

# La peinture de paysage en Allemagne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à la Seconde Guerre mondiale

Werner Busch

Traduit de l'allemand par  
Aude Virey-Wallon

Le poème de Goethe *L'Amour paysagiste* présente une imbrication raffinée de divers éléments. Il a probablement été rédigé en octobre 1787 à Castel Gandolfo, dans la villa du riche marchand d'art anglais Thomas Jenkins, où Johann Wolfgang von Goethe séjournait, entouré de toute une société. La peintre Angelika Kauffmann travaillait à proximité et se joignait régulièrement à ces réunions mondaines. Si l'objectif premier de Goethe était de dessiner des paysages, les dîners faisaient aussi partie de sa villégiature automnale. C'est ainsi qu'il fut séduit par une belle Milanaise, recherchant sa compagnie, avant d'apprendre avec horreur qu'elle était déjà fiancée et prête à se marier. Dans son poème, il tente de transmuier sa tendre affection en art. Mais le texte reflète également ce qu'il a appris jusqu'à présent en Italie sur la peinture de paysage. En février 1787, Goethe fait la connaissance à Caserte, près de Naples, du paysagiste Jakob Philipp Hackert, qui a pris ses quartiers comme peintre de cour de Ferdinand IV dans le vieux palais du roi de Naples. Goethe est aussitôt conquis par Hackert, dont il a l'occasion d'observer le travail, ainsi qu'il l'écrit dans son *Voyage en Italie*: « Quand il peint au lavis, trois teintes sont toujours prêtes, et, comme il part du fond pour arriver au premier plan, et qu'il emploie ces teintes l'une après l'autre, un tableau se trouve achevé on ne sait comment<sup>1</sup>. » Dans son poème, Goethe décrit avec force détails le processus d'élaboration d'un paysage d'après le modèle fourni par Hackert. Le narrateur est assis, un matin, sur une pointe de rocher et regarde le brouillard qui recouvre tout,

«tendu ainsi qu'une toile au fond gris<sup>2</sup>». Il nous faut imaginer une toile préparée, attendant les premiers coups de pinceau. Un enfant s'approche, qui s'avère être Cupidon, et exhorte le *Je* à agir en peignant de son doigt espiègle un tableau sur la toile grise. Il commence par l'arrière-plan, peint un beau soleil, puis le ciel en des teintes transparentes, plonge les montagnes dans des lointains bleutés, trace une rivière étincelant sous le soleil, et interrompt son travail une fois le plan médian achevé. Goethe n'a pas choisi au hasard l'instant de cette interruption: en effet, le premier plan se conçoit différemment du plan médian et du fond. Le principal témoin en est Claude Lorrain, considéré autant par Hackert que par Goethe comme un modèle essentiel. Dans sa *Teutsche Academie* de 1675, Joachim von Sandrart évoque sa manière d'aborder le paysage, à travers le récit de sa sortie avec Claude dans la campagne romaine: tous deux peignent d'après nature, appliquant les couleurs sur le papier préparé ou la toile. Or, tandis que Sandrart immortalise rochers, arbres et ruines, pour les utiliser ensuite dans ses tableaux historiés, Claude peint des petits paysages, «ce qui est le plus loin du second plan, se perd vers l'horizon, s'élève jusqu'au ciel<sup>3</sup>» – devenant en cela un maître. Cette réflexion de Sandrart suggère que les esquisses à l'huile de Claude ne devaient comporter que le plan médian et l'arrière-plan. Il les retravaillait sans doute dans son atelier, ajoutant un premier plan animé de personnages et reliant par des glacis la partie centrale et le fond sommairement disposés. Il est fort probable que les premiers petits paysages

Cat. 70

Carl Gustav Carus (Leipzig, 1789 - Dresde, 1869)

Haute Montagne, vers 1824

Huile sur toile, H. 136; L. 171 cm

Essen, Museum Folkwang, G 23





Fig. 57 Johann Christian Reinhart  
*La Tempête* (Un paysage héroïque  
 dédié à Schiller), 1800  
 Eau-forte, H. 41; L. 51,4 cm  
 Dresde, Staatliche Kunstsammlungen,  
 Kupferstich-Kabinett

de Claude des années 1630 reposent sur de telles esquisses à l'huile, dans la mesure où ils présentent des traits topographiques plus marqués que ses tableaux ultérieurs.

Le problème du premier plan se pose dans la peinture de paysage jusque loin dans le XIX<sup>e</sup> siècle : alors que le centre et les lointains peuvent être appréhendés avec un regard fixe, le premier plan ne peut être conçu sans un regard mobile ; il se rattache dès lors difficilement aux deux plans postérieurs. Aussi bien Camille Corot, dans ses études à l'huile romaines des années 1820-1830, que son contemporain allemand Friedrich Nerly, dans ses esquisses exécutées sur le motif, laissent le premier plan entièrement vierge ou rempli de traits de pinceau grossiers. Le principe des trois plans dans la peinture de paysage trouve encore écho dans les « trois teintes » qu'utilise Hackert pour ses lavais : bleu prédominant pour le fond, vert pour le

plan médian, brun pour le premier plan. Fidèle à la conception classique du paysage, Goethe fait dire au Cupidon de son poème que le plus difficile reste à faire : le premier plan et ses éléments accessoires. Amour peint une charmante jeune fille aux joues fraîches et aux cheveux châtain. Il a tracé de son index le paysage dans l'espace, offrant une vision au peintre ébahi. Poursuivant dans la même logique, Goethe fait se lever une brise légère qui anime les flots et – ô miracle – la jeune fille se met à remuer un pied. À l'image de Dieu insufflant la vie à Adam, l'Amour divin donne vie au tableau. En juin 1787, Goethe visite en compagnie de Hackert la galerie Colonna « où sont réunis des ouvrages de Poussin, de Claude Lorrain, de Salvator Rosa<sup>4</sup> ». L'écrivain nomme ainsi trois formes du paysage classique : le paysage héroïque d'un Poussin, pastoral d'un Claude et sublime d'un Salvator Rosa.

Cette conception officielle marque surtout de son empreinte les gravures de paysages des artistes allemands de Rome, nourries du classicisme de Joseph Anton Koch et concrétisées en premier lieu dans les *Vues pittoresques d'Italie (Mablerisch radirten Prospecten von Italien)* d'Albert Christoph Dies, Jakob Wilhelm Mechau et Johann Christian Reinhart, dont le premier cahier sera publié en 1772. Pourtant, au-delà de ces *Vues pittoresques* destinées aux voyageurs, Reinhart – établi en Italie depuis 1789 – vise surtout le paysage idéal à thématique classique. Ce credo artistique trouve écho dans sa grande gravure *La Tempête* de 1800 (fig. 57), dédicacée à Schiller, comme l'atteste l'inscription. Poursuivie sans interruption jusqu'au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, cette tradition n'est remise en question que dans la première décennie, avec la nouvelle vision romantique du paysage. Les représentants des débuts du romantisme s'en prennent à la conception idéale du paysage, mais aussi à la hiérarchie classique des genres picturaux. Ils leur substituent – pour simplifier – le rapport subjectif à l'œuvre et l'abolition des frontières entre les genres. Il en résulte des œuvres aux thématiques moins définies, qui requièrent par là même une participation accrue de la part du spectateur.

Au commencement de sa carrière, Philipp Otto Runge tente de s'inscrire dans la tradition classique : il participe au prix annuel de Weimar (Weimarer Preisaufgaben), organisé sous l'autorité de Goethe de 1799 à 1805, envoie en 1801 son projet sur le thème imposé d'« Achille et le fleuve Scamandre » et se heurte, début 1802, à la critique résolument négative des Amis des arts de Weimar (Weimarer Kunstfreunde). En effet, il a peiné dans l'invention des figures, expérimentant diverses variantes mais ne venant à bout ni des anatomies, ni de l'organisation spatiale. Profondément affecté par cette réaction, il décide non sans pathos de rompre définitivement avec la tradition goethéenne classique – une rupture aussi vécue comme une libération. Dans des lettres adressées à son père et à son frère en 1802, Runge explique sa position et élabore un nouveau concept de paysage imprégné, d'une part, par la religiosité protestante du nord de l'Allemagne, d'autre part, par les écrits des auteurs du premier romantisme, notamment les textes fondateurs du poète Ludwig Tieck, avec lequel il est en

étroite relation depuis 1801 et dont il connaît bien les ouvrages, tels *Franz Sternbalds Wanderungen* de 1798 et *Phantasien über die Kunst* de 1799. Runge commence la lettre à son père en ces termes : « L'exposition d'art de Weimar et les procédés employés suivent une voie totalement fautive, incapable de fournir quelque chose de bon. » Il formule ensuite l'expérience de sa rupture avec l'ensemble de la tradition classique : « Nous ne sommes plus des Grecs, nous ne pouvons plus désormais percevoir le tout lorsque nous voyons leurs œuvres parfaites, et encore moins en produire d'équivalentes, alors pourquoi nous efforcer de livrer quelque chose de médiocre ? » Ce n'est pas un thème (imposé) qui doit susciter une émotion ; au contraire, l'artiste doit d'abord éprouver un sentiment puis chercher un sujet correspondant à l'émotion ressentie. Ses réflexions le mènent à une conséquence historique : « Les Grecs ont porté au sublime la beauté des formes et des figures au moment du déclin de leurs dieux... » Ce modèle du passé vaut aussi pour le présent : « [...] nous vivons également un déclin, nous sommes à la limite de toutes les religions issues du catholicisme, les abstractions s'effondrent, tout est plus léger et aéré qu'auparavant, tout porte au paysage [...]. N'y a-t-il pas aussi dans ce nouvel art – la paysagerie (*Landschafterey*), si l'on veut – un point suprême à atteindre<sup>5</sup> ? » La condition, d'après Runge, est de prendre conscience que les critères traditionnels ont désormais perdu leur souffle, en d'autres termes, que tout le langage artistique hérité du passé est aujourd'hui obsolète. Il convient de créer, à partir de la sensation, un nouveau langage, mais aussi un nouveau vocabulaire symbolique. C'est précisément ce que les weimariens n'ont pas compris : « Que peut-il ressortir de tout le verbiage de Weimar, où l'on veut faire ressusciter bêtement par le biais des seules références quelque chose qui a déjà existé ? Y est-on seulement jamais parvenu ? » Il faut emprunter de nouvelles voies, « et peut-être bientôt viendra le temps où pourra naître un art vraiment beau, qui est le paysage<sup>6</sup> ». Runge en tente l'application dans ses *Heures du jour* conçues en 1802-1803 (cat. 71 et 72). Ces quatre feuilles sont soumises à une rigoureuse orchestration géométrique et symétrique, qui découle sans doute en premier lieu de sa connaissance de la célèbre édition illustrée des textes du théosophe allemand Jakob Böhme publiée à

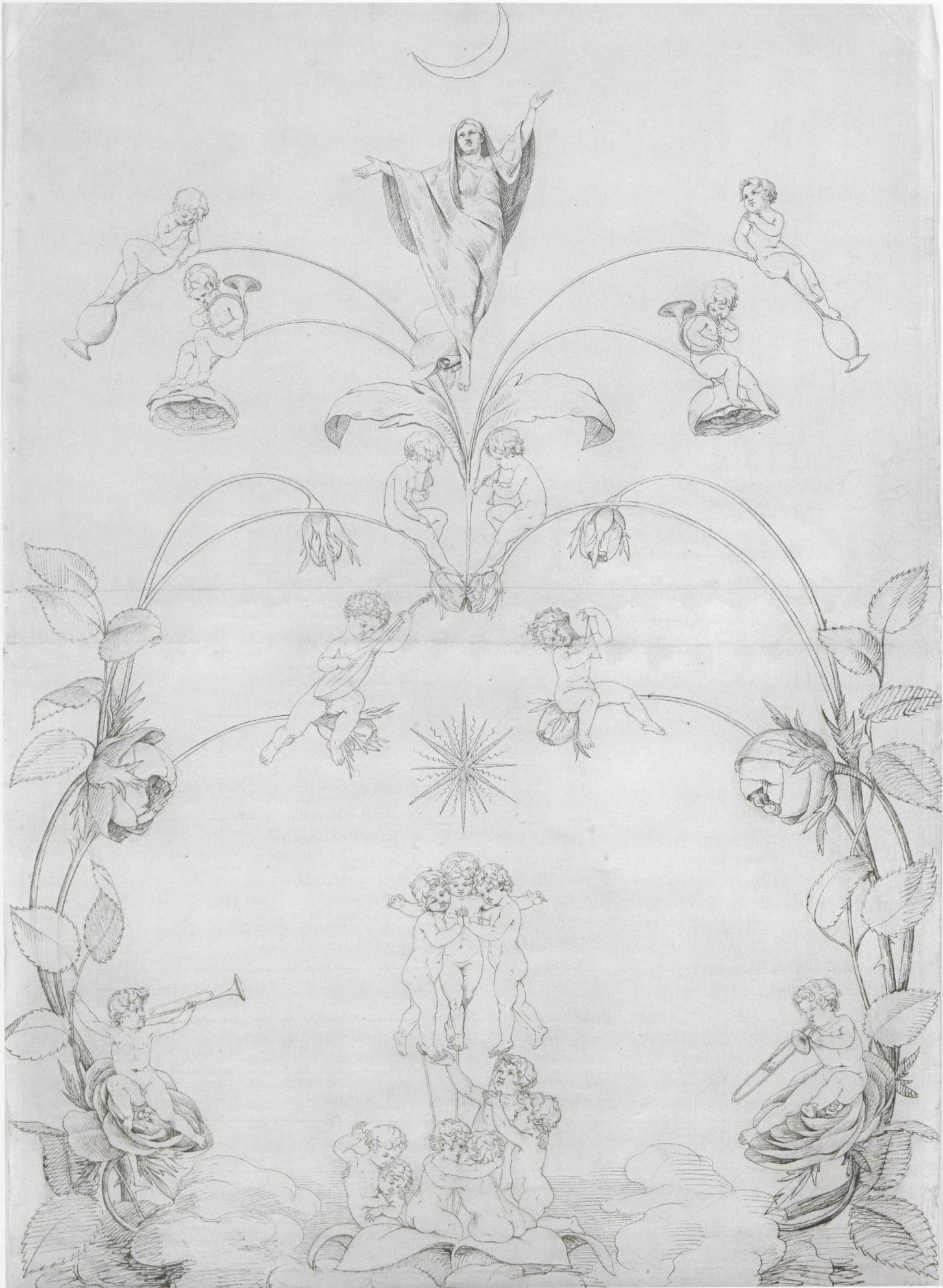
Pages suivantes

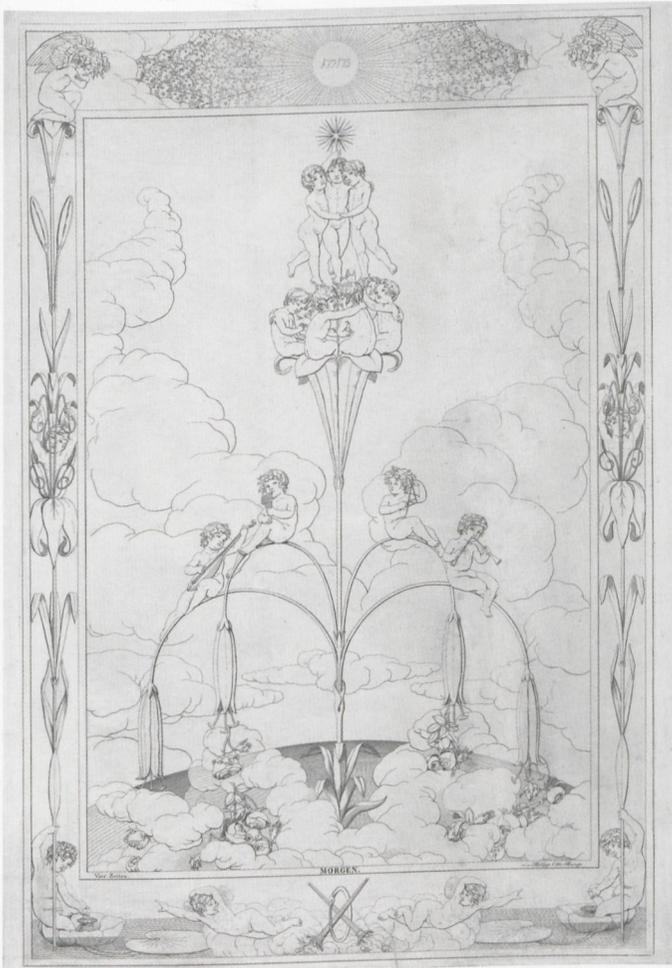
**Cat. 71**

Philipp Otto Runge (Walgast, 1777 – Hambourg, 1810)  
*Le Soir*, 1802-1803  
 Dessin, H. 73 ; L. 53 cm  
 Winterthur, Museum Oskar Reinhart, 564

**Cat. 72a-d**

Philipp Otto Runge (Walgast, 1777 – Hambourg, 1810)  
*Les Heures du jour : Le Matin, Le Jour, Le Soir, La Nuit*, 1805  
 Estampe, gravure à l'eau-forte, H. 72 ; L. 48 cm  
 Hambourg, Hamburger Kunsthalle,  
 WVZ 280-283





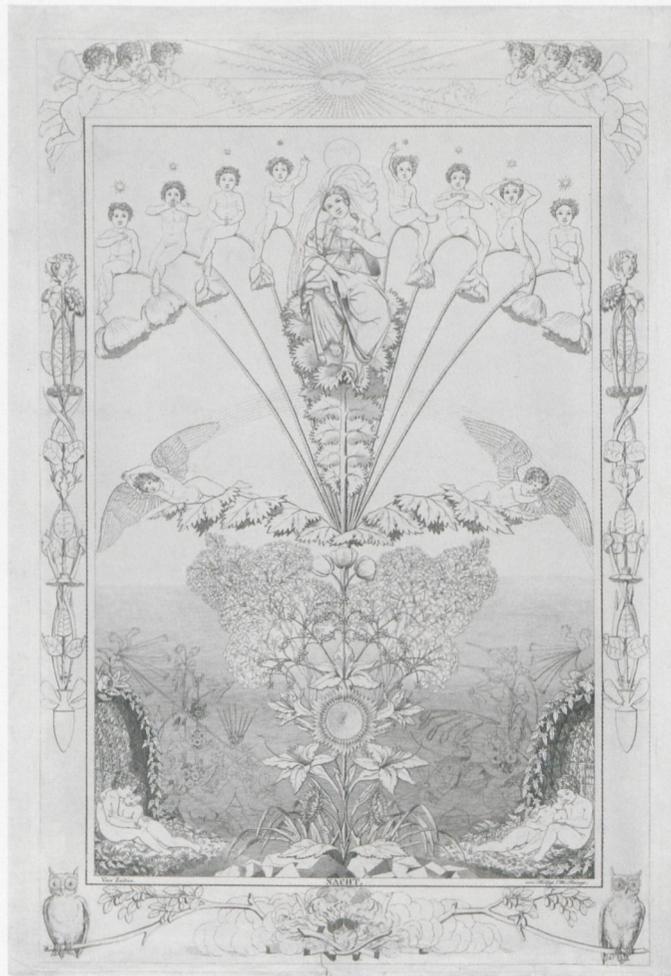
a



b



c



d



Fig. 58 Philipp Otto Runge  
*Le Petit Matin*, 1808  
 Huile sur toile, H. 109; L. 85,5 cm  
 Hambourg, Hamburger Kunsthalle

Fig. 59 Philipp Otto Runge  
*Le Grand Matin*, 1809  
 Huile sur toile, H. 152; L. 113 cm  
 Hambourg, Hamburger Kunsthalle

Amsterdam en 1682. La mystique cosmologique de la nature s'appuie souvent sur des modèles géométriques censés évoquer la perfection divine. Dans l'interprétation romantique des mathématiques d'un Novalis, dont Runge a soigneusement étudié les écrits, la dimension divine est constamment suggérée par des formes purement géométriques. Runge considère par ailleurs ses *Heures du jour* comme des arabesques d'essence naturelle. Il suit en cela le concept de Friedrich von Schlegel, lequel reconnaît dans l'arabesque le seul principe structurel envisageable à l'époque moderne, qui constitue la base de toute poésie dont les différents genres doivent fusionner dans celui du roman. La croissance et l'épanouissement organiques du texte littéraire doivent réunir à nouveau les fragments de la réalité et évoquer la vision utopique d'une harmonie universelle disparue. Pour Runge, l'arabesque naît dans la partie inférieure de l'axe de symétrie vertical: par exemple, dans la source jaillissant d'une bouche de poisson au bas du panneau *Le Jour* (cat. 72b). Puis l'arabesque se déploie en deux tiges à droite et à gauche – dans *Le Jour*, homme et femme se séparent pour leur travail quotidien –, qui se rejoignent dans le registre supérieur en une synthèse ennoblie. L'arabesque est donc conçue selon une dialectique ternaire. Les tableaux intérieurs des *Heures du jour* suivent le cycle naturel: à la nuit succède un nouveau jour. Le cadre argumente en revanche sur le plan eschatologique avec des symboles christiques qui suggèrent l'aspiration vers Dieu. Runge envoie à Goethe ses *Heures du jour* dans la première version gravée de 1805. Tout à la fois déconcerté et fasciné, l'écrivain ne souhaite pas une évolution de l'art dans le sens de Runge et reconnaît qu'il n'a pas tout saisi. Il n'en insère pas moins dans le *Jenaische Allgemeine Literatur Zeitung*, en 1807, une recension relativement positive: ces feuilles sont certes énigmatiques, mais «stimulantes pour la réflexion intérieure (*innerer Sinn*)»; «par l'usage de l'allégorie, leur signification rejoint les lisières du mystique<sup>7</sup>». Après la mort prématurée de Runge en 1810, Goethe confie cette remarque à Sulpiz Boisserée: «Cela veut englober le tout mais se perd dans l'élémentaire<sup>8</sup>.» Il voit cette orientation d'un œil critique, alors que les romantiques la jugent nécessaire. C'est de la forme artistique et de son processus d'élaboration que doit naître le sens nouveau. Runge prévoyait de mettre

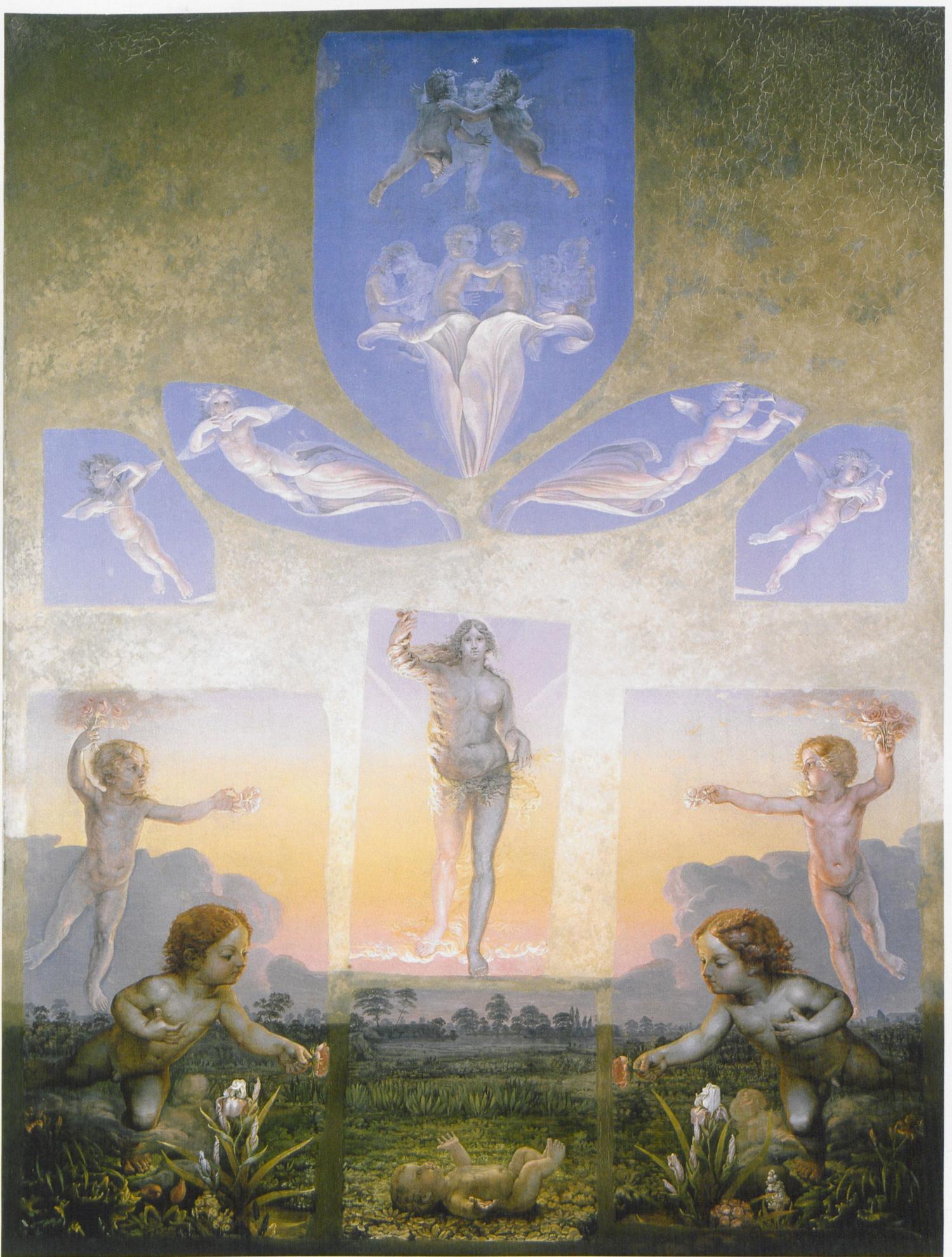




Fig. 60 Caspar David Friedrich  
*L'Été*, 1807  
 Huile sur toile, H. 71,4 ; L. 103,6 cm  
 Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
 Neue Pinakothek

en couleur son cycle des *Heures du jour* (cat. 72), mais seul *Le Matin* (fig. 59) connaîtra une version en grande partie définitive. L'artiste en a entièrement modifié la conception. La séparation entre composition intérieure et encadrement est encore plus radicale. Doté d'un cadre en trompe-l'œil, le tableau principal semble en recouvrir partiellement les images : la gloire adorée par les anges est incomplète, Dieu reste caché. Or, si l'on prolonge les rayons de la gloire, on constate qu'ils convergent en Vénus, à la fois étoile du matin et étoile du soir. L'astre couronne la figure de l'Aurore qui s'avance vers nous depuis les lointains célestes et illumine l'enfant divin couché au premier plan. Venues de l'infini, les couleurs sont la force qui insuffle la vie. Par le truchement de l'Enfant, Aurore est aussi Marie, même si sa figure procède de l'iconographie vénusienne. Ainsi s'interpénètrent les aspects chrétiens et mythologiques, prenant sous nos yeux une forme nouvelle, née des couleurs. Que ces notions soient difficilement saisissables n'échappa probablement pas à Runge. Or, dans l'esprit du premier

romantisme, un certain côté indéfinissable encourageait à s'immerger dans ce nouveau cosmos, autorisait le pressentiment d'un au-delà que nous percevons intimement sans pouvoir le nommer.

En 1801 à Greifswald, puis en 1802 à Dresde, Caspar David Friedrich fait plus ample connaissance avec Philipp Otto Runge, alors occupé à l'exécution des esquisses définitives de son cycle des *Heures du jour*. Friedrich réagit par un cycle des *Saisons* à la sépia. On assiste depuis toujours à l'association d'images quaternaires : heures du jour, saisons, âges de la vie, mais aussi les quatre éléments, les quatre fleuves du Paradis, les quatre tempéraments – association sous-entendant déjà une polysémie cosmologique. À cette époque précoce, Friedrich ne travaille pas encore à l'huile, mais tente de conquérir un marché par des dessins à la sépia, pour certains de grandes dimensions, qui s'inscrivent dans le sillage du paysagiste Adrian Zingg. La dimension de *vedute* domine chez Zingg, notamment à travers la révélation des motifs de la Suisse saxonne – et



**Cat. 73**

Carl Gustav Carus (Leipzig, 1789 - Dresde, 1869)

*Paysage géognostique, Katzenköpfe à Zittau, 1820*

Huile sur toile, H. 91,5; L. 132 cm

Stuttgart, Staatsgalerie, prêt d'une collection particulière, L 1309



Fig. 61 Caspar David Friedrich  
*Lever de lune sur la mer*, 1822  
Huile sur toile, H. 55; L. 71 cm  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,  
Nationalgalerie



Cat. 74  
Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)  
*Paysage du Riesengebirge*, 1810  
Huile sur toile, H. 45; L. 58,3 cm  
Moscou, musée Pouchkine, 2199-21241

Friedrich semble le suivre dans ce principe. Il connaît un immense succès avec ses vues de l'île de Rügen, qui s'ouvre au tourisme en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, les deux artistes se distinguent en un point capital : Zingg présente son motif cerné de clair et d'ombre, pour en préciser les contours, alors que Friedrich le met en scène dans la lumière de l'aube ou du soir, car il accorde la primauté à l'atmosphère. De même, concernant l'emploi de personnages accessoires, Zingg recourt à des citadins contemplant des éléments intéressants du paysage, tandis que Friedrich privilégie généralement des figures isolées qui s'abandonnent à l'impact de la nature sur leur âme. Dans les sépias de Friedrich se discerne donc déjà une charge subjective, même si le paysage attend encore l'ordonnement qui lui conférera toute sa dimension allusive.

Friedrich est parvenu à ce stade lorsqu'il aborde la peinture à l'huile. L'un de ses premiers tableaux, *L'Été* (fig. 60) de 1807, inspiré de son cycle à la sépia antérieur, présente déjà l'un des principes structurels essentiels de son art : la «section d'or» (*Goldener Schnitt*). La verticale droite de ce système de partition harmonieuse, qualifié dès le XVI<sup>e</sup> siècle de «divine proportion» par Luca Pacioli, passe exactement au milieu des deux arbres imbriqués – un bouleau et un peuplier – qui ne forment qu'un unique fuseau dominant largement l'horizon. Ils offrent une métaphore convaincante du bonheur estival du couple enlacé sous la tonnelle. L'immortalisation d'un tel instant de bonheur est rare dans l'œuvre de Friedrich. Elle s'explique par le contexte du cycle initial : dès la composition suivante de *L'Automne*, le sérieux de la vie reprend ses droits. Tableau fondateur d'une esthétique romantique, le *Retable de Tetschen* (fig. 62), peint par Friedrich en 1808, utilise les quatre lignes de la «section d'or», chacune porteuse de sens. La verticale droite – qui correspond, du fait du sens de lecture européen de gauche à droite, à l'emplacement du héros dans de nombreux tableaux classiques – suit l'axe de la croix dressée sur la montagne. L'horizontale inférieure marque le point où la croix s'ancre dans le sol, à l'instar du Christ, rocher de la Foi, *petra erat Christus*. La verticale gauche traverse le plus grand des sapins et rejoint à la base le point de jonction des cinq larges rais de lumière du soleil déclinant ; ce point indique, tout

à fait dans l'esprit de Friedrich, l'endroit où le soleil – assimilé à Dieu – quitte le monde. On reconnaît ici la doctrine protestante sous-jacente du *deus absconditus*, du «dieu caché». De prime abord, l'horizontale supérieure de la «section d'or», qui passe par le corps métallique du Crucifié détourné du spectateur, semble dénuée de toute spécificité. Or un regard plus attentif révèle qu'elle assure la jonction avec le cadre sculpté conçu par Friedrich et portant les symboles chrétiens. L'horizontale de la «section d'or» repose exactement sur les chapiteaux des colonnes d'où jaillissent des palmes qui s'incurvent jusqu'au sommet de l'arc brisé ; elle détermine ainsi le passage du monde terrestre à la sphère céleste. On peut aussi interpréter le cadre comme la représentation en coupe d'une église, avec l'espace des fidèles en bas et le ciel divin en haut. Friedrich a pu voir de telles palmes émergeant de colonnes et constituant les nervures d'une voûte dans la Nicolaikirche de Leipzig, mais aussi sous une forme ébauchée dans la Marktkirche de Halle.

Au fil de son itinéraire artistique, Friedrich peaufine les méthodes de construction de ses œuvres, ajoutant à la «section d'or» – outre l'accentuation naturelle de l'axe médian – l'emploi de courbes coniques, telles l'hyperbole et l'ellipse. Les pendants *L'Arbre solitaire* et *Lever de lune sur la mer* (fig. 61), tous deux de 1822, témoignent de l'application de tous ces principes. Le premier tableau est particulièrement équilibré : l'arbre solitaire se dresse sur la verticale médiane ; les montagnes bleutées s'élèvent doucement vers les bords, dessinant, avec les nuages qui s'incurvent dans la direction opposée, une forme elliptique répétée au premier et au second plans par les petits étangs occupant l'axe médian. L'ovale fermé de l'ellipse évoque un cadre protecteur. Dissimulé en bordure du second plan aux tonalités vertes et jaunes, apparaît à droite de l'arbre un clocher d'église qui marque au millimètre près – ce qui ne saurait surprendre – la verticale droite de la «section d'or». Il s'agit là d'une scène presque arcadienne. Dans les lointains montagneux, la fumée s'échappant partout des cheminées atteste l'amorce du jour et de ses activités. Le pendant, *Lever de lune sur la mer*, est empreint d'une atmosphère vespérale mélancolique et nostalgique. Assises sur les rochers polis par la mer de l'île de Rügen, deux jeunes femmes regardent des



voiliers s'approchant, en compagnie d'un homme plus âgé placé légèrement en retrait. La lune s'extrait d'un banc de nuées mauve sombre qui s'étire en une ample hyperbole sur toute la largeur du tableau. Selon les mathématiques romantiques, comme Friedrich a pu l'apprendre du théologien et philosophe Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, l'hyperbole est l'une des formes géométriques les plus importantes en raison de sa définition mathématique. Les deux branches de l'hyperbole se rapprochent indéfiniment de leurs asymptotes sans jamais les rejoindre. Les romantiques ne pouvaient

imaginer forme plus convaincante pour symboliser l'élan infini vers Dieu, qui reste toujours, selon la croyance protestante, une aspiration. Friedrich l'utilise à maintes reprises. On peut encore affiner l'observation : les têtes des deux femmes du premier plan se détachent sur l'intérieur de l'hyperbole, comme les voiles du premier grand navire; elles attendent probablement le retour de leurs époux. L'homme, en revanche, à l'image du second voilier, n'effleure que la bordure inférieure de l'hyperbole : il est exclu de l'accomplissement; sa quête s'oriente sans doute vers l'au-delà. Enfin, les deux

Fig.62 Caspar David Friedrich  
*Retable de Tetschen*, 1808  
 Huile sur toile, H. 115; L. 110,5 cm  
 Dresde, Staatliche Kunstsammlungen,  
 Galerie Neue Meister



Cat. 75  
Carl Gustav Carus (Leipzig, 1789 - Dresde, 1869)  
*Les Trois Rochers sur le Riesengebirge*, 1826  
Huile sur toile, H. 64; L. 92,5 cm  
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen,  
Galerie Neue Meister, 2215 G



Cat. 76  
Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)  
*Le Watzmann*, 1824-1825  
Huile sur toile, H. 135; L. 170 cm  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie,  
prêt permanent de la DekaBank Kunstsammlung  
(Francfort), All 895



femmes et le premier voilier sont à égale distance de la lune; il en va de même pour l'homme et le second navire. Ainsi s'interpénètrent divers systèmes d'organisation et de répartition. Leurs formes abstraites, qu'il convient de déduire de la surface de la toile, peuvent renvoyer à quelque chose qui dépasse les données objectives.

Pendant la dernière décennie de sa vie, Friedrich expose en détail ses considérations sur l'art, distinguant sa position – parfois de manière presque sommaire – de deux courants artistiques contemporains: le paysagisme classique, incarné par Joseph Anton Koch et Adrian Ludwig Richter, et l'art néoreligieux des nazaréens. Il reproche à Koch de ne pas observer la nature, mais de l'étudier seulement d'après des tableaux – ce qui n'est pas tout à fait faux, certaines de ses œuvres trahissant une forte parenté avec Nicolas Poussin –, et surtout de se montrer incapable de représenter l'air et les lointains. La remarque est juste car les tableaux de Koch manquent plus ou moins d'atmosphère: tous les éléments sont traités avec la même précision, indépendamment de leur place dans la composition. En regardant la célèbre *Cascade du Schmadribach* (cat. 77) peinte par Koch en 1811, ou sa version de 1821-1822, on constate un étagement vertical extrême, censé accentuer l'impression de sublime, mais qui pourtant renforce aussi le rapprochement visuel des lointains. Si Koch a fait école surtout par ce tableau, Friedrich n'y voit qu'une influence pernicieuse, en pensant ici en premier lieu à Ludwig Richter, qu'il qualifie de «fidèle valet de Koch», ajoutant qu'il a «appris à ne rien dire avec une parfaite habileté et netteté<sup>9</sup>». Des positions radicalement différentes s'opposent, que démontre subtilement Friedrich à travers ses œuvres; une autre de ses critiques à l'encontre des peintures de Koch permet de le comprendre. À la fin de son long texte, il estime absurde «que tout ce que l'on voit, même un panorama entier, se trouve comprimé en un tableau, et c'est ce que l'on appelle «richesse de composition»<sup>10</sup>». La remarque est là aussi pertinente car Koch essaie en effet de briller par l'abondance des détails, comme s'il s'agissait de représenter un monde en réduction. Friedrich, en revanche, sait également faire du vide d'un paysage un support expressif. Durant l'été 1823, Ludwig Richter se rend de Dresde à Rome et dessine en chemin le massif du Watzmann. Il voit à Rome, chez Joseph Anton Koch,

sa version tardive de la *Cascade du Schmadribach* et commence à peindre sous son influence une vue du Watzmann en format vertical (cat. 78). S'il tente de rivaliser avec le pathos de Koch, il n'atteint pas sa rigoureuse clarté. La composition n'en est pas moins variée, avec le paysage de cascades qui précède le massif du Watzmann. Richter envoie son tableau pour l'exposition de Dresde de 1824, où Friedrich le voit et réagit aussitôt par une version personnelle du même thème (cat. 76). Bien qu'il ne soit jamais allé en haute montagne, et qu'il considère par ailleurs comme un principe fondamental d'étudier sur place tous les détails de ses œuvres, il fait ici une exception et s'appuie, pour son tableau, sur un dessin aquarellé de son talentueux élève August Heinrich. Sur la feuille figurent le plan médian et l'arrière-plan, mais le premier plan est laissé vierge. S'inspirant largement du dessin, Friedrich compose – à partir de ses propres études géologiques – un premier plan qui descend vers l'avant, augmentant ainsi l'impression d'inaccessibilité de la montagne primitive. Aucune âme ne s'est aventurée à ces altitudes et seul un peu de verdure s'y impose timidement. Quelle différence avec le tableau de Richter! On y trouve des bergers, une charmante petite chapelle, de gras pâturages et, au fond, le Watzmann – une séduisante image de la Création. De la fumée s'élève de la cabane, et même la cascade avec ses ressauts ne semble pas menaçante. Pour Richter, en définitive, le paysage est idyllique, alors qu'il est héroïque chez Koch, inquiétant chez Friedrich. Les paysages de ce dernier induisent une confrontation, ils nous renvoient à nous-mêmes; le dépassement de soi, tel que l'a propagé l'esthétique du sublime, et tel que Emmanuel Kant et Friedrich von Schiller l'ont rendu indispensable pour Koch, semble impossible au vu du caractère inhospitalier du tableau de Friedrich. Pourtant, Friedrich et Koch s'intéressent tous deux aux structures géologiques. En faisant précéder son Watzmann de blocs de granit disposés en couches, ainsi qu'il les a étudiés dans le Harz, Friedrich conserve à l'esprit le petit traité *Sur le granit (Über den Granit)* rédigé par Goethe en 1784, qui commence par un véritable hymne à la Création divine. Ce texte a sans doute séduit Friedrich, qui transforme toutefois cet hymne en une réflexion sur la Création et la fugacité de l'existence humaine. À ses yeux, la noblesse de la nature exhorte à l'humilité.

**Cat. 77**

Joseph Anton Koch  
(Obergibeln, 1768 – Rome, 1839)  
*La Cascade du Schmadribach*, 1822  
Huile sur toile, H. 131,8 ; L. 110 cm  
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
Neue Pinakothek, prêt du Wittelsbacher  
Ausgleichsfonds, WAF 449

Dans sa critique de la piété néocatholique des nazaréens, Friedrich ne mâche pas ses mots : « Soyons honnêtes : n'est-il pas rebutant, sinon écoeurant, de voir des Marie desséchées porter dans leurs bras un Enfant Jésus famélique et vêtues dans des habits de papier, souvent volontairement mal dessinées, enfreignant délibérément les règles de la perspective linéaire et aérienne ? On singe par une trompeuse copie toutes les erreurs de cette époque [celle des primitifs italiens]. Ce qu'il y a de bon dans ces peintures, leur âme (*Gemüt*) profonde, pieuse et enfantine, ce qui anime ces tableaux de manière si authentique ne peut être reproduit avec les dix doigts. Jamais les hypocrites, même après s'être faits catholiques et avoir poussé aussi loin le faux-semblant, n'y parviendront<sup>11</sup>. » D'après Friedrich, cet historicisme sous ses formes stylisées est dépourvu de toute vérité, qui ne peut exister que si le sujet s'abandonne à son expérience de la nature. Tout à sa colère, l'artiste n'a pas perçu l'incroyable modernité des dessins de paysages nazaréens ; il aurait pu au moins apprécier ceux du carnet de paysages italiens que Julius Schnorr von Carolsfeld rapporta de son long séjour en Italie en 1827, d'abord à Dresde, ensuite à Leipzig. Schnorr entretenait des contacts étroits avec les frères Woldemar Friedrich et Ferdinand Johann Heinrich Olivier, auprès desquels il avait dessiné à Vienne puis à Rome. Leurs œuvres témoignent de principes très similaires et ressemblent surtout de façon stupéfiante aux dessins romains de Jean Auguste Dominique Ingres. Il n'est pas question ici de spéculer sur l'emploi de la *camera obscura* chez Ingres, Schnorr et les frères Olivier (même l'hypothèse de son utilisation par Friedrich n'est pas absurde). Le fait est que tous représentent d'amples paysages, étirent murs et constructions, créent de profondes échappées accompagnées d'un étalement en surface. On observe parallèlement des vues rapprochées ou fragmentaires radicales, voire des ruptures de perspective. Tous exécutent des dessins purement linéaires, aux formes stylisées rapportées à la surface plane ; ils ont manifestement l'expérience des panoramas. Dans tous les cas, le degré d'abstraction formelle est remarquable, et Matisse et Picasso pourront encore s'en nourrir.

Vers 1830, on assiste à une nouvelle orientation dans l'art allemand, surtout dans celui du paysage :

elle s'opère dans trois centres académiques – Berlin, Munich et Düsseldorf –, sous la forme d'un naturalisme qui éclipse le romantisme d'un Friedrich de son vivant même. Carl Blechen se situe à ce moment charnière entre conceptions romantiques et restitution marquée de la réalité. Il tente d'abord sa chance à l'Akademie der Künste (Académie des beaux-arts) de Berlin, mais un voyage à Dresde en 1823, pour rencontrer Johan Clausen Dahl, lequel habite la même maison que Caspar David Friedrich, le met en présence à la fois de travaux romantiques et naturalistes. Dahl a séjourné en 1820-1821 en Italie et rapporté un grand nombre d'esquisses à l'huile qui influenceront un temps Friedrich. Blechen exécute, suivant l'exemple de Dahl, quelques études de nuages également à l'huile, avant d'être recommandé en 1824 par l'architecte Karl Friedrich Schinkel comme peintre de décors de scène pour le Königstädtisches Theater de Berlin. Il réalise des décors chevaleresques et empreints d'un romantisme noir (*Schauerromantik*), mais, ayant vendu avantageusement un tableau, il donne sa démission et part pour l'Italie en 1827. Il passe par Dresde, voit à nouveau les esquisses à l'huile de Dahl, arrive début décembre 1828 à Rome, découvre aussitôt trois tableaux exposés de William Turner qui font sensation, et réalise lui-même une profusion d'études à l'huile et de dessins à la sépia extrêmement aérés. La production d'esquisses à l'huile de paysages est devenue pléthorique à Rome, au moins depuis la création en 1817, à l'instigation de Pierre-Henri de Valenciennes, d'un « Prix de Rome du paysage historique » requérant de chaque boursier des études sur ce thème. Le premier artiste allemand à réagir à ce concours fut Johann Georg von Dillis, qui présenta en 1818 des vues de la villa Malta. Après son retour à Berlin fin 1829, Blechen transpose ses études italiennes dans des tableaux d'exposition, dont beaucoup conservent la manière rapide de l'esquisse. Ils sont rejetés sans ménagement par la critique : Gustav Adolf Schöll, notamment, voit dans *L'Après-midi à Capri* de 1832 la criante monotonie d'un fou, dans les couleurs une lavasse insipide. Les esquisses à l'huile de Blechen n'en font pas moins fureur parmi les artistes. Celles de Corot – que Blechen manque à Rome à quelques semaines près – sont, elles aussi, refusées au Salon jusqu'au milieu du siècle, alors qu'elles sont fortement appréciées de ses pairs qui les lui empruntent.

#### Cat. 78

Adrian Ludwig Richter  
(Loschwitz, 1803 - Dresde, 1884)  
*Le Watzmann*, 1824  
Huile sur toile, H. 121 ; L. 93,5 cm  
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
Neue Pinakothek, 8983

Pages suivantes

#### Cat. 79

Caspar David Friedrich  
(Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)  
*Neubrandenburg*, 1817-1818  
Huile sur toile, H. 92 ; L. 71,5 cm  
Greifswald, Pommersches Landesmuseum,  
B 93/17532

#### Cat. 80

Caspar David Friedrich  
(Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)  
*Ville au clair de lune*, vers 1817  
Huile sur toile, H. 45 ; L. 32 cm  
Winterthur, Museum Oskar Reinhart, 164

#### Cat. 81

Caspar David Friedrich  
(Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)  
*Croix dans la montagne*, 1812  
Huile sur toile, H. 44,5 ; L. 37,4 cm  
Düsseldorf, Stiftung Museum  
Kunstpalast, M 3

#### Cat. 82

Caspar David Friedrich  
(Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)  
*Ravin dans l'Elbsandstein*, 1822-1823  
Huile sur toile, H. 94 ; L. 74 cm  
Vienne, Belvedere, 2589











Dans les années 1840, suivent les études à l'huile d'Adolph Menzel, qui a sûrement vu les tableaux de Blechen, même s'il est aussi influencé par les petits paysages français, exécutés d'un pinceau souple, que lui montre son marchand d'art, Louis Sachse. En 1836, Menzel annonce qu'il a vu des œuvres de Théodore Gudin, Camille Roqueplan et Jules Coignet. Vers 1839, il a l'occasion d'étudier à l'exposition de Berlin deux tableaux de John Constable dont il se souviendra encore quarante ans plus tard. Avec intensité, Menzel s'emploie à s'approprier son environnement immédiat : les pièces de son appartement avec aperçus de cours intérieures, les fenêtres ouvrant sur l'extérieur, les paysages à proximité directe de ses différents logements berlinois situés dans de nouvelles constructions en bordure des champs. Symptomatique de l'émergence des premières grandes villes en Allemagne, le phénomène des zones de transition l'intéresse. En même temps, que ce soit dans la *Chambre au balcon* (fig. 63) ou dans la *Chambre à coucher*, Menzel révèle son processus de perception et tente de mettre directement cette expérience en image. C'est ainsi qu'il thématise, dans l'esquisse à l'huile, l'estompement des formes vers les bords ou le problème du premier plan qui « glisse » quand le regard se porte sur lui. Sous l'influence des tableaux d'histoire belges, qui font une tournée triomphale en Allemagne en 1842-1843 de *Kunstverein* (« société artistique ») en *Kunstverein*, le mode pictural s'introduit également dans les scènes historiques, par exemple dans les tableaux de Menzel illustrant l'histoire de Frédéric le Grand. Parallèlement s'affirme un recours prononcé au réel ; celui-ci se manifeste par des plans très rapprochés et des figures coupées. C'est l'école de peinture de Düsseldorf qui réagit la première. Ses élèves ont étudié à Paris et Anvers – ce qui ne sera pas sans conséquence sur la peinture de paysage. Tandis que les paysages de Carl Friedrich Lessing témoignent encore d'un mélange de romantisme et de réalisme sur la base d'études scrupuleuses d'après nature, Johann Wilhelm Schirmer réalise dès 1827-1830 une série d'esquisses à l'huile sur le motif. Dans les années 1830, il entreprend un voyage en Italie et en France qui le mène jusqu'à la côte atlantique. À son retour, il fonde une école entièrement consacrée à la peinture de paysage. Au même moment voient le jour à Düsseldorf les paysages d'Andreas Achenbach, qui

s'inscrit dans le sillage des frères César Boetius et Allaert Everdingen et de la peinture néerlandaise du xvii<sup>e</sup> siècle, tout en dotant ses œuvres de certains traits romantiques. Son frère cadet, Oswald Achenbach, pour sa part, exécute dans les années 1850 en Italie des études à l'huile sur papier ou carton qui se situent plutôt dans la tradition de Schirmer, comme ses *Cyprés* du parc de la villa d'Este à Tivoli. Les frères Achenbach exerceront une influence considérable sur la peinture de paysage américaine du xix<sup>e</sup> siècle. Pourtant, Oswald Achenbach, lui aussi, opère toujours une nette distinction entre l'esquisse à l'huile et le tableau achevé. Il en va de même pour Carl Rottmann à Munich. Peint à l'encaustique, son célèbre cycle de vingt-trois paysages de Grèce pour les arcades du Hofgarten à Munich s'accompagne d'esquisses à l'huile, comme le *Champ de bataille de Marathon*. L'ambition de Rottmann va toutefois plus loin, car il charge ses paysages d'une dimension historique : la croûte terrestre mise à nu et l'orage qui gronde dans les nuées sont censés évoquer la bataille de Marathon. Les rapprochements culturels sont pour lui d'une nécessité absolue. Cette approche impressionnera de façon décisive le philosophe hégélien Friedrich Theodor Vischer, qui y reconnaîtra le concept d'un nouvel idéalisme déterminé par l'histoire et procédant de l'expérience de la réalité. Cette notion si complexe restera sans postérité.

Prédominante en Allemagne jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle, la revendication idéaliste – y compris dans l'art du paysage – recherchera d'autres voies, notamment sous la forme d'un symbolisme, mais surtout d'un impressionnisme mesuré, incarné par Max Liebermann. Ce dernier commence par des œuvres dans la veine hollandaise, recherchant ses motifs parmi les pêcheurs, les fileuses de lin et les paysans de Hollande, mais sans enthousiasme social véritable, car il voit plutôt dans ce milieu l'illustration d'un rapport naturel au travail, à l'environnement et au paysage. Il n'est pas surprenant dès lors que Liebermann ait choisi ultérieurement de sublimer le milieu bourgeois. De plus en plus, il propage l'idée d'une autonomie de la peinture conduisant l'artiste inspiré à regarder en priorité les données formelles, comme il l'explique dans son essai théorique *L'Imagination en peinture (Die Phantasie in der Malerei)* publié en 1904, puis en 1916 sous



**Cat. 83**

Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)

*Matin en montagne*, 1822-1823

Huile sur toile, H. 135; L. 170 cm

Saint-Pétersbourg, musée national de l'Ermitage, GE 9772

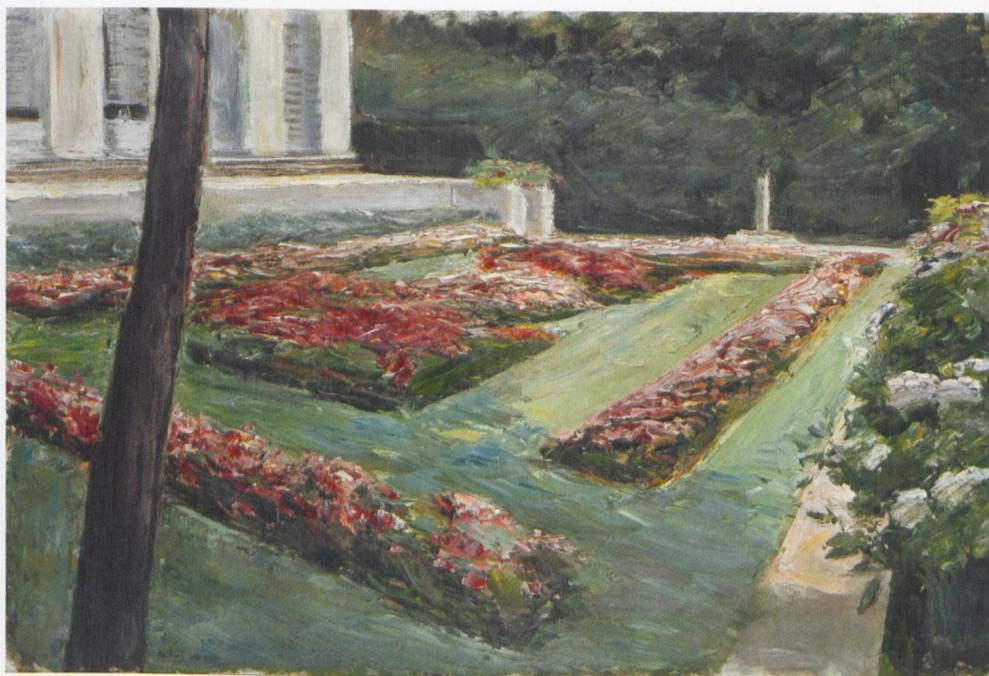


Fig. 63 Adolph Menzel  
Chambre au balcon, 1845  
Huile sur carton, H. 58 ; L. 47 cm  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,  
Nationalgalerie

Fig. 64 Max Liebermann  
La Terrasse fleurie du jardin de Wannsee  
vers le nord-ouest, 1916  
Huile sur toile, H. 59,5 ; L. 89,5 cm  
Soleure, Kunstmuseum Solothurn

sa version définitive – pensée inconcevable sans l'influence du «formalisme» de l'historien de l'art Konrad Fiedler. Ses tableaux tardifs du jardin de Wannsee (fig. 64), à partir de 1909, constituent des variations sur un même thème. Au libre épanouissement des plantes répond l'écriture picturale proche de l'esquisse, même si cette liberté est subordonnée à une orchestration rigoureuse qui traduit la dimension morale de cet art.

Si Liebermann se montre longtemps ouvert face aux jeunes artistes des différents courants sécessionnistes berlinois, il refuse de franchir le pas de la déstructuration de la forme des expressionnistes. Pour lui, la peinture est liée à son histoire, à une culture picturale qui ne s'acquiert que par la formation académique et l'étude des grands maîtres du passé. Les membres du groupe Die Brücke («Le Pont») – fondé à Dresde en 1905, installé à Berlin en 1911 puis dissous peu après – nient toutes les attaches avec la tradition, taisant même les influences indéniables des nabis et des fauves, de Van Gogh, Gauguin ou Matisse, des xylographies de Vallotton ou des premiers paysages et gravures de Munch, dont la première exposition personnelle en 1892 à Berlin s'achève par un scandale et sa fermeture. N'obéissant qu'au pouvoir de l'expression

individuelle, ils concrétisent ce postulat dans un mode de vie particulier, indissociable des mouvements de réforme de la vie (*Lebensreform*) et du naturisme (*Freikörperkultur*) qui se développent autour de 1900. Seul le rattachement à des formes d'art archaïques et authentiques, dites «primitives», telles qu'elles se manifestent dans les sculptures en bois d'Océanie et d'Afrique, leur semble acceptable. Immortalisée surtout par des dessins au crayon spontanés, leur vie sur les bords du lac de Moritzburg près de Dresde, en 1909-1910, se veut, elle aussi, affranchie de toute convention. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel et Max Pechstein esquissent une multitude de nus en mouvement, chaque geste étant saisi en quelques traits comme un instant fugitif. En même temps, il s'agit là de formes stylisées, dont le caractère naïf et primesautier est suggéré par un traitement proche des bois gravés. Kirchner retravaillera plusieurs peintures de l'époque de Moritzburg dans les années 1920 pour les adapter à ses nouvelles conceptions stylistiques – et restreindre ainsi l'influence française, comme celle de Matisse exposé à Berlin, au profit d'une composition colorée et désormais plutôt fermée. Cette évolution s'accompagnera d'une nouvelle plasticité. Les premiers tableaux des artistes de Die Brücke n'ont pas été montrés à l'époque

de leur réalisation : la déstructuration des formes apparaît alors trop avancée, les délimitations des corps trop grossières et sommaires, souvent marquées d'un contour noir saccadé. Après le départ du groupe à Berlin en 1911, les formes se durcissent, se font acérées, agressives et cristallines, caractéristiques sûrement imputables à l'expérience de la capitale. Le paysage urbain s'introduit dans la thématique des peintres, de manière extrême chez Ernst Ludwig Kirchner entre 1911 et 1917, et plus particulièrement dans les années 1913 et 1914. À la longue, ce dernier ne pourra plus supporter la ville géante, la cité monstrueuse telle que Friedrich Nietzsche et Georg Simmel la décrivent. Le groupe éclate dès 1913. Kirchner tente de vivre la bohème et l'amour libre, fréquente les cafés de la Potsdamer Platz, peint les danseuses de variétés et les demi-mondaines entraînant derrière elles des cohortes d'hommes, essaie d'exprimer la dynamique de la métropole et s'éloigne de plus en plus de ses amis artistes. En 1914, lorsque la Première Guerre mondiale éclate, il s'engage dans l'armée, mais peine à endurer la formation : il est saisi de peurs paniques, craint son incorporation, trouve refuge dans l'alcool et la drogue, atterrit en hôpital psychiatrique. Pourtant, c'est justement dans cette phase dépressive que ses plus fameux tableaux de la capitale voient le jour : *Scène de rue à Berlin* (1913-1914), *Friedrichstraße* (1914), *Potsdamer Platz* (1914; fig. 65) – des formats verticaux dans lesquels les forces concentrées de la grande ville se heurtent, le sol vacille, les choses et les personnages se télescopent dans l'espace.

Dans la politique culturelle nazie, l'expressionnisme trouve un temps ses adeptes : on voit en lui un mode d'expression conforme au dynamisme de la vie moderne. Cette opinion ne dure guère et, bientôt, les expressionnistes sont taxés de « dégénérés ». Même Emil Nolde, proche du national-socialisme, est victime de ce verdict. Membre externe du groupe Die Brücke en 1906-1907, Nolde a très tôt attaqué à Berlin Liebermann et la Sécession, avant de se rétracter. Ses tableaux surpassent encore en intensité chromatique les œuvres de Die Brücke. Dans les aquarelles – plus de mille – qu'il exécute pendant l'interdiction de peindre imposée par les nazis, les teintes dissimulent leur incandescence, tandis que le paysage n'est plus qu'un incendie de couleurs.



Fig. 65 Ernst Ludwig Kirchner  
*Potsdamer Platz*, 1914  
 Huile sur toile, H. 200; L. 150 cm  
 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,  
 Nationalgalerie