

Le siècle d'or de la peinture danoise

Une collection française
8 février – 4 mai 2014



Collection

Les tableaux montrés ont été réunis par un collectionneur. Il présente sa collecte en ces termes : « Pourquoi collectionne-t-on ? Comment se laisse-t-on entraîner dans une quête obsessionnelle sans avoir prévu ni même désiré à l'origine être collectionneur, et pourquoi un tel sujet ? La question inlassablement posée rencontre inéluctablement la même réponse, faite de bribes de sa propre identité, de la curiosité qui éloigne, qui sauve de soi-même. Enfin, une fois commencée, la collection engendre d'elle-même son expansion. » (in *Confessions d'un collectionneur anonyme*.) Si une collection vise la totalité, elle ne l'atteint jamais vraiment : chaque acquisition vient combler un manque, tout en relançant le désir. La collection présentée constitue ainsi un regard parcellaire et subjectif sur la peinture danoise du XIX^e siècle.

Âge d'or

L'âge d'or est un mythe grec et romain, qui désigne la période qui suit la création de l'homme et se caractérise par l'innocence, l'abondance et le bonheur. C'est aussi un âge sans saison, c'est-à-dire hors du temps, et par extension, le point culminant d'une culture ou d'une civilisation suivi d'un inévitable déclin. La notion d'âge d'or, pour la peinture danoise, est une invention tardive de Karl Madsen (1855-1938). Elle désigne une courte période, d'un quart de siècle, entre la nomination du peintre Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853) à l'Académie des beaux-arts de Copenhague en 1818 et la mort du sculpteur Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Pour Jonathan Lévy « plus qu'une période de rayonnement et d'affirmation d'un art danois en Europe, il semble plus juste de parler en réalité de période de « mise à niveau » de l'école danoise par rapport aux autres écoles européennes. » (in *L'âge d'or : une réponse métaphysique à un mal-être bien réel*.) Pour réhabiliter la transition entre le néo-classicisme et l'impressionnisme, Jonathan Lévy diluera la notion d'âge d'or dans celle, floue et attrayante, de « siècle d'or ».

Le MuMa accueille une exposition qui en surprendra plus d'un. Peinture danoise, avez-vous dit ? Si les noms de Vilhelm Hammershoi ou d'Asper Jorn sont connus de certains, il faut bien dire qu'on connaît mal, en France, la peinture danoise. À découvrir donc, un univers singulier fait de scènes rurales et autres bords de mer peints au XIX^e siècle, et une exposition engageant notamment une réflexion sur la définition du paysage, sur les notions d'évolution esthétique et d'histoire...



Frederik Niels Martin Rohde, *Moine assis dans un parc sous une statue de l'Apollon du Belvédère, au loin une église*, 1849, huile sur toile.
Collection particulière. © A. Leprince

Christien Dalsgaard, *Étude d'un grenier avec une ouverture sur la campagne*, huile sur papier marouflé sur carton.
Collection particulière. © A. Leprince

Pietro Købke Krohn, *Vue de Tuno, Danemark*, huile sur bois.
Collection particulière. © A. Leprince

Temps

L'histoire de l'art du XIX^e siècle en France, qui est notre norme, nous a habitués à un enchaînement soutenu d'évolutions ou de ruptures, qui induit un certain sens de l'histoire. Globalement, les tableaux exposés ici questionnent notre conception de l'histoire de l'art. Isolément, ils peuvent être regardés comme autant de contre-points à ceux de la collection permanente du MuMa. On pourrait, par exemple, comparer de manière fructueuse *Le Coucher de soleil à Skagen, Danemark* (1906) de Karl Madsen - qui clôt l'exposition - et *Le Parlement de Londres* (1903) de Claude Monet (1840-1926). Mais la relative absence d'évolution stylistique et la permanence des motifs dans les tableaux exposés frappent, comme si le temps se trouvait suspendu.

Italie

Le *Moine assis dans un parc sous la statue de l'Apollon du Belvédère, au loin une église* (1849) de Frederik Niels Martin Rohde (1816-1886) conjugue les temporalités. La statue représentée ici était pour le concepteur du néo-classicisme, Johann Joachim Winckelmann, un idéal, une véritable « idée visible ». Elle fut rapportée d'Italie par Napoléon, considérée alors comme un chef-d'œuvre de la sculpture. Mais quand elle fut rendue à Rome en 1815, elle n'incarnait plus cet idéal. Ce modèle déchu sert ici de motif lumineux mais décentré. L'Italie fut au XIX^e siècle une étape essentielle dans le Grand Tour. Thorvaldsen y passa l'essentiel de son existence. Nombre de peintres s'y formèrent et il est parfois difficile de distinguer dans l'exposition les paysages italiens des paysages danois, en particulier dans l'utilisation d'un même bleu pour les ciels. La peinture danoise du XIX^e importe son idéal d'Italie et acclimate le beau venu d'ailleurs notamment.

Géographie et identité

Le Danemark, ouvert sur la mer et axé sur le commerce, avait au XIX^e siècle, intérêt à une certaine neutralité dans le jeu des alliances européennes. Mais il paya au prix fort son positionnement fluctuant, se coupant au final de la terre et de la mer. Copenhague, actuellement à la périphérie du Danemark, se situait au début du XIX^e au centre d'un pays, qui comprenait alors la Norvège et les Duchés du Sud. L'amiral Nelson contraignit en 1801 le Danemark à participer au blocus naval contre la France, bombardant Copenhague. Six ans plus tard, en usant du même procédé, Londres confisqua la flotte danoise. Le Danemark se coupa du commerce international en se tournant vers Napoléon et à la chute de ce dernier, dût se plier au traité de Kiel, qui lui fit perdre ses possessions norvégiennes. Le nationalisme, qui veut qu'une nation se constitue sur une langue et une culture communes, poussa les duchés germanophones du sud à clamer leur indépendance, à partir de 1848. En 1864, la coalition austro-prussienne les retrancha au Danemark. Au cours du XIX^e siècle, ce pays perd donc l'essentiel de son espace géographique et se retrouve marginalisé. La recherche d'une identité culturelle devient alors un contre poids indispensable aux remises en cause territoriales. Mais le Danemark a, dans ce laps de temps, changé d'identité, passant de l'ouverture sur le monde à l'insularité. Ainsi la culture ne se comprend pas comme une réalité immuable, mais plutôt comme le produit relatif d'une géographie bouleversée par l'histoire.

Identité et paysage

Les soubresauts de l'histoire ne sont pas visibles dans les tableaux exposés, comme s'ils évoquaient un autre temps. Le paysage prend ici toute la mesure de sa double définition : représentation picturale de la nature et ensemble d'un pays qui s'offre à la vue. « Parce qu'il est à la fois une représentation d'un territoire mais aussi la matérialisation, sur la toile, d'un discours nécessairement idéologique à une époque où se fixent encore



les frontières de l'Europe, le paysage constitue un élément essentiel dans le processus interminable de construction d'une identité nationale. » (in Jonathan Lévy, *Le paysage danois : entre réalité physique et symbole*). Pour N.F.S. Grundtvig (1783-1872) et N.L. Høyen (1798-1870), l'identité danoise se trouvait dans la campagne. L'art du paysage ne peut donc pas se détacher d'un projet nationaliste : « Le nationalisme danois du XIX^e siècle se fonde sur la notion d'une « culture » ou identité spécifique danoise - fondée sur une histoire, une langue, une nature, un climat, etc. - commune à tous les danois, vivant dans « le peuple », c'est-à-dire chez des gens ordinaires, paysans, pêcheurs, artisans, etc., avant tout à la campagne ; les grandes villes et leurs habitants sont considérés comme aliénés et « cosmopolites », c'est-à-dire essentiellement « non-danois. » » (in Jens Toft, *La peinture de paysage danoise*.) Ces paysages donnent ainsi à voir l'image rassurante et idéale d'un pays qui se cherche, ce qui les fait souvent ressembler à des décors.

Aplat

Contrairement au romantisme allemand, la peinture danoise présentée ici nous montre une nature domestiquée et entretenue. Le paysage peint (*in visu*) est l'exact pendant du paysage façonné par l'homme (*in situ*). Dans l'*Allée dans un jardin à Niso*, de Peter Christian Skovgaard (1817-1875), la domestication de la nature ne se retrouve pas seulement dans la représentation, mais surtout dans le brossage minutieux des surfaces, en sillons parallèles ou en semis dosés. Janus La Cour (1837-1909) structure ses tableaux avec des brossages verticaux ou horizontaux. L.A. Ring (1854-1933) maçonne ciel, murs, toitures dans une composition frontale (*Cour de ferme en hiver*). Niels Skovgaard (1858-1938) dans *Cheval blanc dans un champ* (1879), place l'animal sur un aplats vert, ce qui l'isole du contexte, le campe dans la couleur, comme un portrait.

Format

En parcourant l'exposition, la modestie des formats étonne. Par exemple, le *Portrait d'un jeune pêcheur portant une casquette* d'Anton Laurids Johannes Dorph (1831-1914), qui sert de tête d'affiche, mesure la largeur d'une main. Les petits formats nous poussent à nous approcher, pour entrer en intimité avec l'image, comme chez le photographe Bernard Plossu, exposé récemment au MuMa. Et réside sans doute là l'intérêt principal de cette exposition : nous attacher, dans le détail, à ce que l'on voit, de manière singulière, de tableau en tableau, au-delà de nos jugements de goût. Dans la *Vue des ruines d'Hammershud, Bornholm, Danemark* (1847) d'Anton Edvard Kieldrup (1826-1869), les fenêtres qui trouent un mur dénudé sont de près des empâtements de bleu clair déposés sur un jus orangé. *Iceberg au Groenland* de Jens Erik Carl Ramussen (1841-1893) dépeint un paysage grandiose sur un format miniature (12 x 34 cm). En quelques aplats à peine modelés le peintre suggère l'organisation des masses et la transparence de la lumière avec une magistrale économie de moyens.

Seuil

Bien que ces œuvres, un peu comme dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle, nous invitent à voir en détail la représentation, on a l'impression diffuse de rester à son seuil. Les personnages semblent camper sur leur quant-à-soi. Le regard de la *Jeune paysanne debout au bord de la mer* d'Andreas Hunaeus (1814-1866) longe le pan de son tablier, qui nous fait face. De même le *Jeune garçon aux sabots devant une porte de ferme* de Christian Andreas Schleisner (1810-1882) se tient au seuil d'une pièce, seuil redoublé par l'apposition de la signature, parallèle au plan du tableau, dans l'axe de la charnière de la porte. Procédé repris par Frederik Christian Lund (1826-1901) dans sa très belle *Vue d'une ruelle couverte à Venise* (1870), où la signature est placée sur le mur à la verticale, comme une inscription. Le *Mendiant du Jutland* d'Hans Ludvig Smidth (1839-1917) se trouve



Hans Jørgen Hammer, *Intérieur de ferme*, huile sur papier marouflé sur toile.
Collection particulière. © A. Leprince

Peter Ilsted, *Vue d'intérieur, probablement du manoir de Liselund*, huile sur toile marouflée sur toile.
Collection particulière. © A. Leprince

de l'autre côté de la porte ouverte, sur laquelle la clef est placée étonnamment vers l'extérieur. Même lorsqu'Hans Jørgen Hammer (1815-1882) nous fait entrer dans une *Cour de ferme* ou dans un *Intérieur de ferme*, nous avons l'impression de rester à l'entrée d'un espace. Dans ce dernier tableau, le sol soigneusement dégagé et la table vide devant nous instaurent une distance que nous n'avons pas envie de franchir. D'ailleurs, au fond de la pièce, dans son encadrement, la porte demeure rigoureusement close.

Arrière-plan

L'*Étude d'un intérieur de grenier avec une ouverture sur la campagne* de Christian Dalsgaard (1824-1907) est une suite d'obstacle, un emboîtement d'espace, un tableau quasi cubiste, que l'on pourrait fructueusement comparer avec *Bougival* (1904) d'André Derain (1880-1954), présent dans les collections permanentes. L'arrière-plan se regarde autant comme un fragment de paysage que comme une représentation dans la représentation. Cette mise en abîme est subtilement mise en scène dans la *Vue de Tuno, Danemark* de Pietro Købke Krohn (1840-1905). Dans la percée centrale, qui débouche sur un paysage lointain, une fenêtre se trouve rabattue. Les six carreaux vitrés, homothétiques au format du tableau, peuvent alors se voir comme une grille de mise aux carreaux. Dans la *Vue de la cathédrale de Roskilde avec la cour d'un moulin au premier plan* (1857), Andreas Juul (1816-1888) relègue le prestigieux monument derrière la roue du moulin en mouvement, équilibre entre écoulement du temps et pérennité.

Une part d'ombre

Malgré tout, certains tableaux pointent ce que la raison n'éclaire pas. Dans *L'Amour et Psyché*, Nicolai Abraham Abildgaard (1743-1809), qui travailla avec Johann Heinrich Füssli (1741-1825), nous dévoile une version du mythe où la mortelle découvre son divin amant à la lueur des flammes de la lampe. Un même feu semble sortir du museau de l'inférieure créature dressée devant un jeune homme en tricorne, sur une toile derrière le peintre, dans l'*Autoportrait à la palette et aux pinceaux* de Christian August Lorentzen (1746-1828). De même, le surnaturel se révèle dans certains paysages italiens. La Grotta Azzurra, les rochers de Capri ou les éruptions du Vésuve se perçoivent comme des métaphores corporelles et des lieux fantasmatiques. Le cinéaste Carl Theodor Dreyer se souviendra, en particulier dans *Ordet* (1955), que de la fixité d'un plan peut jaillir ce qui excède l'image, comme dans la *Vue d'intérieur du manoir de Linselund*, de Peter Ilsted (1861-1933), où une certaine absence se donne à voir.

BIBLIOGRAPHIE

- *Le siècle d'Or de La Peinture Danøise, une collection française*, Gallimard, Paris, 2013.
- *De l'Allemagne, 1800-1939. De Friedrich à Beckmann*, Hazan / Éditions du musée du Louvre, Paris, 2013.
- Fiches expositions *Du paysage classique à Millet et Bernard Plossu*, MuMa.

PISTES DE TRAVAIL

- Comparer des tableaux de l'exposition avec d'autres de la collection permanente.
- Décrire des tableaux pour les donner à voir dans le détail.
- S'interroger sur la notion de nationalité, dans quelle mesure peut-on parler d'un art danois ou d'un art français ?