

FRIEDRICH, TURNER

EXASPÉRATION ET DISSOLUTION DE LA FORME: NAISSANCE DE L'ART MODERNE?

DES « CHEFS DE FILE? »

- Caspar David Friedrich (1774-1840) et Joseph Marlow William Turner (1775-1851) sont nés à quelques mois d'intervalle, l'un en Allemagne, l'autre en Angleterre. Ils sont parfois présentés comme des « chefs de file »: Le premier du romantisme allemand, le second du romantisme anglais. Pourtant il n'y a jamais eu « d'école » romantique allemande en peinture, et encore moins d'école anglaise.
- Mais chacun à sa manière, ces deux peintres vont porter un coup à la peinture « rationnelle » produite depuis la Renaissance. Ils ont surtout peint des paysages, d'une manière qui n'a rien à voir avec les « classiques » français (Poussin, Lorrain) ou les peintres hollandais du XVIIème (Van Ruisdael, Van de Velde), et encore moins avec les *vedutisti* italiens (Canaletto, Bellotto) du XVIIIème siècle.
- Ils seraient « romantiques » dans le sens où ils exprimeraient, dans leurs tableaux, leurs sentiments face à la nature. Cela est sans doute vrai pour Friedrich, beaucoup moins pour Turner. Mais en tant que **paysagistes**, chacun à sa façon, a **détruit le paysage**.

LE RÔLE DU PAYSAGE POUR LES ROMANTIQUES

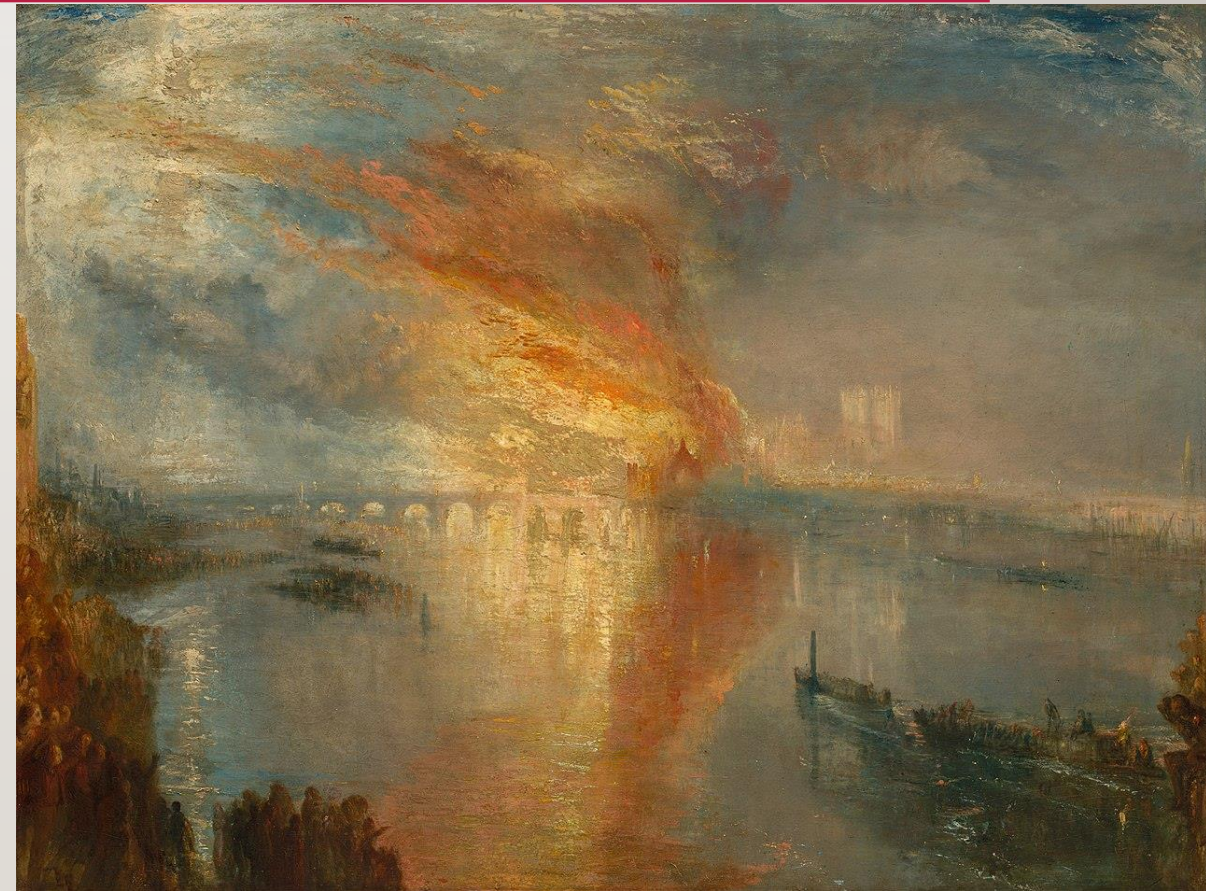
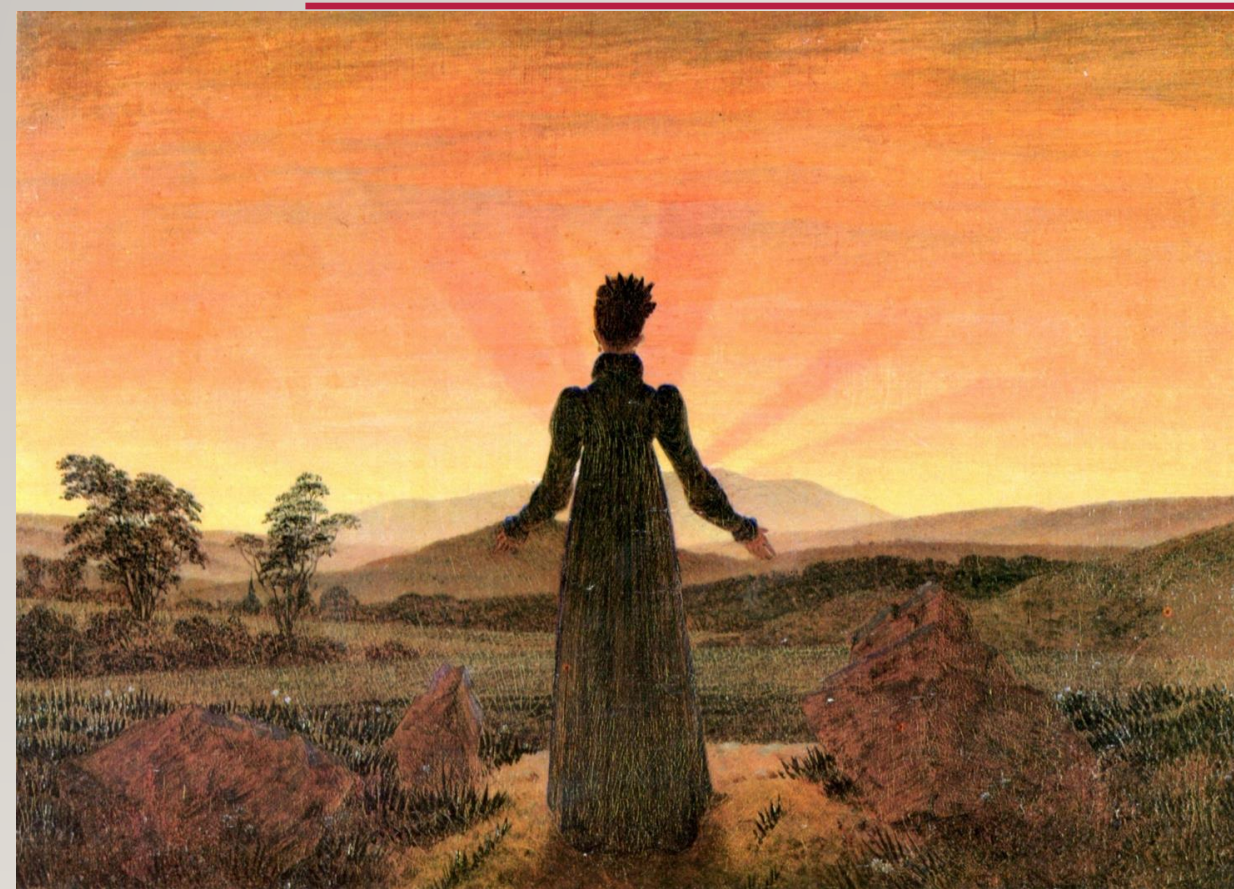
- Le XIXème siècle fut une époque de grands bouleversements, non seulement sur le plan économique et social mais aussi dans le domaine artistique.
-
- Si la tradition académique dominante de la peinture d'histoire subsista, celle de paysage qui avait commencé à s'émanciper avec les hollandais au XVIIème, acquit sa pleine autonomie, et deviendra même hégémonique un court moment, avec les impressionnistes.
 - Au sein même de la peinture de paysage, plusieurs artistes s'approprièrent ce genre pour en faire un style personnel. Ce fut le cas de Caspar David Friedrich et de Joseph Mallord William Turner.
 - Le premier inventa la notion de « paysage intérieur » traduisant les sentiments et la quête spirituelle de l'artiste, plus que ce qu'il avait devant les yeux.
 - Le second fut tout simplement l'inventeur de l'art moderne, qui détruisit le dessin et ne s'intéressa qu'à la couleur, et notamment aux effets de lumière.

DEUX CONTEMPORAINS QUE RIEN NE RAPPROCHE?

Qu'il y a-t-il de commun entre ces deux tableaux si ce n'est qu'ils montrent, de façon particulière, des paysages?

- Caspar Friedrich: Femme au lever du soleil, 1818

- William Turner: L'incendie du Parlement, 1834



FRIEDRICH ET LE « PAYSAGE TRANSCENDANTAL »

- Caspar David Friedrich est né à Greifswald, au bord de la Baltique. Formé à Copenhague, il s'installe à Dresde en 1798. D'abord pratiquant surtout le dessin (notamment les paysages topographiques), il restera toujours fidèle au contour (que reniera Turner). En 1807/08 il peignit son fameux « Retable de Tetschen » qui le fit connaître et suscita la polémique.
- Les deux pendants (« Moine au bord de mer » et « Abbaye dans les bois ») exposés à Berlin en 1810, furent achetés par le roi de Prusse et assurèrent la célébrité du peintre.
- Mais il ne connut jamais un franc succès. Il fut élu à l'Académie de Dresde en 1816 mais ne devint jamais professeur titulaire, se maria en 1818 et sa peinture devint moins mélancolique, plus proche de la nature. Cependant la montée du Réalisme en peinture (auquel il était hostile) et des maladies successives qui l'affectèrent à partir de 1826, entamèrent sa capacité de production et sa réussite (mais pas son talent). A partir de 1835 il ne put pour ainsi dire plus peindre.

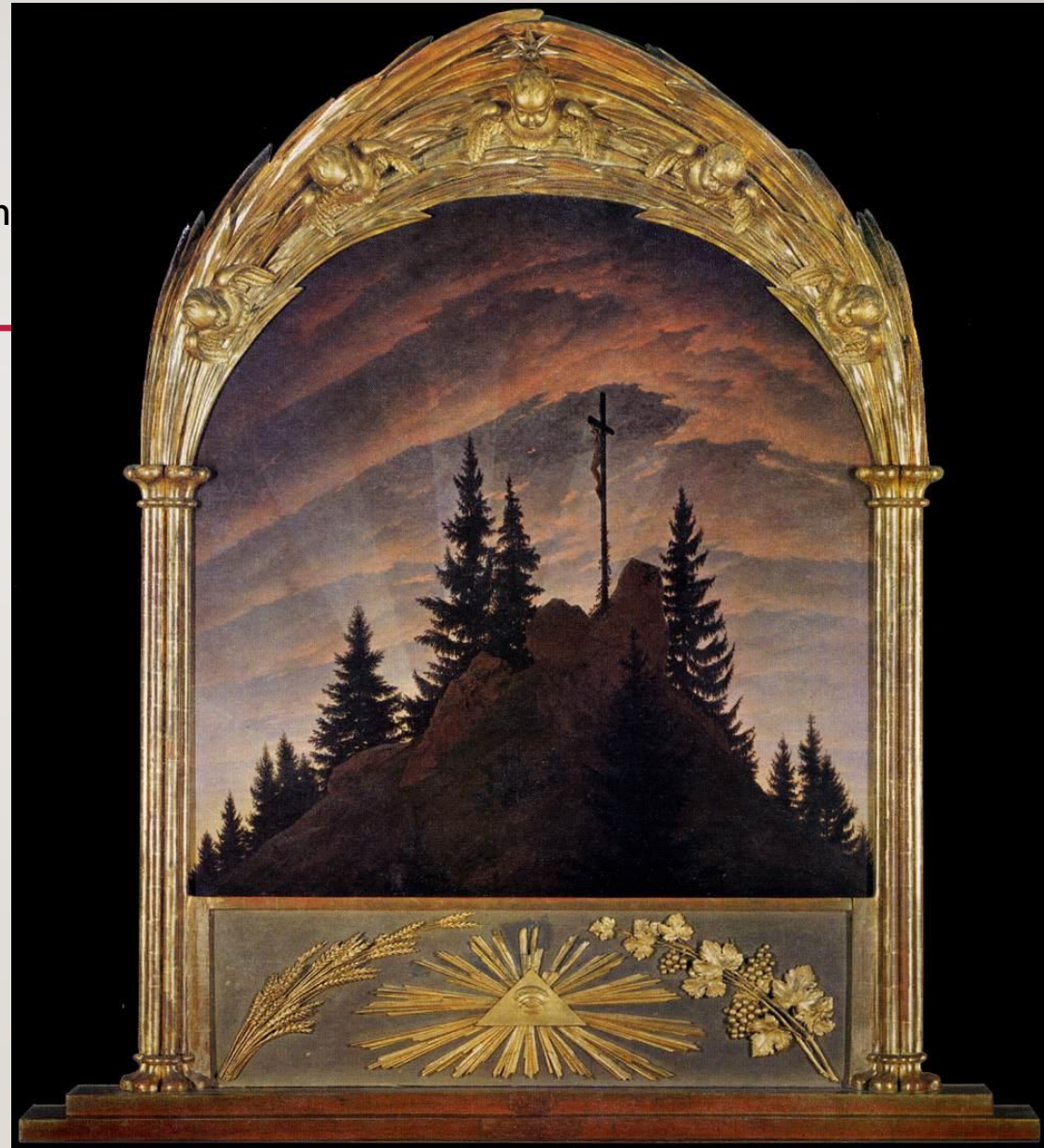
CROIX SUR LA MONTAGNE (1807-1808)

- Ce tableau est aussi appelé Retable de Tetschen. Son cadre doré est d'origine, et a été conçu par le peintre.
- Sur la prédelle de cadre, a été sculpté un œil dans un triangle qui semble irradier, entouré d'un épi de blé (le pain) et d'un morceau de vigne (le vin): C'est une représentation symbolique du sacrifice de Jésus envoyé par son père (l'œil dans le triangle) pour sauver les hommes. Les deux montants sont couronnés par des palmes (martyr) qui se rejoignent au sommet en une ogive « gothique », et des têtes d'angelots
- Ce tableau a été admiré et critiqué: Le sujet n'est pas clair. Ce n'est pas une représentation du Christ mais un paysage de montagne, où l'on a planté une statue de la Crucifixion. Et le cadre fournit l'interprétation symbolique de ce paysage. Mais en tant que retable, un paysage peut-il être sur un autel?



CRUCIFIX (SUITE)

- Même en tant que paysage, le tableau recèle des incongruités: On ne sait pas d'où le spectateur voit la montagne, puisqu'il n'y a pas de premier plan. On a l'impression que le point d'observation est « en l'air ».
- Le rocher lui-même n'a aucun volume, on voit juste les silhouettes des sapins se découper devant et derrière.
- Si le rougeoiement du ciel est bien rendu, la forme des nuages est bizarre. Ils semblent faire un « toit » au crucifix. Les rayons de lumière géométriques renforcent l'irréalité de la scène : Friedrich casse ainsi les représentations traditionnelles de paysage issues de la Renaissance (point de fuite, modelé, réalisme), ce qu'un de ses contemporains, Rahmdor, a parfaitement compris et dénoncé.
- Le peintre répondra que son tableau est symbolique, que ce crucifix sur la montagne est plus qu'un paysage. Il témoigne du salut de l'Humanité apporté par le sacrifice du Christ



LE MOINE AU BORD DE LA MER, 1809/10 110x171,5 cm

- Ce tableau a un pendant, « l'enterrement du moine » ou « abbaye dans un bois »

- De prime abord il est très surprenant: le ciel occupe les $\frac{3}{4}$ de l'espace, les nuages très sombres semblent émerger de l'horizon
- La mer est quasiment noire, animée par quelques traînées blanches représentant les vagues, une mince bande de sable est en premier plan avec la silhouette minuscule du moine. Il semble méditer dans sa solitude, face à l'immensité des éléments.
- A la différence d'autres tableaux, il n'y a pas de source de lumière explicite à l'horizon, c'est l'espace devant le moine qui témoigne de la grandeur divine
- Le tableau paraît donc « abstrait ». Initialement deux voiliers avaient été peints, Friedrich les a effacés.



L'ABBAYE DANS UN BOIS, 1809; 110x171 cm

- C'est le « pendant » de celui du « Moine ».
- Il représente un groupe de moines (silhouettes noires) se rendant à l'enterrement de l'un des leurs, à proximité des ruines d'une abbaye. Peut être s'agit il du moine devant la mer? Friedrich a 35 ans, mais semble obsédé par la mort.
- Le paysage est irréel : Il y a un vague quartier de lune dans le ciel. L'horizon n'est pas « horizontal » mais courbe. Le soleil semble se lever à droite, sans éclat (résurrection?)



DÉTAILS

- Les formes des arbres déchiquetées à l'aspect inquiétant, se découpent à contrejour sur le ciel uni mais gris, et semblent, être des spectres de mort accompagnant la ruine progressive du bâtiment.
- La régularité du dessin de la fenêtre gothique s'oppose aux irrégularités des branches des arbres. La nature finit par triompher d'une œuvre humaine qui recherche l'ordre.



- Les silhouettes des moines semblent constituer les pierres tombales d'un cimetière, d'autant qu'on voit également des croix plantées en terre..



FEMME AU LEVER DU SOLEIL, 1818

- Ce tout petit tableau (22x31 cm), de nature mystique, suscite un débat: lever ou coucher du soleil?
- La femme en contrejour avec les bras légèrement écartés et les paumes de la main ouvertes, semble presque en adoration devant le coucher (lever) du soleil, caché par sa silhouette. Le mariage du peintre n'est pas étranger à cette représentation féminine.
- Les rayons géométriques traduisent la valeur spirituelle du paysage, qui n'est pas « réel », mais exprime la sensation de la jeune femme.
- La végétation est purement imaginaire et ne correspond pas à des plantes précises.



PROMENEUR DEVANT LA MER DE NUAGE, 1818, 94,8 x 74,8 cm

- Ce tableau très célèbre apparaît presque, par son motif mais pas ses dimensions, comme le pendant du précédent. Le paysage a changé, l'homme en redingote est juché sur un piton rocheux et contemple les massifs au loin, dont il est séparé par une mer de nuages

- S'il n'y a pas de lumière solaire comme précédemment, la suite de pitons rocheux entrelardée de couches de nuages symbolise l'immensité de la Nature créée par Dieu, et sans doute la vanité de l'existence humaine en dehors de la Rédemption.
- Le tableau est presque réaliste, mais on ne monte pas sur un rocher en redingote (le paysage est donc imaginé)
- La silhouette de l'homme de dos fait allusion à un ami du peintre récemment disparu, et représente son double (et peut être celui du spectateur). Avec la masse noire du rocher cette silhouette sombre se découpe sur le paysage (blanc et bleu clair), et paraît extérieure à celui-ci, qui s'apparente donc à une vision intérieure, irréaliste, que ressent le personnage.



LA MER DE GLACE 1823-24

- Ce tableau aussi, paraît presque réaliste. Les formes géométriques de blocs bien découpés, sont structurées en pyramide, la deuxième étant « l'écho » de la première
- Le caractère cassant et minéral des blocs amoncelés, leurs couleurs étranges (marron et beige au premier plan) donne un sentiment de chaos. La masse noire du bateau qui sombre à droite, renforce la sensation d'oppression. Les arêtes vives et tranchantes contribuent aussi au malaise autant qu'au réalisme.
- Pourtant une lumière semble venir du haut, au centre, qui éclaire une mince couche de nuages et les blocs. Ce chaos paraît organisé par une instance supérieure.



LA GRANDE RÉSERVE, 1832

- Les reflets du ciel presque uni sur la rivière, le coucher de soleil caché par les nuages au loin, donnent ici une impression de grande sérénité
- La technique utilisée fait disparaître les coups de pinceau. Elle procède sans doute par lavis successifs qui font presque ressembler le tableau à un « chromo ».
- Mais le dessin sous-jacent est extrêmement précis, les contours clairement affirmés.
- Le choix des couleurs, sombres et argentées en bas, claires et « chaudes » en haut, suscite un plaisir esthétique.



LA GRANDE RÉSERVE 1832

- Tout est dominé par l'horizontale. Le seul élément vertical est le bateau avec son mât et sa petite voile.
- W Hoffmann fait remarquer que deux branches d'hyperboles, encadrant la ligne d'horizon, semblent structurer le tableau dans l'horizontale, mais que le ciel en haut, et l'étendue d'eau en bas, paraissent presser sur ces deux branches, ce qui a pour effet de faire perdre la perspective vers le point de fuite.
- L'imbrication de la terre et de l'eau au premier plan donne l'impression que la rivière « avance » vers la berge



LES AGES DE LA VIE 1835

- Alors que la Grande Réserve était un pur paysage, celui-ci est un tableau symbolique, mais la technique est similaire
- Aux cinq personnages (un vieillard de dos, un adulte qui se retourne vers lui, une jeune mère assise à côté de ses deux enfants) correspondent 5 navires, qui voguent sans doute vers l'océan de la vie.
- Les silhouettes (des personnes et des objets) sont clairement découpées et réalistes, une traduction de la maîtrise de Friedrich vis-à-vis du dessin.



WILLIAM TURNER: LE DESTRUCTEUR DE LA FORME, LE PEINTRE DES LUMIÈRES

- William Turner était d'origine modeste. Son père, coiffeur et barbier, s'est très tôt rendu compte du talent exceptionnel de son fils, et l'a toujours soutenu. Sa mère psychologiquement instable, a fini sa vie à l'asile.
- Il commença par dessiner et à faire des aquarelles, technique peu coûteuse, qu'il maîtrisa à la perfection dès son adolescence et qui le rendra riche. Il fut inspiré par Girtin, à peine son aîné et avec qui il se lia d'amitié, mais qui mourut très jeune (27 ans).
- Ambitieux et sûr de son talent, il comprit rapidement qu'il ne pourrait faire une carrière qu'en maîtrisant la peinture à l'huile, ce qu'il réussit à 21 ans, soutenu par divers mécènes.
- A 26 ans (âge minimum) il fut élu membre de l'Académie Royale des Beaux-Arts. N'ayant déjà plus rien à prouver, il entreprit une recherche picturale profondément originale, qui l'occupera toute sa vie

TURNER: UN MAITRE AUSSI PRÉCOCE QUE PICASSO

- La petite (26x38 cm) aquarelle ci-dessous fut peinte par Turner quand il avait 15 ans. Il y montre, si jeune, son sens remarquable du dessin, de la perspective, de la couleur.
- Palais de l'archevêque de Canterbury à Lambeth (1790)



- Autre aquarelle, peinte en 1792 (il a alors presque 17 ans). Le métier est encore plus apparent.



UN PREMIER CHEF-D'OEUVRE

- C'est la première huile de Turner, peinte à 21 ans, et exposée à la manifestation annuelle de l'Académie Royale des Beaux Arts. Turner y montre tout son savoir faire et va faire sensation. Le thème propose des bateaux pris dans la tempête, la nuit.

-
- Tout est rendu avec une vérité remarquable, un sens aigu de la composition et un large déploiement d'effets.
 - Turner montre qu'il sait représenter une mer agitée aussi bien qu'un peintre hollandais. Le mouvement des vagues est appuyé par une science accomplie du clair obscur, qui étale la lumière de la lune sur la surface du tableau.
 - Le dessin rend précisément l'effort et l'impuissance des marins face aux éléments. La petite lampe torche dans le navire est un contrepoint discret à la lumière omniprésente de l'astre lunaire. Les rochers à l'arrière plan sont comme des fantômes à l'aspect lugubre.



DÉTAIL

- Ce détail du centre du tableau permet de se rendre compte de la maîtrise de Turner. On note comment il fait réfléchir la faible lumière de la torche dans l'eau, comment il rend les reflets du clair de lune devant et derrière le bateau, les masses menaçantes des rochers, les taches esquissées des goélands, le contraste entre le bateau sous la lumière et ceux dans l'ombre.



LA CONFRONTATION AVEC LES MAITRES ANCIENS

- Comme tous les jeunes artistes, Turner avait à apprendre des maîtres anciens, notamment des coloristes et des paysagistes. Mais celui qui le frappa fut Claude Gellée, dit Le Lorrain, peintre de paysages composés, baignés de lumière

Claude Gellée Embarquement de la reine de Saba, 1648



William Turner : Didon fait construire Carthage, 1815



BONNEVILLE AVEC LE MT BLANC, 92 x 123 cm, 1803

- A partir de 1802 Turner va pouvoir voyager sur le continent. Il passera toute sa vie à le faire, et rapportera de multiples croquis (20 000!).
- Il découvrira en 1802, la France, la Suisse, l'Italie. Les paysages grandioses des Alpes lui feront forte impression, comme pour beaucoup de peintres avant lui.
- Ce paysage du Mont Blanc est exécuté sous une forme classique (marron sombre au premier plan, vert au plan intermédiaire, bleu blanc à l'arrière plan). La masse rocheuse imposante, voire oppressante, est ainsi diluée par la lumière en une grande variété de tons.
- Les silhouettes précises des maisons éclairées, du berger et du troupeau, surgissent de la masse vert sombre et animent ainsi le tableau.



VERS LA DISSOLUTION DE LA FORME

- Après s'être affirmé auprès de ses contemporains, après s'être confronté aux maîtres anciens (et notamment Claude Gellée), et découvert de nouveaux paysages grâce à ses voyages, Turner n'avait plus rien à prouver. Peu enclin à partager la compagnie des humains, il s'intéressait d'abord et avant tout aux paysages, de toutes sortes, montagnes, volcans en éruption, mer calme ou agitée, orages et tempêtes, paysages sereins au bord d'une rivière ou dans une vallée, tous avaient un intérêt à ses yeux.
-
- Mais à partir de ces motifs obsessionnels, Turner en vrai génie qu'il était, explora des manières de peindre nouvelles, et cette attitude le rend très « moderne » à nos yeux.
 - Il va en effet développer peu à peu un style original qui le mettra bien en avance sur ses collègues, caractérisé par la **dissolution de la forme** (du dessin) au profit de couleurs. Sans forme, donc sans contour, celles-ci s'apparentent à des **taches**.
 - Mais cette construction par taches de couleur dans la peinture à l'huile, rappelle **l'aquarelle**, son métier initial qu'il n'a d'ailleurs jamais cessé de pratiquer. Par ailleurs ses **associations de couleur** sont élaborées suivant un principe de **domination de la lumière** (donc des couleurs blanches et jaunes), dont l'éclat contribue à faire disparaître le dessin. C'est sans doute en Italie, où il se rendra plusieurs fois, qu'il a systématisé cette idée de domination de la lumière.
 - Du coup, ses tableaux, sans contours, deviendront quasiment abstraits vers la fin de sa vie, mais ses talents de dessinateur lui feront insérer la plupart du temps, quelques détails assez minuscules, dessinés très précisément. Ces détails donnent d'un coup un sens à ce qui risquait, sans eux, d'être pris pour du pur « bariolage ». Et il lui suffisait d'omettre ces détails pour créer des abstractions pures. Il ne l'a jamais vraiment fait, et il a eu sans doute raison, car le public n'était pas encore mûr pour cela.



LE CANAL DE CHICHESTER, 1828

- Ce tableau est organisé autour des taches blanches du ciel et de l'eau, séparées par la ligne d'horizon bleu foncé et noire de la ville, et des berges qui convergent en changeant de couleur. Mais les silhouettes de la barque et des arbres au premier plan, du bateau à l'arrière et des toits au loin, parfaitement dessinés, ancrent cette virtuosité de couleurs dans une réalité très reconnaissable

- Les berges orange/ocre donnent au tableau un ton très particulier. En haut, les taches marron sont empruntées aux cendres d'un volcan d'Indonésie qui était entré en éruption. Le lointain bleuté s'oppose à cette tonalité générale marron/orange



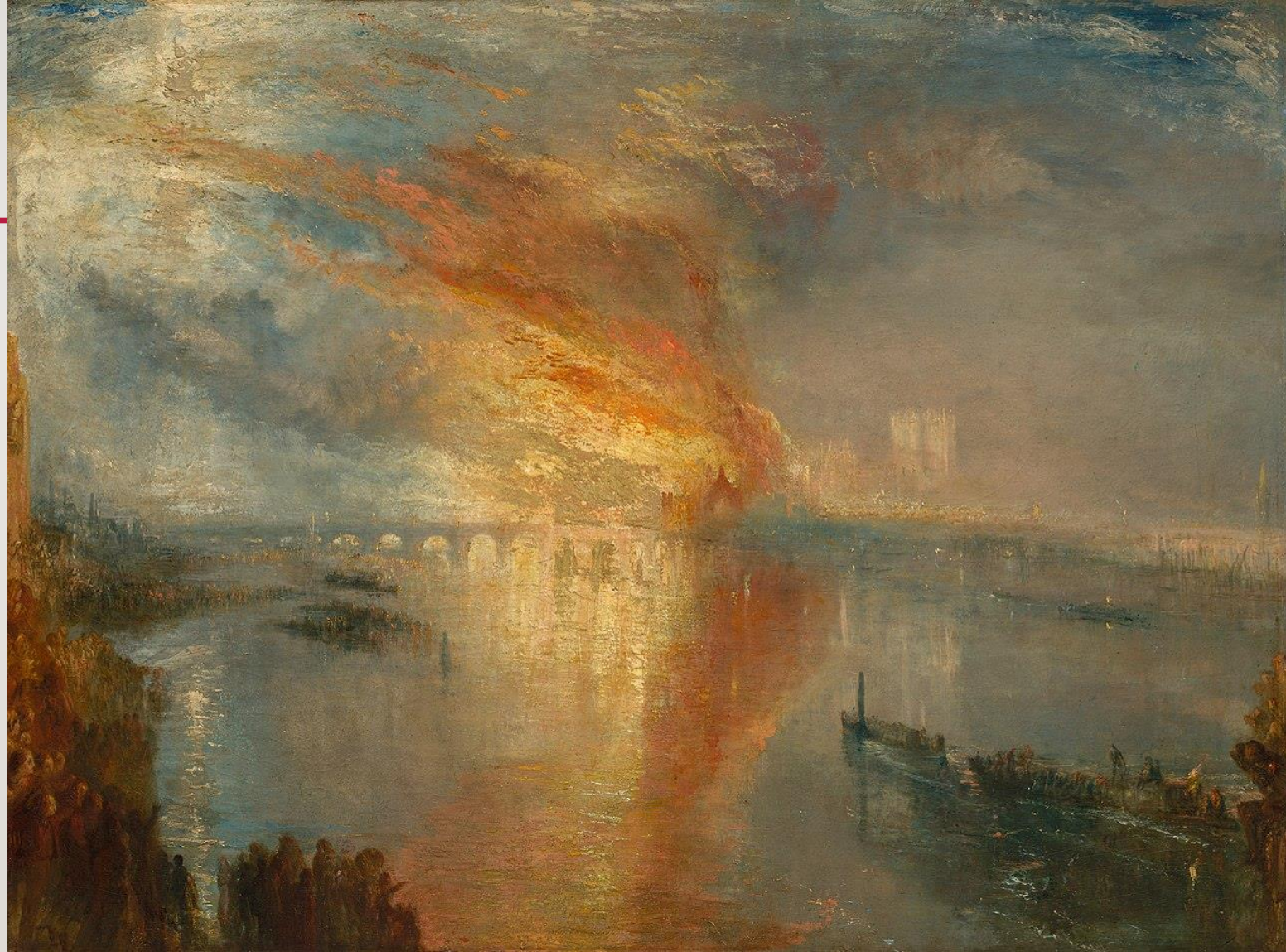
CALAIS À MARÉE BASSE, huile 73x 107 cm, 1830

- C'est cette fois la tonalité jaune/orange, créée par le rond lumineux du soleil qui confère une unité au tableau
- Si la ligne d'horizon est visible, si les formes des bâtiments et de la jetée se découpent au loin, il y a peu de contraste entre le ciel traversé par des masses sombres de nuages, et la plage, illuminée par le rougeolement du soleil.
- Par contre les silhouettes des femmes penchées à ramasser les crustacés ou les petits poissons, sont rendues avec une grande précision, qui nous fait ressentir leur fatigue et la monotonie de leurs gestes



L'INCENDIE DES MAISONS DU PARLEMENT

- Ce tableau est dominé par le gris/ bleu du ciel et de l'eau, illuminé par la grande tache orange et jaune du feu.
- Sur la gauche, le peintre a fait figurer une autre source de lumière, le reflet du clair de lune sur la Tamise. Il a détaillé le public (à gauche sur la berge, à droite sur des embarcations), qui assiste à l'incendie, mi fasciné, mi horrifié.
- Au cœur du tableau, la blancheur des flammes dissout la forme des arches du pont et celle des maisons du Parlement. La silhouette blanche de Westminster, celle de Saint Paul à droite, se découpent à peine dans la nuit.
- Le caractère élusif du tableau de Turner agit sur la sensibilité du spectateur plus que sur la capacité de reconnaissance de son œil, ce qui lui fait bien plus ressentir l'émotion de ce moment particulier.



AUBE À NORHAM CASTLE, huile, 91x122 cm, 1835/40

- Ce tableau à l'huile a la transparence d'une aquarelle
- Les formes sont à peine visibles. Les berges vert/ jaune de la rivière sont estompées; seules dominent la transparence bleu pâle du ciel et de l'eau, le jaune du soleil voilé par la brume qui se reflète dans la rivière, la masse bleue du château sur son rocher.
- Le réalisme a disparu pour laisser place à un rendu d'atmosphère presque abstrait, mais très évocateur.



Château de
Norham
« en vrai »



TEMPÊTE DE NEIGE.
BATEAU À VAPEUR À L'ENTRÉE
DU PORT. Huile, 91x122 cm, 1842

- Ce tableau fait apparaître la texture, les coups de pinceau, l'étalement des couleurs
- La différence est énorme avec le tableau des pêcheurs en mer (sa première « huile ») présenté plus haut. La forme a pour ainsi dire disparu, les oppositions fortes ne partent pas d'un principe de réalité (lumière du soleil et noirceur des nuages), mais d'une juxtaposition de couleurs et de traits, censée « impressionner la rétine », à tous les sens du terme.



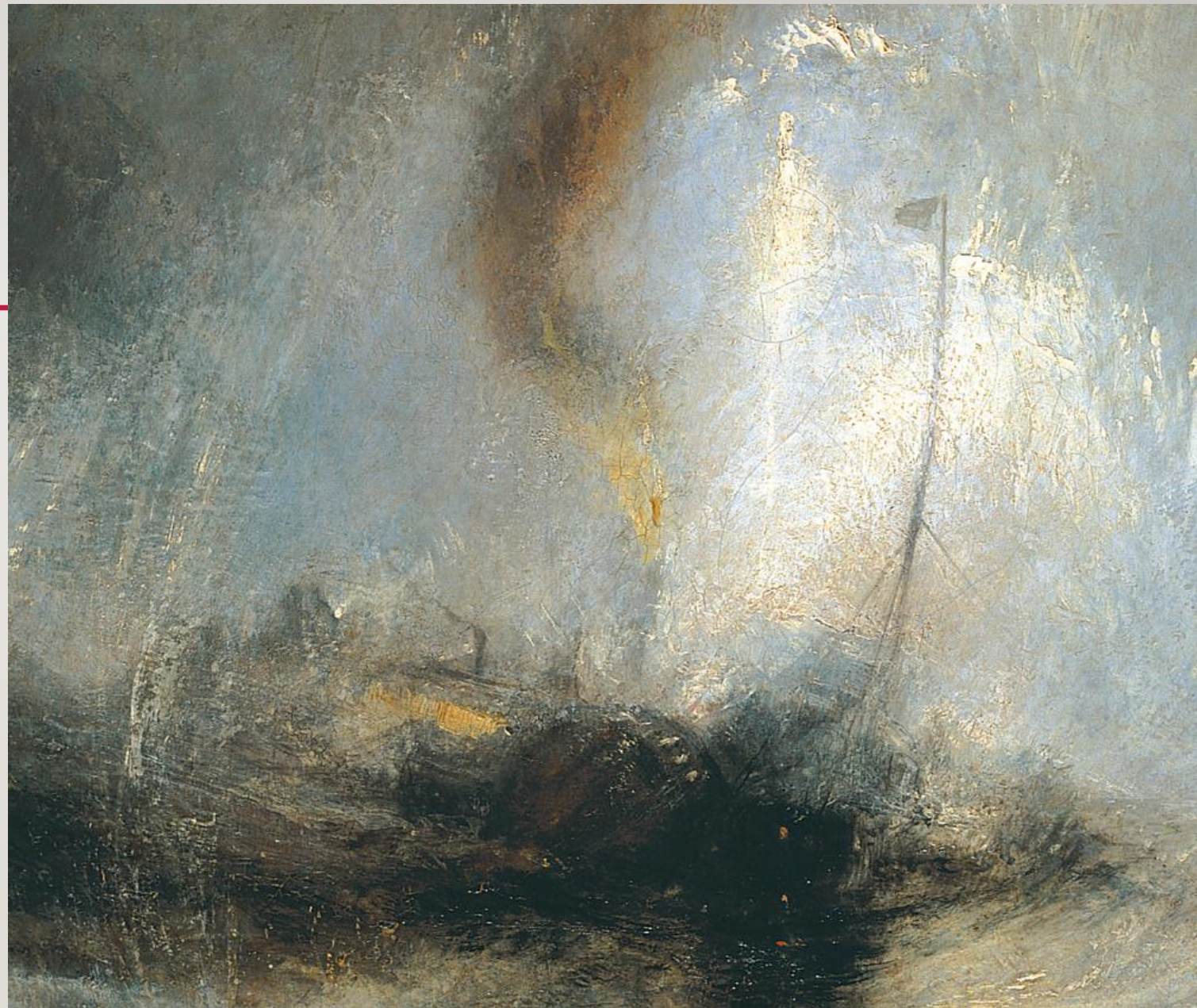
UN VORTEX

- Toute la composition est bâtie sur un vertigineux tourbillon de couleurs qui convergent vers la masse noire du bateau au centre
- La forme (le contour) a presque entièrement disparu. On ne voit plus l'horizon, le ciel se confond avec l'eau.
- Seule les masses de couleur froide (bleu, noir) s'opposent aux quelques teintes chaudes (ocre, orange) de la fumée.
- Les lignes directrices du tourbillon suggèrent un déchaînement des éléments sur le navire au centre



UN DÉTAIL

- Ce détail qui reprend le centre du tableau, montre l'extraordinaire pouvoir élusif du peintre. En quelques coups de la pointe du pinceau il réussit à suggérer la roue à aube du navire pris dans les flots.
- La fumée qui s'élève de la cheminée paraît authentique, mélangeant le feu et le noir.
- La vague silhouette blanche de l'entrée du port sous la neige, s'oppose à la masse noire du bateau.



PLUIE, VAPEUR ET VITESSE, huile, 1844, 91 x 121,8 cm

- Est décrite une locomotive qui fonce sur un pont, au dessus d'une rivière, à travers la campagne.
- De vagues stries diagonales semblent suggérer la pluie.
- Un autre pont, une barque sur la rivière, des personnages sur la rive évoquent la campagne.
- Devant la locomotive semble courir une silhouette de lièvre.



DÉTAIL DE LA LOCOMOTIVE

- Ce détail permet de comprendre la capacité du peintre à suggérer la forme avec quelques coups de pinceau
- On peut distinguer les roues, la fumée noire et la vapeur d'eau blanche qui s'échappent, le rougeoiement du brasier dans la chaudière
- Les diagonales du pont et du train qui s'estompent à l'arrière donnent l'impression de vitesse
- Les petits points blancs derrière la locomotive suggèrent des wagons sans toit (3^{ème} classe) d'où émergent les têtes des voyageurs



CONCLUSION

- Friedrich et Turner ont révolutionné l'art du paysage, chacun à sa façon. Ils ont été en dehors des courants traditionnels en vigueur en France (le Réalisme, l'École de Barbizon et Corot, puis l'Impressionnisme) dont la succession marque une évolution « linéaire » et progressive vers une « interprétation » de la nature, plutôt qu'une « reproduction ».
- Friedrich et Turner avaient déjà opéré cette évolution dans leur parcours artistique bien avant qu'elle se produise en France. Le premier a cherché à peindre « son paysage intérieur », c'est-à-dire ce que ressent une silhouette et derrière elle, le peintre lui-même. Il s'agit de sentiments religieux, mais aussi de la mélancolie, de l'angoisse, de la joie éprouvées face au spectacle de la Nature. Le second, qui avait le talent pour traduire n'importe quel phénomène naturel de façon précise grâce au dessin, a mis de côté ce talent pour se consacrer à la recherche et l'interprétation des effets de lumière. Ce faisant il a ouvert la voie à l'art moderne, qui fait disparaître la forme pour aboutir à l'Art Abstrait.

RÉFÉRENCES

- Buttner Niels « L'art des paysages » Citadelles et Mazenod,
- Eitner Lorenz « La peinture du XIXème siècle en Europe » Hazan, 2007
- Hoffmann Werner « Une époque en rupture 1750-1830 » Gallimard, 1995
- Meyer Laure « Les maitres du paysage anglais » Terrail, 1992.
- Vaughan William « l'Art romantique » Thames & Hudson, 1994