

La maison de Karl Otfried Müller à Göttingen.

L'autoreprésentation d'un professeur allemand

vers 1835

Lieux de savoir, 1. Espaces et communautés, Albin Michel, 2007, p. 413-431

Paul Zanker

‘L’art est une représentation, c’est-à-dire une action à travers laquelle est révélé quelque chose de profondément intérieur, d’intellectuel.’

Pour la rédaction de cette contribution, j’ai bénéficié de nombreuses aides et suggestions, et je tiens à mentionner tout spécialement celles de H. Döhl, H. R. Goette, W. Nerdinger, S. Settis, A. Wittenburg.

Cet article a d’abord été publié en allemand : « K. O. Müllers Haus in Göttingen. Zur Selbstdarstellung eines deutschen Professors um 1835 », *Annali della Scuola normale di Pisa*, III, vol. 14, 3, 1984, p. 1129-1146.

Ainsi commence le premier paragraphe de l’introduction théorique à l’édition de 1930 du *Handbuch der Archäologie der Kunst* [Manuel de l’archéologie de l’art] de Karl Otfried Müller. Cette conception romantique de l’art est un élément essentiel de l’idée presque mystique de l’unité que se faisait Müller en poursuivant ses recherches sur l’histoire des peuples grecs. Selon lui, par exemple, dans l’art dorique et notamment dans l’architecture, « le dorique » se manifestait comme quelque chose « d’intellectuel et d’entier », tout comme il se reflétait dans le paysage dont ce peuple est issu. « Il voyait tout devant lui comme une peinture¹ », se passionnait une auditrice de son séminaire, voulant sans doute désigner par là sa capacité à avoir une vision d’ensemble.

Un portrait de cet aspect romantique de Müller (1797-1840) a été réalisé en 1830 par le peintre et professeur d’histoire de l’art à Göttingen, Karl Oesterley (1805-1891). Dans ce tableau, tel un poète inspiré, l’érudit est assis à son bureau. Il vient d’entrer dans la pièce, n’a même pas pris le temps de poser son manteau. Un panneau de la frise du Parthénon (dont des moulages venaient d’arriver à Göttingen à l’initiative de Müller) est représenté de façon très rapprochée et suggestive derrière l’homme qui écrit, symbolisant la source de son

inspiration : « l'art révèle quelque chose de profond, d'intellectuel ». Généralement, les portraits d'archéologues de la fin du xviii^e et du début du xix^e siècle, si toutefois ils font référence à leur profession, montrent les érudits en train de travailler. Le portrait de Georg Zoega, par exemple, le représente penché au-dessus de sa table, regardant des pièces de monnaie à travers une loupe². Mais comme, pour Karl Otfried Müller, unité et concordance étaient des critères déterminants dans la conduite de sa propre vie, les acquis des connaissances résultant de l'étude des Anciens devaient aussi déterminer sa propre façon de penser et ses propres actions. L'archéologie se comprend encore comme un concept global et humaniste, qui cherche à établir « l'entendement global et entier de la vie intellectuelle de l'Antiquité, dans sa raison, son sentiment et son imaginaire³ ». Elle s'efforce de « pénétrer au plus profond de l'esprit humain et de tout l'organisme de la vie⁴ ». Seules les connaissances ainsi acquises pourront « le mieux servir le développement de l'esprit juvénile et, grâce aux formes simples et claires de la civilisation antique, préparer l'esprit aux voies tortueuses et compliquées qu'emprunte l'époque moderne⁵ ». Ces propos catégoriques que Müller tenait en 1836⁶ reflètent la pensée que son maître August Boeckh (1785-1867) avait exprimée dans la deuxième édition de son *Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften* [Encyclopédie et méthodologie des sciences philologiques]⁷. Ici se superposent l'apport de la pensée de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) et du classicisme allemand avec la soif du savoir encyclopédique de l'archéologie en cours de formation, devant ensuite peu à peu supplanter la question du sens.

Parallèlement à sa recherche de la « totalité », K. O. Müller tient beaucoup, du moins dans ses jeunes années, à reconnaître ce qu'il y a de meilleur dans l'héritage des Anciens. C'est là qu'il fixe clairement ses priorités. Les « formes simples et claires », il les trouve avant tout à l'époque archaïque et chez les « Dorien⁸ ». Il lui était facile d'établir un lien entre sa propre conception de la vie et la recherche scientifique, puisque son éducation protestante et prussienne l'avait, depuis son plus jeune âge, préparé à cette « conception dorique » de la pensée⁹, pour laquelle ses amis pouvaient aussi bien l'admirer que se moquer de lui¹⁰.

Mais l'impact bouleversant que les écrits et l'art des Anciens avaient eu sur l'esprit et les sentiments de Winckelmann et du jeune Goethe ne fut pas le même pour Müller et ses contemporains. En dépit des conférences passionnées qu'il tint au pied des moulages de statues antiques dans la salle de la bibliothèque de Göttingen, K. O. Müller n'est plus touché sensuellement par elles, ni ému intérieurement par la forme palpable, ou par le vers déclamé à haute voix, comme Goethe et même Wilhelm von Humboldt l'avaient été. Ce sont plutôt des acceptions abstraites de valeurs éthiques qui font de lui le « Dorien »,

ce sont des connaissances acquises scientifiquement qui le « forment ». La sensualité de l'art antique est devenue secondaire pour Müller ; contrairement à Winckelmann, Müller, fils de pasteur, est insensible à la joie païenne des corps des Anciens. Comme nous le verrons, ce n'est pas la plasticité de la figure humaine qui est pour lui le symbole de la forme grecque, mais la colonne dorique !

Toutefois la compréhension qu'il avait de lui-même au plan éthique et intellectuel était profondément marquée par ses études, et il lui importait de l'extérioriser aussi bien dans son comportement que dans sa manière de se mettre en scène. En témoin de façon étonnante, et cela n'a guère été relevé jusqu'ici, la maison d'habitation¹¹ qu'il s'est fait construire en 1835-1836 à Göttingen et qu'il a conçue lui-même jusque dans ses moindres détails. Cette maison est encore visible de nos jours (voir plans 1 et 2). Mal entretenue, défigurée par des rajouts et des modifications, mutilée par un parking, elle réussit pourtant encore aujourd'hui à évoquer l'esprit de son constructeur. On peut voir dans cette maison comme une autoreprésentation du maître d'ouvrage, car déjà ses amis et ses contemporains l'avaient perçue comme telle.



Figure 1. Plan de situation de la maison, dessiné par K. O. Müller, in « La lettre au père », Müller, 1908, p. 27.



Figure 2. Plan de la maison, in Müller, 1908, p. 27.

La maison était située sur une propriété d'environ 3500 m² au sud de la ville, avec une vue au-delà de la digue. Elle avait coûté, tout compris (le terrain, l'aménagement du jardin et le mobilier intérieur), environ 1300 thalers¹². K. O. Müller avait pu la financer grâce aux économies faites sur ses émoluments de professeur et aux droits d'auteur perçus pour ses publications, sans devoir entamer l'héritage de son épouse, comme il le soulignait avec fierté¹³. Pour sa part, il ne possédait pas de biens de famille. C'est pourquoi son premier logement locatif à Göttingen (en 1819), quand il avait vingt-deux ans, était très modeste en comparaison¹⁴. Prise sous cet angle, la maison de Müller représente un témoignage intéressant du point de vue de l'histoire sociale : un professeur d'université avec un revenu moyen pouvait à cette époque,

dans une petite ville universitaire allemande, non seulement nourrir sa famille composée de sept personnes et s'acheter de nombreux livres, mais aussi, sans s'endetter, construire et aménager une grande maison, puis, trois ans plus tard, financer un voyage d'un an. Et à Berlin, les professeurs gagnaient encore bien plus d'argent !

Les professeurs de Göttingen qui avaient « réussi » habitaient tous leur propre maison. Celles-ci ne se distinguaient pas des autres maisons bourgeoises. Il s'agissait des bâtisses habituelles à colombage de l'Allemagne du Nord, sans aucun décor du côté de la rue. Le meilleur exemple en est la grande maison, bien conservée, de l'archéologue Christian Gottlob Heyne (1729-1812)¹⁵. En revanche, la maison de Müller était faite de murs en briques cuites, crépis, assortis de nombreux et coûteux blocs en pierres de taille pour les pilastres et les chambranles des portes et des fenêtres, disposés selon un ordre architectural exigeant. Ces éléments suffisaient, en 1835, à Göttingen, pour faire de cette construction une nouveauté. La rangée de colonnes sur la largeur de la maison devait même certainement être considérée comme spectaculaire. Car non seulement il s'agissait de la première maison d'habitation dont une façade était garnie de colonnes, mais, dans tout Göttingen, il n'existait à cette époque aucun édifice comportant des colonnes détachées de la façade. En outre, la proposition de K. O. Müller d'orner la façade du nouveau bâtiment de l'université d'une rangée de colonnes séparées devait être rejetée par le gouvernement de Hanovre comme trop coûteuse et trop prétentieuse. L'architecture à colonnade avait une connotation de luxe et de dépense inutile. Dans le préambule du livre de Johann Fr. Penther, *Anleitung für bürgerliche Baukunst* [Instruction pour l'architecture bourgeoise] (Augsbourg, 1744-1748), on pouvait déjà lire :

Bien des gens à travers le monde peuvent avoir affaire à des constructions sans que jamais on en vienne à parler de colonnades, surtout pas en Allemagne et encore moins en Basse-Saxe, où l'on a jusqu'ici considéré comme une faute, sinon comme une chose superflue, la tentative des architectes d'introduire des sortes de colonnades.

Dans une telle tradition et un tel contexte, les colonnes de K. O. Müller devaient faire l'effet d'une provocation, malgré leur fabrication économique – en maçonnerie recouverte d'un coffrage de bois cannelé.

Les colonnes antiques sur des édifices résidentiels étaient considérées, depuis la Renaissance, comme un signe de prestige. Elles prenaient place au centre des façades et du côté de l'entrée ou de la rampe d'accès aux bâtiments. Qu'il s'agisse de palais résidentiels en ville, de pompeuses villas ou des nombreuses maisons néoclassiques en bois aux États-Unis et ailleurs, les colonnes sont habituellement exposées

du côté de la rue. Ce n'est pas le cas pour la maison du professeur de Göttingen, puisqu'elles décorent la façade du côté du jardin. L'accès depuis la rue se fait par une entrée modeste et étroite et un escalier raide, comme c'était l'usage pour les maisons bourgeoises. Le décor des colonnes s'ouvre vers le seul domaine privé. Il est même caché depuis la rue par des arbres, comme le montre un dessin contemporain (Fig. 3). Pour le modeste K. O. Müller, il ne s'agit donc pas d'exhiber une fière façade de représentation, comme cela fut ultérieurement le cas pour de nombreux maîtres d'ouvrages bourgeois du xix^e siècle. Mais la façade côté rue est organisée en simples pilastres et corniches doriques dont le modèle peut remonter aux constructions du grand architecte classiciste Karl Friedrich Schinkel (1797-1840) à Berlin ¹⁶. Il est cependant significatif que cette façade tournée vers la ville, malgré son organisation, soit couronnée par une toiture raide, typique de l'architecture bourgeoise allemande. Il en va autrement de la façade côté jardin : là, c'est un fronton proportionné à la manière grecque qui domine le corps central avancé, lui aussi organisé en pilastres doriques. De part et d'autre de cette partie centrale, sont implantés, sur le socle formé par les soubassements, respectivement deux colonnes doriques et un pilier qui portent les balcons latéraux. Avec une certaine nostalgie, Müller appelle ces deux ailes étroites « les péristyles ¹⁷ ».



Figure 3. Dessin anonyme vers 1836-1840, in Müller, 1908, p. xiv.

Cette curieuse façade avec son corps central d'un style classique, couronné d'un fronton grec et s'ouvrant sur le jardin, flanqué de deux balcons portés par des colonnes, semble avoir été une « idée originale » de K. O. Müller. Je n'en ai en tout cas pour l'instant trouvé aucun équivalent. Déjà les amis de Müller semblent s'être préoccupés de la forme inhabituelle de sa maison en plaisantant de son « style gréco-silésien ¹⁸ ». En effet, Müller s'est inspiré, pour le plan de base de la maison et son organisation d'ensemble, de la « maison de campagne » ou de la « construction régionale » de son beau-frère Ritter en Silésie ¹⁹. Quant au *decorum*, en revanche, Müller et son « chef de travaux » semblent l'avoir trouvé chez Schinkel et son école, tandis que le mariage des colonnes et d'un corps de bâtiment plutôt régional relève sans aucun doute directement de la fantaisie mullérienne.

Cette application de l'ordre dorique allait à l'encontre de toutes les règles et traditions. Depuis la redécouverte du traité de Vitruve à la

Renaissance, l'ordre dorique avait un sens fonctionnel et esthétique

très clairement défini²⁰. Parmi tous les ordres, il était le mieux adapté pour supporter des charges et était perçu comme « grave et lourd²¹ ». C'est pourquoi il convenait particulièrement, selon l'acception qui en était faite vers 1800, aux portails, portes, mausolées, arsenaux, prisons, mais non à une chatoyante façade de jardin. Si toutefois l'ordre dorique était utilisé sur des bâtiments résidentiels, c'était pour s'inscrire dans un contexte particulièrement noble²². Il l'était très rarement dans les projets de maisons de campagne de Schinkel, et s'il y apparaît, c'est pour évoquer une ambiance bien particulière. Ainsi, dans le petit château de Tegel²³, des colonnes doriques sont dressées de manière significative dans la pièce destinée à recevoir les sculptures antiques. La présence d'antiquités exige un cadre solennel et noble ! Dans la maison de K. O. Müller, les colonnes doriques remplissent une autre fonction. Elles devaient, en tant que citation et symbole, « révéler une intériorité et une idée ». Il ne s'agit pas d'un effet sensuel de l'ordre antique, mais de quelque chose d'idéal. C'est pourquoi les colonnes peuvent ici exister sans frise de triglyphes et sans métopes et ne porter comme charge que les balcons. Elles figurent de manière abstraite « la pensée dorique » du maître d'ouvrage. De la même façon, les *regulae* en bois clouées sous l'entablement tout autour de la maison sont une citation presque un peu trop insistante.

K. O. Müller ne se lasse pas de glorifier l'ordre dorique. « Tout dans l'architecture dorique est fonctionnel, harmonieux en soi et par conséquent noble et grand », peut-on lire dans le *Manuel*²⁴. Les colonnes doriques ont des propriétés « de solidité et de résistance²⁵ », contrairement à l'ordre ionique dont les « chapiteaux ont aimablement été comparés à une tête de jeune fille ornée d'un diadème et de colliers, etc.²⁶ ». L'essence de l'art dorique résidait dans le fait de « conférer à la forme d'un ouvrage usuel, la maison, une dimension spirituelle ». Mais surtout: « C'est le caractère dorique qui a créé l'architecture dorique²⁷. » Je pense qu'il est caractéristique de K. O. Müller de n'avoir point cherché à illustrer dans sa maison le caractère fonctionnel de l'architecture dorique, maintes fois souligné par lui, mais d'avoir utilisé la colonne isolée et libre comme un signe distinctif de « l'art dorique ». Car en définitive ce n'était pas la forme antique qui lui importait, mais l'idée qu'elle symbolisait.

Parallèlement, l'intérieur de la maison de K. O. Müller montre à quel point son univers privé était marqué par la tradition bourgeoise, simple et régionale, de la maison de pasteur ou de la « maison de campagne » silésiennes. Là, Müller ne semble pas du tout s'être

conformé aux modèles classiques. Les pièces réparties et proportionnées de manière très simple et presque naïve sont aujourd'hui totalement dépourvues de décors et l'ont sans doute été dès l'origine. Seule la cage d'escalier est agrémentée de hautes et fines colonnes en fer. Elles se terminent en chapiteaux à couronne de feuillage, semblables aux colonnes éoliques qui furent découvertes plus tard. Sans doute Müller fait référence à quelque chose de précis ; je n'ai malheureusement pas réussi à élucider cette allusion. Ayant investi beaucoup d'argent dans le décor classique de la façade, mais aussi dans le jardin, il renonce pour l'intérieur au stuc, à l'escalier représentatif, etc. Cela ne répondait pas au seul souci d'économie, mais incarnait le style même de la simplicité bourgeoise²⁸.

Une esquisse commentée que Müller avait envoyée à ses parents donne des informations sur la fonction des différentes pièces (Fig. 3). Venant de la rue, on entrait dans un spacieux couloir avec la cage d'escalier. À gauche se trouvait « l'auditorium », une pièce en longueur, assez grande, dans laquelle Müller tenait ses conférences de philologie et ses séminaires. En effet il n'existait pas encore de bâtiment avec un auditorium public, et les étudiants se réunissaient au domicile des professeurs. En face se trouvait la salle de séjour pour le personnel de maison. Suivaient le salon et, au fond, les chambres pour les invités et les enfants. À l'étage se trouvaient d'un côté les chambres de la maîtresse de maison, au milieu un salon qui semblait destiné aux réunions familiales plus intimes, et au fond les bureaux spacieux de l'érudit. L'Institut archéologique de Göttingen conserve des dessins de la main de K. O. Müller qui témoignent du soin que celui-ci apportait aux détails de l'aménagement des différentes pièces et prouvent qu'il dessinait lui-même certaines pièces du mobilier²⁹. Le style Biedermeier (Restauration, Louis-Philippe) bourgeois est présent dans toute la maison. C'est un mobilier léger, sans prétention et qu'on peut aisément regrouper selon ses besoins ou envies. Les sièges dominent dans l'aménagement de la pièce : le fameux canapé Biedermeier avec ses accoudoirs courbés, devant lequel est placée une grande table ronde ; plus loin une petite table et une chaise, des tables pliantes et d'angle permettent de déposer des dossiers et d'y travailler. « Commodité, confort accueillant et fonctionnalité sont les signes déterminants de la pièce Biedermeier³⁰. » La disposition des meubles et l'aménagement de l'espace ne sont pas au service de la « représentation de soi [...], mais sont le moyen d'une agréable cohabitation dans le cercle familial³¹ ».

Dans la maison de K. O. Müller régnaient une intimité bourgeoise, « le bien-être solide et de bon goût, l'élégance sans fausse parure », jugeait son ami Friedrich Lücke³². On était loin du classicisme affiché du temps de Goethe, visant la dignité, la distance et la représentation, loin de l'exposition démonstrative et directe des antiquités, présentes de façon palpable. Placé devant la table de travail de Wilhelm von

Humboldt dans le château de Tegel se trouvait un moulage de la Vénus

du Capitole³³, et certaines des pièces de taille modeste de la maison de Goethe étaient presque entièrement remplies de moulages, tel celui de la colossale Junon Ludovisi³⁴. Une telle concentration de sculptures classiques dans l'espace privé aurait été impensable dans les pièces Biedermeier de Müller. Apparemment, la vie familiale et domestique ne forme plus avec le monde intellectuel un ensemble évident, les deux constituent des domaines parallèles, sinon coupés l'un de l'autre. De même, dans le champ spirituel et moral, la religion chrétienne protestante, impliquant la fréquentation régulière de l'église, trouve une place naturelle et distincte à côté de la passion pour l'Antiquité grecque et son « être-dorique³⁵ »!

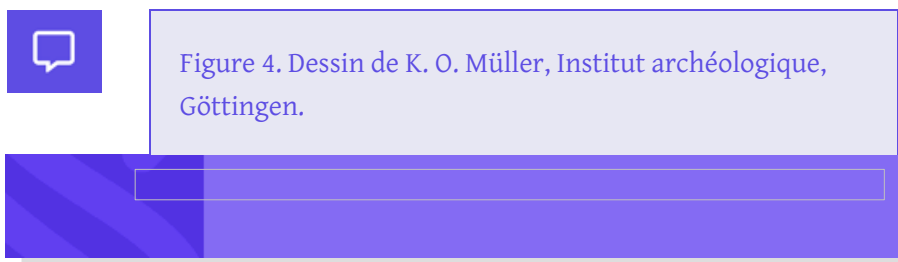
La façade principale de la maison de Goethe au Frauenplan à Weimar donnait bien entendu sur la place. En 1802, le poète avait même voulu souligner cet aspect représentatif par une stylisation classiciste³⁶. Une génération plus tard, les colonnes doriques et le fronton grec de K. O. Müller seront orientés vers le jardin, vers « l'intérieur ». La forme classique ne reflète plus qu'une attitude éthique personnelle. En quelque sorte, le maître de maison se renvoie sa propre image. Cela laisse supposer un renoncement à l'effet éducatif et social de la forme esthétique des Anciens dans lequel Winckelmann et les classicistes de Weimar avaient mis tant d'espoir. Vers la rue, tout comme dans l'aménagement intérieur de la maison, tout exprime la retenue.

Le grand jardin, que K. O. Müller avait conçu avec soin³⁷, reflète également ce nouveau besoin d'une vie introvertie et contemplative. L'époque de la grande expérience de la nature, du *Sturm und Drang* et du romantisme est révolue. Dorénavant, la nature est domestiquée sous sa forme horticole et devient une composante de l'habitation bourgeoise. Cela aussi était nouveau, dans la ville de Göttingen. Derrière les vieilles maisons à colombage n'existaient que d'étroites cours ou des jardinets, au mieux avait-on un jardin devant la maison. Il suffit de penser au pavillon de campagne retiré de Goethe, au bord de l'Ilm, pour se rendre compte du fait que le professeur Müller pratiquait un tout autre rapport à la nature. Son salon ouvrait sur un large et noble escalier, presque d'apparat et flanqué de limons sur les côtés, donnant sur un jardin traversé de sentiers et organisé en lieux de repos et points de vue. L'importance attribuée d'une façon générale aux points de vue est encore démontrée par la terrasse que Müller a fait réaliser au-dessus de sa cage d'escalier. De là, on avait vue au-delà de la digue, vers le paysage alentour et sur la ville.

La correspondance témoigne de l'importance que Müller accordait à ce jardin. Il le mentionnera souvent, et pratiquement aussi souvent

que la maison, et il semble y avoir séjourné constamment durant la courte période qui lui restait à vivre. Déjà dans sa jeunesse, il s'était

intéressé à la botanique³⁸, mais au-delà des plantes, qu'il continuait toujours à dessiner avec amour³⁹, il aimait apparemment l'ambiance du jardin. Dans le *Lebensbild*, Otto et Else Kern ont publié un dessin anonyme de la façade côté jardin (Fig. 3) où l'on aperçoit à droite une vue conduisant le regard au-delà de jardins et de bas édifices jusqu'aux tours de l'église Saint-Jean. Cette vue-là devait lui tenir à cœur et il la contemplait peut-être de sa table de travail dressée dans le jardin. Car il existe un dessin de sa main qui confère à ce paysage un caractère presque symbolique (Fig. 4). Au premier plan apparaît tout juste encore l'une des colonnes doriques du « péristyle » nord, à l'arrière-plan, mais beaucoup plus rapprochés que sur le dessin anonyme, les deux clochers de l'église et, entre les deux plans, des arbres et des arbustes. La disposition du dessin du dilettante laisse supposer qu'il s'agit d'une esquisse faite avant l'achèvement de la maison et du jardin, donc d'une sorte d'image idéale que s'est bâtie le maître d'ouvrage. L'amour de Müller pour les scènes de paysages avec colonnes est démontré par les esquisses de voyage de son dessinateur Neise. De telles images lui apparaîtront encore dans ses derniers délires fiévreux⁴⁰. Un futur biographe de K. O. Müller pourrait même aller chercher une clé symbolique dans le lien entre la colonne dorique, l'église et les arbres de l'esquisse.



Mais l'intériorité rendue visible dans la maison et le jardin ne signifiait pas que le professeur aimait se retirer du monde. Cependant, ses intérêts officiels étaient limités à son monde, celui de l'Université. Ce n'est pas un hasard si la construction de la maison a lieu l'année précédant la célébration du centenaire de la fondation de l'Université (1837) que toute la ville préparait activement depuis déjà longtemps, et pour laquelle un rôle de premier plan incombait à K. O. Müller, en tant que *professor eloquentiae* : le solennel discours inaugural devant l'assemblée des érudits. On attendait des invités de toutes les universités allemandes, et notamment Alexander von Humboldt. C'est ainsi que la nouvelle maison de K. O. Müller devait jouer un rôle important dans l'autoreprésentation de l'Université et de l'estimé professeur de philologie et d'archéologie. Quatre professeurs renommés et amis et le peintre Wilhelm Ternite (1786-1871) furent ses

invités dans sa maison. Depuis 1834, K. O. Müller était le directeur de la commission architecturale de l'Université et cette fonction lui conférait une influence décisive dans la conception du nouvel édifice universitaire qui devait être réalisé presque en même temps que sa maison. Nous avons déjà appris que son souhait d'en faire précéder la façade d'une colonnade libre n'avait pas abouti. Il semble avoir insisté avec d'autant plus de force sur un décor à colonnes pour l'intérieur⁴¹. L'auditorium, la salle des cérémonies, est conçu comme une basilique romaine. Le visiteur se trouve véritablement dans une forêt de colonnes. Cet espace avec vestibule et *pronaos* est marqué par l'esthétique formelle néoclassique de Schinkel. Sur le côté frontal de cet auditorium, organisé selon l'ordre dorique au sol et surmonté d'un ordre ionique, on peut voir encore aujourd'hui les portraits des souverains guelfes. L'archéologue n'associe sans doute pas à tort le tribunal évoqué par Vitruve dans la basilique de Fanum à ces portraits d'empereurs⁴². Mais tous les détails, presque chaque ornement, sont inspirés de modèles grecs et visiblement choisis dans les « meilleures » périodes. Les formes doriques sont ici reliées aux ioniques, « enjouées et festives ». La monumentalité ne devait pas faire défaut dans la salle des cérémonies de l'Université. Tout comme pour la maison de Müller, les colonnes ne sont pas de pierre. Les cannelures sont livrées par le menuisier et tous les ornements par le stucateur, car on était pauvre dans l'État de Hanovre. Mais l'adhésion à une forme directrice, à l'exhibition de l'intellect était, là aussi, plus forte que toutes les difficultés d'ordre matériel.

Le décor de la « salle académique » (salle des professeurs), qui fut conçue en même temps et se trouve dans le même bâtiment, permet de saisir plus concrètement le parti pris de Müller. Il en a déterminé, en collaboration avec l'historien d'art et peintre Oesterley, le programme et le choix des décors⁴³. Les murs sont, selon une habitude déjà ancienne, organisés en grands panneaux à la manière pompéienne. Mais contrairement aux décorations pompéiennes polychromes, très prisées au xviii^e et au début du xix^e siècle, ce sont des couleurs non pompéiennes qui dominent ici : le noir et le rouge. Ce sont les couleurs des vases grecs peints. Une majorité d'ornements est également inspirée de l'iconographie des vases de l'époque classique tardive. Müller avait sans doute l'intention d'anoblir le schéma de la peinture murale « pompéienne » en introduisant des motifs « véritablement » grecs. Il avait participé aux discussions de l'époque concernant les vases trouvés dans les tombes étrusques. Il avait très justement évalué l'imagerie des vases découverts à Vulci (1828) comme un témoignage précieux de l'art grec, voire attique⁴⁴. Dans la « salle académique », il saisit l'occasion pour introduire directement dans la décoration les derniers résultats de ses recherches. Ce faisant, il se place dans la grande tradition selon laquelle l'étude de l'art des Anciens devait naturellement conduire à influencer l'art contemporain. Mais il est l'un des derniers qui y voyaient une mission. Les générations

ultérieures d'archéologues allemands seront peu exigeants en matière d'esthétique et n'essaieront plus de créer des atmosphères classiques

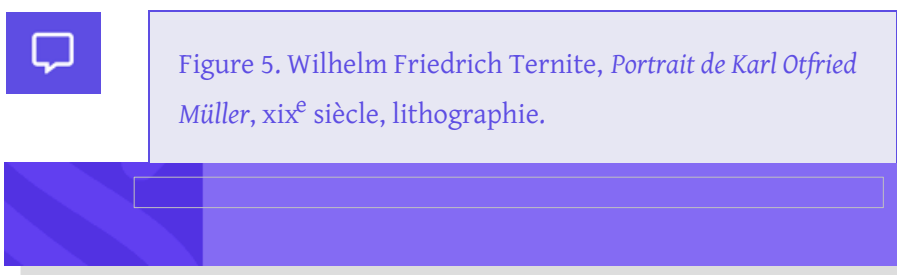
dans leur environnement académique ou domestique⁴⁵.

L'iconographie murale de la « salle des professeurs » est simple et adaptée au lieu : les figures monumentales représentent Apollon et les Muses. R. Horn rappelle avec raison la phrase de Cicéron « *cum Musis, id est cum humanitate et doctrina* » (*Tusculanes*, 5, 66), un slogan bien adapté à la salle de réunion de la société érudite de Göttingen. Là aussi, K. O. Müller, en sa qualité de conseiller artistique, choisit le meilleur de son répertoire archéologique. Il s'agit des statues bien connues du Vatican qui – transposées en dessins – apparaissent sur les panneaux muraux.

Sur le plafond en stuc peint, le projet devient plus personnel. À l'intérieur de trois carrés, enfermant chacun un cercle, sont insérés chaque fois cinq médaillons de bas-reliefs en stuc. Les quatre médaillons extérieurs représentent chacun le buste d'un dieu grec. Au centre des deux carrés extérieurs, on peut voir – comme s'ils étaient placés au-dessus des dieux grecs – les deux Dioscures. Dans le carré central, donc au milieu des dieux et héros, apparaît étrangement un Hermès à deux têtes. En connaisseur, R. Horn y a reconnu le double Hermès de Naples avec l'inscription des noms de Thucydide et d'Hérodote⁴⁶. Mais à cause du contexte mythologique, il n'a pas pris au sérieux cette référence iconographique et a considéré – non sans hésitation – que ce double Hermès avait simplement servi de modèle au dieu Janus⁴⁷. Il me semble que l'on doit prendre à la lettre cette représentation des deux grands historiens et par conséquent interpréter cette idée de décoration comme l'expression des idées personnelles de K. O. Müller. Une de ses plus fortes préoccupations était de prendre au sérieux le mythe en tant que témoignage historique de la première période des peuples grecs, de l'interpréter comme source authentique de l'histoire⁴⁸. Cette méthode lui a attiré de violentes critiques et il a ultérieurement été mêlé à une malheureuse polémique. Avec la représentation au plafond de la salle de réunion de l'académie de Göttingen des deux grands historiens grecs, il fait appel à eux comme aux témoins principaux de son interprétation contestée de la mythologie comme source de l'histoire. Eux aussi s'étaient référés tout naturellement aux mythes lorsqu'ils rendaient compte de l'époque primitive. Et que signifie la citation des Dioscures ? Elle veut sans doute faire allusion à la vénération « dorique » des dieux. Mais les fils de Zeus sont-ils invoqués par Müller, dans ce contexte, en tant que « gardiens secourables », ou sont-ils le symbole de « l'alternance entre la vie et la mort » ? Ces deux interprétations apparaissent dans *Die Dorier [Les Doriens]*⁴⁹.

Quoi qu'il en soit, dans ce projet décoratif, K. O. Müller a le souci de donner une idée directrice résultant de sa recherche et de son expérience scientifique personnelles. Sa propre problématique s'intéresse au principe fondamental de la recherche historique. Dans les « chants des peuples » se révèle leur essence! C'était l'héritage intellectuel de Herder et cela correspondait à la pensée et à la recherche des frères Grimm qui, dans cette salle, devaient participer avec K. O. Müller aux réunions des professeurs. Mais la venue des collègues extérieurs invités à la célébration a peut-être aussi joué un rôle dans la conception du projet. Ils devaient pouvoir se rendre compte que la controverse savante qui opposait Müller à ses détracteurs concernait des questions importantes et fondamentales, et que la société érudite de Göttingen était dans cette affaire du côté de son associé.

Pour finir, jetons un coup d'œil sur le portrait de Müller peint après sa mort par son ami Wilhelm Ternite et qui fut ensuite diffusé sous forme de lithographie par l'Institut lithographique royal de Berlin ⁵⁰.



À la différence du portrait d'Oesterley, K. O. Müller est représenté ici comme un serviteur de l'État, en robe et décoré de l'ordre des Guelfes, que le roi lui avait décerné dès 1834 ⁵¹. L'Acropole d'Athènes, la stèle attique et la colonne brisée au premier plan font allusion à la mort prématurée et héroïque de l'érudit en Grèce. À l'arrière-plan, au-delà de la mer, on voit Égine, probablement une allusion à son premier article « Aegineticorum liber » de 1817. Et le regard lointain du conseiller de cour hautement décoré veut exprimer que son esprit était toujours resté auprès des Grecs et n'était point touché par les événements du quotidien.

Cette interprétation de la personne de Müller par le peintre Ternite ignore le conflit qui opposa Müller au gouvernement après la protestation et le licenciement des « Sept de Göttingen » ⁵². Mais ce qui l'avait dressé contre l'autorité concernait moins les procédés politiques de celle-ci que les conséquences dévastatrices qu'ils avaient sur son université. Mise à part cette déception tardive dans la vie de Müller, Ternite semble avoir représenté feu le professeur à sa juste valeur. Contrairement à ses amis, qui avaient ouvertement protesté contre le roi, lequel avait révoqué la Constitution, K. O. Müller était un homme totalement désintéressé de la politique courante.

Pendant des périodes d'intense travail, aussi curieux que cela puisse paraître, il avait souvent plus de quinze jours de retard dans la lecture des journaux.

Friedrich Lücke, notre informateur, pense que :

le genre dorique [...] peut avoir déterminé le type même d'appréciation [que Müller avait] des temps modernes [...] Au sens le plus noble, il avait un esprit aristocratiquement positif, on peut dire royaliste, sans pour autant résister aux évolutions naturelles de la vie politique [...] Quand il s'agissait d'être sérieux, nous étions volontiers de son avis lorsque, à sa manière, il louait la digne adhésion au droit ancien et la solidité de l'ordre royal, ou encore l'aristocratie authentique, ou quand il condamnait toute tricherie démocratique et révolutionnaire⁵³.

Pour que de telles remarques soient possibles, Müller a dû s'exprimer très clairement sur sa propre position politique par rapport à son idéal intellectuel !

La « pensée dorique » de K. O. Müller confirmait et justifiait apparemment sa relation à l'État en tant qu'« autorité », acquise au travers de son éducation protestante et bourgeoise. Contrairement à la génération de son beau-père, le juriste bien connu de Göttingen Gustav Hugo, qui était le premier de la ville à lire les journaux le matin, K. O. Müller est, dans son attitude apolitique, le représentant d'une nouvelle génération, d'un nouveau type d'érudits universitaires dans les États allemands. Dorénavant, un professeur d'université ressentira une certaine noblesse et une certaine supériorité à se détourner au nom des « valeurs éternelles » de la « politique quotidienne ». Afin de se consacrer entièrement à des objectifs « supérieurs », on s'accommode de la situation qui a cours, que par là on stabilise, qu'on le veuille ou non.

Cette fuite de la réalité politique et sociale a libéré d'énormes énergies. Les grands acquis de la science allemande dans la seconde moitié du xix^e siècle et au début du xx^e reposent probablement pour une part non négligeable sur ce processus. Il en résulta, bien plus que dans les pays européens voisins, une scission toujours plus profonde entre la culture contemporaine et les disciplines historiques spécialisées, conduisant aux funestes conséquences qu'on sait.

La maison de K. O. Müller n'est certes pas un monument d'architecture important. Mais c'est un monument exceptionnellement parlant de l'histoire culturelle. En tant que témoin d'un style de vie et de l'autoreprésentation d'un érudit allemand à l'époque de la Restauration, elle est une rareté. La ville et l'Université de Göttingen seraient bien avisées d'en prendre le plus grand soin et de lui destiner

une fonction en rapport effectif avec le style de la maison et avec le projet intellectuel de son constructeur.

Notes

- [1.](#) Cité par Dilthey, 1898, p. 18.
- [2.](#) Voir de tels portraits in *Der Archäologe*, 1983, par exemple portrait de Georg Zoega (1755-1809), p. 274, n° 122. Voir aussi les portraits de J. J. Winckelmann par Angelika Kaufmann et Anton Maron (in Schulz, 1953, ill. 6, 7 et 14).
- [3.](#) Cité par Lücke, 1841, p. 27 et suiv.
- [4.](#) Cité par Lücke, 1841, p. 27 et suiv.
- [5.](#) Cité par Lücke, 1841, p. 27 et suiv.
- [6.](#) Müller, article paru dans *Göttinger gelehrter Anzeiger*, 1836, p. 1681 et suiv., cité in Lücke, 1841, p. 27 et suiv.
- [7.](#) Boeckh, 1886².
- [8.](#) Cf. Lücke, 1841, p. 35.
- [9.](#) Cf. Wittenburg, 1984, p. 1031 et suiv.
- [10.](#) Lücke, 1841, p. 35 et 37.
- [11.](#) Lücke, 1841, p. 40, et Müller, E., 1847, p. lxi. Thiersch, 1926, p. 19 ; Arndt, 1966.
- [12.](#) Müller, 1908, p. 241.
- [13.](#) Müller, 1908, p. 234 et 236.
- [14.](#) Plan de l'habitation, in Müller, 1908, p. 63.
- [15.](#) À propos de Chr. G. Heyne, voir *Der Vormann der Georgia Augusta ...*, 1980.
- [16.](#) Par exemple sur la façade du Théâtre de Berlin, cf. cahier 2, 1821, et cahier 2, 1826 in Schinkel, 1840. Voir aussi Börsch-Supan et Grisebach, 1981, p. 138, n° 36. À propos de l'influence plus tardive des édifices de Schinkel, cf. E. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870*, Munich, 1977.
- [17.](#) Müller, 1908, p. 228.
- [18.](#) Lücke, 1841, p. 35.
- [19.](#) Müller, 1908, p. 226, 229, 232.
- [20.](#) Cf. Forssman, 1961.
- [21.](#) Schinkel cité par Hoepfner, 1979, p. 481 et suiv.
- [22.](#) On trouve des colonnes doriques sur des constructions d'habitation en Allemagne vers 1800, dans la tradition des architectes français et anglais, mais toujours placées en façade principale. Cf. par exemple P. Mebes, *Um 1800*, Munich, 1908, II, ill. 46, 49, 72, 114. L'ordre dorique trouve une application occasionnelle sur des bâtiments dans des parcs en Angleterre, mais généralement pour rappeler un temple : Pevsner, 1971, p. 155 et suiv., et C rook, 1972. Certaines résidences de campagne néoclassiques anglaises peuvent comporter des colonnes doriques servant de supports de balcons (Crook, 1972, ill. 70, 72, 73, 99, 100),

mais là aussi toujours placées au centre au-dessus de la façade et généralement au-dessus de l'entrée. Il est possible que Müller ait trouvé des idées pour sa future construction de maison au cours d'un de ses voyages en Angleterre. L'idée du « péristyle » pourrait également lui avoir été inspirée par les résidences campagnardes anglaises. Cf. aussi le château Charlottenhof près de Potsdam avec son péristyle dorique (in Schinkel, 1973).

[23.](#) Château dans la famille Humboldt depuis le xviii^e siècle, où le philosophe, linguiste et diplomate mourut en 1835 ; cf. Börsch-Supan et Grisebach, 1981, p. 148, n. 43.

[24.](#) Müller, 1835² (trad. fr. 1841-1842).

[25.](#) Müller, 1835², 33, § 52.

[26.](#) « Über den angeblich ägyptischen Ursprung der griechischen Kunst » (1820), in Müller, 1873, I, p. 34.

[27.](#) Müller, 1844², p. 254 et suiv.

[28.](#) Cf. en particulier Müller, E., 1847.

[29.](#) Müller, 1908, p. 233 et 239.

[30.](#) Kreisel et Himmelheber, 1983², III, p. 87 et suiv.

[31.](#) Kreisel et Himmelheber, 1983², III, p. 87 et suiv.

[32.](#) Lücke, 1841, p. 36.

[33.](#) Seeger, 1972, ill. p. 11.

[34.](#) Jericke, 1964², ill. 11.

[35.](#) Cf. Müller, 1908, p. 223, et Lücke, 1841, p. 25 et suiv.

[36.](#) Jericke, 1964², ill. 1-2.

[37.](#) Müller, 1908, p. 228, et Lücke, 1841, p. 41.

[38.](#) Müller, E., 1847, p. xxiv et suiv.

[39.](#) Quelques feuillets d'études de plantes se trouvent à l'Institut d'archéologie de Göttingen.

[40.](#) « Quelles colonnes ! » et « cette vue » auraient été ses dernières paroles : C. T. Ranke, « K. O. Müller, ein Lebensbild », in *Jahresbericht über die Königliche Elisabeth-Schule zu Berlin*, 1870, p. 19.

[41.](#) Pour une description détaillée de l'histoire de la construction et une analyse : cf. Thiersch, 1926.

[42.](#) Vitruve, 5, 1, 4.

[43.](#) Cette salle est traitée de façon exhaustive par Horn, 1960, p. 68-101.

[44.](#) Cf. Settis, 1984, p. 1069 et suiv.

[45.](#) Il existe bien entendu des exceptions intéressantes, telles les « maisons d'archéologues » construites par Th. Wiegand (1913) et Th. Reinach, cf. Hoepfner et Neumeyer, 1979 ; Pontremoli et Chamonard, 1934.

[46.](#) Richter, 1965, I, 146, n° 2, fig. 810-812, 825-827.

[47.](#) Horn, 1960, p. 72.

[48.](#) Cf. Sassi, 1984, p. 911 et suiv.

[49.](#) Müller, 1844², p. 411 et suiv.

[50.](#) Voir par exemple *Der Archäologe*, 1983, p. 301, n° 142.

[51.](#) Müller, 1908, p. 222.

[52.](#) Smend, 1968², p. 381 et suiv.

Bibliographie

Sources

- Boeckh, 18862 : August Boeckh, *Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig.
- Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick (catalogue d'exposition), Münster, 1983.
- Dilthey, 1898 : Carl Dilthey, *Otfried Müller. Rede zur Saecularfeier Otfried Müllers am 1. Dezember 1897*, Göttingen.
- Lücke, 1841 : Friedrich Lücke, *Erinnerungen an Karl Otfried Müller*, Göttingen.
- Müller, E., 1847 : Eduard Müller (éd.), « Biographische Erinnerungen an K. O. Müller », in *Karl Otfried Müller's kleine deutsche Schriften*, Breslau, I, p. ix-lxxxvii.
- Müller, 1830 : Karl Otfried Müller, *The History and Antiquities of the Doric Race*, trad. anglaise de l'édition allemande par H. Tufneil et G. Cornewall Lewis, Oxford.
- Müller, 1835² : K. O. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst [Manuel de l'archéologie de l'art]*, Breslau ; *Nouveau manuel complet d'archéologie, ou Traité sur les antiquités grecques, étrusques, romaines, égyptiennes, indiennes, etc.*, traduit de l'allemand par M. P. Nicard, Paris, 1841-1842.
- Müller, 1873 : K. O. Müller, *Kunstarchäologische Werke*, 5 vol., Berlin.
- Müller, 1908 : K. O. Müller, *Lebensbild in Briefen an seine Eltern*, éd. Otto et Else Kern, Berlin.
- Müller, 18442 : K. O. Müller, *Die Dorier*, éd. F. W. Schneidewin, Breslau.
- Thiersch, 1926 : H. Thiersch, *Göttingen und die Antike. Festrede bei der Jahresfeier der Georg-August-Universität am 9.6.1926*.

Autres références

- Arndt, 1966 : H. Arndt, « Das Karl-Otfried-Müller-Haus », *Göttinger Tageblatt*, 22-23 oct. 1966.
- Börsch-Supan et Grisebach, 1981 : Helmut Börsch-Supan et Lucius Grisebach, *Karl Friedrich Schinkel, Architektur, Malerei, Kunstgewerbe (catalogue d'exposition)*, Berlin-Ouest.
- Crook, 1972 : Joseph Mordaunt Crook, *The Greek Revival*, Londres.
- *Der Vormann der Georgia Augusta. Chr. G. Heyne zum 250. Geburtstag. Sechs akademische Reden* [Le chef de file de l'Université Georgia-Augusta. À l'occasion du 250^e anniversaire de Chr. G. Heyne. Six allocutions universitaires], Göttingen, 1980.
- Forssman, 1961 : Erik Forssman, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-18. Jhdts.*, Stockholm.

- Hoepfner, 1979 : Wolfram Hoepfner, « Zur dorischen Ordnung bei K. Fr. Schinkel », in W. Arenhövel et Chr. Schreiber (éd.), *Berlin und die Antike*, Berlin, p. 481 et suiv.
- Hoepfner et Neumeyer, 1979 : Wolfram Hoepfner et Fritz Neumeyer, *Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem*, in *Das Deutsche archäologische Institut, Geschichte und Dokumente*, Mayence.
- Horn, 1960 : R. Horn, in *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen [Annuaire de l'Académie des sciences à Göttingen]*, 1944-1960, Göttingen.
- Jericke, 19642 : Alfred Jericke, *Goethe und sein Haus am Frauenplan*, Weimar.
- Kreisel et Himmelheber, 19832 : Heinrich Kreisel et Georg Himmelheber, *Die Kunst des deutschen Möbels*, 3 vol., Munich.
- Pevsner, 1971 : Nikolaus Pevsner, « Doric Revival », in *Architektur und Design*, Munich, p. 155 et suiv.
- Pontremoli et Chamonard, 1934 : Emmanuel Pontremoli et Joseph Chamonard, *Kerylos*, Paris.
- Richter, 1965 : Gisela Marie Augusta Richter, *The Portraits of the Greeks*, 3 vol., Londres.
- Sassi, 1984 : Maria M. Sassi, « Ermeneutica del mito in K. O. Müller », *Annali della Scuola normale di Pisa*, III, vol. 14, 3.
- Schinkel, 1840 : Karl Friedrich Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Berlin.
- Schinkel, 1973 : K. Fr. Schinkel, *Berlin. Bauten und Entwürfe*, Berlin.
- Schulz, 1953 : Arthur Schulz, *Die Bildnisse Johann Joachim Winckelmanns*, Berlin.
- Seeger, 1972 : Joachim Seeger, « Schloss Tegel », *Grosse Baudenkmäler*, cahier 150.
- Settis, 1984 : Salvatore Settis, « Dal sistema all'autopsia », *Annali della Scuola normale di Pisa*, III, vol. 14, 3.
- Smend, 19682 : R. Smend, *Staatsrechtliche Abhandlungen*, Berlin.
- Wittenburg, 1984 : Andreas Wittenburg, « Dori di K. O. Müller », *Annali della Scuola normale di Pisa*, III, vol. 14, 3.

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



P D N

Pôle Document Numérique
Maison de la Recherche en Sciences Humaines
CNRS - UNIVERSITÉ DE CAEN

métopes

méthodes et outils
pour l'édition structurée

EPFL

bnu

strasbourg

enssib

école nationale supérieure
des sciences de l'information
et des bibliothèques

CAK
Centre Alexandre-Koyré
Histoire des sciences et des techniques
UMR 8560 EHESS-CNRS-MNHN

ANHIMA



- CONCEPTION :
[ÉQUIPE SAVOIRS](#),
PÔLE NUMÉRIQUE
RECHERCHE ET
PLATEFORME
GÉOMATIQUE
(EHESS).
- DÉVELOPPEMENT :
DAMIEN
RISTERUCCI,
[IMAGILE](#), [MY
SCIENCE WORK](#).
DESIGN : [WAHID
MENDIL](#).