

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 - cinquantenaire 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 BMH AVOCATS.

Cercle International
du Louvre

International Council
of the Louvre

BMH AVOCATS

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

Une vivante image de la nature : Goethe et la peinture de paysage

Johannes Grave

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

Les intérêts communs qui rapprochent Johann Wolfgang von Goethe et Caspar David Friedrich, et en même temps les différences apparemment insurmontables qui les opposent, ont rarement été formulés avec autant de clarté et de concision que dans une lettre écrite par le peintre Louise Seidler à Goethe, le 8 octobre 1816. Sur les instances du poète, elle avait demandé à Friedrich s'il consentirait à effectuer des croquis de nuages pour participer à des recherches météorologiques. Goethe avait commencé en 1815 à s'intéresser de près aux phénomènes changeants du climat et des nuées, et avait découvert la classification des nuages établie par Luke Howard. Il espérait que Friedrich pourrait l'aider à venir à bout de la multiplicité déconcertante des formes de nuages en s'appuyant sur l'ouvrage de Howard *On the Modification of Clouds* (1803). En lui rapportant ses négociations avec Friedrich, Louise Seidler ne put que se résigner : « Oui, très cher ami, il n'y a vraiment rien eu à faire avec Friedrich pour cette histoire de nuages. [...] Vous aurez du mal à le croire, mais il a aussitôt vu dans ce système un bouleversement de la peinture de paysage ; il craint qu'à l'avenir, les nuages légers et libres ne deviennent des esclaves coincés dans ces classements¹. »

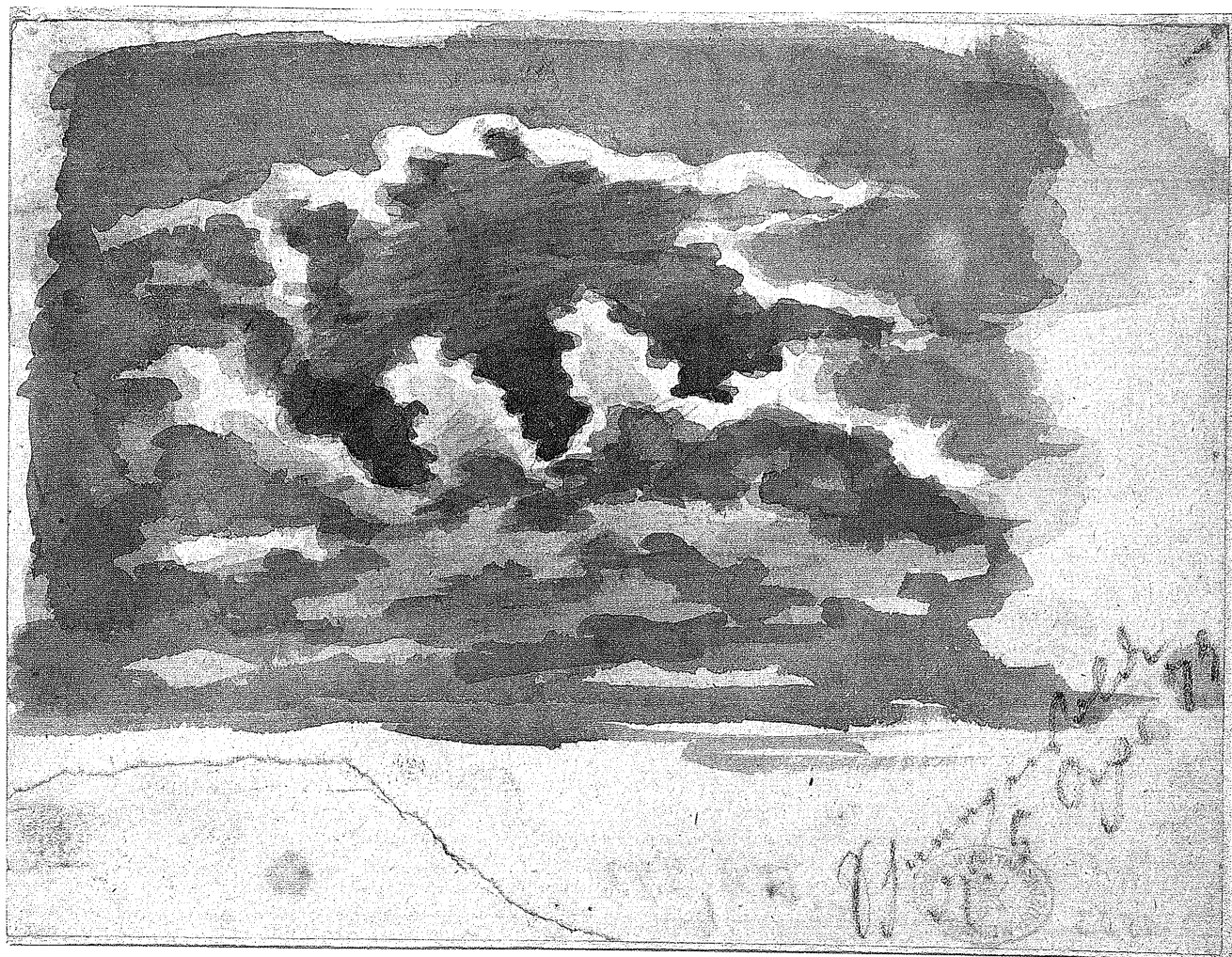
L'obstination de Friedrich à défendre la « liberté » des nuages et son rejet de toute tentative de systématisation illustrent une fois encore et de manière exemplaire le conflit entre classicisme et romantisme, dont le peintre et Goethe furent des acteurs majeurs. La lettre de Louise Seidler conduit d'abord à supposer que Friedrich entendait défendre une immersion directe dans la nature, alors que l'important pour Goethe était de dégager une classification et des lois. Cependant, la suite du compte rendu de Louise Seidler fait douter de cette interprétation par

trop plausible : « Il poursuivait : "Et comment peut-on vouloir aussitôt dessiner d'après ces lois, il y faudrait des années d'observation et d'études ! Je m'y mettrais volontiers, mais à moins d'être sûr de produire quelque chose de valable en la matière, je dois m'interdire de le faire, et je ne serais pas capable de prendre comme vous la chose à la légère (le goujat veut dire à ma façon) ni ne voudrais l'avoir fait !" Ce furent ses derniers mots, et pour me consoler, il m'a peint l'air sur deux grands tableaux². »

De toute évidence, le refus du peintre de Dresde n'est pas tant dû à cet entêtement sur lequel insiste Louise Seidler qu'à son respect pour cette tâche ambitieuse. Les propos de Friedrich, rapportés de manière indirecte, laissent deviner que la peinture de nuages lui semblait receler des difficultés particulières. Contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, il n'exprime pas le souci de préserver, avec la peinture des nuages, un dernier espace de liberté pour l'imagination, ni le désir de continuer à l'utiliser pour intensifier des effets esthétiques, tels les jeux de couleur ou de lumière. Il ne considère nullement les nuages comme des configurations susceptibles d'une influence durable sur l'imagination. Au contraire, Friedrich les prend tout à fait au sérieux ; il envisage d'en faire les thèmes de tableaux et de les rendre avec autant de sobriété et d'exactitude que possible. Il souligne juste que l'on ne doit pas sous-estimer cette tâche, qui exige une longue étude pour rendre justice à ces apparitions éphémères. Par là, il suggère que les qualités des nuages ne peuvent se plier à une systématisation comme celle proposée par Howard.

En accordant une telle importance aux nébulosités, Friedrich était plus proche du cœur de l'intérêt de Goethe en la matière que ne le laisserait supposer la fascination de ce dernier pour

Cat. 84
Johann Wolfgang von Goethe
(Francfort, 1749 - Weimar, 1832)
Nuages poussés par le vent, 1779
Crayon, encre, H. 11,5 ; L. 15,1 cm
Weimar, Klassik Stiftung Weimar,
Direktion Museen, GGZ/1553



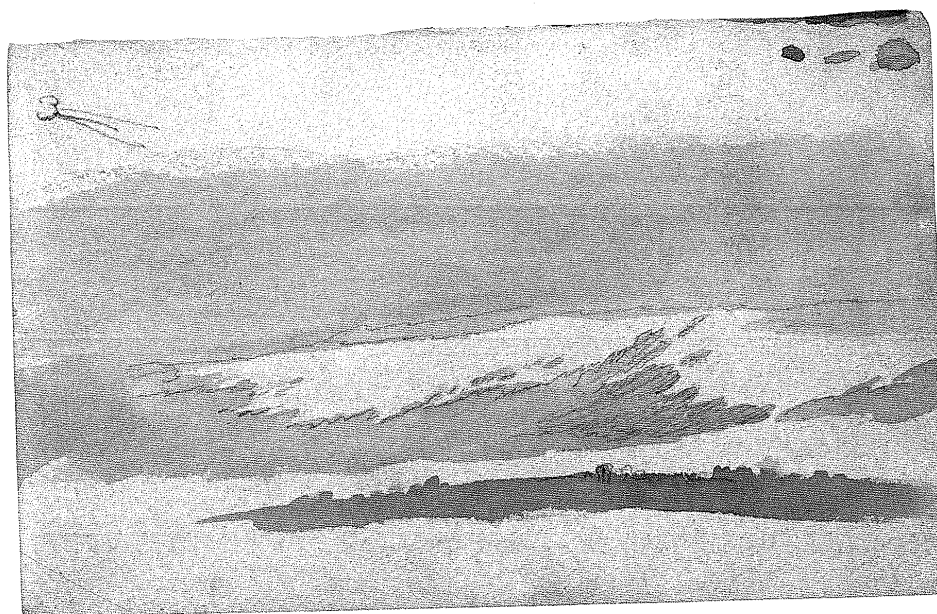


Fig. 66 Caspar David Friedrich
Étude de nuages, vers 1806-1808
Pinceau et encre brune, crayon,
H. 11,8; L. 18,2 cm
Oslo, Nasjonalmuseet for kunst,
arkitektur og design

la classification de Howard. Car ce qui intéressait le poète dans l'observation des nuages, c'était la naissance des formes et leurs transformations – ce qui rejoignait ses études de morphologie en botanique ou en anatomie, consacrées aux processus des mutations et à leurs règles. Goethe exposa les raisons de son intérêt pour la nomenclature de Howard dans ses *Cabiers de morphologie* (*Hefte zur Morphologie*), en 1822 : « La mise en forme de l'informe, un changement de figures, obéissant à des lois, de ce qui est illimité, voilà ce que je souhaitais au plus haut point : cela ressort de toutes mes aspirations dans les sciences et les arts³. » Là encore, il ne visait pas une taxinomie statique, image figée de tous les processus de formation, mais une étude des nuages « dans les circonstances les plus variées, lors de transitions et de fusions⁴. » La terminologie de Howard lui semblait un point de départ adéquat, parce qu'elle donnait un premier aperçu des formations nuageuses : pour Goethe néanmoins, il s'agissait de les appréhender dans leurs mutations perpétuelles, au fil de multiples observations distinctes⁵. La remarque suivante permet d'entrevoir la sensibilité avec laquelle il essayait de concilier

l'inévitable fixité des concepts avec les changements dynamiques des phénomènes : « J'ai esquissé maintes images d'après la nature et cherché à fixer sur le papier ce qui est en mouvement selon ce concept ; j'ai fait appel à des artistes et je serai peut-être bientôt en mesure de fournir une série d'illustrations caractéristiques satisfaisantes qui font défaut jusqu'à présent⁶. » (cat. 84 et 85). Il espérait obtenir des artistes, et parmi eux de Friedrich, une forme picturale qui tienne compte en particulier de la mobilité et de la variabilité des nuages.

Le projet de Goethe n'était pas de figer la classification de Howard par un recours constant. Selon Manfred Wenzel, ce qui lui importait n'était « pas un système qui procède par des aspects discriminants, mais la diversité des formes engendrées par la métamorphose d'une forme originale qu'il ne précise pas, diversité appliquée ici à des phénomènes atmosphériques⁷. » Si l'on garde à l'esprit que la nomenclature de Howard ne constituait pas le but de Goethe, mais le point de départ provisoire de ses propres études météorologiques, la différence à première vue si essentielle avec Friedrich s'en trouve considérablement relativisée. Pour tous



Cat. 85
Johann Wolfgang von Goethe (Frankfort, 1749 – Weimar, 1832)
Nuages de beau temps, s. d.
Aquarelle, H. 37,2; L. 53,8 cm
Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Direktion Museen, GGz/1563



Cat. 86

Johann Wolfgang von Goethe
(Francfort, 1749 - Weimar, 1832)
Fumées dans les vallées à Ilmenau, 1776
Crayon, pinceau, H. 17; L. 32 cm
Weimar, Klassik Stiftung Weimar,
Direktion Museen, GGz/0115

Cat. 87

Carl Wilhelm Kolbe (Berlin, 1759 - Dessau, 1835)
Chêne fantastique mort dans un bosquet,
1828-1835
Gravure à l'eau-forte, H. 35,7; L. 51,1 cm
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie,
G II 3046 M 269 III

Cat. 88

Carl Wilhelm Kolbe (Berlin, 1759 - Dessau, 1835)
Jeune fille et harpiste près d'une fontaine,
1828-1835
Gravure à l'eau-forte, H. 40,4; L. 53,5 cm
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie,
Jest G VI 758 M 95

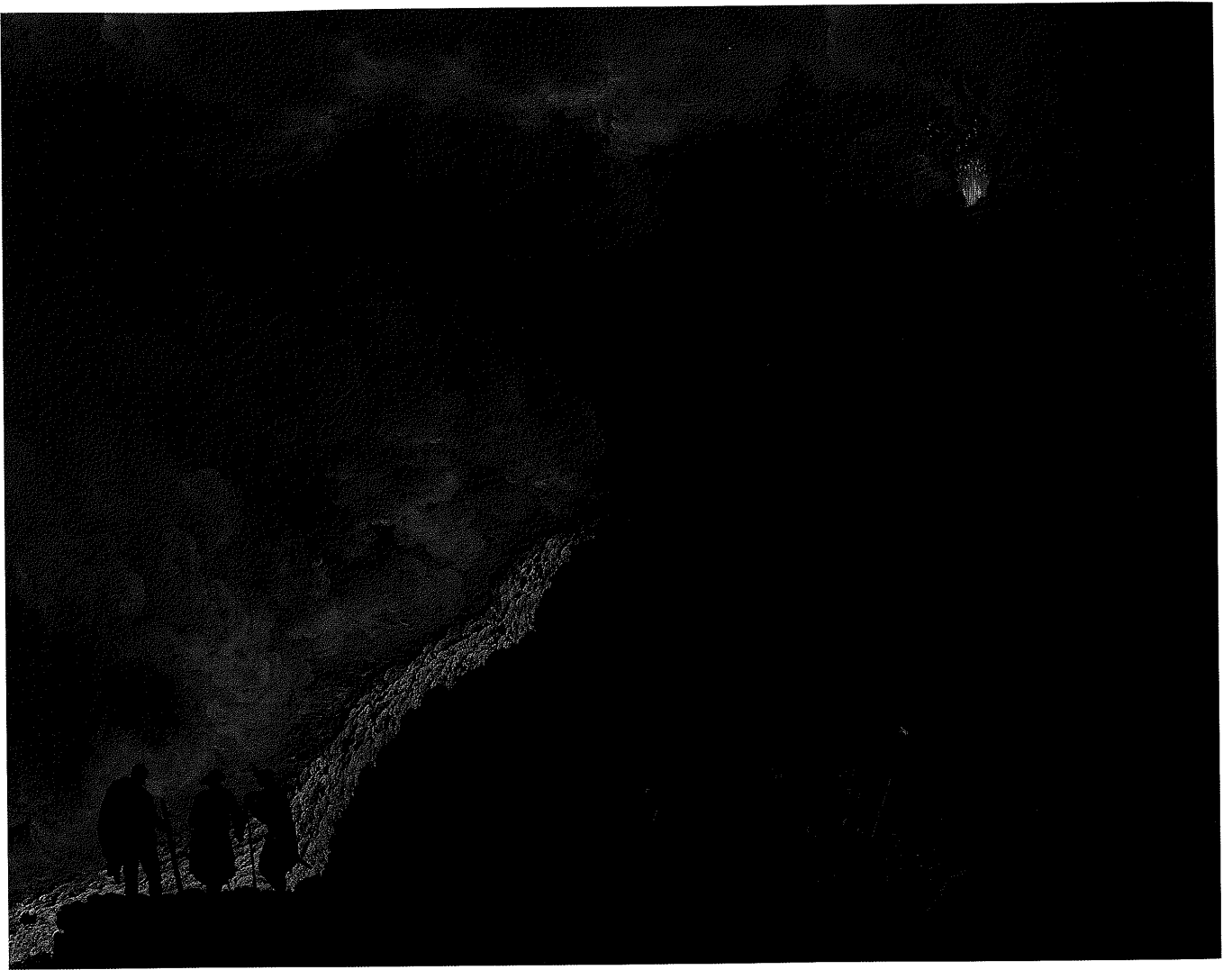
deux, il s'agissait de tenir compte de la singularité de chaque nuage et de saisir la mutabilité de sa forme.

Si Friedrich n'avait pas trop vite soupçonné, derrière la demande de Goethe, la rigidité doctrinaire d'un système, et s'il avait eu connaissance de son intérêt pour la morphogenèse, il aurait sans doute été un interlocuteur idéal pour seconder le poète dans ses études météorologiques. Entre 1806 et 1808, le peintre de Dresde avait déjà dessiné de nombreuses études de nuages⁸ (fig. 66). En suivant sans doute les incitations glanées dans les *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* (1799) de Pierre-Henri de Valenciennes, il mit au point des techniques graphiques censées rendre les éphémères formations nuageuses avec autant de précision et d'efficacité que possible⁹. En quelques traits, hachures, lavis au pinceau et brèves notices, Friedrich parvint à produire des instantanés qui l'aiderent à mieux comprendre les phénomènes atmosphériques et météorologiques – tout à fait dans le

sens de cette restitution exacte par l'image des phénomènes météorologiques instables que Goethe rechercha par la suite. Son attention aiguisée pour les formations de nuages fut au plus haut point profitable à ses tableaux. En outre, au début des années 1820, peut-être à la suite d'échanges avec le peintre norvégien Johan Christian Clausen Dahl, il se mit à saisir les nuages sur de rapides études à l'huile. Les dessins, les esquisses à l'huile et les peintures de Friedrich témoignent de l'importance qu'avait pour lui le rendu exact des nuages, de leur forme à chaque fois singulière et changeante. Par ce souci de ne pas réduire les nuages à quelques formules figées, il était moins éloigné de Goethe que sa conversation de 1816 avec Louise Seidler ne le laissait supposer.

L'exemple de l'intérêt de Goethe et de Friedrich pour les nuages révèle à quel point il est difficile de déterminer avec précision les différences en apparence si nettes entre leurs positions respectives, et combien de préoccupations communes pouvaient





Cat.89
Jakob Philipp Hackert (Prenzlau, 1737
- San Piero di Careggio, 1807)
Éruption du Vésuve, 1774
Huile sur toile, H. 70,5; L. 90,5 cm
Cassel, Museumslandschaft Hessen Kassel,
Gemäldegalerie Alte Meister, 1875/1629



les rapprocher au-delà de la querelle du classicisme et du romantisme. Non sans raison, lors des premières années de leurs contacts personnels, de 1805 jusqu'à 1810 environ, les relations du poète et du peintre furent marquées par une grande estime réciproque¹⁰. Leurs études de nuages montrent clairement que chacun, à sa manière et pour des motifs tout à fait personnels, attachait de l'importance à la représentation vivante des phénomènes naturels dynamiques (cat. 86). Tous deux étaient convaincus que les manifestations singulières et concrètes de la nature ne devaient pas être ramenées trop vite à des schémas de base ni à des formules figées. Il s'agissait pour les deux hommes de préserver le caractère vivant de la nature même dans sa représentation – que ce soit par l'intermédiaire du texte ou de l'image. La question de parvenir à cette image vivante de la nature permet de reconstruire avec une clarté particulière dans quelle mesure Goethe et Friedrich étaient proches l'un de l'autre par certaines convictions fondamentales et en quoi leurs visions du monde divergeaient diamétralement.

Goethe et la peinture de paysage

Goethe ne s'est jamais livré à une réflexion systématique et rigoureuse sur les moyens de concevoir une image vivante de la nature. Il s'en est presque toujours tenu au principe noté en 1788, lors de son retour d'Italie, qui devait lui servir de mise en garde contre toute considération théorique trop abstraite: «Ne pas parler de l'art *in abstracto*¹¹». Par ces termes, il résumait l'idée peut-être la plus importante de son voyage en Italie¹². Pourtant, quelques indices dans ses écrits sur l'art révèlent que la question d'une représentation picturale adéquate de la nature et de sa dynamique l'a préoccupé sa vie durant. Notamment dans ses brefs essais et ses remarques sur la peinture de paysage, Goethe aborde régulièrement certains aspects touchant à ce problème¹³. Nous allons présenter brièvement ne serait-ce que trois de ces réflexions, afin de cerner l'idéal goethéen d'une image vivante de la nature: la précision de l'imitation de la nature, la prudence par rapport aux potentiels d'illusion de la peinture de paysage et, pour finir, les éventuels aspects symboliques des images de la nature.

Fig. 67 Jakob Philipp Hackert
Les Grandes Cascades de Tivoli, 1785
Huile sur toile, H. 122,5; L. 171 cm
Hambourg, Hamburger Kunsthalle



La fidélité à la nature

Goethe connaissait et estimait Jakob Philipp Hackert, peintre qui se situait dans la tradition du paysage classique de Claude Lorrain et de Nicolas Poussin, mais s'était mis à accorder une attention particulière à des détails relevant des sciences naturelles (cat. 89). Alors que nombre de ses contemporains se contentaient d'une reproduction plutôt stéréotypée des feuillages, des plantes et des minéraux, Hackert essayait de mettre en valeur de tels détails par une restitution bien plus précise et nuancée que les éléments du décor. Face à ses rochers et à ses pierres, en particulier, l'observateur attentif comprend qu'il se tenait au courant des découvertes et des théories les plus récentes en histoire naturelle et en géologie¹⁴ (fig. 67). Les formations minérales, sur ses toiles, sont si concrètes que le regard aiguisé parvient à retracer les processus géologiques qui leur ont donné naissance. L'incroyable précision des détails, jusque dans une bonne partie du second plan, qui caractérise les paysages de Hackert et a parfois suscité des critiques, n'est donc en rien – comme le résume Werner Busch – «une fin en soi, mais l'expression d'un souci de rendre visible l'histoire naturelle¹⁵».

Goethe a observé et apprécié le soin apporté par Hackert au rendu précis des minéraux et des

plantes. Néanmoins, le désir, chez le peintre, de donner des aperçus de l'histoire de la nature et de la terre dans la représentation picturale, c'est-à-dire des processus temporels et de leurs traces, semble avoir largement échappé au poète. Lorsqu'en 1804, il décrit deux paysages de Hackert commandés par le duc de Weimar (fig. 68), Goethe fait de l'imitation précise des décors naturels réels la caractéristique majeure de leur créateur, sans lui accorder la capacité d'aller au-delà, jusqu'à l'invention de paysages idéaux. En accord avec la nuance qu'il avait établie en 1789¹⁶ entre une «simple imitation de la nature», fidèle mais sans véritable caractère, une «manière» personnelle et un «style» confinant à l'idéal, Goethe classe les peintures de Hackert dans la catégorie des «vues peintes fidèlement d'après la nature», des *vedute*: «Tandis que le peintre de paysage au sens le plus noble du terme se sert en toute liberté des formes du paysage pour représenter son poème, et qu'il met en jeu tous les ressorts de l'art pour parvenir à une belle totalité à l'aide du ton, de la couleur, de la lumière, de la composition, etc., le peintre de vues au contraire se soumet aux impératifs d'une consciencieuse fidélité; il ne conserve aucune liberté, sinon, tout au plus, celle de choisir le point de vue et l'heure du jour, mais il a rempli le devoir qu'il s'est imposé dès lors que tous les objets situés dans son champ de vision sont représentés avec la plus grande vérité possible¹⁷». Hackert se voyait défini comme un peintre ayant rempli de manière exemplaire l'une des conditions nécessaires à toute bonne représentation de la nature, c'est-à-dire l'exactitude et la «vérité» dans les détails, mais qui n'était pas allé au-delà de cette étape. Goethe le comparait un peu à un amoureux de la nature qui recueillerait quantité de pierres, de plantes ou d'animaux, sans pour autant pénétrer leurs rapports internes. L'idéal que le poète avait à l'esprit allait bien au-delà. Dans son essai *Simple imitation de la nature, manière, style* de 1789 (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*), il écrivait que, grâce à «une étude précise et approfondie des objets eux-mêmes», l'artiste peut, dans le meilleur des cas, parvenir «à connaître avec de plus en plus de précision les propriétés des choses et leur manière d'être. Ainsi il obtient une vue d'ensemble de la succession des formes et devient capable de juxtaposer et d'imiter leurs différentes formes

Fig. 68 Jakob Philipp Hackert
Vue de Florence, 1804
Huile sur toile, H. 64; L. 87 cm
Autrefois Weimar, Kunstsammlungen

caractéristiques¹⁸. À la simple imitation doit donc se joindre une pénétration intellectuelle des objets ; l'artiste doit apprendre « à comparer ce qui est analogue, à dissocier ce qui est dissemblable et à subsumer les objets particuliers sous des concepts universels¹⁹ ». À cette condition seulement, suggère Goethe, la nature se révèle au peintre comme un tout qui est plus que la somme de ses parties. Il reprend ici des concepts fondamentaux de ses travaux en morphologie (« succession des formes », analogie, comparaison, etc.) qu'il transpose dans la pratique artistique. Si, en morphologie, la tâche du scientifique consiste à passer du particulier au général par des comparaisons incessantes, Goethe invite l'artiste à relever ce défi. Parce que justement il n'a pas su franchir ce pas, Hackert est à ses yeux un parfait exemple de la différence fondamentale entre la peinture de *vedute*, reproduction fidèle des vues de la nature, et la peinture de paysage, qui repose sur une compréhension plus profonde de la nature. Selon le poète, l'art de Hackert se caractérise par la véracité des vues, mais ne parvient pas à livrer une image vivante de la nature. Pour résumer l'intérêt porté par Goethe à Hackert, la fidélité à la nature est une condition nécessaire pour en donner une représentation adéquate, mais ne saurait suffire à elle seule.

La conscience de l'image

En 1787, Goethe a décrit en langage poétique une tout autre notion des caractéristiques d'une image vivante. Il avait fait la connaissance de Hackert en février et même pris, pendant quelque temps, des cours de dessin avec lui. Lorsqu'à l'automne, après une déception sentimentale, il se consacra de nouveau davantage au dessin et se heurta derechef aux limites de son talent, il écrivit un poème, sorte de compensation, dans lequel une parfaite peinture de paysage semble se fondre complètement dans la réalité²⁰. Dans *L'Amour paysagiste* (*Amor ein Landschaftsmaler*), il met en scène le dieu Amour qui vient en aide à un artiste mélancolique – le *Je* du poème – et peint un paysage classique idéal. Non seulement Amour réussit un tableau dont la composition, les motifs des détails et l'effet rappellent les grands modèles, tel Claude Lorrain, mais, pour finir, il lui insuffle la vie. En dernier lieu, il ajoute une jeune fille, et le paysage, en apparence statique, se met en mouvement :

« Alors que je parle encore, voilà que s'élève
Une brise légère qui agite les cimes,
Fait frémir les ondes sur le fleuve,
Gonfle le voile de la parfaite jeune fille,
Et ce qui, muet d'étonnement, m'étonne encore,
Voici que la jeune fille commence à remuer le pied,
À aller et venir, et qu'elle s'approche du lieu
Où je suis assis avec mon maître frivole.
Et comme tout, oui tout était en mouvement,
Les arbres, le fleuve, et les fleurs et le voile,
Et le tendre pied de la toute belle ;
Croyez-vous vraiment que je sois resté sur mon rocher
Pareil à un rocher, immobile et silencieux²¹ ? »

De prime abord, le poème se lit comme un plaidoyer poétique hyperbolique pour une peinture de paysage qui séduit par son pouvoir d'illusion. L'art semble atteindre son apogée au moment où plus rien ne rappelle sa présence, où toute l'attention se porte exclusivement sur ce qui est représenté. Puis, la vue, dans un premier temps immuable et sans vie, d'un sommet montagneux semble se muer en une expérience vivante de la nature en mouvement et débouche sur une rencontre entre l'observateur et le personnage représenté. Toutefois, une telle interprétation sous-estimerait la complexité du poème. Avant qu'Amour ne se mette à peindre son paysage, le poète décrit en effet la transformation en toile pour tableau de ce brouillard épais qui s'étend d'abord devant le locuteur « comme un tissu enduit d'une préparation grise ». Des métamorphoses sont ici déjà à l'œuvre, à peine moins spectaculaires que l'animation ultérieure de la peinture de paysage. C'est avant tout le pouvoir suggestif des tournures métaphoriques qui produit cet effet. Le brouillard est d'abord comparé à un tissu gris, puis vide, de telle sorte que l'on pourra parler un peu plus tard d'un « vaste tapis étendu » qui servira de toile en fin de compte. L'impression que le fond pictural bien réel est né de la métaphore du tissu se renforce aux vers suivants, lesquels attirent de nouveau l'attention sur l'artiste, sur l'acte de peindre et sur les couleurs employées, et non sur les seuls motifs figuratifs apparaissant peu à peu. Le poème, qui souligne au début ce qu'il cherchera à dissimuler et à dépasser dans sa conclusion, c'est-à-dire la création du tableau, parvient ainsi à faire oublier la première métamorphose du rideau de brouillard en fond pictural textile. Par conséquent, la chute du

poème ne saurait se limiter à l'évocation poétique d'une image rendue à la vie. Il ressort au contraire du jeu subtil entre la réalité et le tableau que les moments où le sujet de ce dernier frappe par sa vivacité, aussi bien que les instants où la nature véritable évoque une peinture de paysage, ne sont envisageables que comme les effets éphémères de processus très artificiels. Le poème qui semblait d'abord célébrer ces peintures imitant la vie à s'y méprendre se révèle une réflexion subtile sur leurs prémisses.

Dans l'œuvre littéraire de Goethe, les signes de son regard critique sur les stratégies visant à rendre une présence, la vie ou même une illusion reviennent avec une fréquence remarquable. Tant dans la nouvelle *Le Collectionneur et les Siens* (*Der Sammler und die Seinigen*, 1799) que dans son roman *Les Affinités électives* (*Die Wahlverwandschaften*, 1809), le poète décrit des formes et des pratiques picturales qui gommant de manière problématique, voire dangereuse, les frontières entre la réalité et sa représentation. À plusieurs reprises, il dépeint des situations où la tentative de nier le caractère éphémère ou mortel de toute réalité terrestre par la représentation picturale échoue, les tableaux conduisant au contraire à une pétrification de la réalité²². Dans *Le Collectionneur et les Siens* par exemple, l'apparition d'une figure en cire criante de vérité, dont les traits ont été fidèlement façonnés d'après le masque mortuaire d'un membre de la famille, provoque un tel choc qu'il faut la soustraire aux regards et la cacher derrière un rideau. *Les Affinités électives*, avec encore davantage de virulence que la nouvelle, expose l'insondable fascination des tableaux et les pièges dans lesquels les protagonistes vont tomber peu à peu. Le roman met en évidence, dans des configurations toujours nouvelles, à quel point les tableaux qui font oublier et renient leur statut d'images ne sont pas seulement la cause d'illusions ou de confusions temporaires, mais en viennent à influencer et à contaminer en profondeur la perception de la réalité même. Le rapprochement du tableau et de la réalité permet certes de rendre plus vivant ce qui est représenté par l'image, mais peut aussi avoir pour conséquence de figer le vivant «comme une image», parce que le tableau le refoule et finit par le supplanter²³. Dans ce contexte, les «tableaux vivants», qui occupent une place centrale dans le

roman, se révèlent des images, non pas vivantes, mais mortes. Et, de fait, Otilie apparaît sur un «tableau vivant» dans la position même qui sera la sienne peu de temps après, lors de la mort tragique du petit Otto.

Il ne faut donc pas confondre l'intérêt de Goethe pour l'exacte fidélité à la nature et pour les représentations vivantes avec un goût pour les effets de la présence et le pouvoir de l'illusion. Son étude approfondie de quelques écrits sur l'esthétique de Diderot, notamment, l'amena à conclure que les tableaux ne doivent jamais renier leur statut de représentations médiatrices: «Toute œuvre d'art doit se déclarer comme telle et ne le peut que par ce que nous appelons la beauté sensible ou la grâce. Les Anciens, bien éloignés de l'illusion moderne qui veut qu'une œuvre d'art ait l'apparence d'une création de la nature, soulignaient le statut artistique de leurs œuvres par un ordonnancement choisi de leurs différentes parties. Par la symétrie, ils facilitaient la compréhension visuelle, ce qui rendait intelligible même une œuvre complexe²⁴.» À la différence de ce que suggère une lecture superficielle du poème *L'Amour paysagiste*, une peinture vivante doit toujours, pour Goethe, être réalisée de manière à être reconnue d'emblée comme une peinture, et non confondue avec la réalité. Car seule la conscience du spectateur qu'il s'agit d'une représentation peut garantir qu'il ne confond pas ce qu'il a devant les yeux avec un morceau de nature figé et sans vie. Et c'est seulement ainsi qu'il est conduit, par la perception de l'ordonnancement choisi des différentes parties, c'est-à-dire la compréhension des relations internes de tous les éléments du tableau, à y découvrir une vie d'un autre genre. Et pourtant, comme dans le cas de l'exacte fidélité à la nature, le fait de préserver et de renforcer l'impression d'être face à une image n'est qu'une des conditions nécessaires pour livrer des représentations vivantes de la nature.

Le symbole

Dans son essai *Ruisdael comme poète* (*Ruysdael als Dichter*, 1816), Goethe a exposé avec une grande concision les moyens de donner vie à une peinture de paysage. Il choisit pour exemple trois tableaux de Jacob Van Ruisdael qu'il avait pu voir à Dresde pour formuler sa conception de la peinture de paysage, genre considéré comme mineur mais qu'il



place dans le voisinage de la peinture d'histoire. La maîtrise technique de ce peintre et sa précision sont pour lui des acquis qu'il se dispense d'expliciter. Il ne s'intéresse qu'aux qualités qui lui permettent de déclarer un « poète » cet « artiste aux sentiments purs et aux pensées claires »²⁵.

La plus détaillée des trois analyses de tableaux auxquelles se livre Goethe permet de saisir avec une clarté particulière ce qui lui importe. En peignant un cloître (fig. 69), Ruisdael parvient à « représenter le passé dans le présent » ; « ce qui est mort » est ici « mis dans la relation la plus évidente avec ce qui est vivant »²⁶. Goethe esquisse d'emblée l'idée centrale, qu'il développe à travers une description volontairement foisonnante du tableau. Il décèle partout des signes du devenir et de la vie, et des traces de l'éphémère et du déclin qui se côtoient dans l'harmonie. Au monastère en ruine s'opposent des « édifices bien conservés », où le poète voit la demeure de quelque « fonctionnaire ou receveur des

douanes »²⁷. Face aux fragments d'un pont de pierre délabré, il fait remarquer que le gué permet tout de même de traverser la rivière : « [...] que ce pont soit détruit ne peut empêcher la circulation vivante qui se fraie un chemin à travers tout. Les hommes et le bétail, les bergers et les voyageurs passent désormais par l'eau peu profonde »²⁸. Et tandis qu'un hêtre imposant, « effeuillé, ayant perdu ses branches, son écorce éclatée par endroits », témoigne du caractère transitoire de toute chose, « d'autres arbres encore pleins de vie »²⁹ et une verdure exubérante donnent à voir l'indéfectible fécondité du paysage. Goethe ne se contente pas de chercher un équilibre entre chaque indice de déclin et chaque signe de croissance végétale et de vie, il émaille son énoncé, avec une fréquence frappante, de dérivés du substantif « vie » ou de l'adjectif « vivant ». Et comme si la répétition constante de ce mot clé n'était pas un signal suffisant, il s'efforce en outre de donner à la description du tableau statique une dimension temporelle,

Fig. 69 Jacob Van Ruisdael
Le Cloître, vers 1650-1655
Huile sur toile, H. 75 ; L. 96 cm
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie Alte Meister

en reconstituant le processus de contemplation de l'image et en le structurant par des indications telles que «encore», «quand», «déjà», et ainsi de suite. Une peinture de paysage simple en apparence, sans action ni événement, devient ainsi l'exemple saisissant d'une véritable temporalité iconique. Le tableau ne se prétend pas simplement l'actualisation d'un spectacle, mais l'articulation ambitieuse des trois niveaux de la temporalité: le passé, le présent et le futur. Au premier plan, le dessinateur est chargé, entre autres, d'attirer l'attention du spectateur sur le statut d'image de ce paysage, afin de l'inciter à le comprendre. C'est le sens de ce que dit Goethe au sujet de cette figure: «Il est ici assis en observateur, en représentant de tous ceux qui viendront regarder ce tableau à l'avenir, et aimeront à se plonger dans la contemplation du passé et du présent si aimablement entremêlés³⁰.» La peinture de Ruisdael offre bien davantage qu'une «simple imitation» – c'est une image vivante de la nature vitale.

Dès le début de son essai, Goethe résume ce qui constitue selon lui l'apport décisif de Ruisdael: «L'artiste a saisi avec un esprit digne d'admiration l'instant où la force productrice rencontre l'entendement pur pour fournir au spectateur une œuvre d'art qui réjouisse l'œil, fasse appel à l'intellect, éveille le souvenir et, pour finir, exprime un concept sans se décomposer en lui, ni se refroidir³¹.» Si elle n'est insérée qu'en passant dans le texte, cette caractérisation est essentielle et chargée de références. Sans que Goethe y fasse explicitement allusion, sa pensée semble renvoyer à un concept philosophique clé d'Emmanuel Kant, l'«idée esthétique». Kant l'avait définie comme une «représentation de l'imagination», «qui incite fort à penser, sans pour autant qu'une pensée précise, c'est-à-dire un concept, puisse lui correspondre de manière adéquate, qu'aucun langage par conséquent ne peut saisir complètement ni ne peut rendre compréhensible³².» De toute évidence, les observations du poète sur Ruisdael gravitent aussi autour de l'idée que certains phénomènes esthétiques invitent à une tentative de définition conceptuelle, tout en se refusant à une telle fixation linguistique. La caractérisation de Ruisdael par Goethe ne renvoie cependant pas seulement à l'«idée esthétique» de Kant, elle réunit en même temps sous une forme condensée les caractéristiques essentielles de ce qu'il a appelé

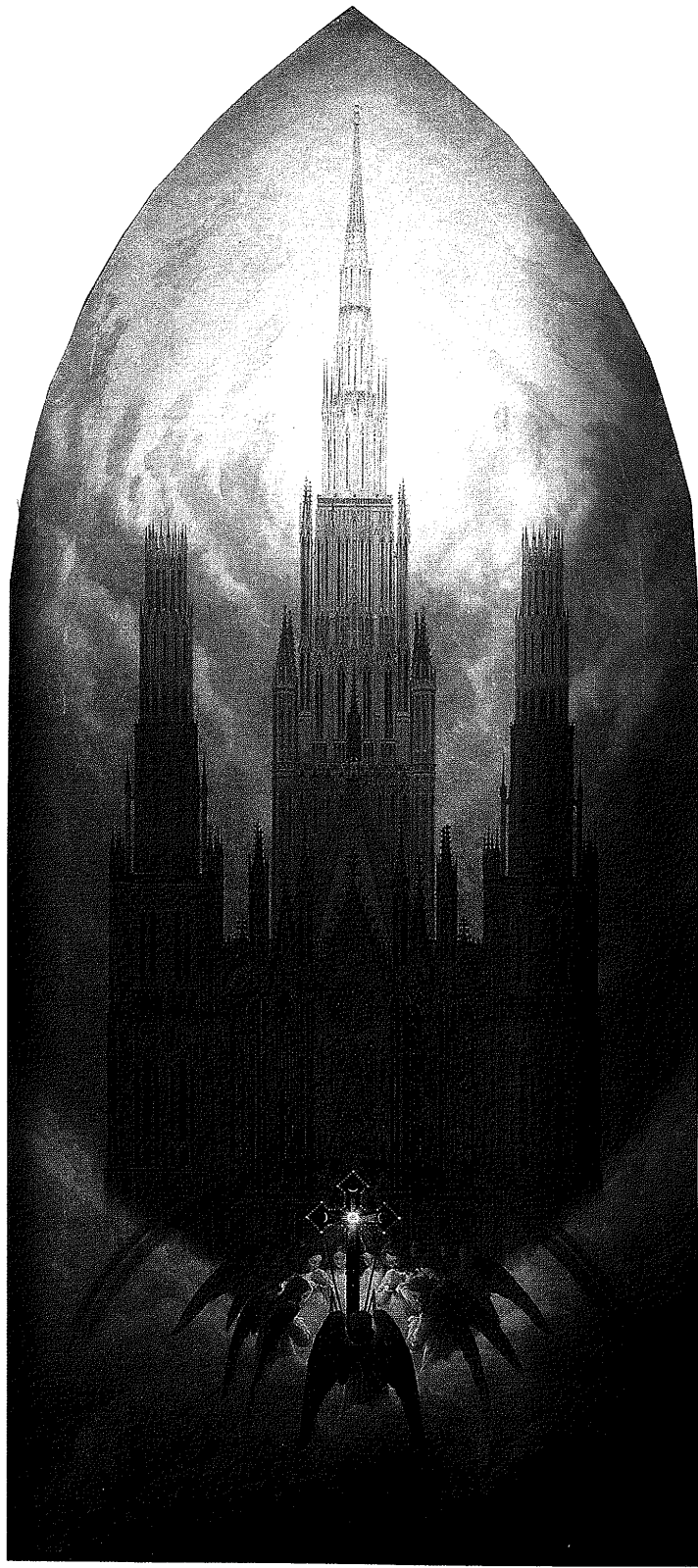
dans un autre contexte le «symbole»: «Le symbole transforme l'apparition en Idée, l'Idée en image, de telle manière que, dans l'image, l'Idée reste toujours infiniment agissante, inaccessible et inexprimable, fût-elle exprimée dans toutes les langues³³.» À la différence de l'allégorie, le symbole selon Goethe ne repose pas sur une convention ou sur une décision arbitraire. Lorsque l'on attribue une qualité symbolique à un objet, celui-ci ne doit pas devenir étranger à lui-même pour conduire au-delà de lui-même et désigner quelque chose d'autre. L'objet symbolique peut au contraire rester entièrement lui-même et posséder pourtant un sens qui va bien au-delà de sa singularité particulière: «Les objets représentés de cette manière semblent n'exister que pour eux-mêmes, et pourtant ils possèdent une dimension profondément signifiante³⁴.»

Pour Goethe, la peinture de paysage de Ruisdael incarne cette qualité du symbole d'une manière pour ainsi dire idéale et typique. Nulle part le spectateur n'est incité à détourner son regard de ce qui est donné, jamais ce qui est représenté ne se réduit à un simple signe. Mais, en même temps, les paysages ne s'épuisent pas dans la représentation d'un fragment de nature. Ils font plutôt participer le spectateur directement au cycle de la vie, à l'alternance régulière du devenir et de la mort, et prennent vie par la représentation symbolique.

Goethe et Friedrich: convergences et divergences

Bien des indices laissent supposer que l'essai *Ruisdael comme poète* devait s'adresser tout particulièrement à Caspar David Friedrich, que les critiques d'art contemporains aimaient comparer à Ruisdael en raison de sa prédilection pour certains motifs, mais qui, selon Goethe, s'éloignait du modèle du Néerlandais par quelques aspects décisifs³⁵. Alors que Ruisdael avait réuni les signes du devenir et de la mort dans un cycle de vie perpétuel, le poète trouvait que les tableaux du peintre de Dresde soulignaient à l'excès le caractère éphémère de toute chose terrestre. Friedrich, pour sa part, semble avoir remarqué à quel point les réflexions de Goethe le concernaient. Dans ses *Remarques faites en contemplant une collection de peintures (Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden)*, écrites nettement plus tard, vers 1830, on trouve des réflexions qui

Cat. 90
Caspar David Friedrich
(Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)
La Cathédrale, vers 1818
Huile sur toile doublée, H. 152,5; L. 70,5 cm
Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, MGS 3413



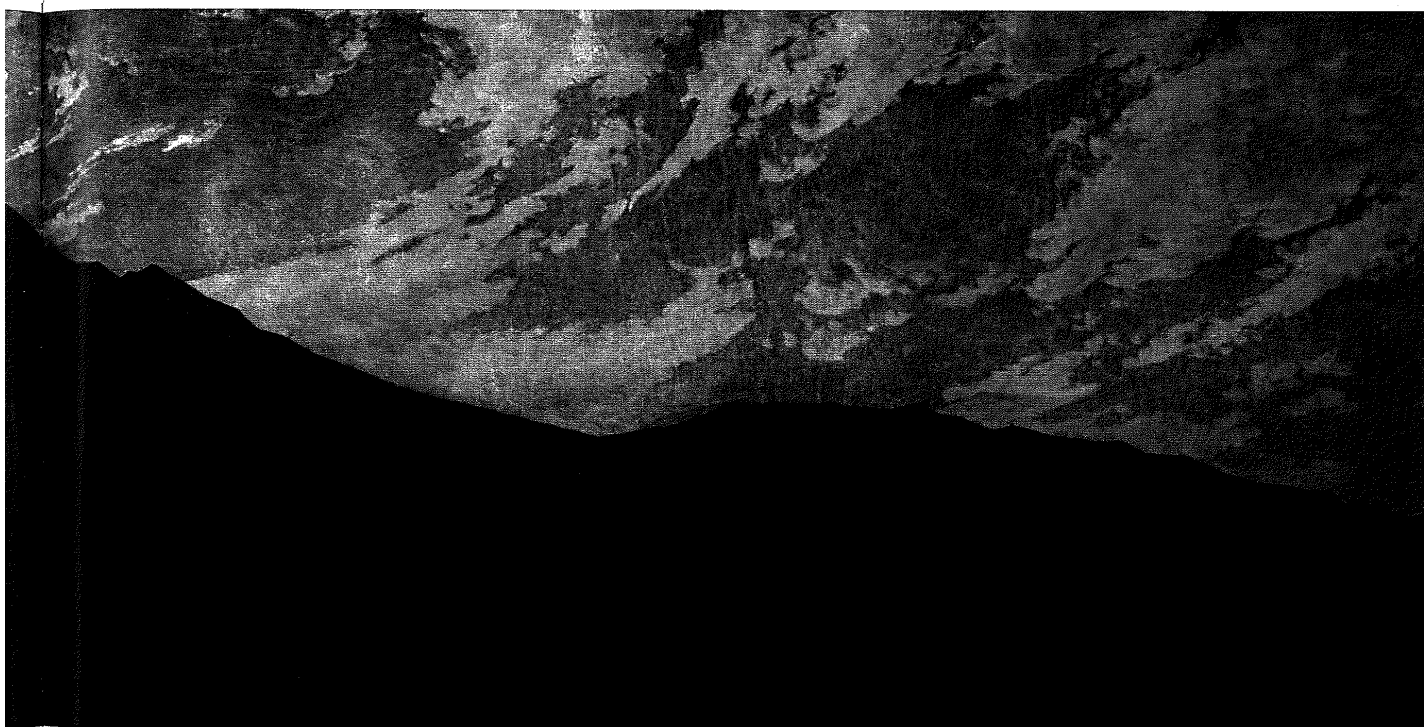


Cat. 91
 Caspar David Friedrich
 (Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)
Le Riesengebirge au clair de lune, 1810
 Huile sur toile, H. 47,5 ; L. 167 cm
 Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Direktion
 Museen, G 689

– jusque dans certaines formulations – semblent répondre au texte de Goethe³⁶. Si celui-ci avait mis en exergue, chez Ruisdael, la faculté «de représenter le passé dans le présent», Friedrich remarque à propos d'un autre tableau de cloître en ruine, probablement de lui-même: «À première vue, [...] ce tableau montre dans les vestiges d'un cloître ruiné le souvenir d'un passé obscur. Le présent éclaire les temps passés³⁷.» Le peintre met donc lui aussi en rapport le présent que montre le tableau avec le passé, dont les traces sont encore bien visibles. Friedrich et Goethe veulent tous deux déployer, à

partir du paysage peint, des horizons temporels qui dépassent le simple présent. Mais là où le second insiste sur la continuité et sur une cohésion cyclique globale, le premier entend signifier une expérience de la rupture.

L'exemple souligne combien il est difficile de déterminer avec exactitude tant les intérêts communs que les différences fondamentales qui ont marqué si durablement les rapports des deux hommes. Il est hors de doute que Goethe a suivi de près le développement artistique et l'œuvre de Friedrich. Mais ce dernier également, y compris à



un âge avancé, semble s'être intéressé aux positions esthétiques du classique de Weimar. Il ne se soucia pas seulement de se démarquer de lui, et l'on a même découvert une copie du poème *L'Amour paysagiste* dans ses papiers lorsqu'on en fit l'inventaire après sa mort³⁸.

En effet, un examen plus attentif révèle des convergences surprenantes entre Goethe et Friedrich : le peintre était soucieux comme presque aucun autre artiste de son temps de rendre les objets concrets de la nature dans leurs moindres détails, sans pour autant s'obstiner dans un réalisme

limité à la copie. Outre ses dessins de nuages, ses études de plantes et d'arbres auraient aussi retenu au plus haut point l'attention du naturaliste qu'était Goethe – s'il avait eu l'occasion de les voir –, en raison de leur précision et du traitement respectueux des aspects les plus éphémères, telles l'ombre et la lumière. À la différence de bien des peintres de paysage et de bien des théoriciens de l'art contemporains, Friedrich et Goethe se rejoignaient dans leur hostilité envers les formes de représentation recherchant l'illusion, qui font oublier au spectateur qu'il se trouve face à un tableau. La critique déjà citée de



Fig. 70 Caspar David Friedrich
Le Moine au bord de la mer, vers 1808-1810
 Huile sur toile, H. 110 ; L. 171,5 cm
 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,
 Nationalgalerie

Goethe de « l'illusion moderne selon laquelle une œuvre d'art doit avoir l'apparence d'une œuvre de la nature³⁹ » semble ainsi anticiper un principe directeur de Friedrich : « Un tableau doit se présenter tout de suite comme un tableau, comme l'œuvre d'un homme, et ne pas donner l'illusion de la nature⁴⁰. » Même si leurs raisons étaient différentes, tous deux s'obstinèrent de façon similaire à préserver et à aiguïser chez le spectateur le sentiment d'être face à un tableau.

On ne doit donc pas être surpris si Goethe et Friedrich s'accordèrent également pour souhaiter attribuer à la peinture de paysage une qualité temporelle, dynamique, qui puisse conduire le spectateur au-delà de la simple expérience de l'ici et du maintenant. Cependant, la réflexion sur cette temporalité laisse apparaître des divergences fondamentales. Alors que Goethe voulait assurer la vie de l'image par des procédés symboliques et estimait exemplaire la réussite de Ruisdael en la matière, Friedrich conférerait à ses toiles une dynamique située à un tout autre niveau : chez lui, les allusions à la dimension temporelle ne sont plus le fait des seuls objets apparaissant dans le tableau.

Le spectateur, au contraire, est impliqué dans un processus perceptif, donc dans une expérience du temps, par les tensions entre ce qui est représenté et les moyens de le représenter⁴¹. *Le Moine au bord de la mer* de Friedrich (vers 1808-1810 ; fig. 70) met le spectateur en présence d'un tableau qui, d'une part, se donne immédiatement à reconnaître comme une peinture artificielle, une surface limitée, mais qui, d'autre part, le fascine par l'évocation de la profondeur insondable de la mer et du ciel. Et face à *Brume matinale dans les montagnes* (vers 1808 ; cat. 92), le regard hésite sans cesse ; il se perd dans le paysage montagneux, mais reste attentif au coloris et aux traits de pinceau ayant formé ces nuages qui attirent les yeux et leur masquent en même temps des pans du relief. Le jeu incessant, ainsi déclenché par Friedrich, entre montrer et cacher, entre surface et profondeur, entre ce qui est représenté et les moyens de la représentation, confère à ses œuvres un caractère vivant d'une autre nature. Alors que Goethe mise sur la représentation symbolique, Friedrich revisite les moyens picturaux d'une manière radicale. Pour tous deux néanmoins, il s'agissait d'insuffler la vie au tableau.



Cat. 92

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

Brume matinale dans les montagnes, 1808

Huile et tempera sur toile, H. 71; L. 104 cm

Rudolstadt, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, TLMH M 529

35. Thode, 1905, p. 83.
36. Thode, 1905, p. 91.
37. Thode, 1905, p. 92.
38. Thode, 1905, p. 94, 95, 96-97.
39. Thode, 1905, p. 100-101; voir également Paret, 2001a.
40. Voir à ce sujet Deshmukh, 1997; Paret, 2008.
41. Thode, 1905, p. 102-103, 106, 108-109.
42. Thode, 1905, p. 110.
43. Thode, 1905, p. 128.
44. Thode, 1905, p. 176.
45. Vinnen, 1911; Piening, 1918; Paul, 1993, p. 320-327. Voir également Segal, 1997. On trouvera la synthèse la plus sérieuse des événements, accompagnée d'une importante bibliographie des ouvrages antérieurs, dans cat. exp. Brême, 2002-2003, surtout p. 148-229.
46. Vinnen, 1911, p. 1.
47. Vinnen, 1911, p. 8.
48. Vinnen, 1911, p. 9.
49. Vinnen, 1911, p. 12.
50. Pauli, 1911.
51. Voir surtout à ce sujet Forster-Hahn, 1996; Forster-Hahn, 1998; voir également Mommsen, 1998.

L'HYPOTHÈSE DE LA NATURE

La peinture de paysage en Allemagne, de la fin du XVIII^e siècle à la Seconde Guerre mondiale

Notes des pages 226 à 253

1. Goethe, éd. Beyer et Miller, 1992, p. 253 (éd. française: Goethe, trad. Porchat, 2003, p. 238-239). Les notes se limitent à de simples références bibliographiques. Les ouvrages utilisés sont inclus dans la bibliographie générale, voir en fin d'ouvrage: Busch, 1983, 1985, 1988, 2001, 2002 et 2003; Frank, 1995; Moeller, 1993; Richter, 1909; Scherb, 2001; Schmid, 1998; cat. exp. Berlin, 1990, 1997, 2004-2005; cat. exp. Delmenhorst, 2005; cat. exp. Düsseldorf et Darmstadt, 1979; cat. exp. Hambourg, 1977-1978; cat. exp. Moritzburg, 1995; cat. exp. Paris, Washington et Berlin, 1996-1997; cat. exp. Stuttgart, 1989; cat. exp. Washington, New York et Saint-Louis, 1996-1997; cat. exp. Weimar et Hambourg, 2008-2009.
2. Goethe, éd. Trunz, 1982, p. 235-237, citation p. 235 (éd. française: Goethe, trad. Ayraut, 1982, p. 299).
3. «[...] was von dem zweyten Grund am weitesten entlegen, nach dem Horizont verlierend, gegen den Himmel auf», Sandrart, 1675-1679, I, 1^{re} partie, livre 3, chap. 6, p. 71, et 2^e partie, livre 3, chap. 23, p. 323.
4. Goethe, éd. Beyer et Miller, 1992, p. 427 (éd. française: Goethe, trad. Porchat, 2003, p. 398).
5. Runge, éd. Runge, [1840-1841] 1965, I, p. 5-7.
6. Runge, éd. Bethausen, 1982, p. 71-76, citations p. 76.
7. Cité dans Runge, éd. Runge, [1840-1841] 1965, II, p. 514 et suiv.
8. Cité dans Traeger, 1975, p. 171.
9. Friedrich, éd. Eimer et Rath, 1999, p. 109, I. 2658-2659 (éd. française: Friedrich, trad. Cahen-Maurel, 2011, p. 121).
10. Friedrich, éd. Eimer et Rath, 1999, p. 127, I. 3197-3201 (éd. française: Friedrich, trad. Cahen-Maurel, 2011, p. 135).
11. Friedrich, éd. Eimer et Rath, 1999, p. 82, I. 1860-1878 (éd. française: Friedrich, trad. Cahen-Maurel, 2011, p. 102).

Une vivante image de la nature: Goethe et la peinture de paysage

Notes des pages 254 à 271

1. Goethe, éd. Nickel, 2005, p. 305. Voir entre autres Lichtenstern, 1974.
2. Goethe, éd. Nickel, 2005.
3. Luke Howard to Goethe. A Biographical Sketch, dans Goethe, MA 12, p. 262; voir notamment Beyer, 2004.
4. Goethe, MA 12, p. 262.
5. Voir aussi l'essai de Goethe *Formes de nuages d'après Howard (Wolkengestalt nach Howard)*, dans Goethe, MA 12, p. 451-471, en particulier p. 452: «Je dus donc m'en tenir à mon ancienne manière, qui m'oblige à considérer tous les phénomènes naturels dans leur développement successif et à suivre avec attention les transitions dans un sens et dans l'autre.»
6. Goethe, MA 12, p. 263.
7. Wenzel, 1998, p. 790.
8. Voir Grummt, 2011, vol. I, p. 436-443.
9. Voir Valenciennes, 1799, ainsi que Valenciennes, 1803. À propos de la lecture de ce traité par Friedrich, voir Busch, 1994, p. 523, ainsi que Busch, 2003, en particulier p. 85-88.
10. Voir Grave, 2011a.
11. Goethe, éd. Michel et Dewitz, 1993, p. 831 (cahier de notes prises par Goethe lors de son voyage de retour d'Italie, 1788).
12. À propos des expériences de Goethe lors de son voyage en Italie, voir l'essai d'Andreas Beyer dans le présent ouvrage, p. 150-161.
13. À propos des essais de Goethe sur la peinture de paysage, voir aussi Egle, 2011.
14. Voir Cheetham, 1985; Busch, 1993, p. 364-375; Mitchell, 1993.
15. Busch, 1993, p. 370.
16. *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, dans Goethe, MA 3,2, p. 186-191 (trad. française dans Goethe, trad. Schaeffer, 1996, p. 95-101).
17. *Zwei Landschaften von Philipp Hackert*, dans Goethe, MA 6,2, p. 180.
18. *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, dans Goethe, MA 3,2, p. 188 (trad. française, légèrement modifiée, dans Goethe, trad. Schaeffer, 1996, p. 98).
19. Goethe, MA 3,2, p. 190 (trad. française dans Goethe, trad. Schaeffer, 1996, p. 100).
20. Voir Grave, 2009.
21. *Amor ein Landschaftsmaler*, dans Goethe, MA 3,2, p. 14.
22. Voir Grave, 2013.
23. Voir Wellbery, 1985; Breithaupt, 2000; Öhlschlager, 2003.
24. *Über Laokoon*, dans Goethe, MA 4,2, p. 77 (trad. française dans Goethe, trad. Schaeffer, 1996, p. 167).
25. *Ruysdael als Dichter*, dans Goethe, MA 9, p. 648.
26. *Ruysdael als Dichter*, dans Goethe MA 9, p. 645.
27. *Ruysdael als Dichter*, dans Goethe MA 9, p. 645.
28. *Ruysdael als Dichter*, dans Goethe MA 9, p. 645 et suiv.
29. *Ruysdael als Dichter*, dans Goethe MA 9, p. 646.
30. *Ruysdael als Dichter*, dans Goethe MA 9, p. 646.
31. *Ruysdael als Dichter*, dans Goethe MA 9, p. 644.
32. Kant, éd. Weischedel, 1996, p. 249 et suiv. (B192 et suiv.).
33. *Maximen und Reflexionen*, 1113, dans Goethe, MA 17, p. 904 (trad. française dans Goethe, trad. Schaeffer, 1996, p. 324). À propos du concept goethéen de symbole, voir Sørensen, 1963.

34. *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, dans Goethe, MA 4,2, p. 123 (essai écrit en 1797 et publié après sa mort; [trad. française dans Goethe, trad. Schaeffer, 1996, p. 104]).
35. Voir Osterkamp, 1991, chap. VII; Büttner, 1994; Frank, 2004, p. 93 et suiv.
36. Voir Grave, 2003.
37. Friedrich, éd. Eimer et Rath, 1999, p. 68.
38. Voir Grave, 2006.
39. *Über Laokoon*, dans Goethe, MA 4,2, p. 77 (trad. française dans Goethe, trad. Schaeffer, 1996, p. 167).
40. Friedrich, éd. Eimer et Rath, 1999, p. 86.
41. Voir Grave, 2011b, et Grave, 2012.

Une subversion sans fin. La peinture romantique allemande

Notes des pages 272 à 289

1. Löwy et Sayre, 1992.
2. Löwy et Sayre, 1992, p. 19.
3. Löwy et Sayre, 1992, p. 35.
4. Runge, trad. Dickenherr et Pernet, 1991, p. 136.
5. Voir la lettre du 7 novembre 1802 à son frère Daniel, dans Runge, trad. Dickenherr et Pernet, 1991, p. 141-142, et celle du 1^{er} décembre 1802 à Ludwig Tieck, dans Runge, trad. Dickenherr et Pernet, 1991, p. 144-147.
6. Voir Décultot, 1994, p. 44.
7. Joseph Leo Koerner démontre comment Runge, dans *Le Matin* (voir fig. 58 et 59), qui est lui aussi un tableau intermédiaire, reprend un arrangement comparable à celui de la *Madone Sixtine* en ce qui concerne le ciel où les nuages deviennent des têtes d'anges (Koerner, 1990, p. 51-53).
8. Runge, trad. Dickenherr et Pernet, 1991, p. 146.
9. Cité dans Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, p. 112.
10. Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, p. 266.
11. Cité dans Lebensztejn, 1990, p. 267.
12. Friedrich et Carus, trad. Dickenherr, Pernet et Rochlitz, 1988, p. 168.
13. Je remercie Étienne Jollet de m'avoir offert cette belle intuition. Ce texte doit beaucoup à son attention amicale.
14. Voir Rosen et Zerner, trad. Demange, 1986, p. 25.
15. Cette idée du romantisme en tant que stratégie de subversion était au cœur de l'un de nos ouvrages (Wat, 1998), qui était la version remaniée de notre thèse. Le présent article reprend, et déplace, nourri par l'évolution de notre travail et de notre regard, quelques-unes des idées que nous y avions développées. Nous nous permettons donc d'y renvoyer.
16. Valéry, éd. Hytier, 1957, p. 600.
17. Pour une analyse des principales conceptions de l'imitation en vigueur au XVIII^e siècle, voir Wittkower, 1965. Pour une synthèse et une analyse du texte de Rudolf Wittkower, voir Lebensztejn, 1990, p. 301-307. Voir Todorov, 1977, p. 141-158.
18. Cette théorie trouve son origine dans l'idéalisme empirique tel qu'il est défini par Giovan Pietro Bellori. Voir Panofsky, trad. Joly, 1989, qui cite en appendice «L'idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte, tirée des beautés naturelles et supérieures à la Nature», p. 168-178.
19. Partant de l'étude des textes de Reynolds, Mengs, Lessing et Quatremère de Quincy, Jean-Claude Lebensztejn démontre qu'il s'y met en place une définition de la *mimesis* néoclassique comme «un système réglé d'écarts et de contre-écarts» (1990, p. 308). C'est sur un double constat que se fonde cette conception. Le constat d'un écart au sein de la nature, tout d'abord: parfaite dans son