Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2007)

Heft: 38: Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes

Artikel: La peinture de paysage dans le discours allemand sur l'art entre 1760 et 1810 : une histoire européenne

Autor: Décultot, Élisabeth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006441

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Élisabeth Décultot

La peinture de paysage dans le discours allemand sur l'art entre 1760 et 1810

Une histoire européenne

Au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle, la peinture de paysage se trouve investie d'une fonction centrale en Allemagne et unique en Europe. Elle doit cette importance singulière à deux circonstances majeures. Tout d'abord, vers 1800, l'Allemagne peut se prévaloir de posséder une prestigieuse école de paysagistes, tout à la fois lourde de tradition et riche de promesses. À Dresde par exemple, l'un des centres du genre paysager, se sont succédés entre 1730 et 1770 des peintres dont la renommée a vite dépassé les frontières de la Saxe, tels Johann Alexander Thiele (1685–1752) et Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774). Ce dynamisme notable de la production picturale – sensible non seulement en Saxe mais encore dans bien d'autres parties de l'Empire – ne suffit cependant pas à expliquer le rôle singulier que conquiert la peinture de paysage dans les pays de l'Empire vers la fin du XVIIIe siècle. Après tout, dans la même période, la France et la Grande-Bretagne connaissent elles aussi des écoles paysagères dynamiques, sans que le paysage s'y trouve pour autant investi d'une fonction aussi centrale. La singularité allemande tient ici à une donnée précise: la peinture de paysage est, dans l'Allemagne de la fin du XVIIIe siècle, non seulement l'objet d'une pratique picturale intense, mais plus encore l'enjeu d'une discussion théorique importante, touchant notamment au statut des genres picturaux. Le propos de la présente contribution sera de reconstituer brièvement la genèse européenne des débats allemands sur le paysage autour de 1800, avant d'en analyser l'une des manifestations les plus prégnantes, le roman de Ludwig Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* paru en 1798.

Le paysage dans la hiérarchie des genres

La discussion allemande sur la peinture de paysage ne peut se comprendre sans un rapide rappel des débats qui, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, touchent au rang du paysage dans la hiérarchie académique des genres. Longtemps, la nomenclature académique des genres, fondée sur le primat de la peinture d'histoire, c'est-à-dire sur la prééminence de la représentation humaine, ne ménagea au paysage qu'une fonction secondaire. Dès l'époque d'Alberti, il est admis que le peintre le plus noble est le peintre d'histoire: "Grandissima opera del pittore sarà l'istoria", peut-on lire dans le *Della Pittura* de 1436.[1] Par histoire, il faut comprendre ici tout thème narratif, ancien ou moderne, sacré ou profane, c'est-à-dire à la fois les sujets religieux, tirés de l'histoire sainte, les sujets strictement historiques et les sujets mythologiques (une conception que l'on retrouve également chez Dolce, Armenini ou Lomazzo).[2]

Les théoriciens français du XVIIe siècle ont joué dans la formulation *et* dans la contestation de cette hiérarchie des genres un rôle central. Dans sa préface aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1669), André Félibien établit une hiérarchie claire entre les sujets.

> Ainsi celui qui fait parfaitement des païsages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs et des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes & sans mouvement; & comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoique ce ne soit pas peu de choses de faire paroître comme vivante la figure d'un homme, & de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point; néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette

1 Leon Battista Alberti, *Della pittura* (1436), in: L. B. Alberti, *Opere volgari*, éd. par C. Grayson, Bari, 1973, vol. 2, p. 33 (cf. également p. 35).

2 Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Arentino*, Venise, 1557, réédité in: P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, 1960–1962, 3 vol., vol. 1, p. 171; Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenne, 1587, réédité in: P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan/Naples, 1971 sq., vol. 2, p. 1487; Giovanni Paulo Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, 1585, réédité in: Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, éd. par R. P. Ciardi, Florence, 1975, vol. 2, pp. 244–245.

> haute perfection de l'Art & ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavans. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la representation de plusieurs ensemble; il faut traiter l'histoire & la fable; il faut representer de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les poëtes; & montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, & les mysteres les plus revelez.[3]

Selon un schéma qui devait être repris par bon nombre de théoriciens allemands dans les années 1760–1810 – entre autres par Lessing, Johann Heinrich Meyer, Karl Ludwig Fernow, Schelling – la nature morte occupe le rang le plus bas de la hiérarchie des genres proposée par Félibien. Puis vient paysage, moins noble que la peinture animalière puisqu'il ne représente que des "choses mortes et sans mouvement". À la représentation des animaux succède celle des hommes, elle-même soumise à une hiérarchisation interne: les tableaux d'histoire sont supérieurs aux portraits en ce qu'ils représentent plusieurs figures et exigent plus d'érudition. Viennent enfin les compositions allégoriques, qui permettent de distinguer l'élite des peintres et du public par le haut degré d'érudition que requiert leur déchiffrement. Relégué, en raison de son caractère inanimé, derrière la peinture animalière, le paysage occupe dans cet ensemble un rang tout à fait subalterne.

Cette classification des genres a profondément imprégné la pensée esthétique du XVIIIe siècle. On la retrouve notamment dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de Du Bos:

> Le plus beau paysage, fût-il du Titien ou du Carrache, ne nous intéresse pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant; il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire, et comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup. Les peintres intelligents ont si bien senti cette vérité que rarement ils ont fait des paysages déserts et sans figure. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages dont l'action fût capable de nous émouvoir et par conséquent de nous attacher. [...] Ils y placent ordinairement des figures qui pensent afin de nous donner lieu de penser; ils y mettent des hommes agités de passions afin de réveil-

3 André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, "Préface ", Paris, 1669, in: André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux, 1725, vol. 5, ici pp. 310–311 (fac-similé éd. par Sir Anthony F. Blunt, Farnborough, 1967).

ler les nôtres et de nous attacher par cette agitation. En effet on parle plus souvent des figures de ces tableaux que de leurs terrasses et de leurs arbres.[4]

Quant à Batteux, il souscrit également au primat de l'animé sur l'inanimé, de l'action sur l'immobilité dans *Les beaux-arts réduits à un même principe:* "La chute d'un jeune arbre intéresse plus [l'observateur] que celle d'un rocher; la mort d'un animal qui lui paraissait tendre et fidèle, plus qu'un arbre déraciné; allant ainsi de proche en proche, il trouve que l'intérêt croît à proportion de la proximité qu'ont les objets qu'il voit, avec l'état où il est lui-même".[5] Par la fortune remarquable de leurs écrits en Allemagne, Du Bos et Batteux ont très largement contribué à la diffusion de ce système des genres outre-Rhin.

Il convient néanmoins de ne pas caricaturer la pensée de ces théoriciens français des années 1680–1730, à commencer par celle de Félibien, qui – rappelons-le – fut un grand admirateur de Nicolas Poussin. Commentant l'œuvre de Nicolas Poussin, qu'il présente dans le huitième de ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, Félibien assouplit considérablement sa taxinomie des genres picturaux en insistant sur l'intérêt remarquable de ces paysages érudits, qui divertissent autant qu'ils instruisent. Dans le "Neuvième entretien" publié en 1688, Félibien concède même à tout artiste le droit d'exceller dans le genre qui lui convient.[6]

Encore discrète chez Félibien, cette réhabilitation du paysage se fait beaucoup plus nette chez un théoricien promis à une longue postérité en Allemagne: Roger de Piles. Dans son *Cours de peinture par principes* (1708), de Piles continue certes de s'en tenir en apparence au primat de l'histoire. Mais il introduit dans le débat deux modifications fondamentales. Tout d'abord, le concept d'histoire acquiert avec lui une extension inédite, englobant non seulement les sujets mythologiques et religieux, mais aussi "les portraits des personnes, la

4 Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, [1]1719, [3]1740. Réédition (d'après l'édition de 1740), avec une préface de D. Désirat, Paris, 1993, ici p. 18.

5 Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, [1]1746, [2]1747, [3]1773, réédition (d'après l'édition de 1773) par J.-R. Mantion, Paris, 1989, pp. 128–129.

6 André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666–1688), op. cit., vol. 4, pp. 101 sq., 147 sq., 166–167.

représentation des pays, les animaux, et toutes les productions de l'art et de la nature".[7] Le paysage, donc, fait partie de l'histoire, ce qui signifie par voie de conséquence qu'il est investi de la même dignité artistique qu'elle. De Piles va plus loin encore: il l'investit de la même dignité démiurgique. Pour Félibien en effet, c'était le peintre d'histoire qui se rapprochait le plus de la figure du Créateur. En faisant de l'homme son principal sujet, il reproduisait en quelque sorte l'acte de Dieu créant l'être humain au sixième jour de la Genèse. Or Roger de Piles introduit dans cette définition démiurgique une modification d'envergure. C'est désormais le paysagiste qui, en peignant l'univers sur sa toile, est assimilé au Dieu de la Création: "[Le peintre de paysage] est le maître de disposer de tout ce qui se voit sur la terre, sur les eaux et dans les airs: parce que de toutes les productions de l'art et de la nature, il n'y en a aucune qui ne puisse entrer dans la composition de ses tableaux. Ainsi, la Peinture qui est une espèce de création l'est encore plus particulièrement à l'égard du paysage".[8]

La réception allemande du discours classique sur les genres

Ce discret clivage entre Félibien et Roger de Piles, à peine perçu par le public français, n'a en revanche pas échappé aux lecteurs allemands. Félibien et de Piles ont été très largement lus dans l'Allemagne du XVIIIe siècle et les deux discours en présence ont suscité outre-Rhin des divergences beaucoup plus accusées. Il suffit pour s'en convaincre de confronter les réflexions de Lessing et de Herder sur le genres picturaux. Dans les notes préparatoires qui accompagnent la rédaction du *Laocoon* en 1766, Lessing s'en tient au

7 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708 réédition, avec une préface de J. Thuillier, Paris 1989, p. 31: "Je me sers ici du mot histoire dans un sens plus étendu; j'y comprends tout ce qui peut fixer l'idée du peintre, ou instruire le spectateur et je dis que l'invention simplement historique est un choix d'objets qui, simplement par eux-mêmes, représentent le sujet. Cette sorte d'invention ne regarde pas seulement toutes les histoires vraies et fabuleuses telles qu'elles sont écrites dans les auteurs ou qu'elles sont établies par la Tradition: mais elle comprend encore les portraits des personnes, la représentation des pays, des animaux, et de toutes les productions de l'art et de la nature".

8 *Ibid.*, p. 99.

classicisme strict de Félibien: la peinture de paysage, comme la nature morte, est une entité inanimée, donc incapable d'idéalité.

> Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Mahlerey. Die höchste körperliche Schönheit also, ihre höchste Bestimmung. Die höchste körperliche Schönheit existieret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset. Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil.[9]

Pour Lessing, la peinture véritable doit emprunter son sujet à la vie humaine et ne s'exprime par voie de conséquence pleinement que dans le genre historique – une position qui sera fidèlement reprise par de nombreux théoriciens allemands de l'art jusqu'au début du XIXe siècle dans les cercles néo-classiques comme dans les cercles romantiques (Heinrich Meyer, Friedrich Schlegel et Schelling notamment).

Contre Lessing s'élève cependant une voix, celle de Herder, qui rencontre dans les dernières décennies du XVIIIe siècle un écho important en Allemagne. Le propos que se fixe Herder dans la *Plastique* (1778) est de libérer la sculpture de l'emprise de la peinture en établissant entre les deux une ligne de partage claire: primat de la vue et de la couleur pour la peinture, du sens tactile et des volumes pour la sculpture. Dans ce schéma, la peinture de paysage, grande absente de la statuaire grecque, est investie d'une fonction essentielle. En tant qu'attribut spécifique de la peinture, elle est considérée comme sa quintessence: "Die Bildnerei arbeitet *in einander*, *Ein* lebendes, Ein *Werk* voll Seele, das *da* sei und daure. Schatten und Morgenrot, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann sie nicht bilden, so wenig das die tastende Hand greifen kann; aber warum soll dies deshalb auch der Malerei versagt sein? Was hat diese für ein ander Gesetz, für andre Macht und Beruf, als die *große Tafel der Natur* mit allen ihren *Erscheinungen*, in ihrer *großen schönen Sichtbarkeit* zu schildern? und mit

9 Gotthold Ephraim Lessing, *Paralipomena zum Laokoon*, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, vol. 5/2, éd. par Wilfried Barner, Francfort/Main, 1990, p. 296 (l'essai de Lessing *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* paraît pour la première fois chez C. F. Voss à Berlin en 1766).

welchem Zauber tut sies!".[10] Dans la tradition directe de Roger de Piles, Herder procède ainsi à une réhabilitation radicale du genre paysager. Comme son prédécesseur français, il érige le peintre de paysage en démiurge. En tant que représentation du grand "tableau de la nature" ("Tafel der Schöpfung"), la peinture de paysage apparaît comme une reprise de la Genèse:

> Die sind nicht klug, die die Landschaftsmalerei, die Naturstücke des großen *Zusammenhanges* der Schöpfung verachten, herunter setzen, oder dem Künstler Affenernstlich untersagen. Ein Maler, und soll kein Maler sein? Ein Schilderer, und soll nicht schildern? Bildsäulen drechseln soll er mit seinem Pinsel und mit seinen Farben geigen, wie's ihrem echten antiken Geschmacke behagt. Die Tafel der Schöpfung schildern, ist ihnen unedel; als ob nicht Himmel und Erde besser wäre und mehr auf sich hätte, als ein Krüppel, der zwischen ihnen schleicht, und dessen Konterfeiung mit Gewalt *einzige* würdige Malerei sein soll.[11]

Dans la nomenclature herderienne des arts, la peinture de paysage constitue l'un des tout premiers genres.

Si Roger de Piles n'avait guère fait école en France, Herder en revanche est à l'origine d'une pensée du paysage aussi nourrie que féconde en Allemagne. C'est sur lui que s'appuie explicitement August Wilhelm Schlegel pour rétablir, dans les *Leçons sur l'art* qu'il donne à Berlin en 1801–1802, le paysage dans ses droits. Pour Schlegel comme pour Herder, le paysage est l'incarnation et l'accomplissement même des propriétés spécifiques de la peinture. Il porte en effet à son plus haut degré d'achèvement la représentation de la lumière, de la couleur, du dégradé, et ce, hors de toute référence érudite, hors de toute allégeance à une tradition textuelle.

> Wenn die Mahlerey, je nachdem sie den Geist bey der ruhigen Betrachtung eines umgränzten Gegenstandes fixirt, oder das Gemüth zu unbestimmten Fantasieen anregt, und in eine unnennbare Sehnsucht verstrickt, sich entweder der Plastik oder der Musik annähert, so kann man die Landschaft ihren musikalischen Theil nennen. Es wird zugleich hieraus klar, warum sie bey den Alten nicht in so hohem Grade wie bey der Neuern ausgebildet worden; bey ihnen waltete nämlich das Plastische vor. Die Gegenstände andrer Gattungen, eine Blume, eine Frucht,

10 Johann Gottfried Herder, *Plastik* (1778), in: Johann Gottfried Herder, *Werke*, éd. par G. Arnold, M. Bollacher et al., 10 vol., Francfort/Main, 1988 sq., vol. 4, p. 258 (termes soulignés dans le texte original).

11 *Ibid.*, vol. 4, p. 258 (termes soulignés dans le texte original).

> Thiere und Menschen, sind, auch wenn sie nicht gesehen würden, an und für sich etwas bestimmtes; die Landschaft als solche existirt nur im Auge ihres Betrachters. Hier mußte die Kunst des Scheines also zum vollsten Bewußtseyn ihrer selbst kommen, alles beruht auf den Wunderkünsten der Luftperspectiv. Licht und Luft, die in andern Gattungen nur als Hülfsmittel und unumgängliche Bedingungen der Sichtbarkeit mit behandelt werden, wählt sich der Landschaftsmahler unmittelbar zu seinen Gegenständen. Er mahlt den blauen Himmel, die Wolken, durch sie hin die Morgen- oder Abendröthe, vielleicht wagt er sich an den allgewaltigen Sonnenball selbst, dann verfinstert er wieder den Himmel, läßt den Blitz daraus hervorbrechen, Sturm und Ungewitter toben, Wasserfälle brausen, die Wellen des Meeres sich aufthürmen, und regiert auf diese Art mit seinem Pinsel die Elemente.[12]

Pour August Wilhelm Schlegel, le paysage est le plus "pittoresque", c'est-à-dire, au sens étymologique, le plus "pictural"des genres picturaux.[13]

Objet d'une discussion animée dans les années 1760–1770, la peinture de paysage n'a pas tardé à devenir autour de 1800 le terrain privilégié d'expérimentations théoriques et poétiques multiples. De nombreux écrivains et théoriciens de l'art ont joué dans ce mouvement un rôle important, tels Goethe, Philipp Otto Runge ou August Wilhelm Schlegel.[14] Parmi eux, l'exemple de Ludwig Tieck retiendra ici plus particulièrement notre attention.

La peinture de paysage dans le roman *Franz Sternbalds Wanderungen*

On peut lire *Franz Sternbalds Wanderungen*, roman publié par Ludwig Tieck en 1798, comme le premier essai d'un discours nouveau sur la peinture de paysage intégré à un roman. L'œuvre présente le parcours d'un jeune artiste, Franz Sternbald, qui, quittant vers 1520–1521 l'atelier de son maître Albrecht Dürer à Nürnberg, entame un voyage

12 August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, in: August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, éd. par Ernst Behler en collaboration avec Frank Jolles, Paderborn, Munich etc., 1989, vol. 1, p. 338.

13 *Ibid.*, p. 337.

14 Pour un panorama de ces discussions allemandes sur le paysage entre 1760 et 1840, nous nous permettons de renvoyer à notre livre: Élisabeth Décultot, *Peindre le paysage. Discours critique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, 1996.

pour l'Italie qui commence par une errance à travers l'Allemagne et les Pays-Bas. S'il ne pratique guère l'art du paysage dans la première partie du roman, Sternbald s'y convertit avec ferveur dans la seconde, de sorte que ce *Künstlerroman* peut être véritablement lu comme le récit d'une conversion au genre paysager.

L'ouvrage, tout d'abord, propose, dans le corps même de la narration romanesque, une série de réflexions théoriques sur le genre pictural. Plusieurs points se dégagent de ce traité de peinture déguisé en roman, parmi lesquels en premier lieu l'abandon de l'anthropocentrisme. "Es können nur selten die Figuren sein, die die Teilnahme erregen, die es [=das Bild] beleben ", conclut Franz Sternbald à l'issue d'un entretien sur la peinture.[15] Le paysage se trouve ainsi défini comme le lieu idéal d'un art libéré de l'humain, dépourvu de tout lien avec le genre historique. Cette disparition des repères humains va de pair avec une mutation profonde du rôle assigné à la description. La description de paysage n'a plus pour fonction de raconter une histoire sur fond de nature, en s'appuyant sur ces supports évidents de l'action que sont les personnages. Son but n'est plus de reconstituer une série d'événements, mais seulement d'évoquer le jeu gratuit des formes et des couleurs. C'est à cette conception de la *Landschaftsmalerei* que se réfère explicitement Rudolf Florestan, un personnage du roman, en évoquant un paysage qui s'étend devant lui:

> [...] Ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehn und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten.[16]

Cette rupture avec l'anthropocentrisme classique s'accompagne d'un abandon progressif des lois de la *mimesis*. Au début du roman, la peinture de paysage semble disqualifiée par rapport aux autres genres parce qu'elle est encore soumise au principe d'imitation: elle est incapable, contrairement à la peinture d'histoire ou au portrait par

15 Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, éd. par Alfred Anger, Stuttgart, 1979 ([1]1966), p. 282.

16 *Ibid.*, pp. 280–281.

exemple, de fournir une copie fidèle de la nature, de reproduire à l'identique la sublime beauté de son original. "O unmächtige Kunst! [...] wie lallend und kindisch sind deine Töne gegen den vollen, harmonischen Orgelgesang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Tal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden heraufquillt", s'exclame Franz Sternbald face à un paysage grandiose qu'il tente de reproduire.[17] Dans un système esthétique dominé par les lois de l'imitation, la peinture de paysage paraît donc vouée à l'échec. C'est sur la prise de conscience de cette aporie que débouche la seconde partie du roman. L'imitation au sens de reproduction fidèle d'une réalité objectivement donnée est impossible car la "réalité", comme le fait remarquer le personnage d'Anselm, à la fois peintre et ermite, est un inextricable enchevêtrement de subjectivité et d'objectivité.[18]

Partant, la vocation de la description de paysage change radicalement. Son objet n'est plus de restituer l'organisation objective de la nature représentée, mais l'état d'âme (*Stimmung*) que cette représentation fait naître chez son spectateur. On assiste ainsi à un intériorisation progressive de la description de paysage au fil du roman. Si, au début de l'ouvrage, Tieck décrit encore les paysages picturaux selon un protocole conventionnel (composition, coloris, etc.), il abandonne petit à petit cette méthode pour une évocation résolument subjective. À la fin du roman, le paysage relève totalement de la sphère du moi.

> Ich glaube es einzusehen, wie Ihr über die Landschaften denkt, und mich dünkt, ihr habt recht. Denn was soll mit allen Zweigen und Blättern? mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht diese Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen.[19]

17 *Ibid.*, p. 249.

18 *Ibid.*, p. 256: "Zuweilen [...] redet mir auch die umgebende Natur zu und erregt mich, daß ich mich in der Kunst üben muß. Es ist mir aber bei allen meinen Versuchen niemals um die Natur zu tun, sondern ich suche den Charakter oder die Physiognomie herauszufühlen und irgendeinen frommen Gedanken hineinzulegen, der die Landschaft wieder in eine schöne Historie verwandelt".

19 *Ibid.*, p. 258.

Franz définit ici clairement la peinture de paysage comme une construction du sujet. Il y a dans la radicalité avec laquelle est formulée cette subjectivité du paysage une certaine nouveauté. Certes, on trouve déjà la trace d'une intimité privilégiée entre paysage et sujet dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Mais jamais n'avaient été formulées de façon aussi nette les conséquences de cette communion entre moi et nature dans le domaine spécifique de la *Landschaftsmalerei*. Le paysage relève ici exclusivement d'une géographie intérieure au sujet.

Ces diverses ruptures culminent à la fin du roman dans une innovation de taille: l'évocation de paysages non figuratifs. On est d'emblée frappé à la lecture du *Sternbald* par l'attention aiguë réservée aux couleurs. Le roman, qui manifeste de façon générale une sensibilité particulière aux teintes du ciel, regorge tout particulièrement de notations de ce genre dans les ultimes passages concernant la peinture de paysage. Ainsi cette description d'une forge se détachant la nuit au pied d'un massif montagneux:

> Der Mond stieg eben unten am Horizont herauf, sie [=Bolz und Franz] hatten schon fernher Hammerschläge gehört, jetzt standen sie vor einer Eisenhütte, in der gearbeitet wurde. Der Anblick war schön; die Felsen standen schwarz umher, Schlacken lagen aufgehäuft, dazwischen einzelne grüne Gesträuche, fast unkenntlich in der Finsternis. Vom Feuer und dem funkenden Eisen war die offene Hütte erhellt, die hämmernden Arbeiter, ihre Bewegungen, alles glich bewegten Schatten, die von dem hellglühenden Erzklumpen angeschienen wurden. Hinten war der wildbewachsene Berg so eben sichtbar, auf dem alte Ruinen an der Spitze vom aufgehenden Monde schon beschimmert waren: gegenüber waren noch einige leichte Streifen des Abendrots am Himmel.[20]

La nature ici décrite est perçue comme le support d'un paysage remarquable, car composé de taches de couleurs libérées des lois de la figuration. C'est à cette conception de la *Landschaftsmalerei* que se réfère explicitement Rudolf Florestan:

> Es wurde Abend, ein schöner Himmel erglänzte mit seinen wunderbaren, buntgefärbten Wolkenbildern über ihnen. "Sieh", fuhr Rudolf fort, "wenn ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet, so wollte ich euch oft eure beweglichen Historien, eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen. Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich

20 *Ibid.*, pp. 340–341.

würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehn und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten".[21]

Défini comme un "jeu [...] presque folâtre des couleurs" (*ein fast tändelndes Spiel der Farben*),[22] le paysage n'est plus soumis à l'obligation de représenter un élément déterminé de la nature. Tieck accomplit ainsi la gageure d'arracher aux règles classiques de la figuration un art qui, plus que tous les autres, était par son objet même assujetti aux lois de la *mimesis*.

Cette conception non-mimétique du paysage est intimement liée à une réflexion sur l'essence de la musique. De façon générale, l'expérience du paysage est toujours associée dans le roman à une expérience musicale. Il arrive très souvent à Sternbald d'utiliser des métaphores musicales pour désigner le monde végétal.[23] Il faut rechercher cette affinité particulière entre son et nature dans la conception tieckienne de la musique exposée à plusieurs reprises dans le roman. Conformément à une idée assez répandue dans l'esthétique du premier romantisme, la musique est décrite comme "le premier de tous les arts", primant la poésie et la peinture. Elle doit ce rang exceptionnel à deux propriétés singulières. Tout d'abord, à la différence de la poésie et des arts plastiques, elle est sémiotiquement "immédiate".[24] Alors que le mot ou l'image ne peuvent être compris par eux-mêmes,

21 *Ibid.*, pp. 280–281.

22 *Ibid.*, p. 341: "Hier ist keine Handlung, kein Ideal, nur Schimmer und verworrene Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten bewegen. Aber wenn Ihr dies Gemälde sähet, würdet Ihr Euch nicht mit mächtiger Empfindung in den Gegenstand hineinsehnen ? Würde er die übrige Kunst und Natur nicht auf eine Zeitlang aus Eurem Gedächtnisse hinwegrücken, und was wollt Ihr mehr ? Diese Stimmung würde dann Euer ganzes Inneres durchaus ausfüllen, Euch bliebe nichts zu wünschen übrig, und doch wäre es nichts weiter als ein künstliches, fast tändelndes Spiel der Farben".

23 *Ibid.*, p. 202.

24 *Ibid.*, p. 281: "So hast du mir schon oft gesagt, daß die Musik die erste, die unmittelbarste, die kühnste von allen Künsten sei, daß sie einzig das Herz habe, das auszusprechen, was man ihr anvertraut, da die übrigen ihren Auftrag immer nur halb ausrichten und das beste verschweigen".

mais seulement comme signes qui tirent leur signification d'un code arbitraire et convenu, la phrase musicale doit selon Tieck toucher sans médiation la sensibilité de celui qui l'écoute. En outre, la musique ne renvoie pas, dans cette conception, à une entité extérieure, elle ne tire pas son sens de son rapport avec le monde sensible. La phrase musicale ne désigne pas, comme peuvent le faire le mot ou l'image, un objet extérieur: elle se contente d'être. En un mot, la musique est pour Tieck l'art le plus "abstrait".[25]

Cette définition de la musique comme art abstrait explique le lien privilégié qui l'unit tout au long du roman à la peinture de paysage. À plusieurs endroits du roman affleure en effet une idée essentielle pour la conception tieckienne du paysage: la peinture de paysage n'atteint réellement son sommet que lorsqu'elle est capable d'introduire et de manifester dans un tableau l'essence musicale de la nature. Il est clair à la lecture de ces textes que le postulat d'une fusion entre paysage et musique va plus loin que la simple quête d'un agencement "mélodieux" des couleurs au sens métaphorique du terme. Il s'agit bel et bien de faire de la musique le modèle sémiotique du paysage, c'est-à-dire de faire en peinture le même usage des couleurs qu'en musique des sons. La *Landschaftsmalerei* doit en d'autres termes atteindre à l'abstraction de la musique: comme elle, elle doit utiliser les couleurs non comme signes hétéronomes, renvoyant à une réalité sensible et dépendant d'un code préétabli, mais comme des entités autonomes, gratuites, comme des signes intransitifs. À l'instar de la musique, l'art du paysage se doit d'être "immédiat ", libéré de l'obligation de reproduire un objet et de signifier.

Il faut noter que ces réflexions sur le paysage pictural ont exercé une influence directe et avérée sur plusieurs peintres et auteurs romantiques. Dans la première partie de ses leçons sur la littérature et les beaux-arts de 1801–1802 (connues sous le nom de *Kunstlehre*), August Wilhelm Schlegel définit le genre du paysage comme "la part musicale de la peinture".[26] Dans sa *Vorschule der Ästhetik*, Jean Paul affirme de même que, si "les paysages des Anciens sont plutôt

25 Ludwig Tieck, *Die Farben*, in: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, éd. par Silvio Vietta et Richard Littlejohns, 2 vol., Heidelberg, 1991, vol. 1, p. 192.

26 August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, *op. cit.*, vol. 1, p. 338.

plastiques", ceux des Modernes sont "plutôt musicaux".[27] Plus généralement, c'est pour une large part à Tieck, rencontré à Dresde dans les années 1801–1802, que Philipp Otto Runge doit ses réflexions sur la peinture de paysage, comme l'indique clairement sa correspondance.[28] Quant au peintre et théoricien Carl Gustav Carus, auteur des *Briefe über die Landschaftsmalerei*, il note dans ses mémoires avoir rencontré Tieck en 1812 par l'intermédiaire de Caspar David Friedrich.[29]

L'abandon progressif du thème de la peinture de paysage

Qu'est-il advenu de tous ces motifs dans l'œuvre ultérieure de Tieck? Étrangement, après avoir suscité tant d'échos chez ses lecteurs, Tieck lui-même semble avoir rapidement oublié ces réflexions sur le paysage pictural. Les transformations que l'écrivain a apportées à son roman dans la seconde édition de 1843 le prouvent.[30] De façon caractéristique, de nombreux passages sur la peinture de paysage y furent supprimés ou modifiés. Il en va ainsi des réflexions de Franz sur la possibilité d'un paysage "pur", c'est-à-dire entièrement dépourvu de représentation humaine, passage important de la version de 1798 entièrement absent de celle de 1843.[31] Ce relatif désintérêt pour le paysage se confirme à la lecture des *Kritische Schriften*, ensemble

27 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804) in: Jean Paul, *Werke*, éd. par Norbert Miller, Munich, 1959 sq., vol. 5, 5e réédition 1987, p. 290.

28 Cf. notamment Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, éd. par Daniel Runge, 2 vol., Hambourg, 1840–1841 (fac-similé de l'édition originale, 2 vol., Göttingen, 1965), vol. 1, p. 24 (lettre de Runge à L. Tieck, 1er décembre 1802); vol. 1, pp. 8, 22 (lettres de Runge à son frère Daniel, 9 mars et 27 nov. 1802); vol. 2, p. 100 (lettre de Runge à son père, 7 décembre 1801).

29 Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, 4 vol., Leipzig, 1865–1866, vol. 1, p. 262.

30 Tieck a procédé à d'importantes modifications du texte de *Franz Sternbalds Wanderungen* de 1798 dans le volume 16 de ses *Schriften* paru en 1843. Cf. *Franz Sternbalds Wanderungen*, in: Ludwig Tieck, *Schriften*, Berlin, 1828–1854, 28 vol., vol. 16, 1843. Cette version revue et corrigée a été rééditée in: Ludwig Tieck, *Werke in vier Bänden*, éd. par Marianne Thalmann, Munich, 1963–1966, vol. 1 (*Frühe Erzählungen und Romane*), pp. 699 sq.

31 Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, éd. par Alfred Anger, *op. cit.*, p. 282. Pour la situation de ce passage supprimé dans l'édition de 1843, voir l'édition de Marianne Thalmann (cf. note 30), p. 908.

d'essais rédigés entre 1793 et 1843, qui semblent totalement ignorer la question du paysage.[32] Dans les *Gemälde* enfin, nouvelle publiée en 1822 qui relate l'histoire du fils d'un amateur d'art, il est essentiellement question de peinture d'histoire.[33] Cette désaffection pour la peinture de paysage s'explique de diverses manières: elle est tout d'abord liée à l'intérêt nouveau que Tieck porte à partir de 1803–1804 aux nazaréens, qui cultivent de préférence le genre historique.[34] Cet enthousiasme pour les nazaréens passé, elle est d'autre part liée au goût néo-classique que Tieck – sous m'influence de Carl Friedrich von Rumohr, Ferdinand Hartmann, Karl Christian Vogel von Vogelstein et surtout de son frère Friedrich Tieck – développe dès la fin des années 1810.

L'analyse du rapport de Tieck à la peinture de paysage permet ainsi d'illustrer les sinuosités d'une réflexion esthétique que l'épithète de "romantique" tend trop rapidement à gommer. De ses contacts étroits avec Philipp Otto Runge et de ses convergences théoriques avec August Wilhelm Schlegel est certes née autour de 1800 une ré-

32 Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, 4 vol., Leipzig, 1848–1852.

33 Ludwig Tieck, *Die Gemälde*, in: *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1822*, Leipzig, 1822, pp. 282–399, réédité in: Ludwig Tieck, *Schriften*, op. cit., vol. 17, 1844, pp. 1–100.

34 Rappelons d'ailleurs que ce sont les essais de Tieck et de Wackenroder – les *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* et les *Phantasien über die Kunst,* – qui, avec les articles de Friedrich Schlegel, ont servi de fondement à la réflexion nazaréenne sur l'art. En 1805, Tieck entreprend avec les frères Riepenhausen, précurseurs de la Confrérie de Saint Luc, un voyage à Rome. Mais il convient aussi de souligner qu'il s'est vite détaché du mouvement nazaréen, multipliant, dans ses nouvelles notamment, les sarcasmes à l'endroit de ces artistes trop exclusivement épris de sujets religieux. Cf. Ludwig Tieck, "Kritik und deutsches Bücherwesen. Ein Gespräch" (Préface à *Die Insel Felsenburg*, 1828), in: *Kritische Schriften*, op. cit., vol. 2, p. 157: "In Kunst, Poesie und Geschichte wollte man mit Willkür alte Zeiten wiederholen, und ein Mittelalter, wie es nie war, wurde geschildert und als Muster empfohlen, Ritterromane, kindischer als jene veralteten, drängten sich mit treuherziger Eilfertigkeit hervor, predigten süßlich ein falschpoetisches Christenthum und lehrten mit dem steifsten Ernst eine Rittertugend und Vasallenpflicht, Ergebenheit unter Herrschern und Herzogen, Minne und Treue; in Ton und Gesinnung so über allen Spaß des Don Quixote hinaus, daß Scherz und Satire eben deshalb keine Handhabe an diesen Dingen fanden, um sie von den Tischen der Modegöttin herabzuwerfen. Die alte, erst verkannte und geschmähte Kunst galt nun für die einzige, das Zufällige und Ungeschickte an ihr für die höchste Vollendung".

flexion en apparence cohérente, orientée autour de quelques thèmes majeurs: affranchissement par rapport au système classique de l'*inventio* et plus généralement par rapport à une pensée strictement hiérarchique des genres, opposition paradigmatique entre *Historienmalerei* et *Landschaftsmalerei*, consécration du paysage comme art de la modernité et comme quintessence de la peinture, notion de paysage intérieur, religieux, musical, "abstrait". Pourtant, la réflexion de Tieck et de ses amis sur la peinture de paysage est aussi le lieu d'expression privilégié de multiples fractures. Comme August Wilhelm Schlegel, le Tieck de la maturité ne poursuit guère ses premières réflexions sur les genres, de même d'ailleurs que Carl Gustav Carus abandonnera peu à peu les options de ses premières *Briefe über die Landschaftsmalerei* pour se convertir à un esthétique d'inspiration plus goethéenne. Par ailleurs, il faut rappeler que dans les années 1800–1810, Friedrich Schlegel, le frère d'August Wilhelm, continue de souscrire, contre Tieck, Runge et August Wilhelm Schlegel, au primat ancien de la peinture d'histoire par attachement à l'esthétique nazaréenne. Ainsi plus que tout autre genre, la peinture de paysage fait apparaître des divergences et contradictions théoriques profondes, faisant exploser en une constellation complexe de discours une pensée que l'épithète unificatrice de "romantique" tend à présenter comme univoque.

Abstract

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die verschiedenen Aspekte der intensiven Reflexion zu analysieren, die in Deutschland zwischen 1760 und 1810 die Landschaftsmalerei in den Mittelpunkt des kunsttheoretischen Interesses rücken lässt. Zunächst einmal wird die europäische Vorgeschichte der deutschen Landschaftsdiskussion vom 16. bis zum 18. Jahrhundert kurz skizziert, wie sie etwa in den Schriften von Alberti, Lomazzo, Félibien, Roger de Piles, Du Bos und Batteux zurückzuverfolgen ist. In einem zweiten Schritt wird gezeigt, wie diese kunsttheoretischen Überlegungen über die Landschaftsmalerei durch deutsche Kunsttheoretiker wie Lessing und Herder im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wiederaufgenommen werden, bevor sie um 1800 Gegenstand einer Auseinandersetzung sind, bei der viele grundlegende Fragen aufgeworfen werden: Ist die klassisch-akademische Hierarchie der Gattungen, die traditionellerweise die Menschendarstellung und somit die Historienmalerei als höchste Gattung einstuft, immer noch gültig? Welche Beziehung unterhält die Landschaftsmalerei zur Natur? Soll sie weiterhin als eine bloss mimetische Kunst betrachtet werden? Um diese Fragestellungen zu untersuchen, wird Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* analysiert, der den kunsttheoretischen Überlegungen über die Landschaftsmalerei einen wichtigen Platz einräumt.