La peinture de bataille au détail

Carl Spitzweg et le comique

Bertrand Tillier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/893>

DOI : 10.4000/elh.893

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 16 octobre 2009

Pagination : 37-46

ISBN : 978-2-35698-014-4

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Bertrand Tillier, « La peinture de bataille au détail », *Écrire l'histoire* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 16 octobre 2012, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/893> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.893>

La peinture de bataille au détail

Carl Spitzweg et le comique

DANS UN CYCLE MÉCONNU de tableaux entrepris à la fin de la décennie 1840 et prolongé au-delà des années 1870 sous le titre *Friede im Lande, La Paix dans les campagnes*¹, le Bavarois Carl Spitzweg (1808-1885), dont la satire de la peinture de genre a établi la solide réputation de peintre comique, s'est attaqué au « grand genre » qu'est la peinture d'histoire, plus particulièrement à travers la peinture de bataille, dont il s'est appliqué, au moyen d'une ironie dévastatrice, à dévoyer les valeurs d'héroïsme et à saper l'exemplarité édifiante. Si son entreprise critique repose sur une confusion délibérée des genres picturaux, à l'intérieur d'une hiérarchie malmenée, en altérant la peinture d'histoire par la scène de genre, elle s'établit aussi sur une science du détail comique, qui doit être interrogée en regard des enjeux de la peinture au XIX^e siècle et des débats qu'elle suscita.

Cette suite s'inscrit dans un contexte historique et politique qu'il faut d'abord spécifier, car il ap-

partient à deux temporalités distinctes de l'histoire allemande. De 1792 à 1815, la plupart des États germaniques furent impliqués dans les guerres de la Révolution et de l'Empire. Jusqu'en 1815, une grande partie des territoires de l'Allemagne du Sud fut donc le théâtre d'affrontements répétés entre les différents belligérants d'Europe centrale, contraignant les populations locales à participer aux combats, soit du côté français, soit dans les troupes adverses. De plus, après la constitution de la Confédération rhénane (1806), nombre de ressortissants des États d'Allemagne se trouvèrent engagés dans les guerres de la France napoléonienne, jusqu'en Espagne et en Russie. Lors de la campagne de Russie (1812), un tiers de la Grande Armée était ainsi composé d'Allemands, et des trente mille Bavarois partis en Russie, seul un dixième rentra au pays. Carl Spitzweg naquit dans ces tourmentes des guerres napoléoniennes et de l'occupation française de l'Allemagne, qui

1. Siegfried Wichmann, *Carl Spitzweg, Reisen und Wandern in Europa, Der Glückliche Winkel*, Stuttgart, Belser, 2003, p. 92-111, consacre une section de son livre à ce cycle.

laissèrent des souvenirs vivaces dans les mémoires, au point de féconder une forme de nationalisme. Par ailleurs, l'artiste peignit ce cycle d'œuvres tandis que la politique offensive de Bismarck suscitait de vives tensions diplomatiques. Appelé comme chancelier par Guillaume de Prusse en 1862, Bismarck, qui pensait que l'unité allemande ne se forgerait pas dans les discours mais « par le fer et le sang² » et qui visait surtout à établir la grandeur de la Prusse, c'est-à-dire la suprématie de l'Allemagne du Nord sur celle du Sud, s'employa à fédérer les États allemands et à développer les moyens d'une armée puissante. En quelques conflits dont il sortit victorieux – les guerres germano-danoise (1864), prusso-autrichienne (1866) ou franco-prussienne (1870-1871), dans lesquelles il enrôla notamment la Bavière –, Bismarck instaura donc l'hégémonie prussienne, en procédant à une militarisation croissante des mentalités, galvanisées par sa conception belliciste d'une diplomatie inflexible, ourdie comme une « paix armée ».

Au tournant des décennies 1830 et 1840, à Munich où sévissaient à la fois les rigueurs du néo-classicisme – le nazaréen Peter Cornelius y dirigea l'Académie des Beaux-Arts de 1825 à 1840 –, le transcendentalisme du romantisme et le goût bourgeois pour la peinture de genre Biedermeier,

Spitzweg explora les vertus du détail qu'on peut envisager comme un ressort de son œuvre peint. Si l'on admet que la maîtrise du détail – son choix, son agencement et sa traduction – est un mode d'affirmation spectaculaire de la science du peintre et l'emblème éclatant de son métier, il n'est guère étonnant qu'il ait constitué un enjeu pour cet autodidacte. En effet, Spitzweg apprit empiriquement la peinture, de 1834 à 1840, tant sur le motif, dans la compagnie d'un groupe de paysagistes³ qu'il suivit longuement, que par ses fréquentations du Münchner Kunstverein, dont il devint membre dès 1835, et qu'au gré de ses nombreux voyages à travers l'Europe – l'Italie, la Suisse, la France, la Belgique, la Dalmatie, la Hongrie, l'Angleterre⁴... On sait que ses années de formation furent fondées sur un apprentissage systématique tendant au rendu méticuleux des détails et jusqu'aux plus minuscules d'entre eux : ses carnets de dessins regorgent de croquis, généralement issus d'observations sur le vif ou sur le motif, montrant des détails ou des fragments de lieux, d'architectures et d'objets, de nature ou de personnes. « Spitzweg dessinait tout ce qu'il voyait », résume significativement Manuel Albrecht⁵, qui compare son activité de dessinateur à celle d'un journaliste observant son plus proche environnement de la même manière

2. Cité par Pierre Béhar, *Du I^{er} au IV^e Reich. Permanence d'une nation, renaissances d'un État*, Paris, Desjonquères, 1990, p. 125.
3. Ce groupe comprenait les peintres Hannsönn, Quaglio, Bürkel, Heinlein, Morgenstern, Eduard Schleich... Voir le catalogue de l'exposition *Carl Spitzweg und sein Münchner Malerkreis*, établi par Jens Christian Jensen, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer, 1972.
4. S. Wichmann, *Carl Spitzweg, Reisen und Wandern in Europa...*, *op. cit.*
5. Manuel Albrecht, *Carl Spitzwegs Malerparadies* [1968], Stuttgart, Schuler, 1980, p. 18.

En haut, à gauche : *Der Kanonier*,
Le Canonnier, huile sur toile, vers
1845-1847. (DR)

En haut, à droite : *Friede im Lande*,
La Paix dans les campagnes, huile
sur toile, vers 1850-1855. (DR)

En bas : *Auf der Bastei*, *Sur le bas-
tion*, huile sur toile, 1856. (DR)

que s'il s'agissait de contrées lointaines et inconnues. Le cycle de *La Paix dans les campagnes* s'inscrit dans cette perspective. Avec application, le peintre a nourri ses tableaux d'histoire d'études de détails signifiants, choisis et accumulés. Les fortifications d'Ingolstadt ou de Nuremberg et les arsenaux militaires de Ratisbonne, Burghausen ou Rothenberg lui ont fourni le matériau de nombreux relevés topographiques et de dessins d'architecture d'une grande précision. Dans les casernes de Bavière, il

a aussi observé avec acuité les pièces d'artillerie (canons ou mortiers), de même que les uniformes des soldats (vestes, pantalons et bicornes, galons et décorations) et leurs armes (sabres ou fusils). Il en a soigneusement multiplié les croquis, souvent augmentés de considérations techniques ou de notations de couleurs, comme s'il avait voulu à la fois inventorier le monde de la guerre, le mettre en pièces et le maîtriser pour en disposer comme d'un magasin d'accessoires ou d'un répertoire d'objets.

Spitzweg dessine le réel moins pour le capter que pour en dresser des relevés sous des angles variés. Sa démarche pourrait s'apparenter à celle d'un savant devant son objet d'étude. À cet égard, le peintre ressortit au botaniste, à l'entomologiste ou au géologue en excursion – ces figures indécises, hésitant entre l'homme de sciences, le chasseur et le collectionneur, qu'il n'a cessé de peindre, non sans ironie, et qui sont pour une large part à l'origine de sa célébrité. Le goût prononcé de Spitzweg pour le détail n'a pas son autodidaxie pour seule source ; sans doute est-il aussi lié à son apprentissage de pharmacien, dont il a obtenu le diplôme en 1832, après avoir reçu une formation académique en botanique, minéralogie et chimie à l'université de Munich.

La peinture du XIX^e siècle, comme on le sait, est travaillée par l'ambivalence du détail. En effet, elle hérite d'un culte remontant aux origines de la *mimesis*, que rappellent les épisodes fondateurs des raisins de Zeuxis ou de l'abeille de Philostrate. Du détail, le peintre a donc fait la preuve éclatante de son savoir-faire, mêlant son imagination, son sens de l'observation et son aptitude à l'imitation ; à sa suite, le spectateur l'a constitué en véritable religion, comblant ses besoins de dévotion ou de connaissance, de compréhension et de délectation.

Mais, dès le XVIII^e siècle, le règne de cette « culture du détail⁶ » a été vigoureusement combattu, au nom d'une grandeur et d'une simplicité instituées en garants du beau idéal affranchi des particularisations anecdotiques du pittoresque. L'exigence d'unité de la peinture classique a ainsi contraint à calculer, choisir et maîtriser le détail, dont la prolifération devint synonyme de facilité ou de puérilité, voire de décadence. « Les détails sont des petits importants qu'il faut mettre à la raison », défendait Ingres⁷. Et ce régime de la soumission vaut aussi pour l'abondance de détails qui nourrit la peinture d'érudition, à laquelle s'apparente souvent la peinture d'histoire et de bataille, où la précision et l'accumulation ont une visée documentaire en même temps qu'elles menacent l'imagination et l'émotion. C'est « l'école des pointus⁸ » que vilipenda Baudelaire dans ses *Salons* de 1846 à 1859, alors qu'il cherchait à promouvoir un art moderne, mnémonique et synthétique où l'« émeute de détails⁹ » devait être contenue.

Alors qu'au mitan du XIX^e siècle la peinture se développait, sous l'emprise croissante de l'imagination opposée à la transcription, dans le rejet du détail profus et anarchique et en faveur du fragment ou du « morceau de peinture » – pour reprendre ici une locution qui parcourt l'écriture de

6. Selon l'expression de Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion (Champs), 1996, p. 88.

7. Cité par le vicomte Henri Delaborde, *Ingres, Sa vie, ses travaux, sa doctrine* [1870], Brionne, Gérard Monfort, 1984, p. 124.

8. Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », *Curiosités esthétiques*, éd. Henri Lemaitre, Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p. 343.

9. *Ibid.*, p. 109.

l'art moderne –, Spitzweg paraît découvrir la valeur expressive du détail, dont il retourna la charge documentaire pour en explorer la portée comique. Dès le début des années 1840, il mit au point une formule déclinée jusque dans ses derniers tableaux et dans des genres différents, de la scène de mœurs à la peinture d'histoire, qu'il s'attachera à rapprocher pour les assimiler. Il s'agit de la *Blick-Gemälde*, selon une expression de Jens Christian Jensen¹⁰ désignant une « peinture du coup d'œil », que caractérisent la multiplication, la juxtaposition et l'assemblage de détails jusqu'à la saturation et la contradiction. Souvent issus des notations de ses carnets de croquis, ceux-ci sont librement combinés dans ses esquisses et ses tableaux exécutés à l'atelier¹¹ afin de proposer moins une tentative de représentation qu'une interprétation du réel délibérément placée sous le signe d'une construction. Significativement, dans nombre de ses œuvres, Spitzweg met en scène des personnages qui sont en quelque sorte frappés de cécité, comme pour mieux renvoyer le spectateur à son statut et l'inviter à être l'acteur conscient du régime scopique¹² qu'appelle la peinture. Dans *Der Zeitungsleser im Hausgarten*, *La Lecture du journal au jardin*¹³, le peintre multiplie les détails de végétaux

qui comblent l'espace et semblent encercler le personnage, qui n'y prête aucune attention puisque son monde se réduit à la courte distance séparant ses yeux de la page du journal qu'il lit et qui se détache sur le fond blanc du mur vierge, crûment éclairé. De même, les entomologistes¹⁴ et les chasseurs¹⁵ qu'il peint sont pourvus de lunettes aux verres blancs et opaques qui les rendent insensibles à leur environnement, au point que les uns demeurent interdits face aux papillons gigantesques qu'ils devraient attraper et que les autres sont pétrifiés devant le gibier qu'ils auraient dû tuer – comme les soldats du cycle de *La Paix dans les campagne* sont indifférents aussi bien à l'histoire qui conditionne leur situation qu'à l'espace réduit auquel d'invisibles événements les assignent.

Face à ces sujets aveuglés auxquels il ne saurait s'identifier, le spectateur est invité à décrypter chaque tableau pour en apprécier les moindres détails, qui orientent sa lecture vers une dimension critique, comme l'atteste par exemple *Fiat Justitia*¹⁶ : un escalier au coin d'une rue déserte dans une ville endormie, deux volées de marches, une balustrade interrompue par un piédestal au sommet duquel se dresse une statue de la Justice. Drapée à l'anti-

10. Jens Christian Jensen, *Carl Spitzweg, Zwischen Resignation und Zeitkritik* [1975], Cologne, Dumont, 1986, p. 86.

11. Günther Roennefahrt a recensé plus de 1 500 tableaux et études peintes de Spitzweg (dans *Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle*, Munich, Bruckmann, 1960).

12. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, J. Chambon (Rayon Photo), 1994.

13. *Der Zeitungsleser im Hausgarten*, *La Lecture du journal au jardin* (huile sur panneau, vers 1860, Kaiserslautern, Pfalzgalerie).

14. *Der Schmetterlingsfänger*, *Le Chasseur de papillons* (huile sur panneau, vers 1840-1845, Wiesbaden, Städtisches Museum).

15. *Der Sonntagsjäger*, *Le Chasseur du dimanche* (huile sur toile, vers 1848, Stuttgart, Staatsgalerie).

16. *Fiat Justitia*, *Das Auge des Gesetzes*, *L'Œil de la justice* (huile sur toile, 1857, Bonn, Villa Hammerschmidt).

que, la figure féminine se tient majestueusement, en conformité avec l'iconographie codifiée depuis la Renaissance; elle a les yeux bandés et tient ses attributs invariables que sont le glaive et la balance. Mais, à y regarder de plus près, le bandeau ne recouvre qu'imparfaitement les yeux, un plateau manque à la balance, l'éclairage place en partie la figure sous la menace de l'ombre et la statue présente à sa base les stigmates d'un acte de vandalisme par lequel elle a dû être précipitée au sol, brisée et grossièrement réparée. Enfin, un soldat se tient en retrait, dans la pénombre, montant la garde. Du coup, par la multiplicité de ces détails et leur corrélation, le tableau prend un tout autre sens: la statue de la Justice impose d'être surveillée et protégée, car elle subit des déprédations suggérant que la justice ne s'exercerait pas. L'économie du détail qui régit l'œuvre de Spitzweg est un appel permanent à la vigilance du spectateur. C'est pourquoi sa *Blick-Gemälde* repose également sur une composition contrariée. Le peintre établit chacun de ses tableaux comme une scène régie par une unité de lieu, de temps et d'action, conformément aux préceptes de la peinture d'histoire classique. Les personnages convoqués ont un emploi identifiable – le soldat comme le facteur, l'ermite ou l'alchimiste –, ils jouent un rôle réglé et condensé dans une action étriquée – le soldat monte la garde et attend, à l'instar du poète qui versifie ou du rat de bibliothèque plongé dans la lecture... –, et leur

environnement domestique ou social, urbain ou campagnard, est toujours un espace clos formant une sorte de décor. Dans cette unité, Spitzweg introduit imperceptiblement une accumulation hétéroclite de fragments, de détails et d'accessoires qui sollicitent le regard du spectateur et l'invitent à papillonner de l'un à l'autre pour les associer en un tout, comme à la découverte d'un rébus¹⁷. De la sorte, l'avant-plan et l'arrière-plan du tableau ne s'articulent plus explicitement, puisque soumis au pouvoir des détails qui s'y développent indifféremment: ils se trouvent désormais ramenés au même rang. Tout se vaudrait donc, et rien ne ferait saillie dans ce mode de composition si l'artiste ne prenait le soin d'introduire dans ce régime visuel une contrariété supplémentaire en instaurant dans la multitude des détails d'infimes éléments discordants dont la détection emprunte des voies ludiques et n'est pas dénuée d'effets comiques. Ainsi, les uniformes de Spitzweg appartiennent ostensiblement à des époques révolues – principalement au XVIII^e siècle ou à la période 1800-1815 – et, au moment où il les peint, les équipements sont devenus parfaitement obsolètes, comme s'il s'agissait d'une armée désuète, voire d'une troupe d'opérette. L'artiste raille sans doute les piètres soldats des « petites armées » ou des « milices » dont disposait la myriade des États germaniques avant l'unification de l'Allemagne – façon de refroidir l'ardeur des entreprises bismarckiennes.

17. C'est le dispositif de lecture analysé par Freud dans *L'Interprétation des rêves*.

Dans le cycle de *La Paix dans les campagnes*, les guerriers de Spitzweg sont perdus et semblent avoir été oubliés dans l'immensité d'un espace infini, où la guerre se fait attendre jusqu'à la lassitude et l'abandon. Imperceptiblement, la nature a envahi les sites, la végétation recouvrant les fortifications et paraissant contribuer à leur ruine. De la sorte, Spitzweg cristallise une parodie des peintres romantiques allemands Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Franz Pförr ou Carl Gustav Carus, qui rêvaient d'un « retour à la nature » susceptible de réconcilier l'homme et son environnement et aspiraient à revaloriser la peinture de paysage au sein d'une hiérarchie des genres encore dominée par la peinture d'histoire. Or, dans ce double projet, le détail participait d'une révélation religieuse de la beauté divine de la Nature. Pour Carus, qui, avant d'être peintre, avait été formé aux sciences naturelles (la géologie, la zoologie, la botanique) et à la médecine, le paysage était un moyen savant de connaître le monde et de garantir l'harmonie à l'Homme couronnant la Création¹⁸. C'est en ce sens que Carus appelait à distinguer l'*Erdlebenbild* et l'*Erdlebenerlebnis* – la « représentation de la vie de la terre » et l'« art de la représentation de la vie de la terre »¹⁹. Ce mysticisme de la nature se retrouve

chez Friedrich, qui aurait revendiqué : « Le divin est partout, même dans un grain de sable ; je l'ai une fois représenté dans des roseaux²⁰. » Dans ses tableaux, le culte de la nature se confondait avec la religion du détail : « Rien n'est secondaire dans un tableau, tout est absolument nécessaire à l'ensemble ; rien par conséquent ne doit être négligé », aurait-il encore expliqué²¹ pour justifier ses choix méticuleux et son exécution minutieuse qui conduisirent parfois à des paysages irréels, privilégiant l'intériorisation d'une nature destinée à provoquer des sentiments mélancoliques exprimés sur un mode lyrique²². Spitzweg s'attacha à citer pièce à pièce les caractéristiques du romantisme pictural allemand en vue de les parodier et de les tourner en dérision. Les détails constituent la voie par laquelle il procéda le plus systématiquement. Les silhouettes de promeneurs, de voyageurs ou de moines contemplant l'immensité de la montagne ou l'infini de la mer, au risque de s'y perdre, qui peuplent la peinture de Friedrich²³ devinrent sous le pinceau de Spitzweg des personnages grotesques ou lamentables, à l'image de ces soldats scrutant l'horizon désert dans l'attente muette d'une guerre qui ne surgit pas. Les paysages purs des batailles invisibles de *La Paix dans les campagnes*, dans lesquels sont plantés

18. Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 1998.

19. Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, *De la peinture de paysage*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 108-109.

20. Cité par Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Paris, Éditions du Limon, 1990, p. 267.

21. C. D. Friedrich, C. G. Carus, *De la peinture de paysage*, *op. cit.*, p. 155.

22. Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Aesthetica), 2008.

23. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Paris, Adam Biro, 1989.

des soldats désœuvrés, rappellent les espaces dilatés peints par Friedrich ; mais Spitzweg les perturbe en y montrant, au premier plan, des herbes folles ou des végétations rampantes à l'exécution soignée qui font dissonance avec l'idéal d'harmonie et de fusion du romantisme. Chez Spitzweg, l'homme interfère avec le paysage qu'il obstrue, tandis que se trouvent remises en contradiction la nature et l'histoire²⁴. Suivant cette esthétique de la dissonance issue d'une parodie du romantisme, Spitzweg installe ses soldats dans une incertitude absolue : la bataille n'advient pas, le bruit de la guerre ne roule pas jusqu'à leurs oreilles, la nouvelle d'une trêve ou de la paix ne leur parvient pas (encore). Dès lors, les canonniers postés au sommet des bastions semblent condamnés à attendre indéfiniment. Spitzweg leur interdit toute action et les soustrait à toute possibilité d'héroïsme – lui qui, dans une lettre de septembre 1848 écrite depuis Freising, alors qu'il s'était enrôlé dans un bataillon d'artistes volontaires, pourfendait ses confrères grisés à force de se parler d'uniformes et d'exercices en faisant semblant de s'y connaître et qui, dès que s'offrait à eux l'occasion de brûler un peu de poudre, y puisaient pour deux mois de souvenirs et d'anecdotes à raconter. Si Spitzweg raille le romantisme, sa peinture procède aussi à rebours des principes élémentaires du néoclassicisme, dont

la rigueur formelle et la visée morale, servies par le pathétique et la grandeur, sont délibérément mises à mal par un *exemplum virtutis* retourné ou inversé. À la minutie de l'accessoire qui renseigne la peinture d'histoire – qu'on se rappelle la fameuse philippique de Baudelaire contre la science du bouton de guêtre prêtée à Horace Vernet (*Salon* de 1846) –, Spitzweg oppose d'autres détails, qui ponctuent ses œuvres et témoignent de son ironie : les activités civiles les plus prosaïques s'immiscent dans la vie militaire, menaçant de la corrompre ; acculturées, elles font désormais l'événement. Au lieu de tenir leur position, les artilleurs des avant-postes lisent le journal, tricotent ou font sécher leur lessive au vent²⁵. Leur attention est accaparée par la course des nuages ou absorbée par une mouche qu'ils essaient d'attraper²⁶. Ils ne prêtent aucune attention aux oiseaux qui nichent dans la gueule des canons mutiques sans même avoir à craindre d'en être délogés. L'histoire que peint Spitzweg est celle d'une guerre qui, à force de ne pas surgir dans les campagnes, s'évanouit et ressemble à s'y méprendre à la paix. C'est une guerre sans affrontement, sans mort ni blessé, sans souffrance et sans héroïsme ; une guerre dépourvue de narration, pour des soldats désœuvrés auxquels est interdite l'emphase des grandes actions, que viennent remplacer les petits

24. Julie Ramos, « Retour à la nature », *L'Histoire par l'image, 1789-1939*, <www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?analyse_id=931> [consulté le 28 décembre 2008].

25. *Friede im Lande, La Paix dans les campagnes* (huile sur toile, vers 1850-1855, coll. part.) ; *Auf der Bastei, Sur le bastion* (huile sur toile, 1856, coll. part.) ; *Wachposten (an Kanone strickend), Poste de garde (le tricot au canon)* (huile sur toile, vers 1865, Brunswick, Städtisches Museum).

26. *Der Fliegenfänger, L'Attrapeur de mouches* (huile sur panneau, vers 1845-1848, coll. part.).

gestes, les occupations infimes, le quotidien banal des gens sans histoire(s).

Par son économie du détail, Spitzweg a pu être considéré comme un représentant de l'esthétique Biedermeier²⁷, très en vogue en Allemagne et en Autriche dans les décennies 1810 à 1830²⁸, alors que son entreprise a consisté à railler cette sensibilité. La peinture Biedermeier se caractérisait par l'abandon des grands sujets historiques et des paysages monumentaux suscitant le sublime au profit de scènes intimistes de la vie bourgeoise d'où étaient bannis les effets de transcendance et de théâtralité attachés au romantisme. Cet art d'inspiration idyllique, dont certains contemporains dirent qu'il était gonflé d'optimisme superficiel et lourd d'impuissance politique, privilégiant non seulement les petits formats et les genres faciles (la peinture de mœurs, le portrait et la nature morte, en particulier), mais aussi préférant la description à la narration, le pittoresque à l'action, cultivait les vertus du cercle familial bourgeois comme métonymie de la société, démontrant là son aptitude à promouvoir les valeurs politiques de l'unité. Spitzweg a malmené ce conformisme social en donnant à voir dans ses scènes de genre des existences domestiques et bourgeoises, médiocres et dérisoires : la demande

en mariage, la visite à la campagne, le jardinage, la vie sous les toits, la lecture du courrier... L'un des plus célèbres tableaux de l'artiste, *Der arme Poet, Le Pauvre Poète*²⁹, pourrait ainsi être interprété comme une satire directe du Biedermeier : à l'accumulation de biens matériels et de bibelots qui constitue le cadre bourgeois des portraits et des scènes familiales, Spitzweg a opposé une multiplication de détails indiquant le dénuement et la misère – un poêle sans feu, une botte dépareillée, une bouteille vide, une bougie consumée, un encrier sans plume, un parapluie rapiécé, une fenêtre aux carreaux cassés... Dans ses œuvres, le peintre a multiplié les détails et les accessoires, les indications et les notations qui rendent ces scènes compréhensibles, mais qui tournent aussitôt leurs personnages en ridicule, souvent comme à leur insu, afin d'en dévoiler les faiblesses ou les travers et de dénoncer la superficialité d'apparences sociales un peu trop honorables en lesquelles il convient de ne pas être exagérément confiant. L'honorable chasseur ne manque pas de se retourner au passage d'une jeune femme³⁰ et le soldat de ronde lutte contre le sommeil pendant sa garde nocturne³¹. Dans ses tableaux d'histoire, qu'altèrent sans relâche ces ingrédients d'une satire de la peinture de genre, les guerriers sont soumis

27. Wilhelm Spitzweg, *Der unbekannte Spitzweg. Ein Bild aus der Welt der Biedermeier. Dokumente, Briefe, Aufzeichnungen*, Munich, Braun & Schneider, 1958.

28. Voir le catalogue de l'exposition *Biedermeier. The Invention of Simplicity*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag/The Milwaukee Art Museum, Vienne, Albertina Museum, Berlin, Deutsches historisches Museum, 2006.

29. *Der arme Poet, Le Pauvre Poète* (huile sur toile, vers 1837-1839, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen).

30. *Der Jäger Kobell, Le Chasseur Kobell* (huile sur toile, vers 1875-1877, coll. part.).

31. *Der Nachtwächter, Le Veilleur de nuit* (huile sur carton, vers 1870, coll. part.).

au même régime. Les soldats solitaires, sans armée et sans ennemi, deviennent des êtres étranges et drolatiques dont l'existence vire à l'absurde en provoquant le rire : le soldat bâille au vent ; l'éclaireur fait la sieste pendant que son fusil, « habillé » de son chapeau et de son uniforme, tient la position et monte la garde ; le commandant de la forteresse, son chien pelotonné à ses pieds, boit le café, fume la pipe et se documente en lisant les nouvelles de la guerre que d'autres mènent dans des contrées lointaines³². Les soldats de Spitzweg s'épanouissent dans la campagne paisible, où l'histoire paraît les avoir définitivement oubliés : s'ils s'ennuient, ils goûtent les plaisirs de la nature clémente et des paysages ensoleillés où ils sont installés, profitant des bienfaits de la chaleur ou de l'ombre, de la fraîcheur de la brise, de l'odeur de l'herbe et du parfum du thym ou du tussilage qui poussent en abondance. Par le régime du détail paradoxal auquel il les assigne, Spitzweg fait de ces soldats qui ne connaîtront ni la guerre, ni la victoire, ni la défaite, des personnages décalés – des excentrés qui rappellent ses autres figures d'excentriques : savants plongés dans l'étude, lecteurs avides, ermites oubliés, amateurs solitaires ou poètes coupés du monde.

Tout au long de quatre décennies et à rebours des normes esthétiques dominantes, dans une peinture d'apparence modeste et dérisoire, entre satire et parodie, le dilettante Carl Spitzweg cultiva les valeurs comiques du détail. Si son dessein fut à coup sûr de produire une œuvre drôle et amusante – qui lui valut à la fois une reconnaissance critique et l'opportunité de collaborer au journal satirique *Fliegende Blätter* –, son ambition fut aussi de proposer un contrepoint critique à l'art de son temps où le détail lui fut autant un outil qu'une arme, une sorte de *Bildwitz*³³, une image fulgurante conçue comme un trait d'esprit (selon le *Witz* freudien³⁴) ou une histoire drôle, dont le « peintre-pharmacien³⁵ » fit l'une des principales recettes de sa peinture. À l'évidence, on peut difficilement réduire l'œuvre de Spitzweg, comme le fit Richard Braungart³⁶, à un humour bon enfant, que les nazis saluèrent comme spécifiquement allemand – pour ces qualités, il fut l'un des peintres préférés d'Hitler, qui, à destination de son musée idéal projeté à Linz, avait sélectionné une cinquantaine de ses tableaux³⁷ –, et moins encore à une peinture placée sous le signe de la fraîcheur d'esprit ou de la naïveté désarmante.

32. *Der Festungskommandant, Le Commandant de la fortification* (huile sur toile, vers 1875-1880, coll. part.).

33. J. Chr. Jensen, *Carl Spitzweg...*, op. cit., p. 42.

34. S. Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], Paris, Gallimard (Connaissance de l'inconscient), 1990.

35. M. Albrecht, *Carl Spitzwegs Malerparadies*, op. cit., p. 18.

36. Richard Braungart, *Spitzwegs bürgerlicher Humor*, Munich, H. Schmidt, 1922.

37. Voir Hanns Christian Löhr, *Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der « Sonderauftrag Linz »*, Berlin, Akademie Verlag, 2005.