



”Regards sur l’Europe”. La peinture allemande du XIXème siècle dans le contexte européen d’aujourd’hui.

Marie-Claude Chaudonneret, Sébastien Allard

► To cite this version:

Marie-Claude Chaudonneret, Sébastien Allard. ”Regards sur l’Europe”. La peinture allemande du XIXème siècle dans le contexte européen d’aujourd’hui.. 2007. halshs-00154426

HAL Id: halshs-00154426

<https://shs.hal.science/halshs-00154426>

Preprint submitted on 13 Jun 2007

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

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

Regards sur l'Europe **La peinture allemande du XIX^e siècle dans le contexte européen d'aujourd'hui**

par Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret

Voulue par la chancelière de l'Allemagne, dans le cadre de la présidence allemande du Conseil de l'Union Européenne, l'exposition organisée à Bruxelles, *Regards sur l'Europe. L'Europe et la peinture allemande du XIX^e siècle*¹, se présente comme une remarquable réunion de chefs-d'oeuvre, venus des principales collections publiques d'Allemagne. A ce titre, elle offre un panorama complet et de très haute qualité de l'art allemand entre 1800 et 1914. Comme le souligne, dans sa préface, Angela Merkel « l'idée d'échange entre l'art et la culture ne doit pas être cantonnée au passé ». L'exposition s'inscrit donc d'emblée dans une dynamique politique, contemporaine, lucide et généreuse ; elle se veut une forme de plaidoyer pour une Europe culturelle, trop oubliée au profit d'une Europe économique. Cette Europe culturelle est d'autant plus irrésistible qu'elle existait déjà au XIX^e siècle. Le ministre adjoint à la Culture du gouvernement allemand l'affirme : « L'art devançait la politique ».

A partir de l'exemple allemand, les organisateurs de l'exposition se proposent donc de mettre en valeur les forces agissantes de la société qui, depuis plus d'un siècle, travaillent à la constitution d'une unité culturelle européenne. Les thèmes de l'échange et de la circulation président donc à cette manifestation : circulation des hommes, les artistes allemands voyageant dans toute l'Europe ; circulation des oeuvres à l'occasion des expositions internationales, des achats, des mécènes... L'exposition est organisée en douze sections qui correspondent aux divers pays ou régions de l'Europe, de la Pologne à l'Espagne, de la Scandinavie à l'Italie, en passant par la France, l'Angleterre ou la Belgique. Ces réunions géographiques évacuent toute chronologie précise et les allusions aux événements politiques demeurent assez rares, comme si les artistes allemands n'y avaient été que peu sensibles : l'épopée napoléonienne ne semblerait n'avoir laissé que peu de traces chez eux. Ainsi, déconnectée du contexte historique, l'extraordinaire *Sainte-Alliance* d'Heinrich Olivier perd toute sa valeur militante et se transforme en un serment de marionnettes costumées dans le genre « troubadour » ; le style rétrospectif de l'oeuvre, le travestissement médiéval, pourtant politiquement signifiant, ne se comprend plus. Il en va de même pour les révolutions de 1830 et de 1848, ce « printemps des peuples », dont l'impact fut si fort en Allemagne². C'est tout juste si deux tableaux rappellent la disparition de la Pologne, parce que c'était incontournable : comment, en effet, les organisateurs pouvaient-ils évoquer un pays, qui a aujourd'hui retrouvé son intégrité nationale mais qui à l'époque fut rayé de la carte pendant plusieurs années ? De façon emblématique, *Projets de voyage* d'Adolph Menzel clôt l'exposition. C'est là l'image idyllique d'une société bourgeoise, avide d'un tourisme naissant. La petite gouache de Menzel date cependant de 1875, soit quatre ans après la guerre qui opposa la France à Prusse, dans une surenchère d'expressions nationalistes qui ne tarderont pas à conduire à la première guerre mondiale. En fait, tout ce qui pourrait représenter la discorde dans ce XIX^e siècle dominé par la constitution des nations modernes - au premier rang desquelles figure l'Allemagne - est gommé au profit des éléments unificateurs. Ce parti pris a sa cohérence politique mais, du point de vue historique, des limites.

La mobilité des artistes et leurs voyages constituent une part essentielle de leur formation. Cependant, l'absence de perspective historique produit quelquefois leur nivellement: les destinations n'ont pas toutes la même importance à la même époque et tous les pays ne sont pas aussi signifiants. C'est ainsi que le voyage en Espagne se voit consacré une section entière, alors que les organisateurs peinent à lui donner un sens propre et avoue que l'influence même de l'art espagnol n'eut pas dans les pays germanique l'impact qu'il connut en France.

Malgré tout, la Grèce et l'Italie, où se trouvent les racines culturelles communes de l'Europe moderne, demeurent des destinations privilégiées. Mais, si l'on prend en compte la mobilité des peintres allemands, il n'est pas possible de donner la même importance à ces deux pays : les artistes vont très peu en Grèce - Schinkel n'y est jamais allé - au contraire de l'Italie. D'autre part, que viennent-ils chercher en Italie ? Pour les uns, ce sont les vestiges archéologiques, pour d'autres les sites de la campagne romaine. D'autres, enfin, étudient les anciens maîtres italiens, les peintres d'avant Raphaël. C'est le cas par exemple des Nazaréens et de leur cercle qui font preuve d'une volonté d'archaïsme en réaction contre le néoclassicisme et l'Empire napoléonien. Ce primitivisme n'est pas propre aux Nazaréens, mais il prit chez les Allemands une dimension nationale et religieuse inédite. L'autre question que soulève la section consacrée à l'Italie réside le problème des foyers de rencontres. Dans les années 1800, Rome est une capitale culturelle. Les artistes venant de divers pays d'Europe s'y retrouvent, certains s'y établissent durablement (Overbeck par exemple). Autant qu'un lieu de formation, Rome est un creuset artistique, et, d'abord, un lieu de rencontres, symbolisé dans l'exposition par la peinture de Wilhelm von Schadow, *Autoportrait avec son frère Ridolfo et Bertel Thorvaldsen* avec à l'arrière plan le Colisée. Ce portrait d'amitié illustre l'idée moderne de fraternité des artistes et de fraternité des arts (la sculpture et la peinture).

Les foyers artistiques et les lieux de formation varient tout au long du XIX^e siècle, suscitant une évolution des destinations. Avec l'Académie, le musée, le Salon et les expositions, Paris s'est imposé comme une véritable vitrine internationale. Paris, qui avait fonctionné pendant plusieurs siècles comme un véritable creuset artistique (les récentes journées d'études organisées par le Centre André Chastel - *Les Artistes étrangers à Paris* -³ l'ont montré), devint un carrefour artistique ayant définitivement supplanté Rome comme lieu de rencontres, d'échanges entre artistes européens et de création. D'autres Académies cependant, comme celle de Copenhague ou celle d'Anvers, attiraient elles aussi de nombreux artistes étrangers. On pourra s'étonner de l'absence d'une section propre consacrée à l'empire austro-hongrois, alors que Vienne constitua un centre de formation et de débouchés importants pour les Allemands, notamment au début de la période. La brillante carrière qu'y fit un artiste comme Heinrich Füger le montre. Friedrich Overbeck et Franz Pforr, ses élèves, s'y rencontrèrent et y fondèrent le *Lukasbund* en 1809.

Si la mobilité des artistes en dehors de l'espace allemand est bien évoquée, peut-être aurait fallu aussi insister sur leur mobilité au sein d'une Allemagne non encore unifiée et où brillent quelques centres concurrents : Munich, Berlin, Dresde ou Düsseldorf. Leurs académies attirent, à partir des années 1820, des élèves venant des différentes régions allemandes, tout comme des étrangers, parce qu'elles offraient un *cursus honorum* simplifié, plus accessible que l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, ainsi que des expositions moins institutionnalisées que le Salon. Le cœur de l'exposition est justement constitué par un choix exceptionnel de tableaux de Caspar David Friedrich mis en relation avec des peintures du norvégien Johann Christian Dahl. Tous deux formés à l'Académie de Copenhague, ils s'installèrent à peu près au même moment à Dresde, où ils se fréquentèrent. Si la question des influences artistiques n'est que peu abordée dans l'exposition, elle trouve ici une belle démonstration - tout comme dans la section plus tardive de l'influence de la Hollande sur le naturalisme allemand.

C'est à ce moment qu'apparaît posée de façon claire la question d'un art allemand, ici autour du genre du paysage et de l'oeuvre d'un artiste identifié comme national. Jusqu'alors elle ne l'avait été que de façon incidente et morcelée : les Nazaréens ne bénéficient pas par exemple d'une section cohérente et leur importance n'est évoquée que dans leur rapport avec l'art italien. La question des genres et de la définition nationale ressurgit quelques salles plus loin à propos de la Belgique : « L'Histoire comme modèle ». Certains tableaux d'histoire à sujets nationaux des peintres belges eurent une influence sur les artistes allemands, notamment en raison de l'exposition itinérante de deux grandes peintures de peintres belges dans plusieurs villes d'Allemagne en 1842-1844. Une exposition récente sur le romantisme belge a montré l'importance de la peinture d'histoire, notamment dans ses liens avec la production d'autres pays⁴. La volonté de concevoir une peinture d'histoire à sujets nationaux destinée à légitimer une unité nationale est commune à bien des pays européens : outre la Belgique et l'Allemagne, la France qui fut l'initiatrice dans les années 1820, mais aussi l'Italie, la Pologne, etc. Cette question vient de faire l'objet d'un colloque à Cracovie⁵ en lien avec une exposition consacrée à l'influence du centre artistique munichois sur les artistes polonais⁶. Il y a bien là une communauté d'inspiration, un phénomène européen mais il est peu présent dans l'exposition, peut-être parce que, trop lié à la situation politique de l'époque, il risquait d'introduire des facteurs de division dans un contexte se voulant unificateur.

A l'idée de nation, les organisateurs de l'exposition ont préféré la notion de liberté. La liberté de l'individu et l'aspiration à l'infini comme l'illustrent la section intitulée « Les Alpes Allemandes, l'Autriche et la Suisse » -ce qui permet d'intégrer l'Autriche d'une façon quelque peu artificielle. La notion de liberté politique est également présente avec le tableau qui introduit l'exposition, *Le portrait de Madame Danneker* (1802) par Gottlieb Schick, où l'on veut absolument voir une allusion bonnet phrygien dans le foulard (de couleur ocre) qui retient les cheveux de la jeune femme tandis que sa robe évoquerait le drapeau tricolore français. D'une certaine façon, la France est privilégiée : elle ouvre l'exposition avec la référence aux valeurs révolutionnaires que serait le tableau de Schick ; elle est le dernier pays évoqué sous le titre « Civilisation et peinture », pays qui eut une vie artistique très riche avec une critique d'art avertie, un public intéressé et des collectionneurs exigeants. La section dédiée à la France ne couvre que la seconde moitié du siècle à partir de Gustave Courbet. Cet artiste symboliserait, pour les organisateurs, cette « idée de liberté insufflée comme toujours par la France ». La salle dévolue à la France répond donc à la peinture « tricolore » de Schick présentée en début d'exposition. L'axe franco-allemand, cette fois-ci culturel, est bien mis en avant.

A l'opposé de cette paisible exposition bruxelloise, on peut opposer et rapprocher celle organisée à Berlin en 1996, *Marianne und Germania* qui avait mis en scène les rapports passionnés, souvent conflictuels, entre la France et l'Allemagne⁷. Marie-Louise von Plessen, à l'origine de *Marianne et Germania*, estimait déjà que la culture est le plus sûr moyen de transcender les frontières. A l'inverse de *Regards sur l'Europe* où un art sans frontière est abordé à partir des oeuvres de peintres allemands du XIX^e siècle, ce sont deux grandes dates « françaises » qui avaient été retenues, deux moments qui ouvraient le XIX^e siècle et le terminait : la Révolution de 1789, l'Exposition universelle de 1889. Pendant cette période, la France consolidait son idée de la nation, l'Allemagne (qui n'était pas encore une entité comme le laisse supposer l'exposition bruxelloise mais une mosaïque d'états souverains) construisait sa propre identité nationale. Le XIX^e siècle, pour toute une partie de l'Europe, celle issue des traités de Vienne de 1815, fut le siècle de la construction des identités nationales. Il fut donc également, d'abord pour la peinture, le siècle des écoles nationales passées sous silence par les organisateurs de *Regards sur l'Europe* ; elles se rencontrèrent, se jaugèrent à Paris lors de l'Exposition universelle de 1855.

Cette vision tranquille d'une Europe culturelle sans frontières a l'avantage de donner un large panorama des échanges artistiques, d'en montrer la richesse et la complexité, de soulever bien des questions et donc des objets d'études. Par ailleurs, en se mettant au service d'un projet politique fort, cette exposition redonne une actualité à la vieille idée, si souvent développée au XIX^e siècle de l'utilité politique et sociale des arts.

¹ Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 8 mars - 20 mai 2007. Catalogue sous la direction de Bernhard Maaz, Ulrich Bischoff et Joachim Kaak, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, éditions allemande, anglaise et française.

² La révolution des peuples par l'image avait fait l'objet, pour le cent cinquantième anniversaire de la révolution de 1848, d'une exposition à Paris, à l'Assemblée nationale, *Les Révolutions de 1848. L'Europe des images* (février-mars 1998).

³ *Les Artistes étrangers à Paris. De la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Journées d'études organisées par le Centre André Chastel (CNRS, UMR 8150) à Paris, Musée Carnavalet, 15-16 décembre 2005. Actes édités par Marie-Claude Chaudonneret, Berne, Peter Lang, 2007.

⁴ Exposition *Le Romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*, Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, mars - juillet 2005. Catalogue, Bruxelles, éditions Racine ; voir en particulier l'essai d'Inga Rossi-Schrimpf, « Le romantisme belge et l'Europe. Interactions », p. 39-47.

⁵ *Europejskie malarstwo historyczne wieku XIX*, Cracovie, Muzeum Narodowe, 22-24 mars 2007.

⁶ *Die Meister Matejkos, Grottgers, der Gebrüder Gierymski... Münchener Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts*, catalogue exposition Cracovie, musée national; Bamberg, museen der Stadt, mars-septembre 2007

⁷ *Marianne und Germania, 1789 - 1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten, Eine Revue*, Berlin, Martin-Gropius-Bau, septembre 1996 - janvier 1997. Une version réduite de cette exposition fut accueillie au musée du Petit-Palais de Paris (novembre 1997 - février 1998) avec un sous-titre différent : *Marianne et Germania, 1789-1999. Un siècle de passions franco-allemandes*. Voir également Thomas W. Gachtgens, *L'Art sans frontières. Les relations artistiques entre Paris et Berlin*, Paris, Le Livre de poche, 1999.