XI. Kunstausstellung der Königlich Bayerischen Akademie der Bildenden Künste, Munich, 1845*

*Katalog der internationalen Kunstausstellung zu München 1863*, Munich, Georg Franz, 1863

*Katalog zur I. Internationalen Kunstausstellung im Königlichen Glaspalaste zu München : Eröffnung am 20. Juli, Schluss am 31. Oktober 1869*, Munich, Verlag des Ausstellungskomitees, 1869

*Katalog der internationalen Kunstausstellung zu München 1879*, Munich, 1879

*Illustrierter Katalog der internationalen Kunstausstellung im Koenigl.Glaspalaste in Muenchen, 1883*, Munich, Bruckmann, 1883

*Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im königl. Glaspalaste 1890*, Munich, Franz Hanfstaengl, 1890

*Catalog of the Munich Fine Art Exhibition, arranged by D. Heinemann, Munich, at the Grafton Galleries, London, Grafton Street Bond Street, Londres, D. Heinemann's Gallery, Grafton Galleries, 1906*

*Gemälde englischer Meister des XVIII. Jahrhunderts, November 1906*, Galerie Heinemann, Munich, 1906

## **Expositions étrangères**

*Catalogue of the Works of British Artists in the Gallery of the British Institution, Pall-Mall, for Exhibition and Sale*, Londres, W. Bulmer, 1848

*The Exhibition of the Royal Academy*, Londres, W. Clowes, 1831

*Official Catalogue of the Fine Art Department : International Exhibition 1862*, Londres, Truscott, Son & Simmons, 1862

*Illustrierter Katalog der ersten internationalen Special-Ausstellung der graphischen Künste in Wien, Vienne, Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Künste, 1883*

*Liste des récompenses : Exposition universelle de 1900, à Paris, République française, Paris, Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1901*

## **Catalogues de collections**

*Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, 18. Jahrg, Nr. 2, 1897, L*

*Ausstellung der neuen Erwerbungen, Berlin, Königliche Museen zu Berlin, National-Galerie, 1896*

*A Catalogue of the Pictures art Grosvenor House in London ; with Etchings from the Whole Collection Executed but Permission of the Noble Proprietor and Accompanied by Historical Notices of the Principal Works*, Londres, 1820

*Verzeichnis der Gemäldegalerie im Königlichen Museum der bildenden Künste zu Stuttgart, Stuttgart, 1927*

*Verzeichnis der Gemälde der G. C. Schwabe-Stiftung, Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg, Grefe & Tiedemann, 1886*

*Verzeichnis der Gemälde englischer Meister des 18. Jahrhunderts : Sammlung Ch. Sedelmeyer in Paris, Munich, Galerie Heinemann, 1905*

*Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Taschenbuch, 1976*

BODE (VON), Wilhelm : *Die Kunstsammlungen ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich in Schloss Friedrichshof, Berlin, Reichsdruckerei, 1896*

FRENZEL, Gottlieb Abraham : *Die Kupferstich-Sammlung Friedrich August II. König von Sachsen, beschrieben und mit einem historischen Überblick der Kupferstecherkunst begleitet, Leipzig, Rudolf Weigel, 1854*

MOLTHAN, Julius : *Verzeichnis der Bildhauerwerke und Gemälde welche sich in den Königlich Hannoverschen Gemälden und Schlössern befinden, Hanovre, 1844*

OVERBECK, Johannes : *Die Archäologische Sammlung der Universität Leipzig, Leipzig, Verlag der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung, 1859*

WAAGEN, Gustav Friedrich : *Raisonnirender Catalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Barthold Suermondt zu Aachen, Aix-la-Chapelle, C. H. Müller, 1859*

## **Catalogues de ventes et de librairies**

*Catalogue de la collection de tableaux et dessins anciens et modernes de M. B. Suermondt exposée dans un but philanthropique au Musée Royal de peinture à Bruxelles, Bruxelles, Combe & Van De Weghe, 1874*

*Catalog der von dem verstorbenen k. h. Gendarmerie-Oberlieutenant Herrn Joseph Dietz hinterlassenen besonders ausgewählten Kupferstich-, Aquarell- und Oelgemälde-sammlung etc, welche Montag, den 18. Obctober 1852 (...) in München öffentlich versteigert wird, Munich, Druck von J. G. Weiss, 1852*

*Catalogue de tableaux de premier ordre anciens & modernes composant la galerie de M. le marquis de La Rochebousseau...dont la vente aura lieu ... les 5, 6, 7 et 8 mai 1873, Paris, Typ. Fillet fils ainé, 1873*

*Catalogue de 34 tableaux modernes, provenant en partie, ainsi que un paysage par Meindert Hobbema, de la précieuse collection de feu M. Y.-D.-C. Suermondt, ancien directeur de la monnaie d'Utrecht, dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, salle no.8, le lundi 26 février 1877,*

*par le ministère de Me. Charles Pillet, commissaire-priseur, ... assisté de M. E. Féral, peintre-expert, Typ. Pillet et Dumoulin, Paris, 1877*

*Gesamt-Verlags-Katalog des deutschen Buchhandels. Ein Bild deutscher Geistesarbeit und Cultur, Münster, Adolph Russel's Verlag, 1881*

*Verzeichnis einer Sammlung von gestochenen und radirten Blättern aller Schulen aus der frühern Zeit der Kunst bis auf die gegenwärtige, wobei sich eine villeicht einzige Folge der Arbeiten des Raph. Morghen befindet, ingleichen Handzeichnungen, welche Freitags den 27. April 1821 im rothen Collegio früh von 9 – 11 Uhr, Nachmittags von 2 – 4 Uhr versteigert werden soll, Leipzig, 1821*

BANGEL, Rudolf (éd.) : *Verzeichnis über Gemälde meist moderner erster Meister: Sammlung Adolph Roeder - Wiesbaden nebst Beiträgen aus hiesigem und auswärtigem Privatbesitz ; Versteigerung in Frankfurt a. M. ... Dienstag, den 7. Februar 1905 (Katalog Nr. 631), Francfort, 1905*

BOERNER, C. G. (éd.) : *Catalog einer Privatsammlung meist französischer Kupferstiche des XVII. und XVIII. Jahrhunderts (...) Versteigerung zu Leipzig am 19. April 1875 durch die Kunsthandlung von C. G. Boerner, Leipzig, 1875*

BOERNER, C. G. (éd.) : *Kupferstiche, Radierungen, Kunstbücher eines Thüringer Kunstfreundes... Leipzig, 1899*

FLEISCHMANN, E. A. (éd.) : *Katalog des Gemäldesammlung (II. Teil) des Herrn J. S. Forbes, Chelsea, London : Versteigerung Mittwoch, den 21. März 1906 zu München, Munich, 1906*

HEBERLE, J. M. (éd.) : *Katalog hervorragender Kunstgegenstände und Antiquitäten aus den Nachlässen der Herren : Rentner J.B. Plasman zu Köln, Assessor a.D. Egon Risse zu Paderborn, Louis Jacob zu Köln, F.W. Schmidt zu Köln etc.: Töpfereien, Fayencen und Porcellane, abgeschlossene Sammlung von Gläsern, Arbeiten in Email und Elfenbein, Arbeiten in Silber, Bronze, Kupfer, Eisen und Zinn, Arbeiten in Stein, Schildpatt, Wachs etc., Miniaturen, Textil-Arbeiten, Möbel und Einrichtungs-Gegenstände : Versteigerung zu Köln, den 14. bis 17. December 1896, Cologne, 1896.*

HELBING, Hugo (éd.) : *Katalog der bedeutenden Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Radirungen etc... sowie Handzeichnungen und Aquarellen alter und moderner Meister aus dem Nachlasse des verstorbenen Herrn Oekonomierath G. Hamming in Regensburg, Munich, Knorr & Hirth, 1895*

HELBING, Hugo (éd.) : *Katalog von Original-Radierungen, Lithographien und Holzschnitten moderner Meister, einigen Handzeichnungen neuerer Meister und japanischen Original-Farben-Holzschnitten: Auktion in München in der Galerie Helbing, Dienstag, den 27. Oktober 1908, Munich, 1908*

HELBING, Hugo (éd.) : *Ölgemälde meist französischer Meister des 19. Jahrhunderts aus französischem Privatbesitze : Auktion in München in der Galerie Helbing: Dienstag, den 18. Mai 1909, Munich, 1909*



HIERSEMAN, Karl W. (éd.) : *Katalog (Nr. 7) : Kunstgeschichte, Architektur, Kunstgewerbe: Kunstdenkmäler, Prachtwerke, altclassische Kunstarchäologie*, Leipzig, Karl W. Hierseman, Buchhandlung und Antiquariat, 1885

LEMPERTZ, Math. HEBERLE, J. M. (éd.) : *Katalog der ausgewählten und reichhaltigen Gemälde-Sammlung Edward Habich zu Cassel. Gemälde ersten Ranges von hervorragenden Meistern der holländischen, flämischen, deutschen, italienischen und englischen Schulen des 15.-18. Jahrh. Versteigerung zu Cassel durch Lempertz und Heberle*, Cologne, Dumont-Schauberg, 1892.

LEMPERTZ, Math. (éd.) : *Katalog der nachgelassenen Kunst-Sammlung der Frau Wwe. Paul Kemp in Bonn und aus anderem Besitz : Zimmertäfelungen, Möbelgarnituren, einzelne Möbel ... ; Versteigerung zu Bonn : 10. November bis 13. November 1908 (Katalog Nr. 105)*, Bonn, Carl Georgi, 1908

LEPKE, Rudolf (éd.) : *Katalog ältere und neuere Kupferstiche und Radirungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke, Lithographien : Aquarelle und Zeichnungen, Kupferplatten, Militär- und andere Costüme, Kupfer- und Holzschnittwerke, preussisch-historische Blätter, alte Ansichten von Berlin, Potsdam etc. : Öffentliche Versteigerung: Dienstag, den 2. April 1901, und folgende Tage (Katalog Nr. 1263)*, Berlin, 1901.

LEPKE, Rudolf (éd.) : *Aeltere und neuere Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke, Lithographien, Handzeichnungen: feine Linienstiche und Originalradirungen meist in seltenen Abdrücken vor der Schrift etc. ; dabei zahlreiche Blätter aus dem Nachlasse des Kupferstechers L. Gruner ; numismatischer und archäologischer Bücher-Nachlass des verstorbenen Directors des Königl. Münzcabinets Prof. Dr. Alfr. von Sallet ; oeffentliche Versteigerung: Dienstag, den 4. Februar 1902 u. f. T.*, Berlin, 1902

LEPKE, Rudolf (éd.) : *Gemälde, Ölstudien, Aquarelle, Zeichnungen, Kupferstiche: Versteigerung: 25. und 26. März 1902 (Katalog Nr. 1298)*, Berlin, 1902

LEPKE, Rudolf (éd.) : *Gemälde alter Meister in Oel und Tempera: Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, Miniaturen etc. ; dabei hervorragende Gemälde aus der Galerie der Fürstin Orsini-Pallavicini, Florenz ... ; Oeffentliche Versteigerung : 29., und 30. April 1902 (Katalog Nr. 1302)*, Berlin, 1902

PERL, Max (éd.) : *Sammlung von Originalradierungen, Lithographien, Holzschnitten etc., teils farbig und frühe Künstlerabdrücke der bedeutendsten deutschen und ausländischen Künstler : aus dem Nachlasse eines bekannten norddeutschen Sammlers : Versteigerung : Montag 11., Dienstag 12., Mittwoch 13., Donnerstag 14. Mai 1908*, Berlin, 1908

SAGERT, Joachim : *Kunst-Lager-Katalog von Joachim Sagert, Kunstantiquariat (Nr. 4): Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke und Lithographien, Handzeichnungen und Aquarelle*, Berlin, 1898

WEIGEL, Rudolph (éd.) : *Rudolph Weigels Kunstlager-Katalog*, 35 volumes, Leipzig, 1833-1866

## Revues et périodiques

*Allgemeine Zeitung*, Munich, Stuttgart, Cotta, 1798-1925

*The Art Collector : A Journal Devoted to the Arts and the Crafts*, New York, Alfred Trumble, 1889-1899

*The Art Journal*, Londres, Virtue & co, 1839-1911

*L'Artiste*, Paris, 1831-1904

*The Artist and Journal of Home Culture*, Londres, Archibald Constable & Co, 1880-1902

*The Athenaeum*, Londres, J. Lection, 1830-1921

*Neue Augsburger Zeitung*, Augsburg, Literar. Inst. Haas & Grabherr, 1857-1951

*Berliner Kunstblatt*, Herausgegeben unter Mitwirkung der Königlichen Akademie der Künste und des Wissenschaftlichen Kunstvereins, Berlin, Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikbuchhandlung, 1828-1829

*Berliner Revue : social-politische Wochenschrift*, Berlin, Ferdinand Schneider, 1855-1871

*Blätter für literarische Unterhaltung*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1826-1888

*Börsenblatt für den deutschen Buchhandel : Fachzeitschrift für Verlagswesen und Buchhandel*, Leipzig, Börsenverein der deutschen Buchhandlung, 1834-1991

*The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Londres, The Burlington Magazine, 1903-.

*Bulletin des musées*, Paris, Léopold Cerf, 1890-1893

*Central-Blatt der deutschen Kunstvereine*, Berlin, Gropius, 1839-1842

*Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen zu Düsseldorf*, Düsseldorf, Stahl, 1845-1866

*Daheim. Ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen*, Leipzig, Verlag der Daheim-Expedition, Velhagen & Klasing, 1864/1865-1944

*Deutsche Kunst und Dekoration : illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten*, Stuttgart, Darmstadt, Koch, 1897-1932

*Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1850-1858

*Deutsche Kunst-Zeitung : Monatsschrift für die bildende Kunst und das künstlerische Leben der Gegenwart*, Leipzig, Expedition der Kunst-Zeitung, 1851

*Deutsches Literaturblatt*, Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1878-1889

*Deutsche Monatshefte. Zeitschrift für die gesammten Culturinteressen des deutschen Vaterlandes*, Berlin, Carl Heymann's Verlag, 1873-1876

*Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1851-1867

*Deutsche Roman-Zeitung*, Berlin, Janke, 1854-1899

*Deutsche Wochenschrift*, Hanovre, Rümpler, 1854

*Die Dioskuren*, Berlin, Nicolai, 1856-1875

*Erinnerungen an merkwürdige Gegenstände und Begebenheiten*, Prague, Vienne, Druck und Verlag von C.W. Medau und Comp, 1822-1864

*Der Erzähler. Ein Unterhaltungsblatt für Jedermann*, Augsburg, Beck, 1836-1867

*Europa. Chronik der gebildeten Welt*, Stuttgart, Literatur-Comptoir, 1835-1840 ; Karlsruhe, Druck und Verlag des Artistischen Instituts, 1841-1846 ; Leipzig, Keil, 1846-1885

*The Examiner*, Londres, John Hunt, 1806-1886

*Der Feierabend. Jahrbuch für Ernst und Scherz, zur Belehrung und Unterhaltung*, Breslau, Trewendt, 1846-1870

*The Fine Art Journal : a Weekly Record of Painting, Sculpture, Architecture, Music, the Drama, and Polite Literature*, Londres, 1846-1847

*The Fine Art Quarterly Review*, Londres, Day & Son, 1863-1864/65 ; 1866-1867

*Fliegende Blätter*, Munich, Verlag Braun & Schneider, 1845-1828, J. F. Schreiber, 1929-1944

*La Gazette des beaux-arts*, Paris, 1859-1868 ; 1869-1888

*The Garden. An Illustrated Weekly Journal of Gardening in All Its Branches*, Londres, 1871-1827

*Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*, Leipzig, Keil, 1853-1884 ; Kröner, 1884-1904 ; Scherl, 1904-1938 ; Berlin, Eher, 1938-1944

*Die Gegenwart. Wochenschrift Für Literatur, Kunst Und Öffentliches Leben*, Berlin, Verlag der Gegenwart, 1872-1931

*The Gentleman's Magazine*, Londres, 1731-1922

*Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Berlin, Dt. Verlag, 1841-1922

*Hausblätter*, Stuttgart, Krabbe, 1855-1867

*Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart*, Leipzig, Weber, 1843-1944

*Le Journal des Artistes*, Paris, 1827-1870

*Le Journal pour tous*, Paris, 1855-1878

*Journal of Proceedings of the Royal Institute of British Architects*, Londres, The Institute, 1887-1893

*Journal of the Royal Society of Arts*, Londres, RSA The Royal Society for Arts, Manufactures and Commerce, 1852-1908

*Kunstblatt*, Stuttgart, Tübingen, Cotta, 1816-1849

*Kunstmarkt : Wochenschrift für Kenner u. Sammler*, Leipzig, Seemann, 1903-1918

*Kunstchronik, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst und zum Kunstgewerbeblatt*, Leipzig, Seemann, 1866-1918

*Die Kunst für alle, Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, Munich, Bruckmann, 1885/86 -1943

*Kunst und Künstler, illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 1902/03 -1933

*Kunstwart*, Dresde, Kunstwart Verlag, 1887-1894, Munich, Georg D. W. Callwey, 1894-1932

*Leipziger Literatur-Zeitung*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1800-1834

*The Literary Gazette, A Weekly Journal of Literature, Science, and the Fine Arts*, Londres, H. Colburn [etc], 1817-1862

*The London Quarterly Review*, Londres, E. C. Barton, 1853-1968

*Magazin für die Literatur des Auslandes*, Berlin, A. W. Heyn, 1832-1880

*Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, Berlin, Dreyer, 1881-1907

*The Magazine of Art*, Londres, Cassell, Petter and Galpin, 1878-1904

*Morgenblatt für gebildete Stände/Morgenblatt für gebildete Leser*, Stuttgart, Cotta, 1807-1865

*Münchener Blätter für Kunst, schöne Litteratur und Unterhaltung*, Munich, Verl. d. Münchener Bl., 1845-1846

*Murray's Magazine. A Home and Colonial Periodical*, Londres, J. Murray, 1887-1891

*Museum : Blätter für bildende Kunst*, Berlin, George Gropius, 1833-1837

*Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik*, Munich, Wolf, 1848-1875

*Nürnbergischer Kunstblatt*, Nuremberg, Nidel, 1835

*The Pall Mall Gazette*, Londres, J. K. Sharpe, 1865-1921

*The Picture Magazine. Companion to the Strand Magazine*, Londres, George Newnes, 1893-1896

*Pan*, Berlin, Fontane, 1895/96 -1899/1900

*The People's Magazine : an Illustrated Miscellany for All Classes*, Londres, Society for Promoting Christian Knowledge, 1867

*The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, Londres, David Jones, 1855-1868

*The Spectator : A Weekly Review of Politics, Literature, Theology, and Art*, Londres, F.C. Westley, 1828 -.

*Regensburger Conversationsblatt*, Ratisbonne, Reitmayr, 1840-1898, 1906-1910

*Regensburger Zeitung : Unterhaltungsblatt als Beilage zur Regensburger Zeitung*, Ratisbonne, Neubauer, 1842-1862

*Revue britannique, ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne, sur la littérature, les beaux-arts, les arts industriels, l'agriculture, le commerce, l'économie politique, les finances, la législation, etc., etc.*, Paris, Bureau du Journal, 1825-1901

*La Revue des Deux Mondes*, Paris, 1829-.

*La Revue Moderne*, Paris, 1865-1869

*La Revue de Paris*, Paris, 1829-1970

*Repertorium für Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Speemann, 1876-1931

*Die Rheinlande : Vierteljahrsschr. d. Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*, Dusseldorf, Bagel, 1900/1901-1922

*Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft*, Leipzig, Payne, 1867-1890

*Der Sammler*, Augsburg, Wirth, 1831-1912

*Über Land und Meer : deutsche illustrierte Zeitung*, Stuttgart, Dt. Verlag, 1858/59-1922/23

*Velhagen & Klasings neue Monatshefte*, Leipzig, Velhagen & Klasing, 1886-1939

*Westermanns Monatshefte. Illustrierte deutsche Zeitschrift für das geistige Leben der Gegenwart*, Brunswick, Westermann, 1856-1880

*The Westminster Review*, Londres, 1824-1914

*Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Vienne, Gerold, 1817-1849

*Die Zeit. Tageblatt für Politik, Handel und Wissenschaft*, Francfort, Die Zeit, 1861-1862

*Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, Seemann, 1866/65-1931/32

*Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig, Voss, 1801-1859

## Textes critiques

« German compliments to British Art », dans *The Art Journal*, 1842, p. 263-265 et 279-281

*Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung*, Braunschweig, Verlag von Friedrich Vieweg & Sohn, 1875

*Officieller Ausstellungs-Bericht, herausgegeben durch die General-Direktion der Weltausstellung 1873*, Vienne, Druck und Verlag der K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1873

ABOUT, Edmond : *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts (peinture et sculpture)*, Paris, Hachette, 1855

ANDRESEN, Andreas : *Handbuch für Kupferstichsammler : Handbuch für Kupferstichsammler : oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radirer und Formschneider aller Länder u. Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter u. Werke*, Leipzig, Weigel, 1870-1873

ADRIAN, Johann Valentin : « Ausstellung der Gesellschaft britischer Künstler zu London. Jahr 1825 », dans *Das Kunstblatt*, 1825, Nr. 60, p. 237-240

ADRIAN, Johann Valentin : « Öffentliche Kunstaussstellungen zu London im Jahr 1831 », dans *Das Kunstblatt*, 1831, Nr. 85, p. 337-340, Nr. 89, p. 353-356, Nr. 92, p. 365-369

ATKINSON, Joseph Beavington : *The Schools of Modern Art in Germany*, Londres, Seeley, Jackson & Halliday, 1880

BECKER, A. Wolfgang, GÖRLING, Adolph : *Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1865

BECKER, Theodor : *Luft und Bewegung zur Gesundheitspflege in den Schulen*, Francfort, Hermannsche Buchhandlung, 1867

BLOMBERG (VON), Hugo Freiherr : *Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Grossen. Dritte Auflage*, Vol. 3, Leipzig, Dunker & Humblot, 1867

BUNSEN (VON), Georg : « What Germany is about », dans *Murray's Magazine. A Home and Colonial Periodical*, 1887, volume 1, p. 115-125

CHENEVIERRES (DE), Philippe (dir.) : *Archives de l'art français*, Tome 2, 1853, Paris, J-B. Dumoulin

CHESNEAU, Ernest : *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier & Cie, 1864

CHESNEAU, Ernest : *La peinture anglaise*, Paris, A. Quantin, 1882

DELACROIX, Eugène : « Questions sur le beau. Essais sur les artistes », dans *Revue des deux mondes*, 2<sup>e</sup> série de la nouv. période, tome 7, 1854, p. 306-315

DURANTY, Louis : « Les écoles étrangères de peinture », dans Louis Gonse (dir.), *Exposition universelle de 1878. Les beaux-arts et les arts décoratifs, I. L'art moderne*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1879, p. 156-157

FEUILLET DE CONCHES, Félix-Sébastien : *Histoire de l'école anglaise de peinture, jusques et y compris Sir Thomas Lawrence et ses émules*, Paris, Leroux, 1882

FIORILLO, Johann Dominik : *Geschichte der zeichnenden Künste*, 5 volumes, Göttingen, Röwer, 1798-1808

FÖRSTER, Ernst : « Die Kunstaussstellung der Königlichen Akademie in London 1844 », dans *Das Kunstblatt*, 1844, Nr. 69, p. 289-291, Nr. 70, p. 293-295, Nr. 71, p. 301-303, Nr. 73, p. 305-307, Nr. 74, p. 309-311, Nr. 75, p. 315, Nr. 76, p. 319, Nr. 78, p. 327

FÖRSTER, Ernst : « Literatur. The Art-Union », dans *Das Kunstblatt*, 1844, Nr. 48, p. 198-200

FÖRSTER, Ernst : *Geschichte der deutschen Kunst : Von Anfang des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts*, 3 volumes, Leipzig, Weigel, 1851-1855

FÖRSTER, Ernst : *Geschichte der italienischen Kunst*, 3 volumes, Leipzig, Weigel, 1869-1878

GAUTIER, Théophile : *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, Michel Lévy frères, 1855

GAUTIER, Théophile : *L'Histoire de l'art dramatique en France*, Leipzig, Hetzel, 1858

FREY, Dagobert : *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart, Berlin, Kohlhammer, 1942

HAYDON, Benjamin Robert : « To the Editor of the Spectator » dans *The Spectator*, 1842, Nr. 750, p. 1099

HAYDON, Benjamin Robert : « The Kunst-Blatt. To the Editor of the Spectator » dans *The Spectator*, 1842, Nr. 753, p. 1170

HEGEL, Karl : « Der Einzug Kaiser Karl's V. in Antwerpen, von A. Dürer gesehen und von H. Makart gemalt. Vortrag gehalten in der Philomathie zu Erlangen », dans *Historische Zeitschrift*, 1880, p. 44-459

HEILBUT, Emil : « Über die Kunst in England », dans *Die Kunst für Alle*, 3.1887-1888 p. 11-12, 21-26, 65-69, 81-84, 147-156 ; 4.1888-1889, p. 161-169, 177-186

GÖRLING, Adolph : *Geschichte der Malerei in ihren Hauptepochen darstellend*, Vol. 2, Leipzig, E. A. Seemann, 1867

GRAUL, Richard : « Die Ausstellung von Werken graphischer Kunst in Wien 1894 : William Unger, Carl Koepping, Wilhelm Hecht, Johannes Sonnenleiter, Moderne Lithographien », dans *Die Graphischen Künste*, 1894, p. 24-43

GRAUTOFF, Otto : *Die Gemäldesammlungen Münchens, ein kunstgeschichtlicher Führer durch die ältere Pinakothek, das königliche Maximilianeum, die Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck, die Schackgalerie, die königliche neuere Pinakothek*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1907

GUHL, Ernst, KASPAR, Joseph (dir.) : *Denkmäler der Kunst (Band 1) : Denkmäler der alten Kunst*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1851

GURLITT, Cornelius : *Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung*, Dresde, Gilber'sche König. Hof-Verlagsbuchhandlung, 1888

GURLITT, Cornelius : « Germanisches und romanisches Wesen in der modernen Kunst », dans *Die internationale Kunstausstellung zu Berlin 1891*, Munich, Franz Hanfstaengl, 1891, p. 98-128

GURLITT, Cornelius : « Die Malerei in Schottland », dans *Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte*, 1893-1894, p. 175-200 et 436-456

GURLITT, Cornelius : « Britische Tiermalerei », dans *Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte*, 1895, p. 725-754

GURLITT, Cornelius : « Die Anfänge der englischen Landschaftsmalerei », dans *Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte*, 1896-1897, p. 77-91 et 185-209

GURLITT, Cornelius : *Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts : ihre Ziele und Taten*, 1899

KINKEL, Gottfried : *Die Malerei der Gegenwart, Oeffentliche Vorträge gehalten in der Schweiz*, volume 2, Bâle, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, 1871

KUGLER, Franz : *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constantin dem grossen bis auf die neuere Zeit*, 2 volumes, Berlin, Duncker und Humblot, 1837 et 1847 (deuxième édition revue par Jakob Burckhardt)

KUGLER, Franz : *Handbuch der Kunstgeschichte*, Berlin, Duncker und Humblot, 1842



LICHTWARK, Alfred : « Die Engländer auf der Jubiläumsausstellung », dans *Die Gegenwart, Wochenschrift Für Literatur, Kunst Und Öffentliches Leben*, 1886, volume 29, Nr. 26, p. 414

LICHTWARK, Alfred : « Antrittsrede als Direktor der Hamburger Kunsthalle (9. Dezember 1886) », dans Alfred Lichtwark, *Die Grundlagen der künstlerischen Bildung, 4 : Drei Programme*, Berlin, Cassirer, 1902, p. 13-31

LICHTWARK, Alfred : *Wege und Ziele des Dilettantismus*, Munich, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1894

LICHTWARK, Alfred : « Die Erziehung des Farbensinns », dans *Pan*, 1898-1899, p. 183-188

KLEIN, Julius Leopold : *Bericht über die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1839*, Berlin, 1839

LIEBREICH, Richard : *Turner and Mulready : the effect of certain faults of vision on painting with especial reference to their works. The real and ideal in portraiture. The deterioration of oil paintings*, Londres, J. & A. Churchill, 1888

LÜTZOW (VON), Carl Friedrich Adolf : *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig, Seemann, 1875

LÜBKE, Wilhelm : *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1860

MARGGRAFF, Hermann : « Ausländische Stimmen über Deutschland, deutsche Kunst und Literatur », *Monatsblätter zur Ergänzung der Allgemeinen Zeitung*, 1846, p. 577-583

MARGGRAFF, Hermann : « Ein Kritiker im Quarterly Review und die deutsche Kunst », dans *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1846, Nr. 142, p. 1129-1130

MARINETTI, Filippo Tommaso, NEVINSON, Christopher Richard Wynne : « Vital English Art. Futurist Manifesto », publié pour la première fois dans *The Observer*, 7 juin 1914, p. 7

MEIER-GRAEFE, Julius : *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst : vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, 3 volumes, Stuttgart, Jul. Hoffmann, 1904

MEIER-GRAEFE, Julius : *Die grossen Engländer*, Munich, Leipzig, Piper, 1908

MEIER-GRAEFE, Julius, KLOSSOWSKI, Erich : *La collection Chéramy. Catalogue raisonné précédé d'études sur les maîtres principaux de la collection*, Munich, Piper, 1908

MEIER-GRAEFE, Julius : *Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse*, Munich, Piper, 1913

MERZ, Heinrich : « Die Kunstausstellungen in London im Mai 1842 », dans *Das Kunstblatt*, 1842, Nr. 67, p. 265-268 et Nr. 68, p. 269-272

MERZ, Heinrich : « Vorwort », dans Ernst Guhl, Joseph Kaspar (dir.), *Denkmäler der Kunst (Band 1) : Denkmäler der alten Kunst*, Stuttgart, 1851, Ebner & Seubert, p. VII

- MUTHER, Richard : « Die Kunst in England », dans *Die Grenzboten*, 1890, p. 506-515
- MUTHER, Richard : *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, 3 volumes, Munich, G. Hirth's Kunstverlag, 1893
- MUTHER, Richard : *Geschichte der englischen Malerei*, Berlin, S. Fischer, 1903
- MUTHESIUS, Hermann : *Das englische Haus*, vol. 1, Berlin, Ernst Wasmuth, 1904
- PECHT, Friedrich : *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867. Pariser Briefe*, Leipzig, Brockhaus, 1867
- PECHT, Friedrich : *Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Stuttgart, Cotta, 1873
- PECHT, Friedrich : *Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878*, Stuttgart, Cotta, 1878
- PECHT, Friedrich : *Die moderne Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung zu München 1883*, Munich, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1883
- PECHT, Friedrich : « Die Berliner Jubiläums-Ausstellung », dans *Die Kunst für Alle*, 1886-1887, p. 1-8, 17-27, 33-43
- PEVSNER, Nikolaus : *The Englishness of English Art : an expanded and annotated version of the Reith lectures broadcast in October and November 1955*, Londres, The Architectural Press, 1956
- REDGRAVE, Richard, REDGRAVE, Samuel : *A Century of Painters of the English School ; with Critical Notices of their Works, and an Account of the Progress of Art in England*, 2 volumes, Londres, Smith, Elder & Co, 1866
- REDGRAVE, Samuel : *A Dictionary of Artists of the English School : Painters, Sculptors, Architects, Engravers and ornamentists*, Londres, George Bell & Sons, 1878
- ROSENBERG, Adolf : « Die Pariser Weltausstellung » dans *Die Grenzboten*, 1878, Vol. 37, p. 104-105
- RUSKIN, John : *Modern Painters. Their Superiority in the Art of Landscape Painting to All the Ancient Masters, Proved by Examples of the True, the Beautiful, and the Intellectual from the Works of Modern Artists, Especially from Those of J. M. W. Turner*, Londres, Smith, Elder & Co, 1843
- SCHASLER, Max : *Die Schule der Holzschnidekunst. Geschichte, Technik und Aesthetik der Holzschnidekunst*, Leipzig, J. J. Weber, 1866
- SCHMID, Max : *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*, volume 1, Leipzig, E. A. Seemann, 1904

SEIDLITZ (VON), Woldemar : « Die Englische Malerei auf der Jubiläumsausstellung zu Manchester im Sommer 1887 » dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1887, p. 274-284

SEIDLITZ (VON), Woldemar : « Die englischen Bilder in der Hamburger Kunsthalle », dans *Deutsches Literaturblatt*, 1887, Nr. 46, p. 183

SEUBERT, Adolf : *Die Künstler aller Zeiten und Völker, oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart*, Volume 4, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1870

SIGNAC, Paul : *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Editions de la Revue Blanche, 1899, initialement paru dans *La Revue Blanche*, Tome XVI, mars et juillet 1898

SIZERANNE (DE LA), Robert : *La peinture anglaise contemporaine*, Paris, Hachette, 1895

SPRINGER, Anton : *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1858

SPRINGER, Anton : *Kunsthistorische Bilderbogen : für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und höheren Töchterschulen zusammengestellt : Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, E. A. Seemann, 1884

SPRINGER, Anton : « Kunstkenner und Kunsthistoriker » dans *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, volume 2, Bonn, Adolph Marcus, 1886, p. 377-404

SPRINGER, Anton : *Grundzüge der Kunstgeschichte. Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage des Textbuches*, Leipzig, E. A. Seemann, 1889

STAHR, Adolf : *Nach fünf Jahren. Pariser Studien aus dem Jahre 1855*, Oldenburg, Schulze, 1857

THACKERAY, William M. : « Letters on the Fine Arts III. The Royal Academy », dans *The Pictorial Times*, 13 mai 1843, p. 594-595

THORE, Théophile : « Salon de 1864 », dans *Salons de W. Bürger (1861 à 1868). Tome 2 : 1864-1868*, Paris, 1870

THORE, Théophile : *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole anglaise*, Paris, Jules Renouard, 1863

TIMLES, John : *English Eccentrics and Eccentricities*, 2 volumes, Londres, Richard Bentley, 1866

VIGNON, Claude : *L'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Librairie d'Auguste Fontaine, 1855

WEDMORE, Frederick : *Studies in English Art*, 2 volumes, Londres, Richard Bentley & Son, 1876-1880

WEY, Francis-Alphonse : *Les Anglais chez eux. Hogarth et ses amis, ou Londres au siècle passé*, Paris, Hachette, 1877

WIECK, Friedrich Georg : *Das Buch der Erfindungen : Gewerbe und Industrien*, vierte Auflage, Leipzig, Otto Spamer, 1861

WOLTMANN, Alfred : « Wilhelm von Kaulbach. Ein biographisch-kritischer Essay », dans *Unsere Zeit*, 1874, p. 433-450

WOLTMANN, Alfred : *Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Studien*, Berlin, Hofmann & Cie, 1878

WOLTMANN, Alfred : *Geschichte der Malerei*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1879

## Bibliographie

*British Drawings and Watercolours*, Londres, Guy Peppiatt Fine Art, 2021

« Gemälde », dans *Aachener Kunstblätter*, volume 28, Verlag des Aacheners Museumsvereins in Verbindung mit dem Verlag F. A. Mayer, Aix-la-Chapelle, 1963, p.

*Im Schatten der Krone. Victoria Kaiserin Friedrich. 1840-1901. Ein Leben mit der Kunst. Katalog zur Sonderausstellung vom 02.06 bis 31.10. 2001 und Bestandskatalog*, Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie, Michael Imhof Verlag, 2001

*Sind Briten hier? relations between British and continental art ; 1680 - 1880*, Zentralinst. für Kunstgeschichte in München, Munich, Fink, 1981

ACKROYD, Peter : *Albion : the Origins of the English imagination*, Londres, Vintage, 2004

ADLER, Beatrix : *Wallerfanger Steingut. Geschichte und Erzeugnisse der Manufaktur Villeroy Vaudrevange (1791-1836) bzw. der Steingutfabrik Villeroy & Boch Wallerfangen (1836-1931)*, Saarbrücken, Verlag « Die Mitte », 1995

AHRENS, Anna : *Der Pionier. Wie Louis Sachse in Berlin den Kunstmarkt erfand*, Cologne, Vienne, Böhlau Verlag, 2017

ALTER, Peter, MUHS, Robert (dir.) : *Exilanten und andere Deutsche in Fontanes London*, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 1996

ARNOUX, Mathilde : « Que montrer de son voisin ? La correspondance entre les conservateurs Alfred Lichtwark et Léonce Bénédict, une coopération intellectuelle franco-allemande au tournant du siècle », dans *Revue de l'art*, Nr. 153, 2006/3, p. 57–68

AUS DER AU, Carmen : *Theodor Fontane als Kunstkritiker*, Berlin, De Gruyter, 2017

AYMES-STOKES, Sophie, MELLET, Laurent (dir.) : *In and Out : Eccentricity in Britain*, Newcastle upon Tynes, Cambridge Scholar Publishing, 2010

BACHLEITNER, Norbert (dir.) : *Quellen zur Rezeption des englischen und französischen Romans in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2012

BAILEY, Anthony : *John Constable, A Kingdom of his own*, Londres, Chatto and Windus, 2006

BANN, Stephen : *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2001

BANN, Stephen : « Proust, Ruskin, Stokes and the Topographical Project », dans Peter Brown, Michael Irwin (dir.), *Literature and Place, 1800-1900*, Peter Lang, 2006, p. 129-146

BANN, Stephen : *Distinguished Images : Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press, 2013

BANN, Stephen : « The Past in Print : Ancient Buildings Represented by Engraving, Etching and Lithography in Early-Nineteenth-Century England », dans Mari Hvattum, Anne Hultsch (dir.), *The Printed and the Built. Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2018, p. 51-72

BAYER, Thomas M., PAGE, John R. : *The Development of the Art Market in England : Money as Muse, 1730-1900*, Londres, Pickering & Chatto, 2011

BENJAMIN, Walter : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Sonderausgabe, 2003

BENSIMON, Fabrice, LE MEN, Ségolène (sous la direction de) : *Quand les arts traversent la Manche: échanges et transferts franco-britanniques au XIXe siècle*, Paris : Honoré Champion éditeur, 2016

BERGER, Eduard : « Der deutsche Buchhandel in seiner Entwicklung und in seinen Einrichtungen in den Jahren 1815 bis 1867 » dans *Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels*, Leipzig, Börsenverein der Deutschen Buchhändler, 1879, p. 125-235

BERMINGHAM, Ann : *Landscape and Ideology : the English Rustic Tradition, 1740-1860*, Londres, Thames and Hudson, 1986

BERTULEIT, Sigrid : *Natur als Garten. Barbizons Folgen. Frankreichs Maler des Waldes von Fontainebleau und die Münchner Landschaftsmalerei*, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, 2004

BICKENDORF, Gabriele : « Die ersten Überblickswerke zur 'Kunstgeschichte' : Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730 - 1814), Luigi Lanzi (1732 - 1810), Johann Domenico Fiorillo (1748 - 1821) und Leopoldo Cicognara (1767 - 1834) » dans Ulrich Pfisterer (dir.), *Klassiker der Kunstgeschichte 1 : Von Winckelmann bis Warburg*, Munich, C. H. Beck, 2007, p. 29-45

BICKENDORF, Gabriele : « Die ‚Berliner Schule‘: Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), Karl Schnaase (1798-1875) und Franz Kugler (1808-1858) » dans Ulrich Pfisterer (dir.), *Klassiker der Kunstgeschichte 1 : Von Winckelmann bis Warburg*, Munich, C. H. Beck, 2007, p. 49-61

BICKNELL, Peter, GUITERMAN, Helen : « The Turner Collector : Elhanan Bicknell », dans *Turner Studies*, 7, Nr. 1, (été 1987), p. 34-44

BIES, Werner : « Influence and reputation in Germany », dans Albert Charles Hamilton (dir.), *The Spenser Encyclopedia*, Toronto, Buffalo, Londres, Toronto University Press, 1990, p. 330-331

BLACK, Jeremy : *The British abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century*, Stroud, Sutton, 1992

BLAINEY BROWN, David (dir.) : *Augustus Wall Callcott*, Londres, Tate Gallery, 1981

BLAINEY BROWN, David : *Turner and Byron*, Londres, Tate Gallery, 1992

BOHDE, Daniela : *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920<sup>er</sup> bis 1940<sup>er</sup> Jahre*, Berlin, Akademie Verlag, 2012

BOSBACH, Franz (dir.) : *Landschaftsgärten des 18. und 19. Jahrhunderts : Beispiele deutsch-britischen Kulturtransfers*, Prinz-Albert-Studien, volume 26, Munich, K. G. Saur, 2008

BOSBACH, Franz, BÜTTNER, Franz (sous la direction de): *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, Munich, Saur, 2010

BOYD WHYTE, Ian, HEIDE, Claudia : « Histoire de l’art et traduction », dans *Diogène*, 2010, Nr. 231, p. 60-73

BOYER, Marc : *Histoire de l’invention du tourisme (XVI-XIX<sup>e</sup> siècles) : origine et développement du tourisme dans le Sud-Est de la France*, La Tour d’Aigues, Éditions de l’Aube, 2000

BRAKENSIEK, Stephan : *Vom Theatrum Mundi zum Cabinet des estampes*, Hildesheim, Olms, 2003

BUCHANAN-BROWN, John : *Early Victorian Illustrated Books : Britain, France and Germany 1820-1860*, Londres, New Castle, British Library, Oak Knoll Press, 2005

BÜCHEL, Sabine, THEILMANN, Rudolf (dir.) : *Carl Ludwig Frommel (1789-1863) zum 200. Geburtstag : Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1989

BÜLAU, Erika : *Der englische Einfluss auf die deutsche Landschaftsmalerei im frühen 19. Jahrhundert*, thèse de doctorat, Freiburg i. Br.: Universität, 1955

BURLEY, Derek : *Sport and the Making of Britain*, Manchester, Manchester University Press, cop. 2001

BUSCH, Werner : *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim, Olms, 1977

BUSCH, Werner : *Die notwendige Arabeske : Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1985

BUSCH, Werner : « Überlegungen zur Hogarth-Rezeption bei Chodowiecki und Kaulbach », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 46, 1992

BUSCH, Werner : *Adolph Menzel : Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, Munich, C. H. Beck, 2015

BÜTTNER, Frank : *Peter Cornelius : Fresken und Freskenprojekte*, 2 volumes, Wiesbaden, Steiner, 1980 et 1999

BÜTTNER, Frank : « Der Glaubensschild, das Patengeschenk Friedrich Wilhelms IV. für den Prinzen von Wales », dans Franz Bosbach, Frank Büttner (dir.), *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, Munich, K. G. Saur, 1998, p. 95-108

CABANEL, Patrick : *La question nationale au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions La Découverte, 2015

CASTERAS, Susan P. : « Symbolic Debts to Preraphaelitism » dans Thomas T. Jobin, *Worldwide Preraphaelitism*, State University of New York Press, 2005, p. 119-144

CAZES, Laurent : « Artistes étrangers et écoles nationales. Dialectiques européennes dans la critique de Salon sous le Second Empire » dans Thierry Laugée et Carole Rabiller (dir.), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIX<sup>e</sup> siècle*. Actes des journées d'étude « Écrire une histoire nouvelle de l'Europe », à Paris, galerie Colbert, 18 et 19 avril 2014, Bruxelles, P.I.E-Peter Lang S.A., Éditions Scientifiques Internationales, 2017, p. 113-121

CHABANNE, Laure : « La Lady, le King Charles et la modernité : les Français et l'école anglaise à l'Exposition universelle de 1855 », dans Timothy Wilcox (dir.), *Napoléon III et la reine Victoria : une visite à l'Exposition Universelle de 1855*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2008, p. 77-103

CHAMBERS, Emma : *An indolent and blundering art ? : the etching revival and the redefinition of etching in England 1838-1892*, Londres, Aldershot, Ashgate, 1999

CHARPY, Manuel : *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2010

CHEETHAM, Mark : *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain : the 'Englishness' of English Art Theory Since the Eighteenth Century*, Londres, Routledge, 2017

CHERRY, Deborah : *Painting women : Victorian women artists*, Londres, New York, Routledge, 1993

CLAYTON, Timothy : « Reviews of English Prints in German Journals, 1750-1800 », dans *Print Quarterly*, 1993, volume 10, Nr. 2, p. 123-137

CLAYTON, Timothy : *The English print, 1688-1802*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1997

CLAYTON, Timothy : « The export of English prints to Germany 1760-1802 », dans Alberto Milano (dir.) : *Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX = Trade and circulation of popular prints during the XVIII and XIX centuries = Bilderhandel und Bildverbreitung im 18. und 19. Jahrhundert*, Rovereto, Via della Terra, 2008

COSTELLO, Leo : « This cross-fire of colours : J. M. W. Turner (1777-1851) and the Varnishing Days reconsidered », dans *The British Art Journal*, 2009, Nr. 10, p. 56-68

DA COSTA KAUFMANN, Thomas : *Toward a Geography of Art*, Chicago, Chicago University Press, 2004

DENEER, Eveline : « L'histoire entre peinture et vignette. La peinture de « genre anecdotique » dans les almanachs dédiés aux dames, 1800-1840 », dans *Romantisme*, 2015, Nr. 169, p. 43-54

DENEER, Eveline : « La vogue des gravures de reproduction dans les almanachs du début du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Pierre Wat (dir.), *Croisements : actualité de la recherche en histoire de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, p. 185-200

DENEER, Eveline : *Une autre histoire. Imaginaires historiques 'privés' dans la peinture européenne au début du XIX<sup>e</sup> siècle, entre passé national et histoire partagée*, thèse de doctorat, Université Paris I Paris-Sorbonne, 2019

DESBUISSONS, Frédérique : « Gros, gras et grossier : l'empâtement de Gustave Courbet », dans Julia Csergo, *Trop gros ? L'obésité et ses représentations*, Paris, Editions Autrement, 2009

DESBUISSONS, Frédérique : « The Studio and the Kitchen : culinary ugliness as pictorial stigmatisation in nineteenth-century France », dans Andrei Pop et Mechtild Widrich (dir.), *Ugliness. The non-beautiful in art and theory*, Londres, I. B. Tauris, 2013, p. 104-121

DESBUISSONS, Frédérique : « Une peinture sucrée : les plaisirs illégitimes de l'art pompier », dans *Romantisme*, Nr. 186, 2019/4, p. 28-39

DEUTSCH, Allison : « Good Taste : Metaphor and Materiality in Nineteenth-Century Art Criticism », *Object*, Nr. 17, décembre 2015, p. 9-32

DIRK BAETENS, Jan, DRIES, Lyna (dir.) : *Art Crossing Borders. The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750–1914*, Leiden, Boston, Brill, 2019



DONALD, Diana : *Picturing animals in Britain*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2007

DRAPER, Peter (dir.) : *Reassessing Nikolaus Pevsner*, Routledge, Taylor & Francis, 2017

DYSON, Anthony : « Images interpreted : Landseer and the Engraving Trade », dans *Print Quarterly*, volume 1, Nr. 1, mars 1984, p. 29-43

EBERHARDT, Wolfgang : *Fontane und Thackeray*, Heidelberg, Winter, 1975

EICHLER, Inge : « Victoria als Malerin, Sammlerin und Mäzenin » dans Rainer von Hessen (dir.), *Victoria Kaiserin Friedrich: Mission und Schicksal einer englischen Prinzessin in Deutschland*, Francfort, New York, Campus Verlag, 2002

EISENBERG, Christiane : « English Sports » und deutsche Bürger : eine Gesellschaftsgeschichte, 1800-1939, Paderborn, Munich, Vienne, Zurich, Schöningh, 1999

ESPAGNE, Michel, WERNER, Michael (dir.) : *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1988

ESPAGNE, Michel, DMITRIEVA, Katja (dir.) : *Transferts culturels triangulaires : France-Allemagne-Russie*, Philologiques IV, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1996

ESPAGNE, Michel : *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, PUF, Paris, 2000

ESPAGNE, Michel : *L'histoire de l'art comme transfert culturel : l'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009

ESPAGNE, Michel, SAVOY, Bénédicte : *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, CNRS, 2010

FINLEY, Gerald : *Landscapes as Memory. Turner as Illustrator to Scott*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1980

FISCHER, Tilman : *Reiseziel England : Ein Beitrag zur Poetik der Reisebeschreibung und zur Topik der Moderne (1830-1870)*, Berlin, E. Schmidt, 2004

FINLEY, Gerald : *Angels in the Sun. Turner's Vision of History*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2014 (première édition en 1999)

FISHER, Judith L. : « Magnificent or mad ? 19th Century Periodicals and the paintings of J. M. W. Turner », dans *Victorian Periodicals Review*, volume 29, Nr. 3, Autumn 1996, p. 242-260

FLINDERS PETRIE, Ann : *A Short History of Yewden Manor and Greenlands*, Henley Archaeological & Historical Group, 1979

FORDHAM, Douglas : *Aquatint Worlds : Travel, Print, and Empire*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2019

FREDERICKSEN, Andrea : « The Etching Club of London: A Taste for Painters' Etchings », dans *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, , volume 92, Nr. 388, Summer 2002, p. 2-3 et 6-35

FRIEDEL, Helmut (dir.) : *Viehweide und Glaspalast : München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Aquarelle und Zeichnungen 1850-1900*, Munich, Hirmer, 1998

GAEHTGENS, Thomas : « Wilhelm von Bode und seine Sammler » dans Ekkehard Mai (dir.), *Sammler, Stifter und Museen : Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 1993, p. 153-185

GAGE, John : *Color in Turner. Poetry and Truth*, New York, Praeger, 1969

GAGE, John (dir.) : *Zwei Jahrhunderte englische Malerei. britische Kunst und Europa 1680 bis 1880* ; Haus der Kunst München, 21. November 1979 bis 27. Januar 1980, Munich, Haus der Kunst München, 1979

GAGE, John : « „Sind Briten hier ?“ Britische Künstler in Europa im 19. Jahrhundert », dans John Gage (dir.), *Zwei Jahrhunderte englische Malerei. britische Kunst und Europa 1680 bis 1880* ; Haus der Kunst München, 21. November 1979 bis 27. Januar 1980, Munich, Haus der Kunst München, 1979

GENETTE, Gérard : « Frontières du récit » dans *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. Communications*, 8, 1966, p. 152-163

GEPPERT, Dominik, GERWARTH, Robert (dir.) : *Wilhelmine Germany and Edwardian Britain : essays on cultural affinity*, Londres, German Historical Institute, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008

GERE, Charlotte : *L'époque et son style. La décoration intérieure au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1989

GIL, Miranda : *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, 2009, Oxford University Press, 2009

GOUBERT, Jean-Pierre : « Le confort dans l'histoire. Un objet de culte », dans Jean-Pierre-Goubert (dir.) : *Du luxe au confort*, Paris, Belin, 1988, p. 21-29

GOULD, Sarah : « Le jaune chez Turner : Une étude matérielle », *XVII-XVIII*, 75 | 2018

GREGORY, Barry : *A History of The Artists Rifles 1859–1947*, Barnsley, Pen & Sword Books, 2006

GRIFFITHS, Anthony : *Prints and printmaking : an introduction to the history and techniques*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996

GRIFFITHS, Anthony : « English Prints in Eighteenth Century Paris », dans *Print Quarterly*, 2005, volume 22, Nr. 2, p. 375-396

GROSS, Edgard (éd.) : Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*, Volume 23, Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1959

GÜRTLER, Marie-Louise : *Die englischen literarischen Taschenbücher im 19. Jahrhundert*, thèse de doctorat, Bâle, Université de Bâle, 1961

HALLIDAY, Rosemary, HALLIDAY, Richard : *Extraordinary British transferware : 1780-1840*, Atglen, PA, Schiffer Pub. Limited, 2012

HARRIS, John : *The artist and the country house: a history of country house and garden view painting in Britain, 1540-1870*, Londres, Sotheby Parke Bernet, 1979

HARRIS, Katherine D. : « Feminizing the Textual Body : Women and their Literary Annuals in Nineteenth-Century Britain », dans *Papers of the Bibliographical Society of America*, 99, Nr. 4 (décembre 2005), p. 573-622

HARRIS, Katherine D. : *Forget Me Not: The Rise of the British Literary Annual 1823-1835*, Athens, Ohio University Press, 2015

HARGRAVES, Matthew : *Great British Watercolours : From the Paul Mellon Collection at the Yale Center for British Art*, Musée de l'Ermitage (Saint-Pétersbourg, Russie), Virginia Museum of Fine Arts, Yale Center for British Art, 2007

HASKINS, Katherine : *The Art-Journal and Fine Art Publishing in Victorian England, 1850-1880*, Londres, Routledge, 2016

HAUS, Andreas: « Turner im Urteil der deutschen Kunstliteratur », dans Henning Bock, Ursula Prinz (dir.), *J. M. W. Turner, der Maler des Lichts*, [In Verbindung mit der Nationalgalerie Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, Berlin u. Neuer Berliner Kunstverein], Berlin, Mann, 1972, p. 95-107

HÄUSSERMANN, Gabriele : *Leben und Werk des badischen Hofmalers Georg Otto Eduard Saal (1817-1870)*, thèse de doctorat, Freiburg i. Br. Universität, 2004

HEATH, John : *The Heath family engravers 1779-1878*, Aldershot, Hants, The Scholar Press, 1993

HEILMANN, Christoph (dir.) : *Natur als Kunst. Frühe Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich aus der Sammlung der Christoph Heilmann Stiftung im Lenbachhaus München*, Heidelberg, Verlag Das Wunderhorn, 2013

HENNIG, John : *Goethes Europakunde : Goethes Kenntnisse des nichtdeutschsprachigen Europas : ausgewählte Aufsätze*, Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, volume 73, Amsterdam, Rodopi, 1987

HOFMANN, Werner, OSTERWOLD, Tilman : *Gustav Christian Schwabe : eine Dokumentation : ein Geschmack wird untersucht, die G.C. Schwabe Stiftung*, Hamburg, Christians, 1970

HONNEF, Klaus (dir.) : *Vom Zauber des Rheins ergriffen ... : zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert*, München: Klinkhardt und Niermann, 1992

HÜBNER, Christine, THIMANN, Michael : « Das Jahrhundert der Zeichnung : Positionen der Handzeichnung zwischen 1780 und 1900 » dans Christine Hübner, Antje-Fee Köllermann, Michael Thimann (dir.), *Romantische Blicke. Deutsche Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Petersberg, Dr. M. Imhof, 2018

HUEMER, Christian : « Charles Sedelmeyer (1837-1925): Kunst und Spekulation am Kunstmarkt in Paris », dans *Belvedere : Zeitschrift für bildende Kunst*, 1999, p. 4-19.

HUNNISETT, Basil : *A Dictionary of British Steel Engravers, A Dictionary of British Steel Engravers*, Leagh-on-Sea, F. Lewis, 1980

HUNNISETT, Basil : *Steel-engraved Book Illustration in England*, Boston, D. R. Godine, 1980

HUNNISETT, Basil : *Engraved on Steel. The history of picture production using steel plates*, Londres Routledge, 2018

HUSSLEIN-ARCO, Agnès, GRABNER, Sabine (sous la direction de) : *Ferdinand Georg Waldmüller : 1793-1865 : exposition présentée à Paris, au musée du Louvre, du 26 février au 18 mai 2009, puis à Vienne, au Belvédère, du 9 juin au 11 octobre 2009*, Paris, Skira Flammarion, Musée du Louvre, 2009

IBBATA, Hélène : « Painting as event : performance and gesture in the late Turner », *Interfaces*, 40, 2018

ILLIES, Florian, WATERFIELD, Gilles : « Waagen in England », *Jahrbuch der Berliner Museen*, volume 37, 1995, p. 47-59

JINGAOKA, Megumi : « La donation au Louvre, en 1873, du tableau de Constable La Baie de Weymouth, côté coulisses : Léon Gauchez, John W. Wilson et la bataille de l'école anglaise », dans *Revue du Louvre et des musées de France*, 63, 2013

JOBERT, Barthélémy : *La réception de l'école anglaise en France, 1802-1878 : un aspect des relations artistiques franco-britanniques au dix-neuvième siècle*, thèse de doctorat, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1995

JOBERT, Barthélémy : « Les artistes anglais au Salon, 1802-1878 », dans Marie-Claude Chaudonneret (dir.), *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen-Âge aux années 1920*, Peter Lang, 2007, pp. 203-220

JOBERT, Barthélémy : « Le public français et la peinture anglaise : construire un regard », dans Guillaume Faroult (dir.), *De Gainsborough à Turner. L'âge d'or du paysage et du portrait anglais dans les collections du musée du Louvre, cat. expo. [Valence, musée d'Art et d'Archéologie, 29 juin-28 septembre 2014 et Quimper, musée des Beaux-Arts, 23 octobre 2014-26 janvier 2015]*, Paris, Milan, Louvre, Silvana Editoriale, 2014, p. 32-47

JULIA, Dominique : « Pèlerinage. Le pèlerinage, lieu de la comparaison » dans Nicolas Delalande, Béatrice Joyeux-Prunel, Pierre Singaravélou, Marie-Bénédicte Vincent (dir.),

*Dictionnaire historique de la comparaison. Mélanges en l'honneur de Christophe Charle*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2020, p. 156-158

KAISER, Uta : *Sammler, Kenner, Kunstschriftsteller : Studien zur "Geschichte der neueren deutschen Kunst" (1836-1841) des Atanasius Graf Raczyński*, Hildesheim, G. Olms, 2017

KALLMEYER, Ilse : *Adolf Heinrich Lier : 1825-1882 ; ein Beitrag zur Münchner Landschafterschule des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck, 1967

KARBACH, Walter : *Carl Haag : viktorianischer Hofmaler und reisender Abenteurer zwischen Orient und Okzident*, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2019

KARGE, Henrik : « Franz Kugler und Karl Schnaase. Zwei Projekte zur Etablierung der „Allgemeinen Kunstgeschichte“ » dans Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Céline Trautmann-Waller (dir.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, p. 83-105

KEIDERLING, Thomas : « Der deutsch-englische Kommissionsbuchhandel über Leipzig von 1800 bis 1875 », dans *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte*, 6, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996, p. 211-282

KEIDERLING, Thomas : ; « Ein jüdischer Buchhändler mit englischem Sortiment : Abraham Asher (1800-1853) », dans *Berlinische Monatsschrift*, Berlin, 5, 1996, p. 55 – 59

KEIDERLING, Thomas : « Leipzig als Vermittlungs- und Produktionszentrum englischsprachiger Literatur zwischen 1815 und 1914 » dans Norbert Bachleitner (dir.), *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 3–76

KEIDERLING, Thomas : *Aufstieg und Niedergang der Stadt Leipzig*, Beucha, Markkleeberg, Sax-Verl., 2012

KEIDERLING, Thomas : « Leipzig und die Vermittlung des englischen Buches » dans *Baron der englischen Bücher. Der Leipziger Verlag Bernhard Tauchnitz*, Markkleeberg, Sax-Verlag, 2017

KEIDERLING, Thomas : *Die Modernisierung des Leipziger Kommissionsbuchhandels von 1830 bis 1888*, Berlin, Duncker & Humblot, 2019

KEISCH, Claude, RIEMANN-REYHER, Marie Ursula, BÖRSCH-SUPAN, Helmut (dir.): *Adolph Menzel, 1815-1905 : die Labyrinth der Wirklichkeit*, [Berlin], Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz ; Cologne, DuMont, cop. 1996

KEISCH, Claude (dir.) : *Fontane und die bildende Kunst [Ausstellung vom 4. September bis 29. November 1998, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, in den Ausstellungshallen am Kulturforum]*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 1998

KEUPER, Ulrike : *Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2018

KLÖSEL, Christine : « Die Wittwenjahre der Kaiserin Friedrich », dans *Im Schatten der Krone. Victoria Kaiserin Friedrich (1840-1901). Ein Leben mit der Kunst, Katalog zur Sonderausstellung vom 02.06 bis 31.10 2001*, Hessische Hausstiftung, Museum Schloss Fasanerie, Eichenzell bei Fulda, Michael Imhof Verlag, 2001, p. 27-64

KLUXEN, Andrea M.: *Das Ende des Ständesporträts. Die Bedeutung des englischen Malerei für das deutsche Porträt von 1760 bis 1848*, Munich, Fink, 1989

KOHLE, Hubertus, GERMER, Stefan : « Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte », dans Peter Ganz (dir.), *Kunst und Kunsttheorie 1400 – 1900*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1991, pp. 287-311

KOHLE, Hubertus : « Katastrophe als Strategie und Wunsch. Englische und deutsche Landschaftsmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts », dans Jürgen Schläder (dir.), *AngstBilderSchauLust. Katastrophenerfahrungen in Kunst, Musik und Theater*, Berlin, Henschel, 2007, p. 125-146

KRAHMER, Catherine : « Meier-Graefe et Delacroix », dans *Revue de l'Art*, 1993, Nr. 99, p. 60-68

KRAUSE Katharina, NIEHR, Klaus : « Das illustrierte Kunstbuch. Zum Umgang der Kunstgeschichte mit der Abbildung (1750–1920) », *Marburg UniJournal*, juillet 2003

KRAUSE Katharina, NIEHR, Klaus : « Überblickswerke » dans Katharina Krause, Klaus Niehr, Eva-Maria Hanebutt-Benz (dir.), *Bilderlust und Lese Früchte : das illustrierte Kunstbuch 1750 bis 1920 ; Begleitbuch zur Ausstellung im Gutenberg-Museum Mainz vom 4. März bis 29. Mai 2005*, Leipzig, Seemann, 2005, p. 60-74.

KRAUSE Katharina : « Argument oder Beleg : Das Bild im Text der Kunstgeschichte », dans Katharina Krause, Klaus Niehr, Eva-Maria Hanebutt-Benz (dir.), *Bilderlust und Lese Früchte : das illustrierte Kunstbuch 1750 bis 1920 ; Begleitbuch zur Ausstellung im Gutenberg-Museum Mainz vom 4. März bis 29. Mai 2005*, Leipzig, Seemann, 2005, p. 27-42

KROLL, Franz-Lothar (dir.) : *Deutsche Englandreisen : 1500-1900*, Berlin, Duncker & Humblot, 2014

KRUIJSSEN, Sophie : *Patterns of reception the early nineteenth-century German reception of British genre painting in its European context*, thèse de doctorat, Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, 2016

LANGE, Konrad : « Thomas Gainsborough und seine Schule in der Stuttgarter Gemaldegalerie », dans *Württembergische Vierteljahrshafte für Landesgeschichte*, 1905, Nr. 1, p. 1-35

LANGFORD, Paul : *Englishness Identified : Manners and Character, 1650-1850*, New York, Oxford University Press, 2003

LEDBETTER, Kathryn : « "The Copper and Steel Manufactory" of Charles Heath » dans *Victorian Review*, volume 28, Nr. 2, 2002, p. 21-30

LEDBETTER, Kathryn, HOAGWOOD, Terence Allan : *Colour'd shadows : contexts in publishing, printing, and reading nineteenth-century british women writers*, New York, Palgrave Macmillan, 2005

LE HUENEN, Roland : « Qu'est-ce qu'un récit de voyage », dans Marie-Christine Gomez-Géraud (dir.), *Littérales 7 : Les Modèles du récit de voyage*, Centre de recherches du Département de français de Paris X-Nanterre, 1990, p. 11-27

LE MEN, Ségolène : *Les Abécédaires français illustrés au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Promodis, 1984

LE MEN, Ségolène : « Printmaking as metaphor for translation : Philippe Burty and the *Gazette des beaux-arts* in the Second Empire », dans M. R. Orwicz (dir.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1994, p. 88-108

LE MEN, Ségolène : *La Cathédrale illustrée, de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 1998, rééd. 2002

LENMANN, Robin : « Der deutsche Kunstmarkt 1840-1923 : Integration, Veränderung, Wachstum », dans Mai (dir.), *Sammler, Stifter und Museen : Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 1993, p. 135-152

LENMANN, Robin : *Artists and Society in Germany, 1850-1914*, Manchester, Manchester University Press, 1997

LINK, Anne-Marie : « Papierkultur : the British print, history and modernity in Enlightenment Germany » dans Christiana Payne, William Vaughan, (dir.) *English Accents. interactions with British art, c.1776-1855*, Aldershot, Ashgate, 2004

LONG, Véronique : « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: l'exemple du musée du Louvre », dans *Romantisme*, Nr.112, 2001, p. 45-54

LORCK, Carl Berendt : *Die Druckkunst und der Buchhandel in Leipzig durch vier Jahrhunderte*, Leipzig, J. J. Weber, 1879

LOTTE, Wolfgang : « Die Präraffaeliten und Dürer », dans Franz Bosbach, Frank Büttner (dir.), *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, Munich, K. G. Saur, 1998, p. 83-94

LÜDEKING, Karlheinz : « Julius Meier-Graefe über William Turners "entartete" Malerei », dans Ingeborg Becker, Stephanie Marchal (dir.), *Julius Meier-Graefe, Grenzgänger der Künste*, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2017, p. 59-76

LUDWIG, Horst : « Adolf Lier. Münchner Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert », dans *Weltkunst*, Munich, 1987, p. 384-388.

LUDWIG, Horst : « Internationale Gäste der Münchner Secession : die Glasgow Boys und die Münchner Secession », dans Michael Buhrs (dir.), *Secession, 1892-1914 ; die Münchner Secession 1892 – 1914*, Munich, Editions Minerva, 2008, p. 242-245

MAAZ, Bernhard : « „Hier handelt sich's nicht bloss um eine Persönlichkeit, sondern um ein Prinzip.“ Hugo Von Tschudi im Briefwechsel », dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, volume 45, 2003, p. 157-200

MAINARDI, Patricia : « Les premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international » dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987, Saint-Etienne, CIEREC, 1989, p. 53-62

MALLALIEU, Huon : *The Dictionary of British Watercolour Artists up to 1920*, deux volumes, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1986 (première édition en 1776-1979)

MANDACH (DE) Conrad : *Deux peintres suisses : Gabriel Lory le père (1763-1840) et Gabriel Lory le fils (1784-1846)*, Genève, Slatkine, 1978

MARDSSEN, Jonathan (dir.) : *Victoria and Albert : Art and Love*, Londres, Royal Collection, 2010

MAURER, Michael : *Aufklärung und Anglophilie in Deutschland*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1987

MAY, Ekkehard (dir.) : *Sammler, Stifter und Museen : Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 1993

MELOT, Michel : *L'Illustration : histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984

MEROT, Alain : *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009

MESLAY, Olivier, JOBERT, Barthélémy, SERULLAZ, Arlette (dir.) : *D'outre-Manche : l'art britannique dans les collections publiques françaises*, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1994

MESLAY, Olivier (dir.) : *Les Dessins britanniques dans les collections du musée Magnin*, Dijon, Musée de Dijon, 1998

MESLAY, Olivier, CRESPON-HALOTIER, Béatrice (dir.) : *Les peintres britanniques dans les Salons parisiens des origines à 1939 : répertoire*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2002

MESLAY, Olivier (dir.) : *Les collections de peintures et de dessins britanniques du musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon, Bulletin des Musées de Dijon, 2000

MESLAY Olivier : « Sir Thomas Lawrence and France : The portrait of the duc de Richelieu », dans *The British Art Journal*, volume 3, Nr. 2 (Spring 2002), pp. 44-49

MESLAY, Olivier (dir.) : *L'Art anglais dans les collections de l'Institut de France*, Paris, Somogy Editions d'Art, 2004



METAYER Myriam, SOTROPA, Adrianna (dir.) : « *Dire presque la même chose* » : *l'histoire de l'art et ses traductions*, Le Kremlin-Bicêtre, Editions Esthétiques du divers, 2019

MEYER, Andrea : *Deutschland und Millet*, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, Passages/Passagen, Volume 26, 2009

MEYER, Andrea : « Kommentare zu den Quellentexten von Franz Kugler, *Ueber geschichtliche Kompositionen* (1837), *Vorlesung über das historische Museum zu Versailles* (1846) », dans Thomas W. Gaehtgens, Uwe Fleckner (dir.), *Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, volume 1, Berlin, Reimer, 1996

MEYER, Andrea : « Der Begriff der Historie bei Franz Kugler », dans Michel Espagne, Bénédicte Savoy, Céline Trautmann-Waller (dir.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, p. 159-172

MILLER, Delia : *The Victorian watercolours and drawings in the collection of Her Majesty the Queen*, Londres, Philip Wilson Publishers, 1995

MOTSCH, Andreas : « La relation de voyage : itinéraire d'une pratique », dans *Analyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 9, Nr. 1, hiver 2014

MUHS, Robert, PAULMANN, Johannes, STEINMETZ, Willibald (dir.): *Aneignung und Abwehr: interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Grossbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim, Philo, 1998

NERLICH, France : *La peinture française en Allemagne*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2010

NERLICH, France : « RACZYNSKI, Athanase (comte) », dans Philippe Sénéchal, Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, publication numérique

NERLICH, France : « Athanase de Raczyński », dans Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, CNRS, 2010, p. 201-210

NERLICH, France, SAVOY, Bénédicte (dir.) : *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, 2 volumes, Berlin, Boston, De Gruyter, 2013-2015

NEVILLE, Ralph : *Old Sporting Prints*, Londres, Spring Books, 1970 (première édition en 1908)

NOON, Patrick (dir.) : *Richard Parkes Bonington, "Du Plaisir de peindre"*, Paris, musée du Petit Palais, 5 mars - 17 mai 1992, Paris, Musée du Petit Palais, Paris-Musées, 1992

NOON, Patrick, BANN, Stephen (dir.) : *Constable to Delacroix : British art and the French Romantics, 1820-1840*, Londres, Tate Publishing, 2003

NOUGARET, Christine : « Marie-Antoinette dans les fonds des archives nationales », *Annales historiques de la Révolution française*, Nr. 338, 2004

MORRA, Joanne : « Translation into Art History », dans *Parallax*, 6, 2000, Nr. 1, p. 129-138

MORRIS, Edward : *And when did you last see your father? : catalogue to accompany an exhibition about the painting by W.F. Yeames - its background and fame, the St. John's Wood Clique and 19th century paintings of the English Civil Wars*, Walker Art Gallery, Liverpool, 13 November 1992-10 January 1993, Liverpool, National Museums & Galleries on Merseyside, 1992

MORRIS, Edward : *French art in nineteenth-century Britain*, New Haven, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, 2005

OGÉE, Frédéric : *Turner: les paysages absolus*. Paris : Éditions Hazan, 2010

OGÉE, Frédéric : "Pourquoi s'intéresser à l'art anglais ?" dans *Perspective* [En ligne], 2 | 2007, p.189-191

OLERON-EVANS, Emilie : « Gustav Friedrich Waagen et l'institutionnalisation des « trésors de l'art » en Grande-Bretagne », dans *Revue germanique internationale*, 21 | 2015, p. 51-64

OLERON-EVANS, Emilie : *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts : Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*, Paris, Demopolis, 2016

OLERON-EVANS, Emilie : « Housing the Art of the Nation : The Home as Museum in Gustav F. Waagen's Treasures of Art in Great Britain », dans *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 17, Nr. 1 (printemps 2018)

OLERON-EVANS, Emilie, COSTA, Maria-Teresa, HÖNES, Hans Christian (dir.) : *Migrating histories of art : self-translations of a discipline*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2018

ORMOND, Richard : *Sir Edwin Landseer*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1981

ORMOND, Richard : *Monarch of the Glen: Landseer in the Highlands*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2005

PAISEY, David : « Adolphus Asher (1800-1853) : Berlin Bookseller, Anglophile, and friend to Panizzi », dans *The British Library Journal*, volume 23, Nr. 2, 1997, p.131-153

PARRIS, Leslie, FLEMING-WILLIAMS, Ian : « Which Constable ? » dans *The Burlington Magazine*, volume 120, Nr. 906, Septembre 1978

PARRIS, Leslie : *The Tate Gallery Constable Collection*, Londres, Tate Gallery, 1981

PARRIS, Leslie : *John Constable and David Lucas, Exhibition Catalogue*, New York, Salander, O'Reilly Galleries, 1993

PASSINI, Michaela : *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Maison des sciences de l'homme, Passages/Passagen, 2013

PASSINI, Michaela, WILFERT-PORTAL, Blaise (dir.) : *La traduction en histoire et en histoire de l'art. Revue germanique internationale*, 32. 2020

PASSINI, Michaela : « Ecrits sur l'art. Comparer en histoire de l'art » dans Nicolas Delalande, Béatrice Joyeux-Prunel, Pierre Singaravélou, Marie-Bénédicte Vincent (dir.), *Dictionnaire historique de la comparaison. Mélanges en l'honneur de Christophe Charle*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2020, p. 219-221

PAYNE, Christiana, VAUGHAN, William (dir.) : *English Accents. interactions with British art, c.1776-1855*, Aldershot, Ashgate, 2004

PIESKE, Christa : *Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840–1940*, Munich, Keyser, 1988

PITOLLET, Camille : « Toujours Perdrix », dans *Bulletin Hispanique*, tome 8, Nr. 2, 1906, p. 191-192

POINTON, Marcia : *Bonington, Francia and Wyld*, Londres, B.T. Batsford, Victoria and Albert Museum, 1985

POINTON, Marcia : *The Bonington Circle. English Watercolour and Anglo-French Landscape, 1790- 1855*, Sussex, The Hendon Press, 1985

POTTER, Matthew : *The inspirational genius of Germany: British art and Germanism, 1850-1939*, Manchester, Manchester University Press, 2012,

POWELL, Cecilia : *Turner in Germany, exhibition at the Tate Gallery, London, 23 May - 10 September 1995*, Londres, Tate Gallery Publication, 1995

PREISING Dogmar : « Bartholdt Suermondt (1818-1887). Vom Kunst-Sammler in Aachen zum Stifter in Aachen » dans Bert Kasties, Manfred Sicking (dir.), *Aachener machen Geschichte : Vierzehn Porträts historischer Persönlichkeiten*, Bd. 2, Shaker Verlag, Aachen, 1999, pp. 60-69

RENIE, Pierre-Lin : *Une image sur un mur : images et décoration intérieure au XIXème siècle : [exposition, Bordeaux, Musée Goupil, 1er juin - 25 septembre 2005]*, Bordeaux, Musée Goupil, 2005

RENIE, Pierre-Lin : « The Image on the Wall : Prints as Decoration in Nineteenth-Century Interiors » *Nineteenth-Century Art Worldwide* 5, Nr. 2, automne 2006

RETFORD, Kate : *The conversation piece : making modern art in 18th century Britain*, New Haven, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, 2017

RICHARDS, Sarah : « Late Eighteen-Century Prints in Leipzig's Periodical Press : Cultural Transfer of the English Style », dans Philippe Kaenel, Rolf Reichardt (dir.), *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert / The European*

*print and cultural transfer in the 18th and 19th centuries / Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18e et 19e siècles : actes du Colloque international, Centre Stefano Franscini, Monte Verità, près d'Ascona (Suisse), avril 2002, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2007, p. 223-243*

ROGER, Christine : *La réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850. Propagation et assimilation de la référence étrangère*. Berne, Berlin, Bruxelles, P. Lang, cop. 2008

ROGER, Christine : « Femmes et jeunes filles de Shakespeare (1838) de Heinrich Heine : keepsake bourgeois et 'carquois d'or' », dans *Shakespeare et le dialogue des disciplines/Shakespeare Across the Disciplines, Société Française Shakespeare*, 40.2022 [online].

ROGERS, Robert W. : *Nationalismus in der deutschen Kunst. Die Forderung nach einer deutsch-nationalen Kunst im wilhelminischen Deutschland. Eine Analyse anhand der Kunstzeitschrift „Die Kunst für Alle“ unter der Herausgabe Friedrich Pechts 1885–1903*, thèse de doctorat, Universität Freiburg i. Br., 1998

ROGET, John Lewis : *A History of the "Old Water-Colour Society", now the Royal Society of Painters in Water-Colors*, Londres, Longman, Green & Co, 1891

ROSENTHAL, Michael : « Turner Fires a Gun », dans David H. Solkin (dir.), *Art on the Line : The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836*, New Haven, CT, Yale University Press, 2001, p. 145-155

RUHMER, Eberhard : « Intime Landschaft », dans Eberhard Rumher (dir.), *Die Münchner Schule 1850-1914*, Munich, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, 1979, p. 19-35

SACHS, Melanie : « Richard Muther und die Popularisierung der Kunstgeschichte um 1900 », dans Joseph Imorde, *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*, Weimar, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 2013, p. 135-153

SACHS, Melanie : « Die Gegenwart als zukünftige Vergangenheit zur Rechtfertigung des kunstkritischen Urteils in Geschichten der Kunst um 1900 », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, volume 75, 1, 2015, p. 32-44

SADION, Martine : *Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ou des chefs-d'oeuvre comme modèles: [ce catalogue a été édité à l'occasion de l'Exposition Ni Tout à Fait la Même, Ni Tout à Fait une Autre, Epinal, Musée de l'Image, 27 juin - 11 novembre 2009]*, Epinal, Musée de l'image, 2009

SCHLEINITZ, Rotraud : *Richard Muther, ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchener Secession : die "Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert" : Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte ?*, Hildesheim, Olms, 1993

SCHMITT, Michael : *Die illustrierten Rhein-Beschreibungen. Dokumentation der Werke und Ansichten von der Romantik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 1996

SCHULZE, Hagen : « Nationalisme et identité nationale dans l'Europe des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles » dans Gilbert Krebs, Joseph Rovin (dir.), *Identités nationales et conscience européenne*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 43-47

SCHWAIGHOFER, Claudia : *Das druckgraphische Werk der Maria Catharina Prestel (1747-1794)*, mémoire de master, Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 2003

SCHWEERS, Hans : *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, Munich, K. G. Saur, 2002

SOUBIGOU, Gilles : *La Littérature britannique et les milieux artistiques français, 1789-1830. Réception, traduction, création : l'invention d'un imaginaire romantique*, Thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016, 2 volumes

SPITZER, Leo : *Classical and Christian Ideas of World Harmony : Prolegomena to an Interpretation of the Word « Stimmung »*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963

SPRING, Eileen : « Landowners, Lawyers and Land Law Reform in 19th Century England » dans *The American Journal of Legal History*, volume 21, Nr. 1 (janvier 1977), p. 40-59

STRONG, Roy C. : *And when did you last see your father? : the Victorian painter and British history*, Londres, Thames and Hudson, 1978

REES, Helen : « Art Exports and the Construction of National Heritage in Late-Victorian and Edwardian Great Britain » dans Neil De Marchi et Craufurd D. W. Goodwin, *Economic Engagements with Art*. Durham, Duke University Press, 1999, p. 187-208

TAYLOR, David Francis : *The Politics of Parody : A Literary History of Caricature, 1760-1830*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2018\*

THIESSE, Anne-Marie : *La création des identités nationales, Europe, XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 2001

THOMAS, Kerstin (dir.) : *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Passages/Passagen, volume 33, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010

THORNTON, Lynne : *The Orientalists. Painter-Travellers*, Paris, ACR, 1994

TURNER, Sarah Victoria : « 1850. Battles Old and New », dans Mark Hallett, Sarah Victoria Turner, Jessica Feather, Baillie Card, Tom Scutt, Maisoon Rehani (dir.), *The Royal Academy Summer Exhibition : A Chronicle, 1769–2018*. London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2018

VAUGHAN, William : « The Pre-Raphaelites and contemporary German art », dans Franz Bosbach, Frank Büttner (dir.), *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, Munich, K. G. Saur, 1998, p. 73-82

VAUGHAN, William : *German Romanticism and English art*, Londres, Yale University press, 1979

VAUGHAN, William : « Behind Pevsner : Englishness as an Art Historical Category » dans David Peters Corbett (dir.), *The Geographies of Englishness : Landscape and the Nation 1880-1940*, Londres, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 347-368

VENUTI, Lawrence : *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, Londres, New York, Routledge, 1995, rééd. 2018

VERBOOMEN, Monique, VAN SCHOUTE, Roger : *Dictionnaire des motifs de la faïence fine imprimée en Belgique*, Bruxelles, Editions Racine, 2006

VERHOOGT, Robert : *Art in reproduction : nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007

VITTACA, Sara : « L'histoire de l'art face à la réception. À propos des articles de Pierre Vaisse, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », et de Dario Gamboni, « Histoire de l'art et 'réception' : remarques sur l'état d'une problématique » (*Histoire de l'art*, no 35-36, 1996) », *Histoire de l'art*, Nr. 83 (2018/2)

VOILLOT, Elodie : « De la traduction en gravure et en sculpture d'édition, ou l'art (délicat) de la reproduction », *Histoire de l'art*, Nr. 69, 2011

VOTTERO, Michaël : « La peinture de genre aux Expositions universelles parisiennes, la fin des écoles nationales ? », dans dans Thierry Laugée et Carole Rabiller (dir.), *Critique d'art et nationalisme. Regards français sur l'art européen au XIXe siècle*. Actes des journées d'étude « Écrire une histoire nouvelle de l'Europe », à Paris, galerie Colbert, 18 et 19 avril 2014, Bruxelles, P.I.E-Peter Lang S.A., Éditions Scientifiques Internationales, 2017, p. 57-63

WAGNER, Monika: « Augenreiz statt Herzentiefe. Nationale Stereotypen in der deutschen Turnerrezeption des 19. Jahrhunderts », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 46, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1992, p. 59-66

WALTER, François : « Allemagne-France. Des paysages nationaux improbables » dans Hélène Miard-Delacroix, Guillaume Garner et Béatrice von Hirschhausen (dir.), *Espaces de pouvoir, espaces d'autonomie en Allemagne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 67-91

WAT, Pierre : *Constable, entre ciel et terre*, Paris, Herscher, 1995

WAT, Pierre : « Décrire le rien ? Le Paysage anglais de John Constable », dans Olivier Bonfait, Anne-Lise Desmas (dir.) *La Description de l'oeuvre d'art : du modèle classique aux variations contemporaines*, Paris, Somogy ; Rome, Académie de France, 2004, p. 215-228

WAT, Pierre : *Constable*, Paris, Hazan, 2002

WAT, Pierre : « Constable peintre de paysage, entre géographie et histoire naturelle d'un lieu », dans Marina Vanci-Perahim, Catherine Wermester (dir.), *Atlas et les territoires du regard : le géographique de l'histoire de l'art, XIXe-XXe siècles : actes du colloque international organisé par le CIRHAC, Université Paris I, les 25-27 mars 2004*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 127-135

WAT, Pierre : *Turner : menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010

WEHRY, Kathrin : « Ein Rollenprofil : Friedrich III. als Protektor der Königlichen Museen – Skizze einer neuen Kulturpolitik » dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, Beiheft, volume 54, 2012, p. 115-120

WELZ, Stefan (dir.) : *Anglosachsen : Leipzig und die englischsprachige Kultur*, Francfort, Lang, 2010

WESTENDORF, Brigitte : *Englische Präraffaeliten in deutschen Augen. Die deutsche Rezeption der englischen Präraffaeliten von ihren Anfängen bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges ; eine kunstgeschichtliche Untersuchung auf der Grundlage einer semiotisch-konstruktivistischen Rezeptionstheorie*, Francfort, Lang, 1992

WILKENS, Manja : « Leibensgaben für den Prinzgemahl. Gemälde Franz Xaver Winterhalters als Geburtstags, Hochzeitstags- und Weihnachtsgeschenke von Victoria an Albert und von Albert an Victoria », dans Franz Bosbach, Frank Büttner (dir.), *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, Munich, K. G. Saur, 1998, p. 121-128

WINTER, Emma L. : « German Fresco Painting and the New Houses of Parliament at Westminster, 1834-1851 », *The Historical Journal*, Vol. 47, Nr. 2 (juin 2004), p. 291-329

WOLTMANN, Alfred : « Gustav Friedrich Waagen : eine biographische Skizze », dans Alfred Woltmann (éd.), *Gustav Friedrich Waagen, Kleine Schriften*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1875, p. 1-53

ZIEGLER, Uwe, CARL Horst (dir.) : *"In unserer Liebe nicht glücklich": kultureller Austausch zwischen Großbritannien und Deutschland 1770-1840*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014

FRANZ, Franz, GRÖNING, Gert : *Landschaftsgärten des 18. und 19. Jahrhunderts /Landscape Gardens in the 18th and 19th Centuries: Beispiele deutsch-britischen Kulturtransfers /Examples of British-German Cultural Transfer*, Munich, Saur, 2008

## Index des noms

- Absolon, John, 54  
Achenbach, Andreas, 92, 304, 330, 359, 367  
Ackermann, Rudolph, 147, 148, 153, 159, 233  
Adrian, Johann Valentin, 10, 156, 158, 159, 171, 172, 230, 262, 264, 265, 267, 270, 271, 287, 288, 306, 307, 335, 341, 342, 343, 370, 372, 373, 376, 377, 417, 432  
Albert, prince, prince de Saxe-Coburg-Gotha, 10, 13, 16, 41, 44, 47, 61, 62, 66, 67, 84, 85, 87, 131, 201, 215, 253, 586, 611, 621, 624, 628  
Albert-Edouard, prince de Galles, 69  
Alice du Royaume-Uni, grande-duchesse de Hesse et du Rhin, 85  
Alken, Henry, 203, 205  
Allom, Thomas, 231, 584  
Alma-Tadema, Lawrence, 54, 56, 66, 151, 627  
Althaus, Friedrich, 292, 293, 313  
Amsler & Ruthardt, 205, 222  
Angeli, Heinrich von, 66, 85, 87  
Aragon, Agustina Raimunda Maria Saragossa i Domènech, dite d', 182  
Armstrong, Walter, 75, 106, 400, 462  
Arrowsmith, John, 44  
Asher, Adolph, 17, 24, 69, 151, 152, 153, 162, 189, 190, 191, 205, 207, 224, 584, 618, 623  
Aubert, Andreas, 422  
Austin, Samuel, 189  
Bacos, Charles, 78  
Baisch, Hermann, 56  
Balfourier, Adolphe, 223  
Balmer, George, 189  
Balzac, Honoré de, 123, 176, 177, 178, 197  
Banks Davis, Henry William, 56  
Baring, Thomas, 140  
Barker, Thomas Jones, 42, 43, 44, 51  
Barnard, George, 45  
Barrett, Elizabeth, 322, 589  
Barry, James, 379  
Bartolozzi, Francesco, 218  
Batty, Robert, colonel, 162, 185  
Beaumont, George, baronnet, 226  
Beaunier, André, 406  
Becker, Theodor, 435, 446  
Beechey, William, 82  
Beit, Alfred, 114, 115  
Bellangé, Hippolyte, 58  
Bendemann, Eduard, 330  
Benjamin, Walter, 238  
Bentley, Charles, 46, 269  
Berenberg-Gossler, Johann, 79  
Bernard, Frédéric, 352  
Bewick, Thomas, 421  
Beyer, F. Otto, 204, 205, 206, 207  
Biard, François-Auguste, 46  
Bicknell, Elhanan, 390, 391, 611  
Bicknell, Henry, 391, 611  
Biow, Hermann, 188, 189  
Birket Foster, Myles, 467  
Biseo, Cesare, 55  
Black, Young & Young, 24, 151  
Blomberg, Hugo von, 248, 353  
Bode, Wilhelm von, 69, 75, 80, 104, 113, 114, 115, 116, 615  
Bogue, David, 140, 141, 585  
Bonington, Richard Parkes, 10, 16, 33, 41, 44, 45, 46, 49, 59, 72, 74, 76, 77, 79, 92, 158, 405, 406, 408, 410, 428, 429, 475, 476, 622, 624  
Botticelli, Sandro, 446  
Bottomley, Edwin, 74  
Boucher, François, 127, 176, 218, 235  
Boughton, George Henry, 276, 431  
Boydell, John, 126, 127, 139, 216, 217, 279, 280, 311  
Boys, Thomas Shotter, 85  
Bracquemond, Félix, 223  
Branwhite, Charles, 62  
Breton, Jules, 431  
Briggs, Henry Perronet, 320  
Bristow, Edmund, 82  
Brockedon, William, 182  
Brunet-Debaines, Louis, 142, 143, 214  
Burne-Jones, Edward, 66, 88  
Burnet, John, 128, 202, 218  
Burns, Robert, 285, 342  
Burty, Philippe, 19, 405, 435, 437, 620  
Byrne, William, 217, 477



Byron, George Gordon, Lord, 149, 151, 165, 170, 171, 173, 180, 181, 182, 183, 184, 197, 285, 286, 342, 392, 411, 465, 584, 611  
 Cabianca, Vincenzo, 55  
 Calderon, Philip Hermogenes, 92, 93, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105  
 Calderon, William Franck, 92  
 Callcott, Augustus, 92, 247, 315, 345, 382, 383, 384, 385, 386, 611  
 Callcott, Maria, 385  
 Callow, William, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 51, 53, 54, 63, 87, 588  
 Campion, George Bryant, 46, 47, 48  
 Carlandi, Onorato, 55  
 Carrache, Annibale Carracci, ditS, 228  
 Carter Hall, Anna Maria, 225, 316, 329, 584  
 Carter Hall, Samuel, 316, 325, 326, 327, 328, 333  
 Cattermole, George, 45, 58, 190, 192, 224, 225, 269, 584, 585  
 Cawse, John, 47, 48  
 Cézanne, Paul, 116  
 Chalon, Alfred Edward, 131, 132, 147, 156, 158  
 Chantrey, Francis Leggatt, 275, 371  
 Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, 190  
 Charlotte du Royaume-Uni, duchesse, électrice puis reine de Wurtemberg, 82  
 Chéramy, Pierre-Auguste, 402, 403, 442, 606  
 Chesneau, Ernest, 36, 37, 350, 377, 378  
 Christian Friedrich Duttenhofer, 234  
 Christiann Ewan, 65  
 Cockerell, Charles, 130  
 Cockerill, John, 91  
 Coleman, Charles, 55  
 Collins, William, 275  
 Compton, Edward Theodore, 55  
 Constable, John, 10, 12, 16, 23, 33, 37, 44, 46, 50, 51, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 91, 102, 111, 113, 114, 116, 127, 142, 143, 144, 212, 213, 214, 254, 329, 333, 364, 371, 372, 373, 375, 382, 386, 392, 393, 396, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 414, 416, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 428, 429, 439, 441, 442, 445, 447, 451, 454, 455, 456, 457, 463, 475, 476, 477, 588, 599, 610, 617, 622, 623, 627  
 Cook, Henry, 172  
 Cook, James, 184  
 Cooke, Edward William, 252  
 Cooke, William Bernard, 215  
 Cooke, William Montague, 85  
 Cooper, Abraham, 90  
 Cooper, Fenimore, 149  
 Cooper, Thomas Sydney, 247  
 Copley Fielding, Anthony Vandyke, 46, 60, 92, 269, 347, 382  
 Corbould, Edward Henry, 62, 83, 84, 87  
 Corboux, Fanny, 161  
 Cornelius, Peter, von, 110, 315, 320, 330, 334, 418, 461, 462, 584  
 Corot, Camille, 51, 142, 403, 429, 430  
 Corrodi, Salomon, 55  
 Cotman, Joseph, 192  
 Cotta, Johann Friedrich, 22, 29, 41, 124, 154, 233, 234, 425, 584, 586, 599, 601, 607  
 Courbet, Gustave, 22, 51, 77, 116, 406, 613  
 Cousins, Samuel, 202  
 Cox, David, 142, 421, 442  
 Crane, Walter, 65, 66  
 Creswick, Thomas, 141, 220, 225, 276, 320, 585  
 Crofts, Ernst, 40  
 Crome, John, 77, 421, 454, 455  
 Crouch, William, 46, 47, 48  
 Cruikshank, George, 408  
 Danby, Francis, 307, 372, 375, 382  
 Daniell, Thomas, 132, 137, 185  
 Daniell, William, 185, 246  
 Daubigny, Charles, 77, 142, 429, 430  
 Dean, William Wood, 54  
 Decamps, Alexandre-Gabriel, 46, 141  
 Defregger, Franz, 110, 414  
 Degas, Edgar, 116  
 Delacroix, Eugène, 16, 29, 130, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 414, 415, 588, 606, 608, 619, 622, 627  
 Delaroche, Paul, 414  
 Detti, Cesare-Auguste, 55  
 Devis, Arthur, 94  
 Dibbin, Thomas Colman, 269  
 Dickens, Charles, 326  
 Dietz, Joseph, 219, 596  
 Dobson, William Charles Thomas, 40, 53

Dodd, Joseph Josiah, 47, 48  
 Doré, Gustave, 20, 380  
 Douro, Elizabeth Wellesley, marquise de, 271  
 Drängler, Max, 160  
 Du Maurier, George, 251, 408  
 Dumas, Alexandre, 176, 177, 197  
 Dupré, Jules, 419  
 Durant-Ruel, Paul, 116, 143  
 Duranty, Louis, 291  
 Dwyer, F. C., 39  
 Earlom, Richard, 127, 218  
 Eastlake, Charles, 247, 259, 274, 275, 276, 277, 312, 319, 329, 341, 346, 389  
 Eckermann, Johann Peter, 173  
 Ehlers, Otto Ehrenfried, 196, 197  
 Elphinstone, Howard, Sir, 65  
 Ende, Otto von, 132  
 Engleheart, Francis, 219  
 Esquiros, Alphonse, 200, 201, 464  
 Evans, William, 58  
 Evershed, Arthur, 221  
 Faber, Friedrich, 232, 233, 371  
 Faed, Thomas, 99, 439  
 Falke, Jacob von, 237  
 Farington, Joseph, 217  
 Faustini, Modesto, 55  
 Fechter, Paul, 420  
 Ferdinand Georg Waldmüller, 423, 424  
 Ferrari, Giuseppe, 55  
 Feuillet de Conches, Félix-Sébastien de, 460, 461, 462, 463, 465  
 Feyen-Perrin, Augustin, 223  
 Field, Walter, 98  
 Fielding, Newton Smith, 46, 58, 60, 74, 92, 190, 269, 347, 382, 584  
 Finden, Edward, 182, 183, 184, 225  
 Fiorillo, Johann Dominik, 18, 128, 145, 246, 249, 610  
 Fischer, Sohn & Co, librairie, 150  
 Flameng, Leopold, 140  
 Flaubert, Gustave, 175  
 Fleischmann, E. A, galerie, 40, 79, 80, 234, 317, 590  
 Fontane, Theodor, 123, 124, 125, 146, 170, 203, 227, 228, 230, 262, 264, 265, 266, 267, 277, 284, 285, 288, 289, 296, 304, 309, 310, 312, 313, 367, 368, 369, 370, 375, 386, 396, 434, 466, 586, 602, 609, 614, 616, 618  
 Förster, Ernst, 32, 262, 316, 317, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 333, 390, 588  
 Forster, Georg, 246, 249  
 Frédéric-Auguste II, roi de Saxe, 141  
 Frédéric-Guillaume III, roi de Prusse, 124  
 Freiligrath, Ferdinand, 370  
 Frenzel, Johann Gottlieb Abraham, 141, 165, 254  
 Frey, Dagobert, 282  
 Friedrich, Caspar David, 421  
 Frommel, Carl Ludwig, 58, 60, 129, 130, 131, 132, 139, 611  
 Füssli, Johann Heinrich, 371, 421  
 Gainsborough, Thomas, 37, 51, 70, 83, 89, 94, 114, 139, 254, 277, 279, 280, 283, 284, 347, 349, 358, 364, 379, 397, 400, 401, 407, 412, 417, 421, 423, 439, 446, 454, 455, 617, 619  
 Gambihler, Joseph, 325, 326, 327  
 Ganden, James, 217, 477  
 Gauchez, Léon, 143  
 Gautier, Théophile, 255, 284, 285, 292, 310, 471, 472  
 Geddes, Andrew, 291  
 Genelli, Bonaventura, 313  
 George III, 83  
 George IV, 82, 183, 271  
 Géricault, Théodore, 404, 405  
 Gérôme, Jean-Léon, 143  
 Gilbert, Albert, 67  
 Gilbert, John, 380  
 Gillies, Margaret, 54  
 Gilpin, William, 9, 186, 246  
 Girodet-Trioson, Anne-Louis, 102, 177  
 Girtin, Thomas, 58, 82  
 Glover, John, 421  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 29, 30, 123, 124, 133, 134, 168, 173, 185, 197, 292, 316, 359, 370, 443, 469, 470, 588  
 Goldsmith, Oliver, 286  
 Goodall, Frederick, 67, 215, 224, 584  
 Görling, Adolph, 280, 283, 285, 291  
 Grant, Francis, 201, 266  
 Grautoff, Otto, 419  
 Graves, Robert, 219  
 Greuze, Jean-Baptiste, 380  
 Grisebach, August, 70  
 Gropius, George, 151, 599, 601  
 Gudin, Théodore, 46, 49, 304, 367  
 Gué, Julien-Michel, 46

Guhl, Ernst, 247, 301, 606  
 Guillaume II, empereur d'Allemagne, 69, 116, 124  
 Guillaume IV, 82  
 Gurlitt, Cornelius, 65, 66, 68, 205, 206, 207, 208, 287, 399, 400, 418, 420, 422, 428, 429, 430, 432, 440, 441, 445, 447, 450, 457, 466  
 Gurlitt, Fritz, 65  
 Guthrie, James, 441  
 Haag, Carl, 54, 60, 201, 618  
 Habich, Edward, 89, 583, 598  
 Hahn-Hahn, Ida von, comtesse, 374, 376, 463  
 Hakewill, Marie Catherine, 39  
 Hanley, Edgar, 74  
 Harding, James Duffield, 58, 64  
 Hasenclever, Johann Peter, 90  
 Havell, Frederick James, 248  
 Havell, William, 58, 343  
 Haydon, Benjamin Robert, 261, 319, 320, 321, 322, 329, 341, 589  
 Hayter, George, 271  
 Heath, Charles, 128, 130, 148, 152, 197, 224, 419, 584, 616, 620  
 Heffner, Karl, 56, 57, 142, 430  
 Heiberg, Hermann, 207  
 Heilbut, Emil, 68, 244, 251, 256, 257, 259, 305, 388, 398, 399, 400, 418, 420, 443, 444, 445, 446, 462, 468, 469, 470  
 Heine, Heinrich, 161, 171, 176, 381, 625  
 Heinemann, galerie, 76, 77, 78, 79, 112, 419, 476, 583, 595, 596  
 Helbing, Hugo, 79, 142, 597  
 Helferich, Hermann (voir Heilbut, Emil), 304, 388, 398, 425, 443, 444, 468, 470  
 Helfferich, Adolph, 305, 306  
 Henderson, Charles Cooper, 46, 47, 48  
 Henri VIII, 80, 100, 462  
 Herbert, John Rogers, 99, 103  
 Herkomer, Hubert (von à partir de 1899), 54, 222  
 Hermann-Purgstall, Joseph von, 195  
 Hervieu, Auguste, 33  
 Heseltine, John Postle, 223  
 Hess, Peter von, 315  
 Heyse, Paul von, 167, 203  
 Hildebrandt, Eduard, 60, 329, 330, 364, 365, 366, 367, 369, 375, 386  
 Hodges, Charles Howard, 217  
 Hodges, William, 185  
 Hodgson, John Evan, 93, 248  
 Hogarth, William, 12, 89, 122, 129, 247, 279, 283, 285, 290, 316, 337, 390, 396, 397, 398, 407, 411, 417, 464, 465, 584, 589, 609, 612  
 Holbein, Hans, dit le Jeune, 87, 110, 228, 462, 469  
 Holmes, Rhoda, 54, 55  
 Honegger, Johann Jacob, 298  
 Hoods, Thomas, 220  
 Hook, James Clarke, 437  
 Horace, 42, 46, 58, 92, 372, 404, 457, 586  
 Huber, Anton, 203  
 Hulton, William Stokes, 39  
 Hunt, William Holman, 291, 357, 418  
 Isabey, Eugène, 58, 308  
 Israëls, Jozef, 151, 416, 627  
 Isser-Großrubatscher, Johanna von, 231  
 Jackson, Samuel, 421  
 James, Henry, 471  
 Jameson, Anna, 314, 316, 317, 331, 332, 375  
 John Lavery, 448, 449, 455  
 Johnston, Alexander, 64  
 Justi, Carl, 69  
 Kauffmann, Angelika, 75  
 Kaulbach, Wilhelm von, 12, 77, 460, 461, 462, 464, 465, 466, 609, 612  
 Keene, Charles, 408  
 Kerstner, Hermann, 90, 583  
 Kinkel, Gottfried, 436, 437, 438, 439, 457  
 Klein, Julius Leopold, 46, 51, 127, 136  
 Klenze, Leo von, baron, 460, 461  
 Klossowski, Erich, 402, 403, 405  
 Knaus, Ludwig, 138, 312, 414  
 Koch, Joseph Anton, 57, 299, 422, 463  
 Kohl, Ida, 59, 297, 300, 305, 335, 338, 340, 358, 363, 376  
 Kohl, Johann Georg, 59, 73, 129, 192, 193, 194, 267, 268, 269, 270, 285, 294, 297, 299, 300, 301, 305, 335, 336, 338, 340, 358, 359, 362, 363, 366, 376, 417, 424  
 Köpping, Karl, 139, 140  
 Krakté, Charles-Louis, 143, 144, 214  
 Kretschmer, Johann Hermann, 330  
 Küçük, Hüseyin Pacha, dit, 195  
 Kugler, Franz, 18, 151, 155, 248, 262, 278, 279, 309, 311, 312, 316, 353, 603, 611, 618, 622

Kuhn, Lenore, 455  
 Kuhr, Julius, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 57  
 Lairesse, Gérard de, 464  
 Lancret, Nicolas, 218  
 Landseer, Edwin, 75, 77, 84, 90, 122, 125, 127, 128, 131, 132, 138, 161, 170, 192, 193, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 218, 219, 220, 228, 231, 232, 242, 247, 248, 250, 252, 253, 269, 271, 273, 276, 277, 286, 320, 396, 439, 476, 477, 614, 623  
 Landseer, Thomas, 128, 202, 218, 220, 231, 253  
 Lane, John Bryant, 40  
 Lane, Richard James, 147  
 Lansdowne, Henry Petty-Fitzmaurice, marquis de, 80  
 Laube, Heinrich, 187  
 Law, David, 221  
 Lawrence, Thomas, 19, 33, 34, 37, 54, 79, 82, 84, 147, 151, 161, 230, 231, 235, 255, 265, 270, 341, 348, 397, 405, 460, 461, 476, 604, 621, 627  
 Le Brun, Charles, 218  
 Leader, Benjamin Williams, 142  
 Lee, Frederick Richard, 247, 329, 364  
 Leech, John, 408  
 Legros, Charles, 222, 223  
 Leibl, Wilhelm, 407  
 Leighton, Frederic, 65, 66, 67, 69, 583  
 Lempertz, maison de vente, 79, 89, 138, 598  
 Lenbach, Franz von, 77, 78, 423, 424  
 Lenoir, Helen, 67  
 Lepke, Rudolph, 79, 142, 143, 221, 430  
 Lepoittevin, Eugène, 49  
 Leslie, Charles Robert, 102, 212, 247, 275, 286, 333, 371, 391, 392  
 Leslie, George Dunlop, 92, 93, 96, 97, 98, 447, 448  
 Lewald, Fanny, 146, 227, 228, 252, 263, 271, 374, 463, 466  
 Lewis, Charles, 204, 219, 220  
 Lewis, John Frederick, 58  
 Lichtwark, Alfred, 34, 66, 67, 68, 107, 108, 109, 115, 116, 399, 401, 406, 407, 411, 452, 453, 457, 606, 609  
 Liebermann, Max, 116  
 Lier, Adolf Heinrich, 78, 419, 620  
 Liliencron, Detlev von, baron, 170, 237  
 Liszt, Franz, 313  
 Locker, Edward Hawke, 182, 183  
 Long, Amelia, 82  
 Lorrain, Claude Gellée, dit le, 122, 215, 218, 231, 260, 338, 341, 395, 403, 404, 411, 412, 439  
 Lory, Gabriel Ludwig, 48, 621  
 Lory, Matthias Gabriel, 48, 621  
 Louis 1<sup>er</sup> de Bavière, 18, 38, 43, 45, 46, 85, 86, 101, 138, 140, 141, 142, 143, 145, 154, 212, 214, 217, 254, 291, 313, 326, 332, 432, 461, 585, 597, 604, 609, 610  
 Louthembourg, Philippe de, 422  
 Lübke, Wilhelm, 247, 279, 280  
 Lucas, David, 127, 213, 623  
 Lutteroth, Ascan, 87, 96  
 Maclise, Daniel, 247, 255, 276, 284, 285, 319, 320  
 Makart, Hans, 110, 605  
 Malborough, John Spencer-Churchill, duc de, 35  
 Malibran, Maria, 259  
 Mandeville, monsieur, libraire, 150  
 Manet, Edouard, 116, 403, 406, 407  
 Marcelin, Emile, 175  
 Marggraff, Hermann, 332, 333  
 Marguerite de Bourgogne, duchesse, 190  
 Marinetti, Filippo Tommaso, 447  
 Martens, Willem Johannes, 55  
 Martin, John, 34, 146, 263, 264, 269, 271, 335, 347, 370, 371, 372, 373, 377, 383, 471, 472, 477  
 Marvy, Louis, 140, 141, 212, 254  
 Mauve, Anton, 416  
 McIan, Robert, 160  
 Meding, Oskar, 196  
 Meier-Graefe, Julius, 78, 399, 401, 402, 403, 405, 406, 417, 423, 424, 441, 442, 457, 619, 620  
 Meissonier, Ernest, 109  
 Menzel, Adolph von, 12, 15, 46, 56, 107, 108, 109, 110, 223, 612, 618  
 Merck, Ernst von, 75  
 Merz, Georg Heinrich, 262, 275, 276, 277, 291, 292, 300, 301, 303, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 328, 329, 333, 353, 362, 363, 382, 462, 584  
 Mignard, Pierre, 218  
 Millais, John Everett, 36, 66, 67, 69, 291, 357

Millet, Jean-François, 116, 143, 422, 429, 430, 431, 622  
Milton, John, 220  
Monet, Claude, 20, 116, 411, 414, 620  
Montagu, Mary Wortley, 179, 230, 266  
Monticelli, Adolphe, 416  
Monziès, Louis, 140  
Moore, Albert, 66  
Moore, Hannah, 446  
Moore, Henry, 54, 66  
Moore, Thomas, 462  
Morgenstern, Ernst, 421  
Morland, George, 79, 122, 127, 139, 379, 477  
Mosen, Julius, 240  
Müller, Karl, 229, 230, 238  
Müller, Rudolf, 55  
Mulready, William, 247, 276, 285, 286, 312, 327, 346, 352, 376, 606  
Murat, Géraud-Antoine-Hippolyte, comte de, 33  
Murray, David, 67  
Murray, John, 182, 261, 584, 585, 586  
Muther, Richard, 7, 8, 9, 23, 28, 30, 31, 36, 37, 68, 118, 245, 284, 286, 291, 350, 351, 354, 388, 389, 399, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 427, 428, 432, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 468, 469, 625  
Muthesius, Hermann, 452, 457, 469  
Nagler, Georg Kaspar, 40, 130, 185, 234, 246, 247, 249  
Napoléon 1<sup>er</sup>, 432, 469  
Napoléon III, 103, 432  
Nash, Frederick, 192  
Nasmyth, Patrick, 98  
Neale, John Preston, 74  
Nichols, John, 464, 465, 589  
Niemeyer, Wilhelm, 17, 451, 610  
Northcote, James, 347, 414  
Oliver, William, 54, 269  
Olivier, William, 54, 269  
Opie, John, 246, 347  
Osborn, Emily Mary, 53  
Osborn, Max, 409, 424  
Ostervald, Jean-Frédéric d', 130, 132, 585  
Oules, Walter, 67  
Overbeck, Johann Friedrich, 214, 299, 315, 320, 330  
Overstone, Samuel Jones-Loyd, baron, 35  
Owen, Samuel, 46, 47, 159, 235  
Owenson, Sydney, Lady Morgan, 178, 179  
Palgrave, Francis Turner, 174, 336, 337, 338, 340, 620  
Palmer, Samuel, 13, 223  
Panizzi, Anthony, 152, 583, 623  
Parkinson, Sydney, 185  
Parris, Edmund Thomas, 171, 172  
Parsons, Alfred, 67  
Passavant, Johann David, 25, 257, 259, 268, 306, 346, 347, 371, 372, 375, 382, 383, 384, 385, 417  
Passini, Johann Nepomuk, 129  
Paton, Joseph, 255, 292  
Paton, Richard, 137  
Payne, Albert Henry, 131  
Pecht, Friedrich, 109, 292, 295, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 433, 434, 440, 441, 443, 448, 449, 450, 455, 456  
Pepys, Samuel, 261, 589  
Perfall, Karl von, Freiherr, 432  
Perkins, Jacob, 130  
Petiti, Filiberto, 55  
Pettie, John, 99  
Pevsner, Nikolaus, 10, 13, 19, 281, 282, 623, 627  
Pfannschmidt, Carl Gottfried, 63  
Phillips, Giles Firman, 46, 47, 275  
Pickering, Joseph Langsdale, 430  
Pickersgill, Henry William, 275, 320  
Piloty, Karl von, 414  
Pilsbury, Wilmot, 64  
Pizzi-Newton, Arthur, 54  
Planck, Gottlieb Jacob, 134  
Pocock, Lexden L., 54, 55  
Pollard, James, 203  
Pope, Alexander, 229, 266, 322  
Poussin, Nicolas, 127, 218, 297, 299, 338, 359, 403  
Powell Frith, William, 230, 266, 397, 439  
Powell, Joseph Rubens, 395  
Poynter, Edward, 66  
Preller, Friedrich, dit l'Ancien, 421  
Prestel, Maria Katharina, 139  
Prout, Samuel, 29, 46, 47, 48, 60, 72, 74, 190, 224, 329, 584  
Pyne, James Baker, 190  
Raczyński, Athanase, comte de, 262, 272, 273, 274, 275, 276, 296, 307, 329, 332,

341, 372, 373, 374, 382, 383, 384, 462,  
 463, 622  
 Raeburn, Henry, 445  
 Raimbach, Abraham, 128  
 Raphaël, Raffaello Sanzio, 137, 138, 233,  
 260, 297, 298, 299, 312, 363, 384  
 Rauch, Christian Daniel, 315  
 Redgrave, Richard, 35, 40, 41, 53, 63, 98,  
 220, 254, 460, 461, 462, 463, 589  
 Redgrave, Samuel, 35, 40, 41, 460  
 Reid, John Robertson, 67  
 Reinagle, Ramsay Richard, 58  
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, dit, 48,  
 80, 113, 114, 138, 141, 407, 408  
 Reybaud, Fanny, 229, 238, 239  
 Reynolds, Joshua, 84, 91, 102, 113, 114,  
 122, 127, 137, 250, 277, 279, 280, 285,  
 291, 312, 346, 347, 348, 349, 379, 395,  
 397, 400, 407, 417, 423, 446, 454, 455,  
 476, 477  
 Richard Ansdell, 128, 202, 208, 477  
 Richardson, Samuel, 229, 230  
 Richmond, George, 67, 291, 583  
 Richmond, William Blake, 67  
 Richter, Ludwig, 125  
 Ricquier, Louis, 43  
 Rimington, Alexander Wallace, 41  
 Robert, Leopold, 312  
 Roberts, David, 141, 189, 225, 330, 372,  
 390, 391, 396, 585  
 Robinson, John Henry, 221  
 Rodd, James Rennell, 33  
 Roesler Franz, Ettore, 55  
 Rogers, Philip Hutchins, 39, 40  
 Rogers, Samuel, 190, 587  
 Rolls, Charles, 230  
 Romney, George, 279  
 Rooker, Edward, 216, 217, 477  
 Rooker, Michael Angelo, 216, 217, 477  
 Roqueplan, Camille, 49  
 Rosenberg, Carl Adolf, 223, 424, 426, 431,  
 433, 434, 447, 448, 450, 457  
 Rossetti, Dante Gabriel, 400, 407  
 Rottmann, Carl, 420  
 Rousseau, Théodore, 77, 143, 404, 430  
 Rowlandson, Thomas, 203  
 Rubens, Peter Paul, 108, 110, 312, 395  
 Rumohr, Carl Friedrich, 18, 278, 322, 611  
 Ruskin, John, 292, 293, 313, 335, 336, 338,  
 340, 356, 376, 391, 406, 432  
 Ruskin, John James, 391  
 Russell Mitford, Mary, 446  
 Ruysdael, Salomon van, 142, 359, 419  
 Sachse, Louis Friedrich, 45, 46, 47, 48, 49,  
 50, 57, 609  
 Sandby, Paul, 58  
 Sargent, John Singer, 469  
 Sauerländer, Johann David, 149, 156, 171,  
 172, 264, 584, 590  
 Schadow, Wilhelm von, 63, 306  
 Schasler, Max, 61, 62, 64, 74, 223, 302,  
 303, 362, 363  
 Scheffer, Ary, 58, 151, 627  
 Schiff, Hermann, 161  
 Schiller, Friedrich, 316, 465  
 Schirmer, Johann W., 330  
 Schirmer, Wilhelm, 49, 330, 359  
 Schlegel, Friedrich, 29, 160, 173  
 Schleich, Eduard (dit l'Ancien), 77, 419,  
 420  
 Schleinitz, Otto von, 418  
 Schmid, Christoph von, 133  
 Schmid, Max, 439, 440  
 Schnorr von Carolsfeld, Julius, 315, 320  
 Schöll, Adolph, 45, 46, 47, 48, 49, 50  
 Scholz, Bernhard, 209  
 Schroth, Claude, 44, 46  
 Schwabe, Gustav Christian, 71, 92, 93, 94,  
 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104,  
 105, 106, 107, 108, 109, 111, 115, 116,  
 118, 447, 451, 596, 616  
 Schwind, Moritz von, 313  
 Scott, Walter, 11, 42, 88, 127, 149, 151,  
 165, 170, 171, 180, 181, 193, 207, 208,  
 219, 254, 285, 286, 411, 465, 614  
 Scotti, Johann Joseph, 329  
 Seckendorff, Goetz Burkhard von, comte,  
 66, 69, 583  
 Sedelmeyer, Charles, 80, 104, 111, 112,  
 113, 116, 144, 419, 596, 617  
 Seidel, August, 419, 420  
 Seidlitz, Woldemar von, 68, 71, 81, 106,  
 399, 400, 401, 412, 434, 435  
 Seifert, Karl, 229, 239  
 Servaes, Franz, 423, 424  
 Seyffarth, Louisa, née Sharpe, 40, 41, 47,  
 602  
 Seymour Haden, Francis, 221, 222, 224  
 Shakespeare, William, 17, 47, 122, 149,  
 161, 165, 170, 171, 172, 196, 197, 220,

229, 230, 239, 279, 284, 285, 286, 292,  
 311, 316, 338, 362, 411, 470, 625  
 Sharpe, Mary Anna, 41  
 Sheepshanks, John, 193, 393  
 Sickert, Oswald Valentine, 222, 453, 454,  
 455, 456  
 Siddons, Sarah, 83, 140  
 Siemens, Arnold von, 114  
 Signac, Paul, 406  
 Simmons, William Henry, 128  
 Simonetti, Attilio, 55  
 Slocombe, Charles Philip, 221  
 Slocombe, Edward, 221  
 Slocombe, Frederick, 221  
 Smith of Chichester, George, dit, 126, 412  
 Smith of Chichester, John, dit, 126, 412  
 Smith, Frederick, 214  
 Smith, William Richard, 212  
 Soane, John, 381  
 Sohn, Karl Ferdinand, 330  
 Solomon, Joseph, 292  
 Soulier, Charles, 405  
 Speckter, Otto, 421  
 Spitzweg, Carl, 419  
 Springer, Anton, 19, 59, 262, 267, 268, 281,  
 283, 309, 310, 311, 347, 348, 349, 350,  
 351, 352, 353, 356, 357, 363, 372, 382,  
 397, 401, 408, 409, 411, 413, 415, 458,  
 614  
 Staats Forbes, James, 56, 79  
 Stahr, Adolf, 292, 294, 295  
 Stanfield, Clarkson Frederick, 30, 146, 190,  
 224, 225, 247, 269, 273, 304, 329, 345,  
 358, 364, 367, 382, 383, 384, 385, 386,  
 584, 585  
 Stanhope, Esther, 178, 179  
 Stebbings, Henry, 160  
 Stephen Smith, Mary, 95, 97, 101, 104  
 Sterne, Laurence, 286  
 Stone, Frank, 172, 230  
 Storey, George Adolphus, 93, 100, 101,  
 102, 103  
 Stothard, Thomas, 47, 312, 347, 422  
 Strange, Robert, 129, 218  
 Stubbs, George, 137, 218  
 Stuck, Franz von, 78  
 Suermondt, Berthold, 91, 92, 596, 624  
 Taine, Hippolyte, 135, 418  
 Tayler, John Frederick, 54  
 Taylor, William, 231  
 Teichlein, Anton, 404, 408, 419  
 Thackeray, William Makepeace, 140, 141,  
 254, 289, 290, 589, 614  
 Théophile Silvestre, 405, 406  
 Thibaudeau, Alphonse Wyatt, 223  
 Thoma, Hans, 78  
 Thomas, William Cave, 62  
 Thordwaldsen, Bertel, 418  
 Thoré-Bürger, Théophile, 34, 295, 371,  
 378, 379, 405, 408  
 Tissot, James, 223  
 Tissot, Victor, 471  
 Titien, Tiziano Vecellio, dit, 175, 176, 228,  
 235, 346, 395  
 Todd, Henry George, 99  
 Tomblason, William, 132, 155, 185, 186,  
 235, 585  
 Tooby, Charles, 407  
 Trimmer, Sarah, 446, 447  
 Trübner, Wilhelm, 407  
 Tschudi, Hugo von, 113, 116, 117, 621  
 Turner, John Mallord William, 12, 13, 16,  
 23, 30, 35, 37, 38, 58, 74, 76, 77, 78, 79,  
 102, 127, 129, 130, 190, 214, 215, 216,  
 219, 220, 225, 232, 247, 249, 250, 252,  
 253, 263, 272, 277, 285, 286, 292, 293,  
 295, 296, 303, 307, 313, 315, 328, 332,  
 335, 336, 338, 341, 343, 348, 356, 369,  
 371, 373, 375, 376, 379, 380, 382, 383,  
 390, 391, 392, 394, 396, 397, 400, 401,  
 403, 405, 410, 411, 412, 413, 414, 417,  
 418, 421, 423, 447, 453, 454, 455, 456,  
 463, 469, 470, 472, 475, 476, 477, 584,  
 585, 589, 606, 607, 611, 614, 615, 616,  
 617, 623, 624, 625, 626, 628  
 Vacquerie, Auguste, 240  
 Van de Velde, Henry, 406  
 Van Dyck, Antoon, 233, 268, 454, 455, 469  
 Van Goyen, Jan Josephsz, 142, 419  
 Varley, John, 269  
 Vautier, Marc Louis Benjamin, 414  
 Verlaine, Paul, 406  
 Vernet, Horace, 42, 46, 92, 404  
 Vernon, Robert, 295, 323, 390  
 Vickers, Alfred, 191  
 Victoria du Royaume-Uni, princesse  
 héritière de Prusse et d'Allemagne,  
 impératrice d'Allemagne, 7, 41, 62, 63,  
 64, 65, 69, 81, 83, 85, 86, 201

Victoria, reine d'Angleterre, 7, 13, 23, 41, 44, 52, 54, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 83, 84, 85, 86, 87, 131, 132, 147, 201, 202, 221, 253, 272, 291, 292, 391, 399, 583, 588, 589, 609, 612, 614, 619, 621, 624, 626, 628  
 Vignon, Claude, 402  
 Villeret, François-Etienne, 46  
 Villeroy & Boch, entreprise de production de céramiques, 235, 609  
 Vivares, François, 129, 218  
 Volmer, Adolf Friedrich, 421  
 Waagen, Gustav Friedrich, 13, 18, 25, 63, 91, 129, 248, 249, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 273, 274, 277, 278, 285, 286, 306, 341, 346, 347, 381, 383, 384, 385, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 399, 408, 409, 412, 417, 439, 462, 472, 611, 617, 623, 628  
 Wach, Karl Wilhelm, 274, 315  
 Wagner, Richard, 54, 313  
 Waiblinger, Wilhelm, 40, 41  
 Walker, Frederick, 434, 435  
 Wallis, Robert William, 159  
 Waltner, Charles, 140  
 Wannenmacher, Franz Xaver, 295, 296  
 Ward, Edward Matthew, 247, 266  
 Ward, Thomas Humphry, 114  
 Watelet, Louis-Etienne, 50  
 Watteau, Jean-Antoine, 218, 312, 347  
 Webb, Charles Meer, 40  
 Weber, Paul, 85, 86  
 Wedmore, Frederick, 351  
 Weigel, Rudolph, 24, 122, 139, 141, 146, 182, 204, 212, 220, 221, 234, 262, 593, 596, 603, 604  
 Wellington, Arthur Wellesley, duc de, 200, 271  
 Wells, Henry Tanworth, 93  
 Wenglein, Josef, 78  
 Werner, Anton von, 87  
 Werner, Carl, 60, 192  
 Werner, Karl, 187  
 Wernher, Julius, 115  
 West, Benjamin, 82, 122, 124, 127, 137, 138, 218, 227, 250, 251, 271, 273, 334, 378, 394, 400, 477  
 Westall, Richard, 145, 227  
 Westmacott, Richard, 275  
 Wey, Francis, 465  
 Wheatley, Francis, 114  
 Whistler, James Abbott McNeill, 33, 67, 221, 222, 223, 224, 401, 416, 449, 468, 469, 588  
 Widener, Peter Arrell Browne, 80  
 Wilhelm, Paul, 426  
 Wilkie, David, 12, 34, 77, 90, 99, 122, 128, 146, 147, 160, 161, 173, 183, 218, 247, 269, 273, 279, 285, 286, 291, 348, 396, 397, 405, 411, 414, 472, 476, 477  
 Wille, Jean-Georges, 218  
 Wilson, Daniel, 215  
 Wilson, John W., 143, 144, 617  
 Wilson, Richard, 77, 122, 127, 137, 216, 217, 219, 226, 234, 247, 248, 254, 283, 291, 347, 358, 401, 412, 421, 477  
 Winckelmann, Johann Joachim, 18, 20, 278, 298, 299, 610, 611  
 Winkles, Henry, 130  
 Winterfeld, Adolf von, 188  
 Witherington, William Frederick, 135  
 Wölfflin, Heinrich, 281  
 Woltmann, Alfred, 53, 258, 281, 283, 465, 628  
 Wood, John, 161  
 Woodley, George, 159  
 Woollett, William, 126, 127, 128, 129, 216, 217, 219, 226, 231, 234, 242, 477  
 Woolner, Thomas, 336  
 Worsdale, James, 82  
 Wynfield, David Wilkie, 99  
 Yeames, William Frederick, 67, 92, 93, 95, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 589, 623  
 Young, George, 393  
 Zimmermann, Clemens von, 461  
 Zobeltitz, Fedor von, 203  
 Zoffany, Johann, 422  
 Zola, Emile, 22, 290, 411  
 Zweig, Stefan, 11, 269



## **Voix plurielles, voies de traverse : la réception de l'art anglais en Allemagne à l'aune des discours et des pratiques culturelles (1816-1908). Deutsche Zusammenfassung**

1903 schrieb der Kunsthistoriker Richard Muther in seiner *Geschichte der englischen Malerei* : "Erst herrschte die Ansicht, das es eine englische Malerei überhaupt nicht gäbe. Denn die Engländer beschickten unsere Ausstellungen nicht. Also lag kein Grund vor, zu glauben, dass dort Bilder gemalt würden." Diese knappe Äusserung entspricht einer in Deutschland weit verbreiteten Meinung, die man in der Bibliographie wiederfindet : im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts hätte es keine Rezeption der englischen Kunst gegeben, vor allem wegen der englischen Gleichgültigkeit der kontinentalen bzw. deutschen Ausstellungen gegenüber. Es ist aber notwendig, Muthers Behauptung kritisch zu betrachten, wenn nicht zu widersprechen : Erstens, weil es eben eine ziemlich unpräzise Behauptung ist, die als absolute Wahrheit für ganz Deutschland und für die Zeit vor 1886 (als das deutsche Publikum mehrere englische Gemälde im Rahmen der Berliner Jubiläumsausstellung entdecken konnte) gelten sollte : eine sehr lange Periode also, in der man einige Gegenbeispiele finden kann, die Muthers Zitat nuancieren ; zweitens wird hier das Rezeptionsprozess auf eine einzige geographische Ära (Deutschland) reduziert, einen einzigen Raum (das Museum), ein einziges Medium (die Malerei).

Muthers Text war der Anfangspunkt dieser Studie. Es ging nicht darum, die relative Abwesenheit der englischen Gemälde in Deutschland in Frage zu stellen, sondern lediglich, sie zu nuancieren, und darüber hinaus zu zeigen, dass es eine deutsche Rezeption der englischen Kunst doch gab. Es wurde also versucht, der institutionellen Rezeptionsprozesse der Museen eine breitere, komplexe und vielfältige, auch wenn mangelhafte, populärere Rezeption gegenüberzustellen, die durch zahlreiche Räume, Figuren und Medien ermöglicht wird. Zwar sind die englischen Gemälde auf dem deutschen Boden selten zu finden ; aber viele deutsche Reisende kommen nach England. Dort sehen sie die Gemälde und entwickeln eine kritische Rede, die oft mit anderen Feststellungen über das kulturelle Leben, die Sitten, den Alltag in England gemischt werden. Diesen heterogenen Reden entspricht die Vielfalt der Rezeptionsrahmen : die institutionellen Räumlichkeiten der Museen und der Akademien verschwindet teilweise hinter den bürgerlichen Wohnungen und den Buchhandlungen, den Messen, wo Kupferstiche verkauft werden, den Gasstätten und den Theaterbühnen. Die Figuren dieser Geschichte sind auch vielfältig : nicht nur die Kunsthändler und die Direktoren der Museen spielen hier eine Rolle, sondern auch die Damen der guten Gesellschaft und die Schriftsteller. Schliesslich verschwinden oft die Gemälde vor den Kupfer- oder Stahlstichen, den illustrierten Büchern, den Familienblättern und den sentimentalen Feuilletons.

Muthers Einleitung war auch der methodologische Anfangspunkt dieser Dissertation : Da sie grösstenteils auf der Analyse kritischer und kunsthistorischer Quellen basiert ist, wurde es immer versucht,

sie kritisch zu dekonstruieren und den Inhalt mit der Biographie der Autoren, ihren ästhetischen und ideologischen Einstellungen, dem gezielten Publikum, aber auch dem politischen und wirtschaftlichen Kontext zu verbinden. Ausserdem wird jeder Text in einem konkreten Schreibkontext elaboriert, der auch in Betracht gezogen werden musste : Wie sind die Autoren zu den Werken gekommen, wann, wie lange, mit welchem Licht, haben sie sie gesehen ? Die Rede ist natürlich anders, wenn man ein nicht zu hoch hängendes Gemälde in einem gut gelichteten Raum betrachten kann, oder nur sein mittelmässige Reproduktion im Schaufenster einer Buchhandlung.

Es wurde entschieden, die Frage der Rezeption der englischen Kunst durch die deutschen Maler nicht zu behandeln. Sie wurde öfters analysiert und entsprach nicht ganz dem Prozess, das der Kern dieser Studie ist : Die Vermittlung von Bildern in der Gesellschaft, und die Art und Weise, wie diese Vermittlung das kunstgeschichtliche und kritische Schreiben der Zeit beeinflusst. Durch diskretere, schräge Kanäle werden Bilder verbreitet, die eine deutsche visuelle Kultur Englands ermöglicht, die um so präsent ist, als sie auch in Objekten des Alltags wiederzufinden ist.

Es wurde bewusst entschieden, eine breite Periode zu studieren, und zwar fast ein Jahrhundert, zwischen 1816 und 1908 : 1816 entstand eine der wichtigsten Kunstzeitschriften des deutschsprachigen Raums, das Kunstblatt ; 1908 widmete die Berliner Akademie der englischen Kunst eine ganze Ausstellung, die ein populärer Erfolg war. Nur durch diese chronologische Breite war es möglich, das langsame Rezeptionsprozess in seiner ganzen Komplexität zu erleuchten, die Veränderungen und die Konstanten zu unterstreichen.

Wegen der Breite des Themas war die Wahl eines Genres notwendig : Die Landschaftsmalerei ist zum Leitfaden dieser Studie geworden. Sie eignet sich gut für eine Studie der Kunsttransfer zwischen England und Deutschland, und zwar aus mehreren Gründen. Im 19. Jahrhundert bewundern viele Ausländer, vor allem Deutsche, die englische Landschaft ; in den deutschen Reiseberichten sind oft lyrische Stellen über die Schönheit der englischen Felder und Bäume zu finden ; ausserdem ist das deutsche Interesse auch ästhetisch bedingt : In Deutschland verbindet man England mit der Ästhetik der Natur und der Landschaft, genauso wie in Frankreich, wo die englischen Landschaftsmaler ab 1824 gepriesen werden. Schliesslich ist diese Rezeption Teil einer nationalen Wahrnehmung der Landschaft. Der Begriff des *Englishness*, das in den Reden über die englische Kunst immer wiederkommt, ist mit der Vision der englischen Landschaft tief verbunden.

Dieser Begriff ist für diese Studie von zentraler Bedeutung : Sie wirft sofort die Fragen der nationalen Identität und der Alterität auf, die im 19. Jahrhundert, in der sich die europäischen Nationen konstituieren und versuchen, sich zu definieren, mit jedem Bereich des kulturellen Lebens, vor allem mit der Kunst, interagiert. In dieser Hinsicht musste auch der europäische Kontext dieses deutsch-englischen

Dialogs berücksichtigt werden : Es wurde im Laufe der Dissertation immer versucht, die Rolle Frankreichs, Brücke oder Barriere zwischen den beiden Ländern, in Betracht zu ziehen.

Die Dissertation wurde in drei Hauptteilen und neun Kapiteln gegliedert.

Im ersten Teil wird es versucht, die pauschale Behauptung Muthers zu nuancieren und die Vertretung Englands auf den deutschen Ausstellungen (Kapitel 1) so wie die Präsenz der Originale in den musealen und privaten Sammlungen (Kapitel 2) etwas präziser vorzustellen.

Hier ist die besondere Beziehung zu berücksichtigen, die die Engländer zu den europäischen bzw. kontinentalen Ausstellungen unterhalten. Es wird im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder bemerkt, dass sie an den ausländischen Ausstellungen nicht gerne teilnehmen; das bedauern auch englische Kritiker : 1848 ist in einem Bericht über die Brüssel-Ausstellung in the *Art Journal* zu lesen : "Not a single specimen of English art is to be seen on the walls. We would certainly be pleased if one or more of our landscape painters was induced to send pictures to these foreign exhibitions." Dieses Misstrauen den ausländischen Ausstellungen gegenüber wird von den Kommentatoren durch die hohe Anzahl an reichen englischen Privatsammlern erklärt, die sich nicht gerne von ihren Werken trennen und sie eher in ihren Schlössern auf dem Land verstecken. Man muss allerdings die etwas pauschale Einleitung von Muther etwas nuancieren, denn englische Gemälde sind doch ab und zu in deutschen Ausstellungen zu finden, vor allem kleinformatische Aquarelle (die Aquarellmalerei fungiert immer mehr als eine englische Spezialität) und Werke von Künstlern, die oft einen Teil ihrer Karriere auf dem Kontinent verbringen, in Deutschland, in Italien, aber auch in Frankreich : Das Nachbarland erscheint hier gleichzeitig als Vektor des Kunsttransfers, da manche deutsche Kunsthändler englische Aquarelle in Paris kaufen, und als Hinderniss, da diese Werke oft als französisch rezipiert werden.

In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts sind die Engländer auf den Ausstellungen in Deutschland besser vertreten. Dies erklärt sich einerseits dadurch, dass die Ausstellungspolitik sich öffnet, dass die Ausstellungen immer internationaler werden —nicht nur in der Kunst : man findet auch internationale Gartenbau-, Elektrizität-, Musik- und Kochkunstaussstellungen. Was die Kunst anbelangt, hatte München schon am Ende der sechziger Jahre angefangen, internationale Ausstellungen zu organisieren, Wien und Berlin folgen in den achtziger Jahren ; auch die kleineren Städte organisieren solche Veranstaltungen, Stuttgart 1891, Dresden 1897, Bremen 1910. Dazu kommt, dass eine Kunsttechnik, die im 19. J. als eine englische Spezialität betrachtet wird, nämlich die Aquarellmalerei, ebenfalls internationaler wird : in Dresden finden beispielsweise ab 1890 internationale Aquarellaustellungen statt.

Eine globalere Kunstszene also, die von den Secessionen auch gefördert wird, die dennoch nicht genügt, um die englische Präsenz ganz zu erklären, da es im Laufe des 19. J. den Engländern immer wieder vorgeworfen wurde, die kontinentalen Ausstellungen zu boycottieren, bzw. zu ignorieren. Das ist nicht mehr der Fall : sie sind manchmal sogar sehr zahlreich vertreten : 1897 findet man in München mehr als 160 Werke aus Grossbritannien ; und auch wenn ein deutscher Kritiker 1896 immer noch eine gewisse englische Arroganz und Gleichgültigkeit dem Kontinent gegenüber kritisiert, äussert sich diese anscheinend nicht mehr durch Abwesenheit, sondern durch die Mittelmässigkeit der englischen Kontingente auf den Ausstellungen.

Offensichtlich hat also die Internationalisierung der Kunstwelt und des Kunstmarktes auch einen Einfluss auf das englische Kunstleben und das insuläre System, dass es bisher bestimmt hat —englische Ausstellungen, englische Mäzene und Sammler— ist nicht mehr gültig. Die erfolgreichsten englischen Künstler der Zeit führen ein kosmopolitisches Leben, reisen viel und pflegen enge Beziehungen mit dem Kontinent : Frederick Leighton wurde teilweise in Deutschland ausgebildet ; Lawrence Alma-Tadema ist von Geburt Niederländer und erhält erst 1873 das englische Bürgerrecht.

Ein anderer Grund für die Präsenz der Engländer in Deutschland ist, wie oft in Rezeptionsgeschichten, die Vermittlung von bestimmten Individuen, die mit den beiden Ländern verbunden sind : für unsere Geschichte spielt vor allem Victoria von Grossbritannien und Irland, Tochter von der Königin Victoria, Königin von Preussen und dann, für eine kurze Zeit, deutsche Kaiserin, eine zentrale Rolle. Malerin und Kunstsammlerin, engagiert sie sich für die Diffusion der Kunst ihrer Heimat in Deutschland —dank ihr werden 1886 zahlreiche englische Gemälde auf der Jubiläumsausstellung in Berlin ausgestellt, die von manchen Kritikern der Zeit als Wendepunkt, als eine Art Offenbarung der englischen Kunst in Deutschland, sogar in Europa dargestellt wird. Im *Deutschen Kunst und Literaturblatt* 1887 kann man beispielsweise lesen : "Da kam die Berliner Jubiläumsausstellung und gewährte zum erstenmal den Einblick in einen zahlreichen Bilderkreis englischen Künstler." Nach dem Tod der Kaiserin Friedrich wird mit der Hilfe ihres ehemaligen Oberhofministers Graf von Seckendorff eine Ausstellung "älterer englischer Kunst" 1908, zum Geburtstag des Kaisers organisiert.

Die englische Malerei ist aber nicht nur auf Ausstellungen zu finden, sondern auch in Sammlungen. Hier spielen wiederum bestimmte soziale Gruppen eine zentrale Rolle : die englischen Fürsten und Fürstinnen, die in Deutschland heiraten und Gemälde mit sich bringen, und die Händler, die oft durch Europa reisen. Hier wurde die Wichtigkeit der Schwabe'sche Sammlung in Hamburg besonders betont : Gustav Schwabe, aus Hamburg gebürtig, wanderte nach Manchester, wo er eine englische Kunstsammlung bildete, deren Werke besonders interessant sind, da sie die soziale und kulturelle Integration des Sammlers in England widerspiegeln : Die Themen, die von den oft sehr patriotisch geprägten englischen Malern der

« St. John Wood's Clique » behandelt werden, skizzieren das idyllische Leben eines *Gentleman*s. Der Begriff « Englishness » wurde hier zum Kernkonzept der Analyse.

Der zweite Teil analysiert die Rolle der Druckgraphik in der massiven Vermittlung der englischen Bilder in Deutschland. Der Kupferstich und der Stahlstich gelten ab dem 18. Jahrhundert und ab 1820 als eine englische Spezialität, und wenn die Auktionskataloge der Datenbank *Art Sales Catalogues Online* wenige englische Gemälde enthalten, findet man wiederum regelmässig englische Kupferstiche und Radierungen. Der deutsche und englische Buchmarkt, gut vernetzt, trägt auch wesentlich zum Erfolg und Verbreitung der englischen Bildern durch illustrierte Bücher bei. Generell bemerkt man auch, dass die deutsche Begeisterung für die englische Graphik eng mit anderen kulturellen Bereichen verbunden wird : mit der Literatur, dem Tourismus, dem Sport.

Allerdings bedeutet die grosse Anzahl an englischer Graphik in den deutschen Sammlungen nicht, dass die Rezeption der englischen Malerei deswegen vollständig wird. Die Druckgraphik, durch ihre Geschichte und ihre Entwicklung zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert, durch ihre bevorzugte Verbindung mit anderen Medien, durch die starke Medialisierung des Werkes, die sie zwangsweise verursacht, wirft mehrere Probleme auf, die im Laufe der Analyse, vor allem im Kapitel 5 behandelt wurden.

Die goldene Zeit der englischen Graphik dauert nur bis zu den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, wie Timothy Clayton es in *The English Print* betont —die neuen Graphiker erreichen den Erfolg ihrer Vorfahren nicht. In den Katalogen bemerkt man also ein Übergewicht an Blättern aus dem 18. Jahrhundert, am meisten von den bekanntesten Graphikern wie Woollett oder Boydell. Das heisst, dass es vor allem ihr Repertorium ist, dass in Deutschland rezipiert wird, anders formuliert, eine begrenzte Anzahl an Blättern, die in fast allen Sammlungen zu finden sind : die Historiengemälde von West, das Gesamtwerk von Hogarth, die Genreszenen von George Morland, und Joseph Wright, und viele Portraits, die die englische Schabkunst bekannt gemacht haben. Was die Landschaftsmalerei betrifft, werden vor allem die Blätter von Woollett nach Richard Wilson gesammelt, und nach den Gebrüdern Smith of Chichester, und zwar immer die gleichen —nur ein Teil von dem Werk wurde anscheinend gestochen. Die Rezeption durch die Graphik ist also doppelt partiell : nur einige Werke von einem Künstler und nur einige Künstler werden rezipiert. Ausserdem wurde die Aufmerksamkeit der Rezipienten den Kupfer- und Stahlstichen gegenüber in Frage gestellt : Es wurde postuliert, dass die Zeitgenossen oft die Namen der Künstler nicht sehen (manchmal weil sie nicht zitiert werden), und die englischen Bilder, die so oft als Teil der bürgerlichen Dekoration der Zeit erscheinen, nur erblicken, ohne sie wirklich anzuschauen : Eine „Rezeption in der Zestreueung“ also (Walter Benjamin).

Der dritte Teil ist der kritischen Rezeption der englischen Malerei gewidmet. Es wurde zuerst versucht, die materiellen Bedingungen des Schreibens zu rekonstruieren, und dabei die Wichtigkeit der Druckgraphik als Quelle und der Reise zu betonen. Dies warf wiederum mehrere Fragen auf : die der Zuverlässigkeit der Texte, die des Verhältnisses, im Reisebericht oder im Feuilleton, der Kunst mit den anderen Themen, die den Reisenden interessieren. Hier erscheinen die Bilder, noch ein Mal, als ein Teil der englischen Kultur. Deswegen auch werden sie immer als englisch rezipiert : Die nationalen Clichés und Stereotypen, die von den deutschen Kritikern häufig benutzt wurden, wurden hier analysiert und dekonstruiert, genauso wie die zentrale Rolle der Übersetzung in diesem Kunsttransfer, da die Kritiker und Kunsthistoriker oft zu manchmal chauvinistischen englischen Texten reagieren, die ihren ästhetischen Meinung massiv beeinflussen. Schliesslich wurde die Veränderung der kritischen Rezeption am Ende des 19. Jahrhundert in Betracht bezogen : Man spricht anders über England als um 1850, und das betrifft nicht nur die zeitgenössischen Maler, sondern auch die Meister des 18. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Aussage, dass die Engländer nicht malen können, verschwindet aus den Kunstzeitschriften ; die Berichte der internationalen Ausstellungen sind regelmässig positiv, die englische Malerei zeichnet sich sogar manchmal aus. Es wurde betont, dass die älteren englischen Maler nun in einer längeren, internationalen Kunstgeschichte betrachtet werden ; als Klassiker, die ihren Platz neben einem Velasquez oder einem Rubens haben. Die englischen Maler erscheinen jetzt als Glieder einer langen Kette — in der sie auch einflussreich waren : hier spielt Frankreich die Vermittlungsrolle, die sie 50 Jahre zuvor nicht gespielt hat : Die Verbindungen der französischen Maler zu den Engländern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden ausführlich beschrieben, teilweise von Franzosen, Kunsthistorikern, die in den sehr international orientierten deutschen Zeitschriften der Jahrhundertswende schreiben, und von den Malern selbst, deren Schriften übersetzt und in den Zeitschriften veröffentlicht werden. Es ist bemerkenswert, dass zwei Zeitschriften, *Kunst und Künstler* und *Pan*, Schriften von Géricault und Delacroix publizieren, wo vor allem von den englischen Meistern, insbesondere Constable, die Rede ist, und durch Abbilder englischer Werke illustriert werden. In diesem neuen Diskurs ist eben Constable eine zentrale Figur, wahrscheinlich mehr als Turner, und wird als der Vater der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert dargestellt. Ausserdem werden Elemente, die früher als negativ empfunden wurden, nun hervorgehoben, um die englische Kunst zu loben. Ihr *Englishness*, ihre Besonderheit, die sie vom Kontinenten abgrenzt, wirkt besonders reizend und interessant : Es wäre der Ausdruck einer authentischen Kunstauffassung. Hier sind nationalistische Clichés immer noch bezeichnend und prägen die Rede von konservativen Autoren, die in einer sich schnell veränderten Zeit England als ein Paradies der guten alten Traditionen nostalgisch betrachten.



# Violaine GOURBET

## Summary :

English painters did not exhibit much in nineteenth-century Germany, which led some German art historians to say that nothing of English art had been seen before the turn of the century. Yet English art had been present throughout the century. This thesis project is born of this paradox and aims to shed light on the multiple ways and voices of a reception that is both popular and critical and that is not only constructed in relation to the originals but also, and sometimes primarily, in relation to the reproductions, through various cultural means. By focusing on the genre of landscape painting, it is possible to trace the long-term evolution of this rich and protean reception, to analyse the cultural and ideological mechanisms that underlie it, and to identify its gaps and contradictions. A central question recurs throughout the period: that of the Englishness of English art. This question is part of a broader, fantasized vision of England. Thus, by working on this complex context of reception, it is possible to observe the laboratory of an art history, which was convinced of the need to define national and identity-related constants in art.

Keywords : England, Germany, artistic transfer, engraving

Voix plurielles, voies de traverse : la réception de l'art anglais en Allemagne à l'aune des discours et des pratiques culturelles (1816-1908)

## Résumé en français :

Les peintres anglais exposent peu dans l'Allemagne du XIXe siècle ce qui a fait dire à certains historiens de l'art allemands que l'on n'avait rien vu de l'art anglais avant le tournant du siècle. Pourtant l'art anglais y avait été bien présent tout au long du siècle. De ce paradoxe est né ce projet de thèse qui souhaite éclairer les voies et voix plurielles d'une réception à la fois populaire et critique qui ne se construit pas seulement face aux originaux, mais aussi, et parfois essentiellement, face aux reproductions, par des biais culturels variés. En mettant l'accent sur le genre de la peinture de paysage, il est possible de retracer l'évolution au long cours de cette réception riche et protéiforme, d'analyser les mécanismes culturels et idéologiques qui la sous-tendent, et d'identifier ses lacunes et ses contradictions. Une question centrale revient tout au long de la période : celle de l'anglicité de l'art anglais. Cette question s'inscrit dans une vision plus large et fantasmée de l'Angleterre. Aussi, en travaillant sur ce complexe contexte de réception, il est possible d'observer le laboratoire d'une histoire de l'art dont l'une des convictions était la définition dans l'art de constantes nationales et identitaires.

Mots clé : Angleterre, Allemagne, transfert artistique, gravure



