

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

La Kunsthalle de Hambourg conserve une correspondance exceptionnelle entre Alfred Lichtwark (1852-1914), directeur de la Kunsthalle de 1886 à 1914 (*fig. 1*) et Léonce Bénédite (1859-1925), conservateur du musée du Luxembourg de 1892 à 1924 (*fig. 2*)¹. L'intérêt de chacun de ces hommes pour les cultures étrangères a été présenté dans différents articles, mais jamais aucune recherche ne s'est encore véritablement penchée sur les biais par lesquels ces conservateurs connaissaient la production artistique étrangère². Depuis une dizaine d'années, les relations entre artistes, critiques d'art français et allemands du tournant du siècle ont fait l'objet de recherches approfondies³. Cependant, au contraire des chercheurs allemands qui ont publié de nombreux ouvrages sur les conservateurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle et qui ont étudié leurs liens avec l'étranger⁴,

les Français ne se sont guère intéressés aux relations qu'ont pu tisser les historiens de l'art et conservateurs français avec leurs confrères étrangers et particulièrement allemands.

Les relations culturelles officielles franco-allemandes de 1871 à 1914 ont souvent été conflictuelles⁵. Ces tensions ont masqué les tentatives de coopération culturelle franco-allemande et peu d'études se sont attardées sur la façon dont certains représentants de l'administration muséale française étaient allés à la rencontre de leurs homologues allemands. Cette lacune tient à la rareté des archives attestant de relations privilégiées entre conservateurs français et allemands. Mais il ne faut pas non plus négliger que l'historiographie de la discipline n'a pas une place de choix dans le cadre de la recherche et de l'enseignement de l'histoire de l'art en France comme le déplorait à juste titre Alain Schnapp dans la préface du

catalogue sur Henri Focillon⁶. L'étude de la formation des discours en histoire de l'art, loin d'écartier des œuvres, nous renseigne pourtant sur une part de notre héritage intellectuel dont nos analyses et jugements relèvent encore parfois. L'étude de la correspondance inédite entre Lichtwark et Bénédite conservée à Hambourg en est le digne révélateur. Elle est constituée de cinquante lettres en français datées de 1894 à 1912 que nous avons dépouillées et retranscrites. L'analyse de ces sources a été complétée par l'étude des lettres inédites de Bénédite à sa femme, Valentine, que ses héritiers ont bien voulu mettre à notre disposition⁷ et par la lecture des lettres que Lichtwark envoyait lors de ses voyages au président de la commission chargée de l'administration de la Kunsthalle⁸.



1. Leopold Graf von Kalckreuth, *Alfred Lichtwark*, 1912, huile sur toile, Hambourg, Kunsthalle.

*Les déplacements à l'étranger
dans la nouvelle politique
d'Alfred Lichtwark
à la Kunsthalle de Hambourg*

En juin 1891, Lichtwark se rend à Paris afin de rencontrer des artistes médailleurs dont l'œuvre pourrait enrichir la collection de médailles contemporaines qu'il avait créée cette même année. Cette collection comptait, à côté de celles fondées en 1889 et consacrées au vues de Hambourg⁹ et aux maîtres ham-bourgeois, au nombre des collec-tions spécialisées que Lichtwark avait décidé de mettre en place à son arrivée à la Kunsthalle. Lorsqu'en 1886, Lichtwark avait accédé à ses fonctions, il avait trouvé une collec-tion d'œuvres hétéroclites mal gérée. Dans son discours inaugural du 9 décembre 1886, il définit une politique rigoureuse afin de donner à Hambourg un musée digne de la ville. Selon lui la collection ne pou-vait viser à une présentation encyclo-pédique de l'art. Il proposa donc de la spécialiser dans certaines tech-niques, périodes et régions afin de constituer des points forts qui assu-reraient l'originalité et l'intérêt du

musée. Il se fixa également pour objectif de créer une bibliothèque accessible au public, d'organiser des expositions temporaires et de réaménager les salles du musée. Lichtwark souhaitait aussi encoura-ger l'accès à l'art pour un large public en organisant des cours, des conférences devant les œuvres et en formant les instituteurs à l'enseigne-ment de l'histoire de l'art. Il ne vou-lait pas « un musée qui reste là sans rien faire et attendre, mais un institut qui intervienne de façon active dans l'éducation de la population. Et ça n'[était] pas, selon lui, une question simplement morale et esthétique mais une question éminemment sociale et politique¹⁰. » Ainsi, Lichtwark désirait intégrer son insti-tution dans la vie de la ville hanséa-tique et faire prendre conscience aux membres du Sénat, peu soucieux de développer une vie culturelle à Hambourg, de l'importance du rôle d'un musée dans la société. Lichtwark resta, tout au long de sa carrière, fidèle à ses premières ambitions qui firent de lui l'une des figures les plus réputées de l'histoire muséale allemande du tournant du siècle.



2. Léonce Bénédite, photographie de Christian Duvivier.

À l'occasion de son discours inaugural, Lichtwark avait également insisté sur la nécessité de faciliter les déplacements à l'étranger du personnel de la Kunsthalle, afin qu'il puisse se tenir au courant de l'actualité artistique. Ainsi, le séjour à Paris de 1891, devait permettre à Lichtwark de rendre visite à des artistes médailleur et de mieux définir les objectifs de la collection de médailles. Il n'avait pas à l'époque souhaité rencontrer ses homologues français, ne se sentant pas encore capable de tenir une conversation au sujet de la médaille contemporaine¹¹. En revanche, il rencontra les sculpteurs Jules Chaplain (1839-1909) et Oscar Roty (1864-1911), avec lequel il sympathisa et auquel il projeta d'acheter l'ensemble de sa production de médailles. Lichtwark proposa alors à Roty de lui faire découvrir l'Allemagne et les deux hommes se rendirent ensemble à Munich en septembre de la même année¹². Les lettres de Lichtwark à la commission chargée de l'administration de la Kunsthalle révèlent que ce séjour n'avait pas pour seul objectif d'élargir la culture de Roty. Lichtwark souhaitait aussi profiter de ce moment privilégié pour négocier les prix de l'achat de la collection des médailles de Roty, il désirait également s'assurer un contact solide à Paris qui lui permettrait de nourrir ses relations avec la France et de se tenir au courant de l'actualité de la production de médailles. Ces correspondances avec la commission mettent en valeur les qualités diplomatiques de Lichtwark qui s'efforçait sans cesse d'établir des relations cordiales, dans l'espoir de pouvoir en faire un jour profiter son institution. Afin d'apprécier le contenu de ces correspondances, il faut néanmoins toujours garder en mémoire que ces lettres étaient adressées à un membre du Sénat, dont dépendait l'administration et le financement du musée. Ainsi malgré le caractère libre et spontané de ces lettres, Lichtwark y faisait œuvre politique en soulignant l'intérêt de chacune de ses actions, en montrant les bénéfices dont pourrait profiter la Kunsthalle et il faut donc se garder d'y voir le reflet de ses sentiments à l'égard d'individus en particulier. À la suite de son séjour à Paris, puis de son voyage à Munich avec Roty,



3. Fritz von Uhde, *Le Christ chez les paysans*, 1893, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Lichtwark parvint à ses fins. En 1891, l'Averhoff-Stiftung offrit l'ensemble de la production de plaquettes et de médailles de Jules Chaplain, tandis que la Bürgermeister-Kellinghusen-Stiftung offrit l'ensemble de l'œuvre d'Oscar Roty.

La première rencontre entre Lichtwark et Bénédite en 1892 et la mise en place d'un travail de coopération.

Après ce voyage et cette vente, le médailleur fit l'éloge de Lichtwark à ses amis, et notamment à Bénédite, alors conservateur adjoint au musée du Luxembourg, autre fervent admirateur du renouveau de l'art de la médaille pour laquelle il avait aussi créer une section en 1891. Avant même de rencontrer Lichtwark, Bénédite avait eu pour intention de lui écrire afin de pouvoir faire un rapport circonstancié sur les objectifs et projets de la Kunsthalle qui lui

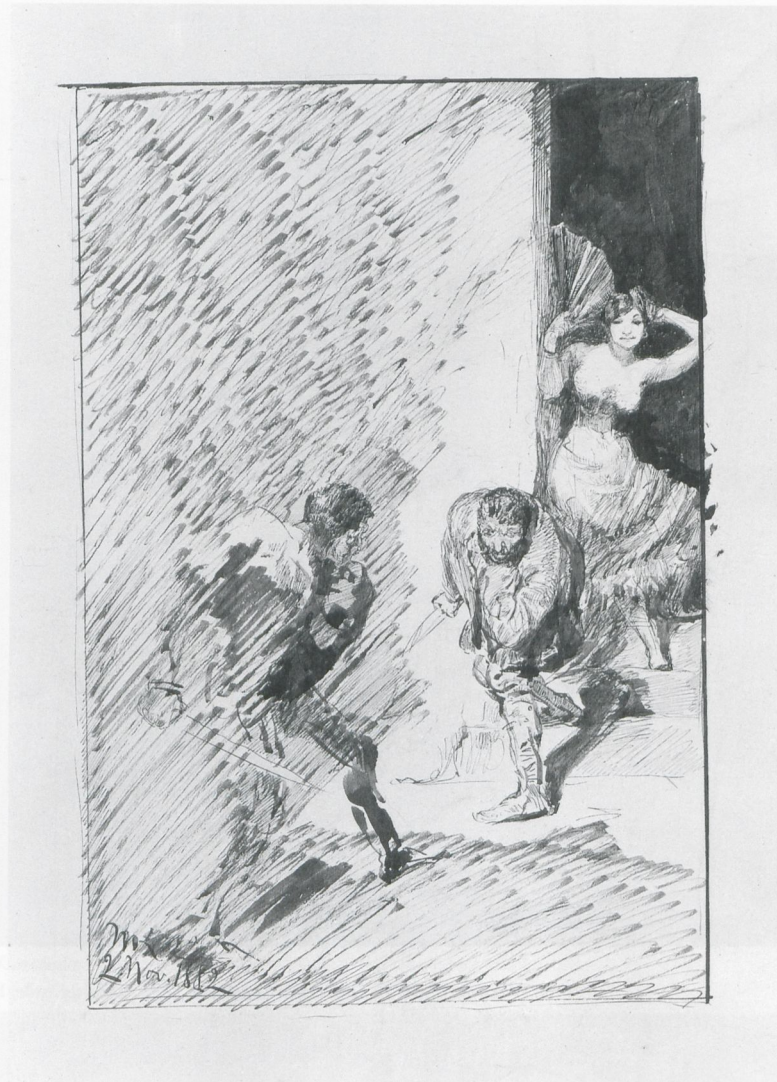
paraissaient fort intéressants, dans le *Bulletin des musées*, dont il était rédacteur en chef¹³. Mais la première rencontre entre les deux hommes eut finalement lieu en juin 1892, avant que l'article n'ait été publié¹⁴. Bénédite, récemment promu conservateur au musée du Luxembourg, accueillit Lichtwark à bras ouvert et les deux hommes s'entretinrent de sculpture et de médailles contemporaines¹⁵. Durant ce séjour parisien de l'été 1892, Lichtwark rencontra à plusieurs reprises Bénédite qui se montra prêt à coopérer avec lui et à l'informer des actualités de la scène artistique parisienne. Lichtwark lui rendit visite lors de la plupart de ses voyages à Paris et observa avec intérêt l'évolution du musée du Luxembourg.

Ainsi, à l'occasion d'un séjour en 1893, il admira les efforts faits par Bénédite pour le nouvel accrochage et évoqua avec enthousiasme la

nouvelle section des arts décoratifs organisée en 1892¹⁶. Il vanta l'intérêt de cette nouvelle collection et expliqua à la commission qu'il s'agissait là du premier musée à présenter la production contemporaine des arts appliqués. Une fois encore, Lichtwark utilisait ses lettres à la commission pour présenter de manière indirecte ses ambitions et placer son musée dans un système de compétition européenne afin de motiver le soutien des représentants de la commission¹⁷. L'histoire muséale de la fin du XIX^e siècle est caractérisée par cette concurrence entre musées européens, renforcée par les missions envoyées régulièrement en observation dans les divers établissements étrangers afin d'en apprécier les évolutions et éventuellement de s'en inspirer¹⁸. La remise en question de l'industrie, de l'armée, du système éducatif en France, à la suite du conflit franco-prussien de 1870 a déjà été mise en

valeur¹⁹. Dans ce contexte, la France s'était efforcée de faire valoir son hégémonie en matière culturelle – seule valeur à ne pas avoir été affaiblie par la guerre – pour que Paris conserve sa place de capitale des arts qui s'était affirmée durant le XIX^e siècle. Cette conception hégémonique de la culture française s'était alors traduite de diverses manières dans le discours des critiques, à l'occasion des Salons, des expositions universelles où la France se présentait le plus souvent comme le modèle suivi par les peintres étrangers contemporains. Cette conception de la culture devint alors le cheval de bataille de la France face à l'étranger. Cependant, les musées français de la fin du siècle étaient confrontés à d'importantes difficultés d'organisation, le système d'acquisition était complexe, lent et ne permettait pas d'envisager une politique ambitieuse²⁰. Tout comme, le système universitaire ou la production industrielle, l'organisation des musées en Allemagne devint une référence pour les conservateurs français. Cette même année 1893, Adrien Blanchet avait remis au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, un rapport sur les sections archéologiques des musées d'Allemagne et d'Autriche, dans lequel il détaillait avec minutie les différentes muséographies en mettant en avant les modèles dont la France pourrait s'inspirer²¹.

La correspondance entre Lichtwark et Bénédite, dont la première lettre conservée date de janvier 1894²², est un précieux témoignage concernant les liens qui s'établissaient alors entre conservateurs européens et informe sur les biais par lesquels se transmettaient les nouveautés muséales. Dans sa première lettre à Lichtwark, Bénédite tient au courant de son travail régulier, de son récent voyage en Angleterre, de l'organisation de la première exposition de peintres orientalistes²³ et de l'évolution de sa politique. Il l'informe du « nouveau remaniement du Luxembourg dans lequel [il a] arrangé un peu plus proprement la sculpture, organisé définitivement la section étrangère et ouvert enfin une petite, hélas ! bien petite salle d'estampes »²⁴. Ce dernier point intéressait particulièrement Lichtwark qui dans son



4. Max Klinger, *Les Rivaux*, 1882, plume et pinceau, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupfestich-Kabinett.

discours inaugural de 1886 avait particulièrement insisté sur la nécessité de développer le fond d'estampes de la Kunsthalle de Hambourg. Il avait d'ailleurs visiblement demandé à Bénédite, lors d'une de leur rencontre, de l'informer de la production française contemporaine, car dans cette première lettre, Bénédite lui recommande de prendre contact avec les graveurs Paul Renouard (1845-1924) et Charles-Marie Dulac (1865-1898) auxquels le Luxembourg avait récemment acheté des gravures. Il lui dit également qu'il a conseillé à Louis Monzie (1849-1930) de lui envoyer ses gravures en consulta-

tion. Les recommandations de Bénédite avaient été précieuses et, dès

novembre 1893, Louis Monzie avait envoyé ses aquatintes et eaux-fortes à Lichtwark, comme en atteste sa correspondance conservée à la Kunsthalle²⁵. Le 27 janvier 1894, Lichtwark lui annonçait que le musée avait retenu les gravures originales et qu'elles viendraient enrichir et donner une note nouvelle à la collection déjà assez riche de peintres-graveurs français. L'année 1894, avait en effet été marquée par l'acquisition de trois cent vingt feuilles d'artistes français, allemands, anglais et suédois, et c'est dans ce lot que s'inscrivaient les estampes de Monzie. Cet exemple montre bien qu'il est possible, à partir de la correspondance entre Lichtwark et Bénédite, de retracer le réseau de relations qu'ils avaient

établi et de mieux comprendre la façon dont chaque culture a pénétré celle du voisin.

Lichtwark, dans ses premières lettres, recommande à Bénédite ses collègues qui viennent séjourner à Paris²⁶. Ces relations avec l'étranger étaient précieuses à Bénédite. Lors de son accession au poste de conservateur du musée du Luxembourg en 1892, il avait décidé de mettre en place une section de peinture étrangère au musée du Luxembourg. La collection était jusque là dévolue à la présentation de la peinture française contemporaine, bien que quelques toiles d'artistes étrangers y aient déjà figuré²⁷. Il énonce très clairement, les objectifs du développement de la section de peintures étrangères dans un catalogue de 1894 :

« [...] Cette petite section, indispensable à l'enseignement du musée [...] permet, bien qu'incomplète encore, 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 nous²⁸. »

Ainsi, il voulait que le Luxembourg puisse également prétendre à une présentation de la diversité des expressions étrangères et c'est dans les différents Salons où de nombreux artistes étrangers exposaient alors que Bénédite pouvait apprécier leur production. Ses acquisitions de peintures allemandes contemporaines avaient donc logiquement été d'abord orientées vers les artistes allemands les plus réputés en France, et les plus appréciés par la critique française, tels que Fritz von Uhde dont il acquit *Repas chez les paysans* en 1893 à la vente Ricarda (fig. 3), et Max Liebermann auquel il acheta la *Brasserie de campagne à Brannenburg* en 1894. Mais pour cette dernière acquisition, les contacts de Bénédite avec l'Allemagne et notamment avec Lichtwark qui soutenait la carrière de Liebermann²⁹, avaient été d'une très grande importance. Les archives des Musées nationaux conservent un brouillon de lettre adressée à Liebermann, dans lequel Bénédite écrit :

« Monsieur
au moment où j'ai constitué au

Musée du Luxembourg la petite section de peinture étrangère j'ai eu le désir de voir votre nom représenté parmi les premiers artistes de l'École allemande. Notre ami Lich. [sic] a dû déjà vous en parler. Les circonstances ne s'étaient pas encore présentées pour vous comme pour d'autres et d'ailleurs j'espérais toujours aller vous voir un voyage [sic] que je projetais en Allemagne. Peut-être cette fois sera-ce bientôt. Cette année cependant comme je manifestais le désir de voir votre tableau du Salon "Brasserie de Campagne" acquis par le Luc [sic]. J'ai appris [...] par plusieurs de vos amis que vous seriez très disposé à discuter des offres qui vous sont faites³⁰. »

Dans la suite de la lettre, Bénédite demande à Liebermann le prix auquel il serait prêt à lui céder l'œuvre. Le « Lich. » auquel il est fait référence est bien évidemment Lichtwark et les deux hommes avaient donc parlé de l'éventualité d'une acquisition auprès de Liebermann. Mais il n'est cependant pas exact que le Luxembourg n'ait pas eu précédemment l'occasion d'entreprendre d'acquisition. Si l'on s'en tient aux premières années de conservation de Bénédite depuis 1892, on note que plusieurs œuvres auraient pu être achetées au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts avant 1894. Les portraits de personnalités allemandes comme le maire de Hambourg Petersen ou le professeur Carl Bernstein ne revêtaient que peu d'intérêt pour le musée du Luxembourg, en revanche le *Marché au cochon de Haarlem* ou *Les orphelins d'Amsterdam*³¹ auraient pu séduire l'administration. Les occasions d'acheter une œuvre à Liebermann au Salon n'avaient donc pas manquées à Bénédite. En revanche, le faible budget dont disposait le musée du Luxembourg ne lui permettant pas d'entreprendre des acquisitions à des prix trop élevés, il lui fallait compter sur des possibilités de négociations. Lichtwark intervint visiblement auprès de Liebermann qui proposa son œuvre pour la faible somme de mille francs dans une lettre du 24 juin 1894 adressée à Bénédite³² et l'œuvre fut officiellement acquise le 2 août



5. *Saint Martin et le mendiant*, vers 1525, fonte pleine vraisemblablement exécutée par Sebald Hirder le vieux (mort en 1559), originellement au-dessus du portail de la chapelle Saint Martin de Neuburg, Munich, musée national bavarois.

1894. C'est donc une véritable coopération qui s'établit entre les deux conservateurs, et l'on apprécie la façon dont chacun tenait compte des conseils de son collègue.

Le voyage de Lichtwark et Bénédite en Allemagne durant l'été 1894

À mesure que la collection de peinture étrangère se développait, Bénédite se rendait compte qu'il ne pouvait se contenter des œuvres présentées au Salon et qu'il lui fallait se rendre à l'étranger pour y étudier les musées et se renseigner sur les artistes contemporains qui pourraient éventuellement venir enrichir la section de peinture étrangère. Il

entreprit son premier voyage en Angleterre en 1893, puis sur l'invitation de Lichtwark, il se rendit en Allemagne accompagné d'Oscar Roty durant l'été 1894. La « préoccupation [de Bénédite] dans ce premier voyage en Allemagne [était] surtout de voir ce qu'on [avait] fait au point de vue de l'art contemporain et aussi d'étudier l'administration et l'organisation des musées »³³, ce que confirme l'ordre de mission conservé aux Archives des Musées nationaux³⁴. Lichtwark avait bien compris les intentions de Bénédite et l'explique très clairement dans une lettre à la commission³⁵. La France, selon lui, avait commencé par organiser ses musées, puis ce mouvement s'était implanté en Allemagne. Parallèlement les

influences anglaises avaient permis à l'Allemagne de développer sa structure muséale de manière si rationnelle qu'elle était devenue exemplaire. La France se sentait dépassée ; les créateurs des musées avaient été remplacés par des bureaucrates qui avaient favorisé l'immobilisme et même le recul des musées. Aujourd'hui une nouvelle génération de conservateurs était à la tête des collections et venait en Allemagne pour apprendre et s'efforcer de dépasser les exemples qu'étaient les musées de Berlin et de Dresde.

Le voyage que se proposait de faire Bénédite, en passant par Hambourg, Dresde, Berlin, Munich, Cologne, Francfort et Nuremberg³⁶, répondait, selon Lichtwark, tout à fait à ses besoins : « Il vous fera connaître et les principaux Musées de l'Allemagne et la production moderne. Car vous verrez les expositions de Berlin et Munich, et à Dresde il y a une grande exposition pour la commémoration de quelque un ou de quelque chose³⁷. » Lichtwark lui proposa d'ajouter Lübeck à son parcours³⁸. Le voyage se déroula du 23 août au 13 septembre 1894. Roty et Bénédite arrivèrent à Cologne, ils rejoignirent à Hambourg Lichtwark qui prit alors en main toute l'organisation de la fin du voyage, les guida à travers les villes et musées, et leur fit rencontrer les personnalités importantes. Il les conduisit à Lübeck, Berlin, Dresde, Nuremberg, Munich où Roty les quitta. Il poursuivit son périple avec Bénédite en passant par Wurtzbourg, Francfort et Cologne³⁹. Grâce aux lettres de Bénédite à sa femme, il est possible de reconstituer ce voyage et d'analyser les impressions qu'il a retirées de son séjour. Ces lettres ne sont pas seulement des témoignages d'affection à son épouse ; il s'agit pour lui, comme le révèlent ses longues descriptions de topographies de villes, de coutumes, de paysages traversés en train, de consigner un certain nombre d'observations qui devaient lui permettre à son retour de se remémorer son voyage. A plusieurs reprises Bénédite évoque les notes qu'il prend durant ses visites, mais nous n'avons malheureusement pu en trouver la trace dans aucune archive privée ou publique.

Pendant ce voyage, Bénédite découvrit des villes qui lui rappellèrent celles des cultures nordiques : Hambourg lui évoqua la Hollande et l'Angleterre ; Lübeck avait une physiologie du Nord toute particulière, qui lui fit penser déjà au Danemark et à la Suède⁴⁰ ; mais Berlin lui évoqua Paris ou Lyon⁴¹. Il observa et s'amusa de certaines traditions, comme la consommation de bière et de saucisses, mais sans en concevoir un quelconque mépris. Il s'étonna un peu de ne pas rencontrer plus souvent d'Allemands en manches de chemise, portant bonnet de nuit et fumant de longues pipes tels que l'on décrivait le *Deutscher Michael*⁴². Lorsqu'il fut confronté à la mémoire du conflit germano-prussien, les séquelles de la défaite demeuraient, mais il ne manifesta pas de rancœur⁴³. Ainsi, ce voyage lui permit de se démarquer des idées reçues concernant l'Allemagne.

D'un point de vue architectural, Bénédite préféra les églises romanes de Cologne à la cathédrale, dont le gothique n'était ni de la meilleure époque ni du meilleur goût⁴⁴. Il se montra plus sensible aux villes médiévales comme Lübeck ou Nuremberg qu'à Berlin qu'il trouva plus « common-place »⁴⁵. Munich, lui apparut comme une vaste nécropole, telle qu'il se la figurait⁴⁶. Ce voyage permit également à Bénédite de visiter les plus importants musées d'Allemagne : à Hambourg, il visita le Kunstgewerbemuseum en compagnie de son directeur Justus Brinkmann⁴⁷, à Berlin, il découvrit le musée des Arts décoratifs et la Galerie nationale dont la section contemporaine le déçut⁴⁸. La galerie de Dresde avec ses Raphaël, Rembrandt, Rubens, Holbein, Van Eyck, Véronèse, Titien, Vermeer lui apparut comme l'une des plus belles au monde, bien que les œuvres de Klinger qu'il y découvrit ne le convainquirent pas (fig. 4)⁴⁹. Il s'intéressa également au musée historique de la ville⁵⁰. C'est à Munich que les musées lui plurent le plus. Il visita la galerie Schack qui présentait beaucoup d'artistes allemands modernes et les plus célèbres Böcklin, puis l'Ancienne et la Nouvelle Pinacothèques ainsi que la Glyptothèque⁵¹. Le Musée national bavarois, lui apparut comme un « vaste capharnaüm de belles choses

et d'objets indifférents et surtout de morceaux de cet art allemand entortillé, diffus qu'un œil latin a peine à goûter et même à supporter longtemps⁵². » Il rencontra les personnalités les plus importantes des musées allemands de son temps⁵³. Bénédite évoque toutes ces rencontres et explique à sa femme qu'il demande des renseignements aux divers conservateurs, sans que l'on sache plus précisément ce dont il retourne. Mais à l'inverse de Lichtwark qui voulait tisser des liens étroits avec le milieu français afin de se garantir des facilités de renseignements, d'acquisitions, il semble que Bénédite n'envisageât pas de suites à ces relations avec l'Allemagne si ce n'est pour y promouvoir l'art français.

Du point de vue de l'organisation des musées en Allemagne, Bénédite porta un intérêt particulier à la décentralisation et à l'indépendance des différents centres. Si l'on en croit Lichtwark, Bénédite fut stupéfait que chaque *Land* n'envoie pas toutes ses forces artistiques et scientifiques à Berlin. Il s'étonna aussi de la diversité administrative du pays où coexistaient des villes bourgeoises comme Lübeck, Nuremberg et Hambourg et des villes princières comme Berlin, Potsdam et Munich⁵⁴. En matière artistique, ce voyage fut une réelle découverte pour Bénédite. Jusque-là, les maîtres allemands anciens lui étaient presque totalement inconnus et ce fut un véritable plaisir pour Lichtwark d'observer, la façon dont Bénédite perçut l'importance de l'héritage de Grünewald, Altdorfer, Dürer, Holbein dans l'art des modernes⁵⁵. Bénédite apprécia particulièrement les sculptures du Moyen Âge et de la Renaissance du musée des arts décoratifs de Berlin⁵⁶, dont il vit « dans les églises de Lübeck, au cimetière St Jean à Nuremberg, dans les églises de Munich et de Wurtzbourg des morceaux bien caractéristiques surtout en ce qui concerne les bronzes »⁵⁷ (fig. 5). En revanche, il n'apprécia guère le rococo, qu'il trouva toujours lourd et pompeux comme à Saint-Michel, la cathédrale luthérienne de Hambourg⁵⁸, sauf lorsqu'il s'agissait de chinoïseries⁵⁹ ou que cela lui rappelait la France comme à Dresde⁶⁰. Cette

pénétration des influences françaises en Allemagne constitua l'un des principaux intérêts de Bénédite comme il le confia à son retour de voyage, à son beau-père, Georges Lafenestre, conservateur au musée du Louvre :

« Mais un point de vue qui m'a très particulièrement intéressé [...], c'est l'étude de la pénétration de l'esprit français dans tous ces pays de Prusse, de Saxe et de Bavière que nous avons à moitié faits. On ne se rend vraiment bien compte du rayonnement causé par la France aux XVII^e et XVIII^e s. qu'après un voyage en Allemagne. C'est partout à Potsdam [*sic*], à Sans Souci, à Dresde, à Nymphenbourg, à Wurtzbourg, etc. un pastiche continu de nos arts et nos modes. Il y a même certains de ces ensembles qui sont l'œuvre de nos compatriotes qui sont d'un goût charmant et d'un modèle que les révolutions et surtout les architectes ont fait disparaître de chez nous. Les collections de Français y comprennent des merveilles ; on n'y peut bien juger que là, Watteau, Lancret, Pater, etc. [...] Ce qu'il y avait d'intéressant à constater, c'est les sympathies que nous avons conservées, malgré tout, dans ce pays très bismarckien, où tout le monde parle français et où l'on ne lit – à part quelques romans anglais – que notre littérature en même temps que tout ce qu'ils ont de leur art d'aujourd'hui vient de chez nous. C'est un spectacle réconfortant et c'est bien là notre meilleure revanche⁶¹. »

L'ouverture de Bénédite aux cultures étrangères n'allait pas de pair avec une reconnaissance, une appréciation de leur singularité. Il restait fidèle à l'idée d'hégémonie culturelle française et appréciait essentiellement les œuvres qui en témoignaient. Ce sont les mêmes critères qui guidèrent son appréciation de l'art allemand contemporain, dont il ne connaissait avant son voyage que les œuvres présentées dans les Salons parisiens. D'après Lichtwark, Bénédite apprécia par-dessus tout les peintres qu'il connaissait déjà comme Fritz von Uhde ou Max Liebermann, ainsi

qu'une œuvre de Robert von Haug conservée à Dresde⁶² (fig. 6). Il semble néanmoins que ce voyage ait également été pour Bénédite l'occasion de mieux connaître l'œuvre de Menzel auquel il aurait souhaité rendre visite à Berlin, mais qui était alors absent⁶³ et d'approfondir sa connaissance de l'œuvre de Böcklin⁶⁴. Seules la Sécession de Munich et l'exposition officielle du Glaspalast intéressèrent Bénédite⁶⁵ ; en revanche les expositions d'art contemporain de Berlin⁶⁶ et de Dresde⁶⁷ lui parurent très médiocres, ainsi qu'à Lichtwark⁶⁸.

Lichtwark s'était efforcé de montrer à Bénédite que l'Allemagne aussi avait eu une influence sur la France. A Dresde, le conservateur français avait d'ailleurs reconnu dans le théâtre du Zwinger le modèle de tous les opéras modernes, notamment celui de Paris⁶⁹. Il en était même venu à concéder à l'Allemagne quelques artistes possédant des dons hors-pair, mais la plupart étaient de moins bonne qualité qu'en France⁷⁰. Néanmoins, à la fin du voyage, les goûts de Bénédite n'avaient finalement pas fondamentalement évolué, et dans une de ses dernières lettres à sa femme il confiait se sentir plus proche de l'Angleterre que de l'Allemagne⁷¹. Pourtant ce séjour outre-Rhin permit à Bénédite de se faire une idée plus précise de la production moderne et de la culture allemande et de lui reconnaître des qualités et des talents, ce qui n'était pas le fait de la plupart des conservateurs de son temps. Pour Lichtwark, ce séjour, grâce à l'attention qu'il avait portée à ses hôtes, lui avait permis de garantir ses bons contacts avec la France, comme le révèlent une fois encore ses lettres à la commission⁷².

1895 : la première présentation d'œuvres impressionnistes françaises dans un musée allemand

Ce voyage avait aussi été l'occasion pour les deux hommes de renforcer leur lien et d'envisager de mettre sur pied une exposition d'œuvres françaises à Hambourg, comme le révèle une lettre de Valentine Bénédite à Lichtwark datée du 20 octobre 1894⁷³. A la suite de son voyage avec Bénédite, Lichtwark

avait conçu le projet de présenter la peinture française contemporaine au public hambourgeois et il saisit l'occasion de l'exposition artistique annuelle organisée par le Kunstverein⁷⁴ pour réaliser son ambition. Depuis 1894, la Kunsthalle accordait ses locaux à cette exposition de peinture contemporaine et Lichtwark qui appartenait au comité d'organisation, pouvait en influencer les choix. Il ne voulait pas se contenter d'exposer des artistes français contemporains, inconnus du public hambourgeois, mais souhaitait également encourager les achats. La Kunsthalle conservait des œuvres d'artistes français représentant des tendances réalistes et notamment de l'école de Barbizon. En revanche, au milieu des années 1890, l'impressionnisme français était méconnu du public hambourgeois et risquait de le heurter. Lichtwark pria donc Bénédite, auquel il avait demandé de participer à la sélection des œuvres, de faire attention à ses choix :

« Comme l'art français moderne est chose inconnue chez nous et comme il s'agit de faire grandir les sympathies acquises par votre sculpture il me semble prudent de ne pas trop se risquer dans l'art expérimental. Il me semble promettre de bonnes chances [sic] si l'exposition porte un caractère un tout petit peu bourgeois. Mais comme, à présent, vous pouvez juger d'après vos propres impressions l'état d'âme de mes compatriotes je ne risque pas d'être mal compris. Il faut gagner les cœurs aussi vite que possible⁷⁵. »

Par ces précautions, Lichtwark ne cherchait pas à ménager le seul public hambourgeois. Le Kunstverein, organisateur officiel de l'exposition, participait activement aux acquisitions de la Kunsthalle et il s'agissait donc de ne pas en choquer les membres. Parallèlement à la peinture, Lichtwark avait également pour ambition de présenter les arts décoratifs français contemporains. Les Hambourgeois aimaient consommer des bibelots et souvenirs venus de France, mais ce qui leur était proposé à Hambourg ne reflétait, selon Lichtwark, aucune sélection. Toujours dans l'intention d'éduquer le goût de ses



6. Robert von Haug, *Im Morgenrot*, 1891, huile sur toile, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

contemporains, Lichtwark demanda à Bénédite de faire un choix restreint des plus belles pièces contemporaines⁷⁶.

Bénédite prit rapidement contact avec différents artistes et s'investit activement dans le projet. Cette exposition constituait une occasion de faire rayonner l'école française outre-Rhin, et Lichtwark rendait ainsi à l'art français « un très grand service en même temps [qu'il] lui [faisait] un grand honneur »⁷⁷. Cependant, Bénédite ne s'accordait pas sur la nécessité de présenter un choix bourgeois de peintures françaises. S'il était d'accord pour ne pas effaroucher le public hambourgeois, dont il avait perçu le goût lors de son séjour, il pensait qu'un choix trop bourgeois ne serait pas bon pour l'évolution de la collection du musée. Il préféra donc proposer des noms d'artistes réputés modérés, tout en apportant de nouvelles notes au goût hambourgeois. Il suggéra de choisir des peintures « d'accent très jeune et très frais, mais toutes d'une composition étudiée, d'un sujet intéressant et d'une exécution soignée. Pas d'ébauches, pas d'impressions, pas de notes, mais des morceaux complets qui, dans un musée où il y a des anciens, ne bronchent pas trop près de ces derniers,

[...] des œuvres très facilement compréhensibles »⁷⁸. Il proposa alors des artistes comme Auguste Pointelin, Victor Binet, Alphonse Étienne Dinet, Paul Leroy, Charles Cottet, Émile Friant, Jean-Charles Cazin, Francis Tattegrain, Léon Lhermitte, Raphaël Collin, Albert Besnard, Dagnan-Bouveret. Ces artistes appartenaient à la société des peintres orientalistes dont Bénédite était le président, d'autres étaient représentants du réalisme, certains s'inscrivaient dans la lignée de l'école de Barbizon ou avaient emprunté à l'impressionnisme sa technique, son intérêt pour les scènes de plein air et la vie de tous les jours, sans chercher à effaroucher par des compositions trop originales, des touches trop libres ou des couleurs trop contrastées ; on trouvait également quelques représentants de l'académisme du moment. Pour les arts décoratifs, Bénédite suggéra des céramistes et verriers intéressés par les avancées techniques de leur discipline comme Fernand Thesmar, Adrien Dalpayrat, Auguste Delaherche, Emile Gallé et Jules Brateau, auxquels il avait acheté des œuvres pour la section d'art décoratif du musée du Luxembourg créée en 1892⁷⁹. Il comptait également sur la

coopération de la manufacture de Sèvres pour obtenir certains prêts.

La sélection proposée par Bénédite est particulièrement intéressante. L'affaire du legs Caillebotte a donné à Bénédite la réputation d'un homme hostile aux tendances modernes de la fin du XIX^e siècle et plus particulièrement à l'impressionnisme. Des articles comme celui de Pierre Vaisse ont fait évoluer ce jugement⁸⁰ et il semble que cette correspondance puisse également y contribuer. Dans sa lettre, Bénédite ne se montra pas opposé à la modernité en peinture. Il se voulait même moins frileux que Lichtwark en ce domaine et l'on voit comment, d'une manière très fine et tout en tenant compte de son expérience hambourgeoise, il s'efforça de proposer des artistes qu'il considérait modérés.

Parce qu'il s'agissait d'une exposition d'œuvres contemporaines et d'une coopération franco-allemande, l'organisation de cette manifestation n'avait rien d'évident. L'initiative de Lichtwark rencontra des réticences parmi les membres du comité d'organisation⁸¹. De son côté, Bénédite ne put obtenir de prêts de la part de la manufacture de Sèvres. L'administrateur de la manufacture, lui avait expliqué qu'il

n'accordait plus de prêts partiels et qu'il doutait que l'État consente à prêter des œuvres en Allemagne, après le refus de 1889⁸². Six ans auparavant, Bismark avait en effet formellement interdit aux artistes allemands de participer à l'Exposition universelle⁸³. Les rancunes de part et d'autres du Rhin étaient fortes et s'exprimaient particulièrement dans le cadre des manifestations officielles, où les actions culturelles prenaient une valeur hautement diplomatique. L'administrateur de Sèvres chercha une solution pour résoudre cette difficulté et proposa à Bénédite d'emprunter des pièces auprès d'un grand collectionneur privé de porcelaines de Sèvres, mais Lichtwark abandonna finalement le projet de présenter les arts décoratifs français⁸⁴. Il redoutait que les frais de transport ne soient trop élevés. Il avait par ailleurs toute conscience que le marché de l'art hambourgeois n'était pas aussi prospère que celui de Berlin ou de Munich, et craignait qu'aucune œuvre ne puisse être vendue⁸⁵.

L'exposition devait en effet susciter les achats des amateurs, comme l'exprima Lichtwark à plusieurs reprises à Bénédite :

« L'exposition française aura deux buts spéciaux en dehors de son action sur le public. Je voudrais offrir aux amateurs des œuvres françaises qui sans l'exposition n'arriveraient pas chez nous et puis il me serait très agréable de pouvoir exécuter le projet des tableaux de fruits et de fleurs dont je vous ai parlé il y a deux ans. Il m'importe donc, si cela est possible, d'avoir dans le nombre des natures mortes de vos premiers artistes⁸⁶. »

Les natures mortes correspondaient au goût personnel de Lichtwark et il voulait les voir mieux présenter dans la section contemporaine de la Kunsthalle⁸⁷, mais il s'agissait aussi d'un genre accessible aux amateurs. Dans cette même lettre, il explique, un peu plus loin, qu'il aimerait une sélection de tableaux « pas plus grands que ceux que l'on aimerait voir dans son salon »⁸⁸. Lichtwark espérait pouvoir faire profiter un jour la Kunsthalle de ces acquisitions

d'amateurs, comme il l'écrivit clairement dans une lettre à Durand-Ruel :

« Il me ferait beaucoup de plaisir de voir entrer d'autres tableaux français dans nos galeries privées. Mais comme ces galeries sont sûres ou a peu-près [*sic*] d'entrer dans le musée, sinon dans mon temps mais dans une génération [*sic*] ou deux, je ne voudrais pas que l'on achetât des tableaux qui ne feraient pas bonne figure dans la galerie de la ville⁸⁹. »

La volonté de profiter de cette exposition pour motiver les achats était donc parfaitement claire.

Bien que Bénédite ait été extrêmement pris par l'organisation de la seconde exposition de peintres orientalistes, par diverses publications et par le musée, il parvint à obtenir l'accord de plusieurs artistes pour l'exposition, comme Dagnan-Bouveret, Cazin et Besnard. Nombre d'artistes acceptèrent de participer à l'exposition avant de se rétracter devant le retard pris par l'organisation et le transport⁹⁰. Beaucoup d'entre eux avaient en outre déjà envoyé leurs œuvres dans d'autres expositions, et rechignaient généralement à présenter leurs œuvres à l'étranger⁹¹. S'il rencontrait trop de difficultés auprès des artistes, il proposait à Lichtwark de prendre contact avec des marchands comme Bernheim jeune⁹². Lichtwark accepta cette proposition, mais souhaita plutôt s'adresser à Durand-Ruel qui venait une fois par an à Hambourg et qui en connaissait assez bien le marché⁹³. Dès sa première lettre, Lichtwark expliqua au marchand ses objectifs :

« Il m'importe d'avoir de très-bons [*sic*] tableaux pour nos amateurs qui commencent à collectionner, c'est à dire un certain nombre de jeunes artistes qui ne seraient pas trop chers, tels que M. Billotte par exemple. Et pour tenter les amis de notre musée il m'importeraient [*sic*] des artistes comme MM. Puvis de Chavannes, Monet (nature morte) etc. Comme l'exposition qui ouvre le 14 mars ne sera fermée qu'au commencement du mois de mai nos amateurs auront le temps de connaître la salle française⁹⁴. »

Durand-Ruel lui proposa trois Monet, trois Pissarro, trois Sisley, trois Renoir, trois Huguette, trois Boudin, trois Zandomenighi, trois Mauffra, trois John Lewis Brown. Il suggéra également de lui envoyer deux ou trois Courbet « d'une très belle qualité dont un de très grandes dimensions qui conviendrait fort bien à un Musée »⁹⁵. Lichtwark accepta sa proposition d'avoir les Courbet, le John Lewis Brown, les Monet, Pissarro, Sisley et Renoir, quant aux Huguette, Zandomenighi et Mauffra, il n'était pas sûr que cela lui convienne. Il exprima à cette occasion son souhait de voir entrer dans les collections une œuvre de Monet et une de Courbet. Bénédite qui connaissait bien Durand-Ruel chez qui il organisait les expositions de la société des peintres orientalistes, joua alors le rôle d'intermédiaire dans l'organisation matérielle des prêts. Il s'efforça également d'obtenir auprès de lui une peinture de Puvis de Chavannes, mais Durand-Ruel, qui gérait les affaires de l'artiste, avait envoyé ses œuvres à New-York pour une exposition⁹⁶.

À cause du retard pris dans l'organisation, l'exposition ne comprit finalement que trente six œuvres françaises au lieu de cent comme en rêvait Lichtwark à l'origine⁹⁷. Mais elle était représentative d'une sélection diversifiée, correspondant à la fois au goût « juste milieu » et aux tendances plus modernes de la peinture. Le manque de précision du catalogue⁹⁸ ne permet malheureusement pas d'identifier chacune des œuvres⁹⁹, mais le nom des artistes permet de donner une idée générale des tendances qu'avaient voulu présenter Lichtwark et Bénédite à Hambourg. À côté des orientalistes, comme Alphonse-Etienne Dinet, Paul Leroy ou Alexandre Lunois, se trouvaient des œuvres de paysagistes proche d'un réalisme égayé par l'impressionnisme comme Auguste Poin-telin, familier de l'école de Barbizon comme Victor Binet, ou attaché au rendu des vibrations lumineuses comme Félix Ziem. On pouvait également y voir des œuvres d'impressionnistes comme Mary Cassat, Manet, Monet, Morisot, Pissarro, Sisley, ou d'artistes proches du réalisme tels que Cazin ou Tattégrenain.

Cette exposition était la première à présenter des œuvres d'impressionnistes français dans un musée allemand. Les galeries allemandes les avaient présentés dès le milieu des années 1880, mais il avait fallu attendre 1890 pour qu'une institution officielle telle que l'académie de Weimar expose des œuvres de Degas, Monet, Pissarro, Sisley. En 1891, l'exposition annuelle d'œuvres d'art de toutes les nations au Glaspalast de Munich avait présenté une rétrospective de l'art français depuis le début du XIX^e siècle dans laquelle figuraient des œuvres impressionnistes, mais jamais aucun musée ne les avait montrées avant l'exposition organisée à la Kunsthalle de Hambourg en 1895¹⁰⁰. Si cette exposition n'a pas directement mené aux acquisitions qu'espérait Lichtwark, il semble néanmoins qu'elle ait eu un impact sur les amis du musée qui un an plus tard offrirent à la Kunsthalle une nature morte de Monet (fig. 8)¹⁰¹.

L'empreinte de la coopération des deux conservateurs sur leur carrière

L'empreinte de la coopération des deux conservateurs sur leur carrière

À la suite de cette exposition, les deux hommes se demanderont des avis, des conseils ; ils se recommanderont respectivement des collègues ; Bénédite agira avec Roty pour que Lichtwark obtienne la légion d'honneur en 1896¹⁰² ; lorsque Lichtwark viendra à Paris, il s'efforcera toujours de rendre visite à Bénédite, mais ils ne coopéreront plus jamais aussi intensément qu'en 1895. Chacun d'eux s'engagea par la suite dans sa voie particulière et se consacra à des thèmes qui n'avaient plus à voir avec ceux des débuts de sa carrière. Lichtwark s'investit dans ses recherches sur l'art du Meister Bertram et alors que celles-ci n'étaient pas encore achevées, il se consacra en 1905 au projet dont il rêvait depuis des années : l'organisation de la centennale de l'art allemand qui devait être présentée à Berlin en 1906¹⁰³. De son côté Bénédite s'engagea dans l'organisation de sa collection, l'aménagement du musée du Luxembourg. Il entreprit des voyages à travers l'Europe, poursuivit son activité de président de la Société des peintres orientalistes qui l'amena à se rendre en Afrique du Nord.

La politique, les intérêts de chacun restèrent néanmoins marqués par leur voyage commun et leur coopération de 1895 et l'on ne peut s'empêcher de penser que la persévérance avec laquelle Bénédite chercha à acquérir une œuvre d'Arnold Böcklin n'ait été marquée par la découverte qu'il en avait faite lors de son voyage à Munich en 1894. Avant même son voyage avec Lichtwark et à la suite de l'achat du Liebermann, Bénédite avait exprimé son souhait d'acquérir une œuvre de Böcklin¹⁰⁴. Le voyage en Allemagne avait permis à Bénédite de préciser son jugement. Les deux Böcklin qu'il avait vus à la Galerie nationale de Berlin, l'avait un peu « calmé »¹⁰⁵. Mais à Munich, la galerie Schack lui avait fait découvrir « des Böcklin qui sont beaux et valent sa réputation »¹⁰⁶ (fig. 9) ; il avait alors immédiatement commandé le premier volume de l'œuvre illustré de l'artiste¹⁰⁷.

À son retour de voyage, il avait à nouveau exprimé à Lichtwark son désir de voir figurer une œuvre de Böcklin au musée du Luxembourg¹⁰⁸. Bénédite se montra très déçu de la réponse que lui fit Lichtwark dont la Kunsthalle ne conserve malheureusement pas de copie¹⁰⁹. Dans une lettre à la commission chargée de l'administration de la Kunsthalle, datée du 23 septembre 1894, Lichtwark expliquait déjà longuement la hausse des prix des œuvres de Böcklin¹¹⁰ qui empêchait d'envisager tout achat, et c'est certainement cette raison qui fit renoncer Bénédite à son projet d'acquisition en décembre 1894. En 1897, une acquisition lui fut pourtant suggérée. Hermann Witz avait proposé à Albert Kaempfen, directeur des Beaux-Arts, d'acheter *Les trois Grâces* pour 65 000 francs¹¹¹. La proposition fut alors transmise à Bénédite, qui une fois encore dit son désir de voir cette personnalité exposée au Luxembourg :

« 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 offrir¹¹². »



7. Francis Tattegrain, *Les verrotières de Berck sur la grève*, n.d., huile sur toile, Sain-Germain-en-Laye, musée Claude Debussy.

Il est certain que Bénédite devait être davantage attiré par les paysages de Böcklin rappelant parfois ceux de Corot, que par les scènes mythologiques. Par ailleurs, la somme demandée était en effet exorbitante pour le musée du Luxembourg, qui avait payé 1 000 francs l'œuvre de Max Liebermann et 2 782,50 francs celle de Fritz von Uhde. Aucun Böcklin ne fut finalement acquis durant la conservation de Bénédite, mais cet intérêt pour l'artiste suisse montre une fois encore que les deux hommes avaient établi un lien déterminant certains de leurs goûts et de leurs choix.

Nombre de projets de chacun des conservateurs ont mis du temps à se réaliser, comme celui de Lichtwark de voir la peinture française présentée dans son musée, ou n'ont pas pu être satisfaits, comme celui de Bénédite d'acquérir une œuvre de Böcklin. Mais cette correspondance prouve que ces efforts, tentatives et échecs ne peuvent cependant pas être considérés comme le reflet d'un manque de volonté. Ils doivent au contraire être analysés pour apporter des nuances aux jugements parfois rapides posés sur les politiques de certains conservateurs, et pour permettre de proposer des explications aux ambitions insatisfaites.

L'exposition de 1895 organisée à la Kunsthalle est le digne révélateur des attitudes de chacun des conservateurs face à la peinture moderne, ce qui permet entre autres de comprendre leur bonne entente. Tout en présentant l'art contemporain, Lichtwark ne voulait ni combattre la tradition, ni choquer le public¹¹³. Sa volonté d'offrir une éducation artistique au public et de ménager l'administration primait sur celle d'exposer les artistes les plus novateurs. De son côté, Bénédite n'avait pas un goût absolument conventionnel, comme on a pu le penser : il n'appréciait pas particulièrement l'académisme, il s'intéressait aux expressions contemporaines, mais n'était pas porté vers les plus originales d'entre elles. Ce que les deux hommes ont retenu de l'art de leur temps ne correspond pas nécessairement au goût actuel. S'ils incarnent aujourd'hui une sorte de « juste milieu », cela ne signifie pas pour autant qu'ils étaient réactionnaires ou qu'ils n'ont pas su percevoir et apprécier la création de leur temps. On oublie trop souvent que chacun d'eux était régulièrement confronté aux réticences de l'administration, comme en atteste une phrase de Bénédite dans une lettre à Lichtwark où il explique les difficultés

rencontrées pour installer le legs Caillebotte :

« J'[ai] eu bien des ennuis avec le Musée et l'installation de la collection Caillebotte. Cela n'a rien qui vous surprenne, cependant il semblerait qu'à Paris on dit être un peu plus tolérant qu'à Hambourg ou qu'à Berlin. Hélas ! Ce n'est guère vrai et vous arrivez à faire plus facilement que moi ce que vous voulez, Tschudi et vous¹¹⁴. »

Cette phrase, ainsi que l'exposition de la Kunsthalle en 1895, témoignent de la volonté de certains conservateurs français et allemands de partager leurs vues afin de mieux présenter l'art moderne, malgré les réticences de leurs administrations. Ces échanges n'excluaient pas une certaine concurrence pour la mise en valeur de leurs musées respectifs. Dans le contexte diplomatique tendu de la fin du XIX^e siècle entre la France et l'Allemagne, cette émulation intellectuelle apparaît particulièrement remarquable.

NOTES

1. Cette recherche n'aurait pu être possible sans le soutien accordé par la Fondation Maison des Sciences de l'Homme et la Fondation Fritz Thyssen. Je suis très reconnaissante à Pierre Vaisse et Véronique Wiesinger dont les conseils et indications m'ont été d'une précieuse aide, ainsi qu'à Eva Strauss-Paillard et au Kupferstichkabinett de Hambourg qui ont mis à ma disposition leurs fonds d'archives.

2. G. Hopp, « Lichtwark und Frankreich », *Kunst ins Lebens. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*, cat. exp. Hambourg, Kunsthalle, Hambourg, 1986, p.47-64 ; V. Wiesinger, « La politique d'acquisition de l'État français sous la Troisième République en matière d'art étranger contemporain : l'exemple américain (1870-1940) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1993, p.263-299 ; G. Lacambre, « 1893 : les écoles étrangères en France. La politique nouvelle du musée du Luxembourg », *Quarante-huit/Quatorze*, n°6, 1994, p.67-74.

3. Voir R. Esner, « Art knows no fatherland » : *The reception of German art in France, 1878-1900*, Ph.D. inédit, New-York, 1994 ; *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in Deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Berlin, 2001 ; *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, Paris, 2003 ; *Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin, 2004 ; *Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich*, Berlin, 2004 ; *Deutsche Kunst. Französische Perspektiven, 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, Berlin, à paraître.

4. Voir notamment dans W. Kayser, *Alfred Lichtwark*, Hambourg, 1977 ; *Kunst ins Leben*, 1986, *op. cit.* à la note 2 ; H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Berlin, 1992 ; T. Gaetgens, *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich : Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche*, Munich, 1992 ; B. Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mayence, 1993 ; W. von Bode, *Mein Leben*, 2 vol., Berlin, 1994 ; *Wilhelm von Bode : Museumsdirektor und Mäzen*, cat. exp., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 1995 ; *Manet bis van Gogh : Hugo von Tschudi und der Kampf der Moderne*, cat. exp., Berlin, Nationalgalerie, Munich et New-York, 1996 ; J. J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, Munich, 2002.

5. C'est ainsi par exemple qu'en 1889, Bismarck avait interdit aux artistes allemands de participer à l'exposition universelle ; en 1891, plusieurs artistes français, invoquant des arguments patriotiques, avaient refusé d'envoyer leurs œuvres à l'exposition internationale de Berlin en l'honneur des cinquante ans de la Société des artistes berlinois ; en 1910, la section consacrée aux arts appliqués munichoïses par le Salon d'Automne avait été sévèrement critiquée par la presse artistique française. Voir entre autres à ce sujet F. Forster-Hahn, « Ce que les Allemands

ont présenté, ce que les Français ont vu. L'art allemand aux Expositions universelles de Paris de 1855 à 1900 », *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*, dir. U. Fleckner et T. W. Gaetgens, Paris, MSH, 2003, p.321-347 ; S. Beneke, « Otto Grautoff, Frantz Jourdain und die Ausstellung Bayerischen Kunstgewerbes im "Salon d'Automne" von 1910 », *Distanz und Aneignung*, 2004, *op. cit.* à la note 3, p.119-138.

6. Alain Schnapp écrit : « Depuis quelques décennies l'histoire de l'art en France ne donne pas toute sa place à l'histoire de la discipline, l'historiographie qui joue un rôle si important dans la tradition anglo-saxonne est souvent considérée comme une discipline ancillaire. » dans préface, *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2004, p.7.

7. Fonds Eva Strauss-Paillard, arrière petite fille de Léonce Bénédite, les références à ce fonds d'archives sont abrégées dans la suite des notes en « Fonds E. S.-P. ».

8. A. Lichtwark, *Briefe an die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle*, 20 vol., Hambourg, 1896-1920.

9. Voir à ce sujet *Alfred Lichtwark « Sammlung von Bildern aus Hamburg »*, éd. U. Luckhardt et U. Schneede, cat. exp., Hambourg, Kunsthalle, 2002.

10. « Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift. Und das ist ja keine lediglich sittlich-aesthetische, sondern eine ganz hervorragend socialökonomische Frage. », A. Lichtwark, *Zur Organisation der hamburger Kunsthalle. Die Aufgaben der Kunsthalle. Die Kunst in der Schule*, Hambourg, 1887, p.14.

11. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, Hambourg, t.1 (1891-1892), 1896, 26 juin 1892, p.115.

12. Au sujet du voyage entrepris avec Roty voir A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, Hambourg, t.1 (1891-1892), 1896, 5 septembre au 13 septembre 1891, p.61 à 70 ; G. Hopp, « Lichtwark und Frankreich », 1986, *op. cit.* à la note 2.

13. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, Hambourg, t.1 (1891-1892), 1896, 26 juin 1892, p.114.

14. Bénédite tint néanmoins ses promesses et fit publier dans le *Bulletin des musées*, un article de Paul Leprieur sur la Kunsthalle. L'auteur y mettait en valeur la politique d'Alfred Lichtwark et présentait le Luxembourg comme un modèle qu'aurait suivi le conservateur de Hambourg pour l'organisation de la section de médailles modernes (P. Leprieur, « Hambourg - La Kunsthalle », *Bulletin des musées*, 1892, p.134-136).

15. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, Hambourg, t.1 (1891-1892), 1896, 26 juin 1892, p.115.

16. Au sujet de l'histoire de la section des arts décoratifs voir l'introduction du *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs*, P. Thiébaud, Paris, 1988, p.5-8.

17. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, Hambourg, t.2 (1893), 1896, 26 mai 1893, p.122.

18. Voir D. Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, 2001.

19. C. Digeon, *La crise allemande de la pensée française*, Paris, PUF, 1959 ; M. Espagne et M. Werner, « La construction d'une référence allemande en France, 1750-1914. Genèse et histoire culturelle », *Annales ESC*, juillet-août 1987, p.967-992.

20. Voir G. Monnier, *L'art et ses institutions en France*, Paris, 1994 et P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, 1995.

21. A. Blanchet, *Rapport sur les musées d'Allemagne et d'Autriche présenté à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*, Paris, 1893.

22. Kupferstichkabinett, Hambourg, (Ausland 1 1894/1896), le 18 janvier 1894 Bénédite à Lichtwark, les références à ce fonds d'archives sont abrégées dans la suite des notes en « K. H. ».

23. *Catalogue officiel de l'exposition d'Art Musulman, en 1893*, Paris, 1893.

24. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 18 janvier 1894 Bénédite à Lichtwark. Au sujet de la création de la section d'estampe voir A. Distel, « Un achat par l'Etat d'estampes de Camille Pissarro en 1890, et les débuts d'un Cabinet des estampes au Musée du Luxembourg », *Nouvelles de l'estampe*, mars avril 1984, p.8-13.

25. Voir K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 7 novembre 1893 Monzie à Lichtwark ; le 27 janvier 1894 Lichtwark à Monzie ; le 29 février 1894 Monzie à Lichtwark.

26. Bénédite fait ainsi la rencontre de Woldemar von Seidlitz (1850-1922), conseiller à la direction générale des collections d'état du Ministère de Saxe à Dresde, du peintre et graveur Karl Koepping (1848-1914) et de Richard Graul (1862-1944), alors assistant auprès de Julius Lessing au musée des arts appliqués de Berlin, avant qu'il ne devienne en 1896, directeur du musée des arts décoratifs de Leipzig, voir K. H., (Ausland 1 1894/1896), 3 juin 1894 Lichtwark à Bénédite, 28 juillet 1894 Bénédite à Lichtwark.

27. Voir L. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg. Écoles étrangères. Musée annexe du jeu de Paume (jardin des Tuileries)*, Paris, 1924 ; V. Wiesinger, « La politique d'acquisition de l'État français sous la Troisième République en matière d'art étranger contemporain : l'exemple américain (1870-1940) », 1993, *op. cit.* à la note 2.

28. L. Bénédite, *Le Musée du Luxembourg*, Paris, 1894.

29. Voir à ce sujet, B. Pflugmacher, *Max Liebermann – Sein Briefwechsel mit Alfred Lichtwark*, Hildesheim, Zürich et New York, 2003.

30. Service des archives des musées nationaux, Paris, 2HH1, 1894, Acquisition du Luxembourg, brouillon non daté, les références à ce fonds d'archives sont abrégées dans la suite des notes en « A.M.N. ».

31. *Schweinemarkt in Haarleme*, première version, (Matthias Ebberle, *Max Liebermann 1847-1935 : Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien*, Munich, Hirmer Verlag, 1995, n° 1891/1) exposé en 1892 à la Société nationale des Beaux-Arts aujourd'hui conser-

vé à la Städtische Kunsthalle de Mannheim ; *Holländische Waisenmädchen im Park*, (*Ibidem*, n°1892/1) exposé en 1893 à la Société nationale des Beaux-Arts, aujourd'hui au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg ; *Bildnis Bürgermeister Petersen* (*Ibidem*, n°1891/3), exposé dans cette même exposition de 1893, aujourd'hui à la Hamburger Kunsthalle ; *Bildnis Prof. Dr. Carl Bernstein*, (*Ibidem*, n°1892/2), exposé dans cette même exposition de 1893, aujourd'hui dans une collection privée suisse, voir O. Tolède, *Max Liebermann et la France*, maîtrise d'histoire de l'art inédite, 2 vol., Nanterre, 2000.

32. A.M.N., 2HH1, 1894, acquisition du Luxembourg, lettre de Max Liebermann à Bénédite, datée du 24 juin 1894.

33. Voir K. H., (Ausland 1 1894/1896), 14 août 1894 Bénédite à Lichtwark.

34. Voir A.M.N., Bénédite Léonce (14 janvier 1859 à Nîmes – 12 mai 1925), O30 dossier 275, Fol. 55-60, 1894 mission en Allemagne à l'effet d'étudier l'organisation des collections d'art contemporain de Berlin, Munich, Hambourg et Francfort. Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à Léonce Bénédite, le 3 août 1894 : « Monsieur le conservateur, j'ai l'honneur de vous annoncer que, par arrêté en date du 1^{er} août, vous êtes chargé de vous rendre à Berlin, Munich, Hambourg et Francfort, à l'effet d'étudier l'organisation des collections d'art contemporain dans les musées de ces villes. Une somme de cinq cents francs vous est alloué pour cette mission. »

35. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896, Munich 7 septembre 1894, p.82-83.

36. Voir K. H., (Ausland 1 1894/1896), 28 juillet 1894 Bénédite à Lichtwark ; 14 août 1894 Bénédite à Lichtwark.

37. Voir K. H., (Ausland 1 1894/1896), 17 août 1894 Lichtwark à Bénédite.

38. Voir K. H., (Ausland 1 1894/1896), 1^{er} août 1894 Lichtwark à Bénédite.

39. Voir K. H., (Ausland 1 1894/1896), 1^{er} août 1894 Lichtwark à Bénédite ; 20 août 1894 Lichtwark à Bénédite.

40. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Berlin, Mercredi 29 août 1894.

41. *Ibidem*

42. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896, Bockwiese le 19 septembre 1894, p.87.

43. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Berlin jeudi 30 août 1894 : « Nous sommes entrés l'autre jour au musée d'artillerie [à Berlin], mais Licht. avec son tact et son bon cœur, ne nous a pas laissé pénétrer bien loin, voulant nous épargner les douloureuses émotions qui nous attendaient dans d'autres salles où sont groupés les faisceaux de drapeaux livrés en 1870. Nous les cherchions partout cependant R. et moi et nous avions envie d'y retourner seuls comme pour un pieux pèlerinage. Mais au dernier moment le courage nous a manqué. »

44. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Hambourg, Vendredi 24 août 1894.

45. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896, Munich

6 septembre 1894, p.80 et Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Dresde, samedi 1^{er} septembre 1894.

46. « On a l'impression qu'il y a plus de maisons que d'habitants. Les rues sont immenses, régulières et froides. [...] Les monuments sont tous des pastiches gothiques ou grecs suivant la mode du moment. Le grec pourtant l'emporte et quel grec hélas ! » : Bénédite à sa femme, Munich, Samedi 8 septembre 1894.

47. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Berlin mercredi 29 août 1894.

48. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Berlin jeudi 30 août 1894.

49. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Dresde samedi 2 septembre 1894.

50. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Dresde dimanche 3 septembre 1894.

51. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Munich jeudi 6 septembre 1894.

52. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Munich samedi 9 septembre 1894.

53. Bénédite dina à Hambourg avec le sénateur Borchard, président de la commission des beaux-arts, à Berlin, il fit la connaissance de Richard Schöne, directeur des musées royaux, Julius Lessing, directeur du Musée des arts décoratifs, Hugo von Tschudi, alors assistant de Wilhelm Bode à la Gemäldegalerie et Richard Graul, assistant de Lessing, qu'il avait déjà rencontré à Paris (Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Berlin mercredi 29 août 1894. A Dresde, il dina chez Wolde-mar von Seidlitz, conseiller à la direction générale des collections d'état du Ministère de Saxe, chez qui il rencontra le critique d'art viennois Carl von Lützow (Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Dresde samedi 1^{er} septembre 1894, rédigé le dimanche matin).

54. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896, Bockwiese le 19 septembre 1894, p.87.

55. Alfred Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896, Bockwiese le 19 septembre 1894, p.88.

56. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Berlin mercredi 29 août 1894.

57. Fonds E. S.-P., Bénédite à Georges Lafenestre, Bourg la reine 16 septembre 1894.

58. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Hambourg, lundi matin 27 août 1894.

59. Il les admire à Pillnitz, (Bénédite à sa femme, Dresde lundi 3 septembre 1894), à Potsdam et à Nymphenburg (Bénédite à sa femme, Munich 9 septembre 1894).

60. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Dresde samedi 1^{er} septembre 1894.

61. Fonds E. S.-P., Bénédite à Georges Lafenestre, Bourg la reine 16 septembre 1894.

62. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896, Bockwiese le 19 septembre 1894, p.88-89. La Gemäldegalerie de Dresde conserve une œuvre de Robert Haug (1857-1922), *Im Morgenrot*, Huile sur toile, H.0,95, L.1,57, acquise auprès de l'artiste en 1892, voir K. Woermann, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresde, 1905, p.767, n°2433.



8. Claude Monet, *Poirs et raisins*, 1880, huile sur toile, Hambourg, Kunsthalle.

63. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Berlin, 29 août 1894.

64. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Berlin, jeudi 30 août 1894.

65. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Munich jeudi 6 septembre 1894.

66. *Große Berliner Kunstausstellung*, éd. par Otto Brausewetter, 1894.

67. *Jubiläumausstellung der Dresdner Akademie*, 1894.

68. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Berlin jeudi 30 août 1894 et Dresde samedi 1^{er} septembre 1894 ; A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896, Dresde le 1^{er} septembre 1894, p.77.

69. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896, Dresde le 1^{er} septembre 1894, p.77.

70. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896, Bockwiese le 19 septembre 1894, p.88.

71. Fonds E. S.-P., Bénédite à sa femme, Munich samedi 8 septembre 1894.

72. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hambourg, 1896.

73. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 20 octobre 1894, Valentine Bénédite à Alfred Lichtwark : « Mon mari doit vous écrire ces jours-ci, il vous envoie mille bonnes amitiés, il a vu plusieurs artistes qui seront heureux d'envoyer leurs œuvres à Hambourg. »

74. Les Kunstvereine étaient des associations privées dont le but était de promouvoir les arts et les sciences. Ils virent le jour dans diverses villes d'Allemagne au début du XIX^e siècle. Celui de Hambourg fut créé en 1817, il fonda la Kunsthalle et la géra jusqu'à ce que le Sénat de Hambourg prenne en charge son administration et nomme Alfred Lichtwark directeur. Voir R. Niemann, *Le renouveau culturel et pédagogique à Hambourg de 1886 à 1914 (Alfred Lichtwark et ses contemporains)*, thèse, Lille, 1991.

75. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 4 décembre 1894, Lichtwark à Bénédite. Josef Kern dans *Impressionismus im wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreichs* (Würzburg, 1989, p.201) décrit Lichtwark comme un conservateur, réfractaire à l'impressionnisme. Cette correspondance révèle pourtant une situation plus complexe. Lichtwark explique clairement à Bénédite qu'il avait à faire à un public effarouché par les tendances modernes et que s'il voulait espérer un jour pouvoir accueillir des œuvres modernes françaises, il se devait de le ménager et d'agir avec diplomatie.

76. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 4 décembre 1894, Lichtwark à Bénédite.

77. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 8 décembre 1894, Bénédite à Lichtwark.

78. *Ibidem*

79. Au sujet de la création de la section des arts décoratifs au musée du Luxembourg, voir Introduction dans *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs*, 1988, *op. cit.* à la note 16, p.5-8.

80. P. Vaisse, « Léonce Bénédite et l'impressionnisme », *Atti del convegno*, cat. exp., Trévise, 2003, p. 257-264.

81. Il écrit à Bénédite, le 15 janvier 1895 : « Quand on veut faire du nouveau il faut subir bien des tribulations de la part des puissances établies et qui n'ont plus d'autre raison d'être que le hasard de ne pas encore avoir été renversées. », K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 15 janvier 1895, Bénédite à Lichtwark.

82. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 2 janvier 1895, Bénédite à Lichtwark.

83. R. Esner, « Art knows no fatherland », 1994, *op. cit.* à la note 3 ; F. Forster-Hahn, « Ce que les Allemands ont présenté, ce que les Français ont vu. L'art allemand aux Expositions universelles de Paris de 1855 à 1900 », *op. cit.* à la note 5.

84. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 26 janvier 1895, Lichtwark à Bénédite.

85. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 15 janvier 1895, Lichtwark à Bénédite : « Nous ne sommes qu'[à] Hambourg. Il y aura bien quel[ques] amateurs qui viennent de Lübe[ck] et des environs, mais ce n'est pas comme à Munich où tout le monde se donne rendez-vous. Or comme les temps, en général, ne sont pas bonnes [sic] du tout, on craint le déficit[ir]. »

86. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 15 janvier 1895, Lichtwark à Bénédite.

87. *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1895*, Hamburg, 1896, p. 43-44.

88. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 15 janvier 1895, Lichtwark à Bénédite.

89. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 6 mars 1895, Lichtwark à Durand-Ruel.

90. Les archives du Kupferstichkabinett de Hambourg conservent plusieurs correspondances de Lichtwark avec des artistes à l'occasion de l'organisation de cette exposition : K. H., (Ausland 1 1894/1896), 9 et 15 février 1895, 3 et 6 mars 1895, Lichtwark à Besnard ; 13 février 1895, Lichtwark à Aman Jean ; 10 et 17 mars 1895 Auguste Lepère à Lichtwark ; 9 février 1895, Lichtwark à Dagnan-Bouveret ; 10 mars 1895 Lichtwark à J.-Ch.-C. Taupin. Au sujet du retard voir la correspondance de Lichtwark avec son expéditeur Vaumorin, : K. H., (Ausland 1 1894/1896), du 16 janvier au 26 mars 1895.

91. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 13 février 1895, Bénédite à Lichtwark.

92. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 5 février 1895, Bénédite à Lichtwark.

93. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 13 février 1895, Lichtwark à Bénédite. Les archives du Kupferstichkabinett de Hambourg conservent quelques lettres échangées entre Lichtwark et Durand-Ruel à l'occasion de l'organisation de cette exposition K. H., (Ausland 1 1894/1896), 24 février, 4, 6 et 21 mars 1895.

94. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 24 février 1895, Lichtwark à Durand-Ruel.

95. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 4 mars 1895, Durand-Ruel à Lichtwark.

96. *Paintings, Pastels, Decorations by Puvis de Chavannes*, New York, Galerie Durand-Ruel, 1894.

97. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 15 janvier 1895, Lichtwark à Bénédite. Les archives du Kupferstichkabinett de Hambourg conservent une longue liste d'œuvres qui avaient été proposées par Durand-Ruel à Lichtwark, mais contrairement à ce qu'a recensé J. Kern, *Impressionismus im wilhelminischen Deutschland*, 1989, *op. cit.* à la note 75, note 735, il semble, si l'on en croit le catalogue de l'exposition, que l'ensemble des œuvres proposées par Durand-Ruel n'ait pas été enlevée par l'expéditeur.

98. *Führer der grossen Kunstausstellung des Kunst-Vereins in der Kunsthalle März-April 1895*, Hambourg, 1895.

99. Sur l'ensemble des trente six œuvres, nous sommes parvenus à identifier l'œuvre de Alphonse-Étienne Dinet, *Fête de nuit*, huile sur toile, collection privée (elle avait été présentée dans le cadre de la première exposi-

tion de peintres orientalistes en 1893 et a par la suite appartenu à Léonce Bénédite), D. Brahimi, K. Benchikou, *La vie et l'œuvre de Etienne Dinet*, Courbevoie, 1991, n°257 ; une de celles de Manet, *La Jetée de Boulogne*, huile sur toile, H.0,33, L.0,45, collection privée, qui appartenait à Durand-Ruel en 1895, D. Rouart et D. Wildenstein, *Edouard Manet, catalogue raisonné*, 2 vol. Lausanne, 1975, t.I, n°144 ; *Manet and the Sea*, cat. exp., Chicago, Art Institute, 2004, p.118, pl. 29. Il est vraisemblable que l'œuvre exposée par Tattegrain ait été *les Verrières de Berck*, signé en bas à gauche, Huile sur toile, H.0,54, L.0,73, Saint Germain en Laye, Musée municipal. Il est probable que *L'aveugle chargé de l'heure dans l'Oasis d'Elbordh*, Sahara de Paul Leroy corresponde à l'œuvre intitulée *Une place de l'oasis d'El-Bordj* reproduite dans *Catalogue illustré de peinture et sculpture, Salon de 1892*, Société nationale des Beaux-Arts, Paris, 1892, n°37.

100. Voir J. Kern, *Impressionismus im wilhelminischen Deutschland*, 1989, *op. cit.* à la note 75.

101. Monet, *Poirs et raisins*, 1880, huile sur toile, H.0,65, L.0,80, D. Wildenstein, *Claude Monet, catalogue raisonné*, 5 vol., 1974-1991, t. I, p.384, n°631 acheté à Monet par Th. Delius, Paris, oct. 1880, Durand Ruel 1896, acquis en 1896 par la Kunsthalle.

102. Les archives de la Légion d'Honneur ne conservent malheureusement pas de dossier concernant l'attribution de l'ordre à Lichtwark qui aurait pu nous renseigner sur les motivations invoquées pour qu'il lui soit décerné.

103. S. Beneke, *Im Blick der Moderne : die "Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775-1875)" in der Berliner Nationalgalerie 1906*, Berlin, 1999.

104. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 28 juillet 1894, Bénédite à Lichtwark : « J'ai enfin un tableau de Liebermann et un charmant. C'est un Böcklin que je voudrais avoir maintenant. »

105. Fonds E. S.-P. Bénédite à sa femme, Berlin jeudi 30 août 1894.

106. Fonds E. S.-P. Bénédite à sa femme, Munich samedi 8 septembre 1894.

107. Arnold Böcklin. *Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photographie*, 4 vol., Munich, 1892, t. 1.



9. Arnold Böcklin, *Paysage idéal avec une nymphe à la source*, 1855, huile sur toile, Munich, Schack-Galerie.

108. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 8 décembre 1894, Bénédite à Lichtwark : « je voudrais bien avoir quelque chose, mais de bon, car il est très inégal. Il faudra sans doute me résoudre à aller chez lui. »

109. K. H., (Ausland 1 1894/1896), le 23 décembre 1894, Bénédite à Lichtwark : « Je suis désolé de ce que vous me dites à propos de Böcklin. Je m'en doutais hélas ! et je n'ai plus grand espoir [d'avoir] jamais rien de lui. [...] C'est vraiment très inégal et pour une dizaine de peinture de premier ordre, il est vrai, par l'originalité du sujet et l'intensité de l'expression, le reste, malheureusement, laisse fort à désirer. Tant pis ! »

110. A. Lichtwark, *op. cit.* à la note 8, t.3, 1894-1895, Hamburg 1896, Braunschweig, 23 septembre 1894.

111. A.M.N., L5, 6 octobre 1897, le titre actuel de cette œuvre de Böcklin est *Frühlingshymne*, 1888, huile sur toile, H.1,25, L.0,97, Leipzig, Museum der bildende Künste.

112. A.M.N., L5, 9 octobre 1897.

113. H. R. Leppien, « Das Neue gegen das Überkommene », *Kunst ins Lebens*, 1986, *op. cit.* à la note 2, p.19-46.

114. K. H., (Ausland 2 1896/1901), le 8 novembre 1897, Bénédite à Lichtwark.

ABSTRACT

Mathilde Arnoux : Exhibiting a neighbor : The Correspondence between the Curators, Alfred Lichtwark and Léonce Bénédite, a Franco-German Intellectual Cooperation at the Turn of the Century.

In 1891, through the intermediary of the medalist Oscar Roty, Alfred Lichtwark, director of the Hamburg Kunsthalle, met Léonce Bénédite, curator of the Musée du Luxembourg. The two men rapidly got on and soon began a correspondence in which they shared their points of view and kept each other up to date about current artistic events. Going beyond the tensions and prejudices which marked the relations between France and Germany at this time, each tried to discover and present the art of the other. In 1894, Bénédite purchased for his museum a work by Liebermann, through the intermediary of Lichtwark. This same year, the two curators undertook a trip through Germany, which led to the organization of an exhibition of contemporary French works in the Hamburg Kunsthalle in 1895. The study of the epistolary relationship between the two men brings to light a remarkable cooperation and permits the analysis of the development of this intellectual bond.

Mathilde ARNOUX, conseiller scientifique au Centre allemand d'histoire de l'art, 10 place des Victoires, 75002 Paris.