

« Caspar David Friedrich, peintre de l'angoisse romantique » – le surréalisme et l'héritage romantique allemand

JULIA DROST

En 1939, la revue *Minotaure*, proche des surréalistes, publie un article de trois pages intitulé « Caspar David Friedrich, peintre de l'angoisse romantique », accompagné de sept reproductions d'œuvres du peintre de Greifswald¹. Cette contribution qui constitue l'un des documents les plus intéressants pour comprendre l'importance du romantisme allemand pour le surréalisme, est née sous la plume de Madeleine Landsberg, qui avait rédigé ce texte en exclusivité pour *Minotaure*. Sa parution est mentionnée dans plusieurs études mais aucune lecture approfondie n'en a été faite jusqu'à présent².

La publication du texte dans *Minotaure* pourrait suggérer l'intention des surréalistes de considérer le peintre romantique allemand comme l'un des pères du mouvement. En effet, l'année précédente, en 1938, André Breton et Paul Eluard avaient explicitement défini *Minotaure* comme organe du mouvement surréaliste dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Après avoir été très largement ouverte à la collaboration des surréalistes, la revue *Minotaure* est devenue une revue surréaliste³. » De plus, lors de

¹ Madeleine Landsberg, « Caspar David Friedrich. Peintre de l'angoisse romantique », *Minotaure*, n° 12-13, 1939, p. 25-28.

² Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, Munich, Beck, 2000, p. 13. Werner Hofmann, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*, Leipzig, Seemann, 1999, p. 20. Hans Joachim Neidhardt, *Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik*, Munich, Seemann, 1973, p. 316.

³ André Breton et Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [1938], Paris, José Corti, 2005, p. 24.

l'Exposition internationale du surréalisme, qui s'est tenue à Londres au mois de juin 1936, Breton avait présenté et résumé les thèmes et le caractère international du surréalisme tout en proclamant également ses « limites non-frontières » ; à cette occasion, il s'était réclamé, entre autres, des poètes romantiques allemands⁴.

Le présent article propose une analyse du texte de Landsberg et de la question de l'existence du rapport entre Caspar David Friedrich et *Minotaure* en 1939. Madeleine Landsberg et son texte feront ensuite l'objet d'une étude plus approfondie de notre part. L'analyse portera enfin sur l'identification du contexte entourant la réception du romantisme allemand et notamment de Caspar David Friedrich en France.

« Caspar David Friedrich, peintre de l'angoisse romantique »

L'auteur de l'article, Madeleine Landsberg, témoigne d'une solide connaissance non seulement des œuvres et des tableaux de Friedrich visibles de l'autre côté du Rhin, mais aussi de la littérature et de l'histoire des idées du courant romantique.

Un peintre romantique, explique-t-elle au début de son exposé, c'est tout d'abord une âme romantique, qui recherche dans son expression artistique la possibilité de surmonter son humanité terrestre et d'atteindre une transcendance infinie⁵. Elle inclut dans la génération des romantiques allemands le peintre de l'école de Dresde, dont elle dresse une courte biographie qui se résume en « un cas tout à fait particulier⁶ » : muni d'un « désir incessant de pureté », en proie à une « solitude autodestructrice » prononcée et à « une étrangeté profonde par rapport à la vie quotidienne et sociale »

⁴ Voir André Breton, « Limites non-frontières du surréalisme », *André Breton, Œuvres complètes*, édition de Marguerite Bonnet publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1999, p. 659.

⁵ Cf. Madeleine Landsberg, « Caspar David Friedrich, peintre de l'angoisse romantique », art. cit., p. 25.

⁶ *Ibid.*

ainsi qu'à « une incapacité complète à toute sorte d'adaptation », le peintre resterait profondément imprégné du traumatisme de « l'horreur d'être né ». Il n'aurait jamais surmonté d'avoir été projeté dans le monde par la naissance et, avec l'expression « il reste prisonnier de son angoisse », Landsberg reconnaît ses prédispositions romantiques : « La dissolution du moi provient d'une angoisse qui est la trace ineffaçable de la naissance. »

Cette « angoisse originaire » à laquelle Friedrich sera sujet, comparable à sa « nostalgie du principe maternel », se perçoit, d'après l'auteur, symboliquement dans ses paysages et ses lunes : « C'est ce principe maternel qui se symbolise dans la lune. »

Une pionnière de la psychanalyse dans l'art

Madeleine Landsberg met l'accent sur le principe maternel, qui revient comme un leitmotiv dans la littérature romantique, et partant de là, oriente son interprétation suivant une optique psychanalytique. De la même manière, le principe maternel est perçu comme la source même de l'imagination dans le roman d'apprentissage de Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, un principe élevé au rang de lieu poétique et qui fait de la figure maternelle une surface de projection pour la nostalgie romantique⁷. Dans l'interprétation de Landsberg, pionnière du défrichage psychanalytique de l'art, c'est également dans sa relation à sa mère que Friedrich puise son inspiration artistique. Le fait que cet aspect se retrouve dans le motif lunaire est caractéristique

⁷ Selon Ortrud Gutjahr, Novalis propose dans *Heinrich von Ofterdingen* la transformation de ses protagonistes en poètes comme voie vers une transition utopique. D'un point de vue psychodynamique, l'auteur souligne la place dominante de la mère, en opposition avec le père, représentant de la rationalité. Dans l'optique de la philosophie de l'histoire, elle indique que l'âge d'or succède au temps des guerres, et considère, dans la perspective de l'histoire de la littérature, qu'*Heinrich von Ofterdingen* parachève le passage des Lumières au romantisme. Voir Ortrud Gutjahr, „Der romantische Dichter als Mutter-Sohn in Novalis' Bildungsroman“, Irmgard Roebeling et Wolfram Mauser (dir.), *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur, Festschrift für Verena Ehrlich-Häfelí*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1996, p. 165-185, en particulier p. 183-184.

de la représentation romantique, telle qu'elle s'exprime par exemple chez l'héroïne du roman éponyme *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.

Friedrich Kittler a montré comment la famille bourgeoise qui a émergé dans les années 1800 a subi un recodage à la suite duquel la mère a occupé la place de chef de famille qui revenait traditionnellement au père. Il souligne le potentiel découlant de ce renversement pour l'approche psychanalytique⁸. C'est cet angle psychanalytique que choisit Marie Bonaparte, première traductrice des écrits de Freud en français, pour sa biographie d'Edgar Allan Poe, publiée en 1933. Madeleine Landsberg a-t-elle appliqué au cas de Friedrich cette même analyse⁹ ? Freud a lui-même rédigé l'avant-propos de l'étude de Bonaparte : « Grâce à son travail on comprend combien de caractères de l'œuvre furent conditionnés par la personnalité de l'homme¹⁰ [...] ». Son modèle d'interprétation biographique de la personnalité, des traumatismes issus de l'enfance et des préjudices jamais surmontés correspond, notamment dans l'optique de la relation binaire mère-fils, à l'interprétation avancée par Landsberg pour Friedrich. Cependant, il est à noter que celle-ci ne mentionne pas le traumatisme psychologique de la mort du frère de Friedrich.

Dès ses premiers écrits, Freud a noté les possibilités d'appliquer la psychanalyse à l'étude des arts plastiques¹¹. Pendant l'entre-deux-guerres, en Autriche avec Ernst Kris et en France notamment avec Charles Baudouin, les premiers éléments de psychanalyse sont exploités dans le domaine de

⁸ Friedrich Kittler, *Dichter, Mutter, Kind*, Munich, W. Fink, 1991, p. 15.

⁹ Werner Hofmann a signalé le premier le lien entre le texte de Landsberg et la biographie d'Edgar Allan Poe. Voir Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, op. cit., p. 13.

¹⁰ Marie Bonaparte, *Edgar Poe. Étude psychanalytique. Ouvrage orné de vingt-sept illustrations. Avant-propos de Sigmund Freud*, vol. I, Liège/Paris, impr. G. Thone/Denoël et Steele, 1933, p. XI. Marie Bonaparte est l'auteur d'une autre étude sur Poe : *Deuil, nécrophilie et sadisme. À propos d'Edgar Poe*, Alençon/Paris, impr. Corbière et Jugain/Denoël et Steele, 1932.

¹¹ Voir entre autres Sigmund Freud, „Das Interesse an der Psychoanalyse“, *Scientia*, XIV/31, 1913, p. 240-250.

l'histoire de l'art¹². Dans cette optique, l'article de Landsberg se situe dans une démarche novatrice en sciences humaines.

Caverne et jardin – sagesse et rédemption

Tel que l'explique Landsberg, dans le tableau *Espoir échoué* (*Die gescheiterte Hoffnung*, aujourd'hui : *Das Eismeer*, 1823/1824, Hamburger Kunsthalle), la nature se prépare à sa renaissance. La lumière peinte par Friedrich, diffuse, ne renvoyant pas à un moment précis de la journée, représente pour l'auteur l'expression d'une transcendance omniprésente.

Pour elle, les « paysages de haute montagne » du peintre, et plus encore le tableau berlinois *La Croix dans la montagne des géants* (*Morgen im Riesengebirge*, 1810-1811, Schloß Charlottenburg, Berlin), sont à interpréter comme une transposition de la rédemption du soi, dans laquelle le personnage féminin, visible sous la croix du sommet, élève et rachète le moi torturé.

Enfin, dans le tableau *Tombeaux de soldats des guerres de l'Indépendance* (*Grabmale alter Helden* (*Gräber gefallener Freiheitskrieger*, *Grab des Arminius*, 1812, Hamburger Kunsthalle), Landsberg interprète la caverne comme le centre de la composition autour de laquelle se déplacent les hommes, sur le plan tant géométrique que spirituel. Loin de revenir au tombeau, vu comme monument patriotique, le rôle d'accès et de « porte du Hadès » incombe à l'entrée de la caverne, apparemment totalement inoffensive, qui est pourtant le thème réel de l'œuvre¹³. Sur ce constat, il est rigoureusement impossible de trouver dans le tableau des accents de sentiments patriotiques, comme on a pu en trouver dans la *Bataille d'Arminius* de Kleist. Landsberg

¹² Une sélection de ces textes d'Ernst Kris, publiés dans les années 1930 dans une revue spécialisée, est parue en 1952 sous le titre *Psychoanalytic Explorations in Art* in New York, International Universities Press. Charles Baudouin, *Psychoanalyse de l'art*, Fontenay-aux-Roses/Paris, impr. des Presses universitaires de France Louis Bellenand /Libr. Félix Alcan, 1929.

¹³ Cette citation et les suivantes, Madeleine Landsberg, « Caspar David Friedrich : peintre de l'angoisse romantique », art. cit., p. 26.

s'oppose alors à l'interprétation historique de l'époque, sur laquelle on reviendra par la suite¹⁴.

La « vie angouïssée » comporte aussi ses moments heureux et libérateurs, qui intègrent ensuite la sphère du rêve. Landsberg prend ainsi l'exemple de la « Terrasse du jardin » (*Gartenterrasse Schloßterrasse, Blick von der Terrasse des Schlosses Erdmannsdorf, 1811-1812, Schloß Charlottenhof, Potsdam*) : « [...] une telle beauté rêvée ne devient pas véritablement réelle. La participation au monde doit rester entièrement spectaculaire pour être supportable. » S'appuyant sur ce tableau, l'auteur identifie dans l'œuvre du peintre la symbolique à la fois chrétienne et mystique des chiffres sacrés trois et sept, qui régissent la loi du cosmos et l'âme humaine : le chiffre trois participe de la construction de la structure horizontale de l'image tandis que le chiffre sept s'exprime à travers sept degrés ascendants. De même, dans le tableau *Falaises de craie sur l'île de Rügen (Kreidefelsen auf Rügen, 1818, Museum Oskar Reinhart, Winterthur)* et dans l'ensemble de l'œuvre de Friedrich, Landsberg perçoit ces mêmes règles des nombres. La division horizontale en trois parties est manifeste, tandis que l'auteur discerne les sept degrés croissants dans la structure verticale, parmi lesquels elle inclut les bateaux esquissés : « Le panthéisme éthéré de Friedrich fait usage en pleine conscience d'un schéma de l'ascension mystique, puisé directement ou par l'intermédiaire de Runge, dans la doctrine de Jacob Böhme¹⁵. » Le principe féminin de la sagesse, cher à Böhme, acquiert une signification nouvelle dans l'optique romantique en incluant le principe maternel : ces deux principes cherchent d'après Landsberg à accroître les possibilités de reconnaissance et la rédemption¹⁶.

¹⁴ La réception contemporaine du tableau a été retravaillée en dernier lieu par Jenns Howoldt, „Verschlüsselte Botschaften, patriotische Bilder“, *Die Erfindung der Romantik*, cat. d'exp., Essen, Museum Folkwang, Hambourg, Kunsthalle, Munich, Hirmer, 2006, p. 58-65, ici p. 58. Voir Helmut Börsch-Supan, „Friedrich und die Nachwelt“, Helmut Börsch-Supan et Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, Munich, Prestel, 1973, p. 59.

¹⁵ Madeleine Landsberg, « Caspar David Friedrich, peintre de l'angoisse romantique », art. cit., p. 26.

¹⁶ Voir Paola Mayer, *Jena Romanticism and Its Appropriation of Jacob Boehme. Theosophy, Hagiography,*

Haine de soi et dissolution

Dans la section « Extase et réflexion » de son article, Landsberg étudie le tableau *Le Moine à la mer* (*Mönch am Meer*, 1809-1810, Schloß Charlottenburg, Berlin) dans lequel on peut voir le personnage livré seul aux éléments, un moine qui illustre chez le peintre la négation de la vie quotidienne. Le chiffre trois représente l'infini, via trois éléments naturels : « le désert, la mer et les nuages ». Comme l'avaient établi Ludwig Tieck et Wilhelm Heinrich Wackenroder, dans les *Épanchements d'un moine ami des arts*, le moine symbolise également le désir romantique de ne faire plus qu'un avec les éléments. Landsberg aborde également le sujet de la réception aussi fascinée que perplexe du tableau par ses contemporains, notamment Clemens Brentano et Heinrich von Kleist¹⁷. Dans *Le Moine à la mer*, elle voit l'homme à la merci de la suprématie de la nature, avec laquelle l'union est synonyme de chute ; une crainte fondamentale, caractéristique selon elle de la constitution des Occidentaux : « L'homme occidental reste sujet à son individualité et opposé à la nature, même quand il se tourne vers les mystères plus connus chez les Orientaux. » Par-delà toute sentimentalité, Landsberg voit dans l'œuvre du peintre un ancrage mystique et une aspiration à une plus grande pureté spirituelle et morale. Son désir « de garder la pureté enfantine de l'âme » serait une négation supplémentaire de la vie, car la « suprême pureté s'identifie à la non-naissance, au néant ». Par conséquent, « la beauté qu'il cherche est la beauté d'une vie non-existante ».

Enfin, sous la plume de Landsberg, Friedrich est décrit comme possédant « une mentalité dominée par l'aversion du moi », une attirance masochiste

Literature, Québec, McGill-Queen's University Press, coll. McGill-Queen's studies in the history of ideas, vol. 27, 1999.

¹⁷ *Berliner Abendblätter*, 13 octobre 1810. Max Ernst ne devait pas faire partie du cercle de lecture du texte de Landsberg, car il a déclaré à Eduard Trier en 1971 ne pas connaître le texte d'Achim von Arnim et Clemens Brentano, retravaillé par la suite par Heinrich von Kleist. Il traduit le texte en français et l'accompagna de sept collages et d'une lithographie. L'édition fut publiée en 1972 par Hans Bolliger à Zurich. Voir Jürgen Pech (dir.), *Eduard Trier. Schriften zu Max Ernst*, Cologne, Wienand, 1993, p. 200.

et irréprouvable pour l'autodestruction, conduisant inévitablement au malheur : « [...] les œuvres romantiques comme celles de Friedrich sont pour nous tous des tourbillons qui attirent cette part de nous-mêmes qui veut se noyer ».

Madeleine Landsberg

Il est intéressant d'observer que les propos de Landsberg semblent trouver un écho dans son parcours biographique, que nous ne connaissons toutefois encore que de manière lacunaire. L'article paru dans la revue *Minotaure* semble être sa première publication et, à l'heure actuelle, peu d'écrits de sa main ont été identifiés. L'année précédente, en 1938, sur l'invitation d'André Masson, elle rejoint Jean-Louis Barrault, Georges Bataille, André Breton et d'autres, tous auteurs d'une anthologie illustrée par Masson lui-même, ouvrage dont le tirage restreint sans nom d'éditeur paraîtra en 1940 à Marseille¹⁸. Dans sa contribution, elle annonce le projet d'une étude poussée sur André Masson et l'art mystique, dont la parution sera cependant empêchée par les bouleversements effroyables de l'époque¹⁹. Comme de nombreuses autres victimes du national-socialisme, Madeleine et Paul Landsberg connaissent le sort tragique de ceux qui n'ont pas pu fuir l'Europe à temps²⁰.

¹⁸ Voir Anne Egger, *Robert Desnos*, Paris, Fayard, 2007, p. 687.

¹⁹ Madeleine Landsberg, « André Masson et l'Espagne », *André Masson. Textes de Jean-Louis Barrault, Georges Bataille, André Bresson, Robert Desnos, Paul Eluard, Armel Guerne, Pierre Jean Jouve, Madeleine Landsberg, Michel Leiris, Georges Limbour, Benjamin Péret* [Marseille 1940], Marseille, André Dimanche, 1993, p. 93. Voir pour la genèse du livre également la lettre d'André Masson à Robert Desnos de 1938 (pas de datation plus précise), une autre lettre de Masson à Desnos du 12 juillet 1938 ainsi qu'une lettre adressée à Michel Leiris du 19 juillet 1938 : *Les Années surréalistes. André Masson, correspondances, 1916-1942*, édition établie et éditée par Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 377 ; p. 390-391. Il est mentionné que son époux se serait également penché sur ces questions de mythe dans ses écrits durant ces mêmes années : Paul Louis Landsberg, « Introduction à une critique du mythe », *Esprit*, n° 1, 1938, p. 512 ; Paul Louis Landsberg et Jean Lacroix, « Dialogue sur le mythe », *Esprit*, n° 2, 1938, p. 712.

²⁰ Pendant la guerre, en 1940, Paul Landsberg réussira à s'échapper d'un internement provisoire

Madeleine Landsberg partage ses connaissances poussées de la littérature romantique allemande avec son époux, le philosophe Paul Ludwig Landsberg, né en 1901 à Bonn²¹. Née Magdalena Hoffmann, doctorante du professeur de philosophie à l'université de Bonn, c'est lors de son mariage en 1934 qu'elle francise son prénom en Madeleine et qu'elle adopte le patronyme de son époux et sous ce nom qu'elle signera l'article paru dans *Minotaure*. En 1934, le couple émigre vers l'Espagne, et Landsberg enseigne dans les universités de Barcelone et de Santander. Le couple y fera la connaissance de José Ortega y Gasset, José Bergamín et Pablo Picasso et se liera d'amitié en mai 1935 à Barcelone avec Georges Bataille et André Masson²². Masson travaille alors déjà à son texte « Du haut de Montserrat », Bataille au *Bleu du ciel*. Ces deux textes seront publiés en 1936 dans la revue

par les Français en se réfugiant à Lyon, où il restera caché chez son ami Jean Lacroix. Après l'invasion du Nord du pays par les troupes allemandes, il doit s'échapper vers le Sud-Ouest, où il demeurera incognito sous le pseudonyme de Paul Richert jusqu'en 1943. Sa femme était portée disparue pendant ce temps-là, jusqu'à ce qu'il la retrouve gravement malade dans un sanatorium du Sud de la France. Le couple avait prévu de s'enfuir ensemble pour l'Amérique du Sud, un projet mis à mal par une nouvelle arrestation en février 1943. Après des séjours en détention à Pau, Drancy, Bordeaux, Lyon et Compiègne, Landsberg finit par être déporté vers le camp de concentration d'Oranienburg, où il mourra en 1944. Les dernières informations concernant le lieu de séjour de Madeleine Landsberg se trouvent dans le journal intime de la Berlinoise Käthe Hirsch, qui était retenue dans le camp d'internement de Gurs dans le Sud de la France de janvier 1940 à novembre 1941, et qui consignait de multiples observations sur le quotidien du camp et le comportement des internés. Hirsch note ainsi le 21 décembre 1941 à propos d'une Madeleine Landsberg, que celle-ci aurait perdu la raison. Il n'existe aucune preuve de la mort de Madeleine Landsberg à Gurs, son nom n'étant pas porté sur la liste des personnes décédées. Voir Gabriele Mittag, „Es gibt Verdammte nur in Gurs“, *Literatur, Kultur und Alltag in einem südfranzösischen Internierungslager, 1940-1942*, Tübingen, Attempto Verlag, 1996, p. 100-101 et p. 230. Voir aussi : <http://gurs.free.fr/liste.html>

²¹ Paul Louis Landsberg a passé son doctorat en 1928 à la faculté de philosophie de son université d'origine, où il sera chargé de cours jusqu'en 1933, avant d'émigrer en Espagne. C'est là-bas qu'il recevra un appel de l'université de Barcelone, le 1^{er} mai 1934. Voir la thèse d'Eduard Zwierlein, *Die Idee einer philosophischen Anthropologie bei Paul Ludwig Landsberg. Zur Frage nach dem Wesen des Menschen zwischen Selbstauffassung und Selbstgestaltung*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 1989, p. 16-20.

²² Zwierlein mentionne la rencontre avec Picasso, *ibid.*, p. 18.

Minotaure. La formation de ces contacts pourrait expliquer que l'article de Madeleine Landsberg sur Caspar David Friedrich ait par la suite été publié dans la même revue²³.

Philosophie de la mort et attrait de Friedrich pour l'autodestruction

Les écrits philosophiques de son mari, étroitement liés au personnelisme et à la phénoménologie d'Husserl, ont profondément influencé Madeleine Landsberg²⁴. Son interprétation du champ de forces de Friedrich, entre peur et espoir, semble tout droit sortie des réflexions de son époux ; Jean Lacroix écrit ainsi après la mort du philosophe dans un texte publié en 1952 : « Toute étude sur lui [Landsberg] devra partir de ce nœud où il éprouva à la fois l'angoisse : l'angoisse de la sottise, l'angoisse du suicide, l'angoisse de la mort, l'angoisse de la liberté, l'angoisse de l'histoire – et l'espérance : l'espérance de l'être au contact de son propre néant, l'espérance de l'amour, l'espérance de la vérité, l'espérance de la foi. »

L'*Essai sur l'expérience de la mort* de Paul Landsberg, paru en 1936, et la question posée à l'ouverture de cet ouvrage, « Que signifie la mort pour la personne humaine ? », prennent toute leur importance dans ce contexte²⁵.

²³ Les deux textes ont été publiés en 1936 dans *Minotaure*, sous le titre de « Montserrat », par André Masson et Georges Bataille, *Minotaure*, n° 8, 1936, p. 50-52. Madeleine Landsberg sympathise visiblement principalement avec Georges Bataille, qui consigne dans ses notes plusieurs excursions seul avec elle. D'après Michel Surya, biographe de Bataille, une courte aventure amoureuse se noue entre les deux. Une interprétation que ne démentent pas les notes de Bataille. Voir à ce sujet : *Dora Maar, Bataille, Picasso et les surréalistes*, galerie de la Vieille Charité, Marseille, Musées de Marseille, 2002, p. 127 ; Georges Bataille, 1934-1935, *Georges Bataille. Œuvres complètes*, t. II, *Écrits posthumes, 1920-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 268-270.

²⁴ Dans les années 1930, Paul Landsberg a régulièrement publié dans le périodique personneliste *Esprit*, fondé en 1932 par Emmanuel Mounier, qui continuera à publier ses textes même après la guerre. Jean Lacroix lui consacre un article en 1952, intitulé « Paul Louis Landsberg », *Esprit*, n° 1, 1952, p. 45. Particulièrement marqué en France, le personnelisme, antifasciste et anticommuniste, se veut comme une « troisième voie » aux côtés des théories naturalistes et socialistes, dans le sens où il érige le libre arbitre en principe fondamental de la vie humaine. Parmi ses adeptes en Allemagne, Max Scheler, professeur de Landsberg.

²⁵ Paul Ludwig Landsberg, *Die Erfahrung des Todes* [1936], avec une postface d'Arnold Metzger,

La certitude de la mort, la connaissance de « la période mortelle de ce monde », est d'après Paul Landsberg à l'origine de l'une des peines fondamentales de l'homme, « les troubles de l'âme humaine²⁶ ». Au cours d'une décennie d'avancées techniques, d'intensification de l'armement international et de renforcement de la concurrence entre les nations, au milieu desquels l'homme peut perdre de vue sa vocation, cette phrase est l'un des piliers de sa philosophie : « Pour quelle raison, se demande le plus dévot et le plus pieux des catholiques, le quotidien mortel de l'homme ne peut pas être son existence et l'existence elle-même ? » Reprenant les confessions de Saint Augustin, Paul Landsberg formule le credo décisif de la conception du monde pré-existentialiste : « *Factus eram ipse mihi magna quaestio* » (J'étais moi-même devenu une grande interrogation²⁷).

La souffrance de Friedrich et son désir de rédemption par la mort, qui sont d'après Madeleine Landsberg transcendés dans ses œuvres, trouvent dans les réflexions de Paul Landsberg une parenté fondamentale. Lorsqu'elle perçoit une inclination masochiste pour la mort dans les œuvres du peintre, le désir constant de la « destruction de soi », c'est l'atmosphère de son époque qui semble l'animer, qu'elle-même rapproche du romantisme historique. Nous verrons par la suite comment Albert Béguin, chercheur en histoire de la littérature, qui devient l'éditeur du journal *Esprit* en 1950 à la mort d'Emmanuel Mounier, tire des conclusions semblables.

Dans son article, qui témoigne d'une solide connaissance des influences et modèles de lecture de l'époque, Madeleine Landsberg fait preuve de sa perception non seulement du travail artistique de Caspar David Friedrich, mais aussi de sa réception. Sans être diplômée d'histoire de l'art, il lui a suffi de suivre de près les évolutions politiques en Allemagne pour noter que, depuis 1911 environ, les œuvres de Friedrich avaient été placées au

Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1973, p. 75. Traduit de l'allemand par Nathalie Paulme.

²⁶ Paul Ludwig Landsberg, *Die Erfahrung des Todes*, *ibid.*, p. 75. Traduit de l'allemand par Nathalie Paulme.

²⁷ *Ibid.*, p. 45.

service de l'idéologisation croissante de son pays. Cette récupération s'opère notamment via les écrits d'Andreas Aubert, qui élève l'art de Friedrich au rang de « symbole de la conscience patriotique nationale naissante²⁸ ». Se basant sur ces écrits et sur ceux de Kurt Karl Eberlein, la littérature populaire national-socialiste a construit dans les années 1930 une image du patriotisme de Friedrich et de sa relation aux contrées du Nord au vu du nationalisme et de l'idéologie raciale²⁹, une politique culturelle propagandiste qui ne demeure en outre pas inaperçue en France.

Friedrich se trouve ainsi exploité selon l'angle patriotique nationaliste, récupéré pendant la Seconde Guerre mondiale dans les manuels d'instruction militaire des soldats allemands, où ses œuvres se trouvent consignées et où lui-même est élevé au rang de symbole du patrimoine national allemand³⁰.

En le rattachant à la tradition romantique et en mettant en évidence la symbolique des chiffres qu'elle a tirée de la réception romantique du théosophe Böhme, Madeleine Landsberg ôte au peintre toute dimension nationaliste.

Dans la même optique, sans pour autant aborder les réflexions théoriques et l'histoire de la philosophie, Danièle Schneider-Berry place l'article de Landsberg parmi les rares textes « à consonance politique », dans son étude sur la position surréaliste de *Minotaure* publiée dans ce même journal sous le titre « Le nationalisme dans l'art³¹ ». L'importance de cet article se traduit selon elle dans sa publication en réaction à la trajectoire franco-

²⁸ Jenns Howoldt, „Verschlüsselte Botschaften, patriotische Bilder“, art. cit., p. 58. Il importe notamment de citer : Andreas Aubert, „Patriotische Bilder von Kaspar Friedrich aus dem Jahre 1814“, *Kunst und Künstler. Mensuel illustré des arts plastiques et décoratifs*, vol. 9, 1911, p. 609-615, et Andreas Aubert, *Caspar David Friedrich, „Gott, Freiheit, Vaterland“*, Berlin, Bruno Cassirer, 1915.

²⁹ Kurt Karl Eberlein, *Caspar David Friedrich. Bekenntnisse im Wort*, s. l., H. Küpper, 1939. Cf. Helmut Börsch-Supan, „Friedrich und die Nachwelt“, art. cit., p. 58.

³⁰ Ex : *Caspar David Friedrich mit 30, meist farbigen Bildern*, Feldpostausg., Königsberg, Der Eiserne Hammer, 1940.

³¹ Danièle Schneider-Berry, « *Minotaure*, une revue surréaliste ? », *Mélysine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme*, n° 10, *Amour – Humour*, études et documents réunis par Henri Béhar et Pascaline Mourier-Casile, Paris, L'Âge d'homme, 1988, p. 227-237, ici p. 235.

française défendue notamment par la *Revue des beaux-arts* : « L'éloge de Friedrich prend, dans ce contexte, tout son sens de provocation³². » Au regard de l'engagement politique de son époux et de sa propre opposition déterminée, attestée par sa biographie, contre le régime national-socialiste, cette interprétation semble tout à fait pertinente.

Partant de là, et au vu des intentions ayant présidé à sa rédaction, peut-on légitimement considérer ce texte comme une contribution historique à l'historiographie du surréalisme ? Dans ce contexte, il importe de noter que l'article de Landsberg dans *Minotaure* représente la première exploration sur le travail de Friedrich en France³³.

Surréalisme et romantisme dans la peinture

Parmi tous les artistes considérables de la sphère surréaliste, Max Ernst est sans doute celui qui a le mieux reconnu et utilisé le potentiel romantique, en plus d'avoir saisi son importance dans l'actualité de son époque³⁴. L'étude la plus complète sur la problématique de « Max Ernst et le romantisme » nous vient d'Ursula Lindau, qui a démontré comment l'ensemble de l'œuvre du peintre est traversé par « son appropriation personnelle à la suite d'une remise à neuf des méthodes et motifs romantiques »³⁵. Elle constate tout particulièrement une vision similaire de l'art, par essence adaptable et mouvant.

³² Danièle Schneider-Berry, « *Minotaure*, une revue surréaliste ? », art. cit., p. 235.

³³ C'est en 1942 que paraîtra sa première présentation monographique dans le cadre de la rédaction de la thèse de Charlotte Margarethe de Prybram-Gladona, *Caspar David Friedrich*, Paris, Les Éditions d'art et d'histoire, 1942.

³⁴ Paul Klee reste ici volontairement en retrait devant le contexte de récupération de l'artiste par les surréalistes, souvent soulignée dans la recherche. À ce sujet, voir enfin : Michael Baumgartner, « "C'est à Weimar que fleurit une plante qui ressemble à la dent de sorcière". Paul Klee aus der Sicht der Surrealisten », Gregor Wedekind (dir.), *Polyphone Resonanzen. Paul Klee und Frankreich. La France et Paul Klee*, München/Berlin, DKV, Passagen/Passages, 35, 2010, p. 63-82.

³⁵ Ursula Lindau, *Max Ernst und die Romantik. Unendliches Spiel mit Witz und Ironie*, Cologne, Wienand, 1997, p. 206.

Ce même phénomène a été appréhendé par Robert Rosenblum, qui affirme que l'exploitation systématique de l'irrationnel dans l'œuvre de Max Ernst se rapportait toujours aux thèmes visuels du romantisme (forêts, lunes, ruines, paysages³⁶). Plusieurs auteurs ont souligné l'importance primordiale des tableaux de Caspar David Friedrich pour le surréaliste allemand qui disait lui-même : « Le fait est que les tableaux de Friedrich et ses conceptions sont restés, presque dès mes débuts en peinture, plus ou moins présents dans mon esprit³⁷. »

Il est à noter que la jeunesse de Max Ernst et ses années d'études en histoire de l'art, philologie et psychologie à l'université de Bonn, sont marquées par la redécouverte de Friedrich, à l'occasion d'une exposition centennale à la Galerie nationale de Berlin, un événement d'une portée nationale. Dans le cadre de cette célébration du centenaire du romantisme allemand, une multitude de publications voient le jour, notamment une réédition spéciale de *Des Knaben Wunderhorn* (Le cor merveilleux de l'enfant), un recueil de chants populaires allemands rassemblés par Achim von Arnim et Clemens Brentano³⁸.

Friedrich en France – « petit maître » venu d'Allemagne

Lorsque Max Ernst s'installe en France en 1922, Friedrich le romantique y est alors complètement inconnu. Les remous causés par sa redécouverte

³⁶ Robert Rosenblum, *Peinture moderne et tradition romantique du Nord* [1984], trad. de l'anglais par Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 1996, p. 172.

³⁷ Max Ernst, cité par Édouard Roditi, « Ein Mittagessen mit Max Ernst », *Der Monat*, n° 13, 1950, p. 70. Voir Karin von Maur, « Max Ernst und die Romantik. Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision », *Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Munich, Prestel, 1991, p. 341-350 ; Patrick Waldberg, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958 ; Tanja Wessolowski, « Landschaft, mit Meer, um 1922 », Werner Spies et C. Sylvia Weber (dir.), *Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth*, Künzelsau, P. Swiridoff, 2009, p. 70.

³⁸ *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano*, Eduard Grisebach (dir.), Leipzig, M. Hesse, 1906. Les sources du recueil ont été étudiées dans d'autres écrits : Ferdinand Rieser (dir.), *Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volksliedes und der Romantik*, Dortmund, F. W. Ruhfus, 1908.

lors de l'exposition centennale à la Galerie nationale à Berlin sont restés sans écho de l'autre côté du Rhin. Contrairement à ce qu'avait annoncé Louis Réau en 1906 – « On n'aura plus le droit d'ignorer un paysagiste de la valeur de Friedrich » –, la Première Guerre mondiale n'aura fait qu'accentuer le fossé entre les deux pays³⁹. Friedrich ne trouve aucune résonance du côté français, aucun musée n'y fait l'acquisition de ses œuvres⁴⁰.

Friedrich ne sera mentionné pour la première fois qu'en 1925, par Henri Focillon, dans son ouvrage sur la peinture au XIX^e siècle, en tant que peintre paysagiste de l'« École de Dresde », aux côtés de Runge, Oldach, Koch, Schwind et Kersting. Leur travail laisse uniquement transparaître, d'après Focillon, « la pureté de cœur de l'enfance » ; et il élève Ludwig Richter au rang des peintres romantiques de premier ordre⁴¹. Dans les œuvres de Friedrich, il ne perçoit qu'un « sentimentalisme romantique⁴² », un art qui

³⁹ Louis Réau, « L'Exposition centennale allemande à Berlin », *Gazette des beaux-arts*, n° 51906, p. 436.

⁴⁰ Ce n'est qu'en 1975 que le Louvre fera l'acquisition pour la première fois d'une œuvre de Friedrich : *L'Arbre aux corbeaux*. Voir Mathilde Arnoux, *Les Musées français et la peinture allemande, 1871-1981*, Paris, Maison des sciences de l'homme, Passagen/Passages, 2007, p. 296. Il faudra encore attendre un demi-siècle avant la première exposition consacrée à la peinture romantique allemande en France et pour que Friedrich soit reconnu sur le plan international aux côtés de Runge comme l'un de ses représentants majeurs : ainsi, lors de l'exposition coordonnée par Michel Laclotte, Werner Hofmann, Youri Kouznetsov et Hans Neidhardt en 1976-1977 au musée de l'Orangerie à Paris, Friedrich sera « découvert ». Michel Laclotte retrace rapidement dans le catalogue l'histoire malheureuse de la réception du peintre, une histoire teintée d'omission : la visite par David d'Angers de l'atelier de Friedrich en 1836 n'a, d'après Laclotte, « évidemment suscité aucun écho ». Des présentations historiques et artistiques du XIX^e siècle de Frédéric Bourgeois de Mercey (*Études sur les beaux-arts*, 1855), Ernest Chesneau (*Les Nations rivales dans l'art*, 1868), Charles Blanc (1883), le marquis de la Mazelière (*La Peinture allemande du XIX^e siècle*, 1900) et même *La Peinture au XIX^e siècle* de Léonce Bénédite, « livre fort populaire, fort illustré et souvent réédité avant et après la guerre de 14-18 », ont toutes négligé Friedrich. Voir *La Peinture allemande à l'époque du Romantisme*, cat. d'exp., Paris, musée de l'Orangerie, Paris, Éditions des musées nationaux, 1976, p. 9-11, ici p. 10. La plus importante exposition des œuvres de Friedrich en France a eu lieu en 2013 : *De l'Allemagne. De Friedrich à Beckmann*, cat. d'exp., Paris, Musée du Louvre, Paris, Hazan, 2013.

⁴¹ Henri Focillon, *La Peinture au XIX^e siècle. Le retour de l'antique, le romantisme*, Paris, Ch. Hérissée, 1927, p. 380.

⁴² *Ibid.*, p. 383.

serait « de cœur et de métier primitif⁴³ », il le trouve simplement « embaumé [...] dans sa candeur provinciale » et peu « original⁴⁴ ». Louis Réau porte à son tour un jugement plus critique qu'en 1906, dans le cadre de l'ouvrage d'histoire de l'art coordonné par Focillon. Ainsi, dans son article intitulé « L'art en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle », il juge que l'art allemand dans son ensemble était plutôt faible : « de grandes ambitions avortées⁴⁵ » et qualifie les peintres de « petits maîtres ». Il reconnaît cependant pour le moins en Friedrich le représentant d'une peinture paysagiste de dimension moderne : « Ils sont aussi très modernes en ce sens que le paysage, affranchi de l'imitation servile de la nature, se réduit à une étude de l'atmosphère⁴⁶. »

La renaissance de la peinture romantique allemande en France dans les textes

Dans les années qui suivent, un intérêt visible dans de nombreuses publications s'éveille en France pour la littérature, la philosophie et l'histoire intellectuelle romantiques allemandes. En 1927 est célébré en France le centenaire de la « Préface de Cromwell ». Cherchant à offrir une représentation complète du courant romantique français, Henri Tronchon produira une multitude de publications, dans lesquelles il se penche également sur les courants allemands et anglais⁴⁷. Dans le domaine des lettres, l'étude de

⁴³ *Ibid.*, p. 381.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 382.

⁴⁵ Louis Réau, « L'art en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle », *Histoire de l'art*, André Michel (dir.), t. VIII, *L'Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle*, Paris, A. Colin, 1925, p. 242, p. 244.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁷ Henri Tronchon, *Romantisme et préromantisme*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg, vol. 6, 1930. Ce n'est qu'en 1933 que sera enfin publié en français l'ouvrage de référence de Ricarda Huch sur le romantisme allemand. André Babelon, traducteur et préfacier de l'ouvrage, le qualifie de « monument », digne de la poésie et de la philosophie allemandes. Ricarda Huch, *Les Romantiques allemands*, trad. André Babelon, Paris, Grasset, 1933.

Louis Reynaud de 1926 intitulée *Le Romantisme* critique une forte influence germanique et anglo-saxonne au cours des deux siècles précédents, qui, mal comprise des Français, a mené à l'édification depuis une cinquantaine d'années d'une littérature « négative », « destructrice, antisociale et profondément immorale⁴⁸ ». Dans son article « Romantisme français et romantisme allemand » paru en 1927 dans *Mercur de France*, André-Louis Fouret place le courant dans une perspective comparative historique. Au cœur de ses écrits, il plaide pour une levée de la mise en parallèle du romantisme en France et en Allemagne, instituée par Germaine de Staël. Fouret indique une forte parenté du romantisme français des années 1830 avec le mouvement allemand du « Sturm und Drang » alors que le romantisme allemand est (en fait) beaucoup plus proche du style symboliste en France. Son approche se fonde sur la poésie et la philosophie plutôt que sur l'art, et il rappelle ainsi les paroles de Max Ernst : « Au fond du cœur, je me sens plus proche des romantiques allemands que de bien des surréalistes français, qui sont chez eux dans le monde intellectuel de Mallarmé et des symbolistes français⁴⁹. » Ainsi, la boucle est bouclée. André Breton abordera ensuite en 1952, lors des *Conférences d'Haïti*, les « processus de fermentation intellectuelle⁵⁰ » qui lient le lyrisme français de la fin du XIX^e siècle et le romantisme allemand. La prétention des poètes de s'ériger en voyants ne trouve pas son origine chez Rimbaud car, comme l'explique Breton, Achim von Arnim avait formulé la même idée dès 1817 : « Les saints poètes (...) , nommons-les aussi voyants⁵¹. » Et Arnim est peut-être le premier qui y soit par-

⁴⁸ Louis Reynaud, *Le Romantisme. Des origines anglo-germaniques et traditions nationales. Le réveil du génie français*, Paris, Armand Colin, 1926, p. 283.

⁴⁹ « Max Ernst », Édouard Roditi, *Dialoge über Kunst* [1960], trad. André Babelon, A. E. Leroy et Nikolaus Bornhorn, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991, p. 93. Trad. par l'auteur.

⁵⁰ André Breton, *Conférences d'Haïti, II* [1952], *André Breton. Œuvres complètes*, édition de Marguerite Bonnet, publiée pour ce volume sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claude Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1999, p. 220.

⁵¹ „Nennen wir die heiligen Dichter auch Seher“, Achim von Arnim, *Die Kronenwächter; Bertholds erstes und zweites Leben*, 1817, cité par André Breton, *ibid.*, p. 223.

venu. Breton le place donc dans la tradition des conceptions de sujets pré-surréalistes aux côtés de Nerval, de Rimbaud, de Lautréamont et de Jarry.

André Breton fait preuve de connaissances solides en matière de littérature romantique allemande, lisant notamment des œuvres d'E. T. A. Hoffmann, Achim von Arnim, Clemens Brentano et Novalis. Il s'intéresse aussi à Fichte, Schelling et aux philosophes allemands des Lumières. Cependant, on ne retrouve pas chez lui, ni chez les autres surréalistes, de tentative ou de traitement de la peinture allemande du XIX^e siècle⁵². Les peintres romantiques ne sont pas mentionnés dans l'ouvrage *Le Surréalisme et la peinture* (1925). Et même le texte magistral de Breton, *L'Art magique* (1957), n'accorde qu'une seule phrase à Caspar David Friedrich, dans laquelle le peintre est reconnu comme une référence importante dans l'œuvre de Gustave Moreau⁵³. Il apparaît clairement que Breton n'a rien décelé dans les tableaux de Friedrich. André Masson, pourtant extrêmement cultivé, à qui l'on doit des portraits de Goethe, de Novalis et de Hölderlin, ne s'est jamais exprimé sur Friedrich. Enfin, la bibliothèque de Robert Desnos, qui comprend des ouvrages d'Arnim, est dépourvue de tout volume sur Friedrich⁵⁴.

⁵² Les contes fantastiques d'Arnim l'ont tellement enthousiasmé qu'il suggère la même année une nouvelle publication de la traduction des *Contes bizarres* par Théophile Gautier fils de 1856 dans les Éditions des Cahiers Libres : Achim d'Arnim, *Contes bizarres* [1856], illustrations de Valentine Hugo, introduction par André Breton, préface de Théophile Gautier, traduit par Théophile Gautier fils, Paris, 1933. Dans l'introduction de la réédition des contes, il précise qu'Arnim était sorti en tête lors d'une enquête recensant les « principaux ouvrages d'imagination » (*ibid.*, p. 7). Il publie dans l'*Anthologie de l'humour noir* des aphorismes de Georg Christoph Lichtenberg et consacre en 1939 un court article à Christian Dietrich Grabbe dont l'ouvrage *Silènes* avait été traduit en français par Alfred Jarry (André Breton, *Anthologie de l'humour noir* [1939], André Breton, *Cœuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1992, p. 900-908 ; p. 928-936).

Ces deux textes de Breton sont également parus en plusieurs extraits dans *Minotaure* : « Têtes d'orage », *Minotaure*, n° 10, 3^e série, hiver 1937, p. 3-4.

⁵³ André Breton, *L'Art magique* [1957], Paris, Phébus, 1991, p. 72.

⁵⁴ Voir Anne Egger, *Robert Desnos, op. cit.*, p. 929.

Espace vide visible et mode de pensée provincial

Les Cahiers du Sud publient au printemps 1937 un numéro spécial abondant, portant sur l'ensemble de l'histoire intellectuelle romantique, de la poésie et de la philosophie⁵⁵. La peinture romantique allemande est brièvement abordée dans un des chapitres, à nouveau sous la plume de Louis Réau, qui confirme ses impressions de 1927. Contrairement à ce qu'affirmait Germaine de Staël, et offrant un net contraste avec les domaines de la poésie, de la musique ou encore des arts appliqués, d'après lui, la peinture romantique allemande n'existe tout simplement pas. L'école de peinture allemande de la première moitié du XIX^e siècle n'aurait produit aucun artiste digne de se mesurer aux préromantiques français tels que Gros, Prud'hon, Géricault, ni aux romantiques intervenant ensuite, comme Delacroix, ou encore l'école de Barbizon. Réau avance plusieurs explications, allant d'une absence de tradition à une attirance malheureuse pour les « arts de l'esprit », ou encore d'un particularisme poussé à l'insuffisance du système de mécénat⁵⁶.

D'après Réau, l'exposition centennale à Berlin en 1906 avait été à l'origine d'un tournant dans l'histoire de la réception des œuvres. Cornelius aurait été déchu de son trône par Friedrich, un « pauvre rêveur solitaire⁵⁷ », celui-ci appartenant à une autre catégorie de peintres, de ceux qui, en dehors des grandes académies, avaient suivi une formation « dans d'innombrables écoles locales » à Hambourg, Dresde ou dans le Sud du pays⁵⁸. Lorsque ces peintres trouvent parfois grâce à ses yeux, c'est parce que Réau voit en Philipp Otto Runge, qu'il ressent comme intoxiqué par Jacob

⁵⁵ Fichte, Schelling, Schopenhauer, Marx, mais aussi Jean Paul, Novalis, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Hölderlin, Bettina Brentano ou encore Achim von Arnim, Clemens Brentano, Heinrich von Kleist, Adelbert von Chamisso, E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine, Joseph von Eichendorff et Eduard Mörike étaient représentés dans cet ouvrage. Jean Ballard *et. al.* (dir.), *Le Romantisme allemand*, numéro spécial, mai-juin 1937, Marseille, Cahiers du Sud, 1937.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁸ *Ibid.*

Boehme et Novalis, un « Davidien provincial » tandis qu'il perçoit dans les œuvres de Friedrich Wasmann et Oldach l'esprit et le style d'Ingres. Ainsi, « le plus original, le plus indépendant de toute imitation française est assurément le paysagiste Kaspar-David Friedrich⁵⁹ ».

Le couperet impitoyable tombe cependant : dans l'ensemble, l'Allemagne de la première moitié du XIX^e siècle n'aurait produit aucun peintre d'envergure internationale.

Paysages de rêve de Friedrich et inconscient dans le surréalisme

Albert Béguin remettra cependant profondément en cause ce jugement de Réau dès la même année, et dans son étude parue à Marseille en 1937, intitulée *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, il accorde quelques pages aux œuvres de Friedrich dans le chapitre consacré à son élève, Carus. Dans une optique non teintée de comparaisons nationales, il présente Friedrich comme peintre de la tragédie du paysage, en référence à David d'Angers ; Friedrich chez qui le principe de vision intérieure est caractéristique du potentiel créatif. Cette vision serait ainsi « l'expérience centrale de ce vrai romantique⁶⁰ ».

S'il est vrai que Béguin concentre essentiellement son étude dans le domaine de la poésie, il est cependant le premier à prendre en compte *in fine* la perspective historique et contemporaine. Ainsi, tout comme Breton, il évoque l'importance du romantisme allemand pour les surréalistes. Les similitudes se trouvent d'après lui principalement dans l'intérêt porté au rêve

⁵⁹ « Nul n'a peint avec plus d'âme les vastes horizons si mélancoliques de l'Allemagne du Nord, il s'est enivré de la tristesse morne de ces paysages dont il a rendu l'accent tragique. Sa palette claire et froide où prédominent les tons jaune pâle, violet clair, s'accorde à merveille avec la *Stimmung* qui fait le prix de ces toiles. Art timide, un peu enfantin, mais profondément sincère et ému, d'une sensibilité très allemande. C'est le romantique par excellence, le seul peintre qui ait su traduire à sa façon, par des lignes et des couleurs, le lyrisme musical des poésies de Heine : chacun de ses paysages résonne comme un lied » (*ibid.*).

⁶⁰ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marseille, Éditions des Cahiers du Sud, 1937, p. 126.

et l'accès à des mondes imaginaires et Béguin compare les atmosphères de l'Allemagne de 1800 et de la France de 1925. Les jeunes gens se seraient engagés dans une quête collective vers une « sym-philosophie », une « sym-poésie », et vers une méthode leur permettant de faire ressortir la vie intérieure, l'inconscient⁶¹. Le rêve serait un moyen d'extraire l'être, et Béguin y voit ici un échange impérieux entre les mondes intérieur et extérieur, une nécessité motivée par la « soif spirituelle que, de la naissance à la mort, il est indispensable qu'il calme et qu'il ne guérisse pas⁶² ». C'est dans la recherche de l'être que se situe pour lui l'essence du surréalisme : « Comme les devanciers du romantisme allemand, les surréalistes savent que la dignité humaine réside précisément dans ce dévouement désespéré, dans cet espoir absurde qui s'alimente aux profondeurs mêmes de l'incertitude⁶³. »

Deux ans avant l'article de Madeleine Landsberg, dans ses conclusions sur le surréalisme, Béguin place ainsi la philosophie au premier plan, ce que Landsberg percevra comme la force sous-jacente dans le processus de création artistique des œuvres de Friedrich. Madeleine Landsberg ne dresse pas de manière explicite de parallèle entre les tableaux de Friedrich et le surréalisme. Son article demeure une simple présentation du peintre en tant que romantique allemand. Le lien intellectuel ne s'effectue que de manière indirecte, du fait du support de publication de l'article : *Minotaure*.

Béguin souligne en revanche les similitudes dans les lignes de développement, les méthodes et les motifs entre la poésie romantique et la poésie surréaliste et déplore qu'Arnim soit le seul romantique allemand célébré par Breton. Et, tout comme Breton, il manque de percevoir ces mêmes similitudes entre romantisme et surréalisme dans le domaine de la peinture. Pierre Noisy sera le premier en 1950 à les mettre en évidence dans son essai « Paysages romantiques allemands. Runge, Friedrich, Carus ». Il y présente ces artistes, déplore leur médiocre réception et l'absence de

⁶¹ *Ibid.*, p. 390.

⁶² André Breton, cité par Albert Béguin, *ibid.*, p. 392.

⁶³ *Ibid.*, p. 293.

reconnaissance internationale avant de mettre en lumière les ressemblances fondamentales entre les visions artistiques romantique et surréaliste : « Aujourd'hui où la peinture nous a appris qu'elle était en état de reconstruire un univers à elle, où les surréalistes nous ont fait voir que l'artiste peut reconstituer une réalité intérieure aussi et plus vraie que notre monde extérieur, nous sommes peut-être plus à même que jadis de goûter la saveur et le mérite de cet effort solitaire⁶⁴. »

L'article de Landsberg doit être compris à travers le prisme du contexte de l'époque, de ses influences et évolutions historiographiques, intellectuelles et politiques qui la traversent. Il apparaît alors comme un document historique, expression du positionnement politique et intellectuel de l'auteur, comme une réhabilitation de Friedrich, qui reflète en même temps les bouleversements de son époque sur le plan intellectuel. L'auteur défend Friedrich contre une récupération doctrinaire par le national-socialisme, et introduit de manière exclusive l'œuvre de Friedrich en France. Elle jette également un éclairage nouveau sur les relations artistiques entre l'Allemagne et la France dans les années 1930, qui apparaissent dans la tradition de Réau sous le signe d'une unilatéralité affirmée avec insistance : une vision stéréotypée que quelques exceptions comme Béguin et Landsberg viennent relativiser et tempérer, et dont les contributions n'ont pas permis toutefois que se produise à temps la rencontre prédestinée entre Caspar David Friedrich et le surréalisme.

Traduit de l'allemand par Nathalie Paulme

⁶⁴ Pierre Noisy, *Le Romantisme allemand. Extraits*, Marseille, Cahiers du Sud, 1950, p. 19.