

Claudia Denk (dir.)

*Valenciennes' Ratgeber für den reisenden  
Landschaftsmaler. Zirkulierendes Künst-  
lerwissen um 1800*

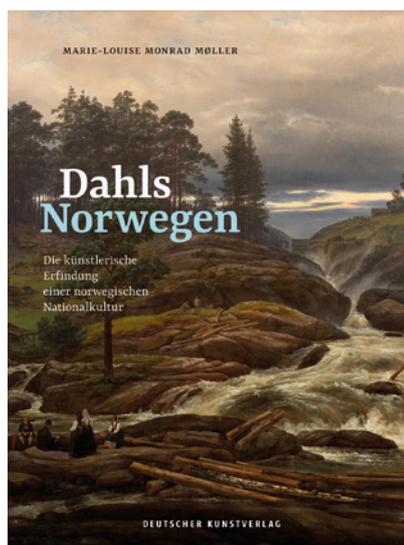
Marie-Louise Monrad Møller

*Dahls Norwegen. Die künstlerische  
Erfindung einer norwegischen National-  
kultur*

Adèle Akamatsu



Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2019,  
280 pages



Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2020,  
360 pages

Depuis les années 1980, la peinture et la théorie du paysage développées autour de 1800 ont suscité un intérêt muséal et historiographique renouvelé. La péninsule italienne a été le laboratoire de la diffusion de la peinture réalisée sur le motif, au sein même des milieux académiques contre lesquels l'École de Barbizon, puis les impressionnistes, ont ensuite revendiqué leur travail en plein air plutôt qu'en atelier. La reconnaissance d'une telle pratique en plein air est désormais examinée à l'échelle européenne.<sup>1</sup> L'entrée dans les collections du musée du Louvre d'une part importante des études à l'huile de Pierre-Henri de Valenciennes, en 1930, a permis que le peintre

sorte du discrédit dans lequel la critique du XIX<sup>e</sup> siècle l'avait plongé, ne voyant en lui que le représentant d'un genre caduc, le « paysage historique » pour lequel un Prix de Rome fut créé en 1817. À côté d'Alexander Cozens ou de John Constable, Valenciennes est aujourd'hui reconnu comme l'un des instigateurs de l'essor de l'étude à l'huile dite « sur le motif ». Certes, plutôt que son nom, ceux de Caspar David Friedrich, de William Turner ou de John Constable s'imposent pour prendre la mesure de la valorisation nouvelle du paysage, à la faveur de la remise en cause de la hiérarchie classique des genres. Par-delà les divergences esthétiques et nationales, Werner Busch a cependant montré dès le début des années 2000 que Friedrich aurait lu la traduction allemande du traité publié en 1799-1800 par Valenciennes, les *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis De Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*.<sup>2</sup> Friedrich y aurait notamment trouvé l'idée de combiner dessin et annotations pour fixer des phénomènes atmosphériques qui échappent à la seule mémoire.<sup>3</sup> L'enquête menée par Claudia Denk sur la traduction allemande de Valenciennes replace le cas emblématique de Friedrich au sein d'une réception intense et germanophone du savoir promu par le peintre français, qui dépasse les seules filiations pédagogiques ou nationales.<sup>4</sup>

Le traité de Valenciennes paraît dès 1803 en allemand. Son traducteur, le publiciste d'origine huguenote Johann Heinrich Meynier, l'intitule *Der Rathgeber für Zeichner und Mahler, besonders in dem Fache der Landschaftsmalerey. Nebst einer ausführlichen Anleitung zur Künstlerperspectiv* [Guide pour dessinateurs et peintres, en particulier dans le domaine de la peinture de paysage. Avec des instructions détaillées sur la perspective en art]. Stratégiquement, Meynier présente comme un manuel de paysage ce que Valenciennes avait publié comme un livre sur la perspective, et réserve un tome à chacune des parties. C'est la seconde, consacrée au paysage, que Denk réédite ici assortie d'un commentaire. Cette partie a la singularité d'encourager le paysagiste à réaliser des études à l'huile en plein air : elle décrit en même temps l'extrême variabilité des phénomènes naturels et les moyens techniques pour les saisir sur le motif. Valenciennes y trace également les étapes d'un voyage autour de la Méditerranée.

Dans un article précédent, Denk avait souligné combien Valenciennes, sans renoncer au beau idéal, faisait reposer la pratique du paysagiste sur le voyage et l'expérience directe de la nature.<sup>5</sup> Elle croise ici étude de la réception critique et attention matérielle au livre, analyse des enjeux de traduction, histoire sociale de la lecture et rapprochements théoriques, pour examiner les traces et les transformations de ce savoir nouveau, de Rome à Copenhague. Par exemple, la traduction allemande que possédait Nicolai Abildgaard entre, après sa mort en 1809, dans la bibliothèque de l'Académie de Copenhague, où le peintre d'histoire fut professeur. À Dresde, l'Académie comme la bibliothèque du prince électeur font rapidement l'acquisition des volumes publiés par Meynier.

La topographie dessinée par la localisation des ouvrages de Valenciennes dans les fonds anciens des bibliothèques recoupe celle des foyers de l'étude en plein air autour de 1800. En lien avec cette topographie, plusieurs études de cas mettent à l'épreuve des œuvres l'hypothèse d'une lecture de l'ouvrage de Valenciennes par des artistes

tels que Franz Horny ou Johann Georg von Dillis. Si cette hypothèse avait déjà été formulée pour Friedrich à Dresde ou Christoffer Wilhelm Eckersberg à Copenhague, Denk en propose d'autres, ainsi pour Carl Blechen à Berlin. La confrontation des études de Valenciennes avec celles de ses possibles lecteurs soutient la démonstration. La mise en regard des études et du texte de Valenciennes montre que le peintre français puise dans son expérience de praticien pour formuler ses conseils aux paysagistes : Meynier et la réception germanophone y furent particulièrement sensibles.

Avant Alexandre de Humboldt, Valenciennes manifeste un souci de caractérisation du paysage et use de références géologiques pour expliciter les ambitions de la peinture de paysage. Denk expose les convergences théoriques et biographiques entre les deux hommes. Elle appuie ainsi de manière convaincante son hypothèse selon laquelle le texte de Valenciennes fut tôt une source pour les réflexions de Humboldt concernant la mission commune du naturaliste et du peintre de paysage, réflexions régulièrement évoquées lorsqu'il s'agit de comprendre la peinture de paysage dans l'espace germanophone. La circulation d'un savoir technique – celui de l'étude à l'huile – est ainsi portée par une conception du paysage qui suppose le rapprochement de l'art et de la science et trouve des échos de part et d'autre des frontières.

Selon Denk, Johan Christian Dahl, originaire de Bergen, a pu lire le texte de Valenciennes, que ce soit à Copenhague, où il se forme entre 1811 et 1817, à Rome en 1821, où il fréquente le sculpteur danois Bertel Thorvaldsen dont la bibliothèque compte la traduction de Valenciennes, ou encore à Dresde, où il s'établit en 1818. À la fin de la thèse qu'elle consacre précisément à Dahl, Marie-Louise Monrad Møller s'arrête sur un autre aspect de la pratique sur le motif du peintre : les études à l'huile de Dahl ont favorisé la redécouverte du peintre par Andreas Aubert à partir de 1888. L'historien de l'art norvégien, par ailleurs connu comme l'un des premiers à réhabiliter l'œuvre de Friedrich à la même période, érige ainsi Dahl en « fondateur de la peinture norvégienne ».

Monrad Møller consacre sa thèse à un autre apport de Dahl à la construction d'une identité norvégienne. Plus d'une trentaine d'années après la monographie et le catalogue raisonné de Marie Lødrup Bang,<sup>6</sup> elle examine l'œuvre et la carrière de Dahl à l'aune de l'invention des traditions nationales et de l'idée de patrimoine. Selon une progression à la fois biographique et thématique, elle retrace l'impulsion donnée par Dahl à des institutions telles que la Galerie nationale d'Oslo, créée en 1837, et son engagement en faveur de la préservation de monuments, églises en bois debout ou tumuli funéraires. Des expositions, depuis les années 2000, ont évoqué ce rôle culturel joué par Dahl<sup>7</sup> ; l'autrice lui restitue ici toute son ampleur. Dahl échappe ainsi au face à face avec Friedrich, dont il fut à Dresde non seulement l'ami, mais aussi le collectionneur ; il est replacé au sein de milieux et de réseaux danois et norvégiens, décrits à l'intention de lecteurs peu familiers des collections et des sources scandinaves. Dahl retourne à cinq reprises en Norvège, en 1826, 1834, 1839, 1844 et 1850. Il voit dans l'architecture médiévale norvégienne une source nouvelle pour retracer l'histoire de la nation. L'enjeu est de taille pour un pays qui est passé en 1814 de la domination danoise à la domination suédoise, et était alors perçu comme figé dans un passé

valorisé par l'ossianisme et la remise au jour des sagas et des chroniques nordiques. L'analyse des écrits privés et publics de Dahl, et d'œuvres tel *Hiver au Sognefjord* (1827), montrent qu'une même conscience historique et mémorielle sous-tend sa conception de la peinture de paysage et son action patrimoniale.

Monrad Møller note à plusieurs reprises que Dahl a trouvé à Dresde les ressources pour son action en Norvège, qu'il s'agisse de stratégies picturales puisées chez Friedrich ou du modèle des sociétés artistiques ou archéologiques. Les reformulations d'un engagement mené au nom d'une revendication nationale, mais à distance, peinent cependant à émerger dans le propos de l'autrice, où la mise en contexte supprime parfois l'argumentation. Par exemple, si Monrad Møller décrit le sauvetage de l'église en bois debout de Vang, déplacée au début des années 1840 du Valdres jusqu'en Silésie, après son rachat par le roi de Prusse alerté par Dahl, elle ne souligne pas que ce sauvetage nuance les positions exprimées au même moment par le peintre, en particulier son attachement à l'insertion des monuments norvégiens dans le paysage et la dévalorisation de tout remaniement architectural.

Ces deux publications récentes proposent un décentrement riche et stimulant de leur objet d'étude dont elles renouvellent l'interprétation. La réception germanophone de Valenciennes vient étayer l'idée que son œuvre constitue, depuis les milieux académiques, une rénovation du regard sur le paysage ; Monrad Møller ne porte pas seulement à notre connaissance un pan négligé de l'histoire patrimoniale et muséale européenne, mais invite à réexaminer chez Dahl les rapports entre paysage et histoire.

- 1 Voir par exemple Ger Luijten, Mary Morton et Jane Munro (dir.), *Sur le motif. Peindre en plein air 1780-1870*, cat. exp., Paris, Fondation Custodia, Londres : Paul Holberton Publishing, 2020.
- 2 Il n'en existe toujours pas d'édition critique française ; récemment, Luigi Gallo a reconstitué la fortune critique du peintre et élucidé les conceptions esthétiques et didactiques qui sous-tendent son traité. Voir Luigi Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819). L'artiste et le théoricien*, Rome : L'Erma di Bretschneider, 2017.
- 3 Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, Munich : Beck, 2003.
- 4 Sur les élèves de Valenciennes, voir par exemple *Achille-Etna Michallon*, cat. exp., Paris, Musée du Louvre, Paris : Réunion des musées nationaux, 1994 ; Frauke Josenhans, « La nature conçue depuis l'atelier. La formation dans les ateliers de peintres de paysage à Paris au début du XIX<sup>e</sup> siècle », dans France Nerlich et Alain Bonnet (dir.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris*, Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2013, p. 163-175.
- 5 Claudia Denk, « Malen, Zeichnen und Schreiben gegen das Vergessen. Pierre-Henri de Valenciennes' apodemischer Ratgeber für den reisenden Landschaftsmaler », dans Id. et Andreas Strobl (dir.), *Landschaftsmalerei, eine Reisekunst ? Mobilität und Naturerfahrung im 19. Jahrhundert*, Berlin, Munich : Deutscher Kunstverlag, 2017, p. 132-149.
- 6 Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl, 1788-1857. Life and Works*, Oslo : Norwegian University Press, 1987, 3 vol.
- 7 Knut Ormhaug, « Johan Christian Dahl und die norwegische Kultur. Denkmalpflege – Nationalgalerie – Kunstvereine », dans *Johan Christian Dahl. Der Freund Caspar David Friedrichs*, cat. exp., Schleswig, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Cologne : Wienand, 2002, p. 137-144 ; Ernst Haverkamp, « Dahl als Kunst- und Kulturvermittler », dans *Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften*, cat. exp., Dresde, Galerie Neue Meister, Dresde : Sandstein Verlag, 2014, p. 64-71.