

Les acquisitions d'art germanique par les musées du Louvre et du Luxembourg au XIX^e siècle

Mathilde Arnoux

La diversification des collections du musée du Louvre

C'est durant la première moitié du XIX^e siècle que le musée du Louvre achète le plus grand nombre de peintures germaniques.¹ Un *Saint Jérôme* de Georg Pencz y entre en 1817. En 1828, l'achat de la collection Révoil enrichit le Louvre de trois œuvres : un *Portrait de Maximilien I^{er}* d'après Bernhard Strigel, et deux peintures allemandes sur papier du XVI^e siècle représentant chacune un homme en habit d'époque et considérées aujourd'hui comme des copies du XIX^e siècle. En 1835, c'est *Le Christ et la femme adultère* de Christian-Wilhelm-Ernst Dietrich qui intègre le musée, puis l'on acquiert en 1837 une *Tête de vieille femme au bonnet et au col de fourrure* (ill. 76) de Balthasar Denner et, en 1852, une *Tête de femme au voile* du même artiste. Ces acquisitions se font au gré des propositions des particuliers ; elles ne sont pas le fruit d'initiatives de la part des conservateurs, dont la curiosité ne semble pas excitée par cette école de peinture étrangère. Ils ne cherchent pas à constituer de collection cohérente, comme pour la Galerie espagnole organisée à la suite d'une mission menée en Espagne en 1836 et 1837 par le baron Taylor, Dauzats et Blanchard. Ils ne semblent pas non plus rechercher d'œuvres germaniques lors des ventes de collection ; seule fait exception la *Tête de femme au voile* de Denner, acquise à la vente de la collection du comte de Morny. Quant aux trois œuvres allemandes appartenant à Révoil, elles faisaient partie de la collection qui a été achetée dans son ensemble, tel un lot, par le musée.



76 Balthasar Denner : *Tête de vieille femme au bonnet et au col de fourrure*, 1724, huile sur cuivre, 38 × 31 cm, Paris, musée du Louvre

Ces acquisitions ne sont cependant pas acceptées par hasard. Les conservateurs semblent animés par le souci de diversifier les collections du Louvre. En effet, aucun de ces artistes n'y était alors représenté, et c'est la raison systématiquement invoquée par Cailleux, le directeur adjoint des Musées royaux, lorsqu'il propose à l'intendant général des Beaux-Arts de les acquérir. Dans une lettre du 1^{er} septembre 1835, Cailleux écrit ainsi à l'intendant général :

« Mme V[eu]ve Meyer offre de céder à la Collection du roi un tableau de Dietrich représentant *La femme adultère traduite devant Jésus par les Docteurs de la loi juive*. Le Musée royal ne possédant aucun ouvrage de ce maître, et le tableau dont on propose l'acquisition étant une de ses meilleures productions, je prie Monsieur l'Intendant général de vouloir bien en autoriser l'acquisition moyennant la somme de trois mille francs à laquelle il a été estimé. »²

C'est en des termes similaires que, deux ans plus tard, Cailleux propose d'acquérir auprès de Monsieur Ackermann « un tableau de Balthazar Denner, représentant une tête de vieille femme ». ³ Aucune correspondance ne nous renseigne sur l'acquisition du tableau de Georg Pencz auprès de Monsieur Dessigné-Meillard et sur celle du second Balthazar Denner. Grâce à un arrêté conservé aux archives des Musées nationaux, nous savons que ce dernier, la *Tête de femme au voile*, a été acheté lors de la vente de la collection du comte de Morny pour une somme étonnamment élevée (18 000 francs) vu les crédits généralement alloués pour les acquisitions d'œuvres peintes. ⁴

Mais il ne s'agit pas seulement de grossir la liste des artistes représentés au Louvre : les œuvres doivent être de qualité, et l'on fait appel aux commissaires-experts du Musée royal avant de les accepter. Ainsi, dans une lettre du 20 juillet 1835 adressée au comte de Forbin, directeur des Musées royaux, Monsieur Henry, expert du Musée royal, rappelle la carrière de Dietrich, vante ses talents de coloriste et justifie la somme demandée par Madame Meyer en évoquant le prix auquel d'autres œuvres du même artiste ont été cédées dans les dernières années. L'absence d'œuvre de Dietrich apparaît comme « une lacune que le tableau présenté par Mme Meyer remplirait très convenablement ». ⁵ Il sera donc acheté en 1835 pour 3 000 francs.

Malgré ce manque d'intérêt manifeste pour la peinture germanique, il faut tout de même remarquer qu'en cette première moitié du XIX^e siècle les collections du Louvre s'enrichissent par des achats, et non par des dons et legs. Fait exception le transfert en 1845 de la *Pietà* du Maître de Saint-Germain-des-Prés de l'abbaye de Saint-Denis au musée du Louvre. Elle sera mentionnée comme école française jusqu'en 1924 dans les catalogues du musée. L'examen de ces catalogues publiés par le Louvre nous renseigne sur l'exposition des œuvres : celles qui y sont mentionnées étaient exposées dans les galeries ; les autres se trouvaient dans les réserves ou faisaient l'objet de don ou de dépôt dans les musées de province ou les bâtiments officiels. ⁶ Mais ce n'est qu'à partir de 1889 que les catalogues indiquent les salles dans lesquelles les œuvres sont exposées. ⁷ Ainsi pouvons-nous simplement constater que toutes les œuvres achetées sont exposées, mis à part la *Tête de vieille femme au bonnet et au col de fourrure* achetée en 1837 et les deux peintures allemandes sur papier du XVI^e siècle de la collection Révoil. Le portrait de *Maximilien I^{er}* d'après Strigel et la *Pietà* du Maître de Saint-Germain-des-Prés seront chacun exposés sous une mauvaise attribution. ⁸

Pendant cette première moitié du XIX^e siècle, la peinture germanique n'a pas suscité l'intérêt des conservateurs du musée du Louvre. Aucune politique d'acquisition n'a guidé leurs choix et ils ne semblent pas s'être souciés d'accroître la collection de peintures germaniques. Les salles du Louvre s'enrichissent pourtant de quelques œuvres allemandes, tandis qu'il faudra attendre le milieu du siècle avant de voir un artiste germanique représenté au musée du Luxembourg.

La création des collections du musée du Luxembourg

C'est en 1851 que la première œuvre d'un artiste germanique entre dans les collections du musée du Luxembourg : il s'agit de l'*Intérieur de forêt pendant l'hiver* de Karl Bodmer, peintre d'origine suisse allemande, devenu familier de l'école de Barbizon depuis 1849. Bien que cette date puisse paraître tardive, il ne faut pas oublier que les salles du musée du Luxembourg étaient avant tout consacrées à la présentation des œuvres d'artistes vivants français ; les artistes allemands seront les premiers étrangers à y être représentés. Cette œuvre avait été exposée au Salon de 1850-1851. Il est significatif que l'artiste ait fréquenté Barbizon : ce n'est pas en vue de présenter un artiste étranger que l'État a acquis cette œuvre, mais bien parce que Bodmer avait adopté un style « français » qui correspondait au goût de l'époque.

Lorsque, en juin 1894, la veuve de Karl Bodmer propose au musée du Louvre *La famille de braconnier* de feu son mari, Léonce Bénédite, le conservateur du musée du Luxembourg, à qui le directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre a suggéré l'acquisition de cette œuvre, écrit :

« Le musée du Luxembourg conserve depuis 1850 un *Intérieur de forêt pendant l'hiver* de Karl Bodmer, qui a occupé une place distinguée comme peintre et surtout comme dessinateur d'animaux et de paysages. Il n'y aurait donc aucun intérêt pressant à acquérir une œuvre de Bodmer pour le Luxembourg. »⁹

Comme le suggère cette lettre, l'œuvre est passée de mode, et ne sera d'ailleurs pas acceptée ; toutefois, il faut surtout noter que ce n'est pas sa nationalité, mais le genre de ses peintures qui caractérise l'artiste. Pour ces mêmes raisons, l'on acquerra au Salon de 1863 la *Bergerie à Barbizon*

du peintre allemand Albert Brendel, et au Salon de 1868 *La curée de chevreuil* d'Otto Weber, originaire de Berlin. Napoléon III, qui aimait acheter des œuvres sur ses fonds personnels, sera lui aussi sensible aux œuvres de ces artistes allemands formés par l'école française. Le 8 juillet 1863, il acquiert pour sa collection personnelle *La mare Appia dans la forêt de Fontainebleau* de Georg Saal, au prix de 6000 francs.¹⁰ L'œuvre avait figuré au Salon de 1863 et l'artiste avait travaillé près de Barbizon lors de son séjour en France.¹¹ En 1924, Léonce Bénédite retrace l'histoire de la section de peintures étrangères, dont il fait revenir la création à son prédécesseur Philippe de Chennevières :

« [...] en 1865, nous trouvons à titre d'étrangers ce petit groupe dont parle Ph. de Chennevières : Gleyre et Karl Bodmer, Suisses bien incorporés à la France, et quelques-uns de ces nombreux Allemands fixés chez nous avant la guerre de 1870, dont plusieurs, même, y étaient si fermement établis qu'ils y prirent la naturalisation : tels que Lehman d'abord, Heilbuth ensuite ; on trouve à côté d'eux Oswald Achenbach, Knaus et Laemlein. Ces cinq ou six étrangers – si peu étrangers pour la plupart à notre art et à nos enseignements, puisque justement c'est Gleyre qui, dans son atelier, continue la tradition de Delaroche et d'Ingres – sont accrus, en 1868, d'un autre Allemand, Brendel, attiré, ainsi que maint autre de ses compatriotes, par le rayonnement et la gloire de nos maîtres de Barbizon. »¹²

Pourtant, l'Exposition universelle de 1855, première exposition internationale d'art contemporain, semble avoir éveillé un réel intérêt pour l'art étranger. Dans *Les beaux-arts dans les deux mondes en 1855*, Étienne-Jean Delécluze, réputé pour sa fidélité aux théories classiques de David, loue l'Allemagne et la France de n'avoir pas cédé à « la tendance générale qui entraîne les artistes de tous les pays à cultiver le genre ». Ces deux nations continuent à rendre hommage à la « grande peinture » en traitant des thèmes historiques, et « l'Allemagne en a été garantie par le goût naturel qui y règne pour les idées élevées, mystiques et philosophiques ».¹³ Mais cet art germanique n'est pas apprécié. Delécluze compare Johann Friedrich Overbeck, le grand représentant allemand de ce genre, à David :

« Overbeck, ainsi que David, s'appuya sur l'archaïsme ; seulement les points vers lesquels chacun d'eux crut devoir remonter sont contraires. Le peintre français s'attacha à découvrir les principes fondamentaux

de l'art grec, qui avait passé par tous les degrés, depuis l'enfance jusqu'à la maturité ; tandis que l'allemand s'enferma dans le cercle étroit de la peinture gothique, art mort en quelque sorte en naissant. »¹⁴

La peinture d'histoire allemande n'a en fait aucun avenir et la nouvelle école allemande que représentent Begas, Lessing, Bendemann et Schadow, « qui ont complètement abandonné le style gothique », ne séduit pas davantage.¹⁵

Ce sont en fin de compte les artistes moins typiquement représentatifs de l'art germanique comme Knaus et Winterhalter, qui exposent aussi à la section allemande, qui seront appréciés : ils séduisent les Français parce que leur composition et leur facture les « font entrer dans la classe nombreuse des ouvrages de mérite tels que l'on en produit assez communément aujourd'hui chez toutes les nations de l'Europe ». ¹⁶ Si Knaus, Achenbach et Schreyer, auxquels l'État achète des œuvres, traitent de thèmes qui sont familiers à la France – scènes de plein air, batailles, paysages –, ils ne sont pas considérés comme des Allemands de l'école française, mais bien comme des artistes germaniques, héritiers d'une culture, représentants de leur pays et appréciés par les Français. Chacune des œuvres de Knaus, Achenbach et Schreyer avait été exposée au Salon : *La promenade aux Tuileries* de Ludwig Knaus à l'Exposition universelle de 1855 (ill. 77), le *Môle de Naples* d'Oswald Achenbach au Salon de 1859, les *Chevaux cosaques irréguliers par un temps de neige* d'Adolphe Schreyer au Salon de 1864, *Une fête à Genazzano* d'Achenbach et *La charge d'artillerie* de Schreyer au Salon de 1865. Elles sont achetées par l'État à des prix bien plus élevés que ceux que l'on accorde à la peinture ancienne.¹⁷ Pour exemple, *La promenade* de Knaus fut achetée 8 000 francs, *Une fête à Genazzano* d'Achenbach 6 000 francs et *La charge d'artillerie* de Schreyer 8 000 francs. Toutes ces œuvres sont rapidement exposées dans les salles du Luxembourg, alors que le catalogue s'intitule encore *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne de France exposés dans les galeries du musée impérial du Luxembourg*, et que le musée se veut donc exclusivement consacré à l'école française. Seule *La promenade* de Knaus est tout d'abord exposée dans les appartements du comte Walewski au ministère d'État, avant que Philippe de Chennevières ne la choisisse en 1863 pour le musée du Luxembourg.

Nous avons vu que la France ne souhaitait pas investir dans les grandes compositions historiques, dont la conception était trop éloignée de celle des Français. Mais elle ne pouvait pas non plus acheter des œuvres d'artistes représentant la modernité en Allemagne, comme le soulignera Léonce

Les deux portraits de Napoléon, et le Portrait de Jean-Baptiste Lully en 1874. Le portrait de Kaulbach déposé par Napoléon III au Louvre à partir de 1874, considéré avec de XVIII^e siècle, où il n'y a plus de [tout les arts plastiques] et l'œuvre de Kaulbach est [trouvé] du XVIII^e siècle, époque. Le legs de Charles (1869) n'évaluaient pas par Sauvageot. Les portraits de Napoléon III sont pas [de 1815 de Louis le sera] [reconnues] à partir de [1850 au musée du Louvre] [reproductions artistiques] en 1869 [une œuvre de]



77 Ludwig Knaus :
La promenade aux Tuileries, 1855,
 huile sur toile, 55,8 × 46,6 cm,
 Paris, musée du Louvre

Bénédictine en 1924. Il constate avec regret que la France n'a pas profité des Expositions universelles de 1867, 1878 et 1889 pour acquérir des œuvres étrangères : « Consultez les catalogues de ces grandes expositions et vous verrez quelle riche moisson de chefs-d'œuvre on eût pu récolter à travers toutes les écoles avec les noms de Menzel et de Leibl pour l'Allemagne [...] »¹⁸ En effet, aucune œuvre allemande moderne n'est acquise aux Expositions universelles ; seul *François-Joseph à cheval* par Otto von Thoren avait été exposé en 1867 dans la section autrichienne, puis offert par le modèle à Napoléon III, qui le dépose au Louvre, où il ne sera jamais exposé. Le musée du Luxembourg reconnaissait difficilement les représentants de la modernité française : il ne possédait ni Millet ni Courbet en 1874. Il lui aurait été d'autant plus compliqué de s'intéresser à ceux venus de l'étranger. Cependant, ces œuvres achetées par l'État à des artistes



78 Gotthardt Kuehl :
Une question difficile (*Dans la cuisine*), vers 1885-1889,
 huile sur toile, 120 × 100 cm,
 Paris, musée d'Orsay

allemands reconnus dans leur pays et représentatifs du goût de l'époque témoignent d'une ouverture sur l'étranger contemporain que l'on peut radicalement opposer à la politique du Louvre durant ces années.

L'importance des dons et legs

Entre 1853 et 1868, le département des peintures fait 688 acquisitions pour 450 000 francs ; parmi elles, on ne trouve aucune œuvre germanique.¹⁹ Pendant tout l'Empire, le musée ne se contentera que des dons et legs. Grâce au don de la collection Sauvageot en 1856, il s'enrichit de cinq portraits du XVI^e siècle, dont trois sont anonymes et deux de la main de Lorenz Strauch – seuls trois d'entre eux seront exposés au XIX^e siècle.

Les deux portraits de Strauch sont mentionnés dès 1869 par Antoine Sauzay, et le *Portrait de Johannes Cingisus* l'est dans le supplément de Both de Tauzia en 1878.²⁰ Le *Portrait de la baronne de Krüdener* par Angelika Kauffmann, donné par Napoléon III en 1860, fait entrer dans les collections du Louvre la première œuvre du XVIII^e siècle allemand, généralement considéré avec le XVII^e siècle comme une période de décadence artistique, où « il n'y a plus [...] d'art national en Allemagne, ou du moins [où] les arts plastiques s'effacent devant la musique religieuse ».²¹ Mais l'œuvre de Kauffmann est appréciée pour son style caractéristique du raffinement du XVIII^e siècle, commun aux « trois femmes peintresses » de l'époque.²² Le legs de Charles-Albert Huard (1866) et celui de La Caze (1869) n'éveillent guère plus d'intérêt que le don des œuvres allemandes par Sauvageot. Les portraits d'Antoine Huard et de Madame Huard par Heinsius ne seront pas exposés durant le XIX^e siècle, et la *Tête de vieille femme au voile* de Denner le sera dans les salles réservées à la collection La Caze mentionnées à partir de 1889 dans le *Catalogue sommaire*.

On assiste à un phénomène assez analogue pendant les années 1870 et 1880 au musée du Luxembourg. En effet, après s'être montré ouvert aux productions artistiques germaniques contemporaines, le musée n'achète en 1889 qu'une œuvre de Gotthardt Kuehl et se contente des dons. En apparence, le catalogue du musée, intitulé *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne exposés dans les galeries du musée national du Luxembourg* à partir de 1872, ne semblait plus réservé aux seuls artistes français ; en fait, comme l'écrira plus tard Bénédite : « On disait du musée du Luxembourg qu'il était un musée "national", non point parce qu'il était un musée de la Nation, mais parce qu'il devait être consacré à nos nationaux. »²³

Sur les trois dons au musée du Luxembourg, deux proviennent des veuves des artistes Mathias Leyendecker et Otto von Thoren, et un des enfants du modèle peint par Franz-Xavier Winterhalter. Mais, à la différence du Louvre, toutes les œuvres seront exposées. Leyendecker avait reçu une commande de Napoléon III en 1869 : il avait copié le *Portrait officiel de l'empereur* par Flandrin. Quant à von Thoren, il avait peint le portrait que François-Joseph avait offert à Napoléon III, et était un familier de l'école de Barbizon. Tous deux avaient donc exercé en France et exposé au Salon, mais ils n'avaient pas obtenu la reconnaissance d'être achetés par l'État. Leurs veuves, voulant leur rendre hommage, proposent des dons au musée du Luxembourg qui sont acceptés, ces artistes n'y étant pas encore représentés.²⁴ Le don des frères Rimsky-Korsakov est assez différent. Il est vrai que Winterhalter n'était pas représenté au musée du

Luxembourg, mais ce n'est pas avec l'intention d'y faire entrer un nouvel artiste qu'ils proposent ce don : ils souhaitent avant tout respecter le vœu de leur défunte mère d'offrir son portrait au musée du Louvre. Cependant le musée refuse l'œuvre, « trop moderne » pour ses galeries, mais l'accepte pour le musée du Luxembourg, où elle sera exposée sous une mauvaise attribution et sans indication du nom du modèle.²⁵ En effet, l'œuvre apparaît en 1880 dans le catalogue du musée du Luxembourg, où il est intitulé *Portrait d'une dame russe* et attribué à Winterhalter sans que le prénom soit indiqué ; aussi, lorsqu'en 1881 un prénom lui sera restitué, ce ne sera pas celui de Franz-Xavier, mais celui de Hermann. Dans une lettre non signée, adressée à l'administrateur du musée du Louvre et datée du 8 novembre 1879, on lit : « Monsieur Arago m'a chargé de vous envoyer les mesures des nouveaux tableaux entrés au musée du Luxembourg : je vous envoie, non seulement les derniers arrivés, mais aussi tous ceux qui ne sont pas portés à la notice. » Dans cette liste figure, sous la date d'entrée 18 mars 1879, une œuvre de Winterhalter, dont le sujet est « une princesse russe » d'une hauteur de 1,18 mètre et d'une largeur de 90 centimètres.²⁶ La date d'entrée de l'œuvre au musée du Luxembourg, ainsi que les dimensions, correspondent parfaitement au don des frères Rimsky-Korsakov. C'est donc un manque de précision dans la transcription des données concernant l'œuvre qui a engendré l'erreur commise dans la nouvelle édition du catalogue du musée du Luxembourg en 1880. Cependant, la mention du prénom Hermann dans l'édition de 1881 dénote également un manque d'intérêt patent pour cette œuvre, signée « F. Winterhalter » sur le fond à droite.

La jeune école de peinture allemande au musée du Luxembourg

Le musée du Luxembourg s'ouvre réellement à la jeune école allemande à partir de 1892, début de la direction de Léonce Bénédict, ce que lui-même se plut à souligner :

« Ce n'est guère que depuis 1892 qu'on a entrepris de grouper à part et de chercher à recueillir d'une manière méthodique les principaux ouvrages des maîtres étrangers. [...] Personne ne semblait avoir songé encore à l'intérêt supérieur qu'il y avait, soit pour les collections présentes du Luxembourg, soit pour les collections à venir du Louvre, à rechercher les œuvres des artistes étrangers. »²⁷



79 Max Liebermann : *Brasserie de campagne*, 1893, huile sur toile, 71 × 105 cm, Paris, musée d'Orsay

On avait bien acheté en 1889 *Une question difficile* de Gotthardt Kuehl, mais cette acquisition ne relevait pas d'une politique cohérente (ill. 78). Bénédite est le premier à avoir compris la nécessité de s'ouvrir à l'étranger contemporain pour permettre de « se faire une idée approximative de la part des arts étrangers dans le mouvement général de l'histoire de l'art contemporain et de les étudier soit dans leurs tendances personnelles, soit dans leurs rapports avec nous ». ²⁸ C'est à cette fin que Bénédite privilégiera les acquisitions d'art étranger.

En effet, c'est sous sa direction que sont achetés pour le musée du Luxembourg *Le Christ chez les paysans* de Fritz von Uhde à la vente Ricarda en 1893 (voir ill. 87), et la *Brasserie de campagne* de Max Liebermann au Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1894 (ill. 79). Tous deux représentaient la jeune école. Ils étaient déjà reconnus en Allemagne et avaient à plusieurs reprises exposé au Salon à Paris. Le tableau d'Uhde est le premier tableau allemand que l'on achète dans une vente pour le musée du Luxembourg. Il a été repéré à la vente Ricarda. Dans une lettre



80 Arnold Böcklin : *Les trois Grâces*, 1888, huile sur bois, 125 × 97 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste

datée du 18 mars 1893, le directeur des Musées nationaux Kaempfen charge un ami, qui semble être Lafenestre, alors conservateur au Louvre, d'aller voir le tableau d'Uhde à l'Hôtel des ventes et de lui faire un rapport. Lafenestre donne son avis dans une note : « C'est un bon morceau, très caractéristique, plus clair et mieux dessiné que ce que fait actuellement l'artiste munichois. Si l'on pouvait l'acquérir pour 3 ou 4 000 f., ce serait, à mon avis, une acquisition avantageuse. »²⁹ Après avoir soumis la proposition d'achat à Bénédite et aux différents membres du comité consultatif des Musées nationaux, Kaempfen demande au ministre de l'Instruction publique Raymond Poincaré d'autoriser les Musées nationaux à acheter l'œuvre d'Uhde. Elle sera finalement acquise le 20 mars 1893 pour 2 782,50 francs auprès du commissaire-priseur Plaçais et sera inscrite à

cette même date sur les inventaires du musée du Louvre. L'intérêt pour cette œuvre manifesté par Kaempfen et Lafenestre est de nature nouvelle : en effet, pour la première fois, les Musées nationaux achètent un tableau d'un artiste contemporain allemand représentant de la jeune école.

Les œuvres d'Achenbach, Schreyer et Knaus, acquises dans les années 1850-1860 par le musée du Luxembourg, jouissaient certes d'une certaine réputation en Allemagne, mais ces artistes n'étaient pas les chefs de file des nouvelles tendances. Tandis que Max Liebermann est considéré comme « l'initiateur de la jeune école allemande de Munich dans les voies plus modernes de l'expression de la lumière et de l'atmosphère », Fritz von Uhde se fait remarquer « par sa tentative heureuse de renouvellement ingénieux et ému dans la peinture religieuse ». ³⁰ Si tous deux passent donc pour des novateurs de l'école allemande, il est bien signifié qu'ils le doivent à leur fine connaissance des écoles française et hollandaise, ce qu'atteste le point de vue de Bénédite sur Liebermann, qui « a apporté dans son pays, où il est un peu considéré comme un révolutionnaire, les principes vivifiants des maîtres de notre école ». ³¹ Il est incontestable que ces artistes ont été sensibles, lors de leurs différents séjours en Europe, à diverses influences ; toutefois, lorsqu'ils sont achetés par le musée du Luxembourg, ce n'est pas leur particularité qui est appréciée, mais bien le lien qu'ils entretiennent avec l'école française. Cette façon d'envisager leur travail les place dans une position d'infériorité par rapport aux maîtres français, comme le sous-entend Bénédite : « On peut ajouter que parmi les écoles contemporaines, alors que nous avons influé sur toutes les autres sans en rien recevoir, l'école anglaise est la seule près de laquelle un certain nombre de nos maîtres, et non des moins illustres, ont cherché d'utiles conseils. » ³² Les influences auxquelles ont été sensibles Uhde et Liebermann les rendent appréciables pour le public français ; mais, s'ils sont des novateurs dans leur pays, ils restent considérés à Paris comme des épigones.

Quant aux artistes qui ne passent pas pour sensibles à l'influence française, tels Arnold Böcklin ou Franz von Stuck, ils ne seront jamais représentés au musée du Luxembourg. En octobre 1897, Hermann Wirz avait pourtant proposé à Kaempfen d'acheter *Les trois Grâces* de Böcklin pour 65 000 francs (ill. 80). ³³ La proposition avait été transmise à Bénédite, selon lequel « il serait fort désirable pour le Luxembourg d'y voir représenter la personnalité très intéressante de M. Böcklin ». Bénédite témoigne d'un certain goût pour Böcklin, auquel il avait d'ailleurs rendu visite à Fiesole en 1895, mais le prix et la qualité de l'œuvre lui font refuser la



81 Lucas Cranach l'Ancien :
 Portrait du seigneur von Kockritz
 dit autrefois Portrait d'homme,
 vers 1530, huile sur bois, 63,5 × 42 cm,
 Paris, musée du Louvre

proposition d'acquisition, en vertu d'un double argument qualitatif et financier : « Mais son œuvre est très inégale, le tableau proposé *Les trois Grâces* est loin d'être parmi les meilleurs, et fût-il un des plus notables morceaux de M. Böcklin, le prix de 65 000, qui ne surprend plus aujourd'hui en Allemagne, est loin, certes, de celui que nous pourrions et que nous voudrions offrir. »³⁴ Le prix demandé était, en effet, très élevé.³⁵

Par ailleurs, malgré la création d'une caisse des Musées nationaux en 1896, les achats du Luxembourg dépendaient toujours du ministère et le Conseil supérieur des musées nationaux profitait de cette situation pour refuser de faire servir les fonds de la caisse à l'achat d'œuvres modernes.³⁶ On notera cependant que, dans sa lettre, Bénédite indique que le prix demandé n'est pas celui qu'il voudrait offrir pour une œuvre de Böcklin. Il ne cherchera du reste pas à s'en procurer d'une autre façon et, si en 1924 il déplore que le musée du Luxembourg ne possède pas de Menzel ni de Leibl, l'absence de Böcklin ne lui inspire aucun regret.³⁷ L'ouverture

sur l'étranger prônée par Bénédite se restreignait donc aux artistes germaniques sous influence française, et tendait à montrer la domination de l'école française sur l'art contemporain. L'école germanique n'était d'ailleurs pas la seule à être traitée de la sorte, les représentants de l'école américaine et de celle des pays nordiques étant considérés alors comme des épigones de l'école française. Cette politique d'acquisition aura tout de même permis l'entrée au musée du Luxembourg de deux œuvres, dont on reconnaît aujourd'hui la spécificité germanique.

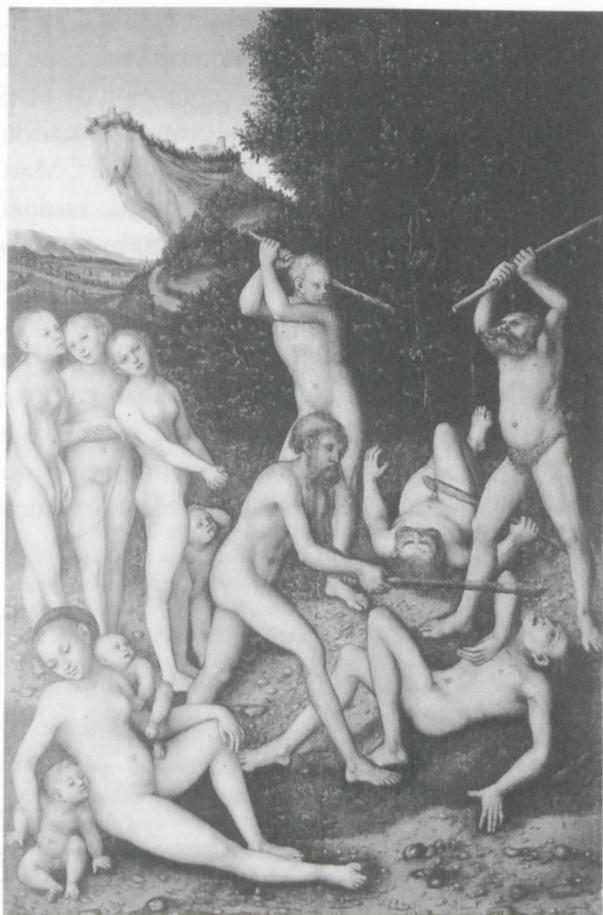
Le musée du Louvre ne manifeste aucun intérêt pour l'école allemande

L'idée selon laquelle l'art germanique serait sous influence de pays passés maîtres dans l'exercice de la peinture, idée qui caractérisait l'analyse de l'art contemporain allemand, se retrouve au musée du Louvre. La direction de l'institution préférerait en effet investir dans des œuvres d'écoles « maîtresses » plutôt que dans des tableaux d'artistes allemands dont on appréciait seulement les éléments empruntés à l'Italie, à la Hollande ou à la Flandre. Par exemple, dans le tome que Frédéric Villot consacra aux « écoles allemande, flamande et hollandaise » dans la dix-huitième édition de la *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée impérial du Louvre*, Pencz est considéré comme un habile imitateur de Marc-Antonio Raimondi, idée déjà exprimée par Hippolyte Fortoul en 1842.³⁸ Denner est un « dessinateur peu correct et compositeur médiocre », mais « personne n'a poussé aussi loin l'imitation de la nature » dans le portrait ; cependant, il ne supporte pas la comparaison avec les grands maîtres du portrait que sont Van Dyck, Titien, Rubens ou Rembrandt, face auxquels il apparaît bien médiocre. Quant à Dietrich, il a « joui en son temps d'une immense réputation que la postérité n'a pas consacrée ».

Lucas Cranach l'Ancien est un des seuls qui ne paraissent pas avoir reçu d'influences étrangères. Hippolyte Fortoul, qui s'y était intéressé, légitimait son goût pour la manière de Cranach en émettant l'hypothèse que le peintre s'était rendu en Italie du Nord.³⁹ Mais l'idée la plus répandue était que Cranach incarnait l'artiste allemand par excellence.⁴⁰ Ses œuvres étaient dans le meilleur des cas considérées comme « éloignées de nos accoutumances latines », et plus généralement méprisées.⁴¹ Ce sont pourtant deux d'entre elles qui seront acquises à la fin du siècle par le Louvre. Mais chacun de ces achats a été entrepris dans des conditions particulières. Le *Portrait du seigneur von Kockritz* a été acheté en 1893 chez

le marchand d'origine viennoise Charles Sedelmeyer, établi à Paris (ill. 81). Il a été acquis avec deux autres œuvres, la *Pietà* de Quentin Metsys et un *Portrait de femme* de John Hoppner. Ces acquisitions avaient tout d'abord été refusées par le directeur des Musées nationaux, qui ne souhaitait pas prélever la somme de 11 500 francs sur les crédits ordinaires ; mais, le comité consultatif ayant « émis le désir de réaliser ces acquisitions sur les ressources des deux legs Bareiller et Sevène », les trois œuvres furent achetées.⁴² Ces œuvres n'étaient donc pas considérées comme essentielles pour le musée du Louvre, et c'est parce que la somme demandée par Sedelmeyer n'était pas excessivement élevée que l'achat put être effectué sur les arrrages des deux legs. Si en 1900 le Louvre acquiert *L'âge d'argent* (ill. 82), c'est que son ancien propriétaire Peter Cooper a accepté de le céder ainsi qu'une œuvre hollandaise du début du xvii^e siècle, *Loth et ses filles*, pour la modeste somme de 1 000 francs chacun.⁴³ Ce n'est pas par intérêt pour Cranach que ces œuvres sont achetées par le Louvre, mais bien parce que les achats ont pu se négocier en faveur du musée sans entamer sérieusement son budget, comme le souligne *La Revue de l'art ancien et moderne* au sujet de l'acquisition de *L'âge d'argent* : « En juin 1900, un achat, effectué dans des conditions fort modestes, a fait entrer dans nos collections deux petits panneaux des primitives écoles du Nord, intéressants surtout pour l'étude. »⁴⁴

Ce sont finalement les dons et legs qui feront, une fois encore, entrer le plus d'œuvres germaniques au Louvre. En 1889, Madame Maciet donne un tableau de l'école de Thuringe du début du xv^e siècle, *La flagellation du Christ avec saint Pierre et saint Paul*, qui sera rapidement exposé et faussement attribué à l'école française jusqu'en 1903. En 1893, Jules Maciet donne une *Vue d'un port de mer* aujourd'hui attribuée à Anton Mozart, mais qui était alors considérée comme l'œuvre d'un Flamand du xvii^e siècle. Ces dons n'apportent aucune cohérence aux collections du musée du Louvre ; ils ne font que les diversifier davantage. Les legs enrichissent la collection de portraits du musée ; les légataires sont des descendants ou des parents du modèle, et proposent ces œuvres au Louvre pour leur rendre hommage et avoir l'honneur qu'un portrait d'un membre de leur famille soit exposé au Louvre. Ainsi, en 1892, Madame Francis Wey lègue deux portraits de ses ancêtres François-Antoine Wey et Mathilde Wey par Johann Melchior Wyrsh, peintre suisse du xviii^e siècle. En 1896, Madame Frédérique-Élisabeth Planat de La Faye lègue un portrait de son époux Nicolas-Louis Planat de La Faye par Hermann Winterhalter, et en 1898 un portrait la représentant par Ludwig Knaus, qui sera exposé au musée



82 Lucas Cranach l'Ancien :
L'âge d'argent, 1535,
 huile sur bois, 77,5 × 52,5 cm,
 Paris, musée du Louvre

du Luxembourg. Seuls les trois tableaux allemands transférés du musée de Cluny au Louvre en 1896 constituent un ensemble cohérent, qui enrichit les collections du XVI^e siècle allemand. Les deux panneaux du Maître de la Légende de sainte Ursule introduisent ainsi dans les collections nationales deux exemples de l'école de Cologne de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle. La *Confrérie en prière*, peinte en trois étapes durant le XVI^e et au début du XVII^e siècle, ne sera pas exposée.

On comprend qu'en 1908 Louis Réau dénonce l'absence de cohérence de la collection de peinture germanique, qui a été « formée au hasard, sans esprit de suite et sans méthode », et dont la meilleure part « provient presque entièrement du Cabinet du roi Louis XIV ». Constatant le caractère *stationnaire* de ce noyau initial, l'historien d'art regrette « qu'on

ait négligé systématiquement toutes les occasions qui s'offraient d'enrichir cette série si incomplète». ⁴⁵ Le musée du Louvre n'a en effet élaboré aucune politique d'acquisition de peintures germaniques durant le XIX^e siècle. La section de peinture allemande s'est principalement enrichie grâce aux dons et legs des particuliers. Mais cette situation est caractéristique du XIX^e siècle. Les problèmes de budget, qui obéraient les possibilités d'acquisition, étaient fréquemment dénoncés – par exemple, en 1881, par Edmond Turquet –, conférant ainsi aux donateurs et aux légataires un rôle essentiel dans l'accroissement des collections. ⁴⁶ Cependant, l'ancienne école allemande, dont «la gaucherie, la rudesse anguleuse de ses primitifs» ⁴⁷ rebutait le public, restera longtemps ignorée, tandis que la jeune peinture allemande constituera la première école étrangère représentée dans les salles du musée du Luxembourg et qu'elle suscitera un réel intérêt tant que l'on y décèlera une sensibilité française.

- 1 Il est toujours peu aisé de définir une école de peinture étrangère. Nous avons pris le parti de ne traiter que des acquisitions de peinture d'artistes allemands, autrichiens ou suisses allemands, sans tenir compte des artistes nationalisés français tels que Lehmann, Heilbuth ou Laemlein.
- 2 Lettre de Cailleux à l'intendant général des Beaux-Arts, 1^{er} septembre 1835, Paris, Archives des Musées nationaux, dossier P6.
- 3 Voir lettre de Cailleux à l'intendant général, 31 janvier 1837, Archives des Musées nationaux, P6 : « Mr Ackermann offre de céder à la collection du roi un tableau de Balthazar Denner, représentant une tête de vieille femme. Le Musée royal ne possédant aucune production de ce maître, il serait fort intéressant d'acquérir l'ouvrage proposé qui se fait remarquer par une exécution fine et par une conservation parfaite. »
- 4 Arrêté du 4 avril 1853, Archives des Musées nationaux, P6.
- 5 Archives des Musées nationaux, P6, 20 juillet 1835.
- 6 Les œuvres ne sont pas toujours mentionnées immédiatement après leur acquisition dans les catalogues, ceux-ci n'étant pas régulièrement remis à jour.
- 7 *Catalogue sommaire des peintures (tableaux et peintures décoratives) exposées dans les galeries*, Paris 1889.
- 8 L'œuvre de Strigel sera attribuée jusqu'en 1903 à un anonyme de l'école flamande du XVI^e siècle.
- 9 Archives des Musées nationaux, L5, 20 juillet 1894.
- 10 Archives des Musées nationaux, P30.
- 11 Voir Élisabeth Foucart-Walter, Isabelle Compin et Arnauld Brejon de Lavergnée : « Notes en marge du nouveau catalogue sommaire des peintures du Louvre », in : *La Revue du Louvre et des musées de France* 5-6/1981, pp. 345-358.
- 12 Léonce Bénédite : *Le musée du Luxembourg. Écoles étrangères, Musée annexe du Jeu de Paume (jardin des Tuileries)*, Paris 1924 (Musées et collections de France), pp. 5 s.
- 13 Cité par Patricia Mainardi : « Les premiers essais de synthèse d'une critique de l'art contemporain international », in : *La critique d'art en France, 1850-1900, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 25, 26 et 27 mai 1987*, éd. Jean-Paul Bouillon, Saint-Étienne 1989, pp. 53-62.
- 14 Étienne-Jean Delécluse : *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, Paris 1856, p. 178.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid., p. 179.
- 17 A la différence du musée du Louvre, le musée du Luxembourg n'avait pas de budget propre. Lorsqu'il désirait acquérir une œuvre, il devait faire la demande de crédit au ministère dont il dépendait.
- 18 Bénédite 1924, p. 7.
- 19 Voir Agnès Callu : *La Réunion des Musées nationaux 1870-1940. Genèse et fonctionnement*, Paris 1994, p. 59.
- 20 Voir Antoine Sauzay : *Notice des bois sculptés, terres cuites, marbres, albâtres, grès, miniatures peintes, miniatures en cire et objets divers*, Paris 1869.
- 21 Louis Réau : « L'art allemand », in : *Revue de synthèse historique* 43/1907, pp. 50-86.
- 22 Voir Henry de Chennevières : « Le portrait de Madame de Krüdner et de sa fille par Angelica Kauffmann », in : *Gazette des Beaux-Arts* XLV/1897, pp. 297-300 : « Le XVIII^e siècle, dont le règne de la femme fit toute la grâce, eut, comme chacun le sait, trois peintresses principales, Rosalba Carriera, Angelica Kauffmann et Mme Vigée-Lebrun. Elles se transmirent, à distance d'années et de pays, le beau sens du portrait, la Vénitienne avec la franchise vivante de son pastel, l'Allemande avec l'adorable mélancolie souriante de ses expressions, et, de cet héritage, la Française sembla combiner un mode personnel, pénétré de la note plus moderne du caractère. »
- 23 Bénédite 1924, pp. 6 s.
- 24 Nous avons vu que, lorsque le musée du Luxembourg possédait déjà une œuvre d'un artiste « mineur », comme Bodmer, il refusait généralement les dons.
- 25 Archives des Musées nationaux, procès-verbaux, séance du 24 février 1879 (*1BB24).
- 26 Lettre anonyme à l'administrateur du musée du Louvre, 8 novembre 1879, Archives des Musées nationaux, L4 (Arago était alors directeur du musée du Luxembourg).
- 27 Léonce Bénédite : *Le musée du Luxembourg*, Paris 1894 (Les musées de France), n.p.
- 28 Ibid., n.p.
- 29 Archives des Musées nationaux, L5, 20 mars 1893.
- 30 Bénédite 1894, n.p.
- 31 Ibid., n.p.
- 32 Ibid., n.p.
- 33 Archives des Musées nationaux, L5, 6 octobre 1897.
- 34 Archives des Musées nationaux, L5, 9 octobre 1897.
- 35 Bénédite 1924, p. 12.

- 36 Pierre Vaisse : *La Troisième République et les peintres*, Paris 1995, p. 132.
- 37 Bénédite 1924, p. 12.
- 38 Voir Hippolyte Fortoul : *De l'art en Allemagne*, 2 vol., Paris 1842, vol. II, p. 188 : « [...] les ouvrages de sa main qu'on remarque à la Pinacothèque, une *Judith*, et *Vénus et l'Amour*, trahissent évidemment l'influence italienne, bien que profondément empreints encore du caractère germanique. »
- 39 Voir *ibid.*, pp. 198-199 : « [...] l'un des caractères les plus évidents de la manière de Cranach, est en effet d'ajouter au naturalisme et aux fantaisies de l'école allemande une certaine imitation des Vénitiens, et d'entrer par le coloris dans les formes de la Renaissance italienne, comme Albrecht Dürer y avait pénétré par le dessin. »
- 40 Voir Théodore de Wyzewa : « Les peintres primitifs de l'Allemagne », in : *Revue des Deux Mondes* XI/1889, p. 883 : « Pendant que tous ses contemporains s'enfonçaient dans l'imitation des Italiens, lui seul, constamment, s'en éloignait. Il cherchait son inspiration à la vraie source, dans la naïve émotion qui avait alimenté l'art des vieux peintres de l'Allemagne. Son œuvre est le poème du peuple allemand : avec son mélange d'humanisme et d'ingénuité, de gaieté souriante et de pieux recueillement, elle est comme une adorable légende que raconterait à des enfants un poète resté enfant. Musicien des lignes et des couleurs, Cranach a su leur faire chanter une merveilleuse chanson dont l'écho nous ravit encore. Ne pouvons-nous lui pardonner, après cela, de s'être fait, aux derniers temps de sa vie, fabricant officiel d'images sacrées ou ordurières ? Cranach aura été le dernier peintre allemand de l'Allemagne. »
- 41 Sur les Cranach de la collection de Jean Gigoux, conservée au musée de Besançon, voir Louis Gonse : *Les chefs-d'œuvre des musées de France. La peinture*, Paris 1900, pp. 73 s. : « Jean Gigoux avait une admiration très résolue pour un maître essentiellement germanique, que nous connaissons mal en France – quoique le Louvre en possède trois ou quatre spécimens fort excellents – et que nous dédaignons un peu, Lucas Cranach le Vieux. Rien ne rendait plus fier que de pouvoir montrer cinq œuvres du maître saxon. Deux au moins, dans leur genre, sont des Cranach définitifs, une *Lucrèce* et une *Source*, pour lesquels a posé le même modèle féminin. Je reproduis ici la *Source*, la Nymphe de la fontaine (*Fontis Nympha*), dont la peu esthétique nudité étoffe un délicieux paysage franco-nien. Je sais tout ce qu'on peut reprocher à ces formes si éloignées de nos accoutumances latines ; j'en admetts pourtant, comme feu son dernier possesseur, le charme étrange, l'inélegance bizarre, le maniérisme compliqué. Il faut s'y faire. »
- 42 Lettre de la direction des Musées nationaux au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 30 novembre 1893, Archives des Musées nationaux, P6.
- 43 Archives des Musées nationaux, P6, 5 juin, 10 juin et 10 juillet 1900.
- 44 Anonyme : « Les récentes acquisitions du Louvre. Dépôt de la peinture 1897-1901. École allemande, flamande et hollandaise », in : *La Revue de l'art ancien et moderne* X/1901, pp. 190-192, p. 191.
- 45 Louis Réau : « L'art allemand dans les musées français », in : *Monatshfte für Kunstwissenschaft* I/1908, pp. 251-265, p. 252.
- 46 Edmond Turquet : *Rapport sur les dons et les acquisitions du 1^{er} mars 1879 au 1^{er} juillet 1881*, Paris 1881.
- 47 Louis Réau : « La peinture au musée du Louvre, école allemande », in : *L'Illustration* s.d. (tiré à part, Paris, Bibliothèque Doucet), p. III.