

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

AUX LIMITES DE L'ÉTUDE MATÉRIELLE DE LA PEINTURE : LA RECONSTITUTION DU GESTE ARTISTIQUE

Actes de la journée d'étude édités sous la direction scientifique
de Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben

Paris, Institut national d'histoire de l'art, 28 septembre 2019

GESTES FOUS, GESTES MAGIQUES :
LES PEINTRES ANGLAIS AU TRAVAIL
DANS LES ÉCRITS ALLEMANDS DU XIX^e SIÈCLE

VIOLAINE GOURBET

Pour citer cet article

Violaine Gourbet, « Gestes fous, gestes magiques : les peintres anglais au travail dans les Écrits allemands du XIX^e siècle », dans Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique*, actes de la journée tenue à Paris le 28 septembre 2019 à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2021, p. 58-68.

GESTES FOUS, GESTES MAGIQUES : LES PEINTRES ANGLAIS AU TRAVAIL DANS LES ÉCRITS ALLEMANDS DU XIX^e SIÈCLE

VIOLAINE GOURBET

Doctorante en histoire de l'art, attachée temporaire
d'enseignement et de recherche
Université de Tours et Ludwig-Maximilians-Universität, Munich

La réception de la peinture anglaise dans l'Allemagne du XIX^e siècle passe dans une large mesure par le prisme de l'écrit. Si la circulation des œuvres anglaises sur le continent, en particulier dans l'espace germanique, reste longtemps difficile, une histoire de l'art anglais s'élabore dès la fin du XVIII^e siècle. Georg Forster ou Johann Dominik Fiorillo publient, dès le tournant du siècle, des études consacrées à la peinture anglaise, études auxquelles succèdent, dans les années 1830, les ouvrages de Johann David Passavant, puis Gustav Friedrich Waagen, qui effectuent plusieurs voyages en Angleterre, et à l'aube du XX^e siècle, ceux de Richard Muther et de Julius Meier-Graefe¹. Quelle que soit leur époque d'écriture, ces ouvrages placent au centre de leur analyse la manière large et libre des peintres britanniques de la fin du XVIII^e et des premières décennies du XIX^e siècle. De fait, la peinture anglaise, telle qu'elle se développe à la fin de l'époque moderne, laisse la touche picturale s'épanouir sur la toile. Sans tradition académique faisant du dessin, comme c'est le cas sur le continent,

1 Georg Forster, *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*, Berlin, 1794.

Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste, von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten. Fünfter Band, die Geschichte der Malerey in Grossbritannien enthaltend*, Göttingen, 1808.

Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien: nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Francfort-sur-le Main, S. Schmerber, 1833.

Gustav Friedrich Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris / 1: Kunstwerke und Künstler in England*, Berlin, Nikolai, 1837-1838, vol. I et II.

Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, Berlin, S. Fischer, 1903.

Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Stuttgart, J. Hoffmann, 1904

Julius Meier-Graefe, *Die großen Engländer: mit 66 Abbildungen*.2, München/Leipzig, Piper, 1908.

la discipline reine de la pratique artistique, les peintres ne cherchent pas à cacher les marques de leur activité créatrice. Les traces laissées par les coups de pinceau ou de brosse, les empâtements, le relief de la peinture rappellent la confrontation de l'artiste à une matière bien réelle, qui porte son empreinte, qui évoque, donc, le geste créateur, la main qui applique la couleur.

Les historiens de l'art allemands considèrent cette touche apparente comme la caractéristique principale de l'école anglaise. Se pose alors la question de son analyse, de l'évocation de l'artiste au travail qu'elle rend possible. Certes, plusieurs auteurs tentent de recomposer les mouvements du peintre en distinguant les différentes utilisations du pinceau ou du couteau grâce aux traces laissées sur la toile. Mais cette opération de déchiffrage n'est pas systématique et laisse souvent la place à d'autres évocations du geste artistique. C'est toute la complexité d'une histoire de l'art en devenir, confrontée à des signes qu'elle ne peut pas toujours interpréter, les chemins qu'elle emprunte pour faire surgir sur la page le peintre et son pinceau, que nous tenterons de mettre en lumière, en analysant les différentes stratégies des auteurs allemands face aux peintures anglaises de la fin du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle. Il s'agira à la fois d'analyser les méthodes stylistiques employées par les auteurs – métaphores, répétitions quasi obsessionnelles de qualificatifs généraux – et la typologie des artistes anglais qu'elles font émerger. Au fil des pages, trois figures se dessinent : celle du peintre nonchalant et par trop audacieux, cherchant l'effet facile et redoutant l'effort ; celle du fou qui ne maîtrise pas ses gestes, le tableau étant alors le résultat de réactions instinctives, le produit d'une main que la raison ne guide plus ; celle, enfin, du peintre magicien, dont l'action sur la toile a l'immédiateté et l'aura de mystère d'un geste divin.

Notre étude, qui se concentrera plus précisément sur l'œuvre de deux paysagistes, John Constable et John Mallord William Turner, s'inscrira dans le long XIX^e siècle, pour mettre en évidence l'évolution des regards portés par les historiens de l'art allemands sur les deux peintres et des stratégies d'écriture élaborées pour recréer leur geste créateur.

Peinture et figures de style

Déchiffrer les hiéroglyphes de la peinture

La peinture anglaise, du moins celle de la période ici étudiée, laisse des traces. Dans un pays sans tradition académique, donc sans culte du dessin, de nombreux peintres fondent leur pratique non pas sur une maîtrise parfaite de la ligne, mais sur la couleur, en d'autres termes, sur la matière picturale proprement dite, qui s'expose aux yeux du spectateur sans que l'artiste ait cherché à cacher, en la

délimitant par des contours fermes, la touche qu'il a appliquée sur la toile². On pourrait logiquement supposer que cette sorte de peinture facilite le travail de l'historien de l'art qui tente de reconstituer, à partir du résultat exposé, le processus créateur du peintre. Si l'on se penche sur les textes des érudits allemands de la majeure partie du XIX^e siècle, on se rend compte cependant qu'un tel travail de déchiffrement est rarement entrepris. Certes, le diplomate prussopolonais Atanazy Raczyński évoque assez précisément, au détour d'une page de son essai sur la peinture anglaise, les différentes touches chromatiques qui composent un paysage de Constable, « le blanc ou le jaune le plus pur à côté du vert-de-gris et du cinabre [...] appliqués à la spatule³ », mais il constitue l'exception. Les historiens de l'art allemands, face aux œuvres anglaises, ne se sentent pas des âmes d'archéologues. C'est seulement au tournant du siècle que Julius Meier-Graefe se livre à une reconstitution minutieuse du travail de Constable à l'aide des traces des outils, distinguant le pinceau, les doigts, le couteau qui a étalé les larges masses du ciel orageux ou les poils de la brosse qui ont appliqué les points de blanc et de noir⁴.

Néanmoins, si la plupart des auteurs ne scrutent pas les traces de pinceau avec autant d'acuité, la matérialité des peintures est un thème central de leurs écrits, d'abord parce qu'elle constitue, jusque dans les années 1870, un élément perturbateur. La touche visible, les empâtements multicolores que l'on retrouve dans les tableaux de Turner ou de Constable ne constituent pas, paradoxalement, une porte d'entrée dans le processus créateur, mais un obstacle, rendant bien souvent la lecture immédiate des tableaux difficile, sinon impossible, et provoquant la perplexité du spectateur. « Chaque objet, chaque ligne, chaque forme a été effacée, l'œil ne distingue plus, dans ses dernières toiles, qu'une juxtaposition, parfois harmonieuse, certes, de chromatismes », se plaint ainsi Anton Springer à propos de Turner dans son *Histoire des beaux-arts au XIX^e siècle*⁵. Des traces qui brouillent les pistes donc, qui, loin de fournir au spécialiste la clé du geste de l'artiste, deviennent des hiéroglyphes indéchiffrables, ou même, dans certains cas, le nient, donnent l'impression, ironiquement, que la main du peintre est restée immobile, que le geste n'a pas eu lieu

2 La Royal Academy est créée en 1768 par le roi George III pour remédier à l'absence d'une école anglaise digne de ce nom. Voir à ce sujet See Sidney C. Hutchinson, *The History of the Royal Academy*, 1768–1986, Londres, R. Royce, 1986.

3 Atanazy Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne, tome troisième: Berlin, Dresde, Hambourg, Mecklembourg, Weimar, Halberstadt, Göttingue. Excursions en Hollande, Belgique, Angleterre, Suisse, Pologne, Russie, Suède, Danemark, États-Unis*, Paris, Renouard, 1841, p. 489.

4 Meier-Graefe, *Die Grossen Engländer*, op. cit., p. 103.

5 Anton Springer, *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1858, p. 301 (toutes les traductions sont de l'auteur).

(fig. 1). Dans le même essai, Raczyński compare un paysage de Constable, qu'il a vu à Londres, à une palette abandonnée sur laquelle les couleurs ont séché⁶. Le motif de la palette est également utilisé par l'écrivaine et salonnière Fanny Lewald dans son *Journal de voyage*, alors qu'elle se souvient d'un tableau de Turner vu à la National Gallery : « Point de figure, point de contour, mais une mixture colorée, comme lorsque les peintres nettoient leur palette⁷ ». La matérialité du geste et son extrême visibilité conduisent donc, paradoxalement, à sa disparition, ou du moins à l'impossibilité de sa recréation par l'écriture, tandis que l'activité de l'artiste est quasiment rabaissée, tant elle est salissante, à celle de l'artisan.



Fig. 1. John Mallord William Turner, *Palais et pont de Caligula*, 1831, huile sur toile, 13,72 × 24,64 cm, Londres, Tate Gallery. © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND

Nonchalance et hardiesse

Pour autant, sans tenter de déchiffrer précisément l'écriture par trop brouillonne des peintres anglais, les spécialistes allemands ne renoncent pas à évoquer leur action devant la toile. On peut relever deux stratégies, deux méthodes stylistiques qui reviennent sans cesse dans les textes. La première consiste à employer des termes généraux pour qualifier les artistes, et ce de façon récurrente, presque obsessionnelle, de sorte que le lecteur est amené à associer automatiquement le nom de l'artiste à une caractéristique donnée. Johann Dominikus Fiorillo, Johann David Passavant et Gustav Friedrich Waagen, évoquant les peintres anglais et en particulier Turner, Constable, mais aussi parfois Gainsborough,

6 Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, op. cit., p. 490

7 Fanny Lewald, *England und Schottland. Reisetagebuch*, Berlin, 1864, p. 142.

utilisent tous, à plusieurs reprises, les mots suivants : « *Nachlässigkeit* », non-chalance, négligence, « *Kühnheit* », audace, « *Flüchtigkeit* », superficialité, les adjectifs correspondants apparaissant également à de nombreuses reprises. Dans ses textes consacrés à Constable, Raczyński parle surtout d'effronterie, de « hardiesse », dérivant lui aussi le nom en adjectif⁸. Les qualificatifs sont souvent associés, en hypallage, au pinceau, tour à tour négligent, hardi ou impertinent. La concision de l'analyse, sa réduction à quelques termes choisis – et négatifs – essentialise le geste artistique, le figeant dans un concept vague, mais assez évocateur pour que le lecteur puisse se représenter l'artiste ou le pinceau devant la toile.

Peindre comme on se farde, peindre comme on danse

La seconde méthode des auteurs allemands pour décrire le travail des peintres anglais consiste à l'évoquer métaphoriquement, en convoquant d'autres catégories de gestes, l'artiste étant alors assimilé à d'autres figures mouvantes. Dans plusieurs textes, le mouvement du peintre qui pose la couleur sur la toile est associé à celui de la main appliquant du maquillage sur un visage. Le pinceau et la couleur ont plusieurs emplois, et les paysages de Turner deviennent au fil des pages des coquettes trop fardées. Les arcs-en-ciel « recouverts de poudre » font éternuer les spectateurs, se plaint un correspondant de l'*Illustrierte Zeitung* en 1843⁹, tandis que Raczyński utilise, lui, la métaphore de la parure de bal pour évoquer la pratique des *varnishing days* de la Royal Academy, permettant aux peintres de retoucher leurs tableaux dans les salles où ils sont accrochés pour leur ajouter du brillant et de la couleur le temps de l'exposition : « On m'a assuré que beaucoup de tableaux, sortis plus modestes de l'atelier, s'enrichissent ainsi pour l'exposition de couleurs éclatantes, et, rentrés chez l'artiste, sont de nouveau débarrassés du trop de vivacité et de hardiesse dont ils avaient été parés pour la fête publique¹⁰. » En associant la peinture au maquillage ou à des bijoux clinquants, le geste artistique à des mouvements frivoles devant un miroir, les auteurs allemands soulignent le peu de cas qu'ils font de la pratique des peintres anglais et leur amour immodéré des effets chromatiques. Un autre reproche, qui revient par ailleurs sous les plumes allemandes, est ici sous-jacent, celui de la marchandisation grandissante de l'art anglais, exhibant un arsenal séducteur pour attirer les clients. Le recours à une autre métaphore, celle de la danse, donne la même impression de vulgarité et d'exagération. Un auteur de la

8 Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, op. cit., p. 496

9 *Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart*, Leipzig, Weber, 1843-1944, 1843, Nr. 25, p. 397.

10 Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, op. cit., p. 496.

revue *Dioskuren*, comparant les œuvres de Turner et de l'aquarelliste berlinois Eduard Hildebrandt, déclare que le premier se livre à « un cancan effréné » avec ses pinceaux, tandis que l'autre effectue un gracieux menuet¹¹.

Le pinceau qui s'emballe : spontanéité et folie du geste artistique

Improvisation

À cette première évocation du peintre à la fois hardi et paresseux, vient s'ajouter, dans les textes allemands du XIX^e siècle, une seconde tentative pour décrire une action dont on ne comprend pas toujours le résultat. Le geste artistique des Anglais est bien souvent présenté comme spontané, impulsif, irréfléchi. Le mouvement du pinceau sur la toile serait immédiat, sans avoir été élaboré au préalable par la pensée créatrice, le corps du peintre restant immobile pour un moment encore.

Une telle représentation du peintre anglais s'explique de deux façons, et en premier lieu par ce que l'on sait, sur le continent, des pratiques artistiques à Londres. La pratique des *varnishing days* où les peintres modifient leurs toiles au dernier moment est connue des auteurs allemands, et l'usage coutumier qu'en fait en particulier Turner, usage analysé par Hélène Iбата¹², est observé avec intérêt par le peintre, actif à Dresde et Munich, Thomas Fearnley, qui réalise une caricature de l'artiste anglais juché sur un banc, en redingote et chapeau, brandissant son pinceau devant son tableau déjà exposé. Des sources peintes diffusent ainsi sur le continent l'image d'un geste improvisé.

De plus, les auteurs disposent visiblement d'autres témoignages des pratiques artistiques des Anglais. Johann David Passavant, dans son *Voyage artistique en Belgique et en Angleterre*, mentionne avec désapprobation l'habitude qu'a Turner de peindre ses toiles dans la plus grande précipitation avant l'exposition de la Royal Academy : « Il ne réalise ses peintures à l'huile que dans la plus grande hâte, lorsque vient le temps de l'exposition, pour avoir quelque chose à présenter¹³. » Quant à Raczyński, c'est grâce à un témoignage oral, non spécifié, qu'il connaît la pratique des *varnishing days*¹⁴. Modifications de dernière minute, tableaux peints à la hâte, ce sont ces images qui font partie d'un savoir commun

11 Anonyme, « Die internationale Kunstausstellung. IX. Nachtrag zu den Engländern », *Die Dioskuren*, Berlin, Nicolai, 1.1856-20.1875, 7-1862, Nr. 43, p. 336.

12 Hélène Iбата, « Painting as event : performance and gesture in the late Turner », *Interfaces*, mis en ligne le 21 décembre 2018. <preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=599>, consulté le 24 février 2020.

13 Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, op. cit., p. 314.

14 Voir note 8.

sur la peinture anglaise, diffusé par des biais divers, au gré des voyages et des rencontres, et dont les historiens de l'art allemands se font l'écho.

Par ailleurs, si les auteurs allemands soulignent cette rapidité du geste avec autant de complaisance, c'est peut-être pour distinguer la pratique anglaise de celle des peintres allemands, la peinture allemande se définissant à l'époque comme un art du dessin, du contour parfaitement maîtrisé, et, ce qui est lié, comme un art pensé, philosophique, à la clarté de la ligne répondant la clarté d'une idée longtemps méditée. La pensée nationale joue un grand rôle dans la critique et l'histoire de l'art de l'époque, et l'évocation des écoles des pays voisins contient souvent, en creux, une autodéfinition.

« Le voyage ne s'arrête jamais »

Un geste immédiat et irréfléchi, donc, et qui, dans certains cas, menace de ne jamais s'interrompre, devenant alors frénétique. On retrouve à plusieurs reprises, dans les textes consacrés aux paysages anglais, le vocabulaire de l'empilement. Constable, selon Raczyński, a « accumulé » ses couleurs les unes sur les autres¹⁵. John Martin, dans la description que Johann Valentin Adrian consacre à ses œuvres, empile des collines et des nuages jusqu'à l'infini, de sorte que le spectateur, fatigué par cette répétition obsessionnelle des mêmes motifs, est forcé de détourner le regard : « Ses groupes se divisent en d'autres groupes jusqu'à l'infini, son paysage se déploie jusqu'à perte de vue. [...] Il pense que si une rangée de collines fait bon effet, une deuxième rangée, et des nuages entre les deux feraient un meilleur effet encore. [...] Le voyage ne s'arrête jamais, et on finit par se détourner avec lassitude.¹⁶ »

Ici, c'est à nouveau une comparaison, celle de l'artiste avec un architecte bâtissant les murs d'une maison, qui permet au lecteur de visualiser le peintre¹⁷. Si l'image a sans doute été inspirée à Johann Valentin Adrian par les masses architecturales qui se déploient dans les tableaux de John Martin (**fig. 2**), elle exprime à merveille l'idée d'un entassement frénétique, les couches de peinture se transformant en pierres ou en briques s'élevant en une pile instable. On retrouve la même idée d'accumulation folle dans les pages que Julius Meier-Graefe consacre à Turner en 1904 : « Entasser ! Tel a été le principe de Turner. [...] Accumuler autant d'objets dans un espace donné que celui-ci peut en contenir¹⁸ ». Le peintre anglais est donc assimilé à celui qui ne sait pas arrêter son geste à temps.

¹⁵ Raczyński, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, op. cit., p. 496.

¹⁶ Johann Valentin Adrian, *Bilder aus England*, Francfort, 1827, p. 243.

¹⁷ *Ibid.*, p. 244.

¹⁸ Meier-Graefe, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, op. cit., p. 177.



Fig. 2. John Martin, *La destruction de Pompéi et Herculanium*, 1822, huile sur toile, 161,7 × 253 cm, Londres, Tate Britain. © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND

Le génie aveugle

Si Meier-Graefe reproche à Turner une certaine frénésie picturale, les textes du tournant du siècle, tout en continuant à développer l'idée du peintre anglais travaillant dans une sorte de spontanéité parfois excessive, l'associent à une autre image, celle de l'artiste inspiré par une force instinctive. La spontanéité n'est plus extravagante, mais féconde, le geste fulgurant du peintre aboutissant à un résultat admirable. On retrouve à la fois chez Richard Muther et chez Meier-Graefe, à propos de Turner et Constable, de semblables évocations. Meier-Graefe compare ainsi Constable à Shakespeare « chez qui nous admirons tant la capacité à faire coïncider exactement le geste et l'idée, sans que le premier ne devance ou ne suive la seconde¹⁹. » Le geste, chez le peintre comme chez le poète, équivaut exactement à l'idée, forme et pensée étant créées au même instant. Muther, de la même manière, évoque le talent instinctif de Turner qui ne s'embarrasse pas de réflexions devant sa toile : « Il n'est pas question de broyer les couleurs, d'établir un principe scientifique. [...] Instinctivement, avec le regard du génie, il a vu ce que l'argumentation scientifique a trouvé bien plus tard²⁰. » Le geste du peintre n'est donc plus irréfléchi, mais il dépasse la pensée. À cette idée d'un instinct créateur correspond l'image du peintre travaillant dans une sorte de transe, poussé par une force mystérieuse. Meier-Graefe évoque ainsi l'élan unique qui fait naître sur la toile les différents éléments d'un portrait,

¹⁹ Id., *Die grossen Engländer*, op. cit., p. 87.

²⁰ Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 127.

les cheveux, les yeux et la peau étant le produit « d'une seule et même force ». C'est, écrit-il, une nécessité intérieure qui pousse le paysagiste à peindre : « La nécessité le poussa à peindre [...] la nécessité lui vint de l'époque, de l'instinct du progrès, la soif de connaissance conduisit son pinceau.²¹ » Ce n'est donc plus la main qui contrôle l'outil, mais une pulsion créatrice ; l'image classique du génie aveugle et inspiré émerge nettement des textes du tournant du siècle.

« Une tache jaune, et c'est un feu qui flamboie » : le mystère du peintre magicien

Le pinceau enchanté

Du peintre inspiré au peintre magicien, il n'y a qu'un pas. La force créatrice du peintre devant son chevalet est incompréhensible, puisqu'entièrement instinctive, échappant donc à la raison, et son geste apparaît alors comme quelque chose de magique, de surnaturel²². Richard Muther évoque ainsi Turner au travail : « Il peint une tache jaune, et c'est un feu qui flamboie ; il ajoute un point orange, et voici qu'un léger crépuscule rougeoyant envahit l'horizon. Il mélange du gris, et de menaçants nuages d'orage s'avancent comme les armées du ciel²³. » La polysyndète qui scande ce passage renforce l'impression d'immédiateté magique. À l'action très concrète, presque triviale, du peintre armé de ses couleurs succède chaque fois une image poétique qui semble totalement étrangère à la matérialité de la peinture. Le mystère du geste artistique apparaît ici dans toute sa force, et c'est pour cela que Muther déclare vouloir renoncer à l'analyse des tableaux de Turner : « Ses toiles se laissent aussi peu analyser que celles de Corot, dont un critique disait qu'elles se composaient "d'un peu de gris et d'un je ne sais quoi"²⁴. » Le geste résiste à l'analyse de l'écriture ; le travail de l'historien de l'art consiste ici à reconnaître son incapacité à le transmettre par les mots.

21 Meier-Graefe, *Die grossen Engländer*, op. cit., p. 99.

22 Cette idée est déjà présente dans les textes anglais publiés du vivant du peintre. Voir à ce sujet Sarah Gould, « Le jaune chez Turner : Une étude matérielle », *xvii-xviii*, mis en ligne le 31 décembre 2018. <journals.openedition.org/1718/1113>; DOI : <https://doi.org/10.4000/1718.1113>>, consulté le 4 mars 2020.

23 Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 126.

24 *Ibid.*

La nature en mouvement : le peintre démiurge

Le peintre inspiré est aussi l'initié, celui qui connaît les secrets de la nature. Meier-Graefe évoque ainsi la connexion mystique du peintre avec la terre que laisse entrevoir « la puissance flamboyante » de certaines esquisses de Constable²⁵. Le geste du peintre prend donc des allures de création divine, à la figure classique du génie aveugle succédant celle, tout aussi classique, de l'artiste démiurge façonnant son tableau comme Dieu l'univers. C'est ainsi que Richard Muther présente Gainsborough dans les pages qu'il consacre à son plus célèbre portrait, le *Blue Boy* : « On croirait que c'est un artiste-dieu qui a réussi cette création à partir du néant²⁶. » L'évocation de Turner par Muther citée plus haut est déjà éminemment biblique, le rappel de la polysyndète qui scande les premières lignes de la Genèse se trouvant encore renforcé par le motif de la lumière. L'acte turnerien est un nouveau *Fiat lux et facta est lux*. Dans d'autres descriptions des paysages anglais, ce n'est pas le peintre, mais la nature qui se meut. Tout, dans le ciel de Constable, vit, écrit Muther : « Les nuages se meuvent, tantôt avec une lenteur majestueuse, tantôt effilochés par le vent. »²⁷ De même, c'est la lumière, qui prend forme dans les tableaux de Turner, et la « pauvre terre » (fig. 3) qui se transforme en « monde féérique où évoluent des créatures fabuleuses²⁸ ».

Le geste artistique semble donc s'effacer, l'artiste étant assimilé à une puissance divine qui met la nature en branle par la seule force de sa volonté, ou, chez Meier-Graefe, à l'instrument passif de la nature, à une « harpe éolienne qui retentit lorsque le vent souffle²⁹. »

²⁵ Meier-Graefe, *Die grossen Engländer*, op. cit., p. 102.

²⁶ Richard Muther, *Geschichte der Malerei, Band III*, Berlin, Neufeld & Henius, 1912, p. 98

²⁷ Id., *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 114.

²⁸ Id., *Geschichte der Malerei. Band III, 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin, Neufeld & Henius, 1912, p. 348 et *Geschichte der englischen Malerei*, op. cit., p. 128.

²⁹ Meier-Graefe, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, op. cit., p. 178.



Fig. 3. John Constable, *La Cathédrale de Salisbury vue des prés*, 1831, huile sur toile, 15,37 × 19,20 cm, Londres, Tate Gallery. © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND

À l'issue de cette étude, un constat s'impose, celui de l'échec des historiens de l'art allemands à recréer le geste artistique d'un Turner ou d'un Constable. Paradoxalement, la visibilité, sur la toile, de la touche, du travail artistique dans ce qu'il y a de plus matériel, de plus salissant, provoque plus souvent l'incompréhension qu'elle ne facilite l'analyse. L'évocation du geste artistique se fait de façon détournée, métaphorique. On parle de danse puisqu'on ne peut parler de peinture. Barbouilleur ou fou inspiré, demiurge ou serviteur de la nature, le peintre se meut devant la toile sans que l'historien de l'art puisse recréer son geste. Nimbé d'une aura mystérieuse, il reste inexplicable, la création résistant de manière irréductible à l'écriture.