

L'École de Barbizon et l'impressionnisme français

Aspects d'une réception interdépendante à Weimar et en Allemagne au début des années 1890

Hendrik Ziegler

Dès les années 1890, les peintres de Weimar se sont fortement intéressés à l'impressionnisme, la petite ville devenant ainsi l'un des premiers centres de peinture de paysages impressionniste en Allemagne. Or, au moment même où quelques peintres allemands commençaient à adopter le style impressionniste – le plus souvent sans rencontrer le soutien des critiques – l'École de Barbizon fut l'objet d'une attention accrue non seulement à Weimar mais dans toute l'Allemagne. Les conditions de réception étaient donc interdépendantes. L'objectif de cette contribution est de montrer que l'École de Barbizon a pu servir comme une sorte de contre-feu pour parer à l'extension grandissante de l'impressionnisme; par crainte d'une influence trop forte des impressionnistes, les grandes expositions à Munich accueillaient un nombre élevé de tableaux des maîtres barbizonistes, dont le style était proposé comme un exemple pour les peintres contemporains.

1. La réception de l'impressionnisme français à Weimar

Au début de l'année 1889, le critique d'art Emil Heilbut, originaire de Hambourg, également connu sous le pseudonyme de Herman(n) Helferich, donnait à l'École de peinture de Weimar une série de conférences très suivies sur l'art français du 19^e siècle.¹ On a ignoré jusqu'à présent que Heilbut avait montré à cette occasion trois tableaux de Claude Monet provenant de sa collection privée. Il s'agit de: *Chemin de la cavée à Pourville*,² *Barque sur la Seine à Jeufosse*³ et *Belle-île, Coucher de soleil*⁴ – tous trois réalisés entre 1882 et 1886.⁵

¹ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, HMA 3695, fol. 63f: Unterthänigster Bericht des Direktoriums der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule für die Zeit vom 1. Januar bis 28. April 1889, abgefasst von dem Direktor Graf Görtz und seinem Sekretär Prof. Hermann Arnold. Voir aussi: Scheidig, Walther: *Die Weimarer Malerschule des 19. Jahrhunderts*, Erfurt 1950, pp. 77-78; id. (sous la dir.): *Die Weimarer Malerschule. Ausstellung zum Gedächtnis der Gründung der Weimarer Kunstschule*, cat. exp., Weimar 1960, p. 36.

² Wildenstein, Daniel: *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, vol. II: 1882-1886, Lausanne et Paris 1979, No 760. Selon Wildenstein, ce tableau n'a été acheté par Heilbut qu'en 1890. Mais cette constatation n'exclut pas une exposition de cette toile à Weimar, car une œuvre n'était considérée comme «vendue» dans la liste de Durand-Ruel que lors du règlement de la dernière traite. – Dans l'index des clients de Wildenstein, on ne trouve qu'un *Hermann Heilbut* de Hambourg. Dans les numéros correspondants des tableaux son nom est souvent écrit correctement sans «h». Il semble que Wildenstein a confondu le deux noms *Emil Heilbut* et *Hermann Helferich*.

³ Wildenstein: *Monet*, No 915. Wildenstein indique seulement que le tableau se trouvait dans la possession de

Les artistes weimariens ont suivi attentivement les conférences de Heilbut et ont été profondément marqués surtout par la clarté des couleurs des toiles françaises, ce qui est attesté par un «curriculum vitae» incomplet, rédigé par le peintre Christian Rohlf s après 1912. Il se rappelle: «Ein Kunstschriftsteller Heilbut hatte drei kleine französische Bilder in Weimar ausgestellt. Sie machten großes Aufsehen wegen ihrer Farbigkeit und Fleckentechnik. Letztere hatte ich auch, wenn auch nicht so kühn und ausgesprochen, aber die helle Farbigkeit war mir völlig neu.»⁶ Un autre élève de l'École de peinture, Momme Nissen, mentionne dans une critique, publiée en 1890, que Heilbut est l'introducteur de Monet à Weimar.⁷ Pour Christian Rohlf s ainsi que pour la plupart des autres artistes weimariens, les conférences de Heilbut constituaient le premier contact avec l'impressionnisme français, et l'on peut montrer que leurs œuvres en portent les traces.

Sous son pseudonyme Hermann Helferich, Heilbut publia en 1890 le premier essai sur Claude Monet en langue allemande.⁸ Pour bien comprendre le caractère original et la nouveauté de ses conférences weimariennes, il faut rappeler qu'en 1889, Heilbut comptait parmi les premiers propriétaires allemands de tableaux de Claude Monet. La collection privée du couple Carl et Felicie Bernstein, établie à Berlin depuis 1882, avait initié le contact avec un certain nombre de peintures impressionnistes, non seulement de Monet, mais aussi de Manet, Degas, Sisley, de Nittis, Berthe Morisot et de Mary Cassatt.⁹ En 1883, la collection Bernstein fut montrée au public à Berlin dans la galerie Fritz Gurlitt, accompagnée d'un certain nombre de tableaux provenant de la galerie Durand-Ruel. La réaction de la presse fut unanimement négative.¹⁰ Le rejet des toiles impressionnistes par Adolf Menzel à cette occasion est bien connu.¹¹ Encore en 1909, Alfred Lichtwark, le directeur progressiste de la Kunsthalle de Hambourg, se souvint de la confusion que l'exposition de la collection Bernstein avait provoquée chez les critiques et les artistes. «Ich weiß mich sehr genau zu erinnern, wie ratlos wir davor standen, nicht die Laien allein, auch die Künstler. Die Künstler, auch die jungen, lehnten ab. [...] Wir standen vor Monets Landschaften, zu denen aus der deutschen Erfahrung

Heilbut avant parvenir chez Durand-Ruel en 1900.

⁴ Ibid., Nr 1103. Selon Wildenstein ce tableau se trouvait entre 1889 et 1899 dans la collection Heilbut.

⁵ Je remercie Madame Sabine Walter de la Stiftung Weimarer Klassik pour l'identification d'un de ces tableaux.

⁶ Christian Rohlf s, cat. exp., Munich 1996, p. 269.

⁷ Nissen, Momme: *Zweite Münchner Jahresausstellung (I)*, in: *Der Kunstwart* 3/1888-90 (Nr 21), p. 329.

⁸ Helferich, Hermann: *Claude Monet*, in: *Freie Bühne für modernes Leben* 1/1890, Nr 8, pp. 225-230. Voir aussi id.: *Aus dem Marseiller Museum*, in: *Die Kunst für Alle* 8/1892, p. 36. En ce qui concerne la période 1880/90, Emil Heilbut a suscité l'intérêt de la recherche qu'en tant que propagateur d'Arnold Böcklin, du nouvel idéalisme de Fritz von Uhde et du symbolisme. Voir Paas, Sigrun: *Kunst und Künstler 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland*, thèse pour le doctorat, Heidelberg 1976, pp. 115-144; Koszinowski, Ingrid: *Von der Poesie des Kunstwerks. Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift «Kunstwart»*, Hildesheim 1985, pp. 225-26.

⁹ Teeuwisse, Nicolaas: *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*, Berlin 1986, pp. 98-100.

¹⁰ Ibid., pp. 106-7.

¹¹ Menzel n'appréciait que *Le départ du bateau de Folkstone* de Manet de 1869, aujourd'hui à Philadelphie. Voir Rewald, John: *Die Geschichte des Impressionismus*, Cologne 1995, pp. 302-03; Hoffmann, Werner: *Menzel und Frankreich*, in: von Plessen, Marie-Louise (sous la dir.): *Marianne und Germania 1789-1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue*, cat. exp., Berlin 1996, p. 373-382.

kein Weg führte, und suchten zu erraten.»¹² A part la collection Bernstein, qui fut montrée au début des années 1880, il fallut attendre jusqu'en 1891 pour que le public puisse voir de nouveau des œuvres de Manet, Monet et Sisley lors de la *III. Exposition annuelle internationale de Munich*.¹³ La présentation de trois tableaux de Claude Monet en 1889 par Heilbut à Weimar fut donc une véritable nouveauté pour les artistes locaux.

Dans l'œuvre de Rohlf's, un tableau intitulé *Straße nach Weimar (Gasse in Ehringsdorf)*, peint en été 1889, peut être considéré comme le premier à témoigner de l'influence des conférences de Heilbut et de l'impressionnisme de Monet.¹⁴ Par rapport à ses peintures antérieures, cette toile est singulière, car elle s'applique à saisir un phénomène atmosphérique, celui de la chaleur éblouissante d'été qui rayonne au-dessus d'une ruelle et entre les maisons, s'empare des objets et commence à dissoudre leur consistance matérielle. La clarté luisante du tableau de Kiel se distingue des œuvres précédentes, comme par exemple la *Scheidmühle in Ehringsdorf* de 1883 du musée de Weimar, tableau dans lequel règne encore un ton bleu-gris foncé et métallique.¹⁵ La lumière est affaiblie et diffuse; elle confirme l'intégrité corporelle des choses et clarifie leur ordre dans l'espace. Quelle différence dans le tableau de Kiel! Ici la lumière n'éclaire pas les choses, elle s'est plutôt attachée à elles, semble avoir fusionné avec elles. La rue, les maisons et les arbres se sont décomposés en plans de couleur vibrants d'un rayonnement intense, qui, quoique le sujet soit fortement architectural, fondent l'un dans l'autre. La lumière désagrège les contours, réduit l'apparence plastique et spatiale des objets. Avec cette toile, peinte en été 1889 à la suite des conférences de Heilbut, Rohlf's a pour la première fois choisi comme thème principal d'un de ses tableaux le pouvoir dissolvant de la lumière du plein jour.¹⁶ Ainsi ce tableau se place dans le voisinage des peintures de Monet montrées à Weimar, même s'il en diffère considérablement par son sujet.

De même, les conférences ne sont pas restées sans effet sur Ludwig von Gleichen-Russwurm, le petit-fils de Schiller. Le peintre passa l'été de 1889 dans son château de Greifenstein ob Bonmland près de Würzburg, où il a réalisé plusieurs tableaux avec une technique impressionniste, toute nouvelle pour lui. Entre autres il y a peint *Bauernpaar beim Heuwendden*, qu'il avait préparé avec un dessin en crayon.¹⁷ Lorsqu'on le compare avec un tableau datant du début de sa carrière artistique, comme *Bäuerinnen auf dem Weg zur Feldarbeit* de 1873, l'œuvre plus récente frappe par une libre application de couleurs claires et épaisses. Le tableau vit du contraste entre le champ, éclairé et luisant, et les deux paysans qui se détachent

¹² Teeuwisse: *Vom Salon zur Secession*, pp. 103-04.

¹³ Sept œuvres de Manet figuraient à cette exposition, entre autres *Après le déjeuner* et *Le toréador mort*, Monet était représenté avec quatre paysages, Sisley avec trois.

¹⁴ Cf. Vogt, Paul: *Christian Rohlf's. Œuvre-Katalog*, Recklinghausen 1978, No 104; Jensen, Jens Christian (sous la dir.): *Vom Realismus zum Expressionismus. Norddeutsche Malerei 1870 bis um 1930*, Kiel 1984, Nr 80. Le tableau se trouve aujourd'hui au musée de Kiel.

¹⁵ Vogt: *Christian Rohlf's*, No 38.

¹⁶ Bien entendu, les phénomènes de lumière ont intéressé Rohlf's plus tôt, mais jusque là, la lumière tombait d'une source déterminable en dehors de l'image sur les objets. Voir par exemple: *Burgplatz am Schloß*, vers 1885, Vogt: *Christian Rohlf's*, No 58; Jensen: *Vom Realismus zum Expressionismus*, Nr 78.

¹⁷ L'œuvre est reproduite in: *Ludwig von Gleichen-Russwurm 1836-1901. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik*, cat. exp., Würzburg 1983, ill. 7 et 21.

au premier plan comme des silhouettes obscures. Mais les parties ombragées ne sont pas simplement foncées, elles montrent plutôt une grande variation de nuances dans leurs coloris. Tout contour graphique est évité et les marges des figures sont décomposées par la lumière en petits points brillants.

Sur le tableau de 1873 en revanche, les formes sont encore fermement tracées, les contrastes de lumière sont atténués et les couleurs tempérées par un voile légèrement grisâtre. La marche alerte des paysannes, de même que le petit tourbillon de poussière qu'elle soulève, leur donne quelque chose de noble et de pathétique, tandis que sur le tableau de 1889 le travail aux champs est représenté d'une manière plus sobre et sans emphase. Peut-être les tableaux de Monet, dans leur simplicité picturale, ont-ils contribué à ce changement de technique et d'interprétation.

Mais les tableaux de Monet introduits par Heilbut à Weimar n'allaient pas rester les seules occasions pour le public de se familiariser avec l'art français moderne. Le 29 mars 1890 un long article parut dans la *Weimarer Zeitung* intitulé «Anregungen in der *Permanenten*», qui annonçait l'arrivée prochaine d'un certain nombre d'œuvres françaises dans la *Permanente Ausstellung*, un lieu d'exposition existant depuis 1880. L'article plaidait surtout pour l'art de l'École de Barbizon, en expliquant que des artistes comme Millet et Troyon avaient su donner même aux sujets inférieurs une valeur universelle, et que tout reproche contre le caractère d'ébauche, par exemple dans la peinture de Corot, se révélait vain, dès qu'on regardait avec un peu de distance.¹⁸ En effet, on montrait entre 1890 et 1893 à Weimar de temps en temps non seulement des œuvres de George Michel, Corot, Troyon et Courbet, mais aussi de Léon Lhermitte, Alexandre Cabanel et Albert Besnard et surtout de Monet, Pissarro, Sisley, Degas et Henri Martin.¹⁹ Au début, la presse locale se voulait libérale. Puis, peu à peu elle adopta une attitude plus hostile. Il est à noter que seules les peintures impressionnistes de Monet, Pissarro et Sisley, ainsi qu'une toile de Courbet furent critiquées en détail, de sorte qu'on peut se limiter à ces textes.

Depuis le 16 mars 1890 déjà, une peinture non identifiable de Monet, indiqué dans le catalogue comme *Printemps sur les dunes*, était présentée dans la *Permanente*, et fut saluée par la presse.²⁰ Suivait, dès le 1^{er} juin 1890, une seconde toile de Monet, *Plage à Pourville*.²¹ Dans une critique, on appréciait la vérité naturelle de sa représentation du paysage qui, vu avec une distance suffisante, était comme animé d'une vie réelle. Mais en même temps, on mettait les élèves de l'école d'art en garde contre la bravoure de la touche de Monet.²² A

¹⁸ Anonyme: *Anregungen in der Permanenten*, in: *Weimarer Zeitung* 34/1890 (No 75, 29 mars) – Sur le problème de la distance *correcte* face à un tableau, voir Schawelka, Karl: *Nah zum Bild*, in: Glasner, Silvia et Kluxen, Andrea M. (sous la dir.): *Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, Munich 1993, pp. 491-522.

¹⁹ Scheidig: *Die Weimarer Malerschule*, pp. 38-40.

²⁰ Anonyme, in: *Zeitung Deutschland* 42/1890 (Nr 100, 16 mars) – v. S. [=Schulte vom Brühl?]: *Von der Ständigen Ausstellung*, in: *Weimarer Zeitung* 34/1890 (Nr 70, 23 mars).

²¹ Anonyme, in: *Zeitung Deutschland* 42/1890 (Nr 198, 1^{er} juin).

²² v. S. [=Schulte vom Brühl?]: *Von der Ständigen Ausstellung*, in: *Weimarer Zeitung*, Nr 129, 5 juin 1890 – Voir aussi, von Grünbert: *Eine Plauderei über Monets Meereslandschaft und andere*, in: *Weimarer Zeitung*, Nr 134, 11 juin 1890. Chose curieuse, Monet est considéré ici comme un «Volkserzieher» de la génération à venir au sens

notre avis, ce tableau pourrait être la *Promenade sur la falaise à Pourville* de 1882, qui se trouve aujourd'hui à Chicago.²³ Une toile de Ludwig von Gleichen-Russwurm intitulée *Auf den Klippen von Helgoland*, peinte sur cette île en été 1890 peu après l'exposition du tableau de Monet, montre une étonnante similarité dans le choix du sujet et dans la disposition picturale.²⁴ On peut supposer que Gleichen-Russwurm fut inspiré par le tableau de Monet, même s'il n'était pas capable d'adopter la composition plus radicale du peintre français, qui fait économie de toute transition, projetant le regard du spectateur sans introduction dans l'espace pictural, et accentue le déséquilibre entre la partie droite et la partie gauche de la toile.²⁵

Un an plus tard, en juin 1891, on montrait au même moment trois œuvres avant-gardistes:²⁶ *Maison abandonnée* de Sisley de 1886/87,²⁷ puis *Gardeuse d'oies* de Pissarro de 1891²⁸ ainsi qu'un *Paysage hivernal avec chevreuils* de Courbet de 1866.²⁹

De nouveau, ces trois tableaux étaient dans un premier temps accueillis favorablement par la presse, surtout celui de Pissarro. Mais encore une fois on déconseillait aux jeunes artistes de se laisser entraîner à une imitation superficielle de l'habileté artistique des Français.³⁰ La critique suivante cependant, camouflée en «courrier de lecteur», jugeait fort négativement les Français et essayait de ridiculiser leurs œuvres. Les tableaux de Pissarro et de Courbet étaient caractérisés de la manière suivante:

«Die in Blau gelegte Gänsehirtin zeigt eine so großartige stoffliche Behandlung, daß die Gänse ebenso gut in dem Grün durchwachsenen Himmel, als auf der Blau durchwebten Wiese sich ihre Nahrung suchen könnten. Das beste ist noch die courbesche *Landschaft*, ein in der Flecken-Wirkung gelungenes Schneebild, welches denselben unruhigen Eindruck machen würde,

du livre très populaire de Julius Langbehn *Rembrandt als Erzieher* qui fut publié la même année.

²³ Wildenstein: *Claude Monet*, Nr 758; Scheidig: *Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860-1900*, Weimar 1971, p. 92. a proposé une autre œuvre de Monet, *La Cabane sur la falaise Varengeville* du Musée Boymannsvan Beuningen à Rotterdam voir Wildenstein: *Claude Monet*, Nr 732. Cela ne nous semble pas exact, car nous savons par la presse locale qu'il s'agissait d'une *Plage à Pourville*, et non pas de *Varengeville*. De plus, ce tableau a été vendu en 1889 à l'exposition Monet/Rodin chez Georges Petit à Claude-Lafontaine, Paris, ce qui plaide contre un prêt à Weimar.

²⁴ Cette toile se trouve aujourd'hui au Musée de Weimar (Inv. G 613). Une gravure inverse du même sujet, datée 1890, in: *Gleichen-Russwurm*, cat. exp., ill. 27.

²⁵ Monet laisse, pour ainsi dire, le spectateur se précipiter directement sur la falaise, tandis que Gleichen-Russwurm lui présente, en se servant d'un petit chemin, une introduction dans l'espace pictural. Initialement, Monet a lui aussi voulu laisser la falaise s'aplanir des deux côtés. Voir House, John: *Monet. Nature into Art*, New Haven et Londres 1986, pp. 54-55 et 185.

²⁶ Anonyme, in: *Zeitung Deutschland* 43/1891 (Nr 183, 7 juin).

²⁷ Daulte, François: *Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lausanne 1959, Nr 651.

²⁸ Pissarro, Ludovic Rodó et Venturi, Lionello: *Camille Pissarro. Son art - son œuvre*, 2 vols, San Francisco 1989 (reprint de la première édition, Paris 1939), Nr 770 et Pissarro, Joachim: *Camille Pissarro*, London 1993, Nr 180.

²⁹ Courbet a peint en hiver 1866/67, qu'il a passé à braconner dans son pays natal à Ornans, une série de représentations de chevreuils. Mais ce sujet réapparaît souvent dans d'autres phases de son œuvre. Cf. Courthion, Pierre: *L'opera completa di Courbet*, Milan 1985, Nr 550-561.

³⁰ V. S.: *Von der Ständigen Ausstellung*, in: *Weimarer Zeitung* 34/1891 (Nr 130, 6 juin).

wenn man es auf den Kopf stellt, was dem Hirsch gar nicht schaden würde, denn man würde denken, dass er sich vor Freude in der Watte, pardon Schnee wälze.»³¹

Aussi ce compte-rendu conclut-il en souhaitant: « [...] daß keiner der hiesigen jungen Künstler sich ein Vorbild an diesen, allen künstlerischen Anforderungen ins Gesicht schlagenden Machwerken nimmt, denn dann wäre der Reiz, den diese Bilder auf unsere Lachmuskeln ausgeübt haben, zu teuer erkaufte.»³² La reprise continue de l'argument que ce nouveau style était un mauvais exemple pour la jeunesse prouve en tout cas que son influence se faisait déjà sentir chez les artistes weimariens.

En effet, les critiques allemands soulignaient volontiers depuis 1890 que l'art de Monet exerçait une influence croissante sur les peintres de Weimar. Ainsi, Momme Nissen, un ancien élève de l'École des Beaux Arts de Weimar, tout en se félicitant de la place faite aux peintres weimariens, se plaignait dans son rapport de la *II. Exposition annuelle internationale de Munich* de 1890, que les artistes français et surtout Monet étaient réduits à la portion congrue.

«Der Einzige, welcher Frankreichs Kunstentwicklung in neuester Zeit mächtig weiter geführt hat, der feinspürige Claude Monet, war [auf der Münchner Ausstellung] nicht vertreten – wirft übrigens auch noch kaum einen breiten Schatten; es ist das alleinige Verdienst Hermann Helfrichs, daß sein Echo schon in deutschen Kunstkreisen, zumal in Weimar, widerhallt.»³³

Un an plus tard, dans sa critique de la *III. Exposition annuelle internationale de Munich*, le critique conservateur Hermann Eichfeld stigmatisait les artistes weimariens comme des imitateurs de Claude Monet. Il invitait les spectateurs à comparer les œuvres d'un artiste comme Hans Thoma avec ceux des weimariens.

«Man stelle daneben [neben die Werke Thomas] eines der Bilder des als Heilsapostels des Lichts gepriesenen Claude Monet oder seiner Weimarer Nachahmer und man wird finden, daß sie, ganz abgesehen von der Leere der Inhalts, auch als technische Leistungen neben den lichtfluteten Thomaschen Bildern nicht bestehen können.»³⁴

Les tendances impressionnistes ont trouvé une suite à Weimar au début des années 1890. Christian Rohlfis fut un observateur attentif des nuances des reflets de la lumière sur l'eau,

³¹ G. L.: *Die Franzosen in der Permanenten Ausstellung*, in: *Zeitung Deutschland* 43/1891 (Nr 188, 12 juin).

³² Ibid.

³³ Nissen: *Zweite Münchner Jahresausstellung*, p. 139.

³⁴ Eichfeld, Herman: *Die dritte Münchner Jahresausstellung (II)*, in: *Der Kunstwart* 4/1890-91, p. 328.

sous le pont et dans les feuillages, au point d'en faire le sujet principal d'un tableau comme *Imbrücke in Weimar* (1892).³⁵ Theodor Hagen, un autre maître important de l'École de Weimar, se montra dans sa toile *An der Windmühle bei Weimar*, réalisée peu après 1890, comme parfait impressionniste.³⁶ Par sa fragmentation prononcée et le déséquilibre marqué du paysage, cette œuvre s'opposa aux principes de la composition traditionnelle qui implique un motif important et central, un équilibre pictural et un cadrage interne. Comme beaucoup d'artistes impressionnistes, Hagen essayait de rattacher la peinture à notre perception chaotique du réel, fragmentaire et déséquilibrée.³⁷

Pour bien comprendre la manière dont l'impressionnisme fut accueilli à Weimar, il faut garder à l'esprit deux points: d'une part que cet accueil eut lieu dès 1889, ce qui est précoce en comparaison du reste de l'Allemagne; d'autre part que l'impressionnisme pouvait s'épanouir à Weimar grâce au rattachement à une institution – l'École de peinture – ce qui constitue à nouveau un fait exceptionnel pour l'Allemagne.³⁸ La peinture de paysage de Max Slevogt, Lovis Corinth et de Max Liebermann, qu'on peut considérer comme impressionniste, ne s'était pas encore développée à ce moment là; c'est seulement vers 1910, que le paysage jouera un rôle plus important dans leur peinture.³⁹ Les séries de paysage de Wilhelm Trübner des années 1890, ne sont pas, dans leur recherche du pittoresque, comparable avec l'impressionnisme weimarien.⁴⁰ Seule Dresde, pendant la première moitié des années 1890, commença sous l'initiative de Carl Bantzer et de Gotthardt Kuehl – le dernier avait habité Paris pendant plus de dix ans – à devenir un centre de peinture de paysages impressionnistes comparable à Weimar.⁴¹

³⁵ Vogt: *Christian Rohlf's*, Nr 137.

³⁶ Scheidig, Walther: *Die Weimarer Malerschule 1860-1900*, éd. nouvelle par Renate Müller-Krumbach, Leipzig 1991.

³⁷ Venturi, Lionello: *The Aesthetic Idea of Impressionism*, in: *The Journal of Aesthetics and art criticism* 1/1941-42, p. 39.

³⁸ La recherche n'a pas encore tenu compte de la réception de l'impressionnisme français à Weimar dès 1889: Franke, Ernst A.: *Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus*, thèse pour le doctorat, Heidelberg 1934, p. 120; Schneider, Bruno: *Der Impressionismus im Urteil der deutschen Kunstliteratur*, thèse pour le doctorat, Bonn 1950; Gutbrod, Evelyn: *Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880-1910*, München 1980; Kern, Josef: *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst und Malerei des Kaiserreichs*, thèse pour le doctorat, Würzburg 1989, pp. 44-45 et 70.

³⁹ Imiela, Hans-Jürgen: *Die Landschaft im Schaffen von Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt*, in: Czymbek, Götz (sous la dir.): *Landschaft und Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860-1910*, cat. exp., Cologne 1990, p. 138.

⁴⁰ Rohrandt, Klaus: *Wilhelm Trübner und die Künstlerische Avantgarde seiner Zeit*, in: *Wilhelm Trübner 1851-1917*, cat. exp., Heidelberg et Munich 1994, p. 45.

⁴¹ Krüger, Günter: *Goppeln bei Dresden*, in: *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*, 1976; Altner, Manfred et Proksch, Kurt: *Die Königliche Kunstakademie zwischen Reichsgründung und erstem Weltkrieg (1871-1918)*, in: *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989)*, Dresde 1990, pp. 184-190.

2. L'appréciation de l'École de Barbizon comparée à celle de l'impressionnisme au début des années 1890

Il est intéressant d'observer que l'École de Barbizon commençait à jouir d'un prestige à Weimar comme dans le reste de l'Allemagne au moment même où l'impressionnisme français commençait à y être plus apprécié. Comme il a été évoqué plus haut, il a fallu, au début de la série d'expositions d'œuvres françaises à Weimar en mars 1890, expliquer et faire connaître l'art des Barbizonistes dans la presse locale.⁴² Mais lorsqu'à l'occasion des noces d'or du grand-duc Charles Alexandre de Saxe-Weimar et de son épouse Sophie, on montra au début du mois d'octobre 1892 une collection de peintures étrangères provenant du Club d'art de Rotterdam, laquelle comprenait de nombreuses peintures de l'École de Barbizon, celles-ci furent accueillies sans protestation et même avec enthousiasme.⁴³ Dans la toute nouvelle et spacieuse salle d'exposition de la *Permanente*, on présenta entre autres des œuvres de Corot, Daubigny, Rousseau, Troyon, Millet, Courbet, Dupré, Jaques, mais aussi de Detaille, Israels, Mesdags et de Munkácsy.⁴⁴ Un critique d'art local loua avec euphorie les œuvres des Barbizonistes, surtout celles de Daubigny: «Da, gleich nach dem Eintritt rechts, an der Breitwand eine ganze Serie Daubignys bis zu dessen impressionistischen *Im Walde von Valmondois!* Letzteres Bild bildete für viele Beschauer die «Perle».»⁴⁵ Dans les deux histoires d'art accessibles, qui avaient été publiées dans les années 1880 par Franz von Reber et Adolf Rosenberg, Daubigny n'était pas jugé négativement, mais on lui reprochait à maintes reprises – de même qu'aux autres maîtres de l'École de Barbizon – le caractère inachevé de ses tableaux.⁴⁶ Le fait que le public weimarien considéra en 1892 l'œuvre proto-impressionniste de Daubigny comme magistrale, peut être attribué au choc que les œuvres impressionnistes exposées peu avant à Weimar y avaient causé.

Aussi, lors des expositions annuelles de Munich, une étrange évolution eut lieu.⁴⁷ Rappelons qu'en 1891 les impressionnistes français étaient pour la première fois présentés en grand nombre à Munich. Mais ce fut aussi le cas d'œuvres d'un style réaliste modéré, ainsi que de l'École de Barbizon.⁴⁸ Comme à Weimar, la presse à Munich était capable d'apprécier

⁴² Voir par exemple Anonyme: *Anregungen in der Permanenten*, in: *Weimarer Zeitung* 34/1890 (Nr. 75, 29 mars).

⁴³ Anonyme: *Über die Festveranstaltung in der Ständigen Ausstellung*, in: *Weimarer Zeitung* 36/1892 (Nr 244, 16 octobre) et 18 octobre 1892 (Nr 245) – Voir aussi Anonyme, in: *Zeitung Deutschland* 44/1892 (Nr 318, 8 octobre).

⁴⁴ Voir *Weimar. Ständige Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar. Ausstellung zur Feier der Goldenen Hochzeit Ihrer Königlichen Hoheit des Großherzogs und der Frau Großherzogin von Sachsen*, cat. exp., Weimar 1892.

⁴⁵ Anonyme, in: *Weimarer Zeitung* 36/1892 (Nr 245, 18 octobre).

⁴⁶ Reber, Friedrich von: *Geschichte der Neueren Deutschen Kunst*, Leipzig 1884, vol. III, pp. 27-29; Rosenberg, Alfred: *Geschichte der modernen Kunst*, Leipzig 1894, vol. I, pp. 354 et 368.

⁴⁷ Dans le cadre des expositions de l'Académie de Berlin ainsi que lors des expositions annuelles (*Große Berliner Kunstausstellungen*) qui se tenaient depuis 1893, la peinture française n'était absolument pas représentée.

⁴⁸ Outre les impressionnistes déjà mentionnés (voir note 13), y figuraient au total 17 œuvres de Courbet, Corot,

les tableaux impressionnistes, mais déconseillait toute imitation.⁴⁹ Un an plus tard, lors de l'exposition de 1892, à un moment où des signes de la rupture au sein de l'association des artistes de Munich étaient déjà perceptibles, la participation française fut très faible. On n'exposait aucun tableau des Barbizonistes et des impressionnistes.⁵⁰ Ce qui est étonnant, c'est qu'un an plus tard, en 1893, quand la sécession eut lieu, l'École de Barbizon fut fort présentée non seulement au *Glaspalast*, où l'association des artistes de Munich continuait à organiser ses expositions, mais aussi à la *Prinzregentenstraße*, dans le nouveau local d'exposition des *Sécessionnistes*. En revanche, on ne montrait d'œuvre impressionniste dans aucune des deux institutions; chez les *Sécessionnistes* étaient seulement exposés un grand nombre de peintres contemporains français, choisis surtout parmi les représentants du réalisme modéré.⁵¹ A des titres différents, les deux institutions concurrentes se réclamaient en 1893 de l'École de Barbizon comme d'une des racines de leurs propres principes artistiques.

Au *Glaspalast*, on considérait les tableaux des Barbizonistes comme un art déjà sanctionné par l'histoire, auquel les récentes productions d'art français devaient se mesurer. L'influent critique d'art munichoïse Friedrich Pecht était connu pour son attitude extrêmement critique envers l'art français, surtout envers l'impressionnisme et le réalisme,⁵² mais il était prêt à reconnaître aux paysagistes de Barbizon une certaine indépendance et force artistique.⁵³ Dans son rapport de l'exposition du *Glaspalast* de 1893, il glorifiait l'École de Barbizon comme «classique» et sans égale à l'époque actuelle.

Daubigny, Dupré, Millet et Troyon. Se trouvaient également exposées des œuvres de Bastien-Lepage et de Lhermitte. Voir Czymbek: *Landschaft im Licht*, pp. 138-145.

⁴⁹ Berlepsch, H. E. von: *Münchener Ausstellungs-Gänge (III)*, in: *Die Kunst unserer Zeit* 2/1891, pp. 132-33: «Er [Monet] strebt nicht danach, eine möglichst treue Copie der Natur durch die Zusammensetzung wohlbeobachteter Einzelheiten zu geben, und doch wirken seine Bilder naturwahr; er versucht es ebenso wenig, sie in eine je nach Bedürfnis zu wählende Form des Ausdrucks zu kleiden, und sie wirken dennoch poetisch, aber es ist eine Art von Malerei, die nur von dem ausgeübt werden kann, der sie aus seinem ganzen Wesen heraus entwickelt hat, die aber durch das Annehmen und Ausüben seitens weniger Tüchtiger ohne weiteres zur ungenießbaren Dummheit wird.»

⁵⁰ On n'exposait que très peu de Français, seulement quelques portraits de Albert Besnard ainsi que des œuvres disparates de Bouguereau et Dagnan-Bouveret. Concernant l'histoire de la Sécession à Munich. Voir Betz, Esther: *Kunstaustellungen in der Tagespresse in München um die Wende des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Kunst- und Kulturleben der bayrischen Hauptstadt*, sans lieu de publication 1953; Harzenetter, Markus: *Zur Münchner Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser institutionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung*, Munich 1992.

⁵¹ Au total, figuraient à l'exposition de la Prinzregentenstraße en 1893 sept œuvres de Rousseau, Corot, Troyon, Diaz et de Courbet, mais aucun impressionniste. Les artistes les plus représentés dans la section française furent P. A. J. Dagnan-Bouveret, E. Aman-Jean, C. Duran et H. Gervex. – Dans l'exposition qui se tenait la même année au *Glaspalast*, Daubigny était présent avec 8 tableaux, ce qui témoigne de sa popularité. Corot et Millet figuraient avec 3 œuvres, Courbet et Diaz avec 2, Rousseau avec une. J. L. Gérôme et L. Bonnat étaient également présents.

⁵² Pecht, Friedrich: *Über den heutigen französischen Impressionismus*, in: *Die Kunst für Alle* 2/1886-1887, pp. 337-339.

⁵³ Bringmann, Michael: *Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850-1900*, Berlin 1982, Nr. 235b; Pecht, Friedrich: *Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Stuttgart 1873, pp. 185-86.

«Die Franzosen selber stehen übrigens in Bezug auf gründliche Schulung und technische Ausbildung immer noch obenan, obwohl sich unter den ohnehin nicht zahlreichen modernen französischen Bildern kein einziges hervorragendes Talent zeigt. Um so glänzender finden sie sich freilich unter einer Reihe von Bildern der einstigen Kolonie von Barbizon, wo z. B. der Kopf eines Bauern von Millet absolut klassisch genannt werden kann. Ebenso landschaftliche Skizzen und Bilder von Daubigny, Diaz, Corot und wie erwähnt, am besten von Courbet. Diesen großen Toten hat die jetzige Zeit offenbar wenig entgegenzustellen.»⁵⁴

En plaçant Courbet et les peintres Barbizonistes parmi les classiques, Pecht cherchait à discréditer l'art jugé «décadent» des académiciens français présents à Munich, comme Gérôme et Bonnat; mais son but principal était de rabaisser les courants naturaliste et impressionniste plus récents, que l'on trouvait exposés chez les *Sécessionnistes*. Aussi le critique libéral Alfred Freihofers soulignait-il qu'au *Glaspalast*, les Barbizonistes faisaient seulement office de «pare-feu» contre la *Prinzregentenstraße* et les artistes français qui y étaient accueillis.⁵⁵

Or la *Sécession*, elle aussi, accordait plus d'espace aux Barbizonistes qu'à l'impressionnisme, sans doute parce qu'elle ne voulait pas apparaître comme la tête de pont des nouveautés artistiques françaises en Allemagne. Dans son compte rendu déjà cité, Freihofers constate que les *Sécessionnistes* avaient tout fait pour qu'un ne puisse les accuser de faire le jeu de l'étranger («Ausländerei»).⁵⁶ Et le critique conservateur berlinois Adolf Rosenberg déduisait qu'à la *Prinzregentenstraße* on avait voulu éviter toute provocation:

«Die beiden Münchener Konkurrenz ausstellungen boten das seltsame Bild, daß die des Glaspalastes mit allen Ausschreitungen des Naturalismus reichlich bedacht war, während sich die der *Sécessionisten*, wie man den Verein gewöhnlich nennt, gerade gehütet hatte, ihre Stellung von vorneherein durch Herausforderungen zu gefährden.»⁵⁷

Après 1893, la participation française dans sa totalité était à la baisse, non seulement à la *Sécession* mais aussi au *Glaspalast*. Toutefois, la *Sécession* montra encore les deux années suivantes quelques œuvres de Sisley, Manet, Pissarro, Armand Guillaumin et Raffaëlli. En revanche, les artistes français n'étaient quasiment plus présents au *Glaspalast*. L'École de Barbizon ne jouait plus aucun rôle dans les deux institutions.⁵⁸

⁵⁴ Id.: *Die Jahresausstellung 1893 der Künstlergenossenschaft zu München (II)*, in: *Die Kunst für Alle* 2/1886-87, p. 340.

⁵⁵ Freihofers, Alfred: *Die Münchener Kunstausstellungen (II)*, in: *Der Kunstwart* 6/1892-93, p. 378.

⁵⁶ Id.: *Die Münchener Kunstausstellungen (IV)*, in: *Der Kunstwart* 7/1893-94, pp. 25-26.

⁵⁷ Rosenberg, Adolf: *Geschichte der modernen Kunst*, vol. I, p. 477.

⁵⁸ En 1894, le *Glaspalast* ne montrait presque aucun peintre français, la *Sécession* exposait deux tableaux de Sisley et de nombreuses toiles de Raffaëlli, mais aucun autre peintre français; 1895 le *Glaspalast* n'exposait qu'un tableau de Manet, la *Sécession* quelques œuvres de Corot, un Manet, un Pissarro, un Sisley et un Guillaumin ainsi qu'un grand nombre de tableaux de Raffaëlli et de Manet.

En guise de conclusion, on peut retenir qu'après la première grande manifestation de l'impressionnisme français en 1891, l'accueil fut plus réservé dans les années suivantes. En 1893, on a pu constater une présence singulièrement forte de l'École de Barbizon au *Glaspalast* et chez les *Sécessionnistes*. Il nous semble qu'il faut mettre ces deux événements en relation, et surtout les considérer sur l'arrière-fond de la situation politique spécifique dans les arts à Munich au début des années 1890, car les conjonctures de réception d'art et de culture étrangère sont marquées de manière décisive par les constellations culturelles internes au pays d'accueil.⁵⁹ A la suite de l'exposition des impressionnistes en 1891, on se hâtait non seulement au *Glaspalast* mais aussi à la *Sécession* de rendre l'École de Barbizon acceptable au grand public et de l'intégrer à la tradition. On agissait ainsi dans l'intention, pour le *Glaspalast*, de contrebalancer les courants plus récents de l'art français, tandis que pour la *Sécession*, l'objectif était d'apparaître comme un facteur modéré dans la réception des tendances nouvelles provenant de France. Il apparaît donc que la réception plus forte de l'École de Barbizon en 1893 ne serait pas due à un véritable intérêt pour cet art, mais qu'elle était plutôt provoquée par un débat interne portant sur la question de l'appropriation possible de l'impressionnisme français en Allemagne. Il faut donc toujours garder à l'esprit tout l'éventail des différents courants artistiques du pays récepteur, car la conjoncture d'accueil d'un art étranger est le résultat d'une interaction complexe et dynamique entre tous ces facteurs.

⁵⁹ Espagne, Michel et Werner, Michael: *La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750-1914)*, in: *Annales ESC* 42/1987, pp. 976-992.