

**Dossier détachable**

Pour enrichir votre documentation de voyage, qui plus est si vous ne pouvez vous rendre aux conférences Arts et Vie.

Conférence  
à domicile



La Neue Pinakothek.

**En écho au forum Munich du printemps 2001 :**

# Peinture, un itinéraire allemand

**L'ouverture** de la nouvelle "Pinakothek der Modern" de Munich regroupant les arts du XX<sup>e</sup> siècle (peinture, sculpture, design, architecture...) fera figure d'événement en hiver 2001. Le bâtiment, œuvre de l'architecte Stephan Braunsels, formera, avec les deux autres institutions munichoises de renommée mondiale, que sont l'«Alte» et la «Neue» Pinakothek, un ensemble des plus grands sur la scène muséologique européenne – au vu du nombre et de la qualité des œuvres exposées et de l'exhaustivité du parcours chronologique proposé.

Faisant suite au succès rencontré par le forum Berlin en avril dernier, Arts et Vie programme un forum spécial peinture allemande à Munich en mai 2001. En introduction à cet événement et en écho aux célébrations qui font déjà actuellement de l'Allemagne une nation culturelle des plus actives au niveau européen et international (année Jean-Sébastien Bach, exposition universelle de Hanovre...), nous avons le plaisir de vous offrir cette conférence de Christian Loubet sur la peinture allemande, de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle.

**Par Christian Loubet,**  
maître de conférence  
en Histoire des arts et des mentalités  
à l'université de Nice.

Photos : Pinakothek

Durer.  
Le Retable Paumgärtner.  
Détail, Munich,  
Alte Pinakothek.

La Alte Pinakothek.

On a longtemps négligé la peinture allemande. Pourtant les maîtres anciens ou modernes sont au carrefour des influences comme à l'origine de mouvements essentiels qui concernent tout l'Occident. Outre Berlin et Munich, les capitales régionales possèdent des collections remarquables où ils sont représentés alors qu'on les trouve rarement à l'étranger. De Munich à Hambourg, de Stuttgart à Dresde, un itinéraire culturel peut se justifier par la quête des tableaux ici évoqués.

Trois époques en particulier voient le développement d'une grande ferveur créatrice : le temps de la Renaissance et des réformes (1500-1530), la période révolutionnaire et romantique (vers 1800-1830) et la crise du XX<sup>e</sup> siècle (1900-1933) dont témoignent les expressionnistes. Nous avons choisi, dans les trois conjonctures, de présenter plus particulièrement un artiste essentiel (A. Dürer, G.D. Friedrich, O. Dix).

## 1500-1530 : Renaissance et Réforme

Vers 1500, l'Allemagne est le théâtre d'une grande effervescence. La vallée du Rhin est une zone de passage et d'échanges où se croisent les influences d'Italie et des Pays-Bas qui fécondent la recherche locale, très active. Le prince des Humanistes, Érasme, né à Rotterdam, docteur de l'Université de Bologne, précepteur de Charles Quint, se fixera à Bâle, Cité tolérante et carrefour culturel.

Un développement rapide des technologies, des formes de travail ou de la vie sociale entraîne de nouvelles demandes, tant au point de vue de la morale et de la spiritualité que dans le cadre de la vie culturelle et artistique. C'est d'abord le vitrail et la sculpture, puis la peinture religieuse qui évoluent. Une exploration minutieuse de la matière pour exalter le détail s'inscrit dans un décor spatial à l'italienne.

En l'absence d'un État centralisé, la puissance de l'Église paraît souvent exorbitante aux pouvoirs locaux. La Papauté, lointaine, suscite des critiques de tous ordres qui visent aussi l'Empereur dont l'autorité est consacrée par Rome. Trois Conciles pour adapter l'Église ont eu lieu en vain dans la région au XV<sup>e</sup> siècle, mais ces débats ont aggravé inquiétude et tension. En 1517, le moine augustin M. Luther scandalisé par la prédication des Indulgences déclenche le mouvement qui aboutira au schisme. Quand il est condamné à Worms en 1521, toute l'Allemagne s'embrase. Les paysans, stimulés par des prédicateurs populaires, contestent les propriétés de l'Église et mettent le feu aux châteaux. Exaltés par la perspective millénariste, ils seront brutalement massacrés en mai 1525, avec l'accord de Luther, dans une ambiance d'apocalypse.

À l'instar de l'Électeur de Saxe, protecteur de Luther, Princes et Villes sécularisent les biens ecclésiastiques et contrôlent leurs églises. Ils entrent en dissidence religieuse et donc politique, jusqu'à constituer en 1531 la Ligue de Smalkalde. Le Cardinal Albert de Brandebourg, Archevêque de Mayence – dont la campagne intéressée de prédication des Indulgences avait justement provoqué la "protestation" initiale de Luther en 1517 – profite de l'occasion pour séculariser l'ordre des Chevaliers Teutoniques dont il est le Grand Maître constituant le Duché de Prusse. Il ne cessera jamais d'exercer un mécénat avisé. Après de nombreuses péripéties, l'Empereur devra reconnaître l'autonomie

religieuse des États, selon la décision de chaque prince (1555). À partir de 1545, à Trente, se tient pourtant enfin le Concile espéré mais la réforme de l'Église romaine ne concernera que les régions catholiques. Le pouvoir Impérial restera affaibli, l'Allemagne divisée pour longtemps, l'influence "romaine" compromise.

Toutefois dans le tourbillon de ces années décisives, les thèmes de la renaissance humaniste, et les modèles d'une dévotion moderne se sont diffusés dans une ambiance polémique où l'œuvre des artistes traduit une grande incertitude ou une certaine ambiguïté. Personne, entre 1525 et 1550, n'est définitivement ou complètement "protestant". On espère un compromis jusqu'en 1550. A posteriori, l'opposition ultérieure entre l'austérité des réformés qui se méfient de l'image, et la sensualité baroque des catholiques qui en feront le support d'une pastorale, nous induit en erreur. Dans une Allemagne divisée, pendant deux générations, les mêmes artistes, souvent notables en leur Cité, ont produit une imagerie variée parfois contradictoire à nos yeux. Ainsi Lucas Cranach, bourgmestre de Wittenberg, protège Luther, dont il illustre par ses gravures la théologie austère mais il réalise à la même époque, pour l'Électeur de Saxe, des peintures mythologiques d'un érotisme maniériste ! Le peintre Ratgeb fut écartelé pendant la guerre des paysans et Grünewald compromis ; mais Dürer, pourtant au cœur de l'événement, n'en donne pas d'écho précis.

### Albrecht DÜRER

Retable Paumgärtner, 1504 - Munich.

Les Quatre Apôtres, 1526 - Munich.

L'œuvre de DÜRER (1471-1528) exprime bien le tiraillement entre "gothique germanique" et "humanisme latin". Si la gravure s'impose d'abord par l'acuité du graphisme exacerbé, la peinture atteindra une harmonie plastique au-delà de l'inquiétude fondamentale. Fils d'un orfèvre d'origine hongroise, venu des Pays-Bas en 1455, Albrecht épouse Agnès Frey, fille d'un patricien de Nuremberg, en 1494. Il affirme alors sa personnalité (cf. les autoportraits de 1493 puis 98 et sa correspondance). Il profite d'un marché artistique ouvert sur Francfort et Venise. Lié aux humanistes comme Pirckheimer, il manifeste, dans ses lettres et dans ses dessins (animaux exotiques, plantes, phénomènes géologiques) une curiosité qui le rapproche de Léonard dont il subira l'influence (cf. Jésus et les docteurs, Madrid-Thyssen). Avant lui, il cherche à réaliser des autoportraits minutieux dès 1484, jusqu'à l'étrange représentation "christique" de 1500 (Munich). Lors de ses voyages, il esquisse aussi de belles variations de paysages à l'aquarelle.

D'abord orfèvre, formé à la gravure chez Wolgemut vers 1486-90, il passe par divers centres du milieu flamand et rhénan avant le premier séjour vénitien où il découvre l'œuvre de Mantegna chez les Bellini. Les gravures de la Grande Passion et de l'Apocalypse en 98 tempèrent la rigueur du graphisme par l'ampleur des compositions (à la limite du fantastique). Par la maîtrise de l'anatomie et de la perspective, il réalise désormais des œuvres "objectives" et harmonieuses comme les Rois Mages (Florence, 1504) sans renier l'influence flamande (cf. la Déploration, Munich, 1500).

Le **Retable Paumgärtner** (Munich, 1504) représente une étrange Nativité en perspective oblique peuplée de multiples figurines



"gothiques". Sur les volets, les portraits modernes des commanditaires Lucas et Stéphane sont campés dans une posture héroïque en saint Georges et saint Hubert (le guerrier et le chasseur).

Un second séjour à Venise en 1506 entraîne Albrecht vers une expression élégante et sensuelle (Adam et Eve, Prado, 1507). L'Adoration de la Trinité (Vienne 1511) aux (trop) précieuses tonalités émaillées, représente un effort inabouti de composition complexe à la vénitienne dans une vision cosmique.



Les Quatre Apôtres. Munich, Alte Pinakothek.

Dès 1495, Dürer travaille surtout pour de prestigieux mécènes comme Frédéric le Sage, Duc de Saxe, futur protecteur de Luther (cf. Le retable de Wittenberg, à Dresde). Il obtient une pension de l'Empereur de Maximilien (1512-20) qui l'entraîne à des tâches ingrates ou théoriques. La fameuse Mélancolie gravée en 1514, traduit peut-être ce regret d'une impuissance relative de l'artiste. Il ira pourtant aux Pays-Bas en 1520 pour faire confirmer son privilège. Il s'y ressourça auprès des grands artistes flamands.

La quête humaniste s'exprimera encore dans les deux panneaux représentant **les Quatre Apôtres** (Munich, 1526), allégorie des tempéraments mais aussi célébration morale avec des allusions marquées aux pères de l'Église dans un sens modérateur. Dürer inquiet lors de la guerre des paysans, aurait alors pris ses distances avec les réformateurs pour se rapprocher d'Érasme. Il offrit le diptyque au Conseil de la ville de Nuremberg dans une intention d'apaisement. Au bas des panneaux des inscriptions célèbrent la modération, sans doute dirigées contre les radicaux iconoclastes. Les quatre figures surgissent sur fond noir, intensifiées par des couleurs fortes et contrastées. Les visages sont expressifs. Jean, jeune et studieux se tient devant Pierre, porteur de la Clef d'or ; ils sont concentrés sur la lecture du Livre. Marc, fougueux, regarde Paul, qui toise le spectateur, arborant l'épée et le Livre fermé.

Dürer ne reflète pas dans son œuvre les troubles et les tensions de l'époque. Il représente l'exception "humaniste" dans une génération à laquelle il a apporté le "modèle italien". Par ses gravures répandues dans l'Europe entière, Dürer stimulera à son tour la recherche graphique d'un Pontormo et du maniérisme italien.

Influencés directement par Dürer, ses contemporains les plus remarquables ont tenté la représentation harmonieuse des figures dans le paysage en puisant à la source de la renaissance, pour moderniser la tradition nordique. Pourtant, pris dans l'accélération de l'Histoire, **Baldung, Altdorfer et Cranach basculeront du gothique tardif dans un maniérisme d'une rigueur austère qu'ils démontrent par ailleurs en soutenant la réforme. Au contraire, le mystérieux Grünewald échappe à toute influence italienne et exprime jusqu'au déchirement les tensions de l'époque.**

### Hans BALDUNG "GRIEN"

Deux Sorcières, 1523 - Francfort.

Vanité, 1529 - Munich.

Né en 1485 en Souabe, Hans Baldung "Grien" travaille à l'atelier de Dürer qu'il gère pendant le premier voyage du maître à Venise. À Fribourg et surtout à Strasbourg entre 1512 et 1545, il répond lui aussi à des commandes religieuses, notamment pour Albert de Brandebourg (St-Sébastien, Nuremberg). Mais il développe surtout une œuvre personnelle marquée par une morbide obsession sexuelle. Vers 1520-30, ses nus

d'inspiration humaniste inaugurent la vision d'une femme "fatale", porteuse de séduction mortelle et diabolique. Ainsi voit-on Adam pourrir instantanément sous la morsure du serpent stimulé par Eve (Ottawa, 1530).

Dans l'ambiance de la réforme et de la chasse aux sorcières Baldung poursuit une représentation misogyne et puritaine dans les intentions ! Le thème des "âges de la vie" (Vienne, Madrid) sert à montrer que la femme contrôle les seuils du temps, comme elle exerce des pouvoirs maléfiques par la sorcellerie dont Baldung décline les modalités dans de célèbres gravures (**Deux sorcières**, Francfort, 1523). Obsédé et fasciné, le peintre raffine ses images au point d'inventer un style érotique sophistiqué, où la posture et la grimace mettent en évidence sexes et bouches (Vanité, Munich 1529).

### Albrecht ALTDORFER

La Bataille d'Alexandre, 1529 - Munich.

Fils de peintre, membre du Conseil puis architecte officiel de Ratisbonne en 1526, Albrecht Altdorfer (1480-1538) travaille à partir de 1506 comme graveur et paysagiste, influencé par Dürer mais aussi par le flamand Patinir et le toscan Léonard. Il est soucieux du détail jusqu'à élaborer un micro-réalisme analogique presque fantastique. L'ambitieux polyptyque réalisé pour la collégiale de saint Florian en Autriche révèle sa virtuosité dans les études de lumière (vers 1518). Il reçoit alors des commandes pour l'Empereur. Plus tard il renonce à devenir Maire pour se consacrer au grand tableau évoquant la **Bataille d'Alexandre** réalisé pour Guillaume de Bavière en 1529. C'est surtout une évocation de la Chrétienté en butte aux assauts récents des Ottomans venus de l'Est. Dans une vision en surplomb s'ouvre un vaste panorama en perspective aérienne (l'Europe orientale et la Méditerranée). Au cœur de cette nature somptueuse, les armées se déploient selon le graphisme minutieux des enluminures. Paysagiste hors du commun, Altdorfer influencera tous les peintres du Sud (Danube).



La Bataille d'Alexandre. Munich.

### Lucas CRANACH

Repos pendant la Fuite en Égypte, 1504 - Berlin.

Nymphes à la Fontaine, 1518 - Leipzig.

Jugement de Paris, 1530 - Karlsruhe.

À Vienne, vers 1500, Lucas Cranach, proche des humanistes, s'exprime dans une véhémence pathétique. La Crucifixion (Munich, 1503) avec le Christ saisi de profil face aux larrons grotesques, manifeste une intensité et des déformations comparables à ce qu'on verra chez Grünewald. Il inscrit ses personnages nettement dessinés, dans un paysage féérique où les couleurs se fondent dans l'atmosphère (**Repos pendant la fuite en Égypte**, Berlin, 1504). Comme Altdorfer et Baldung, il est alors influencé par Dürer. Avec eux, il collabore au "Livre de Prières" de Maximilien, l'Empereur catholique, mais il acceptera aussi plus tard des commandes d'Albert de Brandebourg.

À la cour de Saxe, sous trois princes, il est peintre officiel à partir de 1504 et trois fois bourgmestre de la Cité vers 1537-40, le plus riche de ses "pharmaciens". Il doit donc défendre la "doctrine" réformée qui est alors

prêchée en Saxe depuis 1527. Dès 1521, il l'illustre dans des gravures anti-papistes. Il y revient plus tard vers 1532 (Le Pêché originel, La Rédemption). Il fait le portrait de Luther et des notables locaux.

Sous Jean le Constant (1526-32), il fabrique en série une production maniérée et sophistiquée à dominante mythologique on retrouve une figure féminine gracile (Nymphes à la source, Leipzig, 1518 ou Jugement de Paris, Karlsruhe, 1530). Mais il dessine et grave toujours les illustrations des textes de la réforme : ce qui manifeste à nos yeux une curieuse ambivalence. Il meurt en 1553 en laissant l'atelier à son 2<sup>e</sup> fils Lucas depuis longtemps associé à son travail.

La baisse de qualité du style s'expliquerait par l'isolement d'un milieu trop provincial malgré un voyage en Flandres en 1508. Il ne réussit pas à assimiler le schéma monumental de la renaissance. Il excelle dans des scènes panoramiques qui rappellent l'enluminure et surtout dans les petites compositions sinueuses et "érotiques" au charme piquant, qui rejoignent l'esprit maniériste. Ce maître original fut sans doute surévalué à cause de sa position à Wittenberg, dans un foyer essentiel de la Réforme.

## Mathis GOTHART, dit GRÜNEWALD.

Crucifixion, 1525 - Karlsruhe.

St Érasme et St Maurice, 1525 - Munich.

**M**athis Gothart Nithart dit Grünewald est longtemps resté dans l'oubli. Né vers 1470-80 en Bavière, il travailla à Aschaffenburg au service des Princes-Évêques de Mayence puis à Francfort. Il fut probablement mêlé aux troubles de la grande insurrection des paysans en 1525. Il mourut à Halle en 1528 (la même année que Dürer). C'est entre 1512 et 1516 qu'il réalisa le fameux polyptyque pour le couvent-hôpital des Antonites d'Issenheim à 20 Km de Colmar. D'une dizaine de tableaux attestés, on peut retenir aussi la **Crucifixion** (avec au verso, le Portement de Croix) de Karlsruhe qui reprend le schéma du panneau central d'Issenheim. Dans la

Rencontre de **St Érasme et St Maurice** (Munich), ce dernier apparaît sous les traits du fameux Albert de Brandebourg, Archevêque de Mayence qui en fut sans doute le commanditaire (collégiale de Halle, 1524). De nombreuses œuvres d'une attribution délicate attestent son influence (cf. les squelettiques Amants trépassés, de Strasbourg).

L'écrivain symboliste Huysmans ("Trois églises, trois primitifs", 1908) a exalté la virulence pathétique de ces rares œuvres qui exprimaient

St-Érasme et St-Maurice. Munich, Alte Pinakothek.

bien sa propre religiosité morbide. L'expressionnisme allemand leur rendit justice. L'intensité du graphisme et l'éclat de la matière colorée caractérisent un style irréaliste où le gothique flamboyant vire au maniérisme crispé, sans jamais respecter le code harmonieux de la Renaissance. Mathis Gothart est surtout le témoin anxieux d'une époque où le désir de réforme provoque une explosion sociale aux accents millénaristes. Compromis pendant la révolte paysanne dans la région de Seligenstadt, il reçut des

"lettres de rémission" (un des rares documents conservés le concernant). Au terme d'une époque troublée où les illusions de la renaissance et l'espoir d'une réforme débouchent sur le fanatisme et la division, l'intégrisme et la violence, on laissera le dernier mot à **Hans HOLBEIN** (né à Augsbourg en 1497, actif à Bâle et Londres).

Quand il réalise le **Christ Mort** (Bâle, 1521) c'est dans une perception distanciée, terrible, qui ôte toute dimension héroïque ou sublime à ce cadavre pitoyable et effrayant d'un Dieu fait homme que les hommes ont réduit à cette pitoyable posture. Il se montre ici proche de Grünewald. Plus tard, quand il présente les **Ambassadeurs Français** (Londres, 1533) au faite de leur gloire humaine, posant pour la postérité, c'est pour mieux suggérer le triomphe ultime de la mort au delà des vanités du monde, dans l'anamorphose à peine discernable d'un crâne, (un "os creux" = "hole bein"). Sic transit gloria mundi. Réponse pessimiste à l'optimisme ultime des Quatre Apôtres de Dürer.

## 1800-1830 : Romantisme et Théophanie

**D**émodés quand triomphent le Réalisme puis l'Impressionnisme, les peintres du Romantisme allemand ont stimulé les symbolistes, les expressionnistes puis les surréalistes. Il n'y a pas d'unité de style entre eux mais plutôt un programme commun déterminé par les conséquences de la période révolutionnaire (1790-1815). Le monde germanique fut bouleversé et divisé par les interventions françaises, la constitution de l'éphémère Confédération du Rhin et la Restauration absolutiste. À l'espoir enthousiaste des élites marquées par les lumières ("aufklärung") qui rêvaient d'une salutaire tempête ("sturm und drang"), succédèrent la déception et la frustration. Mais les idées nouvelles continuèrent de germer. Certains artistes vont manifester une exigence radicale pour renouveler l'expression dans une perspective spiritualiste. D'autres exprimeront l'aspiration nationaliste plus concrète dans une approche esthétique moins audacieuse.

Dans des intentions communes, les créateurs se rapprochent. Formés en divers centres, de Copenhague à Dresde ou Munich, les artistes cherchent leur légitimité chez les philosophes ou les poètes. L'écrivain et critique Wackenroder compare "la contemplation d'une œuvre d'art à la prière". Friedrich lit Kleist qui l'admire. Plusieurs peintres publient des écrits théoriques (Runge, Carus). En même temps, dans la littérature du temps, les romans de formation évoquent des destins d'artistes. Par l'un de ses récits Ludwig Tieck aurait déterminé la vocation plastique de P.O. Runge.

Le grand thème pour la plupart, c'est le **paysage** montré comme un lieu de méditation qui incite le spectateur au recueillement. Kleist devient "capucin" en s'assimilant au "Moine devant la mer" de Friedrich. Par un cadrage subjectif, le peintre ouvre une "fenêtre" sur l'espace infini pour capter l'atmosphère envoûtante d'un "lever de lune" ou d'un "coucher de soleil". C'est une "théophanie", une révélation métaphysique sans connotation religieuse précise. Chez Runge, le sens fait retour dans un système de hiéroglyphes juxtaposés, le "chiffre du monde" (qui s'inspire du mystique Jacob Böhme, mort en 1624). Il s'agit en fait d'exprimer une réalité sensible ordonnée finalement par l'esprit, de la concrétiser dans l'œuvre d'art, ce "troisième lieu" entre le monde des essences et celui des perceptions. On assiste ainsi à une sacralisation de la peinture dans la "sublimation" du paysage autonome - alors qu'à l'inverse l'art à motif religieux de ceux qui

préconisent le retour aux sources apparaît surchargé par l'anecdote. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'effusion romantique se dégradera en sentimentalisme, la contemplation en culte de l'objet (époque du style Biedermeier).

## Caspar David FRIEDRICH

Retable de Tetschen, 1808 - Dresde.

Moine devant la Mer, 1810 - Berlin.

Trois âges de l'homme, 1835 - Leipzig.

et Galerie des Romantiques, à Berlin.

**N**é en Poméranie suédoise en 1774, G.D. Friedrich s'installa à Dresde en 1798. Il fut traumatisé dans l'adolescence par plusieurs morts tragiques : sa mère en 1781, ses deux sœurs et surtout en 1797, son frère qui se noya en lui portant secours lors d'un accident de patinage sur un glacier (d'où ses paysages inquiétants de la "mer de glace"). Très dépressif il aurait même tenté de se suicider en 1803. À 44 ans, un heureux mariage tardif contribuera à le stabiliser.

Lors des guerres de l'Empire, il prend parti, au cœur du mouvement de la jeunesse romantique, contre l'occupation française. Reçu aux académies de Berlin et de Dresde, Friedrich est alors autant critiqué qu'encensé. Goethe admire en 1810 le Moine devant la Mer et l'Abbaye dans la Forêt, acquises par le prince héritier de Prusse. Le tsar Nicolas I<sup>er</sup> lui achètera plusieurs œuvres. Dans ses "Aphorismes sur l'Art", Friedrich précise ses conceptions en 1832. Entre 1835 et 1840, solitaire et malade, il termine sa vie dans la misère. Longtemps après, vers 1900, on redécouvra son œuvre oubliée.



Moine devant la Mer. Berlin.

Friedrich entraîne le spectateur de ses tableaux dans une traversée : c'est la vision d'un envers des choses. Une déchirure du "sens" fait écho à la "déchirure au plus profond de soi" dont parle le poète romantique Kleist. C'est un déplacement de point de vue "copernicien" qui marque un virage dans l'art moderne : le paysage immense nous absorbe, un "être" nous regarde au cœur de cet infini : l'âme du monde émerge d'un liquide primordial. Ainsi Friedrich a-t-il tenté de capter une révélation divine dans le paysage - au moment où Turner y projetait sa nostalgie d'une fusion originelle.

En 1808, le **Retable de Tetschen** (Dresde) provoque une polémique. Conçu pour la chapelle d'un château, le tableau fut exposé d'abord à Noël 1808 dans l'atelier de Greifswald, sur une table tendue de drap noir et dans un éclairage discret. La présence silencieuse d'un autre monde s'impose par un rayonnement lumineux dans un paysage où la Croix, réduite à son schéma, n'occupe qu'une place modeste mais essentielle. Le cadre doré, réalisé par K.G. Kühn, montre des anges en son sommet et, à la base, l'œil divin entre des épis de blé et des pampres de vignes (le corps et le sang du Christ rédempteur). Une violente polémique se développa autour de la défense d'un "pittoresque" du paysage réel contre toute interprétation mystique. Le **Moine devant la mer** (1810, Berlin) n'est pas une représentation religieuse ni un simple paysage marin. Le minuscule et anonyme représentant

de notre espèce se dresse au seuil de l'infini, sur une côte rocheuse, au bord d'une mer sombre. Le ciel orageux, nébuleux, occupe les trois quarts de la composition. À fixer la scène on perd les repères, on ressent une vague malaise et une étrange force d'attraction. Effet du même ordre pour la Mer de nuages, que contemple un noir dandy échevelé au sommet d'un pic alpestre (1818). Dans la plupart des toiles, on retrouve les anonymes de dos, au premier plan, comme la projection "en relais" du spectateur. Le dessin est calligraphié, la composition à deux dimensions soigneusement calibrée, la gamme chromatique brillante et contrastée, la matière lisse. L'académisme est subverti de l'intérieur, par la schématisation, le refus du relief et du volume, le statisme, l'étrangeté des dispositifs.

Dans l'échancrure des Blanches falaises de Rügen (1818) le miroitement des eaux concentre l'attention des personnages vers d'infimes voiliers qui s'aventurent. D'autres vaisseaux abordent au crépuscule, dans les **Trois âges de l'Homme** (1835, Leipzig). Ils "nous regardent comme de grands yeux ouverts" (cf. M. Le Bris, dans le "Journal du Romantisme", éd. Skira - ouvrage essentiel de référence). La famille emblématique est comme saisie dans une sorte d'émanation lumineuse transcendante. Au lever de lune sur la mer (1822) c'est le même dialogue muet dans les diaprures de l'aube (ocre, rose, violet) sur la mer verte : trois silhouettes juchées sur les rochers noirs s'abîment dans la contemplation. Le dispositif est repris dans les paysages de forêt où l'on voit les figures de dos plongées dans une nature sauvage que la lune vient révéler.

La Dame qui contemple le coucher de soleil (1818) apparaît aussi parfois derrière une fenêtre (1822) : c'est par le rectangle lumineux qu'elle découvre ce que nous ne voyons pas encore, nous précédant dans l'itinéraire initiatique. Le peintre restreint ainsi la représentation et manifeste une ascèse qui annonce celle des modernes de l'abstraction géométrique (de Mondrian à Rothko).

Par la facture lisse, et sa figuration statique, C.D. Friedrich provoque un regard différent, du même ordre que celui qu'imposent les icônes et les mandalas. La **vertu spirituelle** de ces œuvres est encore plus évidente dans certains paysages presque abstraits. L'Abbaye dans la forêt (1810, Berlin) se réduit à un pan de ruines gothiques au clair de lune entre des arbres pathétiques aux branches décharnées. Dans la Grande Réserve (1832, Dresde), la clarté diffuse du soir révèle les lignes de force d'un rivage entre le ciel et l'eau où l'œil finit par repérer une minuscule embarcation.

"Fermez l'œil du corps afin de pouvoir d'abord voir le tableau avec l'œil de l'esprit", écrivait Friedrich qui précisait : le paysage c'est "ce qui se voit en moi". Longtemps oublié, Friedrich sera redécouvert par les symbolistes et les expressionnistes de la Brücke (tendance mystique). Il influencera plus tard les surréalistes absorbés aussi dans leur "paysage intérieur" (Ernst, De Chirico, Tanguy, Delvaux).

## Philip Otto RUNGE

Le grand Matin, 1808 - Hambourg.

**N**é en Poméranie comme Friedrich qu'il rencontre à Greifswald en 1801, P.O. Runge a étudié à Copenhague et à Dresde. Il eût la révélation de sa vocation artistique en lisant un roman de L. Tieck, "Sternbald ou le peintre voyageur". Il méditera avec lui sur la "nuit enchantée" à partir de la cosmogonie du mystique Jacob Böhme qui trouvait dans le paysage l'écho de ses états d'âme. Il se voue alors au culte de la Beauté, perçue comme émanation divine.

Il s'agit de saisir les éclats d'une Beauté diffuse pour réunifier un monde divisé, revenir à l'âge d'or. L'imagination créatrice doit projeter l'Âme ou l'Ange du monde, son archétype. Il faut "retenir les esprits qui flottent dans l'espace à l'heure où le soleil se couche". Pour cela, Runge conçoit avec Tieck, en 1803, l'œuvre d'art totale. Au centre d'un Temple spécifique, quatre compositions représentant les **Heures du Jour** (Zeiten), "icônes" de 50 m<sup>2</sup>, seraient mis en valeur par un poème de Tieck et une musique baroque de L. Berger. Dans une composition mélodieuse et rythmée, ce serait la vision d'une humanité florissante évoluant d'une origine végétale vers un destin céleste.



Le Grand Matin.

ver l'ambitieuse entreprise. Le seul tableau qui reste n'est qu'une maquette de 152 x 113. Il sera découpé en 1894 (comme Runge l'avait demandé craignant de ne laisser qu'un modèle aussi réduit). On l'a remonté en 1928 pour l'installation au musée, mais sans le cadre. Subsistent aussi de nombreux dessins préparatoires constituant un répertoire précieux de compositions et de formes qui annoncent l'art nouveau et l'art déco.

Quant il meurt épuisé en 1810, à 33 ans, Runge vient de publier son étude théorique sur la "sphère des Couleurs". Il distingue la teinte, la luminosité et la saturation qu'il organise dans sa Sphère à trois dimensions (longitude, latitude, centration). Pour lui, la couleur exprime la lutte de la lumière et des ténèbres, qu'une flamme avive. Comme son contemporain Goethe ("Théorie des Couleurs", 1810), il prend en compte la perception rétinienne, l'aspect personnel de l'illumination. C'est notre œil illuminé qui produit ses propres couleurs. Tournant le dos au scientisme, il annonce déjà le lyrisme et la quête métaphysique de Kandinsky ou Malevitch.

## Franz PFORR

**Entrée de Rodolphe I à Bâle en 1273, 1810 - Francfort. Italia et Germania, 1811-28 - Munich.**

Le voyage en Italie a pris une allure initiatique depuis que Winckelman a analysé les ruines romaines pour comprendre l'art antique (1764). L'aspiration religieuse s'y conjugue aussi avec l'admiration pour un modèle esthétique de la Renaissance. Le pèlerinage romain s'impose donc, de Goethe (1786) jusqu'au peintre Blechen (1830). C'est un retour nostalgique aux sources en vue d'un nouveau culturel.

Six étudiants de Vienne, venus de divers horizons du monde germanique, sont éblouis par les chefs-d'œuvre du Belvédère. Ils constituent autour de Pforr et Overbeck, la fraternité de saint Luc (Lukasbrüder) et s'installent à



Entrée de Rodolphe I à Bâle en 1273.

Rome au foyer de la civilisation chrétienne occidentale. Ces luthériens vivent une expérience monacale dans le couvent désaffecté de San Isidro. On les surnomme les "nazaréens". En 1886, D. Fernandez imaginera le récit plausible de leur aventure dans son roman "L'Amour".

Animés par une ferveur romantique, ils affirment pourtant un style archaïsant "pré-raphaélite" (avant la lettre, puisque le terme sera inventé autour de 1850 à propos d'un groupe anglais influencé par eux). Ce repli dans des formes archaïques limite la portée de leur intervention. En fait, ils concrétisent l'élan religieux vers l'âme du monde dans des anecdotes à valeur symbolique.

F. Pforr attribue un rôle pacificateur à l'Empereur Rodolphe (**Entrée de l'Empereur à Bâle, 1810, Francfort**) et alimente ainsi un mythe national en trahissant l'histoire (costumes du XVI<sup>e</sup> siècle, reprise des schémas de la renaissance). Overbeck célèbre l'union de la **Germanie et de l'Italie** latine en représentant deux allégories gracieuses (1811 puis 1828, Munich). Il voulait offrir le tableau à son ami Pforr malade, mais la mort prématurée de celui-ci en 1812 le bouleversa et l'entraîna à se convertir au catholicisme. Peter Cornelius prendra la direction du groupe qui évoluera vers les formules d'un art décoratif patriotique et populaire (Palais Zuccaro, Casino Massimo à Rome).

## 1900-1933 : Expressionnismes et Nouvelle objectivité

**O**n peut considérer l'expressionnisme au sens large du terme comme la conséquence de la rupture opérée par les Impressionnistes. Dans le débordement subjectif de la forme, cette peinture des extrêmes qui révèle plus que le réalisme traditionnel, représente le courant majeur du XX<sup>e</sup> siècle comme autrefois le baroque ou le romantisme. Mais dans la nébuleuse des groupes, les orientations sont diverses (fauves, cubistes, futuristes ; plus tard expressionnistes abstraits ou néo-expressionnistes des années 70).

Dès les années 1890, la volonté d'une rupture et d'un nouveau s'affirme dans les Cercles de la Sécession (Berlin, Munich dès 1892, Vienne en 1897). Munch ou d'Ensor simplifient le discours symboliste par le recours aux techniques post-impressionnistes. Oskar Kokoschka et Egon Schiele représentent dans le milieu viennois une tendance comparable vers l'expression virulente du trauma personnel et la quête d'identité, à travers un graphisme saccadé ou des figures tuméfiées. On est loin de l'élégance de Klimt, mais la 1<sup>re</sup> Sécession annonçait la liberté de ces jeunes artistes qui fécondent à leur tour le milieu germanique (vers 1905-1918).

En Allemagne, de la crise qui précède la guerre jusqu'à la prise de pouvoir par les nazis (1905-33), toute l'activité culturelle s'inscrit dans le contexte d'un **Expressionnisme spécifique** et particulièrement sombre. C'est dans ce milieu que le terme apparaît pour la première fois comme titre d'un ouvrage de critique (autrichien) Hermann Bahr en 1914. Le terme est utilisé vers 1910 dans les Catalogues "sécessionnistes", pour la galerie berlinoise Der Sturm (la tempête) où H. Walden organise cent expositions entre 1910 et 21.

De jeunes plasticiens en rupture se regroupent et se distinguent. Certains affichent un programme idéologique et moral dans l'intention d'établir des "ponts" entre les générations, les époques et les arts comme le groupe **Die Brücke - le Pont** - à Dresde avec Kirchner, Müller, Nolde, Pechstein entre 1905 et 1911. À Munich, en 1911-12, d'autres artistes (autour de Marc, Kandinsky, Jawlensky, Macke) cherchent à regrouper les expériences des avant-garde dans les expositions du "Cavalier Bleu" (Der Blaue Reiter) où français, italiens et belges sont invités. Ils publient un "Almanach des arts" remarqué. C'est dans ce contexte que naîtra l'abstraction.

### Ludwig KIRCHNER (1880-1938)

**Scène de Rue, 1915 - Stuttgart.**

### Wassily KANDINSKY (1866-1944)

**Improvisations 1911 - Munich, Berlin.**

**Avant 1914, Kirchner, Nolde, Kandinsky et Marc** (tous représentés à Berlin et à Munich) sont les "expressionnistes" les plus remarquables.

- Ernst Ludwig Kirchner, graveur et peintre, participa à la fondation de la Brücke. Il affirme dans un style agressif, coloré, et graphique le thème métaphorique de la ville-jungle où règne la femme-piège. Malade des nerfs depuis la guerre, il se suicidera en 1937 peu après la confiscation de 640 de ses œuvres par les nazis.

- Emil Nolde contribua au renouveau de la gravure sur bois et produisit dans une manière violente des paysages désolés ou des scènes dramatiques parfois grotesques. Religieux et névrosé, il heurte les critiques mais joue un rôle important dans le groupe de Dresde. Un voyage dans l'océan Indien le conforte dans sa quête mystique du "primitif".

- Wassily Kandinsky, né à Moscou en 1866, fonde avec F. Marc le "Cavalier Bleu" en 1911. Il vient de passer le mur de l'abstraction avec ses 35 Improvisations. Sa référence devient la musique. Théoricien et professeur, il cherche à élaborer une théorie du "Spirituel dans l'Art". Son influence sera considérable après 1920 au Bauhaus.

- Franz Marc renouvelle la peinture animalière grâce à l'Impressionnisme et au Jugendstil. Le lyrisme de son interprétation n'est pas sans rapport avec la vision onirique du Douanier Rousseau. Il meurt dans une tranchée en 1916, en dessinant des chevaux blessés.

Le fond commun des expériences variées de l'avant-garde germanique réside dans une situation sociale tendue, une effervescence liée à la crise. Les artistes, par la violence, le grincement, la cassure, l'effet de choc provoqué révèlent le malaise et anticipent sur un avenir dramatique que la génération suivante traduira plutôt par la satire et le grotesque. Les Nazis censureront toute cette créativité. Beaucoup s'exileront après 1933 et de nombreuses œuvres seront exposées puis vendues à l'étranger ou détruites comme "art dégénéré" entre 1933 et 39.

Moins soucieux de chercher à briser les formes de l'art ancien, et surtout moins optimistes que les Expressionnistes d'avant-guerre, les peintres de la **Nouvelle Objectivité (Neue Sachlichkeit)** témoignent pourtant plus fortement de la grande mutation de la société. Pour G. Hartlaub, promoteur de l'exposition de Mannheim en 1925 où apparaît le concept, il s'agissait de refuser l'idéalisme et l'anarchie formelle des mouvements expressionnistes d'avant 1914. Certains revinrent ensuite au naturalisme académique mais d'autres initièrent un ultra-réalisme critique, plus tard censuré par les nazis. Ils constituent donc en fait une nouvelle modalité d'expression libre

et engagée. Le cinéma allemand des années 20 sera marqué par le même type d'esthétique aux effets extrêmes et aux thèmes catastrophistes, vision prémonitrice du totalitarisme (F. Lang, R. Wiene, Murnau : de M. le Maudit à Metropolis, de Nosferatu au Dr Caligari).

Parmi les peintres, Max Beckmann interprète des thèmes symbolistes dans une figuration dérisoire aux formes schématiques. Georges Grosz montre la laideur et l'horreur dans une intention révolutionnaire. Otto Dix démasque le malaise des corps qui exprime la crise de la société, avec un cynisme impitoyable. Récusant l'art abstrait ("bon pour du papier peint" selon Dix), ils utilisent les acquis des avant-garde pour une **peinture figurale violente**. Les "présences réelles" des êtres déforment la peau. Leur caricature grotesque exprime le désarroi et révèle le drame de la condition humaine.

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, ils auront une postérité dans l'Allemagne des années 70 (Baselitz, Rainer, Kiefer). Ils annoncent aussi Bacon, Velikovic, ou Rebeyrolles.

### Max BECKMANN (1884-1950)

**La Nuit, 1919- Düsseldorf.**

Formé à Weimar puis Paris, Beckmann expose en 1906 à la Sécession de Berlin. Engagé en 1914, il est soigné en 1915 pour dépression. Professeur à Francfort de 1915 à 33, il devra ensuite s'exiler en Hollande puis aux USA. Le cubisme et l'expressionnisme d'Otto Dix le font évoluer vers une formulation au graphisme fortement structuré, pour des figures denses et grêles. Il mettra plus tard l'accent sur les plaques de couleur. Pour montrer la solitude et le malaise de l'individu dans le carcan social, il se réfère au cirque, au carnaval ou aux thèmes mythologiques. Son chef-d'œuvre reste **la Nuit** de 1919 (Düsseldorf).

### Georges GROSZ (1893-1959)

**Piliers de la Société, 1926 - Berlin.**

De 1917 à 23, les dessins cyniques de Grosz contre la guerre et la répression de la Commune Spartakiste s'inscrivent dans la révolte du mouvement Dada. Politiquement très engagé, le peintre sera ensuite le pivot du groupe de la Nouvelle-Objectivité (cf. La grande ville - 1917, coll. Thyssen-Madrid, et **Piliers de la Société** - 1926). Il collabore avec Piscator pour un théâtre politique. Pour fuir les nazis, il s'installera à New York de 1932 à 45. Il y influencera par son enseignement un "réalisme social" aux limites du fantastique.

### Otto DIX, 1891-1961

**Metropolis (la grande ville), 1927 - Stuttgart.**

**La Guerre, 1932 - Dresde.**

Aujourd'hui reconnu comme initiateur essentiel de la figuration moderne, Otto Dix affirma sa personnalité en dehors des groupes qu'il fréquenta d'abord. Né en Thuringe à Géra dans un milieu ouvrier, il reçoit une formation classique aux Arts Décos de Dresde. Il est alors influencé par Van Gogh, Die Brücke et les futuristes et peint dans un style violent, tissu de traits et d'éclats de couleur qui révèlent des formes explosées. Marqué par Nietzsche, comme beaucoup d'intellectuels allemands, il s'engage dès 1914 pour une guerre dynamique qui doit bouleverser le vieux monde. Dans l'alternance cyclique de la vie et de la mort, l'individu, perdu au sein de l'espèce, doit accepter avec joie le "fatum". Mais la guerre, absurde et sans issue, sera vécue comme un **cauchemar**. Otto laissera 600 images des années tragiques, dont un cycle goyesque de 51 estampes de 1922. Les gravures et les grands tableaux ultérieurs montrent surtout dans la sèche précision du graphisme, les effets dévastateurs du conflit.

Ayant participé à l'expo Dada de 1920, Otto Dix développe au sein de la Secession de Dresde, une provocation caricaturale contre l'expressionnisme ancien jugé idéaliste. La plupart des tableaux sont d'une ironie sarcastique, montrant des pantins mécaniques brisés (Les Joueurs de Skat, Berlin). Initié à la gravure en 1920, il aiguisa son graphisme pour cerner l'horrible, le dérisoire et le monstrueux dans l'humain (Crime sadique, 1922). Accusé d'obscénité, il est, par deux fois, acquitté. Dix peint les marginaux, les exclus à travers des thèmes comme le cirque ou le bordel (Le Salon, 1921, Stuttgart), mais aussi la violence brutale ou l'horreur de la sénilité (Vieux Amants, 1923, Berlin). Les figures grimaçantes explosent sous l'impact de leurs instincts. D'autres paraissent vaincus, résignés, désaffectés (Mère et enfant, 1923 - Stuttgart).

À Düsseldorf (1922-25) il épouse Martha Koch, galeriste, avec qui il aura une fille (Nelly) puis deux fils. Il en donna des portraits tendres et minutieux. Mais il apparaît aussi avec Grosz comme un des leaders de la Nouvelle Objectivité. Il concrétise la prise de conscience d'une réalité tragique qui dépasse l'individu. Le Sujet semble incapable de donner du sens à l'absurde. Cela n'exclut pas l'expression personnelle, la déformation "expressive". Otto Dix participe en dandy à la vie culturelle de Berlin entre 1925 et 27 (jazz, danse, théâtre, cinéma) mais il décrit ces "années folles" avec une froide causticité. Déformés et fardés les corps font l'objet d'une exhibition commerciale (cf. Anita Berber en vamp érotique et morbide). Une certaine misogynie s'y exprime. La métaphore du bordel et de la vénalité s'accommode de multiples variations. Au-delà du réalisme, il montre les contradictions et les excès d'une "élite" qui a perdu ses repères mais cherche à jouir de la vie avec cynisme. En même temps que les grands écrivains

(Mann, Hesse) ou les cinéastes (Murnau, Lang), Dix réalise alors une illustration "spectacle" de la société en crise de Weimar, creuset du nazisme. Cette thématique se déploie dans la Grande ville, (27-28, Stuttgart). Sur le panneau central de ce triptyque, les privilégiés s'étourdissent aux sons du Jazz dans le "swinging Berlin", tandis que rodent sur les volets latéraux les survivants infirmes d'une guerre perdue, aux pieds d'un cortège de prostituées obscènes. Le contraste est total. Danse macabre dans un faux paradis pour les uns, et pour les autres errance fantomatique dans un enfer sur terre. Luxe vain et misère animale. Appétit de jouissance exprimé par les corps en transe, mendicité pour la survie et prostitution des corps amputés ou meurtris. On pense aux thèmes du théâtre "distancié" de Brecht (Mahogony) à la scénographie simultanée de Piscator mais aussi aux grandes compositions des polyptyques anciens d'un Bosch ou d'un Grünewald.

Dix est nommé professeur à l'Académie de Dresde en 27. Pour aiguiser son expression il utilise éventuellement détrempe, glacis à l'huile ou pointe d'argent. Il cherche des modèles dans les thèmes et le style des maîtres germaniques d'autrefois comme Baldung Grien, ou Cranach. Mais la guerre l'obsède. Pour Tranchées (exposé plus tard en 33 dans le cadre de l'"art dégénéré", puis détruit en 38), il avait utilisé des cadavres livrés par un hôpital et poussé à l'extrême la représentation cruelle et macabre. Il dira : "J'ai eu l'impression que tout un aspect de la réalité n'avait pas encore été peint : l'aspect hideux. La guerre, c'était une chose horrible et pourtant sublime. Il faut avoir vu l'homme dans cet état déchaîné pour le connaître un peu".

Le triptyque de Dresde sur la Guerre, terminé en 1932, équilibre sa virulence par une tragique solennité ("Je n'ai rien fait d'autre qu'une nature morte"). Les trois séquences évoquent la condition tragique du combattant dans les brumes du matin, dans la clarté de midi et dans les lueurs du soir. Au milieu des corps déchiquetés, un soldat affublé d'un masque à gaz dans le panneau central prend l'allure d'un monstre maléfique. À droite le peintre s'est représenté en train de ramener un camarade mort. La prédelle révèle trois cadavres dans leur cercueil, écho lointain du Christ au tombeau de Grünewald. C'est un "retable" pour mémoire. L'artiste souligne que "Tout art est conjuration".

Otto sera destiné par les nazis dès avril 33. En 1939, on saisira 260 de ses œuvres. Une partie sera dispersée, une partie détruite. Il se retire alors sur le lac de Constance. Il termine les "Sept Péchés capitaux" (Hitler, dans le rôle de l'Envie, recevra sa moustache en 45), puis réalise quelques tableaux qui démythifient au second degré l'art pompier officiel (Triomphe de la Mort, 1934 Stuttgart). Il se vit comme "exilé dans des paysages" inquiétants et hostiles (Le Cimetière juif de Randegg, 1935, Sarrebrück) mais réalise aussi de sereines représentations familiales.

Arrêté pendant 15 jours par la Gestapo en 39, Dix est enrôlé dans la Wehrmacht en 45, à 54 ans, puis fait prisonnier. Il peindra un triptyque pour la chapelle de son camp à Colmar (non loin du retable de Grünewald !). Mûri et désabusé, il travaille désormais dans un esprit différent sur une matière dense, granuleuse avec une touche brossée "alla prima". Retour à un expressionnisme rugueux. Très actif entre 46 et 50 il retrouve une reconnaissance vers 1956. Le thème religieux sert de référence à une méditation sur la souffrance, le malheur et la rédemption. Il voit dans le Christ, innocent torturé, un modèle d'humanité (Ecce Homo, 1949).

Dix a traité les thèmes de Vanité et du Néant, du Corps marchandise dans la Ville vénale, de la déchéance et de la misère, de l'impuissance et du morbide. Il offre une vision très corporelle de la cruauté et de la souffrance avec des accents sadiens et nietzschéens, qui implique aussi des références à Joyce (le monde éclaté du héros), Freud (la libido, les pulsions de vie et de mort), Brecht (la distanciation critique), Piscator (la scénographie simultanée).

Figure majeure de l'art pictural du XX<sup>e</sup> siècle, il est le "grand témoin" du drame de la société allemande au XX<sup>e</sup> siècle. Mais il cherche aussi ses références dans une tradition germanique (de Grünewald à Friedrich) dont il assure la continuité. ■

Christian Loubet

# LA CONFÉRENCE

( ET AVANT LE FORUM )

## LIRE

« Alte Pinakothek » de Sylvie Girard et Erich Steingreaber, éd. Scala, collections Musées Étrangers, Munich.

« Neue Pinakothek » de Christian Lenz, éd. Scala, collection Musées Étrangers, Munich.

« Expressionnisme » de Dietmar Elger, éd. Taschen, collection Grande Collection Art, 1996.

« Le grand livre de la peinture allemande » de Charmian Mezentseva, éd. Parkstone, collection Écoles et Mouvements.

## CD-ROM

« Les grands musées d'Europe », vol. 1, éd. Arta et Emme, PC. Visite guidée de musées (l'Alte Pinakothek de Munich...) avec analyse animée et commentée des tableaux les plus connus.

## INTERNET

[www.hausderkunst.de](http://www.hausderkunst.de) Le site de la galerie d'art international Haus der Kunst, en anglais et allemand. Un des rares musées de Munich possédant un site web.

[www.blue.fr/friedrich/menu.htm](http://www.blue.fr/friedrich/menu.htm). Site consacré à l'artiste allemand Caspar David Friedrich et au romantisme. À l'heure où nous imprimons, site partiellement en construction.

## JOURNÉE-DÉBAT

«L'exemple allemand du quartier des musées». Mercredi 13 décembre 2000 à 10 h 45 au musée du Louvre en collaboration avec l'Institut français d'architecture.

Avec Rheinhold Baumstarck, musées de Munich et Thomas W. Gaehtgens, centre allemand d'histoire de l'art.