

Grafik ! Cinq siècles d'arts graphiques allemands et autrichiens, Musée des beaux-arts de Montréal

Itay Sapir

Number 277, Fall 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97245ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Sapir, I. (2021). Review of [*Grafik ! Cinq siècles d'arts graphiques allemands et autrichiens*, Musée des beaux-arts de Montréal]. *Spirale*, (277), 91–95.

L'ART ET LA CONSTRUCTION D'UNE NATION: LE CAS ALLEMAND

GRAFIK ! CINQ
SIÈCLES D'ARTS
GRAPHIQUES
ALLEMANDS ET
AUTRICHIENS

MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DE MONTRÉAL

11 février au 4 juillet 2021

« Suite à notre plus récente réunification [...] nous nous trouvons de nouveau face au problème de notre réinvention comme nation, et l'art doit y jouer un rôle », déclare en 1998 le célèbre historien de l'art Hans Belting dans l'introduction à l'édition anglaise de son *Les Allemands et leur art : une relation trouble*. Cette phrase révèle d'entrée de jeu deux éléments constitutifs de l'histoire des peuples germanophones : une identité nationale toujours en devenir et en besoin constant de justification ; et la place centrale occupée par la création artistique dans ce processus inachevé.

La possibilité même d'une exposition comme celle organisée par Hilliard Goldfarb au Musée des beaux-arts de Montréal est symptomatique : on peine à imaginer une exposition célébrant « cinq siècles d'arts graphiques » français ou italiens, par exemple ; le sujet serait considéré comme trop vaste, trop vague, trop éclectique et hétéroclite. Or, c'est précisément les difficultés et les rebondissements du projet national allemand, et les efforts herculéens pour présenter ce dernier comme historiquement cohérent, qui rendent possible et intelligible le rassemblement d'œuvres d'une période aussi longue et d'une variété de territoires et d'environnements culturels sous la même bannière.

Le titre de l'exposition est d'ailleurs intéressant aussi en raison de l'ajout a priori anodin de l'Autriche : par cela, les critères de sélection des œuvres sont annoncés comme calqués sur les États-nations modernes, pourtant inexistantes durant une très grande partie des cinq siècles en question. L'espace germanique est, à la fin du Moyen Âge et pendant la première modernité, un casse-tête complexe de petites entités politiques et culturelles, de langues vernaculaires rapprochées mais distinctes. Les frontières de cet espace sont elles-mêmes floues. Mais si le choix des termes peut être contesté, l'ensemble garde une logique historique certaine – et un grand intérêt artistique, par ailleurs.



En effet, il est (trop) rare de voir à Montréal tant d'œuvres de cet espace culturel riche mises à l'honneur (pourtant, elles proviennent presque toutes de la collection du Musée, comme c'est souvent le cas dans les petites expositions d'art graphique proposées par le MBAM); l'art d'avant le XIX^e siècle, en particulier – allemand ou pas, d'ailleurs – ne fait pas souvent l'objet d'expositions temporaires dans notre ville. La sélection qu'on nous propose ici est donc d'autant plus réjouissante que le début du XVI^e siècle y occupe une place prépondérante: l'une des deux petites salles, organisées chronologiquement, est presque entièrement consacrée à cette période que les Allemands appellent la *Dürerzeit* (« le temps de Dürer », avec, il me semble, la *Goethezeit* comme seule autre époque nommée communément d'après une personne). Ce choix ne se justifie pas seulement par le statut quasi mythique de ces années où l'art allemand serait enfin sorti de son provincialisme archaïque et aurait conquis les sommets de la Renaissance, mais aussi par l'importance particulière des arts graphiques dans cette effervescence créatrice: Albrecht Dürer est à son meilleur dans les gravures, et il ne faut pas oublier son prédécesseur immédiat dans ce domaine, génial mais trop peu connu du grand public en dehors de l'Allemagne, Martin Schongauer – présent, lui aussi, dans l'exposition montréalaise. Si les gravures et les eaux-fortes sont, par nature, les œuvres qui se donnent le mieux à la mise en livre – ce qui rend particulièrement déplorable l'absence de catalogue pour cette exposition –, il y a quand même une plus-value à les voir en taille réelle et en impressions anciennes.

Dürer est un véritable monument de l'art créé dans l'espace germanophone, et par là même l'un des piliers les plus solides de l'identité allemande inventée de haute lutte, avec Martin Luther, Jean-Sébastien Bach et Johann Wolfgang von Goethe. Il n'est donc pas étonnant ni excessif que *GRAFIK!* présente une douzaine de ses œuvres imprimées, de plusieurs séries et de thèmes variés. Sa virtuosité technique est encore aujourd'hui époustouflante, et son inventivité, inépuisable. Si l'artiste de Nuremberg a tenté toute sa vie, entre autres par ses deux voyages en Italie et notamment à Venise, de se distinguer de ses compatriotes trop provinciaux à son goût et de se présenter comme un cosmopolite savant et un génie universel, il est un peu ironique de le voir ramené toujours à sa germanité. Force est de constater, néanmoins, qu'il était fortement ancré dans une tradition locale et suprarégionale, et qu'il créa une synthèse qui allait devenir une matrice pour plusieurs siècles d'art dans les pays germanophones, comme cette exposition le démontre parfaitement. C'est ce mouvement dialectique – une esthétique « nationale » construite autour d'une personnalité artistique fort particulière et idiosyncrasique, mais bien ancrée dans un environnement culturel spécifique – qui fait réfléchir: la notion d'« école » est ainsi remise en question, tout comme l'est le jeu éternel entre tradition et innovation, entre déterminisme social et originalité individuelle. Si ces enjeux ne sont pas explicitement abordés dans les textes accompagnant l'exposition,

ils sont nécessairement implicites dans le choix du thème et des œuvres exposées: l'art « allemand », par la difficulté même de sa délimitation et par l'artificialité patente de sa fabrication comme concept, est un laboratoire fascinant pour ces questions qui gagnent une importance particulière dans notre monde globalisé, voire « glocalisé », où les États-nations sont encore la catégorie fondamentale du politique, mais où d'autres types d'identité émergent de plus en plus.

Dürer est suivi, dans la première salle de l'exposition, par la génération qui a grandi quelque peu dans son ombre, mais qui comprend néanmoins des artistes merveilleux tels que Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien et Lucas Cranach l'Ancien. Des peintres originaux, chacun à sa manière, ils excellent également dans la production graphique, un indispensable débouché commercial dans cette première moitié du XVI^e siècle, et un outil désormais important de circulation interculturelle. Un nouveau paradoxe, donc: lors de la première période postmédiévale où l'historiographie détecte une floraison de « l'art (spécifiquement) allemand », les artistes que l'Allemagne moderne s'appropriera pour en faire les pendants nationaux de leurs contemporains Michel-Ange et Raphaël sont aussi les premiers à faire partie d'un véritable réseau paneuropéen (et bientôt aussi intercontinental) où les images et les idées voyagent sans cesse.

Par une coïncidence historique qui n'en est peut-être pas une, la deuxième moitié du XIX^e siècle, qui est le moment de création de l'Allemagne unifiée et donc d'une consolidation d'une identité allemande qui devrait désormais dépasser les identités locales – bavaroise, rhénane ou saxonnes, par exemple –, est également la période où naît, et dans l'aire germanique justement, l'histoire de l'art comme discipline universitaire, « scientifique ». Certes, des tentatives de constituer un canon et une généalogie artistiques intrinsèquement allemands avaient existé auparavant – il suffit de mentionner la célèbre *Teutsche Academie* (« Académie allemande ») de Joachim von Sandrart, un recueil de biographies d'artistes datant de 1675 – mais c'est à partir des années 1870, en particulier, que l'histoire de l'art comme domaine intellectuel est dominée par la langue et la culture allemandes, et que l'art allemand peut pour sa part profiter de cette nouvelle notoriété et constituer un véritable canon artistique comme celui présenté dans cette exposition – même si, dans les faits, la plupart de ces érudits écrivent en allemand tout en regardant surtout vers l'Italie.

Mais entre Cranach et l'unification de l'Allemagne, entre la « Renaissance allemande » et les chercheurs universitaires qui vont s'y intéresser, on semble avoir sauté trois siècles. En effet, si l'autre moment fort de l'exposition, du moins du point de vue quantitatif, est le modernisme de la première moitié du XX^e, les trois siècles qui séparent Dürer de Klimt, sans être absents, souffrent d'une relative pénurie. C'est une période qui, dans les arts visuels, a connu, à part peut-être le romantisme Caspar David Friedrich, peu de vedettes allemandes (en littérature,

philosophie et musique, elles sont innombrables!). Friedrich est absent de l'exposition, mais quelques artistes actifs autour de 1800 (en pleine *Goethezeit*, justement) et intéressés par le paysage y sont, et représentent une période charnière dans la vie intellectuelle allemande, entre classicisme et romantisme.

Encore en mode accéléré, on passe par des œuvres d'inspiration symboliste, inquiétantes et énigmatiques, comme cette *Mère morte* (1889) de Max Klinger, puis on arrive aux deux illustres Viennois, Gustav Klimt et Egon Schiele, l'un presque décevant ici en noir et blanc, tellement sa force est liée à l'aspect ornemental et chatoyant de ses peintures, l'autre, en revanche, bien desservi par l'austérité et l'aspérité des médiums graphiques. Ils justifient à eux seuls l'ajout de l'Autriche au titre de l'exposition, parce qu'en ce début du xx^e siècle, Vienne est le centre d'un univers culturel déjà bien distinct de celui de Berlin, Munich ou Francfort, germanophone mais résolument pas allemand.

Si Klimt et Schiele jouissent actuellement d'une grande notoriété, Lovis Corinth est aujourd'hui presque inconnu hors de l'Allemagne. Pourtant, c'est un immense artiste: il suffit de voir son *Cain* (1895) pour s'apercevoir de la puissance exceptionnelle de cet art sombre et tourmenté, puisque dans son cas, les petites feuilles traduisent bien l'esprit de ses peintures souvent monumentales. Une interaction intermédiaire d'un autre type est à l'œuvre chez la seule artiste femme de l'exposition, Käthe Kollwitz, qui est surtout connue comme sculptrice et dont on présente ici cinq images touchantes. Kollwitz est une artiste fortement « allemande » dans un autre sens, puisque son art, expression de sa conscience politique aigüe et de son engagement social, commente spécifiquement les fléaux et les injustices de la société allemande à partir de la fin du xix^e siècle, en passant par la République de Weimer, et jusqu'aux horreurs des années 1930. Sa présence nous rappelle que la montée du nazisme était la conséquence terrible mais en quelque sorte logique du même processus de construction identitaire nationale qui avait obsédé cette partie de l'Europe depuis plusieurs décennies et qui avait comme corollaire la sacralisation de « l'art allemand ». D'un autre artiste qui a grandement souffert de ces circonstances historiques, le Juif Max Liebermann, l'exposition montréalaise présente le petit *Dans le pré* (1891), typique de son art proche de l'impressionnisme.

Mais parmi les « -ismes » de l'art moderne, le plus typiquement allemand est bien sûr l'expressionnisme, et ce mouvement bicéphale, avec ses deux groupes d'artistes, *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* (respectivement « Le pont » et « Le chevalier bleu »), est bien représenté dans *GRAFIK!*. Les expressionnistes ont cette particularité précieuse et quelque peu étonnante d'être à la fois des coloristes innovateurs – leurs peintures se distinguent par une audace chromatique sans égale – et des graphistes saisissants. Dans ce dernier domaine, ils ressuscitèrent avec aplomb le médium de la

gravure sur bois, si étroitement associé dans l'imaginaire collectif allemand avec Dürer. La boucle est donc, en quelque sorte, bouclée. Pour *Die Brücke*, on est ravi de voir tous les noms justement célèbres: Ernst Ludwig Kirchner, bien sûr, mais aussi Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Mueller et leur collaborateur de courte durée, l'intense Emil Nolde, tous créateurs d'images hantées par les bouleversements sociaux avant et après la Grande Guerre et qui nous hantent à leur tour; *Die Blaue Reiter* nous rappelle que « l'art allemand » n'est pas une affaire de gènes ou de *jus sanguinis*, puisque c'est avec raison le Russe Vassily Kandinsky, l'artiste majeur du mouvement, qui domine cette section. En revanche, on regrette l'absence des deux acolytes géniaux de ce pionnier de l'abstraction, Franz Marc et August Macke, eux aussi relativement marginalisés hors du monde germanique, tout en étant, à mon sens, parmi les artistes les plus émouvants du xx^e siècle (Marc, le peintre animalier le plus métaphysique de l'histoire de l'art, est discrètement présent dans la page ouverte du livre *Der blaue Reiter*). Pas loin de cet univers (et du Bauhaus, l'école d'art innovatrice fondée en 1919) se trouve Lyonel Feininger, que l'on a pu voir au MBAM il y a quelques années dans une exposition monographique inoubliable.

Si l'expressionnisme domine l'image publique de l'art allemand des premières décennies du xx^e siècle, le commissaire a très justement laissé de la place également aux artistes affiliés à la *Neue Sachlichkeit* (« La nouvelle objectivité »). Otto Dix et Georg Grosz, dans leurs images sans merci de la déchéance de l'entre-deux-guerres, sont de ceux-là; de manière moins directe, le caustique-mais-jamais-cynique Max Beckmann aussi.

Et puis apparaît la lacune la plus surprenante de l'exposition: l'après-guerre n'est pas exclu du récit, puisque la trajectoire se conclut par une feuille de Georg Baselitz datée entre 1977 et 1980, mais rien d'autre n'est proposé pour cette deuxième moitié du xx^e siècle, pourtant riche en artistes allemand-e-s de très grande importance des deux côtés du rideau de fer: on pense à Gerhard Richter, Sigmar Polke ou Anselm Kiefer, pour ne nommer que ces trois-là. Comme toujours dans les expositions, surtout celles fondées sur une collection spécifique, le hasard est un maître intransigent, et il est possible que le Musée des beaux-arts ne possède pas d'œuvres de cette période. Cela dit, le choix d'inclure Baselitz, au lieu de terminer l'exposition en 1945, souligne un peu trop l'absence de cet autre moment complexe et ambigu (puisque littéralement *double*, avec les deux républiques allemandes contemporaines) du façonnage de l'identité allemande par les pinceaux, les plumes et les burins, et par les histoires que l'on raconte sur les produits de ces outils.



P-92

Albrecht Dürer (1471-1528)

LE DRAGON À SEPT TÊTES
ET LA BÊTE AUX CORNES
D'AGNEAU. PLANCHE XI DE
LA SÉRIE « L'APOCALYPSE »
1496-1497

Gravure sur bois de fil, épreuve
MBAM, achat, fonds Claude Dalphond
à la mémoire de Gisèle Lachance,
fonds Dr Sean B. Murphy et legs Horsley
et Annie Townsend

P-95

Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)

TROIS PERSONNES À UNE TABLE
1914

Gravure sur bois de fil, état unique
MBAM, achat, fonds de la Campagne
du Musée 1988-1993
© Succession Karl Schmidt-Rottluff /
SOCAN (2021)