
DE L'ALLEMAGNE

DE FRIEDRICH À BECKMANN

sous la direction de Sébastien Allard et Danièle Cohn

Textes de

Sébastien Allard, Andreas Beyer, Werner Busch, Danièle Cohn, Gudrun Fritsch, Thomas W. Gaehtgens, Boris Roman Gibhardt, Marie Gispert, Johannes Grave, Cordula Grewe, Jean Lacoste, Jacques Le Rider, Marcella Lista, France Nerlich, Julie Ramos, Bénédicte Savoy, Pierre Wat, Catherine Wermester

H
A
Z
A
N

LOUVRE
éditions

Cet ouvrage accompagne l'exposition «De l'Allemagne, 1800-1939. De Friedrich à Beckmann» organisée au musée du Louvre, hall Napoléon, du 28 mars au 24 juin 2013.
Cette exposition est organisée par le musée du Louvre avec la collaboration scientifique du Centre allemand d'histoire de l'art.



DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART

Commissariat général

Henri Loyrette et Andreas Beyer

Commissariat scientifique

Sébastien Allard, Danièle Cohn et Johannes Grave

Elle s'inscrit dans le cadre de l'«Année franco-allemande - cinquantième du Traité de l'Élysée».



L'édition du catalogue a été rendue possible grâce au mécénat de la Rudolf-August Oetker Stiftung.

RUDOLF-AUGUST OETKER STIFTUNG
FÜR KUNST, KULTUR, WISSENSCHAFT UND DENKMALPFLEGE

Le papier de ce catalogue est fabriqué par Arjowiggins Graphic, et distribué par Antalis.



Cette exposition a bénéficié du soutien du CERCLE INTERNATIONAL DU LOUVRE, avec la collaboration des AMERICAN FRIENDS OF THE LOUVRE, et du concours de BMHAVOCATS.

Cercle International
du Louvre

International Council
of the Louvre

BMHAVOCATS

La scénographie de cette exposition a été réalisée grâce au soutien de **Deloitte**.

L'œuvre d'Anselm Kiefer a bénéficié du soutien de la Galerie Thaddaeus Ropac.

© Hazan, Paris, 2013
© Musée du Louvre, Paris, 2013
www.editions-hazan.com
www.louvre.fr

ISBN Hazan : 978-2-75410-690-0
ISBN musée du Louvre : 978-2-35031-424-2
Imprimé en Italie
Dépôt légal : mars 2013

En application de la loi du 11 mars 1957 [art. 41] et du Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992, toute reproduction partielle ou totale à usage collectif de la présente publication est strictement interdite sans autorisation expresse de l'éditeur. Il est rappelé à cet égard que l'usage abusif et collectif de la photocopie met en danger l'équilibre économique des circuits du livre.

SOMMAIRE

Préfaces	15	Une vivante image de la nature : Goethe et la peinture de paysage	254
Lettre à Henri Loyrette <i>Anselm Kiefer</i>	21	<i>Johannes Grave</i>	
De l'Allemagne <i>Sébastien Allard et Danièle Cohn</i>	29	Une subversion sans fin. La peinture romantique allemande	272
L'Allemagne et ses centres	112	<i>Pierre Wat</i>	
«Comme dans un ciel étoilé». Éléments pour une géographie culturelle de l'Allemagne <i>Bénédicte Savoy</i>	114	«Ramener les hommes de tous les tourments de la dispersion à leur centre paisible»: Philipp Otto Runge et l'unité des arts	290
Weimar: sobriété formelle et richesse des idées <i>Andreas Beyer</i>	126	<i>Julie Ramos</i>	
Goethe à Weimar: politique artistique et histoire de l'art <i>Johannes Grave</i>	136	Goethe et les sciences de la nature	298
Apollon et Dionysos		<i>Jean Lacoste</i>	
Introduction <i>Sébastien Allard et Danièle Cohn</i>	149	Paul Klee: la nature et la création après l'histoire	314
Le <i>Voyage en Italie</i> de Goethe, un programme artistique allemand <i>Andreas Beyer</i>	150	<i>Marcella Lista</i>	
Goethe et Schiller: littérature universelle et éducation esthétique <i>Boris Roman Gibhardt</i>	162	Ecce Homo	
Religion, romantisme et dimension politique de l'image <i>Cordula Grewe</i>	168	Introduction	335
Art et identité. La crise de la peinture d'histoire allemande au XIX ^e siècle <i>France Nerlich</i>	194	<i>Sébastien Allard et Danièle Cohn</i>	
Le <i>Cas Böcklin</i> de Julius Meier-Graefe et les débats sur l'art moderne dans l'Empire allemand <i>Thomas W. Gaehtgens</i>	210	Faust, humain trop surhumain et Allemand trop allemand	336
L'hypothèse de la nature		Le <i>Second Faust</i> , fantasmagorie du XIX ^e siècle	348
Introduction <i>Sébastien Allard et Danièle Cohn</i>	225	<i>Boris Roman Gibhardt</i>	
La peinture de paysage en Allemagne de la fin du XVIII ^e siècle à la Seconde Guerre mondiale <i>Werner Busch</i>	226	Vision(s) du monde ? Peinture et gravure chez Max Beckmann et Otto Dix, de la Première Guerre au début des années 1920	358
		<i>Marie Gispert</i>	
		Käthe Kollwitz, le cycle de gravures sur bois <i>La Guerre</i> , genèse et impact	374
		<i>Guidrun Fritsch</i>	
		Derrière les choses. Réflexions sur quelques natures mortes de la Nouvelle Objectivité	382
		<i>Catherine Wermester</i>	
		Annexes	
	225	Notes	397
		Œuvres exposées	405
		Bibliographie	412
		Index	424

Goethe à Weimar : politique artistique et histoire de l'art

Jobannes Grave

Traduit de l'allemand par
Laurent Cantagrel et Virginie de Bermond

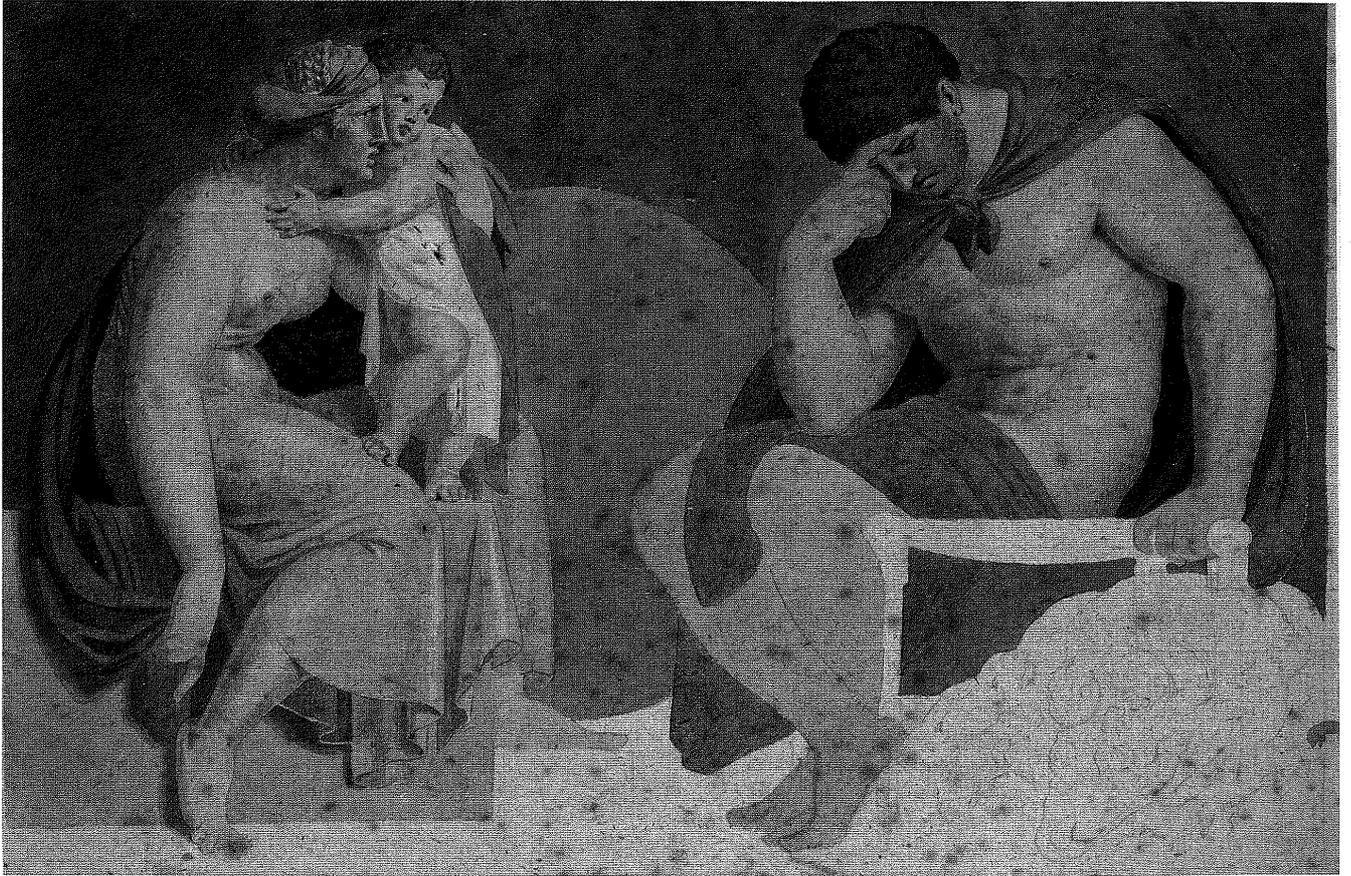
L'art allemand à l'époque de Goethe surprend, et parfois même dérange, par une multiplicité de formes inhabituelle. L'éventail stylistique des œuvres produites par les artistes allemands autour de 1800 est d'une ampleur exceptionnelle¹. À côté d'épigones provinciaux de la peinture baroque tardive, les toiles de Gottlieb Schick (voir cat. 1) ou d'Eberhard Wächter, par exemple, témoignent de l'ambition de rejoindre les plus récents développements de l'école française, en particulier de Jacques Louis David. Les peintures d'Anton Graff (fig. 21) et les sculptures de Johann Gottfried Schadow se rattachent à un réalisme précoce qui, quant à lui, n'a que fort peu en commun avec le classicisme exigeant et riche d'implications d'Asmus Jakob Carstens (cat. 49). La peinture du premier romantisme elle-même, la plus susceptible d'incarner l'avant-garde de l'art allemand vers 1800, se révèle d'une extrême hétérogénéité. Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge et le groupe – nullement homogène – des peintres nazaréens n'étaient guère d'accord que sur le rejet d'un classicisme doctrinaire et normatif, mais avaient recours à des moyens formels et à des concepts picturaux très différents. Cette multiplicité des aspects va de pair avec autant de déviations par rapport aux conventions et aux règles traditionnelles. Ces infractions étaient tout à fait intentionnelles, comme l'indiquent le choix réfléchi d'un coloris d'une intensité dépourvue de naturel, que l'on peut observer chez Runge et chez quelques peintres nazaréens, ou la rupture de Friedrich avec la perspective spatiale du paysage, qui visait à donner une illusion de vérité. Certes, un nombre non négligeable de traits caractéristiques de l'art allemand vers 1800 se retrouvent dans l'art d'autres pays européens. Ainsi, des innovations formelles, tels les contours dont le style tend vers l'abstraction, ou la préférence donnée

à certains motifs, les sujets nordiques ou ossianiques entre autres, témoignent des rapports étroits que les artistes allemands entretenaient, précisément autour de 1800, avec leurs homologues européens. Et pourtant les impulsions venues de l'extérieur n'ont pu exercer qu'une influence limitée sur la dynamique propre de l'art allemand.

L'hétérogénéité de l'art allemand au début du XIX^e siècle s'explique notamment par l'absence à cette époque d'une capitale culturelle, qui aurait été en mesure de dicter des normes indiscutables et incontournables en matière d'art. Il suffit de jeter un œil sur la France pour se rendre compte à quel point la cristallisation autour d'une métropole exerçant une hégémonie incontestée peut encourager et influencer en profondeur la production artistique. Paris n'offrait pas seulement aux artistes français la proximité de la cour et d'une clientèle noble et bourgeoise aux goûts délicats ; la capitale française était également le siège de l'Académie royale de peinture et de sculpture, ou des institutions qui en prirent la succession, et le lieu d'expositions importantes, les Salons. Très fortement centralisé, le système français pouvait définir et imposer des normes bien plus durables. Il n'est donc pas surprenant que le niveau qualitatif de l'art français vers 1800 donne dans l'ensemble une impression de continuité et d'homogénéité supérieures, tandis que les apports les plus importants de l'art allemand, dans leur majorité, étonnent dès lors qu'on les mesure aux normes de l'art académique. Aucune cour, aucune ville importante et aucune des nombreuses académies (Dresde, Berlin et Vienne étant les principales, puis plus tard Munich et Düsseldorf) ne furent en mesure d'exercer une influence déterminante et durable dans les pays de langue allemande, et cette situation perdura jusque tard dans le XIX^e siècle.

Cat. 49

Asmus Jakob Carstens (St. Jürgen en Slesvig, 1754 - Rome, 1798)
Ajax mélancolique, avec Tecmesse et Eurysacès, vers 1791
Aquarelle sur graphite, H. 22,7 ; L. 33,6 cm
Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen, KK 631



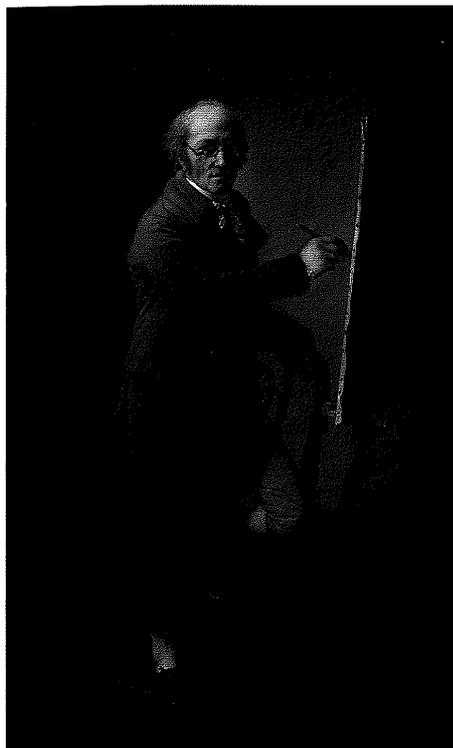


Fig. 21 Anton Graff
Portrait de l'artiste, 1809
Huile sur toile, H. 199,5 ; L. 118 cm
Leipzig, Museum der bildenden Künste

Cette particularité de l'art allemand n'a nullement échappé aux contemporains. Goethe en fit la remarque avec lucidité lorsque, probablement à l'automne 1798, rassemblant quelques pensées formulées sous forme de notes éparses sur le milieu artistique romain, il compara à cette occasion les artistes de différentes nationalités. Si l'académie parisienne et l'Académie de France à Rome qui lui était rattachée offraient à l'art français des «fondations» solides, il manquait aux artistes allemands une cohérence et une assurance comparables : «L'histoire montre chez eux plus encore que chez les autres nations, l'incertitude dans l'intention et la direction².» Chez les artistes allemands se manifeste de manière singulière «l'entêtement de tout individu qui crée³».

Or, si l'absence d'un centre incontesté fixant des normes provoqua ces inégalités observées par Goethe, elle offrit à certains artistes allemands la

possibilité de développer des qualités particulières et de se singulariser. Tout se passe comme si des peintres tels que Runge et Friedrich, mais aussi Johann Friedrich Overbeck et Franz Pforr, avaient réagi à l'absence d'une ligne directrice et de normes contraignantes (telles qu'une académie d'importance suprarégionale aurait pu les imposer) par une réflexion de principe d'autant plus sérieuse. Chacun à sa manière, de nombreux artistes allemands méditèrent sur les questions de style et le choix de motifs appropriés, mais aussi sur les questions essentielles de la représentation picturale, ouvrant ainsi des perspectives tout à fait nouvelles. Leurs œuvres et leurs écrits ne se contentaient pas de continuer à développer, avec prudence ou audace, les formes traditionnelles de représentation et les conventions régissant les genres. Au contraire, ils expriment leur réflexion sur les conditions, les apports et les limites de la peinture en général. Runge et Friedrich en particulier ont formulé des théories picturales ambitieuses – Friedrich dans ses tableaux, Runge dans un dialogue plein de tensions entre ses toiles et ses textes⁴. Libres de toute attache à un discours sur l'art institutionnalisé et centralisé, ils purent poser et traiter des problèmes avec infiniment plus de liberté qu'à Paris.

La politique artistique de Weimar

Weimar peut être considérée comme l'endroit où s'effectua la cristallisation unique des potentialités, mais aussi des problèmes de cet art dépourvu de centre. Le fait que cette petite résidence ducale de Thuringe, comptant quelque six mille habitants, ait pu retenir l'attention des artistes et des amateurs d'art de tout l'espace germanophone dénonce avec éloquence l'absence d'une métropole capable de laisser une empreinte durable sur le discours sur l'art. Une quantité étonnante des tentatives et des projets novateurs, fruits de cette situation particulière, semble se concentrer à Weimar, du moins pendant quelques années. Son élévation éphémère au rang de ville d'art de réputation nationale est due à la coïncidence heureuse de plusieurs circonstances. Grâce à la présence de Goethe, de Friedrich Schiller, de Johann Gottfried Herder et de Christoph Martin Wieland, et à des revues comme le *Mercur allemand* (*Teutscher Merkur*), Weimar s'était imposée comme un lieu de discussions littéraires et esthétiques⁵. Au cours de la reconstruction

du château, rendue nécessaire par l'incendie de 1774, les arts plastiques, longtemps négligés à Weimar pour des raisons économiques, prirent logiquement une plus grande importance.

Goethe s'y intéressa très tôt et en commenta les œuvres pour les *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* ou le *Mercur allemand*. Il lui arriva d'aborder des questions de théorie artistique, par exemple dans l'essai *Simple imitation de la nature, manière, style (Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, 1789)*. Ce n'est pourtant qu'à la fin des années 1790 qu'il en vint à exercer une influence systématique sur la création artistique de son temps. Ses deux initiatives sans doute les plus influentes à cet égard – la fondation de la revue les *Propylées (Propyläen, 1798-1800)* et ce que l'on appela les «concours de Weimar» pour les artistes⁶ (1799-1805) – incitent à conclure qu'il était conscient du problème posé, pour l'art allemand de son époque, par l'absence d'un centre véritable. Les deux projets, étroitement liés l'un à l'autre, ne sont pas à comprendre comme une tentative désespérée pour compenser ce manque en renforçant l'importance culturelle de Weimar, ce qui aurait permis d'imposer un programme esthétique. Au contraire, la revue et le concours témoignent d'un libéralisme relativement important en matière d'esthétique, voire du souci d'obtenir ne serait-ce qu'une première impression d'ensemble fiable de la production artistique foisonnante en Allemagne. Aussi Goethe s'efforça-t-il constamment de susciter une forte participation aux concours et de recueillir des informations pouvant compléter et approfondir sa *Rapide vue d'ensemble sur l'art en Allemagne (Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland)*, composée en 1800⁷. Les discussions approfondies sur les œuvres envoyées aux concours et certains essais publiés dans les *Propylées* par Goethe et son ami le peintre Johann Heinrich Meyer cherchaient ouvertement à proposer une orientation aux artistes contemporains. Cependant, d'autres textes plus littéraires, comme la nouvelle *Le Collectionneur et les Siens (Der Sammler und die Seinigen, 1799)*, invitent à nuancer cette impression d'un Goethe poursuivant vers 1800 une politique artistique combative et orientée vers un classicisme strict. Les *Propylées* se distinguent par des exhortations et des conseils concrets, mais surtout par des réflexions sur l'art souvent implicites, formulées sur un ton littéraire ou dans une prose d'essayiste.

Les initiatives de Goethe suscitèrent d'abord un vif intérêt chez les artistes contemporains. De jeunes peintres surtout, tels Philipp Otto Runge ou Peter Cornelius, figurent parmi les lecteurs les plus assidus des *Propylées*, dont quelques-uns participèrent aux concours – pour certains même plusieurs fois⁸ (fig. 22). Runge, qui devait peu après se montrer très critique à l'égard de la politique artistique de Weimar, remarqua par exemple dans une lettre à son frère du 21 février 1800 qu'un article des *Propylées* l'avait «vraiment passionné⁹». Et Cornelius, malgré quelques commentaires sévères, s'efforça avec patience d'attirer l'attention à Weimar. Les descriptions d'œuvres d'art de Goethe et de Meyer, ainsi que leurs articles sur la théorie, la pratique et l'histoire de l'art, offraient un large éventail d'incitations qui ne se réduisaient en aucun cas à une doctrine normative et qui, ne serait-ce que par la diversité des formes littéraires (essai, dialogue, roman épistolaire, etc.), faisaient preuve d'une ouverture d'esprit considérable. La revue approfondissait en même temps des questions fondamentales (les rapports de l'art et de la réalité, le choix du sujet, les limites de l'apprentissage de l'art, etc.) que les artistes contemporains devaient estimer tout à fait d'actualité. Les concours pour leur part ouvraient à ces mêmes jeunes artistes qui s'intéressaient aux *Propylées* une occasion d'entrer directement en contact avec le cercle réuni autour de Goethe à Weimar. C'est moins l'exposition annuelle des œuvres soumises que la perspective d'un compte rendu dans les *Propylées*, voire dans le *Journal de littérature générale de Jéna (Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung)*, qui autorisait les artistes à espérer un écho dépassant Weimar pour atteindre toute l'Allemagne.

On a souvent, non sans de bonnes raisons, fortement relativisé l'influence et la portée de la revue de Goethe et de ses concours¹⁰. La fin précoce des *Propylées* est due avant tout aux ventes insuffisantes d'un tirage qui avait été évalué avec trop d'optimisme. Quant aux concours, Goethe y mit un terme, jugeant insuffisantes la qualité des envois et la résonance auprès du public. Rétrospectivement, dans une lettre à Carl Friedrich Zelter, il les jugea lui-même comme de vaines tentatives, nées de l'«illusion» fallacieuse d'exercer une influence sur la création artistique¹¹. En même temps, l'attention bienveillante ou critique – notamment dans le cas



Fig. 22 Philipp Otto Runge
Le Combat d'Achille et du fleuve Scamandre,
 1801
 Pinceau, encre brune et blanche sur crayon,
 H. 52,7 ; L. 67,3 cm
 Hambourg, Hamburger Kunsthalle,
 Kupferstichkabinett

de Johann Gottfried Schadow¹² – que les entreprises de Goethe suscitérent d'abord est tout à fait étonnante. Dans le cadre des concours, les Amis des arts de Weimar («Weimarische Kunstfreunde») eurent en effet l'occasion de faire connaissance avec bon nombre de représentants importants de la génération d'artistes à venir, au moins par quelques œuvres exemplaires : à côté de Runge et de Cornelius, Christian Friedrich Tieck, Ferdinand Hartmann, Johann Martin von Rohden, ainsi que les frères Franz et Johannes Riepenhausen, entre autres, y avaient participé ; et en 1805, lors du dernier concours, un prix fut décerné à deux dessins à la sépia de Caspar David Friedrich, envoyés pour l'exposition¹³. Face à l'insignifiance politique et économique de Weimar, l'écho qu'eurent les initiatives de politique artistique de Goethe autour de 1800 fut tout à fait remarquable.

Après la suppression des concours, Weimar resta un point de référence pour les artistes, qui

continuèrent à rechercher le jugement et le soutien de Goethe. Le peintre nazaréen Franz Pforr lui envoya par exemple des esquisses pour illustrer sa pièce *Götz von Berlichingen* (fig. 23), et Runge, dans un premier temps déçu par les concours, renoua avec le poète et eut bien des échanges avec lui, notamment sur des questions fondamentales de la théorie des couleurs¹⁴. En outre, le duc Charles-Auguste de Saxe-Weimar-Eisenach et Goethe parvinrent à acquérir pour Weimar l'héritage artistique d'Asmus Jakob Carstens, rapporté de Rome par Carl Ludwig Fernow¹⁵. Le duc dut également jouer un rôle moteur lors de l'acquisition pour ses collections, en 1810, de cinq huiles de Caspar David Friedrich, alors que celui-ci remportait ses premiers succès à Dresde et à Berlin¹⁶ (fig. 24). Weimar continua ainsi de tenir une place importante pour l'art romantique naissant¹⁷. Il semble que Friedrich, qui venait de recevoir les encouragements de Goethe et de Meyer, ait espéré trouver à Weimar un soutien

contre les attaques virulentes du critique Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr. À partir de 1810, cependant, il devint clair que Goethe considérait les innovations de la peinture romantique d'un œil de plus en plus sévère. L'essai de 1817, conçu avec Meyer, *Le Nouvel Art allemand religieux et patriotique (Neudeutsche religio-patriotische Kunst)*, envenima sans équivoque possible la critique du romantisme. Cette prise de position acerbe contre plusieurs des artistes majeurs de l'époque marqua l'abandon définitif par Goethe et Meyer de leur ambition d'exercer une fonction régulatrice sur un art dépourvu de centre.

L'histoire de l'art weimarienne

Après la fin des concours, l'importance de Weimar pour le discours sur l'art dans le monde germanique changea de nature. Les relations avec quelques artistes comme Runge ou Friedrich restèrent très étroites après 1805, mais, si Goethe et son entourage avaient jusqu'alors cherché surtout à encourager l'art contemporain et à favoriser une réflexion théorique sur l'art en général, ils se consacrèrent de plus en plus à l'histoire de l'art¹⁸. L'ouvrage collectif *Winckelmann et son siècle (Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805)*, comprenant, outre quelques lettres de Johann Joachim Winckelmann, des textes sur sa vie, ainsi qu'un long essai de Johann Heinrich Meyer, *Esquisse d'une histoire de l'art du dix-huitième siècle (Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, 1805)*, inaugura une série de publications weimariennes qui placèrent les sujets d'histoire de l'art au centre de l'attention. Meyer, directeur de l'École de dessin de Weimar depuis 1807, consacra désormais une grande partie de son temps à des travaux d'histoire de l'art, écrivant entre autres une *Histoire de l'art (Geschichte der Kunst)*, parue à titre posthume, et une *Histoire des arts plastiques chez les Grecs (Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen)* publiée en plusieurs volumes à partir de 1824. Entre son retour d'Italie en 1803 et sa mort cinq ans plus tard, Carl Ludwig Fernow, qui fut d'abord professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à Iéna, puis travailla comme bibliothécaire à Weimar, entreprit de réunir les nombreuses études de ses années romaines : il publia des monographies sur Asmus Jakob Carstens et sur Antonio Canova, et remania des essais plus anciens pour ses *Études romaines (Römische*

Studien, 1806-1808). Quant à l'intérêt de Goethe pour l'histoire de l'art, il s'exprima surtout dans de nombreux essais, publiés notamment dans sa revue *Sur l'art et l'Antiquité (Über Kunst und Alterthum, 1816-1832)*, ou dans ses travaux sur Benvenuto Cellini et Jakob Philipp Hackert.

Cependant, ce revirement en faveur de l'histoire de l'art ne signifiait nullement l'abandon du rapport au présent ou des questions générales de la théorie de l'art. Il s'agissait plutôt d'une tentative pour aborder d'anciennes questions avec des moyens nouveaux. L'intérêt renforcé pour l'histoire de l'art, qui a parfois été interprété comme une retraite résignée face à un classicisme inchangé dans son fond, resta empreint d'une grande sensibilité pour les problèmes et les défis qu'avaient à affronter les artistes vers 1800. *Winckelmann et son siècle* offre un parfait exemple de cette imbrication de l'histoire de l'art et de la relation avec le présent¹⁹. Si ce livre commémoratif, consacré à la vie et à l'œuvre de Winckelmann, peut d'abord passer pour une sorte de manifeste du classicisme, il se révèle vite être un diagnostic lucide sur l'époque, faisant ressortir avec subtilité les ruptures internes et les apories du programme classique. Dès ses titres et sa structure déséquilibrée, d'apparence fragmentaire, il se donne à lire comme un ensemble non enjolivé, hétérogène et ayant un caractère d'esquisse («Projet...», «Esquisse...»). La profonde incertitude qui sous-tend tout le projet se révèle surtout dans deux textes brefs. Dans la vue d'ensemble détaillée de Meyer sur l'histoire de l'art, sous le titre «Remarque d'un ami» (*Bemerkung eines Freundes*), une digression succincte de Fernow tire des conclusions essentielles de l'abrégé de Meyer – dont de longs passages peuvent s'assimiler à la chronique d'une décadence. Et l'esquisse biographique de Goethe sur Winckelmann contient des extraits d'une lettre d'un «ami» anonyme en la personne duquel il faut reconnaître Wilhelm von Humboldt. Ces deux textes, qui se présentent par une analogie frappante sous la forme de déclarations d'«amis», surprennent par des provocations inattendues. Alors que Fernow conclut de l'évolution récente de l'histoire de l'art que les moyens dont dispose l'art chrétien après l'Antiquité restent essentiellement très limités et insuffisants, Humboldt caractérise sans équivoque l'image dominante de l'Antiquité



Fig. 23 Franz Pfors
 Les Marchands de Nuremberg devant
 l'empereur Maximilien et Weislingen (dessin
 pour Götz von Berlichingen de Goethe), 1810
 Crayon, H. 21,9 ; L. 15,2 cm
 Weimar, Klassik Stiftung Weimar,
 Direktion Museen

comme une construction rétrospective, une fiction : «La plus grande partie de cette impression nous appartient à nous, et non à l'objet²⁰.» Le postulat de l'imitation de l'Antiquité, omniprésent dans l'œuvre de Winckelmann, bien qu'avec des ruptures et des contradictions, se voyait ainsi doublement privé de sa base. En effet, d'une part, il semblait évident que le contexte historique fondamentalement changé ne permettait plus de songer à une résurrection de l'Antiquité; d'autre part, cette Antiquité elle-même était comprise comme une projection moderne. Le livre commémoratif des Amis des arts de Weimar, multipliant les perspectives, ne se contentait pas de conférer une dimension historique à Winckelmann et à son œuvre, mais remettait implicitement en question ses idéaux essentiels.

Si cet ouvrage marque ainsi l'abandon définitif d'une théorie de l'art normative, indépendante de son siècle, il n'implique néanmoins aucun repli dans le vaste champ de l'histoire, loin de tout discours théorique. Les Amis des arts de Weimar utilisèrent plutôt leurs observations historiques pour trouver de nouvelles réponses à leurs questions

sur la nature de l'art, sur ses possibilités et ses limites. Dans les années suivantes, Goethe, Meyer et Fernow, chacun à sa manière, firent de l'historicité de l'art le point de départ de leurs réflexions pour expérimenter différentes solutions aux problèmes du classicisme qui s'étaient révélés en 1805. Pendant que Meyer continuait à rassembler et à établir des faits historiques et mettait au point son *Histoire de l'art*, entre 1809 et 1815, Fernow et Goethe cherchaient comment tenir compte de l'historicité de l'art, tout en évitant de tomber dans un relativisme historique. Au fil de leurs études, on peut observer, dans ses grandes lignes, une nouvelle façon d'articuler, non sans ambition, la théorie et l'histoire de l'art: ils allaient désormais fonder leur «théorie historique de l'art» sur cette dernière²¹.

La monographie écrite par Fernow sur son ami Asmus Jakob Carstens, artiste mort prématurément, offre un excellent exemple de cette approche²². L'auteur ne se limita pas à un récit chronologique de la carrière de Carstens; il releva le défi qui consistait à interpréter l'œuvre fragmentaire de cet ambitieux artiste – pour l'essentiel des dessins – comme l'expression d'un génie que des circonstances hostiles avaient empêché de s'épanouir pleinement. Fernow compléta ainsi ses exposés historiques et biographiques par une partie systématique où il étudiait la puissance créatrice de Carstens, ses «aspirations artistiques», d'après les catégories classiques de la théorie de l'art: «dessin», «choix du sujet», «expression», «coloris», etc. De cette manière, il s'interrogeait sur ce qu'aurait pu réaliser l'artiste si des circonstances néfastes ne s'y étaient opposées. La monographie était censée dessiner une image plus favorable et précise de Carstens que celle transmise par les œuvres conservées.

L'expérience tentée par Fernow sur Carstens était transposable, par analogie, aux rapports entre l'art et l'histoire de l'art en général. S'il était possible de mesurer la faculté créatrice d'un peintre en tenant compte du contexte hostile dans lequel il avait travaillé, en s'attachant moins à observer les œuvres réalisées qu'à dégager les «aspirations artistiques» sous-jacentes, on devait également pouvoir étudier les potentialités de l'art qui, au cours de son histoire, selon les circonstances, ne se concrétisent jamais que de manière imparfaite et limitée. Alors qu'en histoire de l'art, la profusion des observations isolées sur des œuvres d'art

individuelles, jamais tout à fait parfaites, risquait d'occulter l'aspiration à un idéal artistique absolu, on voyait maintenant poindre une nouvelle solution au dilemme entre concept universel de l'art et relativisme historique, entre normativité et historicité. La monographie de Fernow sur Carstens souligne à quel point il est contestable, voire erroné, de prétendre trouver la pleine réalisation de l'idéal artistique dans une seule et unique œuvre. Pour Fernow, on ne peut plus déterminer ce qui distingue l'art en se référant à un seul chef-d'œuvre, ayant valeur de modèle; l'historien de l'art ne peut dégager cette qualité que par la compréhension d'un grand nombre d'œuvres. L'ancien chef-d'œuvre se voit ainsi supplanté par un singulier collectif abstrait – «l'art» –, qui englobe la masse des œuvres isolées, nécessairement imparfaites, et la transcende en même temps: dans cette perspective, l'art brille dans chaque œuvre, mais ne se laisse jamais réduire à un seul exemplaire.

Chez Goethe, cette rencontre entre la notion abstraite de l'art et l'observation concrète d'œuvres d'art historiques ne s'exprime pas tant dans les essais, souvent assez brefs, qu'il publie à partir de 1816 dans sa revue *Sur l'art et l'Antiquité*, que dans son activité de collectionneur. Sa collection graphique notamment, qui finit par réunir plus de 11 500 estampes et dessins de toutes les époques et de toutes les écoles, lui offrait les conditions exceptionnelles d'une vue d'ensemble à la fois immense et nuancée sur l'histoire de l'art²³. En plusieurs étapes, Goethe fit de ce fonds en constante augmentation un instrument de travail en histoire de l'art. Après avoir acquis, en 1809, de nombreuses feuilles italiennes provenant de l'héritage de Fernow, il classa selon des critères historiques la collection graphique accumulée depuis 1780. Pourtant, la façon de procéder de Goethe avec ses estampes et ses dessins est encore plus importante que ce principe d'organisation. En effet, il emprunta manifestement à ses études morphologiques de naturaliste plusieurs méthodes systématiques, telles que la comparaison entre elles d'œuvres très semblables ou l'élaboration de séries retraçant une évolution. Il prit ici aussi comme programme et fil directeur un principe auquel il s'était déjà attaché lors de son voyage en Italie, décrit dans une lettre à Charlotte von Stein en décembre 1786: «De la même façon que j'ai observé la nature, ainsi j'observe à présent

l'art²⁴.» Il précisa cette ambition quelques jours plus tard dans une missive adressée à Herder: «La faculté de découvrir des relations analogues, même si elles sont très éloignées l'une de l'autre, et d'avoir l'intuition de la genèse des choses m'aide ici aussi [dans le domaine de l'art] extrêmement [...]. Pour moi désormais, cher vieil ami, l'architecture, la sculpture et la peinture sont comme la minéralogie, la botanique et la zoologie²⁵.» C'est tout à fait en ce sens que Goethe, à un âge avancé, transposera les méthodes des sciences naturelles dans ses travaux d'histoire de l'art.

Goethe avait placé au cœur de ses études de morphologie le souhait de comprendre les perpétuelles transformations de la nature, les métamorphoses, sans pour autant décomposer la nature en une succession arbitraire de phénomènes singuliers dépourvus de lien entre eux²⁶. Selon lui, la morphologie se devait de saisir dans ses correspondances et dans sa dynamique la «totalité de la nature²⁷», qui se manifeste dans ses parties, c'est-à-dire dans les êtres vivants. Contre toutes les tentatives tendant à décrire la nature par une structure artificielle, comme le système de Linné, Goethe resta convaincu qu'il «fallait se mettre à l'écoute des procédés de la nature²⁸». Il était décisif à son avis de comprendre les processus de mutation des formes et leurs lois, même si le chercheur ne disposait d'abord que d'un seul exemplaire de la plante, de l'animal ou du minéral. Dans ce but, Goethe choisit de classer les formes concrètes, dont les limites et le caractère relatif ne permettaient de connaître qu'un fragment du tout, par séries, afin de révéler leur évolution. Non seulement ces séries devaient lui permettre d'ordonner la masse des phénomènes singuliers concrets, mais elles servaient d'équivalent à l'organisation interne de la nature. De cette manière, Goethe mit au point, à travers sa morphologie, une méthode pour décrire la correspondance essentielle entre les phénomènes naturels concrets, les processus d'évolution et la «totalité de la nature».

L'ampleur et la variété des collections de Goethe, nullement limitées aux œuvres de l'art «classique», offraient une base idéale pour expérimenter une méthode analogue dans le domaine de l'art et pour passer de la profusion des œuvres d'art individuelles à la «totalité de l'art²⁹». La façon de procéder de Goethe avec ses collections correspondait en effet de manière frappante à la méthode morphologique



Fig. 24 Caspar David Friedrich
L'Arc-en-ciel, vers 1810
Huile sur toile, H. 59; L. 84,5 cm
Weimar, ancienne collection d'art (disparu en 1945)

qu'il avait développée dans ses études sur la métamorphose des plantes et sur l'ostéologie. Exactement comme dans le cas de la morphologie, la passion de Goethe pour ses collections n'avait pas seulement pour but de dégager des évolutions temporelles mais de reconnaître intuitivement des phénomènes originaires (*Urbänomen*), des types. Son observation «morphologique» de l'art était au service de la définition d'un universel qui permettait d'appréhender un idéal abstrait au-delà des œuvres d'art relativisées par l'histoire. Derrière une multiplicité d'œuvres imparfaites se dessinait ainsi pour lui une totalité atemporelle de «l'art» qui n'était soumise à aucune limitation historique mais ne pouvait précisément se manifester entièrement dans aucune œuvre.

Cette conception «morphologique» de l'étude de l'art impliquait une notion de l'art qui n'était plus fondée sur des prises de position normatives et des présupposés théoriques, et qui pour autant n'était nullement arbitraire. Car si Goethe fit preuve de curiosité pour des œuvres d'époques et de régions éloignées en apparence, il eut toujours conscience que les circonstances historiques et les particularités locales ne permettaient aux artistes que dans une mesure très variable de mettre à profit toutes les potentialités de l'art. De ce fait, si les œuvres conservées n'avaient aucunement la même valeur à ses yeux, elles permettaient néanmoins toujours de révéler, chacune à sa manière, une facette supplémentaire de ce qu'englobe la notion d'«art». La notion d'art goethéenne, où pouvaient trouver place des œuvres de toutes les époques et de toutes les écoles, devenait cosmopolite dans le meilleur sens du terme. Les liens nationaux et régionaux n'avaient d'intérêt que dans la mesure de leur influence sur l'évolution de l'art ou d'un genre particulier.

À un âge avancé, Goethe qui, une fois encore, avait consenti à ses collections artistiques une somme de travail et des sacrifices financiers considérables, ne devait donc pas être vraiment convaincu par l'idée d'un centre pour l'art allemand contemporain. Si à l'époque des *Propylées* et des concours de Weimar, il pensait peut-être compenser par ses initiatives, ne serait-ce qu'en partie, l'absence d'une capitale artistique, à partir de 1805, son rôle et la mission de Weimar changèrent du tout au tout. Goethe resta certes un critique de la peinture romantique, mais n'accorda plus qu'un intérêt secondaire aux

polémiques de ce genre. Weimar avait pratiquement perdu toute influence sur la création artistique. En revanche, Goethe et son entourage étaient devenus une instance, le miroir où divers courants artistiques, chacun à sa manière – positive ou critique –, pouvaient se réfléchir. Goethe lui-même, avec une libéralité de plus en plus sereine, s'aventura dans un cosmos artistique presque illimité, par lequel il tenta de se rapprocher, dans une perspective authentique et nouvelle de l'histoire de l'art, d'un concept idéal de l'art, de la «totalité de l'art».

Désormais, Goethe était un point de référence central, moins pour les artistes contemporains que pour l'histoire de l'art naissante. Jusque tard dans le *xx^e* siècle, il devait rester une instance à laquelle se sont référés, souvent pour l'approuver, parfois aussi pour le critiquer, des historiens de l'art comme Herman Grimm ou Heinrich Wölfflin³⁰. Carl Friedrich von Rumohr annonça ce changement de perspective dès l'année de la mort de Goethe, dans un texte de 1832³¹. Quand, au début de son livre *Trois voyages en Italie*, il récapitula les multiples initiatives de Goethe en faveur de l'art de son temps et des époques passées, le cercle des Amis des arts de Weimar lui fournit une fois de plus un exemple frappant de cette absence de centre si caractéristique de l'art allemand: «Il manque en Allemagne un point central où les différences et les contraires viennent s'équilibrer, où se forment les opinions et les principes qui peuvent refluer ensuite vers les parties les plus éloignées du tout³².» Chez Goethe même, selon Rumohr, les conséquences de cette absence étaient frappantes. Son jugement en matière d'art fut souvent partial, hésitant et contradictoire, aux yeux de Rumohr, qui, pendant un temps, soutint avec vigueur notamment la jeune génération des peintres nazaréens. Il estimait frappant que le poète de Weimar ait pu apprécier au cours de sa vie des styles et des mouvements artistiques très différents. Or, Rumohr soupçonnait déjà que cette ouverture d'esprit ne résultait pas juste d'humeurs changeantes ou des circonstances, mais qu'elle ouvrait une nouvelle voie pour appréhender ce que Goethe avait appelé la «totalité de l'art». Derrière ses écarts supposés de jugements se cachait, d'après Rumohr, «peut-être la pensée secrète que toute chose par laquelle se fait connaître l'esprit humain, quelle qu'en soit l'époque ou l'école, doit toujours mériter le respect et attirer les âmes cultivées³³».

75. Sur cette question, voir Gossman, 2006.
76. Nietzsche, éd. et trad. Heim, 1967, p. 177.
77. Nietzsche, trad. Albert, 1970, p. 134.
78. Dix, 1915-1916, p. 20, cité dans cat. exp. Rome, 2007, p. 57.
79. Beckmann, trad. Kayser, 2002, p. 133.
80. Beckmann, trad. Kayser, 2002, p. 149 (18 avril 1915).
81. Beckmann, trad. Kayser, 2002, p. 166 (7 juin 1915).
82. Lettre de George Grosz à Robert Bell, 1819, dans Knust, 1979, p. 30, cité dans cat. exp. Rome, 2007, p. 61.
83. Benjamin, trad. Gandillac, Rochlitz et Rusch, 2000, II, p. 366.
84. Benjamin, trad. Gandillac, Rochlitz et Rusch, 2000, II, p. 365.
85. Benjamin, trad. Gandillac, Rochlitz et Rusch, 2000, II, p. 366.
86. Voir *Le Conteur*, dans Benjamin, trad. Gandillac, Rochlitz et Rusch, 2000, III, p. 114 et suiv.
87. 1927-1937, voir Brecht, éd. Valentin, 2000, p. 195 et suiv.
88. Appel, 1997.
89. Voir l'essai de Marie Gispert dans le présent ouvrage, p. 358-373.
90. Sur la question du médium, voir l'essai de Marie Gispert dans le présent ouvrage, p. 358-373.
91. Sur Radziwill, voir Peters, 1998, p. 165-194.
92. Jünger, trad. Plard et Launay, 1990, p. 140.
93. Cité par Schmidt, 1981, p. 260.
94. Schmidt, 1981, p. 252.
95. Sur cette question, voir l'essai de Catherine Wermester dans le présent ouvrage, p. 382-393.
96. Voir *Le Conteur*, dans Benjamin, trad. Gandillac, Rochlitz et Rusch, 2000, III, p. 114 et suiv.
97. Benjamin, trad. Gandillac, Rochlitz et Rusch, II, p. 367.
98. Benjamin, trad. Gandillac, Rochlitz et Rusch, II, p. 367.
99. Nietzsche, trad. Bianquis, 1969, p. 25.
100. Sur les nazis et la Grèce, voir Marchand, 1996, p. 336-337.
101. Sur cette question, voir Chapoutot, 2008.
102. *Maximes et réflexions*, n°113, voir Goethe, trad. Schaeffer, 1983.
103. Voir cat. exp. Los Angeles, 1991.
104. Cat. exp. Los Angeles, 1991, p. 63.
105. « Que l'homme soit noble, / Secourable et bon, / Car cela seul / Le distingue / De tous les êtres / Que nous connaissons », traduction Danièle Cohn.
106. Nietzsche, trad. Bianquis, 1964, p. 207.

L'ALLEMAGNE ET SES CENTRES

« Comme dans un ciel étoilé ». Éléments pour une géographie culturelle de l'Allemagne Notes des pages 114 à 125

1. Goethe, trad. Delerot, 1863, t. II, p. 66.
2. Chartier, 1992; Baecque, 2006; Tissier, 2006.
3. Palsky, 1990.
4. Anonyme, 1827.
5. La « *Sinnlich-sittliche Wirkung der Farben* », qui constitue l'un des chapitres auquel on réduit souvent le *Traité des couleurs* de Goethe: voir Goethe, trad. Bideau, 1973.
6. Chartier, 1980, p. 30.
7. Goethe, trad. Delerot, 1863, t. II, p. 67.
8. François et Schulze, 2007. Pour une introduction sur l'Allemagne dans sa complexité culturelle, historique et géo-

- graphique, voir le très remarquable *Dictionnaire du monde germanique*, en particulier les articles de Jean-Marc Holz, « Capitales », « Construction des entités territoriales », « Urbanisme », et d'Étienne François, « Villes »: Décultot, Espagne et Le Rider, 2007, p. 162-163, 221-222, 1163-1164, 1181-1182. Sur la problématique des capitales culturelles, voir Charle, 2009.
9. Diderot et d'Alembert, 1751, p. 281.
 10. Savoy, 2006.
 11. Données extraites de la « Statistique générale de la France (SGF) sur les recensements de la population sur le long XIX^e siècle », disponibles sur www.insee.fr: T116, « Territoire et population, 1801-1836, chefs-lieux et villes »; Krabbe, 1989.
 12. Görres, 1815, p. 2, col. 1.
 13. Voir notamment les termes exacts de l'accord final de Vienne du 15 mai 1820: « *Schlußakte der Wiener Ministerkonferenz (15.05.1820)* », dans Binding, 1892-1893, t. III, p. 37 et suiv.
 14. Wullen, 2002.
 15. Goethe, trad. Chuzeville, [1949] 1988, p. 516-517 (jeudi 3 mai 1827).
 16. Un projet de recherche de l'Académie des sciences de Berlin s'est donné pour mission, sous la direction de Conrad Wiedemann, de reconstituer ce qu'a pu être la vie culturelle de Berlin autour de 1800, la « *Berliner Klassik* », oubliée de l'historiographie, par opposition à la « *Weimarer Klassik* ». Voir notamment Wiedemann, 2009.
 17. Bredekamp, 2011.
 18. Apollinaire, [1902] 1991.
 19. Voir notamment l'exposition « Vienne, 1880-1938: naissance d'un siècle », Paris, Centre Georges Pompidou (13 février - 15 mai 1986).
 20. Cité par Michel Espagne dans son remarquable essai de 2009, p. 15.
 21. Espagne, 2009, p. 15.
 22. Goethe, éd. Grumach et Grumach, 1965.
 23. Chateaubriand, éd. Berchet, 1989, t. III, p. 50, cité par Marc Fumaroli, « Chateaubriand, Goethe et les frères Humboldt », conférence prononcée à l'ambassade de France à Berlin le 20 septembre 2012.
 24. Nerval, 1850, 18 septembre 1850, p. 1.
 25. Jouffroy, 1931, p. 509.
 26. Goethe, trad. Delerot, 1863, t. I, p. 356.
 27. Fuhrmeister, Kohle et Thielemans, 2008.
 28. Cat. exp. Greifswald, 2010.
 29. Gide, 1919, p. 41-42.
 30. Illies, 2010.
 31. Joyeux-Prunel, 2009.
 32. Popp, 1993.
 33. Goethe, trad. Delerot, 1863, t. II, p. 66-67.

Weimar: sobriété formelle et richesse des idées Notes des pages 126 à 135

1. À propos du *Voyage en Italie*, voir mon essai dans le présent ouvrage, p. 150-161.
2. Voir Beyer, 2012, p. 156-165.
3. *Zur Farbenlehre. Historischer Teil*, dans Goethe, MA 10, p. 878.
4. *Maximen und Reflexionen*, dans Goethe, MA 17, p. 783.
5. « *Kunst und Handwerk* », *Schriften zu Literatur und Kunst*, dans Goethe, MA 4.2, p. 119 et suiv. (trad. Schaeffer, 1996, p. 109).
6. *Farbenlehre*, dans Goethe, MA 10, p. 76.
7. *Aus Goethes Brieftasche, Nach Falkonet und über Falkonet [1775]*, dans Goethe, MA 1.2, p. 496.

8. Böttiger, éd. Gerlach et Sterneke, 1998, p. 289.
9. Anonyme, 1787, p. 279.
10. « *Baukunst* », dans Goethe, MA 4.2, p. 54.
11. Van de Velde, éd. Curjel, 1962, p. 196.
12. Gropius, 1925, p. 5.
13. Schiller, éd. Matuschek, 2009, lettre 27, p. 120 (trad. Leroux, 1992, p. 363).
14. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, dans Goethe, MA 5, p. 541.
15. Schiller, éd. Matuschek, 2009, lettre 27, p. 120 (trad. Leroux, 1992, p. 363).
16. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, dans Goethe, MA 5, p. 404.
17. Herder, éd. Suphan, 1877-1913, vol. XIV, p. 488.
18. Moritz, éd. Günther, 1981, vol. II, p. 601-602.
19. *Farbenlehre*, dans Goethe, MA 10, p. 224 et suiv.
20. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, dans Goethe, MA 19, p. 441 et suiv. (conversation du 25 mars 1831) (trad. française dans Eckermann, trad. Chuzeville, 1988, p. 408-409).
21. Benjamin, éd. Tiedemann et Schweppenhäuser, 1980, p. 353.
22. Lettre de Philipp Otto Runge à son père, février 1802, dans *Romantische Kunstlehre*, éd. Apel, 1992, p. 400.
23. Le Goullon, 1792.

Goethe à Weimar: politique artistique et histoire de l'art Notes des pages 136 à 145

1. Pour une bonne vue d'ensemble, on pourra se reporter à Beyer, 2006.
2. Goethe, MA 6.2, p. 974 (additions aux *Propylées*).
3. Goethe, MA 6.2, p. 974.
4. À propos de Runge, voir cat. exp. Hambourg et Munich, 2010-2011. À propos de Friedrich, voir Grave, 2011b, et Grave, 2012. Voir en outre, dans une autre perspective, Scholl, 2007.
5. Voir l'essai de Boris R. Gibhardt dans le présent ouvrage, p. 162-167.
6. Voir Beyer, 1999; Hecht, 2011; Osterkamp, 1994; Scheidig, 1958.
7. Goethe, MA 6.2, p. 433-436.
8. À propos de la lecture des *Propylées* par Runge, voir entre autres Runge, éd. Runge, [1840-1841] 1965, II, p. 63 (lettre de Runge à Johann Michael Specker, 13 janvier 1801).
9. Lettre de Runge à son frère Daniel, 21 février 1800, dans Runge, éd. Runge, [1840-1841] 1965, II, p. 43.
10. Voir Hecht, 2011.
11. Lettre de Goethe à Carl Friedrich Zelter, 15 janvier 1813, dans Goethe, MA 20.1, p. 309.
12. Voir Schadow, 1890, p. 44-55.
13. Pour des informations supplémentaires sur les relations de Goethe avec les artistes mentionnés, voir Beyer et Osterkamp, 2011, ainsi que cat. exp. Francfort, 1994.
14. Voir Beyer et Osterkamp, 2011, p. 537-540 et 567-570.
15. Voir cat. exp. Schleswig, 1992.
16. Voir à ce sujet Grave, 2012, p. 111-141.
17. Voir Osterkamp, 1995, p. 135-148.
18. À ce propos, voir Grave, 2007a, p. 31-85; et Grave, 2007b, p. 230-231.
19. Goethe, 1805.
20. *Winckelmann und sein Jahrhundert*, dans Goethe, MA 6.2, p. 360.
21. À propos de ce concept, voir Locher, 2001.
22. Fernow, 1806; voir Tausch, 2000.
23. Voir Grave, 2006.
24. Lettre de Goethe à Charlotte von Stein, 20-23 décembre 1786, dans Goethe, WA IV, 8, p. 100.