

Université de Montréal

SILSER SEE, ENGADIN :
GABRIELE MÜNTER, FRIEDRICH NIETZSCHE ET LE *GENIUS LOCI*

Par
Virginie Séguin

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts (M.A.) en histoire de l'art

Décembre 2021

© Virginie Séguin, 2021

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Silser See, Engadin :

Gabriele Münter, Friedrich Nietzsche et le *genius loci*

Présenté par

Virginie Séguin

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Johanne Lamoureux
Présidente-rapporteure

Ersy Contogouris
Directrice de recherche

Martine Béland
Membre du jury

Résumé

Silser See, Engadin (1927) est un paysage qui fait partie des œuvres les moins connues de Gabriele Münter. La marginalisation de ce tableau dans le corpus de l'artiste s'explique d'une part par le fait que celui-ci est toujours resté à l'intérieur du cercle restreint des collections privées, et d'autre part, du fait qu'il s'inscrit dans une phase peu productive de Münter. Cette phase correspond aux années 1920-1930, soit une décennie durant laquelle la production de Münter se trouve grandement affectée par les nombreux bouleversements que la Première Guerre mondiale entraîne dans sa vie personnelle et artistique. Le but de ce mémoire est de réfléchir la signification *Silser See, Engadin* pour Münter et de démontrer comment ce tableau s'intègre dans le dénouement de la crise qu'elle connaît en 1920-1930. Pour ce faire, j'explore d'abord les différents événements qui ont défini le développement artistique et personnel de Münter. J'approfondis ensuite l'importance du paysage dans son œuvre en étudiant son rapport à la nature et à Murnau. Puis, je m'intéresse au *genius loci* de Sils-Maria et à l'influence de Friedrich Nietzsche sur Münter. En tenant compte de l'ensemble de ces éléments, j'analyse finalement les différents symboles contenus dans *Silser See, Engadin* et démontre comment Münter s'est appropriée les composantes du paysage de Sils-Maria pour exprimer sa renaissance après une longue période de crise. Ce mémoire s'inscrit dans un désir de contribuer à la réflexion sur l'importance de la nature et des lieux dans l'épanouissement de l'être humain.

Mots-clés : *Silser See, Engadin*, Gabriele Münter, expressionnisme, peinture en plein air, paysage, *genius loci*, Murnau, Sils-Maria, Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Abstract

Silser See, Engadin (1927) is a landscape painting that is among the least known works of Gabriele Münter. The marginalization of this painting in her corpus can be explained on one hand by the fact that it has always remained within the restricted circle of private collections, and on the other, by the fact that *Silser See, Engadin* is part of a less productive phase of Münter's work, which has so far received little interest from art historians. This phase corresponds to the years 1920-1930, a decade during which Münter's production was greatly affected by the many upheavals that the First World War brought about in her artistic and personal life. This thesis argues for the importance of *Silser See, Engadin* for Münter, and demonstrates how this painting fits into the resolution of the crisis she went through during that decade. To do so, I first explore the various events that defined her artistic and personal development. I then establish the importance of landscape in Münter's work by examining her relationship to nature and Murnau. Next, I study the *genius loci* of Sils-Maria and the influence of Friedrich Nietzsche on Münter. Taking all these elements into account, I finally analyze the different symbols contained in *Silser See, Engadin* and demonstrate how Münter transformed the components of the Sils-Maria landscape to express her rebirth after a long period of crisis. This thesis invites the reader to consider the importance of nature and places in relation to the development of the human being.

Keywords: *Silser See, Engadin*, Gabriele Münter, expressionism, plein air painting, landscape, *genius loci*, Murnau, Sils-Maria, Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*

À tous ceux et celles qui m'ont accompagnée sur mon
chemin vers Sils-Maria,
et à tous ceux et celles que j'ai croisés sur mon
chemin à Sils-Maria.

Table des matières

Résumé.....	5
Abstract.....	7
Table des matières.....	11
Liste des figures	13
Remerciements.....	21
Mot d'introduction personnel.....	25
Introduction.....	27
État de la question.....	29
Hypothèse	34
Cadre théorique.....	35
Méthodologie	42
Présentation des chapitres.....	44
Chapitre 1 <i>Silser See, Engadin</i> : une mise en contexte.....	47
1.1 1900-1914 : la belle époque	48
1.2 1914-1920 : la fin de la relation entre Gabriele Münter et Wassily Kandinsky.....	50
1.3 1920-1930 : un moment de crise pour Münter.....	50
1.4 Une femme dans un monde d'hommes	52
1.5 Le début de la renaissance.....	58
Chapitre 2 Le paysage : une source d'épanouissement artistique et personnel	67
2.1 Le paysage : une source d'épanouissement artistique.....	68
2.1.1 Le paysage : une expérience sensible	71
2.1.2 Le plein air comme mode de vie.....	75
2.2 Le paysage : une source d'épanouissement personnel	79
2.2.1 Le <i>genius loci</i> de Murnau.....	80
2.2.2 Murnau et la culture bavaroise.....	90
Chapitre 3 Friedrich Nietzsche et Sils-Maria.....	96
3.1 Nietzsche et la découverte de Sils-Maria.....	97
3.2 Nietzsche : la marche en nature comme processus créatif.....	100
3.3 Le <i>genius loci</i> de Sils-Maria.....	103
3.4 Sils-Maria : l'après Nietzsche	110
3.5 Münter, Nietzsche et Sils-Maria.....	114
Chapitre 4 <i>Silser See, Engadin</i> : une analyse symbolique.....	134

4.1	Sils-Maria, Haute-Engadine, automne 2019	138
4.2	Analyse symbolique de <i>Silser See, Engadin</i>	141
	Conclusion	162
	Bibliographie.....	169
	Figures.....	181
	Annexes.....	249
	Annexe 1 Fiche technique de <i>Silser See, Engadin</i>	250
	Annexe 2 Gabriele Münter, Wassily Kandinsky et le jardinage.....	251
	Annexe 3 Le jardin de Gabriele Münter	254
	Annexe 4 1870-1880 : une période de crise pour Nietzsche.....	256
	Annexe 5 Friedrich Nietzsche et Sils-Maria.....	259
	Annexe 6 Marcel Proust et Sils-Maria.....	260
	Annexe 7 La bibliothèque de Gabriele Münter.....	261
	Annexe 8 Marianne von Werefkin et la nature	271
	Annexe 9 1900-1905 : une période de crise pour Werefkin	272
	Annexe 10 Carte de Sils-Maria.....	275
	Annexe 11 <i>Ainsi parlait Zarathoustra</i> (extrait).....	276

Liste des figures

- Figure 1.** Gabriele Münter, *Silser See, Engadin (Lac de Sils, Engadine)*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.
- Figure 2.** Gabriele Münter, *Kahnfahrt (Balade en bateau)*, 1910. Huile sur toile. 125,1 x 73,6 cm. Milwaukee Art Museum, Wisconsin.
- Figure 3.** Gabriele Münter, *Allee im Park von Saint-Cloud (Avenue du parc Saint-Cloud)*, 1903. Huile sur support textile. 40,5 x 50,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.
- Figure 4.** Gabriele Münter, *Blick aufs Murnauer Moos (Vue sur le Murnauer Moos)*, 1908. Huile sur carton. 40,5 x 50,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.
- Figure 5.** Gabriele Münter, *Landschaft mit Hütte im Abendrot (Paysage avec cabane au crépuscule)*, 1908. Huile sur carton. 33 x 40,8 cm. Museum Gunzenhauser, Chemnitz.
- Figure 6.** Gabriele Münter, *Der blaue Berg (La montagne bleue)*, 1908. Huile sur carton. 27,5 x 34,5 cm. Collection privée.
- Figure 7.** Gabriele Münter, *Landhaus bei Murnau (Maison de campagne près de Murnau)*, 1906. Huile sur toile. 17,1 x 22,9 cm. Collection privée.
- Figure 8.** Gabriele Münter, *Kohlgruberstraße, Murnau (Rue Kohlgruber, Murnau)*, 1908. Huile sur carton. 25,8 x 39,5 cm. Collection privée.
- Figure 9.** Münter lors d'une randonnée en montagne près d'un ruisseau, Kochel, été 1902. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.
- Figure 10.** Münter sur une luge, Kochel, février 1909. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.
- Figure 11.** Gabriele Münter, *Moor im Herbst (Berglandschaft mit Nebelstreif) (Marais en automne [paysage de montagne avec traînée de brouillard])*, 1944. Huile sur toile. 38 x 46 cm. Collection privée.
- Figure 12.** Gabriele Münter, *Bauernhäuser im Winter (Fermes en hiver)*, 1909. Huile sur toile. 49,5 x 71 cm. Collection privée.
- Figure 13.** Gabriele Münter, *Sonnenuntergang über dem Staffelsee (Coucher de soleil sur le Staffelsee)*, 1908. Huile sur carton. 33 x 40,6 cm. Collection privée.
- Figure 14.** Gabriele Münter, *Herbstlich (Automne)*, 1910. Huile sur carton. 32,9 x 40,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.
- Figure 15.** Gabriele Münter, *Tauwetter im Dorf, Murnau (Dégel au village, Murnau)*, 1948. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.
- Figure 16.** Gabriele Münter, *Abendlicher Staffelsee mit Kühen (Lac de Staffel en soirée avec des vaches)*, 1951. Huile sur carton. 40,5 x 33 cm. Collection privée.

Figure 17. Gabriele Münter, *Bauernhaus bei Regen (Ferme sous la pluie)*, 1914. Huile sur carton. 33 x 41 cm. Collection privée.

Figure 18. Gabriele Münter, *Vereiste Strasse (Route verglacée)*, 1911. Huile sur toile. 34,9 x 40,5 cm. Collection privée.

Figure 19. Gabriele Münter, *Gegen Abend (Vers le soir)*, 1909. Huile sur carton. 49 x 70 cm. Collection privée.

Figure 20. Gabriele Münter, *Landschaft mit weißer Mauer (Paysage avec mur blanc)*, 1910. Huile sur carton. 50 x 65 cm. Collection privée.

Figure 21. Gabriele Münter, *Blick aufs Gebirge (Vue sur les montagnes)*, 1934. Huile sur carton. 46,5 x 55 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Figure 22. Gabriele Münter, *Berglandschaft mit Haus (Paysage de montagne avec maison)*, 1910. Huile sur carton. 31 x 44 cm. Collection privée.

Figure 23. Gabriele Münter, *Olympiastrasse*, 1936. Huile sur carton. 70 x 95 cm. Schlossmuseum Murnau, Murnau.

Figure 24. Gabriele Münter, *Seelandschaft mit drei Kugelbäumen (Paysage lacustre avec trois arbres en forme de boule)*, 1909. Huile sur carton. 25,5 x 34,9 cm. Museum Gunzenhauser, Chemnitz.

Figure 25. Gabriele Münter, *Alle vor Berg (Face à la montagne)*, 1909. Huile sur carton. 48 x 59 cm. Collection privée.

Figure 26. Gabriele Münter, *Blick aufs Murnauer Moos (Blaue Berge) (Vue sur le Murnauer Moos [Montagnes bleues])*, 1910. Huile sur carton. 32,5 x 40,5 cm. Collection privée.

Figure 27. Münter en costume bavarois dans le jardin de sa maison à Murnau, 1910. Photo : Wassily Kandinsky. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.

Figure 28. Kandinsky en costume bavarois dans le jardin de la maison de Münter à Murnau, 1910. Photo : Gabriele Münter. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.

Figure 29. Münter en costume bavarois avec un rateau dans le jardin de sa maison à Murnau, 1910. Photo : Wassily Kandinsky. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.

Figure 30. Kandinsky avec une bêche dans le jardin de la maison de Münter à Murnau, 1910. Photo : Gabriele Münter. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.

Figure 31. Gabriele Münter, *Murnau*, 1910. Huile sur carton. 49 x 70 cm. Schlossmuseum Murnau, Murnau.

Figure 32. Vue sur le château de Murnau et sur l'église Saint-Nicolas depuis la maison de Münter, 1909. Photo : Gabriele Münter. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.

Figure 33. Vue sur le château de Murnau et sur l'église Saint-Nicolas depuis la maison de Münter (de jour), octobre 2019. Photo : Virginie Séguin

Figure 34. Vue sur le château de Murnau et sur l'église Saint-Nicolas depuis la maison de Münter (de nuit), octobre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 35. La maison de Münter à Murnau, octobre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 36. La maison de Münter à Murnau, octobre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 37. La maison de Münter à Murnau, octobre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 38. Gabriele Münter, *Das Russen-Haus (La maison des Russes)*, 1931. Huile sur carton. 42,5 x 57 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Figure 39. Le rocher de Surlej (de jour), septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 40. Le rocher de Surlej (de soir), septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 41. Le rocher de Surlej (de jour), septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 42. Le rocher de Surlej (de soir), septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 43. Ferdinand Hodler, *Silvaplannersee (Lac de Silvaplana)*, 1907. Huile sur toile. 60 x 90 cm. Collection privée.

Figure 44. Ferdinand Hodler, *Der Silvaplannersee im Herbst (Le lac de Silvaplana en automne)*, 1911. Huile sur toile. 71 x 92,5 cm. Kunsthaus Zürich.

Figure 45. Ferdinand Hodler, *Schnee im Engadin (Neige en Engadine)*, 1907. Huile sur toile. 70,5 x 96,5 cm. Collection privée.

Figure 46. Ferdinand Hodler, *Silvaplannersee (Lac de Silvaplana)*, 1907. Huile sur toile. Kunstmuseum, Soleure.

Figure 47. Ferdinand Hodler, *Silvaplannersee mit Piz Corvatsch (Lac de Silvaplana avec Piz Corvatsch)*, 1907. Huile sur toile. 66 x 89 cm. Collection privée.

Figure 48. Ferdinand Hodler, *Piz Corvatsch*, 1907. Huile sur toile. 56 x 46,5 cm. Collection privée.

Figure 49. Cuno Amiet, *Lac de Sils avec montagnes*, 1909. Collection privée.

Figure 50. Cuno Amiet, *Paysage d'Engadine*, 1906. Collection privée.

Figure 51. Clara Porges, *Lago di Sils verso Maloja (Lac de Sils vers Maloja)*. Aquarelle. 60 x 71 cm. Collection privée.

Figure 52. Clara Porges, *Blick auf den Silsersee (Vue sur le lac de Sils)*. Aquarelle. 57,3 x 79 cm. Collection privée.

Figure 53. Clara Porges, *Silsersee Richtung Maloja (Lac de Sils en direction de Maloja)*, 1930. Aquarelle. 80 x 120 cm. Collection privée.

Figure 54. Clara Porges, *Sonnenuntergang am Silsersee in Richtung Maloja (Coucher de soleil sur le lac de Sils en direction de Maloja)*. Aquarelle. 80 x 120 cm. Collection privée.

Figure 55. Clara Porges, *Lago di Sils verso Maloga (Lac de Sils vers Maloja)*. Aquarelle. 57 x 78 cm. Collection privée.

Figure 56. Clara Porges, *Silsersee mit Corvatsch (Lac de Sils avec le Corvatsch)*. Aquarelle. 61 x 56 cm. Collection privée.

Figure 57. Gabriele Münter, *Zuhören (Bildnis Jawlensky) (Écoute, [Portrait de Jawlensky])*, 1909. Huile sur carton. 49,7 x 66,2 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Figure 58. Gabriele Münter, *Mann im Sessel (Paul Klee) (Homme dans un fauteuil [Paul Klee])*, 1913. Huile sur carton. 95 x 125,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.

Figure 59. Gabriele Münter, *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch (Kandinsky et Erma Bossi à table)*, 1910. Huile sur carton. 49,3 x 70 cm. Schlossmuseum Murnau, Murnau.

Figure 60. Gabriele Münter, *Bildnis Marianne von Werefkin (Portrait de Marianne von Werefkin)*, 1909. Huile sur carton. 81,2 x 55,2 cm. Schlossmuseum Murnau, Murnau.

Figure 61. Albert Steiner. *Mood over Silvaplana-Lake Sils – Upper Engadin*, 1920. Silver gelatin print on matte paper mounted. 16.5 x 22.9 cm. Galerie WOS, Zurich.

Figure 62. Gabriele Münter, *Stilleben mit Heiligem Georg (Nature morte avec Saint Georges)*, 1911. Huile sur carton. 51,1 x 68 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Figure 63. Gabriele Münter, *Der blaue Staffelsee (Le lac bleu de Staffel)*, 1923. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

Figure 64. Gabriele Münter, *Grünweiss im November (Vert et blanc en novembre)*, 1924. Huile sur carton. 55 x 72,5 cm. Schlossmuseum Murnau, Murnau.

Figure 65. Gabriele Münter, *Lauensteiner Land (Lauenstein)*, 1926/27. Huile sur carton. 36,5 x 53 cm. Collection privée.

Figure 66. Gabriele Münter, *Lauensteiner Landschaft mit roten Kindern (Le paysage du Lauenstein avec des enfants rouges)*, 1926/27. Huile sur support textile. 26,3 x 30,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Figure 67. Gabriele Münter, *Murnau*, 1909. Huile sur carton. 33,5 x 41 cm. Collection privée.

Figure 68. Gabriele Münter, *Der blaue See (Le lac bleu)*, 1954. Huile sur carton. Collection privée.

Figure 69. Gabriele Münter, *Berglandschaft mit Tannen (Paysage de montagne avec sapins)*, 1910. Huile sur carton. 51 x 70 cm. Collection privée.

Figure 70. Gabriele Münter, *See am Abend (Lac le soir)*, 1934. Huile sur carton. 41,2 x 33 cm. Sammlung Firmengruppe Ahlers.

Figure 71. Lac de Sils, septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 72. Vue sur le lac de Sils, septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.

Figure 73. Gabriele Münter, *Kochel See – Landscape (Lac de Kochel – Paysage)*, 1902. Dessin au crayon tiré du carnet de l'artiste

Figure 74. Gabriele Münter, *Blauer Kegelberg (Montagnes bleues en forme de cône)*, 1930. Huile sur toile. 45 x 38 cm. Collection privée.

Figure 75. Gabriele Münter, *Reissender Gebirgsbach (Ruisseau de montagne déchainé)*. Huile sur carton. 45,7 x 38 cm. Collection privée.

Figure 76. Gabriele Münter, *Bouddha-Legend (Turkestan) (Légende de Bouddha [Turkestan])*, 1931. Huile sur support textile. 38,4 x 46,5 cm. Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Munich.

Figure 77. Gabriele Münter, *Turkestanisch (Elefant und Pferd) (Turkestan [Éléphant et cheval])*, 1931. Huile sur support textile. 38,8 x 46,2 cm. Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Munich.

Figure 78. Gabriele Münter, *Hafenarbeit in Cassis (Travail portuaire à Cassis)*, 1930. Huile sur support textile. 38 x 46 cm. Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Munich.

Figure 79. Gabriele Münter, *An der Mauer (Bandol) (Près du mur [Bandol])*, 1930. Huile sur support textile. 65,2 x 81,4 cm. Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Munich.

Figure 80. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

Figure 81. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

Figure 82. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

Figure 83. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

Figure 84. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

Figure 85. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

Figure 86. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

Figure 87. Gabriele Münter, *Javanerkind Maddy (Enfant javanaise Maddy)*, 1927. Huile sur carton. 40 x 34,7 cm. Collection privée.

Figure 88. Gabriele Münter, *Zwei Mädchen (Deux jeunes filles), vers 1927*. Münchner Bestand.

Figure 89. Gabriele Münter avec des amis à Cademario, Tessin, Suisse, 1927. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.

Figure 90. Gabriele Münter, ca 1921. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.

Figure 91. Gabriele Münter, *Ramsach Kirchlein (Petite église à Ramsach)*, 1928. Huile sur toile. 33 x 41 cm. Collection privée.

Figure 92. Gabriele Münter, *Ramsach Kirchlein (Petite église à Ramsach)*, 1928. Huile sur toile. 33 x 41 cm. Collection privée.

Figure 93. Marianne von Werefkin, *Feu follet*, 1919. Tempera sur carton. 75 x 57 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

Figure 94. Marianne von Werefkin, *Le soir de la vie*, vers 1922//1932/33. Tempera sur carton. 68 x 72 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

Figure 95. Marianne von Werefkin, *Monte Tamaro*, vers 1920. Gouache et pastel sur papier sur carton. 19 x 24 cm. Collection privée.

Figure 96. Marianne von Werefkin, *Les vieux*, vers 1930. Tempera sur carton. 49 x 44 cm. Collection privée.

Figure 97. Marianne von Werefkin, *Hors la vie*, vers 1928. Tempera sur carton. 66 x 74,5 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

Figure 98. Marianne von Werefkin, *Le voile rouge*, vers 1923. Tempera sur carton. 63 x 50 cm. Collection von Bergmann.

Figure 99. Marianne von Werefkin, *Carrefour*, vers 1921. Tempera sur carton. 105 x 79,5 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

Figure 100. Marianne von Werefkin, *L'arbre rouge*, 1910. Tempera sur carton. 75,5 x 56,5 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

Figure 101. Marianne von Werefkin, *Fonderie en plein air*, 1910. Tempera sur carton. 57 x 76,5 cm. Collection privée, Suisse.

Figure 102. Marianne von Werefkin, *Rythmes*, 1910. Tempera et gouache sur papier sur carton. 56,5 x 73,5 cm. Collection privée.

Figure 103. Marianne von Werefkin, *Soir à Murnau*, 1910. Tempera sur carton. 41 x 40,6 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

Figure 104. Marianne von Werefkin, *Idylle d'automne*, 1910. Tempera sur carton. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

Remerciements

Tout d'abord, je souhaite adresser le plus grand des mercis à ma directrice de recherche Ersa Contogouris, qui a su me guider à travers mes nombreux questionnements tout en me laissant cette précieuse liberté d'être et de penser toujours. Ersa, merci pour ton approche profondément humaine d'une démarche qui ébranle et insécurise, mais qui fait aussi et surtout grandir.

Je tiens également à remercier Elke Wachendorff et Peter André Bloch de m'avoir choisie comme récipiendaire de la bourse Werner Ross 2019 offerte par le Forum Nietzsche de Munich. Merci de m'avoir donné cette opportunité unique de poursuivre mes recherches à Sils-Maria et d'avoir pu faire de ce lieu le tremplin de mes réflexions sur le tableau *Silser See, Engadin* de Gabriele Münter.

Merci à Peter Villwock de m'avoir fait sentir chez moi à la Maison Nietzsche à Sils-Maria. Merci infiniment pour le partage et merci d'avoir été pour moi un précieux exemple d'intelligence et d'humilité.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Isabelle Jansen, directrice de la Fondation Gabriele Münter et Johannes Eichner. Merci d'avoir pris le temps de répondre à mes questions sur Gabriele Münter et de m'avoir fourni des éléments de réponse qui furent très importants dans ma réflexion. Un grand merci aussi de m'avoir aidée dans l'organisation de mon séjour à Murnau.

Merci à Martine Béland de m'avoir un jour accueillie dans son bureau du CCÉAE avec grand enthousiasme et intérêt, et de m'avoir encouragée à me lancer dans cette recherche à la croisée de l'histoire de l'art, de la philosophie et de la géographie. Merci au CCÉAE de m'avoir octroyé une bourse qui a contribué à financer mon séjour de recherche à Sils-Maria.

Merci à mes parents, Chantal et Luc, pour leur support indéfectible. Merci de m'avoir permis d'aller au fond de moi-même en allant au fond de cette recherche.

Un doux merci aussi à mes sœurs Camille et Raphaëlle. Merci pour votre différence et pour votre complémentarité.

Merci à mon amie Laurence, ma partenaire de cordée dans l'écriture de ce mémoire. Merci de m'avoir aidée à surmonter toutes les montagnes que j'ai rencontrées en cours de route. Merci pour les mots et pour l'écoute. Merci pour la résonance.

Merci à mon amie Sarah, pour l'amitié avec un grand A. De près comme de loin. D'aventures en aventures.

Finalement, un merci tout particulier à Walty et à Cedar. Pour l'amour pur.

« Le monde physique se reflète au plus profond de nous, dans toute sa vérité vivante. Tout ce qui donne à un paysage son caractère individuel : le contour des montagnes qui bornent l'horizon, les lointains vaporeux, l'obscurité des forêts de pins, le torrent qui s'échappe du milieu des bois et retombe avec fracas entre les rochers suspendus, chacune de ces choses a été de tout temps dans un rapport mystérieux avec la vie intérieure de l'homme. »

– Alexander von Humboldt

« Nous nous sommes aimés dans un village perdu d'Engadine au nom deux fois doux : le rêve des sonorités allemandes s'y mourait dans la volupté des syllabes italiennes. À l'entour, trois lacs d'un vert inconnu baignaient des forêts de sapins. Des glaciers et des pics fermaient l'horizon. Le soir, la diversité des plans multipliait la douceur des éclairages. Oublierons-nous jamais les promenades au bord du lac de Sils-Maria, quand l'après-midi finissait, à six heures ? »

– Marcel Proust

« When I was sick they moved me to a room with a window and suddenly through the window I saw two fir trees in a park, and the grey sky, and the beautiful grey rain, and I was so happy. It has something to do with being alive. I could see the pine trees, and I felt I could paint. »

– Joan Mitchell

Mot d'introduction personnel

Je suis tombée en amour avec Sils-Maria comme on tombe en amour avec un homme ou une femme.
Je suis tombée en amour avec Sils-Maria avec la même passion, avec la même intensité qu'on s'éprend de *celui* ou *celle* qui nous chavire à l'instant même où on *le* ou *la* rencontre.
Entre Sils-Maria et moi, ce fut le coup de foudre.
Quelque chose de l'ordre de l'instinct, de l'évidence.

Encore aujourd'hui, je me rappelle ce premier jour où j'y posai les pieds.
Je venais d'enchaîner sept heures d'avion, quatre heures de train et quelques quarante minutes d'autobus.
Horizontalement, 6 147 kilomètres séparent Montréal de Sils-Maria.
Verticalement, 1 790 mètres les opposent.¹
On aurait pu s'attendre à ce que je sois frappée par le décalage horaire ou par des problèmes d'acclimatation à la haute altitude mais non.
Ce qui me frappa plutôt fut une sensation.
La sensation d'être chez moi.

Peut-être était-ce l'air pur des hautes montagnes.
Peut-être était-ce l'odeur boisée qui parfume les sentiers.
Peut-être était-ce la majestuosité de ces pics altiers aux horizons sans bornes et aux arômes de liberté.
Peut-être était-ce l'eau cristalline des lacs sur lesquels miroitent tous les espoirs.
Peut-être était-ce le souffle du vent qui ne s'essouffle jamais.
Peut-être était-ce l'architecture enchevêtrée d'histoire.
Peut-être était-ce l'ombre des chevaux qui dansent au loin.

Peu importe ce que c'était.
Je savais que c'était ça.
L'Amour.

Avec tout l'indicible que cela contient.

¹ Montréal est situé à 124 mètres au-dessus de la mer, alors que Sils-Maria est situé à 1800 mètres d'altitude dans les Alpes suisses.

Introduction

C'est l'été 1927, l'artiste expressionniste allemande Gabriele Münter a cinquante ans et elle sillonne seule la Suisse, à la recherche de bien-être et d'inspiration. Depuis Berlin, elle prend le train en direction de Cademario, où elle séjourne tout le mois de juillet dans un sanatorium du courant *Lebensreform*.² Elle profite de cette retraite en nature pour faire quelques peintures et aquarelles, et prend aussi des photos du paysage et des habitants. Le 9 août, elle quitte le sanatorium et se dirige vers Lugano, puis s'arrête à Ascona, où elle rend visite à son amie et collègue de longue date, l'artiste Marianne von Werefkin. Le 17 août, Münter se remet en route et rentre en Allemagne en passant par Bellinzona, San Bernardino, Cavloccio See et Sils-Maria, un petit village perché dans les hautes montagnes de l'Engadine.

De cet arrêt à Sils-Maria naîtra un tableau de paysage qui porte le nom du lieu qu'il représente : *Silser See, Engadin (Lac de Sils, Engadine)* (**Figure 1**). Les couleurs sont douces, la composition est épurée, et la perspective amène le regard à cheminer graduellement à travers le paysage, éloquent dans toute sa grandeur. L'effet pictural est tel qu'un silence absolu transperce la toile. Impression que Münter a voulu faire d'un instant fugitif une invitation à se poser, à respirer, à rêver.

J'ai découvert ce tableau à l'air méditatif de Münter un certain matin de septembre 2017. J'étais en train d'effectuer des recherches sur la représentation de la montagne en peinture quand soudain, alors que j'explorais les différents paysages peints par Münter, je tombai sur ce petit tableau bleu-vert qui attira tout de suite mon attention. Comme il se distinguait des autres paysages de Münter que j'avais pu voir auparavant ! Plus classique dans sa composition et dans ses couleurs, mais non moins expressif car à la vue de ce paysage, je ressentis aussitôt une sensation d'apaisement et de liberté. Je restai longtemps à contempler le calme de la scène que j'avais sous les yeux : un petit chemin s'avançait tranquillement dans l'herbe verte d'été, puis, trois îles bondissaient sur un lac d'une eau éminemment émeraude, et enfin, une série de montagnes bleutées s'élançait, souveraine, vers le ciel. Comment un tableau à priori si simple avait-il pu me faire un

² La *Lebensreform* est un mouvement de quête spirituelle et de renouveau vital qui influença de nombreuses communautés à partir de la fin du 19^e siècle jusqu'au milieu du 20^e siècle en Suisse et en Allemagne, et dont l'idée principale était qu'un mode de vie plus proche de la nature était plus sain que celui de la société industrielle

tel effet ? Je regardai alors le titre : *Silser See, Engadin*. Le paysage que j'avais sous les yeux n'était pas n'importe quel paysage de montagne. C'était celui de Sils-Maria, le lieu fétiche du philosophe Friedrich Nietzsche, l'auteur du livre qui se tenait sur ma table de chevet. Cette succession de hasards éveilla ma curiosité. Je passai donc les jours suivants à tenter d'en savoir plus sur *Silser, See Engadin*, mais sans succès. Personne ne semblait s'y être intéressé auparavant. Pourtant, mon intuition me disait qu'il y avait là quelque chose à creuser, à découvrir.

Voilà maintenant plusieurs mois que je m'intéressais à l'influence de la nature sur le corps et l'esprit, et que je lisais sur la façon dont celle-ci peut enrichir le rapport de l'être humain au monde et favoriser son épanouissement. C'est ce qui m'avait amenée à étudier l'art de Gabriele Münter, une peintre de plein air reconnue pour ses paysages et pour son amour de Murnau, un petit village de Haute-Bavière. C'est ce qui m'avait amenée aussi à lire les livres de Friedrich Nietzsche, un philosophe reconnu pour avoir été grandement inspiré par ses lieux de promenade et plus spécialement encore, par le paysage de Sils-Maria. Or, si je connaissais bien l'importance de Sils-Maria pour Nietzsche, je fus surprise de constater que Münter avait fait une peinture de ces montagnes reconnues pour être celles où le philosophe avait eu la révélation de son livre le plus célèbre, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

Ce que je savais cependant, c'est qu'*Ainsi parlait Zarathoustra* faisait partie des livres les plus lus et discutés au sein du Cavalier bleu — groupe auquel appartenait Münter — et que la philosophie nietzschéenne avait joué un rôle central dans le développement du mouvement expressionniste au début des années 1900. Je savais aussi que, chez Münter comme chez Nietzsche, la montagne possédait une grande valeur symbolique et que pour eux deux, le paysage avait été une source primordiale d'épanouissement artistique et personnel. Était-il possible que la combinaison de ces éléments me permette d'en savoir plus sur *Silser See, Engadin* ? Cela me semblait insuffisant. Mes recherches en bibliothèque à elles seules me semblaient insuffisantes car je savais aussi que pour Münter, le paysage était une expérience sensible, *vécue*, polysensorielle. Pour comprendre *Silser See, Engadin*, il me fallait donc me rendre à Sils-Maria.

C'est ainsi que le 2 septembre 2019, je m'envolai en direction de Sils-Maria, convaincue que pour comprendre ce tableau, il me fallait comprendre le lieu, et que pour comprendre le lieu, il me fallait le *vivre*. Ainsi seulement parviendrais-je à me saisir des sensations éprouvées par

Münter en ces montagnes, longeant le lac de Sils et se projetant dans ce paysage métaphysique. Ainsi seulement parviendrais-je à comprendre ce lieu dans sa dimension existentielle, phénoménologique. Mon enquête terrain dans les hautes montagnes de l'Engadine se révéla de fait cruciale pour percer le mystère de *Silser See, Engadin* et enrichir mon analyse de cette peinture encore vierge d'interprétations.

État de la question

Silser See, Engadin est l'une des œuvres les plus mystérieuses de Münter et jusqu'à ce jour, il n'existe presque aucune information sur ce tableau. Seules quelques données techniques sont disponibles sur les sites de vente d'art en ligne *Artnet* et *Mutual Art*. On peut y trouver le titre (*Silser See, Engadin*), la date (1927), les dimensions (33 x 45 cm), le médium (huile sur carton), le prix de vente (355,167 USD) ainsi que la provenance du particulier qui possède actuellement le tableau (Berlin).³ Il me faut aussi ici préciser qu'à l'origine, *Silser See, Engadin* fut laissé sans titre par Münter. Ce n'est qu'après sa mort, lors de l'inventaire de sa succession, qu'on lui donna le titre *Aus dem Tessin* (écrit à la machine), puis qu'on ajouta plus tard sur cette fiche d'inventaire entre parenthèses et écrit à la main *Silser See*.⁴ Le nom de *Aus dem Tessin* (*Dans le Tessin*) est inexact puisque Sils-Maria n'est pas situé dans le canton du Tessin,⁵ mais bien dans le canton des Grisons et plus précisément, dans la haute vallée de l'Engadine. Pour ce qui est de la date, si l'on estime que *Silser See, Engadin* a été réalisé par Münter en 1927 — soit l'année de son séjour à Sils-Maria —, il faut toutefois savoir que ce tableau n'a jamais été daté par Münter. Il est donc possible que Münter ait peint *Silser See, Engadin* après son séjour à Sils-Maria. Bien qu'il soit impossible d'être sûrs de la date à laquelle *Silser See, Engadin* a été peint, il est cependant certain que le paysage représenté est bien celui de Sils-Maria car les montagnes à Sils-Maria ont ceci de particulier : elles se déploient symétriquement de part et d'autre du lac de Sils, formant un V lorsqu'on se tient en son centre. Le point de vue choisi par Münter dans *Silser See, Engadin* met en lumière cette particularité et quiconque s'est déjà rendu à Sils-Maria reconnaîtra d'emblée le lac de Sils en regardant *Silser See, Engadin*. D'abord grâce à la forme singulière des montagnes

³ Voir la fiche technique de *Silser See, Engadin* en annexe 1.

⁴ Cette information m'a été fournie par Isabelle Jansen.

⁵ Cademario et Ascona, où Münter se rend avant d'aller à Sils-Maria, sont situés dans le canton du Tessin.

qui entourent le lac, mais aussi grâce à la couleur vert émeraude de l'eau et aux îles sur la rive gauche, deux autres caractéristiques distinctives du lac de Sils que le tableau de Münter met également en valeur.

Si nous savons avec certitude que le paysage représenté dans *Silser See, Engadin* est bien celui de Sils-Maria, nous ne possédons cependant aucune information qui pourrait nous permettre d'en savoir plus sur la nature du séjour de Münter en ce lieu. En effet, comme me l'a confirmé Isabelle Jansen — directrice de la Fondation Gabriele Münter et Johannes Eichner —, Münter n'a laissé aucune impression sur son séjour à Sils-Maria⁶ ou sur *Silser See, Engadin*, un tableau autour duquel le mystère reste complet. Qui plus est, de tous les ouvrages publiés sur Münter jusqu'à présent, aucun ne relève l'existence de *Silser See, Engadin*. Un seul livre mentionne le passage de Münter à Sils-Maria en août 1927 et il s'agit de *Gabriele Münter, 1877-1962 : Retrospektive*⁷ paru en 1992 et disponible en langue allemande uniquement. On peut y lire :

Le 27 juin, elle [Münter] part via Munich pour Cademario près de Lugano, un sanatorium de la "Nouvelle réforme de vie spirituelle" qui lui a été recommandé par des hôtes d'Elmau. Elle y arrive le 3 juillet et y reste plus d'un mois. Elle rend ensuite visite à Marianne von Werefkin à Ascona. Celle-ci l'accueille d'abord chaleureusement, mais au bout de quelques jours, des divergences personnelles surgissent avec le cercle d'artistes locaux, entre autres avec le couple Helbig et Otto Nebel, tous connus de Münter avant la guerre, à cause de son amertume envers Kandinsky. Münter repart dès le 17 août et se rend à Elmau en passant par Bellinzona, S. Bernardino, Sils Maria, le lac de Cavloccio, Schuls et Landeck.⁸

⁶ Isabelle Jansen m'a aussi informée que les notes de Münter sont presque toujours des listes factuelles sans commentaires. L'absence de notes personnelles de Münter sur son voyage à Sils-Maria ne peut donc pas être considérée comme un fait indicateur de l'importance ou non de ce voyage pour l'artiste.

⁷ Il s'agit du catalogue d'exposition de la plus importante rétrospective de l'œuvre de Gabriele Münter qui a été organisée jusqu'à présent. Celle-ci s'est tenue à la Städtische Galerie im Lenbachhaus à Munich du 29 juillet au 1^{er} novembre 1992, dans la Schirn Kunsthalle à Francfort du 29 novembre 1992 au 10 avril 1993, et au Liljevalchs konsthall à Stockholm du 4 avril au 31 mai 1993.

⁸ Traduction libre de : « Am 27. Juni bricht sie über München nach Cademario bei Lugano auf, einem Sanatorium der « Neugeistigen Lebensreform », das ihr von Elmau-Gästen empfohlen worden war. Dort trifft sie am 3. Juli in und bleibt über einen Monat. Anschliessend besucht sie Marianne von Werefkin in Ascona. Diese heisst sie zunächst herzlich willkommen, nach wenigen Tagen aber kommt es mit dem dortigen Künstlerkreis, u. a. dem Ehepaar Helbig und Otto Nebel, alle mit Münter noch aus der Vorkriegszeit bekannt, wegen ihrer Verbitterung über Kandinsky zu persönlichen Differenzen. Bereits am 17. August reist Münter wieder ab und fährt über Bellinzona, S. Bernardino, Sils Maria, Cavloccio See, Schuls und Landeck nach Elmau. »

Münter, Gabriele, Annegret Hoberg, Helmut Friedel, et Shulamith Behr (1992). *Gabriele Münter, 1877-1962: Retrospektive*. München : Lenbachhaus: Prestel, p.20.

Bien que ce livre confirme le voyage de Münter à Sils-Maria au mois d'août 1927, les auteurs ne parlent jamais de l'existence du tableau que l'artiste a réalisé de ce paysage. En outre, il n'existe aucun catalogue raisonné de l'œuvre de Münter qui permettrait de répertorier *Silser See, Engadin*.⁹

L'absence totale de littérature sur *Silser See, Engadin* reste tout de même surprenante sachant que la recherche en histoire de l'art s'est déjà intéressée à la représentation de la Haute-Engadine en peinture,¹⁰ mais encore une fois, Münter et *Silser See, Engadin* tombent dans l'oubli. De fait, le nom de Münter ne figure jamais parmi la liste des nombreux artistes qui ont été inspirés par le paysage de la Haute-Engadine et plus particulièrement encore, par celui de Sils-Maria. Parmi ceux-ci, on compte entre autres Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini, Giovanni et Alberto Giacometti, Cuno Amiet, Marc Chagall, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Max Ernst, Clara Porges, Andrea Robbi et Samuele Giovanoli. La beauté des montagnes de la Haute-Engadine amènera d'ailleurs Peter André Bloch¹¹ à qualifier ce lieu de « paradis des artistes-peintres »¹² et sur le site internet de *Sils im Engadin*, on peut lire dans la section intitulée « Through the eyes of the painters » :

The special light of the Engadin mountains has inspired many artists. Anyone familiar with the paintings of Giovanni Segantini and Giovanni Giacometti will see the splendour of the mountain summer and the white winter world with fresh eyes. While these artists had their studios in the Engadin mountains, others came to Sils as visitors to paint: Ferdinand Hodler, for instance, whose painting entitled "The Lake of Silvaplana in Autumn" (1907) became an icon. Other enthusiastic visitors to Sils include Max Liebermann, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Max Ernst and Marc Chagall. Joseph Beuys and Gerhard Richter also followed in Nietzsche's footsteps.¹³

⁹ Isabelle Jansen et son équipe travaillent présentement à la production du catalogue raisonné de l'œuvre de Münter.

¹⁰ En 2017, Peter André Bloch écrit le livre *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*, dans lequel on retrouve un chapitre intitulé « Sils-Maria et Nietzsche inspirent les peintres ». La même année, Nicole Bröhan écrit *Künstlerkolonien: ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Polen und Litauen*, un livre dans lequel elle explore notamment la représentation de Sils-Maria en peinture dans un chapitre intitulé « *Sils Maria – Alpine Champagnerluft schlurfen* ». Au printemps 2021, une exposition intitulée « La montagne fertile » est organisée au Palais Lumière d'Évian ; y sont exposés les paysages de Giovanni Giacometti, Giovanni Segantini, Cuno Amiet et Ferdinand Hodler. FYK' mag (s.d.). « La montagne fertile – Paysages des Grisons ». [En ligne], <https://www.fykmag.com/evian-palais-lumiere-la-montagne-fertile/> Consulté le 2 août 2021.

¹¹ Peter André Bloch est un ancien professeur à l'Université de Haute-Alsace à Mulhouse (Académie de Strasbourg). Depuis 1976, il est membre de la Fondation Maison Nietzsche à Sils-Maria dans le canton des Grisons, où il anime les colloques internationaux Nietzsche depuis 1981.

¹² Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterhur: EigenArt-Verl, p.104.

¹³ Sils Engadin (s.d.). « Culture in Sils – Follow in the Footsteps of Great Artists ». [En ligne], <https://www.sils.ch/en/stories/stories-about-sils/culture-sils.html> Consulté le 2 septembre 2021.

Aussi faut-il savoir que la visite de Münter à Sils-Maria en août 1927 s'inscrit dans le développement d'un intérêt collectif pour Nietzsche et pour Sils-Maria, ce lieu étant devenu notoire pour avoir été là où, au bord du lac de Silvaplana à l'été 1881, le philosophe avait eu la révélation de *Ainsi parlait Zarathoustra*.

De nombreux ouvrages ont déjà relevé l'importance de Nietzsche au sein du mouvement expressionniste.¹⁴ On apprendra ainsi que par sa philosophie révolutionnaire, Nietzsche initia le mouvement de libération personnelle et artistique que poursuivront dans son sillage les artistes expressionnistes et cela, autant du côté du Cavalier bleu¹⁵ (*Der Blaue Reiter*) que du Pont¹⁶ (*Die Brücke*). On peut notamment lire dans le livre *Expressionism* écrit par l'historien de l'art allemand Wolf-Dieter Dube en 1972 :

His books were enthusiastically consumed by the younger generation, especially Zarathustra. The revolutionary philosopher presented a prime example of self-liberation from authoritarian constrictions, bourgeois narrow-mindedness, materialist thinking. As the poet Gottfried Benn (1886-1956) would later recall, Nietzsche "... was the earthquake of the epoch of my generation".¹⁷

Si plusieurs auteurs se sont déjà intéressés à l'influence de Nietzsche sur les artistes expressionnistes — ce qu'ils font souvent en portant un intérêt particulier aux figures les plus connues au sein de ce mouvement, des hommes toujours —, très rares sont les livres qui abordent le sujet en s'intéressant aux artistes femmes. Une seule auteure s'est déjà attardée à ce faire et il s'agit de la chercheuse et membre fondatrice de la Friedrich Nietzsche Society en Angleterre, Carol Diethe. Dans son livre *Nietzsche's Women : Beyond the Whip* paru en 1996, Diethe explore les liens qui existent entre Nietzsche et les trois artistes femmes les plus importantes au sein du

¹⁴ Je pense ici à : *From naturalism to expressionism: German literature and society 1880-1918* écrit par Pascal Roy en 1973, *German and Austrian expressionism: art in a turbulent era* écrit par Peter Selz en 1978, *Left-wing Nietzscheans: the politics of German expressionism, 1910-1920* écrit par Seth Taylor en 1990, *Pädagogik-Lexikon* écrit par Gerd Reinhold en 1990 et *The Expressionists* écrit par Wolf-Dieter Dube en 2015.

¹⁵ Le Cavalier bleu (*Der Blaue Reiter*) est un groupe d'artistes expressionnistes évoluant à Munich entre 1911 et 1914. Ses principaux membres sont Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Heinrich Campendonk, David Burljuk, Paul Klee, Alfred Kubin, Alexej Jawlensky et Marianne von Werefkin.

¹⁶ Le Pont (*Die Brücke*) est un groupe d'artistes expressionnistes évoluant à Berlin entre 1905 et 1913. Ses principaux membres sont Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein et Otto Mueller. L'origine du nom du groupe provient d'une phrase du prologue de *Ainsi parlait Zarathoustra* : « La grandeur de l'homme, c'est qu'il est un pont et non une fin : ce que l'on peut aimer en l'homme, c'est qu'il est un passage et un déclin. »

¹⁷ Dube, Wolf-Dieter (1972). *The Expressionists*. London: Thames & Hudson, p.10.

mouvement expressionniste : Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter et Marianne von Werefkin. Elle écrit à ce sujet :

[...] every woman who was creative or active in the intellectual arena during Nietzsche's generation took up a position towards his work and then proceeded to adapt this to other influences and considerations. In brief, the women of Nietzsche's generation — like their male counterparts — took from Nietzsche exactly what they wanted, and the overwhelming consensus was that of grateful appreciation. The explanation appears to be that these women felt, however erroneously, that Nietzsche had included them in his prescriptions of the Surhomme. They felt that he had helped to liberate them.¹⁸

En ce qui concerne Münter plus spécifiquement, Diethé s'intéresse à l'influence de Nietzsche sur l'artiste en étudiant le réseau de relations qu'elle entretenait à l'époque du Cavalier bleu ainsi que son œuvre picturale. Or, même si les réflexions que Diethé émet sont très pertinentes pour comprendre la nature de l'influence de Nietzsche sur Münter, celle-ci ne fait jamais mention de son voyage Sils-Maria ou de son tableau *Silser See, Engadin*. Une question donc s'impose : comment expliquer la marginalisation de ce tableau dans le corpus de Münter ?

D'abord, il faut savoir que *Silser See, Engadin* est un tableau qui n'a pratiquement jamais été exposé, ce qui explique en partie le manque de commentaires à son sujet. En effet, ce tableau est toujours resté à l'intérieur du cercle restreint des collections privées, inaccessible au regard du grand public et des spécialistes. Par ailleurs, *Silser See, Engadin* s'inscrit dans une phase peu productive de Münter, qui n'a que très peu intéressée les historiens de l'art jusqu'à présent. Cette phase correspond aux années 1920-1930, soit une décennie durant laquelle l'inspiration de Münter s'est significativement tarie en raison d'une importante crise personnelle. Cette crise est principalement provoquée par la fin de la relation amoureuse de Münter avec Wassily Kandinsky, laquelle survient à la suite de l'éclatement de la Première Guerre mondiale en 1914.¹⁹ En plus d'entraîner la fin de la relation de Münter avec Kandinsky, la Première Guerre mondiale conduit également à la dissolution du Cavalier bleu, le groupe d'artistes au sein duquel évolue Münter. C'est ainsi que dans les années 1920-1930, Münter se trouve largement dépassée par les multiples changements qu'engendre la guerre dans sa vie et cela ne sera pas sans conséquence sur sa

¹⁸ Diethé, Carol (1996). *Nietzsche's women: beyond the whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter, p.7.

¹⁹ Dans *Kandinsky und Gabriele Münter : von Ursprüngen moderner Kunst*, l'historien de l'art et second compagnon de Münter Johannes Eichner écrit : « Gabriele Münter a souffert de la perte de Kandinsky pendant une décennie. » Eichner, Johannes (1957). *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*. Munich: F. Bruckmann, p.180.

peinture. Comme le souligne l'historienne de l'art Brigitte Salmen, ses problèmes personnels entraîneront une baisse d'intensité significative dans son travail ainsi que d'importantes fluctuations stylistiques.²⁰ De fait, les quelques toiles que Münter peint tout de même durant ces années troubles ne présentent plus la même expressivité que ses tableaux précédents. Münter semble alors délaisser son style expressionniste pour adopter une représentation plus traditionnelle de la nature, comme c'est le cas avec *Silser See, Engadin*. Le fait que ce tableau soit dépourvu d'éléments foncièrement novateurs peut donc en partie expliquer pourquoi il n'a jamais retenu l'attention des chercheurs.

Hypothèse

Il est vrai qu'à première vue, *Silser See, Engadin* livre une image d'un paysage montagneux somme toute assez conventionnelle, mais est-ce vraiment le cas ? Un aspect très important soulevé par Isabelle Jansen dans le livre *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point* par rapport aux tableaux de Münter est la dichotomie qui existe entre leur apparente simplicité et la complexité de leur signification.²¹ En ce sens, je crois que *Silser See, Engadin* témoigne bien de l'ambiguïté qui caractérise l'œuvre de Münter car comme nous le découvrirons, les formes et les couleurs du paysage de Sils-Maria revêtent une grande valeur symbolique pour l'artiste. « Il faut apprendre à voir, disait Nietzsche, habituer l'œil au calme, à la patience, à laisser les choses venir à lui, à suspendre le jugement, apprendre à faire le tour du particulier et à le saisir dans sa totalité. »²² Peut-être est-ce là le secret de la posture que le spectateur doit adopter devant *Silser See, Engadin* car il y a chez Münter une profondeur qui ne peut se révéler à celui qui est pressé. Comme je m'appliquerai à le démontrer dans ce mémoire, je crois qu'avec *Silser See, Engadin*, Münter marque le début de sa renaissance après une longue période de crise. De ce fait, je pense que le voyage de Münter à Sils-Maria constitue un point tournant entre ses années de panne créative

²⁰ Salmen, Brigitte, et Gabriele Münter (1996). *Gabriele Münter malt Murnau: Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des « Blauen Reiters »*. Murnau : Bonn: Schlossmuseum Murnau; VG Bild-Kunst, p.15.

²¹ Dans *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*, Isabelle Jansen écrit : « This exhibition seeks to emphasize precisely this aspect of conceptual ambiguity – the simplicity of the manifest image versus the complexity of meaning – in Gabriele Münter's oeuvre. Münter's art is much more complex than it appears at first glance. »

Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.12.

²² Nietzsche, Friedrich (1974 [1888]). *Crépuscule des idoles* (Ce qui manque aux allemands, §6). Paris: Gallimard, p.81.

(1920-1930) et celles de la recrudescence de son inspiration (1930-1940). Mon hypothèse est que Münter s'est appropriée les composantes stylistiques du paysage de Sils-Maria pour en faire une analogie personnelle et que cela fut le début d'une transition vers un nouvel élan artistique.

Cadre théorique

Cette étude de *Silser See, Engadin* basée sur le rapport de Münter au paysage s'inscrit à la croisée de trois disciplines : l'histoire de l'art, la philosophie et la géographie. Mon cadre théorique est donc constitué d'une grande diversité d'ouvrages, mais qui ont tous un point en commun : la nature comme source d'inspiration et d'épanouissement pour l'être humain. Je tiens aussi à préciser qu'à l'image de ce mémoire qui se veut interdisciplinaire, la plupart des penseurs auxquels je me suis intéressée portent plusieurs chapeaux : ils sont à la fois philosophe et poète, géographe et cartographe, architecte et théoricien, alpiniste et essayiste, naturaliste et explorateur, etc. À travers cette multiplicité de regards, se révèle néanmoins un même désir de mettre en lumière le lien fondamental qui unit l'être humain et la nature. Autrement dit, tous les penseurs auxquels je me suis intéressée nous amènent à voir l'être humain et la nature comme étant profondément liés l'un à l'autre, et non séparés l'un de l'autre. « Nous parlons de la nature et, tout en parlant, nous nous oublions nous-mêmes ; mais nous aussi, nous sommes la nature, *quand même* »,²³ disait Nietzsche.

Du côté des philosophes, ma réflexion a été principalement nourrie par les écrits de Novalis, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Gaston Bachelard et bien sûr, Friedrich Nietzsche. Tous ces philosophes entretiennent une relation intime avec la nature et développent une pensée ancrée dans leur rapport sensible au monde. Leurs écrits nous amènent à prendre conscience de l'interpénétration de la vie intérieure et de la vie extérieure, ainsi que de l'étendue de la sensibilité humaine. Cela est notamment le cas chez Novalis qui, dans *Les disciples à Saïs* (1798), s'intéresse à l'importance des sens²⁴ dans le rapport que l'être humain entretient

²³ Nietzsche, Friedrich (1995 [1879]). *Humain, trop humain* (Le Voyageur et son ombre, §327). Paris: Librairie Générale Française, p.679.

²⁴ Sur l'importance des sens, Novalis écrit aussi dans ses écrits personnels : « La philosophie repose en ce moment dans ma bibliothèque. Je suis heureux d'avoir traversé ce labyrinthe de la raison pure et d'habiter de nouveau, corps et âme, les contrées rafraîchissantes des sens... La philosophie, on peut l'estimer très haut sans en faire la directrice de sa maison et sans se résigner à ne vivre que d'elle. Les mathématiques seules ne font pas le soldat et le mécanicien,

avec le monde ainsi qu'à sa connexion spirituelle avec la nature. Dans ce livre, Novalis soutient qu'il est primordial de développer nos sens et notre intériorité pour comprendre la nature puisque celle-ci demande à être *vécue* et *ressentie* pour être saisie dans toute sa richesse :

Un aveugle n'apprend pas à voir malgré tout ce qu'on peut lui dire de la lumière, des couleurs et des formes. De même nul ne comprendra la Nature, qui ne possède pas l'organe nécessaire, l'instrument intérieur qui crée et analyse ; nul ne la comprendra qui, spontanément, ne la distingue et ne la reconnaît en toutes choses, et qui, grâce à une joie innée d'engendrer, et se sentant une intime et multiple affinité avec tous les corps, ne se mêle à tous les êtres de la nature, par l'intermédiaire de la sensation, et ne se retrouve, pour ainsi dire, en eux. Mais celui qui possède vraiment le sens de la Nature et qui l'a exercé, jouit de la nature tandis qu'il l'étudie, et prend plaisir à sa complexité infinie, et à ses joies inépuisables.²⁵

Cette approche comporte de nombreuses similitudes avec celle du philosophe et naturaliste américain Henry David Thoreau, qui avait pour dire :

La Nature nous est révélée par celui qui va à elle non pas en observateur consciencieux, mais dans la plénitude de vie. Vers ce dernier, elle s'élançe pour se révéler. Pour un cœur débordant, elle est tout sauf une figure de rhétorique.²⁶

Cette vision n'est pas sans rappeler non plus la démarche philosophique de Nietzsche, qui privilégiait « la vie comme moyen de la connaissance »²⁷ et à propos de qui Peter André Bloch écrit dans *Sils-Maria*, « île bienheureuse » pour Nietzsche :

Étendu au soleil les yeux fermés, il aimait écouter les bruits de la nature et exposer son corps aux sensations ; il se concentrait sur tout ce qui lui semblait essentiel pour percevoir son existence dans sa totalité, tous les niveaux de sa conscience et de ses facultés sensibles.²⁸

et la philosophie seule ne forme pas un homme. » Novalis, Maurice Maeterlinck, et Paul Gorceix (1992). *Fragments : précédé de Les disciples à Saïs*. Paris: Corti, p.49-50.

²⁵ Novalis, Maurice Maeterlinck, et Paul Gorceix (1992). *Fragments : précédé de Les disciples à Saïs*. Paris: Corti, p.113-114.

²⁶ Ibid, p.111.

²⁷ Nietzsche cité par Safranski, Rüdiger, et Nicole Casanova (2000). *Nietzsche : biographie d'une pensée*. Arles: Solin, Actes Sud, p.226.

²⁸ Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterhur: EigenArt -Verl, p.89.

J'ai tenu à citer ces quelques passages relevés au fil de mes lectures puisqu'ils représentent bien la démarche dans laquelle s'inscrit ce mémoire, c'est-à-dire une démarche basée sur l'*expérience*. Cela est vrai non seulement pour ma propre démarche, mais également pour celle de Münter, de Nietzsche ainsi que pour l'ensemble des penseurs et artistes auxquels je me réfère dans ce mémoire.

Du côté des géographes, l'étude des liens qui existent entre les expériences que les lieux permettent de faire et l'épanouissement de l'être humain est le propre de l'approche phénoménologique en géographie (aussi appelée géographie humaniste), dont le développement remonte aux années 1970. Comme ce fut le cas pour la phénoménologie qui voit le jour au début des années 1900 dans le champ de la philosophie, la perspective phénoménologique en géographie s'inscrit en réaction à l'hégémonie du positivisme. Abordé du point de vue de l'expérience humaine plutôt qu'à partir d'une vision purement scientifique du monde, l'espace géographique est désormais considéré comme un espace d'expériences sensibles qui s'inscrit dans une quête de sens et de vécu. Dans cette lignée, le géographe français Éric Dardel fut l'un des premiers à s'intéresser à la dimension existentielle des lieux (incluant les paysages qui les caractérisent) en publiant en 1952 *L'Homme et la Terre ; nature de la réalité géographique*. Ouvrant la voie au concept d'espace vécu en géographie, Dardel soutient dans ce livre qu'il est essentiel pour l'être humain de « se savoir et de sentir lié à la Terre comme être appelé à se réaliser en sa condition terrestre. »²⁹ À travers son approche sensible de la réalité géographique, Dardel nous amène ainsi à prendre conscience de la profonde interconnexion qui existe entre l'être humain et la nature et du fait que ce lien est une source fondamentale d'épanouissement :

Puisque la Terre est la mère de tout ce qui vit, de tout ce qui est, un lien de parenté unit l'homme à tout ce qui l'entoure, aux arbres, aux animaux, aux pierres même. La montagne, la vallée, la forêt, ne sont pas simplement un cadre, un « extérieur », même familier. Elles sont l'homme lui-même. C'est là qu'il se réalise et qu'il se connaît.³⁰

²⁹ Dardel, Éric (1952). *L'Homme et la Terre ; nature de la réalité géographique*. Paris: Presses universitaires de France, p.46.

³⁰ Dardel, Éric (1952). *L'Homme et la Terre ; nature de la réalité géographique*. Paris: Presses universitaires de France, p.66.

Autrement dit, ce que nous dit Dardel ici, c'est que lorsque nous découvrons le monde qui nous entoure, c'est nous-mêmes aussi que nous découvrons. Les lieux possèdent ainsi le potentiel de révéler à l'être humain ce qu'il est mais ne sait pas encore :

La réalité géographique agit sur l'homme par un éveil de la conscience. Parfois même, elle opère comme un réveil, [...] la reconnaissant pourtant comme ce que cherchait son être sans le savoir, pour s'épanouir.³¹

Pour Dardel donc, les lieux font partie intégrante du processus d'individuation de l'être humain. Aussi conclut-il en disant que « L'existence, en choisissant sa géographie, exprime souvent le plus profond d'elle-même. »³²

La pensée de Dardel est fondatrice de la réflexion que je développe dans ce mémoire au sein duquel j'étudie le rapport de Münter aux lieux — Murnau et Sils-Maria — et cela, par le prisme du paysage principalement. À ce propos, je tiens à souligner que le paysage, selon Dardel, est « Tout autre chose qu'une juxtaposition de détails pittoresques, le paysage est un ensemble : une convergence, un moment vécu. »³³ Le paysage, ajoute-t-il, « s'unifie autour d'une tonalité affective [...]. Il met en cause la totalité de l'être humain, ses attaches existentielles avec la Terre. »³⁴ Il s'agit « d'un rapport qui affecte la chair et le sang »,³⁵ écrit-il. C'est donc dire que pour être saisi dans sa totalité, le paysage requiert tous les sens, et non seulement la vue. Cet aspect est particulièrement important à souligner puisque, comme l'écrit Jean-Marc Besse — agrégé de philosophie et docteur en histoire³⁶ —, si on a pendant longtemps pu « se satisfaire d'une définition qui faisait du paysage un panorama naturel, généralement découvert depuis une hauteur, permettant ainsi au spectateur d'obtenir une sorte de maîtrise visuelle sur le territoire »,³⁷ il en va tout autrement aujourd'hui. En effet, avec la montée des préoccupations environnementales et

³¹ Pour en faire la démonstration, Dardel prend en exemple l'expérience de Guizot qui, en découvrant la mer à Honfleur en 1831, écrit : « Ce n'est point une impression subite, singulière que m'a causée la vue de la mer, j'ai senti mon âme s'épanouir naturellement, facilement, comme si l'espace lui eut manqué jusque-là, et qu'en présence de cet espace immense, égal, elle retrouvât la plénitude de son existence et la liberté de ses mouvements... »

Dardel, Éric (1952). *L'Homme et la Terre; nature de la réalité géographique*. Paris: Presses universitaires de France, p.50.

³² Ibid, p.130.

³³ Ibid, p.41.

³⁴ Ibid, p.42.

³⁵ Ibid.

³⁶ Jean-Marc Besse est également directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS (Géographie-Cités).

³⁷ Besse, Jean-Marc (2009). *Le goût du monde : exercices de paysage*. Arles: Actes sud, p.12.

« l'éclatement professionnel et académique des différentes "disciplines"³⁸ qui en ont fait leur champ d'études et d'interventions »³⁹ écrit Besse, le paysage est désormais abordé depuis une multitude de points de vue.⁴⁰ Dans cette nouvelle polysémie qui entoure le concept de paysage, les notions d'*expérience* et de *polysensorialité* sont de plus en plus mises de l'avant.

L'historien français et spécialiste des sensibilités Alain Corbin fait partie de ceux qui contribuèrent à cultiver cette nouvelle vision. Dans *L'homme dans le paysage* paru en 2001, il soutient que le paysage ne se réduit pas à un spectacle : « Le toucher, l'odorat, l'ouïe surtout, sont aussi concernés par la saisie de l'espace. Tous les sens contribuent à construire les émotions que celui-ci procure. »⁴¹ Quelques années plus tard, Jean-Marc Besse soulève à son tour dans *Le goût du monde : exercices de paysage* (2009) :

L'eau, l'air, la lumière, la terre : autant d'aspects du monde qui sont ouverts aux cinq sens, à l'émotion, à une sorte de géographie affective qui répercute les pouvoirs de retentissement que possèdent les lieux sur l'imagination.⁴²

En portant une attention particulière aux éléments sensibles du monde terrestre, Besse et Corbin s'inscrivent dans la même lignée que Dardel qui, dès 1952, s'intéressa non seulement aux formes et aux couleurs de la réalité géographique, mais aussi aux textures, aux senteurs⁴³ et aux sons qui composent les lieux, ainsi qu'à leur influence sur l'être humain. Avec *L'Homme et la Terre*, Dardel

³⁸ L'histoire de l'art, l'architecture, la sociologie, l'anthropologie, la géographie, l'écologie, la théorie littéraire, la philosophie, l'histoire des sensibilités, etc.

³⁹ Besse, Jean-Marc (2009). *Le goût du monde : exercices de paysage*. Arles: Actes sud, p.15.

⁴⁰ Jean-Marc Besse distingue cinq « entrées » possibles du paysage. Le paysage peut être considéré comme :

1. Une représentation culturelle (principalement informée par la peinture)
2. Un territoire produit par les sociétés dans leur histoire
3. Un complexe systémique articulant les éléments naturels et culturels en une totalité objective
4. Un espace d'expériences sensibles rebelles aux diverses formes possibles d'objectivation
5. Un site ou un contexte de projet

Besse, Jean-Marc (2009). *Le goût du monde : exercices de paysage*. Arles: Actes sud, p.15.

⁴¹ Corbin, Alain (2001). *L'homme dans le paysage*. Paris: Textuel, p.9.

⁴² Besse, Jean-Marc (2009). *Le goût du monde : exercices de paysage*. Arles: Actes sud, p.49.

⁴³ On peut ainsi lire dans *L'Homme et la Terre*, au sujet de l'importance des odeurs dans la définition des lieux et dans l'expérience que nous en faisons : « L'espace aérien est aussi une matière qui nous donne la sensation immédiate de sa présence. Odeur de la terre fraîchement labourée, senteurs des foins, parfum des lavandes et des bruyères, mais aussi relents fétides des marais de la forêt équatoriale, de la vase, le registre de l'odorat, ce « sens des substances » (Jean Nogué) est ce qui se répand et pénètre, révélant directement la matière des choses. [...] L'odeur, inséparable de certaines contrées ou de certaines saisons, réalise une sorte de fusion avec le milieu ambiant, qualifiant de sensualité lourde ou légère les réalités géographiques. Elle emplit l'espace et, indirectement, met en valeur le plan visuel. » Dardel, Éric (1952). *L'Homme et la Terre; nature de la réalité géographique*. Paris: Presses universitaires de France, p.36.

pose ainsi les bases d'une géographie qui met de l'avant les propriétés phénoménologiques des composantes de la réalité géographique. Il est par ailleurs éclairant de lire l'analyse qu'en offre Besse dans le livre *Voir la terre: six essais sur le paysage et la géographie* qu'il publie en 2000 et dont le chapitre intitulé « Entre géographie et paysage, la phénoménologie » nous permet de mieux comprendre les fondements de la pensée de Dardel ainsi que son apport dans le développement de la perspective phénoménologique en géographie.⁴⁴

Trente ans après la parution de *L'homme et la terre*, l'architecte et théoricien Christian Norberg-Schulz publie *Genius loci: paysage, ambiance, architecture* (1981) et poursuit la réflexion sur la dimension existentielle des lieux en y adjoignant la notion de *genius loci*, une locution latine qui se traduit en français par « esprit du lieu ». La notion de *genius loci* en soi n'est pas nouvelle car comme le précise Norberg-Schulz :

Le *genius loci* est une conception romaine ; d'après une antique croyance, chaque être indépendant a son *genius*, son esprit gardien. Cet esprit donne vie à des peuples et des lieux, il les accompagne de la naissance à la mort et détermine leur caractère et leur essence. [...] Il n'est pas nécessaire de s'engager ici dans l'histoire de l'idée du *genius* et dans ses relations avec le *daimôn* des Grecs ; il suffit de remarquer que les anciens expérimentaient leur milieu comme étant constitués par des caractères définis. Le fait de pactiser avec le *genius* de la localité dans laquelle ils devaient vivre, avait une importance vitale pour eux. [...] Durant le cours de l'histoire, le *genius loci* est resté une réalité vivante, même s'il n'a pas été expressément exprimé comme tel. Des artistes et des écrivains ont trouvé leur inspiration dans le caractère local et ils ont expliqué les phénomènes de la vie quotidienne et de l'art, en se référant au paysage et au contexte urbain. [...]⁴⁵

Depuis l'Antiquité romaine donc, la signification du terme *genius loci* a évolué et Norberg-Schulz le reprend à son compte pour désigner l'identité d'un lieu, soit le « caractère qui le distingue ».⁴⁶ L'expérience du *genius loci* procède de sensations, d'émotions, de perceptions empiriques ; il s'agit d'une expérience phénoménologique de l'ensemble des éléments constitutifs — matériels et immatériels — d'un lieu. Norberg-Schulz nous invite ainsi à porter attention à la structure d'un lieu et à ses caractéristiques naturelles, mais aussi à son ambiance et aux significations que ce lieu

⁴⁴ Besse fait partie des rares personnes à avoir publié un commentaire sur *L'Homme et la Terre* de Dardel et à avoir contribué à faire connaître cet ouvrage qui fut longtemps tenu à l'écart de la réflexion sur la géographie.

⁴⁵ Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga, p.18-19.

⁴⁶ Ibid, p.5.

acquiert au fil du temps. Toutes ces composantes sont essentielles pour saisir le *genius loci* et comprendre l'influence que *tel* ou *tel* lieu peut avoir sur l'être humain. L'idée est la suivante : chaque lieu est doté d'un caractère propre, le *genius loci*, qui influence ses habitants d'une façon particulière. Poussant la réflexion plus loin, Norberg-Schulz stipule que l'expérience du *genius loci* est primordiale en ce fait qu'elle permet de rendre les lieux signifiants et que cette « prise existentielle »⁴⁷ est essentielle à l'épanouissement de l'être humain. « Un de besoins fondamentaux de l'homme, écrit Norberg-Schulz, est l'expérience riche de sens qu'amènent ces situations existentielles ».⁴⁸ L'étude du *genius loci* de Murnau et de Sils-Maria nous permettra ainsi de mieux comprendre le rôle que ces lieux jouèrent dans l'épanouissement artistique et personnel de Münter.

Pour mieux comprendre le *genius loci* de Sils-Maria, je convoquerai également la pensée de Nietzsche sur ce lieu qui fut pour lui l'une de ses plus grandes sources d'inspiration. Pourquoi ? Parce que Nietzsche a largement contribué à forger l'identité de Sils-Maria et que ses écrits explicitent l'influence de ce lieu sur le corps et l'esprit de l'être humain. En effet, tel que le souligne Peter André Bloch dans le livre *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche* :

Les propos enthousiastes de Nietzsche indiquent combien ses séjours entre 1881 et 1888 lui ont procuré du bien-être et de l'inspiration poétique, philosophique et artistique. Ils font preuve des influences que peuvent avoir la géographie, le climat et la nature sur la vie d'un être humain, à la recherche de lui-même, disponible aux beautés esthétiques.⁴⁹

Les écrits de Nietzsche nous permettront ainsi de mieux saisir le *genius loci* de Sils-Maria ainsi que la façon dont ce lieu, par son caractère particulier, a pu contribuer à la renaissance de Münter à la fin des années 1920. L'importance de se tourner vers les écrits de Nietzsche pour analyser le rapport de Münter à Sils-Maria est d'autant plus grande sachant que la philosophie nietzschéenne a joué un rôle central dans le développement de l'ensemble des artistes du Cavalier bleu. De ce fait, les écrits de Nietzsche ne me serviront pas seulement à analyser le *genius loci* de Sils-Maria ; ils me permettront également de mettre en lumière le symbole que Nietzsche incarnait pour Münter et la façon dont ce symbole a pu forger le regard qu'elle porta sur Sils-Maria. Cette étude du rapport

⁴⁷ Norberg-Schulz rapproche la notion de « prise existentielle » du concept d'« habiter » élaboré par Heidegger, dans le sens où « l'homme habite lorsqu'il réussit à s'orienter dans un milieu et à s'identifier à lui ou, plus simplement, lorsqu'il expérimente la signification d'un milieu. »

Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga, p.5.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterhur: EigenArt -Verl, p.10.

de Münter à Nietzsche et de Nietzsche à Sils-Maria me permettra ultimement de mettre en lumière certains éléments essentiels à la compréhension de *Silser See, Engadin*.

Méthodologie

La dimension phénoménologique du lieu étant au cœur de mon étude du tableau *Silser See, Engadin*, il me paraissait essentiel de faire un séjour de recherche à Sils-Maria afin de pouvoir ancrer ma pensée dans une expérience concrète de ce petit village de Haute-Engadine. Pourquoi ? Parce que la géographie comprise phénoménologiquement est une *expérience de la vie*, vécue dans la proximité du monde terrestre. À ce propos, Maurice Merleau-Ponty, représentant français du courant phénoménologique en philosophie, écrit :

Il est vrai qu'un livre de géographie contient un large savoir scientifique sur les paysages, les fleuves, les mers, mais ce savoir ne m'est accessible que sur la base d'une expérience individuelle originale, plus fondamentale et plus absolue. Cette expérience nécessite un contact quotidien avec les paysages, les fleuves et les mers.⁵⁰

Ainsi, si la première étape de ce mémoire fut pour moi d'approfondir le rapport de Münter au paysage en effectuant des recherches en bibliothèque, le voyage que je fis ensuite en Haute-Engadine me permit de faire « une expérience individuelle originale, plus fondamentale et plus absolue » de Sils-Maria, qui se révéla être un point tournant dans ma démystification de *Silser See, Engadin*. Mon but premier en me rendant à Sils-Maria était donc d'enrichir ma compréhension du *genius loci* afin de mieux comprendre l'expérience que Münter fit en ce lieu et la façon dont *Silser See, Engadin* est représentatif de cette expérience.

C'est ainsi que du 3 septembre au 15 décembre 2019, je passai trois mois à arpenter les chemins de Sils-Maria, un carnet de notes à la main, attentive aux impressions que ce paysage laissait en moi. Beau temps, mauvais temps, je passai mes journées entières à me promener dans les montagnes de la Haute-Engadine et à m'imprégner de sa nature ; de l'eau cristalline de ses lacs

⁵⁰ Cité par André Louis-Sanguin dans « La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces », *Annales de Géographie*, no. 501, septembre-octobre 1981, p. 560-587.

et de ses ruisseaux, du souffle vigoureux du vent, du bleu radieux du ciel, de la pureté absolue de l'air, de la lumière qui filtre entre les mélèzes, de l'odeur de pin qui s'échauffe au soleil, du bruit des vagues qui se brisent contre le rivage, du magnétisme de ces hauts sommets rocheux. Au fur et à mesure que je découvrais Sils-Maria, il me semblait de mieux en mieux comprendre l'influence que ce paysage avait pu avoir sur Münter, mais aussi sur Nietzsche avant elle. C'est ainsi que la nature de Sils-Maria devint ma principale bibliothèque et qu'elle m'offrit l'un des plus précieux enseignements : celui d'une vie vécue en résonance avec le monde.

Afin de mieux comprendre le rapport de Münter au paysage, je passai également deux semaines à Murnau en octobre 2019. Si mon séjour à Murnau fut plus court que celui que je fis à Sils-Maria, ma démarche, quant à elle, fut exactement la même. Du 3 au 15 octobre 2019, je passai ainsi toutes mes journées à me balader dans la campagne bavaroise afin d'étudier les particularités du paysage de Murnau, empruntant tous les petits sentiers que Münter avait elle-même suivis lors de ses expéditions en nature. Je pus alors observer de mes propres yeux les nombreux paysages de Münter avait peint et qu'il me fut d'abord donné de découvrir en feuilletant les livres d'histoire de l'art. Je vis le Murnauer Moos s'illuminer sous les premiers rayons du matin, le Staffelsee scintillé de tous ses feux sous la claire lumière du midi, les Préalpes bavaroises tourner du bleu au mauve à la tombée de la nuit, le village se couvrir d'un voile noir étoilé. Mon séjour à Murnau fut aussi une occasion de visiter la maison de Münter — aujourd'hui transformée en musée — ainsi que le Schlossmuseum, où sont exposées plusieurs de ses œuvres. Durant ce voyage en Allemagne, je fis également un arrêt à Munich afin de visiter le musée du Lenbachhaus, qui abrite la plus importante collection des œuvres du Cavalier bleu. Il fut très enrichissant pour moi de pouvoir faire l'expérience physique de la peinture de Münter, de me laisser toucher par elle en prenant le temps d'en ressentir la vie intérieure. Cela me permit en outre de prendre conscience de l'unicité de l'œuvre de Münter qui, bien que souvent comparée à celle de Kandinsky ou de Jawlensky durant la période 1908-1914, s'en distingue aussi beaucoup par l'effet qu'elle procure. Ses peintures me sont apparues plus légères,⁵¹ plus apaisantes. Ses paysages plus particulièrement m'ont donné l'impression de respirer. Je dois cependant ici préciser que je n'ai malheureusement pas pu profiter de ce voyage en Allemagne pour aller voir *Silser See, Engadin* puisque ce tableau appartient à un

⁵¹ Münter laisse souvent entrevoir quelques parties de canevas dans ses toiles, ce qui participe à cet effet de légèreté. Ses peintures m'ont semblées moins opaques et moins chargées que celles de Jawlensky ou Kandinsky.

particulier dont l'identité m'est restée inconnue. Il me fut donc impossible d'accéder à ce paysage de Münter.

Présentation des chapitres

« Chaque tableau contient mystérieusement toute une vie, avec ses souffrances, ses doutes, ses heures d'enthousiasme et de lumière »⁵² écrit Kandinsky dans *Du Spirituel dans l'art*. Cette phrase correspond particulièrement bien à un tableau comme *Silser See, Engadin* qui marque le tournant entre les années de crise de Münter et celles de sa renaissance. En ce sens, je crois qu'il est nécessaire, pour comprendre *Silser See, Engadin*, d'analyser de quoi sont faites « les heures d'enthousiasme et de lumière » de Münter, ainsi que « ses souffrances et ses doutes ». C'est ce que je ferai au chapitre 1, soit un chapitre au sein duquel j'explorerai les différents événements qui marquèrent son développement artistique et personnel. Au chapitre 2, je me pencherai plus spécifiquement sur l'importance du paysage pour Münter en mettant de l'avant le lien profond et fondateur qu'elle entretenait avec Murnau. Au chapitre 3, je présenterai le rapport de Nietzsche à Sils-Maria en m'attardant à mettre en lumière le caractère particulier de ce lieu. Subséquemment, j'étudierai le symbole que Nietzsche représentait aux yeux de Münter en analysant ses écrits en parallèle à ceux de Wassily Kandinsky et de Marianne von Werefkin. Le chapitre 4 sera quant à lui entièrement consacré à l'analyse symbolique de *Silser See, Engadin*. Nous découvrirons alors comment le voyage de Münter à Sils-Maria en 1927 s'intègre dans le dénouement de sa crise et inaugure sa renaissance.

Si le tableau *Silser See, Engadin* de Münter, en tant que « destination finale » de ce mémoire, est important, le chemin pour s'y rendre l'est tout autant car c'est grâce à lui que nous comprendrons la valeur du paysage de Sils-Maria pour Münter. Je vous invite ainsi à porter attention à l'ensemble de l'histoire et à ne pas rester uniquement en attente du dévoilement de l'analyse de *Silser See, Engadin*. Qui sait, peut-être repèrerez-vous en cours de route des éléments

⁵² Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (2006). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, p.54.

qui m'ont échappés ou une autre façon d'interpréter ce tableau, à propos duquel tout reste encore à découvrir et à redécouvrir.

Chapitre 1

Silser See, Engadin : une mise en contexte

Au début des années 1900, Gabriele Münter mène une vie personnelle et artistique épanouie. Elle partage sa vie avec le peintre russe Wassily Kandinsky et les deux artistes jouent un rôle clé dans l'évolution du mouvement expressionniste en Allemagne. Ils font successivement partie de la Nouvelle Association des artistes munichois (1909-1911) et du Cavalier bleu (1911-1914), deux regroupements d'artistes progressistes très influents à Munich. C'est le temps du travail en groupe et des escapades collectives en plein air, et Münter connaît alors sa période de création la plus fertile. Puis survient en 1914 la Première Guerre mondiale. Tremblement de terre et renversement du balancier pour Münter. Sa relation avec Kandinsky prend fin, son organisation sociale se désintègre et elle perd de vue le sens de sa vie. Münter entre alors dans une période de crise personnelle et artistique majeure. L'orage ne prendra fin qu'à la fin des années 1920.

Le but de ce chapitre est d'éclairer ce moment de crise que traverse Münter dans les années 1920-1930 afin de mieux comprendre les défis que rencontre l'artiste durant cette période de grande turbulence intérieure. Quels furent les tenants et les aboutissants de cette secousse sismique qu'entraîna la Première Guerre mondiale dans la vie de Münter ? Voilà ce que nous découvrirons à travers ce chapitre qui constitue le premier pas vers le décryptage de l'énigmatique *Silser See, Engadin*.

1.1 1900-1914 : la belle époque

Au début des années 1900, Munich est l'un des pôles artistiques majeurs en Europe. Peintres, écrivains, poètes, musiciens et danseurs y affluent pour profiter de l'effervescence culturelle et de l'atmosphère cosmopolite qui y règnent. Les regroupements d'artistes se font nombreux et leurs réunions sont émaillées de discussions passionnées sur les nouvelles orientations de l'art. Animée par le désir de devenir peintre, la jeune Münter s'y installe en 1901. L'année suivante, elle rencontre Kandinsky et les deux artistes ne tardent pas à développer une relation amoureuse. De 1908 à 1914, Münter et Kandinsky partagent un appartement dans le quartier des artistes de Munich, Schwabing. Le couple évolue alors dans un climat artistique extrêmement riche et stimulant, dont Kandinsky se rappellera plus tard en ces termes :

Everyone painted, wrote poetry, made music or danced. There were at least two studios in the attic of every house, where there was not so much painting done as there was a great amount of talking, arguing, philosophising and hearty drinking, all of it more as a spiritual island in the world at large, in Germany, and more often than not in Munich itself.⁵³

À cette époque, le salon de l'artiste russe Marianne von Werefkin est l'un des principaux lieux de rencontre des artistes expressionnistes. C'est entre ces murs qu'est fondée en 1909 la Nouvelle Association des artistes munichoises (NKVM), dont la scission deux ans plus tard donne naissance au Cavalier bleu. Cette fois, c'est dans la maison de Münter et Kandinsky à Murnau que le nouveau groupe prend l'habitude de se réunir.

Murnau est un petit village de Haute-Bavière situé à une heure de train de Munich, que Münter et Kandinsky avaient découvert en juin 1908. Immédiatement séduits par la beauté du lieu et par ses possibilités d'expérimentation artistique, ils y retournent en août en compagnie de leur couple d'amis Alexej Jawlensky et Marianne von Werefkin. Ensemble, ils y passent plusieurs semaines à peindre les formes et les couleurs de la nature bavaroise et à débattre des questions les plus brûlantes de l'art. Comme le racontera éventuellement Münter, ce séjour en campagne donne lieu à une période de grande ébullition artistique pour les quatre artistes :

⁵³ Cité dans Herbert, Barry (1983). *German Expressionism: Die Brücke and Der Blaue Reiter*. New York: Hippocrene Books, p.100.

It was a beautiful, interesting, and happy time with lots of discussions about art with the enthusiastic “Giselists”.⁵⁴ I particularly liked to show my work to Jawlensky — for one thing he was ready to praise generously; and for another thing he explained many things to me, giving me the benefit of his experience and achievements and talking about “synthesis.” A nice colleague! Every one of the four of us worked hard and everyone made good progress. I made masses of studies. There were some days when I painted five studies (on 33 x 41 cm cardboards), some others when I painted only three, and few days when I didn’t paint at all... We were all very industrious.⁵⁵

La singularité du paysage de Murnau, mais aussi le discours de Jawlensky sur la synthèse artistique favorisent alors de Münter vers un nouveau style : l’expressionnisme. L’œuvre d’art cesse d’être une copie de la nature ; elle devient la représentation d’une émotion, d’une sensation, d’un état d’âme. Ce premier séjour à Murnau à l’été 1908 se révèle également déterminant pour Kandinsky et Jawlensky qui, comme Münter, profitent de la stimulation que leur procure le travail en groupe :

Jawlensky, our able colleague, stimulated me a lot through his own efforts and his theorizing and his appreciative enthusiasm for my studies. At that time a truly faithful work relationship existed between the three of us. Some of Kandinsky’s studies moved in a similar direction to my own and also to Jawlensky’s.⁵⁶

L’été suivant, Münter y achète une maison⁵⁷ où, jusqu’en 1914, elle et Kandinsky prennent l’habitude de séjourner plusieurs mois par année pour peindre en plein air et se ressourcer spirituellement. Le couple y reçoit souvent la visite de Jawlensky et de Werefkin, mais aussi de Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Arnold Schönberg et Heinrich Campendonck. Les conversations se font nombreuses et dès 1911, la maison de Münter devient le lieu de rassemblement par excellence des artistes du Cavalier bleu. La Première Guerre mondiale viendra

⁵⁴ The « *Giselists* » est le surnom que donne Münter au couple formé par Jawlensky et Werefkin.

⁵⁵ Münter citée par Mohr, Marilyn E (1991). « The Murnau Landscapes of Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, and Alexej Jawlensky ». University of Oregon, p.39.

⁵⁶ Ibid, p.46.

⁵⁷ Münter acquiert la maison sous la recommandation de Kandinsky, qui lui avait conseillé de l’acheter pour ses vieux jours. Elle dira à Edouard Roditi en 1958, au sujet de son premier séjour à Murnau avec Kandinsky : « We came here together, on a brief visit, for the first time, in 1908, in June, and we were both delighted with the town and its surroundings. In August, we then returned to Murnau for two months, with Jawlensky and Marianne von Werefkin. The following year, we heard that this house was for sale. Kandinsky fell in love with it and said: “You must buy this house for your old age”. So I bought it and we then made it our home until he returned to Russia in 1914. Jawlensky and Marianne used to stay with us here, and the people in Murnau called it “The House of the Russians”, though I actually owned it. I’m glad I bought the house, even if it’s a bit big for me now that I am alone. » Roditi, Edouard. (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.152.

cependant mettre brusquement fin à ces séjours collectifs à Murnau et entraînera la dissolution totale du Cavalier bleu, marquant ainsi la fin d'un âge d'or artistique.

1.2 1914-1920 : la fin de la relation entre Gabriele Münter et Wassily Kandinsky

Le 1^{er} août 1914, l'Allemagne déclare la guerre à la Russie et tout ressortissant russe résidant en territoire allemand est soudainement tenu de quitter le pays. Désormais considéré comme un ennemi de la patrie, Kandinsky s'exile en Suisse avec Münter, qui décide de l'accompagner dans sa fuite hors du pays. La situation est compliquée et peu de temps après, Kandinsky retourne vivre en Russie. Münter, quant à elle, choisit de s'établir en Suède dans l'espoir de pouvoir continuer à rencontrer Kandinsky en terrain neutre. Or, les choses ne se passeront pas comme elle le souhaiterait et la séparation physique entre les deux artistes ne tardera pas à se convertir en séparation amoureuse. En effet, après le départ forcé de Kandinsky vers la Russie, Münter et lui ne se reverront qu'une seule fois, dans le cadre d'une exposition d'art moderne à Stockholm en 1916 à laquelle ils prennent tous les deux part. Ils y seront ensemble trois mois, mais lorsque l'exposition prend fin, Kandinsky repart vers Moscou et rompt tout contact avec Münter. Pour lui, la relation a été épuisée. Or, leur rupture ne sera jamais clairement formulée et Münter ignore que Kandinsky a décidé de mettre un terme définitif à leur relation. Espérant le revoir, elle continue de lui écrire, mais ses lettres restent sans réponse. Elle finira par croire qu'il est mort.

1.3 1920-1930 : un moment de crise pour Münter

En 1920, Münter rentre en Allemagne. Elle apprend par les autres que Kandinsky est toujours vivant et qu'il s'est marié en 1917 avec Nina Andrejewska, une jeune femme russe de trente-trois ans sa cadette. Le choc de la nouvelle est terrible. Kandinsky lui avait toujours promis le mariage « élevé et sacré »⁵⁸ et Münter vit péniblement cette trahison. Il lui faudra désormais

⁵⁸ Traduction de libre de « hoch und heilig »

Bröhan, Nicole (2017). *Künstlerkolonien: ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Polen und Litauen*. Berlin: Parthas, p.177.

apprendre à évoluer sans le support de celui qui fut non seulement son partenaire amoureux, mais aussi son partenaire artistique le plus signifiant. « It was he who cherished, understood and protected and furthered my talent »⁵⁹ confiera-t-elle plus tard à propos de Kandinsky. En rentrant au pays, Münter découvre aussi que le groupe du Cavalier bleu n'est plus. Alexej Jawlensky et Marianne von Werefkin ont trouvé refuge en Suisse, David Burliuck et Albert Bloch sont partis vivre aux États-Unis, et Franz Marc et August Macke sont morts sur les champs de bataille. Par le fait même, Münter perd non seulement de précieux collègues de travail, mais aussi de précieux amis. « Each of us was interested in the work of the other members of our group, much as each of us was also interested in the health and happiness of the others. »⁶⁰ dira-t-elle en parlant de ses compagnons du Cavalier bleu.

C'est ainsi qu'à son retour en Allemagne après la guerre, Münter se retrouve seule et sans repères. À la fois isolée de Kandinsky et du monde artistique, elle sera forcée, comme le souligne Isabelle Jansen dans *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*, « to find her own way for the first time in her life ».⁶¹ Münter mettra de nombreuses années à retrouver son chemin, et ses nombreux changements de résidence témoignent bien de la profonde agitation qui l'habite. Entre 1920 et 1924, Münter alterne entre Munich, Murnau, Cologne et le Schloss Elmau, un établissement de bien-être et de développement personnel situé au pied des montagnes du Wetterstein⁶² en Haute-Bavière où elle séjourne à plusieurs reprises. En 1925, lasse de sa solitude, Münter décide d'aller rejoindre sa sœur et son beau-frère à Berlin. Elle en fera sa nouvelle base jusqu'à ce qu'elle ne retourne vivre définitivement à Murnau en 1931. Comme elle le racontera à posteriori, ces années de nomadisme émotionnellement turbulentes s'accompagneront d'un déclin de sa production artistique :

Entre 1920 et 1930, je n'ai pas eu de période fertile de peinture. J'ai vécu ici et là de manière instable, parfois chez moi à Murnau, parfois dans des chambres

⁵⁹ Dans une note non datée de son journal, Münter écrit : « If I set myself an example, as was to some extent the case from 1903 and 1913 — it was probably van Gogh seen through the eyes of Jawlensky and his theories (his talk about synthesis). But that is nothing compared to what Kandinsky meant for me. It was he who cherished, understood and protected and furthered my talent. »

Münter citée par Mohr, Marilyn E (1991). « The Murnau Landscapes of Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, and Alexej Jawlensky ». University of Oregon, p.39.

⁶⁰ Roditi, Edouard (1980). *Dialogues on art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.147.

⁶¹ Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.245.

⁶² Les montagnes du Wetterstein font partie des Préalpes bavaroises et sont situées dans une réserve naturelle appartenant à la municipalité de Krün, entre Garmisch-Partenkirchen et Mittenwald en Haute-Bavière.

d'amis, parfois en tant qu'invitée d'amis ou de parents. Pendant des années, je n'ai pas eu de studio.⁶³

Aussi faut-il savoir qu'à la suite de sa séparation d'avec Kandinsky, Münter entre dans une phase très instable de sa vie, durant laquelle son inspiration se tarie considérablement. Pour mieux comprendre la crise personnelle et artistique que Münter connaît dans les années d'après-guerre, il faut savoir que comme l'écrit Kandinsky, « l'âme et l'art agissent réciproquement l'un sur l'autre et se perfectionnent mutuellement ».⁶⁴ Ainsi, « aux moments où l'âme humaine a une vie spirituelle plus forte, l'art revit ».⁶⁵ Inversement, aux moments où l'âme humaine a une vie spirituelle plus faible, l'art s'étirole. De ce fait, on peut considérer que la profonde affliction que Münter ressent après sa rupture avec Kandinsky entraîne la baisse de sa vitalité artistique qui, à son tour, accentue sa dépression. Prise dans ce cercle vicieux, Münter voit alors sa confiance en soi et en sa force créatrice fortement ébranlées.

1.4 Une femme dans un monde d'hommes

La crise que traverse Münter dans les années 1920-1930 sera d'autant plus difficile à surmonter que ses propres insécurités et tourments personnels seront amplifiés par le manque de reconnaissance à son égard en tant qu'artiste. En effet, durant cette période de crise, Münter devra également faire face aux préjugés qu'entretient la société à l'endroit des artistes femmes. Le regard réducteur que porte la société sur les femmes à cette époque ouvre ainsi la porte à une question centrale dans la vie de Münter : comment conquérir sa légitimité en tant qu'artiste femme œuvrant dans un domaine monopolisé par les hommes ? La détermination dont Münter devra faire preuve afin de s'affirmer en tant qu'artiste femme marquera son parcours et ce, bien avant la guerre.

⁶³ Traduction libre de : « In dem Jahrzehnt zwischen 1920 und 1930 hatte ich keine fruchtbare Zeit der Malerei. Ich lebte unstat hier und da, bald in meinem Haus in Murnau, bald in Pensioszimmern, bald als Gast bei Freunden oder Verwandten. Jahrelang hatte ich kein Atelier. »

Münter, Gabriele (1952). *Menschenbilder in Zeichnungen*. Berlin: K. Lemmer, p.24.

⁶⁴ Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (2006). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, p.97.

⁶⁵ Ibid.

En effet, dès le début de sa carrière, Münter se heurte aux préjugés et aux contraintes qui entourent l'éducation des femmes lorsqu'elle décide, en 1897, de se former en tant que peintre professionnelle. Elle veut accéder aux académies d'art officielles mais s'y voit refuser l'entrée en raison de son sexe féminin.⁶⁶ Elle décide donc de s'inscrire à l'École d'art pour femmes de Düsseldorf, mais se rend très vite compte que les institutions alternatives elles-mêmes ne prennent pas au sérieux les ambitions artistiques d'une jeune femme :

I had also attended an art class for a couple of months in Düsseldorf, which still had a great reputation as an art center. I found the teaching of its Academy, however, very uninspiring, still dominated by the ideas and tastes of the later Romantics; besides, nobody there seemed to take seriously the artistic ambitions of a mere girl.⁶⁷

Münter est déçue. Elle ne trouve pas à Düsseldorf la qualité d'éducation et le support qu'elle espérait y trouver. Quelques mois plus tard, sa mère décède et Münter se retrouve sans parent, son père étant décédé plusieurs années auparavant.⁶⁸ Elle abandonne définitivement les cours et part vivre aux États-Unis, où elle rejoint ses cousins maternels. Elle y restera de 1898 à 1900.

À son retour en Allemagne en 1900, Münter n'a rien perdu de sa passion pour l'art et décide de s'installer à Munich afin d'y poursuivre son éducation artistique. Munich alors constitue le terreau principal de l'art moderne en Europe et attire en son sein les esprits les plus révolutionnaires, ce qui fera dire à Picasso :

If I had a son who wanted to be a painter I would not keep him in Spain for a moment, and do not imagine I would send him to Paris (where I would gladly be myself), but to Munich... as it is a city where painting is studied seriously without regard to a fixed idea of any sort such as pointillism and all the rest.⁶⁹

Il n'est pas anodin que Picasso mentionne « If I had a son » et non « If I had a child » car à cette époque, le talent artistique des femmes n'est guère reconnu en Europe. Ainsi, aussi progressiste

⁶⁶ En Allemagne, les académies d'art officielles seront réservées aux hommes jusqu'à la Première Guerre mondiale.

⁶⁷ Citée dans Roditi, Edouard. (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.139.

⁶⁸ Le père de Münter meurt en 1886, alors qu'elle n'a que neuf ans, et sa mère meurt en 1898, alors qu'elle est âgée de vingt-et-un ans. Très tôt donc, Münter se retrouve sans parents, mais elle hérite d'une somme importante d'argent qui lui permet de poursuivre sa carrière d'artiste et d'être indépendante financièrement.

⁶⁹ Picasso, cité dans Selz, Peter (1978). *German and Austrian Expressionism: Art in a Turbulent Era*. Chicago: The Museum of Contemporary Art, p.12.

Munich soit-elle en ce qui concerne les questions artistiques, aussi conservatrice peut-elle l'être quant à l'avancement des femmes dans la société. Münter, qui pensait s'y sentir accueillie en tant qu'artiste, se trouve une fois de plus contrariée dans sa formation de peintre :

[...] in 1901, I decided to move to Munich, but still found very little encouragement as an artist. German painters refused to believe that a woman could have real talent, and I was even denied access, as a student, to the Munich Academy. In those days, women could study art, in Munich, only privately or in the studio of the *Kunstlerinnenverein*, the association of professional women artists. It is significant that the first Munich artist who took the trouble to encourage me was Kandinsky, himself no German but a recent arrival from Russia.⁷⁰

Dans ces circonstances, la venue de Kandinsky dans la vie de Münter aura sur elle un grand impact. Originaire de Russie, un pays où les femmes avaient accès aux universités depuis trente ans déjà, Kandinsky n'avait aucune tolérance pour les barrières érigées pour limiter l'éducation des artistes femmes. Il sera ainsi le premier à croire en Münter et à reconnaître son talent.

La première rencontre de Münter avec Kandinsky a lieu un an après son arrivée à Munich. Toujours à la recherche d'une école d'art qui pourrait lui permettre de s'épanouir pleinement, Münter décide de s'inscrire à la Phalange, une association d'artistes avant-gardistes dont Kandinsky est l'un des quatre membres fondateurs. Kandinsky fait aussi partie du corps enseignant et à l'été 1902, il invite Münter à rejoindre sa classe de peinture en plein air. Il se distingue dès lors des autres professeurs que Münter a connus auparavant ; il valorise son talent, l'encourage à réfléchir et à observer les choses par elle-même, et l'invite à résoudre ses problèmes en fonction de ses propres habilités et aptitudes naturelles. Münter trouve enfin l'encouragement et la reconnaissance qu'elle a toujours recherchés :

That was a new artistic experience for me; Kandinsky was quite unlike the other teachers, and explained things thoroughly and penetratingly and regarded me as a human being with conscious aspirations, capable of setting myself targets to aim for. It was new and impressed me.⁷¹

⁷⁰ Citée dans Roditi, Edouard (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.142.

⁷¹ Münter, citée dans Dube, Wolf-Dieter (1972). *The Expressionists*. Londres: Thames & Hudson, p.119.

Si Kandinsky impressionne Münter, le contraire est tout aussi vrai. Dès la première année de leur rencontre, la nature innée du talent de Münter amène Kandinsky à réévaluer son rôle dans le développement artistique de son élève :

You are hopeless as a student — one can't teach you anything. You can only do what has grown from within. You have been given everything from nature. What I can do for you, is to protect and care for your talent, so that nothing false happens to it.⁷²

Les deux artistes s'admirent mutuellement et leur relation ne tarde pas à dépasser le statut de professeur-élève, mais la situation est délicate. Kandinsky est marié et ne peut s'afficher publiquement avec Münter. En 1903, les deux artistes se fiancent en secret et en 1904, Kandinsky se sépare finalement de sa femme. C'est alors le début officiel du partenariat amoureux et artistique entre Münter et Kandinsky. Pour les dix prochaines années, les deux artistes participeront activement au développement du mouvement expressionniste en Allemagne.

Durant ces dix années, le désir d'indépendance artistique est au cœur de la résonance entre Münter et Kandinsky. Tous deux sont portés par une quête d'authenticité et d'affirmation personnelle, et chacun jouit d'une totale liberté d'expression. Ce désir d'autodétermination artistique est également partagé par l'ensemble des membres du Cavalier bleu qui, bien qu'étant étroitement liés, ne furent jamais dépendants les uns des autres. Le catalogue de leur première exposition, qui regroupait quatorze artistes (Münter est la seule femme), est à cet égard on ne peut plus explicite :

Nous ne cherchons pas, dans le cadre de cette petite exposition, à propager une forme précise et particulière, mais à montrer, dans la diversité des formes présentées, la façon dont le désir intérieur des artistes se concrétise diversement.⁷³

Or, au contraire de ses collègues masculins, Münter devra se battre pour faire valoir le caractère indépendant de son art. Ainsi, comme c'est souvent le cas pour les artistes femmes vivant à l'ombre de leur compagnon masculin, l'œuvre de Münter restera longtemps en retrait de celle de

⁷² Kandinsky, cité dans Mochon, Anne (1980). *Gabriele Münter: Between Munich and Murnau*. Cambridge, Mass.: Busch-Reisinger Museum, Harvard University, p.15.

⁷³ Citée par Armin Zweite dans Pérez, Annie, et Martine Contensou (1992). *Figures du moderne : 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin : l'expressionnisme en Allemagne*. Paris: Paris-Musées, p.198.

Kandinsky. Dans un article intitulé *When Female Artists Stop Being Seen as Muses*, l'historien Cody Delistraty écrit au sujet du tableau *Boating* peint par Münter en 1910 (**Figure 2**) :

In Münter's *Boating* (1910), she paints herself with her back to the viewer, rowing a boat. She paints Kandinsky, however, atop the prow, looking out while she rows toward blue hills. Münter understood that while Kandinsky's genius could be self-contained, hers would be cast in relation to his, even challenged by his. No matter her efforts, his selfhood would be complemented by hers while her selfhood would be constantly threatened, perhaps even eclipsed by his. He would forever be at the prow, facing the viewer; she would be forever silently rowing, turned away from the world.⁷⁴

Ce manque de reconnaissance constituera le principal cheval de bataille de Münter qui, toute sa vie durant, devra revendiquer son indépendance artistique. Aussi se fera-t-elle un devoir de rappeler, dans une entrevue qu'elle accorde à Edouard Roditi en 1958, que les artistes du Cavalier bleu « had always been individualists »⁷⁵ et qu'ils étaient d'abord et avant tout « a group of friends who shared a common passion for painting as a form of self-expression ».⁷⁶ En insistant sur l'individualisme comme valeur dominante à l'intérieur du groupe, Münter fait valoir le caractère unique de son art, qui est d'abord et avant tout ancré dans un désir d'expression personnel et d'authenticité. « I think we were all more interested in being honest than in being modern. That is why there could be such great differences between the styles of the various members of our group. »⁷⁷ ajoutera-t-elle en parlant des artistes du Cavalier bleu toujours.

Cette entrevue que Münter accorde à Roditi en 1958 est intéressante en ce fait aussi qu'elle met en lumière la volonté de Münter de s'affranchir de Kandinsky. En effet, après une série de questions que Roditi lui pose sur Kandinsky et sur son cheminement vers l'abstraction, Münter déclare : « I believe I had developed a figurative style of my own, or at least one that suited my temperament. »⁷⁸ En positionnant clairement son style comme étant figuratif, Münter se distingue

⁷⁴ Delistraty, Cody (2018). « When Female Artists Stop Being Seen as Muses ». *The Paris Review*. [En ligne], <https://www.theparisreview.org/blog/2018/07/06/when-female-artists-stop-being-seen-as-muses/> Consulté le 19 mai 2021.

⁷⁵ « Besides, as I told you before, we had always been individualists and our Blue Rider group had never had a style of its own as uniform as that of the Paris Cubists. » – Gabriele Münter.

Citée dans Roditi, Edouard (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.152.

⁷⁶ Ibid, p.146-147.

⁷⁷ Ibid, p.147.

⁷⁸ «When Kandinsky became increasingly interested in abstract art, I also tried my hand, of course, at a few improvisations of the same general nature of his. But I believe I had developed a figurative style of my own, or at least

non seulement de Kandinsky — reconnu pour son style abstrait —, mais elle met également de l'avant le caractère foncièrement personnel et autonome de son art. Le récit qu'elle construit autour de la naissance de son intérêt pour l'art s'inscrit également en ce sens puisqu'à la question « Did your family encourage you much as an artist ? », ⁷⁹ elle répond à Roditi : « No. The cultural interests of my relatives were rather in the field of theology, philosophy, literature and music than of art. » ⁸⁰ Quelques années auparavant, Münter déclarait similairement : « My early desire to draw came totally from myself. » ⁸¹ En faisant valoir la nature innée de son talent, Münter renforce son autonomie artistique et contribue à remettre en question le discours patriarcal voulant que les femmes ne puissent pas poursuivre d'activités artistiques puisqu'elles ne possèdent pas naturellement le génie créatif des hommes.

Cette quête féministe qui anime Münter ⁸² — qui est en soi une quête d'indépendance et de reconnaissance — est importante à souligner puisqu'elle constitue un élément clé dans la compréhension de *Silser See, Engadin*. En d'autres mots, je pense que ce tableau ne peut être dissocié de la lutte pour l'émancipation des femmes en cours en Allemagne au début du 20^e siècle et dont Münter fait partie intégrante. Dans son article « “Human Beings Is What Women Want to Become, and to Partake of the Garland of Work and Victory.” Visions of Emancipation, Community Spirit, and Social Reform in the First German Women's Movement », Susanne Schötz explique que le mouvement féministe en Allemagne est né avec la fondation de la *Allgemeiner Deutscher Frauenverein* (L'Association générale des femmes allemandes) le 18 octobre 1865 à Leipzig par Louise Otto-Peters et Auguste Schmidt. ⁸³ Elle écrit, au sujet du discours que Schmidt

one that suited my temperament, and I have remained faithful to it ever since, with occasional short holidays in the realm of abstraction. »

Ibid, p.152.

⁷⁹ Ibid, p.139.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Münter, citée par Heller, Reinhold (1997). *Gabriele Münter: The Years of Expressionism, 1903-1920*. Munich: Prestel, p.37.

⁸² Dans *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*, Carol Diethe écrit au sujet du féminisme et de Münter :

« In Munich, the artistic circle in Schwabing hosted some even more anti-semitic elements, as we shall see, but none of the women artists in this discussion appear to have felt any sympathy whatever for such views. Nor did they involve themselves in the issues of the day, and — more surprisingly — with the exception of Gabriele Münter they were hostile to feminism. »

Diethe, Carol (1996). *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter, p.105.

⁸³ Dans cet article, Schötz précise aussi quant à l'emploi du mot « féminisme » :

« The first time that French women's rights activists used the concept of feminism as a central political idea against what they believed to be the prevailing masculinism of the Third Republic was in the 1880s. In Germany, it was mostly only taken up in the twentieth century, where terms such as “social dimensions of women's issues,” “women's movement” and “women's emancipation” were used for a long time. The specific contents can only be analyzed in

prononce lors de l'inauguration de cette association qui revendique l'égalité de droits entre les hommes et les femmes :

There, in front of several hundred people, she had spoken about “the natural right of women to raise themselves from their current subordination to the equality they deserve alongside men.” According to Schmidt, this “reformation of a woman’s place” or “rebirth of women” would “breathe new life [...] into creation.”⁸⁴

Je crois que ces mots cernent bien l'essence de la quête féministe de Münter et que son émancipation en tant qu'artiste femme n'est pas sans lien avec le nouvel élan créatif qu'elle connaît à la fin des années 1920, ce que me permettra de démontrer l'analyse symbolique de *Silser See, Engadin*. Mais d'abord, voyons plus en détails comment s'articula la renaissance de Münter.

1.5 Le début de la renaissance

Le début de la renaissance de Münter est de façon générale attribuée à sa rencontre avec l'historien de l'art Johannes Eichner à la toute fin de l'année 1927 (qui deviendra à compter de 1928 son nouveau compagnon) ou à son séjour artistique d'un an à Paris en 1929-1930. S'il est vrai que ces deux événements jouèrent un rôle clé dans le nouvel élan artistique et personnel qu'elle connaît à la fin des années 1920, cette approche me semble néanmoins minimiser l'importance de la démarche personnelle entamée par Münter dans les années précédentes. C'est pourquoi je tiens ici à mettre en lumière certains événements qui sont survenus durant la période d'après-guerre et qui me semblent importants pour comprendre la sortie de crise de Münter.

Tout d'abord, réitérons ici les multiples séjours que Münter effectue au Schloss Elmau entre 1920 et 1924. La Première Guerre mondiale ayant été des plus destructrices,⁸⁵ le théologien

historical terms; at the core, however, was or is the rejection of the view of women as a secondary or subordinate group to men, and the resulting unequal rights of participation of women. This often involves the development of strategies and measures to implement better life chances for women, mostly incorporated in more or less comprehensive reforms of society as a whole. »

⁸⁴ Schötz, Susanne. « “Human Beings Is What Women Want to Become, and to Partake of the Garland of Work and Victory.” Visions of Emancipation, Community Spirit, and Social Reform in the First German Women's Movement ». *Frontiers in sociology*, vol.4, article 64, septembre 2019, p.1-2.

⁸⁵ Les montagnes du Wetterstein font partie des Préalpes bavaroises. Elles sont situées dans une réserve naturelle appartenant à la municipalité de Krün, entre Garmisch-Partenkirchen et Mittenwald en Haute-Bavière.

allemand Johannes Müller voulait faire de ce « Sanctuaire de la vie personnelle » (« *Freistätte persönlichen Lebens* ») — qu'il fit construire en 1916 — un lieu de retraite spirituelle permettant à ses visiteurs de se guérir de leurs maux grâce à une vie vécue en proximité avec la nature. Les nombreuses cures que Münter y effectue entre 1920 et 1924 témoignent de son désir de guérison et de reconnexion avec soi. Suivant cette série de retraites thérapeutiques, Münter décide en 1925 de briser son isolement social et de quitter Murnau pour s'installer à Berlin, où elle rejoint sa sœur et son beau-frère. C'est à ce moment aussi que, pour la première fois depuis son retour en Allemagne après la guerre, elle reprend véritablement contact avec le monde de l'art en s'inscrivant à l'école de peinture d'Arthur Segal.

À cette époque, Münter est toujours hantée par le souvenir de sa relation Kandinsky et avant de déménager à Berlin, elle entreprend de vendre sa maison à Murnau mais la tentative échoue. Dans *Gabriele Münter : eine Biographie (Gabriele Münter : une biographie)*, Boris von Brauchitsch précise que Münter voulait quitter cet endroit car tout lui rappelait l'époque de Kandinsky. « Chaque bibelot et chaque meuble portait son souvenir »⁸⁶ écrit-il. La difficulté qu'éprouve Münter à tourner la page sur cette histoire s'explique également par le fait qu'elle est, depuis 1921, prise dans une bataille juridique avec Kandinsky. Ce dernier cherche à récupérer ses œuvres qui ont été entreposées dans leur maison durant la guerre, mais Münter s'y oppose. Elle juge que Kandinsky lui a porté préjudice ; il n'a pas honoré le « mariage de conscience » qui existait entre eux et elle veut qu'il reconnaisse la faute qu'il a commise envers elle. En 1925, Münter rédige un manuscrit de quarante pages intitulé « Confession et mise en accusation » dans lequel elle exprime sa colère, sa confusion et son amertume envers Kandinsky. En 1926, le litige⁸⁷ entre les deux artistes prend fin et Münter garde la majorité des œuvres de Kandinsky à titre de réparation pour tort moral.⁸⁸

⁸⁶ Traduction libre de : « Der Versuch, das Anwesen längerfristig zu vermieten, scheiterte, doch sie wollte fort von jenem Ort, der mit jeder Nippesfigur und jedem bemalten Möbelstück an die Zeit mit Kandinsky erinnerte. » Brauchitsch, Boris von, et Gabriele Münter (2017). *Gabriele Münter: eine Biographie*. Berlin: Insel Verlag, p.133.

⁸⁷ Le litige entre Münter et Kandinsky dura de 1921 à 1926. Durant toutes ces années de négociation, Kandinsky refusera toujours tout contact direct avec Münter, ne lui répondant que par l'entremise de ses avocats.

⁸⁸ Malgré sa situation financière difficile après la guerre, Münter ne vendra jamais les œuvres de Kandinsky. Elle décidera plutôt, lors de son quatre-vingtième anniversaire, de faire don de l'intégralité de ses œuvres et de celles de Kandinsky au musée du Lenbachhaus à Munich. Ce don démontre que Münter a su dépasser ses problèmes personnels afin de garder vivante la mémoire d'une époque décisive pour le mouvement expressionniste, marquée par la création du Cavalier bleu.

Si le tort commis par Kandinsky à son égard est reconnu, l'injustice que Münter subit en tant qu'artiste femme n'en reste pas moins difficile à vivre puisque le 27 octobre 1926, elle note dans son journal :

In the eyes of many, I was only an unnecessary side-dish to Kandinsky. It is all too easily forgotten that a woman can be a creative artist with a real, original talent of her own. A woman standing alone [...] can never gain recognition through her own efforts. Other "authorities" have to stand up for her.⁸⁹

Les efforts de Münter pour promouvoir son art en tant qu'artiste indépendante commencent tout de même tranquillement à porter fruit puisque en 1925-26, son art est présenté dans sept villes⁹⁰ en Allemagne dans le cadre d'une exposition solo itinérante. En 1926-27, certaines de ses œuvres voyageront jusqu'à l'*International Exhibition of Modern Art* à New York.⁹¹ Il s'agit de la première fois que l'art de Münter sera présenté aux États-Unis.

À l'été 1927, soit un an après la fin de son litige avec Kandinsky, Münter effectue un voyage de deux mois en Suisse afin de se ressourcer spirituellement et artistiquement. Elle s'arrête d'abord dans les montagnes de Cademario,⁹² où elle passe tout le mois de juillet dans un sanatorium du courant *Lebensreform* (la « réforme de la vie »). Une photo prise à l'époque la montre tout sourire en compagnie d'amis (**figure 89**). Par la suite, elle se rend à Ascona au bord du lac Majeur, où elle rend visite à Marianne von Werefkin. C'est à cet endroit aussi que se trouve Monte Verità,⁹³ le bastion de la réforme spirituelle. Entre 1910 et 1930, artistes, écrivains, danseurs, philosophes, psychanalystes et révolutionnaires en quête de nature et de spiritualité y affluent. L'endroit attire notamment Carl Gustav Jung, Rudolf Steiner, Hermann Hesse, Paul Klee,

⁸⁹ Münter citée par Gossman, Lionel (2017). « Gabriele Münter Photographer of America 1898-1900 ». Princeton University, p.2-3.

⁹⁰ Cologne, Essen, Krefeld, Duisburg, Hagen, Elberfeld et Braunschweig.

⁹¹ Il s'agit de la première fois que l'art de Münter est présenté aux États-Unis.

⁹² Cademario est une commune suisse du canton du Tessin, située dans le district de Lugano.

⁹³ Inspirés par le mouvement de la *Lebensreform* (la « réforme de la vie ») ainsi que par la théosophie, le taoïsme et le bouddhisme, six jeunes gens allemands et austro-hongrois (Henri Oedenkoven, Karl Gräser, Gustav Gräser, Ida Hofmann, Jenny Hofmann, Lotte Hattermer et Ferdinand Brune) quittent leur patrie et fondent en 1900 la colonie Monte Verità (la « colline de la vérité »). Située à 332 mètres d'altitude sur le territoire d'Ascona, Monte Verità devient rapidement un pôle d'attraction pour tous ceux qui cherchent une vie « alternative », aux antipodes de la ville et des carcans bourgeois.

Quatre expériences de retour à la nature (2018). « Monte Verità, une réforme de la vie sur la montagne ». France culture [En ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/4-experiences-de-retour-a-la-nature-24-monte-verita-une-reforme-de-la-vie-sur-la-montagne> Consulté le 25 mai 2021.

Hugo Ball, Ernst Bloch, Else Lasker-Schuler, Lou Albert-Lasard, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Arthur Segal, Emmy Hennings, Hans Richter, James Joyce, Rainer Maria Rilke, El Lissitzky, Joseph Albers, Herbert Bayer, Lazslo Moholy-Nagy, Marcel Breuer et Oskar Schlemmer. Münter reste à Ascona du 9 au 17 août, puis reprend la route vers l'Allemagne en passant par les Alpes Suisses, et notamment par le petit village de Sils-Maria, notoire pour avoir été le « berceau de Zarathoustra »⁹⁴ et dont le paysage lui inspirera *Silser See, Engadin*.

Cinq mois après ce voyage en Suisse, Münter rencontre Johannes Eichner dans une fête donnée à l'occasion de jour de l'an. Elle se lie alors d'amitié avec l'historien, qui deviendra éventuellement son second compagnon de vie ainsi que le promoteur de son art. C'est à cette rencontre que Eichner lui-même attribue la renaissance de Münter. Dans son livre *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*,⁹⁵ il écrit en ouverture du chapitre « Wiederaufblühen Gabriele Münters » (« Gabriele Münter refléurit ») :

Le soir du Nouvel An 1927, [...] le découvreur et éditeur de Konrad Fiedler [Johannes Eichner], a ouvert la voie à un changement de destin pour Gabriele Münter. Anticipé et certainement attendu, comme le révèle le journal, elle a rencontré un homme en qui elle a trouvé tout ce dont elle avait besoin et avec qui elle est en symbiose heureuse à ce jour.⁹⁶

En faisant abstraction du cheminement intérieur entrepris par Münter dans les années précédant leur rencontre, Eichner réduit l'agentivité⁹⁷ de Münter sur sa propre vie et perpétue l'idée selon laquelle une femme a besoin d'un homme pour la « sauver ». Cette approche me semble d'autant plus problématique qu'elle va à l'encontre même du combat féministe⁹⁸ mené par Münter toute sa

⁹⁴ Dans une lettre que Nietzsche envoie lettre à Peter Gast le 3 septembre 1883 lors de son deuxième séjour à Sils-Maria, il écrit : « Cette Engadine est le berceau de mon Zarathoustra ». Nietzsche, cité par Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterhur: EigenArt-Verl, p.9.

⁹⁵ Traduction libre : *Kandinsky et Gabriele Münter : aux origines de l'art moderne*.

⁹⁶ Traduction libre de : « Am Silvesterabend 1927, auf einer heiteren Gesellschaft bei dem Maler und Kunstwissenschaftler Dr. Hermann Konnerth, dem Entdecker und Herausgeber Konrad Fiedlers, bahnte sich für Gabriele Münter ein Wandel des Schicksals an. Vorausgeahnt und bestimmt erwartet, wie das Tagebuch verrät, begegnete sie hier einem Manne, an dem sie alles fand, was sie brauchte, und mit dem sie bis zum heutigen Tage in glücklicher Symbiose verbunden gewesen ist. » Eichner, Johannes (1957). *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*. Munich: F. Bruckmann, p.183.

⁹⁷ Le terme est ici employé pour désigner la capacité d'agir de Münter, d'exercer une influence sur sa propre vie.

⁹⁸ Après sa mort, un prix Gabriele Münter a même été créé en Allemagne afin d'encourager les artistes femmes et les aider à faire leur place au sein du monde artistique. Pour plus de détails sur ce prix, voir l'article « Imbalance in the art world », <https://taz.de/Benachteiligung-von-Kuenstlerinnen/!5800014/> Consulté le 12 septembre 2021.

vie durant. Même si les théories féministes ont depuis permis de contrecarrer ce discours, force est de constater que soixante ans plus tard, le récit construit par Eichner autour de la renaissance de Münter continue de perdurer puisque sur le site de Christie's — une entreprise internationale spécialisée dans la vente d'objets d'art — on peut lire à propos de Münter :

As a founding member of Der Blaue Reiter group, Gabriele Münter's art, and her relationship with Wassily Kandinsky, played a significant role in charting the emergence of a new visual vocabulary in modern art. Münter was one of a very few remarkable women working at the centre of Munich's avant-garde circle during a time of rapid change and intense creativity, and her paintings helped promote a spontaneous, intuitive approach that held the influence of folk art and the desire to convey spiritual energy as its vital source. [...] The break-up of her relationship with Kandinsky took an enormous emotional toll on Münter and she would paint little during the 1920s, until she met the art historian Johannes Eichner, who encouraged her to renew her career.⁹⁹

Ainsi, même si Christie's présente Münter comme une pionnière de la modernité artistique, la société de vente aux enchères n'attribue la reprise de ses activités artistiques qu'à sa rencontre avec son second compagnon, Johannes Eichner, donnant ainsi l'impression que le succès de Münter dépend de la présence d'un homme dans sa vie. Cette approche représente parfaitement le problème en ce qui concerne le traitement que l'on réserve généralement à la période d'après-guerre chez Münter.

Heureusement, d'autres ouvrages parleront aussi du séjour artistique de Münter à Paris en 1929-1930 comme ayant été déterminant dans le renouveau artistique qu'elle connaît à la fin des années 1920. On peut ainsi lire dans *Gabriele Münter: eine Biographie* (2017) écrit par Boris von Brauchitsch que « Paris avait redonné une nouvelle force à Gabriele Münter. Comme à Stockholm et à Copenhague, elle a été accueillie ici comme une pionnière de la modernité. »¹⁰⁰ Dans *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point* publié en 2017, Isabelle Jansen reconnaît aussi l'importance du séjour de Münter en France en 1929-1930 et écrit :

⁹⁹ Christie's (s.d.). « Lot 28. Gabriele Münter (1877-1962) Dorfstrasse in Blau ». [En ligne], https://www.christies.com/lot/lot-gabriele-munter-1877-1962-dorfstrasse-in-blau-5037017/?sc_lang=zh-CN,%20consult%C3%A9%20le%2028%20juillet%202021 Consulté le 28 juillet 2021.

¹⁰⁰ Traduction de « Paris hatte Gabriele Münter neue Kraft gegeben. Wie schon in Stockholm und Kopenhagen wurde sie auch hier als Vorkämpferin der Moderne willkommen geheißen. » Brauchitsch, Boris von, et Gabriele Münter (2017). *Gabriele Münter: eine Biographie*. Berlin: Insel Verlag, p.143.

The dawn of the new decade saw a sharp rise in Münter's artistic input, starting during an extended stay in Paris from October 1929 to September 1930. From Paris, she and her new partner, Johannes Eichner, set off for the south of France, to Sanary-sur-Mer, which for over two decades had been a popular haunt of writers and artists from all over Europe, including the painter Hans Purrmann (1880-1966), whom Münter frequently encountered there.¹⁰¹

On peut donc en déduire que le nouvel élan artistique que ce séjour en France procure à Münter se joue sur deux plans : le besoin de reconnaissance en tant qu'artiste et le besoin d'intégration au sein de la communauté artistique. Pour mieux comprendre l'interrelation entre ces deux besoins, lisons ces mots de la psychologue française Dominique Picard qui, dans son article intitulé « Quête identitaire et conflits interpersonnels », s'intéresse à la quête de reconnaissance :

La quête de reconnaissance est, de manière indissociable, sous-tendue à la fois par un « besoin d'individuation » (la reconnaissance de son individualité comme unique) et par un « besoin d'intégration » (sentir qu'on fait partie d'un groupe social). Le premier suppose la mise en exergue ; le second l'appartenance et l'assimilation.¹⁰²

Aussi faut-il comprendre que la quête de reconnaissance qui anime Münter dans les années 1920-1930 passe d'une part par son développement personnel et l'affirmation de son individualité, et d'autre part, par son développement social et son identification à un groupe. « Pour être pleinement reconnu, affirme Dominique Picard, il convient de l'être dans toute la plénitude de son identité, dans l'unicité comme dans la similarité. »¹⁰³

Or, à son retour en Allemagne en 1920, Münter se trouve étrangère aux épigones expressionnistes¹⁰⁴ et ne se reconnaît pas dans le mouvement de la Nouvelle Objectivité qui se développe dans son pays après la guerre.¹⁰⁵ Il lui faudra ainsi plusieurs années avant de rétablir des ponts avec le monde de l'art¹⁰⁶ et d'être reconnue tant qu'artiste femme indépendante. C'est

¹⁰¹ Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.56.

¹⁰² Picard, Dominique. « Quête identitaire et conflits interpersonnels ». *Connexions*, no.89, 2008, p. 75-90.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Dans *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*, Johannes Eichner écrit : « Nach Deutschland zurückgekehrt (1920) fand sie sich fremd unter den Expressionisten - Epigonen. » Eichner, Johannes (1957). *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*. Munich: F. Bruckmann, p.180.

¹⁰⁵ Le mouvement artistique de la Nouvelle Objectivité est actif en Allemagne de 1918 à 1933.

¹⁰⁶ Ce qu'elle commence à faire à Berlin à compter de 1925.

en ce sens je crois qu'il faut comprendre l'importance du séjour de Münter à Paris puisqu'en ce lieu, Münter ne fut non pas considérée comme « an unnecessary side-dish to Kandinsky »,¹⁰⁷ mais bien comme « une pionnière de la modernité ».¹⁰⁸ Par ailleurs, les mois que passa Münter à Sanary-sur-Mer furent également revigorants artistiquement en ce fait qu'ils lui permirent de nourrir l'une de ses plus grandes passions : la peinture de paysage. « It was here [Sanary-sur-Mer], and in the surrounding countryside, écrit Isabelle Jansen, that she painted some of her large-format landscapes, including *At the Wall (Bandol)*, showing a motif from the nearby port of Bandol. »¹⁰⁹ Le lieu, en tant que source d'inspiration, se veut donc aussi primordial dans le renouveau artistique que connaît Münter à la fin des années 1920.

Si les opinions divergent quant à l'origine de la renaissance de Münter — certains mettant l'accent sur sa rencontre avec Eichner en 1928, d'autres choisissant plutôt de mettre en lumière le nouvel élan créatif que lui procura son séjour en France en 1929-1930 —, tous s'entendent néanmoins pour dire que ce n'est qu'à son retour à Murnau en 1931 que Münter se remit à peindre avec la même intensité qu'avant, inspirée par cette nature qu'elle aimait tant. À ce sujet, Eichner écrit :

À partir du printemps 1931, Gabriele Münter retourne dans sa maison de Murnau et, appuyée par le *genius loci*, déploie sa peinture dans le silence avec enthousiasme. Elle s'inspira pleinement des impressions de la nature, courut plusieurs fois par jour avec le chevalet pliant, surtout le soir, lorsque le soleil couchant rafraîchissait le paysage [...].¹¹⁰

¹⁰⁷ Münter citée par Gossman, Lionel (2017). « Gabriele Münter Photographer of America 1898-1900 ». Princeton University, p.2-3.

¹⁰⁸ Il faudra néanmoins attendre les années 1950 avant que Münter ne se sente pleinement satisfaite de la reconnaissance qu'on lui accorde en tant qu'artiste femme indépendante car dans une lettre qu'elle envoie au Dr. Gerhard Budde le 31 octobre 1953, après la tenue de son exposition solo intitulée *Gabriele Münter: Werke aus fünf Jahrzehnten* qui fut présentée dans vingt-deux villes entre 1949 et 1953, elle écrit : « The success was gratifying everywhere. I earned a name again, and numerous works have remained in museums. »

Münter, citée dans Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.258.

¹⁰⁹ Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.56.

¹¹⁰ Traduction libre de : « Vom Frühjahr 1931 ab wurde Gabriele Münter in ihrem Murnauer Haus, und nun, von dem Genius loci getragen, entfaltet sie in der Stille schwungvoll ihre Malerei. Sie zog sich voll von Eindrücken der Natur, lied mit der Kalppstaffelei mehrmals am Tag hinaus, malte besonders die Abendstunde, wenn die untergehende Sonne die Landschaft wie von innen glühen labt, manchmal in Windeseile, in zehn Minuten eine Pappe von 33 x 45 cm. » Eichner, Johannes (1957). *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*. Munich: F. Bruckmann, p.183.

Toutefois, avant de renouer avec le *genius loci* de Murnau, Münter croisera d'abord les montagnes de Sils-Maria. Mes recherches m'amènent à croire que le passage de Münter en ce lieu marque le début de sa renaissance et c'est ce que je souhaite démontrer à travers l'analyse de *Silser See, Engadin*. Mais avant d'explorer l'influence que Sils-Maria exerça sur Münter, il nous faut d'abord approfondir son rapport à Murnau et le rôle que le paysage joua dans son épanouissement artistique et personnel. Ainsi seulement serons-nous en mesure de saisir toute l'importance de son passage à avec Sils-Maria.

Chapitre 2

Le paysage : une source d'épanouissement artistique et personnel

Il n'est pas étonnant que Münter se soit tournée vers le paysage pour exprimer sa renaissance à la fin des années 1920 car celui-ci a toujours joué un rôle déterminant dans son épanouissement artistique et personnel. Objets de quête picturale et véhicules d'expression spirituelle, les paysages furent la principale d'inspiration primordiale de Münter et le genre dans lequel elle fut la plus prolifique. Reconnaisant elle-même l'importance du paysage dans son œuvre, Münter confiait à Edouard Roditi en 1958, à l'âge de quatre-vingt-un ans : « You have probably understood that I had always been mainly a *plein-air* painter. »¹¹¹ Cinquante ans plus tôt, la découverte de Murnau marquait un tournant majeur dans son développement artistique, tant et si bien que la majorité de ses toiles naîtront de sa rencontre avec ce paysage. C'est d'ailleurs entourée de ces lacs et de ces montagnes qui firent si souvent l'objet de ses toiles que Münter s'éteignit dans sa maison de Murnau, le 19 mai 1962. La cinéaste française Agnès Varda avait pour dire que « Si on ouvrait les gens, on trouverait des paysages ».¹¹² Si on ouvrait Münter, on y trouverait certainement le vaste paysage montagneux de Murnau.

Le but de ce chapitre est d'établir l'importance du paysage pour Münter en explorant la façon dont s'articulent les liens entre son épanouissement artistique et personnel et sa découverte de Murnau en 1908. Bien que j'aie choisi de diviser ce chapitre en deux parties — le paysage en tant que source d'épanouissement artistique et le paysage en tant que source d'épanouissement personnel —, je tiens à préciser qu'il n'existe pas de claire séparation entre les deux chez Münter ; l'un et l'autre se nourrissent mutuellement. Mon choix de séparer ces deux aspects est donc essentiellement motivé par un désir de clarté. Voici donc la biographie développementale de Münter tel que vue à travers son rapport au paysage.

¹¹¹ Citée dans Roditi, Edouard. (1980). *Dialogues on art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.151.

¹¹² Varda, Agnès et Fondation Cartier (2006). *Agnès Varda: l'île et elle*. Paris; Arles: Fondation Cartier pour l'art contemporain ; Actes sud.

2.1 Le paysage : une source d'épanouissement artistique

Dès son enfance, Münter adore dessiner. Partout où elle va, il lui faut pouvoir crayonner ce qu'elle voit, esquisser ce qu'elle ressent. Münter dessine comme d'autres écrivent ; ses croquis fixent ses expériences, témoignent de son vécu. Son voyage aux États-Unis en 1898, à l'âge de vingt-et-un an, n'y fait pas exception :

When I went to the United States, I filled my sketchbooks with drawings, very much as any educated girl of my generation might have kept a diary. [...] In those days educated men and women nearly all kept diaries or sketched what they saw when they traveled. [...] My American sketches were private notations of my visual experiences which I wanted to fix as a personal memento.¹¹³

C'est lors de ce voyage aux États-Unis que Münter développe son intérêt pour le paysage, elle qui jusqu'alors, avait plutôt l'habitude de dessiner des visages. Comme l'indique Reinhold Heller dans *Gabriele Münter: The Years of Expressionism, 1903-1920* :

In drawings, watercolors and photographs she gave pictorial expression to the Mississippi River and its shores, and to the woods and fields of Arkansas and Texas, whose distinct difference from the German country-side awoke in her a new sensibility for the distinguishing characteristics of local landscapes.¹¹⁴

En plus de l'amener à développer une nouvelle sensibilité pour le genre du paysage, le voyage de Münter aux États-Unis lui permet de s'initier à une nouvelle technique : la photographie.¹¹⁵ Elle apprend de façon autodidacte les rudiments de ce nouvel art et commence dès lors à exercer son œil artistique en photographiant les membres de son entourage et les particularités locales des lieux. En un an, elle ne prend pas moins de quatre cents photos. Parmi ces photos, celles qui

¹¹³ Münter dans Roditi, Edouard (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.139.

¹¹⁴ Heller, Reinhold (1997). *Gabriele Münter: The Years of Expressionism, 1903-1920*. Munich: Prestel, p.127.

¹¹⁵ « When Gabriele Münter was given a Bull's Eye Kodak box camera during her stay with relatives in Moorefield/Arkansas in February 1899/1900, the popularization of photography through the mass production and availability of these handy and compact cameras was already well advanced: Eastman Kodak was already selling in 1896 the hundred thousandth camera and by 1900 there were already 99 photographic societies and photo clubs in the USA. It is therefore not surprising that photography also played a role in Münter's American relatives back then and was already part of the decoration of their living spaces. »

Oggenfuss, Daniel (2018). « Bull's Eye No. 2 – Die Kamera von Gabriele Münter ». Städtische Galerie im Lenbachhaus. [En ligne], <https://www.lenbachhaus.de/blog/bulls-eye-no-2-die-kamera-von-gabriele-muenter> Consulté le 15 mai 2021.

représentent des scènes extérieures sont presque toutes prises sans trépied. Cette approche photographique particulière amènera plus tard le conservateur d'art Daniel Oggenfuss à souligner la spontanéité et la liberté qui caractérisent la démarche de Münter :

Such observations show Gabriele Münter's approach of trying things out, which is mainly fed by the enthusiasm for the new possibilities of the immediate and spontaneous representation of her environment through photography. Münter did not allow herself to be restricted by the technical limits of her photographic equipment and dispensed with aids such as a tripod or the like. Her approach was primarily committed to learning by doing; She was barely guided by technical instructions and conventions such as those conveyed in the guides and manuals.¹¹⁶

L'approche photographique que Münter adopte lors de son séjour aux États-Unis se veut ainsi révélatrice du style de peinture — libre et spontané — qu'elle ne tarderait à développer dans les années à venir. Enchantée par les possibilités d'exploration artistique que lui offre cette nouvelle technique, son appareil-photo la suivra désormais dans tous ses voyages.

En 1900, Münter rentre en Allemagne. Elle s'installe d'abord à Bonn avec sa sœur et son beau-frère, puis en 1901, elle décide de déménager seule à Munich afin d'y poursuivre son éducation artistique. Munich est alors l'un des centres de peinture en plein air les plus importants en Europe et le paysage y constitue le lieu clé de l'expérimentation et de l'innovation artistique. Münter réalise sa première peinture en plein air en 1902, lors d'une expédition à Kochel organisée par Kandinsky. Très vite, les deux artistes prennent l'habitude d'aller peindre ensemble à la campagne et deviennent l'un pour l'autre des compagnons de travail privilégiés. En ces années, les escapades de Münter à l'extérieur de la ville ont sur elle un effet des plus libérateurs. Elles lui permettent d'échapper au cadre oppressif de la ville et la sensation de liberté qui en découle est euphorisante. Se remémorant une sortie effectuée en campagne alors qu'elle était toujours étudiante à la Phalange, elle raconte dans ses mémoires : « One day the whole group of us went on a trip to the Walchensee. Out in the countryside I lost some of my inhibitions, on the way back I was dancing and singing along the road [...]. »¹¹⁷ À ce moment, nous sommes toujours au tout

¹¹⁶ Oggenfuss, Daniel (2018). « Bull's Eye No. 2 – Die Kamera von Gabriele Münter ». Städtische Galerie im Lenbachhaus. [En ligne], <https://www.lenbachhaus.de/blog/bulls-eye-no-2-die-kamera-von-gabriele-muenter> Consulté le 15 mai 2021.

¹¹⁷ Münter dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.33.

début des années 1900 et Münter n'a pas encore découvert Murnau, mais il est déjà possible de détecter les germes de ce qui deviendra sous peu sa plus grande source d'inspiration : le paysage du « Pays bleu ».¹¹⁸

Avant qu'elle ne découvre Murnau et que n'ait lieu la pleine maturation son style, Münter passera quatre ans à voyager à travers l'Europe et l'Afrique du Nord en compagnie de Kandinsky. Le couple est à la recherche d'un lieu propice à la peinture en plein air et chacun en profite pour faire l'expérience de différents paysages. Entre 1904 et 1908, Münter et Kandinsky visitent la Hollande, la Tunisie, la Belgique, la Côte d'Azur, Milan, Rapallo, Paris, Sèvres, la Suisse — qu'ils parcourent à pied et à vélo —, Berlin ainsi que la région du Sud-Tyrol en Italie, où ils font de nombreuses randonnées dans les montagnes. L'année 1908 marque la fin officielle de leurs errances. Münter et Kandinsky décident alors de se poser définitivement dans les environs de Munich et c'est au cours d'une excursion de trois jours dans la campagne bavaroise qu'ils tombent sur le petit bourg de Murnau. Si Kandinsky s'était déjà rendu en ce lieu, il s'agit de la première fois que Münter y met les pieds et cette dernière immédiatement captivée par la beauté et la variété du paysage. Elle confiera plus tard au sujet de son coup de foudre pour Murnau :

I first set foot in Murnau during a three-day excursion from Munich to Lake Starnberg and the Staffelsee Lake in June 1908, and was instantly enchanted. The preceding years had taken me to Holland, Tunisia, Saxony, Belgium, the French Riviera, Paris, Switzerland, Berlin and the Merano region. But nowhere had I seen such a wealth of views combined, as here in Murnau between lake and highlands, between rolling hills and moor.¹¹⁹

Peu de temps après, Münter et Kandinsky retournent à Murnau en compagnie du couple formé par Alexej Jawlensky et Marianne von Werefkin et ensemble, ils y passent plusieurs semaines à peindre en plein air. L'histoire est désormais connue. Ce séjour en campagne donne lieu à une période de production et d'innovation picturales de grande intensité pour les quatre artistes, mais pour Münter plus spécifiquement, il s'agit d'une véritable révélation. Elle écrit, se remémorant l'impulsion créative qui s'empara d'elle lors de ce séjour à Murnau :

¹¹⁸ Traduction française de « Das Blaue Land », qui est le surnom donné à Murnau par les artistes du Cavalier bleu.

¹¹⁹ Münter citée par Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.53.

I was standing dejectedly at the window of the Griesbrau¹²⁰ — when all at once it “clicked” and I felt liberated. From then on I took my painting box and went out into the countryside; my eyes had been opened — I saw and I painted.¹²¹

C’est ainsi qu’à l’été 1908, Münter trouve dans les formes et les couleurs de la nature de Murnau une source d’inspiration qui aiguille sa quête de synthèse artistique. Elle parvient alors à se détacher radicalement de la technique naturaliste (**Figure 3**) pour adopter un nouveau style : l’expressionnisme (**Figures 4-8**). Dans ses nouvelles peintures, les couleurs sont franches et traitées en larges à-plats, les formes sont simplifiées et souvent marquées d’un cerne noir, les volumes sont aplatis et la perspective est réduite. Elle résumera le « bond majeur » quelle fit à cette époque par la formule suivante :

After a short period of agony I took a great leap forward, from copying nature — in a more or less Impressionist style — to abstraction, feeling the content, the essence of things.¹²²

Ses paysages s’élaborent désormais une synthèse de la nature.¹²³

2.1.1 Le paysage : une expérience sensible

La quête de synthèse qui anime Münter en ces années de profonde mutation artistique est également partagée par l’ensemble des artistes de la Nouvelle Association des artistes munichois (NKVM), qui en font leur mot d’ordre lors de la création du groupe en 1909 :

Nous partons du principe que l’artiste, en dehors des impressions qui lui viennent du monde extérieur, de la nature, ne cesse de recueillir des expériences dans son monde intérieur. La recherche de formes artistiques susceptibles d’exprimer l’interpénétration de toutes ces expériences, de formes qui doivent être dépouillées de tout ce qui est secondaire, afin de n’exprimer pleinement que

¹²⁰ « The Griesbrau » (*Griesbräu am Obermarkt*) est le nom de l’hôtel où Münter réside lors de son premier séjour à Murnau.

¹²¹ Citée dans Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.52.

¹²² Citée dans Zweite, Armin (1989). *The Blue Rider in the Lenbachhaus, Munich: Masterpieces by Franz Marc, Vassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexei Jawlensky, August Macke, Paul Klee*. Munich: Prestel-Verlag, p.19.

¹²³ « There are motifs that inspire you to make something out of them, that are not complete as they are. I would like to eat it all up again just as it is, bright and clean — to bring order in chaos. Synthesis. » Gabriele Münter (Diary entry of September 20, 1941), traduite et citée par Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.56.

l'essentiel, bref, la quête d'une synthèse artistique, voilà ce qui nous semble actuellement être un mot d'ordre qui rassemble à nouveau de plus en plus d'artistes sur le plan spirituel...¹²⁴

Pour les artistes de la NKVM, dont Münter fait partie, il n'existe pas de séparation entre le sujet et l'objet, entre le monde intérieur et le monde extérieur. C'est donc dire que les paysages de Münter correspondent à une représentation *intériorisée* de la nature. Ils sont le fruit du rapport sensible qu'elle entretient avec le monde qui l'entoure, de sa réceptivité à son environnement, de sa disponibilité aux couleurs, aux formes, aux sons, aux textures et aux odeurs qui composent les lieux. Pour Münter, il s'agit donc peindre en se laissant pénétrer par le souffle du vent, par les arômes de la forêt, par la chaleur du soleil sur la peau. Peindre en respirant l'air pur des montagnes et en se laissant bercer par le murmure des ruisseaux. Peindre en s'extasiant de la lumière qui joue entre les arbres et en écoutant le chant des oiseaux. Puis ranger ses pinceaux et partir à la recherche de nouveaux points de vue. Marcher de longues heures dans les bois pour le plaisir de sentir le sol sous les pieds nus. Éprouver l'humidité de la terre, la dureté de la pierre, la fraîcheur de l'herbe couverte de rosée. Rêvant de leur prochaine escapade en plein air, l'artiste écrivait à Kandinsky le 25 juillet 1911 :

The surroundings have a lot to offer me — a lot of motifs. [...] When we can, the 2 of us should take some time off, 1-2-3 months & find ourselves somewhere around here nice — cheap — empty woodland resort (forester's house or the like) & paint & you sniff the pine-scented air. Today again went on *lovely* excursion. Me barefoot in the woods for hours....¹²⁵

Peindre en plein air pour Münter, c'est donc peindre en s'imprégnant pleinement des énergies de la nature, avec tous ses sens en éveil, à l'écoute des vibrations du monde et de leur résonance intérieure.

¹²⁴ « Neue Künstler-Vereinigung München e.V. Turnus 1909-1910. München: Moderne Galerie 1909 », dans *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*. Catalogue de la collection de la Städtische Galerie, revu par Rosel Gollek, Munich, 1982, p.338, cité par Armin Zweite dans Pérez, Annie, et Martine Contensou (1992). *Figures du moderne : 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin : l'expressionnisme en Allemagne*. Paris: Paris-Musées, p.198.

¹²⁵ Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.117.

La *réceptivité* de Münter aux stimuli de son environnement est un aspect sur lequel on ne saurait trop insister car si Münter se laisse féconder par son environnement, c'est d'abord et avant tout parce qu'elle s'y montre profondément réceptive. Le 29 octobre 1910, elle écrivait à Kandinsky au sujet d'un merveilleux jour d'automne en Haute-Bavière :

We had some marvelous days, too. But even when it was misty there was so much of beauty — & today it was beyond compare. Air like the time we went up the Herzogstand¹²⁶ with the Hartmanns. From my window I saw each tree on the hill this side of Kochel & I found it really hard to tear myself away....And today it was hot! on the 29th of October! Mrs. Streidl said it was the good wind, sun-wind. The sky was *so* blue — & white, thin wind-clouds. The mountains in shadow were *such* a dark blue — & in the sun everything was clear. The starry sky last night was just as beautiful....I did 2 studies in the morning and 3 in the afternoon, [...].¹²⁷

Münter possédait une grande sensibilité paysagère et c'est pourquoi nombre de ses impulsions créatives sont issues de sa rencontre avec la nature. Or, contrairement à ce que l'on pourrait penser, cette sensibilité qui la caractérise n'est pas entièrement innée ; elle doit aussi être cultivée. C'est ce que nous permet de prendre conscience Kandinsky lorsqu'il écrit, au sujet de l'artiste moderne qui désire s'émanciper de la représentation directe de la nature :

Nous sommes encore en général trop liés aujourd'hui à la nature extérieure et devons y puiser nos formes. Toute la question est maintenant : comment pouvons-nous le faire ? C'est-à-dire jusqu'où notre liberté de modifier ces formes peut-elle aller, et avec quelles couleurs peuvent-elles être combinées ? Cette liberté peut aller aussi loin que la sensibilité de l'artiste le peut elle-même. On voit donc immédiatement l'importance infinie de la nécessité qu'il y a à cultiver cette sensibilité.¹²⁸

Ce qu'il faut comprendre donc, c'est que c'est la sensibilité de Münter qui lui permet de libérer les formes et les couleurs de leur fonction descriptive et d'insuffler à son art une plus grande valeur expressive. C'est sa sensibilité qui lui permet de modeler le paysage sur son expérience interne. C'est sa sensibilité qui lui permet, pour reprendre les mots de Kandinsky, « d'articuler l'*intimité*

¹²⁶ Le Herzogstand est un sommet des Alpes, à 1 731 m d'altitude, dans les Préalpes bavaroises, en Allemagne.

¹²⁷ Citée dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.74.

¹²⁸ Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (2006). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, p.178.

de la nature, c'est-à-dire le vécu de l'âme, en une forme artistique. »¹²⁹ Aussi devrions-nous toujours nous demander, lorsque nous nous retrouvons face aux paysages de Münter : de quelle expérience *intérieure* cette image a-t-elle surgi ?

Dans ses mémoires, Münter partage une expérience marquante qu'elle fit à la fin de l'été 1908 et dont elle garda toujours un vif souvenir :

I recall the little picture *The Blue Mountain* as if it were a very special experience. I once (perhaps no more often than that) went out with Jawlensky [alone] to paint landscapes. J. had stopped back on the road to Kohlgrub & was painting — I had gone a little farther and turned off slightly to the right on the way up to Löb. Then I saw the Berggeist inn down below & the way the road climbed up & the blue mountain behind & little red clouds in the evening sky. Then it was like I woke up & had the sensation as if I were a bird that sung his song. I didn't tell anyone about this sensation, I am not a very talkative person anyway. I kept the memory to myself. And now, after so many years, I am telling it for the first time.¹³⁰

Par ces mots, Münter nous renseigne non seulement sur son expérience intérieure à l'origine de *The Blue Mountain*, mais aussi sur sa sensibilité aux symboles contenus dans la nature. Cette sensibilité se traduit par la métaphore qu'elle emploie pour décrire le sentiment qui s'empare d'elle à la vue de la montagne bleue : « Then it was like I woke up & had the sensation as if I were a bird that sung his song. » Mais pourquoi Münter s'identifie-t-elle donc à un oiseau ? Comme l'indique Annegret Hoberg dans *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*, cette comparaison a déjà été relevée et utilisée pour décrire le style naïf et spontané de Münter. S'il est vrai que l'oiseau constitue un symbole de naïveté et de spontanéité, il ne faut pas oublier non plus de mentionner que l'oiseau représente aussi un symbole de liberté, une valeur centrale chez les artistes expressionnistes. Un autre aspect primordial à considérer je pense, lorsqu'on analyse cette métaphore, sont les mots par lesquels Münter introduit la figure de l'oiseau : « Then it was like I woke up ». Ces mots sont importants car ils sont porteurs de l'idée de révélation. En ce sens, l'oiseau ne constitue pas seulement un symbole de naïveté, de spontanéité et de liberté pour Münter ; il représente aussi un symbole d'éveil, de renouveau.

¹²⁹ Wassily Kandinsky tel que cité par Restellini, Marc et Raimund Stecker (2011). *Expressionismus & Expressionismi: der Blaue Reiter vs Brücke: Berlin-Munich 1905-1920*. Paris: Pinacothèque de Paris, p.355.

¹³⁰ Citée dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.53-54.

L'identification de Münter à un oiseau nous informe également sur le rôle central que joua la nature dans son développement artistique et c'est ce que souligne l'historien de l'art américain Peter Selz lorsqu'il écrit au sujet des artistes du Cavalier bleu : « The Blue Rider traveled toward new artistic formulations, which were often based on a total identification of the artist with the nature itself. »¹³¹ Or pour qu'il y ait *identification* à la nature, il doit d'abord y avoir *sensibilité* à cette nature. D'où l'importance de la cultiver, comme le fit Münter à Murnau.

2.1.2 Le plein air comme mode de vie

À Murnau, les excursions en nature faisaient partie intégrante du quotidien de Münter, qui pouvait parcourir la campagne plusieurs fois par jour, attentive aux impressions que la nature laissait en elle. Située à un carrefour stratégique, sa maison lui servait de point de départ pour ses randonnées vers le Murnauer Moos et les Préalpes bavaroises au sud-est, le Staffelsee au nord-est ou le village au sud-ouest. Le paysage autour de Murnau était très varié de sorte que, sans devoir parcourir une très longue distance, Münter pouvait obtenir une toute nouvelle composition. Ses balades à pied lui permettaient ainsi de multiplier les perspectives et d'attiser sa créativité. Outre la marche, la bicyclette constituait un autre moyen d'exploration privilégié de Münter. Münter adorait faire du vélo et se déplaçait régulièrement sur sa bicyclette pour se rendre jusqu'à ses différents sites de peinture dans les environs de Murnau.¹³² D'une part, ses randonnées à vélo lui permettait de parcourir de plus longues distances et d'élargir son champ de perspectives. D'autre part, celles-ci lui permettaient d'enrichir son expérience des lieux car comme le précise Alain Corbin dans *L'homme dans le paysage*, les manières de parcourir l'espace influent sur l'appréciation des paysages. Alors que les balades à pied de Münter suggèrent un rapport plus paisible et introspectif du paysage, ses randonnées à vélo invitent à une saisie plus dynamique de l'espace. L'effort physique et la vitesse énergisent le corps. Le vent fouette le visage. Les pieds ne touchent plus au sol. Le bruit des roches sous les roues altère la silencieuse quiétude de la nature. Münter ne perçoit pas le même paysage lorsqu'elle circule à pied ou à vélo car la saisie sensorielle

¹³¹ Selz, Peter (1978). *German and Austrian expressionism: art in a turbulent era*. Chicago: The Museum, p.13.

¹³² L'uniformité des mesures des tableaux de Münter (33 x 40,6 cm) fut d'ailleurs attribuée à la taille de son panier de vélo.

n'est pas la même. En parcourant la campagne à vélo, Münter ne fait donc pas qu'explorer différents points de vue ; elle expérimente aussi différentes sensations.

Parmi les sensations que procurent la pratique du vélo, il en est une qui est particulièrement importante pour Münter et il s'agit de la sensation de liberté. Pour bien comprendre d'où provient cette sensation, il convient de rappeler le contexte social dans lequel s'inscrit la pratique du vélo au début du 20^e siècle en Allemagne. Au même titre que la peinture, le vélo est à cette époque une activité essentiellement réservée aux hommes et rares sont les femmes qui, comme Münter, osent tout de même s'y adonner. Je dis bien « osent » car, comme le note Eichner dans sa biographie sur Münter, il était alors considéré comme « audacieux »¹³³ pour une femme de faire du vélo. Audacieux, car la bicyclette constituait un instrument d'affranchissement pour les femmes qui, comme Münter, refusaient de se restreindre à la sphère privée et revendiquaient un plus haut degré d'autonomie et de liberté.¹³⁴ Il n'est pas surprenant donc que l'artiste ait été, aux jours de la Phalange (1902-1904), la seule élève de Kandinsky à se promener à vélo avec lui, comme en témoigne cette note tirée de son journal :

At first it was rainy and dull. I had a long rubber raincoat with cape & a splendid bicycle. Thus it was that K. [Kandinsky] & I cycled around the lake & went on little excursions. The other pupils didn't have bikes.¹³⁵

Münter n'attendit cependant pas la venue de Kandinsky dans sa vie pour pratiquer le vélo puisque dès son adolescence, elle parcourait la campagne à bicyclette en compagnie de ses frères et de sa sœur. Dans *Kandinsky und Gabriele Münter : von Ursprüngen moderner Kunst*, Eichner insiste sur le fait que les sœurs Münter avaient plus de libertés que la plupart des filles allemandes à cette époque. Elles étaient autorisées à faire du vélo, à fumer, à lire des livres et des magazines controversés, et elles ne furent jamais poussées vers des mariages précoces. Eichner attribue

¹³³ « Radfahren war 1896 für Damen eine herausfordernde Kuhnheit). Herrschaften alten Stils hatten dies Leben gewiss "emanzipiert" genannt. » – Eichner, Johannes (1957). *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*. Munich: F. Bruckmann, p.30.

¹³⁴ À cette époque, les femmes commençaient tout juste à s'aventurer librement dans l'espace public et la pratique du vélo était encore mal perçue aux yeux de plusieurs, qui pensaient que cette nouvelle activité de loisir les détournait de leurs devoirs de mère et d'épouse. Pour en savoir plus sur le sujet, lire l'article « Un troisième sexe ? Les bourgeoises et la bicyclette dans la France fin de siècle » (*Le Mouvement Social*, no. 192, mars 2000, p.9-40) écrit par Christopher Thompson, qui couvre l'ensemble des enjeux féministes que sous-tend la pratique de la bicyclette au tournant du 20^e siècle.

¹³⁵ Citée dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.32.

l'éducation émancipatrice de Münter à l'influence de son père, un fervent défenseur d'idées révolutionnaires, ainsi qu'à l'influence de ses cousins américains du côté de sa mère, les États-Unis étant alors un pays beaucoup plus libre que l'Allemagne. Dans une Allemagne encore très conservatrice donc, le vélo n'était pas un simple moyen de transport pour Münter ; c'était aussi un moyen d'émancipation. Le plaisir que prend Münter à faire du vélo est de ce fait très certainement lié, du moins en partie, au sentiment de liberté que cette activité lui procure. Une liberté qu'elle chérissait et sans laquelle elle ne pouvait s'épanouir pleinement.

Münter adorait peindre en plein air, mais elle aimait aussi profiter du grand air par pur plaisir de se retrouver en nature. Des photos prises dans les années 1902-1914 la montrent en train d'observer un ruisseau, allongée sur le sol, rêveuse, ou encore en train de faire du traîneau dans la neige l'hiver, un énorme sourire sur le visage (**Figures 9-10**). Ce sourire, nous pouvons facilement le deviner aussi en lisant le récit qu'elle fit jadis de ses espiègleries à vélo avec Kandinsky : « He enjoyed cycling around with me. We sometimes tried to grab one another's handlebars and fell off — and got up again. No harm done. »¹³⁶ Dans ces moments d'insouciance bienheureuse, la nature prend la forme d'un immense terrain de jeu pour Münter. Elle est à la fois source d'amusement et d'émerveillement. C'est d'ailleurs ce que confirme Eichner lorsqu'il écrit dans *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst* que Münter était « captivée par toutes les merveilles de la nature »¹³⁷ qu'elle observait toujours avec « l'œil étonné de l'enfant. »¹³⁸ À ce propos, il faut aussi savoir que l'enfant incarne un idéal d'innocence et d'imagination créatrices pour Münter. Comme le mentionne Isabelle Jansen dans *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*, « The “innocent” gaze of the child, who, seeing many things for the first time, has an exceptional intensity of perception, fascinated Münter, as did the imaginary worlds of children's drawings. »¹³⁹ Le pouvoir créatif de l'enfant — authentique, spontané et libre de toutes conventions — sera ainsi l'une des plus grandes sources d'inspiration pour Münter qui, comme le reste des artistes du Cavalier bleu, saisissait bien toute l'importance d'un retour au cœur de la

¹³⁶ Citée dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.32.

¹³⁷ Eichner, Johannes (1957). *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*. München: F. Bruckmann, p.30.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p140.

nature et des forces primitives de la vie. À propos de l'enfant et du regard originel — vierge de l'influence du positivisme et du matérialisme — qu'il incarne, Marianne von Werefkin écrit :

Le moi humain dans ses commencements n'est pas plus que le moi d'un enfant. [...] Avec le temps, le moi se complique, il s'approprie tout l'éprouvé, tout le vécu, il devient une force qui domine tout ce qui l'enchaîne. La surprise de l'âme jeune de voir beau autour d'elle se change en besoin de comprendre. D'artiste le moi devient savant. La fraîcheur de l'impression première est détruite par l'analyse, l'expérience logique.¹⁴⁰

Le philosophe et naturaliste américain Henry David Thoreau abonde en ce sens aussi lorsqu'il écrit, songeur : « Je crains que l'enfant qui cueille une fleur pour la première fois n'ait une intuition de sa beauté et de sa signification que le botaniste ensuite ne conservera pas. »¹⁴¹ Peu avant lui, le philosophe et poète américain Ralph Waldo Emerson écrivait :

À vrai dire, peu d'adultes sont capables de voir la nature. La plupart des gens ne voient pas le soleil. Du moins en ont-ils une vision très superficielle. Le soleil ne fait qu'éclairer l'œil de l'homme, alors qu'il brille à la fois dans l'œil et dans le cœur de l'enfant. L'amoureux de la nature est celui dont les sens internes et externes sont encore réellement ajustés les uns aux autres et qui a gardé l'esprit d'enfance jusque dans l'âge adulte. Son commerce avec le ciel et la terre devient une part de sa nourriture quotidienne.¹⁴²

Dans un monde dominé par le positivisme et le matérialisme, la vie en plein air apparaît ainsi comme une façon pour Münter de cultiver son âme d'enfant, et par le fait même, de « rester artiste en grandissant ».¹⁴³

¹⁴⁰ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksieck, p.96.

¹⁴¹ Thoreau, Henry David, et Thierry Gillyboeuf (2017). *Henry David Thoreau: dits et maximes de vie*. Paris: Arfuyen, p.109.

¹⁴² Emerson, Ralph Waldo, et Patrice Oliete Loscos (2014). *La Nature*. Paris: Éditions Allia, p.12.

¹⁴³ « Dans chaque enfant il y a un artiste. Le problème est de savoir comment rester artiste en grandissant. » Picasso, cité par Patureau, Frédérique et Jérémy Sinigaglia. « Les voies de l'engagement dans le métier ». *Artistes plasticiens : de l'école au marché*, 2020, p.57-97.

2.2 Le paysage : une source d'épanouissement personnel

S'il est important pour Münter de cultiver sa sensibilité, sa liberté et son âme d'enfant en tant qu'artiste, il est tout aussi important pour elle d'apprendre à se connaître en tant qu'individu car par son art, elle cherche à exprimer sa personnalité, son tempérament, son individualité. L'importance de l'individuation au sein du processus artistique des expressionnistes amènera ainsi Kandinsky à déclarer dans *Du Spirituel dans l'art* que « Consciemment ou non, ils obéissent au mot de Socrate : "Connais-toi toi-même". »¹⁴⁴ La quête identitaire qui sous-tend l'art des artistes expressionnistes est également explicitement soulignée par Peter Selz dans *German and Austrian expressionism: art in a turbulent era* qui écrit que « les artistes expressionnistes cherchaient à se comprendre »¹⁴⁵ et qu'« ils étaient sans cesse à la recherche de leur propre identité ». ¹⁴⁶ Voilà aussi pourquoi la découverte de Murnau fut si importante pour Münter : pour Münter, ce lieu ne fut pas seulement une source de révélation artistique, il fut aussi une source de révélation identitaire. Comme je m'appliquerai à le démontrer dans les prochaines pages, le rapport que Münter entretenait avec Murnau joua de ce fait un rôle important dans son épanouissement personnel et pour appuyer cette idée, je me référerai à l'approche existentielle du lieu que Christian Norberg-Schulz développe dans son livre *Genius loci: paysage, ambiance, architecture* en s'appuyant sur deux notions clés : le *genius loci* et l'identification au lieu. Selon Norberg-Schulz, le lieu est un espace doté d'un caractère qui le distingue (le *genius loci*) et avec lequel l'être humain entretient un rapport d'identification. Pour développer cette théorie, Norberg-Schulz part du postulat selon lequel « l'identité de l'homme dépend de l'appartenance aux lieux ». ¹⁴⁷ Chez Norberg-Schulz, le lieu est donc considéré comme une source d'épanouissement primordiale car selon lui, il fait partie des besoins fondamentaux de l'être humain de pouvoir s'identifier à son milieu de vie en faisant l'expérience de sa signification. En d'autres mots, l'expérience du *genius loci* est à la base du sentiment d'appartenance que l'être humain développe envers un lieu.

¹⁴⁴ Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (2006). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, p.97.

¹⁴⁵ Traduction libre de : « The Expressionist artist sought to understand him or herself ». Selz, Peter (1978). *German and Austrian expressionism: art in a turbulent era*. Chicago: The Museum, p.4.

¹⁴⁶ Traduction libre de : « They searched incessantly for their own identity ». Ibid.

¹⁴⁷ Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga, p.6.

Le rapport que Münter entretient avec Murnau confirme cette idée puisque dans *Gabriele Münter in 1908*, Stefanie Terenzio, écrit qu'à Murnau, Münter « experienced the break-through of her own personality. » En ce lieu, « Everything extrinsic to her nature seemed unnecessary and fell away. »¹⁴⁸ ajoute-t-elle. Pour expliquer la révélation identitaire qui s'opère en Münter à Murnau à compter de 1908, Terenzio dresse ensuite un parallèle entre les caractéristiques distinctives du paysage de Murnau et le caractère de Münter :

Most important were the natural phenomena unique to this part of the country — the deep blue mountains, the Staffelsee above which the village is set, the moods of the sky, the thunder clouds and storms which intensified the color. The general peace of the setting, the spiritual climate, brought out the quiet of Münter's own make-up and permitted her to find the essential character of both herself and her talent which she retained throughout the rest of her life.¹⁴⁹

En présentant Murnau comme l'assise nécessaire à la pleine réalisation de Münter, Terenzio corrobore ainsi l'idée de Norberg-Schulz selon laquelle l'être humain a besoin de s'identifier à un lieu pour s'épanouir pleinement. Qui plus est, bien que le terme « *genius loci* » n'apparaisse jamais sous sa plume, la description qu'elle offre du paysage de Murnau et de l'ambiance du lieu dans ce passage correspond exactement à ce que Norberg-Schulz nomme *genius loci*. Réitérons ici que le *genius loci*, selon Norberg-Schulz, inclut tout ce qui fait la particularité de lieu, dont ses couleurs, ses formes, son ambiance et ses phénomènes naturels. Mon but dans les prochaines pages est donc de poursuivre la réflexion entamée par Terenzio en explorant la question suivante : quelles sont les caractéristiques distinctives de Murnau qui permirent à Münter de s'identifier à ce lieu et de s'y épanouir personnellement ?

2.2.1 Le *genius loci* de Murnau

Avant d'entamer mon analyse du *genius loci* de Murnau, je souhaite ici rappeler que Münter n'est pas née¹⁵⁰ à Murnau. Elle est âgée de trente-et-un an lorsqu'elle y met les pieds pour la première fois en 1908. En ce sens, il est important de préciser que l'identification au lieu ne

¹⁴⁸ Terenzio, Stefanie (1974). *Gabriele Münter in 1908*. Storrs: William Benton Museum of Art, University of Connecticut, p.4.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Gabriele Münter est née à Berlin, en Allemagne, le 19 février 1877.

signifie pas nécessairement « identification au lieu de naissance » ; cela implique simplement le fait d'être en mesure de s'identifier aux propriétés constitutives d'un lieu (*genius loci*), qu'on y soit né ou non. Je tiens également à ajouter qu'il m'importe, dans le cadre de ce mémoire, d'explorer la singularité du paysage de Murnau tel que vu et ressenti par Münter spécifiquement. C'est pourquoi je me rapporterai exclusivement à sa peinture et à ses écrits pour en faire l'analyse. Quels aspects du *genius loci* de Murnau son œuvre et ses écrits mettent-ils en valeur et comment ceux-ci nous renseignent-ils sur son identification à Murnau ? Voilà la question vers laquelle je souhaite orienter ma réflexion et démontrer, ce faisant, la capacité qu'ont les lieux d'entrer en résonance avec l'intimité de l'être humain.

Pour entamer ma réflexion sur le *genius loci* de Murnau, j'aimerais revenir à ces mots que Münter employa pour décrire le sentiment qu'elle ressentit lorsqu'elle découvrit ce lieu en 1908 : « But nowhere had I seen such a wealth of views combined, as here in Murnau between the lake and the high mountains, between the hills and the moss. »¹⁵¹ Ces mots sont importants car ils mettent en lumière le caractère diversifié du paysage de Murnau ainsi que l'importance de cet aspect du *genius loci* pour Münter. La variété du paysage de Murnau est grandement appréciée et valorisée par Münter car celle-ci nourrit son inspiration tout en faisant écho à sa propre multiplicité intérieure. En ce sens, je crois que la diversité et les multiples transformations du paysage de Murnau servirent de catalyseur pour l'expression personnelle de Münter, qui verra en ce lieu l'expression de ses différentes humeurs.¹⁵² Revendiquant le droit d'être multiple et d'explorer cette multiplicité intérieure, Münter déclarait en 1948 : « I am not committed to a single, sustained mood, and I refuse to cloak the world in preconceived notions. »¹⁵³ Murnau fut donc pour elle ce

¹⁵¹ « Aber nirgends hatte ich eine solche Fülle von Ansichten vereint gesehen, wie hier in Murnau zwischen See und Hochgebirge, zwischen Hügelland und Moos » – Gabriele Münter in: Murnau und Ich, 1957, citée dans Schlossmuseum Murnau (s.d.). « Gabriele Münter – Grafik und Malerei ». [En ligne], <https://schlossmuseum-murnau.de/de/gabriele-muenter/a> Consulté le 28 janvier 2020.

¹⁵² En parlant des « nerfs sensibles et tendres » de Münter, Eichner dira que Kandinsky « lui tendit un miroir en lui écrivant (le 31 octobre 1903) : “Fatigué le matin, somnolent, découragé, songeur, pessimiste — vers le soir animé, drôle, plein d'espoir; de temps en temps mauvaise humeur toute la journée, peur énergétique” ». J'en dis de même du paysage de Murnau.

¹⁵³ Dans Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.12.

« grand théâtre naturel »¹⁵⁴ où purent se jouer ses différentes émotions,¹⁵⁵ ce lieu où elle put vivre pleinement se divers ressentis. En étudiant l'œuvre de Münter et les titres de ses tableaux, on remarque d'ailleurs que Münter se plut à représenter le paysage de Murnau à divers moments de la journée, sous différentes conditions climatiques et en différentes saisons (**Figures 11-18**), révélant ainsi les multiples visages de la campagne bavaroise. Le paysage de Murnau, éprouvé et apprécié dans toute sa diversité par Münter, fonctionnera ainsi comme un miroir pour l'artiste qui, en ce lieu, prendra véritablement conscience de « l'interpénétration des expériences du monde extérieur et du monde intérieur ».¹⁵⁶

Le besoin de variété qui caractérise Münter se reflète également dans la grande diversité de sujets et de médiums qu'elle se plut à explorer. S'il est vrai que les paysages comptent pour la majorité de ses peintures, il faut savoir que Münter a aussi peint de nombreuses natures mortes, des portraits, des scènes d'intérieur ainsi quelques abstractions. En soixante ans de carrière, Münter a réalisé plus de deux-mille peintures, mais aussi des milliers de dessins, de peintures sur verre inversé, d'aquarelles et de gravures sur bois, sans compter qu'elle prit quelques mille-deux-cents photographies. L'œuvre de Münter est donc très diversifiée. Or, il en va là d'un aspect qui a souvent été négligé par l'histoire de l'art car comme l'indique Isabelle Jansen dans *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point* :

Generally speaking, her art has been interpreted within the narrow context of her affiliation with the Munich group known as the Blue Rider. Yet Gabriele Münter's oeuvre is much more multifaceted, imaginative, and stylistically diverse than most people are aware of.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Dû à son opposition de formes — de vastes plaines s'étendant en face de hautes montagnes — et à son jeu de couleurs, le paysage de Murnau fut qualifié de « grand théâtre naturel » par Simon Baumann en 1855. Il écrit : « Diese Gebirgslage gibt der ganzen Landschaft einen würdigen Abschluss und verleiht ihr die Gestalt eines grossen Naturtheaters. »

Simon Baumann, cité dans Salmen, Brigitte, et Gabriele Münter (1996). *Gabriele Münter malt Murnau: Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des « Blauen Reiters »*. Murnau: Schlossmuseum Murnau, p.1

¹⁵⁵ Dans *La Nature*, Ralph Waldo Emerson écrit en ce sens aussi : « Ce n'est pas le soleil ou l'été seulement, mais chaque heure, chaque saison qui apporte son lot de plaisir ; car chaque heure et chaque changement correspondent, en même temps qu'ils le permettent, à un état d'esprit différent, de midi où ne circule pas le moindre souffle d'air jusqu'au minuit le plus soir. La nature est un décor qui vient aussi bien pour jouer une pièce triste que comique. »

Emerson, Ralph Waldo, et Patrice Oliete Loscos (2014). *La Nature*. Paris: Éditions Allia, p.12.

¹⁵⁶ Voir citation p.19.

¹⁵⁷ Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.8.

Il m’importe ainsi d’insister sur le fait qu’en tant qu’artiste, Münter ne s’est jamais limitée à un seul et même style. Elle s’est toujours permise de suivre ses élans artistiques du moment. Ce faisant, Münter était parfaitement consciente que ses fluctuations stylistiques risquaient d’être incomprises aux yeux de ceux qui chercheraient à l’étiqueter car elle déclarait dans les années 1920-1930, lors de sa période trouble :

Je suis connue en tant que peintre, je viens du cercle du Cavalier bleu coloré — et maintenant je montre une femme noire ascétique. On dit que l’artiste moderne ne sait rien du portrait — et maintenant j’apporte tout un livre d’images de personnes.¹⁵⁸

Ainsi qu’en témoigne cette déclaration, Münter se savait multiple et se voulait libre d’explorer cette multiplicité. Aussi faut-il toujours garder en tête que l’art de Münter relève d’abord et avant tout d’un désir d’expression personnel et que ses paysages représentent ses différents états d’âme. Ils sont le reflet de sa diversité intérieure.

Les paysages peints par Münter à Murnau sont nombreux et diversifiés, mais il y a néanmoins un élément qui revient dans presque chacun de ses tableaux : la montagne (**Figures 19-24**). Et pour cause puisque les montagnes font partie intégrante du *genius loci* de Murnau, ce petit village étant couronné au nord les Préalpes bavaroises. De surcroît, cette chaîne de montagnes bleutées sera à l’origine de l’une des expériences artistiques les plus précieuses de Münter, laquelle donna lieu à la création de son tableau *La montagne bleue*. En racontant l’expérience à l’origine ce de tableau, Münter évoquera d’ailleurs le nom d’une auberge qui est grandement révélateur de l’ascendance des montagnes sur le *genius loci* de Murnau et du climat spirituel qui règne en ce lieu : « the Berggeist inn ».¹⁵⁹ « The Berggeist » est un nom allemand qui signifie « esprit de la montagne » en français. J’ai tenu à souligner ce nom car celui-ci constitue un excellent tremplin pour approfondir le rapport que Münter entretient avec la montagne, lequel n’est pas sans rappeler

¹⁵⁸ Münter, Gabriele (1952). *Menschenbilder in Zeichnungen*. Berlin: K. Lemmer, p.22.

¹⁵⁹ « I recall the little picture *The Blue Mountain* as if it were a very special experience. I once (perhaps no more often than that) went out with Jawlensky [alone] to paint landscapes. J. had stopped back on the road to Kohlgrub & was painting—I had gone a little farther and turned off slightly to the right on the way up to Löb. Then I saw the Berggeist inn down below & the way the road climbed up & the blue mountain behind & little red clouds in the evening sky. Then it was like I woke up & had the sensation as if I were a bird that sung his song. I didn’t tell anyone about this sensation, I am not a very talkative person anyway. I kept the memory to myself. And now, after so many years, I am telling it for the first time. » – Münter, citée dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.53-54.

l'animisme. Du latin *animus*, l'animisme est « une croyance en un esprit, une force vitale, qui anime les êtres vivants, les objets mais aussi les éléments naturels, comme les pierres ou le vent, ainsi qu'en des génies protecteurs. »¹⁶⁰ Si l'animisme est depuis le 19^e siècle essentiellement considéré comme une croyance primitive, Norberg-Schulz estime quant à lui qu'il s'agit plutôt d'une façon préréflexive d'expérimenter le monde. Il écrit dans *Genius loci : paysage, ambiance, architecture* :

Toute connaissance du milieu naturel provient d'une expérience primordiale avec la nature en tant qu'elle représente une multitude de « forces » vitales. Le monde est d'abord expérimenté de manière animiste, et ensuite de manière objective.¹⁶¹

Pour comprendre les caractéristiques du milieu naturel, Norberg-Schulz soutient donc qu'il faut se montrer sensible à la présence des choses, à leur caractère phénoménologique, à leur signification. Or, avec la progression du positivisme et du matérialisme au 19^e siècle, l'être humain a cessé d'entretenir ce rapport vital avec le monde et comme le constate avec tristesse le psychanalyste suisse Carl Gustav Jung, les conséquences de cette perte sont majeures :

L'homme se sent isolé dans le cosmos, car il n'est plus engagé dans la nature et a perdu sa participation affective avec ses phénomènes. Et les phénomènes naturels ont lentement perdu leurs implications symboliques. [...] Son contact avec la nature a été rompu, et avec lui a disparu l'énergie affective profonde qu'engendraient ses relations symboliques.¹⁶²

Münter et les artistes du Cavalier bleu se désoleront aussi de cette perte et c'est pourquoi, dans un espoir de redressement de la vie spirituelle, ils se tourneront vers les l'art primitif pour retrouver les puissances vitales oubliées ou refoulés par l'action de la civilisation. À l'instar des primitifs,¹⁶³ ils développeront ainsi un lien affectif et spirituel profond avec la nature, et se montreront sensibles à sa valeur symbolique ainsi qu'aux forces mystérieuses qui l'animent. Ils porteront attention, pour reprendre les mots de Kandinsky, à l'« âme secrète » des choses :

¹⁶⁰ Auduc, Jean-Louis (2021). *Pour une approche laïque des faits religieux dans l'enseignement*. Namur: La Boîte à Pandore.

¹⁶¹ Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga, p.23.

¹⁶² Ibid, p.163-164.

¹⁶³ Dans ce contexte, le mot « primitif » est synonyme de pureté, d'authenticité et de richesse spirituelle. Ce mot n'a aucune valeur péjorative pour les artistes du Cavalier bleu.

Les choses inanimées s'éveillent et palpitent. Non seulement ce qui appartient à la poésie, les étoiles, la lune, les forêts, les fleurs, mais aussi le bouton de culotte blanc qui scintille dans une flaque de la rue. Tout a une âme secrète, qui se tait plus souvent qu'elle ne parle.¹⁶⁴

Dans cette quête de spiritualité et de nature, les artistes du Cavalier bleu accorderont une grande valeur symbolique à la montagne qui, comme l'écrit Éric Dardel, répond « à une géographie ascensionnelle de l'âme, à une vocation d'élévation et de pureté ».¹⁶⁵ Pour bien comprendre l'attrait qu'exerce la montagne sur les artistes du Cavalier bleu, il est éclairant aussi de lire ces mots que le géographe et alpiniste français Franz Schrader écrit en 1897 au sujet des primitifs :

Et puis, si les civilisés, les raffinés n'ont toujours pas compris la montagne, en revanche les primitifs, les simples, les sincères, les naïfs, l'ont toujours sentie, ont vu en elle une des grandes manifestations de la nature, et peut-être notre amour de la montagne n'est-il qu'un retour à ce vieil enthousiasme qui dès avant l'histoire, dès l'aube de la légende, faisait des monts le séjour des héros ou des dieux. Ils n'allaient pas chercher bien loin, ceux qui voyaient dans les monts le séjour de la lumière, de la pureté, de la divinité. Échapper aux brumes d'en bas, s'élever au-dessus de la vie et de ses pesanteurs, nager en pleine blancheur, n'était-ce pas s'élever au-dessus de l'humanité ? Non, toutes ces traditions, toutes ces légendes, toutes ces mythologies ne se sont pas trompées. Si l'homme primitif a fait de la montagne le séjour de plus grand que lui, c'est qu'il y voyait comme le trait d'union qui reliait le ciel à la terre, le monde universel au monde humain, l'infini au fini, l'éternel aux choses qui passent. Au-dessus du nuage qui fuit, change, s'évanouit comme la vie, toujours persistent ces formes rigides, pures, lumineuses et comme indestructibles, supérieures à toutes choses d'en bas, plongées dans la haute région de la sérénité suprême. Voilà le premier sentiment d'admiration pour la montagne. L'homme civilisé l'avait perdu, mais nous l'avons non point inventé, mais retrouvé, et nous nous replongeons avec une sorte d'ivresse dans l'enthousiasme primitif que nous révèlent les premiers balbutiements de l'histoire.¹⁶⁶

Cet enthousiasme primitif dont nous parle ici Franz Schrader est également partagé par l'ensemble des artistes du Cavalier bleu qui feront de la montagne — et du triangle qui en représente la forme simplifiée — le symbole par excellence de leur quête spirituelle.

¹⁶⁴ Cité par Jung, Carl Gustav (1987). *L'homme et ses symboles*. Paris: R. Laffont, p.254.

¹⁶⁵ Dardel, Éric (1952). *L'Homme et la Terre; nature de la réalité géographique*. Paris: Presses universitaires de France, p.22.

¹⁶⁶ Schrader, Franz, et Joël Cornuault (2010). *À quoi tient la beauté des montagnes*. Paris: Isolato, p.9-10.

De façon plus générale, il est important de préciser aussi que la quête spirituelle des artistes du Cavalier bleu n'est pas isolée ; elle est une ramification d'un mouvement de société plus large qui émerge en Allemagne à la fin du 19^e siècle, la *Lebensreform* (la « réforme de la vie »). Ayant pour slogan « retour à la nature », la *Lebensreform* est un mouvement de quête spirituelle et de renouveau vital qui influença de nombreuses communautés en Allemagne et en Suisse jusqu'au milieu du 20^e siècle et dont l'idée principale était qu'un mode de vie plus proche de la nature était plus sain que celui de la société industrielle. Entre forêts et rivières, lacs et montagnes, lune et étoiles, l'être humain n'est plus réduit à sa fonction utile ou à son rôle social, et peut découvrir en lui de nouvelles potentialités que tend ordinairement à étouffer la société moderne. La vie en nature permet ainsi d'enrichir les conditions de vie de l'être humain et d'amener l'âme à se déployer plus largement qu'en ville. Soulignant le besoin de rompre avec le cadre de vie aliénant de la civilisation urbaine, Franz Schrader écrit dans *À quoi tient la beauté des montagnes* :

Nous nous sommes éloignés de la nature ; notre vie s'est peu à peu enfermée dans des limites très étroites, très multiples, très médiocres, dans un tissu de nécessités factices créées moins par sympathies que par conventions, et qui peu à peu nous enveloppent, nous enserment, étouffent notre nature première, voilent les rapports qui nous liaient à l'ensemble des choses : toile d'araignée qui nous attache et nous emprisonne fil après fil. Sous le poids de ces entraves, la vie peu à peu se rétrécit, s'ankylose, se fait artificielle et fausse. Mais pourtant l'habitude, la seconde nature, n'arrive guère à tuer complètement la nature première, le fond de notre être. Nous ne vivons que par les parties de nous-mêmes qui sont encore susceptibles de joie, d'admiration, d'enthousiasme, de respect, de communion avec les choses universelles. Si nous supprimions ces choses, nous supprimions toute vie. Tout au plus pouvons-nous les oublier, les remplacer par l'ambition, l'avidité, la soif que rien n'apaise, la vanité que rien ne satisfait. Et puis voilà que de loin nous apercevons une montagne ! Ô la bienfaisante apparition ! Si elle ne nous parle plus, comme au sauvage de l'âge de pierre, du dieu méchant ou inquiétant qui l'habite, elle réveille en nous, sous l'homme utilitaire ou médiocre, l'être simple qui s'est conservé en nous à notre insu. Elle rapetisse le cadre journalier de notre vie par son immensité, elle se hausse au-dessus de notre existence quotidienne. Sa vie secourt toutes nos habitudes immédiates, fait vibrer des fibres qui ne vibrent presque jamais, réveille des impressions vieilles de milliers d'années et cependant toujours jeunes, toujours fraîches.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Schrader, Franz, et Joël Cornuault (2010). *À quoi tient la beauté des montagnes*. Paris: Isolato, p.15.

C'est ainsi qu'à la fin du 19^e siècle et au début 20^e siècle, la montagne constitue pour plusieurs un lieu propice de ressourcement spirituel, à l'abri des transformations de la modernité. À la même époque, la montagne devient aussi une source d'inspiration pour de nombreux artistes, écrivains, poètes, philosophes et musiciens. Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky, Ferdinand Hodler, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Cuno Amiet, Koloman Moser, Félix Vallotton, Giovanni Giacometti et Giovanni Segantini l'ont peinte maintes fois dans leurs œuvres. Thomas Mann (*La Montagne magique*), Hermann Hesse, Charles Ferdinand Ramuz, Friedrich Nietzsche et Rainer Maria Rilke l'ont célébrée dans leurs écrits. Richard Strauss s'en est inspiré pour composer une symphonie (*Symphonie alpestre* op.64).

En ce qui concerne Münter plus spécifiquement, la montagne devient un motif récurrent dans son œuvre à partir de 1908, c'est-à-dire à partir du moment où elle découvre Murnau. Souvent schématisée au point d'approcher la forme d'un triangle (**Figures 25-26**), la montagne constitue aussi un motif que Münter allie souvent à la couleur bleue. Ce mariage particulier entre formes et couleurs renforce la valeur spirituelle de la montagne puisque le bleu est considéré un symbole d'approfondissement intérieur par Münter et les artistes du Cavalier bleu. Il s'agit de la couleur « typiquement céleste »,¹⁶⁸ celle qui attire l'homme vers l'infini et éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel »¹⁶⁹ écrit Kandinsky dans *Du Spirituel dans l'art*. Aussi n'est-il pas surprenant que cette couleur soit celle que Franz Marc et Kandinsky aient choisi d'associer à l'emblème du Cavalier bleu qui, comme l'écrit l'historien de l'art Armin Zweite, représente « un cavalier terrassant le dragon qui délivre le monde du matérialisme et du positivisme. »¹⁷⁰ « Il s'agit, ajoute-t-il, d'un cavalier vagabond traversant nombre de royaumes spirituels »¹⁷¹ et dont la quête de spiritualité s'exprime par la couleur bleu.¹⁷²

Le bleu était également la couleur préférée de Münter, qui était fascinée par les montagnes bleues qui s'élèvent au nord de Murnau. Comme elle le relate dans ses écrits, Münter aimait

¹⁶⁸ Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (2006). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, p.149.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Armin Zweite, « Kandinsky et le Blaue Reiter », Pérez, Annie, et Martine Contensou (1992). *Figures du moderne : 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin : l'expressionnisme en Allemagne*. Paris: Paris-Musées, p.297.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² La couleur bleu est également emblématique de Murnau, qui fût surnommé « Das Blaue Land » (« Le pays bleu ») par les artistes du Cavalier bleu qui firent ainsi de cet espace géographique le prolongement de leur quête spirituelle.

particulièrement l'allure que ces montagnes revêtent lors du passage du foehn, un vent typique des régions alpines :

I always sought to capture the clarity and simplicity of the world. Especially during foehn, the mountains stand there like a powerful crown in the picture, blackish blue. This was the color I loved the most.¹⁷³

Lié à une hausse exceptionnelle de la température, à une extrême transparence de l'air et à la formation de nuages lenticulaires dans un ciel intensément bleu, l'effet de foehn est l'un des phénomènes les plus marquants dans les régions où il se produit.¹⁷⁴ La description poétique qu'en offre ici Münter dénote de sa sensibilité à ce phénomène météorologique qui contribue à définir le *genius loci* de Murnau. En effet, comme l'écrit Norberg-Schulz, « les conditions atmosphériques variables contribuent de façon décisive à déterminer le caractère du milieu ».¹⁷⁵ Plus encore, Norberg-Schulz précise que l'être humain doit vivre en familiarité avec les différents phénomènes naturels qui composent son milieu de vie s'il veut être en mesure de s'y identifier et ressentir un sentiment d'appartenance envers celui-ci.¹⁷⁶ Pour en faire la démonstration, il prend en exemple les peuples nordiques qui :

doivent être amis du brouillard, de la glace et des vents froids ; doivent se réjouir du craquement de la neige sous leurs pieds lorsqu'ils marchent, qui doivent ressentir la signification poétique qui existe dans le fait d'être submergé par le brouillard.¹⁷⁷

Au contraire, dit-t-il, « les arabes doivent être amis du désert et du soleil cuisant »¹⁷⁸ et éprouver la puissance cosmique du Sahara. Dans ce contexte, écrit Norberg-Schulz, « identification signifie

¹⁷³ Münter, citée dans ArtMag (s.d.). « Gabriele Münter ». *Deutsche Bank*. [En ligne], <https://db-artmag.com/archiv/04/e/magazin-muenter.html> Consulté le 25 juillet 2019.

¹⁷⁴ L'écrivain français Gilles Lapouge avait pour son dire que « le vent est un grand personnage de la géographie » et que « l'on s'expose à ne rien comprendre à l'histoire si l'on oublie les brises, les typhons, les mistraux et les foehns. » Lapouge Gilles (2015). *En toute liberté*. Paris: Le Passeur.

¹⁷⁵ Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga, p.42.

En ce sens aussi, l'écrivain français Gilles Lapouge écrit que « le vent est un grand personnage de la géographie » et que « l'on s'expose à ne rien comprendre à l'histoire si l'on oublie les brises, les typhons, les mistraux et les foehns. » Lapouge Gilles (2015). *En toute liberté*. Paris: Le Passeur.

¹⁷⁶ « L'identification est la base du sentiment humain d'appartenance à un lieu ».

Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga, p.22.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

devenir “amis” d'un milieu donné »¹⁷⁹ Et voilà donc ce que Münter exprime aussi par cette formule poétique¹⁸⁰ qu'elle emploie pour décrire le caractère mystique des montagnes durant l'effet de foehn : son identification à Murnau.

L'identification de Münter à Murnau s'explique également par la correspondance qui existe entre sa personnalité et la « personnalité » du paysage de Murnau. « Chaque paysage a une “personnalité” bien définie »¹⁸¹ affirme Norberg-Schulz dans *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Pour mieux comprendre cette idée, lisons ces mots que Eichner emploie pour décrire sur les caractéristiques particulières du paysage de Murnau ainsi que l'effet que celles-ci eurent sur Münter :

À Murnau, la nature a également fourni une inspiration artistique et une aide. Le bleu profond du foehn et les humeurs dures des orages avaient des couleurs lourdes et puissantes. Ils n'offraient pas la joyeuse diversité de la Riviera ni l'ambiance légèrement lustrée de l'Île de France. Ils exprimaient le simple, le fort, le calme dans leur nature intérieure.¹⁸²

Si Eichner reconnaît ici que le caractère particulier de la nature à Murnau contribua à l'essor artistique de Münter, il prendra également soin de souligner que la personnalité de Münter imprègne profondément tous les tableaux qu'elle fit de ce paysage :

Si quelque chose est « essentiel » [dans les tableaux de Münter], c'est le tempérament de Gabriele Münter, c'est sa nature forte, claire et simple qui a trouvé ici une forme artistique, et non « l'essence du paysage » représentée.¹⁸³

Ce que Eichner nous dit dans ce second énoncé donc, c'est que les tableaux de Münter représentent d'abord et avant tout le la « nature forte, claire et simple » de Münter, et non le caractère de Murnau. Autrement dit, c'est la « nature forte, claire et simple » de Münter qui l'aurait amenée à percevoir et à représenter le paysage de Murnau tel que. Ce point de vue est intéressant car bien

¹⁷⁹ Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga, p.21.

¹⁸⁰ « Especially during foehn, the mountains stand there like a powerful crown in the picture, blackish blue. » Münter, citée dans ArtMag (s.d.). « Gabriele Münter ». *Deutsche Bank*. [En ligne], <https://db-artmag.com/archiv/04/e/magazin-muenter.html> Consulté le 25 juillet 2019.

¹⁸¹ Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga, p.21.

¹⁸² Johannes Eichner, cité dans Salmen, Brigitte, et Gabriele Münter (1996). *Gabriele Münter malt Murnau : Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des « Blauen Reiters »*. Murnau: Schlossmuseum Murnau, p.14.

¹⁸³ Cité dans Salmen, Brigitte, et Gabriele Münter (1996). *Gabriele Münter malt Murnau : Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des « Blauen Reiters »*. Murnau: Schlossmuseum Murnau, p.14.

que les termes « clair » et « simple » soient fréquemment employés pour qualifier l'œuvre de Münter, il est rare que les études à son sujet attribuent la clarté et la simplicité de ses représentations picturales à sa personnalité. On parlera plutôt des caractéristiques distinctives de Murnau¹⁸⁴ ou encore de son désir de saisir la clarté et la simplicité du monde pour expliquer son orientation stylistique. Eichner nous informe quant à lui que ces traits par lesquels on décrit généralement le paysage de Murnau s'appliquent également à Münter. La correspondance qui existe entre la « nature forte, claire et simple » de Münter et la « nature forte, claire et simple » de Murnau m'amène donc ici à réitérer l'idée que Stefanie Terenzio articula avant moi, c'est-à-dire que ce paysage « sounded like the voice of her most inner self ». ¹⁸⁵

2.2.2 Murnau et la culture bavaroise

J'ai jusqu'à présent fait mention de la diversité du paysage de Murnau, des montagnes bleues, de la tonalité spirituelle du lieu, du foehn, du « caractère fort, clair et simple » de la nature bavaroise... mais y a-t-il plus que les caractéristiques et phénomènes du milieu naturel qui contribuent à définir le *genius loci* ? Oui, car le *genius loci* englobe l'ensemble des significations d'un lieu, c'est-à-dire tous les éléments qui rendent un site unique dans l'esprit des gens et qui leur permettent de s'y identifier. Pour le formuler autrement, le *genius loci* n'est pas seulement constitué des forces naturelles ; il est également modelé par l'action de l'être humain, à condition que celle-ci soit porteuse de sens. L'histoire d'un lieu, son architecture, sa musique, son art et ses traditions font donc aussi partie des éléments constitutifs du *genius loci*. Des éléments que l'on pourrait résumer en un mot : culture.

¹⁸⁴ Par exemple, dans *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*, Annegret Hobert écrit à propos de la découverte de Murnau par Münter et Kandinsky : « The intense light of the sub-Alpine region, which often shows very little atmospheric refraction and therefore reveals colors and contours of landscape and buildings with unusual clarity, helped to take the scales from their eyes and liberate the faculty of seeing. » Kandinsky, Wassily, Annegret Hoberg, et Gabriele Münter (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.14.

Dans *Gabriele Münter malt Murnau : Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des « Blauen Reiters »*, Brigitte Salmen écrit quant à elle : « Gabriele Münter a souvent trouvé cette "clarté et simplicité" en peignant le paysage de Murnau. Les motifs locaux et paysagers de cet environnement ont été des motifs importants pour la poursuite de son travail de création [...] »

Salmen, Brigitte, et Gabriele Münter (1996). *Gabriele Münter malt Murnau: Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des « Blauen Reiters »*. Murnau: Schlossmuseum Murnau, p.14.

¹⁸⁵ Terenzio, Stefanie (1974). *Gabriele Münter in 1908*. Storrs: William Benton Museum of Art, University of Connecticut, p.4.

La culture est un terme plutôt vague et c'est pourquoi il m'apparaît important d'en préciser la signification avant d'entamer une réflexion à ce sujet. Pour ce faire, j'aimerais me référer au sens que lui octroie le géographe français Paul Claval, qui définit la culture comme suit dans son livre *Géographie culturelle: une nouvelle approche des sociétés et des milieux* :

La culture est la somme des comportements, des savoir-faire, des techniques, des connaissances et des valeurs accumulées par les individus durant leur vie, et à une autre échelle, par l'ensemble des groupes dont ils font partie.¹⁸⁶

S'intéressant plus spécifiquement à l'influence que la culture peut avoir sur le rapport que l'être humain entretient avec les lieux, Claval ajoute qu'une approche culturelle des lieux s'attache à « la manière dont les hommes perçoivent le monde, le vivent, l'investissent de leurs passions, le chargent de leurs intérêts [...] ».¹⁸⁷ C'est en ce sens aussi que je désire poursuivre mon analyse du rapport de Münter à Murnau dans les prochaines pages et que j'étudierai le rôle que joua la culture dans la solidification de son lien avec Murnau.

D'un point de vue historique, il faut savoir que Murnau est un petit village qui a été construit au 12^e siècle et dont la vocation première était celle d'être un marché rural. Pendant plusieurs siècles, ce petit village demeurera principalement composé d'artisans et d'agriculteurs, mais à compter du 20^e siècle, l'endroit se transforme aussi en une station balnéaire. L'attrait que suscite Murnau en tant que retraite rurale s'inscrit dans le mouvement de la *Lebensreform* qui voit le jour à la fin du 19^e siècle. De nombreux hôtels, pensions et logements privés sont alors créés pour accueillir les visiteurs estivaux en quête de simplicité et de nature. En 1910, le village compte 2 500 habitants, et 1700 invités de plus durant les mois d'été.

Lorsque Münter et Kandinsky découvrent Murnau en 1908, les deux artistes sont immédiatement séduits par le caractère rustique du lieu et par son mode de vie rural. En 1909, Münter y achète une maison repérée par Kandinsky lors de leur premier séjour à Murnau l'été précédent. D'abord venus en touristes, cette base permanente leur permet de forger une connexion d'autant plus profonde avec le lieu, qui répond à leur désir de simplicité et d'authenticité. Ils troquent leurs vêtements de ville pour des costumes typiquement bavarois (**Figures 27-28**). Ils

¹⁸⁶ Claval, Paul (2003). *Géographie culturelle: une nouvelle approche des sociétés et des milieux*. Paris: A. Colin, p.34.

¹⁸⁷ Ibid, p.48.

engagent un charpentier local pour construire les meubles de leur nouvelle demeure, qu'ils décorent eux-mêmes de motifs inspirés de l'art populaire. Ils meublent les chambres avec de l'artisanat local et affichent de l'art folklorique religieux sur les murs de leur salon. Ils aménagent un jardin dans leur arrière-cour, où ils font pousser fleurs, fruits et légumes.¹⁸⁸ Le pratique du jardinage devient alors une activité centrale dans leur vie (**Figures 29-30**) et solidifie le sentiment d'appartenance qu'ils éprouvent envers ce petit village agricole. Münter s'inspirera d'ailleurs de son jardin pour créer son tableau *In the Garden in Murnau*, lequel représente très bien son identification à la nature.¹⁸⁹

À la même époque, Münter découvre aussi une nouvelle pratique artistique : le *Hinterglasmalerei*, une technique de peinture sur verre inversé typique de Haute-Bavière. Elle se familiarise avec les rudiments de cet art populaire auprès du dernier peintre sous verre en activité à Murnau, Heinrich Rambold, et s'inspire dès lors des procédés stylistiques épurés du *Hinterglasmalerei* — compression spatiale, simplification des formes et aplats de couleurs pures cernées de noir — pour cheminer dans sa quête de synthèse artistique.¹⁹⁰ « L'art populaire m'a montré la voie en particulier la peinture sur verre rustique qui fleurissait autrefois autour du lac Staffel »,¹⁹¹ dira-t-elle plus tard, reconnaissant l'influence du *Hinterglasmalerei* sur son art. L'apprentissage de cette tradition locale contribuera également à renforcer le sentiment d'appartenance qu'elle éprouve envers Murnau puisqu'en pratiquant cet art, Münter s'inscrit dans la longue tradition des peintres sur verre qui œuvrèrent à Murnau et grâce à qui ce petit village devint l'un des centres de production d'art populaire les plus importants en Allemagne.

Sur le plan architectural, deux monuments dominant l'espace à Murnau : le château de Murnau, autour duquel le village fut bâti au cours du 12^e siècle, et l'église Saint-Nicolas, construite au début du 13^e siècle. Conférant au lieu une forte valeur historique, ces deux bâtiments étaient particulièrement appréciés par Münter, qui pouvait apercevoir le clocher à bulbe de l'église et le pignon à redents du château depuis les hauteurs de sa maison (**Figures 32-34**). Sur l'un de ses

¹⁸⁸ Dans leur correspondance, Münter et Kandinsky échangent souvent sur leurs semis et récoltes. Voir annexe 2.

¹⁸⁹ Voir Annexe 3.

¹⁹⁰ Elle apprendra ensuite la technique à Kandinsky qui, à son tour, s'en inspirera.

¹⁹¹ Traduction libre de : « Vor allem wies mir die Volkskunst den Weg, namentlich die um den Staffelsee einst blühende bäuerliche Hinterglasmalerei [...] »

Salmen, Brigitte, et Gabriele Münter (1996). *Gabriele Münter malt Murnau: Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des « Blauen Reiters »*. Murnau: Bonn: Schlossmuseum Murnau; VG Bild-Kunst, p.16.

croquis, elle note, fascinée par la beauté de la vue : « Ciel bleu, nuages blancs, et le vieux château tout en or sous les rayons du soleil. »¹⁹² Münter avait pour ainsi dire une vue directe sur l'histoire et son tableau *Murnau* (**Figure 31**) représente bien l'importance de ce « vieux château » et de l'église Saint-Nicolas au sein du paysage architectural de Murnau. À Murnau, Münter aimait également les façades colorées des maisons qui ornent la rue principale et dont elle s'inspira pour explorer l'intensité expressive des couleurs dans sa peinture. D'allure folklorique, ces façades furent conçues au début du 20^e siècle afin de rendre manifeste le caractère artisanal du lieu, fondé sur la pratique de métiers locaux. Avec ses volets bleus, sa façade blanche lignée de jaune et son toit mansardé de briques rouges, la maison de Münter¹⁹³ (**Figures 35-37**) incarne aussi très bien l'esprit artistique de Murnau. Münter et Kandinsky en décorèrent d'ailleurs l'intérieur avec une multitude d'objets d'art populaire, sublimant ainsi le cachet folklorique de cette demeure au style unique qui ne manqua pas de faire l'objet des toiles de Münter (**Figure 38**).

L'architecture distinctive des bâtiments et des maisons à Murnau, l'histoire du village, ses traditions locales, son mode de vie rural, le *Hinterglasmalerei* : tous ces éléments contribuèrent à enrichir la valeur de Murnau aux yeux de Münter et à fortifier le sentiment d'appartenance qu'elle éprouva envers ce lieu. La culture joua donc un rôle important dans l'identification de Münter à Murnau et dans son expérience du *genius loci*. Cela étant dit, il me faut aussi mentionner que si Münter fut influencée par le *genius loci* de Murnau, elle contribua aussi elle-même à le définir/redéfinir. En effet, en tant qu'œuvres culturelles, ses paysages contribuent à transmettre et à actualiser le *genius loci* car comme l'affirme Jenny Ponzio au sujet de représentations de paysages italiens, les tableaux de Münter :

mettent en scène des systèmes culturels de signifiés et de valeurs préexistants, mais contribuent également à la création de nouvelles connotations qui enrichissent et modifient le signifié des lieux et leur charge symbolique [...].¹⁹⁴

¹⁹² Citée dans Yurkina, Olga (2016). « Vassily Kandinsky et Gabriele Münter, le jardin de l'abstraction ». *Le Temps*. [En ligne], <https://www.letemps.ch/culture/vassily-kandinsky-gabriele-munter-jardin-labstraction> Consulté le 23 janvier 2021.

¹⁹³ Construite en 1908, la maison de Münter fut la première maison à avoir été bâtie à l'ouest de la ligne de chemin de fer qui traverse Murnau.

¹⁹⁴ Ponzio, Jenny. « *Genius loci* et identité nationale : représentations de l'espace dans la narration italienne portant sur le Risorgimento ». *Entre espace et paysage : pour une approche interdisciplinaire*, no. 1-2, 2013, p. 167-182.

Aussi faut-il préciser ici que le *genius loci* n'est pas quelque chose de figé, mais d'évolutif. Münter, en tant qu'artiste, nous invite à percevoir en Murnau l'essentiel, le simple, le typique, et à le chérir. Par sa peinture aussi, elle nous invite à voir beauté de la nature bavaroise et à la valoriser. Ses tableaux sont à la fois un instrument de transmission et de formation du *genius loci*. En ce sens aussi, Norberg-Schulz précise dans *Genius loci : paysage, ambiance, architecture* « qu'un lieu peut être interprété de différentes manières »¹⁹⁵ et que « protéger et conserver le *genius loci* signifie, en fait, concrétiser le sens dans un contexte historique toujours nouveau. »¹⁹⁶ Il faut donc toujours garder en tête qu'un lieu peut revêtir plusieurs significations et que ces significations peuvent évoluer à travers le temps. Ainsi, si Murnau fut à l'origine considéré comme l'un des principaux centres de production artisanale en Allemagne, le village devint également reconnu à compter du 20^e siècle comme l'un des principaux berceaux de l'art moderne. On peut donc dire que le passage des artistes du Cavalier bleu à Murnau contribua à renouveler l'esprit artistique du lieu et à enrichir sa charge symbolique. Après sa mort, la maison de Münter sera d'ailleurs transformée en musée afin de garder vivante la mémoire de cette période de création décisive pour l'évolution du mouvement expressionniste marquée par la création du Cavalier bleu.¹⁹⁷ Aujourd'hui encore, lorsque l'on passe devant cette maison le soir, durant l'heure bleue, on imagine facilement les esprits de ceux qui lui donnèrent jadis son âme s'animer et reprendre possession de leur ancien repaire.

Si Münter fut grandement inspirée par le *genius loci* de Murnau, il n'en reste pas moins que l'endroit perdit de son attrait à ses yeux durant les années 1920-1930. « Dans une même existence, écrit Éric Dardel dans *L'Homme et la Terre*, une cassure profonde peut briser le lien originel avec la terre sous l'effet d'un état émotionnel violent. »¹⁹⁸ Aussi faut-il savoir que le regard que Münter porte sur Murnau change dans les années 1920-1930 car sa situation personnelle change drastiquement après la guerre. L'endroit lui rappelle désormais le douloureux souvenir de ses années passées avec Kandinsky et sa tristesse est accentuée par son nouvel isolement social.

¹⁹⁵ Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci : paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga, p.5.

¹⁹⁶ Ibid, p.18.

¹⁹⁷ La maison de Münter sera transformée en musée à la demande de Münter elle-même, qui voulait que sa maison devienne un lieu de mémoire.

¹⁹⁸ Dardel, Éric (1952). *L'Homme et la Terre; nature de la réalité géographique*. Paris: Presses universitaires de France, p.47.

Le récit que fera le dadaïste Hugo Ball après une visite chez Münter à la fin mars 1922 démontre bien tout le drame de la situation :

Mme Kandinsky, que j'ai rencontrée chez une amie, m'a invitée chez elle dans sa petite maison à Murnau. Je n'y suis resté qu'une journée et j'ai admiré les nombreuses et magnifiques peintures sur verre laissées par son mari. Avant la guerre, cette maison voyait souvent Arnold Schönberg et Franz Marc. Maintenant c'est assez solitaire. Quelques violettes éparses fleurissaient dans le jardin. C'était comme un dimanche au cimetière.¹⁹⁹

C'est ainsi qu'avant de pouvoir s'épanouir à nouveau à Murnau, Münter devra d'abord faire le deuil de sa relation avec Kandinsky et se délester de toute la charge émotionnelle négative qui est rattachée. Pour y parvenir, elle aura besoin d'explorer de nouveaux endroits qui l'aideront à cheminer personnellement et qui insuffleront à son art une nouvelle énergie. Sils-Maria fait partie de ces lieux où Münter se rendit dans l'espoir de se retrouver et de retrouver son inspiration.

Comme nous le découvrirons dans le prochain chapitre, la visite de Münter à Sils-Maria en août 1927 n'est pas sans lien avec le fait que ce lieu est reconnu pour être celui de Friedrich Nietzsche et que c'est en ces montagnes que le philosophe eut la révélation de *Ainsi parlait Zarathoustra*. Autrement dit, Nietzsche est à Sils-Maria ce que Münter est à Murnau : une figure clé du *genius loci* de Sils-Maria, indissociable de l'histoire du lieu. Il est donc essentiel d'approfondir le rôle que Nietzsche joua dans la construction de l'identité de Sils-Maria ainsi que l'importance que sa philosophie avait pour Münter si l'on veut être en mesure de saisir toute la valeur symbolique de *Silser See, Engadin*.

¹⁹⁹ Traduction libre de : « Frau Kandinsky, die ich bei Bekannten traf, hat mich in ihr Häuschen nach Murnau eingeladen. Ich war nur einen Tag dort und bewunderte die vielen prächtigen Glasbilder, die ihr Gatte dort hinterlassen hat. Vor dem Krieg sah dieses Häuschen öfters Arnold Schönberg und Franz Marc. Jetzt ist es ganz vereinsamt. Ein paar verstreute Veilchen blühen im Garten. Es war wie ein Sonntag aus dem Friedhof. Es schien mir so phantastisch, dass ich flüchtete. »

Hugo Ball, cité par Brauchitsch, Boris von, et Gabriele Münter (2017). *Gabriele Münter: eine Biographie*. Berlin: Insel Verlag, p.133.

Chapitre 3

Friedrich Nietzsche et Sils-Maria

Il semble impossible de parler de Friedrich Nietzsche sans parler de Sils-Maria ou de parler de Sils-Maria sans parler de Friedrich Nietzsche car si Sils-Maria doit sa popularité à Nietzsche, Nietzsche doit aussi la sienne à Sils-Maria. En effet, c'est dans ces hautes montagnes que le philosophe eut la révélation d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, l'ouvrage qui le rendit célèbre à la grandeur de l'Europe et qui le propulsa parmi les penseurs les plus influents du 20^e siècle. À l'inverse, si Sils-Maria est aujourd'hui considéré comme le joyau culturel de l'Engadine, c'est d'abord et avant tout parce que Nietzsche y a séjourné et que ses écrits portent la trace de son passage en ces lieux. À sa suite, une foule d'artistes, d'écrivains, de musiciens et d'intellectuels en quête de liberté créatrice et spirituelle feront eux aussi le voyage jusqu'à Sils-Maria pour voir le lieu natal de Zarathoustra et se trouveront à leur tour envoûtés par « le plus beau site de l'Engadine »,²⁰⁰ la « *perla perlissima* »²⁰¹ des Alpes. Comme le souligne son amie Meta von Salis, le génie de Nietzsche n'était pas seulement philosophique ; le penseur avait également un don particulier pour dénicher les paysages les plus inspirants.²⁰² Nietzsche sera ainsi le premier d'une longue lignée à puiser son inspiration dans les montagnes de Sils-Maria.

Le but de ce chapitre est, dans un premier temps, d'éclairer l'importance de Sils-Maria pour Nietzsche et de mettre en lumière le *genius loci* en étudiant ses écrits philosophiques et personnels. Dans un second temps, je m'attarderai à explorer le symbole que Nietzsche représente aux yeux de Münter afin de mieux comprendre la façon dont le philosophe a pu influencer le regard qu'elle porta sur Sils-Maria lorsqu'elle s'y rendit en août 1927. Nous aurons ensuite tous les éléments en main pour procéder à l'analyse de *Silser See, Engadin* et découvrir la signification de ce tableau pour Münter.

²⁰⁰ Nietzsche à sa sœur Elisabeth et à son beau-frère, Sils-Maria, 2 septembre 1886.

²⁰¹ Nietzsche à Peter Gast, Sils-Maria, 14 juin 1888.

²⁰² « He possessed the most conspicuously developed talent for discovering the privileged places on Earth. » – Meta von Salis à propos de Nietzsche, citée dans Krell, David Farrell, et Donald L. Bates. (1997) *The good European: Nietzsche's work sites in word and image*. Chicago: University of Chicago Press, p.1.

3.1 Nietzsche et la découverte de Sils-Maria

La Haute-Engadine et en particulier, le village de Sils-Maria, sont reconnus pour avoir fortement influencé Nietzsche durant ses années de philosophe libre²⁰³ et nomade (1879-1888), durant lesquelles il se promène d'un lieu à l'autre à la recherche de bien-être et d'inspiration. À cette époque, Nietzsche effectue de nombreux voyages à travers la Suisse, la France et l'Italie afin de trouver « l'air, l'altitude, le climat, la forme de santé qui lui sont propres ».²⁰⁴ Très sensible aux fluctuations météorologiques, son « besoin vigoureux et constant [...] de soleil tiède, d'air lumineux et mouvant, de végétation méridionale et de brise marine »²⁰⁵ l'amènera à migrer du nord au sud au fil des saisons, privilégiant la haute montagne en été et la côte méditerranéenne en hiver. Il alterne alors entre Sils-Maria, Gênes, Nice et Turin, ne déposant ses valises qu'en ces lieux qui se révèlent favorables à sa santé et à sa pensée.²⁰⁶ Dans une lettre qu'il envoie à Reinhart von Seydlitz depuis Turin le 13 mai 1888, il écrit :

J'ai décidé de faire de Turin ma troisième résidence, Sils-Maria étant la première et Nice la deuxième. Quatre mois à chaque endroit ; pour Turin, deux mois au printemps et deux mois en automne. Étrange ! Ce qui m'a persuadé, c'est l'air, l'air sec, qui est le même dans les trois endroits, et pour les mêmes raisons météorologiques : des montagnes enneigées au nord et à l'ouest. C'est le calcul qui m'a amené ici et je suis enchanté !²⁰⁷

S'il est des lieux qui seront fortifiants pour Nietzsche, il en est d'autres aussi qui lui seront dangereusement néfastes et la même année, il écrit dans *Ecce Homo* :

²⁰³ En référence à la biographie sur Nietzsche écrite par Curt Paul Janz, qui intitule le tome 3 « Les dix années du libre philosophe. Printemps 1879 – décembre 1888 ».

²⁰⁴ Nietzsche, Friedrich (1989 [1881]). *Aurore*, §553. Paris: Gallimard, p.282-283.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ De santé précaire, Nietzsche souffre régulièrement d'attaques de migraines qui s'accompagnent de vertiges, vomissements, de crampes d'estomac, de crise de toux et de douleurs aux yeux. Étudiant minutieusement les effets du climat sur son corps, Nietzsche attribuera (entre autres) ses migraines aux conditions météorologiques défavorables (orages, froid, ciel nuageux, air humide) et se mettra en quête de lieux qui pourront le soulager de ses maux. De lieux donc qui seront favorables au bon fonctionnement de son organisme et qui de ce fait, seront tout aussi favorables à sa santé qu'à sa pensée.

²⁰⁷ Nietzsche à Reinhart von Seydlitz, Turin, 13 mai 1888.

Traduction libre de : « Habe mir aus Turin meine dritte Residenz zurechtgemacht, will sagen Sils-Maria als erste und Nizza als zweite. An jedem Ort vier Monate; für Turin zwei Monate Frühjahr und zwei Monate Herbst. Seltsam! Was mich dazu überredet, ist die Luft, die trockne Luft, die an allen drei Orten gleich ist, und aus denselben meteorologischen Gründen. Schneegebirge im Norden und Westen — auf diese Rechnung kam ich hierher — und bin entzückt! »

Maintenant que, par suite d'un long exercice, je déchiffre les effets d'origine climatique et météorologique sur moi comme à l'aide d'un instrument très fin et très sûr et qu'un bref voyage, par exemple de Turin à Milan, me suffit pour mesurer physiologiquement les différences de degré d'humidité atmosphérique, je songe avec effroi au fait *inquiétant* que ma vie, jusque dans ses dix dernières années, années de haut risque vital, ne s'est jouée que dans des lieux inappropriés, et tout simplement *interdits* pour moi : Naumburg, l'école de Pforta, la Thuringe en général, Leipzig, Bâle, Venise — autant de lieux néfastes pour ma physiologie.²⁰⁸

Ce « long exercice » auquel Nietzsche fait référence dans *Ecce Homo* débute plus spécifiquement en 1879, soit l'année où il quitte ses fonctions de professeur à l'Université de Bâle en raison de ses problèmes de santé.²⁰⁹ Cet été-là, Nietzsche se rend en Haute-Engadine, à Saint-Moritz, et trouve dans ces montagnes un endroit qui le soulage de ses maux et favorise son inspiration.²¹⁰ Le philosophe se donne dès lors comme mission de devenir son propre médecin et décide de se mettre en quête de lieux qui lui seront bénéfiques physiologiquement et spirituellement. C'est ainsi qu'à partir de 1879, Nietzsche entame son « existence d'ambulant perpétuel »²¹¹ avec pour but de trouver « le genre de nature qui lui convient ».²¹² Deux ans plus tard, il découvre Sils-Maria.

Nietzsche est âgé de trente-six ans lorsqu'il débarque à Sils-Maria pour la première fois au mois de juillet 1881. Il connaissait déjà la Haute-Engadine pour avoir passé une partie de son été à Saint-Moritz en 1879 et dès lors, ces hautes-montagnes lui avait plu. C'est donc dans l'idée de renouer avec elles qu'il y retourne à l'été 1881, mais cette fois, Saint-Moritz le déçoit. L'endroit est devenu trop touristique, trop bruyant pour lui. Par un heureux hasard, il rencontre un jeune

²⁰⁸ Nietzsche, Friedrich (1992 [1888]). *Ecce homo* (Pourquoi je suis si avisé). Paris: Flammarion, p.76.

²⁰⁹ Nietzsche est alors dans un état dépressif et souffre de graves maux de têtes qui le forcent à rester clouer au lit des jours durant.

²¹⁰ Le 24 septembre 1879, Nietzsche écrit à sa sœur depuis Saint-Moritz : « Ma chère sœur, peut-être Saint-Moritz est-il ce qu'il me faut. Il me semble être dans la Terre promise. Un vrai mois d'octobre, stable et ensoleillé. Pour la première fois, j'éprouve un soulagement. J'habite tout seul et je mange dans ma chambre (comme à Bâle et à peu près les mêmes choses, mais pas de figues), presque pas de viande, par contre beaucoup de lait. Cela me fait du bien et je compte rester longtemps ici, mais cache soigneusement mon adresse, autrement je devrais repartir. »

Le 11 septembre 1879, Nietzsche écrit à Peter Gast depuis Saint-Moritz : « [...] Suivant que ses espérances montent ou baissent, un malade doit pouvoir dresser ses plans et les modifier. J'ai exécuté mon programme d'été : 3 semaines à une altitude moyenne (Wiesen), 3 mois d'Engadine ; le dernier étant réservé à la cure proprement dite des eaux de Saint-Moritz, dont, paraît-il, les bons effets ne se font sentir qu'au cours de l'hiver. Cela m'a fait du bien de *réaliser* un programme [...]. »

²¹¹ Nietzsche écrit au docteur Otto Eiser, depuis Naumburg, au début de janvier 1880 : « Dans quelques semaines, je compte aller plus au Sud pour recommencer mon existence d'ambulant perpétuel. »

²¹² Dans une lettre que Nietzsche envoie à Peter Gast le 12 juillet 1879, après avoir découvert St-Moritz, il écrit : « j'ai trouvé le genre de nature qui me convient ».

Suisse qui le dirige plutôt vers Sils-Maria, un petit village voisin de Saint-Moritz. C'est le coup de foudre ; Nietzsche ressent tout de suite une profonde affinité envers ce lieu qui lui permet de trouver le calme, la hauteur et la solitude qui lui sont nécessaires pour entendre « ses voix intérieures ». ²¹³ Emballé par sa découverte, il écrit à sa sœur le 7 juillet 1881 : « De tous les endroits de la Terre, je me sens le mieux ici en Engadine. Je n'ai encore jamais eu cette tranquillité, et les chemins, les forêts, les lacs, les prés sont comme faits pour moi ». ²¹⁴ Le lendemain, c'est avec son ami Peter Gast qu'il partage son enthousiasme pour Sils-Maria : « Jamais je n'ai vu de tel silence et il me semble que toutes les cinquante conditions essentielles à ma pauvre vie se trouvent ici satisfaites. » ²¹⁵ Le 14 août, il lui confie encore, extatique : « Par-delà monts et forêts, tout devient plus calme, plus paisible. À l'horizon se forment des idées telles que je n'en avais jamais eu de semblables. » ²¹⁶ C'est dans ce contexte que Nietzsche aura sa plus grande révélation : celle de l'Éternel Retour. Tel qu'il le racontera plus tard dans *Ecce Homo*, c'est en marchant sur les rives du lac de Silvaplana, un jour d'été, que lui vint l'inspiration pour *Ainsi parlait Zarathoustra* :

Je vais maintenant raconter l'histoire de Zarathoustra. La conception fondamentale de l'œuvre, la pensée de l'éternel retour, cette formule suprême de l'affirmation, la plus haute qui puisse être atteinte, — remonte au mois d'août de l'année 1881 : cette pensée a été jetée sur une feuille avec cette suscription : « À 6 000 pieds au-delà de l'homme et du temps ». Ce jour-là, je marchais dans la forêt au bord du lac de Silvaplana ; près d'un puissant bloc dressé comme une pyramide, non loin de Surlei, je fis halte. C'est là que me vint cette pensée. ²¹⁷

À partir de ce moment, Nietzsche passera tous ses étés à Sils-Maria. ²¹⁸ Ses séjours en Haute-Engadine seront pour lui des mois de création intense, durant lesquels il concevra toute une série d'œuvres importantes. ²¹⁹

²¹³ Nietzsche écrit à Carl von Gersdorff à la fin juin 1883, depuis Sils-Maria : « Il ne peut pas y avoir assez de silence, de hauteur et de solitude autour de moi pour que je puisse entendre mes voix intérieures ! »

²¹⁴ Nietzsche à sa sœur Elisabeth, Sils-Maria, 7 juillet 1881.

²¹⁵ Nietzsche à Peter Gast, Sils-Maria, 8 juillet 1881.

²¹⁶ Nietzsche à Peter Gast, Sils-Maria, 14 août 1881.

²¹⁷ Nietzsche, Friedrich (1992 [1888]). *Ecce homo* (Pourquoi j'écris de si bons livres). Paris: Flammarion, p.123.

²¹⁸ Pour bien comprendre l'importance de la découverte de Sils-Maria pour Nietzsche, il faut aussi savoir qu'avant de découvrir ce lieu, Nietzsche traverse une importante période de crise (voir Annexe 4). Cette crise n'est pas sans rappeler la crise que Münter traverse dans les années 1920-1930.

²¹⁹ Les notes pour *Le Gai Savoir* (été 1881), le deuxième livre *Ainsi parlait Zarathoustra* (été 1883), les notes pour *Au-delà du bien et du mal* (été 1885), les préfaces pour ses écrits antérieurs (été 1886), le manifeste de *La Généalogie de la morale* (été 1887), *Le Crépuscule des idoles* et *L'Antéchrist* (été 1888).

3.2 Nietzsche : la marche en nature comme processus créatif

Pour pleinement saisir l'importance de Sils-Maria pour Nietzsche, il importe de comprendre comment Nietzsche pense. Dans *Le Gai Savoir*, il écrit :

Nous ne sommes pas de ceux qui ne pensent qu'au milieu de livres et dont l'idée attend pour naître les stimuli des pages : notre éthos est de penser à l'air libre, marchant, sautant, montant, dansant, de préférence sur les montagnes solitaires ou sur les bords de la mer, là où même les chemins se font méditatifs.²²⁰

Rien ne pourrait aussi bien résumer la façon dont Nietzsche pense car chez lui, l'environnement et la marche sont les deux plus grands stimuli. Marcher et penser au grand air en exposant son corps aux sensations du dehors et en se laissant porter par le paysage, voilà l'essence même de son processus créatif. Ce trait particulier qui caractérise Nietzsche en tant que philosophe amènera par ailleurs son amie Lou Andréas-Salomé²²¹ à préciser, dans la biographie qu'elle écrit à son sujet en 1894, qu'« il ne faut pas se représenter Nietzsche assis, la plume à la main, à sa table de travail, mais tel un promeneur solitaire »,²²² errant sur les sentiers au rythme de ses pensées, son regard s'élançant sur les montagnes ou sur les mers lointaines. « Chez lui, être et connaître ne font qu'un »,²²³ ajoute-t-elle. De fait, c'est toujours à partir de *lui-même*, à partir de son *propre corps* et de son *propre vécu*, que Nietzsche pense le monde. Sa philosophie est ancrée dans une *expérience concrète* de la vie et c'est précisément ce qui amène le biographe Curt Paul Janz à faire valoir l'importance de l'environnement dans son processus créatif :

C'est avec le Zarathoustra que s'affirme pleinement ce trait qui caractérise l'ensemble de l'œuvre de Nietzsche, et sur lequel il ne cesse lui-même de revenir dans ses lettres : l'unité de la pensée et de l'expérience. Or cette expérience est pour une grande part l'expérience de l'environnement. [...] Aussi la nature hyper-sensible de Nietzsche se montre-t-elle toujours, dans ses rapports avec son environnement, profondément réceptive au *genius loci*, soit que Nietzsche se

²²⁰ Nietzsche, Friedrich (2017 [1882]). *Le Gai Savoir*, IV, §366. Paris: Flammarion, p.327.

²²¹ Lou Andreas-Salomé est une intellectuelle germano-russe. Elle est notamment reconnue pour avoir travaillé avec Sigmund Freud de 1911 à 1937. Andreas-Salomé et Nietzsche tissèrent des liens très étroits durant l'année 1882. Le philosophe en tomba follement amoureux, mais elle refusa sa demande en mariage. Leur amitié se dégradera par la suite.

²²² Andreas-Salomé, Lou (1932). *Frédéric Nietzsche*. Paris: Bernard Grasset, p.149.

²²³ Ibid, p.87.

laisse féconder, voire subjugué par lui, soit qu'il trouve sa propre voie en réaction contre lui [...].²²⁴

Rien de surprenant donc à ce que Nietzsche cumule dans ses écrits personnels, tout comme dans ses écrits philosophiques, les réflexions sur les bienfaits et l'inspiration que lui procurent certains lieux.

La nature hyper-sensible de Nietzsche n'est cependant pas le seul élément qui lui permet de tisser un rapport intime avec les lieux car l'expérience qu'il fait de son environnement découle d'une activité bien particulière : la marche. C'est grâce à elle que son corps et son esprit s'activent. C'est grâce à elle que ses sens et que sa pensée s'affûtent. C'est grâce à elle si Nietzsche parvient à développer une si grande affinité avec ses lieux de résidence et à s'imprégner de leurs odeurs, couleurs, sons, silences et de tout ce qui entre dans son *ressenti*. Il n'est donc pas anodin que l'idée de l'Éternel Retour vint à Nietzsche en marchant. À Sils-Maria, comme partout ailleurs, la marche était l'activité première du philosophe. Pour penser, il lui fallait marcher. Et Nietzsche marchait beaucoup. De cinq à huit heures par jour. Il portait sur lui de petits carnets de notes qu'il emplissait au fil de ses promenades, avec pour devise de « *Rester assis* le moins possible ; ne prêter foi à aucune pensée qui n'ait été composée au grand air, dans le libre mouvement du corps — à aucune idée où les muscles n'aient été eux aussi de la fête. »²²⁵ Chez Nietzsche, tout était pensé chemin faisant.

Pour bien comprendre le rôle fondamental de la marche chez Nietzsche, il faut aussi garder en tête qu'au fur et à mesure qu'il s'avance à travers les montagnes, les vallées et les forêts de Sils-Maria, de nouveaux horizons s'ouvrent à lui. L'angle de vue sur le paysage change continuellement. Cette multiplication des perspectives n'est pas sans importance pour Nietzsche car comme l'indique Lou Andreas-Salomé : « L'obligation de changer d'opinion, de renouveler sans cesse ses points de vue, se trouve profondément ancrée au cœur de la philosophie nietzschéenne. »²²⁶ La marche, en tant que déplacement physique, incarne donc le symbole d'une pensée mouvante, changeante, en constante évolution. Elle se veut également, et cela est tout aussi

²²⁴ Janz, Curt Paul (1984). *Nietzsche, Biographie, Tome 3*. Paris: Gallimard, p.11.

²²⁵ Nietzsche, Friedrich (1992 [1888]). *Ecce homo* (Pourquoi je suis si avisé, §1). Paris: Flammarion, p.74.

²²⁶ Andreas-Salomé, Lou (1932). *Frédéric Nietzsche*. Paris: Bernard Grasset, p.27.

Dans *Aurore* §573, Nietzsche écrit : « Le serpent qui ne peut changer de peau, meurt. Il en va de même des esprits que l'on empêche de changer d'opinion : ils cessent d'être esprit. »

important pour Nietzsche, le symbole d'une pensée vivante, incarnée. Aussi dira-t-il que « Pour faire l'estimation d'un livre, d'un homme, ou d'une musique, notre premier réflexe est de nous demander : Sait-il marcher ? »²²⁷ Par cette formule, Nietzsche remet en question la position assise de l'intellectuel car pour lui, le corps est un vecteur d'idées. Activer son corps, c'est activer son esprit. La marche est essentielle pour Nietzsche puisqu'elle lui permet d'une part de diversifier les angles de vue, et d'autre part, de rallier le corps et l'esprit. « Seules les pensées que l'on a en marchant valent quelque chose »²²⁸ disait-il.

La réhabilitation du corps dans la connaissance amènera corollairement Nietzsche à revaloriser les sens les plus dépréciés²²⁹ — comme l'odorat²³⁰ — et à réintégrer le sensible dans l'entendement du monde, qu'il délivre de la cage de la raison dans laquelle la culture positiviste l'avait enfermée. Requérant la nécessité de « parler aux sens engourdis et endormis »²³¹ à « grands renfort de tonnerres et de célestes pyrotechnies »²³² dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche nous enjoint avec tout autant de ferveur dans *Le Crépuscule des Idoles* à « accepter le témoignage de nos sens »²³³ et à « aller jusqu'au bout de leur savoir. »²³⁴ « Et en nos sens, quels délicats instruments nous possédons ! »²³⁵ s'exclame-t-il. Chez Nietzsche, la pensée est l'œuvre commune du corps et de la vie, et tous les sens participent à sa construction.

En tant que philosophe-marcheur, Nietzsche se distingue aussi par le fait que ses lieux de promenade modèlent son cheminement intellectuel et forment la toile de fond de ses œuvres. Ses écrits recèlent de descriptions paysagères qui évoquent ses séjours en montagne ou au bord de la

²²⁷ Nietzsche, cité par Gros, Frédéric (2009). *Marcher, une philosophie*. Paris: Carnets nord, p.32.

²²⁸ « On ne peut penser et écrire qu'assis » (Gustave Flaubert). — Je te tiens, nihiliste ! Être cul-de-plomb, voilà, par excellence, le péché contre l'esprit ! Seules les pensées que l'on a en marchant valent quelque chose.

Nietzsche, Friedrich (1974 [1888]). *Crépuscule des idoles*. Paris: Gallimard, p.21.

²²⁹ L'intérêt particulier que Nietzsche démontre pour les autres sens que la vue s'explique également par le fait qu'il était très myope. Dans une lettre qu'il envoie à Paul Rée à la fin juillet 1879 depuis Saint Moritz, Nietzsche se qualifie lui-même comme « sept huitièmes aveugle ». C'est aussi ce qu'il confirme en écrivant dans *Ecce Homo* (Pourquoi je suis si sage, §1) que ses douleurs oculaires frisaient parfois dangereusement la cécité.

²³⁰ Dans *Le Crépuscule des Idoles* (La raison dans la philosophie, §3), Nietzsche écrit : « Ce nez, par exemple, dont aucun philosophe n'a encore parlé avec respect et gratitude, est même, pour l'instant, l'instrument le plus fin dont nous disposons : il est capable de discerner les différences minimales de mouvements que le spectroscope ne constate pas. » (p.37).

²³¹ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra II*. Paris: Flammarion, p.137.

²³² Ibid.

²³³ Nietzsche, Friedrich (1974 [1888]). *Crépuscule des idoles* (La raison dans la philosophie, §3). Paris: Gallimard, p.37.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid.

mer et qui témoignent de sa sensibilité au *genius loci*. Ses écrits démontrent aussi qu'à travers ses pérégrinations, Nietzsche explore, observe, ressent, analyse et s'interroge sur les lieux. Sa propre expérience l'amène à reconnaître l'importance de l'environnement dans son processus créatif puisqu'il constate, au fil de ses voyages, que sa pensée se trouve enivrée par certains paysages, dont celui de Sils-Maria. Se réjouissant de l'inspiration que lui procure ce lieu, il confie à son ami Carl von Gersdorff à l'été 1883 : « C'est ici qu'habitent mes Muses ». ²³⁶ C'est ainsi que de 1881 à 1888, Sils-Maria se révélera le lieu de séjour privilégié de Nietzsche, où il profitera de ses balades en nature pour créer des « tableaux en plein air » ²³⁷ qui ponctueront ses écrits philosophiques.

3.3 Le *genius loci* de Sils-Maria

Nietzsche a très souvent écrit sur le paysage de Sils-Maria et de la Haute-Engadine. Ses ouvrages philosophiques et sa correspondance peuvent ainsi nous permettre d'en apprendre davantage sur le *genius loci* et de mieux comprendre ce qui fait la particularité de ce lieu. Inspiré par son passage dans ces hautes montagnes, il écrit dans *Le Voyageur et son ombre* :

Double de la nature. — Dans certaines contrées de la nature, nous nous découvrons nous-mêmes avec un frisson agréable ; c'est pour nous la plus belle façon d'avoir un double. — Combien doit être heureux celui qui peut avoir ce sentiment, ici même, dans cette atmosphère d'automne sans cesse ensoleillé, sous le souffle malicieux et heureux du vent, qui se prolonge du matin au soir, enveloppé de cette clarté la plus pure et de cette fraîcheur tempérée, et se retrouver dans le caractère riant et sérieux, à la fois, des collines, des lacs et des forêts de ce plateau, qui s'étend sans crainte à côté de l'épouvante de la neige éternelle, là où l'Italie et la Finlande ont formé alliance et semblent être la patrie de toutes les nuances argentées de la nature : — heureux celui qui peut dire : « Il y a certainement beaucoup de choses plus grandes et plus belles dans la nature,

²³⁶ Nietzsche à Carl von Gersdorff, Sils-Maria, fin juin 1883.

²³⁷ Dans *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*, Peter André Bloch écrit :

« Dès son arrivée en Engadine, Nietzsche ressent une profonde affinité avec cette région paradisiaque qui lui apparaît comme une idylle vivante [...] Lui qui était resté figé si longtemps devant ses livres et ses textes, s'ouvrait à la nature, s'extasiait devant ces paysages exceptionnels qu'il découvrait dans toute leur complexité, les décrivant le plus précisément possible, en partant de sa propre expérience de promeneur surpris. Il en rédigeait des textes d'une fraîcheur et d'une vivacité extraordinaires, se plaçant lui-même comme personnage au centre de ses représentations poétiques, créant des "tableaux en plein air", d'une musicalité rare et d'un réalisme stylisé, abstrait et concret à la fois, dans la continuité de la tradition picturale européenne et de ses lectures qui allaient des Grecs anciens aux temps modernes. » (*Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*, p.89).

mais ceci est étroitement et intimement parent avec moi, j'y suis lié par les liens du sang, et plus encore !²³⁸

J'ai sciemment choisi cette citation pour entamer la réflexion sur le *genius loci* de Sils-Maria car en faisant l'énumération des traits particuliers de ce paysage, Nietzsche démontre que son identification à ce lieu s'articule de pair avec l'expérience du *genius loci*. Ce passage confirme par le fait même la théorie de Norberg-Schulz selon laquelle l'identification à un lieu implique de « devenir ami » avec lui, c'est-à-dire de vivre en familiarité avec les phénomènes naturels qui le composent. La notion d'identification joue un rôle central dans le rapport que Nietzsche entretient avec Sils-Maria puisque c'est dans ces hautes montagnes que le philosophe ressentira pour la première fois un réel sentiment d'appartenance envers un lieu. En effet, bien qu'ayant passé la majeure partie de sa jeunesse à Naumburg,²³⁹ Nietzsche ne s'y est toutefois jamais senti chez lui. « Ce Naumburg est repoussant été comme hiver — je n'ai jamais eu le sentiment d'y être chez moi, même si je me suis déjà honnêtement efforcé de m'y plaire »,²⁴⁰ écrit-il à sa mère et à sa sœur le 14 mars 1881. C'est donc dans l'idée de fuir cette « stupide ville de fonctionnaires »²⁴¹ qu'il se rend jusqu'à Sils-Maria quelques mois plus tard, un endroit qu'il ressentira très vite comme étant sa « vraie patrie »²⁴² et son « vrai foyer ».²⁴³

Si Nietzsche se sent chez lui à Sils-Maria, c'est qu'il se reconnaît dans le paysage de la Haute-Engadine dont les caractéristiques naturelles antinomiques font écho à ses propres contradictions. Aussi évoquera-t-il de façon révélatrice « le caractère riant et sérieux, à la fois, des collines, des lacs et des forêts de ce plateau qui s'étend sans crainte à côté de l'épouvante de la neige éternelle, là où l'Italie et la Finlande ont formé alliance »²⁴⁴ et où s'active « le souffle malicieux et heureux du vent »,²⁴⁵ ajoutant plus tard qu'il « ne savait rien de mieux adapté à sa

²³⁸ Nietzsche, Friedrich (1995 [1879]). *Humain, trop humain (Le Voyageur et son ombre, §338)*. Paris: Librairie Générale Française, p.682.

²³⁹ Nietzsche est né Röcken, en province de Saxe en Allemagne, mais après la mort de son père, sa famille déménage à Naumburg (Nietzsche est alors âgé de six ans), où il passera le reste de son enfance.

²⁴⁰ Lettre de Nietzsche à sa mère et à sa sœur (Franziska et Elisabeth Nietzsche), Gênes, 14 mars 1881.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Dans une lettre que Nietzsche envoie à Carl von Gersdorff depuis Sils-Maria le 28 juin 1883, il écrit : « Cher vieil ami, me voilà de nouveau en Haute-Engadine, pour la troisième fois, et je me remets à sentir que c'est ici, et nulle part ailleurs, ma vraie patrie et mon vrai foyer. »

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Nietzsche, Friedrich (1995 [1879]). *Humain, trop humain (Le Voyageur et son ombre, §338)*. Paris: Librairie Générale Française, p.682.

²⁴⁵ Ibid.

nature que ce morceau de terre supérieure ». ²⁴⁶ Le paysage foncièrement contradictoire de la Haute-Engadine se révélera ainsi pour Nietzsche « la plus belle façon d’avoir un double ». ²⁴⁷

Cette idée de correspondance entre monde intérieur et monde extérieur a déjà été mise de l’avant dans les ouvrages portant sur Nietzsche et Sils-Maria. En 2017, Peter André Bloch écrivait dans *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche* : « Généralement, tout est ambivalent chez Nietzsche, exactement comme la nature de l’Engadine. » ²⁴⁸ Quelques années auparavant, Peter Villwock notait en parlant du paysage de Sils-Maria tel que perçu par Nietzsche :

La nature est elle-même source de contradictions : vagues de collines et sommets déchiquetés, lacs calmes et ruisseaux agités, fleurs et rochers, liquides et solides, couchés et dressés, clairs et sombres [...] — Le paysage de Sils-Maria est une synthèse dialectique. ²⁴⁹

Lou Andreas-Salomé fut cependant la première à dresser un parallèle entre la personnalité de Nietzsche et le paysage de Sils-Maria en écrivant en 1894 que Nietzsche « reconnut son image dans les montagnes de l’Engadine, comme dans un miroir de feu et de glace, ces deux éléments dont la fusion avait provoqué en lui tant de combats et de métamorphoses. » ²⁵⁰ Il faut aussi savoir que Nietzsche était lui-même profondément conscient de ses contradictions et de celles qui charpentent le monde. S’inspirant toujours de son propre fonctionnement et de sa propre expérience de vie, il fera ainsi de l’unité des contraires un pilier important de sa philosophie :

Sans cesse une qualité se dédouble et se divise en deux contraires qui sans cesse tendent à se rejoindre. L’opinion commune croit certes reconnaître quelque chose de fixe, d’achevé, de constant, alors qu’en réalité lumière et obscurité, amertume et douceur sont à chaque instant associées et reliées l’une à l’autre comme deux lutteurs dont tantôt l’un, tantôt l’autre prend l’avantage. Pour Héraclite, le miel est à la fois amer et doux, et le monde lui-même une coupe à

²⁴⁶ Lettre de Nietzsche à Franz Overbeck, 23 juillet 1881, Sils-Maria.

²⁴⁷ Nietzsche, Friedrich (1995[1879]). *Humain, trop humain (Le Voyageur et son ombre, §338)*. Paris: Librairie Générale Française, p.682.

²⁴⁸ Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterhur: EigenArt-Verl, p.92

²⁴⁹ Peter Villwock, « Nietzsches Landschaftsbilder », Bloch, Peter André et Martin Schwarz (2011). *Das Nietzsche-Haus in Sils-Maria als Kunst- und Wunderkammer: ein Kaleidoskop von Texten, Bildern, Träumen, Dokumenten*. Winterthur: EigenArt-Verlag, p.179.

²⁵⁰ Andreas-Salomé, Lou (1932). *Frédéric Nietzsche*. Bernard Grasset. Paris, p.150.

mélange qui doit être constamment agitée. Tout devenir naît de la lutte des contraires.²⁵¹

En lisant ces mots, on comprend mieux aussi pourquoi le paysage de Sils-Maria eut une si grande résonance pour Nietzsche. À la fois a « riant et sérieux », chaud et froid, apaisant et roboratif, Nietzsche vit y l'incarnation même de ce principe d'opposition qui anime le monde. Le paysage de Sils Maria est une « coupe à mélange » constamment agitée par le cours des saisons, les conditions météorologiques et les différents moments du jour.

Pour Nietzsche, l'unicité de Sils-Maria se trouve dans le caractère contrasté de son paysage et il reviendra souvent sur ce trait distinctif du *genius loci* dans ses écrits personnels et philosophiques. Lors de son troisième séjour à Sils-Maria, il confie à Peter Gast dans une lettre qu'il lui envoie le 25 juillet 1884 : « Un coup d'œil à la ronde sur le paysage de toute la Suisse m'a convaincu, Sils-Maria n'a pas son pareil en pays helvète ; c'est un merveilleux mélange de douceur grandiose et de mystère. »²⁵² Quatre ans plus tard, il écrit dans *Ecce Homo* au sujet d'une matinée de septembre qui le ravit particulièrement :

[...] en sortant le matin, après la rédaction, je me trouvai devant la plus belle journée que l'Engadine m'ait jamais montrée — transparente, saturée de couleurs, incluant tous les contrastes, tous les intermédiaires entre la glace et le sud.²⁵³

À chacun de ses séjours à Sils-Maria, Nietzsche se trouve ainsi ragaillardé par ce paysage aux multiples visages. Comme si chez lui, la réunion des contraires favorisait son bien-être et son inspiration. « On n'est *fécond* qu'à ce prix : être riche de contradictions »,²⁵⁴ disait-il.

Si j'ai volontairement choisi, dans le cadre de ce mémoire, d'insister sur le mélange des contraires qui caractérise la nature de Sils-Maria, c'est entre autres parce que c'est cet aspect du *genius loci* qui, je crois, fut le plus important pour Nietzsche. C'est aussi ce que ma propre expérience du lieu, après trois mois passés à vivre au sein de cet entrelacement singulier de lacs et

²⁵¹ Nietzsche, Friedrich (1975). *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, OPC I. Paris: Gallimard, p.31.

²⁵² Nietzsche à Peter Gast, Sils-Maria, 25 juillet 1884.

²⁵³ Nietzsche, cité par Camartin, Iso (1996). *Sils-Maria, ou, Le toit de l'Europe: réflexions et perspectives*. Genève: Editions Zoé, p.8.

²⁵⁴ Nietzsche, Friedrich (1974 [1888]). *Crépuscule des idoles*. Paris: Gallimard, p.48.

de montagnes, me permit de réaliser. Après une journée complète à marcher dans les montagnes de Sils-Maria au mois de septembre 2019, je note dans mon journal :

Ce qui rend ce lieu si spécial est la combinaison de l'eau et des montagnes. L'eau du lac apaise, comme à la mer, mais la vue des montagnes énergise en même temps. L'équilibre intérieur que l'on ressent ici à Sils-Maria est je crois intimement lié à cette combinaison si particulière de lacs et montagnes.

D'un point de vue phénoménologique, il me faut aussi mentionner que l'eau, un élément « mobile et vivant »,²⁵⁵ contraste avec le caractère solide et stable des montagnes. La présence de lacs dans un paysage montagneux permet ainsi, comme le souligne Norberg-Schulz dans *Genius loci : paysage, ambiance, architecture*, « d'amoindrir la structure la rigidité de la structure topographique »²⁵⁶ et de donner une profondeur supplémentaire au paysage. De plus, l'effet miroir des lacs ajoute « un effet de mystère. »²⁵⁷ À Sils-Maria, cet effet de mystère est en outre accentué par la forme particulière des montagnes qui, comme des sentinelles, nous entourent et percent le ciel de leurs dents acérées. Quiconque s'est déjà promené le long du lac de Sils en temps de brume ou à la tombée de la nuit n'aura certainement pas manqué de ressentir la force magnétique de ces dinosaures de pierre, dont le rictus se trouve par moments magnifiquement adouci par le voile rosé du levant et du couchant.

Je ne compte plus les notes que j'ai prises sur la beauté du paysage de Sils-Maria ou sur la magie qui se dégage de ce lieu au sein duquel *émerveillement et sagesse* marchent main dans la main.²⁵⁸ Comme si en ce lieu, il nous était à la fois donné de redevenir enfant et de développer un regard plus éclairé sur la vie. Comme si en ce lieu, le paysage nous conviait à l'essentiel. Fascinée par le jeu des contrastes que l'on retrouve à Sils-Maria, je note dans mon journal un après-midi de septembre : « Il y a un équilibre constant entre les opposés ici, une balance naturelle des choses. Comme si le jour et la nuit, l'eau et les montagnes, se répondent sans cesse. » Mais ultimement, si j'ai choisi de relever les éléments contradictoires qui caractérisent le paysage de Sils-Maria dans ce mémoire, c'est aussi et surtout parce que c'est cet aspect du *genius loci* qui sera à la base de

²⁵⁵ Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci : paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles : Mardaga, p.37.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Dans mon journal, je note : « Jamais je ne me suis sentie aussi enfant et adulte à la fois qu'ici, à Sils-Maria. Enfant = émerveillement, adulte = sagesse. »

mon analyse du tableau *Silser See, Engadin* de Münter. En effet, comme ce fut le cas pour Nietzsche avant elle, je crois que Münter fut profondément marquée par le visage contrasté de la nature de Sils-Maria et que l'expérience transformatrice qu'elle vécut en ce lieu n'est pas étrangère au fait que, comme le disait Nietzsche, « Tout devenir naît de la lutte des contraires. »²⁵⁹

Cela étant dit, il m'apparaît essentiel de préciser qu'il y a d'autres éléments aussi — comme le vent, la clarté de l'eau, la pureté de l'air, la forêt de mélèzes ou encore l'altitude à laquelle est situé le village — qui contribuent à définir le *genius loci* de Sils-Maria. Nietzsche s'en inspirera d'ailleurs pour créer le décor de *Ainsi parlait Zarathoustra*, un livre dans lequel il est question d'un « vent rude et fort »,²⁶⁰ « d'un air léger et pur »,²⁶¹ de « montagnes aux pierres arides »,²⁶² de « flocons de neige en juin »,²⁶³ d'une « forêt d'arbres sombres »,²⁶⁴ d'un « sentier qui grimpe obstinément dans les éboulis [...] déserté par l'herbe et les buissons » ainsi que du « vent et de la liberté qui court sur la glèbe fraîche »²⁶⁵ au cœur « des monts silencieux ».²⁶⁶ Nietzsche était profondément inspiré par tous les éléments constitutifs du paysage Sils-Maria et c'est exactement ce que nous permet de réaliser son amie Meta Von Salis lorsqu'elle écrit, au sujet d'une promenade qu'elle fit avec Nietzsche sur la presqu'île de Chastè le 9 septembre 1886 :

Un monde étonnamment riche et plein d'attraits est rassemblé ici : les mélèzes, bien qu'ils aient cette année déjà perdu une partie de leur feuillage vert tendre ravagé par une certaine araignée, produisaient malgré tout un très bel effet. Sur cette rive boisée, rive opposée à celle où passe la route menant à Maloja et qui descendait à pic vers le lac, des arbres qui avaient pris racine sur le rocher même poussaient presque à l'horizontale, à un ou deux pieds au-dessus du vide, pour se redresser ensuite avec hardiesse vers le ciel. C'étaient les arbres préférés de Nietzsche car ils étaient les interprètes grandioses de sa théorie de la vie, consistant à dire que c'est au milieu du danger que l'individu se réalise pleinement et peut se proclamer, sans démenti possible, que c'est là qu'il puise sa force ! Après les arbres, Nietzsche aimait aussi ces petites criques qui reflétaient les verts des sapins et sur les rives desquelles étaient rejetées des petites balles rondes faites d'herbes emmêlées qui amenaient les savants à se creuser la tête pour en découvrir l'origine. Nous nous assîmes sur un banc, au sud de la presqu'île d'où l'on pouvait apercevoir le Kursaal de Maloja. Et

²⁵⁹ Nietzsche, Friedrich (1975). *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, OPC I. Paris: Gallimard, p.31.

²⁶⁰ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra I*. Paris: Flammarion, p.91.

²⁶¹ Ibid, p.79.

²⁶² Ibid, p.127.

²⁶³ Ibid, p.142.

²⁶⁴ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra II*. Paris: Flammarion, p.152.

²⁶⁵ Ibid, p.171.

²⁶⁶ Ibid, p.126.

Nietzsche évoqua, toutes proportions gardées et malgré les différences géographiques et climatiques réelles, les ressemblances entre la presqu'île et la Riviera del Levante ! »²⁶⁷

Cette presqu'île qui s'avance sur la rive droite du lac de Sils et qui était l'endroit préféré de Nietzsche amènera aussi Donald L. Bates et David Farrell Krell à écrire, dans *The good European: Nietzsche's work sites in word and image* :

There Nietzsche enjoyed the variety of splendid wildflowers whose very names are vivid and fragrant, and sometimes even palpable: *rhododendron hirsutum*, *pulsatilla alpina*, *sempervivum montanum*, *campanula barbata*, *viola calarata*, *lilium martagon*, *ranunculus glacialis*, not to forget the humble daisies and forget-me-nots. Nietzsche had to be careful not to trip over the many tree roots that crisscross the pathways, or to stumble over the creeping juniper and blueberry hedges. His eyes were shaded from the glare of the sun off the lake by gigantic pines—the Arve, or stone-pine, is the rugged pine of these parts—and towering larches. The fallen needles of the larch, which loses its needles each autumn and sprout new ones each spring, softened his footfall everywhere on the rocky peninsula. The fragrance that arose from the fallen larch needles, sweeter than the pungent odor of the stone pines, along the wafting perfumes of the flowers and grasses, produced an air that inspired Nietzsche. To be hyperoxygenated which such air perhaps the secret of a certain kind of writing and thinking. And if the hyperoxygenation and the writing became too intense, there was an immediate possibility of space: from July through August, Lake Sils, milky green near the shore and deep aquamarine farther out, is chilly but my no means frigid. Whether Nietzsche, the lover of both saltwater and Alpine freshwater, availed himself of this bracing opportunity we do not know.²⁶⁸

En lisant ces mots, on peut presque voir, toucher et sentir le paysage de Sils-Maria, qui est ici décrit par Donald L. Bates et David Farrell Krell en portant une attention particulière à sa dimension polysensorielle ainsi qu'en tenant compte de la nature hyper-sensible de Nietzsche. Qui plus est, les deux auteurs prennent soin à de souligner le caractère antinomique du paysage de Sils-Maria, confirmant ainsi l'importance de cet aspect du *genius loci* pour Nietzsche.

Pour bien comprendre le *genius loci* de Sils-Maria, il s'avère également important de rappeler qu'il n'y a pas que les particularités du milieu naturel qui définissent le caractère d'un

²⁶⁷ Meta Von Salis, citée par Baumont, Stéphane (2004). *Le goût de l'Engadine*. Paris: Mercure de France.

Pour la citation complète, voir Annexe 5.

²⁶⁸ Krell, David Farrell, et Donald L. Bates (1997). *The good European: Nietzsche's work sites in word and image*. Chicago: University of Chicago Press, p.138.

lieu. « Les lieux, écrit le géographe Paul Claval, n'ont pas seulement une forme et une couleur, une rationalité fonctionnelle et économique. Ils sont chargés de sens par ceux qui y habitent ou qui les fréquentent. »²⁶⁹ Aussi faut-il savoir que Nietzsche lui-même, par ses écrits et par le symbole qu'il représente, contribua à modeler le *genius loci* de Sils-Maria. Nietzsche était d'ailleurs tout à fait conscient de son ascendance sur Sils-Maria puisque déjà en 1883, il écrivait à Peter Gast : « Sils-Maria est bien sûr célèbre pour son paysage, mais aussi, à ce qu'on m'a dit, à cause de celui qu'on appelle maintenant l'ermite de Sils-Maria. »²⁷⁰ C'est donc dire que très rapidement, la figure de Nietzsche devint liée à Sils-Maria. Meta von Salis, que Nietzsche côtoya à Sils-Maria et qui était issue d'une des grandes familles de l'Engadine historique, soulignera aussi ce lien unique qui existe le philosophe et Sils-Maria en écrivant en 1897 :

Pour moi, Nietzsche est lié à Sils aussi indissolublement qu'Héraclite au sanctuaire de la déesse Éphèse. Lui, l'homme le plus solitaire, le plus fier et en même temps le plus sensible de notre siècle, est entré comme dans son royaume, dans le monde silencieux des montagnes de Haute-Engadine, qui entourent le village de Sils-Maria. Là, formes et couleurs sont en harmonie et les parfums du Sud planent comme une promesse sur les cimes. Il a reçu ce royaume comme l'héritage d'un fils roi né en exil.²⁷¹

L'aura de Sils-Maria ne s'en trouvera que plus brillante.

3.4 Sils-Maria : l'après Nietzsche

Le 3 janvier 1889, au terme de plusieurs mois d'intense activité intellectuelle, Nietzsche est victime d'une crise de démence à Turin. Il s'effondre en pleine rue et sombre définitivement dans la folie. Il s'éteint onze ans plus tard — le 25 août 1900 — à Weimar en Allemagne, très loin de Sils-Maria, ce « vieux refuge »²⁷² où il avait jadis exprimé le souhait d'y d'être enterré.²⁷³ Après

²⁶⁹ Claval, Paul (2003). *Géographie culturelle : une nouvelle approche des sociétés et des milieux*. Paris: A. Colin, p.27.

²⁷⁰ Nietzsche à Peter Gast, Sils-Maria, 2 septembre 1884.

²⁷¹ Meta von Salis, citée par Baumont, Stéphane (2004). *Le goût de l'Engadine*. Paris: Mercure de France, p.101.

²⁷² « Je suis retourné dans l'Engadine, mon vieux refuge » – Nietzsche à Paul Rée, Sils-Maria, 8 juillet 1881.

²⁷³ « Sils, un lieu de tout premier ordre. Notre presque île n'a son pareil ni en Suisse, ni nulle part ailleurs, à ma connaissance, dans toute l'Europe. Partout de nouveaux sentiers. L'endroit où j'ai imaginé Zarathoustra et où je voulais être enterré, est accessible aujourd'hui, et s'est acquis de la réputation d'être le plus beau site d'Engadine. » Nietzsche à sa sœur Elisabeth et à son beau-frère, Sils-Maria, 2 septembre 1886.

la mort de Nietzsche, une plaque commémorative²⁷⁴ est installée sur la presqu'île de Chastè, à l'endroit où il rêvait d'ériger sa « niche idéale ».²⁷⁵ On y trouve gravés les vers du chant de minuit entonnés par Zarathoustra.²⁷⁶ À la demande de sa sœur Elisabeth Förster-Nietzsche, une seconde plaque commémorative est posée à l'entrée de la maison Durisch, là où Nietzsche avait l'habitude de louer une petite chambre lors de ses séjours estivaux à Sils-Maria.²⁷⁷ On peut y lire : « Friedrich Nietzsche passa dans cette maison tous les étés de 1881 à 1888. Ce furent des mois d'intense création. » Dès lors, cette maison sera reconnue comme étant celle de Nietzsche (on lui donnera éventuellement le nom de *Nietzsche-Haus*) et deviendra un symbole important du passage du philosophe en ces lieux. Il y a également un autre élément hautement symbolique de Nietzsche qui se trouve tout près de Sils-Maria et travers lequel subsiste toujours la mémoire du philosophe : le rocher de Surlej (**Figures 39-42**). Il s'agit de ce fameux rocher situé sur les abords du lac de Silvaplana à la vue duquel Nietzsche eut la révélation de l'Éternel Retour et dont la forme pyramidale répète celle du sommet de la montagne derrière.²⁷⁸ Une marche à partir de la *Nietzsche-Haus* jusqu'à ce « puissant bloc dressé comme une pyramide »²⁷⁹ donne ainsi l'occasion au promeneur d'emprunter le même chemin que Nietzsche et d'aller à sa rencontre par l'entremise du paysage. De poser les yeux là où Nietzsche avait lui-même l'habitude de laisser voguer son regard. De partager avec lui ce « morceau de terre supérieure ».²⁸⁰

C'est ainsi qu'à partir début du 20^e siècle, Sils-Maria devint un véritable musée en plein air pour tous les amateurs de Nietzsche et nombreux sont les esprits créatifs qui s'y rendent au pour voir l'éden créatif du philosophe de Zarathoustra. L'endroit se transforme alors, grâce à Nietzsche mais aussi grâce à la beauté de son paysage, en un repaire d'artistes, d'écrivains, de

²⁷⁴ La plaque a été offerte par deux musiciens l'année de la mort de Nietzsche : Carl Fuchs, pianiste et professeur de musique à Dresde avec lequel Nietzsche avait correspondu depuis 1872, et Walter Lampe, pianiste et compositeur à Weimar.

²⁷⁵ « J'aimerais avoir assez d'argent pour me construire la niche idéale, je veux dire une petite maison en bois de deux pièces, sur la presqu'île qui pénètre le lac, là où autrefois se trouvait un castel romain. » Nietzsche à Carl von Gersdorff, Sils-Maria, fin juin 1883.

²⁷⁶ En 1895-1896, le compositeur autrichien Gustav Mahler s'inspire du chant de minuit de Zarathoustra pour créer le 4^e mouvement de la Symphonie no. 3, dans laquelle il exprime en musique le rapport de l'être humain à la nature, à lui-même et au divin.

²⁷⁷ Cette maison appartenait à la famille Durisch, qui y louait des chambres et qui y tenait une petite épicerie. Elle est aujourd'hui aménagée en musée et porte désormais le nom de *Nietzsche-Haus* (« Maison Nietzsche »). Pour plus d'information sur le sujet, voir : <https://nietzschehaus.ch/la-maison-nietzsche/histoire-de-la-maison/>

²⁷⁸ Ce n'est d'ailleurs pas le seul élément caractéristique du paysage de Sils-Maria qui évoque la notion de l'Éternel Retour puisque la forme en ∞ des lacs de Sils et de Silvaplana rappelle le symbole de l'infini.

²⁷⁹ Nietzsche, Friedrich (1992). *Ecce homo* (Pourquoi j'écris de si bons livres). Paris: Flammarion, p.123.

²⁸⁰ Lettre de Nietzsche à Franz Overbeck, 23 juillet 1881, Sils-Maria.

musiciens et d'intellectuels. On vient y peindre, écrire, composer ou penser dans un cadre enchanteur, empreint de l'esprit de Nietzsche. Parmi ces visiteurs, on compte notamment Marcel Proust,²⁸¹ Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Jean Cocteau, André Gide, Richard Strauss,²⁸² Ferdinand Hodler (**Figures 43-48**), Cuno Amiet (**Figures 49-50**), Oskar Kokoschka, Emil Nolde, Max Ernst, Marc Chagall, Clara Porges (**Figures 51-56**)²⁸³ ainsi que Gabriele Münter.

L'écrivain allemand Hermann Hesse, qui évolue à la même époque que Münter,²⁸⁴ fit aussi partie des nombreuses personnalités qui se rendirent à Sils-Maria et qui comme Nietzsche, furent profondément marquées par la beauté de la Haute-Engadine. Il note dans son carnet lors de son premier voyage à Sils-Maria en 1905 :

L'air de la montagne, incroyablement vigoureux, âpre et frais donne à toutes les couleurs une fraîcheur d'email. L'eau de la rivière, et des lacs en particulier, prend une teinte cristalline que l'on ne rencontre que dans peu d'autres vallées en Suisse. Un beau chemin forestier surplombe l'eau du lac et mène au-delà du lac de Silvaplana, vers Sils-Maria. Arrivé là, le regard se porte, par-delà le deuxième lac, sur les montagnes, sur de magnifiques escarpements ; et à l'horizon s'étale d'une manière princière, comme un portail vers le sud, le vieux bourg de Maloja, cachant le Bergell et la route des merveilles qui mène en Italie.²⁸⁵

À la suite de ce voyage, Hesse multiplie les séjours en Haute-Engadine, où il passe régulièrement ses vacances d'été. À l'instar de Nietzsche aussi, il éprouve une profonde affinité envers le paysage

²⁸¹ Voir le texte de Marcel Proust sur Sils-Maria en annexe 6.

²⁸² Richard Strauss — compositeur et chef d'orchestre allemand — s'inspira de *Ainsi parlait Zarathoustra* pour composer son poème symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra* op. 30.

Il s'inspira aussi de l'œuvre de Nietzsche pour composer en 1911-1915 *Une symphonie alpestre* op. 64, un hymne à la nature qui raconte une randonnée en montagne, de l'aurore au crépuscule.

L'éducation musicale. « Eine Alpensinfonie : de l'Antéchrist à la Nature éternelle ». [En ligne], <https://www.leducation-musicale.com/index.php/paroles-d-auteur/5674-eine-alpensinfonie-de-l-antechrist-a-la-nature-eternelle> Consulté le 3 décembre 2021

²⁸³ Clara Porges est une artiste allemande qui a très souvent peint le paysage de la Haute-Engadine. Elle se rend à Sils-Maria pour la première fois en 1911 après avoir lu la correspondance entre Nietzsche et Peter Gast et est immédiatement subjuguée par la beauté des lieux. Le coup de foudre est si grand qu'elle décide en 1918 d'y déménager. Elle restera en Engadine jusqu'à sa mort en 1963 et le paysage de la Haute-Engadine restera toujours l'une de ses plus grandes sources d'inspiration.

²⁸⁴ Hesse et Münter sont tous les deux nés en 1877 et morts en 1962.

²⁸⁵ Hermann Hesse (*Voyage estival* de 1905), cité dans Bloch, André Peter (2017). *Sils-Maria*, « *île bienheureuse* » pour Nietzsche. Winterhur: EigenArt-Verl, p.30.

de la Haute-Engadine, qui se révèle pour lui une source d'épanouissement artistique et personnel. Il écrit dans *Choses vécues en Engadine* :

Le paysage fait partie des expériences qui m'ont fait ce que je suis et qui m'importent, à côté de celles qui concernent l'homme et l'esprit. En dehors des paysages qui sont devenus pour moi des patries en donnant forme à ma vie — Forêt Noire, Bâle, lac de Constance, Berne, Tessin — je m'en suis approprié certains, peu nombreux, bien caractéristiques, à travers des voyages, randonnées, essais de peintures et autres études ; je les ai vécus comme essentiels me montrant le chemin à suivre, tels que l'Italie du Nord, la Toscane, la Méditerranée, certaines parties de l'Allemagne et quelques autres. J'ai vu de nombreux paysages et presque tous m'ont plu, mais rares sont ceux qui se sont petit à petit épanouis en moi pour devenir mes deuxièmes patries, m'interpellant d'une voix profonde et durable comme celle du destin ; le plus beau de ces paysages, celui qui m'a marqué le plus, est la vallée supérieure de l'Engadine.²⁸⁶

Tout comme ce fut le cas pour Nietzsche donc, le paysage n'est pas seulement une source d'inspiration pour Hesse. Il est également au cœur de son processus d'individuation. Mais il n'y a pas que la beauté du paysage de la Haute-Engadine qui attire Hesse à Sils-Maria. En ce lieu, Hesse affectionne aussi particulièrement la Maison Nietzsche, qui possède pour lui une forte valeur symbolique. Ainsi, lorsque celle-ci est menacée de passer aux mains d'entrepreneurs privés, Hesse milite avec ferveur pour sa sauvegarde. Cette maison devait absolument être protégée pour avoir été celle qui, naguère, hébergea le philosophe de *Ainsi parlait Zarathoustra* :

Et il y avait là encore un autre vécu, une impression qui, à chaque nouvelle visite, m'est devenue de plus en plus précieuse et importante en émouvant mon cœur : cette maison un peu austère collée contre le flanc du rocher dans laquelle se trouvait l'appartement de Nietzsche dans l'Engadine. Au milieu du monde bruyant et coloré des sportifs, des touristes et des grands hôtels, elle se tient rétive, un peu renfrognée, comme éccœurée, éveillant respect et compassion en rappelant avec force la grande figure humaine qu'érigea l'ermite jusque dans ses doctrines insensées.²⁸⁷

Nourrissant un profond attachement pour la vallée supérieure de l'Engadine, les écrits de Hesse nous permettent de mieux comprendre le *genius loci* de Sils-Maria, qui réside à la fois dans les caractéristiques particulières de son paysage et dans son ambiance mystique fortement teintée par

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ibid.

l'esprit de Nietzsche qui, depuis son passage en Haute-Engadine, plane sur les lieux.²⁸⁸ Les écrits de Hesse nous permettent également de prendre conscience du pouvoir qu'ont les lieux d'entrer en résonance avec l'être humain et de contribuer à son épanouissement. L'expérience vécue par Hesse en Haute-Engadine me permet ainsi de réaffirmer la thèse selon laquelle la renaissance de Münter à la fin des années 1920-1930 fut initiée par son séjour à Sils-Maria en août 1927. Fait anecdotique mais non moins intéressant dans le contexte de cette analyse de *Silser See, Engadin*, Hesse faisait aussi partie des proches amis du dadaïste Hugo Ball, celui-là même qui alla visiter Münter dans sa maison de Murnau après la guerre. Il n'est donc pas impossible de penser que lors cette rencontre au mois de mars 1922, Hugo Ball et Münter échangèrent quelques mots sur Nietzsche et Sils-Maria.

3.5 Münter, Nietzsche et Sils-Maria

Münter n'a laissé aucune note écrite sur Nietzsche ou sur son séjour à Sils-Maria. Cela étant dit, l'influence de Nietzsche au sein du Cavalier bleu a été maintes fois abordée dans les ouvrages portant sur l'expressionnisme allemand et ceux-ci nous permettent de mieux saisir la teneur de son importance. Pour cette génération d'artistes en quête de liberté et d'individualité, écrit Pascal Roy dans *From naturalism to expressionism*, « Nietzsche stands above all as the champion of personal liberation and personal fulfillment ».²⁸⁹ Pour Münter et les artistes du Cavalier bleu donc, Nietzsche incarne la figure par excellence de l'esprit libre qui, par la connaissance, la formation et la réalisation de soi, s'épanouit pleinement. C'est aussi ce que

²⁸⁸ Le chef d'orchestre allemand Bruno Walter (1876-1962), qui se rend à Sils-Maria plusieurs fois entre 1919 et 1938, écrit en ce sens aussi : « L'été 1919 donc, nous allâmes dans l'Engadine, que je ne connaissais pas du tout, et dont je ressentis tout de suite la beauté comme un lien nouveau à la vie, accueillant et fort. Depuis, nous y avons passé tous les ans les vacances d'été, souvent aussi quelques semaines supplémentaires en hiver. En dépit de mon opposition à l'anti-christianisme, à l'anti-wagnérisme, à l'idéologie du sur-homme de Nietzsche, en étant même contre son style aphoristique, j'éprouvais de l'enthousiasme sur ces sentiers de haute montagne en cheminant dans les traces de l'homme survolté et extatique ; quand je visitais la maison à Sils-Maria qui avait vu naître le « Zarathoustra » ; quand je contemplais les formes majestueuses de la montagne ; quand je respirais l'air pur qui avait porté son inspiration vers des pensées audacieuses et quand je passais du temps sur la presque île de Chastè ou il avait composé « Ô homme ! Prends garde ! ». Nulle part ailleurs que dans ce paysage de montagne de l'Engadine, je n'ai rencontré une beauté plus noble, et chaque promenade dans ces hauteurs m'a été un bonheur [...] » Cité dans Bloch, André Peter (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterthur: EigenArt-Verl, p.57.

²⁸⁹ Roy, Pascal (1973). *From Naturalism to Expressionism: German Literature and Society 1880-1918*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, p.58.

confirme Carol Diethe lorsqu'elle écrit dans *Nietzsche's Women: Beyond the Whip* que « Nietzsche's influence on painters such as Münter and Modersohn-Becker was liberating in so far as they were able to affirm their own personal freedom, and indeed, assert themselves artistically. »²⁹⁰ Les idées philosophiques de Nietzsche sur la liberté et sur l'individualité se retrouveront ainsi au cœur de la démarche artistique de Münter qui suivra son invitation à l'indépendance de l'esprit et à l'affirmation de soi. C'est en ce sens aussi d'ailleurs qu'il faut comprendre son attrait pour Sils-Maria. Plus précisément, je crois que Münter se rendit à Sils-Maria à l'été 1927 en espérant y trouver un endroit qui, infusé de l'esprit de Nietzsche, l'aiderait à retrouver sa confiance en elle-même et en sa mission d'artiste. Un endroit donc qui l'aiderait à s'affirmer personnellement et artistiquement.

Pour mieux comprendre le rapport de Münter à Nietzsche, et par le fait même à Sils-Maria, il est enrichissant aussi de se tourner vers les écrits de Kandinsky et Werefkin, deux admirateurs autoproclamés de Nietzsche. Car si Münter n'a laissé aucune note sur Nietzsche, il faut savoir que l'artiste évolue dans un environnement qui vibre sous l'enseignement du philosophe de Zarathoustra. « The whole atmosphere in Munich at the turn of the century bore witness to his influence »²⁹¹ écrit Diethe dans *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. L'intérêt pour Nietzsche était donc très répandu en Allemagne au début du 20^e siècle et il est de fait connu aussi qu'en ces années, Kandinsky était un avide lecteur du philosophe. Son livre *Du Spirituel dans l'art* (1911) en est la preuve puisque celui-ci comporte de nombreuses références nietzschéennes. Dans cet essai qu'il écrit durant ses années de son compagnonnage avec Münter, Kandinsky convoque notamment le concept du surhomme — développé par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* — pour défendre la notion de la liberté dans l'art. Il écrit :

L'artiste a non seulement le droit, mais le devoir de manier les formes ainsi que cela est NÉCESSAIRE à ses buts. Et ni l'anatomie, ni les autres expériences du même ordre, ni le renversement par principe des sciences ne sont nécessaires, mais ce qui est nécessaire, c'est une liberté totalement illimitée de l'artiste dans le choix de ses moyens. Cette liberté illimitée doit être fondée sur la nécessité intérieure (que l'on nomme honnêteté). Et ce principe n'est pas seulement un

²⁹⁰ Diethe, Carol (1996). *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter, p.118.

²⁹¹ Ibid, p.116.

principe de l'art, mais également celui de la vie. Ce principe est l'arme véritable du surhomme contre les Philistins.²⁹²

Pour Kandinsky, Nietzsche incarne un symbole de liberté créatrice et spirituelle et c'est pourquoi il s'appuiera souvent sur sa philosophie pour faire valoir l'importance de la liberté en art. « Il n'y a pas de "il faut" en art. L'art est éternellement libre. L'art fuit devant les impératifs comme le jour de devant la nuit. »²⁹³ écrit-il encore dans *Du Spirituel dans l'art*. Cette formulation comporte également une forte connotation nietzschéenne puisque dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche appelle ses disciples à se débarrasser des « Tu dois »,²⁹⁴ qui leur barrent la route et les empêchent de se réaliser, et à les remplacer par « Je veux ».²⁹⁵ C'est ainsi, dit-il, que l'esprit devient lion et « conquiert sa propre liberté ».²⁹⁶

Comme Nietzsche le fit aussi avant lui, Kandinsky s'insurge dans *Du Spirituel dans l'art* contre l'appauvrissement de l'âme qui caractérise la société moderne et proclame la nécessité d'un renouveau sociétal. Proclamant l'avènement d'une nouvelle ère spirituelle qui, d'un point de vue symbolique, se nicherait dans un triangle et plus particulièrement en son sommet, il écrit :

Le Triangle spirituel avance et monte lentement. Aujourd'hui l'une de ses parties les plus grandes et les plus basses commence à être atteinte des premiers mots clefs du « credo » matérialiste — sur le plan de la religion, on attribue à ceux qui appartiennent à cette section des croyances diverses ; on les croit juifs, catholiques, protestants, etc. En fait, ils sont athées, ce que reconnaissent effectivement les plus audacieux ou les plus bornés. Le « ciel » est vidé. « Dieu est mort. »²⁹⁷

Ces derniers mots, « Dieu est mort », sont ceux de Nietzsche et si cette formule apparaît pour la première fois sous sa plume dans *Le Gai Savoir*, c'est surtout grâce à *Ainsi parlait Zarathoustra*²⁹⁸

²⁹² Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (2006). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, p.197.

²⁹³ Ibid, p.105.

²⁹⁴ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra I*. Paris: Flammarion, p.64.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Ibid, p.69.

²⁹⁸ Dans le prologue de *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche écrit :

« "Et que fait le saint en forêt ?" Le saint répondit : "Je fais des chansons et je les chante, et tout en composant mes chansons, je ris, je pleure et je grommelle, c'est ma façon de louer Dieu. Chantant, pleurant, riant et grommelant, je loue ce Dieu qui est mon Dieu." [...] Quand Zarathoustra eut entendu ces paroles, il prit congé du saint [...]. Mais une

que cette expression devient populaire. Comme le précise Patrick Wotling,²⁹⁹ il est important de comprendre que pour Nietzsche « Dieu est une image »³⁰⁰ et que dans ce contexte, le mot Dieu ne désigne pas seulement « la divinité qui est l'objet d'une croyance »³⁰¹ puisque :

Par Dieu, il [Nietzsche] va désigner ces choses qui sont le sacré, les croyances fondamentales, capitales, réglant la vie humaine telle qu'elle est organisée en Occident. Nietzsche nous dit que ce qu'il y a de sacré, d'intouchable (ce qu'il va appeler techniquement des « valeurs » quand il s'adressera aux philosophes), ces valeurs sont en crise, et même, en train de perdre leur statut de valeurs, de normes, de références...³⁰²

Cette crise des valeurs se fait également ressentir chez les artistes du Cavalier bleu qui, comme Nietzsche, chercheront à s'émanciper des normes établies par les traditions académiques afin de leur substituer de nouveaux principes créateurs qui leur permettront de s'exprimer de manière plus libre, plus personnelle. Et comme Nietzsche, les artistes du Cavalier bleu chercheront également à se développer spirituellement afin de prendre de la hauteur par rapport à la société moderne embourbée dans le matérialisme et le positivisme. Si le triangle (ou la pyramide) constitue le symbole de cette ascension spirituelle chez Kandinsky, Nietzsche aura quant à lui recours à l'image de la montagne pour exprimer cette idée d'élévation intérieure. Il écrit dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

fois que Zarathoustra fut seul, il se dit en son cœur : « Serait-ce possible ! Ce vieux saint dans sa forêt n'a pas encore entendu dire que Dieu est mort ! » »

Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Flammarion, p.354.

²⁹⁹ Patrick Wotling est un spécialiste de Nietzsche. Il est professeur de philosophie, directeur du département de philosophie de l'Université de Reims et fondateur du Groupe International de Recherches sur Nietzsche.

³⁰⁰ Patrick Wotling, cité dans Les chemins de la philosophie (2019). « Épisode 2 : “Dieu est mort” ». [En ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/quatre-malentendus-nietzscheens-24-dieu-est-mort> Consulté le 20 juillet 2021.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Citation complète : « Dieu est une image... Nietzsche s'exprime presque toujours de façon imaginée, il en joue avec brio, “Dieu” veut dire quelque chose qui possède une épaisseur philosophique. Pourquoi choisir ce mot ? Dieu représente le sacré, ce qu'on vénère, ce qu'on a plus de précieux quand on est croyant, ce qui constitue la norme indiscutable, objective, de l'existence, et c'est précisément cela que Nietzsche emprunte à la notion de Dieu pour le transporter à l'ensemble de la vie humaine... Par Dieu, il va désigner ces choses qui sont le sacré, les croyances fondamentales, capitales, réglant la vie humaine telle qu'elle est organisée en Occident. Nietzsche nous dit que ce qu'il y a de sacré, d'intouchable (ce qu'il va appeler techniquement des “valeurs” quand il s'adressera aux philosophes), ces valeurs sont en crise, et même, en train de perdre leur statut de valeurs, de normes, de références... » Les chemins de la philosophie (2019). « Épisode 2 : “Dieu est mort” ». [En ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/quatre-malentendus-nietzscheens-24-dieu-est-mort> Consulté le 20 juillet 2021.

Chemin faisant, tout en gravissant la montagne, Zarathoustra songeait aux nombreuses courses solitaires qu'il avait faites dès sa jeunesse, à tous les monts, les crêtes et les cimes qu'il avait déjà escaladés. « Je suis un voyageur, un grimpeur de montagnes, se disait-il en son cœur, [...]. Et quels que doivent être encore mes destins et mes aventures, ils impliqueront un voyage ou une ascension de montagne [...]. »³⁰³

La montagne, en tant que symbole d'ascension spirituelle et de progrès dans la connaissance intérieure, constitue donc un symbole fondamental chez Nietzsche, comme c'est le cas chez Münter et les artistes du Cavalier bleu.

Pour parler de l'épanouissement de l'être humain et de l'essor de l'âme vers les hauteurs, Nietzsche aura également recours à deux autres symboles très importants dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : l'oiseau et le danseur. *Ainsi parlait Zarathoustra* étant construit sous une forme rhétorique antinomique, l'oiseau et le danseur sont deux symboles de légèreté que Nietzsche utilise souvent en opposition à « l'Esprit de Pesanteur » qu'il condamne maintes fois dans ce livre.³⁰⁴ « L'alpha et l'oméga de ma sagesse, écrit-il, c'est que tout ce qui pèse doit s'alléger, tout corps devenir danseur, tout esprit devenir oiseau. »³⁰⁵ Nous retrouvons le même désir de hauteur et de légèreté chez Kandinsky qui, dans *Du Spirituel dans l'art*, affirme que les œuvres qui naissent

³⁰³ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra III*. Paris: Flammarion, p.200.

³⁰⁴ Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche écrit aussi :

« Je ne peux croire qu'à un Dieu qui saurait danser. Et quand j'ai rencontré mon Diable, je l'ai trouvé grave, méticuleux, profond, solennel ; c'était l'esprit de Pesanteur. C'est lui qui fait tomber toutes choses. Ce n'est pas la colère, c'est le rire qui tue. Allons, sus à l'esprit de Pesanteur ! J'ai appris à marcher : depuis lors je cours sans effort. J'ai appris à voler ; depuis lors je n'attends plus qu'on me pousse pour changer de place. Voyez comme je me sens léger ; voyez, je vole ; voyez, je me survole ; voyez, un Dieu danse en moi. » (*Ainsi parlait Zarathoustra I*, p.79-80). Il écrit aussi : « Celui qui un jour apprendra aux hommes à voler déplacera toutes les bornes-frontières, il donnera à la terre un nom nouveau, il l'appellera « la Légère ». L'autruche dépasse à la course le cheval le plus rapide, mais elle enfonce lourdement sa tête dans la terre lourde ; tel est l'homme qui n'a pas encore appris à voler. La terre et la vie lui pèsent, c'est là ce que veut l'esprit de Pesanteur. Mais celui qui doit devenir léger comme l'oiseau doit s'aimer soi-même ; c'est là ce que j'enseigne [...] Il faut apprendre à s'aimer soi-même, c'est ma doctrine, d'un amour entier et sain, afin de demeurer fixé en soi au lieu de vagabonder dans tous les sens. [...] En vérité, apprendre à s'aimer, ce n'est pas une maxime applicable dès aujourd'hui ou dès demain. C'est, au contraire, de tous les arts le plus subtil, le plus retors, l'art suprême, et celui qui requiert le plus de patience. Ce que nous possédons en nous est toujours caché ; et de tous les trésors c'est le sien propre que chacun déterrera en dernier lieu. Ainsi l'a voulu l'esprit de Pesanteur. [...] » (*Ainsi parlait Zarathoustra III*, p.244-245).

Puis critiquant à nouveau l'esprit de Pesanteur, il écrit : « Ce jour est un jour de victoire. Le voici déjà qui cède, qui s'enfuit, l'Esprit de Pesanteur, mon vieil ennemi, mon ennemi juré. Comme il va bien finir, ce jour qui commença si mal, si pesamment ! » (*Ainsi parlait Zarathoustra IV*, p.370).

³⁰⁵ Citation complète : Si ma vertu est une vertu de danseur et si je me suis souvent élancé à pieds joints au cœur d'une extase d'or et d'émeraude, si ma malice est une malice rieuse qui hante les vallons pleins de roses et les haies de lis, — car le rire enferme en lui toute la méchanceté du monde, mais sanctifiée et libérée par sa propre félicité : — et si l'alpha et l'oméga de ma sagesse, c'est que tout ce qui pèse doit s'alléger, tout corps devenir danseur, tout esprit devenir oiseau — et c'est bien là en effet l'alpha et l'oméga de ma sagesse — (*Ainsi parlait Zarathoustra III*, p.286).

d'une nécessité intérieure « contribuent à défendre l'âme contre tout alourdissement. Elles la maintiennent à une certaine hauteur comme les clefs maintiennent tendues les cordes d'un instrument ». ³⁰⁶ Pour Kandinsky, le but de l'œuvre d'art est de mettre l'âme humaine en vibration, c'est-à-dire d'entrer en contact avec elle, et pour cela, « L'artiste doit représenter l'Essentiel Intérieur, par élimination de toute contingence extérieure » ³⁰⁷ écrit-il. Et c'est à Nietzsche lui-même que Kandinsky attribuera l'avènement de ce nouvel éveil spirituel :

Lorsque la religion, la science et la morale (cette dernière par la rude main de Nietzsche) sont ébranlées et lorsque les appuis extérieurs menacent de s'écrouler, l'homme détourne ses regards des contingences extérieures et les ramène sur lui-même. ³⁰⁸

Pour Kandinsky donc, Nietzsche se présente comme un philosophe révolutionnaire dont les idées nourrissent le développement de l'art moderne, ancré dans une quête de liberté, d'individualité et de spiritualité.

Au même titre que Kandinsky — avec qui elle partageait une même vision de l'art et les mêmes valeurs —, Münter possédait aussi une grande curiosité intellectuelle et s'intéressait à toutes sortes de sujets, dont la philosophie. Dans une lettre qu'elle lui envoie le 6 décembre 1910, elle écrit :

[...] Should like to buy us approx. a doz. books as well — Just when we are saying that I have to read more — I've known that all along!... But what I am reading now is not art (novel) but more philosophy and historical. — I need it all. [...]

La grande variété de sujets auxquels s'intéressait Münter se reflète également dans la multitude de livres que contient sa bibliothèque. ³¹⁰ Dans *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*, Isabelle Jansen mentionne par ailleurs que Münter « began reading occultist books early on; she

³⁰⁶ Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (2006). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, p.54.

³⁰⁷ Ibid, p. 52.

³⁰⁸ Ibid, p.79.

³⁰⁹ Citée dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.95.

³¹⁰ Voir Annexe 7. En ce qui concerne les ouvrages datant de 1914, il est important de préciser ici que nous ne pouvons être sûrs s'ils appartenaient à Münter ou à Kandinsky.

also took part in spiritualist seances and was interested in psychoanalysis. »³¹¹ Dans *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*, Carol Diethe relève à son tour l'intérêt de Münter pour la philosophie et la spiritualité et souligne plus particulièrement son goût pour les livres de l'occultiste autrichien Rudolf Steiner, dont la pensée fut fortement influencée par Nietzsche. « Again we see that in any discussion of intellectual influence around the turn of the century, all roads lead to Nietzsche »³¹² ajoute-t-elle. Il est donc important de préciser que Kandinsky ne fut pas le seul à être influencé par les idées de Nietzsche et que celles-ci étaient répandues au sein des cercles d'artistes à l'époque, dont celui du Cavalier bleu. Münter profitera d'ailleurs de ces rencontres entre artistes pour immortaliser sur toile les conversations que Kandinsky tiendra avec Alexej Jawlensky, Paul Klee et Emma Bossi. Ces peintures illustrent bien la stimulation artistique et intellectuelle dans laquelle baigne alors Münter, mais surtout, elles nous permettent de réaliser que même si Münter n'était pas théoricienne, elle n'en restait pas moins très attentive aux discussions qui se tenaient autour d'elle. Dans *Écoute (Figure 57)* qu'elle peint en 1909, Münter représente Jawlensky assis seul à une table. Il tend soigneusement l'oreille aux plus récentes théories de Kandinsky sur l'art, mais il semble dubitatif. Münter racontera plus tard à Edouard Roditi que Jawlensky était souvent en désaccord avec les idées de Kandinsky car plus conservateur sur certains aspects. Dans *Homme dans un fauteuil (Paul Klee) (Figure 58)*, qu'elle peint en 1913, Münter représente Paul Klee assis dans un immense fauteuil bleu. « He [Klee] was sitting in my big thinking chair and talking to Kandinsky, when suddenly I saw him in the room and the room with him in it as a picture. »³¹³ dira-t-elle subséquemment à propos de ce tableau. Münter possédait donc un « fauteuil pour penser » et de surcroît, de couleur bleu, la couleur spirituelle par excellence ! Combien d'heures y passa-t-elle elle-même à réfléchir en silence, à s'interroger sur l'art et sur la vie ? Dans *Kandinsky et Erma Bossi à table (Figure 59)* dont elle réalise la première version³¹⁴ en 1909-1910, Münter

³¹¹ Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.145.

³¹² Diethe, Carol (1996). *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter, p.117.

³¹³ Münter citée par Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.116.

³¹⁴ Münter fera quatre versions différentes de ce tableau. La première en 1909-1910, la seconde et la troisième en 1910 et la quatrième en 1912. À propos de cette série de tableaux, Isabelle Jansen écrit :

« The exact repetition or variation of original pictorial ideas is a phenomenon that emerged in Münter's painting quite early on and persisted into the last years of her career. Replications and variations of certain motifs were produced either in close succession or over periods of years and even decades. [...] She began employing the principle of self-repetition regularly in 1909. One famous example is the scene showing Kandinsky and Erma Bossi at a table. The two are seated in the dining corner in the living room of the house in Murnau purchased by Münter in August 1909. They are immersed in conversation. Münter realized four nearly identical variations of this scene between 1909-10 and 1912. The only discernible differences are in minor details, such as individual objects on the wall and

représente cette fois Erma Bossi en train d'écouter Kandinsky discourir avec passion, ce dernier faisant des gestes de la main. Sur ce tableau, la galeriste italienne Carla Pellegrini Rocca écrit, en référence à une analyse qu'en fit Barbara U. Schmidt avant elle :

Kandinsky—with his raised hand and pointed finger—seems to be giving instruction to Bossi, who is bent over and leaning on the table, listening intently to the teacher like a little schoolgirl. Barbara U. Schmidt concludes from this: “In this way, the contradictory situation of these women is described: While they participated in the avant-garde movements, they were nonetheless simultaneously hardly able to break out of predetermined assignments of gender roles.”³¹⁵

S'il est vrai que ce tableau peut être perçu comme une expression de la réalité des artistes femmes à cette époque, je crois qu'il est important de souligner que Münter était tout à fait consciente que la théorie n'était pas le propre des hommes puisqu'elle dira à Edouard Roditi, en parlant du rôle de Klee au sein du Cavalier bleu : « Klee was never as active a theorist, in those years, as Kandinsky or Marianne von Werefkin. »³¹⁶ Qui plus est, dans cette même entrevue, Münter décrira Werefkin comme étant une femme « extremely perceptive and intelligent »³¹⁷ et racontera que Jawlensky « often teased her about being [...] too intellectual and revolutionary in her ideas. »³¹⁸ C'est d'ailleurs ce que Werefkin confirme elle-même dans son journal puisqu'elle y écrit : « L. [Jawlensky] dit que je ne suis qu'une intelligence, que je n'ai pas de cœur, que je ne suis pas une femme, que je ne suis qu'une artiste et penseur. »³¹⁹

Kandinsky n'était donc pas le seul artiste-théoricien dans le cercle du Cavalier bleu. Werefkin a elle aussi beaucoup réfléchi sur l'art et son journal *Lettres à un Inconnu*, qu'elle rédige entre 1901 et 1905, contient une mine de réflexions philosophiques et esthétiques qui démontrent toute la modernité et la profondeur de sa pensée. Reconnue pour son érudition, son éloquence et son esprit révolutionnaire, Werefkin possédait également une grande influence au sein de

along the top of the wood paneling and the design of the tablecloth and dishware. » Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.184-185.

³¹⁵ Carla Pellegrini Rocca, “Emma Bossi”, dans Malycheva, Tanja, et Isabel Wünsche (2017). *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Leiden ; Boston: Brill, Rodopi, p. 149.

³¹⁶ Citée dans Roditi, Edouard (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.149.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksiek, p.118.

l'intelligentsia munichoise. L'historien de l'art Gustav Pauli, un familier du salon que Werefkin tenait dans son appartement à Schwabing au début du 20^e siècle, raconte :

Autour de sa table à thé se rassemblait chaque jour le groupe de ses fidèles, surtout des artistes russes, parmi lesquels le danseur Sakharoff, ses amis munichois, une société bigarrée dans laquelle l'aristocratie bavaroise côtoyait le simple nomade de la bohème internationale. [...] Jamais je ne connus de soirées si chargées de tension. Le centre, la source en quelque sorte de ces ondes énergétiques — qu'on pouvait presque percevoir physiquement —, était la Baronne [Werefkin]. Cette femme gracieuse, aux grands yeux noirs, aux épaisses lèvres rouges, dont la main gauche avait été mutilée par un accident de chasse, n'animait pas seulement la conversation, mais dominait toute la réunion. Toutes les questions concernant l'art et la littérature, anciens ou modernes, étaient débattues avec une passion inhabituelle et autant d'esprit.³²⁰

Soulignant la participation active de Werefkin dans le développement du mouvement expressionniste à Munich Diethé écrit quant à elle dans *Nietzsche's Women: Beyond the Whip* :

If Kandinsky was the most dominant intellect in the foursome, Werefkin was certainly the strongest personality. She hosted her own salon in the Giselastraße (where Kandinsky and Münter also lived before gravitating to Murnau), providing a meeting point for advanced ideas on art — ideas which, in true Nietzschean mode, were intended to transform values.³²¹

Werefkin fut donc elle aussi profondément inspirée par la philosophie de Nietzsche et cette influence se fait grandement ressentir dans son approche de l'art, tel qu'en témoigne son journal *Lettres à un Inconnu*.

³²⁰ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksieck, p.23.

Franz Marc, que Werefkin fréquente à la même époque, sera d'ailleurs profondément marqué par l'une des révélations qu'elle lui fera au sujet de la couleur, l'un des enjeux centraux au sein de l'avant-garde :

« Jusqu'à présent tous les éléments de mon art reposaient sur une base organique, moins la couleur. Mademoiselle Werefkin a récemment dit à Helmut [Macke] : "Presque tous les Allemands commettent l'erreur de confondre la lumière et la couleur, alors que la couleur est quelque chose de bien différent qui n'a rien à faire avec la lumière, c'est-à-dire l'éclairage". Cette phrase continue de me trotter dans la tête; elle est très profonde et je crois que dans toute cette question, elle touche juste. » Cité dans Pérez, Annie, et Martine Contensou (1992). *Figures du moderne : 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin : l'expressionnisme en Allemagne*. Paris: Paris-Musées, p.309.

³²¹ Diethé, Carol (1996). *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter, p.119.

Dans ce journal, Werefkin emploie non seulement un vocabulaire très nietzschéen,³²² mais elle y développe également une structure de pensée antinomique³²³ qui fait écho à la philosophie de Nietzsche, sertie de contradictions. La philosophe Gabrielle Dufour-Kowalska — qui signe l'introduction de *Lettres à un Inconnu* (édition 2005) — note à ce sujet :

Que signifient ces antinomies si caractéristiques de la vision werefkienne ? Car voici que la nostalgie du Beau et du Vrai connaît dans cette vision des métamorphoses singulièrement non conformistes. Le platonisme d'origine rejoindra ici un nietzschéisme emprunté à la plus récente actualité.³²⁴

Tout comme Nietzsche donc, Werefkin adopte une rhétorique antinomique pour exprimer ses idées sur l'art, mais il n'en va pas là du seul point en commun qu'elle possède avec le philosophe de Zarathoustra. Tous deux critiquent aussi vivement le rabougrissement spirituel qui caractérise la société moderne, qu'ils jugent gravement détériorée par le matérialisme et le positivisme. Ainsi, de la même façon que Nietzsche protestera, pour citer Lou Andreas-Salomé, « contre l'étiollement des facultés de l'âme sous l'action paralysante et glaçante de la raison »,³²⁵ Werefkin écrit dans *Lettres à un Inconnu* :

L'enfant aime, le génie crée, les dieux croient. Le reste se vautre dans le matérialisme, la fausse et bornée sagesse qui croit que le vrai c'est le tangible, que le désirable c'est ce l'œil voit, la main prend, l'estomac digère et la pensée logique analyse. Et à force de voir vrai et clair ils ne voient rien des vraies beautés de la vie, celles qu'un cœur aimant, une foi forte et un génie puissant peuvent tirer d'eux-mêmes sans jamais s'appauvrir.³²⁶

³²² Comme Nietzsche, Werefkin parlera d'instinct, d'intuition, d'âme, de volonté, de sincérité, d'individualité, de personnalité, de création comme principe de vie, de mouvement, de génie, de dieu, d'enfant.

³²³ Dans *Lettres à un Inconnu*, elle écrit notamment :

« Seule la création artistique, infinie, illimitée, œuvre du dieu dans l'homme, me paraît désirable. Elle seule est la vérité et seule elle est le mensonge. » (p.80).

« Je veux voir la vie jolie ; pour qu'elle le soit, il lui faut l'unisson, le style. J'accorde la mienne à la clef du sentiment esthétique – la création constante, permanente, en tout et en tous. Tout y est faux, tout y est vrai. » (p.81)

« Pour que la vie ne devienne pas la pire des banalités, il lui faut la mort. À l'amour il faut la séparation, au printemps, l'hiver ; au plaisir le travail ; à la joie le danger. » (p.144).

« Dieu, c'est le bien et le mal à l'unisson, compensés l'un par l'autre, dissous l'un dans l'autre, c'est l'harmonie, l'accord du bien et du mal. » (p.147).

³²⁴ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksieck, p.30.

³²⁵ Andreas-Salomé, Lou (1932). *Frédéric Nietzsche*. Paris: Bernard Grasset, p.81.

³²⁶ Citée dans Brögmann, Nicole (1996). *Marianne von Werefkin : œuvres peintes 1907-1936*. Lausanne: Bibliothèque des Arts, p.83.

C'est aussi contre « la culture positiviste, matérialiste, contre la bourgeoisie, contre la banalité de l'existence, contre les fausses valeurs du progrès scientifique »³²⁷ indique l'historienne de l'art Nicole Brögmann que :

Werefkin pousse son cri sciemment ambigu « J'aime les choses qui ne sont pas », dans un renversement significatif de toutes les valeurs qui sont propres à une société orientée vers les sciences et sûre d'elle-même.³²⁸

Autrement dit, Werefkin s'inscrit dans la même continuité de Nietzsche qui, comme elle, aspirait à un renversement des valeurs et à faire de son art un moteur de changement.³²⁹

Ce renversement des valeurs, chez Nietzsche comme chez Werefkin, s'accompagne également d'un appel à l'individuation et à imprimer la marque de sa personnalité sur son art. Dans *Lettres à un Inconnu*, Werefkin écrit :

L'artiste doit recréer le monde moral et physique en le faisant passer à l'alambic de son moi créateur. Le but de l'art est d'imposer à l'humanité de nouvelles valeurs esthétiques. Jamais l'artiste ne doit acquiescer au beau existant. Le beau tel qu'il le comprend est le seul beau existant pour l'artiste et cette réappréciation des valeurs éthiques et esthétiques est le but de l'art. C'est pourquoi qui en art n'a rien à dire de personnel fait bien de se taire.³³⁰

Werefkin reviendra maintes fois sur ce caractère foncièrement personnel de l'art dans son journal. On peut aussi y lire que « L'art est la vie commentée par la personnalité de l'artiste »³³¹ et que « la pensée artistique est une interprétation de la vie à travers la tonalité, forme et son, et elle n'a de valeur qu'en tant qu'elle est personnelle. »³³² Puis elle écrit encore :

[...] L'art est une sensation, un sentiment, sensations et sentiments nous viennent du dehors. Mais la pensée artistique faite du tempérament de l'artiste, de sa personnalité, de ses aptitudes, habille la sensation reçue, le sentiment éveillé en

³²⁷ Brögmann, Nicole (1996). *Marianne von Werefkin : œuvres peintes 1907 - 1936*. Lausanne: Bibliothèque des Arts, p.82.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Dans *Lettres à un Inconnu*, Werefkin écrit : « Je voulais leur donner des horizons nouveaux, des dieux nouveaux, une foi neuve et jeune, la force créatrice ».

Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksieck, p.72.

³³⁰ Ibid, p.152.

³³¹ Ibid, p.117.

³³² Ibid, p.157.

une forme qui lui est propre. [...] Le vrai en art est celui qui rend l'âme des choses — et cette âme-là est artiste. C'est l'artiste qui fait l'âme des choses, c'est son œil qui l'y met. Voilà pourquoi l'art est personnel et la science ne l'est pas. [...] L'histoire de l'art est l'histoire de l'artiste dans sa façon de comprendre la vie. [...] L'œuvre d'art copiée sur la vie n'est pas une œuvre d'art. L'œuvre imaginée hors de la vie est une œuvre malade. L'œuvre d'art, c'est la vie et c'est l'artiste. Pour étudier l'art, il faut étudier la vie et comprendre l'artiste. [...]³³³

Pour Werefkin, la personnalité de l'artiste est si importante qu'à son sens, « il n'y a pas d'histoire de l'art, il y a l'histoire des artistes. »³³⁴

Nous retrouvons la même idée chez Nietzsche, qui stipule que « Chez un philosophe, [...] rien n'est impersonnel »³³⁵ et que toute grande philosophie est « une confession de son auteur. »³³⁶ Nietzsche, qui se sentait intellectuellement très proche de son amie Lou Andreas-Salomé, lui écrira ainsi après avoir lu sa « Caractérisation » : « Votre idée de ramener les systèmes philosophiques aux actes personnels de leurs auteurs est vraiment l'idée d'une "âme sœur". »³³⁷ La pensée nietzschéenne est une pensée foncièrement personnelle et c'est précisément ce qui amènera, quelques années plus tard, Lou Andréas-Salomé à analyser les œuvres de Nietzsche en fonction de ses traits de sa personnalité car « ceux-là seuls, écrit-elle, permettent de comprendre le sens profond et l'évolution de sa philosophie. »³³⁸ C'est aussi à la personnalité de Nietzsche — riche, entière et profonde — que Lou Andreas-Salomé attribuera l'originalité et la force de ses écrits philosophiques, qu'elle qualifiera de « biographie intérieure » :

Dès ses premières œuvres, Nietzsche a su traduire la plénitude admirable de sa vie intérieure [...]. Nietzsche a donné un nouveau style à la philosophie, qui n'avait connu avant lui que le ton de l'exposé dogmatique ou du panégyrique exalté : celui de la « caractérisation ». Car ses pensées ne s'expriment jamais à nu : elles restent enveloppées de toutes les résonances spirituelles, de toutes les associations d'idées et de sensations dont peuvent s'enrichir un mot ou une image. [...] Chez nul autre écrivain la pensée ne pouvait se transformer aussi

³³³ Ibid, p.145-146.

³³⁴ Ibid, p.155.

³³⁵ Nietzsche, cité par Béland, Martine (2012). *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, p.378.

³³⁶ Nietzsche, cité par Andreas-Salomé, Lou (1932). *Frédéric Nietzsche*. Paris: Bernard Grasset, p.5.

³³⁷ Nietzsche, cité par Astor, Dorian (2011). *Nietzsche*. Paris: Gallimard, p.229.

³³⁸ Elle écrit : « J'ai volontairement concentré mon analyse sur les traits essentiels de la personnalité de Nietzsche, car ceux-là seuls permettent de comprendre le sens profond et l'évolution de sa philosophie. » Andreas Salomé, Lou (1932). *Frédéric Nietzsche*. Paris: Bernard Grasset, p.6.

complètement en expérience vécue, car chez nul autre nous ne la voyons faire un appel aussi constant à la totalité de la vie intérieure.³³⁹

C'est ainsi que, comme l'écrit Peter André Bloch, « Nietzsche devient le premier artiste des temps modernes à décrire systématiquement l'aventure spirituelle de la définition du “moi” »,³⁴⁰ « guidé par la seule volonté d'être vrai, d'être un moi “authentique” ». ³⁴¹ Par le fait même, Nietzsche posa les bases du courant qui véhicule un culte de la personnalité, dans lequel s'inscriront à sa suite Münter, Werefkin, Kandinsky et l'ensemble des artistes du Cavalier bleu.

Pour bien comprendre l'influence de Nietzsche sur Münter, il est nécessaire aussi de bien comprendre l'importance de *Ainsi parlait Zarathoustra* pour les artistes du Cavalier bleu. En ce sens, je souhaite ici réitérer que les deux concepts les plus importants que Nietzsche développe dans *Ainsi parlait Zarathoustra* sont ceux du surhomme et de l'Éternel Retour. Si nous savons que le surhomme, en tant que symbole d'individuation, fut très important pour les artistes expressionnistes, nous verrons maintenant que la notion de l'Éternel Retour ne fut pas sans résonance non plus puisque l'on retrouve des traces de ce concept nietzschéen dans les écrits de Werefkin. Les écrits de Werefkin sont d'autant plus importants à prendre en considération dans le cadre de ce mémoire sachant que Münter partageait une grande complicité intellectuelle et artistique avec cette dernière. Au sujet de l'amitié qu'elle entretenait avec Werefkin durant la période 1908-1914 — période durant laquelle Werefkin lui rendait souvent visite dans sa maison à Murnau —, Münter confie à Edouard Roditi : « We very much shared the same tastes and ideas, when we lived together in this house. »³⁴² Par ailleurs, l'amitié entre Münter avec Werefkin perdurera au-delà de la période de Murnau puisque tout juste avant de se rendre à Sils-Maria en août 1927, Münter rendit visite à Werefkin à Ascona. Est-il possible de penser donc que durant ces dix jours passés ensemble à Ascona, Münter ait discuté de Nietzsche avec Werefkin et que cela lui ait donné le goût de faire un arrêt à Sils-Maria ? Si cela n'est que supposition, il ne fait cependant aucun doute que Münter appréciait grandement l'intelligence, la perspicacité et la vivacité d'esprit de Werefkin. C'est notamment ce que démontre le portrait très coloré et vibrant

³³⁹ Ibid, p.147-148.

³⁴⁰ Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterhur: EigenArt- Verl, p.102.

³⁴¹ Ibid.

³⁴² Citée dans Roditi, Edouard (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.149.

que Münter fit de Werefkin en 1909 (*Portrait de Marianne von Werefkin*),³⁴³ dans lequel elle rend hommage à la personnalité de son amie (**Figure 60**) dont on disait que la « conversation était riche, vive, passionnée, pleine de couleurs, spirituelle ».³⁴⁴ Il apparaît ainsi tout à fait pertinent d'explorer les idées que Werefkin développe dans son journal *Lettres à un Inconnu* afin de mieux comprendre l'influence de Nietzsche sur Münter.

Dans *Lettres à un Inconnu*, Werefkin articule plusieurs idées qui rappellent celles que Nietzsche développe dans *Ainsi parlait Zarathoustra* et parmi celles-ci, celle de l'Éternel Retour. En résonance à ce concept, Werefkin écrit dans *Lettres à un Inconnu* :

Amour, haine, crainte, tristesse, joie ont été à l'homme, à l'animal depuis qu'ils peuplent la terre, et pas un nouveau sentiment n'est venu se joindre à la somme de ceux connus. Mais chaque individu à sa manière de les exprimer, de s'y livrer, et ce jeu des sentiments toujours les mêmes est éternellement nouveau, comme l'homme toujours le même est toujours nouveau dans son individualité.³⁴⁵

Et Nietzsche d'écrire dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

Tout passe et tout revient, éternellement tourne la roue de l'être. Tout meurt, tout refléurit, éternellement coulent les saisons de l'existence. Tout se brise, tout se rajuste ; éternellement s'édifie la même demeure de l'être. Tout se disjoint, tout se retrouve ; le cycle de l'existence demeure éternellement fidèle à lui-même.³⁴⁶

La notion de l'Éternel Retour est importante à aborder dans le contexte de cette étude du tableau *Silser See, Engadin* de Münter puisque c'est à Sils-Maria, près du rocher de Surlej, que Nietzsche eut la vision initiatique de l'Éternel Retour et que depuis, ce concept fait partie intégrante du *genius loci*. Par ailleurs, ce passage sur l'Éternel Retour du même³⁴⁷ démontre bien comment Nietzsche s'inspire de la nature pour développer sa pensée et dans ce cas-ci plus précisément, du cycle des saisons. Les saisons font partie des nombreux symboles autour desquels Nietzsche construit le

³⁴³ Il s'agit de l'un des tableaux les plus connus de Münter et l'histoire de l'art y fait souvent référence pour expliquer les traits caractéristiques de son style expressionniste.

³⁴⁴ L'écrivain italien Luigi Menapace à propos de Werefkin, cité par Brögmann, Nicole (1996). *Marianne von Werefkin : œuvres peintes 1907 - 1936*. Lausanne: Bibliothèque des Arts, p.17.

L'écrivain italien Luigi Menapace, que Werefkin côtoie à Ascona quelques années plus tard

³⁴⁵ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksieck, p.154.

³⁴⁶ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra III*. Paris: Flammarion, p.272.

³⁴⁷ Il ne s'agit pas du seul passage dans lequel Nietzsche élabore sur la notion de l'Éternel Retour dans *Ainsi parlait Zarathoustra*.

récit de Zarathoustra, qui imagera souvent ses propos en faisant référence au printemps, à l'été, à l'automne ou à l'hiver.³⁴⁸ Tout au long de ce livre, Nietzsche nous rappelle ainsi le lien qui existe entre le cycle des saisons et celui de l'existence humaine. Comme nous le découvrirons plus tard, je crois que cette métaphore ne fut pas sans inspirer Münter qui, comme Nietzsche, était très sensible à la puissance symbolique des phénomènes naturels. C'était aussi le cas de Werefkin, qui pouvait tout aussi bien ressentir la magie d'une nuit veillée par la lune³⁴⁹ ou encore s'émouvoir du paysage de la Normandie où « tout est musique de lignes, de couleurs, de notes poétiques. »³⁵⁰

Une autre notion importante nous retrouvons à la fois dans la pensée de Werefkin et de Nietzsche est la notion de volonté en tant que force créatrice. Le vouloir est un principe de création chez Werefkin puisque celle-ci écrit dans *Lettre à un Inconnu* qu'« il faut pour l'œuvre d'art un vouloir précis, un désir fixé par toute la personnalité de l'artiste ».³⁵¹ « La grande œuvre d'art, ajoute-t-elle, est toujours voulue. C'est un acte de conviction intime et de volonté tenace. »³⁵² Vingt

³⁴⁸ Nietzsche écrit notamment dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

« Les figes tombent des arbres. Elles sont douces et sucrées, et en tombant, leur pelure rouge éclate. Je suis l'aquilon qui abat les figures mûres. Ainsi mes préceptes tombent à vos pieds, mes amis, pareils à des figes mûres ; buvez-le en suc et la pulpe fraîche. L'automne nous environne, et le ciel pur de l'après-midi. » (*Ainsi parlait Zarathoustra II*, p.128).

« Mon cœur où flambe l'été, mon bref été ardent, mélancolique, ivre de joie ; combien ce cœur d'été aspire à ta fraîcheur ! Dissipée la tristesse hésitante de mon printemps ! envolée la malice des flocons de neige en juin ! Je ne suis plus qu'été et plein midi d'été. » (*Ainsi parlait Zarathoustra II*, p.142).

« Mes enfants verdoient encore en leur premier printemps, plantés côte à côte, ondulant au mêmes vents, arbres de mon verger et de mon terreau le meilleur. » (*Ainsi parlait Zarathoustra II*, p.211).

« Mes amis, je les aime mieux l'hiver que l'été ; [...] » (*Ainsi parlait Zarathoustra III*, p.223).

« C'est alors que j'attends impatientement de revoir le ciel limpide, le ciel d'hiver à la barbe chenue, vieillard à la tête blanche —, le ciel d'hiver, ce ciel taciturne qui souvent tait jusqu'à son soleil. » (*Ainsi parlait Zarathoustra III*, p.224).

« Le long silence, c'est aussi l'une de ces bonnes choses à l'humeur allègre, et l'art de faire briller un œil rond dans une face claire, pareille au ciel d'hiver : — l'art de taire, comme il le fait, son soleil et son inflexible vouloir solaire, en vérité, c'est un art et une allégresse hivernal que j'ai bien appris. » (*Ainsi parlait Zarathoustra III*, p.224).

« Ciel d'hiver à barbe neigeuse, ciel taciturne, tête blanche à l'œil rond, là-haut au-dessus de moi ! O céleste symbole de mon âme et de sa gaieté mutine ! » (*Ainsi parlait Zarathoustra III*, p.225).

³⁴⁹ Dans *Lettres à un Inconnu*, Werefkin : « Une lune perchée si haut qu'elle en semble toute petite, court comme un gamin dans le réseau de nuages noirs et blancs. Une grande, une énorme étoile la regarde du bas de l'horizon. Les arbres d'un noir intense atteignent des dimensions inouïes. Sur les pelouses des lueurs blanches qui viennent et vont, changeant le paysage comme un décor de théâtre. Derrière la part fantastique, la ville silencieuse dormant, lourde dans les ombres de ses lanternes éteintes. De folles paroles d'amour courent joyeuses dans l'air tout vibrant de mystères. Chacune d'elle crée un atome de beauté qui va se nicher dans les herbes endiamantées de rosée, dans les buissons serrés les uns contre les autres comme des têtes chevelues. Et d'instant en instant monte l'accord du sentir humain et de la beauté de la nuit. »

Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksiek, p.163.

³⁵⁰ Ibid, p.112. Voir la description complète que Werefkin fait du paysage de la Normandie en annexe 8.

³⁵¹ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksiek, p.147.

³⁵² Ibid, p.147.

ans auparavant, Nietzsche faisait de la volonté l'un de ses principaux enseignements et faisait dire à Zarathoustra :

Dans la recherche de la connaissance je n'éprouve jamais plus grand que le plaisir de ma volonté, occupée à engendrer, à grandir ; et si ma connaissance conserve en moi son innocence, c'est parce qu'elle garde toujours la volonté d'être féconde. [...] Mais toujours me ramène vers les hommes mon fervent vouloir créateur ; tel est le ciseau attiré par la pierre.³⁵³

Puis Nietzsche de proclamer encore par la bouche de Zarathoustra :

Il n'y a rien de plus tonique sur terre qu'une haute et forte volonté ; c'est la plus belle plante qui soit. Tout le paysage est égayé par ce seul arbre.

C'est au pin que je comparerai celui qui croit comme toi, ô Zarathoustra : haut, silencieux, dur, solide, solitaire, fait du meilleur bois et du plus flexible, magnifique,

— étalant au sommet ses fortes branches vertes afin d'étendre sa *propre* domination, posant des questions vigoureuses aux vents, aux tempêtes et à tout ce qui est familier des hauteurs, y donnant des réponses plus vigoureuses encore, commandant en maître, en vainqueur. Oh ! qui ne gravirait de hautes montagnes pour y voir pareilles plantes !³⁵⁴

La notion de volonté revient à maintes reprises dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, mais j'ai choisi de relever ce passage spécifiquement puisqu'il me permet à nouveau de souligner la sensibilité de Nietzsche aux symboles contenus la nature. Parmi ces symboles, nous retrouvons entre autres la montagne et le cycle des saisons, comme nous l'avons vu déjà, mais aussi le pin, cet arbre qui trône seul sur les rochers, comme l'on en retrouve à Sils-Maria (**Figure 61**). Le pin est un arbre important pour Nietzsche puisqu'il constitue à la fois un symbole de volonté et d'affirmation personnelle. Cette double connotation que renferme le pin m'amène ici à relever une autre similitude entre les écrits de Nietzsche et ceux de Werefkin : l'idée d'être maître de soi-même et

³⁵³ « En vérité, ma route m'a fait passer à travers des centaines d'âmes, de centaines de berceaux et de douloureux enfantements. J'ai passé par bien des départs, je connais le déchirement des heures dernières. Mais tel est mon vouloir créateur, mon destin. [...] Vouloir est délivrance ; telle est la vraie conception du vouloir et de la liberté ; voilà l'enseignement de Zarathoustra. [...] Dans la recherche de la connaissance, je n'éprouve jamais plus grand que le plaisir de ma volonté, occupée à engendrer, à grandir ; et si ma connaissance conserve en moi son innocence, c'est parce qu'elle garde toujours la volonté d'être féconde. [...] Mais toujours me ramène vers les hommes mon fervent vouloir créateur ; tel est le ciseau attiré par la pierre. » (*Ainsi parlait Zarathoustra II*, p.130).

³⁵⁴ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra IV*. Paris: Flammarion, p.339.

de la vie. Ainsi, si Nietzsche utilise le pin qui « étend sa *propre* domination »³⁵⁵ et « commande en maître, en vainqueur »³⁵⁶ comme un symbole de volonté et d'affirmation personnelle, Werefkin écrit :

Il n'y a qu'une mesure pour apprécier l'œuvre d'art, c'est en combien l'artiste s'est rendu maître de la vie. [...] Celui qui rend une impression visuelle par un chant de couleurs est maître de la vision. Celui qui rend l'impression visuelle par un mot de poète est maître de l'âme de l'impression. Celui qui, de la simple donnée d'une impression visuelle, au simple moyen d'un chant de couleurs, fait la réalisation de toute sa pensée est maître de lui-même.³⁵⁷

L'idée d'être maître de soi-même est donc très importante aussi chez Werefkin, pour qui la force de l'artiste réside dans sa capacité à s'individuer — c'est-à-dire dans sa capacité à se connaître, à s'affirmer et à se réaliser soi-même — et à faire de l'art l'expression de sa vision personnelle du monde. « J'ai aussi eu des jours de soleil, où, dans la pleine possession de mon moi, je me sentais libre, jeune, artiste, maître de la vie. »³⁵⁸ écrit-elle dans son journal.

L'individuation est également un concept central dans *Ainsi parlait Zarathoustra* puisqu'à travers la figure du surhomme, Nietzsche invite ses disciples à se définir par eux-mêmes et à suivre leur propre chemin. Pour expliquer le processus d'individuation à travers lequel le surhomme doit passer pour s'individuer, Nietzsche a recours aux trois métamorphoses de l'esprit : le chameau, le lion et l'enfant. Ces trois métamorphoses constituent la trame de fond de *Ainsi parlait Zarathoustra*. « Je vais vous dire les trois métamorphoses de l'esprit³⁵⁹ », écrit-il en ouverture du livre, c'est-à-dire « comment l'esprit se change en chameau, comment le chameau en lion, et le lion en enfant, pour finir. »³⁶⁰ Si le chameau représente celui qui porte sur son dos un lourd fardeau, et que le lion se déleste de ce fardeau en rugissant pour conquérir sa liberté, alors l'enfant est celui qui entame une nouvelle vie dont il est le propre créateur. Voilà qui m'amène à stipuler que le cheminement personnel de Münter dans les années 1920-1930 n'est pas sans évoquer la transformation de l'homme en surhomme. En ce sens, je crois que le récit du surhomme que

³⁵⁵ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra IV*. Paris: Flammarion, p.339.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksieck, p.146.

³⁵⁸ Ibid, p.118.

³⁵⁹ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra II*. Paris: Flammarion, p.63.

³⁶⁰ Ibid.

Nietzsche raconte dans *Ainsi parlait Zarathoustra* offre des pistes de réflexion intéressantes pour étudier *Silser See, Engadin*, un tableau créé par Münter à un moment de sa vie où elle doit apprendre à se définir par elle-même et à trouver son propre chemin.

Avant de plonger dans l'analyse de *Silser See, Engadin*, je tiens à relever un dernier point commun entre la vision que Nietzsche et Werefkin portent sur la création car je crois que cela peut nous aider à mieux comprendre la crise que Münter traverse dans les années 1920-1930. Plus précisément, il faut savoir que comme Münter, Nietzsche et Werefkin ont tous deux traversé une importante crise d'ordre personnel et artistique³⁶¹ et que dans les deux cas, leur crise se résorba au moment où ils se remettent à créer. Alors que Nietzsche écrit dans *Ainsi parlait Zarathoustra* que « Créer — voilà ce qui nous affranchit de la douleur, ce qui allège la vie »,³⁶² Werefkin écrit dans son journal : « Ce qui fait l'allégresse de la vie : sentir et créer ». ³⁶³ Cette idée est intéressante à mettre en parallèle avec la crise que traverse Münter en 1920-1930 puisque c'est précisément ce que l'artiste peine à faire en ces années troubles : créer. Mais avant de retrouver son inspiration, Münter devra d'abord se retrouver et retrouver *son* propre chemin. Comme je le démontrerai à travers l'analyse de *Silser See, Engadin*, je crois que la figure de Nietzsche et le paysage de Sils-Maria la guidèrent dans son voyage de retour vers soi et cela, bien qu'il y ait aucune note qui puisse le confirmer.

En soi, il n'est pas vraiment surprenant que Münter n'ait laissé aucune note écrite sur Nietzsche ou sur son voyage à Sils-Maria car l'artiste n'était guère portée sur les mots. « Mon truc, c'est de voir, de peindre et de dessiner, pas de parler », ³⁶⁴ dira-t-elle à ce sujet. Il est donc fort à parier que si Münter avait voulu exprimer l'importance de Nietzsche ou de Sils-Maria pour elle, elle l'aurait fait en prenant les pinceaux plutôt que la plume. Et il semble bien que ce soit ce qu'elle ait fait avec *Silser See, Engadin* puisqu'avec ce tableau, elle consacre un paysage entier au

³⁶¹ Pour plus d'informations sur la période de crise de Nietzsche, voir annexe 4

Pour plus d'informations sur la période de crise de Werefkin, voir annexe 9.

³⁶² Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra II*. Paris: Flammarion, p.129-130.

³⁶³ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksieck, p.167.

³⁶⁴ Traduction libre de : « Meine Sache ist das Sehen, das Malen und Zeichnen, nicht das Reden. » Münter, Gabriele (1952). *Menschenbilder in Zeichnungen*. Berlin: K. Lemmer, p.22.

« Sils sacré »³⁶⁵ de Nietzsche, le « lieu natal de Zarathoustra ».³⁶⁶ Or, de ce tableau, personne ne fait jamais mention. Pas même Carol Diethe qui, dans *Nietzsche's Women : Beyond the whip*, explore l'influence de Nietzsche sur Münter en étudiant son réseau de relations, mais aussi en étudiant son œuvre. Ainsi, après s'être attardée à l'entourage de Münter, Diethe interprète ensuite l'une de ses peintures, *Still Life with St. George* (1911) (**Figure 62**) au regard de la philosophie de Nietzsche. Elle écrit, relevant les connotations spirituelles et philosophiques que renferme ce tableau :

In "Still Life With St. George" (1911), a glass painting of St. George — the patron saint for Bavarian farmers (as well as for England) — is emblazoned at the top left of the painting, becoming the focus of the whole picture. Münter's knight on horseback evokes the mythical character who entered European legends with the Crusades, slaying dragons and fighting evil in much the same way as the original Zarathustra sought to do so. Nietzsche's version of Zarathustra is, of course, a corrupt portrayal of the historical personage (born c. 660 BC) whose sayings make up the end-*Avesta*, and who committed his followers to a constant battle with evil so that good would prevail. The whole point conveyed by Nietzsche's Zarathustra was that we should challenge the very concepts of good and evil [...].³⁶⁷

Sur *Still Life with St. George*, on peut aussi lire sur le site d'art *The Art Story* dans la section portant sur Münter :

Subject matter was not, however, unimportant in Münter's still lifes. In particular, her inclusion of an image of St. George is noteworthy. St. George was the patron saint of both Moscow and Murnau, an omnipresent figure in the *Hinterglasmalerei* tradition, [...] and dominated the cover of the 1911 *Der Blaue Reiter* almanac. St. George represented salvation and a moment of renewal, which the artists felt exemplified the purifying spiritual power of the new Expressionist aesthetic. Münter's decision to showcase the image of St. George in the context of a still life assemblage of her folk art collection should be interpreted not only as a testament to the most fruitful aesthetic sites of inspiration — the Murnau landscape and folk art models — but also as a

³⁶⁵ Dans une lettre que Nietzsche envoie à Peter Gast depuis Sils-Maria le 25 juillet 1884, il écrit : « Nous devrions aussi, mon ami bien-aimé, nous promettre de nous revoir l'été prochain, ici, dans le Sils sacré, le lieu d'origine de Zarathoustra ! »

Il écrit aussi dans *Ecce Homo* (Pourquoi j'écris de si bons livres, §4) : « L'été revenu, dans le saint lieu où le premier éclair de la pensée de Zarathoustra m'avait illuminé, je trouvai le deuxième *Zarathoustra*. »

³⁶⁶ Nietzsche à Peter Gast, Sils-Maria, 25 juillet 1884.

³⁶⁷ Diethe, Carol (1996). *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter, p.118.

reflection of the philosophical and aesthetic discussions she and her peers had and were having about art's future, and the nature of progressive art.³⁶⁸

Comme en témoignent ces deux descriptions, la figure de Saint Georges est une figure hautement symbolique pour Münter. Celle-ci représente le renouvellement artistique et spirituel auquel elle aspire, et dont Nietzsche se fait aussi le symbole. À ce propos, Diethé écrit sur l'importance de Nietzsche et de la figure de Zarathoustra pour les artistes femmes expressionnistes : « These women felt [...] that Nietzsche had included them in his prescriptions of the Surhomme. They felt that he had helped to liberate them. »³⁶⁹ Cette idée sera centrale dans mon analyse de *Silser See, Engadin* puisque je crois que Nietzsche, ou plutôt le symbole qu'il incarne, aida Münter à se libérer de ses doutes et à s'affirmer personnellement et artistiquement. Voici donc venu le temps d'analyser *Silser See, Engadin* et de découvrir comment ce tableau exprime la renaissance de Münter à la fin des années 1920.

³⁶⁸ The Art Story (s.d.). « Gabriele Münter ». [En ligne], <https://www.theartstory.org/artist/munter-gabriele/> Consulté le 29 juin 2019.

³⁶⁹ Diethé, Carol (1996). *Nietzsche's women: beyond the whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter, p.7.

Chapitre 4

Silser See, Engadin : une analyse symbolique

Nous sommes en août 1927. L'air est vivifiant, le vent souffle avec vigueur, l'odeur de pin parfume l'air, l'eau cristalline du lac scintille dans un écrin de lumière pure, le bruit des vagues résonne dans l'enclave rocheuse que forment les Alpes suisses. Au sud l'Italie, au nord l'Allemagne. Une sérénité puissante, une puissance sereine. Le matin est encore frais. Münter se tient au centre de l'horizon bleuté du lac de Sils. Elle respire profondément, ferme les yeux et se laisse imprégner par cette sensation de liberté que lui procurent les grands espaces.³⁷⁰ Elle ne restera pas, elle le sait. Elle n'est que de passage. Mais ces quelques jours perchés sur « le toit du monde »³⁷¹ n'en resteront pas moins précieux. Les dernières années n'ont pas été faciles et il y a quelque chose dans le silence souverain de cette nature qui fait taire ses doutes et ses angoisses. Peut-être était-ce ce dont elle avait besoin pour pouvoir entendre sa propre voix et se retrouver, enfin. *Silser See, Engadin* se fera l'écho de ce retour vers soi, de cette renaissance.

Le tableau est simple. Structurellement, *Silser See, Engadin* est un paysage divisé en trois plans horizontaux : la terre, le lac et les montagnes couplées avec le ciel. Chacun de ces plans possède leur propre coloris, de telle sorte que le tableau passe graduellement du vert (la terre) au vert-bleu (le lac) puis au bleu (les montagnes et le ciel). Au premier plan, un petit chemin gris pâle s'avance en diagonale jusqu'au lac, nous invitant à pénétrer dans l'image à partir du coin droit du tableau vers la gauche. Un pré vert tendre³⁷² s'étend tout autour. Celui-ci est traversé par une

³⁷⁰ Cette sensation de liberté que procurent les grands espaces tels que Sils-Maria inspirera Nietzsche à écrire dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Il faut vivre en montagne. Mes narines se délectent à respirer de nouveau la liberté montagnarde. » *Ainsi parlait Zarathoustra III*. (p.238).

³⁷¹ Dans écrit *Sils-Maria*, « *île bienheureuse* » pour Nietzsche, Peter André Bloch écrit que Nietzsche concevait Sils-Maria « comme le toit du monde, comme le centre de gravité d'une énergie concentrée où les grands fleuves prennent leur source avant de sillonner l'Europe en dessinant une rose des vents. » Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria*, « *île bienheureuse* » pour Nietzsche. Winterhur: EigenArt-Verl, p.102.

³⁷² En référence au « pré vert et tendre » que Nietzsche mentionne dans *Le Gai Savoir* : « Le clair matin ne s'étend-il pas tout autour de nous ? Ainsi qu'un vallon et un pré vert et tendre, royaume de la danse ? Y eut-il jamais meilleure heure pour être gai ? Qui nous chantera un chant, un chant du matin, assez ensoleillé, assez léger, assez ailé pour ne pas effaroucher les grillons, — pour inviter bien plutôt les grillons à chanter et à danser avec nous ? » Nietzsche, Friedrich, et Patrick Wotling (2007). *Le Gai Savoir*, V, §383. Paris: Flammarion, p.352.

Le gazon/pelouse est un symbole de tendresse que Nietzsche développe aussi dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Ma Sagesse sauvage a été fécondée dans les solitudes des montagnes ; sur les pierres arides elle a mis bas son petit lionceau dernier-né. Et voici que dans sa folie elle court à travers le désert inexorable et cherche partout de molles pelouses, ma vieille Sagesse sauvage. C'est sur le doux gazon de vos cœurs, mes amis, c'est au creux de votre tendresse

longue une haie de couleur vert foncé qui met en évidence le point de rencontre entre le chemin et le lac et qui délimite clairement la frontière entre le premier plan (la terre) et le deuxième plan (le lac). Le point de jonction entre le chemin et le lac est aussi souligné par la présence en ce point de trois petits poteaux, dont la configuration triangulaire amène notre regard à poursuivre sa route jusqu'aux trois îles qui ponctuent le lac derrière. De couleur vert-noir, ces trois îles contrastent avec la couleur éminemment émeraude du lac. Celles-ci sont également disposées de telle sorte à former une diagonale gauche-droite qui s'oppose à la diagonale droite-gauche du chemin. Notre œil se trouve ainsi progressivement ramené vers le centre du tableau, tout en continuant de s'enfoncer toujours un peu plus loin dans l'espace. Au troisième plan, une série de montagnes bleu foncé, rugueuses et pointues, s'élèvent symétriquement vers le ciel. En leur centre, tout au fond, se dresse un double sommet bleu pâle dont la forme arrondie est auréolée par le dégradé du ciel. La quiétude avec laquelle le regard se dépose sur ce double sommet aux courbes rondes — le point central du tableau — contraste avec le tumulte ressenti à la vue de la première rangée de montagnes qui bordent le lac, dont le coup de pinceau est beaucoup plus agité. Mais là au loin, le vent semble s'être calmé. Nous sommes alors portés à laisser notre regard voguer sur l'horizon, celui-ci dominant la scène grâce au point de vue surélevé à partir duquel le tableau est bâti. Le paysage de Sils-Maria s'offre ainsi à nous dans toute sa grandeur, baigné dans une lumière diffuse qui ajoute au sentiment de sérénité qui émane de ce lointain montagneux. Le petit format du tableau, 33 x 45 cm, contraste avec la vastitude du paysage représenté, mais procure un caractère intime à l'image, qui invite à la fois à la contemplation et à l'introspection. À l'instar de Sils-Maria, un lieu où, pour citer Gaston Bachelard, « le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime ».³⁷³

Avec *Silser See, Engadin*, Münter nous offre une vision claire et simple de la nature de Sils-Maria, au sein de laquelle l'aspect structural des montagnes joue un rôle primordial. De ce point de vue, il s'agit d'un tableau qui témoigne bien du désir de Münter de saisir la clarté et la simplicité des choses. Au niveau de la composition cependant, cette vue panoramique du lac de Sils présente une construction assez classique du paysage qui se démarque des tableaux typiquement expressionnistes de Münter. Alors que les paysages de Münter se caractérisent

qu'elle voudrait déposer ce qu'elle a de plus cher. Ainsi parlait Zarathoustra. » (*Ainsi parlait Zarathoustra II*, p.127-128).

³⁷³ Bachelard, Gaston (2012 [1957]). *La poétique de l'espace*. Chicoutimi: J-M Tremblay, p.175.

généralement par leur planéité et leur absence de profondeur, *Silser See, Engadin*, au contraire, correspond à une construction hiérarchique de l'espace qui, comme nous l'avons vu, s'échelonne sur trois plans. Cette division de l'espace est en outre supportée par une alternance de bandes claires et foncées qui favorisent la progression graduelle du regard dans le tableau. Les repoussoirs que forment les montagnes qui bordent le lac de part et d'autre font également partie des procédés classiques utilisés par Münter pour marquer la division des plans dans l'espace et orienter le regard. Ces repoussoirs contribuent en outre à créer l'illusion de profondeur du tableau, ce à quoi participe également la perspective atmosphérique. *Silser See, Engadin* se présente ainsi — conformément aux codes esthétiques instaurés à la Renaissance³⁷⁴ — comme une fenêtre ouverte sur le monde, offrant une vue sur un paysage au sein duquel tous les éléments sont organisés en fonction d'une hiérarchie de lecture bien définie.

À priori, le choix de Münter de peindre une vue traditionnelle du lac de Sils peut laisser dubitatif sachant qu'il n'était pas dans les habitudes de l'artiste de suivre les normes établies par les traditions académiques. S'il est vrai que libérer l'art de toutes conventions afin de permettre une expression plus libre et personnelle faisait partie des aspirations des artistes expressionnistes, j'aimerais ici rappeler que la priorité de Münter n'était pas d'être moderne, mais bien d'être honnête.³⁷⁵ Est-il possible donc de penser que ce type de représentation plus classique à laquelle correspond *Silser See, Engadin* ait pu permettre à Münter, au même titre que ses tableaux plus novateurs, de mettre en peinture son vécu personnel et d'exprimer son individualité ? Souvenons-nous ici aussi de ce que disait Münter au sujet de sa pluralité intérieure : « I am not committed to a single, sustained mood, and I refuse to cloak the world in preconceived notions. »³⁷⁶ En ce sens, je pense que les fluctuations stylistiques qui caractérisent l'œuvre de Münter dans les années

³⁷⁴ Dans *Le goût du monde : exercices de paysage*, Jean-Marc Besse écrit : « L'invention historique du paysage a été mise en relation avec l'invention du tableau en peinture à la Renaissance, mais aussi, dans le tableau lui-même, avec l'invention de la "fenêtre" : le paysage serait donc le monde tel qu'il est vu depuis une fenêtre, que cette fenêtre soit seulement une partie du tableau ou qu'elle se confonde avec le tableau lui-même dans sa totalité. Le paysage serait une vue encadrée, et en tout état de cause une invention artistique. La fenêtre, écrit Vicotr Stoichita, joue un "rôle catalyseur" dans l'invention de ce nouveau genre pictural à la Renaissance qu'est le paysage. "C'est le rectangle de la fenêtre, ajoute-t-il, qui transforme le dehors en paysage, car il active une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, c'est-à-dire instaure une condition indispensable du paysage dans l'histoire de la peinture : la distance." » Besse, Jean-Marc (2009). *Le goût du monde: exercices de paysage*. Arles: Actes sud, p.19.

³⁷⁵ À propos des artistes du Cavalier bleu, Münter dira à Edouard Roditi : « I think we were all more interested in being honest than in being modern. That is why there could be such great differences between the styles of the various members of our group. » Citée dans Roditi, Édouard (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.147.

³⁷⁶ Citée dans Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag, p.12.

1920-1930 peuvent être considérées comme un reflet de ses propres fluctuations intérieures. Münter ne fut d'ailleurs pas la seule artiste à retourner à une peinture plus conventionnelle après la guerre car comme on peut le lire dans *German and Austrian expressionism: art in a turbulent era* :

By the war's end Expressionism had really run its course. In the presence of political reality, confronted with the brutality of post-war conditions, the Expressionists with their introverted attitudes were largely at loss as to how to respond. [...] The heightened emotion of the pre-war years could not be sustained and the Expressionist artists themselves now worked in a less amorphous, a more defined form, clearer delineation, a return to illusionist space, and more attention to detail. In other words, a generally more conservative art came to the fore in Germany as it did in the rest of Europe.³⁷⁷

Cela m'amène aussi à préciser que *Silser See, Engadin* n'est pas le seul tableau de Münter qui correspond à une construction plus classique du paysage. « Dans les années 1920, écrit Brigitte Salmen, le plan rapproché a en grande partie reculé dans ses représentations picturales et les portions de paysage se sont développées de manière panoramique »³⁷⁸ (**Figures 63-66**). *Silser See, Engadin* offre un excellent exemple de ce retour de Münter à une vue plus large sur l'espace, mais il ne s'agit pas du seul aspect sur lequel ce tableau contraste avec les paysages peints par Münter dans un style foncièrement expressionniste.

En effet, le choix des couleurs dans *Silser See, Engadin* s'avère également surprenant de la part de Münter qui, en tant qu'artiste expressionniste, avait pour habitude de privilégier l'usage de couleurs pures et non désaturées. Comme l'explique Georges Matoré :

Alors que les peintres classiques et romantiques pratiquaient sur leur palette de savants mélanges, et multipliaient les « tons rompus », ce qui avait pour effet sinon de salir les couleurs, du moins de leur faire perdre une partie de leur intensité, les peintres contemporains utilisent fréquemment la couleur telle qu'elle sort du tube ou ne la mélangent qu'avec du blanc.³⁷⁹

³⁷⁷ Selz, Peter (1978). *German and Austrian expressionism: art in a turbulent era*. Chicago: The Museum, p.23.

³⁷⁸ Salmen, Brigitte, et Gabriele Münter (1996). *Gabriele Münter malt Murnau: Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des « Blauen Reiters »*. Murnau : Bonn: Schlossmuseum Murnau; VG Bild-Kunst, p.17.

³⁷⁹ Matoré, Georges (1976). *L'Espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Paris: A.G. Nizet, p.251.

L'artiste moderne ayant renoncé à dépeindre avec réalisme et objectivité le monde extérieur, la couleur devient ainsi un moyen d'expression intime plutôt que descriptif ; elle se constitue indépendamment des couleurs de la nature. Chez Münter donc, les couleurs possèdent une forte valeur symbolique puisqu'elles ne sont plus liées à la représentation du réel, mais bien à la représentation d'un sentiment intérieur. On remarquera ainsi que dans les paysages qu'elle peint à Murnau à compter de 1908, les nuages deviennent jaunes, les rues tournent au bleu ou que les montagnes prennent des tons de mauve, de rouge et d'orange. Désormais, les couleurs se font pures, vibrantes, intenses (**Figures 67-70**). D'un point de vue chromatique, *Silser See, Engadin* diffère de cette nouvelle orientation puisqu'à première vue, il s'agit plutôt d'une peinture dont les tons bleu-vert ont été rompus afin de reproduire les couleurs de la nature.

S'il est vrai que les couleurs employées dans *Silser See, Engadin* correspondent aux couleurs naturelles du paysage de Sils-Maria, je crois cependant que celles-ci n'en sont pas pour le moins dépourvues de signification intérieure. Autrement dit, je pense que *Silser See, Engadin* comporte une forte valeur symbolique pour Münter car comme le disait Kandinsky, « Il est évident que l'imitation de la nature, si elle est dans la main d'un artiste qui a une vie spirituelle, ne restera jamais une simple reproduction de la nature ».³⁸⁰ Cet énoncé s'applique très bien à un tableau comme *Silser See, Engadin* qui semble au premier abord « imiter la nature », mais qui, dans les faits, présente un jeu subtil entre l'aspect objectif et subjectif du paysage. Or, pour bien saisir l'ambiguïté qui caractérise ce tableau, une enquête sur le terrain s'impose. Voici donc ce que mon séjour de recherche à Sils-Maria à l'automne 2019 me permit de réaliser.

4.1 Sils-Maria, Haute-Engadine, automne 2019

La première chose que je fis en arrivant à Sils-Maria le 3 septembre 2019 fut de me rendre au bord du lac de Sils, là où Münter s'était posée pour peindre *Silser See, Engadin* en août 1927. Ou du moins pouvais-je le supposer. Face à ce lac ceinturé de hautes montagnes, je fus immédiatement frappée par la couleur de l'eau, toute aussi émeraude dans la réalité que dans le tableau de Münter (**Figure 71**). Frappée aussi par la forme singulière des montagnes ; impression

³⁸⁰ Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (2006). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard, p.199.

de me tenir, toute petite, au milieu d'un immense amphithéâtre naturel. Frappée aussi par le sentiment de liberté et d'apaisement que me procura alors la vue du lac de Sils et son cortège de pics argentés ; le même sentiment exactement que j'avais ressenti en posant les yeux sur *Silser See, Engadin* pour la première fois. « Comme Münter avait bien su saisir le caractère unique de Sils-Maria dans ses formes et ses couleurs, et dans sa phénoménologie ! » pensai-je. Puis, au regard de cet horizon dont l'infini appelle à rêver, à espérer et à se projeter au loin tout en se plongeant en soi, je me sentis aussi grandir intérieurement.³⁸¹ Peut-être ce paysage avait-il eu le même effet sur Münter des dizaines d'années auparavant...

Or, si *Silser See, Engadin* me parut d'abord être un tableau somme toute assez « réaliste », il ne me fallut pas beaucoup de temps non plus pour réaliser qu'il y avait aussi plusieurs différences entre l'image dépeinte par Münter et le paysage que j'avais sous les yeux. À commencer par le chemin qui initie la lecture du tableau. Dans *Silser See, Engadin*, le petit chemin qui mène vers le lac forme une diagonale droite-gauche alors qu'en réalité, celui-ci forme plutôt une diagonale gauche-droite (**Figure 72**). Je m'informai auprès de Peter Villwock — responsable de la Maison Nietzsche à Sils-Maria — pour savoir si la direction de ce chemin avait pu changer au fil du temps, mais avec une carte géographique datant des années 1920 à l'appui,³⁸² il me confirma que non. Ce petit chemin était bel et bien toujours resté le même. Münter en avait donc volontairement changé la direction. Il n'en va pas là de la seule modification apportée par Münter au paysage de Sils-Maria puisqu'en me rendant sur place, je constatai également qu'il n'y avait pas trois îles sur le lac de Sils, mais bien deux. La troisième île dans *Silser See, Engadin* a donc été ajoutée par Münter. Même chose pour les trois petits poteaux que l'on retrouve au premier plan ; ceux-ci n'existent pas et n'ont jamais existé. Cet ajout est particulièrement intrigant de la part de Münter sachant qu'il n'était pas dans les habitudes de l'artiste que d'ajouter des éléments supplémentaires. Au contraire, son but était plutôt de dépouiller ses tableaux « de tout ce qui est secondaire, afin de

³⁸¹ Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard écrit un chapitre intitulé « L'immensité intime » dans lequel il soutient que les paysages de l'immensité — comme la montagne, la mer et la plaine — font naître en l'être humain une sensation d'agrandissement et lui permettent ainsi de prendre conscience de sa propre immensité intérieure. « Sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur, viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance », écrit-il. En ce sens, l'expérience de l'immensité extérieure peut aussi être comprise comme une expérience de l'immensité intérieure, la perception de l'une se métamorphosant en la perception de l'autre. Mais cette résonance n'est possible que parce que l'être humain contient déjà en lui une immensité à laquelle la vastitude de l'étendue contemplée fait écho. « L'immensité est en nous », écrit Bachelard.

Bachelard, Gaston (2012 [1957]). *La poétique de l'espace*. Chicoutimi: J-M Tremblay.

³⁸² Voir la carte géographique de Sils-Maria en annexe 10.

n'exprimer pleinement que l'essentiel ». ³⁸³ Ces trois petits poteaux devaient donc forcément avoir une signification, mais laquelle ? Le mystère me semblait d'autant plus grand que l'un d'entre eux — celui de gauche, le plus haut — est muni à son sommet d'un petit rectangle blanc qui ne manque pas d'attirer l'attention pour être le point le plus pâle du tableau... mais qu'est-ce exactement ? Une pancarte ? Un lampadaire ? Si la signification de ce poteau reste incertaine, celui-ci joue néanmoins un rôle important dans la lecture de *Silser See, Engadin* puisqu'il permet d'élancer le regard vers la montagne au centre du tableau tout en faisant figure de rappel avec le chemin dont la couleur est similaire, constituant ainsi un trait d'union entre le premier plan et le troisième plan. Une autre particularité à souligner à propos de *Silser See, Engadin* est qu'aucun promontoire à Sils-Maria ne permet d'avoir cette vue plongeante sur le lac de Sils. Le point de vue surélevé à partir duquel le paysage de Sils-Maria est représenté dans *Silser See, Engadin* a donc été imaginé par Münter. Finalement, la dernière différence marquante que je notai en me posant aux abords du lac de Sils concerne la forme du double sommet de la montagne située au centre du tableau. Ce sommet est loin d'être aussi rond et symétrique qu'il n'y paraît dans *Silser See, Engadin* car en réalité, il ressemble plutôt aux autres rochers abrupts et pointus qui l'entourent. C'est donc dire que Münter en a volontairement modifié les contours. C'est ainsi qu'en me rendant à Sils-Maria au mois de septembre 2019, je réalisai que *Silser See, Engadin* n'était pas qu'un simple tableau de paysage pour Münter ; à travers ces formes et ces couleurs, l'artiste exprimait l'essence même de sa quête intérieure.

³⁸³ On peut lire dans la circulaire de la NKVM, au sujet de la quête de synthèse artistique : « Nous partons du principe que l'artiste, en dehors des impressions qui lui viennent du monde extérieur, de la nature, ne cesse de recueillir des expériences dans son monde intérieur. La recherche de formes artistiques susceptibles d'exprimer l'interpénétration de toutes ces expériences, de formes qui doivent être dépouillées de tout ce qui est secondaire, afin de n'exprimer pleinement que l'essentiel, bref, la quête d'une synthèse artistique, voilà ce qui nous semble actuellement être un mot d'ordre qui rassemble à nouveau de plus en plus d'artistes sur le plan spirituel... »
« Neue Künstler-Vereinigung München e.V. Turnus 1909-1910. München: Moderne Galerie 1909 », dans *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*. Catalogue de la collection de la Städtische Galerie, revu par Rosel Gollek, Munich, 1982, p.338, cité par Armin Zweite dans Pérez, Annie, et Martine Contensou (1992). *Figures du moderne : 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin : l'expressionnisme en Allemagne*. Paris: Paris-Musées, p.198.

4.2 Analyse symbolique de *Silser See, Engadin*

Comme je l'ai mentionné en introduction, aucune étude jusqu'à présent n'a été réalisée sur *Silser See, Engadin*. L'analyse symbolique que je propose ici est donc une analyse personnelle basée sur les découvertes que j'ai faites à travers mes recherches en bibliothèque ainsi que sur le terrain, à Sils-Maria. Le paysage étant une expérience subjective, je souhaite également préciser, comme le mentionne Peter André Bloch dans *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*, qu'un même paysage peut :

revêtir plusieurs aspects selon les dispositions physiques ou mentales du spectateur, à plus forte raison si des associations, des sensations ou des souvenirs spécifiques, individuels ou collectifs viennent s'y ajouter.³⁸⁴

Mon interprétation de *Silser See, Engadin* découle donc d'un ensemble d'éléments liés à l'état psychologique de Münter dans les années 1920-1930, ainsi que des différents événements qui ont défini son développement artistique et personnel. Mon analyse de ce tableau est également issue d'une réflexion générale sur l'importance du paysage chez Münter, et plus particulièrement encore sur sa sensibilité à la dimension symbolique de la nature et au *genius loci*. Finalement, mes recherches m'ont aussi permis d'en apprendre davantage sur le symbole que Nietzsche incarne aux yeux de Münter ainsi que sur le *genius loci* de Sils-Maria, un aspect de mon analyse qui fut grandement enrichi par mon expérience personnelle du lieu. C'est grâce à l'ensemble de ces éléments qu'il m'a été possible de prendre conscience de la valeur symbolique de *Silser See, Engadin* pour Münter et de comprendre comment ce tableau s'intègre dans la résolution de sa crise à la fin des années 1920.

Mon séjour à Sils-Maria ayant constitué le socle de mes réflexions sur *Silser See, Engadin*, je dois aussi préciser que l'analyse que je présente de ce tableau comporte forcément une part subjective liée à ma propre expérience du lieu. Autrement dit, je suis consciente que l'expérience que je fis de Sils-Maria ne fut certainement pas sans teinter ma façon de comprendre l'expérience que fit Münter en ce lieu, et par le fait même, mon interprétation de *Silser See, Engadin*. « Chaque homme ne peut interpréter l'expérience d'autrui qu'à l'aune de la sienne »³⁸⁵ disait Henry David

³⁸⁴ Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterhur: EigenArt-Verl, p.92.

³⁸⁵ Thoreau, Henry David, et Thierry Gillybœuf (2017). *Henry David Thoreau: dits et maximes de vie*. Paris: Arfuyen, p.101.

Thoreau. Je tiens également à porter à votre attention que si j'ai, pour comprendre le rapport de Münter à Sils-Maria, privilégié une approche phénoménologique du lieu, je poursuivrai maintenant l'analyse de *Silser See, Engadin* en adoptant approche symbolique du tableau. « Les symboles, écrit le théologien allemand Otto Betz, sont des signes chargés de puissance, qui ont la capacité d'indiquer des voies de sortie, d'ouvrir des portes, de révéler ce qui est caché. »³⁸⁶ Voilà ce que constitua le passage de Münter à Sils-Maria je crois : une voie de sortie, une nouvelle porte, le début d'un nouveau cycle de vie.

Avant d'entamer l'analyse symbolique de *Silser See, Engadin*, il est pertinent de rappeler qu'au moment où Münter se rend à Sils-Maria en août 1927, l'artiste cumule derrière elle de nombreuses années de trouble intérieur et de remises en question. La Première Guerre mondiale ayant profondément ébranlé les fondements de sa vie artistique et personnelle, Münter mettra beaucoup de temps avant de se retrouver et de retrouver son chemin, et c'est de ce cheminement personnel dont il est question dans *Silser See, Engadin*. Dans ce tableau, Münter représente la quête intérieure dans laquelle elle s'embarque à son retour en Allemagne en 1920 par le chemin qui initie la lecture du tableau. Ce chemin symbolise le chemin du retour vers soi de Münter. Si les difficultés rencontrées par Münter au cours des années 1920-1930 furent nombreuses, Münter nous laisse tout de même comprendre à travers les symboles contenus *Silser See, Engadin* qu'elle ne perdit jamais espoir de renaître de ses cendres et parmi ceux-ci, le pré vert qui entoure le chemin au premier plan. Ce pré représente la renaissance à venir de Münter car le vert est la couleur de la fertilité et de l'espérance. Il s'agit, pour reprendre les mots de Jean Chevalier et d'Alain Gheerbrant, de la couleur « du règne végétal se réaffirmant »³⁸⁷ car :

Chaque printemps, après que l'hiver a convaincu l'homme de sa solitude et de sa précarité, en dénudant et glaçant la terre qui le porte, celle-ci se revêt d'un nouveau manteau vert, qui rapporte l'espérance, en même temps que la terre redevient nourricière.³⁸⁸

³⁸⁶ Otto Betz tel que cité par Sergi, Christina (2008). *Croissance spirituelle et processus du devenir Soi*, p.98. (Otto Betz, *Le monde du symbole : pour une compréhension approfondie de la vie*, op. cit., p. 31.)

³⁸⁷ Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant (1973). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs nombres*. Paris: Seghers, p.102.

³⁸⁸ Ibid.

Le vert symbolise donc l'éveil de la vie après une longue période de dormance. Le risque n'est pas bien grand ici de prétendre que cette période de dormance peut être comparée aux années 1920-1930 de Münter qui, d'un point de vue symbolique, représentent l'hiver de sa vie. Or, comme nous l'enseigne aussi la nature, cette période de dormance n'est que temporaire puisque même après le plus rude des hivers, vient toujours le printemps dans toute sa richesse verdoyante. Voilà aussi un enseignement fort précieux que l'on retrouve dans *Ainsi parlait Zarathoustra* puisque dans ce livre. Nietzsche proclame en invoquant la notion de l'Éternel Retour :

Tout passe et tout revient, éternellement tourne la roue de l'être. Tout meurt, tout refléurit, éternellement coulent les saisons de l'existence. Tout se brise, tout se rajuste ; éternellement s'édifie la même demeure de l'être. Tout se disjoint, tout se retrouve ; le cycle de l'existence demeure éternellement fidèle à lui-même.³⁸⁹

À un moment de crise, il n'est donc pas impossible de penser que ces mots eurent une résonance pour Münter. Peut-être ceux-ci l'encouragèrent-elle à garder espoir et à continuer de croire que le courage, comme Nietzsche l'écrit aussi dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, finit toujours par « mettre à mal tous les découragements. »³⁹⁰ « Qu'ils apprennent de toi, ô Zarathoustra, la *grande* espérance ! »³⁹¹ s'exclame-t-il dans ce livre. Münter aurait-elle donc pris la pleine mesure de ces mots à Sils-Maria ? Cela n'est pas à exclure puisque le pré vert dans *Silser See, Engadin* est symbolique de cet espoir de jours meilleurs à venir.

Si le pré vert dans *Silser See, Engadin* est annonciateur de la renaissance de Münter, le chemin qui le traverse participe aussi de cette symbolique puisque celui-ci mène vers un endroit bien particulier : les « îles bienheureuses ».³⁹² Les îles bienheureuses sont un lieu auquel Nietzsche

³⁸⁹ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra III*. Paris: Flammarion, p.272.

³⁹⁰ Ibid, p.206.

³⁹¹ L'espérance est un thème central dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Dans la troisième partie, Nietzsche écrit : « — tous ceux qui ne veulent plus vivre à moins de retrouver l'espérance, à moins qu'ils n'apprennent de toi, ô Zarathoustra, la *grande* espérance ! » (*Ainsi parlait Zarathoustra IV*, p.340).

Dans la quatrième partie, il écrit : « Que n'ai-je donné, que ne donnerais-je pour posséder cet unique bien, ces enfants, cette vivante pépinière, ces arbres vivants de mon vouloir et de ma haute espérance ! » (*Ainsi parlait Zarathoustra IV*, p.342).

Puis encore : « Entourez-vous de menues choses bonnes et parfaites, Hommes supérieurs. Leur maturité dorée guérit le cœur. Ce qui est parfait enseigne l'espérance. » (*Ainsi parlait Zarathoustra IV*, p.352).

³⁹² S'il est vrai que les îles situées sur le lac de Sils devinrent associées, après le passage de Nietzsche à Sils-Maria, aux îles bienheureuses que l'on retrouve dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, il est tout de même important de spécifier qu'en réalité, ce sont plutôt les îles d'Ischia et de Capri situées dans la baie de Naples qui inspirèrent à Nietzsche cette idée. Nous le savons puisque lorsque les journaux rapportèrent un tremblement de terre désastreux là-bas, il écrivit à Peter Gast le 18 août 1883 depuis Sils-Maria :

fait référence dans *Ainsi parlait Zarathoustra* afin de parler du séjour idéal de Zarathoustra. Il s'agit de ces « îles verdoyantes »³⁹³ où Zarathoustra part « quérir le bonheur ».³⁹⁴ Nietzsche décrit ces îles comme étant le jardin fertile de Zarathoustra, son « terreau le meilleur ».³⁹⁵ Telles que présentées par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, ces îles constituent donc un symbole d'espoir et de plénitude et il est en ce sens très significatif que Münter ait choisi de changer l'orientation du chemin dans *Silser See, Engadin* de sorte à ce que celui-ci se dirige vers les îles bienheureuses. Ces îles participent de l'expression de la renaissance à venir de Münter qui, comme Zarathoustra, partira à la recherche d'elle-même et d'un lieu pour s'épanouir dans les années 1920-1930.

Les îles bienheureuses sont également très importantes symboliquement dans *Ainsi parlait Zarathoustra* puisque celles-ci sont associées à la transformation de l'homme en surhomme. À ce propos, Peter André Bloch écrit *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche* :

Dans le chapitre « Dans les îles bienheureuses » de la deuxième partie de *Ainsi parlait Zarathoustra*, Zarathoustra parle d'un petit univers où abondent les fruits mûrs en automne [...]. Les figues y tombent des arbres, bonnes et savoureuses, transformant le monde en un paradis, où tout s'achève. Zarathoustra part de cette image pour parler de la transformation progressive de l'homme en surhomme, grâce à la nouvelle prise de conscience de ses propres valeurs qui lui apprennent à vivre dans la plénitude de ses facultés au lieu de rester dans l'ombre de lui-même.³⁹⁶

La transformation de l'homme en surhomme est en ce sens similaire au processus d'individuation par lequel Münter devra passer durant les années 1920-1930 afin d'être en mesure de s'affirmer et de se réaliser pleinement car comme le surhomme, Münter devra « se libérer de tout ce qui le [la]

« Das Schicksal Ischia's hat mich immer mehr erschüttert; und außer alle dem, was jeden Menschen angeht, giebt es Etwas daran, das mir persönlich nahe geht, auf eine eigne schauerliche Weise. Diese Insel lag mir so in den Sinnen: wenn Sie Zarathustra II zu Ende gelesen haben werden, wird dies Ihnen deutlich sein, wo ich meine „glückseligen Inseln“ suchte. "Cupido mit den Mädchen tanzend" ist nur in Ischia sofort verständlich: (die Ischiotinnen sagen „Cupedo“). Kaum bin ich mit meiner Dichtung fertig, bricht die Insel in sich zusammen. — Sie wissen, daß in der Stunde, in der ich den ersten Zarath<ustra> im Druck-Manuscript vollendete — Wagner gestorben ist. »

Lettre de Nietzsche à Peter Gast, Sils-Maria, 18 août 1883.

³⁹³ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra III*. Paris: Flammarion, p.229.

³⁹⁴ « Le bonheur ! Comment trouver le bonheur chez ces enterrés vivants, chez ces solitaires ! Faudra-t-il que j'aie encore quérir le bonheur sur les îles bienheureuses ou au loin sur des mers oubliées ? » (*Ainsi parlait Zarathoustra III*, p.299).

³⁹⁵ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra II*. Paris: Flammarion, p.211.

³⁹⁶ Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterhur: EigenArt- Verl, p.98. Voir annexe 11 pour lire le texte complet du début du chapitre « Dans les îles bienheureuses ».

gêne dans son développement pour parvenir à son accomplissement personnel. »³⁹⁷ Elle sera ainsi amenée à s'interroger sur son rapport à Kandinsky et à s'affranchir de celui auprès duquel elle s'était construite artistiquement.

Dans *Silser See, Engadin*, Münter exprime son désir de s'affranchir de Kandinsky par le lac de couleur vert émeraude au deuxième plan. Le vert émeraude³⁹⁸ est une couleur hautement symbolique pour Münter car il s'agit de la couleur que Kandinsky lui avait, au tout début de leur rencontre, interdit d'utiliser. Cet événement remonte plus précisément à l'été 1902, soit l'été durant lequel Münter accepte l'invitation de Kandinsky à suivre le cours de peinture en plein air qu'il donne dans la campagne bavaroise. S'étant inscrite à la Phalange quelques mois auparavant afin d'y poursuivre son éducation artistique, Münter n'a pas encore trouvé son style personnel et manque d'assurance. Kandinsky deviendra alors celui qui la guidera dans son développement artistique. Au sujet de ce premier été passé à Kochel, Münter raconte :

In Kochel K. [Kandinsky] gave each student a whistle, so he could find us more easily for correcting.... We usually had lunch at Ka's hotel... on the edge of the lake with K., Palme, Meerson etc. Once I was painting on the shore & K. came to correct & found bad colors in it, e.g. emerald green & others. He flung them all onto the grass, they were forbidden. From then on I only used good colors that he allowed.³⁹⁹

Il apparaît donc significatif que Münter décide, à une époque où elle tente de s'émanciper de son ancien professeur et compagnon, de faire de ce fameux « emerald green » l'une des couleurs principales de *Silser See, Engadin*. On remarque d'ailleurs que suivant ce tableau, Münter intègre de plus en plus la couleur vert émeraude dans ses œuvres (**Figures 74-79**), ce qu'elle ne faisait pas durant ses années de relation avec Kandinsky. Il est intéressant de noter aussi que durant ce même été 1902, Münter fit un croquis du lac de Kochel (**Figure 73**) dont la composition ressemble beaucoup à celle de *Silser See, Engadin*. Dans les deux cas, nous retrouvons un lac à l'avant-plan et des montagnes en forme de V à l'arrière-plan. Cette ressemblance entre *Silser See, Engadin* et le croquis que Münter fit du lac de Kochel renforce la possibilité que le paysage de Sils-Maria ait

³⁹⁷ Ibid, p.92.

³⁹⁸ La couleur vert émeraude utilisée par Munter dans *Silser See, Engadin* correspond à la couleur **235 vert émeraude** [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89meraude_\(couleur\)#cite_note-8](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89meraude_(couleur)#cite_note-8) Consulté le 26 août 2021.

³⁹⁹ Citée dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.32

pu rappeler à Münter le souvenir de ce fameux été 1902 au cours duquel elle s'initia à la peinture en plein air auprès de Kandinsky et qu'elle ait décidé, à partir de ce moment, de repartir à neuf en s'affranchissant des enseignements de son ancien partenaire artistique et amoureux. Comme si à Sils-Maria, Münter avait décidé de se réapproprier son identité en se construisant, au moins en partie, en opposition à Kandinsky.⁴⁰⁰

Le point de vue d'ensemble à partir duquel est construit *Silser See, Engadin* participe également de ce rejet symbolique de Kandinsky car comme l'écrit l'historienne de l'art Annegret Hoberg :

Münter soulignera à plusieurs reprises que Kandinsky lui avait, entre autres, appris qu'en peignant des « portions » de paysage, on obtenait une concentration du sujet ; et que ses propres tableaux avaient inspiré Jawlensky. « Kandinsky m'avait un jour conseillé de choisir de petites portions de paysages et non de vastes panoramas, il [Jawlensky] suivit ce conseil de Kandinsky d'après mes travaux ».⁴⁰¹

Le choix de Münter de peindre de petites portions de paysage plutôt que de vastes panoramas remonte donc à ses années de compagnonnage avec Kandinsky. Or, bien que cette relation ait à une époque été une source d'épanouissement pour Münter, celle-ci — ou plutôt le souvenir de celle-ci — devient un frein pour l'artiste dans les années 1920-1930. Le temps est venu pour elle de s'affranchir de Kandinsky. Les enseignements de Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* nous permettent de mieux comprendre ce besoin d'émancipation qu'éprouve alors Münter car dans ce livre, le philosophe valorise l'indépendance d'esprit et encourage spécifiquement les élèves à s'émanciper de leur maître. « C'est mal récompenser un maître que de rester toujours son disciple »⁴⁰² fait-t-il dire à Zarathoustra haranguant ses disciples. Nietzsche nous rappelle ainsi, indique le docteur en philosophie Mathieu Kessler, que :

⁴⁰⁰ Ce n'est pas la première fois que Münter se construit en opposition à Kandinsky puisque dans une lettre qu'elle lui envoie le 15 novembre 1910, elle écrit : « I'm glad about the way you praise my works — & I believe I have grasped something in the lines (& in color too). In my case it is largely or nearly always a smooth flow of the lines — parallel — harmony — in your case it's the opposite, the lines collide & intersect in your work. »

Citée dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.89.

⁴⁰¹ Annegret Hoberg, « Gabriele Münter – Une artiste du Blaue Reiter », dans Pérez, Annie, et Martine Contensou (1992). *Figures du moderne : 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin : l'expressionnisme en Allemagne*. Paris: Paris-Musées, p.297.

⁴⁰² Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra I*. Paris: Flammarion, p.118.

[...] le meilleur disciple doit apprendre tout seul à choisir avec discernement le moment le plus opportun pour rompre avec son maître, pour le provoquer en duel et si possible le blesser ou le « tuer » avant même d’entrer, confit d’admiration, à son service pour une cause vulgarisée et bientôt aussi ridicule que stérile.⁴⁰³

En ce qui concerne Münter, le moment le plus opportun de rompre avec son maître sera en août 1927 et en ce mois d’août 1927, elle choisira de « tuer » Kandinsky en le noyant dans les eaux vert émeraude du lac de Sils.⁴⁰⁴

En prenant ses distances par rapport aux enseignements de Kandinsky, ou plutôt en ne retenant que ce qui sert à son individuation, Münter revendique son indépendance artistique. Elle ne veut plus être réduite au statut d’élève ou de compagne de Kandinsky. Elle veut être reconnue comme une artiste à part entière et être considérée comme une autorité suffisante pour sa propre personne.⁴⁰⁵ Les montagnes au troisième plan dans *Silser See, Engadin* symbolisent ce désir de reconnaissance et d’affirmation personnelle. On remarquera ainsi, en regardant *Silser See, Engadin*, que Münter a modelé la forme des montagnes de telle sorte qu’elles représentent l’interaction du masculin et du féminin. Alors que les montagnes pointues représentent le sexe masculin (phallus), la montagne ronde située au centre représente le sexe féminin (vulve). On remarquera aussi que bien les montagnes pointues sont plus nombreuses, la montagne ronde constitue le point central du tableau et que toute la composition est organisée en fonction de cette montagne (**Figure 80**). Münter nous rappelle ainsi que malgré la domination des hommes, la femme n’en reste pas moins importante. À travers *Silser See, Engadin*, Münter valorise également

⁴⁰³ Kessler, Mathieu. « Nietzsche éducateur ». *Noésis*, no. 10, 2006, p.179-197.

⁴⁰⁴ La métaphore de la noyade est d’autant plus plausible sachant qu’à propos de l’importance des enseignements de Kandinsky à ses débuts, Münter racontera à Edouard Roditi : « [...] My main difficulty was that I could not paint fast enough. My pictures are all moments of life — I mean instantaneous visual experiences, generally noted very rapidly and spontaneously. When I begin to paint, it's like swimming suddenly into deep waters, and I never know beforehand whether I will be able to swim. Well, it was Kandinsky who taught me the technique of swimming. I mean that he taught me to work fast enough, and with enough self-assurance, to be able to achieve this kind of rapid and spontaneous recording moments of life. In 1908, for instance, when I painted my *Blue Mountain*, I had learned the trick. It came to me easily and naturally as song to a bird. After that, I worked more and more on my own. » Roditi, Édouard (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson, p.120.

⁴⁰⁵ Un an avant de peindre *Silser See, Engadin*, Münter écrit dans son journal : « In the eyes of many, I was only an unnecessary side-dish to Kandinsky. It is all too easily forgotten that a woman can be a creative artist with a real, original talent of her own. A woman standing alone [...] can never gain recognition through her own efforts. Other “authorities” have to stand up for her. »

Münter citée par Gossman, Lionel (2017). « Gabriele Münter Photographer of America 1898-1900 ». Princeton University, p.2-3.

la femme par le biais du grand V que forme l'ensemble des montagnes. Symboliquement, cette forme en V représente deux jambes féminines grandes ouvertes et cette idée est renforcée par la présence en leur centre du double sommet en forme de vulve (**Figure 81**). Ce grand V constitue la forme/force dominante du tableau. En effet, si les trois sommets pointus (symbole masculin) sont plus nombreux, il n'en reste pas moins que ceux-ci sont plus petits que ce grand V (symbole féminin) qui traverse tout le troisième plan (**Figure 82**). Ce faisant, Münter proclame sa valeur en tant qu'artiste femme œuvrant dans un domaine monopolisé par les hommes.

Silser See, Engadin est un tableau qui s'inscrit dans la quête de reconnaissance qui caractérise le parcours de Münter dans les années 1920-1930. Cette quête de reconnaissance, nous la retrouvons également chez Zarathoustra qui, en tant que prophète du surhomme, se heurtera à l'incompréhension du public face aux nouvelles idées qu'il apporte. « Mais à quoi bon parler quand personne n'a d'oreilles pour m'entendre ? »⁴⁰⁶ s'écrit-il désespérément devant une foule insensible à son discours. « Il est encore trop tôt pour moi. »⁴⁰⁷ Or, si Zarathoustra devra d'abord faire face au rejet, il ne se laissera pas décourager pour autant car il le sait, il a trouvé sa vérité⁴⁰⁸ et c'est pourquoi il décidera, à défaut « de ne pas avoir trouvé d'autre homme assez fort pour faire cela de nos jours »,⁴⁰⁹ de « poser lui-même sur sa tête sa couronne ». ⁴¹⁰ À une époque où Münter souffre de ne pas voir son art apprécié à sa juste valeur, il est donc fort possible qu'elle se soit reconnue dans la figure de Zarathoustra et qu'elle ait décidé, avec *Silser See, Engadin*, de poser elle-même sur sa tête sa couronne.

Par le biais des symboles contenus dans *Silser See, Engadin*, Münter nous laisse deviner que quelque chose de particulier s'opère en elle à Sils-Maria. Portée par les enseignements de Nietzsche, elle semble enfin parvenir en ce lieu à trouver la clé à la résolution de son conflit intérieur grâce à un autre concept clé que l'on retrouve dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : l'union

⁴⁰⁶ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra III*. Paris: Flammarion, p.222.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ « Je suis arrivé à ma vérité par bien des chemins et de bien des manières : je ne suis pas monté par une échelle à la hauteur d'où mon œil regarde dans le lointain. » (*Ainsi parlait Zarathoustra III*, p.248).

⁴⁰⁹ « Cette couronne du rieur, cette guirlande de roses, je l'ai moi-même posée sur ma tête ; j'ai moi-même proclamé que mon rire était saint. Je n'ai trouvé d'autre homme assez fort pour faire cela de nos jours. Moi, Zarathoustra, le danseur, Zarathoustra, le léger qui bat des ailes, prêt à l'essor, complice de tous les oiseaux, alerte et dispos, dans son insouciance bienheureuse, moi, Zarathoustra, le prophète, Zarathoustra le rieur prophétique, ni impatient ni intransigeant, ami des bonds et des écarts, j'ai moi-même posé sur ma tête cette couronne. » (*Ainsi parlait Zarathoustra IV*, p.354).

⁴¹⁰ Ibid.

des contraires. L'union des contraires est un concept important chez Nietzsche qui, rappelons-nous, écrivait dans *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs* en s'inspirant d'Héraclite : « Tout devenir naît de la lutte des contraires. »⁴¹¹ Pour Nietzsche donc, la dynamique des contraires constitue un moteur de transformation. La transformation de l'homme en surhomme étant à la base même du récit de *Ainsi parlait Zarathoustra*, il n'est donc pas surprenant que Nietzsche fasse de l'union des contraires l'un de ses principaux enseignements dans ce livre. Il fera ainsi dire à Zarathoustra, dans la quatrième partie du récit :

La douleur est plaisir aussi, la malédiction est bénédiction, la nuit est un soleil aussi. Allez-vous en, ou apprenez qu'un sage, c'est aussi un fou.

Avez-vous jamais dit oui à un plaisir ? O mes amis, vous avez alors dit oui en même temps à toute douleur. Toutes choses sont enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées, [...].⁴¹²

Il ne s'agit pas du seul passage dans lequel Nietzsche évoque l'union des contraires puisque dans ce livre, le philosophe cumule les formules imagées antinomiques⁴¹³ qui expriment ce principe. On peut notamment lire, dans la première partie de *Ainsi parlait Zarathoustra*, qu'« Une lueur dorée suffit à réconcilier la lune et le soleil »⁴¹⁴ ou encore, dans la deuxième partie, que « Ce n'est que lorsqu'il [l'homme] se détournera de lui-même qu'il pourra, d'un bond, sauter hors de son ombre — et en vérité, s'élancer d'un bond dans son soleil. »⁴¹⁵ Puis Nietzsche de déclarer, par la bouche de Zarathoustra, dans la troisième partie :

Mais quand on est de mon espèce, on peut échapper pas à une heure semblable, celle qui nous dit : À présent tu vas enfin te mettre en route vers la grandeur. La cime et l'abîme se confondent à présent en une même résolution.

⁴¹¹ Nietzsche, Friedrich (1975). *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, OPC I. Paris: Gallimard, p.31.

⁴¹² Nietzsche, Friedrich (2008[1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra IV*. Paris: Flammarion, p.382-383.

⁴¹³ Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche écrit notamment :

« Certes, je suis une forêt d'arbres sombres et de ténèbres; mais ceux qui n'ont pas peur de mon ombre découvriront des roserais sous mes cyprès. » (p.152).

« Hier, quand la lune s'est levée, j'ai cru qu'elle allait mettre au monde un soleil tant elle s'étalait large et mûre à l'horizon. » (p.167).

« Je ne leur montrerai donc que la glace et l'hiver sur mes cimes — et non toutes les zones ensoleillées qu'enferme encore ma montagne. » (p.225).

« Apprenez donc ce que m'enseigne ma sagesse : la pire des choses a au moins deux bons côtés. » (p.355).

Et Nietzsche de terminer *Ainsi parlait Zarathoustra* par la phrase suivante :

« Ainsi parla Zarathoustra, et il quitta sa caverne, ardent et fort comme le soleil matinal qui se dégage des sombres montagnes. » (p.387).

⁴¹⁴ *Ainsi parlait Zarathoustra I*, p.115.

⁴¹⁵ *Ainsi parlait Zarathoustra II*, p.167.

Tu es en marche vers ta grandeur ; ton suprême refuge, c'est maintenant ce qui fut jusqu'à ce jour ton suprême péril.⁴¹⁶

Du début à la fin de *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche nous explique ainsi que la transformation de l'homme en surhomme implique la prise de conscience de l'union des contraires. La réconciliation des contraires, nous dit-il, est la voie de la plénitude pour l'être humain qui, sans cesse, doit dépasser les conflits qui le déchirent intérieurement.

Cette idée est essentielle pour comprendre la valeur du passage de Münter à Sils-Maria car c'est en faisant la rencontre de ce paysage qu'elle réussit à intégrer pleinement l'importance de faire des principes opposés de réels complémentaires en vue de l'union ultime avec soi-même et avec la vie dans tout ce qu'elle comporte, tel que l'enseigne Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Il m'est en ce sens donné de croire que tout comme Nietzsche avant elle, Münter fut particulièrement sensible au caractère antinomique du paysage de Sils-Maria puisque *Silser See, Engadin* est un tableau qui comporte de nombreux symboles liés à l'union des contraires, tels que les montagnes au troisième plan. Tout d'abord, il faut savoir que la montagne, dans son essence même, représente le trait d'union entre la terre et le ciel. « La montagne, écrit Norberg-Schulz dans *Genius loci : paysage, ambiance, architecture*, bien qu'elle appartienne à la terre, s'élève vers le ciel : elle est "haute" et proche du firmament, elle est un point de rencontre et de fusion des deux éléments premiers. »⁴¹⁷ La montagne possède donc en elle une dualité qui lui confère une grande valeur symbolique et c'est aussi ce Franz Schrader souligne lorsqu'il écrit dans *À quoi tient la beauté des montagnes* que « l'homme primitif y voyait comme le trait d'union qui reliait le ciel à la terre, le monde universel au monde humain, l'infini au fini, l'éternel aux choses qui passent. »⁴¹⁸ La montagne, ajoute-t-il en tentant d'expliquer la fascination qu'elle suscite :

[...] est un objet solide, dans son vêtement de teinte douce et pâle ; monstrueusement grand, dans la finesse de son profil lointain ; vêtu de sérénité et de lumière, et pourtant — nous le savons — construit en roches âpres, entouré de forêts sombres.⁴¹⁹

⁴¹⁶ *Ainsi parlait Zarathoustra III*, p.202.

⁴¹⁷ Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci : paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles : Mardaga, p.24.

⁴¹⁸ Schrader, Franz, et Joël Cornuault (2010). *À quoi tient la beauté des montagnes*. Paris : Isolato, p.9-10.

⁴¹⁹ Dans *À quoi tient la beauté des montagnes*, Schrader offre une description de la montagne et de sa valeur basée sur la dynamique des contraires puisqu'il écrit : « Peut-être est-ce même l'excès de civilisation qui nous ramène à la

Pour Schrader donc, le caractère antinomique de la montagne se manifeste non seulement à travers sa dimension symbolique, mais également à travers sa dimension physique, comme c'est le cas dans le tableau *Silser See, Engadin* de Münter.

En effet, dans ce tableau, les montagnes sont à la fois rudes et douces, pointues et arrondies, foncées et claires. Si nous avons déjà vu que Münter utilise ces formes montagneuses pour affirmer sa valeur en tant qu'artiste femme dans un monde d'hommes, nous découvrirons maintenant qu'elle s'en sert aussi pour exprimer l'union des contraires. En ce sens, on remarquera que les montagnes pointues (symbole masculin) ne sont pas séparées de la montagne au sommet arrondi (symbole féminin). Elles font parties d'un même ensemble. On remarquera aussi que le grand V, qui représente le principe féminin, est formé par les mêmes montagnes dont le sommet pointu (Λ) représente le principe masculin. À l'image de cette formule que Nietzsche aura dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, les montagnes dans *Silser See, Engadin* apparaissent ainsi « enchaînées, enchevêtrées, amoureusement liées ». ⁴²⁰ Cet enchevêtrement des symboles masculins et féminins n'est pas sans signification pour Münter car celui-ci symbolise son désir de réconcilier les contraires et cela, à une époque où il existe de fortes tensions au sujet de la définition de l'identité masculine et de l'identité féminine.

À ce sujet, il faut savoir qu'à l'époque où Münter peint *Silser See, Engadin*, le système traditionnel de représentation des genres se trouve fortement ébranlé par la montée du mouvement féministe qui appelle à une redéfinition de la division sociale et culturelle des genres et de l'identité

nature. Pour un demi-civilisé, rien ne vaut ce qu'il n'a pas encore. Il rêve d'une vie toujours plus sociable, plus facile, mieux entourée, mieux aplanie. Mais que cette vie se réalise, et l'esprit insatiable, délivré d'un monceau d'inquiétude, cherchera plus loin. Des choses compliquées, il aspirera aux choses simples ; des choses fabriquées aux choses primitives. D'où vient l'émotion qui nous saisit à la première vue lointaine d'une chaîne montagneuse ? Ce linéament bleu pâle ponctué de blanc pur, à peine différent d'un nuage, pourquoi produit-il sur nous une impression si particulière ? Souvent les illusions revêtent l'aspect de la réalité ; ici, c'est l'inverse : la réalité prend l'aspect de l'illusion. Fondue dans le bleu du ciel, presque invisible à force de pâleur, c'est la dentelure des Pyrénées, la crête des Alpes, le monde surhumain de l'Himalaya. Rien, semble-t-il ne rattache cette découpe mystérieuse au monde inférieur ; mais cette apparence de rêve garde cependant quelque chose de net, d'immuable, de définitif. C'est un objet solide, dans son vêtement de teinte douce et pâle ; monstrueusement grand, dans la finesse de son profil lointain ; vêtu de sérénité et de lumière, et pourtant — nous le savons — construit en roches âpres, entouré de forêts sombres. Tout cela est indiscernable ; ce qui apparaît d'abord de loin, c'est la découpe d'un monde surnaturel, vers lequel nous tendons comme vers toute chose impossible à atteindre. Parmi cette découpe aérienne, ciel et terre se marient dans des bleus, des blancs, des ors, que nulle fiancée ne revêtira jamais. C'est la robe rêvée des contes de fée, couleurs du soleil, couleur de lune, couleur du temps ! Les nuages aussi l'empruntent, cette robe changeante et lumineuse, mais combien moins ! Dans leur masse folle et inconsistante, la lumière se fond et se noie, ils la boivent en partie, tandis que la montagne l'arrête, la fixe ou la revoie vive, nette, pure, si pure que l'œil ne peut d'abord la définir. » (p.9-10).

⁴²⁰ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra IV*. Paris: Flammarion, p.382-383.

féminine. Les femmes ne veulent plus être restreintes à leur rôle de mère et d'épouse, et revendiquent l'accès aux mêmes droits les hommes, dont elles ne veulent plus être considérées comme leurs subordonnées, mais bien comme leurs égales. Or, même une lutte pour l'émancipation des femmes est en cours, l'Allemagne continue tout de même de promouvoir une vision traditionnelle de la femme et d'exercer de fortes pressions sur les artistes femmes pour qu'elles procréent dans la sphère privée plutôt que de créer dans la sphère publique. Comme le soulève l'historienne de l'art Shulamith Behr, il reste donc encore mal vu pour une femme de s'aventurer professionnellement dans le domaine de la création au début du 20^e siècle :

Fascinatingly, in the Wilhelmine period, whether lesbian or not, many professional women poets' and artists' foray into a field traditionally monopolized by men led to them being given the pejorative label Mannweib or "manwoman" to denote their being neither man nor woman, but members of a third sex; they were thought to have gone against nature, shirking their responsibility as wives and mothers.⁴²¹

Il sera donc très compliqué à cette époque pour les artistes femmes de conjuguer leur identité de femme et d'artiste, toutes deux semblant souvent contradictoires. C'est d'ailleurs ce dont témoigne de façon exemplaire le journal de Werefkin, qui s'échinera pendant plusieurs années à combiner son « moi-femme » avec son « moi-artiste ». En 1905, Werefkin arrivera finalement à résoudre ce conflit intérieur qui la tiraille et qui l'empêche de s'épanouir pleinement en statuant : « Je ne suis ni homme, ni femme, je suis moi. »⁴²² C'est donc en dépassant les définitions genrées que Werefkin

⁴²¹ Shulamith Behr, « Performing the Wo/man: The "Interplay" between Marianne Werefkin and Else Lasker-Schüler », dans Malycheva, Tanja, et Isabel Wünsche (2017). *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Leiden ; Boston: Brill, Rodopi, p.97.

⁴²² Ibid, p.171.

À ce propos, Gabrielle Dufour-Kowalska écrit :

« Métaphore de l'Art, "l'Inconnu" véhicule toute une philosophie de l'humanité et de son évolution spirituelle, sur laquelle l'auteur fonde sa conception de l'homme et de la femme, comme de l'amour qui les oppose et les unit. Le vibrant plaidoyer en faveur de la condition féminine (qui prête flanc à des interprétations "féministes") repose en vérité sur un sentiment profond de l'*humanité* de l'homme et de la femme, d'une tonalité tout à fait distincte de ce que l'on comprend en Occident sous le terme d'humanisme, parce que la notion en est sans cesse ramenée chez Marianne Werefkin à celle de la personne individuelle. Pour elle, l'être humain n'est pas individué par ses déterminations sexuelles, mais par sa nature affective et ses vécus par ses définitions singuliers — non pas son sexe donc, mais par son "cœur". C'est le sentiment toujours unique de nous-mêmes et de toutes choses en nous, qui nous singularise et nous permet de dire : "moi, je...". Ainsi s'explique cette proposition remarquable : "Je ne suis ni homme, ni femme, je suis moi", dont le sens rigoureux n'implique ni une neutralité sexuelle, ni un rejet angélique de la féminité. » Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksiek, p.33-34.

parviendra à s'individuer et à ce propos, Carol Diethe souligne dans *Nietzsche's Women: Beyond the Whip* :

There is also a Nietzschean resonance in the assertion of the self at the end, coupled with a hint that this self could be androgynous: "I am not a man, I am not a woman, I am me." This was Werefkin's recognition that she had "become who she was".⁴²³

Je crois que cette affirmation de Werefkin, « Je ne suis ni homme, ni femme, je suis moi », peut également être mise en relation avec la façon dont Münter représente l'interaction du masculin et du féminin dans *Silser See, Engadin*.

Plus précisément, je crois que dans *Silser See, Engadin*, Münter fait en peinture ce que Werefkin fait en mots dans son journal : elle s'individue en dépassant l'opposition traditionnelle du masculin et du féminin. Pour bien comprendre l'importance pour Münter de réconcilier le masculin et le féminin, lisons ces mots que Kandinsky aura pour décrire son art :

We can only assert here, with especial satisfaction, that Gabriele Münter's talent, robust, rooted in an inward strength and sensitivity, in fact genuinely German, should in no circumstances be assessed as masculine, or as 'quasi-masculine'. This talent — and we emphasize it, once more, with great satisfaction — can only be described as exclusively and purely feminine... It gives us especial pleasure to realize it is impossible to explain the source of this particular conviction. Gabriele Münter does not paint 'feminine' subjects, she does not work with feminine materials, and does not permit herself any feminine coquetry. There are neither raptures, nor agreeable exterior elegance, nor appealing weaknesses to be found here. Nor, on the other hand, are there any masculine charms either: no 'sinewy brushwork', no heaps of paint 'hurled on to the canvas'. The pictures are painted throughout with a delicately and correctly sensed measure of external strength, with not a trace of feminine or masculine coquetry in the 'making'. We could almost say that they are painted modestly, i.e. that they were inspired, not by a desire for outward display, but by a purely inward compulsion.⁴²⁴

Ces mots témoignent bien de la difficulté pour une artiste femme de ne pas voir son art jugé comme étant « trop masculin » ou « trop féminin », mais tout simplement d'être apprécié pour ce qu'il est,

⁴²³ Diethe, Carol (1996). *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter, p. 122.

⁴²⁴ Cité dans Dube, Wolf-Dieter (1972). *The Expressionists*. London: Thames & Hudson, p.119.

sans égard au sexe. Dans ce contexte, la réconciliation des contraires apparaît comme une façon pour Münter de résoudre ce conflit qu'elle rencontre en tant qu'artiste.

Dans *Silser See, Engadin*, cette idée d'union des contraires se traduit non seulement dans la façon dont Münter représente les montagnes, mais également dans la façon dont elle organise l'ensemble du tableau, qui présente un équilibre entre les lignes verticales et les lignes horizontales. On remarquera ainsi qu'au premier plan, la verticalité des poteaux s'oppose à l'horizontalité de la haie. Au deuxième plan, la verticalité des arbres situés sur les îles s'oppose à l'horizontalité de la bande de terre sur laquelle ils reposent. Au troisième plan, la verticalité des montagnes s'oppose à l'horizontalité du lac à l'avant. On remarquera aussi que la dualité horizontal/vertical des îles au deuxième plan fait écho à la dualité horizontal/vertical de la haie et des trois poteaux au premier plan. Tous les éléments contenus dans *Silser See, Engadin* constituent donc des forces à la fois opposées et complémentaires, et participent au symbolisme de l'union des contraires.

L'importance du chiffre 3 dans la composition de *Silser See, Engadin* s'inscrit en ce sens aussi puisque le chiffre 3 permet de dépasser le binaire et de réconcilier les opposés. On remarquera en ce sens que le tableau est divisé en trois plans horizontaux et qu'au premier plan, il y a trois poteaux ; au deuxième plan, trois îles ; et au troisième plan, trois sommets pointus (**Figure 83**). Le choix de Münter d'altérer le paysage de Sils-Maria en ajoutant trois poteaux au bout du petit chemin situé à l'avant-plan et une troisième île sur le lac de Sils s'avère ainsi très significatif. Ces ajouts démontrent aussi que l'art de Münter n'est pas seulement naïf et spontané ; il sous-tend une réflexion et possède une réelle profondeur. La valeur symbolique du chiffre 3 dans *Silser See, Engadin* est d'autant plus grande sachant que ce chiffre revêt également une grande importance dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Il n'y a qu'à penser aux trois métamorphoses de l'esprit — chameau, lion, enfant — auxquelles Nietzsche fait référence dans ce livre pour expliquer la transformation de l'homme en surhomme. Comme l'écrit Eva Cybulska dans « Nietzsche's Übermensch: A Hero of Our Time? », cette transformation, fondamentalement, implique l'union des contraires puisque :

The *Coincidentia oppositorum* (coincidence of the opposites), a concept borrowed from Heraclitus, is a propelling force in becoming the *Übermensch*. The constant tension and energy of the conflict becomes a source of inspiration

and creativity; the strife leads to “new and more powerful births”. The superabundance of any force inevitably produces its opposite and an inner balance can be achieved by uniting (or *overcoming*, to use Nietzsche’s term) these opposites. The restoration of equilibrium is the essence of healing. The *Übermensch* advocates a new ‘great health’ which he equates with an all-embracing totality whereby “all opposites are blended into a unity” (*The Gay Science*, 382). The conscious and the unconscious, good and evil, the earthly and the spiritual synchronize in contrapuntal harmony.⁴²⁵

L’importance que Nietzsche accorde au chiffre 3 dans *Ainsi parlait Zarathoustra* est donc directement reliée au fait que celui-ci constitue un symbole d’équilibre et d’unité des contraires. Ainsi, après avoir expliqué les trois métamorphoses de l’esprit, Nietzsche fera dire à Zarathoustra annonçant l’avènement du surhomme :

Et une fois, encore vous redeviendrez mes amis et les fils d’une *unique* espérance ; alors, pour la troisième fois, je reviendrai parmi vous afin de célébrer avec vous le grand Midi.

Et le grand Midi, c’est l’heure où l’homme, parvenu au milieu de la voie qui va de l’animal au Surhumain, célébrera comme sa plus haute espérance le chemin déclinant du soir ; car c’est le chemin d’un nouveau matin.⁴²⁶

Et c’est sur ce « chemin d’un nouveau matin » que Münter s’embarque à Sils-Maria en faisant, comme Nietzsche avant elle, du chiffre 3 un symbole important de l’union des contraires dans *Silser See, Engadin*.

Silser See, Engadin est un tableau qui se démarque aussi par la récurrence d’un autre symbole de l’union des contraires dans sa composition : le triangle. On remarquera ainsi que dans *Silser See, Engadin*, chaque tiers horizontal et chaque moitié verticale du tableau comprend un triangle (**Figure 84**). On remarquera aussi que les arbres que l’on retrouve sur les îles du lac de Sils ont une forme conique et que les trois petits poteaux situés à l’avant-plan sont disposés de façon triangulaire. Le triangle est une forme particulièrement importante pour Münter puisque celui-ci recouvre d’une part le symbolisme de la montagne et constitue un symbole d’ascension spirituelle et de progrès dans la connaissance intérieure. D’autre part, le triangle recouvre

⁴²⁵ Cybulska, Eva (2012). « Nietzsche’s *Übermensch*: A Hero of Our Time? ». [En ligne], https://philosophynow.org/issues/93/Nietzsches_Ubermensch_A_Hero_of_Our_Time Consulté le 3 août 2021.

⁴²⁶ Nietzsche, Friedrich (2008[1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra I*. Paris: Flammarion, p.119.

également le symbolisme du chiffre 3 auquel il est associé et constitue un symbole d'unité et d'équilibre grâce au dépassement des opposés. En ce sens, je crois que l'omniprésence du triangle dans *Silser See, Engadin* symbolise le retour à l'équilibre intérieur de Mürter grâce à l'élévation à la conscience à l'unité des contraires.

Dans *Silser See, Engadin*, cette idée d'équilibre est renforcée par la symétrie des montagnes au troisième plan dans *Silser See, Engadin*, de même que par le coup de pinceau de Mürter qui se fait de moins en moins agité au fur et à mesure que nous avançons dans le tableau. En choisissant ce type de composition et de traitement pictural, Mürter nous donne ainsi l'impression d'un apaisement progressif de son tumulte intérieur. Un apaisement qui, comme le suggère Carl Gustav Jung⁴²⁷ en parlant du processus d'individuation, passera par l'union des contraires « de telle manière qu'ils ne tendent plus à se disperser ni à se combattre, mais au contraire à se compléter réciproquement et à donner à la vie une forme pleine de sens ». ⁴²⁸ Jung, qui évolue à la même époque que Mürter et qui considérait que « la psychologie, fondamentalement, repose sur l'équilibre des contraires », ⁴²⁹ n'échappa pas d'ailleurs pas à l'influence de Nietzsche⁴³⁰ et fit aussi partie de ceux qui furent profondément marqué par la lecture de *Ainsi parlait Zarathoustra*.⁴³¹ Comme le note Aimé Agnel dans les *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, le processus d'individuation chez Jung n'est pas sans influence nietzschéenne puisque celui-ci se rapporte à la réalisation de soi « par la prise en compte progressive des éléments contradictoires et conflictuels qui forment la “totalité” psychique, consciente et inconsciente, du sujet. »⁴³² Il s'agit, écrit-il, d'un

⁴²⁷ Carl Gustav Jung est un psychiatre et psychanalyste suisse. Il est le fondateur de la psychologie analytique.

⁴²⁸ Jung cité par Boudon, Brigitte (s.d.). « Carl Gustav Jung et le jeu des contraires ». [En ligne], <http://www.sagesse-marseille.com/lhomme-sage/psychologie/jung-et-le-jeu-des-contraires.html> Consulté le 22 juillet 2021.

⁴²⁹ Jung, Carl Gustav (2015[1964]). *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris: Denoël, p.96.

⁴³⁰ À propos de l'influence de Nietzsche sur sa pensée, Jung écrira :

« À tout prendre, Nietzsche fut pour moi le seul homme de son époque à m'apporter quelques réponses justes à certaines questions urgentes qu'alors je ressentais plus que je ne les pensais. » (lettre du 5 janvier 1961).

Il dira aussi : « Son extrême pénétration psychologique m'a donné une profonde compréhension de ce dont la psychologie est capable. »

Jung, cité dans Callot, Ariane (s.d.). « La relation C.G. Jung / Friedrich Nietzsche ». [En ligne], <https://www.cgjung.net/espace/ariaga-ecrits-jung/relation-c-g-jung-friedrich-nietzsche/> Consulté le 2 juillet 2021.

⁴³¹ Jung commença par lire les *Considérations inactuelles* de Nietzsche et « emporté d'enthousiasme », il lut ensuite *Ainsi parlait Zarathoustra*. Ce livre provoqua chez lui un véritable choc. Il écrit : « Ce fut comme pour le Faust de Goethe, une des plus fortes impressions que je reçus. Zarathoustra était le Faust de Nietzsche, et mon côté numéro 2 était mon Zarathoustra — naturellement compte tenu de la distance qui sépare une taupinière du mont Blanc. »

Jung, cité dans Callot, Ariane (s.d.). « La relation C.G. Jung / Friedrich Nietzsche ». [En ligne], <https://www.cgjung.net/espace/ariaga-ecrits-jung/relation-c-g-jung-friedrich-nietzsche/> Consulté le 2 juillet 2021.

⁴³² Agnel, Aimé. « L'individuation : du « principe » au « processus » ». *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, no. 90, 1997.

« “processus” de transformation intérieure, visant à une conjonction des pôles contraires. »⁴³³ Tout porte à croire que Münter se trouva elle aussi fortement inspirée par la pensée de Nietzsche et que c’est en réconciliant les contraires qu’elle arriva à gravir sa propre montagne intérieure.

Les montagnes, la dynamique des lignes verticales et horizontales, le chiffre 3, le triangle ; voilà autant d’éléments qui symbolisent l’union des contraires dans *Silser See, Engadin*. Il existe cependant un autre symbole dans *Silser See, Engadin* qui exprime ce principe et dont je n’ai pas encore parlé : le sablier (**Figure 85**). Formé deux triangles qui se rencontrent en leur centre — l’un pointant vers le haut et l’autre vers le bas (X) —, le sablier symbolise la fusion entre deux mondes opposés : le ciel et la terre, le spirituel et le matériel, le masculin (Δ) et le féminin (∇). Le conduit étroit qui relie les deux triangles nous rappelle cependant la difficulté de s’élever au-dessus de cette dualité et d’unir les contraires. En cela, la forme particulière du sablier n’est pas sans évoquer la difficulté du processus par lequel Münter devra passer dans les années 1920-1930 afin d’arriver à résoudre son conflit intérieur. Un processus qui s’avérera difficile oui, mais fécond aussi car l’écoulement du sable à travers le goulot du sablier lorsqu’on le retourne entraîne une contraction du sable qui évoque la difficulté et la douleur de l’enfantement, mais aussi la naissance à venir. D’un point de vue symbolique donc, retourner le sablier, c’est entamer un nouveau cycle de vie par la fusion des contraires. Et voilà ce dont nous parle Münter ultimement dans *Silser See, Engadin* : de sa renaissance.

Tous les éléments contenus dans *Silser See, Engadin* convergent vers un point bien précis, le double sommet situé au centre du tableau, et cela n’est sans raison. Ce sommet en forme de vulve symbolise la renaissance de Münter. À travers *Silser See, Engadin*, Münter nous explique ainsi comment après avoir entamé son cheminement personnel (premier plan), s’être émancipée de Kandinsky (deuxième plan), s’être affirmée en tant qu’artiste femme (troisième plan) et avoir résolu sa quête intérieure grâce à l’union des contraires, elle arrive finalement à renaître à soi. En positionnant ce double sommet en forme de vulve au centre du grand V qui évoque deux jambes féminines grandes ouvertes comme elles le sont lors d’un accouchement, Münter se donne naissance à elle-même, exactement comme Nietzsche l’écrit dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

⁴³³ Ibid.

Créer — voilà ce qui nous affranchit de la douleur, ce qui allège la vie. Mais pour que naisse le créateur, il faut beaucoup de douleur et de nombreuses métamorphoses. [...] Si le créateur doit être lui-même l'enfant qu'il s'agit de mettre au monde, il faut qu'il accepte d'être aussi la mère en gésine et les douleurs de l'enfantement.⁴³⁴

La métaphore de l'enfantement fait ainsi partie du récit même de Zarathoustra, au même titre que qu'elle fait partie du tableau *Silser See, Engadin* de Münter. Chez Münter plus spécifiquement, cette (re)naissance est le fruit de l'union du masculin et du féminin. C'est ce qu'elle suggère en intégrant la forme du sablier dans son tableau puisque le point de rencontre (X) entre les deux triangles formés par le ciel (∇) et le lac (Δ) symbolise la fusion du masculin et du féminin. En positionnant le double sommet en forme de vulve au centre des deux triangles, Münter renforce cette idée de fécondation et de naissance à venir. Le grand V que forment les montagnes dans *Silser See, Engadin* constitue aussi un autre symbole de fécondation car celui-ci est pénétré par trois sommets pointus (**Figure 86**) qui suggèrent l'accouplement du féminin et du masculin. Le chiffre 3, d'une grande importance dans *Silser See, Engadin*, participe également à cette symbolique puisque le 3 évoque la réunion de deux sexes opposés permettant naissance d'un être nouveau. Il en va de même pour le triangle qui, comme l'écrit Omraam Mikhaël Aïvanhov, représente « le principe masculin et le principe féminin qui s'unissent pour donner naissance à un troisième principe. »⁴³⁵ Autrement dit, tous les symboles que Münter emploie pour représenter l'union des contraires dans *Silser See, Engadin* sont également liés à l'expression de sa renaissance. « Le symbole, écrit Jung, est la voie moyenne où s'unissent les opposés en vue d'un mouvement nouveau qui, après une longue sécheresse, répand la fécondité. »⁴³⁶ Les nombreux symboles contenus dans *Silser See, Engadin* peuvent être compris en ce sens puisque dans ce tableau, Münter exprime comment elle arriva, après de longues années d'égarement et de solitude, à renaître de ses cendres.

Comme nous venons de le voir, tout porte à croire que le passage de Münter à Sils-Maria — endroit nietzschéen par excellence — en août 1927 fut des plus libérateurs en ce fait

⁴³⁴ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra II*. Paris: Flammarion, p.129-130.

⁴³⁵ Aïvanhov, Omraam Mikhaël (1984). *Le langage des figures géométriques*. Fréjus: Prosveta, p.63.

⁴³⁶ Jung (*L'âme et la vie*), cité par Guettaï, Abdelbaki (1997). « Dieu chez C.G. Jung ». Université Laval, p.19.

qu'elle lui permit de s'affirmer personnellement et artistiquement.⁴³⁷ Ce sentiment de liberté transparaît dans *Silser See, Engadin* à travers la perspective à vol d'oiseau à partir de laquelle Münter choisit représenter le paysage de Sils-Maria. Ce point de vue surélevé est hautement symbolique puisque l'oiseau constitue l'un des principaux symboles de liberté pour Münter, tout comme c'était le cas pour Nietzsche aussi. En effet, en tant que symbole de liberté,⁴³⁸ l'oiseau revient constamment dans les écrits de Nietzsche et cela, dès 1879, c'est-à-dire dès sa première année en tant que philosophe « libre et nomade ». Nietzsche s'inspire alors du paysage de la Haute-Engadine pour rédiger un aphorisme qu'il intitule « Perspective à vol d'oiseau » et dans lequel il affirme qu'« Il n'est pas possible de peindre cette contrée, à moins que l'on ne plane au-dessus d'elle, dans l'air libre, comme un oiseau. »⁴³⁹ Deux ans plus tard, le « fugitif errant »⁴⁴⁰ qu'est devenu Nietzsche intitule la dernière section de son livre *Le Gai Savoir* « Chansons du prince Vogelfrei ». Il s'agit d'un titre très symbolique puisque « Vogelfrei » est un terme allemand qui signifie à la fois « hors-la-loi » et « libre comme un oiseau ». Dès les premiers vers de cet appendice que l'on retrouve à la fin du *Gai Savoir* et à travers lequel Nietzsche chante la liberté, on peut ainsi lire : « J'ai demandé au vent de m'élever dans les airs, J'ai appris à planer avec les oiseaux ».⁴⁴¹ Et ainsi que Nietzsche le laisse présager dans les « Chansons du prince

⁴³⁷ Aussi Carol Dieth avait-elle raison d'écrire dans *Nietzsche's Women: Beyond the Whip* que « Nietzsche's influence on painters such as Münter and Modersohn-Becker was liberating in so far as they were able to affirm their own personal freedom, and indeed, assert themselves artistically. »

Dieth, Carol (1996). *Nietzsche's Women: Beyond the Whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter, p.118.

⁴³⁸ La campagne et la nature, en opposition à la ville, font aussi partie des autres symboles de liberté que l'on retrouve chez Nietzsche. Dans ses écrits personnels, le philosophe raconte au sujet de son déménagement de son petit village de Röcken, en province de Saxe, à Naumburg dans ses années de jeunesse : « Il y avait quelque chose de terrifiant à vivre en ville, après avoir si longtemps vécu à la campagne. Aussi évitions-nous les rues obscures, et cherchions-nous l'air libre, comme un oiseau qui s'enfuit de sa cage. Car telle était à peu près l'impression que nous faisaient les habitants de la ville. » Tout juste après, il écrit au sujet de son enfance toujours : « Enfant, je recherchais déjà la solitude, et me sentais au mieux là où je pouvais m'abandonner à moi-même sans être dérangé. En général, c'était dans le temple libre de la nature que je trouvais les joies les plus authentiques. »

Nietzsche, Friedrich, Marc Crépon, et Yannick Souladié (2011). *Écrits autobiographiques*. Paris: Manucius, p.21-22.

⁴³⁹ Nietzsche, Friedrich (1995 [1879]). *Humain, trop humain (Le Voyageur et son ombre, §138)*. Paris: Librairie Générale Française, p.682.

« Perspective à vol d'oiseau. — Voici des torrents qui se précipitent de plusieurs côtés dans un gouffre : leur mouvement est si impétueux et entraîne l'œil avec tant de force que les versants de la montagne, nus ou boisés, ne semblent pas s'incliner, mais couler dans les profondeurs. Devant ce spectacle, on éprouve toutes les angoisses de l'attente, comme si derrière tout cela se cachait quelque chose d'hostile qui pousserait à la fuite et dont l'abîme seul pourrait nous protéger. Il n'est pas possible de peindre cette contrée, à moins que l'on ne plane au-dessus d'elle, dans l'air libre, comme un oiseau. Ce que l'on appelle la perspective à vol d'oiseau n'est donc pas ici le bon plaisir de l'artiste, mais le seul procédé possible. »

⁴⁴⁰ Dans une lettre à Paul Rée de la fin juillet 1879, Nietzsche signe : « Friedrich Nietzsche, anciennement professeur et maintenant devenu fugitif errant ».

Traduction de : « Friedrich Nietzsche, ehemals Professor jetzt fugitivus errans ».

⁴⁴¹ Nietzsche, Friedrich (2017 [1882]). *Le Gai Savoir*, Appendice. Paris: Flammarion, p.357.

Vogelfrei », ⁴⁴² l'oiseau est un symbole qu'il reprendra aussi en 1883-1885 dans *Ainsi parlait Zarathoustra*. Dans un passage intitulé « De l'homme supérieur », Nietzsche fait dire à Zarathoustra :

Moi, Zarathoustra, le danseur, Zarathoustra le léger, qui bat des ailes, prêt à l'essor, complice de tous les oiseaux, alerte et dispos, dans son insouciance bienheureuse, [...], j'ai moi-même posé sur ma tête ma couronne. ⁴⁴³

Puis Nietzsche de proclamer encore par la bouche de Zarathoustra, célébrant encore et toujours l'esprit libre :

Si jamais j'ai déployé au-dessus de ma tête des cieux paisibles, et si porté sur mes propres ailes j'ai pris mon propre vol vers mes propres cieux,
si j'ai nagé en me jouant dans des infinis de lumière et si la liberté a conquis une sagesse d'oiseau,
— mais la sagesse d'oiseau, c'est elle qui dit : « Voici, il n'y a ni haut ni bas !
Élance-toi en tous sens, en avant, en arrière, créature légère ! [...]. ⁴⁴⁴

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra* donc, Nietzsche associe figure de l'oiseau à l'esprit libre, c'est-à-dire à celui qui s'autodétermine et s'autoréalise sans se soumettre aux entraves ou aux influences extérieures. Münter partage ce même désir d'autodétermination et d'autoréalisation et c'est pourquoi elle se reconnaît dans la figure de Nietzsche, de Zarathoustra, de l'esprit libre, de l'oiseau. Elle ne fut d'ailleurs pas la seule puisque au tournant du 20^e siècle, un mouvement de réforme sociale appelé *Wanderwogel* (les « oiseaux migrateurs ») voit le jour en Allemagne. Inspirés par la lecture de Nietzsche et par les principes de la *Lebensreform*, les « oiseaux migrateurs » — un groupe de jeunes en rébellion contre l'esprit bourgeois, le matérialisme et l'industrialisation croissante de l'Allemagne — quittèrent alors la ville pour se

⁴⁴² C'est dans cet appendice du *Gai Savoir* (un livre qu'il écrit en janvier 1882) que Nietzsche raconte pour la première fois la révélation qu'il eut à Sils-Maria. Dans une petite poésie qu'il intitule *Sils-Maria*, il écrit :

J'étais assis à attendre, à attendre, — sans rien attendre,
Par-delà bien et mal, jouissant tantôt de la lumière,
Tantôt de l'ombre, tout jeu seulement,
Tout lac, tout midi, tout temps sans but.
Et soudain, amie ! Un devint Deux —
— Et Zarathoustra passa devant de moi...

Nietzsche, Friedrich (2017 [1882]). *Le Gai Savoir*, Appendice. Paris: Flammarion, p.365.

⁴⁴³ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra IV*. Paris: Flammarion, p.354.

⁴⁴⁴ Ibid, p.287.

diriger vers les grands espaces, là où il leur était possible de vivre une vie simple en nature et de s'affranchir de toutes formes d'autorité pouvant brimer leur liberté et leur quête d'épanouissement personnel. Comme c'était le cas pour Nietzsche et pour les *Wanderwogel* à la même époque, l'oiseau représente aussi un symbole de liberté et d'épanouissement chez Münter. Il n'y a qu'à penser à ce moment en 1908, où, emplie d'une nouvelle vision qui lui permit de développer son style expressionniste et de s'épanouir en tant qu'artiste, elle déclara : « It was like I woke up & had the sensation as if I were a bird that sung his song »⁴⁴⁵ Presque vingt ans plus tard, Münter connaîtra un second élan créatif et aura une fois de plus recours à la figure de l'oiseau pour exprimer son émancipation, tel qu'en témoigne *Silser See, Engadin*. Tous les éléments que Münter intègre dans ce tableau possèdent donc une grande valeur symbolique et en révélant les symboles dont la nature est cryptée à Sils-Maria, Münter se détermine elle-même, elle s'individue, elle marque sa renaissance.

⁴⁴⁵ Münter, citée dans Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.54.

Conclusion

Représentatif du tournant entre ses années d'errances intérieures et celles de la reprise de ses activités artistiques, *Silser See, Engadin* est un tableau qui possède une grande valeur symbolique dans le parcours de Münter, à l'instar de son passage à Sils-Maria. S'intéressant au phénomène d'interaction dynamique entre le sujet et le monde, le sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa écrit dans *Résonance : une sociologie de la relation au monde* (2018) :

Tous les sujets font, au cours de leur vie, des expériences décisives de résonance, c'est-à-dire vivent des moments pendant lesquels *la corde qui les relie au monde* se met à vibrer intensément et redonne souffle à leur rapport au monde.⁴⁴⁶

Une « expérience décisive de résonance », voilà ce que fut le séjour de Münter à Sils-Maria. *Silser See, Engadin* n'est d'ailleurs pas le seul tableau à travers lequel Münter exprime sa renaissance après son voyage en Suisse à l'été 1927 puisque la même année, elle réalise aussi *Javanerkind Maddy (Enfant javanaise Maddy)* (**Figure 87**).⁴⁴⁷ Dans ce tableau, Münter dépeint une enfant nue assise seule au milieu des montagnes. Elle nous regarde de biais, recroquevillée sur elle-même. Bien que cette enfant, par sa posture et sa nudité, nous donne d'abord une impression de timidité et de fragilité, sa coiffure dont la forme évoque celle d'un casque de guerre nous laisse toutefois deviner de sa force intérieure. Apparaissant fragile et forte à la fois, à l'image de Münter elle-même,⁴⁴⁸ cette enfant se présente ainsi comme un symbole de l'union des contraires, comme c'est le cas pour de nombreux éléments dans *Silser See, Engadin*. S'il est de fait connu que Münter s'inspira d'une des deux petites filles qu'elle photographia lors de son séjour à Cademario au mois de juillet 1927 pour peindre ce tableau (**Figure 88**), je crois aussi que Münter se représente elle-même dans *Javanerkind Maddy*. D'abord parce que la coiffure de la jeune fille ressemble beaucoup à celle de Münter dans les années 1920-1930 (**Figures 89-90**), mais aussi parce que je crois que *Javanerkind Maddy* est un tableau qui s'inscrit dans la même continuité que

⁴⁴⁶ Rosa, Hartmut (2018). *Résonance: une sociologie de la relation au monde*, Paris: La Découverte, p.22.

⁴⁴⁷ Il existe au moins six versions de ce tableau que Münter a peintes jusqu'en 1955, mais la première date de 1927.

⁴⁴⁸ À propos de Münter, Annegret Hobert écrit : « The fact that she carried on working despite her doubts about her own abilities, is one of the most notable characteristics of Münter the artist. »

Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.19.

Silser See, Engadin. Autrement dit, je pense qu'au même titre que *Silser See, Engadin, Javanerkind Maddy* participe de l'expression de la renaissance de Münter.

Cette idée, qui n'a jamais été évoquée auparavant par la recherche en histoire de l'art, a notamment été alimentée par ma lecture de *Ainsi parlait Zarathoustra* puisque dans ce livre, Nietzsche écrit que « si le créateur doit être lui-même l'enfant qu'il s'agit de mettre au monde, il faut qu'il accepte d'être aussi la mère en gésine et les douleurs de l'enfantement. »⁴⁴⁹ Voilà donc ce qui m'amène ici à postuler que si, d'un point de vue symbolique, Münter se donne naissance à elle-même dans *Silser See, Engadin*, elle redevient à nouveau « l'enfant qu'il s'agit de mettre au monde » dans *Javanerkind Maddy*. Cette idée de « redevenir enfant » est très importante car chez Münter comme chez Nietzsche, la figure de l'enfant possède une grande valeur symbolique. Comme l'écrit Gerd Reinhold dans *Pädagogik-Lexikon* :

L'époque du tournant du 20^e siècle reprend de diverses manières les idées d'une utopie de l'enfance et fait de l'enfant le symbole de l'avenir, voire du salut de toute l'humanité. C'est en ce sens que l'on peut lire dans le *Zarathoustra* de Nietzsche : « Je veux me racheter auprès de mes enfants d'avoir été le fils de mes pères : je veux racheter de tout l'avenir – ce présent ! » Sur le plan artistique, l'appel aux forces créatives intactes de l'enfant est l'un des éléments les plus fertiles de l'art d'avant-garde (Picasso, Klee, Gabriele Münter, Miro).⁴⁵⁰

En tant que figure des origines donc, l'enfant constitue une source d'inspiration primordiale pour Münter. C'est également le cas chez Nietzsche, qui fera de l'enfant le but ultime de la transformation de l'homme en surhomme. Racontant les trois métamorphoses de l'esprit (chameau, lion, enfant), il écrit au tout début de *Ainsi parlait Zarathoustra* :

Mais dites-moi, mes frères, que peut faire l'enfant que le lion n'ait pas pu faire ? Pourquoi faut-il que le lion sauvage devienne enfant ?

L'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue roulant d'elle-même, un premier mouvement, un « oui » sacré.

⁴⁴⁹ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra II*. Paris: Flammarion, p.129-130.

⁴⁵⁰ Traduction libre de : « Die Epoche um die Wende zum 20 Jahrhundert hat dann die Ideen einer Kindheit-Utopie in vielfältiger Weise aufgegriffen und das Kind zur Chiffre des Kommenden, ja der Erlösung der ganzen Menschheit gemacht. In diesem Sinne heibt es in Nietzsches Zarathustra: « An meinen Kindern will ich es gut machen, dass ich meiner Väter Kind bin: und an aller Zukunft - _diese_ Gegenwart! » Künstlerisch wurde die Berufung auf die unverbrauchten kreativen Kräfte des Kindes jetzt zu einem der fruchtbarsten Fremente der Avantgarde-Kunst (Picasso, Klee, Gabriele Münter, Miro). »

Reinhold, Gerd (1999). *Pädagogik-Lexikon*. Munich: Oldenbourg, p.295.

En vérité, mes frères, pour jouer le jeu des créateurs il faut être une affirmation sainte ; c'est *son* propre vouloir que veut à présent l'esprit ; qui a perdu le monde, il conquiert *son* propre monde.⁴⁵¹

Ce que l'on comprend en lisant ces mots donc, c'est que pour Nietzsche, l'enfant est un symbole d'innocence et de renouveau, mais aussi d'individuation puisqu'enfant est celui qui « conquiert *son* propre monde ». Ainsi, à celui qui veut devenir ce qu'il est et être maître de lui-même, Nietzsche commandera dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Il te faudra d'abord redevenir enfant ».⁴⁵² Et c'est exactement ce que fait Münter à travers *Javanerkind Maddy* : redevenir enfant. *Javanerkind Maddy* consolide de ce fait l'hypothèse selon laquelle le séjour en Suisse de Münter à l'été 1927 initia sa renaissance à la fin des années 1920. La nudité totale de l'enfant dans *Javanerkind Maddy* renforce également cette idée de renouveau et d'individuation puisqu'en se représentant nue, Münter se dépouille symboliquement de son passé. À l'instar du surhomme dans *Ainsi parlait Zarathoustra* qui, comme l'écrit Peter André Bloch, se libérera « de tout ce qui le gêne dans son développement pour parvenir à son accomplissement personnel ».⁴⁵³ Le paysage montagneux dans lequel Münter représente l'enfant dans *Javanerkind Maddy* concourt également à l'expression de sa renaissance puisqu'il s'agit d'une nature sauvage, sans trace humaine, qui évoque le retour aux origines du monde. Du caractère primitif de la montagne, Nietzsche en fait d'ailleurs mention dans *Ainsi parlait Zarathoustra* puisque Zarathoustra de dire dans ce livre, en observant le monde depuis le haut de ses cimes montagneuses : « [...] c'est sur cette base solide je me tiens d'aplomb, sur mes deux pieds, — sur une base éternelle, sur la dure roche originelle, sur ce massif antédiluvien, [...] ».⁴⁵⁴ Comme Nietzsche le fit avant elle donc, Münter reprend les symboles de l'enfant et de la montagne dans *Javanerkind Maddy* pour exprimer le début d'un temps nouveau et ainsi poursuivre la représentation de sa renaissance telle qu'entamée avec *Silser See, Engadin*. On notera d'ailleurs que *Silser See, Engadin* et *Javanerkind Maddy* sont peints dans les mêmes tons bleu-vert et qu'ils mettent en scène une nature similaire — faite de montagnes et de lacs —, ce qui renforce l'idée selon laquelle ces deux paysages sont interreliés.

⁴⁵¹ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra III*. Paris: Flammarion, p.65.

⁴⁵² Ibid, p.195.

⁴⁵³ Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterhur: EigenArt-Verl, p.92.

⁴⁵⁴ Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra III*. Paris: Flammarion, p.296.

S'il est enrichissant de mettre en relation les tableaux *Silser See, Engadin* et *Javanerkind Maddy* de Münter, il est intéressant aussi de comparer *Silser See, Engadin* avec un autre paysage que Münter réalise durant la même période : *Ramsach Kirchlein* (**Figure 91**). Peint à Murnau en 1928, *Ramsach Kirchlein (Petite église à Ramsach)* représente une vue panoramique du Murnauer Moos, avec en son centre la petite église de Saint Georges et les Préalpes bavaroises en arrière-scène. Si le paysage représenté n'est pas le même dans *Ramsach Kirchlein* que dans *Silser See, Engadin*, on remarque tout de même qu'au niveau structural, ces deux tableaux présentent une construction de l'espace similaire (**Figure 92**). Münter réinvestit ainsi Murnau en s'inspirant de son séjour à Sils-Maria et par le fait même, met en valeur une particularité commune de ces deux paysages : la forme en V des montagnes. Cette ressemblance entre *Ramsach Kirchlein* et *Silser See, Engadin* m'amène ici à souligner qu'il existe de nombreuses similitudes entre le paysage de Murnau et celui de Sils-Maria. Tel que j'ai pu le constater lors de mon enquête terrain réalisée à l'automne 2019, ces deux endroits possèdent un paysage très varié ainsi qu'une grande diversité de points de vue. Qui plus est, à Murnau comme à Sils-Maria, le paysage est fait de larges plateaux et de lacs juxtaposés à de hautes montagnes qui soulignent la structure du lieu. Dans les deux cas aussi, les phénomènes météorologiques se font nombreux et le changement des saisons altère beaucoup le visage des lieux. Bien que les similitudes entre Murnau et Sils-Maria soient nombreuses, il existe tout de même une grande différence entre les deux villages : alors que Murnau est situé à 688 mètres au-dessus du niveau de la mer, Sils-Maria est perché à 1800 mètres d'altitude. Cette différence d'altitude influe non seulement sur le type de climat qui caractérise chacun de ces lieux — l'hiver est beaucoup plus rigoureux au milieu des Alpes suisses qu'au pied des Alpes bavaroises —, mais elle influe également sur le type de végétation que l'on y retrouve. Alors que la forêt à Murnau en est une composée de feuillus et de conifères (forêt mixte), la forêt à Sils-Maria est essentiellement composée de pins, de mélèzes et d'épinettes (forêt de conifères). Il convient également de souligner que puisque les montagnes sont beaucoup plus hautes à Sils-Maria qu'à Murnau, celles-ci sont dénuées d'arbres à leur sommet, dévoilant ainsi le roc dans toute sa dureté. Murnau apparaît ainsi comme un lieu dont le caractère est plus doux, plus tempéré que celui de Sils-Maria qui, dans son essence, est un endroit où les forces de la nature se font plus intenses, plus imposantes.

Peut-être cette différence d'altitude explique-t-elle aussi en partie la préférence de Münter pour Murnau et celle de Nietzsche pour Sils-Maria. Peut-être que, comme le suggère l'écrivain

italien Paolo Cognetti dans *Les huit montagnes*, « chacun en montagne a une altitude de prédilection » :

Peut-être ma mère avait-elle raison, chacun en montagne a une altitude de prédilection, un paysage qui lui ressemble et dans lequel il se sent bien. La sienne était décidément la forêt des mille cinq cents mètres, celle des sapins et des mélèzes, à l'ombre desquels poussent les buissons de myrtilles, les genévriers et les rhododendrons, et se cachent les chevreuils. Moi, j'étais plus attiré par la montagne qui venait après : prairie alpine, torrents, tourbières, herbes de haute altitude, bêtes de pâture. Plus haut encore la végétation disparaît, la neige recouvre tout jusqu'à l'été et la couleur dominante reste le gris de la roche, veiné de quartz et tissé du jaune des lichens. C'est là que commençait le monde de mon père. Au bout de trois heures de marche, prés et bois cédaient la place aux pierrailles, aux petits lacs cachés dans les combes à neige, aux couloirs creusés par les avalanches, aux ruisseaux d'eau glacée. La montagne se transformait en un lieu plus âpre et plus inhospitalier et pur : là-haut, mon père arrivait à être heureux.⁴⁵⁵

Aussi peut-on dire, pour reprendre les mots de Éric Dardel dans *L'Homme et la Terre*, que « L'existence, en choisissant sa géographie, exprime souvent le plus profond d'elle-même. »⁴⁵⁶ Si cela n'est peut-être pas toujours le cas, c'est du moins ce que l'expérience de Münter à Murnau et celle de Nietzsche à Sils-Maria nous permettent de réaliser.

Comme nous l'avons vu avec Münter et Nietzsche donc, les lieux peuvent jouer un rôle important dans l'épanouissement de l'être humain et c'est pourquoi il importe de les valoriser, de les chérir, de les protéger. L'art fait partie de ces moyens qui peuvent nous permettent d'y parvenir car comme je l'ai démontré en étudiant la peinture de Münter, ses paysages nous invitent à développer une plus grande sensibilité envers le monde qui nous entoure. Ils nous invitent à porter attention à l'interpénétration des expériences du monde extérieur et intérieur, à l'âme des choses, au *genius loci*. Ils nous invitent à nous connecter avec la nature, à nous sentir liés à elle, à faire un avec elle. Peut-être est-ce là, dans l'art donc, que se trouve l'une des clés pour répondre aux enjeux environnementaux actuels car comme l'écrit le géographe Claude Raffestin :

La crise de l'environnement s'inscrit dans une géographicité qui a fait de la Terre un « Cela », autrement dit une matière inerte : c'est justement ce qu'il faut

⁴⁵⁵ Cognetti, Paolo, et Anita Rochedy (2017). *Les huit montagnes*. Paris: Éditions Stock, p.53-54.

⁴⁵⁶ Dardel, Éric (1952). *L'Homme et la Terre; nature de la réalité géographique*. Paris: Presses universitaires de France, p.130.

refuser. [...] La géographicit  dont nous avons besoin pour affronter la crise est celle de la relation réciproque. [...] Cela implique la recherche d'un paradigme qui prenne à bras le corps la connivence de l'homme et de la terre.⁴⁵⁷

Et c'est ce que l'art de Münter nous invite à faire, « prendre à bras le corps la connivence de l'homme et de la terre ».

Münter ne fut bien sûr pas la seule artiste à entretenir un rapport affectif et spirituel avec la nature et à avoir trouvé dans les lieux une source d'inspiration. C'est fut aussi le cas de Werefkin par exemple, dont le parcours artistique fut marqué par son déménagement   Ascona en Suisse en 1918.⁴⁵⁸ à Ascona, écrit l'historien de l'art Itzhak Goldberg, « Marianne von Werefkin s'invente une patrie qui s'harmonise avec son  me de peintre sensible à la magie d'un paysage qui marie dans une intimité obscure l'eau et la pierre des rochers, qu'on dit chargée d'énergies magnétiques. »⁴⁵⁹ Cette nature magique, mystique même sous ses pinceaux, possède de surcroît un pouvoir thérapeutique pour Werefkin puisqu'alors qu'elle se promenait sur les rives du lac Majeur avec son ami Luigi Menapace, elle lui confia un jour : « Tu sais, chaque fois que je marche ici le long du lac, et que je suis triste, insatisfaite ou contrariée, je trouve une paix profonde. »⁴⁶⁰ Chez Werefkin comme chez Münter donc, la nature possède un pouvoir régénérateur et constitue une source d'inspiration. C'est également le cas pour de nombreux autres artistes à travers le monde qui ont couché sur toile le paysage ou qui s'en sont inspirés pour créer leurs  uvres. Je

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Dans *Marianne von Werefkin :  uvres peintes 1907 – 1936*, Nicole Brögmann  crit :

« Le parcours artistique de Werefkin prit un tournant au cours de la période suisse. Elle parvint à une peinture visionnaire, qui présente certes les caractéristiques générales de l'expressionnisme — intensité expressive des couleurs, déformations formelles, délimitation linéaire des aplats, fragmentation de la composition et usage symbolique des formes et des couleurs ; mais en même temps, elle développa un langage personnel, original, qui décrit les situations essentielles par une dramaturgie fondée sur le contraste et non sur la démonstration. L'être humain est placé au centre de la représentation. Il est étranger au monde, qui souvent le domine ou le menace, mais il parvient à se réconcilier avec lui en se soumettant par nécessité à la force de la nature, en gardant cependant le sentiment d'une transcendance qui s'opposerait à la déshumanisation de la vie, et dont Werefkin, dans nombre de tableaux, formule l'existence possible à l'aide d'une symbolique religieuse.

Werefkin représente souvent aussi le thème de la sécurité, qu'elle connut pour la première fois à Ascona, où elle vécut très proche des habitants qui l'appréciaient et l'estimaient. Elle peignit dans la joie d'être ensemble et  limina dans son œuvre tardive la vive opposition entre l'homme et la nature (cf. *Soir de la vie, Le dos à la vie, Les vieux*). L'homme trouve l'harmonie avec la nature, [...] » (p.47-48).

⁴⁵⁹ Goldberg, Itzhak, Alexej von Jawlensky et Marianne von Werefkin (1999). *Jawlensky ; [exposition], Paris, Musée-Galerie de la SEITA, 19 janvier - 31 mars 20000 ; Werefkin ; [exposition], Musée-Galerie de la SEITA, 19 avril - 25 juin 2000*. Paris: Musée-Galerie de la Seita, p.77.

⁴⁶⁰ Werefkin, citée dans Brögmann, Nicole (1996). *Marianne von Werefkin :  uvres peintes 1907 - 1936*. Lausanne : Bibliothèque des Arts, p.17.

pense ici à Clara Porges, Georgia O'Keefe, Emily Carr, Marc-Aurèle Fortin, Peder Mørk Mønsted, Takao Tanabe, René Richard, Lawren S. Harris, Zhou Shenghua, Edvard Munch, Peter Doig, Harald Sohlberg, Clarence Gagnon, David Milne ou encore Sarah Anne Johnson, pour n'en nommer que quelques-uns. Comment les œuvres de ces artistes peuvent-elles nous permettre d'enrichir notre rapport aux lieux et de resserrer les liens que nous entretenons avec la nature ? Comment peuvent-elles nous permettre de revitaliser la relation que nous cultivons avec le monde qui nous entoure ? De prendre à bras le corps la connivence de l'être humain et la terre ? Car il y a là, dans toute la richesse de ce lègue artistique, encore tant à apprendre et à explorer. Et surtout à vivre et à ressentir.

Bibliographie

Ouvrages

Andreas-Salomé, Lou (1932). *Frédéric Nietzsche*. Paris: Bernard Grasset.

Arnason, H. Harvard, et Elizabeth Mansfield (2010). *History of modern art: painting, sculpture, architecture, photography*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall.

Astor, Dorian (2016). « *Deviens ce que tu es* » : pour une vie philosophique. Paris: Éditions Autrement.

Astor, Dorian (2011). *Nietzsche*. Paris: Gallimard.

Bachelard, Gaston (2001[1943]). *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie JCorti.

Bachelard, Gaston (2011). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.

Bachelard, Gaston (2012[1957]). *La poétique de l'espace*. Chicoutimi: J-M Tremblay.

Bashkoff, Tracey R., Megan M. Fontanella, et Solomon R. Guggenheim Museum (2011). *The Great upheaval: modern art from the Guggenheim collection, 1910-1918*. New York: Guggenheim.

Baumont, Stéphane (2004). *Le goût de l'Engadine*. Paris: Mercure de France.

Beaubien, Luc (2009). « L'expérience mystique selon C.G. Jung. La voie de l'individuation ou la réalisation du Soi ». Université Laval.

Bechtler, Cristina, Hans Ulrich Obrist, et Beatrix Ruf (2013). *Engadin Art Talks: ... On the Occasion of the Symposium Engadin Art Talks - E.A.T. in August 2010, 2011, 2012 in Zuoz (CH)*. Zurich: JRP/Ringier, 2013.

Béguin, François (1995). *Le paysage: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris: Flammarion.

Béland, Martine (2012). *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Béland, Martine, et Friedrich Nietzsche (2015). *Lectures nietzschéennes: sources et réceptions*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Bergatto, Lionel, et Musée de Grenoble (1998). *Le sentiment de la montagne*. Grenoble : Paris: Musée de Grenoble.

- Bergé, Aline, et Michel Collot (2007). *Paysage et modernité(s)*. Bruxelles: Ousia.
- Berque, Augustin (1994). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon.
- Besse, Jean-Marc (2009). *Le goût du monde: exercices de paysage*. Arles: Actes sud.
- Besse, Jean-Marc (2000). *Voir la terre : six essais sur le paysage et la géographie*. Arles: Actes Sud/ENSP/Centre du paysage.
- Bloch, Peter André et Martin Schwarz (2011). *Das Nietzsche-Haus in Sils-Maria als Kunst- und Wunderkammer: ein Kaleidoskop von Texten, Bildern, Träumen, Dokumenten*. Winterthur: EigenArt-Verlag.
- Bloch, Peter André (2017). *Sils-Maria, « île bienheureuse » pour Nietzsche*. Winterthur: EigenArt-Verl.
- Blondel, Eric, et Seán Hand (1991). *Nietzsche, the Body and Culture: Philosophy as a Philological Genealogy*. London: Athlone Press.
- Boublil, Élodie, et Christine Daigle (2013). *Nietzsche and phenomenology: power, life, subjectivity*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Brauchitsch, Boris von, et Gabriele Münter (2017). *Gabriele Münter: eine Biographie*. Berlin: Insel Verlag.
- Brögmann, Nicole (1996). *Marianne von Werefkin : œuvres peintes 1907 - 1936*. Lausanne: Bibliothèque des Arts.
- Bröhan, Nicole (2017). *Künstlerkolonien: ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Polen und Litauen*. Berlin: Parthas.
- Broude, Norma, et Mary D. Garrard (1982). *Feminism and art history: questioning the litany*. New York: Harper & Row.
- Brunet, Véronique (2017). *Picasso et la montagne: un hommage à Cézanne*. Joudes: Éditions du Revermont.
- Camartin, Iso (1996). *Sils-Maria, ou, Le toit de l'Europe: réflexions et perspectives*. Genève: Editions Zoé.
- Camus, Albert (2010[1937]). *L'envers et l'endroit*. Chicoutimi: J.-M. Tremblay, p.46.
- Cessole, Bruno de (1997). *Nietzsche: 1892-1914*. Paris: Maisonneuve et Larose/Éditions des Deux Mondes.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant (1973). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs nombres*. Paris: Seghers.

- Claval, Paul (2003). *Géographie culturelle: une nouvelle approche des sociétés et des milieux*. Paris: A. Colin.
- Cogeval, Guy, Art Gallery of Ontario, et Musée d'Orsay (2017). *Au-delà des étoiles: le paysage mystique de Monet à Kandinsky*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Cognetti, Paolo, et Anita Rochedy (2017). *Les huit montagnes*. Paris: Éditions Stock.
- Coles, David, et Adrian Lander (2018). *Chromatopia: an illustrated history of colour*. New York: Thames & Hudson Inc.
- Colli, Giorgio (1996). *Écrits sur Nietzsche*. Paris: Éditions de l'Éclat.
- Corajoud, Michel (2010). *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. Paris: Actes sud ; École nationale supérieure du paysage.
- Corbin, Alain (2001). *L'homme dans le paysage*. Paris: Textuel.
- Dardel, Éric (1952). *L'Homme et la Terre; nature de la réalité géographique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Diethel, Carol (1996). *Nietzsche's women: beyond the whip*. Berlin ; New York: W. de Gruyter.
- Drenker-Nagels, Klara, Verein August Macke Haus, et August Macke Haus (2006). *Im Rhythmus der Natur: Landschaft im rheinischen Expressionismus*. Bonn: August Macke Haus.
- Droit, Roger-Pol (2016). *Comment marchent les philosophes*. Démarches. Paris: Paulsen.
- Dube, Wolf-Dieter (1983). *Journal de l'expressionnisme*. Genève: Skira.
- Dube, Wolf-Dieter (1972). *The Expressionists*. London: Thames & Hudson.
- Eichner, Johannes (1957). *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*. Munich: F. Bruckmann.
- Elger, Dietmar (2011). *Expressionism: A Revolution in German Art*. Hong Kong: Taschen.
- Emerson, Ralph Waldo (1914). *Autobiographie d'après son « journal intime »*. Paris: A. Colin.
- Emerson, Ralph Waldo, et Patrice Oliete Loscos (2014 [1836]). *La Nature*. Paris: Éditions Allia.
- Friedel, Helmut, Gabriele Münter, et Annegret Hoberg (2000). *The Münter House in Murnau*. Munich ; London: Prestel.
- Frings, Jutta, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, et Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (2001). *Landscapes from Brueghel to Kandinsky: the exhibition in honour of the collector Baron Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers.

Fukuoka, Masanobu (1983). *La révolution d'un seul brin de paille: une introduction à l'agriculture sauvage*. Paris: Guy Trédaniel.

Goethe, Johann Wolfgang von (1973[1810]). *Le traité des couleurs*. Paris: Triades.

Goldberg, Itzhak, Alexej von Jawlensky et Marianne von Werefkin (1999). *Jawlensky ; [exposition], Paris, Musée-Galerie de la SEITA, 19 janvier - 31 mars 2000 ; Werefkin ; [exposition], Musée-Galerie de la SEITA, 19 avril - 25 juin 2000*. Paris: Musée-Galerie de la Seita.

Goldin, Marco, et Casa dei Carraresi (1999). *Da Cézanne a Mondrian: impressionismo, espressionismo, cubismo e il paesaggio del nuovo secolo in Europa, 1878-1918*. Conegliano: Linea d'ombra libri.

Gossman, Lionel (2017). « Gabriele Münter Photographer of America 1898-1900 ». Princeton University.

Gros, Frédéric (2009). *Marcher, une philosophie*. Paris: Carnets nord.

Guettai, Abdelbaki (1997). « Dieu chez C.G. Jung ». Mémoire de maîtrise, Université Laval.

Günzel, Stephan (2001). *Geophilosophie: Nietzsches philosophische Geographie*. Berlin: Akademie Verlag.

Heller, Reinhold (1997). *Gabriele Münter: The Years of Expressionism, 1903-1920*. Munich: Prestel, p.37.

Herbert, Barry (1983). *German Expressionism: Die Brücke and Der Blaue Reiter*. New York: Hippocrene Books.

Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel.

Humboldt, Alexander von (1850). *Tableaux de la nature*. Paris: Legrand, Pomey et Crouzet.

Jaquet, Chantal (2010). *Philosophie de l'odorat*. Paris: Presses universitaires de France.

Jansen, Isabelle (2017). *Gabriele Münter, 1877-1962: Painting to the Point*. Munich: Prestel Verlag.

Janz, Curt Paul, et Pierre Rusch (1984). *Nietzsche, Biographie, Tome 1 : Enfance, jeunesse, les années bâloises*. Paris: Gallimard.

Janz, Curt Paul, et Pierre Rusch (1984). *Nietzsche, Biographie, Tome 2 : Les dernières années Bâloises, le libre philosophe*. Paris: Gallimard.

Janz, Curt Paul, et Pierre Rusch (1984). *Nietzsche, Biographie, Tome 3 : Les dernières années du libre philosophe, la maladie*. Paris: Gallimard.

Jaunin, Françoise, et Arslan Alamir (2004). *Les Alpes suisses: 500 ans de peinture*. Vevey: Editions Mondo.

Joachimides, Christos M., Norman Rosenthal, Wieland Schmied, Werner Becker, Royal Academy of Arts (Great Britain), et Staatsgalerie Stuttgart (1985). *German art in the 20th century: painting and sculpture, 1905-1985*. Munich : New York: Prestel-Verlag.

Jullien, François (2014). *Vivre de paysage, ou, L'impensé de la raison*. Paris: Gallimard.

Jung, C. G (1993). *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*. Paris: Albin Michel.

Jung, Carl Gustav, Laure Deutschmeister, et Raymond de Becker (2015). *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris: Denoël.

Jung, Carl Gustav, et François Martin-Vallas (2013). *La structure de l'âme*. Le Bouscat: L'Esprit du temps.

Jung, Carl Gustav (1987). *L'Homme à la découverte de son âme structure et fonctionnement de l'inconscient*. Paris: Albin Michel.

Jung, Carl Gustav (1987). *L'homme et ses symboles*. Paris: R. Laffont.

Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (2006). *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard.

Kandinsky, Wassily, et Philippe Sers (1970). *Écrits complets*. Paris: Denoël-Gonthier.

Kandinsky, Wassily, Franz Marc, Klaus Lankheit, Erika Dickenherr, et Alain Pernet (1981). *L'almanach du « Blaue Reiter »: Le Cavalier bleu*. Paris: Klincksieck.

Kandinsky, Wassily (1974). *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*. Paris: Hermann.

Klossowski, Pierre (2007). *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France.

Krell, David Farrell, et Donald L. Bates. (1997) *The good European: Nietzsche's work sites in word and image*. Chicago: University of Chicago Press.

Lyotard, Jean-François (2011). *La phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France.

Malycheva, Tanja, et Isabel Wünsche (2017). *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Leiden ; Boston: Brill, Rodopi.

Matoré, Georges (1976). *L'Espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Paris: A.G. Nizet.

Merleau-Ponty, Maurice (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.

- Meunier, Micheline (1971). *Jean Cocteau et Nietzsche ou La philosophie du matin*. Paris: J. Grassin.
- Mochon, Anne (1980). *Gabriele Münter: Between Munich and Murnau*. Cambridge, Mass.: Busch-Reisinger Museum, Harvard University.
- Mohr, Marilyn E (1991). « The Murnau Landscapes of Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, and Alexej Jawlensky ». University of Oregon.
- Montebello, Pierre (2003). *L'autre métaphysique: essai sur la philosophie de la nature, Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Münter, Gabriele, Herbert Eichhorn, et Barbara Wörwag (1999). *Gabriele Münter: eine Malerin des Blauen Reiters ; Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Münter, Gabriele, Annegret Hoberg, Helmut Friedel, et Shulamith Behr (1992). *Gabriele Münter, 1877-1962: Retrospektive*. München : Lenbachhaus: Prestel.
- Münter, Gabriele (1952). *Menschenbilder in Zeichnungen*. Berlin: K. Lemmer.
- Neigemont, Olga (1968). *German Expressionists: The Blue Rider School*. Crown Publishers. New York: Crown Publishers.
- Nietzsche, Friedrich (2008 [1883-1885]). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Flammarion.
- Nietzsche, Friedrich, Giorgio Colli, etazzino Montinari (1986). *Correspondance*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich et Ludovic Frère (2005). *Correspondance avec Malwida von Meysenbug*. Paris: Éditions Allia.
- Nietzsche, Friedrich et Giorgio Colli (1992). *Considérations inactuelles III et IV*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich (1974 [1888]). *Crépuscule des idoles, ou, Comment philosopher à coups de marteau*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich, et Éric Blondel (1992 [1888]). *Ecce homo : Nietzsche contre Wagner*. Paris: Flammarion.
- Nietzsche, Friedrich, Marc Crépon, et Yannick Soula dié (2011). *Écrits autobiographiques*. Paris: Manucius.
- Nietzsche, Friedrich (1995 [1879]). *Humain, trop humain (Le Voyageur et son ombre, §338)*. Paris: Librairie Générale Française.
- Nietzsche, Friedrich (1975). *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*. Paris: Gallimard.

Nietzsche, Friedrich, et Georges Walz (1932). *La vie de Frédéric Nietzsche d'après sa correspondance*. Paris: Rieder.

Nietzsche, Friedrich (2017 [1882]). *Le Gai avoir*. Paris: Flammarion.

Nietzsche, Friedrich, et Angèle Kremer-Marietti (1991). *Le livre du philosophe: études théorétiques*. Paris: Flammarion.

Nietzsche, Friedrich (1931). *Lettres Choisies*. Paris: Delamain et Boutelleau.

Nietzsche, Friedrich, Louise Servicen, et André Schaeffner (1981). *Lettres à Peter Gast*. Paris: Christian Bourgois éditeur.

Nietzsche, Friedrich (2008). *Lettres choisies*. Paris: Gallimard.

Norberg-Schulz, Christian (1981). *Genius loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga.

Novalis, Maurice Maeterlinck, et Paul Gorceix (1992). *Fragments : précédé de Les disciples à Saïs*. Paris: Corti.

O'Connell, Nicholas (1993). *Beyond risk: conversations with climbers*. Seattle: The Mountaineers.

Paquot, Thierry, et Christiane Younès (2012). *Espace et lieu dans la pensée occidentale: de Platon à Nietzsche*. Paris: La Découverte.

Pérez, Annie, et Martine Contensou (1992). *Figures du moderne : 1905-1914, Dresde, Munich, Berlin : l'expressionnisme en Allemagne*. Paris: Paris-Musées.

Pickles, John (1985). *Phenomenology, science, and geography: spatiality and the human sciences*. New York: Cambridge University Press.

Porges Clara, et Ilona Genoni Dall (2015). Clara Porges - die Malerin des Lichtes, Monografie. Comano : Michels Design Art Editions.

Reclus, Élisée (2003). *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes*. Chicoutimi: J-MTremblay.

Restellini, Marc et Raimund Stecker (2011). *Expressionismus & Expressionismi: der Blaue Reiter vs Brücke : Berlin-Munich 1905-1920*. Paris: Pinacothèque de Paris.

Ritter, Joachim (1997). *Paysage: fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon: Éditions de l'imprimeur.

Roditi, Edouard. (1980). *Dialogues on Art*. Santa Barbara: Ross-Erikson.

Rosa, Hartmut, Sacha Zilberfarb, et Sarah Raquillet (2018). *Résonance: une sociologie de la relation au monde*. Paris: Éditions La Découverte.

Roy, Pascal (1973). *From Naturalism to Expressionism: German Literature and Society 1880-1918*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.

Safranski, Rüdiger, et Nicole Casanova (2000). *Nietzsche : biographie d'une pensée*. Arles: Solin, Actes Sud.

Salmen, Brigitte, et Gabriele Münter (1996). *Gabriele Münter malt Murnau : Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des « Blauen Reiters »*. Murnau: Schlossmuseum Murnau.

Sansot, Pierre (1983). *Variations paysagères: invitation au paysage*. Paris: Klincksieck.

Santini, Pier Carlo (1972). *Modern Landscape Painting*. London: Phaidon Press.

Schrader, Franz, et Joël Cornuault (2010). *À quoi tient la beauté des montagnes*. Paris: Isolato.

Schweizer Alpen-Club, et Musée Jenisch (1995). *À chacun sa montagne: du 27 août au 5 novembre 1995*. Vevey: Musée Jenisch.

Selhub, Eva M., et Alan C. Logan (2012). *Your brain on nature: the science of nature's influence on your health, happiness and vitality*. Mississauga: John Wiley & Sons Canada.

Selz, Peter (1978). *German and Austrian Expressionism: Art in a Turbulent Era*. Chicago: The Museum of Contemporary Art.

Séméria, Yves, et Sylviane Bonte (2012). *Friedrich Nietzsche et Sils-Maria ou l'éternel retour : Les paysages de l'esprit II, 1881-1888*. Nice: Les Éditions Ovidia.

Séméria, Yves (2010). *Les paysages de l'esprit*. Nice: Ovidia.

Sergi, Christina (2008). « Croissance spirituelle et processus du devenir Soi ». Université de Montréal.

Shepherd, Nan (2019[1977]). *La montagne vivante*. Paris: Christian Bourgois éditeur.

Solnit, Rebecca, et Oristelle Bonis (2004). *L'art de marcher: essai*. Arles; Actes Sud.

Solomon R. Guggenheim Museum et Peggy Guggenheim Collection (2003). *The Spiritual Landscape: Gleizes, Kandinsky, Marc, Mondrian, Münter, Nolde*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.

Sontag, Susan (2008). *L'œuvre parle*. Paris: C. Bourgois.

Spretnak, Charlene (2015). *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the Present*. New York: Palgrave Macmillan.

Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Helmut Friedel, Annegret Hoberg, et Karin Althaus (2010). « *The Blue Rider* »: *Watercolours, Drawings and Prints from the Lenbachhaus Munich: A Dance in Colour*. Munich: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau : Hirmer.

Taylor, Seth (1990). *Left-wing Nietzscheans: the politics of German expressionism, 1910-1920*. Berlin ; New York: W. de Gruyter.

Terenzio, Stefanie (1974). *Gabriele Münter in 1908*. Storrs: William Benton Museum of Art, University of Connecticut.

Tesson, Sylvain (2005). *Petit traité sur l'immensité du monde*. Paris: Équateurs.

Thoreau, Henry David, et Thierry Gillybœuf (2017). *Henry David Thoreau: dits et maximes de vie*. Paris: Arfuyen.

Thoreau, Henry David, Nicole Mallet, et Michel Granger (2013). *Marcher ; & Une promenade en hiver*. Marseille: Le Mot et le reste.

Thoreau, Henry David (s.d.). *Un philosophe dans les bois: journal de Thoreau*. Paris: Boivin.

Varda, Agnès et Fondation Cartier (2006). *Agnès Varda: l'île et elle*. Paris; Arles: Fondation Cartier pour l'art contemporain ; Actes sud.

Verschuuren, Bas (2010). *Sacred natural sites: conserving nature and culture*. London: Earthscan.

Vigué, Jordi (2002). *Great women masters of art*. New York: Watson-Guption.

Vogt, Paul (1980). *The Blue Rider*. Woodbury, N.Y: Barron's.

Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksiek.

Witzling, Mara Ross (1991). *Voicing our visions: writings by women artists*. New York: Universe.

Zukav, Gary (2001[1979]). *Dancing Wu Li Masters*. New York: William Morrow.

Zweite, Armin (1989). *The Blue Rider in the Lenbachhaus, Munich: Masterpieces by Franz Marc, Vassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexei Jawlensky, August Macke, Paul Klee*. Munich: Prestel-Verlag.

Articles

Bédard, Mario. « Résonances à L'Homme et la Terre d'Éric Dardel dans la géographie culturelle québécoise ». *Cahiers de géographie du Québec*. Volume 55, numéro 155, septembre 2011, p.286.

Conway, John. « Seeing Saskatchewan ». *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*. Vol.7 no.1, 2016. p. 116–125.

Kessler, Mathieu. « Nietzsche éducateur ». *Noésis*, no. 10, 2006, p.179-197.

Picard, Dominique. « Quête identitaire et conflits interpersonnels ». *Connexions*, no.89, 2008, p. 75-90.

Ponzo, Jenny. « *Genius loci* et identité nationale : représentations de l'espace dans la narration italienne portant sur le Risorgimento ». *Entre espace et paysage : pour une approche interdisciplinaire*, no. 1-2, 2013, p. 167-182.

Raffestin, Claude. « Théorie du réel et géographicit  ». *Espace Temps*, no.40-41, 1989, p.26-31.

Sanguin, André-Louis. « La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces ». *Annales de Géographie*, no. 501, septembre-Octobre 1981, p.560-587.

Sch tz, Susanne. « "Human Beings Is What Women Want to Become, and to Partake of the Garland of Work and Victory." Visions of Emancipation, Community Spirit, and Social Reform in the First German Women's Movement ». *Frontiers in sociology*, vol.4, article 64, septembre 2019, p.1-21.

Thompson, Christopher. « Un troisième sexe ? Les bourgeoises et la bicyclette dans la France fin de siècle ». *Le Mouvement Social*, no. 192, mars 2000, p.9-40.

Sites internet

ArtMag (s.d.). « Gabriele Münter ». *Deutsche Bank*. [En ligne], <https://db-artmag.com/archiv/04/e/magazin-muenter.html> Consulté le 25 juillet 2019.

Boudon, Brigitte (s.d.). « Carl Gustav Jung et le jeu des contraires ». [En ligne], <http://www.sagesse-marseille.com/lhomme-sage/psychologie/jung-et-le-jeu-des-contraires.html> Consulté le 22 juillet 2021.

Callot, Ariane (s.d.). « La relation C.G. Jung / Friedrich Nietzsche ». [En ligne], <https://www.cgjung.net/espace/ariaga-ecrits-jung/relation-c-g-jung-friedrich-nietzsche/> Consulté le 2 juillet 2021.

Ch eur, Adrien (2019). « Le sablier : symbolisme (planche maçonnique) ». *JePense.org*. [En ligne], <https://www.jepense.org/sablier-symbolisme-planche-maconnique/> Consulté le 25 juillet 2021.

Christie's (s.d.). « Lot 28. Gabriele Münter (1877-1962) Dorfstrasse in Blau ». [En ligne], https://www.christies.com/lot/lot-gabriele-munter-1877-1962-dorfstrasse-in-blau-5037017/?sc_lang=zh-CN,%20consult%C3%A9%20le%2028%20juillet%202021 Consulté le 28 juillet 2021.

Cybulska, Eva (2012). « Nietzsche's  bermensch: A Hero of Our Time? ». [En ligne], https://philosophynow.org/issues/93/Nietzsches_Ubermensch_A_Hero_of_Our_Time Consulté le 3 ao t 2021.

Delistraty, Cody (2018). « When Female Artists Stop Being Seen as Muses ». *The Paris Review*. [En ligne], <https://www.theparisreview.org/blog/2018/07/06/when-female-artists-stop-being-seen-as-muses/> Consulté le 19 mai 2021.

Dorotheum (s.d.). « Gabriele Münter ». [En ligne], <https://www.dorotheum.com/en/1/399667/> Consulté le 18 mars 2021.

Encyclopédia.com (s.d.). « Gabriele Münter (1877-1962) ». [En ligne], <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/munter-gabriele-1877-1962> Consulté le 7 juillet 2020.

FYK'mag (s.d.). « La montagne fertile – Paysages des Grisons ». [En ligne], <https://www.fykmag.com/evian-palais-lumiere-la-montagne-fertile/> Consulté le 2 août 2021.

Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (s.d.). [En ligne], <http://www.muenterstiftung.de/en/history/> Consulté le 18 février 2019.

Kochman, Adrienne. “Ambiguity of Home: Identity and Reminiscence in Marianne Werefkin’s Return Home, c. 1909,” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 5, no. 1 (printemps 2006), <http://www.19thc-artworldwide.org/spring06/171-ambiguity-of-home-identity-and-remembrance-in-marianne-werefkins-return-home-c-1909> Consulté le 28 novembre 2018

Laliberté, Roxane (s.d.). « L’actualisation de soi et son impact sur la société ». [En ligne], <https://roxanelaliberte.wordpress.com/articles-publies/lactualisation-de-soi-et-son-impact-sur-la-societe/> Consulté le 29 mai 2021.

L’éducation musicale. « Eine Alpensinfonie : de l’Antéchrist à la Nature éternelle ». [En ligne], <https://www.leducation-musicale.com/index.php/paroles-d-auteur/5674-eine-alpensinfonie-de-l-antechrist-a-la-nature-eternelle> Consulté le 3 décembre 2021

Maggiore, Robert (2010). « Nietzsche à Sils-Maria ». *Libération*. [En ligne], https://www.liberation.fr/planete/2010/07/21/nietzsche-a-sils-maria_667352/ Consulté le 2 avril 2020.

MoMA. « Hans Purrmann ». [En ligne], <https://www.moma.org/artists/4755> Consulté le 3 octobre 2021.

Nietzsche, Friedrich. « Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe ». [En ligne], <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB> Consulté le 20 décembre 2021.

Nietzsche-Haus (s.d.). [En ligne], <https://nietzschehaus.ch/la-maison-nietzsche/histoire-de-la-maison/> Consulté le 10 mai 2019.

Oggenfuss, Daniel (2018). « Bull’s Eye No. 2 – Die Kamera von Gabriele Münter ». *Städtische Galerie im Lenbachhaus*. [En ligne], <https://www.lenbachhaus.de/blog/bulls-eye-no-2-die-kamera-von-gabriele-muenter> Consulté le 15 mai 2021.

Prodger, Michael (2020). « How Gabriele Münter painted “the content of things” ». *The New Statesman*. [En ligne], <https://www.newstatesman.com/uncategorized/2020/09/gabriele-munter-blaue-reiter-kandinsky-expressionism> Consulté le 17 janvier 2021.

Rensma, Ritske (s.d.). « Jung’s Reception of Friedrich Nietzsche: A Roadmap for the Uninitiated ». [En ligne], <https://www.depthinsights.com/Depth-Insights-scholarly-ezine/e-zine-issue-3-fall-2012/jungs-reception-of-friedrich-nietzsche-a-roadmap-for-the-uninitiated-by-dr-ritske-rensma/> Consulté le 3 août 2021.

Schlossmuseum Murnau (s.d.). « Gabriele Münter – Grafik und Malerei ». [En ligne], <https://schlossmuseum-murnau.de/de/gabriele-muenter/a> Consulté le 28 janvier 2020.

The Art Story (s.d.). « Gabriele Münter ». [En ligne], <https://www.theartstory.org/artist/munter-gabriele/> Consulté le 29 juin 2019.

Very Important Lot (s.d.). « Lot 9. Münter, Gabriele Berlin, 1877-1962 Murnau/Haute-Bavière. Rue du village. 1908 ». [En ligne], <https://veryimportantlot.com/fr/lot/view/munter-gabriele-1877-berlin-1962-murnauoberbay-78617> Consulté le 4 décembre 2020.

Yurkina, Olga (2016). « Vassily Kandinsky et Gabriele Münter, le jardin de l’abstraction ». *Le Temps*. [En ligne], <https://www.letemps.ch/culture/vassily-kandinsky-gabriele-munter-jardin-abstraction> Consulté le 23 janvier 2021.

20 Minutes (s.d.). « "Replanter les consciences : une refondation de la relation homme-nature" de Sabine Rabourdin chez Y. Michel ». [En ligne], <https://www.20minutes.fr/livres/1009099-20120924-replanter-consciences-refondation-relation-homme-nature-sabine-rabourdin-chez-y-michel-gap-france> Consulté le 5 juin 2021.

Figures



Figure 1. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin (Lac de Sils, Engadine)*, 1927.
Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

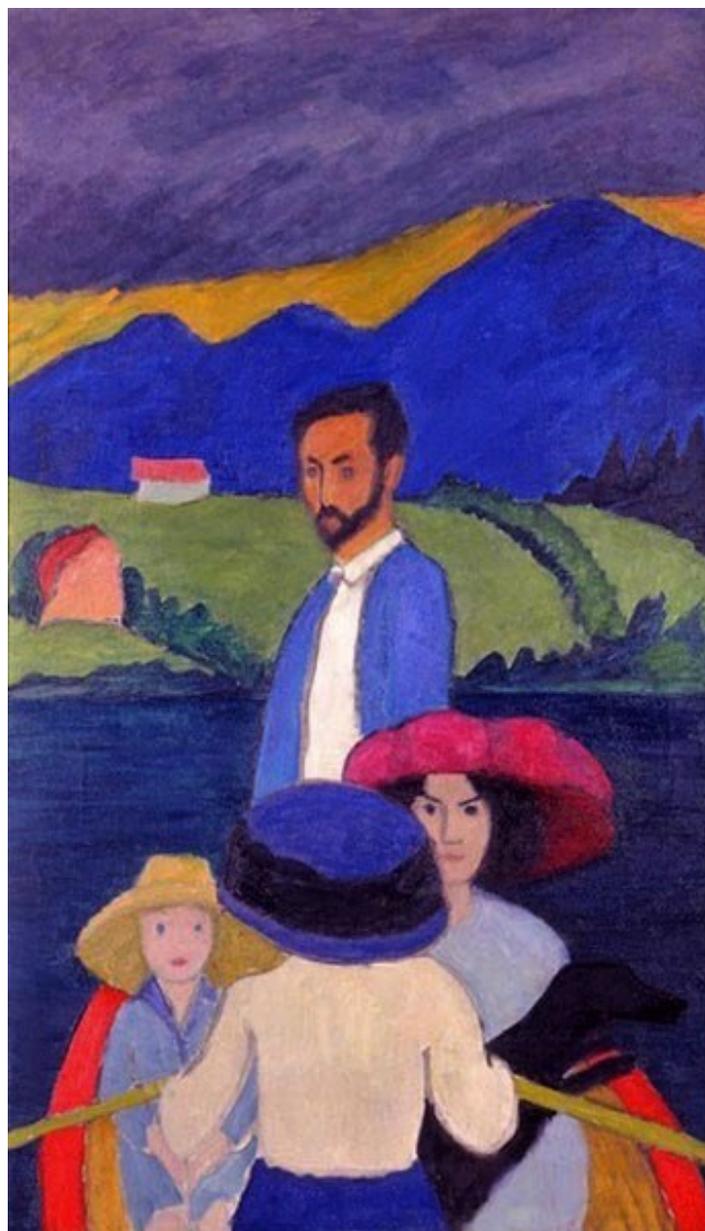


Figure 2. Gabriele Münter, *Kahnfahrt (Balade en bateau)*, 1910. Huile sur toile. 125,1 x 73,6 cm. Milwaukee Art Museum, Wisconsin.



Figure 3. Gabriele Münter, *Allee im Park von Saint-Cloud (Avenue du parc Saint-Cloud)*, 1903. Huile sur support textile. 40,5 x 50,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 4. Gabriele Münter, *Blick aufs Murnauer Moos* (*Vue sur le Murnauer Moos*), 1908. Huile sur carton. 40,5 x 50,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

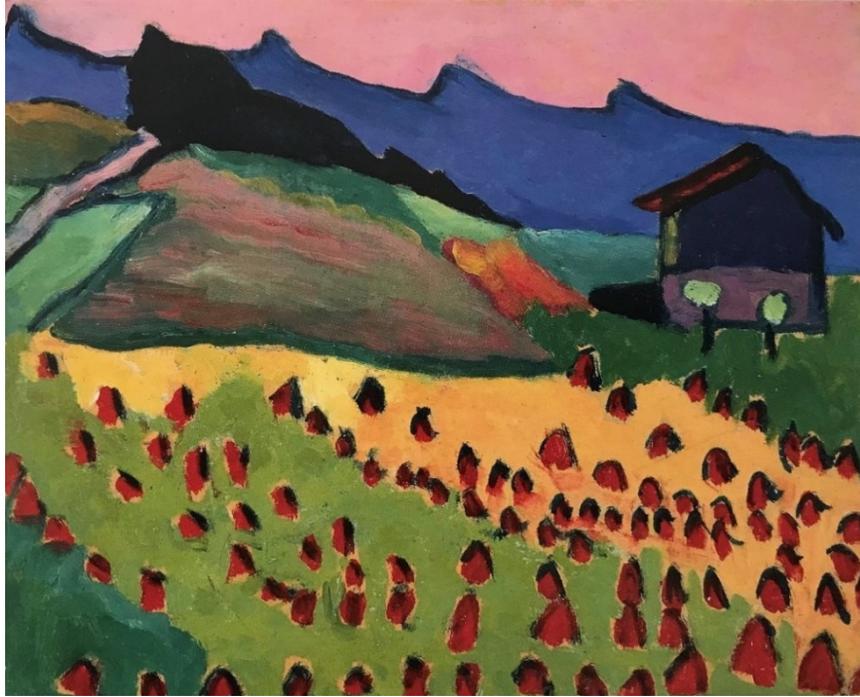


Figure 5. Gabriele Münter, *Landschaft mit Hütte im Abendrot (Paysage avec cabane au crépuscule)*, 1908. Huile sur carton. 33 x 40,8 cm. Museum Gunzenhauser, Chemnitz.



Figure 6. Gabriele Münter, *Der blaue Berg (La montagne bleue)*, 1908. Huile sur carton. 27,5 x 34,5 cm. Collection privée.

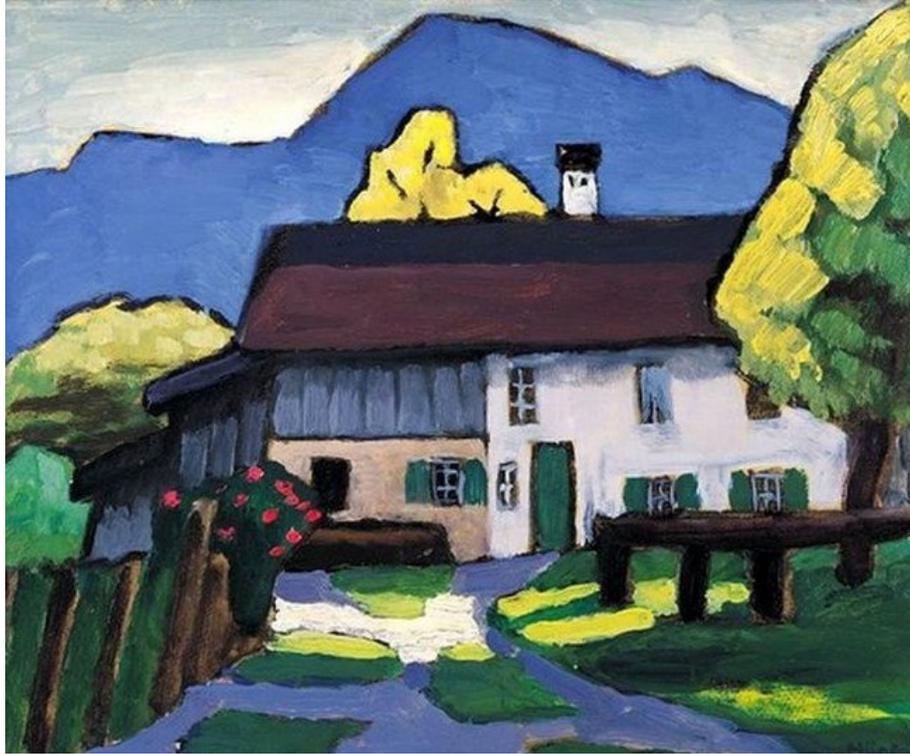


Figure 7. Gabriele Münter, *Landhaus bei Murnau (Maison de campagne près de Murnau)*, 1906.
Huile sur toile. 17,1 x 22,9 cm. Collection privée.

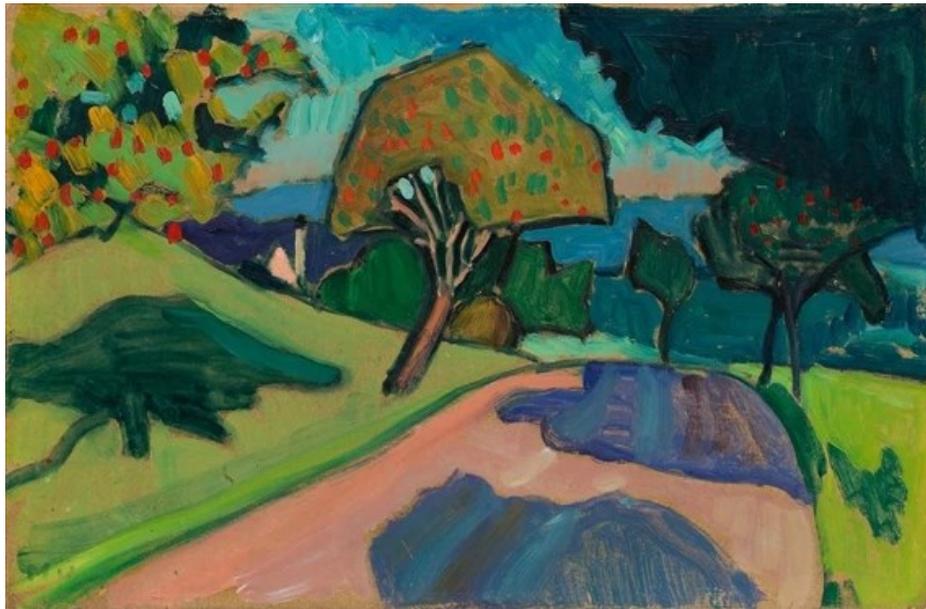


Figure 8. Gabriele Münter, *Kohlgruberstraße, Murnau (Rue Kohlgruber, Murnau)*, 1908.
Huile sur carton. 25,8 x 39,5 cm. Collection privée.



Figure 9. Münter lors d'une randonnée en montagne près d'un ruisseau, Kochel, été 1902.
Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 10. Münter sur une luge, Kochel, février 1909.
Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 11. Gabriele Münter, *Moor im Herbst (Berglandschaft mit Nebelstreif)* (*Marais en automne [paysage de montagne avec traînée de brouillard]*), 1944. Huile sur toile. 38 x 46 cm. Collection privée.

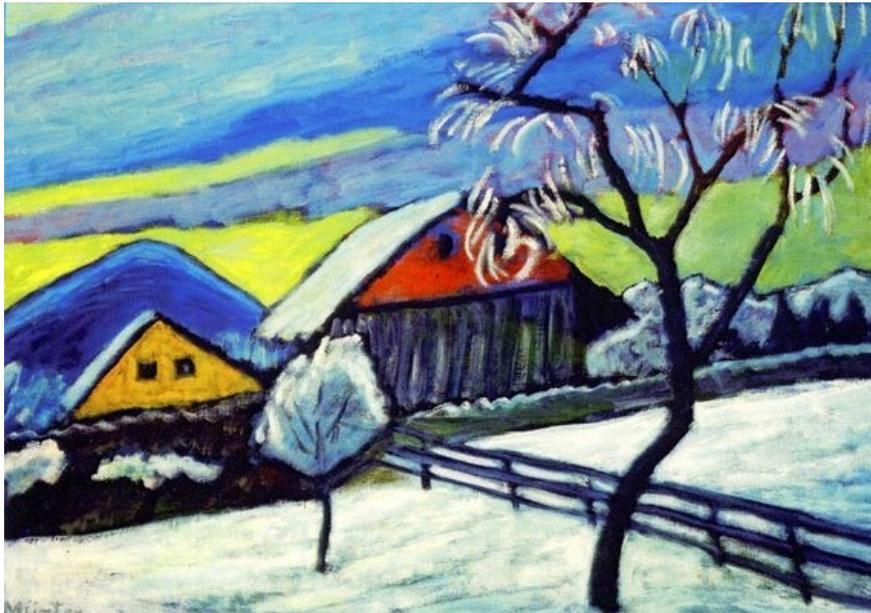


Figure 12. Gabriele Münter, *Bauernhäuser im Winter (Fermes en hiver)*, 1909. Huile sur carton. 49 x 70 cm. Collection privée.



Figure 13. Gabriele Münter, *Sonnenuntergang über dem Staffelsee (Coucher de soleil sur le Staffelsee)*, 1908. Huile sur carton. 33 x 40,6 cm. Collection privée.



Figure 14. Gabriele Münter, *Herbstlich (Automne)*, 1910. Huile sur carton. 32,9 x 40,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 15. Gabriele Münter, *Tauwetter im Dorf, Murnau (Dégel au village, Murnau)*, 1948. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

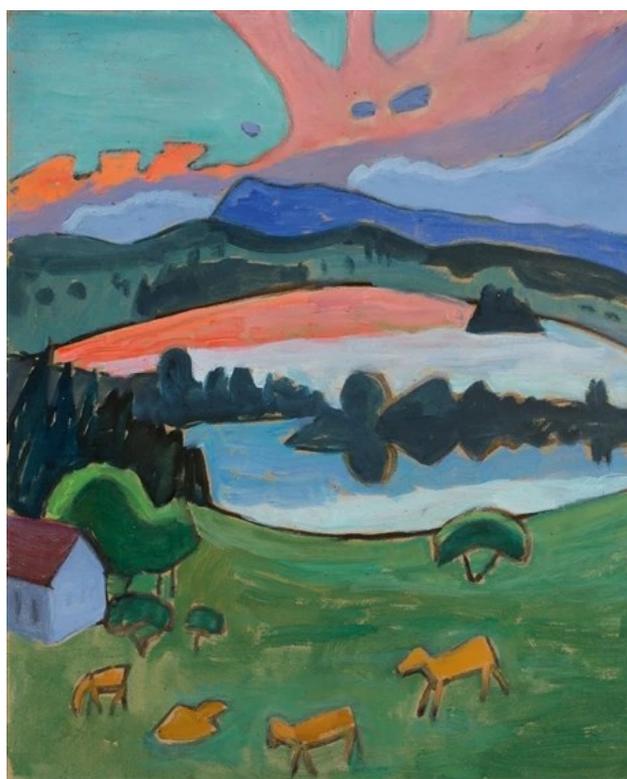


Figure 16. Gabriele Münter, *Abendlicher Staffelsee mit Kühen (Lac de Staffel en soirée avec des vaches)*, 1951. Huile sur carton. 40,5 x 33 cm. Collection privée.

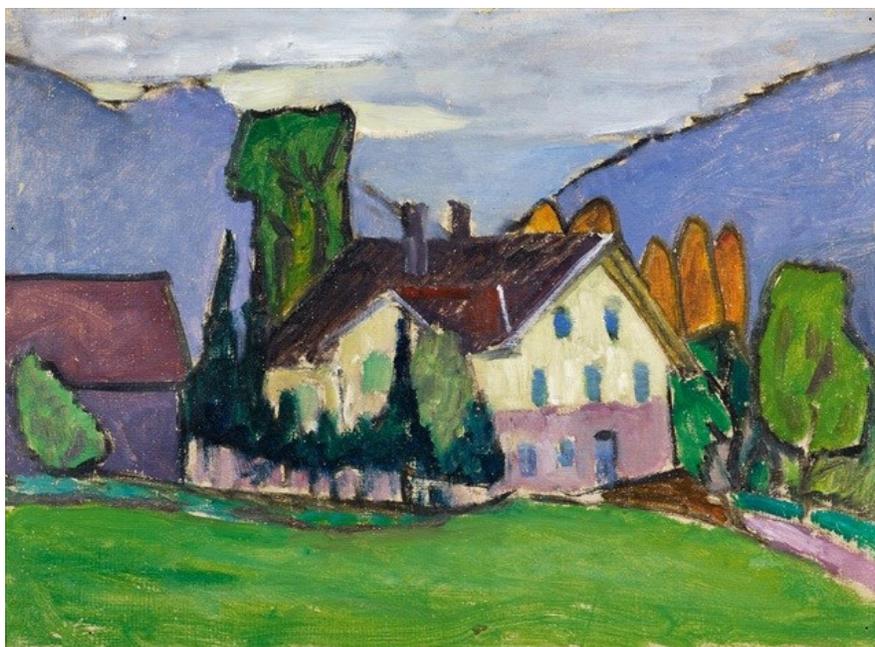


Figure 17. Gabriele Münter, *Bauernhaus bei Regen (Ferme sous la pluie)*, 1914.
Huile sur carton. 33 x 41 cm. Collection privée.

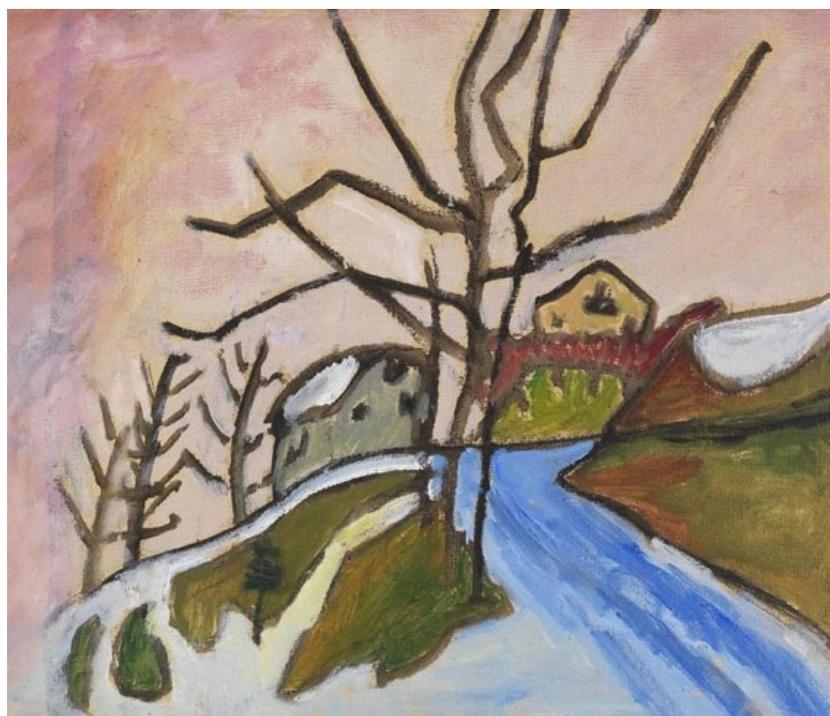


Figure 18. Gabriele Münter, *Vereiste Strasse (Route verglacée)*, 1911.
Huile sur toile. 34,9 x 40,5 cm. Collection privée.



Figure 19. Gabriele Münter, *Gegen Abend (Vers le soir)*, 1909. Huile sur carton. 49 x 70 cm.
Collection privée.



Figure 20. Gabriele Münter, *Landschaft mit weißer Mauer (Paysage avec mur blanc)*, 1910.
Huile sur carton. 50 x 65 cm. Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen.

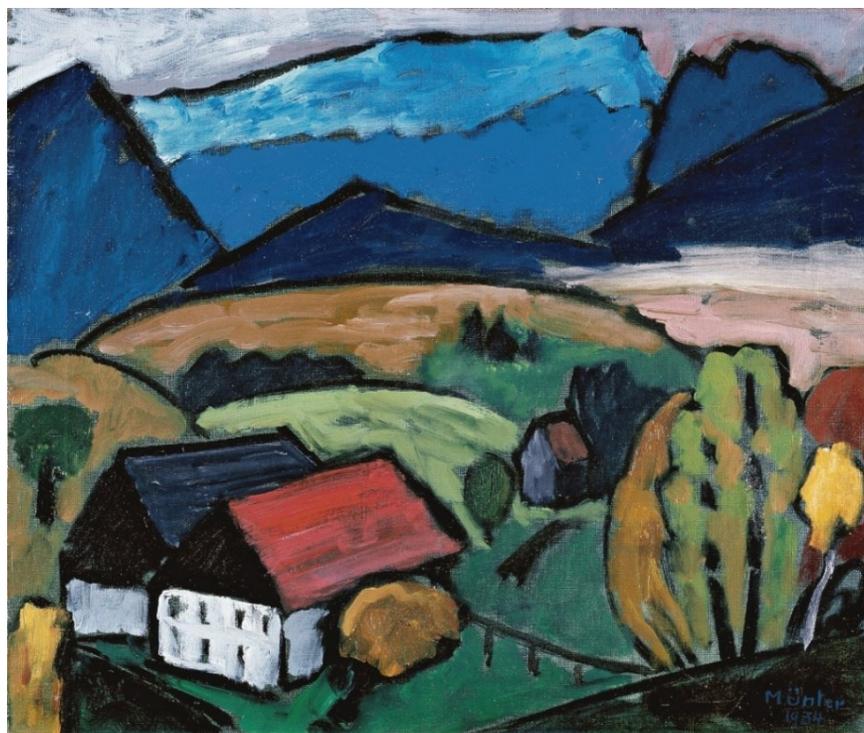


Figure 21. Gabriele Münter, *Blick aufs Gebirge (Vue sur les montagnes)*, 1934. Huile sur carton. 46,5 x 55 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 22. Gabriele Münter, *Berglandschaft mit Haus (Paysage de montagne avec maison)*, 1910. Huile sur carton. 33 x 44 cm. Collection privée.



Figure 23. Gabriele Münter, *Olympiastrasse*, 1936. Huile sur carton. 70 x 95 cm. Schlossmuseum Murnau, Murnau.

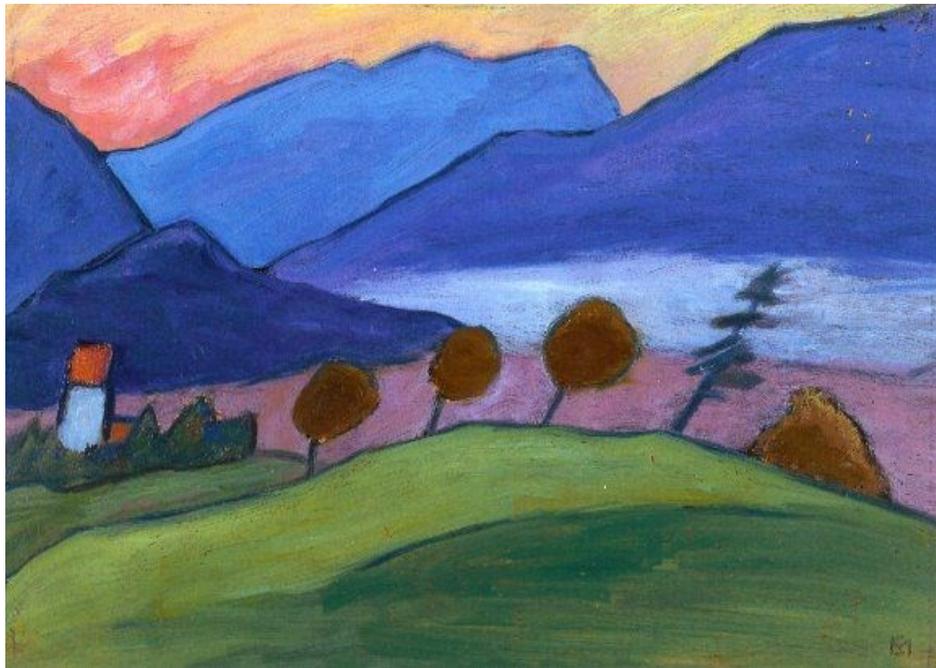


Figure 24. Gabriele Münter, *Seelandschaft mit drei Kugelbäumen* (*Paysage lacustre avec trois arbres en forme de boule*), 1909. Huile sur carton. 25,5 x 34,9 cm. Museum Gunzenhauser, Chemnitz.

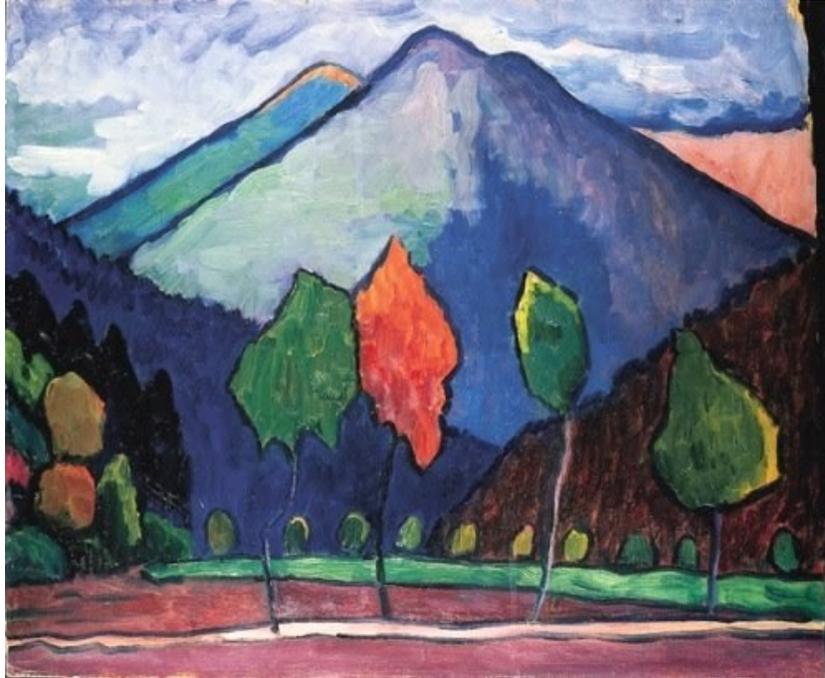


Figure 25. Gabriele Münter, *Alle vor Berg (Face à la montagne)*, 1909. Huile sur carton. 48 x 59 cm. Collection privée.

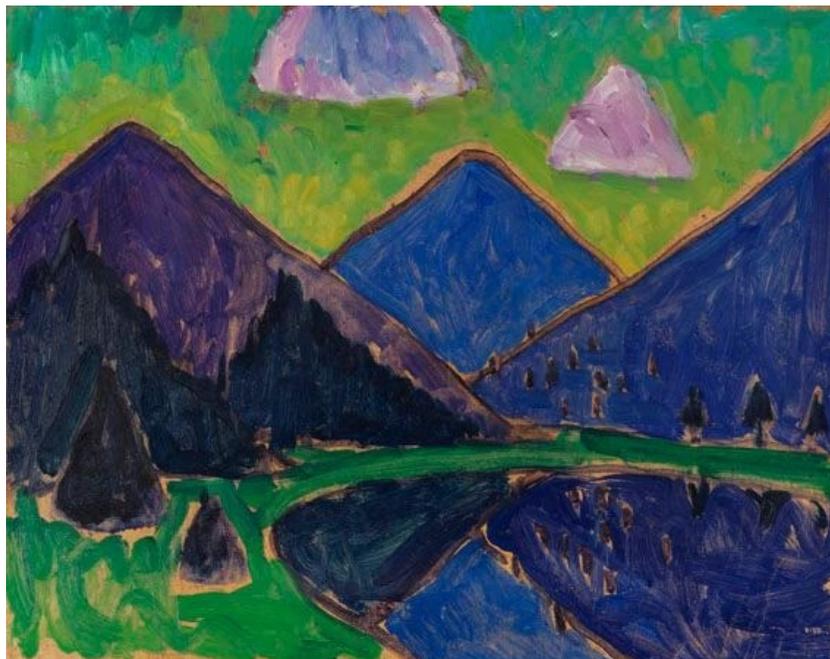


Figure 26. Gabriele Münter, *Blick aufs Murnauer Moos (Blaue Berge) (Vue sur le Murnauer Moos [Montagnes bleues])*, 1910. Huile sur carton. 32,5 x 40,5 cm. Collection privée.



Figure 27. Münter en costume bavarois dans le jardin de sa maison à Murnau, 1910.
Photo : Wassily Kandinsky. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 28. Kandinsky en costume bavarois dans le jardin de la maison de Münter à Murnau, 1910.
Photo : Gabriele Münter. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 29. Münter en costume bavarois avec un rateau dans le jardin de sa maison à Murnau, 1910.
Photo : Wassily Kandinsky. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 30. Kandinsky avec une bêche dans le jardin de la maison de Münter à Murnau, 1910.
Photo : Gabriele Münter. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 31. Gabriele Münter, *Murnau*, 1910. Huile sur carton. 49 x 70 cm.
Schlossmuseum Murnau, Murnau.



Figure 32. Vue sur le château de Murnau et sur l'église Saint-Nicolas depuis la maison de Münter, 1909.
Photo : Gabriele Münter. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 33. Vue sur le château de Murnau et sur l'église Saint-Nicolas depuis la maison de Münter (de jour), octobre 2019. Photo : Virginie Séguin.



Figure 34. Vue sur le château de Murnau et sur l'église Saint-Nicolas depuis la maison de Münter (de soir), octobre 2019. Photo : Virginie Séguin.



Figure 35. La maison de Münter à Murnau, octobre 2019. Photo : Virginie Séguin.



Figure 36. La maison de Münter à Murnau, octobre 2019. Photo : Virginie Séguin.



Figure 37. La maison de Münter à Murnau, octobre 2019. Photo : Virginie Séguin.





Figure 38. Gabriele Münter, *Das Russen-Haus (La maison des Russes)*, 1931. Huile sur carton. 42,5 x 57 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 39. Le rocher de Surlej (de jour), septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.



Figure 40. Le rocher de Surlej (de soir), septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.



Figure 41. Le rocher de Surlej (de jour), septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.

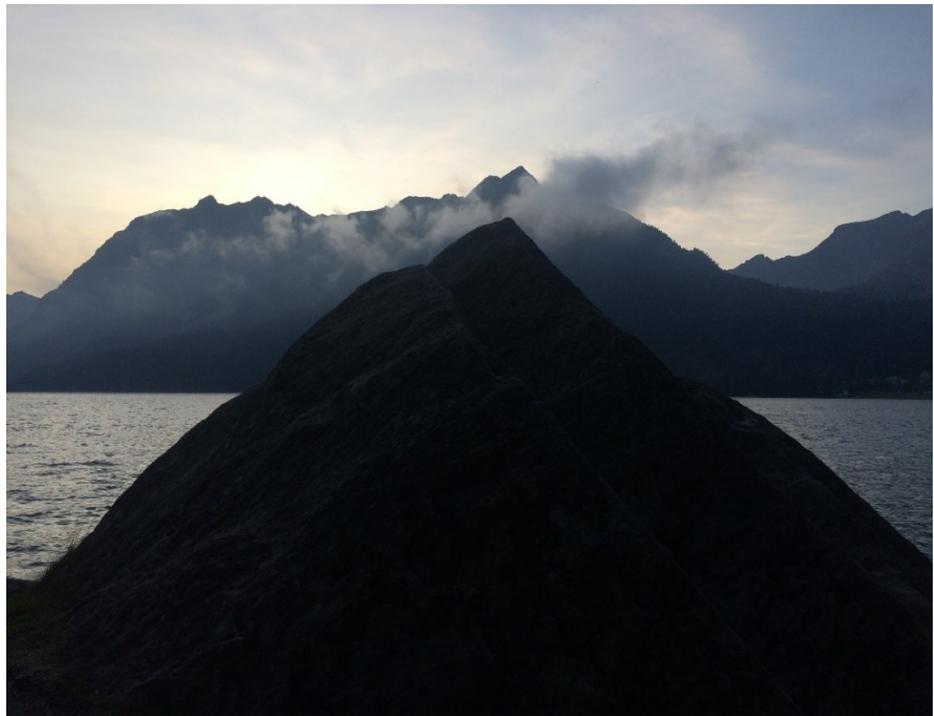


Figure 42. Le rocher de Surlej (de soir), septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.



Figure 43. Ferdinand Hodler, *Silvaplanersee (Lac de Silvaplana)*, 1907.
Huile sur toile. 60 x 90 cm. Collection privée.



Figure 44. Ferdinand Hodler, *Der Silvaplanersee im Herbst (Le lac de Silvaplana en automne)*, 1911.
Huile sur toile. 71 x 92,5 cm. Kunsthhaus Zürich.



Figure 45. Ferdinand Hodler, *Schnee im Engadin (Neige en Engadine)*, 1907.
Huile sur toile. 70,5 x 96,5 cm. Collection privée.

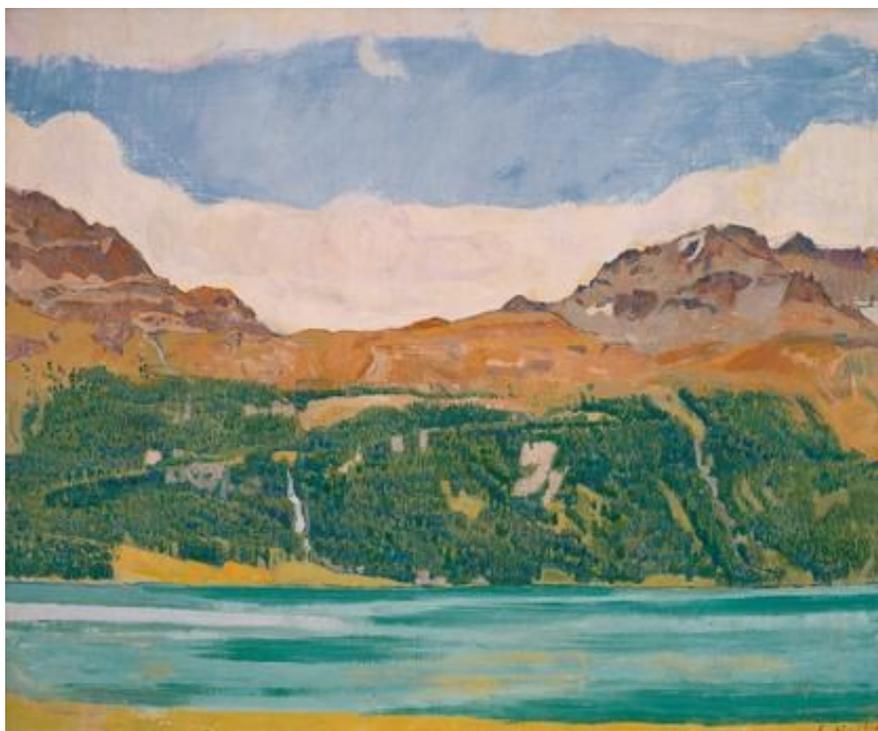


Figure 46. Ferdinand Hodler, *Silvaplanensee (Lac de Silvaplana)*, 1907.
Huile sur toile. Kunstmuseum, Soleure.



Figure 47. Ferdinand Hodler, *Silvaplanersee mit Piz Corvatsch (Lac de Silvaplana avec Piz Corvatsch)*, 1907. Huile sur toile. 66 x 89 cm. Collection privée.

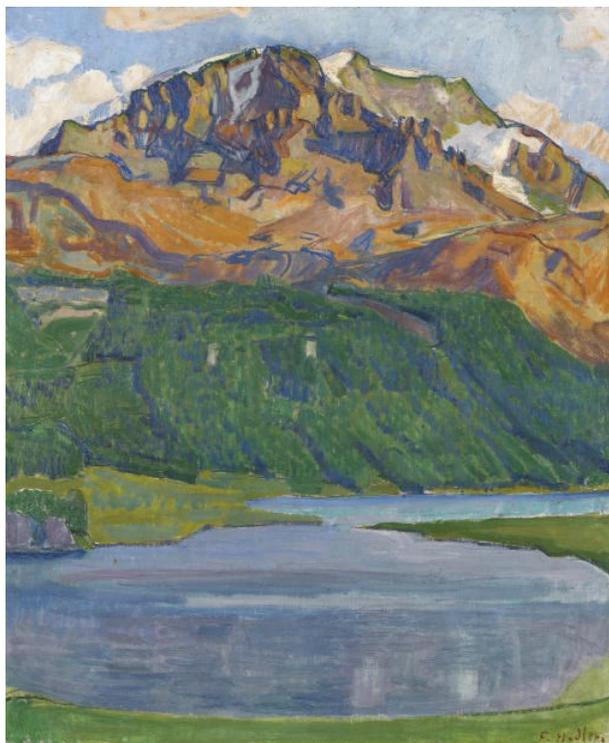


Figure 48. Ferdinand Hodler, *Piz Corvatsch*, 1907. Huile sur toile. 56 x 46,5 cm. Collection privée.

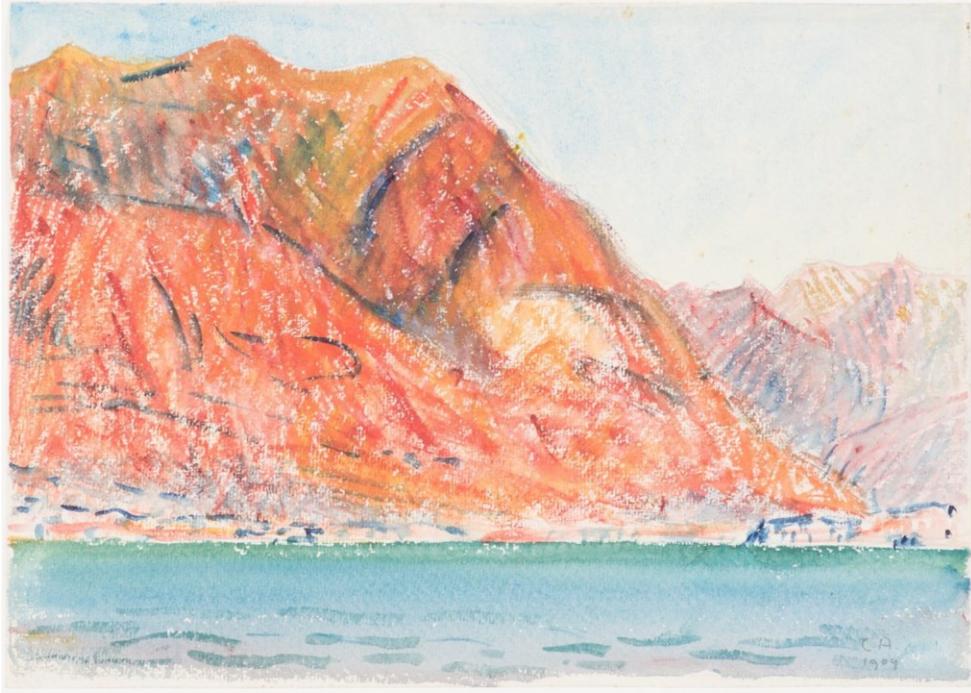


Figure 49. Cuno Amiet, *Lac de Sils avec montagnes*, 1909. Collection privée, Bregaglia.

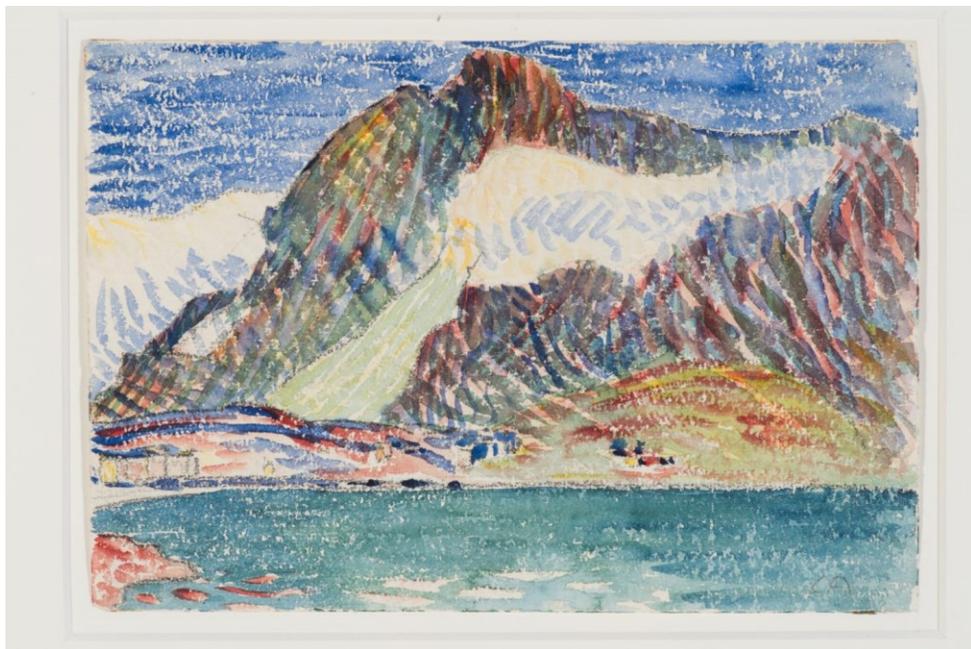


Figure 50. Cuno Amiet, *Paysage d'Engadine*, 1906. Collection privée, Bregaglia.



Figure 51. Clara Porges, *Lago di Sils verso Maloja (Lac de Sils vers Maloja)*.
Aquarelle. 60 x 71 cm. Collection privée.



Figure 52. Clara Porges, *Blick auf den Silsersee (Vue sur le lac de Sils)*.
Aquarelle. 57,3 x 79 cm. Collection privée.



Figure 53. Clara Porges, *Silsensee Richtung Maloja (Lac de Sils en direction de Maloja)*, 1930. Aquarelle. 80 x 120 cm. Collection privée.



Figure 54. Clara Porges, *Sonnenuntergang am Silsensee in Richtung Maloja (Coucher de soleil sur le lac de Sils en direction de Maloja)*. Aquarelle. 80 x 120 cm. Collection privée.



Figure 55. Clara Porges, *Lago di Sils verso Maloga (Lac de Sils vers Maloja)*.
Aquarelle. 57 x 78 cm. Collection privée.



Figure 56. Clara Porges, *Silsensee mit Corvatsch (Lac de Sils avec le Corvatsch)*.
Aquarelle. 61 x 56 cm. Collection privée.

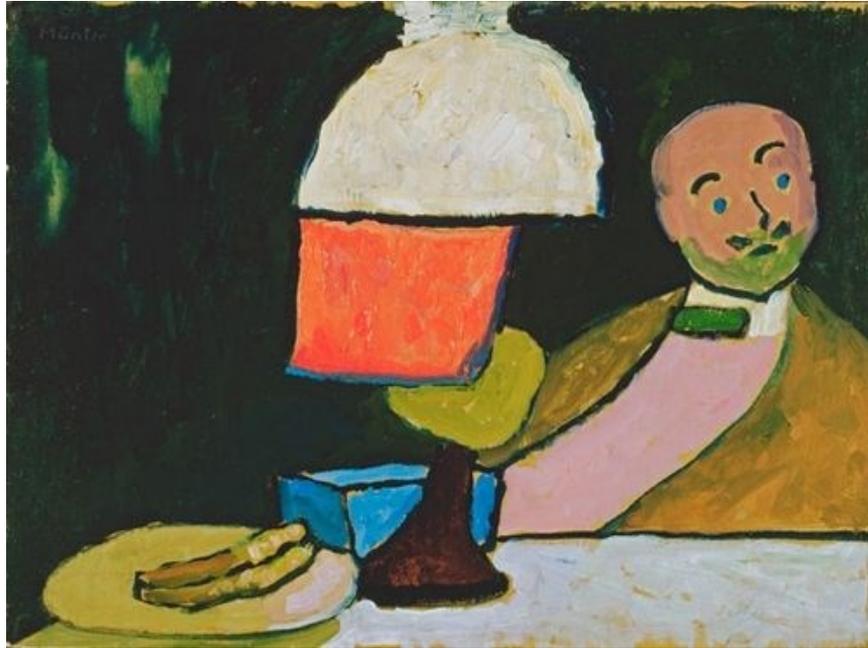


Figure 57. Gabriele Münter, *Zuhören (Bildnis Jawlensky)* (*Écoute, [Portrait de Jawlensky]*), 1909. Huile sur carton. 49,7 x 66,2 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

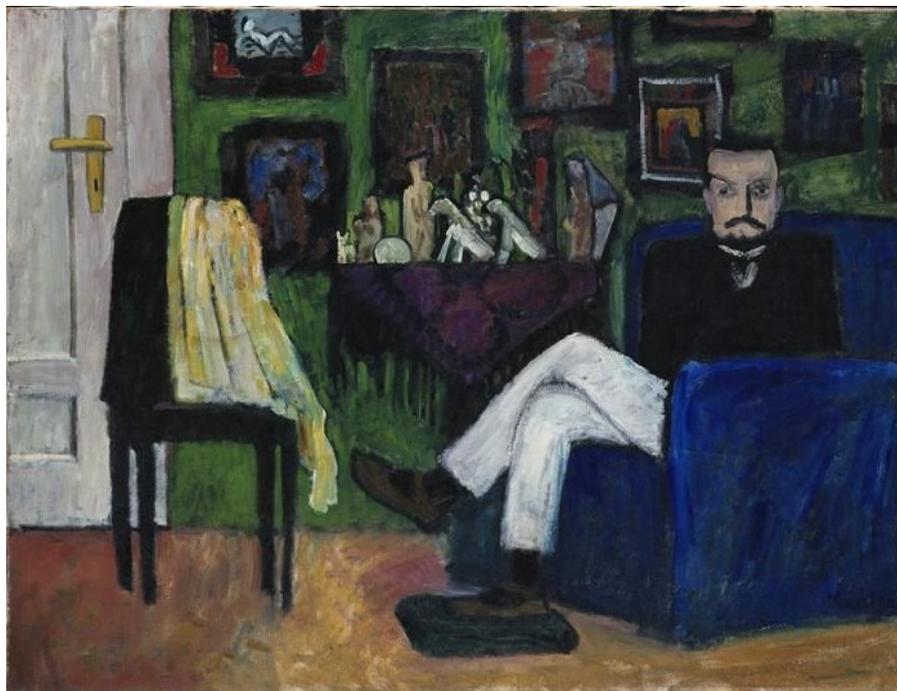


Figure 58. Gabriele Münter, *Mann im Sessel (Paul Klee)* (*Homme dans un fauteuil [Paul Klee]*), 1913. Huile sur carton. 95 x 125,5 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.



Figure 59. Gabriele Münter, *Kandinsky und Erma Bossi am Tisch (Kandinsky et Erma Bossi à table)*, 1910. Huile sur carton. 49,3 x 70 cm. Schlossmuseum Murnau, Murnau.



Figure 60. Gabriele Münter, *Bildnis Marianne von Werefkin (Portrait de Marianne von Werefkin)*, 1909. Huile sur carton. 81,2 x 55,2 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 61. Albert Steiner. Mood over Silvaplanaer-Lake Sils – Upper Engadin, 1920. Silver gelatin print on matte paper mounted. 16,5 x 22,9 cm. Galerie WOS, Zurich.



Figure 62. Gabriele Münter, *Stilleben mit Heiligem Georg (Nature morte avec Saint Georges)*, 1911. Huile sur carton. 51,1 x 68 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

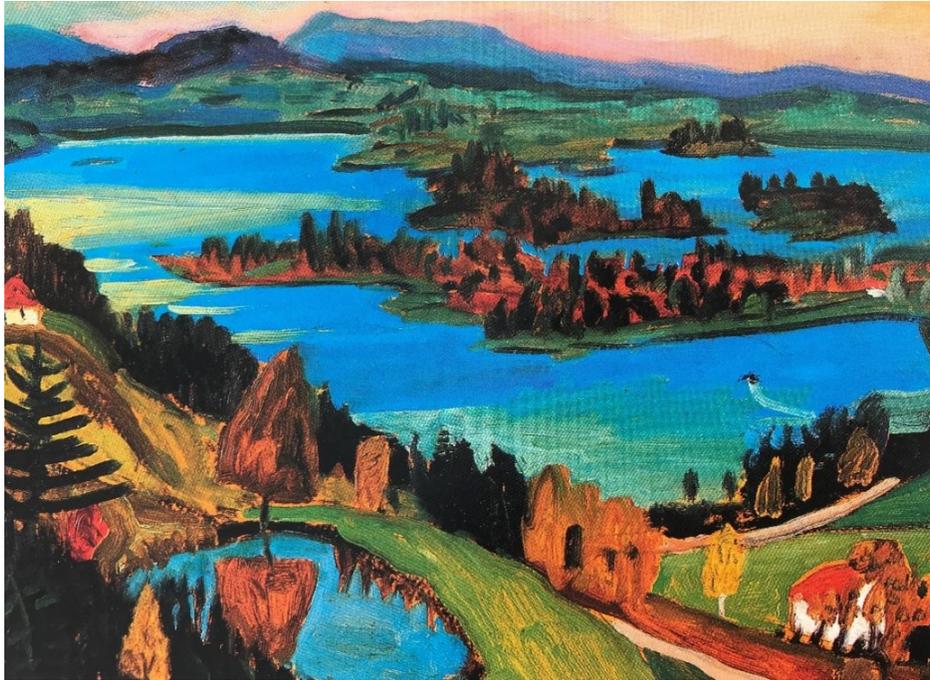


Figure 63. Gabriele Münter, *Der blaue Staffelsee (Le lac bleu de Staffel)*, 1923.
Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.



Figure 64. Gabriele Münter, *Grünweiss im November (Vert et blanc en novembre)*, 1924.
Huile sur carton. 55 x 72,5 cm. Schlossmuseum Murnau, Murnau.

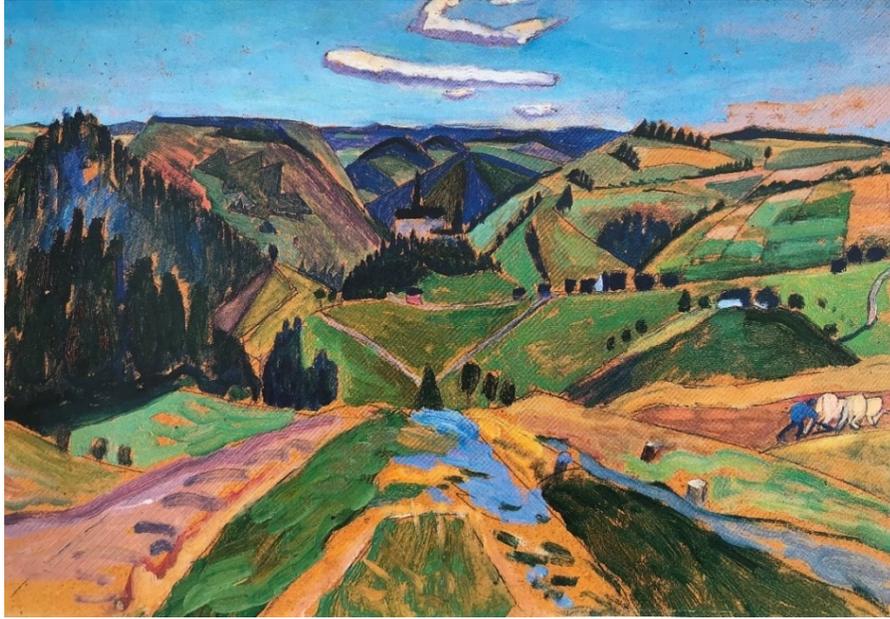


Figure 65. Gabriele Münter, *Lauensteiner Land (Lauenstein)*, 1926/27. Huile sur carton. 36,5 x 53 cm. Collection privée.



Figure 66. Gabriele Münter, *Lauensteiner Landschaft mit roten Kindern (Le paysage du Lauenstein avec des enfants rouges)*, 1926/27. Huile sur support textile. 26,3 x 30,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 67. Gabriele Münter, *Murnau*, 1909. Huile sur carton. 33,5 x 41 cm. Collection privée.

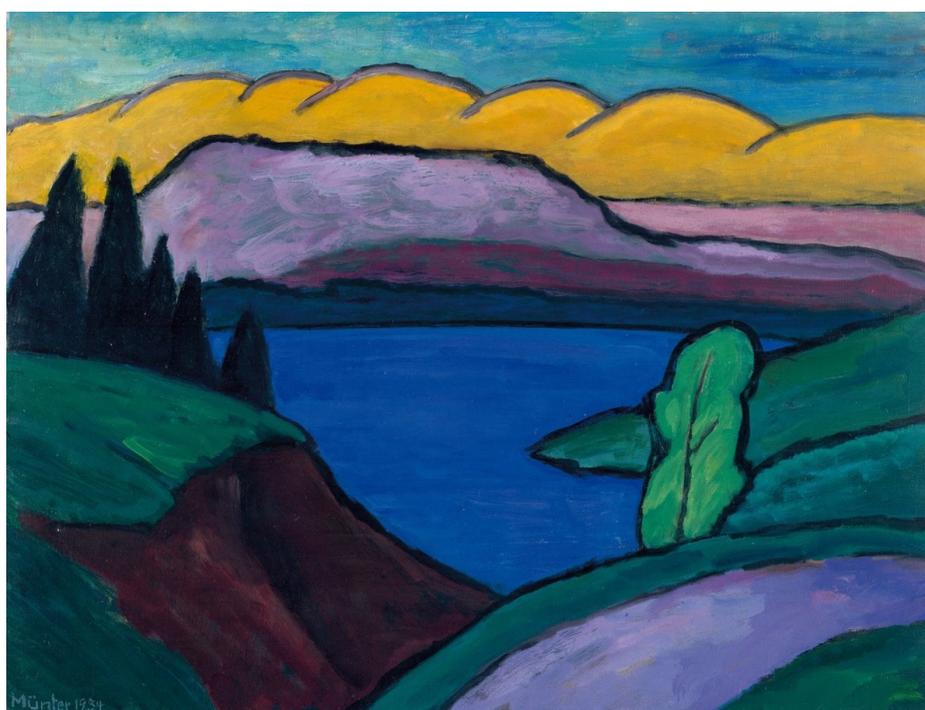


Figure 68. Gabriele Münter, *Der blaue See (Le lac bleu)*, 1954. Huile sur carton. Collection privée.



Figure 69. Gabriele Münter, *Berglandschaft mit Tannen (Paysage de montagne avec sapins)*, 1910. Huile sur carton. 51 x 70 cm. Collection privée.

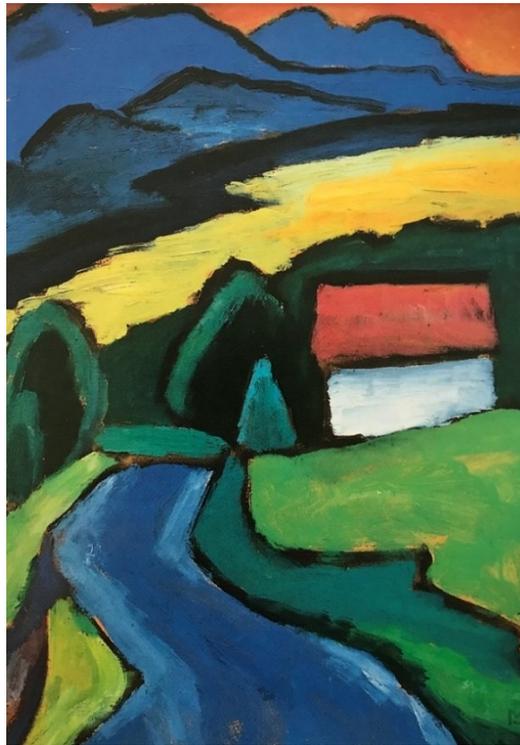


Figure 70. Gabriele Münter, *See am Abend (Lac le soir)*, 1934. Huile sur carton. 41,2 x 33 cm. Sammlung Firmengruppe Ahlers.

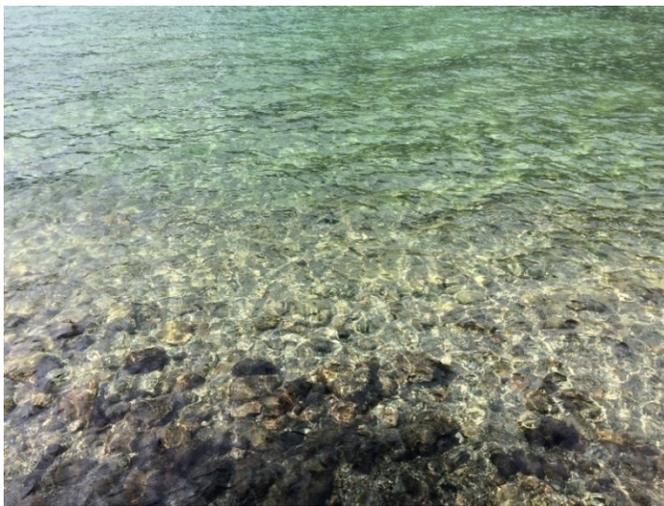


Figure 71. Lac de Sils, septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.



Figure 72. Vue sur le lac de Sils, septembre 2019. Photo : Virginie Séguin.

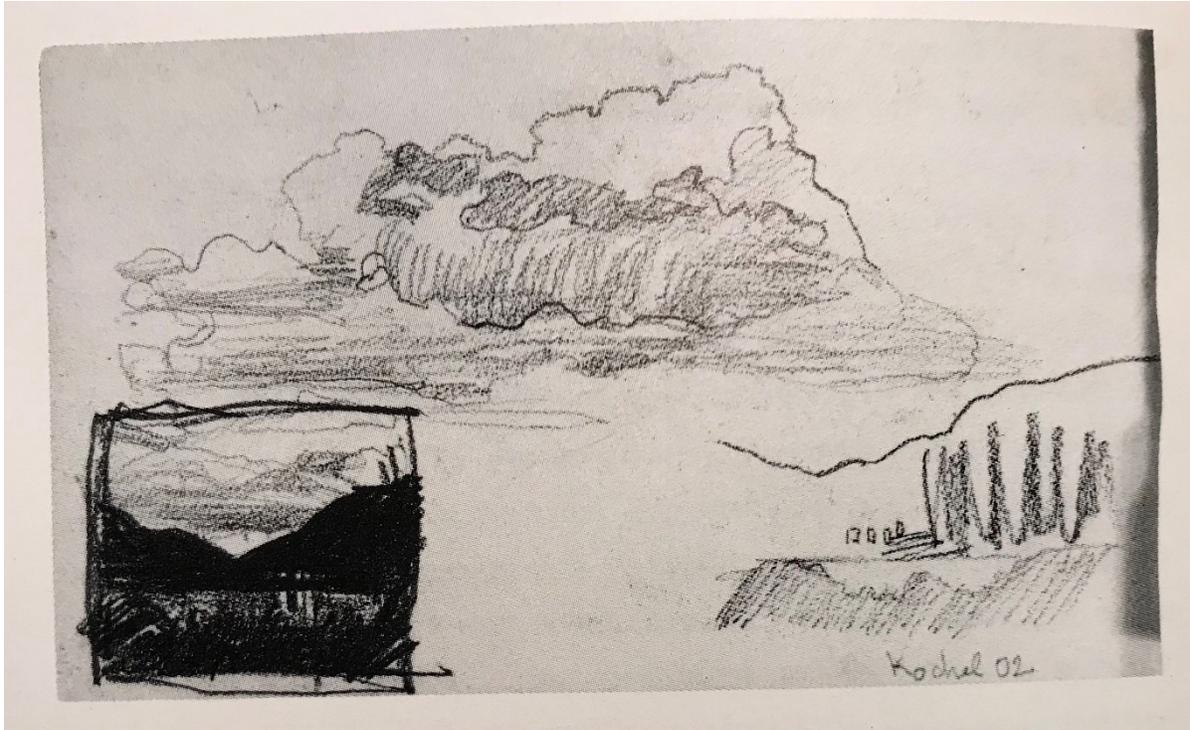


Figure 73. Gabriele Münter, *Kochel See – Landscape* (Lac de Kochel – Paysage), 1902.
Dessin au crayon tiré du carnet de l'artiste.

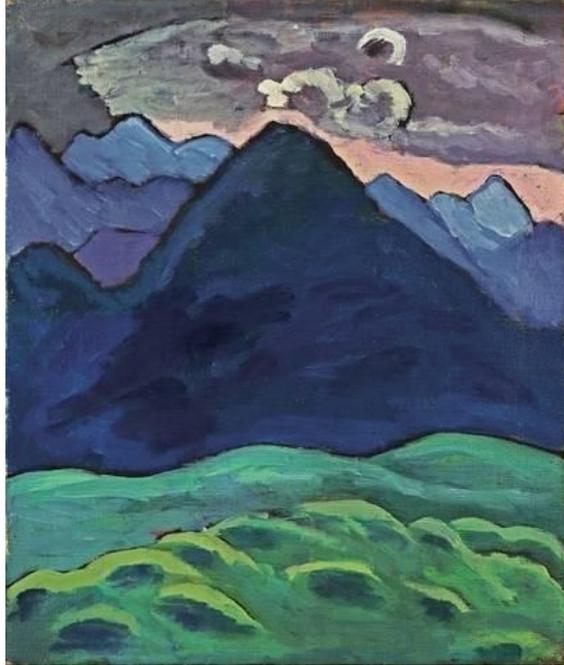


Figure 74. Gabriele Münter, *Blauer Kegelberg (Montagnes bleues en forme de cône)*, 1930.
Huile sur toile. 45 x 38 cm. Collection privée.

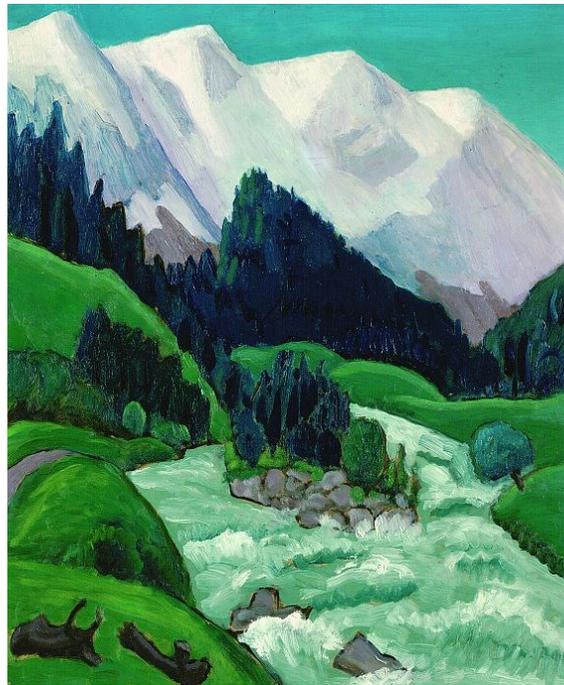


Figure 75. Gabriele Münter, *Reissender Gebirgsbach (Ruisseau de montagne déchaîné)*.
Huile sur carton. 45,7 x 38 cm. Collection privée.



Figure 76. Gabriele Münter, *Bouddha-Legend (Turkestan)* (*Légende de Bouddha [Turkestan]*), 1931. Huile sur support textile. 38,4 x 46,5 cm. Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Munich.

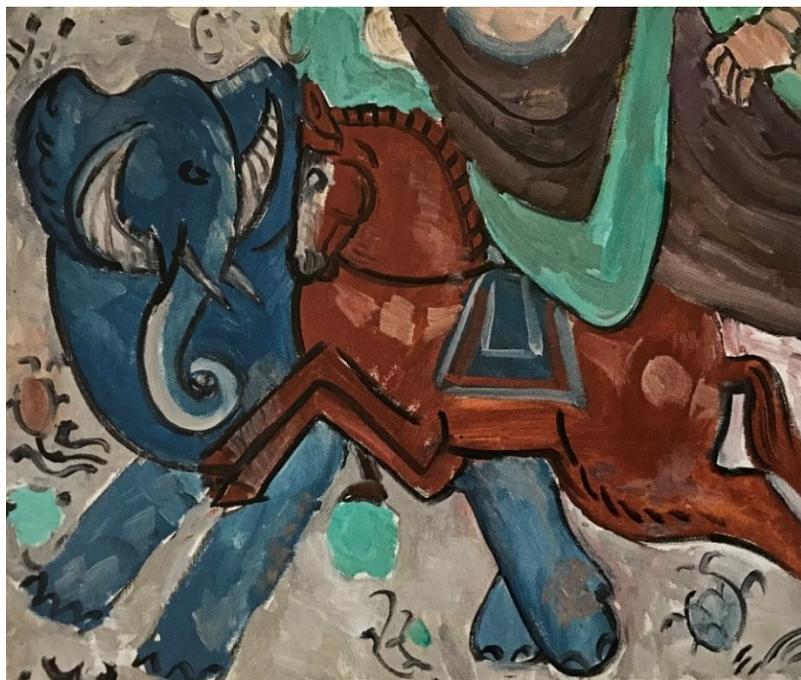


Figure 77. Gabriele Münter, *Turkestanisch (Elefant und Pferd)* (*Turkestan [Éléphant et cheval]*), 1931. Huile sur support textile. 38,8 x 46,2 cm. Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Munich.

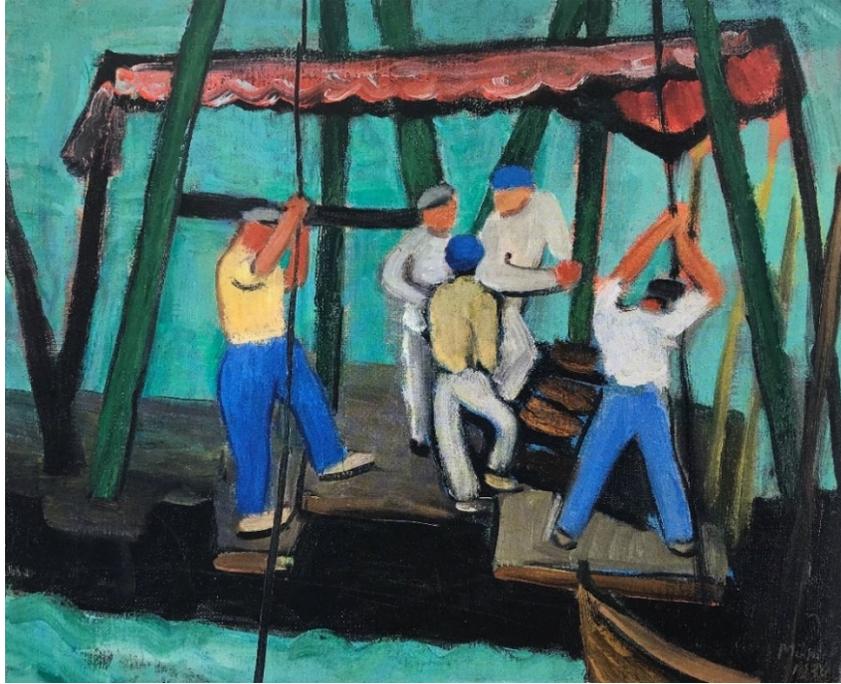


Figure 78. Gabriele Münter, *Hafenarbeit in Cassis (Travail portuaire à Cassis)*, 1930. Huile sur support textile. 38 x 46 cm. Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Munich.

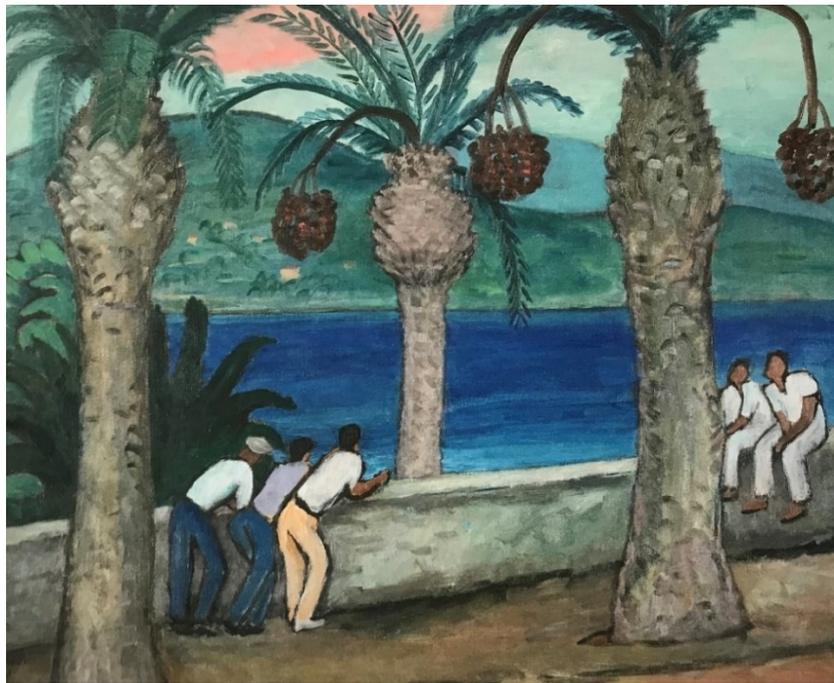


Figure 79. Gabriele Münter, *An der Mauer (Bandol) (Près du mur [Bandol])*, 1930. Huile sur support textile. 65,2 x 81,4 cm. Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, Munich.



Figure 80. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.



Figure 81. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

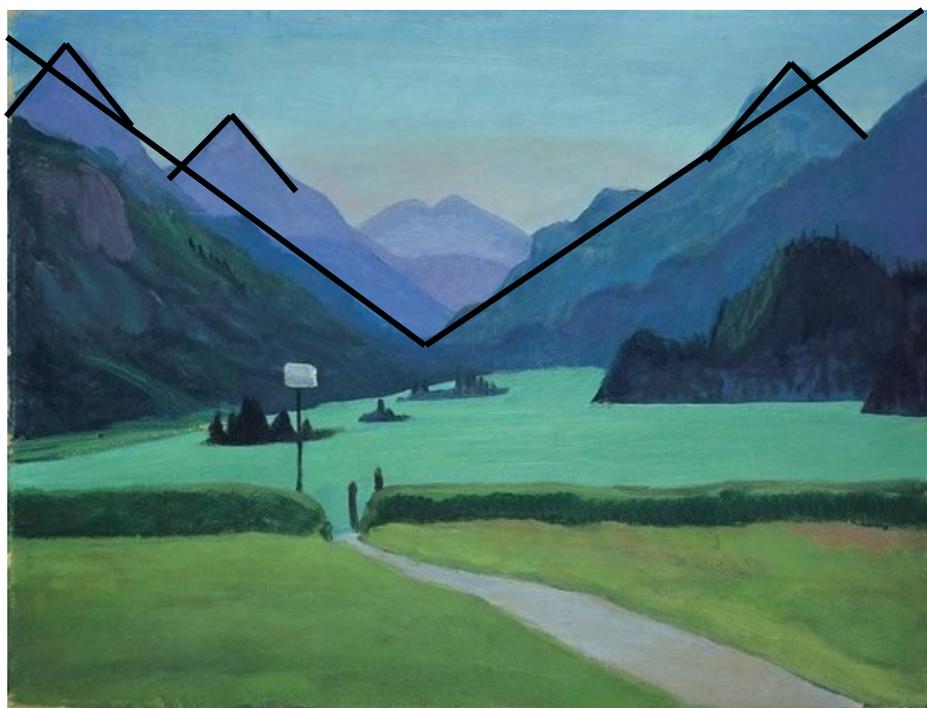


Figure 82. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

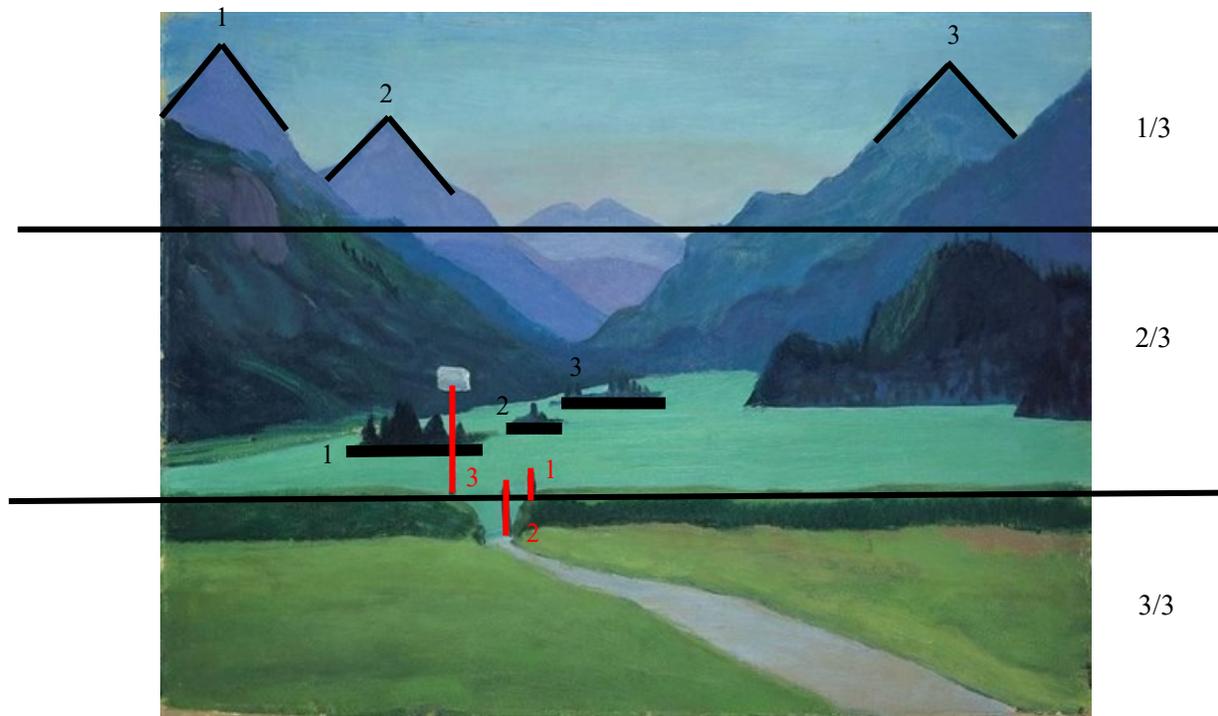


Figure 83. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.



Figure 84. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

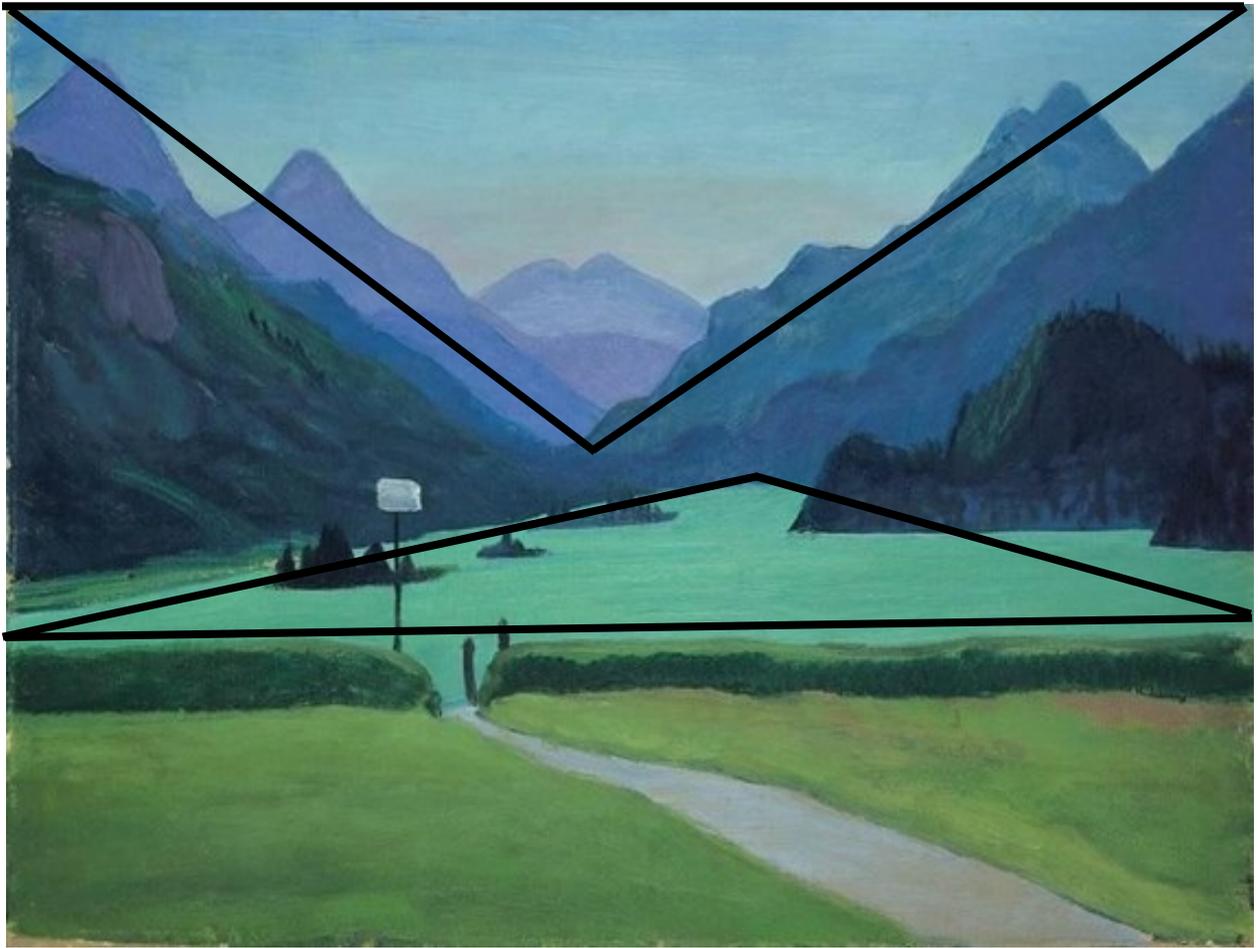


Figure 85. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.



Figure 86. Gabriele Münter, *Silser See, Engadin*, 1927. Huile sur carton. 33 x 45 cm. Collection privée.

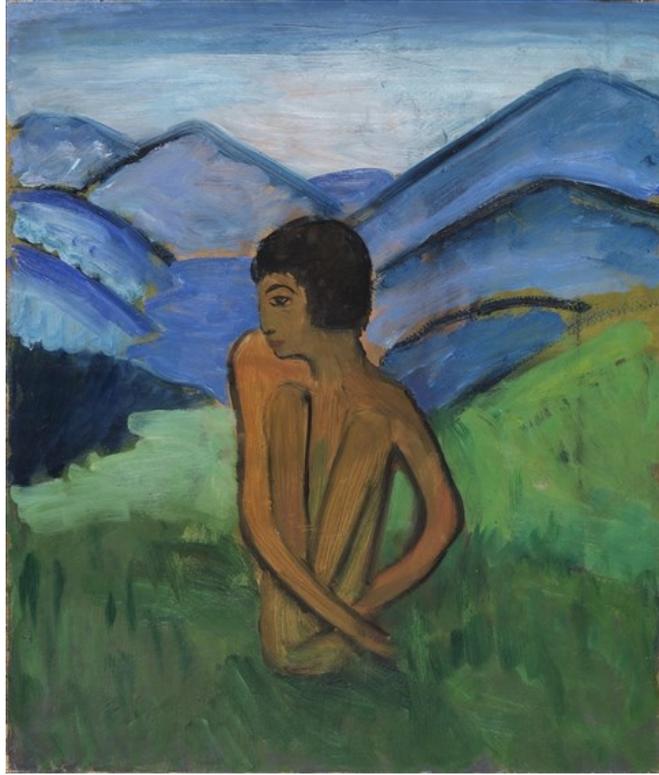
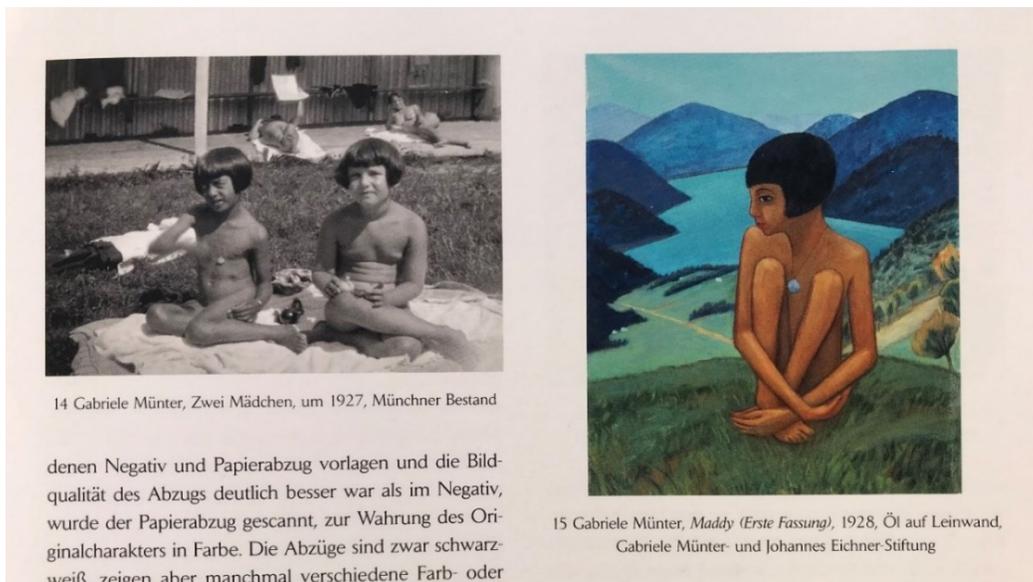


Figure 87. Gabriele Münter, *Javanerkind Maddy (Enfant javanaise Maddy)*, 1927. Huile sur carton. 40 x 34,7 cm. Collection privée.



14 Gabriele Münter, *Zwei Mädchen*, um 1927, Münchner Bestand

denen Negativ und Papierabzug vorlagen und die Bildqualität des Abzugs deutlich besser war als im Negativ, wurde der Papierabzug gescannt, zur Wahrung des Originalcharakters in Farbe. Die Abzüge sind zwar schwarz-weiß, zeigen aber manchmal verschiedene Farb- oder

15 Gabriele Münter, *Maddy (Erste Fassung)*, 1928, Öl auf Leinwand, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung

Figure 88. Gabriele Münter, *Zwei Mädchen (Deux jeunes filles)*, vers 1927. Münchner Bestand.



Figure 89. Gabriele Münter avec des amis à Cademario, Tessin, Suisse, 1927.
Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 90. Gabriele Münter, ca 1921. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.

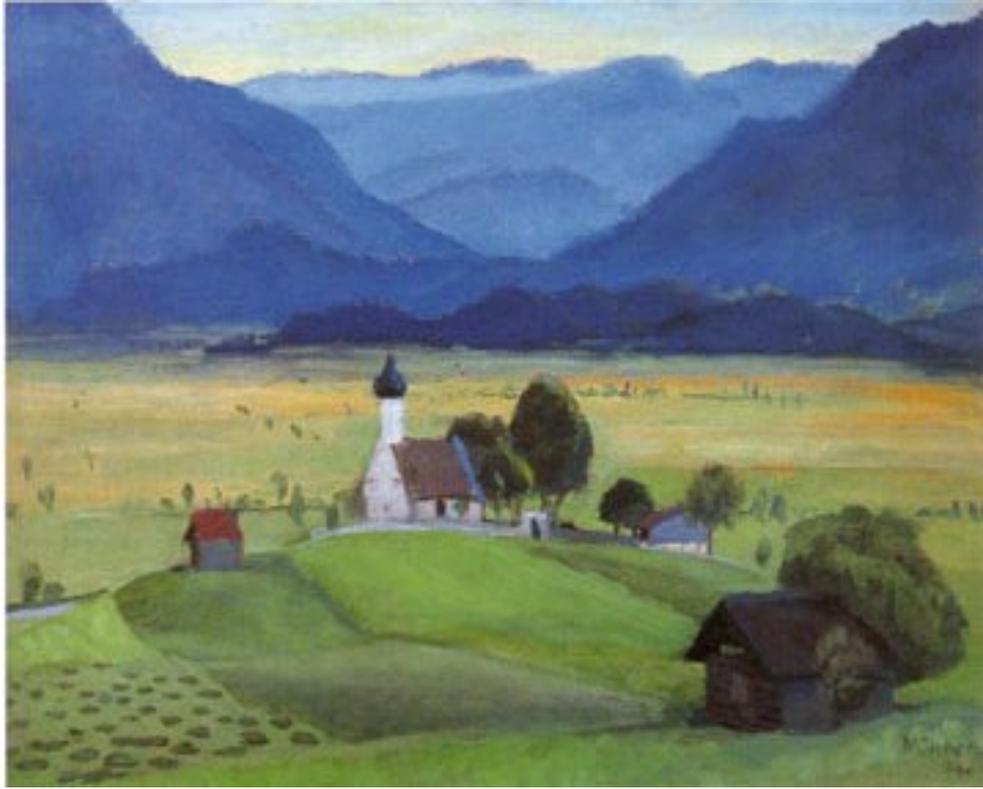


Figure 91. Gabriele Münter, *Ramsach Kirchlein (Petite église à Ramsach)*, 1928.
Huile sur toile. 33 x 41 cm. Collection privée.

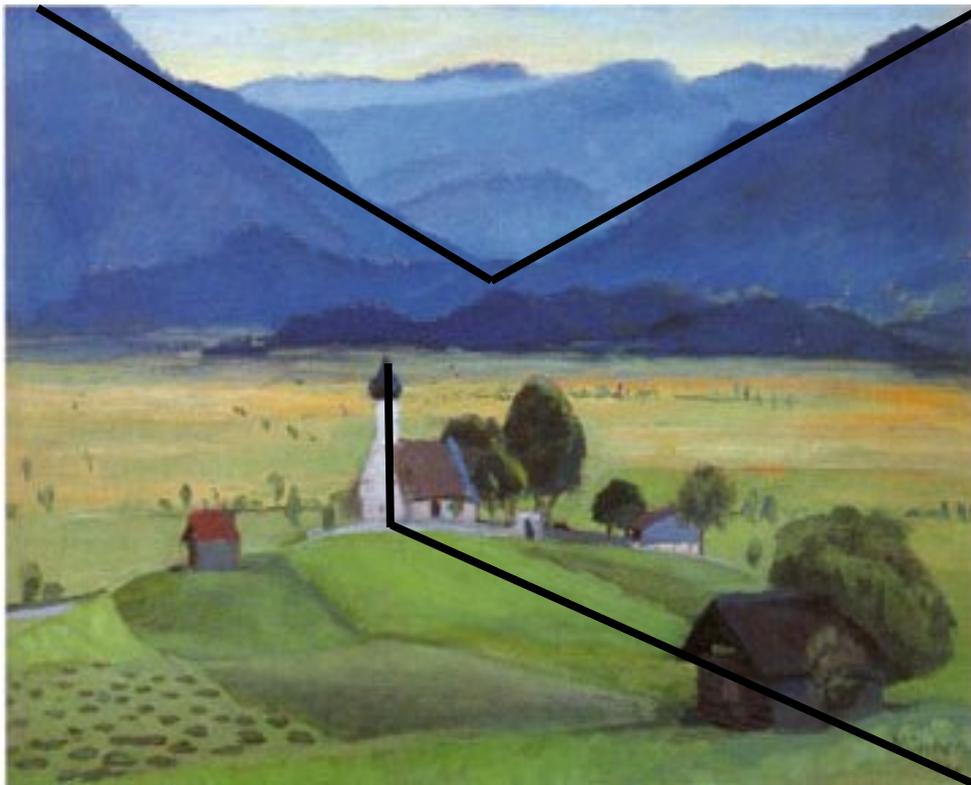


Figure 92. Gabriele Münter, *Ramsach Kirchlein (Petite église à Ramsach)*, 1928.
Huile sur toile. 33 x 41 cm. Collection privée.

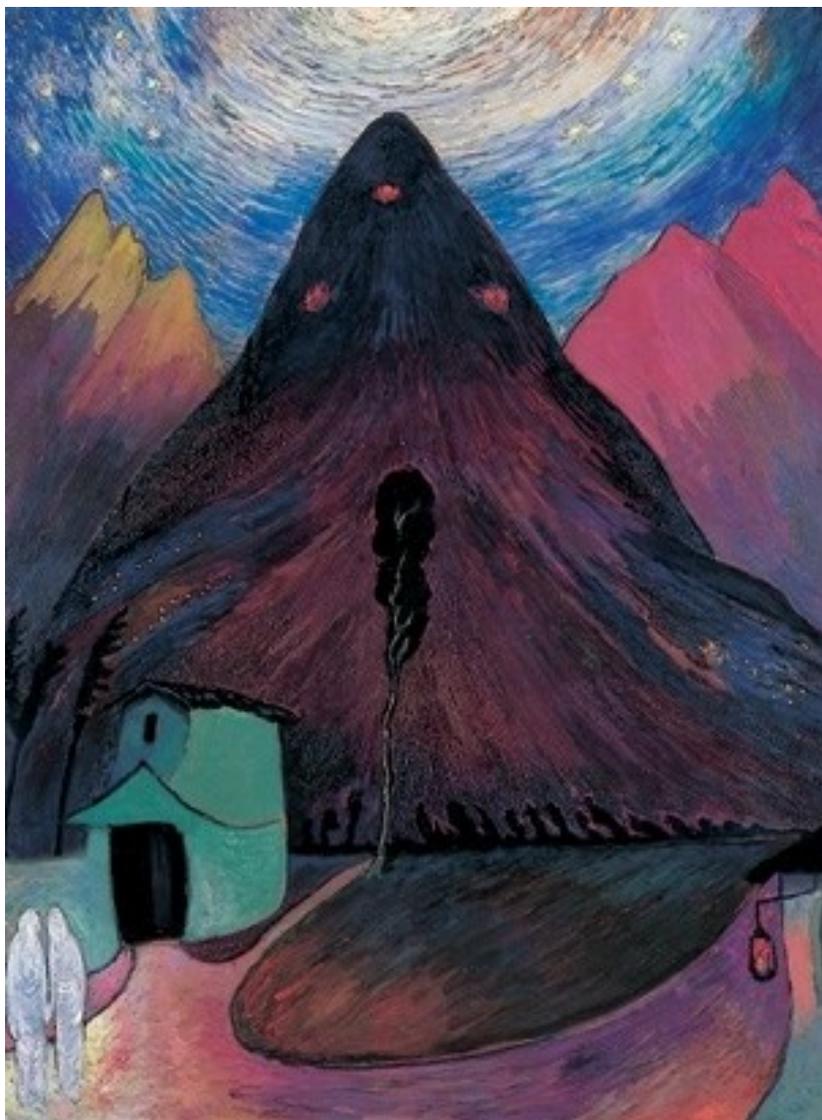


Figure 93. Marianne von Werefkin, *Feu follet*, 1919.
Tempera sur carton. 75 x 57 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.



Figure 94. Marianne von Werefkin, *Le soir de la vie*, vers 1922//1932/33. Tempera sur carton. 68 x 72 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

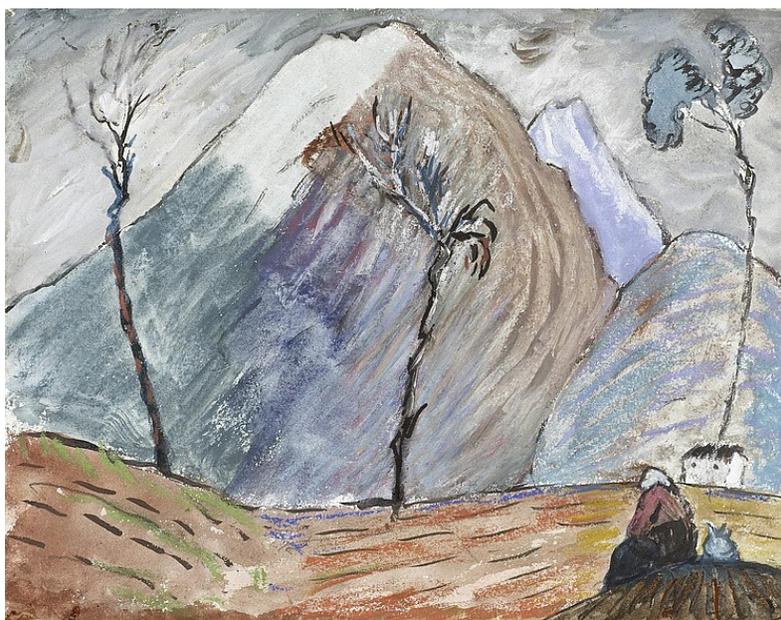


Figure 95. Marianne von Werefkin, *Monte Tamaro*, vers 1920. Gouache et pastel sur papier sur carton. 19 x 24 cm. Collection privée.

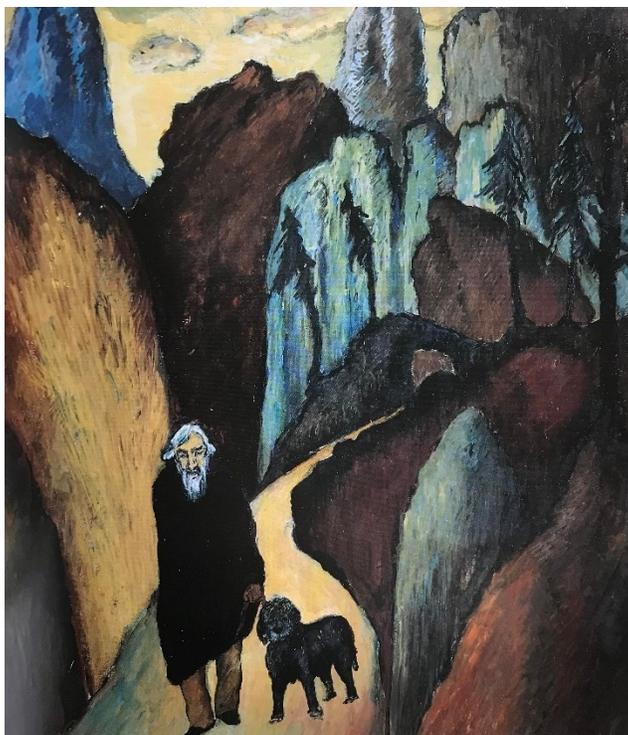


Figure 96. Marianne von Werefkin, *Les vieux*, vers 1930.
Tempera sur carton. 49 x 44 cm. Collection privée.

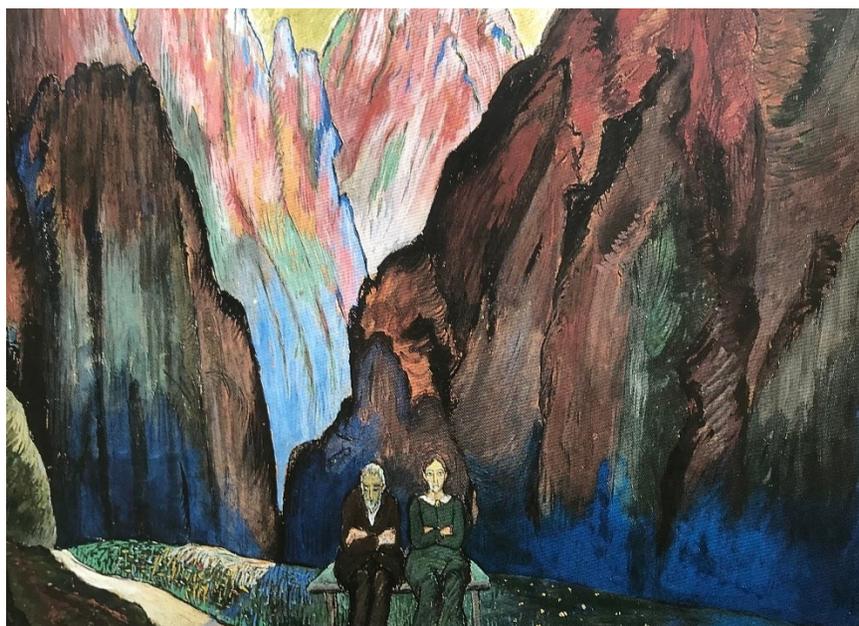


Figure 97. Marianne von Werefkin, *Le dos à la vie*, vers 1928.
Tempera sur carton. 66 x 74,5 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

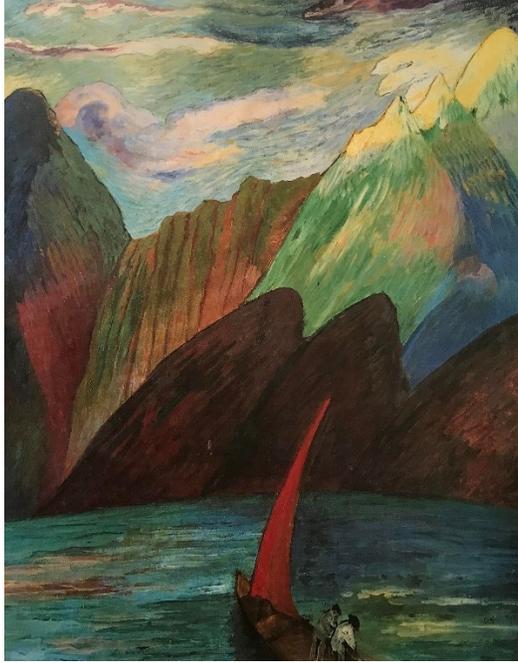


Figure 98. Marianne von Werefkin, *Le voile rouge*, vers 1923.
Tempera sur carton. 63 x 50 cm. Collection von Bergmann.

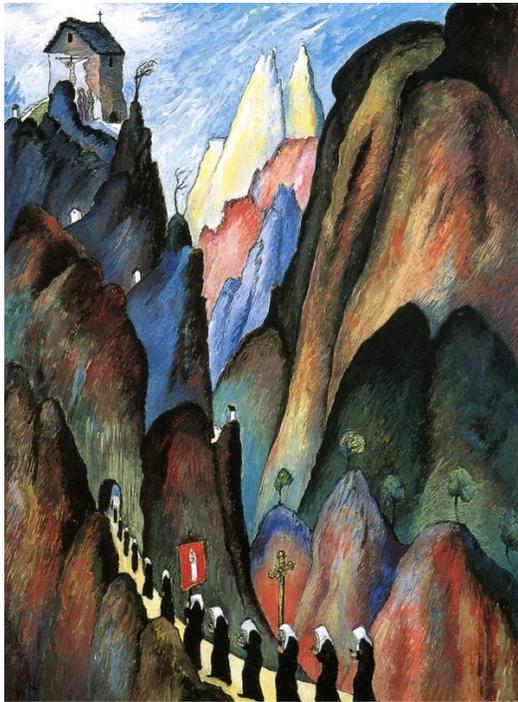


Figure 99. Marianne von Werefkin, *Carrefour*, vers 1921.
Tempera sur carton. 105 x 79,5 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

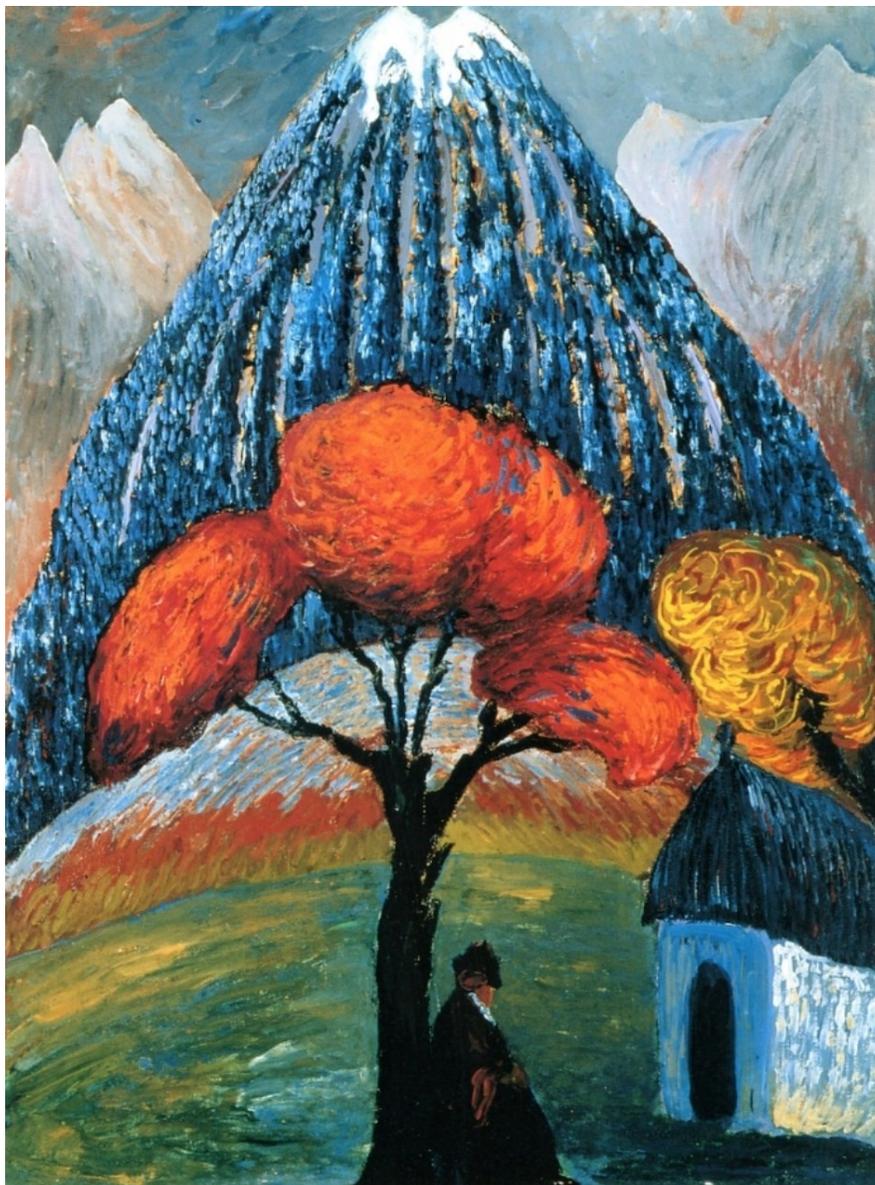


Figure 100. Marianne von Werefkin, *L'arbre rouge*, 1910.
Tempera sur carton. 75,5 x 56,5 cm. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.



Figure 101. Marianne von Werefkin, *Fonderie en plein air*, 1910.
Tempera sur carton. 57 x 76,5 cm. Collection privée, Suisse.

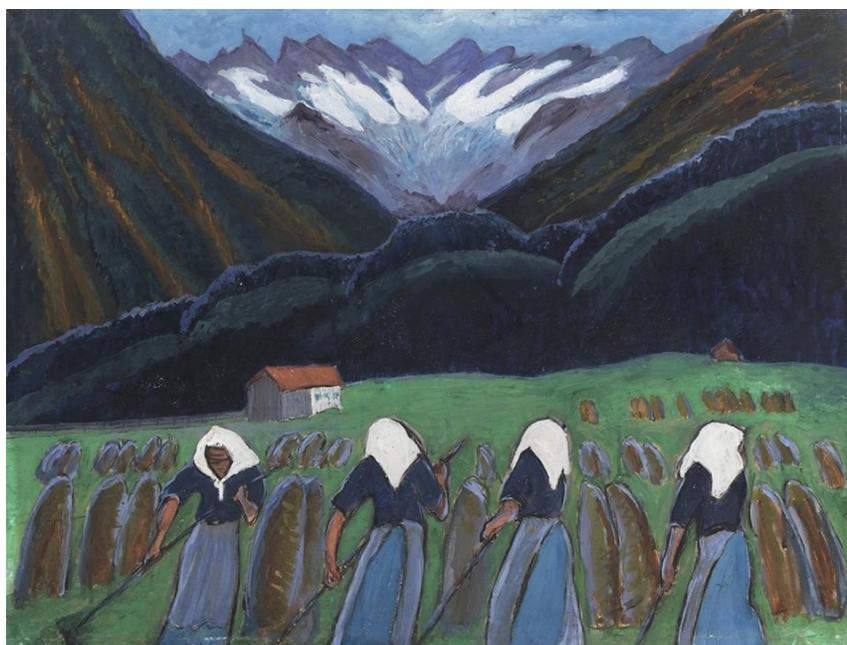


Figure 102. Marianne von Werefkin, *Rythmes*, 1910.
Tempera et gouache sur papier sur carton. 56,5 x 73,5 cm. Collection privée.

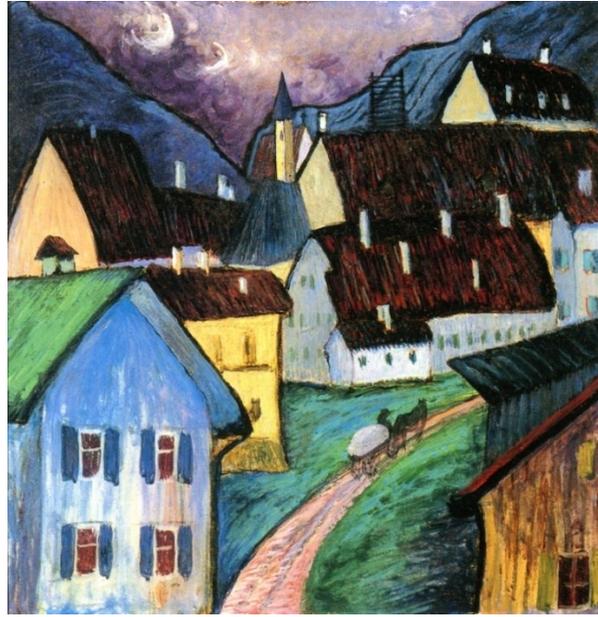


Figure 103. Marianne von Werefkin, *Soir à Murnau*, 1910.
Tempera sur carton. 41 x 40,6 cm. Schlossmuseum Murnau, Murnau.



Figure 104. Marianne von Werefkin, *Idylle d'automne*, 1910.
Tempera sur carton. Fondazione Marianne Werefkin Ascona.

Annexes

Annexe 1

Fiche technique de *Silser See, Engadin*



Title	Gabriele Münter Silser See, Engadin
Description	With the stamp in grey on the reverse: GABRIELE MÜNTER NACHLASS. There, also a label of Galerie Vömel, Düsseldorf
Medium	oil on cardboard laid on board
Year of Work	1927
Size	Height 13 in.; Width 17.7 in. / Height 33 cm.; Width 45 cm.
Misc.	Stamped
Sale of	Grisebach GmbH: Friday, November 26, 2010 [Lot 00032] Auction 179: Selected Works
Estimate	120,000 - 150,000 EUR  (158,793 - 198,491 USD)
Sold For	268,400 EUR Premium  (355,167 USD)
Provenance	Private collection, Berlin

Annexe 2

Gabriele Münter, Wassily Kandinsky et le jardinage

Le 30 juin 1911, Münter envoie une lettre à Kandinsky dans laquelle elle lui demande comment se porte leur jardin. Le 1^{er} juillet, Kandinsky lui répond :

[...] Went into the garden at once & ate a few strawberries. Then had tea and bared my knees — splendid. Then back to the garden. And this is how things stand. *Not one* berry has been stolen (i.e. not even red currants etc.) The strawberries look as if splashed with thick daubs of blood. The biggest one today was one today was like this [here, Kandinsky includes a drawing]....The bed positively glows — even from afar, there must be hundreds in there. The small ones are also capital, those we thought were wild (or cross-fertilized) : they are like this and a really *dark* red. In that department we really are very lucky. Gooseb[erries] poor — small and only a few. Red c[urrants] plenty and good. Raspb[erries] only beginning to take shape, but not so few as we thought : there'll be a couple of lbs at least....Pot[atoes] very good and large (20-25 cm). Cucumbers — 3rd leaf, healthy. The new seed we planted next to them (forgotten what it is) has come up *splendidly*....(The strawberry I drew is the one we saw when it was already big but still quite green : top right-hand corner, looking from the house). The grass is tall again.... Then I wen to Mrs Streidl's (sends regards!) & bought supper. Watered the garden. [...]⁴⁶¹

Le 2 juillet 1911, Kandinsky écrit une autre lettre à Münter, l'informant des derniers développements de leurs semis et récoltes :

As for cherries, we will get perhaps 20-30!...Besides the baby radishes, the large variety are also coming along well. In the round bed too everything alright, a few blossoms (the same sort as before). At the top irises (?) — almost wilted. I'll pick black currants tomorrow, so that F.[anny] can bottle them right away as she planned. Poppies with fat buds as high as my waist....A lot of sun today (& then very hot), wind from mountains, so good wea. not guaranteed. Apart from that I worked in the garden a bit yesterday....[...]⁴⁶²

⁴⁶¹ Hoberg, Annegret, Gabriele Münter et Wassily Kandinsky (1994). *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter: Letters and Reminiscences, 1902-1914*. Munich: Prestel, p.107-108.

⁴⁶² Ibid, p.109.

Le 3 juillet 1911, Münter lui répond depuis Berlin :

Good day my precious, how are you? Today received your 1st letter with description of the garden....[...] Next to the cucumbers are flowers that Mrs. Streidl sent us last day, so all sowed was large or baby radishes & lettuce — one should sow that from time to time so that one has something to pick all the time. So now, too. Have you transplanted anything? But please don't do so when the sun is fierce. [...]⁴⁶³

Le 7 juillet 1911, Kandinsky lui répond à son tour :

[...] Harvested another pound of strawberries. The rose by the house is blooming splendidly — the blossoming bouquet, a good 20 roses sitting next to each other & forming a bouquet. Various flowers in the round bed are also blooming splendidly....We have also sown lettuce, radishes, spinach....The weather is wonderful, sky almost blue-black, little clouds here & there. Quite windy during the day, which is a good thing — otherwise it would be too hot. In the sun it's still like an oven, though. Moonlit nights bright as day....And now to work — woodcuts. I can't wait to get started. Apart from that I'm not doing very much. — Letters, garden, walking. [...]⁴⁶⁴

Le 12 juillet 1911, Münter lui répond :

[...] I will bring recipes for cakes & salads. Did you sow all the seed?...The last few days have been pretty warm here, too. It's marvelous that the house is drying out so well....With the leaf lettuce you have to cut off the older leaves to eat, then others grow in their place....[...]⁴⁶⁵

Le 18 juillet 1911, Kandinsky écrit à nouveau à Münter :

[...] The apricot looks as if it will bear plenty of fruit. A lot of peas hanging & ripening....Cherries tasted good: juicy, sweet. I should so like to send you some of our produce, but it would only arrive as mush! Since the main element of the parcel would be strawberries....[...]⁴⁶⁶

⁴⁶³ Ibid, p.109-110.

⁴⁶⁴ Ibid, p.110.

⁴⁶⁵ Ibid, p.112

⁴⁶⁶ Ibid, p.114.

Puis le 20 juillet 1911, Kandinsky lui écrit encore :

[...] Just finished with the watering (which is now so necessary): it takes approx. 20 cans for $\frac{3}{4}$ hours of pumping & spraying. Then we shall be busy bottling again. Everything is wickedly expensive here, though. My supper mainly consists of your strawberries. The round bed is a pretty picture of blooms, with dandelion and goodness knows what else. [...]⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Ibid, p.115.

Annexe 3
Le jardin de Gabriele Münter



Figure 3. Gabriele Münter, *In the Garden in Murnau*, 1911. Huile sur carton. 50,5 x 69,3 cm. Neue Galerie New York.

En 1911, Münter s’inspire de son jardin⁴⁶⁸ pour peindre *In the Garden in Murnau*, un tableau dans lequel elle se représente au milieu d’un parterre de fleurs luxuriant, un seau à la main. Son visage indéfini fait figure de rappel avec les fleurs jaunes qui l’entourent, dont la forme et la couleur sont similaires. À la gauche du tableau, un second personnage (que l’on peut supposer être Kandinsky) s’attarde à désherber le jardin, camouflé dans la végétation. Se fondant l’un dans l’autre, l’être humain et la nature forment dans ce tableau un tout indissociable. À travers *In the Garden in Murnau*, Münter souligne également l’importance qu’elle accorde à la nature en choisissant de positionner le parterre de fleurs au premier plan, de telle sorte que la végétation prédomine sur la

⁴⁶⁸ Münter et Kandinsky conçoivent et aménagent eux-mêmes leur jardin. De forme ronde, il s’agit d’un jardin potager de style rustique inspiré des jardins médiévaux. Ils hésiteront entre plusieurs planifications du jardin, mais le cercle — symbole du cosmos et des cycles de la nature — est à la base de toutes leurs esquisses. Sur le plan final, dessiné par Münter en 1911, tous les segments et plates-bandes environnantes sont numérotés pour indiquer l’emplacement des plantations.

figure humaine. Qui plus est, le jardin prend ici l'allure d'une immense jungle colorée — où la nature se fait libre et vivante — plutôt que celle d'un environnement rigoureusement contrôlé. Cette impression de foisonnement est également renforcée par le coup de pinceau fluide, dynamique et spontané de Münter, qui nous laisse ainsi deviner de toute la richesse qui règne en son jardin. Un jardin qu'elle peint à son image et qui témoigne de sa connexion profonde avec la nature, à laquelle elle s'identifie et dont elle fait partie.

Annexe 4

1870-1880 : une période de crise pour Nietzsche

Avant d'entamer sa carrière de philosophe, Nietzsche est professeur de philologie à l'Université de Bâle, où il enseigne de 1869 à 1879. Mais le milieu universitaire lui déplaît rapidement et cette profession ne tardera pas à le rendre profondément malheureux. Il ne se reconnaît pas parmi les gens qui l'entourent et le sentiment de solitude qui lui pesait déjà en ses années d'étudiant devient de plus en plus lourd. Il écrit à Erwin Rohde depuis Leipzig, le 22 février 1869 :

Aujourd'hui, jour d'anniversaire de la naissance de Schopenhauer, je n'ai personne à qui me confier aussi familièrement qu'à toi. Je vis ici en effet dans le cendreuse nuage de la solitude, d'autant plus que de tous les côtés des bras sociables s'ouvrent à moi et que j'obéis chaque soir à la triste contrainte des invitations. Dans ces compagnies j'entends tellement de voix que je n'arrive plus à me retrouver ; comment est-il possible de supporter ce bourdonnement constant ? [...] Il n'y a personne auprès de moi avec qui je sois à l'unisson ou dont les discours accompagnent magnifiquement en tierce toutes les envolées du mien. [...].⁴⁶⁹

Ce sentiment de solitude sera toujours présent chez Nietzsche mais son amitié avec Richard Wagner, qu'il rencontre en 1868, constitue durant cette période un contrepoids au manque de résonance et de stimulation intellectuelle qu'il ressent alors. Les deux hommes partagent un même goût pour la musique et pour la philosophie, et leurs discussions se font nombreuses et passionnées. Wagner sera la première personne en qui Nietzsche se reconnaîtra et envers qui il éprouvera un véritable sentiment d'appartenance. À ce sujet, Dorian Astor écrit :

Derrière l'enthousiasme se révèle pourtant un trait constant du rapport de Nietzsche à Wagner : « une bouleversante découverte de soi-même » On a souvent dit que le compositeur avait exploité un penseur capable de servir sa cause ; mais en contrepartie, Wagner a représenté pour Nietzsche l'instrument d'une longue accession à soi-même, qui traverse toute l'œuvre comme un fil rouge, jusqu'à la fin.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Nietzsche, Friedrich (1931). *Lettres choisies*. Paris: Delamain et Boutelleau, p.6.

⁴⁷⁰ Astor, Dorian (2011). *Nietzsche*. Paris: Gallimard, p.99.

Or en 1876, après huit ans de complicité philosophique et musicale, l'amitié entre Nietzsche et Wagner prend fin. Leurs opinions sont devenues trop divergentes. Cette rupture sera extrêmement difficile à vivre pour Nietzsche qui, souffrant déjà d'une santé chancelante, voit alors son état de santé physique et mentale se dégrader drastiquement. Ses migraines deviennent de plus en plus fréquentes, de plus en plus intenses, de plus en plus insoutenables. Ses phases dépressives sont de plus en plus longues et Nietzsche se sent de plus en plus loin de lui-même. C'est à cette époque qu'il écrit, dans ses *Considérations Inactuelles III* : « Mais comment nous retrouver nous-même ? Comment l'homme peut-il se connaître ? »⁴⁷¹ À partir du milieu des années 1870 donc, Nietzsche traverse une période de crise aiguë et il devient de plus en plus évident que la profession d'enseignant ne lui convient pas.⁴⁷² En 1879, il prend la décision de quitter l'université ; ses problèmes de santé sont devenus trop handicapants et le temps est venu pour lui de se retrouver.

À partir de ce moment, Nietzsche entame son existence de philosophe errant et se met à la recherche d'un lieu propice à sa santé et à son inspiration. D'un lieu qui pourrait lui permettre de se reconnecter avec lui-même et de retrouver son essence de philosophe enfouie sous son « masque de délégué universitaire ». ⁴⁷³ À l'été 1879, Nietzsche effectue un séjour estival à Saint-Moritz en Haute-Engadine et deux ans plus tard, il découvre Sils-Maria, où il a la vision de l'Éternel retour. Cette révélation, comme le mentionne Georges Walz dans *La vie de Frédéric Nietzsche d'après sa correspondance*, lui rend alors ce qui lui manquait le plus : « la confiance en soi-même et en sa mission. »⁴⁷⁴ Philosophiquement, cette confiance et cette énergie renouvelées se traduisent par « l'idée-force du surhomme », ⁴⁷⁵ dont Nietzsche se fait le prophète à travers *Ainsi parlait*

⁴⁷¹ Nietzsche, Friedrich, et Giorgio Colli (1992). *Considérations inactuelles III et IV*, p.19.

⁴⁷² À ce sujet, Martine Béland écrit dans *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche* :

« Nietzsche a interprété ultérieurement le milieu des années 1870 comme le moment d'une véritable crise, lors de laquelle il prit conscience de l'antagonisme absolu entre le métier et la vocation. Dans son dernier ouvrage, il se remémore l'année suivant la quatrième Inactuelle : « [J]e vis qu'il était grand temps de revenir à moi. D'un seul coup, je compris avec une terrible évidence combien de temps j'avais gaspillé — combien inutilement, combien arbitrairement toute mon existence de philologue jurait avec ma tâche [...]. Fouiller avec une minutie maniaque — et une mauvaise vue — les métriciens de l'Antiquité : voilà où j'en étais arrivé ! » Ses problèmes oculaires font figure de symbole : la cécité physique traduit un aveuglement tout aussi réel quant à la tâche de la pensée et, par extension, quant à la vie adéquate pour l'esprit naturellement philosophe. »

Béland, Martine (2012). *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, p.349.

⁴⁷³ Nietzsche, cité par Béland, Martine (2012). *Kulturkritik et philosophie thérapeutique chez le jeune Nietzsche*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, p.73.

⁴⁷⁴ Nietzsche, Friedrich, et Georges Walz (1932). *La vie de Frédéric Nietzsche d'après sa correspondance*. Paris: Rieder, p.51.

⁴⁷⁵ Ibid.

Zarathoustra. Aussi dira-t-il à propos de ce livre, dans une lettre qu'il envoie à Peter Gast le 2 septembre 1884 depuis Sils-Maria : « Zarathoustra a un sens très personnel pour moi : c'est mon livre d'édification et d'encouragement ». ⁴⁷⁶ Un an auparavant, il écrivait à Ida Overbeck : « Ainsi, mon sauveur s'appelle Zarathoustra, mon fils Zarathoustra ! » ⁴⁷⁷ (Sils-Maria, mi-juillet 1883) C'est ainsi que la découverte de Sils-Maria fut des plus salvatrices pour Nietzsche qui, dans ses montagnes, arriva à se retrouver.

⁴⁷⁶ Lettre de Nietzsche à Peter Gast, Sils-Maria, 2 septembre 1884.

⁴⁷⁷ Lettre de Nietzsche à Ida Overbeck, Sils-Maria, mi-juillet 1883.

Dans la même lettre, Nietzsche écrit : « Je vis et je travaille ici, dans les montagnes, comme quelqu'un « qui met sa maison en ordre ».

Annexe 5

Friedrich Nietzsche et Sils-Maria

Au sujet d'une promenade que Meta von Salis fit avec Nietzsche le 9 septembre 1886 sur la presqu'île de Chastè à Sils-Maria, elle écrit :

Lorsque Nietzsche vint me chercher dans la matinée du 9 septembre 1886, notre première promenade fut pour la presqu'île. Le vent du Sud avait chassé les nuages, une magnifique lumière d'automne s'étendait sur la vallée, et la pluie qui était tombée pendant la nuit avait purifié l'atmosphère. Nous fûmes bientôt sur les hauteurs de la presqu'île. C'est là, où aucun chemin ne menait, alors que plus bas, à la lisière de la forêt, le bétail paissait tranquillement dans les champs, que Nietzsche, allongé sur la mousse et dans la bruyère, avait jadis composé son Zarathoustra. C'est aussi là qu'il avait souhaité être enterré. Maintenant, il y avait un banc sur lequel nous nous assîmes. À nos pieds, étincelants, s'étendait le lac dont la surface frissonnante commençait à se rider vers midi et à former de petites vaguelettes qui roulaient vers les berges. Il y avait aussi maintenant, grâce à la société d'embellissement de Sils, des chemins faciles qui permettaient de traverser ou de contourner la presqu'île, et Nietzsche lui-même les appréciait, faisant remarquer le bon goût qui caractérisait ces innovations, chaque année plus nombreuses.

Un monde étonnamment riche et plein d'attraits est rassemblé ici : les mélèzes, bien qu'ils aient cette année déjà perdu une partie de leur feuillage vert tendre ravagé par une certaine araignée, produisaient malgré tout un très bel effet. Sur cette rive boisée, rive opposée à celle où passe la route menant à Maloja et qui descendait à pic vers le lac, des arbres qui avaient pris racine sur le rocher même poussaient presque à l'horizontale, à un ou deux pieds au-dessus du vide, pour se redresser ensuite avec hardiesse vers le ciel. C'étaient les arbres préférés de Nietzsche car ils étaient les interprètes grandioses de sa théorie de la vie, consistant à dire que c'est au milieu du danger que l'individu se réalise pleinement et peut se proclamer, sans démenti possible, que c'est là qu'il puise sa force ! Après les arbres, Nietzsche aimait aussi ces petites criques qui reflétaient les verts des sapins et sur les rives desquelles étaient rejetées des petites balles rondes faites d'herbes emmêlées qui amenaient les savants à se creuser la tête pour en découvrir l'origine. Nous nous assîmes sur un banc, au sud de la presqu'île d'où l'on pouvait apercevoir le Kursaal de Maloja. Et Nietzsche évoqua, toutes proportions gardées et malgré les différences géographiques et climatiques réelles, les ressemblances entre la presqu'île et la Riviera del Levante ! »⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ Baumont, Stéphane (2004). *Le goût de l'Engadine*. Paris: Mercure de France.

Annexe 6

Marcel Proust et Sils-Maria

Dans *Les Plaisirs et les Jours* (1896), Marcel Proust écrit :

Nous nous sommes aimés dans un village perdu d'Engadine au nom doux : le rêve des sonorités allemandes s'y mourait dans la volupté des syllabes italiennes. À l'entour, trois lacs d'un vert inconnu baignaient des forêts de sapins. Des glaciers et des pics fermaient l'horizon. Le soir, la diversité des plans multipliait la douceur des éclairages. Oublierons-nous jamais les promenades au bord du lac de Sils-Maria, quand l'après-midi finissait, à six heures ? Les mélèzes d'une si noire sérénité quand ils avoisinaient la neige éblouissante tendaient vers l'eau bleu pâle, presque mauve, leurs branches d'un vert suave et brillant. Un soir l'heure nous fut particulièrement propice ; en quelques instants, le soleil baissant fit passer l'eau par toutes les voluptés. Tout à coup, nous vîmes un mouvement, nous venions de voir un petit papillon rose, puis deux, puis cinq, quitter les fleurs de notre rive et voltiger au-dessus du lac. Bientôt ils semblaient une impalpable poussière rose emportée, puis ils abordaient aux fleurs de l'autre rive, revenaient et doucement recommençaient l'aventureuse traversée, s'arrêtant parfois comme tentés au-dessus de ce lac précieusement nuancé alors comme une grande fleur qui se fane. C'en était trop et nos yeux s'emplissaient de larmes. Ces petits papillons, en traversant le lac, passaient et repassaient sur notre âme — sur notre âme toute tendue d'émotion devant tant de beautés, prête à vibrer —, passaient et repassaient comme un archet voluptueux. Le mouvement léger de leur vol n'effleurait pas les eaux, mais caressait nos yeux, nos cœurs, et à chaque coup de leurs petites ailes roses nous manquions de défaillir. Quand nous les aperçûmes qui revenaient de l'autre rive, décelant ainsi qu'ils jouaient librement, se promenaient sur les eaux, une harmonie délicieuse résonna pour nous ; eux cependant revenaient doucement avec mille détours capricieux qui variaient l'harmonie primitive et dessinaient une mélodie d'une fantaisie enchanteresse. Notre âme devenue sonore écoutait en leur vol silencieux une musique de charme et de liberté et toutes les douces harmonies intenses du lac, des bois, du ciel et de notre propre vie l'accompagnaient avec une douceur magique qui nous fit fondre en larmes.

Annexe 7

La bibliothèque de Gabriele Münter

**Gabriele Münter- u. Johannes Eichner-Stiftung
D-80333 München, Luisenstr. 33, Tel. 089-52 88 28**

**Literaturbestand
aus dem Nachlaß von
Gabriele Münter**

Literaturbestand aus dem Nachlaß von Gabriele Münter

Verfasser- und Sachtitelwerke

Abrikosova, A. I.: Aus dem Album eines russischen Touristen (1896)

Ænor: Landet hinsides : skildringar från astralvärlden (1920)

Aksákov, Alexander: Animismus und Spiritismus : Versuch einer kritischen Prüfung der mediumistischen Phänomene mit besonderer Berücksichtigung der Hypothesen der Hallucination und des Unbewussten. (1890)
1. Erster Band (1890)
2. Zweiter Band (1890)

Die Ammen-Uhr : aus des Knaben Wunderhorn ; in Holzschnitten nach Zeichnungen von Dresdener Künstlern (o.J.)

Anatomisches Taschenbüchlein : zur Nachhülfe beim Studium nach Natur und Antike (1897)

Statuten des Internationalen Spiritualistischen Bundes des rein-geistigen Verkehrs "Animismus" (Seelengemeinschaft) (o.J.)

Asturel: Das Mysterium des Atems (o.J.)

Aurelius, Johannes: Die Legende der Wiedergeburt (1920)

Baltz, Joh.: Musikantengeschichten : vom Jahre des Heils 966 bis auf den heutigen Tag (o.J.)

Balzac, H[onoré] de: Le lys dans la vallée (o.J.)

Bédier, Joseph: Le roman de tristan et Iseut (o.J.)

Bergson, Henri: Einführung in die Metaphysik (1912)

Bjerre, Poul: Ett hem vid hafvet : läsdrama i fyra akter (1908)
Fredenskongressen : läsdrama i tre akter (1916)
Krigsbetraktelser : I. varför tyskland måste segra och varför tyskland icke får segra ; II. neutraliteten som aktiv insats ; III. det stora offret (1916a)

Blacher, Karl: Das Okkulte (1924)

Blackmore, R. D.: Lorna Doone : a romance of exmoor (o.J.)

Blavatsky, H. P.: Die Geheimlehre (1932)

Bötticher, D. F.: Reiten und Dressieren : Anleitung zur Ausbildung des Reitpferdes (1878)

Bondegger, Harry Winfield: In zwei Stunden nicht mehr nervös (o.J.)

Bondeson, August: Schwedische Dorfgeschichten (o.J.)

Bratley, Geo H.: Die Kunst der Faszination : eine allgemeinverständliche Abhandlung über die Sonnen-Aetherkraft und ihre Umwandlung in persönlichen Magnetismus (o.J.)

Braunfels, Walter: Die Vögel : ein lyrisch-phantastisches Spiel nach Aristophanes (1920)

Braunschweig, Robert: Was muß man vom Vegetarismus wissen? (1902)

Bruun, Laurids: Kronen : en historie i tre dele (1911)

Büttner,: Handbuch über Erhaltung, Reinigung u. Wiederherstellung der Oelgemälde nach den neuesten Forschungen. (1897)

Bulwer, Edward: Zanoni (o.J.)

Chavette, Eugène: La bande de la belle Alliette (souvenir judiciaire) (o.J.)

Colette, [Sidonie-Gabrielle]: Le blé en herbe (1928)
Curtis, A.: Schule des Schweigens (o.J.)
Daudet, Ernest: La vénitienne (o.J.)
Dingler, Max: Sonette (1956)
Dorgelès, Roland: Les croix de bois (1919)
Duhamel, Georges: La possession du monde (1930)
Eichner, Johannes: Kants Begriff der Erfahrung (1909)
Ekelöf, Anna: Sömnens Sångar (1908)
Odevågar (1911)
**Erinnerungen an Confirmanden zum Schluß des Unterrichts : ein Leitfaden für den
 Lehrer und zum Andenken an den Confirmierten (1835)**
Erzählungen berühmter Autoren : Fritz Skowronnek, Otto Behrend, Aimée Duc (o.J.)
Fehring, Otto: Die Singvögel Mitteleuropas (1922)
**Raben-, Raub-, Hühnervögel : Singvögel (Schluß), Segler, Nachtschwalben, Bienenfresser, Hopfe, Racken,
 Eisevögel, Spechte, Kuckucke, Tauben (1926)**
Felder, Franz Michael: Liebeszeichen (o.J.)
Fontane, Theodor: Ellernklipp - Schach von Wuthenow - L'Adultera (o.J.)
Der Stechlin (o.J.)
Fortegnelse over kunstvaerkerne paa den frie udstilling 1918 (1918)
**Fowler, O.S.: The illustrated self-instructor in phrenology and physiology with one hundred engravings and the
 chart of the character (1857)**
Frenssen, Gustav: Hilligenlei (1905)
Freyhold, R. F.: Sport und Spiel : ohne Text (1906)
Galitzin, Dimitri: Die Fürsten (o.J.)
**Gessmann, G. W.: Magnetismus und Hypnotismus : eine Darstellung dieses Gebietes mit besonderer
 Berücksichtigung der Beziehungen zwischen dem mineralischen Magnetismus, dem sogenannten thierischen
 Magnetismus und dem Hypnotismus (1895)**
Gide, André: L'immoraliste (o.J.)
Si le grain ne meurt... (o.J.)
Godey's Lady's Book and magazine (1860)
Godey's Lady's Book and magazine (1861)
Guidi, Tommasina: Alda Bruni (1931)
Häst, Tili: Dikter (1913)
Hamblin, H. Th.: In dir ist die Kraft! (o.J.)
Hausmann, Manfred: Geheimnis einer Landschaft : Worpswede (1940)
Hearn, Lafcadio: Kwaidan : seltsame Geschichten und Studien aus Japan (1921)
Heilenbach, L. B.: Die neuesten Kundgebungen einer intelligiblen Welt (1881)
Geburt und Tod als Wechsel der Anschauungsform oder die Doppel-Natur des Menschen (1893)
Mustergedichte : zum Gebrauch in Schulen, Lehrer- und Lehrerinnen- Bildungsanstalten (1884).
Ausgew. von Dr. Karl Hessel. (1884)

Hilding Svartengren: Vårstarr (1912)

Ludwig Christoph Heinrich Hölty's sämtliche Werke (1918)

Hunnius, Monika: Meine Weihnachten (1928)

Hymns : ancient and modern ; for use in the services of the church (o.J)

Jacobsen, J. P.: Niels Lyne (1914)
Mogens : og andre nouvelles (1919)

Jaloux, Edmond: Le jeune homme au masque (1905)

Jürgens, Heinrich: Seelenstillung als Weg zum Innenmenschen : neugeistige Meditationen zur Durchgeistigung des Lebens (o.J.)

Kandinsky, Wassily: The art of spiritual harmony (1914)

Keller-Hoerschelmann: Freue dich gesund! (o.J.)

Kiesewetter, Carl: Geschichte des neueren Occultismus : geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheim bis zu Carl du Prel (1891)
Die Entwicklungsgeschichte des Spiritismus von der Urzeit bis zur Gegenwart: Vortrag, gehalten in der Loge "Zum Licht" in Hamburg, am 12.1.1893 (1893)

Kleen, Tyra: Form (1908)

Klein, Ludwig: Nutzpflanzen der Landwirtschaft und des Gartenbaus (1909)
Unsere Waldbäume, Sträucher und Zwergholzgewächse (1910)
Unsere Wiesenpflanzen (1913)
Ziersträucher und Parkbäume (1923)

Kollath, Werner: Die Fahrt ins Leben (1954)

Kulbin, N.: La musique libre : application à la musique de la nouvelle théorie de la création artistique (1910)
Freie Musik : die Anwendung neuer Theorie des Kunstwerks zur Musik (1910)

Kunstaussstellungskalender 1913 ([1913])

Kuschnerov, I.N.: Die russischen Völker : der Entwurf mit der Schreibfeder und dem Bleistift (erster Teil: Europäisches Russland) (o.J.)

Der Lauf der Zeit von Ewigkeit zu Ewigkeit : Erklärung zu beigefügter Karte (o.J.)

Leoncavallo, R.: Die Bohème : lyrische Oper in vier Akten (1900)

Lundholm, Helge: Om gränsvärden och rörelsevärden hos linier och ytor ; en undersökning av elementära introjektiva fenomen, och dessas betydelse för konsten (1918)

MacCormick, Harold F.: Via pacis : huru fredsvillkoren kunna automatiskt förberedas medan kriget fortgår (1917)

Maeterlinck, Maurice: Von der inneren Schönheit : Auszüge und Essays (o.J.)
Die Blinden, Geheimnisse der Seele, Sieben Prinzessinen, Tod des Tentagiles, Sieg des Todes : fünf Dramen (1896)

Marryat, Florence: Die Geisterwelt (o.J.)

Marvel, Ik: Reveries of a bachelor (o.J.)

Meichers, Gustav Adolf: Aus dem Jenseits I : Aufzeichnungen eines Toten (1909)

Merkheft des Reichsverbands bildender Künstler Deutschlands (1928)

Mitglieder-Verzeichnis des Deutschen Künstlerbundes : Frühjahr 1912 (1912)

Mitglieder-Verzeichnis des Deutschen Künstlerbundes : 1914 (1914)

- Morgenstern, Christian:** Palmström (1912)
- Münter, Gabriele:** Koch-Recepte (o.J.)
- Nemény, Wilhelm:** Petersburg 1920 : Tagebuchblätter aus Sowjet-Rußland (1921)
- Neugarten, Hermann:** Zum Problem der Stigmatisierungen : insbesondere zur Psychoanalyse und Parapsychologie des Falles Therese Neumann in Konnersreuth ; nach einem am 19. September 1927 in der Berliner Aerztlichen Gesellschaft für Paraphysische Forschung gehaltenen Vortrag (1927)
- Nieritz, Gustav:** Alexander Menzikoff oder die Gefahren des Reichthums (o.J.)
- Osborne Eaves, A.:** Die Kräfte der Farben - der Weg zur Gesundheit - die Kunst des Schlafes (o.J.)
- Palme, Carl:** Konstans Karyatiden (1950)
- Perty, Max:** Die mystischen Erscheinungen der menschlichen Natur (1872)
1. Erster Band (1872)
2. Zweiter Band (1872)
- Perty, Maximilian:** Die sichtbare und die unsichtbare Welt, diesseits und jenseits (1881)
- Poeche, J.:** Wie soll ich geistig arbeiten? : ein unentbehrliches Handbuch für alle mit anstrengender geistiger Arbeit vereinten Berufsarten, ihre Leiden und Krankheiten und die hygienisch-diätischen Vorbeugungs- und Heilmittel (o.J.)
- Pontoppidan, Henrik:** Skyer (1906)
- Prell, Karl du:** Studien aus dem Gebiet der Geheimwissenschaften (1905)
1. Tatsachen und Probleme (1905)
- "Pro en contra" :** Betreffende Vraagstukken van Algemeen Belang -- ; Nieuwe Richtingen in De Schilderkunst (cubisme, expressionisme, futurisme etc.) ; pro: E. Wichman, Kunstschüler te Utrecht ; contra: Prof. C.L. Dake, hoogleeraar aan de Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam (1914)
- Ramacharaka, Yogi:** Fourteen lessons in Yogi Philosophy and Oriental Occultism (1911)
- Reuter, Gabriele:** Frau Bürgelin und ihre Söhne (1899)
- Reventlow, F. Gräfin zu:** Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil (1913)
- Riedlin, Gustav:** Faste dich rein und iß dich gesund! (o. J.)
- Ritual of the Order Eastern Star** (1897)
- Roslund, Anna:** Den fattiges glädje (1915)
- Hilfsbuch für Zeichner und Maler, und die es werden wollen : oder interessante Belehrungen über die Kunst des Zeichnens und Malens.** Hrsg. von Ernst Ludwig Rumbenius (1826)
- Rydberg, Victor:** Singoalla (1915)
- Samat, Jean-Toussaint:** Razava : ou la jeune fille qui aimait jouer avec les hommes forts ; conte du pays malgache (1929)
- Sammlung Gabrielson-Göteborg :** Erwerbungen 1922/23 Berlin (o.J.)
- Scheffel, Joseph Victor von:** Gesammelte Werke : in sechs Bänden (o.J.)
5. Der Trompeter von Säckingen - Waldelnsamkeit - Bergpsalmen (o.J.)
- Schmid, R. F.:** Wandlungen (1917)
- Schmidt-Karlo:** Der Sonnenhof (1917)
- Schopenhauer, Arthur:** Farbenlehre : 1. über das Sehn und die Farben ; 2. Theoria colorum physiologica (o.J.)

Schroeter, Elfriede: Das Kleinrentnerproblem in Groß-Berlin : eine Darstellung der Lebenshaltung (auf Grund einer Enquete) von 300 Kleinrentnern des Bezirks Tiergarten (1929)

Schubin, Ossip: Im gewohnten Geleis (1901)

Senn, G.: Alpen-Flora (1906)

Sienkiewicz, Heinrich: Ohne Dogma (1903)

Simmel, Georg: Zur Philosophie der Kunst (1922)

Sirén, Osvald: Nyförfärfvade konstverk i Stockholms Högskolas samling : 1912 (1919)

Siringo, Chas. A.: A Texas Cow Boy : or fifteen years on the hurricane deck of a spanish pony ; taken from real life (1886)

Steiner, Rudolf: Theosophie : Einführung in übersinnliche Weiterkenntnis und Menschenbestimmung (1908)
Der Orient im Lichte des Occidents : die Kinder des Lucifer und Brüder Christi ;
9 Vorträge ; München, 23. bis 31. August 1909 (1909)

Stoeklin, Francisca: Gedichte (1920)

Strakosch-Giesler, Maria: Die erste Sphinx : über die Darstellung der menschlichen Gestalt in Bild- und Glanzfarben (1955)

Swane, Sigurd: Templet (1918)

Nytt Tafvelgalleri från Stugor i Dalom (1882)

Thackeray, William Makepeace: Vanity fair : a novel without a hero (o.J.)

Tillinghast, Wm.: The diadem of school songs : containing songs and music for all grades of schools, a new system of instruction in the elements of music, and a manual of directions for the use of teachers (1869)

Tischner, Rudolf: Ludwig Aub : eine psychologisch-okkultische Studie (1920)

Tromsdorff, A.: Der Tageslauf des Lebensreformers : was jedermann von Lebensreform wissen muß ; ein Wegweiser für jeden zu naturgemäßer Körper- und Geisteskultur (o.J.)

Volkart, Otto: Menschentum (o.J.)

Volker: Siderische Geburt : seraphische Wanderung vom Tode der Welt zur Taufe der Tat (1910)

Waetzoldt, Wilhelm: Das klassische Land : Wandlungen der Itallensehnsucht (1927)

Walden, Herwarth: "Der neue Weg" der Bühnen-Genossenschaft : ein Protest (1909)

Weltrhythmuskalender : astrologischer Haus- und Bauernkalender für das Jahr 1929 (1929)

Wiborn, John Gustaf: Jaktminnen från nilen och giraff-floden (1914)

Wolzogen, Ernst von: Mein erstes Abenteuer (o.J.)

Die Gedanken meiner Werthen und Lieben (mit einigen Texten ausgew. von A. v Wyt) (o.J.)

Zabel, Eugen: Moskau (1902)

Zöllner, Friedrich: Die transcendente Physik und die sogenannte Philosophie (1879)

Künstlerkataloge

- Fortegnelse over malerier og studier af S. Danneskjold-Samsøe, København (1918)
- Exposition de l'oeuvre de Fantin-Latour, Paris (1906)
- Robert Genin, München (1913)
- Fortegnelse over Harald Giersing's arbejder, København (1918)
- Isaac Grünewald udstilling, København (1919)
- Verzeichnis der Sonderausstellung von Erich Heckel, Berlin (1927)
- Gemäldeausstellung Werner Heuser, Berlin (1931)
- Ferdinand Hodler : 1853-1918, Berlin (1928)
- Helmut Hungerford : [Aquarelle und Zeichnungen], Berlin (1936)
- Fortegnelse over arbejder af maleren Jens Adolf Jerichau, København (1918)
- Franz von Koeller : [Oelgemälde], Berlin (1936)
- Hermann Konnerth : Ateller-Ausstellung, Berlin (1927)
- Hermann Konnerth : Arbeiten aus dem Jahre 1928 ; Bilder aus La Valette, Berlin (1929)
- Lubov Kosinzova, Berlin (1929)
- Per Krohg udstilling, København (1918)
- Mindeudstilling : Niels Erik Lange, København (1919)
- Olga Lau udstilling, København (o.J.)
- Liebermann-Ausstellung : ein Ueberblick über das gesamte bisherige Schaffen Max Liebermann's in Hauptwerken seiner Hand anlässlich des 60. Geburtstages des Meisters zusammengestellt im Frankfurter Kunstverein. Frankfurt, Main (1907)
- Henrik Lund udstilling, København, (1919)
- Ausstellung von Werken Adolph von Menzels : 1905, Berlin (1905)
- Gabriele Münter : Werke aus fünf Jahrzehnten (1952)
- Katalog : Ragnhild Nordensten (o.J.)
- Rörich : maleriudstilling (o.J.)
- Ausstellung Wilhelm Schmid, Berlin (1928)
- Bilder aus Persien, Klein-Tibet, Indien, Siam, China : von Lene Schneider-Kalner die Asienreise mit Bernhard Kellermann. Berlin ([19]29)
- Joakim Skovgaard : 60 autotypier i tontryk ; efter fotografier af originalerne. København (1920)
- Paul Speer : Pastelle (1925)
- Rudolph Tegner : skulpturer, malerier, tegninger (1919)
- Georg Thylstrup : utställning ; av skulptur och teckningar. Stockholm (1917)
- Frank Utzon : utställning ; av skulpturer och teckningar. Stockholm (1917)

Ausstellungskataloge

Berlin

Ausstellung des Werdandibundes : 1908

Katalog der fünfzehnten Ausstellung der Berliner Seession (1908)

Katalog der achzehnten Ausstellung der Berliner Seession (1909)

Berlinische Kunst aus den Jahren 1830 bis 1850 (1911)

Katalog der XXII. Ausstellung der Berliner Seession (1911)

Katalog der Neuen Seession Berlin : V. Ausstellung ; Zeichnende Künste -Plastik ; März 1912 (1912)

Frühjahrsausstellung (1926)

Die Sieben : 1. Ausstellung März 1927 (1927)

Frühjahrsausstellung (1927)

Grosse Berliner Kunstausstellung 1928 (1928)

Ausstellung : Aquarelle, Graphik, Zeichnungen (1928/29)

Malerei - Architektur - Plastik (1928)

Frühjahrsausstellung : Malerei - Plastik (1929)

Holländische Graphik der Gegenwart (1929)

Alfred Partikel - Gemälde und Aquarelle ; Renée Sintenis - Neuere Bronzen und Graphik (1935)

2. Ausstellung "Die Einfalt in der Kunst" : Camille Bombois, Felix Muche-Ramholz, Joachim Ringelnatz, Louis Vivin (1936)

Charlottenborg

Malende Kunstneres samneslutning : efterhaarsudstilling paa Charlottenborg (1918)

November udstillinger (o.J.)

Dachau

Sommerausstellung 1936 im Schlosse zu Dachau (1936)

Düsseldorf

Katalog der Internationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1904 im Städtischen Kunstpalast (1904)

Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (1910)

Hälsingborg

Katalog för Konst-Utställningen i Hälsingborg : April-Mai ; 1917 (1917)

Hannover

Bildnisminiaturen aus Niedersächsischem Privatbesitz (1918)

Klampenborg

Udstilling af malerier fra dyrehaven og omegn (1919)

Köbenhavn

Einar Jolin og Mogens Lorentzen (1918)

Kunstudstilling : malerisalen ; efterhaarsudstilling af kendte danske kunstnere (1918)

Udstilling af Fransk Kunst (1919)

Kunstauktion I (1919)

Köln

Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln (1912)

Liljevalch

Föreningen Svenska Konstnärinnor och Vereinigung Bildende Künstlerinnen Österreichs (1917)

Svenska Konstnärernas Förening (1917)

München

Offizieller Katalog der VIII. Internationalen Kunstausstellung im KGL. Glaspalast zu München 1901 (1901)

Offizieller Katalog der Frühjahr-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens "Sezession" : 1903 (1903)

Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin-München (1908)

Neue Künstlervereinigung München : Turnus 1909/10 ([1910])

Internationale Kunstausstellung der Münchener Sezession (1911)

Neue Künstlervereinigung München : Turnus 1910/11 ; [Malerei und Graphik]

Die erste Ausstellung der Redaktion "Der Blaue Reiter" (1911/12)

Die zweite Ausstellung der Redaktion "Der Blaue Reiter" : der Blaue Reiter ; schwarz-weiß (1912)

Internationaler Künstlerbund München : Société internationale d'Artistes ; 1913 (1913)

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Sezession (1913)

Ausstellung der Synchronisten : Morgan Russel ; S. Macdonald-Wright (1913)

Münchener Malerei um 1800 (1920)

Graphik und Handzeichnung : Möglichkeiten des Holzschnittes, der Radierung, Lithographie und Zeichnung und ihrer Abgrenzung untereinander (1931)

Ausstellung des Vereins Berliner Künstler (1932)

ohne Ortsangabe

Utställning av Georg Pauli och Gabriele Münter (1917)

Kunstneres efterhaars udstilling : 1917 (1917)

Kunstneres efterhaars udstilling : 1918 (1918)

Christine Swane og Sigurd Swane : udstilling 18. -31. Januar 1919 (1919)

Kunstneres efterhaars udstilling : 1919 (1919)

Kunstneres efterhaars udstilling : 1920 (1920)

ohne Ortsangabe und Jahr

38 maleres udstilling

Paris

Les artistes russes : décors et costumes de théâtre et tableaux (1910)

27e exposition : Quai d'Orsay ; Pont de l'Alma (1911)

Stockholm

Sveriges Allmänna Konstförenings : Vår-Utställning : 1917 (1917)

Schwedische Kunst der Gegenwart (1926)

Museen: Bestandsverzeichnisse und Führer

Catalogus der Schilderijen : Miniaturen, Pastels Omlijste Teekeningen enz. in het Rijks-Museum te Amsterdam met supplement (1912)

Beschrijvend Catalogus : II. - Moderne Meesters (1905) / Koninklijk Muzeum van Schoone Kunsten <Antwerpen>

Katalog der Gemälde u. Skulpturen (1926) / Schliesisches Museum der Bildenden Künste <Breslau>

Führer durch die Glyptothek König Ludwig's I. zu München (1900)

Schack-Galerie in München im Besitz seiner Majestät des deutschen Kaisers Königs von Preußen (1901)

Ältere Pinakothek München : amtlicher Katalog (1936)

Die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums : Wegweiser für die Besucher (1901) / Germanisches Museum <Nürnberg>

Das Germanische Museum von 1902-1927 : Festschrift zur Feier seines 75jährigen Bestehens ; im Auftrag der Direktion veranlaßt von Professor Dr. Fritz Traugott Schulz Hauptkonservator am Germanischen Museum (1927)

Zeitschriften

Aachener Almanach (1910)

Apollon (1910)

Der Ararat : zweites Sonderheft ; Paul Klee ; Katalog der 60. Ausstellung der Galerie Neue Kunst, Hans Goltz (1920)

The Artist (1898)

Les bandeaux d'or (1918)

Die Eiche : Vierteljahrsschrift für Freundschaftsarbeit der Kirchen ; ein Organ für soziale und internationale Ethik (1915)

Kunst und Künstler : illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe (o.J.)

Der Kunstwart : Halbmonatsschau für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten (o.J.)

Lucifer Gnosis (o.J.)

Mitteilungen der Deutschen Dendrologischen Gesellschaft (o.J.)

Neue Metaphysische Rundschau : Monatsschrift für philosophische und okkulte Forschungen in Wissenschaft, Kunst und Religion (o.J.)

Le Roman romanesque (o.J.)

Sphinx : Monatsschrift für Seelen- und Geistesleben (1894)

Spiritistische Rundschau : Monatsschrift für Spiritismus und verwandte Gebiete (1900)

The Studio : an illustrated magazine of Fine & Applied Art (1901)

Teosofisk tidskrift : organ för teosofiska samfundet i skandinavien (1917)

"Die Übersinnliche Welt" : Monatsschrift für okkultistische Forschung (o.J.)

Ver Sacrum : Organ der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs (1898)

Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins (o.J.)

Annexe 8

Marianne von Werefkin et la nature

Sur la Normandie, Marianne von Werefkin écrit dans *Lettres à un Inconnu* :

Oh ! beau pays où j'ai promené des rêves inédits, des désirs qui n'en étaient pas. [...] Je l'ai peut-être créée cette Normandie poétique où tout est musique de lignes, de couleurs, de notes poétiques. Les dunes roses, les collines d'un vert sombre bordent la route. Un ruban de ciel bleu où dansent les étoiles et une lune à peine née se déroule au-dessus de nos têtes. Aucun son, seule la musique des senteurs, le parfum du chèvrefeuille et l'odeur de la feuille morte. [...] Maintenant que je me ressouviens je vois avec intensité le rouge des dunes se marier au bleu du ciel, je vois scintiller la froide petite étoile et les nuages légers passer à l'horizon, je vois l'argent de l'herbe sèche se répandre sur l'or du sable et de la ligne infiniment noble des dunes border la pureté du ciel. J'entends au loin le bruit de la vague et tout près le grillon qui chante, et par-dessus tout le silence vivant de cette dune qui avance silencieuse. Je vois les ombres bleues se serrer dans les conques dorées que la vague du sable forme dans sa marche, je vois l'immensité de ce pays fantastique, grave, silencieux, beau d'une pure et sublime beauté. [...] ⁴⁷⁹

[...] La si poétique Normandie avec ses pâturages tout verts, ses villages d'un gris solennel. [...] Quelle absence d'humanité sur cette plage qui court au loin, se perdant sous les falaises de l'horizon, quel silence dans cette dune dont la vague sablonneuse s'avance comme un mystère. Quelle solitude dans ces sentiers qui se faufilent entre les haies de mûriers sous l'ombre des ormes, des chênes enlacés de lierre. Sur le vert éclatant de l'herbe, derrière la porte si noire de l'enclos, le regard tranquille d'une belle vache, blanche et or ou le museau naïf d'un gentil petit âne. Le coteau vert où percent ça et là les toitures de chaume et tout là-haut quatre grands tours Normandes restées là — quelque vieux château. On entend le sifflet du petit train qui de Portbail court à Barneville, vient stopper à Carteret, n'ayant plus où aller. [...] ⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksiek, p.112.

⁴⁸⁰ Ibid, p.113.

Annexe 9

1900-1905 : une période de crise pour Werefkin

Les années 1900-1905 correspondent à une période particulièrement difficile pour Werefkin, durant laquelle l'artiste ressent une amère déception en raison de sa relation amoureuse tumultueuse avec Jawlensky et son développement créatif contrarié. Durant cette période, Werefkin s'interroge sur son identité de femme et d'artiste, et c'est à travers la conversation qu'elle entretient avec l'Inconnu dans son journal qu'elle parviendra à résoudre son conflit intérieur. Tout son journal est ainsi traversé par son désir de conjuguer son identité de femme et d'artiste, qui lui sembleront souvent incompatibles. Il lui faudra plusieurs années pour y parvenir.

Marianne von Werefkin est née à Tula en Russie en 1860 dans une famille d'aristocrates russes. Sa mère, peintre d'icônes et portraitiste, découvre très tôt le talent de sa fille et l'encourage en se chargeant de son éducation artistique. À l'âge de dix-huit ans, Werefkin devient l'élève du grand maître du réalisme russe Ilya Repin, auprès duquel elle étudiera pendant dix ans. Épaté son travail, Repin aura pour Werefkin les mots suivants : « Bravo ! Bravo ! Je me frotte les mains dans la jalousie ! »⁴⁸¹ Malgré les encouragements dithyrambiques de Repin, Werefkin commence déjà à chercher sa propre identité artistique, en marge de celle son maître ; la peinture réaliste à laquelle elle s'adonne alors ne la satisfait pas. Werefkin ne remet pas seulement en question les conventions artistiques de l'époque, elle se rebelle également quant à la position de la femme dans la société. Refusant de se soumettre aux rôles de genre promus dans la société patriarcale et d'être objectifiée, elle confie à son père qu'elle « n'a jamais été obsédée par les préoccupations des jeunes dames de la société »⁴⁸² et qu'elle trouve « qu'il est obscène de porter une robe de soirée puisque cela permet à chaque membre de la société de la juger avec un œil de connaisseur, comme si elle était un cheval mis en vente ».⁴⁸³ À vingt-huit ans, Werefkin est cependant victime d'un accident de chasse qui la

⁴⁸¹ Petra Lanfermann, "Marianne Werefkin—From the Blue Riderto the Great Bear: An Exhibition in Retrospect", dans Malycheva, Tanja, et Isabel Wünsche (2017). *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Leiden; Boston: Brill, Rodopi, p.22.

⁴⁸² Tanja Malycheva, "The Cosmopolitan Approach as a Constituent Aspect of Modernist Thought", dans Malycheva, Tanja, et Isabel Wünsche (2017). *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Leiden ; Boston: Brill, Rodopi, p.71.

⁴⁸³ Ibid.

freine dans son parcours de peintre⁴⁸⁴ et la prive partiellement de l'usage de sa main droite. Cet accident l'amènera à aller se faire soigner en Allemagne, où elle aura l'occasion de découvrir l'art moderne, qui fera sur elle très forte impression. Durant les deux mois et demi que Werefkin passe à Berlin, il ne s'écoule pas une seule journée sans qu'elle ne se rende au musée, tant et si bien qu'elle dira que c'est l'art qui lui a véritablement sauvé la vie. De retour à Saint-Pétersbourg, Werefkin réapprend à peindre malgré son handicap. Elle rêve toujours d'un art nouveau mais en tant que femme, elle ne croit pas qu'elle puisse accomplir seule cette renaissance. Son problème ne tardera pas à être résolu puisqu'à trente-quatre ans, Werefkin rencontre dans l'atelier de Repin le jeune Alexej Jawlensky, alors âgé de trente ans. Elle devine aussitôt son talent et voit en lui celui qui deviendrait, par son entremise, le prophète du nouvel art. C'est le début d'une relation entre les deux artistes qui durera presque trente ans.

En 1896, Werefkin quitte la Russie avec Jawlensky pour s'établir à Munich. Elle décide alors d'abandonner complètement la peinture afin de se consacrer entièrement au développement et à la promotion de l'art de Jawlensky. Mais tandis qu'elle réprime son désir de peindre, elle se cherche à travers Jawlensky. À travers Jawlensky donc, Werefkin vivra par procuration cette vie d'artiste à laquelle elle aspire, projetant alors sur l'homme qu'elle aime et admire ses propres aspirations. C'est durant cette période d'abstinence artistique (1896-1906) que Werefkin commence à écrire son journal, qui se veut une réponse à la crise existentielle qu'elle connaît en tant qu'artiste, mais aussi en tant que femme. Car en 1900, Jawlensky a un fils illégitime avec l'une de leurs servantes et cette trahison plonge Werefkin dans un profond désarroi. Se sentant douloureusement dépossédée de sa valeur en tant que femme et artiste, elle écrit alors dans son journal : « Je suis artiste et femme. Et j'ai tué les deux en moi. »⁴⁸⁵

Dans son journal, Werefkin consignera pendant quatre ans (de 1901 à 1905) ses réflexions sur l'art et sur la vie en s'adressant à l'Inconnu. Cet Inconnu, elle le définit comme le « meilleur » d'elle-même, son « moi » sublimé. Il s'agit d'un alter ego qu'elle invoquera et avec lequel elle conversera pour retrouver sa légitimité artistique. À travers le dialogue qu'elle entretient dans son journal avec

⁴⁸⁴ À cette époque, Werefkin mène une brillante carrière artistique en Russie. Son talent pour l'art du portrait est si remarquable qu'il lui vaudra d'être surnommée la « Rembrandt russe », un surnom qui transcende radicalement les stéréotypes de genre.

⁴⁸⁵ Werefkin, Marianne von, et Gabrielle Dufour-Kowalska (2005). *Lettres à un Inconnu : aux sources de l'expressionnisme*. Paris: Klincksieck, p.134.

l'Inconnu, Werefkin s'engage ainsi dans un processus d'actualisation de soi qui lui permettra éventuellement de retrouver sa vocation d'artiste en statuant : « Je ne suis ni homme, ni femme, je suis moi. »⁴⁸⁶ Nous sommes alors en 1905 et Werefkin décide officiellement cesser d'écrire son journal et de reprendre les pinceaux. « J'ai regardé en mon cœur, j'y ai vu le calme, je puis clore ce cahier. »⁴⁸⁷ en seront les derniers mots.

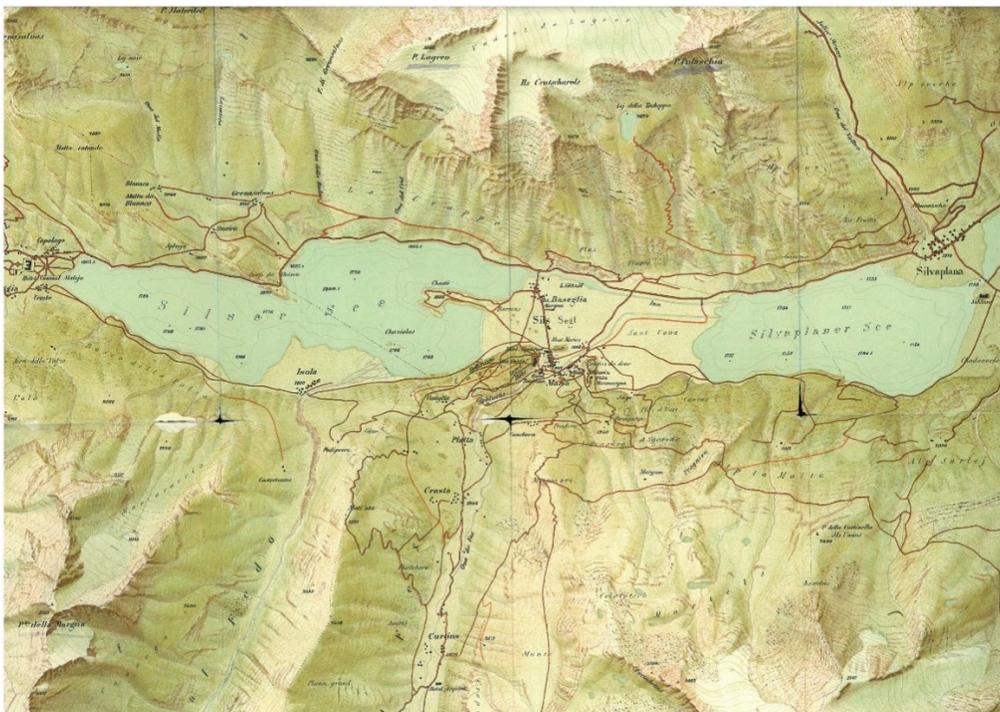
⁴⁸⁶ Ibid, p.171.

⁴⁸⁷ Ibid.

Annexe 10
Carte de Sils-Maria



Sils-Baselgia, Sils-Maria, Fextal um 1920



Sils-Maria, 1930

Annexe 11

Ainsi parlait Zarathoustra (extrait)

Dans les îles bienheureuses

Les figes tombent des arbres, elles sont bonnes et savoureuses ; et tandis qu'elles tombent, leur pelure se déchire. Je suis un vent du nord pour les figes mûres.

Ainsi, semblables à ces figes, ces enseignements tombent vers nous, mes amis : prenez-en la saveur et la chair exquise ! Autour de nous c'est l'automne, et le ciel clair, et l'après-métho.

Voyez quelle abondance il y a autour de nous ! Et qu'y a-t-il de plus beau, dans le superflu, que de regarder au-dehors, sur les mers lointaines.

Jadis on disait Dieu, lorsqu'on regardait sur les mers lointaines ; mais maintenant je vous ai appris à dire surhomme.

Dieu est une conjoncture : mais je veux que votre conjoncture n'aille pas plus loin que votre volonté créatrice.

Sauriez-vous créer un Dieu ? — Ne me parlez donc plus de tous les dieux ! Cependant vous pourriez créer le surhomme.

Ce ne sera peut-être pas vous-mêmes, mes frères ! Mais vous pourriez vous transformer en pères et en ancêtres du surhomme : que cela soit votre meilleure création ! — [...]