Les collections princières et la sphère publique au XVIII^e siècle dans les territoires germanophones

Princely collections and the public sphere in German territories in the eighteenth century

Christoph Martin Vogtherr

Traducteur : Géraldine Bretault

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1860>

DOI : 10.4000/perspective.1860

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 74-81

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Christoph Martin Vogtherr, « Les collections princières et la sphère publique au XVIII^e siècle dans les territoires germanophones », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1860> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1860>

Les collections princières et la sphère publique au XVIII^e siècle dans les territoires germanophones

Christoph Martin Vogtherr

– *Display & Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, Thomas W. Gaehtgens, Louis Marchesano éd., (cat. expo., Los Angeles, Getty Research Institute, 2011), Los Angeles, Getty Research Institute, 2011. 95 p., fig. en n. et b. et en coul. ; ISBN : 978-1-60606-092-6 ; \$ 20 (15,60 €).

– *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, Reinhold Baumstark, Oliver Kase, Christian Quaeitzsch éd., (cat. expo., Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, 2009), Munich, Hirmer, 2009. 3 vol., 793 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-3-77746-075-8 ; 59,70 €.

– Bénédicte SAVOY éd., *Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, Mayence, Philipp von Zabern, 2006. 566 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-3-80533-637-6 ; 59,90 €.

– Virginie SPENLÉ, *Die Dresdener Gemäldegalerie und Frankreich: der « bon goût » im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha, Sax-Verlag, 2008. 342 p. ISBN : 978-3-86729-028-9 ; 38 €.

Quelque temps après les ravages de la guerre de Trente Ans, les principautés du Saint Empire romain germanique connurent une période d'épanouissement culturel et d'innovations remarquable, comme si l'Empire tout entier avait eu hâte de rattraper le temps perdu. De la fin du XVII^e siècle aux guerres napoléoniennes, durant ce qu'on appelle parfois le « long XVIII^e siècle », d'exceptionnelles collections d'art princières ont été créées ou très largement complétées. Depuis le XIX^e siècle, elles ont fait l'objet de recherches approfondies, que ce soit sur leur provenance, l'histoire des bâtiments qui les abritaient, l'histoire de la cour et les biographies des souverains qui les réunirent. Une large part de ces recherches a longtemps été menée d'un point de vue local. La fascination pour ces souverains « amateurs d'art » ou « éclairés » a par ailleurs nui aux analyses comparatives ; le phénomène a par conséquent rarement été envisagé dans son contexte européen. Une seconde tradition de recherche portée principalement par les

publications des musées issus de ces collections a considéré ces dernières comme le creuset des musées d'art du XIX^e siècle, et les a étudiées dans la perspective de l'histoire des musées – en les considérant toutefois comme les formes précoces et imparfaites d'un phénomène ultérieur, sans les replacer dans leur propre contexte contemporain.

Depuis vingt ans, les recherches sur les collections princières germaniques sont entrées dans une nouvelle ère, et le domaine a connu une véritable renaissance. Celle-ci doit son émergence à une nouvelle génération de spécialistes comme Gero Seelig, Jochen Luckhardt, Christien Melzer ou Debora J. Meijers, qui bénéficient par rapport à leurs prédécesseurs d'une meilleure compréhension du XVIII^e siècle et qui émettent des réserves sur le fait de considérer le musée d'art comme une « invention » relativement soudaine apparue au tournant du XIX^e siècle. Les collections individuelles ont donc reçu une attention inédite : Schwerin, Brunswick, Cassel, Dresde et Vienne ont toutes fait l'objet d'études importantes, ainsi que dernièrement Berlin/Potsdam et Karlsruhe¹. Leur position précise au sein du Saint Empire romain germanique est de plus en plus débattue, d'autant plus que la rivalité entre les territoires et les princes constituait une motivation supplémentaire pour enrichir les collections d'art princières. Mais l'évolution la plus remarquable est bien sûr l'adoption d'une perspective plus internationale, rendue possible grâce à une méthode comparative selon laquelle les auteurs analysent les échanges mais décrivent et jugent aussi les différences entre les collections.

Quatre publications récentes, examinées dans cet article, reflètent les nouvelles tendances de la recherche et les derniers concepts fondamentaux. Trois d'entre elles, bien que considérées comme des études monographiques, envisagent leur collection dans un contexte plus large, en mettant en lumière leur spécificité et leur importance internationale. Un quatrième ouvrage dresse un panorama complet de ce champ d'étude. Il est important de remarquer que ces livres présentent tous des méthodes et des approches différentes, allant du manuel à l'étude de cas, des descriptions de collections aux analyses des échanges et des transferts.

Une spécialité germanique

Tempel der Kunst, le plus ancien des quatre titres, est un ouvrage collectif dirigé par Bénédict Savoy (SAVOY, 2006). Le livre fournit une vue d'ensemble de la situation sur les territoires germanophones, ainsi qu'un guide d'étude sur ce domaine. L'auteur est particulièrement intéressée par l'importance du développement allemand que connaissent les collections ainsi que l'accès au public offert à ces dernières, en tant que source d'innovation à l'échelle européenne. Un premier groupe d'articles examine plusieurs aspects du phénomène – l'architecture et les publications, par exemple – de manière comparative, principalement entre les collections du territoire germanique. Dans le corps principal du livre, treize collections sont analysées séparément dans des chapitres monographiques, avec une anthologie des réactions contemporaines (littérature, récits de voyage, correspondances et mémoires). Le point de vue porte essentiellement sur la muséographie et le rôle du public. Chaque chapitre répond à la même structure, traitant d'abord le bâtiment, l'histoire de la collection, sa présentation, les inventaires et les catalogues, le personnel et, enfin, l'accès au public. Ils livrent un résumé bref et concis de l'état des recherches antérieures et élargissent considérablement l'horizon en examinant soigneusement les études secondaires antérieures et les sources primaires publiées. Le résultat est un véritable guide des collections du XVIII^e siècle dans le Saint Empire romain germanique en tant qu'institutions reliant la cour, les académies locales et le grand public. Les collections princières étaient administrées par différents officiers de la cour ou par des académies locales, mais, d'un point de vue international et comparatiste, elles étaient presque toutes relativement libres d'accès à un public large et intéressé, composé de locaux et de voyageurs. Si les informations historiques sur chaque collection sont précises mais limitées, les textes sur la présentation, le personnel et les publications sont souvent plus détaillés que dans les contributions antérieures. De nombreux chapitres sont exemplaires, les jugements étant toujours avancés avec précaution ; la bibliographie est exhaustive, et le matériel moins connu est également présenté. Le volume est

1. Johann Heinrich Haeberlin, plan du cabinet d'*artificialia* et de *naturalia* au Paulinerkloster de Brunswick, 1768, Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv.

d'une utilité capitale, et son approche innovante. C'est la seule publication discutée dans cette recension qui inclut également des collections d'objets autres que la peinture, comme les collections d'antiquités à Dresde et à Mannheim et le cabinet d'*artificialia* et de *naturalia* à Brunswick (SAVOY, 2006, p. 199-215 ; fig. 1). La somme des parties du livre dresse l'inventaire d'un paysage complet de collections. Quiconque ayant lu ce volume considérable sera immédiatement convaincu de l'importance des collections dans le Saint Empire romain germanique.

De Paris à Dresde, capitales de culture

Sur les quatre ouvrages recensés ici, trois monographies portent sur les collections de Düsseldorf et Dresde et font chacun preuve d'une approche résolument inédite de leur sujet. L'exemple le plus significatif est l'ouvrage de Virginie Spenlé sur la galerie de peintures de Dresde constitué par les princes Électeurs de Saxe et rois de Pologne, *Die Dresdener Gemäldegalerie und Frankreich: Der « bon goût » im Sachsen des 18. Jahrhunderts* (SPENLÉ, 2008). Comme elle le souligne, la France et le Saint Empire romain germanique étaient les derniers émules en matière de collection de tableaux dans l'Europe du XVII^e siècle, une pratique auparavant concentrée en Italie, en Espagne, aux Pays-Bas et en Angleterre. Son livre invite à réviser complètement les perceptions démodées sur la collection en Europe au XVIII^e siècle. Les spécialistes comme Harald Marx² semblaient souvent obsédés par ce qu'ils percevaient comme l'« influence » française, un concept que Spenlé prend soin de

remplacer par un réseau d'échanges multiples, principalement entre la Saxe, le Palatinat, la France et – seulement à certains degrés – l'Italie. Cette approche lui permet d'établir une nette distinction entre Paris en tant que capitale de la mode, du marché de l'art et de la critique d'art pour une bonne partie de la période, et sa moindre importance dans le développement de collections « publiques ». Si les collections d'art existantes en France au XVIII^e siècle étaient impressionnantes, leur présentation et leur accessibilité au public étaient bien moins développées par rapport aux évolutions constatées dans les autres pays, et notamment dans les principautés du Saint Empire romain germanique. Dresde, avec son mélange de goût français importé (dû à des acquisitions par Raymond Le Plat, Samuel de Brais, entre autres) et sa muséographie innovante, est un parfait exemple de sa thèse.

Dans la première partie de son ouvrage, Spenlé examine la fonction et l'emplacement de la collection de tableaux à la cour de Saxe par comparaison avec d'autres capitales du Saint Empire romain germanique et à l'international (SPENLÉ, 2008, p. 20-108). Elle note un éloignement croissant et une indépendance conceptuelle grandissante de la collection par rapport aux appartements du souverain. Dans un bref laps de temps, les changements à Dresde s'accéléraient et transformèrent la collection de tableaux de Dresde d'un exemple caractéristique d'importance moyenne à une des collections majeures à l'échelle internationale, spatialement et administrativement indépendante, tant du point de vue du contenu que de la présentation. Du fait de son ouverture au public caractérisée par une distance vis-à-vis de l'espace royal et par la publication de guide ou d'ouvrages supplémentaires, Dresde apparaît, selon Spenlé, comme l'apogée d'un phénomène typiquement allemand.

Pour atteindre cette position exceptionnelle, les Électeurs de Saxe ont acquis des œuvres sur le marché international, mais surtout en Italie (comme les célèbres chefs-d'œuvre de la collection de Modène) et en France. Spenlé retrace la domination du marché de l'art parisien dans l'élaboration de la collection, constituée d'œuvres d'art issues de différents pays et école et sélectionnées selon le goût français (SPENLÉ,

2008, p. 109-204). Dans la troisième partie, l'auteur explore ensuite comment la combinaison de ces deux éléments – la tradition française du goût, de la critique d'art et des amateurs d'une part, et l'intérêt germanique pour l'accessibilité des collections au public d'autre part – a pu transformer Dresde en un haut lieu pour l'histoire des collections d'art au XVIII^e siècle, jusqu'à lui conférer une influence internationale, ce que prouvent les témoignages de visiteurs étrangers évoqués dans l'ouvrage dirigé par Savoy (SAVOY, 2006, p. 411-435).

Le livre présente une documentation inédite abondante, une vision large et bien informée des évolutions internationales ainsi qu'une interprétation lucide des caractéristiques et de l'importance de la collection. Bien que l'ouvrage de Spenlé soit compris comme une étude sur des aspects précis de la collection de Saxe (la peinture et les relations avec la France, les relations italo-saxonnes ne sont pas discutées), il réaffirme la place de Dresde au cœur de ce phénomène européen et ouvre de nouvelles perspectives fondamentales. Son postulat initial considère les deux centres que sont Paris et Dresde comme égaux, ce qui lui permet d'identifier les positions les plus expérimentales dans ces deux lieux et de décrire les modèles d'échange qui en résultent, plutôt que de reconnaître une « influence » unilatérale. Elle est l'unique auteur dont nous parlons ici à vraiment approfondir le concept d'échanges à des fins utiles. Plus que tous les autres ouvrages discutés dans cette recension, l'ouvrage de Spenlé peut être considéré comme un jalon essentiel.

Collections et accrochage : l'exemple de Düsseldorf

Si les publications de Savoy et Spenlé se distinguent par leurs approches à la fois intelligentes et novatrices, elles ne représentent que la partie visible de l'iceberg que serait l'intérêt bien plus large dont témoigne une nouvelle génération de spécialistes pour les collections individuelles. À titre d'exemple, il convient de signaler deux ouvrages sur la galerie de Düsseldorf.

Kurfürst Johann Wilhelms Bilder, ouvrage en trois volumes dirigé par Reinhold Baumstark, Oliver Kase et Christian Quaeitzsch, imposant et

superbement édité, publié lors d'une exposition à la Alte Pinakothek à Munich en 2009 explore tous les aspects de cette collection (*Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2009). Le premier volume livre une estimation générale de la collection de Johann-Wilhelm von Neubourg-Wittelsbach et s'ouvre sur un essai historique de Hubert Glaser (*Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2009, vol. 1, p. 15-43). Reinhold Baumstark, Christian Quaeitzsch et Marcus Dekiert analysent ensuite la personnalité du collectionneur selon différents angles. L'Électeur palatin Von Neubourg-Wittelsbach a incarné la première génération d'un nouveau type de collectionneurs princiers au sein du Saint Empire romain germanique. C'était un homme aux ambitions politiques assez vastes pour se hisser au premier rang de l'Empire, même s'il devait connaître des échecs par la suite. Son extraordinaire collection de tableaux à Düsseldorf doit être vue comme le reflet de ses ambitions – elle est d'ailleurs aujourd'hui l'unique source de sa renommée. Baumstark décrit les collections et le mécénat de l'Électeur dans ses résidences, en s'appuyant sur des œuvres de certains artistes comme des exemples de leurs caractéristiques respectives – Peter Paul Rubens pour la Galerie, Adriaen van der Werff pour les cabinets de peinture de l'Électeur, Giovanni Antonio Pellegrini pour la décoration de sa résidence secondaire, le château de Bensberg (*Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2009, vol. 1, p. 73-119).

La collection était abritée dans deux ensembles distincts. En 1714, la construction d'une galerie adjacente au palais de Düsseldorf fut achevée peu de temps avant la mort de l'Électeur. Le bâtiment avait été spécialement conçu pour accueillir les œuvres de grand format, voire monumentales, que Neubourg-Wittelsbach collectionnait en quantités considérables. Son acquisition en 1691 du *Grand Jugement dernier* de Rubens (1617, Munich, Alte Pinakothek, fig. 2), la plus grande œuvre peinte du maître, est relativement précoce dans sa carrière de collectionneur. Le geste illustre un projet remarquable de sécularisation de l'art de Rubens dans le contexte de sa galerie. Les œuvres de petit format étaient conservées séparément dans deux petites pièces voisines de la chambre à coucher de l'Électeur, dans l'ancien palais. Le tout formait une des

principales collections de peintures au nord des Alpes, avec la plus forte concentration d'œuvres de Rubens. À cela s'ajoutaient des œuvres italiennes exceptionnelles – comme la *Sainte Famille Canigiani* de Raphaël (1507-1508, Munich, Alte Pinakothek) – et une des plus belles collections de *Fijnschilders* néerlandais. Plusieurs d'entre eux avaient d'ailleurs travaillé pour Neubourg-Wittelsbach, dont Van der Werff.

La description légèrement romancée que donne Baumstark de Neubourg-Wittelsbach comme grand amateur d'art est corrigée par Quaeitzsch (*Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2009, vol. 1, p. 157-185), qui resitue son goût pour la collection d'art parmi ses stratégies de représentation politique, qu'il associe à ses ambitions – vaines – de regagner le cinquième rang qu'occupait auparavant sa maison dans l'ordre de préséance des Électeurs. Un point particulièrement important de son argumentation indique que la *Kunsthhaus* à Düsseldorf n'était pas un bâtiment véritablement indépendant. À l'instar de la *Bildergalerie* à Potsdam – souvent citée parmi les premiers bâtiments indépendants conçus pour une collection d'art –, il faisait partie de la résidence du souverain, et était directement relié aux appartements de l'Électeur par un corridor.

2. Peter Paul Rubens, *Le Grand Jugement dernier*, 1617, Munich, Alte Pinakothek.

En 1730, les tableaux de petit format furent transférés dans la nouvelle résidence électorale à Mannheim et intégrés dans les nouveaux appartements de l'Électeur. Le contenu de la galerie fut alors – après un exil de la collection pendant la guerre de Sept Ans – rapatrié à Düsseldorf et réarrangé par Lambert Krahe, directeur de l'académie de Düsseldorf. À la suite de leur transfert à Mannheim en 1730, la plupart des petits tableaux furent conservés dans les cabinets adjacents à la chambre à coucher de l'Électeur, une position traditionnelle dans un appartement baroque. Dekiert analyse l'accrochage dans ces cabinets, qui peut être reconstitué à l'aide de dessins contemporains conservés dans la collection de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (*Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2009, vol. 1, p. 215-247 ; fig. 3). Ils servent de base pour une reconstitution photographique de l'accrochage, très convaincante, que Dekiert publie dans le cadre de sa contribution (p. 258-275). Celle-ci vient compléter des analyses et interprétations précédentes de plusieurs accrochages de la même époque à Potsdam et à Dresde³.

Beaucoup plus ouverte au public que les salles de Mannheim, la galerie de Düsseldorf était une attraction touristique majeure en Europe. Les témoignages des visiteurs prouvent que la collection fut accessible (sans règle limitant la visite) à partir de son déplacement à Düsseldorf vers 1770, par soucis de représentation et d'éducation (la bibliothèque au rez-de-chaussée était également ouverte au public). Les commentaires de Sir Joshua Reynolds lors de sa visite en 1781 sont bien connus⁴. À cette époque, l'accrochage

réussi d'une collection de tableaux servait de guide visuel pour interpréter et comprendre ces collections, de la même manière que les guides des musées et les cartels allaient le faire par la suite. Ce domaine est particulièrement prometteur pour des travaux de recherche futurs, mais il exige une quantité importante de documents d'archives qui existe rarement. L'étude des accrochages de Düsseldorf et de Mannheim est donc particulièrement bienvenue.

Le second volume de la publication présente le catalogue de tous les tableaux de la galerie de Düsseldorf au cours du XVIII^e siècle pouvant être documentés, soit un total de 398 œuvres dans la galerie à proprement parler, et 253 dans les cabinets de l'appartement de l'Électeur. Ce travail jette une passerelle opportune entre des affirmations d'ordre général sur la collection et son contenu réel. Une édition plus soignée aurait toutefois aidé le lecteur, car certaines informations sont répétées dans les différents volumes.

Le troisième volume reprend les planches de l'ouvrage richement illustré de Christian von Mechel et Nicolas de Pigage publié en 1778, *La Galerie électorale de Dusseldorff*, rééditées et augmentées d'une introduction très utile de Baumstark (*Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2009, vol. 3, p. 7-27). Dans ce volume, en plus des planches et de l'introduction, un appendice dresse l'inventaire des 358 tableaux illustrés avec leur localisation actuelle. Baumstark se montre particulièrement convaincant dans son explication et son interprétation de la galerie de Düsseldorf comme une part essentielle de la culture à la cour du Palatinat. *La Galerie électorale de Dusseldorff* fut à l'origine conçue comme la première partie d'une publication exhaustive sur les résidences, les jardins et la collection du Palatinat, intitulé *L'Architecture Palatine*. Cette position déjà partagée par d'autres chercheurs est en nette opposition avec l'interprétation proposée par la dernière publication recensée ci-dessous.

Du Galeriewerk au guide des collections

En s'appuyant sur des précédents travaux sur la galerie de Düsseldorf, Thomas W. Gaehtgens et Louis Marchesano ont récemment publié *Display & Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, une brève étude richement illustrée

3. Johann Philipp von der Schlichten, *Cabinet de l'Électeur Karl III Philipp von der Pfalz à Mannheim*, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art-collection Jacques Doucet, Ms 409, pl. 1.

sur l'ouvrage de Mechel et Pigage, notamment sa genèse et sa position dans l'histoire des publications des collections d'art européennes. Leur publication s'appuie sur un important matériel préparatoire, acquis par le Getty Research Institute en 1987 (fig. 4). Cet ouvrage accompagnait une exposition-dossier de l'institut, sans constituer pour autant une étude exhaustive, ni même un catalogue de ce matériel. L'ouvrage se veut plutôt une introduction à ce chapitre important de l'histoire des collections, destinée à un large public non familier avec la situation en Allemagne, et tente de replacer la publication de Düsseldorf dans son contexte européen.

La contribution de Gaehtgens se concentre sur les visées pédagogiques et publiques du livre de Mechel et Pigage comme de la présentation dans la galerie. Son travail sur le catalogue est riche d'enseignements. L'auteur livre de nouvelles informations essentielles sur les auteurs du catalogue – notamment le fait que Pigage aurait travaillé avec le grammairien Jean-Charles Laveaux – et sur ses différences avec les publications de collections de tableaux antérieures. Le point faible de son analyse est sa vision de l'accrochage de la Galerie dans le paysage des collections d'art du XVIII^e siècle. Gaehtgens cherche surtout des signes de « modernité » dans l'accrochage de Düsseldorf, ce qui amoindrit son effort pour le resituer dans le contexte de la cour du Palatinat et dans le XVIII^e siècle en général. Il établit une dichotomie entre les accrochages décoratifs et les premiers accrochages « d'histoire de l'art », ces derniers impliquant

pour lui un plus grand respect envers les œuvres d'art, et se caractérisant par des indices quelque peu arbitraires comme l'importance de la symétrie et l'espace de surface murale entre deux tableaux (*Display & Art History...*, 2011, p. 4-14). Des travaux plus récents dans ce domaine ont montré que les principes de symétrie et une grande densité d'œuvres sur les murs n'étaient pas l'indice d'une approche décorative, mais étaient considérés par les contemporains comme une condition nécessaire pour permettre la comparaison dans une galerie, et faciliter tout discours raisonné⁵. En outre, le modèle sous-entendu par Gaehtgens ne tient pas pour une seconde raison : des accrochages plus espacés avaient déjà été utilisés auparavant (par exemple, dans les intérieurs de nombreux manoirs anglais comme Holkham Hall) sans impliquer aucun changement d'attitude à l'égard de l'œuvre en soi, alors que la plupart des accrochages d'œuvres d'art novateurs à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle étaient particulièrement denses (comme dans le nouveau musée de Berlin).

La contribution de Marchesano dans le même volume réévalue la position de *La Galerie électorale de Düsseldorf* dans l'histoire des publications des collections du XVIII^e siècle. Elle se distingue de publications antérieures par la volonté d'illustrer des murs entiers des galeries, sans omettre aucun tableau, et par les entrées didactiques de son catalogue. Alors que Baumstark avait assimilé les volumes de Düsseldorf à un *Galeriewerk* en 2009 (*Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2009, vol. 3, p. 9-14), Marchesano a absolument raison de relever les différences avec la tradition du *Galeriewerk* (volume présentant les principales œuvres d'une collection, reproduites et accompagnés d'un texte ; les conditions d'accrochage n'y sont pas indiquées). En fait, la forme éditoriale de *La Galerie électorale de Düsseldorf* avait été choisie car elle était plus économique que la publication d'un *Galeriewerk* complet de la galerie. D'abord esquissé par le directeur Krahe lui-même à partir de 1768, ce travail avait été repris par la maison d'édition londonienne Valentine Green en 1789. *La Galerie électorale de Düsseldorf* était un support d'orientation efficace pour les visiteurs de la

4. Nicolas de Pigage, Christian von Mechel, dessin préparatoire de pans de mur pour la pl. I de *La Galerie électorale de Düsseldorf*, 1770-1778, Los Angeles, Getty Research Institute.

5. Matthias Oesterreich, *Arrangement Des Tableaux De la Grande Galerie Royale à Sans Souci, Potsdam, 1763.*

galerie, qui s'inspirait d'approches plus récentes comme l'album d'aquarelles figurant les murs de la collection de Jean de Jullienne (non publié à l'époque) ou la publication des accrochages par Matthias Oesterreich pour Potsdam (fig. 5). Gaetgens comme Marchesano avancent, à des degrés différents, que le choix de cette publication pour des raisons commerciales par rapport à un *Galeriewerk* signifiait aussi s'adresser à un nouveau public – désireux d'apprendre mais moins aisé que les acheteurs d'un *Galeriewerk* l'auraient nécessairement été. L'argument des auteurs selon lequel *La Galerie électorale de Dusseldorf* était avant tout une publication abordable s'oppose à la position de Baumstark selon laquelle le volume était un *Galeriewerk* typique. La thèse des premiers, qui considère cette publication comme une initiative d'édification proposant des informations moins coûteuses et plus accessibles, se trouve donc considérablement affaiblie par ce désaccord, qu'il conviendra de résoudre.

Les quatre publications discutées ici relèvent d'approches très dissemblables. Spenlé propose une monographie impressionnante sur une des collections de peintures les plus importantes d'Europe au XVIII^e siècle, en lui rendant sa place dans l'histoire des collections. Son ouvrage demeurera une référence essentielle pour les travaux futurs sur les collections de Dresde à la même époque et sera aussi indispensable à quiconque s'intéressant à l'histoire des accrochages, à l'accès au public des collections d'art et à la lente évolution vers ce que nous appelons le musée d'art « moderne ». Parmi les quatre titres mentionnés, il représente le plus novateur corpus de recherche, et vient mettre

fin aux barrières locales qui ont si longtemps entravé toutes les recherches sur les collections de Dresde. Sa connaissance des situations française et saxonne est inestimable.

Les deux catalogues d'exposition sur la galerie de Düsseldorf épousent deux points de vue différents sur l'accrochage de cette collection, également valables : l'équipe réunie autour de Reinhold Baumstark a reconstitué avec succès la collection et son accrochage, pour la resituer dans le contexte de la représentation de la cour. Gaetgens et Marchesano se sont intéressés à son public élargi, en se concentrant sur la publication de Mechel et Pigage – dont on retrouve le fac-similé dans le troisième volume de *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder* – et sur l'idée de l'ouverture au public d'une collection d'art que celle-ci reflétait et développait. Il semble néanmoins que leur point de vue sur le sujet dépende trop largement des idées actuelles sur les collections d'art, pour lesquelles l'isolement des œuvres et leur classement par ordre chronologique sont vus comme la norme. Leur fausse opposition entre l'option décorative et l'option pédagogique de l'accrochage prouve qu'ils échouent parfois à restituer le phénomène dans sa propre époque. Les deux publications sur la galerie de Düsseldorf devraient donc être lues conjointement. L'unique aspect insuffisamment couvert par les deux concerne la provenance de la collection, qui avait déjà été largement discutée par Susan Tipton⁶. À eux deux, ces ouvrages ont redonné à la galerie de Düsseldorf son rang bien mérité de phénomène majeur de son temps.

La plus utile de ces publications pour ce domaine de recherche reste le volume coordonné par Savoy, du fait de sa structure encyclopédique et de l'indication systématique des sources, condensant ainsi les informations concernant les treize collections présentées. C'est un véritable guide des collections du Saint Empire romain germanique, qu'il couvre sous la plupart de ses aspects pertinents. Il faut souligner que cet ouvrage de référence a vu le jour en tant que projet universitaire d'étudiants de master, avant d'atteindre un degré de pertinence et de qualité que bien d'autres publications pourraient lui envier – l'accomplissement est remarquable.

Sa recherche de la « modernité » parmi les collections du XVIII^e siècle du Saint Empire romain germanique se limite strictement à cette période. Il montre de façon convaincante que, à plusieurs égards, la révolution muséale autour de 1800 trouve d'importantes racines dans le XVIII^e siècle, et que l'influence du Louvre sur le Saint Empire romain germanique a peut-être été moins décisive que ce que l'on a toujours cru. L'ouvrage évite l'écueil de définir rétrospectivement l'innovation, en adoptant plutôt un point de vue synchronique.

Les quatre publications arrivent séparément à des conclusions communes, à savoir que leurs sujets respectifs portent un enjeu européen. Cela vaut pour les collections en soi – les collections de Dresde, de Düsseldorf et de Berlin/Potsdam, dont l'importance exceptionnelle était internationale – et encore davantage pour les modalités d'accrochage, de publication et d'ouverture au public de ces collections. Plusieurs des ouvrages recensés formulent l'hypothèse convaincante que le Saint Empire romain germanique n'était pas seulement une région florissante pour la collection d'art au cours du « long XVIII^e » siècle, mais qu'il peut aussi se considérer à l'origine de plusieurs évolutions remarquables dans ce domaine. Tandis que Paris devenait un lieu décisif pour le marché d'art et la critique d'art, les territoires germanophones innovaient sur le plan de la présentation, de l'ouverture au public et des publications. Spenlé et Savoy décrivent d'ailleurs l'impression que les collections germaniques et leur caractère « public » produiraient sur les visiteurs français.

Depuis Schlosser⁷, les *Kunst- und Wunderkammern* sont considérées comme une contribution propre de l'Europe centrale à l'histoire des collections. L'Allemagne est aussi considérée comme un grand laboratoire pour les musées d'art du XIX^e siècle ainsi que le lieu de naissance des musées d'art moderne du XX^e siècle. Il était grand temps de reconnaître aussi son importance capitale dans l'évolution des collections d'art du XVIII^e siècle, entre les cours et le grand public.

Ce texte a été traduit par Géraldine Bretault.

1. À titre d'exemples majeurs pour une nouvelle génération d'études sur ces collections : Gero Seelig, « Schwerin castle and its collections around the middle of the eighteenth century », dans *Collecting and the Princely Apartment*, Susan Bracken, Andrea M. Gáldy, Adriana Turpin éd., Newcastle upon Tyne, 2011, p. 131-145 ; Jochen Luckhardt éd., *Das Herzog Anton Ulrich:Museum und seine Sammlungen 1578 1754 2004*, Munich, 2004 ; Christien Melzer, *Von der Kunstkammer zum Kupferstichkabinett: Zur Frühgeschichte des Graphiksammelns in Dresden (1560-1738)*, (Studien zu Kunstgeschichte, 184), Hildesheim/Zurich/New York, 2010 ; Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, (Schriften des Kunsthistorischen Museums, 2), Vienne, 1995 [éd. orig. : *Kunst als natur. De Habsburgse schilderijengalerij in Wenen umstreeks 1780*, Amsterdam, 1991] ; *Friederisiko: Friedrich der Große*, 2 vol., Munich, 2012. La Staatliche Kunsthalle à Karlsruhe prépare actuellement une exposition sur la collection de Caroline-Louise von Baden.

2. *Dresde ou le rêve des princes : la galerie des peintures au XVIII^e siècle*, Harald Marx éd., (cat. expo., Dijon, Musée des Beaux-Arts, 2001), Paris, 2001.

3. Christoph Martin Vogtherr, « Friedrich II. von Preußen als Sammler von Gemälden und der Marquis d'Argens », dans Hans Dickel, Christoph Martin Vogtherr éd., *Preußen: Die Kunst und das Individuum*, Berlin, 2003, p. 41-55 ; Tristan Weddigen, « Ein Modell für die Geschichte der Kunst. Die Hängungen der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1747 und 1856 », dans *Dresdener Kunstblätter*, 52/1, 2009, p. 44-58.

4. Sir Joshua Reynolds, *A Journey to Flanders and Holland*, Harry Mount éd., Cambridge, (1797) 1996, p. 112-136.

5. Voir *Dresde ou le rêve des princes*, 2001, cité n. 2.

6. Susan Tipton, « 'La passion mia per la pittura': Die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658-1716) in Düsseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz », dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 57/3, 2006, p. 71-332.

7. Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, 1908.

Christoph Martin Vogtherr, Wallace Collection
christoph.vogtherr@wallacecollection.org

Mots-clés

accrochage, collection princière, guide, musée, muséographie