



HAL
open science

Affinités picturales, entre expressions symbolistes et recherches identitaires

Christine Peltre

► **To cite this version:**

Christine Peltre. Affinités picturales, entre expressions symbolistes et recherches identitaires. La Revue de la BNU, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, 2019, 19, pp.76-83. 10.4000/rbnu.2192 . hal-04607644

HAL Id: hal-04607644

<https://hal.science/hal-04607644>

Submitted on 10 Jun 2024

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.

Affinités picturales, entre expressions symbolistes et recherches identitaires

Christine Peltre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rbnu/2192>

DOI : ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away

ISSN : 2679-6104

Éditeur

Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2019

Pagination : 76-83

ISBN : 9782859230791

ISSN : 2109-2761

Référence électronique

Christine Peltre, « Affinités picturales, entre expressions symbolistes et recherches identitaires », *La Revue de la BNU* [En ligne], 19 | 2019, mis en ligne le 01 mai 2019, consulté le 26 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rbnu/2192> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rbnu.2192>



La Revue de la BNU est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.



François Ehrmann, *Œdipe et le Sphinx*, 1903
(coll. MAMCS)



Janis Rozentāls, *Noir serpent*, 1903, huile sur toile, 68 x 98 cm
(coll. Musée national d'art de Lettonie, Riga)

AFFINITÉS PICTURALES, ENTRE EXPRESSIONS SYMBOLISTES ET RECHERCHES IDENTITAIRES



PAR CHRISTINE PELTRE

É

tablir un parallèle entre les artistes de Lettonie et d'Alsace au tournant des 19^e et 20^e siècles peut à première vue sembler un pari difficile : comment associer des personnalités au parcours si différent, appartenant

à des horizons si éloignés ? Quel lien établir entre des peintres formés pour la plupart à Saint-Petersbourg, la « Palmyre du Nord », et ceux qui ont étudié entre Paris, Munich et Strasbourg ? Entre des œuvres inspirées par des environnements si différents, qu'il s'agisse de milieux humains ou de paysages ? Si l'enquête s'annonce complexe, en réalité, la progression dans ce sujet fait apparaître sa pertinence : elle est assurée d'abord à cette époque par l'intense circulation des idées et des formes, grâce aux revues et aux expositions, dans le contexte du développement international du symbolisme et de l'Art nouveau. Parmi beaucoup d'autres, on peut donner deux exemples précis de cette circulation : à Strasbourg, Joseph Sattler apporte le rayonnement de son œuvre en Allemagne, rappelé à l'occasion d'une manifestation berlinoise dans les *Images alsaciennes*¹. Relatant une exposition de Karlsruhe, Anton Seder évoque en 1902-1903, dans un article de la revue *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, la présence d'artistes tels que Segantini et Khnopff². Ce contexte de mouvements et d'échanges

permet ainsi d'élargir l'horizon et d'entrevoir des correspondances dans l'expression artistique de deux villes qui, ouvertes à divers courants, et particulièrement à l'influence germanique, ont cherché, dans des élans similaires, à définir leur itinéraire singulier.

Les accents böckliniens de l'académisme

Comme le montre un tableau d'Émile Stahl (1847-1938), qui fut à Paris l'élève de Léon Bonnat, les références académiques restent très présentes au sein de l'inspiration strasbourgeoise : une réplique de la *Vénus de Milo* est bien en vue dans cet atelier aux alentours de 1898³. L'inspiration de l'antique reste au cœur de l'apprentissage des artistes, encouragée dans la formation française par le concours au fameux prix de Rome auquel a réussi, en 1876, Joseph Wencker avec un *Priam aux pieds d'Achille*. L'origine alsacienne du peintre est alors bien identifiée par le sarcasme de Joris-Karl Huysmans qui, se moquant des accessoires qui figurent alors dans les tableaux et en particulier de l'arrivée des oranges, repère ici une nouveauté : « L'un d'eux même, un Alsacien sans doute, remplaça ces fruits peu nourrissants par un superbe jambon aux chairs roses »⁴. Fixé à Paris, Joseph Wencker continuera d'exposer à

Strasbourg, avec une fidélité au thème antique : une *Artémis* apparaît au début du siècle lors d'un « Salon alsacien » au Palais des Rohan⁵.

Ce classicisme connaît cependant une évolution que l'on peut en particulier déceler chez François Erhmann (1833-1910)⁶, à qui la *Revue alsacienne illustrée* consacre en 1911 un long article signé Frédéric Clément. Né à Strasbourg en 1833 dans une famille d'origine allemande établie dans la ville depuis deux générations, l'artiste y passe sa jeunesse avant de gagner Paris où il fréquente notamment l'atelier de Charles Gleyre, de 1857 à 1861. Ce parrainage sera décisif pour son inspiration antique et aussi pour ses liens avec les artistes suisses comme, parmi d'autres, Albert Anker avec qui il voyage en Italie. C'est peut-être sous l'effet de ces ouvertures géographiques que s'affirment au tournant du siècle des affinités avec l'œuvre d'Arnold Böcklin, dont l'esprit efface désormais l'influence « néo-grecque » insufflée par Gleyre. *Œdipe et le Sphinx*, de 1903, acquis en 1904 par le musée de Strasbourg⁷, transforme la scène interprétée par Ingres un siècle plus tôt comme un mythe humaniste, en affrontement violent à l'issue incertaine (voir ill. p. 76). On retrouve la présence de ce fantastique monstrueux dans un tableau récemment acquis par le Musée Bartholdi de Colmar, *Hercule et l'Hydre de Lerne*, exécuté vers 1906 (voir ill. p. 79).

Ehrmann rejoint ainsi l'intérêt des artistes lettons pour une autre interprétation de l'antique avec la relecture libre et dérangement d'Arnold Böcklin. Celle-ci s'est exposée en 1903 à Riga et plusieurs tableaux du grand peintre Janis Rozentāls sont inspirés par son esprit, comme *Noir serpent* de 1903 (voir ill. p. 76), ou plus tard *Tentation* de 1913. Ces œuvres reflètent le goût de l'artiste pour « cette impertinence à ne pas peindre de la même manière que les autres », louant chez le peintre suisse « la merveilleuse fantaisie, capable de créer toute chose, et la force de l'imagination »⁸.

Pour confirmer ces convergences, il faut souligner que Böcklin, originaire de Bâle, est loin d'être un inconnu à Strasbourg⁹ : Charles Spindler se souvient de *L'Île des morts* dans la composition de *La Dame aux cygnes*, paravent réalisé pour l'acteur Coquelin et exposé à Turin en 1902¹⁰. Si l'inquiétante progression sur les eaux sombres est abandonnée chez Spindler au profit d'une scène agreste et gracieuse, la silhouette blanche, les arbres fuselés se font bien l'écho des versions böckliniennes.

——— Images alsaciennes

L'inspiration des mythes intemporels ne déguise pas cependant l'intérêt pour le présent et l'environnement immédiat. Qu'ils vivent en Alsace ou en restent éloignés, les artistes qui en sont originaires restent attachés à son devenir et l'expriment de diverses manières, souvent fidèles au programme tracé dans les *Images alsaciennes* : « Faire revivre par le crayon et le pinceau le passé de notre chère province, retracer les épisodes curieux de son histoire, peindre sa vie et sa physionomie, faire connaître ses vieilles mœurs et ses vieux usages, voilà le programme que nous nous sommes tracé à notre début »¹¹. Certes, la situation de l'Alsace au tournant du siècle n'est plus interprétée comme dans les œuvres qui ont suivi 1870, tel le tableau de Louis-Frédéric Schutzenberger (1825-1903) présenté au Salon de Paris en 1872, *Famille alsacienne émigrant en France ou L'exode*, qui suscite de nombreux commentaires apitoyés ou vengeurs dans la presse française. Cet esprit subsiste cependant chez des artistes proches de la scène parisienne comme François Ehrmann, autour de 1889-1892, tandis qu'il évoque la province de Lorraine pour le décor du nouvel hôtel de ville de Paris en lui attribuant un appel à la revanche : « j'ai donné à la Lorraine la figure d'une bergère, une Jeanne d'Arc offrant son épée à la patrie »¹².

Mais c'est la commémoration du passé plus lointain de l'Alsace, en particulier médiéval, qui s'impose dans la peinture, rejoignant ainsi les illustrations de livres et de revues. Ce mouvement, étudié par la récente exposition *Néogothique ! Fascination et réinterprétation du Moyen-Âge en Alsace (1880-1930)*, contribue avec Charles Spindler, Joseph Sattler ou Léo Schnug à la création d'une identité régionale, « puisant ses origines dans un Moyen-Âge plus ou moins fantasmé »¹³. Parmi d'autres « épisodes curieux » de l'Histoire est rappelé celui de la marmite de bouillie de mil des Zurichois, apportée encore chaude et témoignant de la rapidité des secours, en 1576. La scène apparaît dans les illustrations, par exemple celles de menus dessinés par les artistes du « Kunschthafe »¹⁴, mais aussi dans les tableaux : Eugène Glück (1820-1880), originaire d'Altkirch et installé à Paris, présente à Strasbourg en 1895 son interprétation du sujet. Le *Journal d'Alsace* en loue la « facture distinguée », tout en brocardant « quelques anachronismes de détail : la marmite, par exemple, n'a pas été calquée sur



François Ehrmann, *Hercule et l'Hydre de Lerne*, vers 1906, huile sur toile, 72 x 54 cm (coll. Musée Bartholdi, Colmar)



Henri Ebel, *Soirée*, 1895, huile sur bois,
34,5 x 48 cm (coll. MAMCS)



Pierre Petit-Gérard, *Un café d'amis à Strasbourg*, 1881,
huile sur toile, 46 x 53,8 cm (coll. MAMCS)

l'original, exposé en ce moment à l'Orangerie». Mais l'essentiel est ailleurs : «faire revivre les grands traits du passé pour les générations présentes et futures»¹⁵. Carl Jordan, originaire du Tyrol, professeur à l'École des arts décoratifs de Strasbourg en 1891, se spécialise dans ces reconstitutions médiévales, telle la scène de prédication depuis la chaire érigée pour Geiler de Kaysersberg dans la nef de la cathédrale de Strasbourg (1485)¹⁶. Les chevaliers des épopées médiévales ressuscités par Léo Schnug ou Joseph Sattler ne sont pas sans affinités avec ceux d'un *Rozentāls* qui s'attache à partir de 1903 à l'image du guerrier letton archaïque, composition typique du romantisme national qui semble préfigurer le destin de son peuple¹⁷.

L'inspiration rétrospective de la scène artistique alsacienne privilégie aussi une galerie de figures légendaires. S'y détache celle de sainte Odile : un numéro entier de la *Revue alsacienne illustrée* est, en 1907, consacré à cette figure, avec des illustrations de Georges Rittleng, élève puis professeur à l'École des arts décoratifs, et des textes de Barrès, Schuré ou Taine. Au seuil du mouvement alsacien, l'une des incarnations les plus célèbres reste celle qui parraine le «Salon de musique» présenté par Spindler à l'exposition universelle de 1900. Créatrice légendaire du *Hortus deliciarum* disparu dans l'incendie de la bibliothèque de la ville de Strasbourg lors du bombardement prussien de la nuit du 24 au 25 août 1870, l'abbesse Herrade de Landsberg est un autre sujet de prédilection auquel redonnent vie les évocations de Sattler et Spindler, en particulier dans les demeures de Saint-Léonard, au pied du mont Sainte-Odile. Ce patrimoine de figures et de gestes, illustré par nombre d'images parmi lesquelles on peut citer les *Légendes d'Alsace* de Georges Spetz parues en 1905 (auxquelles ont collaboré Spindler, Sattler et Schnug), évoque le recours similaire au registre populaire de sociétés plus septentrionales : «L'attention aux contes folkloriques et l'aspiration au récit rapprochaient les Alsaciens d'un artiste comme le Finlandais Akseli Gallen-Kallela, formé à Paris ou à Berlin, ayant appris l'eau-forte justement auprès de Sattler, puis retourné en Finlande pour rejoindre le mouvement des jeunes Finlandais et exalter la mythologie nationale»¹⁸. Même si son catalogue ne fait pas directement référence à cette parenté, l'exposition qui s'est tenue à Strasbourg en 1999, *L'horizon inconnu. L'art en Finlande 1870-1920*, était ainsi particulièrement bienvenue¹⁹. Elle permettait notamment de voir quelques

illustrations du *Kalevala*, épopée nationale finlandaise composée au 19^e siècle à partir de poésies populaires de la mythologie finnoise. Il est possible d'identifier, là encore, une communauté d'inspiration avec les artistes lettons pour qui le symbolisme finlandais est un exemple, en «constituant la preuve qu'une nation peu nombreuse peut accéder à un niveau culturel élevé»²⁰.

————— Les échos du symbolisme

Ces ouvertures transnationales reflètent l'attention du milieu alsacien à l'expression plus universelle du langage symboliste, que l'on peut surtout identifier dans les scènes de genre et le paysage. Pourtant, on retient le plus souvent le caractère ethnographique de la production des différents cercles et groupes qui animent alors la vie artistique au tournant du siècle. La *Revue alsacienne illustrée* relate ainsi en 1902²¹ une visite au Museon Arlaten et à son créateur Frédéric Mistral, dont l'esprit et l'action ont inspiré la création du Musée alsacien. Ces orientations sont confirmées en France dans l'après-guerre où l'on remarque surtout dans le mouvement d'outre-Vosges l'aspect régionaliste, comme l'indique ce constat établi en 1921 par la *Revue de l'art ancien et moderne* : «Comme Jean Baffier pour le Berry, Charles Spindler est l'interprète le plus éloquent et le plus qualifié de la terre d'Alsace»²². Il est vrai que certaines compositions plus tardives assurent la permanence de sujets ethnographiques devenus classiques au milieu du 19^e siècle. En 1853 s'imposaient en effet à la fois les *Schlitteurs de la Forêt-Noire*, présentés au Salon par Gustave Brion, et les lithographies sur le même sujet de Théophile Schuler (*Schlitteurs et bûcherons des Vosges*). Honoré Umbricht (1860-1943), originaire d'Obernai et élève de Bonnat, reprend ce sujet avec la nuance d'un naturalisme fin de siècle, comme on le voit dans le *Bûcheron dans la forêt de Klingenthal*, présenté au Salon des amis des arts de Strasbourg en 1883 et aujourd'hui à l'hôtel de ville d'Obernai.

On observe cependant une évolution certaine dans la peinture de «la vie et la physionomie» préconisée par les *Images alsaciennes*. Le temps n'est plus où Gustave Brion se faisait adresser par ses parents des «fripouilles» utiles aux reconstitutions de scènes de genre : «quelques hardes d'hommes tels que ces gilets en velours olive ou rouges avec des boutons de métal très serrés, culottes en

laine ou en toile ou en velours»²³. Cette pratique accessoiriste a donné naissance à des tableaux rutilants comme *Les Pèlerins de Sainte-Odile* (1863)²⁴, ainsi commentés par Paul de Saint-Victor : «Les jupes rougeoient, les gilets flamboient, les arbres rougeoient. Il y a un peu de charge dans ces tons si vifs, les habits sortent de l'armoire ; les chênes mêmes semblent avoir mis leurs écorces du dimanche pour faire honneur au pèlerinage»²⁵. Une telle inspiration semble se tarir à la fin du siècle au profit d'un regard moins folklorique. On en prend la mesure devant un tableau d'Émile Stahl, *Intérieur alsacien*²⁶, exposé à Strasbourg en 1881 et qui, très inspiré de *L'Après-dînée à Ornans* de Courbet, s'éloigne de la rutilance au profit d'une forte concentration des personnages. Le tableau dû à Pierre Petit-Gérard, *Un café d'amis à Strasbourg*²⁷, explore un autre aspect de la société alsacienne, celui de la sociabilité urbaine, dans un esprit qui peut annoncer celui du café Griensteidl à Vienne, vu en 1896 par Reinhold Völkel (voir ill. p. 80). Avec *Soirée*, de 1895, Henri Ebel situe assurément la scène, avec certains détails, dans un intérieur alsacien, mais l'atmosphère y est en quête d'expression intimiste, entre Vuillard et les débuts d'Ensor, retirant à la composition la dominante régionale (voir ill. p. 80). Cette autre sensibilité porte sur la société un regard moins extérieur, à l'écart des scènes de genre costumées, proche des œuvres nordiques comme celle du Letton Johann Walter, *Près de la fenêtre* (1904).

Ayant passé une partie de sa jeunesse à Strasbourg, Eugène Carrière (1849-1906) est resté attaché à l'Alsace et cette proximité éclaire l'initiative de l'exposition qui lui a été consacrée à l'Ancienne Douane à la fin du 20^e siècle²⁸. Des échecs au prix de Rome comme la découverte de Turner à Londres l'ont éloigné de la peinture académique et, soutenu par le critique Roger Marx qui voit en lui un « confesseur d'humanité »²⁹, il s'est consacré aux portraits. Mais, au-delà de la recherche naturaliste d'une ressemblance, sur les notes de la « chanson grise » de Verlaine, l'un de ses modèles, il cultive la réduction chromatique et veut éclairer l'être profond de figures du monde intellectuel et artistique, ou encore de proches, dans de mystérieuses maternités. Des affinités affleurent ici avec Janis Rozentāls, dont « certaines représentations associant la femme et son enfant évoquent le peintre français Eugène Carrière »³⁰.

Cette évolution vers l'allusif et l'abstrait gagne aussi la traduction du paysage. La nature habite l'inspiration des peintres de l'Alsace et, non sans raison,

on a pu voir dans le groupe de Saint-Léonard des ressemblances avec celui de Worpswede, constitué autour de 1889 dans ce village du nord de l'Allemagne. Si les sujets de tableaux sont souvent conçus dans une veine naturaliste, certains épousent aussi, dans le sillage d'un Jean-Jacques Henner, une tendance à la suggestion. Celle-ci s'exprime par exemple chez Spindler qui n'a pas renié sa première vocation de peintre : « je rêvais de faire de grandes compositions décoratives dans le genre de Puvis de Chavannes, où sur un fond de paysage s'inséraient des figures de femmes aux gestes nobles et revêtues de belles draperies »³¹. Venu un peu par hasard à la marqueterie, l'artiste retrouve ce goût de la stylisation, de la simplification des lignes, qui font parfois de ses évocations de la nature des paysages symbolistes. Ainsi le motif des bouleaux n'est pas sans rappeler certaines compositions lettones, comme celles de Johann Walter ou de Vilhelms Purvītis (voir ill. ci-contre).

Ces remarques sur l'expression picturale à Strasbourg au tournant du siècle permettent ainsi d'entrevoir la richesse d'une démarche comparatiste qui pouvait au départ inspirer le scepticisme. Une fascination semblable pour l'autre mythologie sondée par Böcklin, un goût affirmé pour le passé des légendes qui enrichit et dessine le présent, une évolution vers l'expression de l'intimité et du rêve propre au symbolisme : s'ouvrir aux lointains lettons permet ainsi de mettre en relief les caractères d'une école alsacienne trop souvent limitée à ses particularismes. Dans cette démarche, on reste d'ailleurs fidèle à la vocation d'une ville et d'une terre dont d'autres manifestations, préfigurant le dialogue inédit entre Riga et Strasbourg, ont déjà souligné l'aspiration à vivre « sans frontières »³².

NOTES

- 1— *Images alsaciennes*, 2^e année, 1894-1895, « Avis » : « Nous continuons à être assuré du concours de notre ami Sattler, dont toute la presse vient de célébrer les brillants succès à l'occasion de l'exposition qui a eu lieu de ses œuvres à Berlin ».
- 2— Anton Seder, « Ein Gang durch Karlsruhe und seine Jubiläums-Ausstellung », in *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, 1902-1903, p. 55-61
- 3— Émile Stahl, *Autoportrait. Le peintre en son atelier de retour d'Espagne*, collection particulière, in Françoise Metz, *Stahl*, Bernardswiller, ID, 2013, p. 96
- 4— J-K. Huysmans, « Exposition pour le grand prix de Rome de 1876 », in *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris, Bartillat, p. 62



Johann Walter, *Un bois*, vers 1904, huile sur toile, 101 x 82 cm
(coll. Musée national d'art de Lettonie, Riga)

- 5— René Metz, *Les peintres alsaciens de 1870 à 1914*, thèse de troisième cycle, Université de Strasbourg, 1971, vol. 1, p. 114
- 6— Arnaud Schultz, *François Ehrmann (1833-1910)*, essai de catalogue, mémoire de maîtrise, Université de Poitiers, 1989
- 7— Peinture achetée le 24 avril 1904 par le musée de Strasbourg pour la somme de 1 600 marks.
- 8— Cité par Dace Lamberg, «La Lettonie : un pays aux influences multiples», in *Âmes sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes*, sous la dir. de Rodolphe Rapetti, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2018, p. 61
- 9— Dans la revue *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen* (numéro de 1904-1905) paraît une série d'articles sur Grünewald où sont évoqués des rapprochements avec Böcklin (p. 157).
- 10— Michel Loetscher, Jean-Charles Spindler, *Spindler. Un siècle d'art en Alsace*, Strasbourg, La Nuée bleue, 2005, p. 33 et 123
- 11— «Avis», in *Images alsaciennes (1894-1895)*, op. cit.
- 12— Arnaud Schultz, *François Ehrmann (1833-1910)*, op. cit., p. 178
- 13— Jérôme Schweitzer, «Rêvez le Moyen-Âge», in *Néogothique ! Fascination et réinterprétation du Moyen-Âge en Alsace (1880-1930)*, catalogue d'exposition, Strasbourg, BNU, 2017, p. 15
- 14— Cercle artistique et littéraire qui se réunit à partir de 1896 au Schloessel, à Schiltigheim, dans la maison du fabricant de foie gras Auguste Michel.
- 15— *Journal d'Alsace*, 31 août 1895, cité par René Metz, op. cit., p. 79
- 16— Cf. catalogue de l'exposition *Néogothique...*, op. cit., p. 71
- 17— Cf. *L'Archer*, 1914, dans le catalogue d'exposition *Âmes sauvages*, op. cit., p. 144
- 18— Christian Joschke, «Aspirations communautaires et réseaux transnationaux. Le cercle de Saint-Léonard dans le contexte européen», in *Laboratoire d'Europe, Strasbourg 1880-1930*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2017, p. 89
- 19— Musées de Strasbourg, 1999 – Palais des Beaux-Arts de Lille, 1999-2000
- 20— Dace Lamberg, «La Lettonie : un pays aux influences multiples», op. cit., p. 62
- 21— Volume IV
- 22— Cité par Anne-Doris Meyer et Alexandre Kostka, *Laboratoire d'Europe, Strasbourg 1880-1930*, op. cit., p. 75
- 23— Lettre de Gustave Brion, «Paris, 1856», citée par Markus Pilgram, *Gustave Brion*, mémoire de maîtrise, Paris X, 1992, p. 215
- 24— Colmar, Musée Unterlinden
- 25— Paul de Saint-Victor, cité par C. Jordy, *L'Alsace vue par les peintres*, Thionville, Serge Domini, 2002, p. 101
- 26— Collection particulière; cf. Françoise Metz, op. cit., p. 51
- 27— MAMCS
- 28— *Eugène Carrière 1849-1906*, Musées de Strasbourg-Ancienne Douane, 1996-1997
- 29— Roger Marx, «Le Salon de 1895», in *Gazette des Beaux-Arts*, XIV, p. 20
- 30— Dace Lamberg, op. cit., p. 62
- 31— Michel Loetscher, Jean-Charles Spindler, *Spindler. Un siècle d'art en Alsace*, op. cit., p. 119
- 32— Voir en particulier *Jugendstil am Oberrhein : Kunst und Leben ohne Grenzen (L'Art nouveau dans le Rhin supérieur. Créer et vivre sans frontières)*, catalogue d'exposition Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe, Braun, 2009