Rémy VALLEJO

Rémy VALLEJO est dominicain, et membre de l'Équipe de recherche sur les mystiques rhénans à l'université de Strasbourg. Historien de l'art, il dirige depuis 2006 le « Rhin mystique », un programme de valorisation du patrimoine spirituel de l'Alsace et des deux rives du Rhin.

Peinture et méditation : Caspar David Friedrich

L'œuvre peint de Caspar David Friedrich (1774-1840) est un voyage au fond de l'âme qui trouve dans la mystique rhénane une source d'inspiration et de contemplation. Contre toute attente, l'imaginaire de ce peintre de paysage, où jamais rien n'est secondaire, devient une désimagination proche de l'insaisissable « Gelassenheit » (calme, tranquillité) de Maître Eckhart et de Jean Tauler. La contemplation de la nature selon Caspar David Friedrich est une authentique méditation au-delà de tout créé. Longtemps mésestimée, au profit d'une seule interprétation esthétique, littéraire ou philosophique, cette source d'inspiration spirituelle permet d'ailleurs de saisir comment ce peintre romantique est un précurseur de l'abstraction dans les arts d'Occident.

Un peintre de paysage

Né à Greifswald en Poméranie, en 1774, et formé aux arts du dessin, de la gravure et de la peinture à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, entre 1794 et 1798, Caspar David Friedrich accomplit sa carrière de peintre de paysage à Dresde où il s'établit en 1798 et meurt en 1840. Son atelier au bord de l'Elbe est immortalisé par plusieurs de ses toiles, dont la *Femme à la fenêtre* (1822). Selon le sculpteur français David d'Angers, venu rendre visite au peintre en 1840, « les ouvrages de cet homme forcent à rêver ; ils sont tellement poétiques ; ils donnent admirablement la tragédie du paysage ».

Or contrairement à cette affirmation, les sentiments exprimés dans ses tableaux ne se réduisent pas à la tragédie, ni même à la mélancolie. Bien qu'il soit profondément marqué par la mort depuis sa plus tendre enfance, avec les disparitions successives de sa mère, d'une de ses sœurs, et surtout de son frère Johan-Christoffer qui se noie en tentant de le sauver lors d'une partie de patinage sur la Baltique gelée, Caspar David Friedrich apprend à se préserver de toute tentation morbide.

« Je ne dois pas seulement peindre ce que je vois devant moi, mais aussi ce que je vois en moi-même. Si je ne vois rien en moi-même, mieux vaut cesser de peindre ce que je vois devant moi. Car si je me hasarde à peindre, alors que je ne vois rien en moi-même, mes tableaux ressembleront à ces paravents blafards que l'on trouve dans les hospices et derrière lesquels on s'attend à trouver des malades ou des morts. » C'est donc le vivant, et le fonds vivant de toute chose et de la nature qui retient l'attention du peintre. Familiarisé dès sa jeunesse avec les riants attraits d'une nature dont il sait goûter les charmes, Friedrich ne cesse de peindre plaines, montagnes, orée des bois et rivages avec une candeur, parfois teintée de naïveté.

En réalité, ses paysages des côtes baltiques, de l'île de Rügen et des imposants massifs du Riesengebirge, ont une vocation éminemment symbolique. Son œuvre peint n'est pas une simple évocation de la nature pour elle-même, mais un univers total, « absolu ». Marqué dès sa jeunesse par la prédication du pasteur et poète Ludwig Gotthard Kosegarten (1758-1818), qui célèbre la Cène en plein air, sur le rivage, Friedrich est un héritier de l'art des peintres des Pays-Bas qui, au XVIIe siècle, insufflent un sentiment religieux dans leurs paysages, au gré d'une contemplation entre ciel, mer et terre.

Vie de la terre et symbolisme

Selon le philosophe et paysagiste Carl-Gustav Carus (1789-1869), auteur des *Neuf lettres sur la peinture de paysage* (écrites après une première rencontre avec Friedrich en 1820, puis publiées en 1831), la tâche du peintre de paysage consiste, à représenter le « devenir » de la nature, « la vie de la terre », et à y faire sentir la présence du divin. Selon Carus, qui retranscrit le propos de Friedrich, « le nom banal de paysage ne peut plus suffire, (…) il faudrait donc chercher un autre terme, celui de représentation de la vie de la terre – *Erdlebendbild*. (…) tout aspect de la vie de la terre, même le plus paisible et le plus simple, est un digne et bel objet de l'art, à condition que l'on saisisse exactement son sens propre et l'idée divine qu'il cache en lui-même. »

Le peintre s'engage alors dans une mystique, « non pas cette mystique bornée, superstitieuse, qui voudrait introduire en fraude dans le cercle de l'art vivant n'importe quel symbole reçu de la convention et de la tradition, (…) mais de la mystique qui est aussi éternelle que la nature, la « nature mystérieuse en plein jour », parce qu'elle ne veut rien d'autre que l'intimité avec les éléments et avec Dieu et qu'elle doit, de ce fait même, rester compréhensible à tous les temps et à tous les peuples ».

La Croix dans la montagne (1808) représente une tentative pour remplacer le symbolisme traditionnel de la peinture religieuse par un symbolisme inspiré de la nature qui, remplie de Dieu, est en elle-même un livre. Dans ce tableau d'autel, le Christ est véritablement l'image du Dieu invisible, tel un crucifix qui, tourné vers le couchant et baigné de lumière,

resplendit au sommet d'un sommet rocheux où s'enracinent des sapins irrigués d'une sève pleine de vie. Abandonnant la représentation traditionnelle du Crucifié au profit d'un crucifix fiché dans la nature, Caspar David Friedrich illustre l'Épître de Paul aux Colossiens (Co 1,15) comme elle ne l'a jamais été dans aucun autre retable d'Église.

↑ Caspar David FRIEDRICH, *Femme au soleil couchant*,1820, Museum Folkwang, Essen, Allemagne.

Plus intérieur encore, *Le moine au bord de la mer* (1810) offre au paysage de dévoiler l'âme humaine dans sa nudité. Tel un homme qui, dans sa solitude, cherche à voir au-delà du rivage, l'âme humaine trouve sa fin ultime sur un chemin dépouillé de toute image. *Le moine au bord de la mer* révèle un processus de *Entbildung*, ou de désimagination, qu'on retrouve dans les *Falaises de Rügen* (1818) et la *Femme au soleil couchant* (1820), où tout concourt, selon l'expression de Jean Tauler « à traverser les images pour aller au-delà des images ».

↑ Caspar David FRIEDRICH, *Le moine au bord de la mer*,1808-1809, National Gallery, Berlin.

Caspar David Friedrich et la mystique rhénane

L'œuvre peint de Caspar David Friedrich n'est pas une quelconque illustration de l'œuvre de Maître Eckhart (1260-1328), ni même des sermons de Jean Tauler (1300-1361). Cependant, outre l'analyse de ses tableaux, la plupart de ses écrits, lettres, poésie et aphorismes, révèlent une sensibilité spirituelle en étroite connivence avec la mystique rhénane. Friedrich peint à l'aube du XIXe siècle lorsque le monde religieux, littéraire et philosophique de la jeune Allemagne redécouvre la mystique médiévale. Il ne s'agit pas tant d'une découverte que d'une reviviscence des sources de la théologie de l'Église luthérienne et du Piétisme.

Martin Luther, qui a une haute estime de Jean Tauler, édite et préface à deux reprises, en 1516 et en 1518, la *Deutsch Theologia*, ouvrage anonyme traditionnellement attribuée au plus fidèle disciple de Maître Eckhart. Par ailleurs, dans ses *Pia desideria*, manifeste du piétisme édité en 1675, Philippe-Jacques Spener (1635-1705) recommande la lecture des Sermons de Jean Tauler. Cet enracinement spirituel et profondément biblique conforme la pensée du peintre romantique.

Élevé à Greifswald dans un milieu piétiste, Friedrich n'hésite pas à paraphraser la Bible pour exprimer ses théories sur l'art de peindre. « On pourrait recourir aux mots employés

dans les Saintes Écritures : Et si tu avais toute la sagesse du monde, mais n'avais pas l'amour, tu serais comme un minerai sonnant et un grelot tintant. Ou encore, si tu comprenais l'art de faire trembler le pinceau mieux que quiconque sur toute la surface de la terre, mais qu'il te manquait le sentiment qui donne la vie, toute ton habileté ne serait que travail mort ».

Par ailleurs, ses sonnets, comme *Der Morgen* et *Der Abend*, consonnent davantage avec les hymnes du *Gebetbuch* piétiste qu'avec la poésie de Goethe et de Novalis. À Dresde, cette inspiration religieuse, ravivée par sa fréquentation d'un cercle littéraire où s'illustrent le peintre Philipp Otto Runge (1777-1810) et l'écrivain Ludwig Tieck (1773-1853), retrouve la veine spirituelle des mystiques médiévaux, considérés en 1824 par Hegel « comme les patriarches de la philosophie allemande ».

Caspar David Friedrich est en parfaite consonance avec le panenthéisme des mystiques médiévaux lorsqu'il affirme que « l'homme noble (le peintre) reconnaît Dieu en toute chose, tandis que l'homme commun (le peintre aussi) ne voit que la forme et non l'esprit ». Ses aphorismes, formellement plus proches du traité spirituel que du discours philosophique, évoquent enfin le thème de la vision dans des termes empruntés à la *Deutsch Theologia* : « ferme l'œil de ton corps afin de voir ton tableau d'abord par l'œil de l'esprit. Puis mets au jour ce que tu as vu dans l'obscurité, afin que ta vision agisse sur d'autres, de l'extérieur vers l'intérieur ». Cet enracinement dans l'héritage des mystiques rhénans permet donc de comprendre un processus de création fortement marqué par l'*Entbildung*, ou la désimagination, qu'aucune étude n'a relevé jusqu'à présent, pas même lors de l'exposition *Aux origines de l'abstraction (1800-1914)*, présentée en 2003 au Musée d'Orsay à Paris. Précurseur de l'abstraction, Caspar David Friedrich est en réalité un héritier inattendu de la veine spirituelle rhénane.

L'œuvre peint de Caspar David Friedrich est non seulement une représentation de la vie de la terre, la *Erdlebendbild* théorisée par Carl-Gustav Carus, mais aussi et surtout un chemin de méditation où, conformément à l'exhortation de Jean Tauler, l'homme doit « traverser les images pour aller au-delà des images ». Ainsi, dans un petit tableau aujourd'hui conservé à Essen, une femme, tournée vers le couchant et baignée de lumière, achève sa course au bord du chemin, là même où « le chemin est sans chemin » selon l'énigmatique expression de Maître Eckhart. Perdue en contemplation, cette figure nous invite à devenir un regard infiniment créateur pour connaître enfin tel que nous sommes connu de Dieu lui-même. « Car nous voyons, à présent, dans un miroir, en énigme, mais alors ce sera face à face. À présent je connais d'une manière partielle ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu » (1 Co 13,12).

Rémy VALLEJO

Bibliographie :

C. G. CARUS et C. D. FRIEDRICH, *De la peinture de paysage*, Texte traduit et présenté par Marcel Brion, Paris, 1983.