L'Europe et le monde germanique (époque moderne et contemporaine)

Jacques Le Rider

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/465>

DOI : 10.4000/ashp.465

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2008

Pagination : 269-272

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Jacques Le Rider, « L'Europe et le monde germanique (époque moderne et contemporaine) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 139 | 2008, mis en ligne le 26 novembre 2008, consulté le 12 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/465> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.465>

L'EUROPE ET LE MONDE GERMANIQUE (ÉPOQUE MODERNE ET CONTEMPORAINE)

Directeur d'études : M. Jacques LE RIDER

Programme de l'année 2006-2007 : I. *Le paragone texte – image : littérature, peinture, photographie à l'époque du réalisme. Adolph Menzel.* — II. *Histoire de l'Europe centrale habsbourgeoise : la Galicie, 1772 à 1918.*

I. *Le paragone texte – image : littérature, peinture, photographie à l'époque du réalisme. Adolph Menzel*

Dans l'œuvre de Menzel, les représentations de l'époque de Frédéric II datent pour l'essentiel des deux décennies 1840-1860. Un travail de commande est à l'origine de cette abondante production : en 1839, l'éditeur Johann Jakob Weber de Leipzig confie à Menzel le soin d'illustrer l'*Histoire de Frédéric le Grand* de Franz Kugler, ouvrage alors en projet (c'est à Kugler lui-même que Menzel doit cette commande) dont la publication devait coïncider avec le centenaire de l'avènement de Frédéric II en 1740. Le modèle proposé par l'éditeur est l'*Histoire de l'empereur Napoléon* de Paul-Mathieu Laurent de l'Ardèche (1793-1877) publiée à Paris en 1839 dans une édition illustrée par Horace Vernet aussitôt reprise à Leipzig, en traduction allemande, par les éditions J. J. Weber. Kugler avait conçu son *Histoire de Frédéric le Grand* comme un *Volksbuch*, un livre populaire, s'adressant à tous les milieux sociaux, relevant à la fois de la vulgarisation et de la pédagogie par le texte et l'image (ce que Rudolf Schenda appelle « l'iconisation du peuple » *Ikonisierung des Volkes*, pour désigner un processus d'alphabétisation visuelle). Le livre de Kugler illustré par Menzel a contribué à la formation de l'imaginaire national prussien, à l'édification du « lieu de mémoire » Frédéric le Grand, mais aussi à l'interprétation libérale de Frédéric II comme fondateur de la tradition des Lumières prussiennes.

C'est en 1849, avec le tableau *La Pétition* (*Die Bittschrift*), que Menzel passe, dans ses représentations de Frédéric II, du genre du dessin et de la gravure à celui de la peinture à l'huile. Le thème de la pétition adressée par le peuple au souverain avait en 1849 une signification politique trop évidente et le mélange des genres picturaux (peinture historique, peinture de paysage, scène de genre) ne pouvait que déconcerter le directeur des musées royaux qui ne fit pas l'acquisition de cette œuvre de Menzel.

Sans cacher les ombres de l'absolutisme militariste de Frédéric le Grand (pour *L'Histoire de Frédéric le Grand*, Menzel dessine plusieurs illustrations qui s'inscrivent dans la lignée des *Misères et malheurs de la guerre* de Jacques Callot et des *Désastres de la guerre* de Goya), Menzel met au premier plan l'éclat du monarque à la fois ami des philosophes (*La Tablee à Sans-souci*, achevé en 1850, montre Voltaire assis à la table de Frédéric II), des artistes (*Concert de flûte à Sans-souci*, 1852 ; *Le prince héritier Frédéric rend visite au peintre Pesne sur son échafaudage à Rheinsberg*, de 1861) et proche de son peuple (*Frédéric II en voyage*, de 1854).

C'est seulement à partir des années 1870 que Menzel accéda à la gloire officielle (la Nationalgalerie inaugurée en 1876 acheta la *Table ronde à Sans-souci* et *Le concert de flûte à Sans-souci* et toute une série de tableaux de Menzel à partir de 1873) : mais ce succès reposait sur un malentendu. On célébrait le peintre de la grandeur de la Prusse et l'on oubliait le libéral, précurseur d'une peinture réaliste de niveau européen. Ce malentendu est à l'origine de l'essai de Julius Meier-Gräfe sur Menzel, publié en 1906 : le peintre aurait atteint au plus haut niveau de la peinture moderne réaliste dans les années 1840, avec des tableaux comme *La chambre au balcon* (1845), tout en hésitant entre le réalisme et le genre historique, mais il serait ensuite retombé dans l'ornière de la peinture historique et du nationalisme.

La différence entre l'objectivité réaliste de Menzel et le « réalisme social » de Courbet apparaît avec évidence : le tableau *Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyclopes)* [*La Forge (cyclopes modernes)*], de 1872-1875, est une scène d'usine (il s'agit de l'usine de fabrication de rails de chemins de fer de Königshütte en Haute-Silésie), représentée sans pathos social, un tableau de mythologie moderne (comparable à la forge d'Alberich chez Richard Wagner), non une dénonciation de la condition ouvrière.

Pour éviter de faire de Menzel le représentant d'un *Sonderweg* de la peinture allemande au XIX^e siècle, on peut rappeler qu'Edmond Duranty, un des premiers « codificateurs » du réalisme français, publia en 1880 (l'année de sa mort) un éloge de Menzel dans la *Gazette des beaux-arts*. Duranty en arrivait à considérer Menzel comme un pionnier et un modèle du réalisme européen. Au même moment, Joris-Karl Huysmans, dans son essai consacré à *L'Exposition des Indépendants en 1880*, après avoir évoqué B. Morisot, Pissarro, Caillebotte, Monet, Sisley, Manet, M. Cassatt, Degas et quelques autres peintres, cite en conclusion *La Forge* d'Adolph Menzel en exemple, suggérant que le peintre berlinois surpasse tous ses contemporains.

En 1854-1855 est fondée l'Association pour l'art historique (*Verbindung für historische Kunst*) qui a pour but de coordonner les nombreuses « Sociétés artistiques » (*Kunstvereine*) allemandes en vue de renouveler la production de peintures historiques. Cette association entend non seulement lancer un programme de commandes de peintures historiques aux peintres allemands, programme indépendant des commandes publiques et conçu en fonction des aspirations de la bourgeoisie. Celle-ci privilégie l'histoire nationale (plutôt que les représentations de l'histoire des dynasties des princes régnants ou de l'histoire particulariste des différents États de la Confédération germanique) ; les thèmes « démocratiques » à la manière de l'école belge de la peinture historique ; enfin les sujets et les formats adaptés aux goûts de la bourgeoisie.

En 1862, Max Schasler dresse le bilan du programme de commandes réalisé par l'Association pour l'art historique et compare les deux œuvres qui lui ont été livrées en 1857 par Adolph Menzel et Moritz von Schwind. Il souligne que les incertitudes qui entourent la peinture historique allemande contemporaine n'ont pas été dissipées. Il doute que les initiatives privées puissent jamais remplacer les programmes conçus et financés sous l'autorité de la puissance publique. Ses préférences personnelles allant à la vision prussienne de l'unité nationale allemande, il regrette que les peintures historiques réalisées n'aient pas une vision commune de l'histoire nationale. Le tableau de Menzel illustre l'histoire de la Prusse, tandis que le tableau de Schwind représente un empereur Habsbourg fidèle à l'Église romaine et respectueux de l'autorité du Pape.

Schasler fait de Menzel, *Rencontre de Frédéric II et de Joseph II dans l'escalier du château de Neisse le 25 août 1779* (*Zusammenkunft Friedrichs II. mit Joseph II. auf der Treppe des Schlosses zu Neisse am 25. August 1779*) (1855-1857, Berlin, Nationalgalerie), un paradigme du réalisme en peinture. Schasler oppose ce tableau de Menzel à celui de Schwind, représentatif d'une peinture historique idéaliste « spiritualiste » : *L'empereur Rodolphe, chevauchant vers Spire pour y mourir* (*Kaiser Rudolph, der gen Speyer zum Sterben reitet. [Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe]*, 1857 (Kiel, Kunsthalle). La peinture historique de Schwind s'inscrit dans la tradition de la « peinture d'idées » des nazaréens. Elle annonce le symbolisme. Pour Menzel, au contraire, ce sont les peintres d'histoire de l'école belge, Louis Gallait, Édouard de Bièfve, Nicaise de Keyser, dont une exposition a circulé dans plusieurs métropoles allemandes en 1842-1843, qui servent de modèle.

Chez Anton von Werner, la peinture la peinture de « reportage » et d'actualité rivalise avec la photographie. Mais Werner montre ce que le peintre peut apporter de plus que le photographe, en un temps où l'on ne maîtrise pas encore parfaitement les procédés de manipulation propagandiste de l'image photographique. Ses compositions, qui sélectionnent les éléments de la réalité pour la reconstruire, illustrent l'idéologie bismarckienne et wilhelminienne. Dans son célèbre tableau *La proclamation du Reich allemand à Versailles*, Werner identifie l'idée de l'unité allemande à la volonté de puissance de la Maison Hohenzollern. Son tableau exalte le rôle de Bismarck, de l'armée et des princes, mais il ne montre pas le peuple, la société civile.

Le goût du monumental dont Anton von Werner était coutumier apparaît comme bien éloigné de l'objectivité réaliste d'Adolph Menzel. Même pour son tableau le plus officiel et le plus conventionnel, *Le Sacre de Guillaume I^{er} à Königsberg (18 octobre 1861)*, Menzel avait travaillé selon sa méthode de réaliste scrupuleux, multipliant les esquisses et les dessins préparatoires pour représenter le monument (l'église du château de Königsberg) et faire le portrait de plus de cent trente personnalités.

C'est Anton von Werner qui prolonge la tradition de la peinture historique officielle, consacrée à célébrer les hauts faits du souverain et de ses ancêtres, la grandeur de la nation et la bravoure de ses combattants. Menzel choisit des thèmes non conventionnels et incompatibles avec l'idéologie officielle d'une « galerie des batailles » : ainsi le tableau intitulé *Überfall bei Hochkirch (Attaque surprise près de Hochkirch)* évoque une sévère défaite des troupes prussiennes face aux Autrichiens. Dans ce tableau, Frédéric II apparaît comme un chef de guerre en difficulté, ayant perdu le contrôle des événements. De même, dans *Ansprache Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen (Frédéric le Grand parlant à ses officiers avant la bataille de Leuthen)*, Menzel laisse un vide dans sa toile et ne représente pas Frédéric II, les officiers regardent ce vide d'un air sombre, l'atmosphère hivernale est lugubre : le sol boueux a été labouré par les roues du convoi, défoncé par les sabots des chevaux, piétiné par la troupe. Loin d'embellir la guerre, Menzel montre la mort et la destruction qui rôdent.

À ses débuts, Menzel s'était fait une spécialité des cycles de lithographies formant un recueil thématique ou illustrant un ouvrage. On retient en particulier : *La Vie de Luther. Un livre d'images pour la jeunesse* (*Luthers Leben. Ein Bilderbuch für die Jugend*), Berlin, Louis Sachse, 1833 (sept sur treize illustrations au total) ; *La Vie terrestre de l'artiste* (*Des Künstlers Erdewallen*), Berlin, Louis Sachse, 1834 (un frontis-

pice et dix planches composées de deux images). Le frontispice représente l'apprenti artiste dans une salle de l'Académie (sans doute un autoportrait de Menzel). Le cycle illustre un fragment dramatique du jeune Goethe, de l'automne 1773 ; *Faits marquants de l'histoire de la Prusse-Brandebourg* (*Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte*), Berlin, Louis Sachse, 1836 (douze lithographies composées entre 1834 et 1836).

Pour ses illustrations de *L'histoire singulière de Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*) d'Adelbert von Chamisso, Menzel travaille avec le graveur Friedrich Unzelmann qui reproduit les dessins sur les bois gravés. Il insiste pour que les illustrations soient insérées dans le texte, en précisant exactement à quel endroit, et non sous forme de planches imprimées en regard du texte, technique qu'il perfectionnera encore dans *l'Histoire de Frédéric le Grand*.

En 1877, Adolph Menzel a illustré la comédie de Kleist *La Cruche cassée*. Cet ensemble de trente bois gravés et de quatre planches en « gouache grisaille » est une de ses plus remarquables réussites. En fait, Menzel a pour ainsi ajouté un « récit en images » d'une grande précision réaliste, qui complète la pièce de Kleist, se concentre sur quelques scènes choisies par l'artiste et qui, parfois, donne à voir l'envers du décor.

Adolph Menzel a souvent dessiné, gravé et peint des motifs « d'adresse », destinés à orner des diplômes, des documents commémoratifs ou des lettres envoyés par un corps constitué, une ville ou une province à une personnalité ou au souverain. Ce genre très conventionnel consistait à composer un cadre ornemental, comportant le plus souvent des figures allégoriques ou symboliques, ou des scènes et des objets ayant un rapport plus ou moins direct avec la personne ou l'institution à qui « l'adresse » était destinée, et entourant un texte imprimé ou calligraphié. Mais toutes les allégories composées par Menzel ne sont pas immédiatement compréhensibles : ainsi la figure féminine placée au centre de « l'adresse » destinée à la firme Heckmann pour son cinquantenaire (1869) reste énigmatique.

II. Histoire de l'Europe centrale habsbourgeoise : la Galicie, 1772 à 1918

Le second semestre a été consacré à l'histoire de la Galicie, dans le prolongement des quatre conférences de M^{me} Isabel Röskau-Rydel, maître de conférences invité (cf. *infra*).