

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

ATTI DEL CONVEGNO

Les silences de la montagne.

Littérature et discours alpins (XVIII^e-XXI^e siècles)

Aosta, 12 dicembre 2019

A cura di Federica Locatelli e Françoise Rigat

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXIX - 1/2021
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-830-9

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
GIULIA GRATA
CHIARA PICCININI
MARIA PAOLA TENCHINI

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
EDDO RIGOTTI, Università degli Studi di Perugia
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2021 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di maggio 2021
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

Introduction. À l'écoute des silences de la montagne <i>Federica Locatelli – Françoise Rigat</i>	5
Le silence et la montagne : la suggestion d'un entre-deux <i>Paola Paissa</i>	13
Proust à l'écoute de Senancour. Du silence des montagnes au silence de la musique. Questions de style <i>Marisa Verna</i>	29
Peindre le silence. Caspar David Friedrich (1774-1840) <i>Michael Kohlhauer</i>	43
« Tant de choses qui ne s'expriment pas » : tentatives de description du paysage alpestre dans la littérature des XVIII ^e et XIX ^e siècles <i>Federica Locatelli</i>	59
Les paradoxes du silence alpin chez Ramond de Carbonnières <i>Alain Guyot</i>	73
Le 'silence prodigieux' des montagnes dans Siloé de Paul Gadenne <i>Pascale Janot</i>	81
Les périphrases du silence chez Ramuz : le rythme de l'indicible <i>Davide Vago</i>	97
Le silence dans 'La Haute Route' de Maurice Chappaz, de la contestation à l'espérance <i>Jean-Baptiste Bernard</i>	107
Au coeur des Dolomites Lucaniennes : isotopies et configurations esthétiques du silence <i>Laura Santone</i>	121
Topopoétique du silence. Sur le nom de voie d'escalade <i>Françoise Rigat</i>	131

RECENSIONI E RASSEGNE

Recensioni	151
Rassegna di Linguistica e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	159
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano	165
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy	173
Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola e Valentina Nosedà	181
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	187
Indice degli Autori	193

PEINDRE LE SILENCE. CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774-1840)

MICHAEL KOHLHAUER

UNIVERSITÉ DE SAVOIE MONT BLANC

Peindre le silence. On mesure d'emblée le paradoxe : si le silence est avant tout absence, de mots, de sons, quel art le rendra visible ou perceptible, par la forme seule ? A quoi s'ajoute un autre défi, un pari rien moins, pour la peinture ou la musique surtout. En effet, comment représenter, montrer ou faire entendre le silence, tandis que les mots de l'écrivain suffisent à le 'dire' ? Ainsi du peintre romantique Caspar David Friedrich, parfois qualifié de « peintre du silence »¹. Avec les savoirs combinés de la phénoménologie et de la sémiotique, il s'agira de montrer comment, par quels moyens formels ou esthétiques (choix d'une nature vierge, désocialisée et d'avant l'homme, recours aux techniques du *Stilleben* et de la synesthésie, personnages absents, décentrés ou isolés, perspective dite 'de dos', qui ouvre au travail de la conscience, etc.) le peintre de « l'œil intérieur » réussit à traduire la quête d'une présence de l'être, face au silence du monde.

« Caspar David Friedrich (1774-1840). The art of silence ». Mainly dedicated to Friedrich's landscape-painting, the study tries to elucidate a living paradox : the painter's (and musician's) own difficulty, if not impossibility, to represent silence without or beyond words. The question is : how does the painter Friedrich (he has been called « the painter of silence », « Maler der Stille ») proceed to create the impression or, better said, the presence of silence ? Among all the figures used by Friedrich, the following proved to be decisive in creating the presence of silence : firstly, the setting of a virgin, 'desocialized' landscape, the recurrent use of the still life (*Stilleben*) and synaesthesia, so as to concentrate on the existential drama of man facing the empty, void nature ; further, the eccentric, marginal position of mostly separate, lonely persons relegated in their inner isolation to the edges of the natural scenery, as if excluded from the world ; last but not least, the famous 'back-of-the-head' view, by which the main protagonist appears to be lost in silent contemplation and reflection : a both internal and external focalization, it opens up the painter's and spectator's consciousness, in search for a place – a sense in life. In reinventing the silent landscape, Friedrich struggled to depict what is most elusive in the human living : the crucial experience of silence, as a possible access to the inner self and to the world.

Keywords: inner self, landscape, painting, romanticism, silence

*Stille, Stille, laß uns lauschen !
(Silence, silence, écoutons)*

Clemens Brentano, *Romanzen vom Rosenkranz* (1852)

¹ N. Wolf, *Caspar David Friedrich. 1774-1840*, Taschen, Köln 2003, p. 3.

1. *Ce que silence veut dire*

Les silences dans l'art, l'art du silence. On mesure d'emblée le dilemme, sinon le paradoxe : si le silence est absence, de mots ou de sons – quel art le rendra perceptible, par la forme seule ? A quoi s'ajoute un autre défi, un pari rien moins, pour la peinture ou la musique plus que pour la littérature. « Quel sens, quel talent et quel exercice ne faut-il pas pour saisir dans l'image l'ensemble d'un paysage », écrit dans *Vérité et poésie* Johann Wolfgang Goethe², lui-même tenté dans ses années de jeunesse par le dessin et la peinture. Que dire alors du défi auquel le peintre fait face lorsqu'il s'agit de représenter le silence ? En effet, comment représenter, faire voir ou entendre le silence, là où les mots de l'écrivain suffisent à le 'dire' ?

Or, qu'est-ce le silence ? L'absence de bruits, de sons et de paroles, bien sûr. Mais encore ? A l'entrée du mot, le *Robert* (p. 2091) donne la définition suivante : « I.1. Fait de ne pas parler ; attitude d'une personne qui reste sans parler. → mutisme. 2. (abstrait) Le fait de ne pas exprimer son opinion, de ne pas répondre, de ne pas divulguer ce qui est secret ; attitude d'une personne qui ne veut ou ne peut s'exprimer ». Je note déjà qu'il n'est du silence qu'une définition négative ; comme si la chose désignée ne se concevait pas, ou autrement par ce qu'elle n'est pas. Un peu plus loin, cette précision, précieuse en effet, qui apporte une nuance : « II.1. (fin XIV^e) Absence de bruit, d'agitation, état d'un lieu où aucun son n'est perceptible. → calme, paix ».

Reprenons le dictionnaire, bilingue cette fois. Car souvent les questions commencent avec les mots, et leur traduction d'une langue vers l'autre. Tandis que le français comme l'anglais utilisent le même vocable, silence ou *silence*, l'allemand dispose de deux termes pour traduire deux choses différentes : d'une part, le verbe substantivé au sens très concret ou technique *Schweigen* (das Schweigen) ; d'autre part, le plutôt métaphysique *Stille* (die Stille), que le français en retour traduit indifféremment, comme s'il en allait de la même chose, par silence, calme, paix, tranquillité. On se rappelle le chant de Noël très connu « *Stille Nacht, heilige Nacht* » (rendu en français, pour des raisons d'euphonie peut-être, par l'approximatif et non moins parlant « douce nuit, sainte nuit »). *Stille* donc, comme aussi dans *Stilleben* (mot à mot : « vie silencieuse ou immobile », que le français, autre malentendu, traduit par « nature morte »), ce genre bien connu des peintres, et un paradoxe non moins : comment, par quelle impossibilité, la vie serait-elle silencieuse, immobile même, ou la nature morte ? « *Stille und Stille sind nicht dasselbe* », déclare la violoniste Anne-Sophie Mutter³, qui sans doute s'y connaît en matière de sons et de silence. Or, il y a silence et silence : absence de son ou de parole, l'un ; et comme l'expression, la quête d'un équilibre ou d'un accord secret, d'un ailleurs du monde, l'autre – d'un *anywhere out of the world*, dirait Baudelaire, l'auteur des *Petits poèmes en prose*. Dans la nature aussi : qu'il soit des forêts ou des montagnes, des plaines, des champs ou de la mer,

² J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke in sechs Bänden*, E. Schmidt ed., Insel Verlag, Leipzig 1909, t. 5, p. 170 (je traduis).

³ A.-S. Mutter, *Würden Sie mit Rammstein spielen, Anne-Sophie Mutter ?*, Gespräch mit Mathias Begalke, « Kie-ler Nachrichten », 27/28 Juli 2019, p. 3.

le silence est autre chose que la seule absence de bruit, un mystérieux état d'équilibre, et comme un refuge pour l'âme inquiète ou opprimée.

Avec le philosophe, on posera que le silence en tant qu'il désigne un défaut ou une absence, une possibilité liée au discours comme mode premier de l'être au monde⁴, est un concept impur, aussi pluriel qu'ambigu, partant, rétif à la définition. Lorsqu'il désigne la chose en soi, que Kant appellerait le *numen*, le silence se conçoit aussi peu que, disons, le temps ou l'espace⁵. Loin qu'il existe par lui-même, le silence renvoie, par connotation ou association, à de multiples sens et significations, selon qu'il traduit ou signifie chez celui qui le produit ou le perçoit, la colère, la honte, la résignation, l'interrogation, le doute ou quelque autre sentiment inconnu, souvent source de réflexion. De l'étonnement à la méditation, nombreux sont ainsi les motifs, et avec eux, les formes mêmes du silence. Il n'y a donc pas plus de silence pur, parfait ou achevé, que d'être ou de néant absolu (dirait Hegel). S'il n'est jamais seul, ni pur ou vide, le silence vit, existe ; il « travaille », dirait Heidegger, en même temps qu'il produit : la parole intérieure, la conscience, le mystère ou la question, la pensée, le discours enfin. « Par le discours, l'être-là s'ex-prime [...] il est toujours déjà 'hors de soi' de par cela même qu'il comprend »⁶. On en dira autant du silence, « cette autre possibilité essentielle du discours » : « Seul le vrai discours rend possible le silence authentique. Pour pouvoir se taire, l'être-là doit avoir quelque chose à dire »⁷.

Productif, ce paradoxe l'est pour l'artiste surtout. S'il n'est de silence que dans l'absence, par défaut donc, l'écrivain est parfois celui qui fait œuvre d'écrire, de représenter le silence. En d'autres mots, ce que la parole tait ou ne dit pas, l'écriture, l'art de même, peut tenter de l'écrire. J'appelle donc artiste silencieux celui qui fait œuvre autour du silence, par le silence. Rousseau en premier, mais aussi Senancour, le poète William Blake ou le peintre Caspar David Friedrich. À la différence de ce qu'il signifie pour chacun de nous, le silence chez eux est, non pas subi ou imposé, de hasard, mais voulu, désiré : complice, en un mot. Souvent frère de la solitude, de la rêverie, du voyage intérieur, immobile ou en marchant, il désigne en même temps qu'une ascèse ou un repli hors du monde, un projet d'écriture, un art du silence enfin. Dans ces œuvres, on parle peu ; on écoute : l'univers, la nature ou soi-même – soi-même comme un autre. Ainsi du poète, lorsqu'il s'ouvre au mystère du monde :

⁴ « Le discours est constitutif de l'existence de cet être-là. *L'ouïr* et le *silence* sont des possibilités de la parole du discours » : M. Heidegger, *L'être et le temps* (traduit de l'allemand par Rudolph Boehms et Alphonse de Waelhens), Éditions Gallimard, Paris 1964, p. 199 ; voir aussi pp. 201-202.

⁵ Voir W. Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Éditions Payot et Rivages, Paris 1995 (Petite Bibliothèque, 171), pp. 60-61.

⁶ M. Heidegger, *L'être et le temps*, p. 201. Voir aussi pp. 202-203.

⁷ *Ibid.*, p. 203.

Speak silence with thy glimmering eyes⁸. Es war, als hätte der Himmel / Die Erde still geküßt, Daß sie im Blütenschimmer / Von ihm nun träumen müßt... Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, Flog durch die stillen Lande / Als flöge sie nach Haus⁹.

Or, le paradoxe de l'artiste silencieux a une histoire (la fin des Lumières), un lieu (l'occident) et une pratique, qu'elle soit littéraire, picturale ou musicale. En effet, c'est bien à l'orée d'un siècle nouveau, au sortir de l'âge des salons et de la conversation, que l'artiste romantique s'enquiert et s'entoure du silence, jusqu'à en faire le thème majeur, la condition même d'une œuvre qui vise à retrouver une présence vraie, sinon réelle, dans le monde. Avec le silence de la nature, toute une morale ici se met en place, non plus du bien dire ou du bien écrire, mais du dire ou de l'écrire vrai. Certes, les raisons et les circonstances de ce repli varient au gré des auteurs : exil social pour les uns, simple appel de l'ailleurs pour les autres. Reste ce qui les réunit ou qu'ils partagent : la découverte, on n'ose dire l'invention du silence, comme une pratique nouvelle et peut-être déjà une tentation extrême de la littérature, de l'art.

2. Friedrich, ou l'art du silence

Or, comment, par quels moyens le peintre Caspar David Friedrich réussit-il la gageure de donner à voir, faute de pouvoir le représenter peut-être, le silence ? C'est toute la question. Pour tenter d'y répondre, plutôt que d'abonder dans quelque symbolique à bon marché, je chercherai mon salut dans une approche à la fois poétique et philosophique fondée sur les notions de présence, de conscience et d'être au monde. En clair, quels sont les signes qui figurent ou traduisent le travail, la présence du silence dans le tableau ? Et à quelle urgence ou quête profonde, esthétique, éthique voire existentielle, répondent-ils ? Avec la sémiologie et aussi un peu d'histoire de l'art, on retiendra les formes, les procédés et autres dispositifs qui appellent ou mettent en scène le sens possible et l'interprétation : le choix des plans et de la position, la composition de l'espace, la synesthésie, la perspective de dos, notamment. Le philosophe, pour sa part, interrogera les concepts, les discours ainsi que les contextes (le mal du siècle, la découverte de la nature comme l'autre de l'homme, le romantisme, etc.) qui, dans l'histoire de la pensée, disent la présence réelle de l'être à soi et au monde.

Pour entrer en matière, et à titre d'exemple, je partirai d'un tableau parmi les plus connus : *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818, huile sur toile, Kunsthalle Hamburg), Soit *Le Promeneur au-dessus d'une mer de nuages*. Difficile à traduire (un *Wanderer* n'est pas tout à fait un promeneur, et mer de brume conviendrait davantage à *Nebelmeer*), le titre déjà laisse deviner et comme ressentir la présence silencieuse à soi et au monde. Voici donc de ce tableau un commentaire découvert par hasard, au détour d'un site internet :

⁸ W. Blake, *Poetical sketches*, in *The Complete Poems*, W.H. Stevenson ed., Pearson, Harlow 2007³, p. 6 : « V. To the Evening Star ».

⁹ « Comme si le ciel en silence d'un baiser avait calmé le monde, la terre, dans la lueur des fleurs, maintenant devait rêver de lui... Et, survolant les terres tranquilles, mon âme ouvrit grand ses ailes, comme si elle rentrait chez elle » : Joseph von Eichendorff (1788-1857), *Mondnacht* (1835). Le poème a été mis en musique en 1835 par Robert Schumann dans son cycle *Liederkreis*, op. 39, puis par Johannes Brahms, WoO 21, en 1853.

Ces paysages sont remplis de symboles, comme toutes les œuvres du courant romantique de l'époque : la peinture évoque le paradis, la présence de Dieu (symbolisés par le ciel et les nuages) que le voyageur ne peut atteindre que par le regard et l'esprit. Les montagnes représentent la terre, la position de l'homme montre qu'il domine la vie d'ici-bas mais il y regarde avec admiration l'au-delà, le fond de l'univers. Les rochers au milieu symbolisent la foi de l'humain. Les montagnes au fond représentent Dieu. Cette « mer de nuages » représente l'infini, l'éternité de la vie future au paradis. [...] Ce tableau met en valeur le sentiment de la solitude humaine face à la grandeur de la nature (un des thèmes importants pour les romantiques). Tous ces symboles spirituels rendent la toile très mystérieuse, d'autant plus que le personnage est représenté de dos ce qui le rend lui aussi énigmatique. En fait Friedrich ne voulait pas montrer l'identité de l'homme pour permettre au spectateur de se projeter à sa place, le laisser face à lui-même et, comme ce double, il est invité à s'interroger sur l'univers¹⁰.

On le voit, rien de très original. La symbolique est facile, invérifiable aussi, et l'interprétation convenue, qui ramène l'œuvre à quelques idées générales, toujours les mêmes : Dieu, la foi, l'infini, la vie éternelle. Mais tout n'est pas faux, bien sûr. De la seconde partie du propos, je fais miennes les considérations sur la solitude du personnage, l'appel obsédant de la nature, le mystère de l'être-là et de l'ailleurs. A quoi s'ajoutent, propres à l'art du peintre Friedrich, d'autres figures récurrentes qui forment, ensemble ou séparément, une esthétique du silence – mieux : de la « présence silencieuse ». A commencer par la disposition des personnages (pour autant qu'ils habitent le tableau), le point de vue ou la perspective dite 'de dos', tant interne qu'externe, qui ramène la conscience de l'artiste et du spectateur vers l'être intérieur, le choix du lieu ou du motif, enfin. En effet, à de rares exceptions près (les portraits d'amis ou de proches, les deux ou trois autoportraits de l'artiste, 1811 et 1819, Alte Nationalgalerie, Berlin), le sujet privilégié par Friedrich reste le paysage – la nature immuable sinon immobile, aux saisons éternellement répétées. Peuplée à l'occasion de ruines gothiques ou d'autres symboles d'un passé oublié, perdu de vue, tels la croix, l'église ou le cimetière, elle forme ici l'élément central d'un paysage proprement germanique, d'une mythologie nouvelle aussi, où, après Herder et le *Sturm und Drang*, les romantiques Schlegel ou Tieck verront l'expression même d'un art, d'un génie national allemand¹¹, contre l'universalisme classique.

3. *Ailleurs, loin du monde*

Le choix du 'lieu', du 'motif'. Qu'ils soient marins ou montagneux, de lacs, de plaines ou de forêts, saisis par la brume ou comme coupés au couteau d'une lumière crue, implacable, les paysages chez Friedrich sont toujours loin de la ville et de ses bruits. Hormis parfois quelques lieux ou objets symboliques, une croix au détour d'un chemin, une chapelle en

¹⁰ Kart n° 193, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818), 17 juin 2015, kartavoir.blogspot.com 2015/06 (dernière consultation le 13 juin 2020).

¹¹ Voir H. Glaser – J. Lehmann – A. Lubos, *Wege der deutschen Literatur*, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1972, pp. 181-182.

ruine, au fond d'une clairière, un cimetière abandonné, les costumes des personnages – rien qui rappelle ici la présence des hommes. D'aussi près que l'œil regarde, et aussi loin qu'il voit : rares sont ici les traces matérielles, villages, fermes, maisons, chemins ou routes, qui trahissent le travail humain et la nature socialisée, domestiquée par la société. Non point que le peintre déshumanise le paysage, notamment par l'absence d'une symbolique – nombre de tableaux prouveraient le contraire. Qui mettent en scène, rarement il est vrai, ici l'allégorie ou le symbole (*Les âges de la vie*, 1834, Museum der bildenden Künste, Leipzig), là la présence visible de personnages face au spectacle du monde. Mais la nature chez lui passe au premier plan : de simple décor qu'elle était jusque-là, elle devient présence, énigme et question à l'être en quête de sens. Ainsi dans les deux tableaux *Le matin dans la montagne* (1822, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) et *La Campagne au matin (L'arbre solitaire)* (1822, Nationalgalerie, Berlin), où – cela en dit long de la vision du peintre – le troupeau de moutons avec son berger et le village sont comme lovés dans la nature, cachés par l'arbre qui occupe l'avant-plan du tableau.

Sauf exception, la nature chez Friedrich est le plus souvent vierge, épurée et désocialisée, affranchie de la présence humaine, et comme rendue à elle-même. Une nature muette, silencieuse par définition, pour ainsi dire d'avant ou sans l'homme, dans laquelle ce dernier, lorsque présent, semble étranger, à côté, « de trop », dirait Sartre. À preuve, il la contemple, de l'extérieur ou de biais, sans jamais intervenir dans sa réalité, on dirait aujourd'hui interagir avec elle. Elle est, pour parler comme Hegel, l'autre nature, première ou primordiale, celle qui n'est pas encore la « seconde » nature de l'homme. Non pas celle que les hommes, par le travail notamment, créent, transforment et arrangent à leur gré ou selon leur besoin, mais une nature qui les précède et existe avant eux. Une nature toute de silence, car d'avant la présence, la pensée ou la parole de l'homme. Ainsi, l'artiste romantique devient-il le témoin d'un monde perdu ou oublié, que les hommes, à force de le transformer, ont cessé de voir.

En faisant de la nature le centre, et comme la matière, l'énigme même du tableau, le peintre Caspar David Friedrich accomplit ici une véritable rupture, tant culturelle qu'épistémologique, dans l'histoire de l'art. Avec le paysage, il réhabilite un genre considéré jusque-là comme 'inférieur', loin derrière le portrait, la peinture de genre, l'allégorie religieuse ou historique. Philosophiquement, il surmonte de même le dualisme sujet / objet qui, depuis Descartes, porte encore l'art et la pensée traditionnel(le)s. Ici, comme chez Rousseau ou Senancour, la nature n'est plus un simple décor, un arrière-plan pour l'activité sociale ; l'être y est englobé, absorbé dans le monde qui l'entoure sans le contenir tout à fait. D'un mot emprunté à la philosophie, la nature n'est plus *Umwelt*, mais *Mitwelt* : un monde partagé, sinon réciproque, enjeu plutôt que simple entour. Avec Hegel, j'appellerais cela la relation phénoménologique. Elle est fondée sur l'idée, existentielle avant la lettre, que toute conscience est conscience de quelque chose, par laquelle la nature s'institue en autre de l'existence : un miroir de l'être. Or, le silence y joue un rôle essentiel : il traduit à la fois le travail de la pensée chez l'être qui cherche dans la nature quelque chose de soi-même, ce qu'il est ou n'est pas, quelque recoin ou limite. Comme l'écrit un critique, « les paysages de

Friedrich ne sont pas seulement des paysages, ils renvoient à un sens ou un au-delà du sens qui les dépasse »¹².

4. *Stilleben. Le paysage silencieux*

La composition du 'paysage'. Tout se passe comme si l'œil ou la main – le pinceau du peintre suspendait le temps et l'espace, et avec lui le monde en un ailleurs figé dans l'instant. Plus que cela, le tableau de Friedrich est une exploration des limites – du temps et de l'espace¹³. D'où une impression d'équilibre, soulignée par les lignes verticales, horizontales, diagonales, droites ou courbes, qui organisent le tableau en plans et en masses symétriques, où l'avant- et l'arrière-plan s'effacent voire se confondent parfois¹⁴. A preuve, *Le Watzman* (1824-1825), et d'autres tableaux encore : *Soir avec nuages* (1824), *Paysage au lac de montagne le matin* (1835), *Nuages en mouvement* (1820), *Vue sur Arkona* (1805), *Paysage bohémien* (1808). J'ai parlé plus haut de *Stilleben* (un mot que le français reprend en l'état ou traduit parfois – mal – par nature morte, tout comme il évoque d'ailleurs un danger de mort, là où l'allemand parle de *Lebensgefahr*, soit le danger de perdre la vie). Sauf que, loin d'être morte, la nature est ici immobile, et comme figée dans l'instant éternel. Or, le *Stilleben* est bien le procédé utilisé en grand par Friedrich. Reste qu'il l'applique non pas au détail de la chose, à un motif particulier (la fleur, les fruits, le vase, la table, etc.)¹⁵, mais à l'ensemble du paysage perçu en toutes ses parties – à la nature à vif et en grand, j'allais dire, de pied en cap. Des ciels clairs, immuables ; des horizons infinis, à perte de vue ; de hautes montagnes dressées vers le ciel, de vastes plaines, une mer calme et tranquille, à la limite de l'immobile ; et voici le temps et l'espace comme figés, arrêtés, suspendus en une sorte d'infinitude tranquille, et néanmoins mystérieuse. Le tableau chez lui sera cet effort du peintre pour saisir le moment magique où la nature apparaît dans cet état d'équilibre éphémère, précaire et fugitif, à l'harmonie subtile, sinon parfaite. Un temps hors du temps, une parenthèse proche de l'éternité.

Faisons ici justice d'un malentendu : Friedrich n'est pas ou très peu ce peintre romantique en mal de sublime ou pittoresque (romantique : ce qui est fort, sauvage, barbare, dirait Diderot, l'auteur des *Salons*), au sens où on l'entend quelquefois, de ce côté-ci du Rhin notamment. Les paysages tourmentés d'une nature comme personnifiée, vivante ou en mouvement, à la Géricault ou Delacroix, à la Turner aussi, ne sont pas son fort. Ainsi que l'écrivit un ami du peintre, le théologien Gotthilf Heinrich von Schubert, à l'exemple des tableaux peints sur l'île de Rügen, s'il a aimé la violence des éléments et la nature agitée, Friedrich ne les a jamais peints. Comme tant d'autres encore, « les *Falaises de Rügen* sont

¹² M. Wolf, *Ein neuer Blick auf die Welt*, « Geo Epoche », 37, 2009, pp. 106-119, ici p. 107 (je traduis). Voir aussi P. Watt, *La tragédie du paysage. Mort et résurgence de la peinture d'histoire*, « Romantisme », 169, 2015, 3, pp. 5-18.

¹³ Ce que montre bien le film de Peter Schamoni, justement intitulé *Caspar David Friedrich. Grenzen der Zeit* (*Caspar David Friedrich. Les limites du temps*), Allemagne/France 1986.

¹⁴ M. Wolf, *Ein neuer Blick auf die Welt*, p. 108.

¹⁵ Que Goethe, par analogie avec le mot *Stilleben*, appelle « das Kleinleben der Natur » (mot à mot : « la petite vie de la nature ») : *Dichtung und Wahrheit*, p. 199 (je traduis).

un tableau du silence » – « sind ein Bild der Stille »¹⁶ – de la nature au repos, immuable, partant hors d'atteinte, dont le peintre s'emploie du mieux qu'il peut à laisser voir ou entendre le silence profond, éternel.

Aussi, rares sont chez Caspar David Friedrich les sentiments et les émotions, la violence et le tourment, et avec eux, la crainte, l'effroi ou l'angoisse, que le peintre ou l'écrivain réputés romantiques, par habitude ou facilité, prêtent parfois à la nature. Inspiré de Ruisdael et de Claude Lorrain, tout l'art de ce peintre vise au contraire à saisir l'instant réel, le spectacle du monde figé dans l'éternel, et tout ce qui en lui le sépare à jamais et sans retour de l'être qui prend conscience de sa finitude. Certes, quelques exceptions semblent confirmer la règle : *Deux hommes contemplant la lune* (1825), et surtout *Der Mönch am Meer* (1810), considéré comme un des tableaux les plus modernes de son temps, dont l'énergie intérieure n'est sans rappeler *L'Aube après le naufrage* (1841) de William Turner. Mais à la nature dite vivante, en mouvement, tourmentée ou déchaînée, en un mot humanisée, anthropomorphisée, Friedrich préfère le paysage immobile, en équilibre. La nature dépouillée, désenchantée, sans apprêt ni pathos, libre des effets, signes ou symptômes que les hommes lui inventent parfois. Rien chez lui qui détourne l'homme du spectacle de la nature seule, silencieuse.

Le procédé de la 'synesthésie'. Soit ce tour de force esthétique, où l'œuvre d'art mobilise chez le lecteur ou le spectateur tous « les instruments des sens, les yeux, le nez, la bouche ou les oreilles »¹⁷. À suivre ce qui vient d'être dit du paysage silencieux, le mot déjà tiendrait du paradoxe, sinon de l'aporie. Et pourtant... Le bleu profond d'un lac de montagne, la mer au clair de lune, le silence des cimes qui touchent au ciel, le mouvement sensible des blancs nuages, la paix que suscite le vert des forêts, les plaines à perte de vue. Qui ne voit ou ne ressent que le spectacle de la nature chez Friedrich est lui aussi de sons et de lumières, riche en couleurs et en sensations ? Qu'il appelle chez le spectateur tour à tour la crainte ou le calme, la paix ou l'angoisse, la rêverie, la méditation surtout ? C'est peu dire que le peintre pratique lui aussi une synesthésie à tout le moins visuelle, sinon l'« audition colorée » (selon le mot de Rimbaud, qui en fera la formule d'un art poétique nouveau, après les intuitions des poètes romantiques) ; il en vit, comme aussi les écrivains Senancour ou Chateaubriand dans leurs promenades en montagne, pour dire, ou tenter de la traduire, la présence 'réelle', physique voire charnelle, du monde – et au monde.

Mais pour autant que le mot convienne, il s'agit là d'une synesthésie que l'on dirait 'froide' (comme il existe des couleurs dites froides), contenue ou retenue (à l'image d'un paysage presque irréel tant il apparaît ordonné, maîtrisé)¹⁸, qui interpelle l'imagination plutôt qu'elle ne suscite l'émotion ou la sensation. Une synesthésie par les yeux, que j'appellerais volontiers muette ou 'silencieuse', première aussi (comme il existe des couleurs, des matières ou des causes premières). Essentiellement visuelle, elle passe par le voir, sinon par

¹⁶ « Die Kreidefelsen auf Rügen sind ein Bild der Stille » : G.H. von Schubert, cité in G. Sello – H. Jessel, *Auf Caspar David Friedrichs Spuren*, Ellert und Richter Verlag, Hamburg 2002, p. 39.

¹⁷ J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, p. 253 (je traduis).

¹⁸ Voir R.D. Precht, « *Der Wanderer über dem Nebelmeer* : vom irrealen Zauber des Seins », in Id., *Sei Du selbst. Eine Geschichte der Philosophie*, vol. 3, Goldmann, München 2019, pp. 18-27, ici p. 21.

le toucher ou l'ouïe, mobilisant la conscience ou l'intelligence plutôt que les sens ou les sensations. Est-ce une des raisons pour lesquelles les tableaux de Friedrich, si beaux et achevés soient-ils, nous captivent et nous interrogent certes, mais sans jamais – ou si peu – nous toucher, nous émouvoir ? Grâce à elle, en tout cas, la nature laisse voir ou entendre ce qu'elle dit lorsque les hommes ne l'enchantent pas de leurs mots : rien qu'un silence obstiné, le silence profond, premier, du monde. Au fond, la nature se tait, par quoi elle existe tel l'autre de l'homme, à jamais étrangère à lui. Le reste, la course des nuages, le chant des oiseaux, les couleurs des saisons, ne sont que détails, accessoires.

Ainsi, le paradoxe n'est que d'apparence. À l'artiste ou au philosophe, la nature est d'abord silence, mystère et question sans réponse pour l'être qui y contemple sa propre existence. Lorsque la nature parle, qu'elle nous parle plutôt, alors dans et par le silence, loin des sons, des formes et des couleurs qui suscitent l'impression ou l'émotion. Qu'il appelle le regard, l'écoute ou la sensation, tout un univers muet de signes et d'apparences ici donne à voir une réalité perdue de vue, un ailleurs oublié du monde que les mots routiniers ou convenus, par habitude, ne disent pas. D'une certaine manière, le silence se sent, se voit, s'entend même : moins en l'absence de bruits ou de paroles, que par la présence ultime, invisible et ressentie, du monde. À charge pour l'artiste, l'écrivain, le peintre ou le poète (sans oublier le musicien) d'en saisir la subtile combinaison, la formule magique. « *Schläft ein Lied in allen Dingen / Die da träumen fort und fort, Und die Welt hebt an zu singen, Triffst Du nur das Zauberwort* »¹⁹. Mieux qu'un autre, le peintre Friedrich laisse ainsi parler la nature, à défaut de la faire parler. Ainsi, l'utilisation de la synesthésie semble ici répondre à ce seul but : créer, ou suggérer chez le spectateur l'impression du silence – à la fois l'absence de parole et la quiétude, la subtile et ineffable harmonie du monde. Celle-ci apparaît d'autant plus possible, ou sensible, que le tableau est habité (lorsqu'il l'est) par des êtres isolés ou solitaires, partant silencieux, à l'écoute ou tout entiers absorbés par le spectacle du paysage. Ici, dans la promenade ou la contemplation, les sens du mot se rejoignent et se confondent : au silence premier de la nature répond celui de la parole qui se tait, fascinée par le mystère de la création.

5. *Présence de l'être*

La position des 'personnages'. Lorsqu'ils figurent dans le tableau, ces derniers (à l'exception du *Voyageur au-dessus d'une mer de nuages*, où l'unique personnage – l'artiste lui-même peut-être ? – occupe le plein centre de la toile) apparaissent le plus souvent en marge, excentrés ou expulsés vers les bords du paysage, et toujours seuls ou isolés. Tout se passe donc comme s'ils étaient de trop, presque extérieurs à la scène, pièces rapportées dans le spectacle du monde qui, indifférent à leur présence, semble les tenir à distance, les ignorer sinon les exclure. Statiques, jamais en mouvement, ils sont en outre représentés de biais, jamais les

¹⁹ « En toutes les choses qui rêvent et rêvent un chant sommeille / Trouve seulement le mot magique, et le monde se met à chanter » : J. von Eichendorff, *Wünschebrüte*, in *Gedichte. Versepen*, H. Schultz ed., in *Werke in sechs Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1987, t. 1, pp. 328 et 1038 (je traduis).

uns face aux autres ; manière de souligner leur solitude de fond, existentielle, et le travail de la conscience qui les occupe et les habite. L'impression de silence qui s'en dégage contribue pour beaucoup à rendre visible, palpable, la présence de l'être. Seul, y compris lorsqu'il est en groupe ou à plusieurs, l'homme ne parle qu'à lui-même, en pensée ou en silence, tout entier absorbé par le spectacle, l'énigme de la nature. Il est arrêté, au repos, debout ou assis. À lui seul déjà, le trait distingue Friedrich des écrivains Rousseau, Seume, Senancour, autres marcheurs devant l'éternel. Après s'être livré aux joies de la promenade, le peintre choisit la contemplation assise ou de pied, prélude à la méditation. Il est, si l'on veut, un marcheur arrêté, immobile, saisi par le spectacle de la nature. En voici deux exemples, parmi les plus connus : *Sur le voilier* (1818) et *Les falaises de Rügen* (1774). Dans le premier tableau, le regard tourné vers le large, un couple silencieux attend ou espère en commun quelque chose – mais quoi ? Excentrés sur les bords du paysage, autour d'un gouffre de bleu, d'où semble sourdre l'énergie, le désir même de la vie, les promeneurs de Rügen, vus de biais ou de dos, semblent quant à eux absorbés chacun pour soi dans le spectacle de la nature ; l'un qui la contemple, le second qui l'étudie, la troisième, une femme, qui en récolte les fruits. Entre eux, ni geste ni parole – et rien qui les réunisse ou qu'ils partagent, hormis peut-être le silence d'une solitude commune. Recueillis, concentrés, pris en leurs pensées, ils se taisent, comme à l'écoute de la nature silencieuse, mystérieuse. Et tout n'est que silence, une fois de plus.

Or, loin d'être fortuit, de hasard ou d'évidence, le silence est ici voulu ; d'un mot, il se mérite. Le dicton dit vrai (pour une fois) : le silence est d'or, rare et donc précieux, éphémère surtout. Ainsi, la quête difficile de l'instant (temps et lieu) précaire, magique, où la conscience renoue voire se confond avec le silence obstiné du monde, exige une discipline, une sagesse, une ascèse presque. Celle-ci passe par trois moments, au moins. Le dépaysement par l'ailleurs, d'abord : il suppose de franchir des seuils ou des paliers, par une série de rituels initiatiques (dont la marche), pour mieux rompre avec l'évidence et la routine du quotidien. Le choix d'un point de vue, ensuite : de hauteur ou de surplomb, en contrebas, de biais ou décalé, il vise à ouvrir le regard vers l'horizon infini, voire à faire ressortir le détail incongru ou inattendu (le pic, les nuages, le gouffre), l'un et l'autre source de question et de mystère. L'attente, enfin : regarder, contempler à loisir le paysage, jusqu'à ce que quelque chose se produise en vous, de l'ordre de l'extase ou du ravissement, ou tout simplement la sensation d'être là, présent, en prise avec le monde. C'est ce que montre le tableau de Friedrich, à travers la disposition singulière du personnage silencieux, entre autres. Soit à nouveau le *Promeneur au-dessus d'une mer de nuages*. Au premier regard, on devine le chemin parcouru, l'effort accompli avant de parvenir au sommet ; un pied devant l'autre, le pas du marcheur en dit long sur l'intention nouvelle de l'artiste : aller au-devant de la nature, entrer en elle pour mieux y faire l'expérience de l'être, plutôt que de la faire venir à soi, par l'imitation de quelque modèle emprunté à la tradition notamment. De même, la position privilégiée, au centre du tableau, de l'unique personnage (le peintre lui-même ?) renforce l'impression de silence propice à la méditation, au monologue intérieur ou à la rêverie de l'homme seul avec soi-même et ses pensées. Enfin, tout concourt ici à mettre en scène le mystère de l'être en sa présence au monde. Mais le contraste tranché du clair-obscur et le jeu

subtil entre l'avant et l'arrière-plan (ici la masse rocheuse sur laquelle se tient le promeneur, là le ciel à perte de vue) indiquent assez que la fusion espérée n'aura pas lieu : attaché à son rocher, la tête dans les nuages, le promeneur est au milieu du monde, et cependant séparé de lui, à part, ailleurs : de trop.

La perspective 'de dos'. Elle est pour ainsi dire la 'marque de fabrique', et comme la 'signature' de ce peintre. Certes, Friedrich n'a pas inventé la figure de dos, présente déjà dans certaine peinture de paysages (les fameux *Vedute*) au XVIII^e siècle et, plus tard, dans les scènes d'intérieur du danois Vilhelm Hammershøi (1864-1916) (voir *Intérieur avec jeune femme vue de dos*, 1904, Randers Kunstluseum). Aussi, pourquoi Friedrich l'utilise-t-il au juste ?²⁰ La question du philosophe en appelle d'autres, plus triviales peut-être. Par défaut, pour faire de nécessité vertu, comme on a pu le dire²¹, expliquant la rareté des portraits chez Friedrich par sa réticence à peindre les êtres, les visages surtout ? Ou pour quelque autre motif intime que nous ne saurons jamais peut-être ? Malin qui le dira. Mais peu importe. Seul compte ici la forme, le procédé et la place qu'il occupe dans l'économie du tableau ; enfin ce qu'il traduit d'une intention ou de l'effet produit sur le spectateur. En l'occurrence, le choix de représenter le personnage de dos invite, incite même à se fondre, à entrer dans le personnage (plutôt qu'à s'identifier à lui), pour tenter d'en partager la pensée, mieux : le travail de la conscience. De l'un à l'autre, la vision ainsi partagée n'est plus celle d'un individu en particulier, mais bien de l'être universel, commun à tous, suivant l'ambition – ou l'illusion – de l'artiste romantique. En littérature, on dira que la focalisation est à la fois externe et interne, tantôt 'par derrière' et bientôt 'avec'. Ainsi, la focale, et, avec elle, la vision du spectateur, se déplace d'un plan, d'un point l'autre : du personnage vu de dos vers ce qu'il voit, ou plutôt ce qu'il regarde. Car ce qu'il voit, ce qu'il pense surtout, personne ne le sait. A nous de l'imaginer.

Outre la figure de dos, d'autres procédés encore laissent deviner le travail silencieux de la pensée partagée par l'artiste, le personnage et le spectateur : la solitude physique, charnelle, du personnage campé de pied en cap dans le paysage, d'abord ; de même, le recours à une synesthésie même froide, limitée au regard et à la vue ; enfin, la création d'un espace-temps 'hors-cadre', à part, d'un ailleurs comme suspendu dans le silence, propice à l'état d'âme, à la méditation ou à la rêverie. 'Réaliste' plutôt qu'objective, la description chez Friedrich montre la nature telle qu'elle se présente à qui la voit : non pas en sa réalité brute, extérieure (et moins encore comme objet de symbole ou d'allégorie), mais toujours 'vécue', habitée par la présence, la conscience de l'être qui y recherche une part, quelque chose de lui-même. D'où une perception subjective, car impliquée, phénoménologique en un mot, du paysage, via le lien qu'un 'je' instaure avec lui. Là où le tableau classique l'exclut encore, le moi – celui de l'artiste, du personnage ou du spectateur – est ici englobé dans la réalité perceptible d'une nature toute de vie silencieuse, qu'il habite et fait vivre en retour, tel un prolongement de son propre corps et de sa conscience, en effet. Ainsi, toute une poétique de la présence silencieuse signe en propre l'art du peintre, qui vise à traduire ou du moins rendre sensible,

²⁰ Voir R.D. Precht, « *Der Wanderer über dem Nebelmeer* : vom irrealen Zauber des Seins », p. 21.

²¹ M. Wolf, *Ein neuer Blick auf die Welt*, pp. 107 et 112.

sinon visible, la quête, le drame de l'être-là, que George Steiner, d'une formule inspirée, marquée au coin de la redondance, appelle la « présence réelle »²², à soi et au monde.

C'est dire que le silence chez Caspar David Friedrich, comme la solitude dont il est frère, n'est pas une fin en soi, plutôt un véhicule, un viatique à la méditation intérieure, une éthique de même ; qu'il ouvre la conscience à quelque espace ou ailleurs encore inconnu, à une expérience de l'être dont celui-ci ne sait pas – et ne saura peut-être jamais le nom, ni même la raison. Lorsqu'il contemple le paysage silencieux d'une nature ainsi ramenée à l'essentiel et libérée de ses contingences sociales, le spectateur à travers ce personnage témoin, ou « transitionnel »²³ rencontre en lui le « désir du vide »²⁴, ou de l'infini, qui traduit la présence essentielle, le sentiment d'exister, loin des semblants ou prétextes de la vie quotidienne, routinière. « Entrez en vous-mêmes. Sondez les profondeurs où votre vie prend sa source ». Ainsi parlerait plus tard le poète Rainer Maria Rilke²⁵.

6. Comme une prière

Aussi, gare à un malentendu courant, tenace : si ardent qu'en soit le désir, la fusion du moi en la nature n'aura pas lieu, d'emblée vouée à l'échec. Par impossibilité philosophique déjà : comment l'être fondu dans le grand tout de l'univers aurait-il encore conscience de soi ? En réalité, la rencontre décentre et comme dépayse l'être qui le contemple de l'ordre du monde. En même temps qu'il prend conscience de cet infini qui le dépasse, l'être découvre au plus profond de soi le « schisme de l'être »²⁶ : qu'il n'est jamais tout à fait lui, en lui ou à lui, éphémère, changeant, insaisissable. « L'être en soi est opaque. *Il est comme il est*, c'est tout ce qu'on peut dire, il est *immobile* [...] Chose curieuse, l'*Etre pour soi*, l'existence humaine est en quelque sorte inférieure à l'être en soi. Il a en lui le *vide*, le *néant*, il est formé pour ainsi dire en deux parties. C'est comme s'il était coupé en deux, et c'est ce qui lui permet d'être conscient de lui-même »²⁷.

Dans la nature et le silence du monde, le peintre ou l'écrivain retrouvent l'exil de la condition humaine et, avec elle, des mots que la langue se donne, sans toujours les traduire : *Fernweh*, *Weltschmerz*, *Wehmut*, *Sehnsucht*, l'appel de l'ailleurs, la nostalgie du large, le mal du siècle – soit un manque sans fond, une mélancolie qui ne sait pas au juste de quoi elle est le nom. « Fernab liegt die Welt – in eine tiefe Gruft versenkt – wüst und einsam ist ihre Stelle » (« Le monde est loin – enseveli en une fosse profonde – désert et solitaire est son lieu »)²⁸. De là cette définition possible, minimale, de l'être romantique comme la décou-

²² G. Steiner, *Réelles présences*, Gallimard, Paris 1989, voir p. 125 notamment.

²³ Voir D.W. Winnicott, *Les objets transitionnels*, Payot/Rivages, Paris 2010, pp. 25sq.

²⁴ C. Bensaïd, *Le désir du désert*, « Nouvelles clés », 48, hiver 2005/2006, pp. 60-61.

²⁵ Cité in C. Bensaïd, *Le désir du désert*, p. 61.

²⁶ Selon la belle formule de Joseph de Maistre, *Considérations sur la France. Œuvres complètes* [Réimpression de l'édition de Lyon de 1884-1886], Slatkine, Genève 1979, t. 1, p. 50.

²⁷ W. Gombrowicz, *Cours de philosophie en six heures un quart*, pp. 96-97.

²⁸ F. von Hardenberg, dit Novalis, *Hymnen an die Nacht* (1800), cité in H. Glaser, *Wege der deutschen Literatur*, p. 179 (je traduis).

verte d'un autre du monde (sinon d'un autre monde), ici et maintenant, « l'infini subjectif de l'homme en soi ». « Cette élévation de l'esprit vers lui-même, grâce à laquelle il trouve en lui-même son objectivité qu'il avait été obligé jusqu'alors de chercher dans le monde sensible et extérieur, et grâce à laquelle il acquiert le sentiment et la conscience de son union avec lui-même, constitue le principe fondamental de l'art romantique »²⁹.

Considéré par ce biais, le silence est frère du recueillement, de l'écoute de soi et du monde, et comme une forme possible, une condition de l'intériorité. Il n'est peut-être que l'autre nom de la prière, d'une quête conduite dans les règles et avec les moyens de l'art. Or, il n'est de prière qu'intérieure, silencieuse, murmurée à la rigueur. Il a chez Caspar David Friedrich, comme aussi chez Rousseau, Constant, Senancour, Schlegel, Novalis et quelques autres, un sentiment ou du moins une intensité de l'être, que l'on dirait religieuse. Associé parfois à tort ou à raison au panthéisme (cette idée selon laquelle, pour le dire avec Gustave Flaubert, Dieu serait partout présent dans la création, et cependant visible nulle part), l'appel de l'infini au sein même de l'être, fonde ici, sinon une symbolique toute prête, comme la quête ouverte d'une présence possible, toujours précaire, du monde et au monde. Parlant de ce sentiment nouveau, qu'il oppose aux rituels et aux dogmes de la religion révélée, Benjamin Constant, l'un des premiers à en livrer la formule, écrit : « Le sentiment religieux est la réponse à ce cri de l'âme que nul ne fait taire, à cet élan vers l'inconnu, vers l'infini, que nul ne parvient à dompter entièrement, de quelques distractions qu'il l'entoure, avec quelque habileté qu'il s'étourdisse ou se dégrade »³⁰. Outre Rhin, le théologien Friedrich Schleiermacher (1768-1834) le dira en d'autres mots, qui pourraient être ceux du peintre Caspar David Friedrich : « la religion n'est ni la métaphysique ni la morale, mais la vision (ou la perception) de l'univers de l'intérieur de la conscience ». Elle suppose avant tout « le sens et le goût de l'infini », une expérience plus intuitive que rationnelle de l'univers³¹.

7. *Le peintre du silence*

Une nature étale, immuable, des paysages comme en suspens ; des personnages isolés, tournés en eux-mêmes ou vus de dos, pour mieux traduire la contemplation méditative, le travail de la conscience en quête de soi : tout dans le tableau de Friedrich n'est que calme, quiétude, silence enfin. Rien qui trouble ici l'ordre ineffable, tranquille jusqu'à l'indifférence, du monde. Et ainsi de la pensée silencieuse, ou invisible, qui en cherche le sens. Recueillie, intérieure et intense, mêlant l'artiste, le personnage et le spectateur, elle vise à l'essentiel : trouver sa place dans l'univers, une présence la plus directe ou immédiate possible de l'être à soi et au monde. Alain Souchon (qui s'y connaît en matière de mélancolie) appelle cela « être à côté du monde »³². En effet, contrairement à une idée répandue,

²⁹ G.W.F. Hegel, « L'art romantique », in Id., *Esthétique*, (traduction par S. Jankélévitch), Flammarion, Paris 1979 (Champs, 70), t. 2, pp. 328 et 260.

³⁰ B. Constant, *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements* (1805-1830), Actes Sud, Arles 1999, t. 1, p. 50.

³¹ F. Schleiermacher, cité in H. Glaser, *Wege der deutschen Literatur*, pp. 173 et 175 (je traduis).

³² *Remède à la mélancolie*, « France Inter », 10 novembre 2019.

fausse ou facile, la fusion avec l'autre, la nature ou l'univers, ne se fera pas : aurait-elle lieu que l'être, le sujet, n'aurait plus conscience de soi. On mesure le paradoxe, bien connu des romantiques, et formulé plus tard par Hegel : dans l'altérité seule (l'extériorisation de soi, dirait l'auteur de la *Phénoménologie de l'esprit*), l'être a conscience d'être soi. De « s'appartenir », donc. En toute fantaisie étymologique : de se tenir à part, de soi et du monde, pour mieux tenir sa part.

En effet, chez l'artiste romantique, point de nature qui ne révèle un peu de la conscience de soi ; inversement, point de quête de soi qui ne trouve dans le spectacle de la nature l'image, l'énigme de son propre mystère. « La nature est l'esprit visible, l'esprit la nature invisible » (« Die Natur ist der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur »³³), écrit le philosophe romantique Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854), d'une formule qui annonce déjà les fameux chiasmes hégéliens. À suivre la poétesse Ricarda Huch, experte en la matière, le silence, au même titre que le rêve ou la mélancolie, ferait partie essentielle de l'opération romantique visant à retrouver, par l'art avant tout, la poésie, la peinture ou la musique, l'être caché, intime, de l'être social, l'autre, étrange, étranger, chez soi, bref, la part inconnue en nous-mêmes, qualifiée de « paradoxie » par Friedrich Schlegel³⁴. Or, qui mieux que l'artiste pour dire le mystère, le secret à l'origine, au principe de tout être ? Armé d'une sensibilité nouvelle, le génie poétique, voyant avant la lettre, explore les régions inconnues d'une âme encore à découvrir. À la raison claire, univoque, il préfère déjà les méandres de l'inconscient, le rêve ou la vision ; en matière de style : le fragment, le paradoxe autant que la synesthésie, seuls capables de suggérer la présence mystérieuse, et silencieuse, de l'être au monde.

Originale, la peinture de Caspar David Friedrich a en effet tout d'une entreprise paradoxale : retrouver dans le silence originel de la création la présence réelle ou rêvée de l'être à soi et au monde. Peindre avec « l'œil intérieur », comme l'écrit Friedrich. « Le peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui-même. Mais s'il ne voit rien en lui-même, il ferait mieux de ne pas peindre ce qu'il voit devant lui »³⁵. Quelque deux siècles plus tard, un autre voyant, le peintre Emil Nolde (1867-1956), appellera cela « peindre avec son âme »³⁶, vérifiant le projet qui mène du romantisme à l'expressionnisme. Réalistes en apparence, les tableaux de Friedrich, pour le coup, ne restituent d'autre réalité que celle, onirique ou transfigurée, composée à partir de l'œil intérieur. Chez ce peintre, tout commence et se joue dans le regard. Réputé « intérieur », l'œil ainsi d'un même coup saisit, embrasse et suggère tout à la fois le paysage et la présence de l'être, la couleur, la forme, l'ouïe et l'odorat : le bleu du ciel, le vent qui pousse les nuages, le fond de l'air, le ressac de la mer, la montagne dressée vers la cime. De sorte que le spectateur semble tout à la fois attentif et captivé, comme à l'écoute de la nature silencieuse, partagé entre la sensation et la méditation, la pensée

³³ F.W.J. von Schelling, *Sämtliche Werke. Philosophie der Mythologie*, I, t. 2, J.G. Cotta, Stuttgart/Augsburg 1857, p. 56.

³⁴ Voir H. Glaser, *Wege der deutschen Literatur*, p. 172.

³⁵ Caspar David Friedrich, cité in L. Beaumont-Maillet, *Friedrich*, Editions Cercle d'Art, Paris 2007, p. 36.

³⁶ « Mit der Seele malen », cité in « Jugendscala », décembre 1982/janvier 1983, p. 18.

et la rêverie. Même équivoque, le silence est ainsi le signe le plus visible du travail de la conscience qui interroge le monde.

De son ami Friedrich, rencontré à Dresde en 1834, le sculpteur David d'Angers dira qu'il « sentait admirablement bien la tragédie du paysage »³⁷. Précisons : la tragédie du paysage silencieux. D'une nature muette, première et originelle, vierge de toute symbolique, qui, à l'homme en quête du sens de l'existence, oppose pour toute réponse le silence obstiné d'un paysage pour ainsi dire d'avant – ou d'après – la société et ses raisons. Un paysage pour « l'être-là » (dirait Heidegger), où se joue la question existentielle de l'être. Or, au-delà des apparences, derrière ses paysages, ses bruits et ses parfums, la nature est, ontologiquement parlant, silence : elle ne parle pas, elle se tait, renvoyant ainsi à celui qui la contemple, à la fois de l'intérieur et du dehors, le mystère de sa propre présence au monde. Artiste réputé du regard (intérieur), de la lumière et de l'espace, Caspar David Friedrich est aussi, on le dit peu, un peintre du silence. Il accomplit pour la peinture ce que Rousseau, Senancour et d'autres feront dans la littérature : une rupture épistémologique, à la hauteur d'une époque nouvelle, changée.

Je connais deux langues merveilleuses, grâce auxquelles la création a donné à l'homme de saisir et de comprendre toute la puissance des choses célestes. L'une de ces langues merveilleuses n'est parlée que de Dieu, l'autre est réservée à quelques rares élus qu'il a choisis parmi les hommes. Je veux parler de la nature et de l'art³⁸.

Non point que le silence fût méconnu auparavant, dans l'art surtout. Après Saint-Augustin, Maître Eckhardt, Silesius, Montaigne ou Pascal, les peintres Cranach, Dürer ou Rembrandt nous prouvent combien le silence a toujours fasciné les hommes, et d'entre eux les artistes. Aussi, gardons-nous une fois de plus des conclusions hâtives, péremptoires ou définitives. Mais, par hypothèse, c'est peut-être la première fois dans l'histoire de l'art occidental qu'avec le romantisme, le peintre Friedrich, les écrivains Rousseau, Senancour, Novalis et d'autres, la nature livre le cadre d'un drame qu'on appellera le 'silence du monde' : un monde infini, et à jamais muet, pour l'être qui y recherche éperdument un sens, une place, une présence. Comme pour le reste (le contrat social, la promenade dans la nature, l'autobiographie, etc.), en matière d'écrivain silencieux, tout commence avec Rousseau peut-être. Avant d'autres, l'auteur des *Rêveries* invente, réinvente en tout cas le silence en littérature. Sans doute les circonstances, dont l'exil, social ou historique, expliquent-elles en partie chez ces artistes du silence le repli dans l'ailleurs, l'autre ou l'arrière-monde de la nature, à l'instar d'une utopie, et la quête d'un art nouveau, appelé romantique, pour dire l'homme seul face au monde.

On mesure la nouveauté, radicale en effet. En choisissant le silence de l'homme seul dans la nature, les écrivains Rousseau, Senancour et Novalis, de même que Caspar David Friedrich, rompent avec la pratique de tout un siècle, celui des Lumières, illustrée par l'es-

³⁷ P.-J. David d'Angers, cité in H. Zerner, *Tout l'œuvre peint de Friedrich*, Flammarion, Paris 1976 (Les classiques de l'art), p. 5. Voir aussi P. Wat, *La tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture de l'histoire*, « Romantisme », 169, 2015, 3, pp. 5-18.

³⁸ W.H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), cité in H. Glaser, *Wege der deutschen Literatur*, p. 180 (je traduis).

prit des salons et l'idéal de la conversation bien menée, où la parole brille de tous ses feux, où la nature n'est encore qu'un décor, et la promenade avant tout récréative. Or, c'est bien tout cela que ces artistes refusent, ou rejettent en bloc, en même temps qu'ils s'ouvrent à la nature et à son mystère : la parole ou la raison sociale, stérile, discursive, routinière, artificielle enfin, qui enferme l'être dans les rituels ou l'habitude, sans l'espoir d'atteindre à sa vérité première, existentielle. La nature sera cette révélation qu'un autre monde est possible, ou du moins un ailleurs pour le voyage intérieur, dans le silence tranquille, fût-il indifférent, de l'univers. Comme Rousseau ou Senancour en leurs promenades solitaires dans les Alpes, ou encore Xavier de Maistre et son voyage immobile autour d'une chambre, le peintre Friedrich fait partie de ces voyageurs « à l'envers » (selon un mot consacré), dont la destination n'est plus le lointain géographique ou exotique (l'Orient, l'Asie, l'Afrique ou les antipodes australes), mais comme un ailleurs du monde, où l'esprit seul voyage ou séjourne auprès de la nature. Avec pour horizon ou secret espoir, non plus la découverte de contrées et de cultures étrangères, mais l'infini qui ouvre à l'appel de l'être, à la présence à soi et au monde. Et cette posture nouvelle, si contraire à l'esprit du siècle qui se termine, de l'artiste isolé, marginal, incompris déjà, que j'appellerai, histoire de conclure, l'artiste silencieux.



FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXIX - 1/2021

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788893 358309