HAL
open science

Martin Drölling (Bergheim 1752-Paris 1817) : un état de la question

Laetitia Levrat

▶ To cite this version:

Laetitia Levrat. Martin Drölling (Bergheim 1752-Paris 1817) : un état de la question. Art et histoire de l'art. 2010. dumas-00556601

HAL Id: dumas-00556601
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00556601

Submitted on 17 Jan 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Laetitia LEVRAT

Martin Drölling (Bergheim 1752- Paris 1817) :

Un état de la question

Volume I

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art
Spécialité : Histoire de l'art
Option: Art : genèse des formes, contexte, réception

Sous la direction de Mme Daniela GALLO

Année universitaire 2009-2010

À peine si l'on retenu le nom de Drölling.

Louis Aragon, 1981.

Avertissement

Nous avons pris le parti de ne pas franciser le nom de l'artiste et de garder le tréma. Vivant à Paris, il semble que le peintre ait aussi choisi cette orthographe car la majorité de ses tableaux sont signés : *Drölling*.

À l'allemande, son nom s'écrit *Drelin* ou *Drelling*, c'est ainsi qu'il apparaît dans l'acte de mariage qui l'unit à Elisabeth Belot le 4 mai 1785.

L'abréviation : (n°) renvoie aux notices des œuvres dans le catalogue: *Martin Drölling (Bergheim 1752-Paris 1817) : Un état de la question, Vol. 2.*

Remerciements

Tout d'abord je tiens à remercier Madame Daniela Gallo, pour ses conseils avisés.

Un grand merci aux musées qui m'ont envoyé des informations sur Martin Drölling : les musées des Beaux-Arts de Strasbourg, d'Orléans, de Caen, de Bordeaux, de Mulhouse, le musée Crozatier, le musée Magnin de Dijon, le musée de la chartreuse de Douais, le musée Granet, la Comédie-Française et le musée national de porcelaine de Sèvres.

Merci à mon entourage parfois éloigné géographiquement mais toujours proche dans mes pensées…

Et merci à C. qui se reconnaîtra.

Table des matières

AVERTISSEMENT **3**

REMERCIEMENTS **4**

TABLE DES MATIERES **5**

INTRODUCTION **7**

PARTIE 1 LES SOURCES 10

Chapitre 1 – Un peintre discret *11*

Martin Drölling : de Bergheim à Paris *11*

Une figure alsacienne 11
La découverte de la peinture 13
La carrière parisienne 14

Les critiques parisiens des XVIIIe et XIXe siècles *16*

Aux salons 16
Les revues parisiennes et les encyclopédies 17
L'éloge des écrivains 19

À partir du XXe siècle : des biographes au secours de l'art alsacien *20*

Les écrits alsaciens 21
Les travaux universitaires de Denis Lecoq et de Catherine Jordy 23

Chapitre 2 – L'œuvre de Drölling entre exposition et ignorance *25*

La production picturale de Martin Drölling *25*

De la peinture de genre au portrait, une production abondante 25
Les expositions et les musées où sont montrées les œuvres de Drölling 26

Les œuvres qui ont monopolisé l'attention *27*

Le salon de 1817 : les honneurs en fin de vie 27
L'Intérieur d'une cuisine et son pendant l'*Intérieur d'une salle à manger* 29

Le travail pour la manufacture de Sèvres *30*

Le passage à Sèvres 31
La production de peintures sur porcelaine de Drölling 32
Les raisons d'un oubli historiographique 33

Chapitre 3 – Intimes, confuses et légendaires, des sources ambiguës *36*

La vie privée de Drölling, pour mieux le connaître *36*

Peindre l'intimité : ses enfants, sujet récurent des toiles du peintre 36
Les correspondances 37
L'autobiographie disparue de Drölling 38

La confusion avec ses enfants peintres *39*

Louise-Adéone Drölling 39
Michel-Martin Drölling 40
Martin Drölling ou Michel-Martin Drölling ? 41

La légende alsacienne de Drölling *43*

« L'affaire des cœurs des rois » 43
Les sources de la légende 44
Une légende toujours vivante ? 45

PARTIE 2 ASSOCIER MARTIN DRÖLLING A UN MOUVEMENT ARTISTIQUE PRECIS 47

Chapitre 4 – Martin Drölling et le néo-classicisme *48*

Le néo-classicisme, mouvement dominant du temps de Drölling *48*

Point sur le néo-classicisme 48
Le néo-classicisme oublié et remis au goût du jour 50

Drölling dans la société : un peintre académique ? *51*

L'environnement du peintre 51
La rencontre avec Napoléon 54

Le néo-classicisme de Drölling *55*

Des portraits sobres et rigoureux 55
Des œuvres à l'esthétique néo-classique 57

Le Portrait présumé de Nicolas Baptiste dans le rôle d'Horace ... 58
Un refus du néo-classicisme de David ? ... 60
Chapitre 5 – Drölling : « un hollandais français » ? ... *62*
L'Âge d'or hollandais ... *62*
Une peinture inédite pour une nouvelle société ... 62
La diffusion du goût hollandais du temps de Martin Drölling ... 63
Les motifs hollandais et flamands dans l'œuvre de Martin Drölling ... *65*
Des sujets nordiques copiés au Louvre ... 65
Drölling et l'école de Delft ... 67
La critique face à la technique hollandaise de Drölling ... *68*
Drölling: peintre du clair-obscur ... 69
La science du détail et le coloris ... 70
Des critiques désorientés ? ... 71
Chapitre 6 – Martin Drölling et la peinture de genre française ... *73*
La peinture de genre en France au tournant du XVIIIe siècle ... *73*
La réhabilitation de la peinture de genre grâce aux maîtres hollandais et flamands ... 73
En quoi Drölling *francise* t-il la manière hollandaise? ... 74
Drölling parmi les autres peintres de genre français ... *76*
L'exposition *Chardin, Fragonard, Watteau, chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France au XVIIIe siècle* ... 76
Drölling et Greuze : une même manière moralisatrice d'appréhender la peinture de genre? ... 77
Drölling et Chardin : une calme simplicité ... 78
Drölling et l'art galant du XVIIIe siècle ... *80*
Des jeunes filles coquettes ... 80
Des scènes légères et humoristiques ... 81
PARTIE 3 ENTRE CLICHES ET TENTATIVES DE REHABILITATION ... 83
Chapitre 7 – Martin Drölling, peintre de la bourgeoisie ... *84*
Un peintre qui sait se faire aimer de la bourgeoisie ... *84*
La bourgeoisie au XIXe siècle ... 84
Les toiles de Drölling : miroir de l'idéal bourgeois ... 85
Des œuvres incluant le spectateur ... 86
L'éloge et le culte de l'intérieur bourgeois ... *87*
L'exposition *Le parisien chez lui au XIXe siècle*, 1976-1977 ... 87
Le style Biedermeier : la douceur de vivre bourgeoise ... 89
Les intérieurs balzaciens de Drölling ... *90*
L'exposition *Balzac et la peinture*, 1999 ... 90
Martin Drölling, un peintre réaliste ? ... 92
Chapitre 8 – Au-delà de la technique… ... *94*
Martin Drölling ou l'image du peintre ouvrier ... *94*
Un peintre trop « propre » ... 94
De l'ouvrier à l'artiste ... 95
Des œuvres symboliques ? ... *96*
Le symbolisme caché des objets ... 97
Le thème de la fenêtre ouverte ... 99
Drölling et le romantisme ... 100
Chapitre 9 – Peut-on passer outre les idées reçues ? ... *102*
Recontextualiser Martin Drölling ... *102*
L'importance des contextes historiques et artistiques ... 102
Du critique à l'historien de l'art ... 103
Les préjugés véhiculés par la littérature ... *104*
Le risque d'interpréter les œuvres de Drölling à travers les textes ... 104
CONCLUSION ... 107
BIBLIOGRAPHIE ... 109
TABLE DES ANNEXES ... 115

Introduction

« À peine si l'on a retenu le nom de Drölling[1] ». Cette citation de Louis Aragon traduit l'oubli dans lequel Martin Drölling (Bergheim 1752-Paris 1817), peintre d'origine alsacienne, a peu à peu sombré au fil des années. Contemporain du grand Jacques-Louis David (1748-1825), exposé au Louvre mais méconnu de la plupart de nos concitoyens, cet enfant de Bergheim, eut une vie d'artiste conforme à ce clair-obscur qu'il considérait tant chez les maîtres du siècle d'or hollandais.

Sa période d'activité se déroule dans un climat qui prône le grand genre et le retour à l'Antique. Or, Drölling n'a pas les yeux tournés vers la Grèce mais vers les Pays-Bas. Est-ce une raison pour lui accorder un statut d'exception ? Il est évident que non. Il suffit de feuilleter le catalogue de l'exposition *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830* qui s'est tenue à Paris, au Grand Palais en 1974, pour se rendre compte de la grande variété des expériences stylistiques de cette époque. Certes, sous la Révolution et l'Empire, le néo-classicisme devient l'art officiel ; cependant, l'Académie Royale, perdant son hégémonie, eut le mérite de ne pas interdire ce qui n'était pas conforme à son esthétique. Les livrets des salons sous la Révolution, sont à ce point de vue, très révélateurs. Colette Caubisens-Lasfargue, dans un article qui leur est consacré, livre des chiffres étonnants : au total, entre 1789 et 1799, sur les 3 078 numéros de peinture, 147 ont été inspirés de sujets antiques. Ce sont les paysages et les portraits qui couvrent la plus grande partie des murs du salon. Inspirée des peintures flamandes et hollandaises, la scène de genre y occupe également une place non négligeable[2].

Martin Drölling n'était donc pas le seul à redécouvrir le goût de la simplicité et du pittoresque, si caractéristique des maîtres des Pays-Bas qui jouissaient d'un regain d'intérêt auprès des collectionneurs et qui figuraient en grand nombre dans les musées français. À l'instar de Greuze ou de Chardin, le peintre s'illustra dans les scènes d'intérieur intimistes.

---

[1] ARAGON, Louis, *Les écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 165.
[2] CAUBISENS-LASFARGUE, Colette, « Les salons de peinture de la Révolution française. », *L'Information d'histoire de l'art*, 1960.

Son *Intérieur d'une cuisine* (n°43) accroché aux cimaises du Louvre, le projette en pleine lumière mais ne parvient à effacer ni la relative obscurité de sa carrière de peintre talentueux, ni sa réputation de tâcheron insipide. Pourquoi cette toile, considérée comme un chef-d'œuvre au salon de peinture de 1817, transforma, quelques années plus tard Drölling en un vulgaire peintre de casseroles ? Ce sont ces nombreux paradoxes entre notoriété passée et oubli, éloges et blâmes d'une critique continuellement changeante qui ont suscité notre curiosité. Effectivement, au fil du temps, les œuvres de l'artiste alsacien ont été tour à tour l'objet de propos les plus laudatifs ou au contraire, les plus méprisants. Cela s'explique en partie par l'évolution du goût, ce qui plaisait au XIXe siècle ne plait pas forcément de nos jours et inversement. Ainsi, il est juste de se demander si l'opinion que l'on se faisait sur l'art de Drölling à son époque est la même que celle d'aujourd'hui.

Nous n'avons pas l'intention d'apporter un jugement de valeur mais de comprendre quelle est la place que Drölling est en droit d'occuper dans l'histoire de l'art. Au-delà de la monographie, cette étude a pour objectif principal de considérer l'artiste dans une perspective historique et critique de son temps à nos jours à travers le regard des autres : critiques, amateurs ou historiens de l'art.

Pour tenter de saisir les multiples interprétations qui ont été faites au sujet de l'Oeuvre du peintre et d'établir une dialectique entre les critiques, nous diviserons ce mémoire en trois axes de recherche.

Le premier s'intéressera évidemment aux sources. Bien que discrètes, à l'image du peintre, c'est par leur biais que nous cernerons la figure de Martin Drölling, ainsi que la manière dont est perçu son travail. Articles, dictionnaires, peintures, autobiographie ou encore légendes populaires, ces sources sont diverses et d'un degré d'objectivité variable. Nous nous demanderons qui s'intéresse à Drölling, dans quel contexte et pourquoi certains aspects de sa carrière ont été ignorés, plongés dans l'obscurité la plus totale ; tandis que d'autres ont véritablement monopolisé l'attention de tous les biographes du peintre.

La connaissance de l'art d'une époque est parfois voilée par l'idée que nous nous faisons de « l'esprit du temps ». C'est ainsi que de nombreux ouvrages d'histoire de

l'art ne retiennent pour la période qui va de l'Ancien Régime à la Restauration que le néo-classicisme qui, très souvent, n'est que le reflet des manifestations artistiques ou des idéologies des classes dominantes. Drölling évolue simultanément à l'apogée du néo-classicisme, il est donc aisé de faire de lui un de ses représentants. Pour ces raisons, dans un second temps, nous verrons que lorsqu'il s'agit d'associer Martin Drölling à un mouvement artistique précis nous nous retrouvons confrontés à de nombreuses contradictions. Portraitiste clairement rattaché à l'esthétique néo-classique pour les uns, chef de file des peintres de genre pour les autres ou encore « hollandais français », les avis divergent. Pour illustrer les différents propos de la critique nous nous appuierons largement sur le catalogue des œuvres de Drölling. Ses peintures nous permettrons d'établir des parallèles avec d'autres de ses contemporains mais aussi de saisir les nuances de ses œuvres aux inspirations éclectiques.

Quant à la dernière partie, intitulée « Entre clichés et tentatives de réhabilitation », elle a comme fonction de dépasser les idées reçues. De son temps, Drölling avait un certain public. Certes, les scènes de genre intimistes comme les siennes ne faisaient pas l'objet de commande officielle, néanmoins, elles avaient leur clientèle. Cette dernière était essentiellement composée de bourgeois qui appréciaient ses petits tableaux, chefs-d'oeuvre d'imitation, dans lesquels ils pouvaient reconnaître leur mode de vie mais aussi leur idéologie. Mais Drölling n'est-il que l'archétype du goût bourgeois sans lyrisme ni élan artistique ? Pourquoi faudrait-il adhérer à cette opinion préétablie qui veut que Drölling ait été un peintre naïf ou quelqu'un de circonscrit dans la scène de genre, art qui aurait « séduit un jeune homme peu cultivé que les scènes mythologiques devaient rebuter[3] » ? Et s'il avait fait ses choix par goût plutôt que par bêtise ou manque de talent ?

[3] LECOQ, Denis, « Martin Drölling 1752-1817 », mémoire de Maîtrise en histoire de l'art, Université de Strasbourg, 1982, p. 47.

Partie 1

Les sources

Chapitre 1 – Un peintre discret

Si de son temps Martin Drölling a suscité les commentaires, parfois de la part de critiques parisiens influents dans le domaine artistique, peu nombreuses sont les personnes auxquelles en 2010 le nom de Drölling évoque encore quelque chose. Aujourd'hui, le peintre d'origine alsacienne n'est connu que d'une poignée d'amateurs qui eux-mêmes sont majoritairement alsaciens. Oublié au fil des ans, l'artiste ne s'avère pas être une source d'inspiration pour les historiens de l'art et rares sont les écrits à son sujet, puisque comme le remarque justement Denis Lecoq, « ce qui caractérise le plus la critique à l'égard de Drölling c'est sa discrétion[4] ».

Martin Drölling : de Bergheim à Paris

Pour comprendre, en partie, pourquoi la critique est si discrète, il est important d'ouvrir ce mémoire sur une présentation de l'artiste. Discret lui-même, issu d'une famille modeste et ayant grandi loin des salons et des ateliers parisiens, rien dans la jeunesse de Drölling ne préfigure son devenir artistique.

Une figure alsacienne

C'est à Bergheim, également appelée Oberbergheim[5], une petite ville prés de Colmar dans le Haut-Rhin que Martin Drölling voit le jour. Au fil de nos recherches nous avons rencontré un certain nombre de contradictions au sujet de l'artiste. Des avis divergents sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir par la suite. La première mésentente, bien qu'elle soit moindre, est relative à la date de naissance du peintre. Certains critiques mentionnent septembre 1750[6], d'autres s'accordent davantage pour septembre 1752. Nous choisirons de nous ranger du côté de la majorité des biographes de Drölling et notamment de Denis Lecoq, qui évoquent l'année 1752. Effectivement, dans son mémoire de maîtrise, l'étudiant a l'avantage de fournir un renseignement probant. Il s'agit d'une allusion à l'acte de naissance de Drölling qui se trouve à la

[4] LECOQ, Denis, *op. cit* p. 52.
[5] Oberbergheim est le nom que l'on donnait à la ville de préférence avant la Révolution de 1789.
[6] DUCKETT, William, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture, inventaire raisonné*, Paris, Aux comptoirs de la direction, 1854, p.64.

mairie de Bergheim et mentionnant la date du 19 septembre 1752[7], de quoi dissiper les doutes.

Le grand-père de l'artiste originaire de Sélestat était vigneron, quant à son père également baptisé Martin Drölling[8] il exerçait la profession de clerc du tabellion local. En 1746, ce dernier épouse une native de Bergheim, Catherine Schobler. De cette union, naîtront plusieurs enfants dont le peintre Martin Drölling. Couleur, perspective et autres rudiments de la peinture sont bien éloignés des préoccupations principales de la famille, qui destine le petit Drölling à être homme de plume, commis de bureau, huissier ou clerc de procureur. Malgré cette exigence familiale, le garçon ne montre aucun intérêt pour une telle carrière.

Ces détails abondants concernant la jeunesse du peintre proviennent pour la majeure partie d'un article d'Edmond Bapst, parut en 1934[9]. Dans cet écrit, Bapst cite maintes fois des extraits de l'autobiographie de Drölling[10]. Plus que l'artiste lui-même il semble que ce soit la ville de Bergheim, son histoire et ses figures qui intéressent davantage cet historien local, d'ailleurs ce n'est pas anodin si son article s'intitule « Un enfant de Bergheim. Martin Drölling ». Bapst préfère mentionner le nom de la ville avant celui du peintre. Il ne fait pas grand cas de la vie artistique de Drölling qui est « la personnalité qui se distingua le plus parmi tous les natifs de Bergheim » [11]. Ce sont pour ces raisons que l'article de l'historien s'achève sur les adieux du peintre à l'Alsace et sur son départ pour Paris où il s'engagera réellement dans le monde artistique.

Si le jeune Drölling part pour la capitale c'est avec la l'ambition de devenir peintre, cela au grand désarroi de ses parents. À ce sujet, l'artiste écrit, « quand mon père vit que je ne voulais pas mordre à la plume, il fut fort embarrassé de moi[12] ». Aucun de ses deux parents ne pouvaient prédire cette vocation artistique naissante, puisqu'elle se déclare lors d'une visite fortuite.

---

[7] LECOQ, Denis, *op .cit,* p.4.
[8] Dans le chapitre 3, « La confusion avec ses enfants peintres » nous verrons que la tradition d'appeler les garçons d'une même lignée par des prénoms identiques entraîne souvent des confusions et notamment des erreurs d'attribution d'oeuvres.
[9] BAPST, Edmond, « Un enfant de Bergheim. Martin Drölling », *La vie en Alsace*, 1934.
[10] Cf. : chapitre 3, « L'autobiographie disparue de Drölling ».
[11] BAPST, Edmond, *op. cit*, p. 144.
[12] *Ibid*, p. 147.

La découverte de la peinture

Effectivement, c'est vers l'âge d'une dizaine d'années que la qualité d'enfant de chœur de Drölling le conduit à frapper casuellement à la porte d'un artisan de Bergheim, « un véritable barbouilleur qui peignait les voitures, les jalousies et faisait des tableaux que l'on appelle *ex-voto* pour les églises[13] ». Quand le garçon entre l'homme est en train de peindre un saint Martin évêque sur verre. Avant cette époque l'artiste n'avait jamais vu peindre. Cette scène le marquera semble t-il à vie, voici ce qu'il raconte, « je ne me doutais pas de ce qu'était la peinture. En voyant cette mauvaise peinture, j'ai cru voir le bon Dieu. Elle fit une telle impression sur moi que je ne pouvais pas prononcer mon discours (…) Quand je fus rentré chez mon père, je lui fis part de ce que j'avais vu et le grand désir que j'avais d'apprendre à peindre[14] ».

Bon gré mal gré, le père de Martin instaure un contrat d'apprentissage d'une durée de quatre ans avec le « barbouilleur » en question. Pour davantage de commodités, le maître et sa femme sont installés dans la maison familiale. Rapidement, de nombreux désaccords naissent entre Drölling et son professeur, dont le nom nous est malheureusement inconnu. La collaboration s'achève sur un conflit de jalousie. On préférait Drölling au maître, « de manière que le maître devint jaloux de son élève[15] », d'ailleurs les quatre ans étaient expirés et de l'avis de Drölling il en savait autant que son maître et ne voyait pas ce qu'il pouvait lui enseigner de plus.

Le peintre débutant continue sa formation à Strasbourg où son oncle François-Joseph Drölling, garde-magasin à la douane l'aide à s'installer et à trouver un nouveau maître. Il présente son neveu à un ancien peintre devenu limonadier qui lui prête son atelier. Le jeune Martin partage cet atelier avec un artiste italien du nom de Maratti. Tout ce que nous savons, c'est qu'avec lui Drölling va apprendre pour la première fois à réaliser des peintures dont le motif n'est ni inspiré de modèles ni de gravures[16]. Pourrait-on voir dans l'obscurantisme qui entoure les maîtres de Drölling une des raisons pour lesquelles la critique au sujet du peintre alsacien se fait discrète ? Ce n'est pas la raison principale mais cette hypothèse n'est pas improbable. Certains historiens de l'art ont peut-être trouvé quelconque ou rebutant le fait de s'attacher à un artiste formé par d'ordinaires anonymes n'ayant pas un talent manifeste.

---

[13] BAPST, Edmond, *op. cit*, p. 147.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid*, p. 148.
[16] LECOQ, Denis, *op. cit*, p. 25.

L'apprentissage au contact de Maratti a sans nul doute était plus bénéfique que les quatre années passées auprès du peintre de Bergheim. Néanmoins, bien que Martin Drölling ne cesse d'apprendre picturalement, les commandes n'abondent pas et il devient difficile pour lui non seulement de subvenir à ses besoins mais aussi de se faire un nom dans le domaine artistique. C'est pourquoi il décide de faire ses valises et part à pied pour Paris.

La carrière parisienne

La capitale que Drölling appelle « le centre des arts[17] » se trouve être un lieu bien hostile à la venue de ce modeste provincial. Le peintre arrive sans fortune et sans aucune relation. Il a bien une lettre de recommandation, dont l'origine est obscure, destinée à un valet de chambre du huitième prince de Condé (1736-1818) mais il est chassé avant même d'avoir franchi le pas de la porte[18]. Suite à cette mésaventure il décide de se diriger vers la rue Saint-Jacques.

La rue Saint-Jacques était dans la pensée de Drölling une sorte « d'Eldorado des artistes[19] ». Cette croyance lui venait de ce qu'il avait lu au bas de toutes les estampes de saints qui se vendaient dans cette rue. Le jeune artiste désenchante rapidement. Arrivé chez un brocanteur il étale ses travaux qui ne trouvent que fort peu de valeur aux yeux du vendeur. Il accepte cependant de conclure un marché avec le peintre pour ses œuvres déjà réalisées et celles à venir à raison de trente sous par tableaux [20]. À ses débuts l'artiste se livre essentiellement à une activité de copiste et surtout de portraitiste. Il a l'occasion de connaître quelques domestiques de grandes maisons qui lui font peindre leurs portraits. Le portrait étant pour Drölling, et pour tous les peintres dont le talent n'a pas encore était reconnu, un des meilleurs moyens de subvenir aux besoins du quotidien.

La motivation et la persévérance de Drölling le conduisent à trouver l'appui d'un protecteur, un certain Monsieur de la Tour. C'est grâce à son soutien que l'artiste peut s'inscrire à l'école des Beaux-Arts de Paris. Les registres de l'école sont une source d'informations importantes puisqu'ils nous renseignent sur la date d'entrée de Drölling, sur le nom de son protecteur ainsi que sur son lieu de résidence. Voilà ce qu'il est

[17] BAPST, Edmond, *op.cit*, p. 149.
[18] M. PH. LEBAS, *L'univers, histoire et description de tous les peuples. Dictionnaire encyclopédique de la France*, Paris, F. Didot frères, 1841, vol. 5, p. 704.
[19] DUCKETTE, William, *op. cit*, p. 64.
[20] *Ibid*.

possible de lire : « 4 juin 1779, Martin DRELIN[21], p., natif de Schelestat en Alsace protégé par Monsieur de la Tour, demeurant rue du Sépulcre Faubourg Saint- Germain, maison neuve entre une marchande de mode et un tapissier à droite de la rue Taranne[22] ». Toujours selon ces mêmes registres, l'on apprend que Drölling s'y inscrit seulement pour une année. En plus de n'effectuer qu'un bref passage à l'école, le peintre ne fait aucune allusion à la formation qu'il y reçoit. Peut-être pourrions-nous expliquer cela par le fait qu'il considère bien plus enrichissant d'aller copier au Louvre, les chefs-d'œuvre des peintres hollandais ?

En sortant de l'école des Beaux-Arts, vers 1780, Drölling épouse Madeleine Welker, le bonheur ne dure que très peu de temps puisque la jeune femme meurt prématurément à vingt ans. Après quatre années de veuvage, en 1785, il se remarie avec Louise-Elisabeth Belot, alors âgée de vingt-quatre ans, dont il fit le portrait, aujourd'hui conservé à Orléans (n°47). Les époux vivent rue de Seine et Drölling peint pour quelques amateurs. Le père de la mariée, Monsieur Belot (n°5), possède un commerce de couleurs et de tableaux, un avantage considérable pour Drölling qui veut pénétrer le cercle hermétique du domaine des arts. Pour ce qui semble être dans un but financier, de 1802 à 1813 le peintre oeuvre comme décorateur de porcelaine à la manufacture de Sèvres.

Bientôt, à force de travail, il fut capable de prendre part aux concours de l'Académie. La portraitiste, Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), qui en est membre depuis 1783, le remarque et l'emploie à peindre les accessoires de ses tableaux. Nous nous permettons d'émettre l'hypothèse que Drölling rencontre Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) grâce à l'intermédiaire de cette dernière. Greuze, en effet, admirant le travail de Madame Le Brun la côtoyait régulièrement. Le peintre de *La Malédiction paternelle*, dont la réputation est honorable donna ainsi « quelques conseils à Drölling[23] ».

La popularité du peintre va *crescendo* tout comme sa production qui ne cesse d'augmenter. Puis, au terme de sa carrière, à sa mort le 16 avril 1817, la critique place Drölling à la tête des peintres de genre de son époque.

---

[21] Nous retrouvons parfois dans certains écrits les noms de « Drellin » ou « Dreling » qui sont les différentes orthographes allemande et alsacienne de « Drölling ».
[22] LECOQ, Denis, *op.cit*, p.26.
[23] M. PH. LEBAS, *op.cit,* p. 705.

Les critiques parisiens des XVIIIe et XIXe siècles

Nous avons relevé que jusqu'à la fin du XIXe siècle, la critique qui s'intéresse à Drölling est majoritairement parisienne. En premier lieu, cela s'explique par le fait que le peintre effectue l'ensemble de sa carrière dans la capitale. En second lieu, rappelons que Paris est le « centre des arts », la ville héberge de nombreux critiques d'art. Parmi les différents facteurs qui ont fait de Paris la capitale des arts pendant si longtemps, le Salon a sans aucun doute été l'un des premiers et des plus importants.

Aux salons

Les critiques écrites du vivant de Drölling ou l'année même de sa mort sont, en général, issues de commentaires de salon. Comme beaucoup de peintres, sans le Salon Drölling n'aurait pas eu d'existence publique. Effectivement, pour les artistes, le Salon offre l'opportunité de présenter ses créations, de se faire connaître ou reconnaître. Pendant longtemps le Salon reste l'unique territoire des arts et devient une institution ancrée dans la vie sociale et culturelle des parisiens.

À l'origine des salons se trouve l'Académie royale. Sous l'Ancien Régime elle règne sur les arts et seuls ses membres, dont n'a jamais fait partie Martin Drölling, ont accès aux salons qui deviennent réguliers à partir de 1737. En dépit de la volonté hégémonique de l'Académie, les peintres qui ne sont pas académiciens ont néanmoins la possibilité de présenter leurs travaux au cours d'autres événements que le Salon. C'est le cas lors de la Fête-Dieu où des peintures sont accrochées aux façades de la place Dauphine. Cette exposition annuelle est rapidement appelée Salon de la jeunesse et connaît un succès indéniable[24]. Martin Drölling participe à ce salon deux années consécutives, en 1781 et 1782. La grande popularité du Salon de la jeunesse est un signe avant coureur annonçant la fin du « règne » unique de l'Académie. La Révolution joue bien entendu un rôle majeur dans la perte de pouvoir de l'Académie, « il n'y a avait pas quinze jours que la Révolution était faite, et l'on criait déjà dans les rues : la suppression de toutes les académies[25] ». Le 21 Août 1789, l'Assemblée nationale adopte le principe d'une exposition libre et universelle. Ainsi tous les artistes français ou étrangers membres ou non de l'Académie sont autorisés à exposer dans la partie du Louvre destinée à cet objet. L'Académie n'est pas dissoute elle est simplement chargée de

[24] LEMAIRE, Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 35.
[25] *Ibid*, p. 64.

l'organisation du Salon et non plus de la sélection. Autant dire qu'après cela le nombre d'exposants est faramineux !

C'est grâce au nouveau régime et à la fin de la sélection élitique de l'Académie que s'ouvrent à Martin Drölling les portes des salons officiels de peinture. Il y exposera régulièrement à partir de 1793 et ceci jusqu'à sa mort. Même si quelques titres d'œuvres ont changé au fil des ans, ou que certaines peintures nous sont inconnues nous avons réussi à recenser plus d'une trentaine d'œuvres de l'artiste montrées aux salons[26].

Lors de sa première exposition officielle en 1793, le peintre présente parmi ses toiles un *Autoportrait*. Est-il envisageable d'imaginer une quelconque symbolique dans cette autoreprésentation ? Il est possible que ce choix pictural ait été anodin, néanmoins, quoi de plus éloquent qu'un portrait de lui-même pour permettre à Drölling d'affirmer sa présence au Salon?

Comme remarque justement Gérard-Georges Lemaire, « le Salon a façonné la réputation de certains artistes et détruit celle de bien d'autres[27] ». Il semble, que pour la renommée de Drölling le Salon ait été un facteur bénéfique. Citons en exemples la notice consacrée à Martin Drölling lors de son dernier salon en 1817, qui vente les mérites du peintre ayant présenté « trois excellents ouvrages. »[28], ou le texte sur Drölling dans *L'Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts,* parlant du salon de 1798 comme d'un évènement qui « lui fut particulièrement favorable[29] ».

Au cours des expositions, les peintures suscitent les commentaires, la naissance de la critique d'art est intrinsèquement liée à la popularité croissante du Salon[30].

Les revues parisiennes et les encyclopédies

Effectivement, très vite les premiers libellés au sujet du Salon émergent et une critique avisée voit le jour. L'impulsion décisive de ce mouvement est donnée par Denis Diderot (1713-1784), souvent considéré comme l'instaurateur de la critique d'art. Le philosophe des Lumières prend conscience de l'emblème artistique que devient le Salon

[26] Cf. annexe 1 : Les œuvres de Drölling exposées aux salons de peinture.
[27] LEMAIRE, Gérard-Georges, *op.cit*, p. 12.
[28] MIEL, E.F.A.M, *Essai sur les Beaux-Arts et particulièrement sur le Salon de 1817…*, Paris, imprimerie Didot le jeune, 1817, p. 175.
[29] S.n, *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts,* Paris, Librairie de Treuttel et Wurtz, 1837, vol. 8, p. 594.
[30] WRIGLEY, Richard, *The origins of French Art Criticism : From the Ancien Régim to the Restoratin, New-York*, Oxford UP, 1993.

en France et qu'il peut constituer pour lui une parfaite tribune pour sensibiliser son interlocuteur à sa conception du Beau et à sa philosophie du goût, dans une optique visant à divulguer la pensée encyclopédique[31]. En 1759, Diderot rédige son premier compte rendu du Salon pour les abonnés princiers de la *Correspondance littéraire*[32].

Après la mort du maître d'œuvre de l'*Encyclopédie*, la critique artistique s'affirmera et au cours du premier tiers du XIXe siècle, une presse spécialisée, telle que le journal *L'Artiste*, publié dès 1831, verra le jour.

À partir du moment où Drölling expose aux salons il soumet son œuvre au regard du public et par conséquent, à la critique. Un minimum d'ambition est nécessaire pour oser s'exposer à des critiques parfois déchaînés. Demandons-nous alors quelle est la critique qui s'intéresse à Drölling, quels sont les écrits mentionnant le peintre ?

Bien entendu nous retrouvons des commentaires sur des œuvres de Drölling dans les notices des salons auxquels il participe[33], des annotations peu singulières puisqu'elles concernent tous les exposants du Salon.

Plus intéressant, Drölling figure dans un petit nombre de revues parisiennes du XIXe siècle, notamment dans le *Magasin pittoresque*. Cette revue française parait de 1833 à 1912. C'est Edouard Charton (1807-1890), écrivain, avocat et homme politique qui en est à l'origine. Le *Magasin pittoresque* est une sorte d'encyclopédie populaire ayant pour objectif d'aborder l'ensemble des connaissances utiles à l'usage d'un très large public issu de toutes les classes sociales. Il est pertinent de citer le *Magasin pittoresque*[34] de 1899, puisqu'un article relativement long est consacré à Martin Drölling et plus particulièrement à son œuvre maîtresse *L'Intérieur d'une cuisine* (n°43).

Comme nous l'avons dit, la revue du *Magasin pittoresque* se rapproche d'une encyclopédie, il n'est donc pas étonnant que Drölling y trouve sa place. Effectivement, c'est surtout dans des encyclopédies et des inventaires de la fin du XVIIIe siècle et du XIXe siècle qu'est mentionné l'artiste. Seulement cité dans des ouvrages généraux,

---

[31] LEMAIRE, Gérard-Georges, *op.cit*, p. 53.
[32] Il s'agit d'une lettre manuscrite, pour éviter la censure qui frappe les textes imprimés, expédiée deux fois par mois à une quinzaine de personnalités triées sur le volet.
[33] SANCHEZ, Pierre ; SEYDOUX, Xavier, *Les catalogues des salons des Beaux-Arts, T1, 1801-1819*, Paris, L'échelle de Jacob, 1999.
[34] DESIRE, Louis, « L'Intérieur d'une cuisine », *Le Magasin Pittoresque*, 1999, vol. 17, n°67. p. 92-93.

Drölling semble faire partie de la culture populaire et paradoxalement, il n'est pas pour autant connu d'un large public.

L'éloge des écrivains

D'autres sources plus subtiles nous ont permis de découvrir un Drölling plus unique. Il serait exagéré de parler de lui comme d'une figure poétique, mais certains écrivains en ont fait un artiste mystérieux et moins prosaïque.

Lorsque la critique artistique devient un genre littéraire autonome nombreux sont les romanciers ou même les poètes qui se laissent séduire par l'esthétique. Diderot lui-même n'était-il pas un homme de plume avant tout ?

Parmi les romanciers sur lesquels Martin Drölling eut un impact, Honoré de Balzac (1799-1850) se trouve en première ligne. Il est évident que Balzac connaissait l'existence de Drölling pourtant peu réputé auprès du grand public à cette époque, puisqu'il le cite dans deux des œuvres de *La Comédie humaine*.

Lors de la lecture de *Pierre Grassou,* une des courtes nouvelles des *Scènes de la vie parisienne*, écrite en 1839, Balzac propose une réflexion sur les rapports qu'entretient la bourgeoisie avec l'art et notamment avec la peinture. L'auteur brosse avec légèreté la satire d'un peintre médiocre, qui se sait tel, malgré son ardent désir d'honneurs et de reconnaissance. Balzac écrit que ce malheureux peintre « avait essayé d'arracher à Granet, à Drölling, le mystère de leurs effets d'Intérieurs. Ces deux maîtres ne s'étaient rien laissé dérober[35] ». L'écrivain voit en Drölling les qualités d'un « maître ». Ce terme employé pour qualifier le peintre alsacien est surprenant puisqu'au cours de nos recherches nous constatons que Drölling est en général associé à un « petit maître » et non à un maître. Balzac lui confère un tout autre statut. Outre cet éloge, l'écrivain discerne dans les *Intérieurs* du peintre des effets mystérieux, quelque chose d'impénétrable et d'impossible à copier.

Martin Drölling est mentionné dans une seconde œuvre de Balzac, *La femme de trente ans,* écrite entre 1829 et 1842. À sa manière, l'écrivain décrit avec un flot de détails, le salon d'Hélène d'Aiglemont, l'une des protagonistes de l'ouvrage. Dans ce salon : « un piano était fixé (…) et sur ses murs de bois (…) on voyait ça et là des tableaux d'une petite dimension, mais dus aux meilleurs peintres : un coucher de soleil par Gudin, se trouvait auprès d'un Terburg ; une Vierge de Raphaël luttait de poésie

[35] BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, Omnibus, 2007, p. 116.

avec une esquisse de Girodet ; un Gérard Dow éclipsait un Drölling[36]. » Grâce à cette description Balzac confirme la considération qu'il éprouve envers Drölling : il le compte parmi l'un des « meilleurs peintres » aux côtés de Raphaël et de Girodet. L'écrivain rappelle aussi les difficultés à égaler ses modèles, les peintres hollandais, puisqu'un Gérard Dow « l'éclipsait ».

Passons à une toute autre allusion à Drölling. Dans un texte consacré au vin et au haschich, extrait d'un recueil posthume de poèmes en prose, Charles Baudelaire (1821-1867), qui n'était pas le dernier pour passer au crible les peintres de son temps, fait un éloge indirect de Drölling : « Qu'on en juge : il y a quelques années, à une exposition de peinture, la foule des imbéciles fit émeute devant un tableau poli, ciré, verni comme un objet d'industrie. C'était l'antithèse absolue de l'art ; c'était à la cuisine de Drölling ce que la folie est à la sottise, les séides à l'imitateur[37] ». Charles Baudelaire a manifesté très tôt son goût pour la peinture et il semble que ses premières expériences dans la presse à *L'Artiste* et au *Corsaire-Satan* lui aient permis de parfaire ses connaissances artistiques, en 1845 il publie son premier Salon. Baudelaire était un érudit en ce qui concerne la peinture mais aussi dans de nombreux autres domaines. Dans ses poèmes, les allusions à des artistes quasiment inconnus sont incalculables, par conséquent, son admiration envers Drölling est à nuancer. Néanmoins, il parait évident que le peintre l'intéresse puisque l'auteur des *Fleurs du mal* devine en lui un aspect poétique, digne de trouver une place dans son Œuvre enivrante.

À partir du XXe siècle : des biographes au secours de l'art alsacien

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, mises à part les infimes exceptions littéraires de Balzac et Baudelaire, Martin Drölling n'apparaît que dans des ouvrages très généralistes et ses biographes sont majoritairement parisiens. Cette dernière constatation est inéluctable puisque la culture est restée très longtemps centralisée à Paris. À partir du XXe siècle et cela ne semble pas s'être atténué de nos jours, la donne s'inverse radicalement. Effectivement, outre les catalogues d'expositions où il figure, le nom de Martin Drölling n'apparaît presque plus que dans des ouvrages très spécifiques et ses biographes sont essentiellement alsaciens ou tout au moins des affectionnés de la région. Comment expliquer alors cet engouement des alsaciens envers un peintre ayant

[36] BALZAC, Honoré de, *La femme de trente ans*, Paris, Flammarion, 1996, p. 226.
[37] Cf. : annexe 2 : Poème de Baudelaire. BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose : du vin et du haschich*, (le 25 janvier 2009), <http://baudelaire.litteratura.com>.

quitté Bergheim très tôt, avec pour ambition l'accomplissement d'une carrière parisienne ?

Les écrits alsaciens

L'Oeuvre de Drölling, très inspirée par la peinture hollandaise et flamande est peu marquée par l'Alsace. Dans sa thèse *La peinture romantique en Alsace, 1770-1870*, Catherine Jordy remarque avec raison qu'il n'y a pas de réminiscences locales chez lui, « ni sombres forêts, ni costumes ou coutumes de la région[38] ». Drölling n'est pas le seul exemple de peintre à quitter sa région précocement. Au XVIIIe siècle, les artistes voyagent beaucoup, ils s'en vont espérant trouver des conditions de vie meilleures. Nombreux sont les jeunes peintres alsaciens à faire le même chemin vers Paris. Bien souvent, comme Drölling, ils ne reviennent pas dans leur Alsace natale. Parmi eux, nous citerons deux artistes strasbourgeois, Jean-Fréderic Schall (1752-1825) qui connaîtra un grand succès à Paris en tant que peintre de scènes galantes, sans pour autant rester dans les manuels d'histoire de l'art ou encore Philippe-Jacques de Loutherbourg (1740-1812). Ce dernier, inspiré des paysagistes hollandais, est surtout connu pour ses marines et ses scènes de tempêtes. Bien qu'ayant travaillé hors d'Alsace, ces peintres ont exercé une influence notable sur leur province d'origine.

Effectivement, l'Alsace, terre tant de fois disputée depuis son entrée dans l'Histoire, entretien des liens étroits avec ses artistes. Le fait que de nos jours, Martin Drölling intéresse en majorité des Alsaciens ou des personnes étudiant l'Alsace est à rattacher grandement avec le problème identitaire lié à la région suite à ses annexions successives. Cette recherche d'identité suppose naturellement une mise en avant du patrimoine régional.

Pour comprendre l'historiographie de l'art alsacien, il est nécessaire de remémorer les épisodes historiques qui ont marqué la région. L'Alsace a été annexée à l'Allemagne entre 1870 et 1914, puis a, une nouvelle fois été occupée en 1940, dans bon nombre de consciences, ces épisodes ont été vécus comme un traumatisme et un comportement hostile envers l'envahisseur se développe. Le problème identitaire se retrouve au cœur des préoccupations, « tout ce qui est allemand est rejeté, tout ce qui est

[38] JORDY, Catherine, *La peinture romantique en Alsace 1770-1870*, Thèse sous la direction de Christine Peltre, (s.l), 2002, p. 49.

français est convoité[39] ». De ce fait, l'Alsace s'est construite sa propre histoire de l'art qui d'après François-René Martin pourrait être qualifiée d'« histoire de l'art des vaincus[40] ».

Après la perte d'une multitude de monuments dont la cathédrale Notre-Dame de Reims qui a été bombardée par les Allemands au cours de la première guerre mondiale, naît un véritable désir de créer un patrimoine alsacien et de sauvegarder celui qui a résisté aux destructions. Les alsaciens ne sont pas les seuls à se battre en faveur de leurs biens culturels. Quelques historiens d'art français tentent de revendiquer des droits sur les régions perdues, une sorte de réveil national permettant de se rassurer que l'Alsace est belle et bien française. Ainsi, certains d'entre eux vont même jusqu'à se préoccuper pratiquement toute leur vie de l'art alsacien.

C'est le cas d'André Girodie (1874-1946), aquitain de naissance mais alsacien de cœur qui s'est épris de l'Alsace alors séparée de la France. Il publie plusieurs études sur les musées d'Alsace et plus particulièrement sur le musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Principal critique de *La Revue alsacienne illustrée* à laquelle il donne de nombreuses monographies d'artistes alsaciens, il publie un ouvrage sur Jean-Frederic Schall. Selon Hans Haug[41] (1890-1965), dans *Trois siècles d'art alsacien, 1648-1948*, André Girodie « laissa inachevé le pendant tant attendu de son ouvrage sur Jean-Frederic Schall : une monographie sur Martin Drölling » dont la documentation réunie par lui sur le peintre est entrée à la bibliothèque des Musées de Strasbourg. Regrettablement, nous n'avons en notre possession qu'une critique de *La Noce de village* (n°36,37) de Martin Drölling extraite des *Archives Alsaciennes d'histoire de l'art*[42].

C'est au cours des années d'annexion, entre 1870 et 1914 que les écrits concernant l'art et les artistes alsaciens sont les plus nombreux. Différentes revues voient le jour dans lesquelles le patrimoine alsacien tient une place majeure et où les

---

[39] JORDY, Catherine, « Aime t-on la peinture en Alsace ? » *Le portique*, octobre 2002, (le 16 décembre 2009), <http://leportique.revues.org/index162.html>.

[40] MARTIN, François-René, L'Histoire de l'art des vaincus. L'Alsace et son art dans l'historiographie française entre 1870 et 1918. In : SENECHAL, Philippe (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, 2008, p. 361.

[41] Hans Haug a été directeur des musées de Strasbourg.

[42] GIRODIE, André, « La noce de village de Martin Drölling », *Les Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, douzième année, Paris, Strasbourg Istra, 1933, pp. 123-128.

rédacteurs regroupent tout ce qui a trait à la culture alsacienne. C'est dans ces revues[43] que Martin Drölling est au XXe siècle et cela jusqu'aujourd'hui, le plus souvent mentionné. Le fait qu'il ait grandit en Alsace est une raison suffisante pour le rattacher au patrimoine alsacien, rappelons qu'il y a une volonté envers et contre tout de faire valoir l'identité alsacienne. En parallèle des revues, de multiples ouvrages sur l'art en Alsace sont publiés[44], accordant un nombre de lignes plus ou moins important à Drölling. Néanmoins, rares sont les écrits dont le passage consacré au peintre de Bergheim dépasse la page. À ce jour, nous ne connaissons qu'une seule monographie il s'agit du travail universitaire de Denis Lecoq.

Les travaux universitaires de Denis Lecoq et de Catherine Jordy

Martin Drölling 1752-1817 est le titre du mémoire de maîtrise de Denis Lecoq, étudiant en Alsace à l'université de Strasbourg. Ce travail n'est pas récent puisqu'il a été rédigé en 1982. Cette date explique en grande partie certains aspects flous que comporte le mémoire. Néanmoins, il reste d'une importance considérable. D'une part, parce que vivant à Strasbourg Denis Lecoq a pu consulter les archives alsaciennes lui permettant de réaliser une biographie de l'artiste très complète, notamment en ce qui concerne sa jeunesse en Alsace et sa formation. D'autre part, parce que le catalogue de peintures accompagnant le mémoire est honorablement bien fourni malgré quelques erreurs d'attribution[45].

Nous possédons un autre travail qui a lui aussi été réalisé à l'Université de Strasbourg, vingt ans après celui de Denis Lecoq. Il s'agit de la thèse de Catherine Jordy, *La peinture romantique en Alsace 1770-1870*. Cette thèse a été réalisée sous la direction de Christine Peltre, dont les recherches sur l'orientalisme sont bien connues. Ce travail est fort intéressant, à commencer par son titre. Pour Catherine Jordy, Martin Drölling trouve sa place parmi les peintres romantiques ou plus spécifiquement parmi la génération des préromantiques puisque c'est dans cette partie que la doctorante situe l'artiste. Le second point qui attire notre attention est la possible existence d'une école locale. Jordy cite Haug, qui déclare : « quatre artistes sont nés en 1740 et 1741, Heimlich, Meyer, Loutherbourg et Mannlich ; si on y comprend encore Schall et

[43] Parmi elles nous citerons : *La vie en Alsace* ; *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire ; Les Saisons d'Alsace.*
[44] Parmi eux nous citerons : *Trois siècles d'art en Alsace*, *1648-1948* ; *L'Art en Alsace ; 2000 ans d'art en Alsace.*
[45] Citons l'exemple de *La Mort de Démosthène* que Denis Lecoq attribue à Martin Drölling alors qu'il s'agit d'une production de son fils Michel-Martin.

Drölling, l'un et l'autre nés en 1752, on peut presque parler d'une école alsacienne, même si la plupart de ces peintres ont exercé leur métier ailleurs qu'en Alsace[46] ». Le fait d'envisager l'existence d'une école alsacienne vient renforcer le désir qu'éprouve l'Alsace de se constituer un patrimoine qui lui est propre.

Nous ne nous attardons pas plus sur ces écrits universitaires puisque nous aurons à maintes reprises l'occasion d'y faire allusion dans la suite de ce mémoire.

Après avoir pris connaissance des différents travaux d'origine alsacienne sur Martin Drölling, une question se pose. Le petit maître de Bergheim aurait-il eu la même fortune critique si l'histoire de l'Alsace n'avait pas été si chaotique ? Il est difficile de fournir une réponse tranchée. Néanmoins, il est évident que sans les écrits alsaciens les sources sur Drölling sont considérablement réduites. Pour les XXe et XXIe siècles il ne subsisterait que sa production artistique ainsi que les notices des catalogues d'expositions.

[46] JORDY, Catherine, *op.cit*, p. 45

Chapitre 2 – L'œuvre de Drölling entre exposition et ignorance

Reflet des inspirations, de la technique, des succès ou à l'inverse des échecs du peintre, la production artistique de Martin Drölling est une source d'informations capitale à l'historien de l'art. Toutefois, le fait que l'œuvre du peintre soit abondante ne signifie pas qu'elle ait été exploitée justement. Effectivement, il est intéressant de voir comment la critique a démesurément mis en avant certains travaux de Drölling et passé sous un silence quasiment total d'autres aspects de sa carrière, comme son passage à la célèbre manufacture de porcelaine de Sèvres.

La production picturale de Martin Drölling

Plus que sa carrière de décorateur sur porcelaine ce sont les tableaux de Drölling qui trouvent davantage intérêt aux yeux de la critique et du public. Non seulement une poignée de peintures de l'artiste a été présentée lors de diverses expositions mais certaines ont également l'honneur d'être accrochées aux cimaises du plus grand musée du monde, le Louvre.

De la peinture de genre au portrait, une production abondante

D'après Charles-Paul Landon, Martin Drölling « est l'un des artistes les plus laborieux de son époque[47] ». Grâce à ce labeur, un nombre élevé de toiles a été produit. Effectivement, de l'artiste qui peignit jusqu'à la veille de sa mort nous avons en notre connaissance plus de 70 oeuvres. Parmi ces travaux, les portraits occupent une place prédominante. Ils sont suivis de très près par les représentations de scènes d'intérieur ainsi que d'un petit nombre de scènes d'extérieur dont les thèmes pittoresques et parfois rapprochés de la peinture galante sont emplis d'allégresse.

Lors de ses premières années comme peintre, ce sont les portraits qui lui permettent de vivre décemment. Cela peut expliquer leur nombre considérable. Après s'être consacré à ce genre, il découvre les scènes intimistes des petits tableaux hollandais. Charmé par les coloris, la technique et « la naïveté avec laquelle les scènes familières étaient rendues[48] » par les artistes nordiques du XVIIe siècle, il entreprend de les imiter. À ce sujet, tous ses biographes s'accordent à dire qu'il apprit son métier de

[47] LANDON, Charles Paul, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, …C.P. Landon, 1817, p. 94.
[48] MIEL, E.F.A.M, *op.cit*, p. 174.

peintre au contact des œuvres des écoles flamandes et hollandaises. Par la suite, il ne s'éloignera que très rarement de la peinture de genre. Il s'essaye exceptionnellement à des toiles aux sujets que l'on dit plus élevés, mythologiques et historiques.

Le peintre tarde à se faire connaître. C'est probablement une des raisons qui expliquent que les toiles que nous connaissons de Drölling, ont quasiment toutes été peintes après 1800. Nous n'avons que très peu d'œuvres datées des premières années parisiennes. Il n'est pas exclut que dans un but financier, Martin Drölling ait eu à cette époque d'autres activités que la peinture de chevalet. Cela peut aussi s'expliquer par l'activité de copiste qu'il exerce à ses débuts et également par les portraits dont nous ignorons l'appartenance. Effectivement, il n'est pas rare qu'à cette époque quelques personnes peu scrupuleuses payent pour les honneurs. Ainsi, Drölling se serait trouvé obligé de peindre sous le nom d'un autre en échange d'un dû, réalisant un certain nombre de portraits sans avantage pour sa réputation et perdus pour les historiens de l'art. Une des œuvres les plus anciennes que nous connaissons de l'artiste est un portrait signé du pinceau de Drölling du futur Louis XVI daté de 1779 (n°1). C'est par cette œuvre de jeunesse où l'on sent les tâtonnements de l'artiste et un évident manque d'aise en ce qui concerne certains aspects de la technique du portrait que nous ouvrons notre catalogue.

Les expositions et les musées où sont montrées les œuvres de Drölling.

La production artistique de Drölling est dispersée dans de nombreuses collections de France. Le musée du Louvre possède sept travaux de Drölling (en comptant les études). Le petit maître alsacien aurait sans doute été flatté de se savoir exposé dans le lieu où il passa la majeure partie de sa vie à copier les artistes nordiques, qu'il admirait tant.

C'est dans sa région natale, à Strasbourg, qu'est regroupée une autre grande partie de son Œuvre. Le reste de sa production est répandue dans les musées des Beaux-Arts d'Orléans (ville d'où été originaire sa belle famille), de Dijon, du Puy-en-Velay ou de Douais. Plus rarement, nous retrouvons ses œuvres dans des collections étrangères : au musée Pouchkine à Moscou, au musée Kunsthalle de Brême ou encore à la galerie Newhouse à New-York.

Les tableaux de Drölling d'un prix relativement abordable, sont également répartis dans une multitude de petites collections particulières, où ils ne donnent lieu à aucune publication, ce qui rend leur recherche fort difficile.

Après les salons, certaines œuvres de Martin Drölling ont eu l'honneur d'être montrées au cours de diverses expositions. En analysant le catalogue de peintures, il est intéressant de rendre compte des thèmes de ces expositions. La majorité ont des sujets généraux comme l'art français au XVIIIe et XIXe siècles, par une approche chronologique, ces évènements présentent l'évolution de l'art en France et ses nuances. Drölling apparaît également à de nombreuses reprises lors d'expositions secondaires, sur les artistes provinciaux ou sur la collection d'un illustre amateur. Ses portraits remarquables d'hommes austères et de jeunes filles douces, lui permettent de figurer dans des expositions sur le genre ou sur celui plus spécifique de la femme en peinture.

Il apparaît quelquefois lors d'expositions sur la scène de genre, cependant, nous avons été fort étonnés de constater que la majorité des critiques de Drölling associe son œuvre à la peinture hollandaise mais qu'il ne figure que très rarement aux cimaises d'expositions sur la peinture nordique.

Les œuvres qui ont monopolisé l'attention

Nous l'avons vu, Martin Drölling réalise des œuvres presque tout au long de sa vie. Néanmoins, la critique fait une fixation sur un petit nombre de toiles présentées lors du Salon de 1817 et tout particulièrement sur le tableau conservé au musée du Louvre l'*Intérieur d'une cuisine* (n°43), allant même jusqu'à négliger le reste de la production de l'artiste.

Le salon de 1817 : les honneurs en fin de vie

S'il y a un Salon où l'artiste a figuré et qu'il faut absolument citer, c'est celui de l'année 1817. Il serait difficile, voire impossible de faire l'impasse sur cet événement tant la critique ne cesse de faire allusion aux « excellents ouvrages[49] » que Drölling expose à cette occasion. Mais ironie du sort, après de nombreuses années de travail acharné, Martin Drölling n'est plus de ce monde pour goûter au fruit du succès. Effectivement, «M. Drölling a été enlevé aux arts la veille même du salon et n'a pu voir avec quel empressement la foule se portait devant deux de ses tableaux, dont l'un

[49] MIEL, E.F.A.M, *op.cit*, p. 175.

représente l'intérieur d'une cuisine, l'autre une salle à manger.[50] » Si nous devions résumer la vie artistique de Drölling nous pourrions parler d'une carrière réussie mais sans gloire et sans retour financier. Effectivement, bien que le public admire ses toiles au Salon de 1817, le peintre a vécu dans une grande pauvreté jusqu'à sa mort. Dans les nombreuses lettres qu'il envoie à son fils il se plaint de façon récurrente de la difficulté qu'il éprouve à vendre ses tableaux, en 1816, un an avant le fameux Salon, il est même contraint de mettre une de ses toiles en loterie pour pouvoir payer son loyer[51].

Nous allons l'analyser un peu plus loin, il est incontestable que les deux *Intérieurs*, cuisine et salle à manger (n°43,44) sont d'une grande qualité et méritent les éloges. Ils représentent parfaitement l'apogée du talent de l'artiste. Néanmoins, leur succès aurait-il été le même si le peintre n'avait pas trouvé la mort avant l'ouverture du Salon ? La question est ouverte et nous n'aurons certainement jamais la réponse. Cependant, il semble que les critiques rendent un dernier hommage à Drölling et leurs propos font parfois beaucoup plus penser à une oraison funèbre qu'à un jugement de valeur. Il est évident que la disparition de Drölling, survenue seulement quelques jours avant l'inauguration du Salon a suscité la curiosité et l'intérêt des visiteurs.

Lors de ce Salon, trois œuvres de Drölling sont exposées, bien entendu les *Intérieurs de cuisine et de salle à manger* ainsi qu'une autre toile *La Maîtresse d'Ecole de village* (n°45). La scène de ce petit tableau, se déroule à la porte d'une bâtisse qui s'avère être une école, une institutrice est occupée à filer la quenouille tout en écoutant la lecture d'une de ses élèves assise à ses côtés. Au premier plan, des poules picorent dans la cour. Dans le fond, l'on distingue un clocher d'église conférant à la scène un aspect typiquement villageois. Cette œuvre qui ne connut pas la même fortune critique que les deux toiles précédentes, sera quand même considérée par la revue *L'Univers* comme « la meilleure de toutes[52] ». Le fait que le tableau ait disparu et que nous ne le connaissions que par une gravure, explique le peu d'informations à son sujet. Malgré cela, il semble qu'à cet extérieur villageois le public ait préféré les deux intérieurs bourgeois qui sont aujourd'hui encore, considérés par la majorité des critiques comme de véritables chefs-d'œuvre.

---

[50] LANDON, Charles-Paul, *op.cit*, p. 95.
[51] Lettre de Martin Drölling adressée à son fils Michel-Martin datée du 25 janvier 1816. Cette lettre est conservée au Musée du Louvre, département des arts graphiques.
[52] M. PH. LEBAS, *op.cit,* p. 705.

L'Intérieur d'une cuisine et son pendant l'*Intérieur d'une salle à manger*

Souvent, lorsque l'on commente la cuisine du Louvre, son pendant, *L'Intérieur d'une salle à manger* (n°44) est négligé. Pourtant les critiques y admirent les mêmes choses : la maîtrise de l'illusion, la perspective ainsi que la lumière. *L'Intérieur d'une cuisine* ayant obtenu un statut privilégié en recevant les honneurs du Louvre, intéresse davantage les amateurs. Il n'existe pratiquement aucun texte sur Drölling qui ne mentionne pas cette toile, confirmant la fascination qu'elle suscite. Mais il ne faudrait pas limiter l'Oeuvre du peintre à cette seule toile. Paradoxalement, si le Louvre participe à la mise en avant de *L'Intérieur d'une cuisine* il n'en est pas de même pour les autres toiles, comme les portraits de *Monsieur et Madame Louis-Charles Maigret* (n°7 et n°28) qui y sont également exposés. *L'Intérieur d'une cuisine* semble véritablement unique et « cache » le reste de la production de Drölling.

Cette représentation de la vie quotidienne *Intérieur d'une cuisine* a été associée à un pendant intitulé *Intérieur d'une salle à manger*. Ces deux tableaux d'intérieur sont ainsi exposés ensembles au Salon de 1817, réunis puis séparés aussitôt et ce, définitivement. Leur composition est très semblable : dans un logement bourgeois, trois personnages et un animal vaquent à leurs occupations. Dans les deux cas, ce qui frappe en premier c'est la minutie avec laquelle Drölling traite les détails, il s'applique avec une rigueur stupéfiante à la réalisation d'une topographie précise des lieux. Bien que certains critiques voient en ce réalisme extrême un manque de spontanéité, cette accumulation de détails provoque l'admiration du plus grand nombre et l'humour des autres, comme Sitzmann. Avec une douce pointe de dérision, il écrit que « la manière dont Drölling avait rendu luisant le cuivre des casseroles fit applaudir toutes les ménagères[53] ». Nous l'avons lu à maintes reprises, souvent le travail de Sitzmann est truffé d'erreurs. Mais c'est avant tout un travail de composition fort intéressant puisqu'il reprend les idées les plus répandues, si l'auteur émet un tel jugement sur l'artiste cela ne vient donc probablement pas de son seul fait.

Dans cette cuisine rustique, éclairée au fond par une haute fenêtre ouverte qui donne sur un vaste pan de ciel clair et sur un jardin, à côté de laquelle travaille une jeune fille, une femme assise, vue de dos, une pièce d'étoffe rouge à la main se retourne vers le spectateur. À ses pieds, sur le dallage, une enfant, après avoir abandonné son

[53] SITZMANN, Fr. Edouard, « Martin Drölling », *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace*, Paris, Edition du Palais Royal, 1909, Tomme 1, p. 402.

pantin est très occupée à faire jouer un chaton avec une ficelle. Une atmosphère calme et paisible se dégage de l'œuvre d'autant plus que les femmes laissent leurs travaux d'aiguille en suspend pour regarder le spectateur, tout semble en apesanteur. Autant cette cuisine semble muette, les protagonistes sont chacune de leur côté, occupées silencieusement, autant dans *l'Intérieur d'une salle à manger* tout parait sonore. On croirait entendre les cliquetis de la cuillère remuant le café dans la tasse de l'homme assis au premier plan, le bruit de la vaisselle que dérange la domestique en fouillant dans le vaisselier, sans oublier les notes de musique jouées au clavecin par la femme dans la pièce d'à côté. Comme pour son pendant, l'artiste encadre les personnages par des objets domestiques du quotidien, ici les ustensiles de cuisine, marmites, cruches, balais et torchons sont simplement remplacés par des cadres accrochés aux murs. Ces moments sereins d'intimité, baignés d'une lumière limpide rappellent les intérieurs des maîtres flamands et hollandais que Drölling affectionne tout particulièrement.

Nous approuvons Catherine Jordy, qui émet l'idée que ces deux tableaux apparaissent un peu comme l'aboutissement de l'art de Martin Drölling. Elle va même jusqu'à faire un parallèle avec *Le Bain Turc* d'Ingres, également réalisé à la fin de la vie de l'artiste[54]. C'est vrai, les deux intérieurs du peintre alsacien sont une sorte de résumé de son art, ils reflètent les motifs et thèmes favoris de l'artiste. Voilà peut-être, pourquoi ils intéressent tant la critique. On retrouve dans ces toiles, les intérieurs détaillés, les sols jonchés d'objets hétéroclites, des scènes de genre plus ou moins narratives, l'importance de la lumière et du clair-obscur, le motif de la fenêtre et bien sûr, le portrait, art dans lequel Drölling excelle. En plus de tout cela, ajoutons l'aspect transparent et porcelainé de ces toiles qui découle sans doute de l'expérience qu'acquiert l'artiste lorsqu'il travaille comme décorateur de porcelaine.

Le travail pour la manufacture de Sèvres

Martin Drölling officie plus de dix ans pour la célèbre manufacture de porcelaine de Sèvres. Son passage n'est donc pas occasionnel. Nous ne retrouvons quasiment aucune trace écrite de ces dix années de travail. Pourquoi les biographes de Drölling ont-ils fait l'impasse sur cet épisode de sa vie ?

[54] JORDY, Catherine, *op.cit*, p. 60.

Le passage à Sèvres

C'est en 1740, que la manufacture de porcelaine tendre voit le jour à Vincennes, sous la protection de la favorite du roi Louis XV, Madame de Pompadour. Cette dernière voue une véritable passion pour la porcelaine, matière qui occupa le premier rang dans ses collections d'art[55]. En 1753, la manufacture est rattachée à la couronne, trois années plus tard, en 1756, la manufacture est transférée à Sèvres dans un bâtiment construit à l'initiative de la favorite, à proximité de son château de Bellevue qu'elle vient de faire élever. La manufacture connaît une réussite éclatante, résultat de la conjonction heureuse entre l'excellence des matières et celle des savoir-faire et du goût inspiré de la modernité. Les modèles sont conçus par des artistes de renom, comme François Boucher (1703-1770), peintre du Roi. En 1800, le savant Alexandre Brongniart (1770-1847) à la fois naturaliste, géologue et botaniste, est nommé à la tête de la manufacture qu'il dirige jusqu'à sa mort en 1847. Contrairement à ses successeurs, plus volontiers techniciens qu'artistes, Brongniart a la qualité de joindre à ses connaissances techniques un grand intérêt pour les questions artistiques. Il applique ses savoirs en minéralogie et en chimie à la fabrication de céramiques. Sous sa direction, un foisonnement de styles nouveaux caractérise la production, il désir engager les artistes et ouvriers les plus habiles et ouvre des ateliers aux influences artistiques contemporaines. Il semble que ce soit Alexandre Brongniart lui-même qui remarque le petit maître de Bergheim, alors qu'il officie au sein d'une autre manufacture plus modeste.

Pour des raisons financières Drölling est contraint de travailler comme décorateur pour la manufacture Dihl et Gerhard qui se trouve rue de Bondy à Paris. L'Epoque impériale marque l'apogée de cette manufacture dirigée par Dihl et son épouse, veuve d'Antoine Gerhard, ses peintres étaient bien connus, nous citerons, Demarne (1744-1829), Mallet (1759-1835), Swebach (1769-1823) et Drölling. C'est en travaillant pour Dihl que le peintre alsacien attire l'attention de Brongniart qui l'embauche comme peintre de figures. Drölling fera partie du personnel de la manufacture de Sèvres de 1802 à 1813, période durant laquelle il connaît une certaine sécurité matérielle. Cependant, il choisit d'interrompre sa collaboration à la suite de reproches du directeur quant à la qualité de son travail. Voici quelques extraits d'une

[55] SALMON, Xavier, (dir.), *Madame de Pompadour et les arts*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

lettre retrouvée aux archives de la manufacture de Sèvres qui prouve que les relations entre Drölling et Brongniart se détériorent :

« Monsieur, je vois avec peine que vous ne donnez pas de bonnes nouvelles de mon vase, malgré tous les soins que j'ai pris, la raison en est toujours la même que j'ai eu l'honneur de vous dire bien des fois, je ne suis pas allé au-delà de mon possible. Je puis être plus heureux une autre fois, mais je ne peux pas mettre plus d'attention et plus de soins que j'y ai mis. Vous m'invitez de l'aller voir à Sèvres. Je ne crois pas que cela me servirait beaucoup. Si c'est pour me faire voir ma maladresse, en ce cas je n'ai pas besoin d'aller à Sèvres. »

La production de peintures sur porcelaine de Drölling

Nous nous étonnons des reproches du directeur quant à la qualité du travail de Drölling. Effectivement, pour Tamara Préaud et Marcelle Brunet dans l'ouvrage, *Sèvres des origines à nos jours*, il est essentiel de « rendre hommage aux talents les plus éclatants[56] » de la manufacture dont fait partie le peintre Martin Drölling pour les scènes de genre qu'il réalise au sein de l'entreprise. Car si Drölling est engagé c'est avant tout pour ses scènes de genres. Effectivement, chaque employé a une spécialité qui est peut être presque trop définie : « l'on aboutit à faire travailler sur une même pièce plusieurs artistes dont les talents ne sont pas toujours bien accordés[57] ». Ainsi sous l'Empire, Swebach (1769-1823) était le spécialiste des scènes militaires, pour les copies de tableaux l'on s'adressait à Victor Jaquotot ou Abraham Constantin et pour les figures à Le Guay, Beranger ou Georget. En règle générale, la manufacture produit essentiellement des reproductions de tableaux. On apprécie les scènes familières, mais aussi les paysages, notamment les vues de Paris ou les demeures campagnardes, les marines, les reproductions de toiles de peintres flamands. Mais « la vogue était celle des portraits peints sur des plaques et qui étaient de véritables tableaux de maîtres comme celui de Dihl par Drölling[58] ».

Ce portrait (n°23), daté de 1800, qui se trouve actuellement au musée national de céramique à Sèvres a été réalisé par Drölling alors qu'il travaillait encore pour le fabricant Dihl. Sur la plaquette du musée accompagnant l'œuvre, est écrit : « couleurs

---

[56] BRUNET, Marcelle ; PREAUD, Tamara, *Sèvres des origines à nos jours*, Fribourg, Office du livre, 1978, p. 256.
[57] *Ibid*, p.256.
[58] PLINVAL de GUILLEBON, Régine, *Faïence et porcelaine de Paris, XVIIIe - XIXe siècle*, Dijon, Editions Faton, 1995, p. 298.

de Dihl ». Ce travail n'a donc pas entièrement été réalisé par Drölling. Nous supposons que le peintre exécuta le dessin et que les couleurs furent appliquées par Dihl, grâce à un procédé qu'il avait acheté à un chimiste autrichien et qui évitait que les couleurs changent au moment de la cuisson.

Le musée de la manufacture de Sèvres conserve une seconde œuvre de Drölling. Il s'agit d'une assiette en porcelaine de Sèvres du service à marli[59] d'or datée de 1812 représentant un *Barbier égyptien* (n°32). Cette scène exotique est composée de trois personnages, deux hommes et un enfant. Un des protagonistes est assis en tailleur, tandis qu'un autre lui faisant face, son barbier, lui examine la barbe. Derrière lui, sûrement un jeune apprenti, se retourne pour regarder le spectateur. Comme l'écrit Denis Lecoq, il ne faut pas voir dans cette scène exotique, une brusque tentation vers l'orientalisme. Effectivement, il se trouve que cette production est le seul exemple oriental connu de l'artiste alsacien, davantage inspiré par les scènes nordiques. De plus, Drölling aurait copié ce sujet égyptien d'après Dominique Vivant-Denon[60].

Ces sont les deux seuls travaux de Drölling encore conservés à la manufacture de Sèvres. Le reste de sa production, essentiellement composée de vases, d'assiettes et de théières, est répartie entre les collections particulières et divers musées de province comme le musée de Strasbourg qui possède le service à thé[61] que l'on peut voir représenté sur le grand portrait que Drölling réalise en 1812 de sa fille Adéone (n°31).

Les raisons d'un oubli historiographique

Dix années passées comme peintre de porcelaine ce n'est pas rien. Cette expérience a laissé dans les toiles de Drölling des marques indélébiles. Non seulement, il n'est pas rare de retrouver dans ses oeuvres des vases ou des services en porcelaine, comme dans le portrait cité précédemment, mais en plus nous admirons dans ses tableaux un effet de transparence et de patine particulièrement savoureux et porcelainé.

Bien que le passage à la manufacture de Sèvres ne cesse d'alimenter la peinture de Martin Drölling, les historiens de l'art ne font que très peu cas de cette expérience. Et c'est à déplorer puisqu'ils négligent une source d'informations intéressante pour la compréhension de son Oeuvre. Quelques fois, il est bien mentionné dans les biographies

[59] Le marli est le nom donné au rebord des plats et assiettes de faïence et de porcelaine.
[60] LECOQ, Denis, *op.cit.*
[61] Le service à thé en porcelaine blanche à filets et frises d'or, conservé à Strasbourg comporte une théière, un sucrier, un pot à lait et deux tasses, les pièces portent au-dessous l'estampille rouge MF de Dilh à Paris, une tasse ne porte rien, l'autre la marque Sèvres au pinceau.

de Drölling qu'il travaille pour la manufacture mais il n'est question d'aucune de ses œuvres produites sur porcelaine ou de l'influence de cette expérience dans le reste de sa production. Nous avons constaté que pour retrouver des informations sur le travail de Drölling comme décorateur, il faut davantage se tourner vers les ouvrages spécialisés sur la porcelaine que vers les textes consacrés à l'artiste lui-même.

Nous nous interrogeons alors sur les raisons d'un tel oubli historiographique. Il semble que travailler pour un fabricant de porcelaine n'ait pas toujours été honorable. Schlienger écrit que « Martin Drölling (…) peintre estimable n'en est pas moins contraint de travailler comme décorateur chez le céramiste Dihl[62] ». La fonction de décorateur n'est-elle pas digne d'un peintre estimable ? Tous évoquent comme excuse au passage du peintre à la manufacture de Sèvres, les raisons financières, comme s'il était malheureux d'œuvrer comme décorateur. Drölling, ne participe pas non plus à la valorisation de son travail. Cet extrait de lettre écrite dans un excès de colère, envoyée à son fils Michel-Martin, en 1811, prouve bien que ce n'est pas par choix qu'il travaille à Sèvres : « si je vendais mes tableaux ou si j'avais autre chose à faire, comme j'enverrai la porcelaine au diable ! [63]».

Ce dénigrement de la porcelaine est fort difficile à comprendre. Rappelons que la manufacture de Sèvres est placée sous la protection de la Couronne et que des peintres de renommée comme Boucher, ont mis leur talent au service de fabricants de porcelaine. Ces éléments suffiraient à faire penser que le travail de décorateur engendre une certaine fierté. Cependant, peindre des assiettes ou des plats est une activité bien pragmatique en comparaison des tableaux monumentaux et grandioses du grand David. La porcelaine, art décoratif, renvoie au quotidien, à des objets usuels et courants, loin du sublime et de l'exceptionnel, que peut engendrer la peinture : le grand art. La porcelaine a des fins utilitaires, elle renvoie à la main de l'ouvrier, or c'est la peinture, l'art pour l'art, l'élan artistique, qui attire toutes les convoitises.

Même après la mort de Drölling et jusqu'à la fin du XXe siècle la porcelaine a longtemps été dénigrée. On lui confère un côté un peu « vieillot » voire « kitsch ». Souvent associée au style rocaille, elle est parfois jugée démodée. Bien heureusement, depuis quelques années, on assiste à un regain d'enthousiasme pour la porcelaine, c'est-

[62] SCHLIENGER, Jean-Louis, «Drölling: le peintre du clair-obscur» in *Saisons d'Alsace*, 2004, p. 88
[63] Lettre de Martin Drölling adressée à son fils Michel-Martin datée du 13 septembre 1811. Cette lettre est conservée au Musée du Louvre, département des arts graphiques.

à-dire à un retour aux matières dites nobles et aux savoir-faire. D'ailleurs aujourd'hui, pour attirer un public moderne et revaloriser la porcelaine, la manufacture de Sèvres n'hésite pas à faire la part belle aux créations contemporaines, en accueillant par exemple, des œuvres en porcelaine des artistes Louise Bourgeois et Arman.

Chapitre 3 – Intimes, confuses et légendaires, des sources ambiguës

Martin Drölling est un artiste complexe qui suscite de nombreuses critiques contradictoires. À son image certaines sources le concernant nous plongent dans une confusion parfois totale. Si la vie privée du peintre offre un vaste champ de renseignements aux historiens de l'art, paradoxalement elle est aussi à la base de nombreuses erreurs commises à son sujet. Il est stupéfiant de voir combien certains écrits absurdes sur Drölling, alimentent ses biographies, lorsque l'on sait que d'autres points fondamentaux à sa compréhension, nous pensons au passage à Sèvres, ont été totalement négligés par la critique.

La vie privée de Drölling, pour mieux le connaître

Entrer dans la vie privée de Drölling n'est-ce pas l'une des meilleures solutions pour tenter de connaître en profondeur l'artiste ? En faisant de sa famille, avec laquelle il entretient des rapports étroits, une source d'inspiration pour grand nombre de ses portraits, le peintre a laissé une fenêtre entrouverte sur son intimité.

Peindre l'intimité : ses enfants, sujet récurent des toiles du peintre

De son union avec Louise-Elisabeth Belot, trois enfants voient le jour. Parmi eux, Michel-Martin (n°48) et Louise-Adéone Drölling (n°49) suivent le chemin de leur père et deviennent peintres. Sur le second de ses fils, Marius qui naît le 27 février 1794 nous n'avons aucun renseignement. Comme le montrent les nombreuses lettres échangées entre le peintre alsacien et ses enfants, notamment avec Michel-Martin et Louise-Adèone, la famille semble tisser des liens étroits et entretenir une grande complicité. L'affection que porte Martin Drölling pour son entourage le conduit à produire une multitude de portraits mettant en scène sa femme et ses enfants.

Il éprouve une admiration toute particulière pour Michel-Martin et Louise-Adéone, le fait qu'ils montrent eux aussi un goût prononcé pour la peinture n'est sans doute pas étranger à cette « préférence ». Martin Drölling commence très tôt à leur inculquer l'art du dessin. Lorsqu'il réalise Le *Portrait d'un jeune artiste* (n°16), dont Michel-Martin en est le tout jeune protagoniste, nous ne pouvons ignorer que c'est avec une certaine fierté qu'il représente son fils entouré de tous les attributs de l'artiste. Quant à sa fille, Louise-Adéone, le peintre lui consacre son plus grand tableau, qui est

sans doute aussi l'une de ses œuvres les plus abouties (n°31). Nous sentons que cette peinture a dû lui tenir tout particulièrement à cœur et la fierté paternelle a dû largement intervenir dans le raffinement et la délicatesse qui se dégagent de l'œuvre. Souvent, il utilise le dessin pour représenter sa famille. À la différence de la peinture, le dessin a un caractère plus spontané renforçant encore davantage l'intimité des scènes familières. Parmi eux nous citerons le portrait très personnel emplis de tendresse de sa femme et de son fils (n°50), conservé au musée Magnin de Dijon.

Il est bien sûre évident que si le peintre s'inspire autant de son entourage c'est par affection et admiration. Néanmoins, rappelons que tout au long de sa vie l'artiste ne cesse d'éprouver des difficultés financières le privant du loisir de se payer de véritables modèles. Drölling a-t-il parfois changé certains traits physionomiques de ses enfants pour les rapprocher d'autres modèles qu'il aurait désirés? Nous émettons cette supposition puisque certains portraits supposés être de ses enfants ont des caractéristiques physiques qui diffèrent de celles auxquelles le peintre les représente habituellement. Effectivement, *La jeune laitière* (n°61), portrait présumé de sa fille est bien éloigné des autres représentations de Louise-Adèone. Brune à l'accoutumé, ici, le peintre la dessine les cheveux roux. De plus, Drölling aurait-il représenté sa fille avec l'air espiègle, voir frivole de cette laitière ? Nous pouvons donc penser que dans l'incapacité de s'offrir des modèles, le peintre se serait inspiré de ses enfants tout en modifiant quelques uns de leurs aspects physiques. Ce n'est pas toujours avec un enthousiasme débordant qu'ils se prêtent à la pose. Dans une lettre adressée à son frère Michel-Martin, Louise-Adéone se plaint d'avoir la main engourdie, ainsi, faisant allusion au grand portrait conservé à Strasbourg, elle écrit « j'ai la main fatiguée parce que je viens de poser tenant une tasse de cette main [64]»

Les correspondances

Dans cette lettre datée du 13 juin 1812, Louise-Adéone écrit à son frère aîné qui séjourne à Rome, qu'elle s'essaye à la peinture et que son père fait son « portrait en grand », qu'il « ira au Salon si rien ne s'y oppose[65] ». Comme cet exemple, nous avons en notre connaissance un nombre important de lettres échangées entre Martin Drölling et ses deux enfants peintres.

[64] BEYER, Victor, *op.cit*, p. 482.
[65] *Ibid.*

C'est au Louvre qu'est conservée la plus longue correspondance de l'artiste. Le cabinet des arts graphiques abrite vingt-huit lettres autographes signées de Martin Drölling adressées à son fils Michel-Martin, ainsi que trente-sept lettres de ce dernier à son père. Cette correspondance va durer cinq ans, de 1811 à 1816, le temps que Michel-Martin séjourne à Rome dans le but d'étudier la peinture. Ces échanges ont une valeur inestimable pour les historiens de l'art, ils permettent, par exemple, de combler certaines lacunes de datation. Dans ces lettres, l'artiste fait souvent allusion à quelques tableaux et aux problèmes qu'il rencontre pendant l'exécution. C'est le cas lorsqu'il rédige la missive du 11 mars 1813. Il parle du pendant de son tableau *Le Marchand forain* qu'il est en train d'exécuter et qui lui donne bien du fil à retordre notamment à cause du manque de soleil qui empêche la peinture de sécher, phénomène qui risque de donner un aspect « lourd et détestable » sans transparence[66]. Ainsi, nous en savons plus sur les techniques du peintre et aussi sur la datation. Ces témoignages permettent une immersion dans la vie de l'artiste, ils aident également à appréhender le peintre en tant que personne, en dehors d'un contexte artistique, à lui donner une réalité.

Le manque d'argent est l'un des leitmotivs des lettres de Drölling. En générale tous ses écrits confirment qu'il reçoit peu de commandes et qu'il a du mal à vendre ses tableaux. Dans l'une d'elles il demande même une aide financière à son fils, sa « logeuse veut l'augmenter et il semble que tous les fléaux se réunissent pour (les) tourmenter[67]». Lorsqu'il ne parle pas d'argent, Drölling rempli ses lettres de conseils et de critiques sur les toiles de son fils ainsi que de quelques anecdotes passées lors des salons. La peinture est bien entendu le thème principal de cette correspondance entre ces deux amoureux des arts. Plus rarement le peintre fait allusion à certains épisodes historiques se déroulant à Paris.

L'autobiographie disparue de Drölling

Nous l'avons dit, les lettres de Drölling constituent un témoignage capital. Non seulement, elles renseignent sur sa vie privée et les relations qu'il entretient avec son entourage mais surtout, sur sa manière de travailler, elles aident à comprendre ses choix picturaux. Mais si la vie de Martin Drölling et en particulier son enfance en Alsace sont aussi bien connues, nous le devons à une autobiographie. Cette autobiographie ayant

[66] Lettre de Martin Drölling adressée à son fils Michel-Martin datée du 11 mars 1813. Cette lettre est conservée au Musée du Louvre, département des arts graphiques.
[67] Lettre de Martin Drölling adressée à son fils Michel-Martin datée du 15 décembre 1815. Cette lettre est conservée au Musée du Louvre, département des arts graphiques.

disparu, le musée des Beaux-Arts de Mulhouse conserve une copie faite par sa fille Louise-Adéone. Cet écrit très amendé, quoique présentant de nombreuses fautes de style et d'orthographe reste néanmoins plus clair que l'original. En effet, il semble que l'autobiographie de Drölling, parce que les incorrections y étaient trop criantes ait été détruite. Ces multiples erreurs orthographiques ont valu au peintre une certaine réputation de manque d'intelligence ; Edmond Bapst qui reprend son autobiographie régulièrement déclare qu'il « ne parvint jamais à écrire correctement le français (…) du reste le jeune Drölling n'avait pas davantage appris le bon allemand ; dans les deux langues il était également ignare[68]». Il ajoute, « que le patois de la région de Colmar était son idiome naturel[69] ». Pour ce qui est de la méconnaissance du français nous constatons à la lecture des correspondances entretenues avec ses enfants, qu'elle est très exagérée.

La confusion avec ses enfants peintres

Si les relations qu'entretient le peintre d'origine alsacienne avec sa famille donnent des clés pour l'étude de son œuvre, il n'en demeure pas moins que cette même famille est à l'origine de multiples confusions historiographiques.

Louise-Adéone Drölling

Ces confusions naissent du fait que nous connaissons à ce jour, trois peintres ayant exercé sous le nom de Drölling : Martin, Louise-Adéone et Michel-Martin. De quoi se mélanger dans l'attribution de certains travaux.

Louise-Adéone Drölling (1797-1834) est la seule fille du peintre. Après avoir servi de modèle à son père, vers l'âge de quinze ans, elle se met, encouragée par ce dernier à la peinture. Comme Martin Drölling elle se consacre essentiellement aux portraits et à la peinture de genre. Morte prématurément, nous ne connaissons d'elle qu'un nombre infime de toiles que l'on peut comptabiliser sur les doigts d'une seule main. Malgré cette maigre production elle expose deux fois au Salon, en 1827 et 1831. Bien qu'étant l'une des rares peintres femmes de son époque elle est quasiment inexistante dans les dictionnaires. Il n'y a guerre que Victor Beyer, faisant le commentaire de son portrait par son père, qui concède qu'elle « fut aussi peintre de

[68] BAPST, Edmond, *op.cit*, p. 146.
[69] *Ibid*.

talent »[70]. C'est au musée de Saint-Louis dans le Missouri, qu'est conservé le tableau le plus connu de Louise-Adéone, il s'agit d'un *Intérieur avec une femme calquant une fleur* (n°53a). Exposée au salon de 1827, cette peinture rapporta une médaille d'or à son auteur. Le sujet de cette toile ne va pas sans rappeler certaines œuvres de Martin Drölling, tel que *Devant la fenêtre* (n°53) « dont le musée de Strasbourg possède une étude (…) qui est attribuée à Adéone Drölling, tandis que l'œuvre achevée et conservée à Moscou est à son père »[71]. Voilà qui est bien étonnant car si le dessin est d'Adéone, cela semble indiquer que c'est elle qui a eu l'idée de la scène. Comme cet exemple il semble alors difficile de savoir qui a fait quoi dans certaines réalisations. À ce sujet, Denis Lecoq explique qu'il est clair qu'Adéone reprend les motifs de son père[72].

La bibliothèque d'Angers conserve une lettre datant environ de 1827, où Adéone donne des détails intéressants la concernant[73]. Dans cette missive, l'on ressent qu'Adéone n'a que très peu d'ambition surtout après la mort de son père, mais cela ne l'empêche pas, toutefois d'entretenir son talent. Par ailleurs les titres des tableaux qu'elle cite sont surprenants. Effectivement, *La petite marchande de balais* est précisément le titre d'une toile attribuée à son père conservée au Musée des Beaux-Arts de Mulhouse (n°54). Certes, l'œuvre en question ne montre pas la marchande en train de compter son argent comme celle d'Adéone mais son sujet est très semblable. De surcroît, la description que fait la jeune peintre de son troisième tableau, *La souris prise*, correspond parfaitement au tableau de Drölling père qui se trouve au musée d'Orléans, *La femme et la souris* (n°20). Seulement, le tableau d'Orléans daterait de 1798, écartant d'emblée l'intervention d'Adéone, encore nourrisson. Dans ce cas Adéone a-t-elle présentée une copie ou une variante ? Ignorant la localité de cette toile nous ne saurons répondre à cette question. Il semble clair qu'Adéone perpétue la mémoire de son père. Son oeuvre profondément inscrite dans la lignée de celle de Martin Drölling peut expliquer certaines erreurs d'attribution qui restent toutefois rares.

Michel-Martin Drölling

Il est bien plus fréquent de voir attribuer des toiles de Martin Drölling à son fils Michel-Martin, et inversement. Le fait que les deux hommes portent comme premier prénom Martin ne facilite pas la tâche aux historiens de l'art.

---

[70] BEYER, Victor, *2000 ans d'art en Alsace*, Strasbourg, Oberlin, 1999, p. 160.
[71] JORDY, Catherine, *op.cit*, p. 65.
[72] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 131.
[73] Cf. : annexe 3 : Lettre de Louise-Adéone Drölling.

C'est en 1786 que Michel-Martin voit le jour à Paris. Contrairement à son père, il est davantage connu pour sa production de scènes historiques et mythologiques. Peut-être est-ce grâce à ce parti pris pictural que dans les dictionnaires le fils occupe davantage de lignes que le père. À la différence de Martin, le jeune garçon n'est pas formé au contact de petits maîtres obscurs puisque dès 1806 c'est le grand David qui l'accueille dans son atelier. Quatre années plus tard, Michel-Martin obtient une récompense officielle en remportant le prix de Rome grâce à son œuvre *La colère d'Achille*. Il séjourne alors à l'Académie de France à Rome où lui sont enseignées les œuvres des maîtres italiens. Le salon de 1817 qui a été si faste pour la carrière de Martin Drölling semble avoir eu les mêmes effets positifs pour la vie artistique du fils. En effet, au côté des Intérieurs de son père, Michel-Martin expose *La mort d'Abel,* qui lui vaut les éloges de la critique. Girodet distinguera dans cette œuvre « les germes d'un talent de premier ordre (…) un tableau plein d'originalité et d'âme, où tout est vrai, pathétique et pittoresque ; où l'étude sentie de la nature est alliée à la plus belle exécution»[74]. *La mort d'Abel* occupe une place importante dans la correspondance entre Martin Drölling et son fils. Drölling père émet quelques critiques sur les couleurs et la perspective et semble content du reste d'autant plus « qu'on en fait beaucoup d'éloges dans les journaux[75] ». Suite à cette œuvre, l'artiste reçoit de nombreuses commandes. Il participe à l'ornement du château de Versailles et peint *Jésus au milieu des docteurs* pour l'église de Notre-Dame de Lorette à Paris. En 1833, il remplace Guérin en tant que membre de l'Académie royale des Beaux-Arts. Par la suite, il obtient le privilège de professer à l'école des Beaux-Arts où il forme de nombreux peintres dont certains sont connus comme Paul Baudry (1828-1886) ou Jean-Jacques Henner (1829-1905).

Martin Drölling ou Michel-Martin Drölling ?

Bien que n'ayant pas exercé au même moment, Martin Drölling cesse sa production à sa mort en 1817, date à laquelle Michel-Martin fait son entrée dans le monde des arts grâce au Salon, de nombreux textes, notamment des XXe et XXIe siècles confondent encore le père et le fils, en commettant de multiples erreurs d'attribution.

Citons l'ouvrage d'Ariel Denis et d'Isabelle Julia, *L'Art romantique* qui n'est qu'un exemple probant parmi tant d'autres de cette confusion familiale. À la page 112,

[74] *Encyclopédie des gens du monde…, op.cit*, p. 595.
[75] Lettre de Martin Drölling adressée à son fils Michel-Martin datée du 17 août 1816. Cette lettre est conservée au Musée du Louvre, département des arts graphiques.

les auteurs énumèrent un petit nombre d'artistes qui ont la chance d'exercer comme professeurs à l'Ecole des Beaux-Arts. Notons que tous officient après 1817. Parmi eux se trouve le nom de Michel-Martin qui enseigne de 1837 à 1851. Au centre de la page, une illustration accompagne le texte. Il s'agit du fameux *Intérieur d'une cuisine* (n°43) de Martin Drölling père. Ce choix nous laisse perplexe puisqu'à aucun moment l'ouvrage ne mentionne le nom de Martin Drölling, en revanche celui de Michel-Martin est cité à de nombreuses reprises. Nous sommes bien confrontés à une erreur de la part des auteurs : le texte parle du fils mais l'image d'accompagnement est une peinture du père ! Comme nous l'avons vu précédemment, *La Cuisine* est si importante dans l'historiographie de Martin Drölling, qu'ici, sans plus de réflexion, elle est directement associée au nom de Drölling. Il semble même qu'elle ait dépassé la réputation de son peintre, puisqu'on la montre comme par obligation, sans savoir réellement de quel Drölling elle est le fruit. À moins que les auteurs de l'ouvrage n'aient vu en elle une image explicite du romantisme. Le titre du livre n'est-il pas, en effet, *L'Art romantique* ? Quoiqu'il en soit même si c'est le cas, elle ne trouve pas sa place à cet endroit de l'ouvrage traitant du fils Drölling.

Lors du premier chapitre, nous avons fait allusion a une autre erreur, cette fois-ci commise par Denis Lecoq qui attribut *La mort de Démosthène*[76] qui est conservée au musée des Beaux-Arts de Quimper à Martin Drölling. Lecoq lui-même admet que sans la signature il est bien difficile de croire que cette œuvre est le fruit du travail de Martin Drölling, tant elle diffère de sa production habituelle. La peinture est bien signée en bas à droite par Drölling mais comme nous l'a confirmé le musée de Quimper il s'agit de l'autographe de Drölling fils.

Outre leurs signatures différentes, les deux artistes, père et fils ont des styles picturaux si éloignés que la confusion existant entre les deux est surprenante. Effectivement, quand Martin Drölling est connu pour ses scènes de genre, le fils lui se distingue par la peinture d'histoire. Ce sont surtout ses scènes mythologiques et allégoriques qui font sa réputation. N'oublions pas, qu'il a été formé dans l'atelier de David et que la critique voit en lui un clair représentant du néo-classicisme. Cette affirmation, nous allons le voir, est loin d'être évidente en ce qui concerne son père de

[76] Cf. : annexe 4 : *La mort de Démosthène*.

qui l'on a parfois dit qu'il faisait de « l'anti-davidisme[77] ». Les toiles de Michel-Martin présentent des caractéristiques propres au néo-classicisme : des poses théâtrales, des couleurs éclatantes, d'une grande vivacité. Nous admettons toutefois, qu'il est aussi vrai que comme son père l'artiste affectionne particulièrement les jeux de clair-obscur et accorde une minutie extrême au traitement des détails. Ces points communs entre l'art du fils et du père sont relevés par Dominique Vivant Denon qui de passage à Rome dira d'une œuvre de Drölling fils, « c'est fort bien, je reconnais le papa là dedans[78] ». Nous pensons que Denon reconnaît le père davantage dans la précision des détails, les lumières et le soin avec lequel Michel-Martin travaille que dans les thèmes représentés.

Il semble que ce soit par simple manque de recherches et par la facilité de reprendre des textes déjà erronés que les deux artistes sont souvent confondus. Il serait, en effet, mensonger de déclarer que leurs œuvres se ressemblent à un si haut degré, qu'il en est impossible de les différencier.

La légende alsacienne de Drölling

Parfois, ce manque de recherches au sujet de Martin Drölling conduit certains auteurs à s'arrêter sur des détails invraisemblables. Quelques sources romancées ont fait de Drölling un profanateur de tombes. Il faudrait faire attention à ne pas transformer la fiction en réalité.

« L'affaire des cœurs des rois »

Il est vrai que l'époque dans laquelle évolue Drölling se prête aux troubles et à la confusion. La période révolutionnaire fait couler beaucoup de sang. La France est exsangue et désespérée Un véritable chaos s'installe. On assiste à des exécutions arbitraires, des arrestations improvisées, certains n'hésitent pas à s'attaquer aux morts. De nombreuses sépultures sont profanées et des cercueils sont éventrés. Le 16 octobre 1793 les tombeaux de la basilique de Saint-Denis qui hébergent les dépouilles royales des Capétiens, des Valois et des Bourbons sont saccagés. En l'église Saint-Louis-des-Jésuites, les urnes contenant les cœurs de quarante-cinq princes et princesse de la Maison de France sont profanées.

---

[77] SCHNEIDER, René, *L'Art français au XIXe siècle. Du classicisme davidien au romantisme*, Paris, Henri Laurens, 1929, p. 35.

[78] Lettre de Michel-Martin Drölling adressée à son père Martin datée du 28 novembre 1811. Cette lettre est conservée au Musée du Louvre, département des arts graphiques.

Selon la légende, Martin Drölling se trouve compromis dans cette sombre histoire. L'artiste accompagné d'un certain Saint-Martin, peintre en paysage, se seraient portés acquéreurs de ces cœurs princiers proposés sous le manteau par un dénommé Petit-Radel. Le but des peintres aurait était de les broyer pour en faire de la « mummie ». Il s'agit d'une préparation à base de matières organiques macérées dans une solution alcoolique puis mélangée à de l'huile, qui est particulièrement prisée pour le glacis et la transparence glauque qu'elle permet. Selon l'histoire, rongé par les remords, Saint-Martin aurait restitué les cœurs de Louis XIV, le plus gros, et de Louis XIII à un homme du nom de Schunck. Martin Drölling, lui, peu scrupuleux, les aurait utilisé pour en tirer sa couleur rouge si caractéristique de l'*Intérieur d'une cuisine* (n°43) On prétend même qu'en regardant cette toile, on voit encore palpiter les cœurs broyés de Monsieur, frère du roi, du régent Philippe d'Orléans, d'Anne d'Autriche, de Marie-Thérèse et du duc de Bourgogne[79].

Les sources de la légende

Pour Suzanne Dagnaud qui consacre un long article à la légende[80], il est clair que cette histoire ne repose sur aucun fondement scientifique. Le titre de son écrit, « Les cœurs des rois, considération sur une fausse histoire de profanation » est explicite. Tout cela est faux. D'où vient alors cette incroyable et lugubre légende ?

C'est un certain M. Schunck de Geroltzheim qui aurait fait des révélations sur ces actes sacrilèges. Sous la Restauration, il aurait remit à M. de Pradel les cœurs qu'il disait être de Louis XIII et Louis XIV qu'il venait de récupérer des mains du paysagiste Saint-Martin. Ce sont les événements que relate ce personnage équivoque qui inspirèrent à Lenôtre la nouvelle intitulée, *Cœurs des Rois*. Du reste l'auteur donne ses sources et prévient qu'il se contente de résumer deux pièces conservées aux Archives Nationales[81] constituées de l'histoire de Schunck. La nouvelle de Lenôtre fut publiée pour la première fois dans *Le Temps* le 19 décembre 1905 ainsi que dans *La Cité*, en juillet 1906. Elle réapparaît dans son livre, *Versailles au temps des Rois*[82]. Selon

[79] SCHLIENGER, Jean-Louis, *op. cit*, p.87.
[80] DAGNAUD, Suzanne, « Les cœurs des rois. Considérations sur une fausse histoire de profanation », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, Strasbourg, 1957, p.190.
[81] Ces pièces sont conservées aux Archives Nationales de France sous la cote $0^3$629.
[82] LENOTRE, *Versailles au temps des Rois*, Paris, Grasset, 1934, p. 281.

Suzanne Dagnaud, « il est impossible d'énumérer toutes les allusions de la presse et de la Radio à cette histoire rocambolesque qui plut[83] ».

M. Schunck qui est à l'origine de tout ce « tapage » est un personnage obscur. Personne ne sait exactement qui il est, à part qu'il fait preuve de « bon royalisme[84] ». C'est sans doute pour cela qu'il se donne pour mission de restituer les cœurs des rois. Son histoire est-elle inventée de toutes pièces ? Il est difficile de le dire. Quoiqu'il en soit, c'est lui, qui le premier, fait allusion à Drölling comme acquéreur des cœurs. En lisant les extraits du récit de Schunck que Madame Dagnaud insère dans son article, nous nous rendons vite compte que son histoire n'est pas crédible et qu'elle est truffée de contradictions, ce qui pour Suzanne Dagnaud en fait une « authentique imposture[85] ».

Une légende toujours vivante ?

Nous ne savons pas si de son vivant Drölling a été touché par cette légende, aucun textes contemporains à l'artiste n'y fait allusion. Il semble qu'elle ait circulé davantage au début du XXe siècle, suite à la nouvelle de Lenôtre. Elle perdure relativement longtemps puisque ce n'est qu'en 1957 que Suzanne Dagnaud apporte un démenti scientifique.

Pourquoi ce peintre sans histoire se retrouve t-il au cœur d'une telle affaire ? Justement peut-être parce qu'il est sans histoire. Effectivement, Madame Dagnaud le décrit en ces termes : « un peintre naïf (…) dont tous les gestes et toute la vie sont ordonnés dans un esprit de pondération et de finesse[86] ». Drölling, souvent qualifié de peintre trop propre et sans relief se transforme soudainement en personnage attractif haut en couleur. Cela plait et intrigue. Bien qu'aujourd'hui cette légende intéresse de moins en moins de personnes, l'artiste n'étant plus assez connu pour entretenir une quelconque polémique, elle alimente encore quelques textes contemporains.

Citons l'exemple du site des *Cimetières de France et d'ailleurs*, consulté en 2009. Sur ce site la légende de Drölling comme profanateur de tombe est librement entretenue. Le conditionnel n'est utilisé à aucun moment et la fiction se transforme sans la moindre réserve en une réalité évidente. Cette source, peu scientifique, n'est que le reflet des quelques textes sur Drölling où la facilité de s'approprier des écrits antérieurs,

---

[83] DAGNAUD, Suzanne, *op.cit*, p. 179
[84] *Ibid*, p.178.
[85] *Ibid*, p. 191.
[86] *Ibid*, p. 190.

même légendaires, prend le pas sur la recherche et l'entendement. Toutefois cette légende a bien un aspect positif. Grâce à elle, le nom de Drölling est cité là où on ne l'aurait peut-être jamais cherché. Espérons que cela attise la curiosité de certains en les incitant à en savoir davantage sur l'artiste, au-delà de la fable.

Partie 2

Associer Martin Drölling à un mouvement artistique précis

Chapitre 4 – Martin Drölling et le néo-classicisme

Lorsqu'il s'agit d'associer Martin Drölling à un mouvement artistique précis, nous faisons face à de multiples contradictions. Certains historiens de l'art confèrent à Drölling le statut de chef de file des peintres de genre, d'autres le qualifient d'«hollandais français[87]» et à maintes reprises nous le retrouvons associé à la peinture néo-classique. Effectivement, Drölling évolue simultanément à l'apogée du néo-classicisme, il est donc aisé de voir en lui un de ses représentants. Cependant, tous les critiques ne sont pas d'accord, à tort ou à raison, c'est ce que nous allons essayer de démontrer. Une chose est pourtant sûre : à vouloir ranger l'artiste au sein d'un style artistique déterminé les biographes de Drölling ont fait naître, malgré eux, de nombreux paradoxes concernant son art.

Le néo-classicisme, mouvement dominant du temps de Drölling

Martin Drölling peint surtout sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. À cette époque, l'art français est caractérisé par le néo-classicisme. Quelles sont les caractéristiques de ce mouvement qui entre 1750 et 1830 va réaliser l'unité de style que le XVIIIe siècle avait longtemps cherché ?

Point sur le néo-classicisme

À l'origine le néo-classicisme apparaît comme un mouvement de rébellion et une réaction contre l'exubérance du rococo, du style rocaille. Il se veut être aux prémices d'une « renaissance des arts ». C'est sous l'Empire, en Europe occidentale qu'il connaît sa plus haute importance.

La définition du néo-classicisme apparaît en France en 1822. Cette définition est appliquée dans des études sur les langues antiques et ne concerne pas encore le monde des arts. Néanmoins elle reflète bien ce que les artistes recherchent dans le néo-classicisme, à savoir un retour à des formes antiques et plus précisément une réinterprétation d'un modèle antique. On assiste alors à un véritable phénomène d'« antiquomanie ». L'« antiquomanie » sévit partout, voyageurs et archéologues, artistes et amateurs se retrouvent sur les rives du Tibre. En Italie les papes encouragent les fouilles qui intéressent au plus haut degré. En 1738, Herculanum est mise au jour et dix ans plus tard c'est au tour de Pompéi. L'intérêt pour les objets du quotidien antiques

[87] MARMOTTAN, Paul, *L'école française de peinture, 1789-1830*, Paris, 1886, p. 258.

découverts va croissant. Ces objets influeront particulièrement sur les arts décoratifs. Les collections d'antiques voient le jour et s'ouvrent peu à peu aux visiteurs.

Le théoricien de ce mouvement est l'archéologue allemand Johann Winckelmann (1717-1768). En 1755, il publie : *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture*[88]. L'ouvrage ne tarde pas à être considéré comme une pièce maîtresse de la réflexion sur l'art, non seulement en Allemagne où il marque le début du néo-classicisme, mais aussi en Europe où il jouit d'un écho considérable. L'apport de Winckelmann dans l'émergence du mouvement est inéluctable, il exalte « la noble simplicité et la grandeur calme » de l'art gréco-romain et encourage les artistes à étudier puis à « imiter » ses formes parfaites et immuables. Vers 1760, à Rome, il regroupe un grand cercle d'artistes qui accueillent ses idées avec enthousiasme.

Les caractéristiques du néo-classicisme sont le retour à la simplicité, à la ligne droite et à la rigueur, mais également un vaste répertoire de formes qui englobe la Grèce et Rome jusqu'à l'Asie Mineure. La Renaissance avec Raphaël inspire les peintres et Vignole et Palladio deviennent des références en architecture. Ces caractéristiques dominantes du mouvement n'excluent pas une grande variété chez les artistes néo-classiques, peintres, sculpteurs, architectes ou musiciens. Cette diversité participe grandement à la richesse du mouvement.

Le retour aux « grands genres » oriente l'art vers une rigueur classique et une austérité qui se manifestent dans le néo-classicisme héroïque et dépouillé au dessin ferme et aux éclairages violents dont David est le plus fervent représentant. L'artiste deviendra d'ailleurs au sein de son atelier le maître d'un grand nombre de peintres néo-classiques dont fera partie Michel-Martin Drölling. *Le Serment des Horaces* (1784), conservé au Louvre, est l'un des exemples les plus représentatifs du mouvement artistique. Grâce à cette toile David rompt radicalement avec le style rococo. La composition structurée est large et simple, les personnages peu nombreux sont disposés en frise au premier plan, comme sur les sarcophages de la Rome antique ou les vases grecs. Avec cette œuvre l'artiste affirme à la fois son adhésion au « beau idéal » et la recherche d'une antiquité mâle, d'une noble et grave simplicité.

---

[88] WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture,* Nîmes, J. Chapon, 1991

Plus qu'un simple regain d'intérêt pour l'Antiquité classique, le néoclassicisme est également lié aux événements politiques de l'époque. Il a toutes les qualités pour glorifier un gouvernement. Il fut d'ailleurs retenu comme art officiel puisque sous Napoléon Ier la Rome impériale devint un véritable modèle.

Le néo-classicisme oublié et remis au goût du jour

Avec l'émergence du romantisme au milieu du XIXe siècle, le néo-classicisme fut peu à peu abandonné et quasiment oublié. Par la suite, le mouvement sera confronté à un certains nombre de clichés. Le néo-classicisme ne serait qu'un art froid et sans émotion. Depuis une vingtaine d'années, à partir de 1989, il connaît cependant un regain d'intérêt et revient au goût du jour grâce aux tentatives de réhabilitation que nous devons aux multiples expositions mais aussi aux textes consacrées au mouvement. On découvre peu à peu un néo-classicisme expressif, passionnel et mélancolique, l'idée d'un mouvement purement intellectuel tend à disparaître. La date de 1989 n'est pas anodine puisqu'elle représente un moment de grandes célébrations, il s'agit notamment du bicentenaire de la Révolution française qui est célébré avec ferveur. Lors de cette occasion un grand nombre d'expositions sont inaugurées dans les musées de Paris. Grâce à ces manifestations des centaines d'œuvres néo-classiques ressortent des réserves et trouvent un second souffle. Parmi les expositions qui ont participé à la réhabilitation du mouvement quelques unes méritent d'être citées. La Bibliothèque Nationale de France présente l'exposition « Patrimoine libéré » au titre évocateur puisque c'est aussi l'occasion pour les œuvres d'être libérées. Le 4 octobre 1989, à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris est présentée l'exposition « Architectes de la liberté » où sont montrés surtout des dessins et des gravures. Le 13 novembre, le Louvre accueille pour la première fois une exposition sur le danois Abildgaard (1743-1809) qui réalisa plusieurs activités comme décorateur. Les expositions monographiques sur des artistes néo-classiques sont abondantes et permettent de redécouvrir mais surtout de découvrir certains artistes jusque là tombé dans l'oubli, comme se fût le cas pour le sculpteur Houdon (1741-1828) ou pour le peintre Girodet (1767-1825). N'omettons pas également de signaler la grande exposition consacrée à David, « Jacques-Louis David 1748-1825 » qui est inaugurée au Louvre le 26 octobre 1989 et qui perdure jusqu'en février 1990.

Le regain d'intérêt envers ce mouvement artistique réveille en nous de nombreuses interrogations en ce qui concerne Martin Drölling, qui par certains critiques

est qualifié de peintre néo-classique. Est-il alors possible d'imaginer que l'historiographie de Drölling est liée à l'historiographie du néo-classicisme ? Nous l'avons dit un peu plus haut, ce n'est qu'au début des années quatre vingt dix que le néo-classicisme intéresse de nouveau et suscite de multiples expositions et écrits. Si le peintre alsacien était rattaché au mouvement cela signifierait que comme pour le néo-classicisme, sa critique serait beaucoup plus prolifique après 1989 mais il ne semble pas que ce soit le cas. Effectivement, depuis sa mort, la critique au sujet de l'artiste est relativement discrète et nous n'avons relevé aucun réel pic d'intérêt. Néanmoins nous nous sommes rendus compte que c'est essentiellement à partir de la fin des années quatre vingt que les biographes de Drölling comparent certains éléments de sa peinture à l'art néo-classique[89]. Le néo-classicisme revenu à la mode, est-il possible que les historiens de l'art aient cherché en tous les peintres ayant exercé sous l'Empire comme Drölling, des représentants du mouvement ou l'art de Drölling est-il réellement inspiré du néo-classicisme ?

Drölling dans la société : un peintre académique ?

Le néo-classicisme est à plusieurs égards considéré comme une peinture académique, autant d'un point de vu thématique que technique. Bien qu'ayant effectué un bref passage à l'école des Beaux-Arts de Paris, Martin Drölling n'a pas eu de formation académique. Il a apprit son art au contact de petits maîtres obscurs et n'a jamais pu entrer dans le cercle fermé de l'Académie Royale. Cependant, sa vie parisienne a voulu qu'il côtoie un milieu prestigieux où évoluent des artistes qui ont obtenue une certaine reconnaissance sociale.

L'environnement du peintre

Parmi ces artistes, il semble que Louis Léopold Boilly (1761-1845) ait apprécié l'art du peintre alsacien. L'inventaire de ses meubles permet d'émettre cette hypothèse puisque parmi la trentaine de tableaux qu'il accroche sur les murs de son cabinet, figure un Drölling[90]. Outre cette marque d'intérêt pour la peinture de Drölling, Boilly apporte

[89] Au cours de son mémoire de maîtrise de 1982, Denis Lecoq avait déjà souligné certains penchants néo-classiques de l'art de Drölling, mais c'est à partir de 1988 après que Roland Recht dans le *Catalogue des portraits des musées de Strasbourg* ait souligné « la monumentalité toute néo-classique » du *Portrait d'Adéone* que la critique commence à utiliser ce terme pour qualifier quelques particularités de l'art de Drölling.

[90] MABILLE DE PONCHEVILLE, A, *Boilly*, Paris, Librairie Plon les petits-fils de Plon et Nourrit, 1931, p. 79.

un témoignage important sur l'environnement du petit maître de Bergheim en le représentant dans un de ses chefs d'œuvre, le très célèbre *Atelier d'Isabey*[91].

Cette toile traitant d'un thème traditionnel et très en vogue à l'époque, l'atelier de l'artiste fut présentée au Salon de 1798 où elle connue un franc succès. Aujourd'hui nous pouvons la contempler au musée du Louvre. Dans un bel atelier dont le décor à l'antique est présidé par un buste de Minerve, un groupe de trente artistes aussi bien peintres, sculpteurs, acteurs que musiciens sont réunis à la manière d'une frise autour du maître des lieux, le peintre Jean-Baptiste Isabey (1767-1855). Le réalisme et la minutie avec lesquels Boilly s'est appliqué à reproduire la physionomie des personnages permettent d'identifier la plupart d'entre eux. Sur la gauche, Isabey, dont la veste cardinalice rouge jette un ton vif à la toile, a fait asseoir le baron François Gérard, vêtu d'un habit noir, devant un chevalet où semble reposer sa dernière œuvre et tous deux la scrutent avec la même attention. Derrière eux, debout sont représentés Carle Vernet, très cavalier dans sa redingote beige et Lethière drapé dans un manteau à la manière romaine. C'est au fond, sur la gauche, qu'est placé Drölling en compagnie de Swebach, Demarne, Charles-Louis Corbet (1758-1808), Charles Bourgeois et Hoffmann, le critique des *Débats*, figure anguleuse et maigre sous un chapeau noir. À droite, assis, Girodet, regarde le spectateur d'un œil fixe, Jan Frans Van Daël s'appuie sur la table où Pierre-Joseph Redouté s'accoude d'un air fin à côté de Charles Meynier.

Cette peinture offre des clés pour mieux appréhender l'entourage de Martin Drölling. En connaissant ses fréquentations, la place du peintre dans la société devient plus claire. Il semble que ce ne soit pas un hasard si Boilly représente Drölling, Jean-Louis Demarne et Swebach ensembles. Effectivement, nous supposons qu'une certaine affinité existe entre ces artistes qui ont tous trois œuvré à la manufacture de Sèvres plus ou moins simultanément.

Lors du chapitre « des enfants peintres créant la confusion », nous avons relevé que Martin Drölling est fréquemment confondu avec son fils Michel-Martin. *L'Atelier d'Isabey*, est un exemple supplémentaire illustrant cette méprise. Lorsque nous cherchons sur la base Joconde[92], pourtant relativement fiable, la notice concernant la toile de Boilly, nous rencontrons la liste de tous les artistes représentés. C'est le nom de Michel-Martin Drölling qui est cité. La peinture a été réalisée avant 1798, à cette

[91] Cf. : annexe 5: *L'atelier d'Isabey*.
[92] Consultée le 13 décembre 2008.

époque le fils Drölling, né en 1789, n'a pas encore fêté sa dixième année. Est-il possible que ce soit le tout jeune garçon que Boilly ait représenté? Il est évident que non. Pour prouver qu'il s'agit bien de Drölling père nous pouvons nous appuyer sur les premières « pensées » de *L'Atelier d'Isabey*, conservées au musée de Lille. Il s'agit d'une série de vingt-sept portraits exécutés d'après nature par Boilly, dans lesquels « Isabey a déjà la veste rouge qu'il gardera et Drölling son air un peu sévère d'Alceste [93]». Les caractéristiques physiques de ce portrait sont bien celles d'un homme proche des sa cinquantième année[94].

En plus d'avoir un intérêt documentaire en ce qui concerne Martin Drölling, l'œuvre de Boilly renvoie une image positive des artistes mis en scène, dont fait partie le peintre alsacien. Avec le décor et les tenues de dandys portées par les protagonistes, Boilly fait une représentation rassurante du monde de l'art. Sur la toile, les peintres sont majoritaires, bien que l'artiste positionne les peintres d'histoire Girodet et Gérard au premier plan, il n'hésite pas à faire la part belle aux peintres de genre qui occupent une place importante. Parmi eux se retrouvent naturellement Drölling mais également Boilly lui-même qui a plusieurs reprises s'est laissé tenté par les représentations de la vie quotidienne. L'auteur de la toile révèle ainsi le succès grandissant des scènes de genre et des portraits au détriment de la grande peinture d'histoire. De même le décor de l'atelier du Louvre dû à Percier et Fontaine se distingue par ses références éclectiques à l'antiquité et à la renaissance représentée par les profils de peintres italiens dans les médaillons, abandonnant ainsi toute référence exclusive à l'antiquité classique. D'autre part, cette toile illustre le rôle que tient désormais l'artiste dans la société: le raffinement vestimentaire des personnages, leur allure tout comme l'art de la conversation qu'ils pratiquent avec aisance indiquent qu'ils ont obtenu une certaine reconnaissance sociale. Le fait que les artistes soient représentés conversant et non à l'œuvre donne davantage l'impression que la scène se déroule dans un salon élégant et raffiné que dans un atelier. L'artiste est présenté comme un intellectuel et non plus comme un artisan. Notons que David, chef de file de l'école française d'alors est le grand absent de la toile, comme si Boilly assurait la « publicité » d'un nouveau groupe d'artistes. Tout comme les autres personnages de la toile, Martin Drölling apparaît comme un artiste éclairé, bien dans son époque, ayant obtenue une reconnaissance et prêt à assurer peut-être la transition entre David et l'art à venir.

---

[93] MABILLE DE PONCHEVILLE, A, *op.cit*, p. 98
[94] Cf. : annexe 5 : *L'atelier d'Isabey*.

La rencontre avec Napoléon

Outre le chef d'œuvre de Boilly, un autre élément appuie l'idée que de son temps Martin Drölling avait acquit une certaine reconnaissance sociale : sa rencontre avec Napoléon. En poursuivant sa peinture tranquille et discrète en marge des grands courants, le peintre accède à la notoriété. Nous nous garderons de confondre cette notoriété avec la gloire et le prestige. C'est ainsi qu'on le retrouve parmi les quelques peintres présentés à l'Empereur à son retour de l'île d'Elbe en 1815. Drölling a lui-même raconté cette scène dans son autobiographie :

« Nous étions à peu prés une douzaine à attendre l'arrivée de Sa Majesté. Lorsque la porte s'ouvrit on dit "Voilà l'Empereur !". Comme j'étais isolé des autres, l'Empereur se mit à dire "Ha, messieurs les peintres !" et vient droit vers moi. Je fis une grande inclination, il s'approcha de moi. J'ai cru qu'il allait me prendre au collet lorsqu'il me demanda : "Comment vous appelez vous ?" Monsieur Denon, l'organisateur de la réunion, qui était à côté de lui, ne me donne pas le temps de répondre : "Sire, monsieur est un peintre de genre distingué", "Mais son nom ? dit l'Empereur". Alors je lui ai décliné mon nom. Il me dit "Vous êtes Allemand ?" Je lui ai répondu que j'étais Alzacien *(sic).* Il me dit : "Les Alzaciens sont de bonnes gens". Je lui ai dit ensuite "Sire, il paraît que l'île d'Elbe vous a été favorable, car Votre Majesté se porte mieux que jamais". Il se mit à rire et s'enfuit. Mes charitables confrères font croire dans le monde que j'avais dit à l'Empereur : "L'île d'Elbe vous a été favorable, mais vous auriez dû y rester…" [95]»

Comme le mentionne Drölling, c'est Dominique Vivant Denon qui organise cette réunion. Ce n'est pas la première fois que Drölling et Denon se rencontrent puisque Denon joua auprès de la manufacture de porcelaine de Sèvres « le rôle d'une sorte de conseillé artistique[96] ». Si Denon présente l'artiste alsacien à l'Empereur c'est qu'il le considère comme un peintre « distingué ». Les œuvres de Drölling attirent son attention. Le 14 décembre 1813, à la vente Gabriel Godefroy, Denon achète trois tableaux de l'alsacien[97], *La noce de village* composée du *Cortége de la mariée* (n°36) et de son pendant *La Danse de la mariée* (n°37) ainsi que *L'Heureuse nouvelle* (n°29).

[95] SCHLIENGER, Jean-Louis, *op.cit*, p. 88-89.
[96] *Dominique-Vivant Denon : l'oeil de Napoléon*, exposition, Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000 , organisée par la Réunion des Musées Nationaux et le Musée du Louvre Paris, Réunion des Musées nationaux, Impr. Kapp Lahure Jombart, 1999, p. 294.
[97] *Ibid*, p. 506.

Selon André Girodie, il fit lithographier cette dernière œuvre en vue de l'ouvrage descriptif et critique qu'il se proposait de publier sur son Cabinet[98].

La rencontre avec l'Empereur, deux ans avant la mort de Drölling a sans nul doute participé à la notoriété de l'artiste qui à cette occasion est présenté comme peintre de genre.

Le néo-classicisme de Drölling

Les commandes officielles étaient réservées au seul « grand genre », Drölling n'en eu aucune. Son statut comme peintre de genre n'empêche cependant pas les historiens de l'art de discerner dans ses toiles, notamment ses portraits, certaines influences et caractéristiques néo-classiques. L'époque dans laquelle vit Drölling peut expliquer ces réminiscences néo-classiques. Effectivement, le peintre a-t-il pu rester indifférent face au climat artistique et politique qui l'entourait ?

Des portraits sobres et rigoureux

Avec les scènes de genre l'Oeuvre de Martin Drölling est caractérisée par une quantité importante de portraits. Outre la raison pécuniaire, cet aspect de sa production correspond bien à la tendance du moment. Le genre est en effet, de plus en plus considéré. Entre 1775 et 1789, les tableaux de portraits au Salon constituent 25 % des œuvres exposées, sous la Révolution et l'Empire ils en représentent 40 %[99].

Si le plus souvent, Drölling traite le portrait de façon anecdotique, il s'est distingué dans les portraits aux traits réalistes et austères. À ce sujet, les rédacteurs du catalogue du musée des Beaux-Arts d'Orléans écriront que l'artiste « fut avec David l'un des plus grands portraitistes de sa génération[100] ». En observant l'*Autoportrait* de Drölling daté autour de 1791 (n°6), accroché aux cimaises du dit musée, nous comprenons pourquoi les auteurs de l'ouvrage ont été si élogieux envers lui. Sur cette toile, la virtuosité du peintre ne laisse pas insensible le spectateur. L'artiste s'est représenté de trois quarts dans une sorte de *loggia*, à sa droite, nous apercevons les bases d'une colonne. En arrière plan, se détache une campagne dont le ciel bleu parsemé

---

[98] GIRODIE, André, *op.cit*, p. 126.

[99] LUDMANN, Jean-Daniel, *À qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, catalogue de l'exposition sous la direction de Roland RECHT et Marie-Jeanne GEYER, Strasbourg, 1988, p. 37.

[100] KLINKA BALLESTEROS, Isabelle MOINET, Eric, Le *Musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Fondation Paribas, RMN, 1996, p. 77.

de nuages blancs inspire à la sérénité. Ce décor ne va pas sans rappeler les fonds de certains portraits de la Renaissance. Cet autoportrait s'affirme par la rigueur de sa mise en page et la sobriété de ses coloris. Pour Isabelle Klinka Ballesteros et Eric Moinet la simplicité et le calme qui émanent de cette toile « annoncent déjà l'esthétique néo-classique du début du XIXe siècle[101] ». La représentation du visage est particulièrement remarquable grâce à l'intensité du regard et l'assurance qui s'en dégage. Selon Charles Terrasse, « rarement portrait n'a été plus expressif[102] ». L'expressivité mais aussi le rendu de la carnation confèrent à la peinture un aspect réel et palpable qui vont à l'encontre du cliché faisant du néo-classicisme un art froid et sans vie. À ce sujet, Victor Beyer écrit que les portraits de Drölling révèlent une manière sentimentale, proche du romantisme, il cite en exemple l'*Autoportrait* de la collection Guibal[103] (n°4). Dans cet autoportrait, comme dans l'œuvre précédente Drölling fixe le spectateur et porte un foulard raffiné autour du cou. L'artiste s'est mis en scène. Il est coiffé d'un couvre chef orné d'une plume qui rappelle davantage les « panaches » des héros de cape et d'épée d'Alexandre Dumas que la mode masculine sous la Révolution. Peut-être est-ce cette étrange tenue, qui place Drölling en dehors du temps, ou son regard pénétrant et mystérieux, qui ont évoqué à Beyer le romantisme ? Signalons que les mouvements artistiques ne sont jamais clairement définis et délimité dans le temps ainsi entre néo-classicisme et romantisme il n'y a souvent qu'un pas. Il n'est pas rare que ces deux mouvements s'entremêlent et se répondent.

Le *Portrait de Michel Belot* (n°5) s'inscrit tout à fait dans la tradition révolutionnaire, une véritable fougue s'y dégage et l'influence davisienne semble évidente. Certains ont comparé le talent de Drölling comme portraitiste à celui de David. Une oeuvre a même crée la confusion. Lors de l'exposition *Portraits publics portraits privés 1770-1830* qui s'est tenue à Paris, au Grand Palais du 4 octobre 2006 au 8 janvier 2007, est présenté un tableau anonyme intitulé *Portrait d'un homme et ses enfants*[104]. Cette toile énigmatique dont la qualité est remarquable fut un temps attribuée à David jusqu'à ce qu'Edwart Vignot suggère le nom de Martin Drölling. L'hypothèse est séduisante mais très incertaine. À aucun moment de nos recherches nous n'avons été confronté à une description de toile se rapprochant ne serait-ce qu'un minimum de ce

[101]KLINKA BALLESTEROS, Isabelle, MOINET, Eric, *op.cit*, p.76.
[102] TERRASSE, Charles, « Œuvres d'artistes alsaciens du XVIIIe siècle au musée du Louvre. Martin Drölling », *La vie en Alsace*, 1924, n°3, p.113.
[103] BEYER, Victor, *op.cit*, p.481.
[104] Cf. Annexe 6 : *Portrait d'un homme et ses enfants.*

portrait collectif. Il n'est toutefois pas insensé d'associer le nom de Drölling à cette œuvre. Effectivement, l'on retrouve dans ce travail tous les éléments chers au peintre alsacien qui ont façonné sa réputation. Parmi eux, l'extrême réalisme qui émane des personnages aux regards pénétrant dont la prestance contenue suscite le respect. Il ne fait aucun doute, comme Drölling, le peintre fait preuve d'habilité dans la représentation des enfants et excelle dans les jeux d'ombre et de lumière ; le clair-obscur est maîtrisé à la perfection.

Le musée du Louvre possède les portraits de *M. Louis-Charles Maigret* et sa femme née *Marguerite Quesnel* (n°7, 28). Celui de l'époux est d'une austérité puissante que David n'aurait pas désavoué, avec un fond neutre sur lequel jouent les effets de lumière. Le portrait de sa femme, tout en gardant le principe du fond neutre est plus délicat, proche de l'univers d'Ingres et de son portrait de *Mlle Rivière* (n°28a).

Des œuvres à l'esthétique néo-classique

Ingres n'aurait pas renié la traduction des formes féminines de *Marceline Desbordes* (n°30) ainsi que la finesse du cou et le teint de porcelaine du *Portrait de Louise-Adéone Drölling* (n°31). Ce thème de la jeune fille douce et innocente était très fréquent à l'époque, Drölling suit la tendance. Adéone porte la coiffure Empire, à bandeaux, diadème et boucles sur les tempes, une robe de satin blanc à taille haute et une draperie rouge à fin liseré qui rehaussent sa peau cristalline. La mise en scène est originale, une niche cintrée sert de cadre au portrait, en lui conférant par « sa nudité architecturale, une monumentalité toute néo-classique[105] ». La jeune fille n'occupe pas la partie centrale du tableau, elle est placée sur la droite en pendant d'un grand vase débordant de fleurs. Ce vase décoré de nus et de feuilles d'acanthes est vraisemblablement inspiré de l'antique. Derrière Adéone, depuis le fond sombre de la pièce, un double rideau s'écarte à l'italienne.

Les portraits sobres et rigoureux ainsi que les jeunes filles aux formes douces traduisent le goût du moment et présentent des similitudes avec quelques traits caractéristiques de l'art de David, chef de file du néo-classicisme ou d'Ingres.

Outre les portraits, il arrive à Drölling d'emprunter des éléments au répertoire de la peinture d'histoire pour ennoblir certaines scènes de genre. Ainsi, il n'hésite pas à introduire une colonne dorique dans le décor des *Petits soldats* (n°55). *Le Confessionnal*

[105] LUDMANN, Jean-Daniel, *op.cit*, p.186.

(n° 39) est lui aussi traité de façon classique, la composition est austère et dépouillé seul un bas relief qui représente Jésus devant Ponce Pilate de façon néo-classique, décore la pièce. Dans *L'Intérieur paysan* (n°24), « le geste de désespoir théâtral de la mère de famille ressemble t-il à celui de la jeune femme dans *Le Serment des Horaces* (1785) (24a) de David, qui ployant sous le poids du chagrin, s'appuie à un dossier de chaise[106] ». Drölling a peint la mère, de profil, au centre de la composition. L'épaule dénudée, elle se penche sur le berceau en osier d'un nourrisson. Son corps bien dessiné et robuste, attire toute la lumière qui vient de la fenêtre, à gauche de la pièce. Ce pâle rayon lumineux qui vient se poser sur elle lui donne un caractère irréel, presque mystique. Au fond de la scène, un rideau de soie suspendu à une corde encadre la mère et son enfant. Pour les auteurs du catalogue, *Au temps de Chardin, Fragonard, Watteau, chefs D'œuvre de la peinture de genre en France au XVIIe siècle*, la présence dans un intérieur rustique d'un damas très coûteux est un élément insolite. Il pourrait s'agir d'un motif pictural emprunté à l'iconographie de Marie, «motif que l'on retrouve dans la *Madone Sixtine* de Raphaël (n°24b) et, plus tard, dans les représentations de la Sainte Famille par Rembrandt[107]».

L'association du divin à la paysannerie se retrouve dans une autre peinture, *Une jeune femme portant secours à une famille malheureuse* (n°34). Drölling donne à cette scène de genre une composition classique. Les personnages, de profil, s'échelonnent sur le long du tableau à la manière d'une frise antique. La bienfaitrice attire toute la lumière. Elle porte un châle rouge sur une longue robe bleue pastel rappelant les toges romaines. Son attitude, son habit qui la différencient des autres protagonistes paysans et le fait que la malheureuse lui baise la main en guise de gratitude, lui confèrent l'apparence d'une déesse.

Le Portrait présumé de Nicolas Baptiste dans le rôle d'Horace

Ces scènes de genre ne peuvent être associées au mouvement néo-classique seulement grâce à l'insertion de quelques détails subtils. La seule œuvre connue de Drölling se rapportant explicitement au néo-classicisme (ou tout du moins au « davidisme ») est le *Portrait présumé de Nicolas Baptiste dans le rôle d'Horace*

---

[106] B. BAILEY, Colin (dir.), CONISBLE, Philip, GAEHTGENS, Thomas, *Au temps de Chardin, Fragonard, Watteau, chefs D'œuvre de la peinture de genre en France au XVIIe siècle*, Paris, La renaissance du livre, 2003, p. 332.
[107] *Ibid.*

également appelé *Branchu en gladiateur* (n°27). Ce second titre nous laisse dubitatifs puisque nous n'en connaissons pas l'origine et n'en avons trouvé aucune explication.

Ce portrait a d'abord été identifié comme celui de l'acteur François-Joseph Talma (1763-1826) puis comme celui de Nicolas Baptiste par Madame S. Chevalley, archiviste bibliothécaire au musée de la Comédie-Française, sans doute en référence au *Portrait de Baptiste aîné* (n°26) par Drölling.

Né dans une famille d'acteurs, Nicolas P. Baptiste Anselme (1761-1853), dit Baptiste aîné, fut un admirable interprète des grands caractères de comédie. On lui reconnaissait une tenue noble, une diction juste, un amour passionné pour son art mais un jeu un peu trop maniéré[108]. En 1802, il demande à Drölling de réaliser son portrait. Cette toile est de la même veine que les portraits analysés précédemment, elle se caractérise par sa sobriété et sa vérité psychologique. La présence dans le décor d'un pilastre cannelé renforce la pose noble de Baptiste dont les traits du visage laissent deviner une expression précieuse et fière à la fois. Il est fort probable que ce portait ait été inspiré du *Portrait de Baptiste aîné* (n°26a) peint par Greuze en 1799. Effectivement, le *Baptiste* de Drölling adopte le même regard, la même tenue et une position proche de celui réalisé auparavant par Greuze. Nous avons également en notre possession un autre *Portrait de Baptiste aîné* (n°26b) par Isabey daté de 1808. Les deux artistes se connaissant, il ne serait pas étonnant que celui-ci soit une copie de Drölling tant il ressemble à se méprendre à l'oeuvre du peintre alsacien.

Un an après que Drölling ait réalisé son portrait, Baptiste fait de nouveau appel à lui pour qu'il le peigne en pleine action dramatique. Dans cette toile, le décor réduit à un mur orné d'une colonne et d'une statue drapée à l'antique et à un paysage aux rochers ruiniformes a une sévérité qui contraste avec le mouvement élégant et efféminé de Baptiste. Pour le besoin de la cause la mise en scène est théâtrale. D'un geste lent l'acteur dirige son index vers un point inconnu du spectateur. Dans son autre main il porte bouclier et épée. Cette toile qui prête au sourire aurait sans doute été plus réussie si Drölling avait représenté Horace, non pas Baptiste dans ce rôle. Il est resté fidèle au modèle, sans doute à la demande de l'acteur. Cette œuvre néo-classique est une commande, il serait trop aisé d'y voir un essai afin de changer de style.

[108] Catalogue d'Exposition: *La Comédie-Française: 1680-1962*, château de Versailles, Ministère d'Etat-Affaires culturelles, 1980, n°189.

Un refus du néo-classicisme de David ?

Il faut attendre le salon de 1814 pour que Drölling expose une autre toile au sujet plus prétentieux: *Sappho et Phaon chantant leurs amours dans une grotte* (n°38). Ce petit tableau sort du genre auquel le peintre a plus spécialement consacré ses pinceaux. Les amours de Sappho et Phaon est d'un style autrement relevé. Si le *Portrait d'Horace en gladiateur* tendait à un néo-classicisme sévère et académique suggérant celui de David, avec *Sappho et Phaon* Drölling se rapproche d'avantage de la manière suave, presque romantique de Houdon et de Girodet.

Dans une grotte, qui rappelle celle d'*Atala au tombeau,* exécutée par Girodet en 1808 (n°38a), les deux protagonistes assis sur des rochers chantent leurs amours. La poétesse grecque Sappho, perdue dans ses pensées joue de la lyre pendant que son amant Phaon l'écoute en la regardant. À l'extérieur, le paysage et la couleur rosée du ciel indiquent que la scène se déroule au crépuscule. Le peintre qui ne nous a pas habitué à des sujets littéraires a vraisemblablement tiré son motif des *Voyages d'Antenor*[109]. Les couleurs sombres et chaudes utilisées ainsi que les corps élancés et fins des personnages, notamment celui de Phaon, qui bien que vu de dos évoque plus la douceur que la virilité, plongent le spectateur dans une atmosphère intime, presque romantique. Cette toile est très éloignée du même sujet traité par David en 1809 (n°38b). Le tableau peint par le maître a comme décor un palais vivement éclairé, les personnages ne sont plus deux mais trois, puisqu'un Amour joue de la lyre pour les amants qui regardent fixement le spectateur. Ce dernier n'a aucune impression de violer l'intimité des protagonistes et de rompre l'intensité du moment comme c'était le cas dans l'œuvre de Drölling. Au contraire, il est invité à la scène par Sappho et Phaon qui se sont immobilisés pour se laisser contempler.

La préférence de Drölling pour le néo-classicisme de Girodet à celui de David, est-elle l'une des raisons qui autorise René Schneider à qualifier son art d' «anti-davidisme»[110] ? Cette affirmation catégorique semble maladroite. Hormis certains portraits, les peintures de l'alsacien sont loin de l'univers académique de David. Pendant que le maître s'affaire à célébrer les Héros, Drölling ne dédaigne pas de peindre les braves gens du commun dans leur milieu familier ; « point d'imagination qui

[109] LANDON, Charles-Paul, *Annales du musée et de l'écoles modernes des Beaux-Arts, Salon de 1814, 1815.*
[110] SCHNEIDER, René*, op.cit,* p. 35.

évoque, mais de l'observation qui note[111] ». Malgré cela, c'est Drölling lui-même qui alla trouver David pour qu'il accepte, Michel-Martin dans son atelier. Ce geste prouve t-il l'admiration de Drölling pour David ou était-ce simplement une manière d'assurer à son fils une carrière ? Bien qu'encore ouverte cette question modère l' «anti-davidisme» du peintre.

Après avoir souligné ces rapports avec néo-classicisme et «davidisme» il faut bien préciser que Drölling est avant tout un peintre de genre dont le manque d'ambition est manifeste. La critique ne l'a également pas motivé à continuer dans le grand genre, ses rares tentatives pour faire de la peinture historique suscitent immédiatement ses foudres. D'après elle, « plus le sujet était élevé, plus le talent du peintre se trouvait hors de mesure. Pourquoi toucha t-il à Sappho et à Phaon ?[112] ».

Est-ce réellement le manque de talent qui a paralysé Drölling dans son rôle de peintre de genre ou tout bonnement un désintéressement envers la grande peinture française? Bien que vivant en pleine apogée du néo-classicisme, c'est dans les scènes de genre et les copies d'artistes nordiques que Drölling excelle. Pourquoi suivre les académiques si l'on peut vivre et faire vivre sa famille de sa réelle passion: la peinture hollandaise ?

[111] SCHNEIDER, René*, op.cit,* p. 35.
[112] DUCKETT, William, *op.cit*, p. 64.

Chapitre 5 – Drölling : « un hollandais français[113] » ?

Nombreux sont les auteurs qui, en parlant de Martin Drölling lui associent les noms de Pieter de Hooch, Gérard Dow, David Teniers et Gérard Ter Borch. Effectivement, l'œuvre de l'alsacien est largement tributaire de la peinture des artistes des écoles du Nord du XVIIe siècle, qui le fascinent à tous égards. À Paris il se consacre à l'étude des maîtres hollandais qu'il copie avec passion et acharnement. Drölling n'est pas une exception puisque de son temps la peinture nordique connaît un intérêt croissant. Dans cette partie, nous analyserons le contexte dans lequel ce retour aux écoles du nord a pu se faire, qui sont les modèles de Drölling et comment certains critiques ont vu en lui « un hollandais français ».

L'Âge d'or hollandais

Plus que la peinture nordique dans son ensemble, rassemblant entre autres, les primitifs allemands et les flamands, ce sont les artistes hollandais du XVIIe siècle qui animent tout particulièrement Drölling. Pour comprendre l'Oeuvre du petit maître alsacien il devient alors indispensable de faire le point sur la production picturale de ce que l'on nomme le « siècle d'or hollandais ».

Une peinture inédite pour une nouvelle société

L'expression « âge d'or » recouvre avant tout une floraison encore inédite de culture et d'art souvent confinée aux innombrables chefs-d'œuvre de la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Mais cette prospérité n'est que le produit des évolutions sociales et culturelles de cette époque et surtout du formidable essor économique que connaît le pays depuis qu'il a conquis son indépendance. Au XVIe siècle, les anciens Pays-Bas bourguignons tombent sous la domination espagnole. Philippe II (1527-1593) y mène une politique autoritaire et répressive, répondant par la *furia* espagnole aux campagnes iconoclastes qui, à partir des années 1560, éclatent dans les régions des Pays-Bas gagnées par la Réforme. En 1579, les provinces du nord font sécession et se constituent en république indépendante. Une grande vague d'émigration, comprenant de nombreux artistes, se produit alors, des Pays-Bas du sud, « espagnols » et catholiques, vers les Provinces Unies du nord, majoritairement protestantes et tolérantes. Amsterdam

[113] MARMOTTAN, Paul, *L'école française de peinture, 1789-1830*, *op.cit*, p. 258.

ravit la suprématie économique à Anvers et devient la plaque tournante du commerce international.

La prospérité profite aux artistes grâce à l'existence d'un marché de l'art très développé et surtout grâce à la liberté religieuse que permet cette nouvelle république. La Réforme apporte un changement profond des thèmes picturaux. La peinture privée de commandes religieuses n'a plus de mécénat institutionnel, mais une clientèle essentiellement composée de bourgeois protestants, à l'image de la société. Cette nouvelle peinture est alors caractérisée par un goût très vif de la réalité voire de l'illusionnisme que les peintres portent à leur perfection. Les bourgeois veulent immortaliser leur mode de vie. L'intimité et le loisir sont surtout recherchés: réunions musicales, banquets de corporations, causeries, formalisme et ennui bourgeois côtoient la ripaille et la «gueuserie». La représentation de la vie quotidienne gagne son autonomie et elle n'est en général pas dépourvue de sens. Au contraire, les hollandais donnent des significations souvent ambiguës et chargées d'allusions symboliques.

Suite à ces nombreux changements, les peintres ne travaillent plus exclusivement sur commande mais constituent des « stocks » de tableaux aux sujets variés, prêts à être vendus. Cette production en série implique une spécialisation des praticiens au sein de l'atelier : tel assistant se chargeait du paysage, tel autre des fruits, des fleurs, des animaux… Cette spécialisation par genres allait devenir la règle en Hollande. Il convient de mettre à part des individualités comme Vermeer (1632-1675) ou Rembrandt (1606-1669), qui finalement ne sont pas très représentatifs de cette époque. Ils en sont pourtant devenus les symboles. À la différence des autres artistes, ils s'intéressent à plusieurs genres et refusent toute spécialisation.

La diffusion du goût hollandais du temps de Martin Drölling

Lorsque Martin Drölling se prend de passion pour la peinture hollandaise, d'autres avaient déjà parcouru les Flandres et la Hollande ramenant dans leurs malles les récits et parfois même des gravures, de leur épopée nordique. Ces voyageurs français sont les premiers qui contribuèrent à faire connaître en France les peintres flamands et hollandais, qui par la suite allaient jouir d'une renommée appréciable.

Sous l'Ancien Régime, certains collectionneurs préféraient déjà les tableaux flamands et hollandais aux œuvres italiennes. Ceci pour des raisons davantage commerciales qu'esthétiques. À une époque où l'idée de hiérarchie des genres est

encore ancrée dans l'esprit du public, on ne peut décemment s'enthousiasmer avec le même empressement pour des allégories de Tiepolo (1696-1770) et des scènes d'intérieur de Dow. Néanmoins, en partie grâce à certains auteurs, la peinture hollandaise se distingue peu à peu. Parmi eux citons un grand admirateur de Rembrandt, Pierre-François Basan (1723-1797). Il consacre aux hollandais la majeure partie de ses six recueils, *L'Oeuvre de Basan*, qu'il rédige de 1760 à 1779, et dont les estampes ont un rôle non négligeable dans la diffusion de l'art des Pays-Bas. Eugène Fromentin (1820-1876) contribue lui aussi à la gloire de la peinture hollandaise en publiant en 1876, *Les maîtres d'autrefois*. L'artiste évoque l'école hollandaise avec une nostalgie teintée de tristesse et précise qu'elle « est la dernière des grandes écoles, peut-être la plus originale, certainement la plus locale[114] ». Mais le grand découvreur et promoteur de cette peinture est le journaliste politique et critique d'art Théophile Thoré-Bürger (1807-1869), qui au XIXe siècle, grâce à sa « découverte » de Vermeer, propulse la peinture hollandaise dans son ensemble sur le devant de la scène culturelle.

Les tableaux flamands et hollandais étaient rependus en France longtemps avant le XIXe siècle notamment grâce à la collection royale. Les conquêtes de Louis XIV dans les Pays-Bas en 1672, le mirent à même de faire de nouvelles acquisitions, plusieurs généraux de son armée l'imitèrent. Précisons néanmoins que l'intérêt du Roi Soleil se limite « au grand goût » et qu'il n'apprécie que très peu les scènes de genre. À ce sujet Voltaire rapporte une anecdote probante. En voyant un Téniers dans ses appartements le monarque aurait dit, « Otez-moi ces magots là![115] »

En 1750, seuls 110 tableaux étaient exposés au Palais du Luxembourg, à la fin de l'ancien régime, la collection royale en compte plus de 1100 d'après l'inventaire que fait le peintre Durameau (1733-1796). C'est la totalité de cette collection qui constitue le noyau de la galerie du Louvre qui est ouverte au public en 1793. Dès l'ouverture les visiteurs purent admirer des scènes de genre de Berghem, Metsu, Teniers, Mieris, Van Ostate. Le public révolutionnaire se presse devant les tableaux flamands et hollandais « qui parlent au cœur, et n'ont pas besoin d'explication comme la plupart des peintures des Davisiens[116]». L'ouverture du musée du Louvre suscite une série de recueils touchant les peintures de cette galerie. La place qu'occupe Rubens dans ces écrits est

[114] FROMENTIN, Eugène, *Les maîtres d'autrefois*, Paris, Le livre de poche illustré, 1965, p. 176.
[115] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 36.
[116]VAN DER TUIN, H, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1948, p13.

considérable. Il remplit à lui seul le cahier qui dans le *Manuel du Muséum français* ouvre l'école flamande. D'autres cahiers contiennent maintes pages remarquables sur Gérard Dow, Van Ostade, Téniers.

Suite à cette nouvelle gloire, les maîtres les plus renommés conseillent l'imitation des flamands à leurs élèves, « Coypel, défenseur des théories classiques trouve jusque dans leurs sujets les plus communs et les plus bas une variété simple et naïve très estimable[117] ». Peut-être Fragonard (1732-1806) accompagna t-il Bergeret de Grandcourt avec qui il fit de nombreux voyages, dans les Flandres pour apprendre à dessiner d'après le naturel[118].

Les motifs hollandais et flamands dans l'œuvre de Martin Drölling

Tous les biographes de Drölling, sans exception, s'accordent pour dire que sa peinture regorge d'inspirations nordiques, et pour cause, au Louvre, il a été l'un des copistes les plus obstinés des maîtres hollandais.

Des sujets nordiques copiés au Louvre

À la grande peinture d'Histoire qui connaît un succès retentissant en France, l'alsacien préfère des motifs plus modestes, plus anecdotiques empruntés aux artistes hollandais et flamands. Dans la production de Drölling, nous distinguerons deux façons d'appréhender la peinture nordique: des tableaux ruraux, presque rustres proches de la manière flamande de David Teniers et de Brouwer et des tableaux davantage bourgeois, d'une finesse extrême rappelant l'art hollandais des écoles de Leyde et de Delft.

Les peintres flamands David Teniers le jeune (1610-1690) et Adriaen Brouwer (1605/1606-1638) se distinguent par leurs représentations de la vie paysanne plus que de la vie bourgeoise. Les cours de fermes et les intérieurs rustiques qui servent de cadre à des scènes anecdotiques sont leur spécialité. Bien qu'étant soucieux du naturalisme, pour certains critiques leurs toiles sont parfois caricaturales proches du vulgaire. Il est probable que Martin Drölling s'inspire de ces artistes pour peindre par exemple *La chaumière* (n°19). Cette vieille bâtisse dont le crépit décollé en de multiples endroits laisse apparaître la brique, et où les volets sont bancals et les carreaux cassés appartient directement au répertoire flamand ; le réalisme ne fait aucune concession à la coquetterie. L'humour est présent grâce au pittoresque de la niche du chien taillée dans

[117] HAUTECOEUR, Louis, *Greuze*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1913, p. 4.
[118] *Ibid.*

un tonneau. *L'Enfant au cerceau* (n°56), quant à lui, ne serait pas dépaysé, si au lieu de courir devant les remparts de Bergheim, il se trouvait dans une cour de ferme de Brouwer ou même au centre d'un paysage de Bruegel l'ancien (v. 1525-1569). *Le cortége de la mariée* et *La danse de la mariée* (n°36,37) rappellent les traditionnelles kermesses flamandes dépeintes par Teniers. Effectivement, une large part de la production de Teniers est consacrée aux réjouissances, aux fêtes villageoises bon enfant. Ces fêtes sont l'occasion de déployer une foule bigarrée à ciel ouvert, composée de danseurs enjoués et de convives occupés à fumer, jouer ou converser. Ces caractéristiques se retrouvent dans les deux tableaux de noces de Drölling, seuls les vêtements à la mode du début du XIXe siècle des protagonistes permettent de ne pas confondre avec les toiles festives de Teniers. Les portraits de personnages aux traits grossiers des n°65 et 66, s'inscrivent également dans la pure tradition flamande.

Outre ces quelques inspirations flamandes, c'est vers la Hollande qu'il faut se tourner pour trouver l'origine stylistique de la grande majorité des toiles de Drölling. Comme celle de l'école de Leyde, la peinture de l'alsacien est caractérisée par sa finesse. Cette école est essentiellement représentée par la figure de Rembrandt (1606-1669), natif de Leyde. Nous le verrons par la suite, comme le maître hollandais, Drölling excelle dans le clair-obscur. Cependant, ce sont surtout des artistes comme Metsu (v. 1588-1629), Gérard Dow (1613-1675) et Van Mieris (1635-1681), autres chefs de fil de l'école, qui lui insufflent ses thèmes picturaux. Précédemment, nous avons écrit que le *Portrait d'Adéone Drölling* (n°31) offre de multiples aspects néo-classiques. Néanmoins, sa composition ne va pas sans rappeler *La Cuisinière* de Mieris (n°58b) que Drölling aperçu sans aucun doute au Louvre puisque la toile y a été acquise en 1791. Effectivement, les deux peintures présentent des similitudes dans leur mise en scène. Par la fenêtre, qui joue également le rôle de cadre, une figure féminine au teint de porcelaine, vêtue de rouge et de blanc est éclairée par un soleil tiède. L'imposant vase fleuri et le rideau écarté pour laisser entrevoir les personnages se retrouvent dans les deux toiles. Le hollandais présente une cuisinière plumant une volaille et accompagnée d'un jeune garçon avec qui elle converse, tandis qu'Adéone s'adonne seule à une activité plus noble, elle boit le thé. Le tableau de Drölling, plus élégant que celui de Mieris est un exemple probant du syncrétisme artistique auquel le peintre alsacien s'adonne. Cette représentation des personnages vus à travers l'embrasure d'une fenêtre est typiquement hollandaise, comme Mieris, Rembrandt l'utilisa ainsi que Metsu et

Gérard Dow en fit sa spécialité. L'encadrement de la fenêtre pouvait servir de cadre à un portrait et souvent c'est sa fonction de garde-manger qui attire l'œil de l'artiste et celui de Drölling par exemple dans *L'Enfant aux raisins* (n°11). Ce garde-manger est parfois un véritable étalage de magasin, motif fort apprécié par les hollandais. Ces fenêtres souvent sobres, peuvent recevoir un décors baroque : de lourdes étoffes sont négligemment posées sur l'accoudoir, comme dans le n°25 de Drölling, ou des frises de putti décorent la partie inférieure. L'alsacien fut un des grands spécialistes des fenêtres. L'influence de Dow est évidente. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les bas-reliefs qui ornent les fenêtres de *Madame de Cazeaux* (n°12), de *La Peinture et la Musique* (n°25) ou de la *Jeune guitariste* (13) avec ceux que fit l'artiste hollandais dans des toiles comme *Le joueur de Trompette* (13a), conservée au Louvre depuis son ouverture au public. Nous le verrons par la suite, Dow a également inspiré Drölling dans ses intérieurs, notamment au niveau de l'éclairage et de la justesse des détails.

Drölling et l'école de Delft

Le calme qui règne dans les intérieurs de Drölling, l'immobilité des personnages, les thèmes comme celui de la lettre[119], nous emmènent doucement vers l'école de Delft. Cité natale de Vermeer (1632-1675), Delft est une petite ville à mi-chemin entre Rotterdam et la Haye. L'école de Delft se distingue par des peintures au calme harmonieux, une préférence pour la clarté sereine et pour une tonalité où prévalent les tons limpides et blancs. Il est fort probable que Drölling n'ai jamais entendu parler de Vermeer qui n'avait pas encore été redécouvert par la critique. En revanche il a pu connaître des œuvres de Pieter de Hooch (1629-1684 ?) et Emmanuel de Witte (1617-1691), et s'en est vraisemblablement inspiré. *L'intérieur d'une cuisine* (n°43) rappelle l'univers de la *Femme avec un enfant et une servante* de Pieter de Hooch (43a), peintre duquel on trouve des réminiscences dans toute l'œuvre de Drölling, des qu'il s'agit de scènes de genre. L'atmosphère qui émane de *L'intérieur d'une salle à manger* (n°44) est elle aussi inspirée de Delft. C'est à la *Tâche maternelle* de Hooch (n°44b) que nous pensons en plongeant notre regard dans la perspective qui traverse les deux salles et débouche sur la clarté d'une fenêtre.

On se rend compte que chez Drölling la composition est extrêmement structurée, davantage que chez Pieter de Hooch: deux obliques qui partent des quatre extrémités de

[119] Cf. *L'Heureuse nouvelle*: (n°29)

la toile et se coupent au centre, qui est également le point de fuite. Cette ordonnance architecturale engendre la question du rapport qui aurait pu avoir entre Drölling et le peintre Emmanuel de Witte. L'alsacien a-il eu l'occasion de connaître les peintures de ce dernier, plus spécifiquement *L'Intérieur avec femme jouant de l'épinette* datée d'après 1660 (n°44a)? Ayant passé la majorité de sa vie à Delft, De Witte est surtout réputé pour ses intérieurs d'églises, dont certains peuvent être contemplés au Louvre. Les sentiments d'espace et d'ordre sont les clés de son style[120]. *L'Intérieur avec une femme jouant de l'épinette* est aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Montréal. N'ayant été acquis par le musée qu'en 1894, il n'est pas improbable qu'avant cette date le tableau ait été montré en Europe et même au Louvre et que Drölling en ait vu au moins quelques gravures. Effectivement, l'*Intérieu*r du peintre alsacien est très proche de celui du hollandais, autant d'un point de vue thématique que stylistique. Dans ces deux foyers bourgeois, une femme est occupée à jouer de l'épinette ou du clavecin pendant que dans une autre pièce une domestique s'affaire à ordonner. Le principal enjeu pictural de ces tableaux consiste en une enfilade de pièces vues à travers l'embrassure des portes, avec des murs de repends parallèles au plan du tableau, de telle manière que la succession d'éléments horizontaux et verticaux stricts forme une solide structure architecturale. Bien entendu chez De Witte le jeu de rectangles est plus complexe puisque son intérieur possède une pièce de plus que celui de Drölling. Néanmoins, dans les deux toiles le raccourcissement dû à la perspective marquée de la taille des pièces en enfilade produit un effet de profondeur considérable entre le premier plan et la fenêtre de la dernière pièce. Cette fenêtre permet une ouverture sur le monde extérieur et laisse entrer un fuseau lumineux de soleil qui inonde le tableau.

La critique face à la technique hollandaise de Drölling

Suite à la découverte de la peinture hollandaise et flamande les yeux s'ouvrent, ceux entre tous des critiques. Les jugements de ces derniers sur les écoles du Nord sont multiples. Un élément leur est pourtant commun: l'admiration sincère pour la technique nordique. À force de labeur et de persévérance, les œuvres de Martin Drölling jouissent d'une facture approchant celle de ses modèles. Cependant, suffit-il de maîtriser la virtuosité des peintres hollandais pour pouvoir être comparé à l'un d'eux ?

---

[120] MILLNER KAHR, Madlyn, *La peinture hollandaise du siècle d'or,* Paris, Librairie générale française, 1998, p. 263.

Drölling: peintre du clair-obscur

« Drölling peintre du clair-obscur » est le titre donné par Jean-Louis Schlienger à son article concernant le petit maître alsacien[121]. Utilisé dans un premier lieu par Schlienger comme métaphore illustrant la vie de cet artiste passant inlassablement de l'ombre à la lumière, le clair-obscur est également l'un des grands talents picturaux de Drölling.

L'école flamande et hollandaise excelle dans l'art de répandre les lumières et les ombres. Malgré certaines réserves soulignant un côté artificiel dans cette manière, les éloges des critiques sont fréquents. « Tout fut employé pour séduire l'œil; les groupes de lumière, le contraste de l'obscurité, le glacis, les reflets, les ombres.[122] ».

Lorsque l'on évoque les termes « clair-obscur » et « peinture hollandaise » c'est le nom de Rembrandt qui vient immédiatement à l'esprit. Rembrandt Van Rijn, fut et est encore pour tous les critiques le plus grand « magicien du clair-obscur[123] ». D'après Denis Lecoq nous savons que Drölling a copié des Rembrandt dont un petit *Portrait d'homme*[124], faisant partie de l'inventaire de la vente Drölling qui a eu lieu à Paris en 1882[125]. Il serait disproportionné de parler d'univers « rembranesque » dans l'ouvre de Drölling, cependant quelques unes de ses toiles sont baignées d'un éclairage digne du maître hollandais. Regardons plus attentivement *L'heure de la sieste* (n°3) et *Le Colporteur* (n°33). Ces tableaux partagent un même éclairage diagonal, venant d'une source unique, porte ou fenêtre, situé à gauche de l'œuvre, dont le faisceau lumineux se diffuse progressivement dans la pénombre de la pièce. On décèle ce type d'illumination dans les *Vieux philosophes* (1631) par Rembrandt. Drölling s'est sans doute aussi inspiré de Gérard Dow, élève de Rembrandt pour cette lumière, que l'on retrouve dans *La Femme hydropique* (1663), tableau dont le succès fut énorme au début du XIXe siècle. Comme ses modèles du Nord, Drölling, a, pour la critique su distribuer la lumière « avec autant d'esprit que de science[126] ». Effectivement, tous les biographes du peintre s'entendent sur le fait qu'à l'instar des hollandais son habilité à utiliser les effets

[121] SCHLIENGER, Jean-Louis, *op.cit*.
[122] *Mercure de France, 1807, t. XXIX*, p. 263.
[123] VAN DER TUIN, H op.*cit*, p. 151.
[124] Ce portrait nous est inconnu, néanmoins Denis Lecoq évoque comme détail que cet homme porte une collerette blanche.
[125] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 63.
[126] DUCKETT, William*, op.cit*, p. 64.

de clair-obscur est irréfutable. Quelques uns, les plus démesurés, vont même jusqu'à écrire dans un élan d'exagération qu'il utilise la lumière avec « magie »[127]. .

La science du détail et le coloris

Outre la maîtrise du clair-obscur, en cherchant à définir la manière des flamands et des hollandais, les critiques ne manquent jamais de relever comme une des caractéristiques de leur art, la perfection du détail et le fini de l'exécution. « Ils considèrent ces qualités comme essentielles à la presque totalité des peintres de cette école[128] ». Le grand maître du détail et du fini dans la peinture de genre est, d'après les critiques de l'époque, Gérard Dow, duquel, comme nous l'avons vu précédemment, Drölling s'inspire couramment. Les biographes de Dow se plaisent à raconter que de son propre aveu l'artiste hollandais aurait mis trois jours à peindre un manche à balai[129]. Il ne serait pas étonnant que Drölling ait mis autant de temps à rendre réels ceux de son *Intérieur de cuisine* (n°43) ou à faire briller le cuivre des casseroles de cet autre *Intérieur* (n°21), conservé au musée d'Orléans. *Le Colporteur* (n°33) est un exemple parmi tant d'autres de la précision de Drölling. L'artiste réalise une topographie détaillée des lieux avec une rigueur appliquée. Dans cette toile dont certains motifs agissent sur la vision à la manière d'un trompe-l'œil, rien n'est laissé au hasard. De la chaise en osier qu'il faudrait rempailler aux pieds travaillés de la table en bois, en passant par les lattes du parquet que nous pourrions compter, chaque éléments de la pièce est peint avec une telle précision photographique, qu'il en devient pour le spectateur presque palpable.

L'exécution achevée, l'extrême finesse du détail, font la gloire des maîtres des Pays-Bas et le désespoir de leurs imitateurs. Comme les flamands, les hollandais ont atteint une perfection difficile à égaler dans la technique du détail. Il arrive souvent qu'au sentiment des critiques, les imitateurs français restent inférieurs à leurs modèles. Est-ce le cas de Martin Drölling, dont les tableaux sont d'après certains, des « chefs-d'œuvre d'imitation[130] » et de vérité ? Si les critiques veulent louer un artiste français pour la finesse des détails ils disent qu'il possède le « fini flamand ». Nous n'avons jamais rencontré cette louange associée au peintre alsacien, cependant en 1886, « l'amateur-connaisseur » Paul Marmottan est bien plus gratifiant puisqu'il va jusqu'à

[127] LAVALLEE, Joseph, *Galerie du musée de France*, Paris, Mame FILHOL éditeur, 1828, vol. 11, p. 5.
[128] VAN DER TUIN, H *op.cit*, p. 137.
[129] *Ibid.*
[130] LANDON, Charles Paul, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*, …*op.cit*, p. 95.

voir en la figure de Drölling « un hollandais français (…) digne d'être comparé aux premiers des hollandais[131] ». Malgré ces éloges, avant Marmottan et même encore aujourd'hui, certains biographes se veulent bien moins complaisants, trouvant Martin Drölling inférieur à ses modèles, critiquant en particulier son coloris.

De nombreux critiques et artistes contemporains de la Révolution et de l'Empire commencent à protester contre les couleurs pâles de l'Ecole de l'idéal[132]. Les toiles des écoles italienne, flamande et hollandaise que les conquêtes font affluer au Louvre apportent un réel éclat. Ainsi, dès le début du XIXe siècle, un certain nombre de critiques chantent les louanges du coloris néerlandais. Ils en admirent la transparence, la suavité, la fraîcheur, la vérité, l'harmonie et la poésie. Les glorificateurs de l'art antique n'admirent pas moins « la belle couleur, la touche fine et moelleuse et surtout l'entente parfaite du clair-obscur de l'école hollandaise ». En copiant les maîtres hollandais, Drölling s'est imprégné de leur palette aux couleurs vives et éclatantes. Le fameux rouge qu'il utilise par exemple pour peindre l'étole que tient la couturière dans *L'Intérieur d'une cuisine* (n°43) ne laisse pas insensible le spectateur et fera longtemps parler de lui. Rappelons nous l'improbable et sanglante histoire des cœurs des rois[133]. Cette couleur qui a tant fait causer ne suffit cependant pas à la critique pour qui Drölling reste un coloriste sans saveur, en dessous des hollandais. Bien que sa palette soit « réaliste » et juste on lui reproche de ne pas avoir la séduction de celle des maîtres des Pays-Bas.

Des critiques désorientés ?

Le rôle de copiste est toujours fort déprécié. Comme nous le verrons dans la dernière partie, Drölling a souvent été qualifié, à tort, de vil « pasticheur ». À une époque où les peintres français s'adonnent nombreux à l'art néo-classique, il est parfois difficile de se faire comprendre comme peintre de genre, et encore davantage lorsque l'on copie des maîtres étrangers.

La gloire de la peinture hollandaise, au-delà de la technique, vient aussi du fait qu'elle reflète une nouvelle société en plein apogée. Elle est à l'image du pays. Peut-on alors peindre des thèmes traités par les artistes hollandais et imiter leurs techniques sans pour autant faire partie de ce peuple ni avoir vécu le contexte sociopolitique des Pays-

[131] MARMOTTAN, Paul, *op.cit,* p. 258.
[132] VAN DER TUIN, H, *op.cit*, p. 139.
[133] Cf. La légende alsacienne de Drölling, p. 43.

Bas? Il est possible que cela en ait dérouté certains et que la critique l'ait mal vu, l'interprétant comme une sorte « d'imposture ». Au sujet de la peinture hollandaise reflétant la société, Catherine Jordy remarque que les points communs entre l'Alsace, terre de Drölling et les Pays-Bas sont nombreux, en commençant par les habitudes de vie. Au tournant du XVIIIe siècle, l'Alsace est riche, prospère avec un trafic et un commerce des plus développés, rappelant le statut d'exception de la Hollande au XVIIe siècle pourvue d'une classe moyenne importante. Pour Jordy il est alors naturel que la peinture des alsaciens face échos à celle des hollandais. En ce qui concerne Martin Drölling, nous ne nous rallierons pas à cette thèse. Effectivement, rappelons que le peintre quitte l'Alsace précocement pour s'installer dans la capitale où il effectue l'ensemble de sa carrière. Il ne retournera jamais voir sa terre natale. De plus, c'est à Paris, au Louvre, et non en Alsace qu'il découvre les artistes nordiques. L'attirance de Drölling pour la peinture hollandaise est-elle alors réellement du à ses origines alsaciennes ? Son parcours suggère que non. Cependant, nous ne pouvons être catégoriques tant la culture alsacienne est souvent ancrée chez les alsaciens, même déracinés. Ainsi Drölling porte avec lui un bagage culturel, il est par exemple authentique et obstiné comme seuls les "alzaciens" savent l'être[134] ».

Les origines de Drölling sont un facteur à prendre en compte en ce qui concerne le déroutement des critiques. Etant alsacien il est normal qu'il s'inspire des artistes nordiques, mais passant la majorité de sa vie à Paris, cela perd une partie de son sens. Comment peut-on être tant intéressé par des peintures reflétant la vie quotidienne d'un pays qui n'est pas le sien ? Peut-on être jugé comme l'égal d'artistes d'un autre temps d'une autre terre ?

Malgré ces questions des plus subjectives, à l'image des hollandais, le peintre alsacien aimait ses sujets. En réponses à ces interrogations Charles Blanc remarque très justement que, « si Martin Drölling était hollandais, on le jugerait en France moins sévèrement »[135].

[134] SCHLIENGER, Jean-Louis, *op.cit*, p. 89.
[135] BLANC, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles,* 1865, vol. 3, p.37-38.

Chapitre 6 – Martin Drölling et la peinture de genre française

Ce chapitre ne s'éloignera guère de l'art hollandais, au centre de l'œuvre de Drölling, puisque nous parlerons de la peinture de genre en France au tournant du XVIIIe siècle. Une nouvelle manière, qui profite du goût croissant pour les artistes nordiques du siècle d'or. Nous irons au-delà de l'inspiration hollandaise en essayant de comprendre, grâce à l'exemple de Martin Drölling, quelles sont les différences qu'il existe entre les peintres de genre français et les artistes hollandais et flamands. Notre analyse, des comparaisons, ainsi que les divers points de vue des critiques donneront des clés pour situer le petit maître alsacien parmi les autres peintres de genre français de son époque.

La peinture de genre en France au tournant du XVIIIe siècle

Au début du XIXe siècle, la peinture de genre commence à envahir la France, se basant très souvent sur les peintres de genre flamands ou hollandais. Quant à la technique de l'art, les peintres de genre français essayent de s'adapter au spectateur contemporain.

La réhabilitation de la peinture de genre grâce aux maîtres hollandais et flamands

Au XVIIIe siècle, on nomme peinture de genre tout ce qui n'est pas peinture religieuse ou historique. Ainsi, en 1766, Diderot écrit « on appelle du nom de peintres de genre indistinctement ceux qui ne s'occupent que de fleurs, de fruits, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes à la vie commune et domestique[136] ». L'expression ne trouve son acceptation actuelle qu'à la fin du XVIIIe siècle lorsque Quatremère de Quincy évoque le genre proprement dit, ou celui des scènes bourgeoises.

L'Académie avait reconnu depuis la première moitié du XVIIIe siècle le droit de l'artiste à représenter des sujets modernes et elle avait d'ailleurs crée spécialement pour Watteau la nouvelle catégorie des « Fêtes galantes ». « À vrai dire, tous commençaient à se lasser de voir des héros éternellement jeunes vaincre, toujours avec le sourire, des créatures mythologiques à l'air désabusé[137] ».

[136] DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 2007, p. 78.
[137] CROS, Philippe, *Chardin*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1999, p. 51

C'est le Salon qui met en lumière la peinture de genre. Le premier Salon qui se distingue est celui de 1796, les sujets sur la vie quotidienne prédominent, les artistes étant soucieux de combler les espérances de la bourgeoisie aisée. Au salon de 1799, la peinture d'histoire perd sa position prépondérante puisqu'elle ne représente qu'un sixième des oeuvres retenues. Comme le démontre le Salon de l'an VIII (1800) qui est caractérisé par le triomphe du néo-classicisme, ce succès est toute fois à nuancer.

En traitant les tableaux de genre rencontrés dans les salons, ou ailleurs, les critiques se rendent compte qu'il n'y a rien de moins défini que ce terme de genre. Où commence l'histoire, ou finit le genre ? Le genre devient matière de débat, preuve de son influence grandissante. Dans ces débats les noms des peintres flamands et hollandais reviennent continuellement. Comment pourrait-il en être autrement ? Tous s'accordent pour dire que « ce genre à son mérite, puisqu'il fait la gloire de l'école flamande[138] ». Les critiques ne s'arrêtent pas là. Ils poussent plus en avant leur travail de réhabilitation. Avant tout leur sympathie va aux tableaux qui offrent un enseignement moral. En cela ils sont bien de leur siècle. « Si la politique réclame les pinceaux du peintre d'histoire, la morale doit guider ceux du peintre de genre[139] ».

En quoi Drölling *francise* t-il la manière hollandaise?

Lorsque Paul Marmottant écrit que Drölling est un « hollandais français », il rappelle grâce à cet oxymore la contiguïté existant entre l'artiste alsacien et les maîtres des Pays-Bas, sans pour autant négliger le fait qu'il est avant tout un peintre français, formé à Paris. Martin Drölling s'est beaucoup imprégné de la peinture hollandaise et flamande mais il s'en est aussi distingué en "francisant" la manière nordique. Précédemment nous avons recensé la présence de trois œuvres de Drölling dans le cabinet du baron Vivant Denon[140]. En plus des toiles de nombreux artistes français, l'ancien directeur du musée Napoléon avait acquis des tableaux des écoles flamande, allemande et hollandaise. Pour André Girodie, cela justifie son désir de posséder des motifs de comparaison entre l'école française et les autres écoles de peinture. Ainsi, « peut-être, le baron Vivant Denon voulait-il expliquer comment Martin Drölling, longtemps copiste anonyme des maîtres hollandais avait fini par *franciser* leur manière,

[138] *Mercure de France*, 1806, t. LXXVI, p. 78
[139] BERNARD, Edina, CABANNE, Pierre et al. *Histoire de l'Art du Moyen Age à nos jours*, Paris, Larousse, 2003, p. 483.
[140] Il s'agit de deux épisodes de *La Noce de la mariée : Le Cortège de la mariée, La Danse de la mariée* ainsi que *L'Heureuse nouvelle*, Cf. Chapitre 4 : La rencontre avec Napoléon. »

à la façon dont les peintres de l'art français de la première moitié du XVIIIe siècle *francisèrent* peu à peu l'art des italiens du siècle précèdent[141] ». En quoi, alors, l'art de Drölling est-il différent de ses modèles ?

Denis Lecoq observe que dans quelques scènes de genre, « Drölling semble apporter beaucoup moins de soin à la représentation des personnages qu'à celle des objets épars sur le sol. Les visages notamment sont assez vite brossés et ne sont pas très éloignés de la caricature. C'est là encore un point commun avec les peintres flamands[142] ». Nous ne sommes pas d'accord avec ce rapprochement avec la caricature. Effectivement, même si certaines des figures peintes par Drölling ne sont pas des modèles de beauté, comme par exemple celles des personnages bouffis de *La femme à la souris* (n°20), c'est davantage par soucis de ressemblance que par charge comme c'était le cas chez les peintres flamands. Ces derniers n'hésitaient pas à charger les paysans des stigmates de la pauvreté, de la bêtise, de la grossièreté ou de la bonne humeur. Les protagonistes de Drölling sont bien différents des matrones charnues ou des drôles pleins de bière de Téniers ou Brauwer. Chez lui, pas de gros compères qui ripaillent ni de beuveries à pleins pichets « dont le cynisme blesse trop souvent les regards délicats[143] ». Le style de Drölling n'est jamais caricatural, ou alors ce n'est que par maladresse. Le peintre ne choisit pas de sujets « ignoble », il évite la vulgarité et la laideur au profit du raffinement, voire de la préciosité, la retenue est au centre de son Oeuvre. C'est sans doute grâce à cette retenue, que « Louis XIV qui excluait les Teniers de ses palais en aurait accordé l'entrée à Martin Drölling[144] ».

Drölling se distingue des flamands par la réserve et la finesse qui émanent de ses toiles. Mais la différence entre le peintre alsacien et les maîtres hollandais est bien plus subtile. Pour Lecoq cette nuance réside en le fait que Martin Drölling « inclut dans ses oeuvres un sentimentalisme qui n'existait pas dans l'art des Pays-Bas du XVIIe siècle et qui est de tradition française[145] ». Certainement, Drölling sait émouvoir le spectateur, mais ce n'est pas son ambition première.

---

[141] GIRODIE, André, *op.cit*, p. 126.
[142] LECOQ, *Denis, op.cit*
[143] MIEL, *op.cit*, p. 175.
[144] *Ibid.*
[145] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 43.

Drölling parmi les autres peintres de genre français

L'intrusion des sentiments dans les scènes de genre est caractéristique de la manière française. Certains peintres, comme Greuze, n'hésitent pas à utiliser une iconographie pathétique pour saisir le spectateur. D'autres, en revanche sont plus pudiques ou plus légers. Quelle place occupe Drölling parmi ses contemporains, peintres spécialisés dans les scènes de genre ?

L'exposition *Chardin, Fragonard, Watteau, chefs-d'œuvre de la peinture de genre en France au XVIIIe siècle*

Chardin, Fragonard, Watteau, Greuze ou Boucher sont au centre de l'exposition sur la peinture de genre en France au XVIIIe siècle organisée conjointement en 2003 par le musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa, la National gallery of Art de Washington et la Gemaldegalerie de Berlin. L'exposition regroupe une centaine de peintures réalisées par plusieurs des artistes les plus doués du XVIIIe siècle et rassemblées pour la première fois. Le catalogue publié en 2003, pose un regard neuf sur les liens qui unissent les peintres de genre de l'Ancien Régime. Ces artistes renvoient une image sans cesse renouvelée des différentes facettes de la société parisienne et paysanne. Ainsi, lors de l'exposition, les peintures morales « invitant à la vertu » côtoient les toiles mettant en scène des plaisirs épicuriens et des fêtes galantes.

Lors de cet événement, un *Intérieur paysan* (n°24), de Drölling est montré. Pour les auteurs du catalogue il est clair que cette toile place l'artiste alsacien du côté des peintres moralisateurs et sentimentaux. Effectivement, « les peintres de genre français du XVIIIe siècle ont rarement représenté la misère des paysans d'une manière aussi radicale et dénonciatrice[146] ». Des poutres et des planches de bois grossières, un sol poussiéreux, un mobilier fruste et un enfant moribond, Drölling met tout en œuvre pour susciter la pitié du spectateur. La séparation spatiale des membres de la famille, chacun isolé dans sa douleur, traduit leur résignation devant l'inéluctabilité de leur sort. Mais ce sont surtout les regards perdus et les gestes désespérés des personnages qui expriment le pathétique de la scène. Comme nous l'avons déjà remarqué précédemment; le peintre emprunte des éléments au répertoire de la peinture d'histoire qui contribuent à renforcer mais aussi à ennoblir le destin tragique de cette famille[147]. Car, « il (Drölling) partage

---

[146] [146] B. BAILEY, Colin (dir.), CONISBLE, Philip, GAEHTGENS, Thomas, *Au temps de Chardin, Fragonard, Watteau, chefs D'œuvre de la peinture de genre en France au XVIIe siècle, op.cit,* p. 332.
[147] Cf, chapitre 4 : Martin Drölling et le néo-classicisme, « Des œuvres à l'esthétique néo-classique ».

avec Greuze l'honneur d'avoir ennobli le genre, d'avoir favorisé ses aspirations vers le moral, le sentimental[148] ». Bien que les auteurs du catalogue aient choisi de présenter le côté moralisateur et sentimental du peintre, ils n'omettent cependant pas de signaler que ce sont des anecdotes plus plaisantes, qui constituent la majeure partie de sa production. Ce traitement thématique du désespoir et de la misère, si caractéristique de Greuze, « est inhabituel dans l'œuvre de Drölling[149] ».

Drölling et Greuze : une même manière moralisatrice d'appréhender la peinture de genre?

Tout comme Drölling, Jean-Baptiste Greuze est un disciple des hollandais, il acquiert lui-même quelques tableaux et dessins de l'école du Nord[150]. Lorsque Drölling arrive à Paris, Greuze n'expose pas au Salon. Le jeune alsacien connaissait certainement ses œuvres puisqu'il eu l'occasion de rencontrer l'artiste bourguignon par l'intermédiaire de Madame Vigée- Lebrun. De multiples peintures de Drölling font échos à celles de Greuze. Nous pensons que Drölling fut séduit par *La cruche cassée* de Greuze (1773) (n°8a). Selon Emile Biais[151], il s'inspire de cette œuvre lorsqu'il réalise les deux *Portraits de Mademoiselle de Saint-Gresse* (n°8), l'allégorie en moins. *Louis-Jacques Maigret* (n°10), *L'Enfant au gigot* (n°59) ou encore *Les petits soldats* (n°55), font penser aux « marmots » de Greuze qui ressemblent « à des angelots déguisés » et dont « le pan de la chemise qui sort de la culotte nous rappelle sur la terre[152] ». Quant à la *Jeune guitariste* (n°13), *La Petite laitière* (n°61) et *La servante à la fontaine* (n°62), elles ont la physionomie des femmes enfants tant aimées de Greuze.

Ce n'est pas seulement le Greuze, père de jeunes filles coquettes qui inspire Drölling, mais aussi le Greuze créateur de drames familiaux. Même si les thèmes sont différents, les compositions et les personnages des œuvres de Drölling et de Greuze sont parfois extrêmement proches. Prenons *L'Heureuse nouvelle* (n°29) de Drölling. Comment ne pas voir dans la composition de cette réunion familiale une allusion à *La Dame de charité* (vers 1773) (n°29a) ou au *Fils puni* (vers 1778) (n°29b) de Greuze? Dans ces scènes, les nombreux personnages sont regroupés autour du lit du père malade. Les patriarches peints par Drölling ont un air de famille avec ceux de Greuze, comme nous pouvons le voir avec *Le Vieillard assis* (n°35). Ces ancêtres ont un commun une

[148] B. BAILEY, Colin (dir.), CONISBLE, Philip, GAEHTGENS, Thomas, *op.cit*, p. 332.
[149] *Ibid.*
[150] HAUTECOEUR, Louis, *op.cit*, p. 23.
[151] BIAIS, Emile, *deux portraits de Martin Drölling,* cité par LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 76.
[152] HAUTECOEUR, Louis, *op.cit*; p. 105.

expression de bonté et de noblesse de sentiment, qui peut faire dire : « et ce vieillard comme il est expressif ! Comme on voit que s'il est devenu pauvre c'est que toujours la probité qui a présidé ses actions ! [153]». Cette phrase écrite par Durdent en 1814 à propos du tableau *Jeune femme portant secours à une famille malheureuse* (n°34) pourrait avoir était prononcée par Diderot lors de l'éloge d'une toile de Greuze.

Malgré des points communs, les différences entre Drölling et Greuze restent très nombreuses, elles sont même essentielles. Effectivement, la *Jeune femme portant secours à une famille malheureuse* n'a rien du pathétique extrême dont use Greuze pour peindre la *Dame de charité* (n°29a),qui invite sa fille à donner une bourse à un vieux gentilhomme malade, couché dans une pauvre chambre. Contrairement à Greuze, Drölling ne représente pas la douleur et le mélodrame : il ne fait pas verser des larmes. C'est bien l'*Heureuse* non pas la *Mauvaise nouvelle* (n°29) qu'il peint. Le souci de Greuze, le moralisateur, est d'inspirer la vertu, il ne s'adresse pas aux yeux mais à l'esprit. Il est réputé pour son art didactique, il montre des exemples. Lorsque Drölling peint des scènes immorales comme le vol dans *Scène de rue à Paris* (n°17) c'est avec un œil amusé et complice. À la différence de Greuze et même de Boilly qui s'est souvent distingué par des travaux satiriques, voire engagés, Drölling n'a pas l'ambition de bonifier les mœurs ou de dénoncer, comme le montre *La distribution gratuite de vin aux Champs Elysées* (n°46). Il veut seulement plaire à son public et pour cela il n'hésite pas à présenter des scènes sympathiques et attendrissantes et non tragiques et sentimentales. Surtout pas si on met le terme « sentimentalisme » en rapport avec la définition qu'en donne Louis Hautecoeur, par exemple, d'intrusion dans l'art de la « mort du père de famille regretté de ses parents », « des derniers moments de l'épouse chérie » ou « des veuves inconsolables ». Le simple attendrissement réussit à Drölling car comme dit Landon à propos d'une *Jeune fille portant secours à une famille malheureuse* (n°34), « les ouvrages dont l'intention simple, naturelle, présente un intérêt doux et naïf, ne manquant jamais d'obtenir le suffrage de la multitude[154] ».

Drölling et Chardin : une calme simplicité

Loin de Greuze, plus complice que moralisateur, comme Drölling, Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) sait rendre à merveille l'humble poésie des travaux quotidiens et préfère la simplicité des sujets, voire leur naïveté. Curieusement, le nom

[153] DURDENT, R.J, *Galerie des peintres français au Salon de 1812*, Paris, 1812, p. 56.
[154] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 67.

de Chardin n'est cité que très peu de fois dans les documents concernant Drölling que nous avons accumulés aux cours de cette études. C'est vrai que du temps de Drölling, Chardin était tombé dans l'oubli. Cela n'empêche pas que le peintre alsacien ait pu connaître l'œuvre de Chardin. De nombreux points communs existent entre les deux artistes. Ils ne sont pas formés par l'Académie et étudient les peintres flamands et hollandais. Tous deux comparés à Téniers peignent la bourgeoisie de leur époque. Ces sources communes sont-elles à l'origine des ressemblances existant entre les deux peintres de genre ou Drölling s'inspire t-il directement de Chardin ?

Il suffit de regarder *La Femme faisant ses comptes* (n°63) et *L'Econome* (n°63a) de Chardin pour se rendre compte que les thèmes des deux artistes sont parfois étonnements proches. Leurs répertoires décoratifs sont également très similaires, comme par exemple les bas relief qui ornent la fenêtre de *L'Enfant aux raisins* (n°11) et de *La guitariste* (n°13*).* Cette frise d'enfants jouant avec un bouc fut copiée d'un bas relief de Duquesnoy (n°13b) par Gerard Dow, Chardin aussi copia en grisaille ses bas reliefs de Duquesnoy. Drölling s'inspire t-il de Dow, de Chardin ou encore la vue des grisailles de Chardin l'incite t-il à copier Dow ? En l'absence de textes, la question est ouverte. Nous sommes confrontés aux mêmes interrogations lorsque nous comparons *L'Enfant au flageolet* (n°64) et *Le souffleur des Bulles de savon* (n°64a) de Chardin. La ressemblance flagrante entre ces deux tableaux est-elle due à leur même origine stylistique hollandaise ou faut-il voir dans l'œuvre de Chardin, l'originale qui inspire Drölling ? Cette seconde hypothèse est tentante car une telle similitude peut difficilement être le fait du hasard. Le hasard n'est sûrement pas non plus le seul responsable si nous retrouvons chez Drölling le motif de la raquette et du volant au sol qui est présent dans *La Femme et la souris* (n°20) et *Le Colporteur* (n°33), et qui apparaît à plusieurs reprises dans les œuvres de Chardin, telle la *Fillette au volant* exposée à la Galleria degli Uffizi à Florence.

« Peintre de silence et d'immobilité[155] », le monde que peint Chardin est « un monde clos, monde à l'arrêt, arrêt sans surprise[156] ». Cette phrase qui donne une juste idée du calme, parfois de torpeur, qui règne dans les toiles du peintre pourrait être reprise pour décrire certaines œuvres de Drölling. Nous pensons bien entendu aux *Intérieurs* de cuisine et de salle à manger (n°43, 44) mais aussi au *Colporteur* (n°33).

---

[155] CROS, Philippe, *Chardin*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1999, p. 58.
[156] *Ibid.*

À la différence de Chardin, Drölling n'a jamais peint de natures mortes, pourtant son œuvre fourmille d'ustensiles de cuisine, de légumes, de fruits, de volailles. Nous pensons naturellement aux natures mortes de Chardin qui avait l'habitude de les disposer sur des petites plates-formes de pierre proches des rebords de fenêtre de l'artiste alsacien. Encore une fois cette représentation est peut-être commune aux deux artistes, car inspirés des mêmes maîtres hollandais.

Les ressemblances entre les toiles de Drölling et de Chardin, fortuites ou non, ne doivent pas masquer les différences qui les séparent. D'un point de vue stylistique la facture de Chardin est plus libre que celle de Drölling. Il se permet parfois de gros aplats que Drölling n'aurait jamais osé faire. Le monde peint par Drölling est moins fermé, moins étouffant que celui de Chardin. Contrairement à ce dernier, les fenêtres et les portes ouvertes sur le monde aèrent ses intérieurs. Enfin, les sentiments personnels des personnages sont bien plus apparents dans les scènes de l'alsacien. Chardin, lui, est à la fois plus mystérieux et plus pudique, « les visages ne semblent guère plus caractérisés ou expressifs que ceux de mannequins[157] ». Mais l'un comme l'autre aspirent à la représentation d'une classe laborieuse saine et tranquille évoluant au quotidien dans la simplicité.

Drölling et l'art galant du XVIIIe siècle

Bien que la vertu et la retenue soient au cœur de l'art de Drölling, une partie de son œuvre est tributaire de la peinture courtoise et galante si caractéristique de la fin de l'ancien régime.

Des jeunes filles coquettes

En 1901, Muther écrit, « le peuple que Drölling peignait était celui qui vivait dans les vieilles fantaisies aristocratiques. Son monde se limitait à des jeunes filles faisant de la musique, des laitières coquettes qui nous dévoilent leur poitrine, à des chapeaux de paille et à de jolis rubans bleus[158] ». Nous ne sommes pas entièrement d'accord avec ce témoignage, néanmoins nous allons essayez de comprendre ce qui a poussé Muther à avancer de tels propos.

Aucune toile de Drölling ne comporte de titres suggestifs comme *La proposition embarrassante, Le baisé à la dérobée ou encore Le Billet doux*, qui faisaient la

[157] CROS, Philippe, *op.cit, p. 58.*
[158] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 34.

réputation quelques années auparavant de Watteau et Boucher ou même de son contemporain, Schall. L'effronterie n'est pourtant pas totalement absente de son œuvre. *La jeune Laitière* du musée Crozatier (n°51), malgré un visage angélique, laisse le spectateur dubitatif sur ses bonnes mœurs. Sa tenue peu pudique et son regard rêveur peuvent suggérer que quelques minutes auparavant elle s'adonnait « aux jeux de l'amour » avec son compagnon. Elle n'a pas le cœur à l'ouvrage et croise ses mains sur sa cruche, qui contrairement à celle de Greuze n'est pas cassée. Les portraits de femmes de Drölling se rapprochent parfois de l'art de Boucher et de Drouais (1727-1775), notamment par l'association de la grâce féminine et de la rose que l'on retrouve par exemple dans le *Portrait d'Adéone* (n°31) et aussi dans un autre tableau mettant en scène une jeune femme qui vient de se piquer à un rosier (n°15). Son corsage délacé permet d'émettre certaines hypothèses sur les circonstances de l'incident. En voyant ces jeunes filles belles et candides, comment ne pas penser à Ronsard (1524-1585) et à sa poésie *Mignonne, allons voir si la rose* suggérant de profiter de chaque instant de la vie?

Le pendant de cette *Jardinière maladroite* représente une jeune personne s'apprêtant à franchir un ruisseau, une lettre à la main. *Madame Dugazon* (1755-1821) (n°14), supposée être le modèle, célèbre actrice tient le rôle d'une paysanne. Schall aussi a peint la comédienne. Il est intéressant de comparer les deux tableaux. Dans la peinture de Schall, la comédienne enrubannée et chapeautée, semble tout à fait à l'aise dans le rôle d'une de ces jeunes personnes fréquentant les académies d'amour. La différence est grande chez Drölling, pas seulement en ce qui concerne la composition. Son portrait champêtre ne se situe pourtant pas moins que l'autre dans une tradition typique du XVIIIe siècle. La classe dirigeante soucieuse de ne pas perdre ses privilèges fera peindre ses grandes dames dans des jardins anglais, parfois avec la feinte simplicité vestimentaire des paysannes. La nature qui peut être envahissante, comme dans certaines œuvres de Watteau, semble servir d'excuse aux scènes galantes, voire perverses. Nous ne trouvons pas dans le portrait de Madame Dugazon un soupçon de perversité, mais bien ce côté artificiel qui le rattache à l'art de la seconde moitié du XVIIIe siècle, prérévolutionnaire bien que cette toile soit datée des alentours de 1795.

Des scènes légères et humoristiques

Contrairement à Jean-Frédéric Schall qui doit une grande partie de sa réputation à ses fêtes galantes, les œuvres à caractère festif sont rares dans la production de

Drölling. Il peint cependant deux épisodes d'une *Noce de village* : *Le Cortège de la mariée* et *La Danse de la mariée* (n°36, 37) qui sont pour certains, « deux des plus agréables tableaux de Martin Drölling[159] ». Le premier épisode, représente le cortège de la mariée allant à la salle de danse, elle est précédée de musiciens et va retrouver les villageois réunis autour de la salle de bal. Son pendant montre le moment de la danse, huit jeunes gens se livrent au plaisir de la valse sur la place du village. La musique et la danse sont au cœur de ces deux peintures joyeuses. Notons que ce n'est pas la première fois que Martin Drölling se consacre au thème de la musique, puisque les musiciens sont un motif récurrent dans son Oeuvre.

D'autres de ses toiles sont toutes aussi légères, voire même humoristiques. Comment ne pas esquisser un sourire face à cette pauvre *Marchande de pommes* (n°40) éprouvant tout le mal du monde à se relever après une chute qui lui aura fait perdre une chaussure ? *Dans Scène de rue à Paris* (n°17), nous nous amusons à voir cette femme peu scrupuleuse, profitant du sommeil d'un marchand de pain ambulant pour lui voler son chargement. La voleuse qui pose son index sur ses lèvres pour suggérer le silence regarde le spectateur, qui finalement devient lui aussi complice du chapardage.

Les différents exemples que nous avons étudiés précédemment montrent que l'art de Drölling n'est pas sans attaches avec les peintres de moeurs de l'ancien régime. Malgré quelques légèretés il ne faudrait pas en faire un disciple de Schall ou de Boucher. Certes, les jeunes filles en fleurs, les musiciens, les rubans, les chapeaux de paille dont parle Muther font partie du répertoire de Drölling. Mais comme nous l'avons vu, le peintre reste modéré. L'essence même de son art se rattache bien entendu aux hollandais du XVIIe siècle, par certains aspects à Greuze, et par beaucoup d'autres à Chardin. Autrement dit, dans les vertus bourgeoises.

[159] GIRODIE, André, op.cit, p. 123.

Partie 3

Entre clichés et tentatives de réhabilitation

Chapitre 7 – Martin Drölling, peintre de la bourgeoisie

Les écrits concernant Martin Drölling rassemblés pour cette étude sont riches en contradictions. Selon l'époque le contexte artistique change, les goûts aussi ; et la critique suit. Ainsi, par exemple, l'aspect méticuleux et léché qui fit la gloire de Drölling au Salon de 1817, fut violemment critiqué au milieu du XIXe siècle avec l'arrivée des réalistes et de leur touche plus spontanée. La fortune critique de Drölling est largement tributaire de l'environnement culturel. Même si certains clichés relatifs à l'artiste persistent au cours des siècles, les changements artistiques ont apporté de nouvelles perspectives permettant d'appréhender l'œuvre de Drölling différemment.

Un peintre qui sait se faire aimer de la bourgeoisie

Si au salon de 1817, Martin Drölling suscite tant de passion c'est que les toiles qu'il montre sont à l'image de la bourgeoisie ou du moins de son idéologie. Vertu, tranquillité, ordre et douceur de vivre, comment ne pas voir dans l'*Intérieur d'une salle à manger* (n°44) l'idéal bourgeois ?

La bourgeoisie au XIXe siècle

Il est souvent dit que la bourgeoisie est à l'origine de la Révolution française. Effectivement, les bourgeois souhaitaient un bouleversement politique afin que leur classe trouve une place dans la société d'ordres. Juillet 1789 leur aura été favorable puisque c'est la bourgeoisie qui tire le plus grand bénéfice de la Révolution. La bourgeoisie domine tout le XIXe siècle mais pour être plus justes, devrait-on parler des bourgeoisies. Cette catégorie sociale comprend aussi bien les grands propriétaires ayant fait fortune dans les affaires et les professions libérales, contribuant à orienter la vie politique du pays dans divers domaines, que l'artisan arrivé ou celui qui tient boutique à Paris. Ce dernier occupe une position plus modeste, sans se confondre avec les masses populaires. Il existe une grande différence entre la bourgeoisie rurale et la bourgeoisie urbaine, parmi laquelle les parisiens tiennent le haut du pavé. Des points communs rassemblent cependant les deux branches bourgeoises : le rôle prépondérant accordé à la famille tout en faisant une large place aux capacités personnelles. Mais par-dessus tout, ce qui fait l'unité bourgeoise c'est la croyance en la nécessité du travail et la mystique de la réussite sociale.

Cette réussite sociale permet l'acquisition de biens matériel dont l'achat de tableaux de format adapté à des logements moyens ou de petite taille, comme les toiles aux dimensions modestes de Martin Drölling.

Les toiles de Drölling : miroir de l'idéal bourgeois

Au-delà de leurs dimensions adaptées aux demeures bourgeoises, au début du XIXe siècle, les peintures de Drölling plaisent car elles sont directement adressées à la classe montante. Il peint le monde de la bourgeoisie ou tout au moins celui que cette société a plaisir à voir représenter.

La Cuisine (n°43) du Louvre met en scène des gens simples, ordonnés et soignés. La fenêtre ouverte dévoile un coin de nature dans la ville dont bénéficient et jouissent les propriétaires, preuve d'un réussite sociale appréciable. À l'image de la vie bourgeoise, l'oisiveté de la femme n'est pas de mise dans cette toile. La femme bourgeoise occupe essentiellement son emploi du temps aux travaux d'aiguille. Les mères enseignent très tôt l'art de broder à leur fille. Dans des corbeilles, comme celle aux pieds de la couturière dans *La Cuisine*, ou celle de la jeune femme choisissant une étoffe au *Colporteur* (n°33), prennent place de multiples accessoires et la menue mercerie pour la couture et la broderie. Les femmes s'adonnent également à la peinture, au dessin et à la musique. Une jeune fille bien éduquée doit savoir chanter et jouer du piano. Ainsi c'est bien face à un chevalet qu'est assise le personnage féminin derrière Le Jeune violoniste à la fenêtre (n°25), et au piano qu'est installée la maîtresse de maison de *L'Intérieur d'une salle à manger* (n°44). Dans ces représentations d'intimité domestique de la classe moyenne, le bourgeois devient héro des peintures de Drölling. Comment alors ne pas se sentir flatté par ce nouveau rôle de modèle pictural et apprécier le travail du peintre ? Cet éloge qui charme le bourgeois devenant protagoniste des toiles au même titre que le sont les héros mythologiques des peintures néo-classique, déplait souvent à la critique, même récente. On reproche à Drölling de vouloir obtenir un succès facile. Pour certains, « à flatter une clientèle de petit bourgeois, Drölling tombe dans la platitude[160] », ne faisant de lui rien de plus que « l'archétype du peintre pour le goût bourgeois[161] ».

[160] BERNARD, Edina, CABANNE, Pierre et al. *Histoire de l'Art du Moyen Age à nos jours*, Paris, Larousse, 2003, p. 488.
[161] SCHLIENGER, Jean-Louis, *op. cit*, p. 89.

Le bourgeois apprécie la contemplation de son image reflétée dans un style raffiné, mais qu'en est-il des nombreuses scènes paysannes peintes par Drölling ? Quelle motivation pousse un collectionneur aisé à accrocher dans son élégante demeure un intérieur paysan ? Ces scènes paysannes n'étaient sûrement pas destinées à ceux qu'elles représentaient, mais comme les intérieurs bourgeois, au public du peintre : la classe moyenne. Nous l'avons écrit précédemment, certaines toiles de Drölling prêtent au sourire et il n'est pas rare de s'attendrir à la vue de quelques unes. Est-ce un moyen pour le bourgeois d'assoire sa position et de s'offrir un peu de divertissement grâce à des scènes faciles à comprendre? Bien que ces intérieurs plus modestes soient éloignés de l'image que l'on se fait de la réussite, ils n'en reflètent pas moins les valeurs bourgeoises. Comme dans *L'Intérieur paysan* (n°24) la famille y tient souvent un rôle fondamental et à l'image du père de la *Famille rustique* (n°41), ramenant des fagots de bois pour chauffer les siens, le labeur y est rarement absent.

Des œuvres incluant le spectateur

Les peintures de Drölling vont parfois au-delà de leur simple fonction de miroir. Effectivement, il arrive que la frontière entre le fictif et l'espace du spectateur soit ambiguë. L'œuvre devient alors un terrain accessible n'excluant pas le spectateur qui peut se sentir au plus prés des personnages, partageant avec eux des moments intimes. Les toiles de Drölling sont abordables. Le peintre réussit à séduire l'amateur en l'invitant à entrer au cœur même du tableau. Dans *L'Intérieur d'une cuisine* (n°43*)*, les personnages regardent le spectateur révélant ainsi sa présence. Est-ce le spectateur qui observe les couturières ou les couturières qui observent le spectateur ? Ce savant jeu de regard entre le fictif et le réel fait du spectateur le centre d'attention des protagonistes. Malgré lui, il se retrouve directement impliqué dans la scène. Ce dernier n'est pas laissé à l'écart. Le regard que nous lancent les deux jeunes femmes assises dans la cuisine est surprenant, on s'attendrait davantage à les voir absorbées dans leurs ouvrages. Dans les tableaux hollandais, de Pieter de Hooch, par exemple, les protagonistes ne remarquent pas le peintre/spectateur et vaquent à leurs occupations, ou alors regardent franchement le spectateur et il se crée une sorte de dialogue très intime avec le voyeur découvert. C'est un peu le cas ici où la jeune fille assise à la fenêtre est en quelque sorte complice du spectateur, alors que la femme plus âgée, elle, regarde vers nous certes, mais avec le regard perdu dans le vague, comme si elle était absorbée dans ses pensées. L'artiste joue habilement avec le spectateur.

Dans d'autres peintures aucun des personnages ne prête attention au spectateur. Ce dernier ne devient pas passif pour autant, son rôle de voyeur n'en est que plus accrut. En contemplant *L'Heure de la sieste* (n°3), par exemple, nous pénétrons, sans être mal à l'aise dans un moment privilégié de repos d'une famille paysanne. Comme lorsque l'on regarde par le trou d'une serrure, le peintre offre la possibilité au spectateur de partager des moments intimes.

Désir de Drölling de créer toujours plus de proximité entre le spectateur et ses peintures ou simple choix pictural, quand le spectateur ne peut pas « entrer » dans la toile, c'est le protagoniste qui vient à lui. Effectivement, par un savant rendu que nous pourrions qualifier en trompe l'œil, Le Jeune violoniste à la fenêtre (n°25) semble prêt à bondir de la toile pour se retrouver du côté du réel, du spectateur. Bien qu'il y ait toujours un parapet aux fenêtres derrière lesquelles posent les personnages créant une distance entre le voyeur et la toile, il est rare que le peintre n'y fasse pas dépasser divers objets ou même une partie du corps du modèle. La « frontière » de pierre entre notre monde matériel et l'univers pictural des personnages en est alors brisée.

L'éloge et le culte de l'intérieur bourgeois

Le monde que peint Drölling est rassurant et proche du spectateur. La peinture d'intérieur comme celle de Drölling, il n'y en a point chez David. À personne ne viendra l'idée d'appeler ainsi ni *Le Serment des Horaces*, ni la gracile *Madame Récamier* étendue sur son sofa. Quand il y a un milieu ce n'est que décors. Un intérieur, au contraire, c'est un lieu précis et clos, le cadre y est prés des gens, à leur taille, fait pour eux.

L'exposition *Le parisien chez lui au XIXe siècle*, 1976-1977

Grâce à ses intérieurs, Drölling répond malgré lui, ou consciemment, à l'attente de l'amateur du début du XIXe siècle pour qui l'intérieur devient une véritable passion réconfortante.

L'image de peintre bourgeois permet à Drölling de compter parmi les artistes exposés de novembre 1976 à février 1977 à l'exposition *Le parisien chez lui au XIXe siècle 1814-1914*. Pour cet événement programmé par la Direction des archives nationales, à l'Hôtel de Rohan à Paris, les organisateurs ont choisi de présenter *L'Intérieur d'une cuisine* et son pendant *L'Intérieur d'une salle à manger* (n°43,44).

C'est un détail du deuxième tableau qui est préféré pour l'affiche et le catalogue d'exposition. On y voit l'homme installé pour son petit déjeuner, pendant qu'une femme à côté s'affaire devant un placard. Ce détail est analysé quelques années plus tard, en 1979, par Geneviève Fraisse et Martine Guillin, en introduction de leur ouvrage *Femmes toutes mains : essai sur le service domestique*[162]. Selon elles, l'homme assis et au repos, la femme debout et au travail est l'image banale d'un foyer domestique parisien au XIXe siècle. « Or à regarder l'image de plus prés, la femme parait bien pauvrement vêtue, et à voir ensuite le tableau exposé, on y découvre en arrière plan, une autre femme assise au piano, la femme au travail n'était que la domestique. Étrange découpage d'un tableau qui permet d'imaginer aussi bien l'épouse que la servante dans la femme qui s'active[163] ». On en oublierait presque le tiers domestique au profit de la ménagère qui range. *Femmes toutes mains* est un essai sur les services domestiques, il est donc évident qu'en voyant cette illustration les auteurs focalisent leur attention sur la domestique et l'image qu'elle renvoie. Ce détail a sans nul doute été interprété différemment par les organisateurs de l'exposition. Selon nous, ce n'est pas l'éclipse du tiers domestique au profit de la ménagère qui est mis en avant mais sa valeur testimoniale. Effectivement, si les deux pendants de Drölling ont été choisis c'est bien parce qu'ils sont des témoignages de la vie d'un parisien chez lui au XIXe siècle. Ils représentent la vie quotidienne mais également la montée de la bourgeoisie. L'homme assis, paisible, au repos et la servante qui s'active reflètent la réussite sociale. Si la domestique s'affaire, cela signifie qu'il y a des choses à ranger, que l'homme possède et que la famille tient à entretenir son intérieur. Au temps de Drölling, une sorte de culte de l'intérieur se développe chez les bourgeois. Les auteurs du catalogue de l'exposition de 1976 écriront à ce sujet que l'importance accordée au logement et à son aménagement dans tous les milieux sociaux est une image de la solidité de la cellule familiale et de l'importance de la vie privée, malgré la pression des forces collectives. Ainsi, un art de vivre particulier, mêlant goût du décors et économie domestique s'épanouit dans l'univers intime du foyer.

---

[162] FRAISSE, Geneviève, GUILLIN, Martine, *Femmes toutes mains : essai sur le service domestique*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 13.
[163] *Ibid.*

Le style Biedermeier : la douceur de vivre bourgeoise

Bien que *L'Intérieur d'une salle à manger* (n°44) de Drölling serve d'affiche à une exposition consacrée aux parisiens il ne va pas sans rappeler le style Biedermeier dont les origines sont autrichienne et allemande.

Le style Biedermeier se développe dans l'Empire autrichien pendant « l'ère Metternich » (1815-148), période de paix consécutive aux guerres napoléoniennes. Il qualifie aussi bien la peinture, la littérature qu l'architecture et le mobilier C'est un personnage de fiction incarnant le bon bourgeois allemand du début du XIXe siècle à l'existence monotone et confortable qui donne son nom au style. Ce style « Monsieur tout le Monde », signification du mot Biedermeier en français, désigne avant tout la culture bourgeoise qui apparaît dans le premier quart du XIXe siècle. C'est une manière de vivre, confortable et calfeutrée. La bourgeoisie cultive la vie privée et familiale à un point inégalé jusqu'ici. Les marques extérieures de prospérité passent au second plan derrière le bonheur domestique entre quatre murs, dans ce qui devient un lieu de retraite. *L'Intérieur d'une salle à manger* est la représentation même de ce style. L'homme bourgeois, aisé, emploi du personnel, sa femme s'occupe à son principal loisir, le piano. Le chien, au premier plan, regardant son maître d'un œil fixe, est souvent associé à la fidélité. La fidélité tout comme le sens du devoir ou la modestie sont à l'époque Biedermeier élevés au rang de principes universels. La douceur de vivre qui émane de la toile est incontestable.

Le style Biedermeier, à la fois sobre et plein de fantaisie bannissant toute ostentation est d'une étonnante modernité, il annonce avec un siècle d'avance le mouvement art déco. Les meubles Biedermeier, bien qu'ils n'aient pas un style homogène, se distinguent par une élégance discrète. Ils n'ont pas vocation à impressionner mais à contribuer à une sensation de confort et doivent surtout être fonctionnels. L'ameublement de *L'Intérieur* de Drölling, est en tout sens caractéristique de cette période. Il est relativement épuré, en bois clair et commode. Cette apparente simplicité du mobilier est compensée par le fini sculpté que l'on retrouve sur les portes de placards et une grande variété dans les formes. Par exemple, dans *La Salle à manger* deux modèles différents de sièges sont présentés, des fauteuils en velours verts aux lignes arrondis côtoient des chaises en bois plus classiques.

Drölling manifeste un goût certain pour la décoration et le mobilier, n'oublions pas qu'il oeuvre un temps à la manufacture de porcelaine de Sèvres. Cette attirance pour

les objets à la fois simples et travaillés se retrouve dans d'autres de ses toiles. Remarquons le service à thé d'*Adéone* (n°31) en porcelaine blanche et garnit d'un discret liseré doré, qui ne va pas sans rappeler certaines porcelaines viennoises. Ou encore, le lit à dais du vieillard recevant *L'Heureuse nouvelle* (n°29), qui malgré l'intérieur modeste s'impose au milieu de tout le reste du mobilier.

Il n'est pas surprenant que le fin et le discret Drölling ait apprécié le style Biedermeier puisqu'il est avant tout inspiré de la peinture hollandaise. Souvent, dans les peintures Biedermeier comme pour *L'Intérieur d'une salle à manger*, la scène de genre est réaliste et proche de la photographie. Néanmoins l'artiste n'hésite pas à idéaliser volontiers et à améliorer un peu la réalité.

Les intérieurs balzaciens de Drölling

Si le peintre alsacien s'évertue à l'idéalisation c'est souvent à cause de son goût pour la finesse et de son éternelle retenue. C'est aussi pour plaire à son public bourgeois qui aime contempler le reflet positif et rassurant de sa propre vie. Cela ne l'empêche cependant pas d'être un observateur attentif de son temps et de peindre avec une précision photographique.

L'exposition *Balzac et la peinture*, 1999

Si Drölling devait être comparé à un écrivain français, il se rapprocherait davantage de Balzac que de Chateaubriand, la critique des mœurs en moins. À l'instar des romans de Balzac, souvent considéré comme le précurseur des écrivains réalistes, les intérieurs de Drölling regorgent de détails. Quand Balzac remplit des pages entières de descriptions, le peintre, lui, expose au regard des spectateurs une profusion d'objets en tout genre peints avec précision et minutie. Précédemment, nous avons déjà mentionné le nom de Balzac qui cite le peintre alsacien à deux reprises dans la *Comédie humaine*[164]. En 1999, ils sont tout deux réunis à l'occasion d'une exposition consacrée à l'écrivain.

Organisée au musée des Beaux-Arts de Tours du 29 mai au 30 août 1999, pour célébrer le bicentenaire de la naissance de Balzac, l'exposition sur *Balzac et la peinture* est un projet novateur. Deux volets imposent leur nécessité pour constituer le Musée imaginaire de Balzac. « D'une part évoquer peintres et tableaux cités ou ventés dans ses

[164] Cf. : Chapitre 1 : L'éloge des écrivains.

romans et dans ses œuvres critiques, d'autre part, essayer de mettre en perspective ses goûts artistiques[165] ». C'est la diversité qui caractérise la collection personnelle de l'écrivain, maîtres anciens et peinture contemporaine se côtoient dans un éclectisme total. On le connaît fasciné par le néo-classicisme et par les peintres hollandais du siècle d'or. Mais les auteurs du catalogue de l'exposition déclarent que ses goûts artistiques sont essentiellement illustrés par des peintures de Guérin, Girodet, Delacroix, Decamps, Boulanger et Drölling. Deux œuvres de ce dernier sont accrochées aux cimaises de cette exposition particulière, *L'Intérieur d'une cuisine* (n°43) du Louvre ainsi que *Le Colporteur* (n°33)

Les personnages de peintres sont nombreux dans la *Comédie humaine*. Pierre Grassou (héros de la nouvelle éponyme) est un peintre d'intérieur représentatif de la culture et du goût bourgeois. Cela ne nous étonne alors pas d'apprendre qu'il copie les scènes d'intérieur de Drölling pour essayer d'en dérober « le mystère ». À la différence de Drölling lui aussi peintre bourgeois, le héros balzacien deviendra riche. À la lecture du catalogue de l'exposition *Balzac et la peinture*, nous apprenons que ce qui séduit surtout l'écrivain chez le peintre alsacien ce sont les représentations d'intérieur qui jouent un rôle primordial dans les descriptions de la *Comédie humaine*, « puisque pour le romancier les maisons et les intérieurs sont comme les coquilles sur lesquelles les âmes laissent leur emprunte ». Dans le catalogue, une description extraite d'*Une double famille* où Balzac décrit la maison du Tourniquet Saint-Jean accompagne la peinture *Intérieur d'une cuisine*. En lisant ces quelques lignes, nous sommes frappés par l'osmose entre le texte et la toile : « Quelques rares ustensiles de cuisine ou de ménage accrochés au fond de cette salle se dessinaient dans le clair-obscur (…) Trois méchantes chaises meublaient cette pièce (…) Au-dessus de la cheminée s'élevait un fragment de miroir, un briquet, trois verres, des allumettes et un grand plat blanc tout ébréché. Le Carreau de la chambre, les ustensiles, la cheminée, tout plaisait néanmoins, par l'esprit d'ordre et d'économie ». Cette description semble être la transformation de la couleur et du dessin de Drölling en mots, adverbes et adjectifs. Littérature et peinture entrent un temps en concordance

[165] *Balzac et la peinture, op.cit*, p. 13.

Martin Drölling, un peintre réaliste ?

Comparer Drölling à Balzac c'est émettre l'idée que l'art du peintre tend vers le réalisme. Or, les avis à ce sujet divergent créant des débats passionnés. Effectivement, comme nous l'étudierons par la suite, plus la critique est récente et plus l'aspect romantique de la peinture de Drölling émerge. Avant tout, il est nécessaire de préciser qu'au temps de Drölling, le « Réalisme » en tant que mouvement artistique n'existe pas. Il n'apparaît que vers 1830. Plus que pour parler d'un mouvement pictural, lorsque ce terme est associé au peintre alsacien c'est en général pour qualifier on sens du détail qui fait parfois de lui un artiste trop prosaïque.

Pour Denis Lecoq, l'art de Drölling « est essentiellement réaliste, on n'y trouve aucune nostalgie, aucun désir d'échapper au quotidien, ni dans l'espace, ni dans le temps[166] ». Nous l'avons déjà remarqué, le peintre se démarque par sa précision et son obsession du détail. Mais Drölling ne fait-il « que rendre d'une manière objective le réalisme du détail[167] » ? On lui reproche en effet, souvent de ne faire qu'une simple retranscription des éléments observés, sans apporter ni originalité, ni lyrisme. Cependant, tout comme Balzac, bien que Drölling soit précis, voire scientifique dans le rendu du détail, ils n'en demeurent pas moins particulièrement attentifs à l'esthétique. Venons-en à la seconde peinture exposée à l'exposition sur *Balzac et la peinture*, *Le Colporteur* (n°33). Dans ce tableau, toujours minutieux, c'est l'atmosphère chaude et précieuse qui attire l'attention des rédacteurs du catalogue d'exposition. Le romancier est particulièrement sensible aux saisons, aux mois, aux heures de la journée qui ont pour effet de caractériser un instant choisi du quotidien et de tisser autour des personnages des nuances qui retirent aux choses de la vie un aspect trop contingent. « Il en est de même pour Drölling, qui saisit les fluctuations de la lumière, la transparence de l'air et le chatoiement des couleurs pour baigner sa scène, d'une patine silencieuse qui inspire la douceur de vivre[168] » pour créer une atmosphère particulièrement douce et poétique.

Suivant la tendance qui confère à l'intérieur simple et harmonieux une place fondamentale au sein de la vie bourgeoise ; au début du XIXe sicle, les toiles de Drölling ont tout pour séduire la classe dominante qui y contemple son reflet « en

[166] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 52.
[167] VILAIN, Jacques, *De David à Delacroix, la peinture française de 1774 à 1830*, Paris, Grand Palais, 1974-1975, p. 397.
[168] *Balzac et la peinture, op.cit*, p. 243.

mieux ». Néanmoins, quelques années plus tard, entre travaux de retranscription réalisés par un simple tâcheron ou bien véritables œuvres poétiques créatives, les peintures de Drölling sont au cœur de virulents débats.

Chapitre 8 – Au-delà de la technique…

Fort de son bagage technique, Martin Drölling a su susciter l'admiration. Au Salon de 1817, ses peintures, véritables petits chefs d'œuvres d'imitation laissent sa clientèle bourgeoise charmée. Paradoxalement, c'est cette même maîtrise parfaite du rendu qui lui sera reprochée quelques années plus tard et sera victime des pires moqueries ; jusqu'à ce que certains historiens de l'art réussissent à dépasser l'image du peintre ouvrier pour chercher un sens plus profond à ses tableaux.

Martin Drölling ou l'image du peintre ouvrier

Pour de nombreux critiques, le mérite de Drölling réside davantage « dans un fini d'exécution qui caractérise plutôt la légèreté de la main de l'ouvrier que le sentiment de l'artiste pénétré des véritables fins de l'art[169] ».

Un peintre trop « propre »

« Drölling le rangé, l'exacte, le prosaïque Drölling[170] » n'est pas le genre de peintre à surprendre. C'est ce que lui reproche essentiellement la critique. On parle fréquemment, concernant cet artiste, d'un manque d'originalité, quant à la technique et aux choix des sujets. Il est vrai, souvent, les compositions de quelques intérieurs de l'alsacien sont très similaires. L'ouverture d'une fenêtre ou d'une porte à la gauche de la peinture éclairant d'une lumière douce une scène familiale n'est que trop reprise dans son œuvre. Parfois, avant même d'avoir contemplé une de ses scènes de genre l'on s'attend déjà à retrouver, un panier, une étoffé, un rideau ou encore une cage, signe de l'excessive récurrence de certains éléments traités dans son oeuvre. Ce manque d'originalité qu'on lui attribue vient peut-être de ce que Drölling a insisté lui-même sur sa formation, enfant, de copiste. Les choses se passent ensuite, souvent, pour les détracteurs du travail de Drölling, comme si cette attitude de copiste du jeune Drölling n'avait jamais évolué et qu'il n'avait pas réussi à se distinguer. Pour certains, le peintre copie comme un simple tâcheron, Schlienger, va même jusqu'à écrire que « c'est tout juste s'il su dépasser sa passion un peu servile des maîtres du Nord[171] ». La critique

---

[169] *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, op.cit,* p. 595.
[170] BLANC, Charles, *Histoire des peintres français du XIXe siècle*, Paris, Cauville Frères éditeurs, 1845, p. 24.
[171] SCHLIENGER, Jean-Louis, *op.cit*, p. 88.

frustrée attend de lui davantage car « Drölling fait toujours bien, jamais mieux[172] ». Ce qu'elle souhaite surtout c'est davantage de créativité. À ce sujet, Balzac, qui revient sur un vieux débat, soutient que « la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer », le peintre ne doit pas être « un vil copiste mais un poète[173] ».

En 1844, Champfleury fait de Drölling un symbole du mauvais peintre, critiquant précisément son talent de copieur à l'origine de ses œuvres réalistes (au sens le plus restreint, c'est-à-dire qui donne l'illusion du réel). Virulent à l'égard du peintre mais également de son public, Champfleury déclare lors d'une visite au Louvre : « Les visiteurs sont ou des provinciaux ou des étrangers…ce public ignorant a un instinct merveilleux pour s'arrêter devant les plus mauvais tableaux (…) Le tableau qu'un anglais achèterait un million c'est *L'Intérieur de cuisine* de feu Drölling. Essayez d'insinuer que c'est un bête trompe l'œil, sans art, sans couleur, et tous vos raisonnements tomberont devant cette phrase : "Ah ! Monsieur, comme c'est bien imité !"[174]» Cette critique semble étonnante quand on sait que Champfleury, ami de Courbet et de Daumier, rédigera en 1857, le livre *Le Réalisme*. Nous sommes moins surpris en apprenant qu'à l'époque où le critique écrit ce passage, il était un fervent défenseur de Delacroix. Or comment pourrait-on également apprécier un peintre qui exalte l'inachevé de Rembrandt et un autre qui s'efforce de rendre avec le plus grand soin possible la science du détail et du fini des peintres néerlandais ?

Paradoxalement, l'application de Drölling excèdera également les artistes réalistes eux-mêmes. Au milieu du XIXe siècle, ils lui reprochent son manque de naturel, une peinture trop propre, trop lisse et une manière trop froide d'envisager les espaces familiers. En somme, sa monotonie, son manque de créativité et de spontanéité.

De l'ouvrier à l'artiste

La diversité et la surprise ne sont pourtant pas totalement absentes du travail de Drölling. Des peintures à l'inspiration néo-classique, aux copies des maîtres hollandais en passant par des scènes galantes, son œuvre est d'une variété notable. Cette hétérogénéité est encore plus flagrante lorsque nous concentrons notre attention sur les portraits du peintre alsacien. Comment peut-on parler de froideur et de manque

---

[172] Consulté en ligne le 11 décembre 2008 :
http://www.archive.org/stream/lesfournisseursd00mazerich/lesfournisseursd00mazerich_djvu.txt

[173] BALZAC, Honoré de, *Le chef d'œuvre inconnu*,

[174] CHAMPLEURY, Une visite au Louvre in *L'Artiste*, 1er Décembre 1844, p. 212.

d'expressivité face à ses visages marqués et aux typologies variées ? *La Femme âgée filant la quenouille* (n°67) dégage une émotion rare. Malgré les signes du temps dessinés sur son visage elle a gardé quelque chose d'enfantin. Peut-être est-ce son sourire un peu naïf et rassurant ou encore son regard vif et pénétrant. Son pendant, le *Portrait d'un vieux paysan* (n°68) est aussi saisissant d'humanité que le précèdent. Les yeux perçants de l'homme, semblent refléter l'agilité et la vivacité d'esprit de son adolescence. Ce n'est pas le travail d'un vulgaire tâcheron qui se cache derrière ses visages mais bien celui d'un artiste apte à représenter les nuances de l'âme humaine.

La touche vaporeuse du *Jeune garçon mangeant sa soupe* et d'une *Jeune laitière* (n°51,52) semble elle aussi être le fruit de la subjectivité de Drölling. Loin de nous l'idée de comparer Drölling aux impressionnistes mais ce sont bien les jeux de lumière et la couleur qui prônent dans ces tableaux, au détriment du dessin.

Il est évident que Drölling était conscient que la vulgaire copie dépourvue de caractère ne pouvait être que médiocre. À ce sujet, il écrit à son fils, « quand on court après un homme, on est toujours derrière lui. Au lieu quand on est l'original, on est toujours le premier[175] ». En s'arrêtant à la touche trop précise, presque scientifique de Drölling, c'est-à-dire à des jugements qualitatifs, ses détracteurs passent à côté de son univers parfois insaisissable. Effectivement, il est fréquent qu'à la contemplation des peintures de l'artiste des éléments nous surprennent suscitant de nombreuses interrogations. À propos, comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner, Baudelaire ne trouve t-il pas chez Drölling un aspect intrigant, digne d'être cité dans un de ses poèmes[176] ? Bien avant que la critique ne s'intéresse à l'aspect romantique de l'œuvre de l'alsacien, Balzac avait déjà remarqué les « mystères de ses intérieurs[177] ».

Des œuvres symboliques ?

Il faut attendre la seconde partie du XXe siècle pour que le sens profond des peintures de Drölling apparaisse aux yeux de certains historiens de l'art. Ce que les critiques remarqueront avant tout c'est « le bric à brac romantique[178] » qui habite un grand nombre de ses intérieurs. Pour Catherine Jordy qui voit en Drölling un pur

[175] Lettre de Martin Drölling adressée à son fils Michel-Martin datée du 13 avril 1811. Cette lettre est conservée au Musée du Louvre, département des arts graphiques.
[176] Cf : chapitre 1, « l'éloge des écrivains »
[177] BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, *op.cit*, p. 116
[178] *Balzac et la peinture*, *op.cit*, p. 242.

romantique, il faut chercher les réminiscences de ce courant artistique dans le symbolisme des motifs peints.

Le symbolisme caché des objets

Malgré l'apparente propreté reprochée à Drölling, les pièces qu'il dépeint baignent souvent dans un désordre intriguant. Pourquoi choisit-il de placer une chaise renversée dans un intérieur serein (n°29)?

C'est face à un fouillis d'objets de toutes sortes que se retrouve le spectateur contemplant ses œuvres. D'un point de vue descriptif ce fouillis devient caractéristique, il participe à la narration de l'anecdote. Chez toutes ses mères ou ses ménagères par exemple, il révèle la diversité de leurs occupations et leur exactitude à s'acquitter de leurs devoirs. L'armoire entrouverte laisse voir des piles de linges bien repassé ; les oignons, les carottes seront destinés à cette marmite qui mijote, ces bouteilles serviront à désaltérer le père de famille à son retour du travail. Cependant, d'un point de vue interprétatif, ce « bazar » est bien plus ambigu. Le choix, de la part de Drölling, de représenter certains objets et leur mise en relation n'est pas sans faire réfléchir…

Il est difficile dans *L'Intérieur d'une cuisine* (n°43), de ne pas remarquer que trois femmes sont représentées dans des âges différents. Sans en arriver au symbolisme complexe des *Trois âges de l'homme* de Friedrich du musée de Leipzig, nous pouvons nous interroger sur les intentions de l'artiste. Le caractère négligé de cet intérieur est également surprenant. La cuisine est plutôt rangée mais de nombreux éléments jonchent le sol. Ils ont été balayés et rassemblés en tas mais pas débarrassés. Dans ce tas, la coquille d'œuf brisée attire notre attention. Est-ce un détail anodin ? Pour Catherine Jordy, qui se réfère aux traditions allégoriques, il est évident que non. L'œuf est généralement un symbole de résurrection. L'historienne de l'art met également l'accent sur d'autres éléments hermétiques : les fleurs fanées, de part et d'autre de la composition, la chandelle éteinte sur une des étagères, la clé dans la serrure et le pantin abandonné par la petite fille. « Simple jouet ou présence masculine déguisée ? Les trois éléments qui invitent l'œil du spectateur à entrer dans la composition sont respectivement des balais, un torchon et ce pantin qui a lui-même balayé le sol. Calembour visuel, allégorie du domaine exclusivement féminin ou simple mise en page totalement aléatoire (…) chacun en jugera mais l'accumulation de détails met sur la

voie[179] ». Comment peut-on parler d'un tableau trop propre avec ce qui vient d'être relevé ? Nous remarquons également de légères craquelures sur les murs ; quand on les associe à la coquille d'œuf, aux fleurs fanées et à la chandelle, elles pourraient se référer à une allégorie de la vanité. La fuite du temps est également suggérée dans le *Portrait d'Adéone* (n°31) avec le vase à l'antique détérioré. Dans ce portrait, trivialité et luxe s'opposent, jusque dans les fleurs où, le liseron et les capucines sont entremêlés aux roses, chacune des deux fleurs symbolisant l'amour, le liseron symbolisant l'humilité ou l'insinuation[180]. Même Denis Lecoq pour qui Drölling est avant tout un réaliste sans intention symbolique[181] se permet des analyses interprétatives de certains motifs, comme celui de la cage. Les cages sont nombreuses dans l'œuvre de Drölling. « Si elles sont occupées par un oiseau, elles symbolisent la sagesse et la virginité. Si, par contre c'est une souris qui s'y trouve, c'est le vice qu'il faut y voir. Une jeune fille qui laisse partir l'oiseau signifie peut-être l'abandon de sa virginité. Si c'est le cas on peut comprendre l'air mélancolique et sensuelle[182] » de la *Jeune guitariste à sa fenêtre* (n°13)

Pourquoi faudrait-il absolument adhérer à l'opinion préétablie qui veut que Drölling ait été un « peintre naïf » comme le prétend Suzanne Dagnaud[183] ou quelqu'un de circonscrit dans la scène de genre, art qui « aurait séduit un jeune homme peut cultivé[184] »? Il serait fastidieux d'entrer dans le débat de savoir si les tableaux signifient ou non quelque chose ; après tout, en ce qui concerne les œuvres hollandaises, la question est toujours ouverte. Pour les uns tout est signifiant alors que pour d'autres « les peintres hollandais, spécialisés chacun dans son genre, reprenant sans cesse le même thème, finirent par démontrer en fin de compte que le sujet n'a vraiment aucune importance[185] ». Cependant, depuis une cinquantaine d'années la possibilité de pratiquer une lecture iconologique du tableau se généralise largement. Il semble évident que « les accessoires sont presque toujours associés à un sens particulier[186] ».

---

[179] JORDY, Catherine, *op.cit*, p. 57.
[180] PILLARD-VERNEUIL, Maurice, *Dictionnaire des symboles*, Paris/Genève, Slatkine, 1981, p. 107.
[181] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 54.
[182] *Ibid*, p. 93-94.
[183] DAGNAUD, Suzanne, *op.cit*, p. 190.
[184] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 47.
[185] GOMBRICH, Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1986, p. 340.
[186] TODOROV, Tzvetan, *op.cit*, p. 47.

Le thème de la fenêtre ouverte

Un élément récurent dans l'œuvre du peintre attire notre attention plus que les autres : la fenêtre ouverte. Ce motif chargé en connotations symboliques est pour certains historiens de l'art la manifestation du goût de Drölling pour le romantisme. Les fenêtres et les portes ne manquent pas dans l'œuvre de l'artiste alsacien, ce qui est intéressant c'est qu'elles ne sont jamais closes. Sur quoi ouvrent-elles ? Un infini à la Friedrich (1774-1840), comme le suggère Catherine Jordy[187]? Pour beaucoup, l'explication de leur présence est bien plus simple. Il s'agirait d'un astucieux moyen utilisé par l'alsacien pour aérer ses intérieurs, Drölling enferme son spectateur dans un espace délimité, sans toutefois générer chez lui un sentiment d'étouffement. Ainsi, le peintre suggère qu'il y existe un monde autour des ses intérieurs, leur donnant, en plus, une dimension réaliste. Selon Lecoq, chez Drölling, lorsque les personnages se penchent aux fenêtres, ils semblent plus vouloir nous parler pour entretenir de bons rapports de voisinage que méditer sur l'infini et « la distance qui sépare l'esprit de Dieu[188] » comme c'est souvent le cas chez le chef de file des romantiques allemand, Friedrich.

Effectivement, pour les romantiques allemands, la fenêtre est bien plus subjective. Elle devient le médiateur optique entre « l'intérieur et l'extérieur, le clos et l'ouvert, la subjectivité et la nature, l'espace humain et l'espace de altérité. Les fenêtres sont l'œil de l'âme humaine, appel à l'ouverture infinie, mais en même temps frontière, génératrice de cette nostalgie des lointains inaccessibles[189] ». Lorsque les romantiques allemands en peignent elles sont vues de l'intérieur et représente la frontière tangible entre deux mondes, d'un côté le monde de la sécurité ou de la finitude et de l'exiguïté de l'autre le monde de l'aventure, de la fuite vers l'infini. Elles expriment métaphoriquement la suspension du temps et la perte de l'individualité qui annonce la présence de l'absolu.

Louis Eitner est le premier à établir un rapport entre la peinture allemande du début du XIXe siècle et celle de Martin Drölling, dans un article consacré au motif de la fenêtre ouverte[190]. Il rapproche *L'Intérieur d'une cuisine* (n°43) de la *Femme à sa*

---

[187] JORDY, Catherine, *op.cit*, p. 57.
[188] BERNARD, Edina, CABANNE, Pierre et al, op.cit, p. 456.
[189]MONTANDON, Alain, « De la peinture romantique allemande », *Romantisme*, 1977, n°16., p. 91, 92.
[190] EITNER, Louis, « The open window and the storm tosed boat », *The Art Bulletin*, Décembre 1995, p. 283.

fenêtre de Caspar David Friedrich (Berlin, National galerie). Dans cette toile, l'allemand a placé sa femme, vue de dos qui regarde l'Elbe. On retrouve cette association d'une femme de dos et d'une fenêtre dans l'œuvre de Geor Friedrich Kersting (1785-1847) aussi, avec une mise en scène plus anecdotique. Le numéro 53 de notre catalogue représente également une jeune femme vue de dos devant une fenêtre. Certes, il n'y a pas chez Drölling un symbolisme aussi élaboré que chez Friedrich et Kersting mais selon Eitner, ces œuvres peuvent servir de lien, quoique bien fragile, entre Drölling et les romantiques allemands.

Drölling et le romantisme

Les écrits concernant Drölling de ces dernières années tendent à faire de l'artiste un annonciateur du romantisme ou un pâle reflet du romantisme allemand en France Voila comment, en 1959, le critique d'art Pierre Courthion le décrit : « Martin Drölling l'aîné, un rhénan qui aime à recevoir dans son atelier les jeunes filles qui font du dessin, un précurseur des romantiques allemands[191] ».

Le concept de romantisme a pris en Allemagne une toute autre acceptation qu'en France. On a l'habitude de qualifier de romantique la quasi-totalité de la production artistique allemande de 1780 à 1850. Sont romantiques : les paysages tragiques de Friedrich, les allégories panthéistes de Runge, le néo-classicisme issu de Winckelmann ou encore les fresques religieuses des Nazaréens. Ce mouvement naît à une époque où les institutions de l'absolutisme monarchique entraînaient dans leur effritement les traditions iconographiques. Le créateur devient libre de s'exprimer, de donner libre cours à sa subjectivité et à son individualisme. Friedrich Nietzsche écrit dans ses Aphorismes que « le peintre ne devrait pas seulement peindre ce qu'il voit, devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui ». La peinture romantique de cette période est principalement caractérisée par un retour aux sources. À l'instar de la philosophie et de la poésie elle puise ses inspirations dans l'idée d'une nature issue d'une manifestation divine. Cette proximité avec la nature correspond à une conception religieuse de celle-ci où intervient la notion de « sublime ». Comme nous l'avons vu précédemment, certains des tableaux de Drölling ont bien un « air de famille » avec des œuvres de Kersting et Friedrich, mais il semble très exagéré de le qualifier de précurseur des romantiques allemands. Cette tendance récente à le rapprocher des allemands vient-elle du fait que la

[191] COURTHION, Pierre, *Paris d'autrefois : de Fouquet à Daumier*, Lausanne, 1959.

peinture romantique allemande n'ait été réhabilitée et redécouverte que dans la seconde moitié du XXe siècle ? Effectivement, profondément inscrite dans l'idéologie romantique allemande, elle est restée longtemps méconnue du grand public qui lui reprochait son hermétisme.

Catherine Jordy, qui consacre sa thèse à la peinture romantique en Alsace de 1770 à 1870, va encore plus loin. Pour elle, « tout ou presque, dans son iconographie, fait de Drölling non pas un simple précurseur, mais bien un pur romantique[192] ». Si le romantisme de Drölling se retrouve essentiellement dans la symbolique des objets, il se manifeste également dans les portraits peints par l'artiste, à la fois sincères et expressifs. Francis Benoît[193], lui, considère Drölling comme un coloriste. Il est vrai qu'à l'instar de Delacroix, le peintre apprécie les tons chauds et vifs, cependant chez l'alsacien la couleur reste subordonnée au dessin et sa touche peu exaltée est bien éloignée de celle des grands romantiques français.

Certes, en regardant l'œuvre de Drölling nous sommes comme plongés au cœur de l'humanité. Souvent, le calme et la quiétude qui règnent sur les visages des personnages ou dans les foyers familiaux procurent au spectateur un sentiment étrange d'éternité, comme si le temps s'était arrêté. Cependant, lors de ces dernières décennies, il semble parfois que le terme de romantisme pour qualifier la peinture de Drölling ait été utilisé à outrance.

La Révolution avait en brisant la tyrannie de la classe dominante et celle de l'Académie contribuée ou permis à chaque tempérament de s'exprimer plus librement, elle avait également apporté la notion d'individu essentiel. L'expression des sentiments, sera une des bases du romantisme. Comme le remarque justement Denis Lecoq[194], si Drölling annonce le romantisme c'est peut-être simplement par l'individualisme et l'humanité qui émane de son oeuvre.

---

[192] JORDY, Catherine, *op.cit*, p. 50.
[193] LECOQ, Denis, op.cit, p. 78.
[194] *Ibid* p. 55.

Chapitre 9 – Peut-on passer outre les idées reçues ?

Cette étude n'a pas pour ambition de réhabiliter Martin Drölling cependant, nous constatons que la critique a parfois été démesurément virulente à son sujet. Il semble que les détracteurs du peintre alsacien oublient trop souvent de le resituer historiquement n'apportant sur son œuvre qu'un simple jugement de valeur. En analysant la fortune critique de l'artiste différents problèmes se sont posés : la prise en compte du contexte dans lequel travaille Drölling mais également celui de ses critiques ; ensuite, la facilité d'interpréter ses œuvres à travers ce qui a déjà été écrit, au risque d'entretenir certains clichés. Maintenant que nous avons montré comment Drölling a été vu et jugé au fil des ans par la critique, nous sommes tentés de faire une critique de la critique.

Recontextualiser Martin Drölling

Si la critique envers Drölling est si hétérogène et parfois si dure, c'est peut-être parce que les biographes de l'artiste ont tendance à le juger souvent comme un de leurs contemporains et avec les paradigmes de leur époque.

L'importance des contextes historiques et artistiques

À ceux qui prétendent que Drölling avait été séduit par la scène de genre parce que les peintures mythologiques devaient rebuter « ce jeune homme peu cultivé[195] », rappelons qu'à l'époque dans laquelle Drölling peint, l'Académie perd son hégémonie et l'art se démocratise, « la Révolution avait introduit la démocratie dans le goût comme dans l'Etat[196] ». Si Drölling avait fait ses choix par désir et conviction plutôt que par bêtise ? L'art devenant accessible à tous, il était facile pour un public peu érudit de porter un jugement de valeur sur ses petits tableaux, grâce à des critères de ressemblances et par comparaison avec le monde qu'il connaît. Car l'artiste, qui ne prit pas une part active au renversement de l'Ancien régime « a peint des scènes de la vie du peuple. Pourtant ce n'est pas le peuple qui érigea la guillotine[197] ». Peut-être son but était-il d'attirer l'attention sur des braves gens, qui comme lui n'étaient pas des héros révolutionnaires. Après tout, les peintres engagés au service de l'histoire étaient bien assez nombreux pour représenter tous les acteurs des bouleversements politiques.

[195] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 47.
[196] BENOIT, François, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, 1897, p. 144.
[197] LECOQ, Denis, *op.cit*, p. 23.

Certes dans cette étude analysant la fortune critique de Drölling, le contexte historique et artistique dans lequel évolue l'artiste est fondamental pour comprendre ses choix picturaux, mais celui dans lequel la critique écrit l'est peut-être encore plus. Effectivement, si par exemple, les textes concernant Drölling de ces dernières années sont caractérisés par un désir d'attribuer à l'artiste un lyrisme qui jusque là avait été ignoré c'est bien la preuve que l'environnement historique et culturel dans lequel le critique travaille conditionne largement son interprétation d'une œuvre d'art. Aucune critique n'a valeur de vérité générale, les appréciations varient parce que les esprits qui les formulent subissent l'influence de leur temps. Au fil des années le goût a changé ce qui plaisait au XIXe siècle ne plait pas forcément aujourd'hui et inversement. Ainsi, nous l'avons vu, les admirateurs des maîtres nordiques reprochent à Drölling de n'être qu'un imposteur, les bourgeois de 1817 apprécient sont réalisme et quelques années plus tard, les réalistes désapprouvent son manque de spontanéité tandis que dernièrement, son œuvre n'est plus qualifiée de réaliste mais de romantique. Voilà de quoi désorienter l'amateur d'art !

Bien entendu chaque époque a le droit (et peut-être même le devoir?) de réactualiser à son profit les œuvres du passé mais il est intéressant de constater comment le grand public, qui admet plus volontiers de replacer une œuvre littéraire dans son époque pour mieux la comprendre semble attendre dans la peinture que tout soit donné immédiatement dans une approche picturale naïve.

Du critique à l'historien de l'art

Le rôle des historiens de l'art est justement de replacer l'Oeuvre de l'artiste dans son époque. Ceux-ci ont essayé de définir la place que Drölling est en droit d'occuper dans l'histoire de l'art.

Dans un article concernant la peinture française, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* en juillet 1889, Paul Mantz a plus un discours d'historien que de critique. Il était temps, plus d'un demi-siècle après sa mort que Drölling fut jugé non plus comme un contemporain, mais que l'on tienne compte de la conjoncture historique et artistique dans laquelle sont talent s'est épanouit. L'auteur ne porte pas un jugement de valeur sur l'œuvre de Drölling mais le situe historiquement par rapport à la vague de « hollandisme » qui déferle sur la France à partir de la fin du XVIIIe siècle. Voici ses propos : « au temps de notre jeunesse le pauvre peintre alsacien Martin Drölling était la

cible sur laquelle les moqueurs décrochaient toutes leurs flèches. Pour les exaltés du romantisme, *L'Intérieur d'une cuisine*, du Musée du Louvre, manquait de prestige et d'accent lyrique. Si l'on interrogeait la bibliographie de beaucoup des hommes de notre génération, on n'aurait pas de peine à y trouver des ironies plus ou moins spirituelles à l'endroit de Drölling peintre de casseroles. Nous ne prenions pas garde alors que cette Cuisine détestée correspond à une époque où l'Ecole française, revenant timidement au rêve des grands hollandais, imagine d'étudier le problème de la lumière intérieur et s'essaie aux difficultés que Granet sera prêt de résoudre[198] ».

Charles Blanc disait au sujet de la peinture de Drölling, qu'elle était « trop mince, trop propre, trop uniforme, de ne pas présenter ça et là ces demi-négligences spirituelles qui nous ravissent dans un Teniers, ces accents vifs et ces piquants méplats qui nous enchantent dans un Metsu[199] ». Comme le montre cet exemple, le peintre de Bergheim, n'était en général pas comparé à ses contemporains mais aux maîtres flamands et hollandais du XVIIe siècle. En 1897, François Benoît dont l'étude est restée inégalée est un des premiers historiens à comparer Drölling à ses contemporains. Le rapprochement qu'il fait avec Demarne, flatteuse de nos jours, l'était encore plus à l'époque où Benoît écrivit ces lignes, compte tenu du succès dont jouissait ce peintre. « Egal de Demarne et de Taunay pour le mérite de l'imitation, Drölling leur est très supérieur par la fraîcheur et la légèreté de son coloris[200] ».

Les préjugés véhiculés par la littérature

Les liens qui unissent les textes à la peinture sont parfois ambigus. D'une importance capitale, ils sont l'une des clés permettant de déchiffrer les subtilités d'une toile, de mieux la saisir ; paradoxalement, ce sont aussi les écrits qui nous éloignent de l'œuvre « telle quelle ».

Le risque d'interpréter les œuvres de Drölling à travers les textes

Les écrits sur Drölling ont largement participé à entretenir certains clichés. Comme le démontre le discours suivant, l'artiste est parfois davantage connu par quelques légendes alambiquées le concernant[201] que par sa production artistique en tant que telle : « lorsque pénétrant dans les bureaux de la conservation des tableaux au

[198] MANTZ, Paul, « La peinture française », *La Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1889.
[199] BLANC, Charles, *op.cit*, p. 37-38.
[200] BENOIT, François, *L'art français sous la révolution et l'empire*, Paris, 1897, p. 347.
[201] Cf. La légende alsacienne de Drölling, p. 43.

musée du Louvre, nous avons demandé à la jeune femme qui se trouvait là si elle connaissait une toile du peintre Martin Drölling intitulée *Intérieur de cuisine,* elle nous répondit après avoir feuilleté un dossier qu'il s'agissait d'un chef d'œuvre, daté de 1815. (…) Nous en savions assez, mais la jeune conservatrice nous demanda les raisons de notre curiosité et les choses faillirent alors mal tourner. Que penser alors d'un monsieur qui vous annonce froidement que *L'Intérieur d'une cuisine* de Drölling a été peint avec les cœurs broyés d'Anne d'Autriche, de Marie Thérèse et du Duc et de la duchesse de Bourgogne ?[202] »

D'autres écrits, moins fantaisistes, dont le sérieux est manifeste, peuvent malgré eux, répandre de fausses idées sur l'Oeuvre de Drölling. La connaissance de l'art d'une époque est parfois voilée par l'idée que nous nous faisons de « l'esprit du temps ». C'est ainsi, par exemple, que de nombreux ouvrages d'histoire de l'art ne retiennent pour la période qui va de l'Ancien régime à la Restauration que le néo-classicisme ou la peinture historique prônant l'héroïsme, le civisme et la vertu, qui ne sont en fait que le reflet des manifestations artistiques ou des idéologies des classes dominantes. Dans ces ouvrages, seuls sont retenus les aspects néo-classiques de la production de Drölling, ce qui est bien restrictif en comparaison de la richesse artistique du peintre alsacien mais également de cette époque.

Certes, au fil des années, les écrits concernant Drölling se sont nuancés et approfondis, cependant, il semble qu'une sorte de sclérose ait touché certains critiques. Effectivement, en analysant le corpus de textes nous avons été étonnés de retrouver dans des ouvrages récents les mêmes phrases, à l'identique, qu'il y a plus d'un siècle et demi. Certains préjugés sont ainsi entretenus, on avance par des phrases déjà faites que Drölling est « tombé dans la platitude[203] » sans plus d'analyse, sans explication ni même une illustration pour démontrer ce propos. Parfois, il aurait été plus pertinent d'oublier les écrits un instant pour se concentrer sur l'essence même de la peinture. Bien entendu, loin de nous l'idée de prétendre à une analyse naïve de l'art, bien peu scientifique, néanmoins la réutilisation de textes peu desservir l'artiste ; d'autant plus quand ce réemploi n'est effectué que par commodité. Ce reniement de la peinture « telle quelle » au profit des sources « fige » Martin Drölling, qui se retrouve résumé par des idées préfabriquées. Il serait sans doute intéressant d'analyser la production picturale de

[202] RANC, Yves, *Grands hommes en pièces détachées*, Paris Presse, le 27 août 1950.
[203] BERNARD, Edina, CABANNE, Pierre, *op.cit*, p. 488.

Drölling en laissant de côté les écrits à son sujet, à la manière de Daniel Arasse dans son ouvrage *On n'y voit rien*[204].

[204] ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Folio, 200, 220 p.

Conclusion

Les jugements que les critiques ont portés sur l'Oeuvre de Martin Drölling de son temps à nos jours n'ont cessé de diverger. Cependant, un élément leur est commun : l'admiration sincère pour la maîtrise technique de cet artiste alsacien venu faire carrière à Paris sans jamais n'avoir reçu aucune formation académique.

Si les appréciations varient c'est en partie parce que les esprits qui les formulent subissent l'influence de leur temps. Les critiques vivant à une époque marquée par des événements ou des mouvements caractéristiques au point de vue historique, esthétique ou littéraire (par exemple la Révolution, plus tard le Romantisme et le Réalisme) aiment à chercher dans les œuvres de Drölling une confirmation des théories qui leur sont chères. C'est ainsi, qu'il y a quelques années, à peine avait on redécouvert le Romantisme allemand, que le peintre alsacien fut comparé au célèbre Friedrich. Quelquefois aussi, le trouble et la confusion d'une époque, comme la période révolutionnaire dans laquelle évolue l'artiste peuvent amener certains esprits à attribuer à Drölling des faits qui ne sont que le produit de leur propre fantaisie. Souvenons-nous de l'improbable légende des coeurs des rois.

Si la critique envers le peintre alsacien se montre sous des aspects multiples, on y constate une évolution. Il a d'abord été considéré comme un maître de l'imitation, comme un avant-gardiste (un des premiers opposants aux doctrines néo-classiques), comme un passéiste (héritier des petits maîtres du XVIIIe siècle ou vil copieur des artistes hollandais du XVIIe siècle) et plus récemment comme un annonciateur du romantisme.

Le peintre connaît la vraie gloire au salon de 1817, grâce à des toiles qui jouissent d'un véritable succès, non seulement auprès du public mais aussi auprès des critiques. Cependant, nous avons été surpris de constater qu'après sa mort, la critique devint parfois extrêmement virulente. Ne désarmant pas, elle fit de Drölling l'archétype du peintre bourgeois. Il faudra attendre la fin du XIXe siècle pour que l'artiste soit réhabilité par Paul Marmottan qui le jugeait « comme le meilleur peintre d'intérieur de

son époque[205]». L'auteur semble avoir oublié les sarcasmes dont Drölling avait été victime plus tôt. L'évolution majeure de la critique est qu'elle s'est approfondie.

Ce progrès consiste surtout en la découverte du lyrisme et de l'élan artistique émanant des peintures de Drölling. Certes, en 1837, dans la nouvelle *Pierre Grassou*, Balzac avait déjà était saisi par le mystère auréolant ses intérieurs. Mais ses considérations n'étaient pas générales et Drölling fut longtemps considéré comme froid, sans originalité et dont le seul but était de retranscrire dans ses tableaux les éléments observés, sans la moindre verve artistique ni intention symbolique.

Comment peut-on parler de froideur alors que ses œuvres, à échelle humaine, pénètrent l'âme ? Nous ne retrouvons peut-être pas dans ses peintures les grands élans dramatiques ou l'exaltation des sentiments comme Greuze savait si bien le faire. Néanmoins, la retenue et le silence sont parfois plus intenses que les exagérations théâtrales. Drölling n'a pas pour ambition de dénoncer, susciter la pitié ou encore éduquer, il nous montre juste une vie simple, touchante par son universalité et sa grande humanité.

De son vivant, le peintre eut une carrière réussie mais sans gloire, il poursuivait sa peinture tranquille et léchée en marge des courants et des cénacles. Peut-être était-il un autonome dont le seul but était de percer le secret des maîtres hollandais pour les égaler, sans jamais parvenir à dépasser les marques du barbouilleur qui lui a offert l'éblouissement premier de la peinture. Nous l'avons démontré, Martin Drölling, « hollandais français[206] » n'était pas qu'un peintre de casseroles ou de candides jeunes filles, il était également loin d'être « ignare » comme certains ont pu le dire. Il est resté fidèle à la simplicité de ses goûts, aux choix d'une peinture méticuleuse et sincère mais sans doute aussi, prisonnier de son obsession pour les artistes nordiques qui l'ont tant fascinés. Comme le remarque si justement Jean-Louis Schlienger : « authentique et obstiné comme seuls les "Alzaciens" savent l'être, Drölling mérite mieux que l'oubli[207] »

[205] MARMOTTAN, Paul, op.cit, p. 258.
[206] *Ibid.*
[207] SCHLIENGER, Jean-Louis, *op.cit*, p. 89.

Bibliographie

Dictionnaires et encyclopédies

BERNARD, Edina, CABANNE, Pierre et al. *Histoire de l'Art du Moyen Age à nos jours*, Paris, Larousse, 2003, 947 p.

LACLOTTE, Michel (dir.), CUZIN, Jean-Pierre, « Les Drölling », *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse-Bordas, 1996.

TURNER, Jane, *The dictionary of art*, Londres, Mac millan Publishers limited, vol. 9, 1996.

SITZMANN, Fr. Edouard, « Martin Drölling », *Dictionnaire de biographies des hommes célèbres de l'Alsace*, Paris, Edition du Palais Royal, 1909, Tomme 1, p. 402.

Monographies, articles, catalogues et documents numériques

ALBRECHT SCHRODER, Klaus ; OTTOMEYER, Hans ; WINTERS, Laurie, *Biedermeier. The invention of simplicity,* Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 2006, 399 p.

ARAGON, Louis, *Les écrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, 377 p.

B. BAILEY, Colin (dir.) ; CONISBLE, Philip ; GAEHTGENS, Thomas, *Au temps de Chardin, Fragonard, Watteau, chefs D'œuvre de la peinture de genre en France au XVIIe siècle*, Paris, La renaissance du livre, 2003, 410 p.

BALZAC, Honoré de, *La femme de trente ans*, Paris, Flammarion, 1996, 317 p.

BALZAC, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, Omnibus, 2007, 1 148 p.

BAPST, Edmond, «Un enfant de Bergheim. Martin Drölling», *La vie en Alsace*, 1934.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques, Salons 1845-1859*, Paris, Michel Levy Frères, 1868, 440 p.
Consulté en ligne le 15 décembre 2009
<http://books.google.fr/books?id=UwoJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=beaudelaire+curiosit%C3%A9s+esthetiques&lr=&cd=1#v=onepage&q=Drölling&f=false>

BENOIT, François*, L'Art français sous la Révolution et l'Empire, les doctrines, les idées et les genres,* Genève, Slatkine-Megariotis, (1867), 1975, 458 p.

BEYER, Victor, *2000 ans d'art en Alsace*, Strasbourg, Oberlin, 1999, 160 p.

BEYER, Victor, «Une œuvre de M. Drölling», *Revue du Louvre*, 1972, p.481.

BLANC, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, 1865, vol. 3, 266 p. p.37-38.

BOYER, Jean-Pierre ; BOYER-PEIGNE, Elisabeth, *Balzac et la peinture: exposition organisée par le Musée des Beaux-Arts de Tours, 29 mai-30 août 1999*, Tours, Musée des Beaux-Arts : Farrago, 1999, 290 p.

BREJON de LAVERGNEE, Arnault ; FOUCART, Jacques ; REYNAUD, Nicole, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, Ecoles flamande et hollandaise*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

BRUNET, Marcelle, *Les marques de la manufacture de Sèvres*, Paris, Gérard le Prat, 1953.

BRUNET, Marcelle, PREAUD, Tamar*a, Sèvres des origines à nos jours*, Fribourg, Office du livre, 1978, 546 p.

CHAMPLEURY, « Une visite au Louvre », *L'Artiste*, 1er décembre 1844.

COURTHION, Pierre, *Paris d'autrefois : de Fouquet à Daumier*, Lausanne, Albert-Skira, 1959, 150 p.

CROS, Philippe, *Chardin*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1999, 144 p.

CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle,* (trad de l'anglais par André Jacqueson), Paris, Macula, 2000, 335 p.

DAGNAUD, Suzanne, «Les cœurs des rois. Considérations sur une fausse histoire de profanation», *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, Strasbourg, 1957, p.190.

DEMMIN, Auguste, *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines : poteries, terres cuites, peintures sur lave, émaux, pierres précieuses artificielles, vitraux et verreries*, Paris, Jules Renouard libraire, 1867.

DENIS, Ariel ; JULIA, Isabelle, *L'Art romantique*, Paris, Somogy, 1996, 143 p.

Dominique-Vivant Denon: l'oeil de Napoléon, exposition, Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, organisée par la Réunion des Musées Nationaux et le Musée du Louvre Paris, Réunion des Musées nationaux, Impr. Kapp Lahure Jombart, 1999, 538 p.

DUCHESNE, Jean ; REVEIL Etienne Achille, *Musée de peinture et de sculpture ou recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe,* Paris, Audot, éditeur du musée de peinture et de sculpture, 1834, vol. 15., 289 p.

DUCKETT, William, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture, inventaire raisonné*, Paris, Aux comptoirs de la direction, 1854, 379 p.

DURDENT, René-Jean, *L'école française en 1814 ou examen critique des ouvrages de peinture…exposés au salon du Musée Royal des arts,* Paris, 1814, p. 104.

EITNER, Louis, « The open window and the storm tosed boat » in *The Art Bulletin*, Décembre 1995.

FRAISSE, Geneviève ; GUILLIN, Martine, *Femmes toutes mains : essai sur le service domestique*, Paris, Editions du Seuil, 1979, 245 p.

FROMENTIN, Eugène, *Les maîtres d'autrefois*, Paris, Le livre de poche illustré, 1956, 542 p.

GIRODIE, André, « La noce de village de Martin Drölling », *Les Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, douzième année, Paris, Strasbourg Istra, 1933, pp. 123-128.

GOMBRICH, Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1986..

HAUG, Hans, *L'Art en Alsace*, Paris, Arthaud, 1962, 304 p.

HAUG, Hans (dir.), *Trois siècles d'art en Alsace, 1658-1948*, Strasbourg, Les archives alsaciennes, 1948, 210 p.

HONOUR, Hugh, *Le néo-classicisme*, Paris, livre de poche, (1968), 1998, 282 p.

HAUTECOEUR, Louis, *Greuze*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1913, 110 p..

JALLUT, Margueritte, "Un portrait de Louis XVI par Martin Drölling », *Le Bulletin de la société de l'art français*, 1934

JORDY, Catherine, *La peinture romantique en Alsace 1770-1870*, Thèse sous la direction de Christine Peltre, (s.l), 2002, 2 vol. , 868 p.

KIEFFER, Henri, « Précisions sur le peintre Drölling », *L'Année balzacienne*, 1991, n° 12, p. 447-54

La Comédie-Française : 1680-1962, château de Versailles, Ministère d'Etat-Affaires culturelles, avril 1980.

LANDON, Charles-Paul, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts de1817.*
Consulté en ligne le 14 décembre 2009.
<http://books.google.fr/books?id=rpYZAAAAYAAJ&pg=RA2-PA95&dq=Drölling+la+maitresse+d'ecole+de+village&cd=2#v=onepage&q&f=false>

LAVALLEE, Joseph, *Galerie du musée de France*, Paris, Mame Filhol, éditeur, vol. 11, 1828.

LECOQ, Denis, « Martin Drölling 1752-1817 », mémoire de Maîtrise en histoire de l'art, Université de Strasbourg, 1982.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, 250 p.

Le Parisien chez lui au XIXe siècle, 1814-1914, catalogue d'exposition, archives Nationales, hôtel de Rohan, novembre 1976, février 1977, Paris, Les presses artistiques, 163 p.

LUDMANN, Jean-Daniel, *À qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, catalogue de l'exposition sous la direction de Roland RECHT et Marie-Jeanne GEYER, Strasbourg, 1988, p. 186.

MABILLE DE PONCHEVILLE, A, *Boilly*, Paris, Librairie Plon les petits-fils de Plon et Nourrit, 1931.

MARMOTTAN, Paul, *L'école française de peinture, 1789-1830*, Paris, 1886, p. 258.

MASSEAU, Didier, *Peinture, littérature et critique d'art au XVIIIe siècle*, Tours, Imprimerie de l'Université de Tours, 2006, 119 p.

MIEL, Edmé François Antoine Marie, *Essai sur les Beaux-Arts et particulièrement sur le Salon de 1817*, Paris, Imprimerie de Didot le Jeune, 1818.

MILLNER KAHR, Madlyn, *La peinture hollandaise du Siècle d'or*, Paris, Librairie générale française, 1998, 447 p.

MOINET, Eric ; KLINKA BALLESTEROS, Isabelle, *Le Musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Fondation Paribas, RMN, 1996, 128 p.

M. PH. LEBAS, *L'univers, histoire et description de tous les peuples. Dictionnaire encyclopédique de la France*, Paris, F. Didot frères, 1841, vol. 5.

O'NEILL, Mary, *Les peintures de l'école française des XVIIe et XVIIIe* siècles, musée des Beaux-Arts d'Orléans, 1980, vol.2, p. 50.

PERIGNON, A.N, *Description des objets d'art qui composent le cabinet de Feu M. le Baron V. Denon*, Paris, Imprimerie d'Hippolyte Tilliard, 1826.

PILLARD-VERNEUIL, Maurice, *Dictionnaire des symboles*, Paris/Genève, Slatkine, 1981, p. 107.

PINOT De VILLECHENON, Marie-Noëlle, *Sèvres, une collection de porcelaines 1740-1992*, Ligugé, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

PIOT, Eugène, *Le cabinet de l'amateur, 1861 et 1862*, Paris, Librairie Firmin Didot frères, fils et Cie, 1863.

PLINVAL de GUILLEBON, Régine, *Faïence et porcelaine de Paris, XVIIIe - XIXe siècle*, Dijon, Editions Faton, 1995, 475 p.

ROSENBLUM, R., *French painting 1774-1830, The age of Revolution*, ext, cat, F. Cummings, pp. 398-9.

SALMON, Xavier, (dir.), *Madame de Pompadour et les arts*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

SANCHEZ, Pierre, SEYDOUX, Xavier, Les *catalogues des salons des Beaux-Arts, 1801-1819*, Paris, L'échelle de Jacob, 1999, vol. 1, 406 p.

SCHLIENGER, Jean-Louis, « Drölling : le peintre du clair-obscur », *Saisons d'Alsace*, 2004, pp. 84-89.

SCHNEIDER, René, *L'Art français XIXe siècle. Du classicisme davidien au romantisme*, Paris, Henri Laurens, 1929, p. 36.

SENECHAL, Philippe (dir.) et al., *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris, INHA, 2008, 527 p.

TERRASSE, Charles, « Œuvres d'artistes alsaciens du XVIIIe siècle au musée du Louvre. Martin Drölling », *La vie en Alsace*, 1924, II, n°3, p. 116.

TODOROV, Tzvetan, *Eloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris, A. Biro, 1993, 191 p.

VILAIN, Jacques, *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, Paris, Grand Palais, 1974-1975.

VAN DER TUIN, H, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1948.

VILLOT, Frédéric*, Notices des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, Paris, Imprimeurs des Musées Impériaux, 1855, 455 p.

WAISSENBERGER, Robert (dir.), *Vienne 1815-1848 : L'Époque du Biedermeier : histoire, société, danse, arts décoratifs, architecture, peinture, sculpture, mode, littérature, musique*, Seuil, Paris, 1985

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture,* Nîmes, J. Chapon, 1991, 157 p.

WRIGLEY, Richard, *The origins of French Art Criticism : From the Ancien Régim to the Restoratin, New-York*, Oxford UP, 1993.

Autres documents

Catalogue des collections des musées de France : Base Joconde :

< http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

Bibliothèque numérique de la BNF : Gallica :

< http://gallica.bnf.fr/>

Site du musée du Louvre :

< www.louvre.fr/>

Site de Google Books :

<www.google.books.fr>

Site de l'INHA

<www.inha.fr>

Conseils méthodiques pour la rédaction et l'organisation du mémoire :

<http://sh.upmf-grenoble.fr/09898600/0/fiche_pagelibre/>

Oeuvres numérisées de Baudelaire

<http://baudelaire.litteratura.com>.

.

Table des annexes

ANNEXE 1 LES OEUVRES DE MARTIN DRÖLLING EXPOSEES AUX SALONS DE PEINTURE 116
ANNEXE 2 POEME DE BAUDELAIRE 117
ANNEXE 3 LETTRE DE LOUISE-ADEONE DRÖLLING 118
ANNEXE 4 *LA MORT DE DEMOSTHENE* 119
ANNEXE 5 *L'ATELIER D'ISABEY* 120
ANNEXE 6 *PORTRAIT D'UN HOMME ET SES ENFANTS* 121

Annexe 1
Les oeuvres de Martin Drölling exposées aux salons de peinture

1793 : *Portrait de lui-même*

1795 : *Un jeune enfant à une croisée, tenant un panier de fruits et de raisins.*
Portrait d'une femme avec son enfant à une fenêtre de prison, montrant le père de l'enfant supposé lui-même à une autre fenêtre de prison
Jeune fille à la fenêtre pinçant le guitare et son pendant

1801 : *Portrait sur porcelaine*
La distraction, peinture sur porcelaine

1802 : *Le Dieu vous assiste*

1804 : *L'Ecouteuse aux portes*
Si vous voulez faire quelque chose, ce n'est pas cela qu'il faut faire
Scène familière
Portrait de Monsieur Branchu en gladiateur

1806 : *Le Messager ou L'heureuse nouvelle*

1808 : *La réflexion inutile*
Le petit commissionnaire
Un portrait

1810 : *Le Prince Chéri*
L'Hospitalité
Les deux petits frères
Portrait

1812 : *Un Portrait de femme*

1814 : *Une laitière*
Une jeune femme portant des secours à une famille qui a éprouvé des malheurs
Sappho et Phaon chantant leurs amours dans une grotte
Une marchande d'oranges
Dites votre Mea Culpa
Le verglas
Un marchand forain

1817 : *La Maîtresse d'Ecole de village*
Intérieur d'une cuisine
Intérieur d'une salle à manger

Source :. SANCHEZ, Pierre ; SEYDOUX, Xavier, *Les catalogues des salons des Beaux-Arts, 1801-1819*, Paris, L'échelle de Jacob, 1999, vol. 1.

Annexe 2
Poème de Baudelaire

« Qu'on en juge : il y a quelques années, à une exposition de peinture, la foule des imbéciles fit émeute devant un tableau poli, ciré, verni comme un objet d'industrie. C'était l'antithèse absolue de l'art ; c'est la cuisine de Drölling ce que la folie est à la sottise, les séides à l'imitateur. Dans cette peinture microscopique on voyait voler les mouches. J'étais attiré vers ce monstrueux objet comme tout le monde ; mais j'étais honteux de cette singulière faiblesse, car c'était l'irrésistible attraction de l'horrible. Enfin, je m'aperçus que j'étais entraîné à mon insu par une curiosité philosophique, l'immense désir de savoir quel pouvait être le caractère moral de l'homme qui avait enfanté une aussi criminelle extravagance. Je pariai avec moi-même qu'il devait être foncièrement méchant. Je fis prendre des renseignements, et mon instinct eut le plaisir de gagner ce pari psychologique, j'appris que le monstre se levait régulièrement avant le jour, qu'il avait ruiné sa femme de ménage, et *qu'il ne buvait que du lait !* »

Source : BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose : du vin et du haschich*, (le 25 janvier 2009), <http://baudelaire.litteratura.com>.

Annexe 3
Lettre de Louise-Adéone Drölling

Dans cette lettre conservée à la bibliothèque d'Angers, datée De 1827 environ, Louise-Adéone Drölling donne des renseignements intéressants la concernant. Cette missive était destinée à François Grille qui préparait une biographie des artistes contemporains, cela explique la démarche et le ton d'Adéone.

" Monsieur,
Une indisposition et de nombreuses occupations m'ont empêchée de répondre plus tôt à la demande que vous m'avez faite. Mon frère, M. Drölling, m'avait promis de vous envoyer ma notice avec la sienne ; mais puisqu'il ne l'a pas fait, je m'empresse de réparer ce retard involontaire.
Je suis naît en 87, au mois de mai, à Paris, fille de Martin Drölling, peintre, et d'Elisabeth Belot, son épouse. Je me nomme Louise-Adéone Drölling, mariée en 1819, à M. Pagnierre, architecte, veuve en août 1822, remariée, en juin 1826, avec M. Joubert. J'ai perdu un enfant du premier mariage, j'en ai un du second qui est une fille de quatre mois.
Mon père conçut de bonne heure des espérances sur mes dispositions naturelles et s'appliqua de tous ses efforts à me donner le goût de la peinture et des Beaux-Arts. Malheureusement, je le perdis à l'âge où ses conseils me devenaient indispensables puisque déjà je commençais à composer sous ses yeux. J'avais 18 ans. Sa perte me jeta dans le découragement, la carrière des arts jusqu'alors si belle à mes yeux me sembla remplie de dégoûts et de difficultés jusqu'alors inconnus avec les conseils et les exemples d'un si grand maître et d'un si bon père. Je cru avoir perdu les moyens de jamais acquérir du talent. Il me répugna de lutter contre des convenances que mon éducation m'avait appris à respecter. Je me mariai, et bien que je ne laissasse pas que de travailler, ce ne fut vraiment qu'en 1823 que je commençai à me proposer un but et à persévérer. Rentrée chez mon frère, j'ai trouvé dans les conseils et les affections de cet excellent ami et le père que j'avais perdu et la sollicitude du meilleur des frères. Je dois à ses encouragaments et à ses savants conseils ce que j'ai acquis depuis. Mes tableaux son peu nombreux. Quelques uns ont fait partie de l'exposition de la société des Amis des Arts. Celui que j'ai mis au dernier Salon était un intérieur dans lequel une fille calquait à une croisée. Il m'a valu une médaille d'or et fait maintenant partie de la galerie de la duchesse de Berry. Les autres sont à l'exposition de cette année et représentent : I° Une religieuse regretant le monde : 2° Une marchande de balais allemande comptant son argent, et 3° La souris prise, montrant une petite fille qui montre une souricière à son chat.
Voilà, Monsieur, tout ce que j'ai à vous dire de ma vie privée, je désire que cela vous soit utile, tout peu intéressant que cela me semble.
J'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre servante.
L.-A. Joubert, née Drölling. »[208]

---

[208] JOUIN, Henri, « Madame Joubert, peintre de genre et de portraits », *Nouvelles archives de l'art français*, 14 e année, 1897, tome XIII, p. 94-95.

Annexe 4
La Mort de Démosthène

Michel-Martin Drölling, *La mort de Démosthène*, 1806.

Huile sur toile ; 113 x 146 cm. Quimper, Musée des Beaux-Arts.

© Musée des Beaux-Arts de Quimper

Annexe 5
L'atelier d'Isabey

Louis Léopold Boilly
***Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey,* avant 1799**
Huile sur toile ; 715 x 111 cm.
Paris, musée du Louvre, département des peintures
© RMN

Louis Léopold Boilly
***Portrait de Martin Drölling, étude pour Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* avant, 1799**
Papier marouflé sur toile ; 21 x 17 cm.
Lille, musée des Beaux-Arts

Annexe 6
Portrait d'un homme et ses enfants

Ecole française (Martin Drölling ?), vers 1810
Portrait d'un homme et de ses enfants
Huile sur toile ; 157 x 125 cm
Le Mans, Musée de Tessé
©Musée Tessé

Mots clés:

Martin Drölling, peinture de genre, néo-classicisme, peinture hollandaise, art alsacien, porcelaine, bourgeoisie, salons de peinture, critique d'art.

Résumé :

« À peine si l'on a retenu le nom de Drölling ». Cette citation de Louis Aragon traduit l'oubli dans lequel Martin Drölling (Bergheim 1752-Paris 1817), peintre d'origine alsacienne, a peu à peu sombré au fil des années. Contemporain du grand Jacques-Louis David (1748-1825), exposé au Louvre mais méconnu de la plupart de nos concitoyens, cet enfant de Bergheim, eut une vie d'artiste conforme à ce clair-obscur qu'il considérait tant chez les maîtres du siècle d'or hollandais.

Sa période d'activité se déroule dans un climat qui prône le grand genre et le retour à l'Antique. Or, Drölling n'a pas les yeux tournés vers la Grèce mais vers les Pays-Bas. Ce n'est pas le seul puisque le goût de la simplicité et du pittoresque, si caractéristique des maîtres des Pays-Bas jouit d'un regain d'intérêt auprès des collectionneurs. À l'instar de Greuze ou de Chardin, le peintre s'illustra dans les scènes d'intérieur intimistes.

Son *Intérieur d'une cuisine*, accroché aux cimaises du Louvre, le projette en pleine lumière mais ne parvient à effacer ni la relative obscurité de sa carrière de peintre talentueux, ni sa réputation de tâcheron insipide. Pourquoi cette toile, considérée comme un chef-d'œuvre au salon de peinture de 1817, transforma, quelques années plus tard Drölling en un vulgaire peintre de casseroles ? Ce sont ces nombreux paradoxes entre notoriété passée et oubli, éloges et blâmes d'une critique continuellement changeante qui ont suscité notre curiosité. Nous n'avons pas l'intention dans cette étude d'apporter un jugement de valeur mais de comprendre quelle est la place que Drölling est en droit d'occuper dans l'histoire de l'art. Au-delà de la monographie, cette étude a pour objectif principal de considérer l'artiste dans une perspective historique et critique de son temps à nos jours à travers le regard des autres : critiques, amateurs ou historiens de l'art.