

Des paysages du peintre à la ville prise dans l'Histoire : *Caspar Friedrich Strasse* de Cécile Wajsbrot

- 1 Dans l'œuvre que Cécile Wajsbrot poursuit depuis plus de vingt-cinq ans, le lecteur repère deux directions thématiques qui semblent de plus en plus privilégiées. En lien avec l'une des lignes de force massives de la littérature contemporaine française, la première concerne l'écriture de l'Histoire et, plus précisément, celle de la Seconde Guerre mondiale, que *Beaune la Rolande*¹, l'unique ouvrage ouvertement autobiographique de l'écrivaine, vient emblématiser en 2004. Vivant entre Paris et la ville de Berlin qui l'a longtemps fascinée, Cécile Wajsbrot porte une attention particulière sur l'Allemagne, ses crimes, ses plaies et ses héritages : *La trahison*, *Mémorial*, *Mariane Klinger*, *L'hydre de l'Herne*² en témoignent. La seconde direction, plus discrète, mais qui tend à se renforcer depuis une dizaine d'années, réside dans une réelle attention portée aux formes artistiques non verbales : leurs manifestations, leurs résonances sociales, leurs pouvoirs et leurs rôles dans nos vies. Il peut s'agir de la musique dans *Atlantique* et *Conversations avec le maître*³ comme des beaux-arts et de l'art contemporain avec *L'Île aux musées* et le récent *Sentinelles*⁴.
- 2 Il arrive que les deux thématiques se croisent naturellement dans un même texte, lorsque notre besoin d'expression et de représentation affronte les tragédies historiques que nous avons vécues ou dont nous recherchons les traces. C'est sans doute dans *Caspar Friedrich Strasse*⁵, publié en 2002, que Cécile Wajsbrot pousse le plus loin cette rencontre. Le livre se présente comme le long discours qu'un célèbre poète berlinois prononce à l'occasion de l'inauguration d'une rue, baptisée du nom du grand peintre romantique allemand Caspar David Friedrich (1774-1840). Très rapidement, le discours officiel dérive vers une longue méditation à la fois personnelle et historique, dans laquelle le narrateur revient, par le biais de l'évocation du peintre, sur son rapport à la ville et aux souffrances du XX^e siècle (la guerre, les bombardements, le Mur et la partition entre Est et Ouest), ainsi que sur une histoire d'amour avortée avec une femme.
- 3 Il n'existe pas à Berlin de rue portant le nom de Caspar David Friedrich. Le peintre ne s'est d'ailleurs jamais véritablement attaché à cette ville, lui préférant sa région natale de Poméranie. De même, le poète qui prend la parole et qui confie une partie de son histoire intime est une figure inventée et d'ailleurs sans nom. À ce titre, *Caspar David Friedrich* est bel et bien un texte de fiction. Mais cette dernière est ici doublement tournée vers la réalité extratextuelle : par les références historiques à l'Allemagne de la seconde moitié du siècle et par celles qui ont trait à la vie et à l'œuvre picturale de Friedrich. Bien que fictionnel, le monologue du narrateur est donc informé, dans son contexte d'énonciation comme dans la plupart de ses allusions historiques et artistiques, par des éléments de savoir attestés et vérifiables. Loin d'être un pur essai sur Friedrich, le texte de Wajsbrot propose un cadre fictionnel qui permet de mettre abondamment en scène ces éléments. C'est précisément cette mise en scène qui va retenir ici notre attention. En effet, le résumé du livre montre que *Caspar Friedrich Strasse* n'a rien de la sage biographie "(légèrement) romancée" d'un peintre. Wajsbrot utilise la fiction (ici le discours qui accompagne l'inauguration d'une rue et le personnage qui le prononce) comme un dispositif qui permet de mettre en regard et confronter deux plans qui, *a priori*,

n'ont rien de commun : d'un côté les plaies de l'Histoire allemande et leurs conséquences intimes et collectives, de l'autre un point de vue sur l'un des plus fameux représentants de la peinture romantique. Les deux plans paraissent, de prime abord, bien peu conciliables : quels points communs pourrait-il bien y avoir entre un peintre de la première moitié du XIX^e siècle et l'histoire douloureuse de la seconde moitié du XX^e siècle ? Quels points communs aussi entre les paysages majestueux et vides de Friedrich, dans lesquels errent quelques figures isolées, et l'agitation de l'environnement urbain berlinois, partagé par le Mur ? Les différences chronologiques et thématiques semblent têtues, et le rapprochement de ces deux réalités hasardeux, ou du moins acrobatique. Mais c'est précisément dans cet écart et, surtout, dans la tentative de sa réduction, que réside l'originalité de *Caspar Friedrich Strasse* : on lira dans ce geste littéraire la proposition d'un nouveau rapport entre la littérature et les savoirs de l'art : un rapport à la fois respectueux et non contraint, fondé sur la mise en relation d'éléments hétérogènes : l'art y est alors éprouvé dans sa labilité signifiante, sa capacité à susciter autre chose que ce qu'il présente littéralement et à relier les époques comme les niveaux de réalité – celui représenté sur les toiles et celui du monde empirique.

Ekphrasis et dérives

- 4 Dans un premier temps, l'articulation entre la présentation et le commentaire de l'œuvre de Caspar David Friedrich d'une part et le monologue réflexif sur l'Histoire d'autre part doit être envisagée sur le strict plan textuel : comment l'œuvre de Wajsbrot est-elle construite ? Comment expose-t-elle, dans son organisation discursive, ces deux orientations ?
- 5 On se souvient que le livre repose sur une situation fictionnelle particulière : la tenue d'un discours pour baptiser une rue berlinoise du nom du peintre romantique. Or cet argument initial induit *de facto* une rencontre entre deux discours : un premier, prononcé *in situ*, qui évoque la ville en tant que telle (son tracé, son histoire, ses évolutions) et un second qui a trait à l'artiste et son œuvre, honorés à cette occasion. Le discours sur l'art est donc ici mis en perspective : il descend dans la rue et se confronte nécessairement à la réalité matérielle et historique du tissu urbain. Le déplacement du lieu d'énonciation de ce type de parole *a priori* d'autorité (quittant la salle de conférences ou, plus encore, le livre, l'essai, l'article) implique une reconfiguration des savoirs en jeu. Comme l'écrit Nella Arambasin, "la place du maître ancien est bien dans la vie, la rue : il n'est pas qu'une figure de l'histoire de la culture savante [...]"⁶. Un autre déplacement est à l'œuvre : celui de l'énonciateur. Poète berlinois reconnu, il a été appelé pour cette inauguration en vertu de son propre statut d'artiste et de l'autorité qu'on donne à la parole des poètes au sujet de la peinture : on sait à quel point certains des discours les plus marquants sur l'art pictural ont été tenus par ces derniers (de Baudelaire à Ponge, de Verlaine à Aragon, d'Apollinaire et Michaux à Bonnefoy). On attend donc de celui qui s'exprime un éclairage original sur Caspar David Friedrich, reposant tant sur une connaissance précise de l'œuvre que sur une puissante sensibilité esthétique et poétique. Mais ce discours d'autorité prévu bifurque sans cesse vers d'autres terrains, à la fois personnels (le récit de la relation manquée avec une femme mystérieuse croisée dans un cimetière) et collectifs (l'histoire allemande récente cristallisée dans Berlin).

- 6 Certes la parole du poète reste profondément informée sur ce qui devrait être son unique sujet, Friedrich. Le narrateur précise d'ailleurs à plusieurs reprises qu'il "[est] retourné au musée voir les tableaux de Caspar David Friedrich" (CFS 11) pour préparer ce discours. Neuf des tableaux parmi les plus marquants de l'œuvre sont cités et décrits, donnant leur intitulé respectif aux neuf chapitres du livre. Des éléments biographiques jugés fondamentaux sont également disséminés tout au long du texte, même si leur présentation est le plus souvent rapide et peu détaillée :

Friedrich est né à Greifswald, près de l'île de Rügen où il allait souvent, il a étudié et vécu à Dresde mais rien de particulier ne l'attache à Berlin, sinon que l'empereur lui acheta quelques tableaux – mais le tsar aussi – pour lui permettre de vivre, et que nous pouvons voir, aujourd'hui, ces tableaux dans les salles du château de Charlottenburg consacrées à la peinture romantique. (CFS 16)

- 7 On note cependant une attention particulière à l'événement que les spécialistes de Friedrich considèrent comme décisif dans la construction de sa sensibilité et de son futur imaginaire pictural, à savoir la mort de son frère Christoph qui se noie dans la mer Baltique – en voulant sauver Caspar selon certaines sources. Le narrateur relaie l'histoire et tente d'en évaluer la portée :

Le 8 décembre 1787 est mort un garçon de douze ans, à Greifswald, qui voulait sauver son frère de la noyade. Le frère s'appelait Caspar David Friedrich. Devoir la vie à la mort de quelqu'un, un être cher, un frère plus jeune d'un an, devoir la vie au sacrifice d'un autre, au droit d'aînesse s'exerçant à la mort, imaginez ce que cela peut être, malgré toutes les consolations qu'on se donne, imaginez la vie qu'il faut avoir, ensuite, pour justifier ce sacrifice. Est-ce à ce moment qu'il a commencé de peindre, était-ce avant, a-t-il tenté ainsi d'exorciser la peur, le désespoir, cette rupture intérieure a-t-elle déterminé d'autres ruptures, commandé la discontinuité de l'histoire familiale, induit la décision de ne pas être artisan, comme son père, de ne pas passer son temps dans des ateliers de soie, des fabriques de bougies, comme ses frères, mais de construire sa vie autrement et de devenir artiste, avoir son atelier ? (CFS 57)

- 8 Enfin, le narrateur opère plusieurs remises en contexte de l'œuvre, soit en convoquant d'autres peintres (Turner, Le Lorrain (CFS 58)), soit en la replaçant dans son moment esthétique propre. Il se réfère à des poètes et théoriciens du romantisme : c'est ainsi qu'on relève de brèves allusions à *l'Essai sur le théâtre des marionnettes* (1810) et à *La Bataille d'Arminius* d'Heinrich Von Kleist (CFS respectivement 10 et 60) ou bien encore, à deux reprises, au philosophe et peintre Carl Gustav Carus, l'auteur des *Neuf lettres sur la peinture de paysage* (1831), parfois considéré comme l'un des textes majeurs sur le paysage romantique. Carus fut l'ami très proche de Friedrich et passa même quelque temps chez lui à Rügen où il a pu l'observer peindre :

Je pensais au voyage entrepris par Carl Gustav Carus, ce peintre élève de Friedrich dont les tableaux ressemblent à ceux du maître par l'étrange clarté qui les inonde, mais dont la précision, le souci de réalité, nuisent à la vision. Il avait gagné l'île en bateau, la route d'aujourd'hui n'existait pas, en 1819. Sur l'île, il se déplaçait à pied ou en barque de pêcheur. (CFS 97, voir également 38-39)

- 9 De Carus, le narrateur va même jusqu'à citer un paragraphe entier du *Voyage à l'île de Rügen* extrait de ses mémoires (CFS 98). Par là, on voit que *Caspar Friedrich Strasse* ne fantasme pas l'œuvre réelle du peintre ni ne s'en sert comme d'un simple prétexte en marge de la méditation historique. L'approche est documentée, exacte dans les détails qu'elle livre.

- 10 Pour autant, les deux déplacements que nous signalions auparavant font en sorte que le discours savant sur Friedrich est sans cesse bousculé dans son déploiement attendu. Le narrateur affirme s'écarter volontairement d'un savoir factuel, mécanique et froid, comme en témoigne l'opposition qu'il fait entre les informations présentées dans le musée et sa propre parole :

Dans les deux salles qui lui sont consacrées, il y avait quelques touristes autour d'un guide, un peu démonstratif comme ils peuvent l'être, et qui leur expliquait des faits, des choses sans âme, des dates [...]. Quand ils furent passés dans l'autre salle, je restai seul devant le tableau qui m'a fait écrire mon premier poème, le premier publié dans une revue prestigieuse dont je n'osais rêver, à mes débuts, ce tableau dont le titre est *Ruines du monastère Eldena près de Greifswald*. [...] Oui, tandis que j'entendais les paroles du guide venant de l'autre salle, je voyais les arbres et les pierres se mêler, les piliers imposants de l'ancien monastère devenus inutiles [...]. (CFS 12)

- 11 Ce qui s'annonçait comme un discours officiel, prononcé dans un cadre institutionnel, est miné par une parole volontairement libre et sinueuse⁷, comme le reconnaît le narrateur dès l'incipit : "Ce n'est sans doute pas ce que vous avez envie d'entendre, ce n'est pas pour cela que vous m'avez invité à participer à cette cérémonie [...], on ne fait pas toujours ce qui était prévu, on ne fait pas toujours ce qu'on voudrait vous voir faire [...]" (CFS 9). Le texte suit un fonctionnement digressif qui opère par chocs. C'est ainsi que le texte est rythmé par neuf *ekphraseis*, une par chapitre, qui décrivent neuf tableaux de Friedrich ; mais la place de ces morceaux textuels est imprévisible : ils surgissent parfois brutalement au cours de la logorrhée du narrateur, au gré de ses souvenirs ou de ses réflexions. On est confronté à une pratique de la dérive qui remet en cause le déroulement de la cérémonie d'inauguration, qui en "modifi[e]" les "règles du jeu" institutionnelles (CFS 90). La description verbale de la référence picturale est parfois retardée et apparaît de façon inopinée, comme celle des *Forestiers au clair de lune* qui advient soudainement alors que le narrateur évoquait ses errances dans Berlin après la chute du Mur : "j'empruntais les chemins les plus détournés, je me perdais en bordure de forêts [...] guidé par une lumière vacillante comme celle auprès de laquelle les forestiers du tableau de Caspar Friedrich sont installés, presque invisibles, confondus dans l'ombre des pentes, dans la nuit [...]" (CFS 75). On pourrait parler plus généralement d'une logique de la réappropriation ou de la réénonciation. Le poète intériorise l'œuvre du peintre et les savoirs qu'elle entraîne, les met en perspective avec sa propre trajectoire et son discours sur l'Histoire. Il s'agit moins d'une confiscation ou d'un détournement du "sujet Friedrich" que de la tentative de le faire véritablement dialoguer avec le présent et le passé proche. Friedrich n'est pas un prétexte mais un appui : le discours délocuté sur les œuvres est ramené dans une énonciation à la première personne – je ou nous. C'est ainsi que l'*ekphrasis* de *La Côte de la mer au clair de lune* entraîne le propos suivant : "Notre côte baltique a été, elle aussi, réunie, à l'Ouest, elle s'arrêtait à Lübeck, à l'est, des parts entières étaient inaccessibles, zones militaires de défense et de protection [...]" (CFS 59 – nous soulignons), tout comme la description des murs des *Ruines du monastère Eldena* ramène le narrateur au Mur qui coupa Berlin pendant vingt-huit ans (CFS 13). Par sa pratique de l'inclusion, de la dérivation et de la digression, le livre de Wajsbrot inscrit donc textuellement la confrontation entre une parole fictionnelle et un propos sur l'art. Or on s'aperçoit que ce prolongement digressif et personnel des *ekphraseis* se fonde sur la mise au jour de connexions thématiques et figuratives qui jusque-là n'allaient pas de soi.

Résonances thématiques et figuratives

12 On se demandait en préambule comment un peintre de la première moitié du XIX^e siècle, spécialisé dans les paysages majestueux et vides, pouvait être mis en regard avec l'Histoire politique de l'Allemagne de la seconde moitié du XX^e siècle. Tout en étant conscient des différences de temporalité, le narrateur cherche justement à tisser une série de résonances figuratives entre l'univers esthétique si particulier de Friedrich et la réalité de la situation contemporaine. À ce titre, il prend littéralement au sérieux l'exercice qu'on lui a demandé et l'anachronisme même dont il est porteur : parler dans le Berlin d'aujourd'hui d'une peinture vieille de près de deux siècles. Il va s'agir d'exposer des motifs qui tracent une continuité entre l'art romantique de Friedrich et les représentations actuelles. Le premier d'entre eux, qui ouvre le livre, est celui des ruines. Si ce motif est apparu en Europe dès la seconde moitié du XVIII^e siècle au titre d'une curiosité historique et esthétique, le romantisme s'en est ensuite massivement emparé pour le relire sous un jour mélancolique et en faire le support d'une réflexion sur le temps et les destins des civilisations. Deux des neuf tableaux décrits, *Ruines du monastère Eldena près de Greifswald* et *Abbaye dans une forêt de chênes*, présentent justement des paysages avec les ruines d'un édifice religieux. Or l'on saisit le lien qui se fait jour ici : les ruines de Friedrich sont rapportées aux ruines des villes allemandes bombardées comme aux ruines encore visibles du Mur. Le texte débute sur les ruines récentes avant d'en venir à celles de Friedrich : "Les ruines sont partout autour de nous, pour peu qu'on veuille les voir, certes, leur destin est de disparaître sous les constructions et les reconstructions car nous avons appris à maquiller et à masquer [...]" (CFS 9). Ce motif romantique reste ici pertinent dans la mesure où, d'une part, il exprime métaphoriquement un rapport au temps qui demeure en partie vivace depuis Friedrich (celui d'un passé qui, sur fond d'oubli grandissant, subsiste néanmoins dans le présent sous forme de traces) et où, d'autre part, il ne peut pas ne pas faire penser à une réalité concrète, relativement récente, du pays en général et de la géographie berlinoise en particulier. Dans le discours du poète, le motif pictural rencontre une double réalité extratextuelle, intime et collective : "[...] je suis né dans les ruines, au milieu des pertes, des errances, et j'inaugure une rue portant le nom d'un homme qui a peint les ruines d'un monde et l'éternité d'un autre, un peintre qui a transcrit le temps [...]" (CFS 61). La rue neuve qu'on inaugure aujourd'hui en grande pompe ne dissimule pas totalement les décombres des décennies précédentes et ne doit pas faire oublier les strates de gravats qui se sont accumulées, celles des bombardements et du mur effondré. Au regard de cette insistance sur les ruines et les catastrophes qu'elles indiquent implicitement, peut-être Cécile Wajsbrot s'est-elle ici souvenue du célèbre mot du sculpteur David d'Angers, rappelé dans la plupart des études sur Friedrich, selon qui le peintre a inventé "un nouveau genre : la tragédie du paysage"⁸. C'est avec le sentiment de l'évidence que le poète relie la tragédie du paysage romantique, en partie transhistorique, et la tragédie du paysage berlinois⁹, ancrée dans l'Histoire et sa mémoire douloureuse. Le sentiment essentiel du passage du Temps, exprimé par les ruines romantiques, rencontre ici une signification plus contemporaine du motif : celle des catastrophes et de la barbarie du siècle.

13 On sait que, plus largement, les peintures de Friedrich mettent puissamment en scène les tensions entre le deuil et la renaissance, la mort et l'ouverture, le chaos et

l'espoir. Le travail impressionnant du peintre sur le cadre et la perspective met souvent en relation la terre et le ciel, l'obscurité et la lumière ; la dimension indéniablement symbolique de cette peinture conduit à lire ces compositions comme des trajectoires spirituelles : le mouvement du regard vers l'horizon est la traduction picturale d'une attente, voire d'un renouveau. Or le narrateur affirme que cet imaginaire renvoie profondément à une forme de pensée cycliquement à l'œuvre en Allemagne :

[...] si Caspar Friedrich avait vécu à l'époque du mur, il aurait peint les mêmes tableaux, les mêmes aspirations, qu'on aurait expliqués de la même façon mais avec d'autres noms. Le désir de liberté et de démocratie – au lieu de l'autocratie impériale, celui du Comité central –, le même appel à une transcendance qu'au lieu de nommer Dieu on pourrait nommer l'idéal. (CFS 22-23)

Le désir de libération qui anime les Allemands aujourd'hui est finalement le même que celui qu'a peint Friedrich à travers des motifs récurrents. C'est en tout cas la lecture que le narrateur fait de *l'Abbaye dans la forêt de chênes* :

[...] je n'oublie [...] ni Caspar Friedrich ni l'époque où nous sommes, les mutations que nous vivons, notre mélange d'ancien et de nouveau, comme ce tableau, exactement, cette abbaye dans les chênes, où la terre figure l'ancien, les restes, les ruines, les traces, tandis que le ciel et son espace désignent le nouveau. (CFS 87)

14 Si l'on pense d'abord aux grandes ouvertures lumineuses de ses panoramas et de ses ciels, on pourrait tout autant mentionner le motif de l'arbre, à la fois profondément enraciné dans la terre et dressé vers le ciel, comme le *Chêne dans la neige* dont parle le narrateur dans le deuxième chapitre. À travers cette iconographie symbolique, il en va de la figuration d'un rapport problématique au temps. Certains signes, comme les mémoriaux ou les multiples plaques commémoratives berlinoises, mais aussi comme l'arbre peint, tendu entre passé, présent et futur, interrogent les certitudes que nous croyons avoir sur notre inscription dans le monde : "Où sommes-nous, dans quels lieux de l'espace et du temps, c'est la question que pose le chêne dans la neige, c'est la question que pose Berlin à ceux qui passent, à nous qui y vivons" (CFS 27). L'arbre romantique du peintre et la ville décrite par le poète sont envisagés au présent et tous deux sont mis sur le même plan heuristique. Le rapprochement peut paraître brutal, obscur voire forcé, mais il cherche précisément à échapper à la fois au mutisme imposé par les tragédies et à l'évidence convenue des discours institutionnels, à "jeter des ponts, rendre les passages possibles au-dessus des abîmes sans trop avoir le vertige" (CFS 29).

15 D'autre part, de telles aspirations impliquent nécessairement chez le sujet désirant une certaine posture et un mouvement initiatique. Apparaît alors une dernière résonance thématique, qui se décline sur un plan individuel et collectif : il s'agit du motif du *veilleur*. Comme les ruines, c'est ici un nouvel élément important du romantisme allemand¹⁰ qui est repris par Wajsbrot. C'est par le biais de cette posture que le poète qui s'exprime voit dans le peintre un reflet de son propre rapport au monde et à la création. Le narrateur fait de Friedrich une sentinelle dont la position décalée par rapport à l'agitation du monde permet une vision à la fois distanciée et aiguë. Cela renvoie aux analyses faites par les commentateurs de l'œuvre, qui notent tous que les rares personnages chez Friedrich (isolés au premier plan, vus de dos, contemplant l'immensité du paysage qui s'offre à eux) sont en position d'observateurs et doivent être compris comme les relais figuratifs du point

de vue du peintre. Or le narrateur précise que son recueil poétique le plus célèbre s'intitule précisément le *Cycle du veilleur* (CFS 48-49). À la fois gardien et pionnier, le veilleur ou l'éclaireur est nécessairement un solitaire, et tel est le portrait que fait le narrateur de Friedrich retiré à Rügen, comme de lui-même, promeneur nocturne dans les marges de la topographie berlinoise (CFS 73)¹⁶. Alors qu'aucune analogie biographique factuelle ne les rapproche, le peintre et le poète se trouvent tous deux réunis dans cette posture. Sans véritablement énoncer de jugement quant aux réflexions de son narrateur, Cécile Wajsbrot met en regard, à travers le motif du veilleur parfois couplé à celui du *wanderer*, le monde représenté de Friedrich et le monde "réel" du narrateur : un espace à arpenter et à contempler, dont il faut déchiffrer les dynamiques souterraines et les strates temporelles. Elle fait ainsi le lien, par le biais de son dispositif fictionnel, entre un savoir littéraire et iconographique et la méditation historique déroulée dans la trame narrative.

Dans ce jeu complexe de résonances thématiques et figuratives, qui tentent de relier les époques, l'art et l'Histoire, les singularités et le collectif, on observe une forme inattendue, sans doute déstabilisante, de réappropriation et de mise en scène des savoirs de l'art dans le texte littéraire.

Penser avec la peinture et l'anachronie des images

- 16 *Caspar Friedrich Strasse* propose en effet un traitement étonnant de l'œuvre du célèbre peintre romantique. Loin de la prendre comme un strict objet d'observation et d'analyse, le livre la confronte à une historicité qui, *stricto sensu*, n'est pas la sienne. Dans la logique générale du texte, il n'y a là ni délire interprétatif (même si, à plusieurs reprises, le poète est conscient que sa parole pourrait être considérée ainsi par le public venu l'écouter) ni instrumentalisation d'un savoir artistique par un individu perclus d'obsessions personnelles et historiques. Ce que propose le narrateur est au contraire une confrontation d'éléments hétérogènes qui, idéalement, devrait faire sens et apporter un nouveau point de vue, tant sur l'œuvre picturale que sur certains points de l'histoire allemande du XX^e siècle. La peinture de Friedrich n'est pas abordée comme un objet muséal ou patrimonial, une étape capitale – mais objectivement datée – de l'histoire de l'art allemand. Prenant à rebours la dimension institutionnelle de cette cérémonie de baptême, le narrateur envisage justement le travail de Friedrich *in situ*, pourrait-on dire, à travers un lieu et un regard qui ne lui sont pas (plus) contemporains. Il s'agit alors, consubstantiellement, d'approcher l'œuvre du peintre comme l'histoire allemande, non seulement en assumant ces anachronies et ces disjonctions temporelles, mais également en en faisant un atout pour saisir le présent et le passé proche : "c'est peut-être en remontant plus avant dans le temps que nous pourrions y parvenir" (CFS 111), assure le narrateur. Le savoir artistique est remotivé par une pensée de la mise en relation, qui va plus loin que la simple évocation d'analogies et de ressemblances. Il est davantage question d'un ensemble complexe de continuités, de passages et de recombinaisons qui envisagent le temps comme un réseau, où les différentes strates de passé et de présent s'éclairent mutuellement. Au-delà de toute dépendance à la chronologie, les images de l'art et les mémoires historiques se croisent et se répondent à travers des motifs, des hantises, des revenances. C'est ainsi que le texte insiste en permanence sur les liens qui se créent entre les grands paysages de Friedrich et les douleurs intimes et collectives du peuple allemand

longtemps déchiré. Dans l'œil du narrateur, la neige du *Chêne dans la neige* fonctionne comme un tel lien entre les époques, entre l'œuvre d'art et la violence du réel ; cette neige peinte par Friedrich est ainsi :

[...] la même, cent ans plus tard, sur le front est, la même où s'enlisa la guerre à Stalingrad, la même où tombèrent les otages exécutés, les prisonniers affamés, les Juifs des pays Baltes conduits dans les forêts et dans les dunes, sur les beaux rivages de la mer Baltique baignés de la lumière des tableaux de Caspar Friedrich [...]. (CFS 24)

- 17 Le poète assume les correspondances qu'il fait émerger entre les paysages de Friedrich et les plaies nationales ; il veut en tout cas croire que sa parole incitera à une réaction chez l'auditoire, obligera ce dernier à reconsidérer son rapport à l'Histoire : "parler crée des liens, mon discours et votre écoute tissent une toile sur laquelle se dessine désormais notre histoire, après, ni vous ni moi ne serons tout à fait les mêmes" (CFS 90). Cette pensée relationnelle et anachronique se fonde sur une conception de l'art qui n'est ni linéaire ni téléologique mais au contraire stratifiée, portant des hantises – formelles, émotionnelles, esthétiques¹², etc. C'est ce que précise le narrateur dans les premiers moments de son discours :

Je n'ai rien préparé, voyez, je ne lis pas, je n'ai pas de notes, mais il y a quelques jours, je suis retourné au musée voir les tableaux de Caspar David Friedrich. Je les connais depuis longtemps, ils ont accompagné ma vie, ils m'accompagnent et ils me hantent, non pas au sens où j'en suis obsédé mais au sens où, chaque fois que je les revois, je sens qu'ils étaient là, en moi, qu'ils traçaient une route dont je n'avais pas conscience mais que je suivais pas à pas. (CFS 11-12)

- 18 Ce qui se joue dans la psyché même du protagoniste (un travail souterrain des images du peintre) peut être élargi au système de représentations collectives du pays, à son rapport à l'Histoire. Entre les paysages épurés et grandioses du peintre et les paysages urbains dévastés ou murés de l'Allemagne, ce serait un rapport *comparable* à l'espace et au temps qui se poursuit, où s'affrontent pesanteur et élévation, enracinement et horizon. Se dessine dans le champ pictural comme dans la réalité extratextuelle un semblable "paysage de l'âme", pour reprendre un célèbre principe romantique que le narrateur ne manque pas lui-même de citer en dépit de son caractère stéréotypé (CFS 114). Ce paysage mental traverse le temps et vient s'incarner autant dans les compositions de Friedrich et la poésie romantique du XIX^e siècle que dans l'architecture des dernières décennies. Délaissant toute analyse autoréférentielle des tableaux, le narrateur préfère mettre au jour les sentiments et réflexions *a priori* inattendus qu'ils peuvent susciter chez leurs spectateurs actuels, au-delà de la stricte émotion esthétique (la reconnaissance de la beauté et de l'harmonie des formes, des couleurs) ou du seul intérêt historico-culturel (Friedrich comme jalon représentatif du romantisme pictural) :

Oui, je suis retourné et j'ai passé du temps dans les salles où se trouvent les tableaux de Caspar David Friedrich. Souvent, la peinture m'ennuie, mais j'aurais pu rester des heures, me laisser enfermer et vivre, la nuit, au milieu des fantômes noirs qui regardent la mer, devant les ciels clairs, devant les ruines, car ce qu'il peint, ce sont nos angoisses et nos aspirations qui prennent la forme d'abbayes ou de forêts, de vastes grèves, de rochers découverts à marée basse. Et nous ne sommes pas seulement contemplateurs du tableau, nous sommes le tableau, nous sommes les personnages aux silhouettes suffisamment vagues pour pouvoir nous contenir et nous représenter. (CFS 112)

Cet extrait important, significativement situé à la fin du livre, conjoint ré-énonciation et actualisation des tableaux (*nous sommes ces silhouettes peintes il y a deux siècles*) et déplacement figural : le visible chez Friedrich (les ruines, les arbres, la mer, les montagnes, etc.), pris dans ce regard anachronique, désigne symboliquement autre chose que ce qu'il présente littéralement ; il devient un lieu de forces et de significations dont la pertinence s'étend par-delà sa temporalité propre. C'est donc une logique figurale qui sous-tend la réception du peintre par le poète, à partir des apparences manifestes des toiles. Un exemple frappant est le commentaire libre qu'il fait du *Tombeau d'Arminius* :

[*Le Tombeau d'Arminius*] témoigne en tout cas d'un désir de participer aux luttes de son temps [...], bien sûr ces rochers à marée basse qui retiennent l'eau n'en montrent rien, mais peut-on dire que ce ciel menaçant n'annonce pas les tempêtes à venir, les révolutions avortées, 1848, 1918, peut-on dire que le sens du destin est absent, c'est au contraire le destin qui nous appelle, les présages implicites qui font que, dans ces salles trop pleines du château de Charlottenburg, nous nous arrêtons, oublieux des touristes, de leur rythme empressé, que nous nous arrêtons, prenant le temps d'une pause et du silence qui l'accompagne, de la contemplation. (CFS 60)

Il y a ici, posé explicitement, un écart entre, d'une part, les éléments descriptibles effectivement peints sur la toile et, d'autre part, les perspectives qu'ils ouvrent dans le regard d'un spectateur, par des jeux de déplacements figuraux et temporels, par une sorte d'audacieuse illusion rétrospective. Mais cet écart appelle précisément à être comblé dans le cadre d'une logique figurale : quelles traces peut-on ou croit-on percevoir derrière les évidences figuratives ? De quoi ces dernières seraient-elles l'anticipation ? Ce sont ces interrogations qui semblent guider la démarche spectatorielle du narrateur.

- 19 Nous terminerons ces remarques par une hypothèse. Un tel réinvestissement particulier des savoirs artistiques et leur approche par anachronie peuvent certes fonctionner pour l'ensemble des champs de la création ; toutefois, le fait que ce regard spécifique et cette lecture figurale s'appuient sur une œuvre-phare du romantisme allemand, dans son versant pictural, ne nous semble pas être totalement le fruit du hasard. L'insistance du texte sur ce point est d'ailleurs perceptible à travers les noms cités, qu'il s'agisse des porteurs mêmes du mouvement comme le premier Goethe ou Kleist (CFS 34), Hoffmann (CFS 64), Hölderlin (CFS 34 et 90), ou de ses continuateurs plus tardifs comme Heinrich Heine (CFS 110), Trakl ou Rilke (CFS 34). Au-delà de l'évidence "géographique" du choix de Friedrich (évoquer l'art allemand pour aborder l'histoire allemande), nous verrions volontiers des motivations d'ordre métaréflexif dans la focalisation sur le romantisme¹³. En effet, on sait tout d'abord que le romantisme allemand représente dans le champ artistique une véritable révolution qui tranche avec les pratiques classiques d'imitation qui avaient alors majoritairement cours, notamment dans les champs poétiques et picturaux ; l'art se voit investi d'une ambition totalisante et philosophique par laquelle les individus tentent de refonder une totalité et une harmonie avec le monde. Cela passe notamment par le développement d'une conscience historique (cette "conscience du monde" (CFS 48) propre au meilleur romantique), c'est-à-dire par l'introduction de l'historicité et de sa réflexion par et dans l'œuvre. Le narrateur de *Caspar Friedrich Strasse* souligne justement que la peinture *a priori* peu engagée de Friedrich n'échappe pas au mouvement de l'Histoire et n'est pas exempte de significations historiques, là où l'on pourrait n'y

voir superficiellement qu'un "piétisme" (CFS 50) désincarné et anhistorique. Plus généralement, l'œuvre d'art n'est plus un objet dissocié de son spectateur, que celui-ci regarde avec distance ; elle réclame au contraire de sa part une attention esthétique et intellectuelle qui engage profondément son être¹⁴, ce qu'accomplit exemplairement le narrateur du livre : il évoque le travail du peintre non pas en l'analysant froidement et de façon dégagée mais présentant son propre rapport intime avec ces toiles, en relatant le cheminement d'une pensée confrontée à une œuvre d'art. On touche ici à l'une des lignes de force du romantisme allemand, à savoir l'instauration d'une nouvelle conception du geste critique. Le texte réflexif n'est pas qu'un commentaire ou un jugement de l'œuvre considérée mais devient une œuvre en elle-même. Remarquant que la différence entre critique et poésie a été "levé[e]" par les romantiques allemands¹⁵, Walter Benjamin insiste sur cette nouvelle valeur conférée au geste critique : "La critique est [...] une sorte d'expérimentation faite sur l'œuvre d'art, capable d'éveiller sa réflexion, de l'amener à la conscience et à la connaissance de soi"¹⁶. On postule désormais une continuité créatrice entre l'objet commenté et le commentaire, qui excède la neutralité et l'exhaustivité d'un positivisme descriptif. En livrant cette parole tout à la fois précise et digressive, documentée et libre, le poète – qui n'a plus rien publié depuis son *Cycle du veilleur* – donne finalement à entendre, avec ce discours, une nouvelle création littéraire. Friedrich n'est pas qu'un objet d'étude : il devient l'impulsion décisive d'une œuvre authentique et visionnaire. Il est d'ailleurs significatif que, si l'on retrace la généalogie de l'approche anachronique de l'histoire de l'art telle que l'expose de livres en livres Georges Didi-Huberman, l'on rencontre une nébuleuse qui s'est en grande part formée par rapport au romantisme allemand. On pense à Rilke qui souhaitait rompre avec le regard comptable et analytique de la description objective en lui substituant un regard de poète orphique¹⁷, attentif aux survivances¹⁸ et aux rémanences du passé dans le présent¹⁹ ; à Aby Warburg, le théoricien et praticien de la remise en cause de l'histoire de l'art winckelmannienne, qui aimait à citer Goethe ; ou bien encore à Walter Benjamin, qui a inauguré son œuvre philosophique en 1919 avec l'analyse de la pensée critico-esthétique de ce courant²⁰ et qui a poursuivi à bien des égards l'œuvre warburgienne dans ses attaques contre le culte momifiant des œuvres du passé. Sans vouloir écraser *Caspar Friedrich Strasse* sous ces références et cette densité théorico-critique, nous souhaitons seulement noter que le choix de Friedrich comme figure centrale d'un livre qui se réapproprie et contourne les voies classiques de l'histoire de l'art n'est pas sans cohérence avec l'esprit même du romantisme allemand dans son versant réflexif et sa postérité critique.

20 Un spécialiste de Friedrich, Werner Hofmann, débute la monographie qu'il consacre au peintre en s'interrogeant sur une couverture de l'hebdomadaire *Der Spiegel* qui reprenait son plus célèbre tableau, *Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818), en le "montant" avec des images de la Seconde Guerre mondiale (un portrait d'Hitler, des Juifs derrière les barbelés d'un camp, un drapeau nazi, etc.), afin d'illustrer "le phénomène complexe de l'effondrement du Reich allemand de 1945 et la relation au poids de l'Histoire"²¹. La peinture du grand romantique méditatif se voit associée au chaos meurtrier de l'histoire allemande : le *wanderer* contemple les images du désastre comme quelque chose qui demeure fortement présent dans la mémoire tout en appelant à être surmonté dans les faits²². Toutes

proportions gardées, et en dépit des différences de contextes et d'intentions, il y a dans une telle superposition iconique quelque chose d'analogue à l'entreprise littéraire de Wajsbrot. Le tableau de Friedrich est convoqué à la fois pour son caractère emblématique de l'Allemagne et pour sa polysémie figurale : il y a en effet, *stricto sensu*, détournement des sens premiers de l'œuvre (une méditation idéaliste sur l'infini et la transcendance) au profit de sa relecture anachronique, prise dans une verticalité historique (la contemplation d'un siècle de tragédies nationales). Bien que Hofmann critique cette utilisation du tableau (traité comme une "icône éculée de la conscience allemande"), il admet que le personnage de Friedrich "peut être replacé dans divers contextes : il est capable de tous les endosser"²³. Ce que *Der Spiegel* fait avec les gros moyens – et les grosses ficelles contestables – d'un titre de presse, Cécile Wajsbrot tente de le faire avec les tâtonnements, la réflexivité et les nuances de la littérature, incarnés dans un dispositif fictionnel qui conjugue les lieux et les temporalités. Au lieu de livrer un essai savant sur le romantisme allemand, envisagé comme un moment esthétique capital mais appartenant au passé, elle en fait la voie d'accès surprenante et dynamique, y compris dans ce que cela comporte de problématique et de discutable, à une histoire nationale traumatisante, à une réflexion sur le temps – ce qui demeure, ce qui se conserve, ce qui appelle une avancée, voire un dépassement. Sans perdre de vue ce que montrent les tableaux en eux-mêmes (avec le recours permanent à l'*ekphrasis*), elle saisit l'énergétique figurale de la peinture de Friedrich et la met en perspective avec des enjeux individuels, collectifs et politiques. Comme l'écrit Dominique Viart, ce monologue énonce "l'espoir que les œuvres du peintre romantique aideront à visiter – ou à chasser – les ombres"²⁴ qui planent au-dessus de l'Allemagne. Aux côtés des nombreuses fictions biographiques contemporaines consacrées à des peintres, *Caspar Friedrich Strasse* appartient à ces textes qui détournent les savoirs de l'art de tout traitement positiviste ou anecdotique : il s'agit, à la manière d'un précipité chimique, de les faire agir dans un contexte (intime, historique, thématique) qui n'est pas originellement le leur. Ils subissent un processus de "décloisonnement entre époques, genres, registres"²⁵ qui en renouvelle l'approche et la pertinence heuristique. L'histoire de l'art, par les vertus de ces fictions, se voit ainsi connectée à de nouvelles problématiques et s'ouvre à des perspectives inattendues, obliques et détournées, sur le monde. Naît alors une constellation où les passés et le présent dialoguent, cherchent à s'éclairer mutuellement. Dans ces textes, la peinture ne vaut plus seulement pour elle-même ou pour ce qu'elle renverrait métaphoriquement à la littérature des mystères de la création : en dehors de toute chronologie, les écrivains montrent qu'elle est revivifiée par les regards que l'on pose sur elle et qu'en retour, elle bouscule ces mêmes regards, en dehors de toute pétrification académique. Elle reflète ainsi des trajectoires collectives et singulières, brasse une grande diversité de questionnements existentiels qui ne semblaient pas la concerner initialement. *Les œuvres de miséricorde* de Mathieu Riboulet²⁶ en est un autre exemple récent : ce récit approche les questions de l'homosexualité et, à nouveau, des tragédies de la Seconde Guerre mondiale à travers notamment l'observation des corps peints du Caravage et ce qu'ils peuvent dire aujourd'hui des corps torturés et suppliciés de l'Histoire. Avec la fiction élaborée dans *Caspar Friedrich Strasse*, Cécile Wajsbrot fait partie de ces auteurs qui ont contribué à redéployer les canons de l'histoire de l'art selon de nouvelles logiques – anachroniques, fantomales et figurales –, qui

échappent *a priori* au seul décryptage des intentions du peintre. En cela, n'a-t-elle pas suivi Friedrich lui-même qui, fidèle à l'esprit du romantisme, donnait ce conseil : "L'un des plus grands mérites et peut-être le plus grand mérite d'un artiste [est] de stimuler intellectuellement et d'éveiller des pensées, des sentiments et des sensations chez le spectateur, quand bien même ce ne serait pas les siennes"²⁷ ?

Fabien Gris
Université de Saint-Etienne
CIEREC EA 3068

NOTES

- 1 Cécile Wajsbrot, *Beaune la Rolande*, Paris, Zulma, 2004. Beaune-la-Rolande est une ville du Loiret abritant, pendant la Seconde Guerre mondiale, un camp de transit pour les Juifs avant qu'ils soient envoyés à Auschwitz.
- 2 Cécile Wajsbrot, *Mariane Klinger, La trahison, Mémorial*, Paris, Zulma, respectivement 1996, 1997 et 2005 ; *L'hydre de l'Herne*, Paris, Denoël, 2011.
- 3 Cécile Wajsbrot, *Atlantique*, Paris, Zulma, 1993 ; *Conversations avec le maître*, Paris, Denoël, 2007.
- 4 Cécile Wajsbrot, *L'île aux musées*, Paris, Christian Bourgois, <Énonciations>, 2013 ; *Sentinelles*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- 5 Cécile Wajsbrot, *Caspar Friedrich Strasse, Paris, Zulma*, 2002 ; dorénavant CFS.
- 6 Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p. 19.
- 7 Wajsbrot a peut-être pensé ici à cet aphorisme de Friedrich : "Garde-toi du froid savoir encyclopédique, de la ratiocination impie, car ils tuent le cœur, et lorsque le cœur et l'âme sont morts dans l'homme, l'Art ne peut y habiter !" Cité dans Liliane Brio-Guerry (éd.), *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique. C. G. Carus et C. D. Friedrich*, Paris, Klincksieck, <L'esprit et les formes>, 1983, p. 154.
- 8 Cité par Marcel Brion, "Introduction" dans Liliane Brio-Guerry (éd.), *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique. C. G. Carus et C. D. Friedrich, op. cit.*, p. 17. Le mot se trouve dans une lettre adressée à Victor Paire et datée du 6 décembre 1834.
- 9 Cette focalisation sur les ruines rappelle un mot de Wajsbrot sur le rapport de l'écrivain à l'histoire et à son temps : "Et voilà de nouveau que tout nous échappe, aucune voie tracée, aucune certitude, ni la maintenance ni la destruction – [...] nous vivons ici et maintenant et c'est la situation de notre temps que nous devons affronter, ce paysage de ruines conservées." "Traverser les grandes eaux", dans *Neuf leçons de littérature*, Paris, Éditions Thierry Magnier, <Essais>, 2007, p. 175.
- 10 Voir par exemple le mystérieux roman du non moins mystérieux Bonaventura, *Les veilles*, traduit de l'allemand par Nicole Taubes, Paris, José Corti, 1994 ; ou bien encore Norbert Miller, "Veilles et veilleurs de nuit. Remarques sur un motif du romantisme allemand" dans Alain Montandon (dir.), *Promenades nocturnes*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 39-60.
- 11 Précisons que la figure du veilleur est parfois associée, dans l'esthétique romantique (littéraire comme picturale) à celle du *wanderer*, c'est-à-dire du promeneur solitaire. C'est encore un motif romantique fameux qui est ici décliné.
- 12 "De la fenêtre de ma chambre, je voyais les eaux claires et paisibles de la Baltique refléter les étincelles du soleil, rendant la lumière douce des tableaux de Caspar Friedrich, à deux siècles de distance." (CFS 97, nous soulignons).
- 13 Cécile Wajsbrot a préféré mettre Caspar David Friedrich au cœur de son texte plutôt que des peintres allemands plus tardifs et plus directement en rapport avec les problématiques historiques : l'évocation de l'art expressionniste, par exemple, aurait moins surpris dans l'économie générale du propos. Mais c'est justement ce choix d'un peintre *a priori* en décalage avec le contexte sociohistorique récent qui mérite d'être interrogé.
- 14 On pense au mot d'Albert Béguin sur Friedrich et sur, précisément, les limites d'une approche en forme de simple décodage des symboles visibles sur les toiles : "[...] ses paysages imposent une fuite de l'esprit au-delà de ce que voient les yeux." *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti-Le Livre de poche, <biblio essais>, 2006 [1939 pour la première édition], p. 168. Notons qu'un essai consacré à Friedrich par l'écrivaine Catherine Lépront reprend dans son titre l'expression de Béguin : *Caspar David Friedrich. Des paysages les yeux fermés*, Paris, Gallimard, <L'Art et L'Écrivain>, 1995.
- 15 Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, <Champs>, 2002 [1986 pour la première édition traduite], p. 112.
- 16 *Ibid.*, p. 107.
- 17 La fascination de Rilke (comme de presque tous les romantiques allemands et, plus tard, de Warburg) pour Orphée est soulignée par Georges Didi-Huberman ("Sous le regard des mots", préface à Karine

-
- Winkelvoss, *Rilke ou la pensée des yeux*, Paris, Pia, 2004, p. 14). De même, le poète chez Wajsbrot, se compare significativement à ce même modèle à plusieurs reprises (CFS 28, 51 et 85).
- ¹⁸ Sur ce point, voir à nouveau l'ouvrage de Karine Winkelvoss, *Rilke ou la pensée des yeux*, et notamment la préface de Georges Didi-Huberman déjà citée : "Sous le regard des mots", p. 5-16. Le théoricien de l'art reviendra à Rilke, en reprenant et étoffant ce texte, dans *Phalènes. Essais sur l'apparition 2*, Paris, Minuit, <Paradoxe>, 2013, p. 165-193.
- ¹⁹ Faut-il ne voir qu'un hasard dans la proximité entre une réflexion prononcée par le narrateur au début de son discours ("[...] notre destin est de nous souvenir, même de ce que nous n'avons pas connu [...]"), CFS 11) et celle avec laquelle Rilke commence sa célèbre conférence sur Rodin en 1907 : "[...] il s'agit d'éveiller en vous des souvenirs qui ne sont pas les vôtres, qui sont plus vieux que vous ; de rétablir des rapports et de renouveler des correspondances qui sont loin en avant de vous" ? Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1953, p. 130-131.
- ²⁰ Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*, *op. cit.*
- ²¹ Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, traduit de l'allemand par Marianne Dautrey, Paris, Hazan, 2000, p. 9. La couverture en question a été réalisée pour le numéro commémorant le cinquantième anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale (n° 19, 8 mai 1995).
- ²² Cela est corroboré par le titre sur la couverture du magazine : "Bewältigte Vergangenheit", qu'on traduirait par "le passé surmonté".
- ²³ *Ibid.*, p. 9.
- ²⁴ Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 190.
- ²⁵ Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et histoires de l'art*, *op. cit.*, p. 15.
- ²⁶ Mathieu Riboulet, *Les œuvres de miséricorde*, Lagrasse, Verdier, 2012. Pour une description du fonctionnement de ce texte, nous nous permettons de renvoyer à notre article : Fabien Gris, "Bal des arts, des corps et des histoires : incarnation et figuration dans *Les œuvres de miséricorde* de Mathieu Riboulet", dans Elisa Bricco (dir.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image*, actes du colloque de Gênes 4-6 juillet 2013 (à paraître).
- ²⁷ Cité par Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, *op. cit.*, p. 251.