

## **Le kaléidoscope de l'« École du Nord » chez Henri Focillon. Neige bleue, japonisme et intimité : lumière de la couleur et couleur de lumière.**

Colin Lemoine (Université Paris-IV Sorbonne et Musée Bourdelle,  
Paris)

### **Résumé**

Dans *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* (1927-1928), Henri Focillon signifie, à la suite de nombreuses études synoptiques, son désir d'excéder les territoires géographiques traditionnels afin de sceller une exceptionnelle cartographie de l'art. Son analyse efficiente de la locution d'« École du Nord » trouve sa légitimité en vertu de deux singularités essentiellement formelles : la lumière et une aptitude aux couleurs. La compilation onomastique, d'Albert Edelfelt à Ernst Syberg, permet de mesurer la vastitude d'un examen que préside une hantise de la lumière et qui dessine une dialectique intérieur/extérieur consubstantielle de ces latitudes inédites dans l'histoire de l'art en France contemporaine.

Qui dit romantisme dit art moderne – c'est-à-dire  
intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers  
l'infini<sup>1</sup>.

Charles Baudelaire, *Salon de 1846*

Rédigeant *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, qui paraît successivement en 1927 et 1928 chez l'éditeur Henri Laurens<sup>2</sup>, Henri Focillon, lors d'une de ses nombreuses haltes épistolaires, fait état de son entreprise à son ami et homologue roumain Georges Opresco en des termes éloquents : « Quelle amère bataille que de faire un livre ! On l'écrit le jour : la nuit, il vous habite et il vous réveille, trempe de sueur. On finit par le haïr. N'avez-vous donc pas vu l'effrayant travail de mes épreuves<sup>3</sup> ? » Mais ne nous méprenons pas : il convient de ne pas entendre dans cet aveu en forme de soupir une simple afféterie ou une seule coquetterie rhétorique. En effet, un bref examen numéraire suffit à se convaincre de la monumentalité d'un travail qui ne comporte pas moins de 1000 entrées d'artistes, 1800 références d'ouvrages

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris, Partis, Michel Lévy frères, 1846, p. 103.

<sup>2</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1991, 2 vol., p. XIV (réédition de *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle. Le retour à l'Antique. Le Romantisme*, Paris Henri Laurens, 1927, 476 p. et *La peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Du Réalisme à nos jours*, Paris Henri Laurens, 1928, 524 p.). Nous renverrons désormais à la présente réédition.

<sup>3</sup> Lettre à Opresco datée du 4 août 1926 (« Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco », [préface de Radu Ionesco], *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, t. XXIX, 1992, p. 37).

et articles, et 400 illustrations. Pléiade onomastique, bibliographique et iconographique sans précédent dans l'histoire de l'art français, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* de Focillon – et c'est là son exceptionnel pouvoir roboratif – ne contrevient jamais à son dessein avoué, à savoir une étude historique et formelle de l'art, et ce depuis David jusqu'à ses contemporains<sup>4</sup>. Et si l'analyse est congruente à bien des égards et selon divers niveaux de lecture, elle est d'autant plus remarquable qu'elle épuise les latitudes et longitudes européennes et extra-européennes avec une force d'inédit dont peu d'ouvrages synthétiques purent et peuvent, aujourd'hui encore, se revendiquer<sup>5</sup>. Du Canada au Japon en passant par la Norvège ou la Nouvelle-Zélande, multiples sont les incursions dans de nouveaux territoires de l'histoire de l'art, esquissant ainsi une cartographie complexe et systématique de l'art que préside une vision aiguë de la création dont l'opus *Vie des formes*, de six années postérieures, transcrita sous la forme pamphlétaire d'un manifeste esthétique.

### **La langue de l'art, une transgression politique des frontières**

Quand paraît *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Focillon a depuis cinq ans quitté Lyon où il avait enseigné, mais aussi et surtout exercé le directorat des musées de la ville, au rang desquels le musée des Beaux-Arts, au Palais Saint-Pierre, et le musée Guimet. Non content de ce potentat rhodanien, Focillon regagne Paris en 1923, et notamment la Sorbonne, où il reprend la chaire d'enseignement du Moyen Âge, laissée vacante par Émile Mâle. Aussi son expérience est-elle double – de conservateur et d'universitaire – et son éducation visuelle exceptionnellement riche<sup>6</sup>. Les parutions qui précédèrent sa somme encyclopédique donnent, *in medias res*, à voir l'amplitude de son engagement dans un champ disciplinaire alors limité par des frontières aussi bien topographiques que symboliques. Citons, parmi tant d'autres, certaines de ses publications qui interrogent des moments et aires variés : *L'art allemand depuis 1870*<sup>7</sup>, *Hokusai*<sup>8</sup>, *L'art bouddhique*<sup>9</sup>,

---

<sup>4</sup> Colin Lemoine, « À propos de *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* : la “langue de l'espace” », Alice Thomine et Christian Briend [éd.], *La vie des formes. Henri Focillon et les arts* [catalogue d'exposition], Paris et Gand, INHA et Snoeck-Ducaju et Zoon, 2004, p. 249-256.

<sup>5</sup> À titre d'exemple, et parmi tant d'autres, Lorenz Eitner dans son ouvrage pourtant conséquent et malgré le titre affiché (*La peinture en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hazan, 1993) n'aborde pas les pays, si nombreux, que Focillon se propose d'analyser.

<sup>6</sup> Colin Lemoine, « Photographie et cinéma chez Henri Focillon : illustrer, sérier, diffuser et enseigner. Le renouvellement d'une discipline », *RACAR*, vol. XXXI, n<sup>os</sup> 1-2, 2006, p. 55-63.

<sup>7</sup> Henri Focillon, *L'art allemand depuis 1870* (Lyon, Trévoux, impr. Janin, 1916) fut repris intégralement quatre années plus tard dans *Technique et sentiment* (Paris, Henri Laurens éditeur, 1919).

<sup>8</sup> Henri Focillon, *Hokusai*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914 (augmenté d'une préface, en 1925, chez le même éditeur).

« L'École espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle » ou encore « Le Génie flamand »<sup>10</sup>. La propédeutique étant non des moindres, la densité de son analyse de l'art étranger au sein de *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* ne peut et ne doit donc surprendre. Aussi, son étude de la production artistique de territoires pour le moins hiéroglyphiques, vierges de toute tentative de déchiffrement, pouvait, dans tous les sens du terme, désorienter. D'autant que le bouleversement, lié à cet élargissement géographique, induisait *ipso facto* une énonciation idéologique, sous forme de contestation et de révision. Contestation des simples notions de rayonnement et de filiation, mais aussi révision, selon ses mots, de « l'arbre généalogique des puissances arbitraires<sup>11</sup> ». Autrement dit, en agrandissant le cadastre, Focillon rendait manifeste un important et complexe métissage, loin de l'idée répandue d'une endogamie puisqu'« il n'existe pas dans l'univers de conservatoires de races pures<sup>12</sup> ». Focillon, qui ne désavouera jamais son socialisme convaincu, adopte donc, par cette exceptionnelle investigation géographique, une posture éminemment politique.

À cet effet, l'historien d'art envisage, dans son ouvrage, d'analyser à parts égales la création des territoires classiquement investis par la discipline et ceux – et il y a là précisément une véritable césure historiographique – que d'aucuns reléguent au nom d'une prétendue périphérie, aussi bien par confort intellectuel qu'en raison d'une difficulté épistémologique<sup>13</sup>. Pour ce faire, Focillon procède à une division tripartite de l'art du dix-neuvième et du vingtième siècles. Chacune des trois entités est désignée par une locution significative, respectivement « La latinité », « Les marches d'Occident » et enfin « L'Europe du Nord ». Les deux premières fonctionnent par suggestion ou périphrase, et font d'emblée sens. « La latinité », regroupant l'Italie, l'Espagne, le Portugal et la Roumanie, se prévaut d'un vecteur linguistique et – puisqu'il y a une logique chez Focillon, qui a longtemps versé dans la philologie – politique<sup>14</sup>. « Les marches d'Occident », dont l'Allemagne demeure l'épicentre étalonnant ses voisins slaves, embrasse l'Europe centrale jusqu'aux côtes adriatiques de la Serbie. Là encore, la mise en

---

<sup>9</sup> Henri Focillon, *L'art bouddhique*, Paris, Henri Laurens, 1921.

<sup>10</sup> « L'École espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle » et « Le Génie flamand » sont les intitulés de deux cours que dispensa Focillon à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon vers 1920.

<sup>11</sup> Henri Focillon à Josef Strzygowski, *Civilisations Orient-Occident. Génie du Nord. Latinité, Lettres d'Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, et Rabindranath Tagore*, Dijon, Imp. Darantière, 1935, p. 98.

<sup>12</sup> Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1934, p. 88.

<sup>13</sup> Colin Lemoine, « Henri Focillon au musée. Quand l'histoire de l'art (s')expose », *L'histoire de l'art en question(s)*, Arles, Actes Sud, à paraître en 2009.

<sup>14</sup> Colin Lemoine, « Langage, langues et dialectes : l'écriture de la latinité chez Henri Focillon. Comment échapper aux systèmes dans les règles de l'art ? », *Focillon e l'Italia*, Ferrare, Casa Editrice Le Lettere, 2007, p. 238-263.

contexte sociale et linguistique – la *Mittleuropa*<sup>15</sup> de Fredrich Naumann – confère à cette segmentation validité et autorité. Cependant, le problème est plus complexe dès lors qu’il s’agit du dernier ensemble de la triade, à savoir « l’Europe du Nord ».

Initialement baptisée « Écoles du Nord », dans la partie consacrée au dix-neuvième siècle, l’« Europe du Nord » se constitue par la suite des mêmes *topos*, à savoir la Scandinavie et la Russie. Cette entité européenne n’est pas seulement ce qui, en négatif, n’appartient ni à « la latinité » ni aux « marches d’Occident », mais le carrefour culturel de ces deux dernières à laquelle il s’agit de reconnaître une aptitude singulière, ce que Focillon désigne par l’expression « génie national ». Une aptitude faite d’imprégnations diverses puisque l’« Europe du Nord » fut traversée aussi bien d’influences méridionales que germanophones, mais fut surtout encline à s’harmoniser en regard du bassin méditerranéen, plus précisément de l’Italie. Ce point crucial ne peut être passé sous silence puisque, lorsque Focillon écrit sa *Peinture*, germent des nationalismes qu’ont exacerbés les conflits et la position autocratique de l’Allemagne.

Son engagement à la Société des Nations ainsi que ses discussions nombreuses et animées avec Josef Strzygowski quant à la question d’un déterminisme artistique et d’une identité esthétique géographique le prouvent : Focillon est profondément humaniste et toute sa littérature tend à promouvoir l’idée d’un art métissé, bigarré par ses voisins. En conséquence, son examen doit être perçu comme une réhabilitation de l’exogène<sup>16</sup>. C’est à ce titre que s’explique sa vigilance envers l’Allemagne : « La *Kultur* est un essai de civilisation industrielle, fondée sur un compromis entre une image déformée du passé et une évaluation démesurée des forces allemandes modernes<sup>17</sup>. » C’est également à ce titre que « la latinité » est investie d’une mission œcuménique mais aussi prophylactique ayant pour vocation de se nourrir de l’altérité et ainsi de disputer au pangermanisme son rôle fédérateur, loin de la notion, brûlante car périlleuse, de nation :

Les contradictions fondamentales, les apports étrangers s’y trouvent serrés, sinon fondus, dans une armature solide. Ainsi s’explique que, plus la latinité était fermement assise comme ordre public, plus elle perdait de sa tonalité primitive, si bien qu’on est fondé à la considérer comme un remarquable phénomène de dénationalité<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Fredrich Naumann, *Mittleuropa*, Berlin, G. Reimer, 1915.

<sup>16</sup> Colin Lemoine, « “La pratique la plus sévère de l’histoire de l’art n’empêche pas le métissage” : Henri Focillon cartographe de l’histoire de l’art », Pierre Wat (éd.), *Henri Focillon*, Paris, Éditions Kimé, 2007, p. 53-62.

<sup>17</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. II, p. 379.

<sup>18</sup> Henri Focillon à Josef Strzygowski, op. cit., p. 142.

En ce sens, l'Europe du Nord est, dans ce débat sous-jacent, l'endroit d'une cristallisation essentielle puisque sa singularité lui vaut d'héberger des influences diverses dont la plus remarquable est italienne. Et c'est également au nom de cette influence que la Russie, à l'évidence tournée un temps vers Rome, trouve sa place aux côtés de l'Europe du Nord. C'est également selon cette savante perspective que le Canada en est exclu puisque rattaché à l'École anglaise. La langue – politique, nous l'avons souligné – permet de transgresser le concept trop coercitif de frontière et de dénationaliser tout en homogénéisant selon un vecteur culturel et social. Ainsi, le Canada est étudié précisément en tant que *Dominion* et James Morrice, dont le musée des Beaux-Arts de Lyon possédait une toile et que Focillon fut certainement tenté un temps d'inclure dans les écoles du Nord, est exclu de ces dernières et considéré dans son seul rapport aux artistes anglophones.

### **Couleur et lumière : intimité et identité du Nord**

Si les débuts académiques du dix-neuvième siècle des écoles du Nord sont ceux d'un dialogue incessant avec l'Europe méridionale, Focillon n'a pourtant de cesse d'interroger leur identité qui consiste – dans le Nord et là seulement – en une aptitude à la couleur et à la lumière, toutes deux mises au service d'une peinture intimiste, d'une prose tendre et nostalgique, bercée par l'obsession des grands espaces et des intérieurs. Tandis qu'« [Eckersberg] fut ressaisi par son pays, par le spectacle de la mer, des vastes espaces aux lignes doucement ondulantes, des landes maigrement fleuries », ses élèves Martinus Rørbye et Christen Købke « sont des intimistes, *et des Danois*<sup>19</sup> » :

Ils valent dans leurs études de nature et dans leurs portraits, par une sorte d'ingénuité tendre, par une sorte de fraîcheur mince de coloris. Le portrait du général Sødring, par Købke, est d'une ligne et d'une exécution davidienne, moins la rigueur du dessin, *mais* enveloppé d'une charmante atmosphère de familiarité<sup>20</sup>.

Puis, plus loin : « [Les Danois vivant à Rome] formaient une petite colonie baltique, affectueusement unie, entretenant par la familiarité des causeries le culte du foyer lointain<sup>21</sup>. » Aussi saisit-on plus aisément l'association de la Scandinavie à la Russie, la seconde étant, à l'image de la première, pénétrée des mêmes principes structurels : à côté de Mikhail Terebenev, Orlovski et de « l'onctueuse lumière de Chtchédrine<sup>22</sup> », Focillon

---

<sup>19</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. I, p. 98.

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. I, p. 98 ; je souligne.

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. I, p. 98.

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. I, p. 100.

estime que « ceux qui communiquèrent le charme et l'accent à la peinture furent surtout les intimistes, les observateurs, les peintres de genre<sup>23</sup> » avant de conclure qu'en Russie comme dans l'Europe septentrionale, « à la grande peinture de caractère académique et cosmopolite, s'oppose un art de vérité humaine, de recueillement et d'émotion<sup>24</sup> ».

L'épisode romantique, dans un chapitre suivant, donne lieu à des convocations similaires. La métaphore qui en rend compte emprunte d'ailleurs à la linguistique, puisque Focillon se propose d'étudier « tous ceux qui sont appelés à parler en peinture, non un idiome international mais la langue de leur terroir<sup>25</sup> ». Car c'est bien là que réside l'originalité du dessein de Focillon : loin de sceller l'orientation artistique de l'Europe du Nord à celle de l'Italie ou de la France, il tend à réhabiliter les singularités de chaque école, en insistant sur leur syncrétisme souvent complexe. Sa publication, bien que synoptique, ne gomme aucunement les accidents. Les épiphénomènes sont feuilletés un à un afin de lire, au mieux et grâce à ses multiples chapitres, l'histoire de l'art mondiale. À l'inverse, Louis Réau n'hésita pas à faire montre d'un francocentrisme manifeste, aussi bien dans son *Histoire de l'expansion de l'art français* que dans *l'Histoire de l'art* d'André Michel, déclarant que « l'École suédoise qui, après sa brillante floraison au XVIII<sup>e</sup> siècle, était tombée dans la plus affligeante médiocrité, ne peut que se féliciter d'avoir renouvelé son alliance avec l'art français<sup>26</sup> ». Ou encore, à propos des pays scandinaves : « [Ils] ont ceci de commun que, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tous s'orientent vers l'École française, à laquelle ils demandent le stimulant et les moyens d'expansion nécessaires pour développer leur individualité<sup>27</sup>. » Ce plébiscite des écoles du Nord pour mieux édifier une généalogie artistique dont la France serait la genèse est étranger à Focillon. Selon lui, la France suscite, éveille parfois : « Le XIX<sup>e</sup> siècle leur fut fécond et utile car sa grande poésie naturaliste, surtout par l'entremise de la France, leur révéla à eux-mêmes la beauté propre de leur territoire, de leur climat et de leur vie. [...] Rien de plus frappant que l'histoire d'un Eckersberg, d'un Købke, chez qui le *don* natif triomphe de l'esthétique<sup>28</sup>. »

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. I, p. 409-410.

<sup>26</sup> Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français*, Paris, Henri Laurens, 1924-1933, t. II, p. 108.

<sup>27</sup> Louis Réau, « L'art en Europe et en Amérique au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle », André Michel [éd.], *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, A. Colin, 1925-1929, t. VIII, p. 715.

<sup>28</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, t. II, p. 440 ; je souligne.

## Morphogénie de la couleur

C'est ici un point fondamental : la spécificité des artistes scandinaves tiendrait donc, pour reprendre les mots de Focillon, à « leur climat » et à « leur vie ». En effet, selon ce dernier, analyser un style revient à analyser, littéralement et métaphoriquement, la terre de laquelle il émerge. Sa géographie est bien plus un « géographisme », une théorie inductive où s'articulent de nombreux principes distincts. C'est parce qu'elle est physique que la géographie est humaine et donc nécessairement artistique. L'histoire de l'art de l'Europe du Nord ne saurait donc s'écrire en faisant l'économie de la morphologie et de la topographie. La métaphore stratigraphique et géologique qui ne cesse de scander l'œuvre de Focillon n'est pas gratuite : tout style est la manifestation de ce qu'il nomme tantôt un « don », tantôt une « aptitude », et qui n'est autre qu'une identité culturelle, à savoir une « famille spirituelle ». Celle-ci est une variable, fonction en abscisse de la morphologie géographique, en ordonnée de la possibilité technique, possibilité par laquelle Focillon rejoint en l'excédant, sur ce dernier point et sur celui-ci uniquement, Godfried Semper. Aussi s'esquisse, et il faut ici relire *Vie des formes*, une phénoménologie artistique : « Toute science d'observation, surtout celle qui s'attache aux mouvements et aux créations de l'esprit humain, est essentiellement une phénoménologie, au sens étroit du mot. Ainsi nous avons la chance de saisir d'authentiques valeurs spirituelles<sup>29</sup>. » Puis d'ajouter expressément : « L'étude de la face de la terre et de la genèse du relief, la morphogénie, donne un socle puissant à toute poésie du paysage<sup>30</sup>. » C'est à cette condition, et instruits du fait que Focillon avoua notamment préférer une histoire des nomades à celles des sédentaires, que nous pouvons désormais entendre son affirmation lumineuse au sujet de l'Europe du Nord, affirmation qui est un programme à elle seule :

La terre natale est là, d'autant plus chère qu'on s'expatrie, d'autant plus précieuse qu'elle est plus lointaine, avec ses plaines onduleuses baignées par le flot, son rapide soleil, avec ses grandes alpes nordiques, toutes pleines des majestueux échos de Ruysdael, avec sa vie intime, riche en émotions silencieuses, en pénétrantes pensées familiales<sup>31</sup>.

C'est donc en vertu de son soleil et de sa mer, de ses montagnes et de sa neige que l'étude matiériste à laquelle se livre Focillon est hantée par les concepts souverains de couleur et de lumière qui induisent ceux d'intimité et de familiarité. Concluant que « la Scandinavie des intimistes a donné plus qu'elle n'a reçu<sup>32</sup> », il insiste sur la prégnance de la géographie estimant tour

---

<sup>29</sup> Henri Focillon, *Vie des formes*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>31</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, t. I, p. 408.

<sup>32</sup> *Ibid.*, t. I, p. 412-413.

à tour que « ce sont les Suédois qui ont absorbé les doses massives, moins en idéologie qu'en manière pittoresque, lunaire et sentimentale<sup>33</sup> ». Et de conclure sans ambages :

Ainsi s'explique la forte localité des intimistes, et aussi la poésie vraie du paysage, avec Skovgaard et surtout Lundbye, attentif jusqu'à la minutie, mais ample et large de structure, *parce que* les horizons de son pays prêtent naturellement aux harmonies décoratives, et tout baigné de mélancolique lumière<sup>34</sup>.

### La prescience du regard de Focillon sur le Nord

L'on pourrait estimer que la congruité de l'examen de Focillon tient à son seul caractère rétrospectif. Or ce serait se méprendre : il connaissait tout aussi bien la création contemporaine en Europe du Nord. Une connaissance qui se forgea essentiellement au contact des œuvres, dans l'empirisme de la rencontre avec la peinture. À cet égard, les expositions inaugurales au Jeu de Paume d'art danois en 1928<sup>35</sup> et d'art suédois en 1929<sup>36</sup> donneront raison à l'historien d'art dans sa sélection d'artistes. Un Focillon dont l'analyse fut prise en défaut à de rares exceptions, sans doute débordé – mais qui ne le fut ? – par une partie de la création contemporaine. Nous pourrions lui faire grief de mésestimer quelque peu Edvard Munch en le réduisant à un « sentiment plus décisif et plus moderne du style<sup>37</sup> », mais ce serait oublier les errements similaires de Georges Vidalenc qui, dans son étude consacrée à l'art norvégien, avouait également son désarroi devant cette œuvre « encore fragmentaire, [qui] s'apprécie mal<sup>38</sup> ». Focillon connaissait à merveille les collections d'écoles étrangères du musée du Luxembourg<sup>39</sup> qui présentait Albert Edelfelt, exposé par ailleurs au Salon d'Automne de 1908<sup>40</sup>, Bruno Liljefors ou Anders Zorn. Zorn qui est à ce titre exceptionnel, puisque Focillon célébra sa peinture et sa « brusquerie de Viking<sup>41</sup> » et devait

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, t. I, p. 412.

<sup>34</sup> *Ibid.*, t. I, p. 411-412 ; je souligne.

<sup>35</sup> Paul Léon et Karl Madsen, *L'art danois. Critiques et notes sur l'exposition du Jeu de Paume en mai-juin 1928*, Paris, Gauthier-Villars, 1929.

<sup>36</sup> *L'art suédois depuis 1880 [catalogue de l'exposition du Musée du Jeu de Paume en 1929]*, Stockholm, Norstedt, 1929. Renvoyons également, concernant la littérature sur l'art de ce pays, à Maurice Gandolphe, « L'art et les artistes de la Suède », *La Revue des Deux Mondes*, 1897, t. CXLIII, p. 185-215.

<sup>37</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, t. II, p. 452.

<sup>38</sup> Georges Vidalenc, *L'art norvégien contemporain*, Paris, Félix Alcan, 1921, p. 22.

<sup>39</sup> Léonce Bénédicté [éd.], *Catalogue du musée du Luxembourg, écoles étrangères (musée annexe du Jeu de Paume)*, Paris, Henri Laurens, 1924.

<sup>40</sup> Le Salon d'Automne de 1908 avait mis l'accent sur ce dernier (voir *Catalogue illustré de l'exposition d'art finlandais*, Paris, Imprimerie G. Kadar, 1908).

<sup>41</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, t. II, p. 446.

acquérir – étrange et intéressant renversement des valeurs colorées et lumineuses en noir et blanc – une magnifique gravure de l'artiste pour le compte du musée des Beaux-Arts de Lyon. En outre, Focillon s'était rendu à l'Exposition universelle de 1900 et avait certainement fréquenté le Salon des Tuileries de 1926 où Eckersberg et Ejler Jørgensen étaient présents<sup>42</sup> et sans doute n'est-ce pas une heureuse coïncidence si, le 8 mai de cette même année, l'historien d'art tint une conférence intitulée « Les peintres de la lumière<sup>43</sup> »...

Focillon fit preuve d'un discernement particulièrement éclairé à l'égard de l'art danois contemporain. C'est logiquement qu'il s'adressa à Gustav Falck du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague afin d'avoir des illustrations pour son ouvrage<sup>44</sup>. C'est tout aussi logiquement qu'il envoya au Danemark ses étudiants, alors institués en Groupe d'Histoire de l'Art, en 1931. Ainsi, à l'évocation de la poésie d'Ancher où « l'enfance, la maladie, la vieillesse même [...] sourient dans une fine et froide lumière<sup>45</sup> », succède une description des intérieurs d'Hammershøi, « merveilleux de sécurité [...] à peine meublés et pourtant d'une intimité poignante où joue sur un sol feutré de tapis un rayon dont on ne voit pas la source<sup>46</sup> ». Focillon évoque les recherches de P.S. Krøyer, qui vont « dans le sens de la vie mouvante de la lumière<sup>47</sup> », avant d'ajouter Kristian Zahrtmann, auquel il consacre un passage exemplaire : « Rien dans sa formation n'explique ses dons de coloriste cru et cruel, de réaliste violent, interprète dramatique et familier de l'histoire de son pays [...] pour qui intimité est humanité<sup>48</sup>. » Ernst Syberg, de son côté, « par le calme rayonnant, par le charme diffus et somnolent d'une lueur de lampe, par la beauté quotidienne et noble de la femme qui se dévêt, ajoute à la qualité de l'intimisme danois une émouvante note de mystère<sup>49</sup> ». Son examen de la peinture danoise est fondamental puisque rythmé par une dialectique obsédante de l'intérieur et de l'extérieur, du dedans et du dehors, du foyer et de l'espace.

Il est permis d'avancer qu'outre la justification géographique et morphologique, qui imprime à ces territoires une telle dichotomie, l'imaginaire littéraire tint une place importante. Le registre des prêts de l'École normale prouve la place qu'occupait la littérature dans son éducation : nous pouvons sans peine imaginer qu'il découvrit l'Europe du Nord avant

---

<sup>42</sup> *Catalogue du Salon des Tuileries*, Paris, F. Michel, 1926, n. p.

<sup>43</sup> Claire Tissot, *Archives Henri Focillon (1881-1943)*, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie J. Doucet, 1998, boîte 10.

<sup>44</sup> *Ibid.*, boîte 25.

<sup>45</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. II, p. 442.

<sup>46</sup> *Ibid.*, t. II, p. 442.

<sup>47</sup> *Ibid.*, t. II, p. 442.

<sup>48</sup> *Ibid.*, t. II, p. 441-442.

<sup>49</sup> *Ibid.*, t. II, p. 444.

toute chose à travers elle et notamment grâce aux contes de Hans Christian Andersen, qui véhiculaient l'image tenace d'une domesticité aussi sécurisante qu'angoissante, et d'un extérieur aussi fascinant que menaçant. Focillon est d'ailleurs explicite quant à l'*Unheimlich*, l'« inquiétante étrangeté » freudienne, de cette école : « Les compatriotes d'Andersen savent prendre le ton qu'il faut pour s'adresser aux petits, pour les dessiner, pour les peindre, et ils savent aussi parler bas dans la chambre des malades<sup>50</sup>. » C'est là l'ultime prérogative de la langue, littéraire ou picturale. L'écrivain comme le peintre permettent en effet d'excéder les frontières, à l'image de Goethe et Johann Winckelmann, germains latinisés (ré-)conciliant les contraires entre une Allemagne originaire et des affinités électives italiennes. Et de Hoberg d'être qualifié de la périphrase significative de « Molière danois<sup>51</sup> »...

### **Synesthésie lumineuse et colorée : au-delà du Nord scandinave**

Son étude de l'art danois le laisse deviner, mieux, entendre : la spécificité de la peinture en Europe du Nord tient à sa conjonction entre lumière et couleur qui, rarement seules, sont souvent apposées d'une épithète majorant, de surcroît, leur signification. Cette conjonction est substantielle puisqu'elle relève d'une véritable synesthésie, la couleur se trouvant souvent investie d'un pouvoir lumineux et la lumière d'une dimension chromogène. Dès lors et peu à peu, se dessine en Europe du Nord une remarquable cosmogonie colorée et lumineuse, tactile et sonore, ainsi que l'énonce son introduction au chapitre consacré à ces territoires : « Un soleil vif et pur dans un air glacé, une lumière frigide et brillante, la neige, des côtes découpées, une mer étroite et semée d'îlots, leur vie rude, leur doux foyer sont au cœur comme aux autres la générosité d'une vie libre, le chant facile, la mer propice et les songes lumineux<sup>52</sup>. »

Chacun de ces nouveaux territoires fait l'objet d'un examen attentif animé de cette même hantise, véritable idiosyncrasie, de la couleur et de la lumière qui se rencontrent toutes deux pour créer invariablement une perturbation sensorielle. Les peintres français révélèrent à leurs homologues norvégiens, « la réalité du monde extérieur, la beauté de la vie, la fluidité de l'atmosphère et l'éclat de la lumière<sup>53</sup> ». Parmi tous les artistes qu'il étudie, Focillon est particulièrement sagace au sujet de Erik Werenskiold qui, avec *Erika Nissen*, appartient « à la grande pénombre de la spiritualité

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, t. II, p. 442.

<sup>51</sup> *Ibid.*, t. I, p. 412.

<sup>52</sup> *Ibid.*, t. II, p. 440.

<sup>53</sup> *Ibid.*, t. II, p. 451.

ibsénienne<sup>54</sup> ». Peu après, il s'enthousiasme pour les débuts de Munch, ceux « [d'un] intimiste à la danoise, et il est vrai que l'arrangement, l'éclairage, le sentiment, à la fois affectueux et austère, sont du même ordre que les intérieurs de cette charmante école<sup>55</sup> ». En Finlande, après des lignes clairvoyantes sur Edelfelt ou Finnberg, Focillon constate que les personnages de Akseli Gallen-Kallela évoluent « sous une lumière dépouillée [et] dans un printemps singulier de végétations sèches<sup>56</sup> ». En Suède, Nordström exécute « des paysages de pierres tumulaires baignées de lune<sup>57</sup> » et Liljefors se caractérise par « la vivace fraîcheur du ton<sup>58</sup> ». Ce registre analytique et sémantique suffit à légitimer l'inclusion de la Russie au sein de l'Europe du Nord, dont la production s'articule également autour d'une matrice folklorique et théogonique<sup>59</sup>. La même description itérative de la lumière et de la couleur préside aux pages que consacre Focillon aux artistes russes<sup>60</sup>. Après avoir décrit « l'ondolement de grandes lueurs rousses<sup>61</sup> » de Maliavine et « la qualité solaire, la riche suggestion du silence<sup>62</sup> » de Lévitane, Focillon conclut lumineusement sur l'implication de la morphogénie dans la singularité formelle de la Russie : « [Elle] touche au cercle polaire et aux plus doux rivages du soleil. Au nord, elle est arctique et baltique ; au sud, elle est presque méditerranéenne. Elle est Europe et elle est Asie [...] Slave, scandinave, finnoise et tartare, elle a tous les accents du nord et de l'est<sup>63</sup>. »

Au sein de cette analyse de la couleur et de ses nuances, de la lumière et de ses variations, l'on comprend volontiers que Focillon achève son chapitre sur l'Europe du Nord avec une incursion dans le Japon. Un Japon paradigmatique qui s'adonna à une science exceptionnelle de la couleur et de la lumière, notamment dans sa stricte économie, se jouant des reflets et des nuances dans un théâtre d'ombres et de silhouettes. Il faut, pour garantir cette cohérence, relire les lignes magistrales que Focillon consacre à la Suède et qui composent une véritable symphonie synesthésique :

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, t. II, p. 456.

<sup>57</sup> *Ibid.*, t. II, p. 444.

<sup>58</sup> *Ibid.*, t. II, p. 448.

<sup>59</sup> Ainsi s'explique qu'on lui confia le soin de rédiger l'introduction au catalogue de l'exposition d'art populaire baltique de 1935 (*Guide de l'exposition d'art populaire baltique. Estonie, Lettonie, Lituanie*, Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro / Musée National d'histoire naturelle, 1935).

<sup>60</sup> Il convient ici de rappeler que Focillon connaissait particulièrement bien le milieu intellectuel russe et « balte », notamment certains de ses émigrés les plus prestigieux. Citons, parmi tant d'autres, Vladimir Jankélévitch, Ivan Chtchoukine, Théodore Brenson, graveur letton, ou encore le biochimiste Rapkine.

<sup>61</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, t. II, p. 458.

<sup>62</sup> *Ibid.*, t. II, p. 460.

<sup>63</sup> *Ibid.*, t. II, p. 464.

Mais tel vol d'oies sauvages de Liljefors [...] a la tenue et la beauté de taches de ces peintures que les Japonais du XVII<sup>e</sup> siècle jetaient avec la plus éloquente largeur naturaliste sur les parois légères des palais des Shogouns. Une telle ardeur à la vie, cette naturelle aptitude à voir grand et vrai, voilà sans doute les traits majeurs de l'école suédoise contemporaine<sup>64</sup>.

Une Suède sensitive et sensorielle que la prose fleurie de Focillon sut, sans commune mesure, approcher :

[Elle] nous révèle enfin dans les paysages de glace et d'eau marine d'Anna Boberg un aspect inattendu, mortellement féérique, lumineux et gelé, du monde arctique. La neige a souvent bien inspiré les peintres d'aujourd'hui : tantôt ils ont fait briller sur ses larges ondulations molles les lueurs alternativement bleues et dorées du soleil, tantôt elle leur a permis des recherches nouvelles, par cette fraîcheur mouillée qu'elle donne aux tons<sup>65</sup>.

Ultime preuve de l'attachement de Focillon à l'art de l'Europe du Nord, il demanda à son ami Opresco, deux années avant la parution de sa *Peinture*, un service en apparence anecdotique mais qui, espérons-le, peut paraître désormais significatif : « Si vous en avez le temps, pouvez-vous m'acheter à Copenhague quelques cartes postales des peintres danois de la première moitié du siècle, – Eckersberg, Sødning, Købke, Marstrand, Lundbye, Hansen<sup>66</sup> ? » Complétant son matériel visuel, Focillon se donnait la possibilité d'examiner au mieux le style de l'École du Nord, fondé sur la lumière et la couleur. Un style dont il donna une définition rigoureuse en 1933 : « Un style comporte d'une part, des éléments d'une fixité relative, qui constituent son vocabulaire et, d'autre part, une série de mesure ou de rapports, plus variables, que l'on peut considérer comme sa syntaxe<sup>67</sup>. » Quelle meilleure définition, filant de nouveau la métaphore linguistique, de la complexité du style de l'Europe du Nord ? L'on ne peut être que frappé par l'anticipation du propos de *Vie des formes*<sup>68</sup>, qui paraîtra un an plus tard, en 1934. On le saura d'autant plus sachant que cette citation est extraite de la communication que Focillon destinait au XIII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art qui se tint en 1933... à Stockholm<sup>69</sup>. Absent, Focillon fut néanmoins représenté et lu par ce même Opresco qui lui envoya depuis

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, t. II, p. 448.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Lettre à Opresco datée du 17 août 1925 (« Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco », *op. cit.*, p. 26).

<sup>67</sup> Henri Focillon, « Sur la notion de style », *Actes du XIII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm, A.B. Hasse W. Tullbergs Boktryckeri, 1933, p. 300.

<sup>68</sup> « Un style, au contraire, c'est un développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité. » Henri Focillon, *Vie des formes*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>69</sup> Focillon s'excusa de son absence, dans une lettre de 1933, auprès de Johnny Roosval, président du Congrès (Claire Tissot, *Archives Henri Focillon (1881-1943)*, *op. cit.*, boîte 28).

Copenhague de précieuses sources iconographiques. Enfin, l'on ne saurait être qu'indulgent avec Focillon sachant que, tandis que se lisait dans la capitale suédoise son intervention sur le style, ce dernier, retenu en France par la fatigue, recevait le même jour, afin de s'entretenir avec lui, un certain Erwin Panofsky<sup>70</sup>...

---

<sup>70</sup> C'est une lettre de Focillon à Opresco, datée du 8 septembre 1933, qui nous informe à ce sujet (« Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco », *op. cit.*, p. 86).