Des lointains si proches – de l'art de construire une image de la Norvège dans les œuvres de jeunesse de Johan Christian Dahl

Near Distances – The Art of Building an Image of Norway in Johan Christian Dahl's Early Works

Die weite Ferne, so nah – Bilder Norwegens als künstlerische Konstruktionen im Frühwerk Johan Christian Dahls

Delle lontananze così vicine – dell'arte di costruire un'immagine della Norvegia nelle opere giovanili di Johan Christian Dahl

Tan próximas lejanías – del arte de construir una imagen de Noruega en las obras de juventud de Johan Christian Dahl

Carl-Johan Olsson

Traducteur : Elisabet Brouillard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/13330>

DOI : 10.4000/perspective.13330

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2019

Pagination : 189-197

ISBN : 978-2-917902-49-3

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Carl-Johan Olsson, « Des lointains si proches – de l'art de construire une image de la Norvège dans les œuvres de jeunesse de Johan Christian Dahl », *Perspective* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 30 décembre 2019, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/13330> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.13330>

Des lointains si proches – de l’art de construire une image de la Norvège dans les œuvres de jeunesse de Johan Christian Dahl

Carl-Johan Olsson

Le titre de « père de la peinture norvégienne », souvent donné à Johan Christian Dahl, se justifie pleinement ; Dahl fut en effet le premier artiste reconnu à avoir choisi la Norvège pour motif principal d’une importante partie de sa production. Mais ce titre est aussi réducteur, car il ne rend pas compte de la complexité et de l’intérêt de son parcours : Dahl a quitté la Norvège à l’aube de sa carrière et n’est jamais retourné y vivre, malgré son intention initiale. La raison de son départ est celle-là même qui l’a dissuadé d’y revenir : l’absence de conditions stimulantes pour les artistes. En effet, la Norvège ne proposait alors ni formation véritable, ni scène artistique digne de ce nom¹. Dahl décida donc d’aller à Copenhague, où il fut admis à l’Académie royale des beaux-arts, une institution réputée dans le Nord de l’Europe². En Norvège, il avait travaillé comme apprenti chez deux peintres-décorateurs qui l’avaient jugé suffisamment doué pour lui confier intégralement certaines tâches, notamment l’exécution de dessus-de-porte, qu’il se plaisait à orner de scènes populaires et de paysages de Bergen et de ses environs.

C’est ainsi que Dahl devint, en quelque sorte, un artiste exilé, peignant à distance son pays natal. Un « futur peintre national » dans une situation plutôt inhabituelle, puisqu’il ne pouvait s’appuyer sur aucun héritage norvégien : il lui fallait construire une peinture nationale à partir de rien.

Le but de cet article est d’étudier deux exemples de la manière dont Dahl a représenté la Norvège avant d’y revenir, partant tantôt des représentations d’autrui, tantôt des siennes propres. Nous expliquerons aussi comment la philosophie et le concept d’œuvre d’art du romantisme furent un moteur et une pierre angulaire de sa création, à ses débuts comme à sa maturité.

L’histoire de la réception de l’œuvre de Dahl peut être lue comme une évolution, dans l’interprétation de son œuvre par les historiens de l’art, d’un culte national à une image plus complexe et internationale. Dans la première analyse importante de son œuvre, l’ouvrage d’Andreas Aubert de 1920, *Maleren Johan Christian Dahl – ett stykke av forrige aarhundredes kunst och kulturhistorie* [Le peintre Johan Christian Dahl – un morceau d’histoire artistique et culturelle du siècle passé], l’auteur cherche à renforcer l’image

d'un peintre national, mais présente dans le même temps un compte rendu détaillé et bien documenté de certaines relations que Dahl a nouées à l'étranger, notamment à Dresde, et de l'influence qu'elles ont exercée sur lui. La monographie suivante consacrée à Dahl est le catalogue raisonné de Marie Lødrup Bang, publié en 1987 : *Johan Christian Dahl 1788-1857: Life and Works*. À la fin du XX^e siècle et au XXI^e siècle, Dahl a principalement été considéré comme un acteur du mouvement romantique de Dresde, sans pour autant que soit atténuée l'importance des motifs norvégiens dans son œuvre. Les expositions qui lui ont été consacrées illustrent à merveille ce phénomène, par exemple *Moonrise over Europe: JC Dahl and Romantic Landscape* au Barber Institute of Fine Arts de Birmingham en 2006, *Dahl og Friedrich: Alene med Naturen* [Dahl et Friedrich: Seuls face à la nature] au Nasjonalgalleriet d'Oslo et à l'Albertinum de Dresde en 2015 ou encore, tout récemment, une grande exposition entièrement consacrée à ce peintre au KODE Art Museums and Composer Homes de Bergen, en 2018, *Johan Christian Dahl: Naturens kraft* [Johan Christian Dahl, force de la nature]. On notera également, ces dernières décennies, l'acquisition d'œuvres de Dahl par un certain nombre de grands musées de par le monde, comme le Metropolitan Museum of Art de New York et la National Gallery de Londres.

Créer un art national pour une nation dépourvue d'histoire de l'art

Comment Dahl devint-il un peintre national dans un pays dépourvu d'histoire de l'art ? Le contexte historique pourrait proposer une explication : Dahl a fait ses débuts en plein changement de paradigme, au passage du siècle des Lumières au romantisme, ce qui doit avoir encouragé son ambition de s'attaquer aux paysages dramatiques de la Norvège – les penseurs romantiques allemands construisaient alors précisément leur vision de la nature sur de tels paysages. L'évolution artistique de Dahl aurait-elle été différente si la Norvège avait eu une histoire de l'art longue et riche ? C'est difficile à dire. Mais son séjour au Danemark lui ouvrit des possibilités qu'il n'avait pas chez lui, ne fût-ce que parce que ce pays possédait des collections d'art de grande valeur auxquelles les élèves de l'Académie des beaux-arts avaient accès³. Copier les maîtres anciens constituait, à Copenhague comme en d'autres lieux, une part importante de la formation artistique. Au-delà de son intérêt à titre d'exercice, cette pratique donna à Dahl des clés pour peindre la nature avec une touche nordique (il n'avait auparavant jamais exécuté de compositions). Dans ces collections se trouvaient entre autres des œuvres d>Allaert Van Everdingen et de Jacob Isaackszoon Van Ruisdael, qui représentaient des motifs nordiques et que Dahl copia mais réinterpréta aussi librement. Les peintures du XVII^e siècle constituèrent pour lui une forme de modèle, de formule où il puisa une méthode sûre pour ses propres compositions – il y trouvait une manière d'ordonner la nature pour la transformer en œuvre d'art⁴.

Donner aux modèles du XVII^e siècle un contenu contemporain

Lorsque Dahl arriva à Copenhague, la philosophie romantique allemande et sa vision de la nature avaient gagné le Danemark depuis déjà près de dix ans. Novalis et Schelling avaient été introduits par le philosophe Heinrich Steffens, qui avait fait leur connaissance en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle. En 1802-1803, Steffens donna une série de conférences à Copenhague, dans le but de conférer à la scène artistique une orientation plus romantique, davantage liée à la nature, et moins littéraire ou historique⁵. Lorsque Dahl

eut trouvé, grâce aux maîtres anciens, une formule de composition dans laquelle il se sentait à l'aise, il fit davantage appel à sa propre capacité d'observation pour créer. Même si les compositions en elles-mêmes n'étaient pas originales, il les investissait de plus en plus souvent de détails minutieux, rigoureusement fidèles à la nature, et de jeux de lumière rendus avec exactitude. Utiliser les modèles de composition des maîtres anciens pour peindre des éléments de la nature d'une manière radicalement réaliste, voilà peut-être une manière de donner à ce qui est « ordinaire » ou non artistique un sens plus élevé, ou au moins d'en déclarer l'intention. Dahl suivait ainsi l'un des principes fondateurs du romantisme allemand, formulé entre autres par Novalis – ou Friedrich von Hardenberg – dans un de ses « fragments » les plus célèbres :

1. Johan Christian Dahl, *Paysage nordique avec une cascade*, 1817, 187,5 × 250,3 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst, inv. n° KMS43.

Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. Romantiser n'est qu'une potentialisation qualitative. Lors de cette opération, le Soi inférieur est identifié à un Soi meilleur. Nous sommes nous-mêmes une telle série de puissances qualitatives. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, à l'habituel un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise⁶.

Dahl se trouvait sans doute dans d'excellentes conditions pour mener à bien le programme décrit par Novalis. L'éloignement du pays natal qu'il connaissait si bien, mais aux paysages duquel il n'avait pas un accès direct faute de s'y trouver, l'obligeait à peindre

de mémoire plutôt que d'après l'expérience immédiate. Or la nostalgie constituait précisément une dimension centrale du romantisme, dans la mesure où elle produit la distance nécessaire à la création artistique⁷. L'inaccessibilité immédiate de l'objet obligeait l'artiste, et ensuite le spectateur ou le lecteur, à recourir à son imagination⁸. Les motifs norvégiens peints par Dahl durant son séjour à Copenhague s'appuyaient ainsi sur une familiarité avec la nature de son pays natal mais, du fait de l'éloignement, également sur sa capacité à se les représenter à l'aide de la mémoire. Transformer en œuvres d'art les paysages du pays natal en suivant les principes du romantisme fut en quelque sorte un processus naturel pour Dahl. L'image de la Norvège transmise par les œuvres de Copenhague est celle d'une terre sauvage, d'une nature indomptée, à la fois belle et effrayante, en attente d'être découverte. Le tableau nordique le plus ambitieux de l'époque danoise de Dahl, intitulé *Paysage nordique avec cascade* de 1817, représente une chute d'eau et un torrent qui dévalent un amoncellement rocheux (**fig. 1**). À gauche se tiennent trois randonneurs et à quelque distance derrière eux on aperçoit un bosquet d'où se détachent quelques sapins. À l'arrière-plan se dresse une montagne plus élevée. En tant que composition, cette œuvre présente de fortes similitudes avec un tableau de Jacob Van Ruisdael (1628/29-1682), qui appartenait à la collection royale danoise au moment où Dahl était étudiant à l'Académie des beaux-arts de Copenhague⁹. Dahl a en fait utilisé les mêmes éléments que Ruisdael pour construire son tableau, mais en les réaménageant et en leur appliquant une touche plus naturaliste.

En 1812, alors qu'il n'était pas à Copenhague depuis longtemps, Dahl décrivit en ces termes, dans une lettre adressée à Lyder Sagen, son professeur de Bergen, sa relation aux maîtres anciens quant à l'importance de représenter fidèlement la nature :

Bien que personne ne devienne un maître en se contentant de copier, c'est cependant une étape nécessaire. Raphaël lui-même a dû étudier les anciens. Les peintres paysagistes dont j'ai essayé de tirer un enseignement sont Ruisdael et Everdingen. Il n'y a rien du Lor[r]ain ou de Ferner [Vernet] à Copenhague. Mais avant tout, j'étudie la nature. Quel dommage qu'il n'y ait ici ni falaises ni torrents ! Je dois me débrouiller avec l'eau des fontaines¹⁰.

En réalité, des tableaux comme ceux de Ruisdael ou de ses pairs peuvent aussi être considérés comme naturalistes ; pourquoi donc ceux de Dahl le sont-ils davantage ? Tout d'abord, la composition de Ruisdael est si typée et a été exploitée tant de fois par lui-même et ses contemporains qu'elle s'est gravée dans une mémoire visuelle collective pour quasiment devenir un style. C'est vraisemblablement ainsi qu'elle était également perçue, à un degré plus élevé encore, par les artistes de l'époque de Dahl. En outre, le tableau de Ruisdael représente une nature en partie domestiquée ou exploitée. À l'arrière-plan, on aperçoit un chalet, dont l'existence est visiblement liée aux troncs d'arbre couchés sur le petit replat à gauche, à l'avant-plan de l'image.

Pour réaliser ce tableau, Dahl s'est servi, comme nous l'avons dit, de plusieurs des éléments présents dans la composition de Ruisdael. Une différence importante est qu'il les a disséminés sur une surface plus grande et plus horizontale, ce qui ouvre davantage le paysage et donne une plus grande force au flot du torrent qui se dirige vers le spectateur. Dahl a aussi choisi de faire disparaître le chalet et les troncs d'arbre, comme pour renforcer l'impression de terre sauvage chez celui qui regarde. Au lieu des troncs abattus de main d'homme, Dahl a peint des arbres maltraités par la puissance des forces de la nature – le bouleau presque dénudé, à gauche, et l'arbre déraciné, à droite du cours d'eau. Dans des œuvres ultérieures, le travail des bûcherons sera cependant intégré par Dahl comme un marqueur de l'identité nationale norvégienne. Les personnages du tableau de Dahl prennent le caractère d'explorateurs de terres inconnues tandis que ceux de Ruisdael peuvent être associés au flottage du bois.

Enfin, les éléments isolés du tableau sont représentés avec un naturalisme d'une nouvelle qualité, où chaque détail est minutieusement exécuté. Ce travail repose évidemment sur une observation pointue de la nature, dont Dahl étudiait les éléments isolés dans des dessins ou des huiles. Cette méthode – intégrer plusieurs études en un tout idéalisé – n'était pas une nouveauté, mais constituait pour les romantiques une manière d'utiliser l'art pour créer la nature à une « puissance » (*Potenz*) plus élevée, selon les termes de Schelling¹¹.

À l'époque où il créa cette œuvre, Dahl fit une excursion jusqu'aux falaises de la presqu'île de Kullaberg, dans le Sud de la Suède. Un voyage qui l'a vraisemblablement inspiré, lui rappelant la nature de son pays natal. La plus haute des montagnes à l'arrière-plan du tableau rappelle de fait un des sommets les plus élevés de Kullaberg. Le tableau de Dahl connut un grand succès dès lors que Frédéric VI, roi du Danemark, en fit l'acquisition, peut-être, comme on a voulu le croire, guidé par son chagrin d'avoir perdu la Norvège en 1814¹².

Cette œuvre peut sans doute être considérée comme un pas dans la direction d'une production artistique plus indépendante ou, plus exactement, de ce qui sera par la suite sa manière caractéristique de représenter la Norvège. Elle sera l'un des derniers grands tableaux peints au Danemark avant le départ de Dahl pour des contrées plus méridionales. Dahl quitta en effet Copenhague pour Dresde le 31 août 1818. Il se sentit rapidement à l'aise dans cette nouvelle ville ; il ne lui fallut pas longtemps pour faire la connaissance de Caspar David Friedrich, peintre alors établi et au sommet de son art. Je reviendrai plus loin sur leur relation. Peu de temps après son arrivée à Dresde, Dahl se plaint, dans une lettre au prince héritier danois Christian Frederik, de la difficulté de trouver, dans les environs, une nature sauvage à peindre : partout il se heurtait aux traces de l'activité humaine¹³. Dans le tableau *Plauenscher Grund à Dresde* de 1818 (**fig. 2**), il semble s'être résigné à cette réalité puisqu'il peint un paysage complètement subordonné à l'être humain. La scène présente un parc bien entretenu où se promènent divers personnages et animaux. On y décèle, en un certain sens, une vision personnelle

2. Johan Christian Dahl, *Plauenscher Grund à Dresde*, 1818, Copenhague, Statens Museum for Kunst, inv. n° KMS1252.

3. Johan Christian Dahl, *Paysage de montagnes norvégiennes*, 1819, Stockholm, Nationalmuseum, inv. n° NM 2927.

des environs de Dresde, et en même temps un soin naturaliste apporté à chaque détail, comme dans ses œuvres antérieures. Quoi qu'il en soit, Dahl n'était pas satisfait de ce tableau, il trouvait qu'il était marqué d'une « brillance » qui le rendait inintéressant. Il

résolut le problème en couvrant la peinture d'un glacis qui atténua cet effet, ôtant ainsi à l'image un peu de son caractère idyllique et décoratif.

La Norvège par une vision intérieure

L'année qui suivit l'achèvement de *Plauenscher Grund* à Dresde, Dahl intégra le même massif rocheux à un paysage nordique (**fig. 3**). On y reconnaît certes immédiatement la montagne, mais tout le reste est différent. Dahl s'est efforcé de créer un relief plus sauvage que celui, presque policé, du tableau précédent. Si ce sont les mêmes rochers qui se dressent, ils sont plus puissants encore et donnent au paysage un aspect inexpugnable. Le tableau ne comporte aucune figure humaine et un torrent impétueux s'étale à l'avant-plan, comme pour priver le spectateur d'une terre ferme où accrocher son regard. À ces différences s'ajoute encore la montagne couverte de brumes qui se dresse à droite de l'image.

Dans ce tableau, on peut sans doute considérer que Dahl fait acte – peint – de nostalgie, d'une nostalgie du pays natal, et qu'il consomme, en même temps, la rupture avec les formules de composition des maîtres anciens auxquelles il était jusqu'à présent attaché. Ici, rien de cet assemblage équilibré d'éléments attendus, ou de la courbe élégante d'un

chemin qui introduisait le spectateur dans l'espace peint. On pense plutôt à certains tableaux de Caspar David Friedrich, qui sont souvent des compositions d'une symétrie raffinée masquées sous les différents attributs de la nature. Cette œuvre est l'une des plus suggestives de Dahl et illustre peut-être plus clairement qu'aucune autre la proximité de sa vision de l'art avec celle de Friedrich : tous deux s'accordaient à dire qu'une œuvre d'art devait être accessible à tous, quels que soient leurs bagages. Dahl nota un jour dans son journal, après une visite à Friedrich :

[Il] a plus ou moins le même avis que moi sur l'art, qui est qu'une œuvre d'art doit avoir pour première qualité de produire un effet sur tous les hommes et pas seulement sur les connaisseurs ; la technique, la rigueur ne sont là que [...] pour les artistes ou ceux qui y regardent de plus près¹⁴.

Un tableau comme le *Paysage de montagnes norvégiennes* est précisément un bon exemple d'image destinée à être ressentie plutôt que comprise, une image au niveau d'abstraction élevé, comparable de ce point de vue au *Moine au bord de la mer* (Berlin, Alte Nationalgalerie) ou au *Voyageur contemplant une mer de nuages* (Hambourg, Hamburger Kunsthalle) de Friedrich, où la distance créée et tantôt la mer, tantôt le brouillard transforment le contenu attendu en un potentiel inarticulé qui prend le pas sur une accessibilité analytique. Autrement dit, ces images portent en elles la capacité de représentation du spectateur¹⁵.

Dahl et Friedrich s'accordaient aussi sur la relation aux maîtres anciens, Dahl renonçant désormais à la conception qu'il s'en était fait pour accorder la priorité, dans la création, au sentiment subjectif. Le 21 décembre 1818, Dahl écrit dans son journal :

Je n'apprécie pas le programme de l'Académie des beaux-arts ici, [...] on utilise seulement les anciens maîtres comme étalon pour devenir un véritable artiste et on n'accorde aucune importance à son propre sentiment. Cette vie de copiste tue esprit et indépendance¹⁶.

Dans le *Paysage de montagnes norvégiennes*, Dahl fait preuve d'une indépendance incontestable dans le même temps qu'il construit son tableau sur une base clairement sentimentale. Il est difficile de ne pas établir de parallèle entre le procédé de Dahl dans ce cas précis et les célèbres mots de Friedrich : « Le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit en face de lui, mais aussi ce qu'il voit en lui. Et s'il ne voit rien en lui, il doit renoncer à peindre ce qu'il voit en face de lui¹⁷. » Comparé au *Plauenscher Grund* à Dresde de l'année précédente, le *Paysage de montagnes norvégiennes* apparaît comme une application de ce principe : Dahl prend ce qu'il voit en face de lui comme point de départ pour peindre ses sentiments : les souvenirs et la nostalgie du pays natal présents en lui.

Après trois ans à Dresde, le moment était venu pour Dahl de partir vers le sud pour poursuivre sa formation artistique. Son projet était de voyager plusieurs années en Italie, mais il se maria la veille du départ, et souffrant du mal du pays, il abrégea en conséquence son séjour à l'étranger. En Italie, Dahl peignit également des motifs nordiques, dont certains furent acquis par Bertel Thorvaldsen. Si on les compare aux paysages norvégiens de Copenhague et de Dresde, les œuvres italiennes apparaissent plus tourmentées, comme faites de parties disparates assemblées. Une particularité interprétée, non sans raison, comme l'influence de Joseph Anton Koch, que Dahl rencontra à Rome.

Épilogue : le retour en Norvège

En 1826, Dahl put enfin, pour la première fois depuis quatorze ans, revoir le pays de ses ancêtres. Il avait compris qu'il ne s'y réinstallerait jamais, mais aussi qu'il devait y collecter du matériel s'il voulait atteindre son plein potentiel de peintre national avec

un minimum de crédibilité. À Bergen, sa ville d'origine, il fut accueilli comme « le plus éminent paysagiste du monde », et fut dès ce moment considéré comme le plus grand artiste du pays et de tous les temps¹⁸. Comment sa représentation du Nord changea-t-elle lorsqu'il eut de nouveau accès à des paysages authentiques – lorsqu'il ne fut plus dépendant de ses souvenirs, et que le sentiment de nostalgie se fut quelque peu apaisé ? Durant son séjour en Norvège, Dahl accumula des études dessinées et peintes à l'huile, qu'il utilisa pour réaliser de plus grandes œuvres à son retour à Dresde. Son image de la Norvège recourait beaucoup moins aux compositions stéréotypées depuis qu'il pouvait s'appuyer sur ses propres observations topographiques. Alors qu'auparavant, comme dans les deux exemples ci-dessus, il avait présenté la Norvège comme une terre sauvage et vierge, Dahl se mit à peindre de plus en plus souvent des paysages marqués par la culture humaine. Dans un grand tableau de 1827, qui représente la cascade de Labrofoss (Oslo, Høyesterett), la composition rappelle clairement le *Paysage nordique avec cascade* de 1817 si ce n'est qu'ici, le travail des bûcherons est devenu un élément clé de l'image. Cette évolution va de pair avec l'important engagement de Dahl pour le patrimoine culturel norvégien, un engagement qui prit des formes multiples, dont un ouvrage sur les églises en bois (*stavkirke*) du pays et la participation à la fondation de l'Association pour la préservation des vestiges du passé (*Foreningen til norske fortidsmindesterkers bevaring*). Dahl fut aussi l'un des initiateurs de l'Association artistique Kunstforeningen de Bergen et de la Nasjonalgalleriet d'Oslo.

En conclusion, on peut dire que l'image de la Norvège créée par Dahl est passée d'un romantisme visionnaire à un romantisme topographique dès le premier de ses cinq voyages au pays natal. Malgré le degré toujours plus élevé d'authenticité topographique de ses paysages, il n'abandonna jamais la vision de la nature qu'il avait développée à Copenhague puis affinée à Dresde. Cette vision transparaît parfois plus nettement, comme lorsque l'on voit des paysans interrompre le travail de la terre pour contempler la nature, par exemple dans la *Vue de Lysekloster près de Bergen*, en 1827 (Bergen, KODE) ou dans son chef-d'œuvre de 1849, le *Bouleau dans la tempête* (Bergen, KODE) ; dans ce dernier tableau, Dahl a réussi à créer une image de la nation norvégienne à partir d'un seul arbre, qu'il a observé et peint en vertu de l'une des grandes idées du romantisme : nimer d'étrangeté les objets du quotidien.

Cette contribution a été traduite du suédois
par Elisabet Brouillard.

Carl-Johan Olsson

Carl-Johan Olsson est conservateur responsable des collections de peintures du XIX^e siècle au Nationalmuseum de Stockholm. Spécialiste du romantisme et du naturalisme nordiques, il a participé, ces dernières années, à l'organisation d'expositions telles que *Dansk Guldålder* [L'Âge d'or danois] au Nationalmuseum de Stockholm, *Anders Zorn. Le maître de la peinture suédoise* au Petit Palais de Paris et *Carl Larsson, l'imagier de la Suède* dans le même musée.

NOTES

1. Cette situation devait s'améliorer durant sa vie, sans pour autant que le pays accède, sur ce plan, à une autonomie. Ce n'est en fait qu'aux alentours de 1850 que la vie artistique connut un véritable essor en Norvège, avec le retour au pays d'un grand nombre d'artistes qui avaient étudié à Düsseldorf.
2. L'Académie royale des beaux-arts (*Det Kongelige Kunstakademi*) du Danemark fut fondée en 1754 et disposait, au moment où Dahl y faisait ses études, d'un bon réseau de relations internationales, grâce, notamment, à Nicolai Abraham Abildgaard et à Jens Juel qui y enseignèrent autour de 1800. Ces deux hommes avaient fait de longs séjours à l'étranger, où ils avaient noué des contacts importants. Il faut mentionner aussi que Caspar David Friedrich y fut élève de 1794 à 1798.
3. Andreas Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl – Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*, Kristiania, Aschehoug, 1920, p. 26.
4. Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857: Life and Works*, Oslo, Norwegian University Press, 1987, vol. 1, p. 28 et suiv.
5. La voie avait été tracée dès la fin du XVIII^e siècle par Jens Juel. Parallèlement à ses portraits, celui-ci peignait en effet des paysages assez naturalistes mais dans le même temps empreints d'une ferveur atteignant parfois le sublime romantique. Christoffer Wilhelm Eckersberg débuta son œuvre dans l'esprit de Juel, avant de se concentrer sur les scènes historiques. Tant les paysages de Juel que ceux d'Eckersberg furent des sources d'inspiration importantes pour Dahl.
6. Novalis, *Fragments*, Daniel Birnbaum et Anders Olsson (ed.), Lund, 1990, p. 59. La traduction française est ici inspirée des traductions proposées par Laurent Margantin, dans « Logologie de Novalis (2), "romantiser le monde". Première partie », dans *Œuvres ouvertes*, 14 décembre 2014 [en ligne, URL : <http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article2631>] et Olivier Schefer, dans Novalis, *Le monde doit être romantisé*, Olivier Schefer (trad. fra. et éd.), Paris, Éditions Allia, 2002, Ndt.
7. Citons, exemple parmi tant d'autres, le roman *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, où la fleur bleue du rêve symbolise l'inaccessible et la nostalgie qui prennent sens en tant que tels, devenant des éléments moteurs.
8. Par exemple, dans *Les Souffrances du jeune Werther*, Goethe fait une démonstration de la vanité qu'il y a à tenter de découvrir ce qui nous a attirés dans le lointain : lorsque Werther se rend sur l'autre versant d'une vallée, c'est pour être attiré cette fois par les lointains qu'il aperçoit de ce nouveau point de vue.
9. Jacob Isaacksz. Van Ruisdael, *Paysage avec une cascade et un chalet*, 1755, Copenhague, Statens Museum for Kunst, inv. n° KMSp570 ; on peut voir ce tableau sur le site du musée.
10. « Although no one becomes a master just by copying, it is nevertheless necessary. Rafael himself had to study the old. The landscape painters I tried to learn from are Ruisdael and Everdingen. There is nothing by Lor[r]ain or Ferner [Vernet] in Copenhagen. But first and foremost I study nature. A pity there are no cliffs and water here, but then one has to make do with the water fountain », cité dans Lødrup Bang, 1987, cité n. 4, p. 232, notre traduction.
11. Götz Pochat, *Symbolbegreppet i konstvetenskapen*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1977, p. 19-22.
12. Aubert, 1920, cité n. 3, p. 38.
13. Aubert, 1920, cité n. 3, p. 49.
14. Ernst Haverkamp, Petra Kuhlmann-Hodick, Bodil Sørensen et Marianne Yvenes (dir.), *Dahl og Friedrich: Alene med naturen*, cat. exp. (Oslo, Nasjonalgalleriet / Dresde, Albertinum, 2014-2015), Dresde, Sandstein, 2015, p. 59.
15. Voir par exemple Carl-Johan Olsson, « The Image as Gaze », dans Cecilie Højsbro Østergaard (dir.), *Danish Golden Age*, cat. exp. (Stockholm, Nationalmuseum / Copenhague, Statens Museum for Kunst / Paris, Petit Palais, 2019-2020), Stockholm, Nationalmuseum, 2019.
16. Haverkamp, Sørensen et Yvenes, 2015, cité n. 14, p. 35.
17. Torsten Gunnarsson (dir.) *Caspar David Friedrich: den besjälade naturen*, cat. exp. (Stockholm, Nationalmuseum, 2009-2010), Stockholm, Nationalmuseum, 2009, p. 43.
18. Aubert, 1920, cité n. 3, p. 158.