



HAL
open science

Au-delà du visible : vision et pulsion scopique dans l'œuvre de J. H. Füssli

Marine Pascalis

► **To cite this version:**

Marine Pascalis. Au-delà du visible : vision et pulsion scopique dans l'œuvre de J. H. Füssli. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02498714

HAL Id: dumas-02498714

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02498714v1>

Submitted on 4 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Au-delà du visible : **vision et pulsion scopique** **dans l'œuvre de J.H. Füssli**

Nom : PASCALIS
Prénom : Marine

UFR Langues Etrangères

Mémoire de Master 2 recherche - 30 crédits – Mention Langues, littératures,
civilisations étrangères et régionales

Spécialité ou Parcours : Etudes Anglophones

Sous la direction de SCARPA Sébastien

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Monsieur Sébastien Scarpa, maître de conférences à l'Université Grenoble Alpes, de m'avoir suivi dans mon projet mais aussi de m'avoir donné l'envie d'approfondir mon goût et ma curiosité pour la peinture. Je suis très reconnaissante des opportunités que j'ai pu avoir grâce à lui, comme la conférence que j'ai eu la chance d'animer l'an dernier dans le cadre du concours académique d'écriture créative organisé par l'académie de Grenoble. Il a su m'encourager depuis la L3 et je suis fière d'avoir travaillé avec lui jusqu'à présent.

Et merci à Gelild qui a relu ce travail à maintes reprises, quand bien même il n'en a pas toujours compris le contenu.

Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : Pascalis.....

PRENOM : Maïne.....

DATE : 12 juillet 2019..... SIGNATURE :

Sommaire

Remerciements	3
Sommaire	5
Notice	6
Introduction	7
Partie 1 - La quête des origines	11
Chapitre 1 : Toiles narratives	13
A) William Shakespeare: la Boydell Shakespeare Gallery (1789)	14
B) La Milton Gallery	23
Chapitre 2 : Le folklore de l'ailleurs	30
A) La Chanson des Nibelungen	30
B) Les mythes du berceau hellénique	39
Partie 2 - Le sommeil de la raison	47
Chapitre 3 : Visions et délires	49
A) Sommeil, rêves et cauchemars	49
B) La folie	57
Chapitre 4 : Rêves de sublime monstrueux	64
A) L'effroi	65
B) Le monstrueux et l'horreur	68
Partie 3 - Le miroir des pulsions	78
Chapitre 5 : Les corps entre fragmentation et pétrification	81
A) Fascination et pétrification	81
B) Castration et morcellement	87
Chapitre 6 : La jouissance de l'illicite	93
A) La toile comme point de fuite du réel	94
B) Plaisir voyeuriste : le miroir du « Moi » illusoire	98
Conclusion	105
Bibliographie	107
Sources primaires	107
Sources secondaires	107
Ouvrages, articles sur J.H. Füssli :	107
Ouvrages, articles sur l'art :	108
Ouvrages, articles philosophiques et psychanalytiques :	109
Ouvrages, articles sur le contexte historique et artistique :	112
Table des illustrations	114

Notice

Johann Heinrich Füssli étant un artiste multiculturel, les titres de ses toiles sont disponibles dans plusieurs langues suivant les versions : allemand, anglais ou encore français pour certaines. Toutefois, et par souci de cohérence pour l'ensemble du travail de recherche, il a été décidé que l'on ne s'appuierait majoritairement que sur un seul ouvrage, celui de Paola Viotto, intitulé *Tout l'œuvre peint de Füssli* (1980). On y retrouve alors les titres des tableaux en français. Par ailleurs, Füssli est désigné sous différentes orthographes, dépendant là encore du pays européen où l'on se situe. Les Anglais préfèrent "Fuseli", alors que les Français s'en tiennent à l'orthographe d'origine et choisissent de l'écrire « Füssli ». Dans cette idée de cohérence donc, et étant donné que ce mémoire est rédigé en français, le nom de l'artiste est orthographié à la française et les noms des toiles (sauf très rares exceptions) sont également en français.

Introduction

Les rêves sont l'une des régions les moins explorées de l'art, et peuvent être appelés la personnification du sentiment.

Henry Füssli, *Aphorismes, principalement relatifs aux beaux-arts*, 1831.

De manière assez surprenante, parmi les 239 *Aphorismes, principalement relatifs aux beaux-arts* rédigés par Füssli, un seul fait référence aux rêves qui sont néanmoins un support de travail de choix pour cet artiste célébré pour son habileté à dépeindre les délires oniriques, autrement dit, sa façon de mettre en image ce qui échappe au monde visible et à ses représentations. Johann Heinrich Füssli (1741-1825), largement connu pour sa toile *le Cauchemar* (1781), dont il multiplia par ailleurs les versions, est un artiste britannique d'origine suisse. Lui-même fils de peintre, il s'essaie pendant de nombreuses années à devenir écrivain et à percer dans les cercles littéraires, avant de renoncer pour ne se consacrer qu'à la peinture à l'âge de trente ans. Cadet d'une fratrie de cinq enfants, dont tous développent une certaine affinité pour les arts et, en particulier, avec la peinture, Füssli grandit à Zurich, berceau du romantisme continental et haut lieu de la pensée littéraire. Il est envoyé par son père à l'université Caroline (*Collegium Carolinum*) afin d'y étudier la théologie dans le but de devenir pasteur (il sera ordonné en 1761). Là-bas, il bénéficie de l'instruction du Professeur Johann Bodmer, insufflant alors en lui le goût pour de grands auteurs tels que William Shakespeare, John Milton, ou encore Homère, dont l'influence sur son art reste manifeste tout au long de sa carrière.

Füssli grandit et évolue dans un siècle où le rationalisme est prédominant, c'est le sacre de la pensée rationaliste. Alexander Pope, figure dominante de l'ère augustéenne et orfèvre incontesté de la poésie didactique, meurt l'année de la naissance de l'artiste et lui laisse en héritage un mode de pensée rigoriste : la littérature, la poésie, les arts sont régis par les notions d'équilibre, de modération et d'harmonie, et par une logique intellectuelle, fondamentalement opposée à celle de l'artiste (qui ne s'épanouit que dans l'opposition¹). Pour les contemporains de Steele, Pope ou Addison, il y a une bonne façon d'agir, agir selon ce qu'ils appellent le « *common sense* », qui est recherche d'équilibre et de compromis. D'après le critique James

¹ On trouve en effet, dans l'œuvre de C. Eudo Mason, *The Mind of Henry Fuseli* (1951), de nombreuses références au tempérament colérique et impatient de l'artiste, qui était très inconstant sur ces opinions, et ne trouvait une discussion intéressante que dans l'objection de celle-ci.

Sutherland, à cette époque “*most Englishmen asked nothing better than to be allowed to sleep quietly in their beds*”². Cette période est appelée ère augustéenne, mais c'est aussi une période de grande évolution contrairement à ce que l'on en a longtemps dit. Avec notamment l'influence du philosophe John Locke qui nous dit que l'individu est foncièrement évolutif. Cela explique pourquoi le roman, en tant que genre littéraire, a connu une forme de regain. Avec des écrivains comme Jonathan Swift, auteur des *Voyages de Gulliver* (1726), ou encore Daniel Defoe avec *Robinson Crusoe* (1719), l'accent est mis sur l'individualité. Leurs héros s'engagent dans des voyages initiatiques qui les façonnent, les transforment. Ils sont des « feuilles blanches », des « tables rases » pour reprendre les formules de Locke. Ils écrivent leur propre histoire, comme les peuples écrivent la leur à leur échelle. Tout ce contexte général (et littéraire) dans lequel Füssli a grandi, forge son rejet de la pensée rationaliste. Il s'inscrit alors (sûrement sans le vouloir) dans le courant romantique, qui développe des thèmes opposés à ceux de “*the Augustan Age*”³ comme l'imagination et le surnaturel.

Une série d'infortunes oblige Füssli à quitter Zurich. En 1764 il rejoint donc la Grande-Bretagne. A l'époque, il voit encore en la littérature sa seule carrière. Toutefois, il ne produit que très peu de textes. En 1770, après inspections de ses premiers dessins, Sir Joshua Reynolds, professeur à la Royal Academy, l'encourage à partir à Rome pour effectuer son éducation artistique. Il demeure en Italie huit ans et réalise là-bas que sa vraie vocation se trouve dans les arts visuels. Il trouve finalement une forme d'expression dans la peinture qui n'aurait pas été possible dans la littérature. Car la peinture, c'est aussi ce qui a bercé son enfance et son éducation, auprès de son père Johann Caspar Füssli, et son grand-père, Hans Rudolf Füssli, tous deux peintres. En matière de peinture donc, ses influences sont avant tout classiques. Il éprouve une vraie fascination pour le plafond de la chapelle Sixtine de Michel-Ange, et est d'ailleurs tout autant intéressé par l'art antique grec. Cela se discerne clairement, comme le démontre nombre de ses tableaux, dans sa façon de dépeindre les corps, des corps aux muscles saillants représentés dans des postures héroïques⁴. En cela, il est un peintre néo-classique qui vénère les modèles car il se base sur l'imitation de ces derniers. Füssli c'est ce mélange d'une fascination pour l'art antique et d'un esprit rebelle qui va créer son propre style, le « style Füssli ». Il se distingue de cette période rationaliste et amorce le courant romantique, car il fait le choix de ne pas représenter l'homme comme étant au centre du tableau, dominant la nature⁵. Mais il lui fait

² Cité par Sébastien Scarpa, dans l'ouvrage *Poétiques de l'affect : la poésie préromantique anglaise en contexte*, 2018, p111.

³ L'ère augustéenne.

⁴ En cela, il se rapproche de son contemporain William Blake, lui aussi passionné par ce type de représentations.

⁵ Par exemple avec un tableau comme *A Kill at Ashdown Park*, James Seymour, 1743.

au contraire subir les affres du naturel et du surnaturel. Car cette époque rationaliste qu'est la première moitié du XVIIIe siècle, se fonde en partie sur un principe d'imitation – l'imitation des classiques, en l'occurrence, que Füssli apprécie. L'artiste semble constamment pris en proie à un combat intérieur, entre l'adoration des classiques et la volonté de porter son art ailleurs.

C'est son tableau *le Cauchemar* qui le rend célèbre, et son goût pour le gothique et l'érotisme qui fait parler de lui à l'époque et jusqu'à aujourd'hui. Car s'il est une chose dans laquelle Füssli excelle, c'est bien dans l'art de la transgression. Pour lui, tant que le cadre, si l'on peut dire, n'a pas été transgressé, voire violé, il n'y a pas assouvissement du désir, il n'y a pas de sentiment de totalité, il n'y a pas de remplissage du vide que son art cherche à combler. Car c'est en cette période, où se profile cette mouvance, définie plus tard comme début du courant romantique, que les artistes questionnent le rationalisme des Lumières. Tout au long du XVIIIe siècle, "*the age of Enlightenment*", la lumière est perçue comme source de connaissances, permettant à l'homme de mieux voir, d'être clairvoyant. La lumière, ou la pensée fait de l'homme un être voyant. Füssli va faire de cette problématique du regard, de la vision, le cœur de son œuvre, comme pour démontrer que l'unique rôle de la vision n'est pas d'être éclairé par la raison, mais au contraire par tout ce qui n'en relève pas, ou du moins tout ce qui relève d'une autre forme de réalité, comme celles des songes dont il est le peintre par excellence. Il s'agit donc d'illimenter le réel, de faire en sorte qu'il ne soit pas confiné à ce que l'on peut en voir. La réalité s'oppose à l'univers de Füssli. Par son art, il crée une alternative à notre monde, une alternative manquante, qui est recherchée par la vision, par le désir de voir. Jean Clair, dans son ouvrage sur Méduse, définit le regard ainsi : « Regarder, qui a même racine que *warten* et *to ward*, c'est non seulement envisager le monde, c'est aussi se protéger, faire attention, être sur ses gardes. Regarder, dans la réitération de son allant, c'est aussi le phénomène de retourner son regard en arrière pour vérifier qu'on n'est pas suivi, ni menacé. L'artiste, en tant qu'il regarde, est le gardien obstiné d'une règle du voir, d'une théorie du savoir qui existait avant lui et qu'il utilise⁶. » Le regard est alors cette quête, cette recherche. De plus, d'après Pascal Quignard, « [l']art cherche quelque chose qui n'est pas là⁷. » En d'autres termes, par le regard et la vision, l'artiste et l'amateur d'art contemplent un inaccessible, un vide. Le regard est donc marqué par l'énergie du désir, une énergie créatrice qui donne corps à l'œuvre de Füssli : elle n'est pas nécessairement manifeste, mais est toujours présente, comme en latence, dans l'attente de surgir au sein du cadre, c'est l'invisible ; René Descartes, penseur

⁶ Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, 1989, p24.

⁷ Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, 2014, p13.

rationaliste français par excellence, est connu pour sa maxime « je pense, donc je suis » ; la complexité singulière de l'œuvre de Füssli repose sur une variante de cette dernière « Je veux voir, donc je désire, et c'est parce que je désire que je suis ». Autrement dit, le désir fonde l'existence humaine. Comment ce désir se manifeste-il alors, par le regard ? Quelle est la finalité de la vision dans une œuvre d'art ? Et plus spécifiquement, quelle est sa motivation dans l'œuvre de Füssli ? Pourquoi, le regard est-il si important dans ses toiles ? A-t-il une fonction libératrice, révélatrice, provocatrice ou encore, voyeuriste ? Telles sont les questions qui guideront notre réflexion et nous aideront à déterminer comment l'art de Füssli nous porte au-delà du visible.

Il s'agira donc de mieux cerner cette notion de « vision » qui désigne à la fois le « voir » en tant que perception, mais aussi les hallucinations, les rêves et le surnaturel. En outre, on cherchera à comprendre, dans un premier temps, en quoi elle forge l'art de Füssli au travers d'une quête des origines qui lui permet de porter son regard vers un *ailleurs*. Puis, on démontrera comment, pour cet artisan des rêves, la vision se traduit aussi par la mise en sommeil de la raison par l'irrationnel ou encore, le monstrueux. Enfin, la vision dans l'œuvre de Füssli sera étudiée comme étant le miroir des pulsions qui nous est tendu par l'artiste, permettant ainsi de contempler notre reflet de sujet désirant.

Partie 1

-

La quête des origines

Le peintre se fait visionnaire ; au pays du réalisme utilitaire, sa méthode alchimique impose la primauté du surréel, elle fait prévaloir un lyrisme en demi-teintes, où les navires de haute-mer, dégagés de leurs missions militaires ou commerciales, deviennent des vaisseaux fantômes.

Georges Gusdorf, *Le romantisme*, 1993.

Le contexte historique et artistique fait que Füssli éprouve ce besoin de revenir en arrière, en particulier de revenir aux auteurs qui, selon lui, ont effectué ce « grand geste artistique ». Milton et Shakespeare sont pour Füssli des fondements, ils sont singuliers par la puissance de leur création. Autrement dit, ces œuvres majeures du passé sont comme des aurores, et s'en inspirer c'est plonger vers les origines, vers le fondamental. Shakespeare et Milton qui ont tous deux travaillé cette thématique forte qu'est la vision, sont pour Füssli des visionnaires. On remarque chez eux, comme chez Füssli, une volonté de représenter et de voir quelque chose d'autre, une chose à laquelle il n'est possible d'accéder que par l'acuité d'un regard transcendant. En effet, Füssli, très influencé par ses études à Zurich, se plonge dans la capture d'instantané de littératures, mais aussi de la mythologie. Il s'intéresse à ce qui a fondé, d'une part son éducation, et d'autre part, à ce qui a fondé la littérature. Ainsi, il transporte son spectateur en d'autres temps, d'autres contrées, explorant l'au-delà de ce qui est visible dans cette grande littérature, par la vision.

Chapitre 1: Toiles narratives

*There is a tide in the affairs of men,
Which, taken at the flood, leads on to fortune;
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shallows and in miseries.
On such a full sea are we now afloat;
And we must take the current when it serves,
Or lose our ventures.*

William Shakespeare, *Julius Caesar*, c.1599.

L'éducation de Füssli a marqué son inspiration et déterminé son art. Lui qui ne se destine qu'à une carrière littéraire à ses débuts et ne décide que bien plus tard de s'orienter vers la peinture, accorde une place primordiale aux auteurs qu'il a découverts à Zurich, à travers l'enseignement du professeur Bodmer. Ces écrivains sont, pour ne citer qu'eux : Shakespeare, Milton, Dante, ou encore Homère. Il semble donc naturel que ses premières toiles soient tirées de scènes de la littérature. En cela, Füssli est un précurseur car il va remettre au goût du jour la peinture d'histoire (*history painting*), ou peinture narrative, qui fait le choix de représenter des scènes d'un récit plutôt que des visages comme c'est le cas dans les portraits. Füssli puise ainsi dans le passé littéraire britannique et innove pour transgresser les limites de la représentation artistique. Il refuse le règne de la raison qui domine son siècle et cherche refuge dans les œuvres littéraires, en particulier celles de Milton et Shakespeare, afin d'y trouver cet *ailleurs* que le siècle de la raison ne peut lui fournir. Ces deux auteurs ont en effet, chacun à sa manière, repoussé les barrières car ils se sont imposés comme des incontournables en faisant, si l'on peut dire, un grand geste artistique : ils posent des jalons. S'inspirer de Shakespeare et Milton, c'est faire retour vers un passé authentique qui, pour Füssli, constitue une forme de renouveau par rapport à la doctrine néo-classique. Ce sont des dramaturges et poètes qui ont été à l'initiative de quelque chose, qui caractérisent, aux yeux de l'artiste, une aube culturelle pour la Grande-Bretagne. Ils constituent l'aurore d'une ère littéraire et les fondations de sa pratique picturale. En cherchant de nouvelles thématiques à exploiter et en mettant en lumière ces deux auteurs, notamment par la création de deux galeries d'art à leur nom, Füssli réaffirme son attachement à ces deux monuments de la culture britannique, et en quoi leurs œuvres sont constitutives d'une alternative à la réalité du siècle des Lumières. Avec Shakespeare et Milton, il y a une certaine forme d'enracinement de la culture britannique : c'est la recherche de la stabilité. Il puise en

effet, dans leurs œuvres un terreau qui n'est pas la structure rationnelle de la pensée. Il est alors logique d'envisager ces deux galeries de façon chronologique parce que l'on constate une forme d'évolution dans son art avec, dans un premier temps, la Boydell Shakespeare Gallery, puis la Milton Gallery.

A) William Shakespeare: la Boydell Shakespeare Gallery (1789)

Füssli trouve en Shakespeare l'interdit et l'indicible que le siècle de la raison cherche à bannir à tout prix. Rien n'est trop irrationnel pour lui : les orgies oniriques du *Songe d'une nuit d'été*, la folie de Lady Macbeth, les meurtres, les trahisons, tout ce qui peut sortir du cadre posé par les bien-pensants l'attire et dispose à ses yeux d'un potentiel de représentation inouï. L'utilisation par Füssli des pièces de Shakespeare dessine un parcours qui le mène vers une forme d'émancipation artistique, avec d'abord l'exposition de la Boydell Shakespeare Gallery qui accompagne son évolution au sein d'un cadre. Il s'appropriera ensuite le matériau shakespearien seul.

La partie concernant la Boydell Shakespeare Gallery est intéressante car on observe alors le peintre s'essayer à ses premières représentations, et interprétations, de Shakespeare. Cela est d'intérêt à plusieurs égards : il s'agit des premières vraies commandes passées au peintre mais c'est également un moment où il s'avère très prolifique (plus d'une dizaine de toiles sont produites en vue de la galerie). Enfin cette période nous permet également de constater le schéma intellectuel et créatif de cet artiste à l'imaginaire si particulier. C'est ainsi que l'on constate alors sa propre interprétation de moments shakespeariens, certains pour lesquels il est possible de ressentir un rapprochement entre la représentation qu'en a effectuée l'artiste et l'œuvre du dramaturge, et pour d'autres moins : l'interprétation s'éloigne pour devenir création, et ne devient que prétexte ; il laisse libre cours à son imagination, à sa vision. C'est aussi grâce à la Boydell Gallery qu'il est possible de constater les particularités de l'art de Füssli, qui se prêtent, particulièrement bien à cet exercice d'interprétation de moments de littérature. Comme il sera possible de le constater dans ses toiles, le peintre porte une attention toute particulière à la représentation du surnaturel et de l'irréel.

La Boydell Shakespeare Gallery part de l'idée du marchand d'art, John Boydell, de vouloir promouvoir à la fois la peinture d'histoire et de rendre William Shakespeare moderne. La peinture d'histoire entièrement teintée de classicisme est délaissée au profit de toiles plus

intéressantes d'un point de vue financier¹, comme les portraits ou les tableaux de paysages. Ce qu'il faut garder en tête, c'est qu'en 1786, donc au moment où John Boydell a cette idée, William Shakespeare revient petit à petit sur le devant de la scène et ses pièces commencent à être plus largement lues par un lectorat incluant les classes populaires comme les aristocrates. Les peintres et graveurs tels que William Hogarth² n'hésitent pas non plus à s'approprier certaines scènes tirées des pièces du grand dramaturge, et des éditions illustrées de celles-ci sont même publiées³. Shakespeare devient progressivement l'icône culturelle et littéraire que l'on connaît aujourd'hui. Ce n'est qu'un pari avec peu d'enjeux qu'essaie alors John Boydell en jouant la carte de Shakespeare pour ouvrir sa galerie, profitant de l'effet de mode, mais aussi voulant peut-être asseoir la réputation du barde élisabéthain comme véritable figure de proue de la littérature (et culture) britannique(s).

Ce sont, en effet, les romantiques qui vont le remettre sur le devant de la scène. Les thèmes qu'abordent les pièces de Shakespeare, ainsi que les lieux et les personnages qui les peuplent, évoquent tous des thèmes qui seront repris par les romantiques : aspirer à un ailleurs, à un au-delà, à quelque chose de fondamentalement différent des carcans du siècle de la raison qui les maintient au sol et dompte leur imagination. Même si le fond des histoires se veut proche du contexte contemporain du dramaturge, les histoires se passent presque systématiquement dans des cadres bien éloignés de celui de la Grande-Bretagne, et c'est cela même que vont chercher les romantiques. Par exemple, *le Songe d'une nuit d'été* se situe à Athènes, *Macbeth* dans un château écossais, *La Tempête*, sur une île, etc. Mais au-delà de ça, Shakespeare c'est aussi la magie, le surnaturel, l'inexplicable, et c'est aussi ce qui comporte de l'intérêt dans la reprise de ces thèmes. D'autant que les artistes vont pousser leurs imaginaires plus loin : pour ce qui est de Füssli, les pièces dont il va le plus s'inspirer sont *Macbeth*, *le Songe d'une nuit d'été* et *la Tempête*. Ce sont les pièces sur lesquelles il va effectuer le plus de toiles, dans le cadre de sa collaboration avec John Boydell mais aussi en dehors. On peut alors en conclure que ce sont, pour lui, les pièces qui comportent la plus grosse dimension surnaturelle. A chaque fois, Füssli va nous emmener dans des contrées lointaines où l'immatériel va prendre le pas sur l'histoire, et où monstres, elfes, fées et autres bêtes se trouvent représentés dans ce contexte.

¹ The British Library, John Boydell's Shakespeare Gallery (1789-1805), URL : <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/john-boydells-shakespeare-gallery-1789-1805> consulté le 22 janvier 2019.

² William Hogarth, *David Garrick as Richard III* (c.1745)

³The British Library, John Boydell's Shakespeare Gallery (1789-1805), URL: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/john-boydells-shakespeare-gallery-1789-1805> consulté le 22 janvier 2019.

L'idée de départ de John Boydell est donc de remettre au goût du jour la peinture d'histoire, mais plus largement, de redonner de la vigueur à l'art britannique. Ce projet prend vie en mai 1789, année charnière et tumultueuse en Europe.



Tableau 1 FÜSSLI Henry. *Prospero et Miranda, Ariel et Caliban*, 1789, huile sur toile, dimensions inconnues, œuvre perdue.

Henry Füssli, débutant sa carrière après huit années passées à Rome pour parfaire son éducation en peinture, accepte donc le pari et se joint à trente autres artistes. Il va alors exécuter un certain nombre de toiles, la première répertoriée dans le catalogue est *Prospero et Miranda, Ariel et Caliban* (1789) où l'on peut distinguer les quatre protagonistes, et où l'on devine au loin le navire subissant la tempête. On constate d'ores et déjà le style caractéristique de Füssli, notamment pour ce qui est de son interprétation des esprits, Ariel et Caliban. Ce dernier étant censé représenter un esprit négatif, il prend un aspect diabolique, avec des muscles saillants, à peine vêtu, les cheveux hirsutes, les tétons difformes, les oreilles en pointes rappelant inévitablement qu'il n'appartient pas au monde réel, et est une créature fantastique. Ariel, esprit de l'air, esprit positif n'est que peu visible de par son fondu avec le ciel. Elle ne semble n'être qu'une masse où la chevelure et le drapé sont entremêlés, se dirigeant tout droit sur le vaisseau comme le lui ordonne Prospéro. Comme Miranda, il est représenté de façon tout à fait classiciste et semble en effet être sorti tout droit du contexte que Shakespeare a imaginé pour eux : celui de la Rome antique, ou de l'Italie médiévale. Le reste du tableau n'en est pas pour autant

dépourvu d'intérêt bien entendu car, au-delà de faire partie de la scène, il la contextualise et permet au spectateur de s'immerger complètement dans le monde imaginé par Shakespeare : les créatures, la végétation florissante, l'océan en arrière-plan comblent le désir d'évasion de l'esprit romantique.



Tableau 2 FÜSSLER Henry. *Le Réveil de Titania*, 1785-1790, huile sur toile, (222 × 280), Winterthur, Kunstmuseum.



Tableau 3 FÜSSLI Henry. *Titania caresse Bottom à la tête d'âne*, 1780-90, huile sur toile, (216 × 274), Londres, Tate Gallery.

Cet esprit et cette capacité à faire s'évader le spectateur se retrouvent dans bon nombre des œuvres de Füssli, si ce n'est l'intégralité de son œuvre. *Titania caresse Bottom à la tête d'âne* (1780-1790), et *le Réveil de Titania* (1785-1790) en sont les meilleurs exemples. Ces deux toiles qui sont à étudier en miroir, sont respectivement les deuxièmes et troisièmes toiles de la Boydell Gallery. Füssli peint alors le *pendant* et *l'après* du « rêve » de Titania, ou plutôt de son délire onirique. Car en plus d'être soumise à l'influence du nectar de la « pensée d'amour » dont Oberon humecte ses paupières, créatures fantastiques et effrayantes se mêlent, faisant ainsi de ces toiles d'authentiques spectacles, pour ne pas dire une véritable orgie visuelle. Les personnages sont, en effet, nombreux et le spectateur ne peut pas vraiment les distinguer, effet probablement souhaité par l'artiste, car le halo de lumière éclaire uniquement les protagonistes principaux : Titania et Bottom (pour *Titania caresse Bottom à la tête d'âne*), ou encore Titania et Oberon (pour *le Réveil de Titania*). Le reste des personnages se trouvent dans la pénombre, à peine discernables les uns des autres. Certains nous observent même, tapis dans l'ombre comme Bottom, créature mi-humaine, mi-animale. Alors que Titania, soudainement

éprise d'amour pour lui se retrouve plongée dans son délire. La folie, le délire, le rêve, ainsi que la façon de les représenter, sont des éléments récurrents et révélateurs de l'art de Füssli. Artiste ô combien ignorant de la raison et de ses lois, il semble ne se fixer aucune limite dans son art. C'est pour cette raison que l'on retrouve tant de toiles dépeignant *le Songe d'une nuit d'été*, ou encore des moments de délires, de rêves et de cauchemars. On a là, sa propre interprétation et visualisation des scènes de Shakespeare, prouvant ainsi combien son inconscient et le nôtre sont en proie à cette « tempête » intérieure tentant de s'extérioriser par le processus créatif de la peinture. Dans *le Réveil de Titania*, un des éléments frappants est la disparition complète de Bottom du cadre, comme si le fait qu'il soit homme à nouveau le rendait invisible et le faisait passer de la lumière à l'ombre. Il renie sa part d'animalité, il est de nouveau soumis aux lois de la raison et de la bienséance. Il n'est plus soumis à ses pulsions animales, à la liberté, et de fait, n'est plus un sujet intéressant pour le peintre qui préfère le laisser dormir dans l'ombre. Là réside l'essence romantique que Füssli parvient à extraire des œuvres de Shakespeare : la folie, la bestialité, le surnaturel. En confinant Bottom à la marge, en le laissant dans l'ombre, il l'ignore, et préfère se concentrer sur les fées et autres créatures qui peuplaient déjà le premier tableau (*Titania caresse Bottom à la tête d'âne*). Par ailleurs, ce qu'il est nécessaire d'aborder dans l'étude de ces deux tableaux qui fonctionnent remarquablement bien ensemble, c'est qu'ils ont, à peu de choses près, la même structure. En effet, les personnages sont à chaque fois positionnés en arc de cercle autour de Titania et Bottom, qui occupent une place centrale dans la partie supérieure du tableau. Les fées et les protagonistes principaux sont dans la lumière, alors que les créatures et monstres se trouvent à la périphérie, dans la pénombre. C'est donc dans *l'après*, au réveil de Titania que la structure change. Le cercle (ou la pyramide) formé(e) par les protagonistes est toujours présent(e), mais cette fois, Bottom n'est plus dans la lumière : il est redevenu complètement humain, et n'est plus que dans l'ombre. Son visage, en revanche, qui lui a changé (puisque'il ne s'agit plus d'une tête d'âne) est à peine distinguable. Ce qui est frappant, c'est qu'à quelques centimètres de sa tête se trouvent des fées, et celles-ci, étant surnaturelles, sont baignées d'un halo de lumière et l'observent même dormir, prouvant bel et bien que l'homme, la raison et ses règles n'ont pas leur place dans un tableau de Füssli. Et pour preuve, du *Songe d'une nuit d'été*, l'artiste n'a représenté que les sujets pertinents pour lui, c'est-à-dire féériques, échappant aux lois de la raison et de son siècle, et n'a représenté aucun passage concernant le quatuor amoureux de Hermia, Helena, Lysandre et Démétrius. L'autre piste qu'il est possible d'évoquer au sujet de l'effacement de Bottom dans ce deuxième tableau est celle du sommeil. Füssli, artisan des rêves, a en effet cette particularité de représenter le dormeur et son rêve dans le même cadre, comme un tout, où réalité et songe s'entrechoquent.

Cependant, et cela est vrai pour nombre de ses œuvres, le dormeur est toujours plongé dans la lumière, et ce, même s'il n'est pas au centre du tableau⁴. Il serait possible de donner une interprétation, peut-être un peu exagérée en disant que la scène se déroulant autour de Bottom est une scène rêvée, ou une scène qu'il perçoit du fond de son sommeil, car c'est ce qu'il se passe en quelque sorte. Mais ce n'est pas ce que l'artiste comptait représenter car, contrairement au reste des toiles de Füssli représentant des dormeurs, ici, le texte vient appuyer la première piste du refus de l'humanité, de l'être humain, ou du moins, de l'entière acceptation du surnaturel et de la marginalité. En effet, lorsque l'on étudie la première scène de l'Acte IV de la pièce, lorsque Oberon et Titania discutent, ils ne parlent de Bottom que tant qu'il a encore sa tête d'âne. A partir du moment où Puck le fait redevenir humain, les deux protagonistes l'ignorent complètement :

TITANIA

*"My Oberon! what visions have I seen!
Methought I was enamour'd of an ass."*

OBERON

"There lies your love⁵."



Tableau 4 FÜSSLI Henry. *Les Trois sorcières apparaissent à Macbeth et Banquo*, 1793-1794, huile sur toile, (167 × 134), Petworth House, Wyndham.

En matière de fantasmagorie, Füssli ne connaît pas d'égal, du moins face à ses pairs qui ont également contribué à la Boydell Gallery. Cela est d'autant plus frappant lorsqu'il choisit

⁴ Henry Füssli, *Le Cauchemar* (1781) ; *Le cauchemar quitte la couche de deux jeunes filles endormies* (1810).

⁵ William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, circa 1594, Acte IV, scène 1.

Macbeth pour thème, mêlant ainsi fantastique et horreur. Il représente à plusieurs reprises les trois sorcières de Macbeth. Nous allons évoquer ici le quatrième tableau de la série de la Boydell Gallery intitulé *Les trois sorcières apparaissent à Macbeth et Banquo* (1785-1790). Il est remarquable que sur chacune des représentations des trois sorcières par Füssli, celles-ci soient peintes en pointant leur doigt, tout comme Prospero intimant l'ordre à Ariel de créer la tempête. Ce « montré du doigt », ce geste indiquant la fatalité du destin, relève aussi beaucoup de la défiance des lois naturelles. Ce qui est par ailleurs marquant dans leur représentation, c'est que les sorcières ne sont pas particulièrement genrées. Elles sont décrites par Shakespeare comme étant "*the Three Witches*", ou encore "*the Weird Sisters*", mais leurs physionomies masculines leur donnent un aspect pour le moins étrange, et les fait complètement rentrer dans la catégorie des personnages surnaturels. En effet, la pièce débute par ces trois figures mystérieuses, encapuchonnées, qui donnent directement le ton de la pièce : inquiétant et étrange⁶.

On ne peut ici s'empêcher, par la représentation qu'en fait Füssli, de les rapprocher des Moires de la mythologie grecque et des Parques de la mythologie romaine, personnages allant toujours par trois et maîtrisant les destinées humaines. Leur reproduction par Füssli pose question : s'agit-il de femmes ? S'agit-il même d'êtres humains ? Comme dans *le Songe d'une nuit d'été*, elles sont baignées d'un halo de lumière, alors que Macbeth et Banquo sont tournés de trois quarts, de sorte qu'on ne puisse percevoir les expressions de leurs visages. En revanche, ce que l'on voit très bien, c'est la pointe de l'épée de Macbeth tâchée d'un sang qui semble encore frais, au premier plan. Ceci confirme ainsi que le doigt pointé par les sorcières, combiné à l'épée ensanglantée, est un mauvais présage, et que leur apparition à cet instant est tout sauf fortuite. Par leur apparition, elles ne font qu'enclencher la mécanique du destin, et le précipiter. Leur position et le fait que, de nouveau, Füssli ait recours au clair-obscur pour accentuer le contraste entre les personnages merveilleux et humains (cf. *le Réveil de Titania*) ne fait que renforcer le surnaturel et le morbide de la scène. Par ailleurs, et il est pertinent de le mentionner, lorsque Füssli s'emploie à interpréter des scènes de Shakespeare, il ne représente jamais les personnages humains seuls, les trouvant sûrement dépourvus d'intérêt traités de cette manière. Au contraire, ce qui l'intéresse c'est la confrontation des deux mondes : le monde fantastique et le monde réel, et comment l'un fait systématiquement basculer l'autre, et le précipite dans le gouffre, comme si la réalité ne pouvait connaître d'issue que funeste, sauf pour *le Songe d'une nuit d'été*, qui est une comédie, mais dans laquelle le réel est bousculé de façon presque

⁶ On pense évidemment ici au concept freudien d'inquiétante étrangeté ("*the uncanny*").

irréversible. Füssli a toujours peint ce moment de bouleversement du réel par l'immatériel. L'essence de son art semble avoir été de combiner le visible et l'invisible.

Il est un élément qui se doit d'être développé ici : l'enchaînement des toiles dans cette galerie. D'abord *la Tempête*, puis *le Songe d'une nuit d'été*, et enfin *Macbeth*. Ces trois pièces sont bien différentes les unes des autres, et exposer un tableau d'une tragédie faisant suite à trois tableaux portant sur des comédies semblait être un choix peu judicieux, mais il n'en n'est rien. La logique réside dans cette ode au point de non-retour, au moment de suspens, de déséquilibre, qui fait basculer l'intégralité de la pièce.



Tableau 5 FÜSSLI Henry. *Shakespeare enfant entre la tragédie et la comédie*, 1805-1806, huile sur toile, (103 × 91), Londres, Courtauld Institute of Art.

Pour conclure, il est essentiel d'évoquer une toute autre toile de Füssli, toujours de facture shakespearienne, mais ayant pour sujet, cette fois-ci, le dramaturge lui-même, qui est représenté enfant entre la tragédie et la comédie. La toile, intitulée *Shakespeare enfant entre la tragédie et la comédie* (1805-1806), nous montre le dramaturge bébé allaité par la tragédie, diverti par la comédie. C'est une toile charnière dans la compréhension du choix de Füssli de représenter des scènes de Shakespeare. Car ce qui est d'intérêt c'est le statut même d'enfant ici. Cela trahit une volonté de protéger l'enfant-Shakespeare, véritable symbole de la culture britannique. Mais aussi le désir, pour celui qui était décrit par ses pairs comme "*the Wild Swiss*", n'ayant selon eux, jamais été complètement intégré, d'être le digne héritier de cette culture puis de la transmettre ; le désir de révéler aussi qu'il avait compris quelle était l'essence de la dramaturgie shakespearienne : transcender le visible sans se confiner aux limites du réel.

B) La Milton Gallery

Si Shakespeare représente un pan considérable de la culture britannique, Milton eut lui aussi une influence sur le “*Wild Swiss*”. Le célèbre auteur du *Paradis Perdu* (1667), poème épique retraçant la chute de Satan du paradis entraînant dans son sillage Adam et Eve, est une pièce unique de la littérature britannique, de par son format d’abord (d’abord dix, puis douze livres à partir de 1674), par le caractère monumental de son sujet ensuite : celui de la Création de l’homme et de ses conséquences, et enfin par son style poétique qui fait de cette œuvre le pendant de la « King James Bible ». Un paradoxe réside dans le fait que Milton ait été repris par les poètes romantiques : n’était-ce pas seulement un puritain faisant d’un sujet biblique un monument de la littérature ? En quoi alors *le Paradis Perdu* peut-il bien avoir une résonance pour les romantiques ? Les romantiques ne sont-ils pas justement en quête de quelque chose d’autre que les discours convenus pour qui franchir les limites de l’ordre établi ? En réalité, s’il y a bien quelque chose de romantique en littérature, c’est le *Paradis Perdu* de Milton. Avec son poème, il repousse toutes les limites, toutes les barrières de la pensée. Car avec Milton, il y a cette volonté d’ouvrir une voie, d’inaugurer quelque chose. Le personnage de Satan est la figure parfaite d’une inauguration : il est porteur, par son geste de rébellion, de ces paysages grandioses que Füssli représente, qui vont marquer la tradition iconographique : celle du sublime notamment⁷. Par ailleurs, un autre point sur lequel les romantiques s’accordent pour s’inspirer du *Paradis Perdu* réside dans ses personnages. Effectivement, le personnage de Lucifer⁸, puis Satan, est régulièrement décrit par différentes figures du courant romantique comme étant le héros du poème. Le poème aura eu une influence certaine aussi sur Mary Shelley et son *Frankenstein*, l’épigraphe au début de celui-ci provenant du *Paradis Perdu* : “*Did I request thee, Maker, from my clay / To mould me man*⁹?” Mary Shelley, de surcroît, n’a pas seulement bénéficié de l’influence de Milton, mais aussi de celle de Füssli, et en particulier de son célèbre *Cauchemar (The Nightmare)* qui aurait inspiré la création de son monstre¹⁰. Füssli non plus n’échappera pas à Milton : lui et Shakespeare constituent les deux piliers de sa culture littéraire. Füssli lit Milton dès son plus jeune âge, et sera plus particulièrement influencé par son professeur à l’université de Zurich, Johann Jakob Bodmer, qui sera le premier à traduire le

⁷ Nous pouvons ici citer les illustrations du *Paradis Perdu* par Gustave Doré qui font écho à ce sentiment de grandeur et de sublime dont il est question.

⁸ « Lucifer » signifie, « celui qui apporte la lumière », c’est cette lumière paradoxale si chère à Füssli, qui n’est pas celle de « *the Enlightenment* ».

⁹ The British Library, *John Milton’s Paradise Lost*, URL: <https://www.bl.uk/collection-items/john-milton-paradise-lost>, consulté le 03 mars 2019.

¹⁰ John.B Lamb, *Mary Shelley’s Frankenstein and Milton’s Monstrous Myth*, 1999.

poème épique en allemand, donnant à son élève le goût pour la littérature britannique. C'est grâce à ces discussions avec son professeur que Füssli conservera « la marque » Milton sur lui tout au long de sa carrière. L'évènement le plus notable en la matière est la création de sa Milton Gallery. Très influencé par la Boydell Shakespeare Gallery inaugurée en 1789, il s'en inspire et, en 1790, décide de dédier toutes ses prochaines toiles au sujet. Il sera d'ailleurs le seul artiste à travailler sur le projet¹¹). Le projet est titanesque, à la mesure du poème dont il s'inspire, et les toiles sont nombreuses, quarante-sept en tout¹². La galerie ouvre en 1799, mais ne rencontre cependant pas le succès attendu par l'artiste ; il s'agit même d'un échec total. Le public n'est pas du tout réceptif, et le sujet du *Paradis Perdu* ne fait pas l'unanimité, jugé peu pertinent et élitiste à certains égards. Toutefois, les toiles de cette galerie, nombreuses, se trouvent être un formidable vivier permettant de mieux comprendre l'artiste, et notamment d'expliquer son rapport à la vision et ce en quoi elles font écho à celles de la Boydell Gallery.



Tableau 6 FÜSSLI Henry. *Satan invoquant Belzébuth sur la mer de feu*, 1797-1799, huile sur toile, (442 × 366), Stratfield Saye, duc de Wellington.

¹¹ Il semblerait que cela soit un choix délibéré.

¹² National Gallery of Art, *Henry Fuseli*, URL: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2513.html>, consulté le 23 mars 2019.

La première toile de cette galerie est *Satan invoquant Belzebuth sur la mer de feu* (1802). On y voit Satan, déjà aux Enfers, en train d'appeler Belzebuth, prince des démons, qui représente en quelque sorte, le côté pervers de l'âme de Satan. Car c'est ensemble qu'ils s'efforcent de trouver un moyen de sortir des Enfers et de chercher, dans le but de les pervertir, la nouvelle espèce de créatures créées par Dieu. On est frappé par les couleurs utilisées pour représenter les enfers, qui sont en effet, très sombres. La mer de feu est relativement peu visible, et elle n'éclaire que très peu le reste du tableau. Par ailleurs, seul Satan semble réellement se détacher du reste de la toile, Belzebuth n'est que très peu identifiable, son corps étant entièrement fait de couleurs sombres : il n'a plus de lumière en lui, il est complètement corrompu et pervers, il s'élève de la mer de feu pour répondre à l'appel de son nouveau maître. La représentation de Satan est très pertinente, et Füssli se l'approprie en le dépeignant dans des couleurs claires, comme s'il avait gardé sa part d'angélisme et, en un sens, sa pureté. On peut y voir la volonté de l'artiste de faire de Satan le véritable héros de ce poème, le héros antagoniste : il le remet au centre du récit et fait changer la perspective qu'il pouvait y avoir autour de ce personnage. Le personnage de Satan est très romantique dans sa conception, un ange qui entre en révolte contre le pouvoir en place. Dans le contexte contemporain de Füssli, cela semble étrangement familier. Satan repousse les limites, il refuse le règne de la raison, tout comme Füssli fait de la transgression un art et de son art une transgression par conséquent. Il rend alors à Satan sa juste place, et le fait émerger en le rendant visible.

Füssli a choisi d'utiliser le thème de Satan sur quelques tableaux avant d'en aborder de nouveau. Le quatrième de sa galerie sur Milton est des plus surprenants car il semble, à première vue ne pas avoir pour objet le fameux poème épique. Pourtant, tel est bien le cas, *Le Songe du Berger* (1793) porte sur un épisode où le poète compare les anges déchus du Paradis tombant dans les Enfers, aux fées qui ensorcellent les paysans avec leurs musiques et leurs danses¹³ :

“[...] *or fairy elves,*
Whose midnight revels by a forest side
Or fountain some belated peasant sees,
Or dreams he sees, while over head the moon
Sits arbitress, and nearer to the earth
Wheels her pale course, they on their mirth and dance
Intent, with jocund music charm his ear;

¹³ The Tate, *The Shepard's Dream from Paradise Lost*, URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-the-shepherds-dream-from-paradise-lost-t00876>, consulté le 03 mars 2019.

*At once with joy and fear his heart rebounds*¹⁴.”



Tableau 7 FÜSSLI Henry. *Le Songe du berger*, 1793, huile sur toile, (154,5 × 215,5), Londres, Tate Gallery.

L'artiste choisit donc de représenter des fées et autres créatures des bois dans cette toile, plutôt que de représenter un autre moment du poème. Ce faisant, il prouve, une fois encore, son amour du surnaturel et du fantastique, ainsi que sa volonté de transgresser le connu, le maîtrisé. Il préfère laisser son art s'épanouir dans le domaine des rêves, tout en le liant à « la peinture littéraire », la peinture de toiles narratives. Cependant, il est alors pertinent de se demander pourquoi Füssli a choisi de dépeindre la deuxième partie de la comparaison (les fées charmant les paysans), plutôt que la première partie, en rapport avec le poème, et à plus forte raison avec sa galerie. C'est un point intéressant à soulever, car Füssli, bien qu'ayant sa propre interprétation des moments de littérature, reste souvent sur des scènes convenues, connues en général du public¹⁵. Ici, il choisit de rentrer dans le texte et de représenter un passage du poème s'étendant sur très peu de vers. Füssli approfondit son art et s'épanouit dans les thèmes surnaturels, mais aussi dans les rêves. Il aime susciter l'interrogation et être là où on ne l'attend pas. En choisissant de représenter ce passage du poème que l'on pourrait qualifier « d'insignifiant », tant il est court par rapport à l'ensemble, il suscite le mystère, et fait ainsi se

¹⁴ John Milton, *Paradise Lost*, 1667 (Book I, 781-788).

¹⁵ Ici, on peut évoquer l'apparition des sorcières à Macbeth et Banquo, mais aussi, *Roméo sur le cercueil de Juliette* (1809).

demander à ses spectateurs si l'artiste n'a effectivement pas effectué un hors-sujet. Il fait le choix délibéré de refuser ce qui peut le plus se rapprocher de la réalité (donc un sujet biblique), et représente alors l'irréel, le surnaturel. Ici, ce que Füssli retient de Milton c'est la notion de « moment-limite ». En effet, le songe représente un moment particulier, car il est celui de l'endormissement, un espace-temps limite dans lequel s'épanouissent les romantiques dans leur quête des origines. Par ailleurs, il est nécessaire de faire un commentaire sur la répétition de "see" dans le passage cité, qui révèle l'intérêt pour l'artiste de représenter cette partie du poème. La vision est toujours présente, et rejoint bien cette idée selon laquelle le rêve, le cauchemar, et plus largement l'imaginaire, sont des formes de visions permettant d'accéder à un autre monde (Milton parle de « voir le rêve »), une réalité différente, de toucher du doigt, ou plutôt du regard, ce qui n'est que pure évanescence. Le « toucher » et la vision sont par ailleurs, intrinsèquement liés par le geste d'une des fées qui semble vouloir toucher du bout des doigts le rêve du berger : c'est la main tendue de l'inconscient vers le conscient.



Tableau 8 FÜSSLII Henry. *Le Songe d'Eve*, 1796-99, huile sur toile, (102 × 96), détruit dans un bombardement à Londres.

Un autre épisode du *Paradis perdu*, toujours en lien avec les rêves, est celui du songe d'Eve. Füssli choisit de dépeindre cet événement, et en fait la dix-septième toile de sa galerie, intitulée *le Songe d'Eve* (1793). Il est possible d'y observer Adam, endormi, surplombé par Eve, dans une position indiquant qu'elle implore (ou vénère) son créateur. Quant au créateur en question, c'est lui qui présente le plus d'intérêt dans cette scène, au regard de Füssli et de son rapport à la religion. Les deux corps nus d'Adam et Eve sont évidemment baignés de lumière car ce sont eux qui viennent d'être créés, et parce que leurs corps, faits de chair, sont réels et ne peuvent que refléter la lumière. Cependant, ce qui intrigue le plus et qui est pourtant auréolé d'un halo de lumière c'est bien cette figure surplombant Adam et Eve. Celle-ci est emprunte de mystère : cette figure créatrice, est-ce Dieu ? Est-ce son fils ? Est-ce simplement une entité créatrice ? Le mystère reste entier. On se contentera d'affirmer que, par cette représentation, l'artiste cherche à figurer la scène originelle par excellence (le moment de la Création). Il s'agit d'un moment d'émergence, un instant auroral, inaugural. Füssli souhaite mettre en lumière la vision de Milton qui, faut-il le rappeler, était aveugle, sur ce moment des origines. Il dépeint à grands coups cet instant sacré en rendant toute sa part de sublimité au grand poète aveugle. Pour Füssli, la religion a une place particulière de par son éducation (il a été ordonné pasteur) et de par son esprit de transgression¹⁶, cette apparition thaumaturgique, ne serait que « pour les croyants le Christ et pour les autres un « être supérieur » chargé de la création et qui élève le regard vers la puissance inspiratrice¹⁷. » Cette entité mystérieuse se trouve donc dans la continuité de son art et de son amour pour l'irréel et le fantastique, car seul l'artiste sait réellement de quoi (ou de qui) il s'agit. Par ailleurs, elle se trouve dans une autre forme de continuité dans l'art de Füssli : la transgression. En opérant ainsi, il ne dénature pas le poème contrairement à ce que l'on pourrait croire, d'une façon toute paradoxale il rend hommage au poète en mettant l'emphase sur ce point particulier.

Contrairement aux tableaux ayant pour objet les scènes de Shakespeare, celles de Milton ne sont pas entièrement empreintes de surnaturel. C'est en puisant dans le passé littéraire britannique que Füssli trouve son inspiration et se distingue comme étant un romantique. Ainsi, Milton n'est pas tant pour lui un génie de l'imaginaire, comme peut l'être Shakespeare par exemple, qu'un génie tout court, par son empreinte littéraire. Milton se distingue par son sujet, comme cela a été évoqué, mais il se distingue surtout par sa vision du monde, et par sa vision littéraire. C'est là le point de rencontre avec Füssli : la vision d'un autre monde, ancien, perdu.

¹⁶ Eudo C. Mason, *The Mind of Fuseli*, "Fuseli and Christianity", 1951, p159.

¹⁷ Paola Viotto, *Tout l'œuvre peint de Füssli*, 1980, p98.

D'ordinaire, les tableaux sont développés dans l'ordre dans lequel ils sont présentés dans les expositions, afin justement d'essayer de comprendre la logique que l'artiste a cherchée à déployer. Cependant, la toile intitulée *Le Songe d'Eve* (1796-1799 – n°16) fait exception, car effectivement, elle ne suit pas la chronologie du poème dans un premier temps (point qui sera développé plus tard). Le tableau porte sur l'ange Gabriel rendant visite à Eve en rêve afin de la prévenir de la venue de Satan, venu pour les tenter, Adam et elle. Eve est étendue sur la partie inférieure du tableau, dans une position très similaire à celle de la toile précédente, elle semble s'éveiller, perturbée, dans son sommeil, par le départ de l'ange que l'on voit s'envoler au-dessus d'elle. Il semble presque s'évaporer lorsque l'on prête attention aux détails entre sa cheville et l'avant-bras de la dormeuse. L'ange est représenté de dos et semble partir à la hâte. En réalité, il ne s'agit pas totalement du songe d'Eve, mais plutôt de « l'après-songe ». Füssli s'illustre en effet de nouveau pour son habileté à représenter les songes, mais ici il s'agit d'un nouveau genre de représentation : on perçoit de toute évidence la dormeuse, mais on ne perçoit pas le contenu de son rêve, comme c'est le cas dans le reste de ses toiles portant sur le sommeil¹⁸. Pourquoi alors ce parti-pris de représenter « l'après » ? Car l'après, c'est le point tournant du récit : Eve sait qu'il y a quelque chose qui va mal se passer mais choisit quand même de croquer le fruit défendu et d'entraîner Adam dans sa chute. On a ici une forme de surgissement, tout à fait représentatif de ce qui fascine les romantiques chez Milton, car le Paradis Perdu c'est le moment de la création, le commencement : c'est le franchissement du seuil.

En dépeignant ces moments de bascule, ces moments qui précèdent l'évènement, autant dans ses œuvres traitant de Shakespeare que de Milton, Füssli démontre faire partie du mouvement romantique, mais il prouve par-dessus tout que cette quête de temps anciens et de mondes perdus est également bien propre au mouvement. En reprenant des thèmes déjà abordés par ces auteurs, et en les remaniant, il fait montre de cette volonté d'échapper au réel, de lui créer une alternative. Rien n'est trop beau, trop grand, ni trop lointain pour Füssli qui cherche ses thèmes et ses inspirations par-delà les frontières, témoignant d'un désir d'ailleurs et de transgression des limites du visible dans son art, mais aussi des frontières du quotidien.

¹⁸ Henry Füssli, *Le Cauchemar* (1781) ; *Titania caresse Bottom à la tête d'âne* (1780-1790).

Chapitre 2 : Le folklore de l'ailleurs

Le sommeil est le frère jumeau de la mort.

Homère, *L'Odyssée*, c. VIII^e av. JC.

L'art de Füssli s'enracine dans un univers de mythes et de légendes dont il a étudié certaines lors de ses années à Zurich, qui ont marqué son imaginaire : il s'agit de *la Chanson des Nibelungen* dont le professeur Bodmer se trouve être un spécialiste, poème directement inspiré de plusieurs légendes d'origine scandinave. Füssli est aussi influencé par d'autres légendes, en particulier d'inspiration homérique, et fait de ce sujet un véritable support pour développer le motif de son œuvre : la vision. Différents mythes s'articulent autour de la problématique du regard, comme celui de Persée et de la Gorgone, ou encore le mythe d'Orphée et d'Eurydice. L'artiste les reprend et leur apporte sa propre interprétation. On a alors, une double forme d'éloignement, à la fois temporelle, car il s'agit de mythes et légendes, mais aussi géographique. Dans ce cas, l'imaginaire est contraint de prendre le relais sur la vue, et il peut alors être tout à fait considéré comme une forme de vision.

A) La Chanson des Nibelungen

La Chanson des Nibelungen, poème épique qui a longtemps fait débat dans plusieurs écoles de philologie où l'on tentait de déterminer s'il s'agissait d'un mythe, ou si l'histoire était bel et bien fondée), intéresse et fascine Füssli simplement car elle suscite la controverse. La chanson puise néanmoins sa source dans de nombreux mythes scandinaves, et comme dans tout folklore, il en existe de nombreuses versions. Le récit des Nibelungen (« ceux de la brume¹⁹ ») se concentre sur Siegfried, tenant du trésor des Nibelungen, venant en aide au roi burgonde Gunther afin de conquérir Brunehilde, en échange de quoi il lui demandera la main de sa sœur Kriemhilde. Celle-ci cependant très jalouse de Brunehilde va faire courir des rumeurs au sujet de cette dernière en laissant entendre qu'elle aurait eu une liaison extra-conjugale avec son propre époux, Siegfried. Gunther va alors chercher à se venger, et demander pour cela l'assistance de Hagen, son bras droit. Tous deux vont alors entreprendre de l'assassiner, et par la même occasion, récupérer le trésor. Kriemhilde en prend conscience aussitôt, suit alors un

¹⁹ Georges ZINK, Pierre SERVANT, Encyclopædia Universalis, « NIBELUNGEN », URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nibelungen/>, consulté le 2 avril 2019.

certain temps durant lequel, patiemment, elle va organiser la vengeance de la mort de son époux, et renverser les Burgondes. Au XVIIIe, l'histoire des Nibelungen est très peu répandue, voire presque oubliée comme une grande partie de la littérature moyenâgeuse l'est à cette période-là. Pourtant, les élèves de Bodmer vont tenter de faire connaître cette littérature et de la diffuser, sans grande réussite toutefois. Füssli, par la peinture et son don de la représentation, va également s'essayer sur cette fable scandinave. Il peint de nombreuses toiles (plus d'une dizaine) en rapport avec ce thème, et toujours avec sa propre interprétation, sa propre approche, comme moyen de s'approprier le sujet.

Füssli s'attache donc à peindre des scènes du mythe, non pas uniquement dans le but de redorer le blason de ce genre de littérature, mais aussi car ce récit représente un ailleurs, un au-delà géographique et temporel. Ce qui compte vraiment c'est le récit, c'est l'emportement : le transport imaginaire que le récit suscite. En dépeignant ce mythe, il fait le choix de raconter un récit qui emmène le spectateur loin de son Angleterre du XVIIIe, qui lui conte une histoire et lui fait miroiter une autre réalité. Cet ailleurs n'est ainsi pas le siècle des Lumières, par définition. Il s'agit d'une légende et d'une histoire fictive auxquelles les lois de la raison et de son siècle ne peuvent s'appliquer. C'est une échappée vers quelque chose d'autre, vers cette béance d'un mystère qu'il s'agit d'élucider en lui donnant corps, à travers une image tangible. La légende de Siegfried et Kriemhilde représente une de ces échappées dans laquelle Füssli s'engouffre pour se l'approprier.



Tableau 9 FÜSSLI Henry. *Kriemhilde voit en songe Siegfried mort*, 1805-10, huile sur toile, (385 × 485), Zürich, Kunsthaus.

Kriemhilde voit en songe Siegfried mort (1805-1810) est la toile paraissant la plus accessible pour débiter une étude des toiles de Füssli sur ce sujet. Kriemhilde est représentée en train d'avoir une vision de Siegfried, mort, vision représentée au-dessus d'elle, qu'elle touche du bout des doigts. Sa vision est là, tangible, il y a quelque chose qui relève du *tactile* dans les représentations de la vision par Füssli, parce que cela met systématiquement en exergue les êtres désirants que nous sommes. Car comme cela a été mentionné, voir relève aussi du tactile. Kriemhilde est étendue dans une pose très dramatique, collant un peu plus à ce que l'on connaît de Füssli en termes de représentation de dormeur et de cauchemars²⁰. Kriemhilde étant le sujet principal de la toile, c'est elle qui est mise en avant, là encore par une utilisation judicieuse du clair-obscur : son corps mais aussi son songe, sont entourés de lumière. Dans l'ombre, Gunther l'observe, il a l'air à la fois surpris et préoccupé de voir Kriemhilde si dérangée dans son sommeil. Peut-être comprend-il à ce moment qu'elle a découvert l'identité des meurtriers de Siegfried ? La toile est en effet une bonne porte d'entrée dans le mythe, car elle recoupe de nombreuses caractéristiques de l'art de Füssli, comme le surnaturel, ici entièrement lié à la rêverie. La rêverie est non seulement représentée en même temps que le

²⁰ Notamment vis-à-vis des postures qu'il fait adopter aux dormeuses en particulier.

dormeur, mais elle est aussi annonciatrice, prophétique, révélatrice. C'est sans doute en cela que l'art de Füssli fascine : il révèle ce qui est en nous, ce qui peut resurgir. En effet, ce dont on a connaissance c'est le rêve de Kriemhilde dans lequel elle apprivoise un faucon qu'elle voit ensuite se faire lacérer par deux grands aigles. Ce rêve est, en réalité, une mise en abyme des événements de sa propre réalité : elle apprivoise Siegfried, qui par la suite se fait assassiner, non pas par deux aigles, mais par deux hommes, Gunther et Hagen, qui sont à leur manière des prédateurs. On peut alors s'interroger, pourquoi Füssli n'a-t-il pas fait le choix de représenter ce rêve avec les aigles et le faucon ? Pourquoi, avec les Nibelungen, ne pas avoir poussé la représentation plus loin, plutôt que de n'avoir représenté qu'un corps ? Car il n'existe pas plus de représentation de prédateurs ailés dans le rêve de Kriemhilde que dans le reste du tableau. Füssli trouva sûrement plus pertinent de représenter Kriemhilde en train de toucher du doigt (on retrouve alors bien le rapport tangible/vision à nouveau) la vérité sur la destinée de son bien-aimé et l'identité de ses assassins, donnant ainsi à la toile une plus forte dimension de fantasmagorie, plutôt que de représenter des oiseaux de proie ne véhiculant pas le même message. Ce n'est pas entièrement un hasard de la part de Füssli de peindre cet instant du chant, car il marque un tournant dans le récit, il amorce le désir de vengeance de Kriemhilde. La présence de Gunther est également source de questionnement, car il l'observe dormir : pour quelle raison était-il présent au départ ? Souhaitait-il s'entretenir avec elle ? Ou vient-il assouvir d'autres désirs ? La question est tout à fait appropriée, puisqu'au début de la Chanson, Kriemhilde est décrite comme étant l'une des plus belles femmes du royaume. Aussi vient-il pour s'assurer qu'elle n'a pas conscience de l'identité des assassins de Siegfried ? Füssli a prouvé, à plusieurs reprises, que les présences dans l'ombre de ses tableaux, lorsqu'il représente des dormeurs²¹, sont souvent des personnages pervers, malfaisants. A ce titre, Gunther se trouvant dans la marge en train d'observer la scène, permet d'envisager la toile sous l'angle du voyeurisme. Sa posture ne permet pas totalement de déterminer s'il souhaite être vu ou non. Toutefois, il observe dans un instant que l'on imagine assez long, une femme peu vêtue, dormir d'un sommeil agité. La vision s'envisage dans sa conception perversie. On peut parler d'une vision voyeuriste, parfaite illustration de la pulsion scopique à l'œuvre dans les toiles de Füssli. Mais le regard est aussi au centre du tableau, il en est le sujet même, avec la vision de Kriemhilde. On a un enchevêtrement de visions complètement intrinsèques au fait que Füssli soit un annonciateur du romantisme : c'est le regard sur l'ailleurs, c'est la logique du regard en

²¹ On peut penser aux tableaux du *Cauchemar* (1781), *le Cauchemar quitte la couche de deux jeunes filles endormies* (1810).

abysses, c'est la vision d'une profondeur à la fois géographique, temporelle, spirituelle et émotionnelle. C'est la projection par l'artiste, pour le spectateur, d'une réalité autre.



Tableau 10 FÜSSLI Henry, *Brunhilde contempe Gunther suspendu au plafond*, 1807, crayon, plume, encre, aquarelle sur papier, (483 × 317), Nottingham, Castle Museum.

Toujours sur la pulsion scopique, et cette projection que l'artiste nous offre, il est essentiel d'aborder une autre de ses toiles, *Brunhilde contempe Gunther suspendu au plafond* (1807). Brunhilde est l'autre figure féminine du poème, tout comme Kriemhilde, elle est un personnage fort²². C'est elle qui prend sa destinée en main. Elle est d'ailleurs décrite par de nombreuses sources comme étant une guerrière et walkyrie²³. Elle est d'abord promise à Siegfried, puis se marie finalement avec Gunther, qui l'épouse avec l'aide de Siegfried²⁴. Cependant, lors de la nuit de noces, alors qu'il entreprend de consommer leur mariage,

²² Contrairement à la mythologie gréco-romaine où les femmes (pas les divinités) sont plutôt dans des positions passives et de soumission.

²³ Encyclopædia Universalis, « BRÜNHILD, BRÜNNHILDE ou BRYNHILDR », [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/brunhild-brunnhilde-brynhildr/> consulté le 2 avril 2019.

²⁴ Bien que cela varie selon les versions, et il s'agit encore d'un tout autre récit lorsque l'on étudie *l'Edda poétique*.

Brunehilde émet de nettes réticences, le ligote et l'attache au bout d'un crochet qu'elle pend au plafond, prouvant littéralement sa puissance et son statut de guerrière. Dans le tableau de Füssli il est possible d'observer Gunther au premier plan, nu et visiblement pendu par les quatre membres au plafond. Dans le fond, Brunhilde est allongée nue, dos à Gunther, son visage est tourné de trois-quarts : elle l'observe. Cette toile est inédite dans la mesure où elle traite d'un sujet prohibé, un thème qui n'est en général pas affiché, encore moins en peinture : l'intimité de la chambre à coucher, le soir d'une nuit de noces, de surcroît. C'est un choix révélateur de plusieurs éléments dans l'art de Füssli, et dans sa manière de peindre au tournant du XIXe. Dans un premier temps, cela indique le désir de peindre l'interdit, le scandaleux : l'avant ou l'après de l'acte sexuel (ou, en l'occurrence, la potentialité d'un acte sexuel). Cela est aussi révélateur de son goût pour l'érotisme - au fil des années, il dessinera de nombreuses esquisses de scènes que l'on peut qualifier de pornographiques, privilégiant un peu plus à chaque fois, le sadisme et l'obscène²⁵. Pour revenir à la toile, il y est question d'un thème libidinal, mais aussi de sadisme. Rappelons que le sadisme, dans sa définition première, désigne « la perversion dans laquelle la satisfaction sexuelle ne peut être obtenue qu'en infligeant des souffrances physiques ou morales au partenaire²⁶. » Ici, on est en présence de sadisme et de masochisme : Brunehilde prend du plaisir à voir Gunther souffrir, mais ce dernier ne semble toutefois pas être mécontent de la situation. Füssli, et son aptitude à dépeindre tout ce qui transgresse, a donc fait de cette toile, un thème tout à fait romantique, car scandaleux, puisqu'il repousse également les limites d'une sexualité se voulant normative. En choisissant de représenter ce moment particulier du chant, il donne à la femme un rôle qu'elle n'a pas dans l'Europe du XVIIIe siècle, bien qu'il la dépeigne vestimentairement comme telle, il lui donne toute la puissance d'une femme issue de la mythologie scandinave : puissante, en pleine possession de sa destinée. En faisant une telle représentation des femmes et de leur sexualité, il est possible de formuler plusieurs interrogations. La première étant Füssli était-il progressiste (ou transgresseur) au point de représenter les femmes et leur sexualité ? Ou était-ce simplement par goût de la violation, autrement dit, que cela le réjouissait de représenter une scène d'une telle incongruité dans un cadre contemporain ? La seconde interrogation semble être la plus probable. La première, bien que comportant des pistes intéressantes à exploiter, ne semble pas être la plus adéquate, car il semblerait qu'outre la transgression, il s'agisse surtout de l'aspect sexuel qui l'intéresse²⁷. En

²⁵ Henry Füssli, Madame Füssli, sa jupe remontée jusqu'à la taille se tenant devant sa coiffeuse à supports phalliques (s.d).

²⁶ Dictionnaire Larousse, définition « sadisme », URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sadisme/70482>, consulté le 15 mars 2019.

²⁷ Henry Füssli, Dessin d'un homme et une femme avec un serviteur aidant, (s.d).

effet, le simple fait de représenter une femme, adoptant une position dominante sur un homme, d'autant plus un homme qui s'avère être le roi des Burgondes, dans le cadre de la chambre à coucher, comporte une dimension de transgression qui n'est pas pour déplaire à l'artiste. On est dans un cadre diamétralement différent (et parfaitement violé) de l'éducation littéraire qu'a pu recevoir Füssli de la part de Bodmer. Ces divers facteurs et interrogations amènent donc à penser que cette toile, et ce sujet, des Nibelungen puisse trouver sa place en tant que préambule au courant romantique, puisque l'on est ostensiblement en présence d'un désir d'aller au-delà de la raison, et de dévoiler ce qu'il se passe dans les profondeurs du visible. Le but est ici d'accéder à ce qui est normalement prohibé, au risque d'excéder ou choquer l'amateur d'art.



Tableau 11 FÜSSLI Henry, *Hagen et les nymphes du Danube*, 1802, plume, crayon et aquarelle sur papier, (312 × 336), New Orleans, Levy.

Chez Füssli, l'ailleurs a différentes façons de transparaître, et notamment par les couleurs. Connu pour être le maître des couleurs sombres, évoquant presque directement l'horreur et le gothique, une de ses toiles sur les Nibelungen déroge à la règle : *Hagen et les*

nymphes du Danube (1807). Sur cette toile, il est possible d'observer de nombreuses couleurs plus claires, évoquant presque un thème champêtre, printanier. Du vert, beaucoup de blanc, et du bleu très pâle, du cyan. Rien à voir avec l'artiste, en somme. Ce qui est surprenant c'est que, là encore, la lumière est portée sur Hagen et son cheval qui sont positionnés de trois-quarts, ainsi que sur les nymphes bien entendu, car il s'agit du sujet du tableau. Cependant, et de par sa proximité avec Hagen, on ne peut ignorer cette présence qui se trouve au troisième plan, dans l'ombre, juste derrière le cheval. Et on ne peut que l'interroger : s'agit-il d'une apparition ? Et si oui, ne s'agit-il pas d'une manifestation de mauvais augure ? Qui est ce personnage ? S'agit-il d'un être humain ? Compte tenu du fait qu'aucun mouvement n'est perceptible, contrairement aux autres protagonistes du tableau qui, eux, semblent être tout à fait capable de se mouvoir²⁸. La figure semble même se fondre dans la nature, car elle est représentée dans les mêmes tons que ce qui l'entoure²⁹. Et c'est la problématique de la vision qui revient. Là encore, il est possible d'établir un rapprochement avec une toile abordée antérieurement, et donc avec la figure de Gunther, *Kriemhilde voit en songe Siegfried mort* (1805-1810). Dans les deux toiles, les protagonistes principaux (Kriemhilde et Hagen) n'ont pas conscience de leur exposition, et de ces autres personnages les observant tapies dans l'ombre. On retrouve alors ce thème récurrent chez l'artiste : le désir de voir sans être vu. La toile des nymphes comporte cependant une dimension surnaturelle en plus, car cette entité observatrice fait écho à l'irrationnel. En outre, il est possible d'établir une corrélation entre la présence des nymphes, annonçant « l'issue malheureuse de la visite de Gunther à Kriemhilde et Etzel³⁰ » et cette présence mystérieuse, voire effrayante dans les roseaux. Les nymphes, aussi appelées « ondines », sont des esprits de l'eau, et prédisent à Hagen la fin funeste qui attend les Burgondes sur les rives du Danube, si Gunther se présente bel et bien à Kriemhilde et son nouveau mari Etzel, le roi des Huns. A de nombreux égards, il est impossible de ne pas faire de rapprochement entre ce dessin, et le tableau représentant les trois sorcières de Macbeth³¹. En premier lieu, car il s'agit également d'une apparition : Hagen cherche désespérément un moyen de traverser le Danube lorsque les ondines lui apparaissent. Parce qu'il s'agit d'une apparition, cela relève du fantastique, de l'irréel, et confirme alors cette percée vers l'ailleurs si prégnante dans l'art de Füssli. Un autre rapprochement qu'il est possible d'effectuer entre les deux toiles réside dans le nombre de

²⁸ Les nymphes avec le mouvement de l'eau, semblent bouger, de même que Hagen qui semble retenir son destrier par la bride. C'est son cheval qui lui donne le mouvement.

²⁹ Comme il nous est précisé dans l'appendice des notes de *Tout l'œuvre peint de Füssli* (p115), il ne semblerait pas que ce personnage caché soit présent dans le récit, donc issu de l'imaginaire de l'artiste.

³⁰ Henry Füssli, *Les nymphes du Danube prédisent à Hagen l'issue malheureuse de la visite de Gunther à Kriemhilde et Etzel*, (1802).

³¹ Henry Füssli, *Les trois sorcières apparaissent à Macbeth et Banquo* (1785-1790).

nymphes : tout comme les sorcières de Macbeth, elles sont trois. Il est notoire que le chiffre trois comporte de nombreuses significations, parmi les plus connues figure la Sainte Trinité, mais aussi les Parques qui représentent le passé, le présent et le futur. Tous ces concepts associés au chiffre trois ne sont pas anodins. Hagen, semblable à Macbeth par sa posture (tourné de trois quarts), est aussi un élément structurel du dessin comparable à la toile des trois sorcières. Toutefois, ce qui varie dans cette apparition surnaturelle, c'est l'apparence de ces créatures fantastiques. En effet, les ondines sont dépeintes d'après l'idée que l'on peut se faire de celles-ci : vraisemblablement nues, avec de longs cheveux virevoltants, sensuelles et gracieuses. A l'encontre des sorcières de Macbeth, dont le genre même était remis en question, elles n'ont rien d'effrayant et contrastent ainsi avec leur prédiction funeste. De façon générale, ce dessin revêt des caractéristiques beaucoup plus classiques que celui des trois sorcières, notamment dans la façon de dépeindre les corps, alors que la toile de la Boydell Gallery est peinte plus à la manière d'une toile narrative. De cette manière, il semble exister, à chaque fois, une certaine logique, en lien donc avec les peintures d'histoires, dans la façon de peindre les sujets sur lesquels Füssli se penche.

Encore une fois, ce rapport au surnaturel, à la rêverie, est tout à fait propre à l'œuvre de Füssli, et à cette volonté de sortir du siècle contraignant des Lumières. En revanche, ce qui intrigue, et étonne, c'est toujours cette présence mystérieuse dans le fond du dessin, observant à la dérobée le protagoniste central de la toile, et aussi un peu, nous spectateur. Cette thématique du « regardant regardé », est un des fils conducteurs de son art, qui lui permet ainsi d'exploiter l'acte de désobéissance. Dans son œuvre, la jonction de la vision et du mythe, est intéressante car révélatrice, puisque Füssli représente généralement le moment de bascule dont la vision est emblématique. Cet instant en suspens est propre à d'autres mythes, d'une autre provenance, mais témoignant tout autant de ce désir d'ailleurs : les récits ayant pour berceau la Méditerranée.

B) Les mythes du berceau hellénique

Henry Füssli au cours de son éducation et de sa carrière, s'est laissé imprégné de mythologie gréco-romaine. C'est aussi un fait de son siècle, cette tendance désignée comme "*the Antique Revival*" et qui fait partie du courant romantique. Mais la Grèce antique, c'est aussi le moment d'émergence par excellence, c'est l'émergence de la civilisation occidentale telle qu'on la connaît. Füssli, en choisissant ce motif va rendre visible ce qui est invisible dans l'Angleterre des Lumières. Toujours par le biais de l'imagination, il va permettre cette forme de vision sur le monde de *l'ailleurs*.

Pour rappel, l'artiste s'est épris d'Homère au cours de son apprentissage littéraire, et tout porte à croire que son voyage en Italie afin de parfaire son apprentissage en peinture, n'a fait qu'exacerber ce goût pour les récits mythologiques gréco-romains. L'artiste suisse va commencer son approche du dessin et de la peinture par les récits de l'Antiquité. Qu'il s'agisse d'Homère ou d'autres fables, cela constitue une de ses premières portes d'entrée dans le monde artistique, et paradoxalement, il terminera sa carrière sur ses toiles à caractère mythologique également. A ce titre, il est intéressant de constater que la vision est un thème qu'il aborde d'une extrémité à l'autre de sa carrière. Ces tableaux et esquisses témoignant là encore, comme la *Chanson des Nibelungen*, d'un profond désir d'altérité, et d'ailleurs géographiques. Afin de rester pertinent, le choix des estampes et croquis s'est porté sur des moments de bascule dans la narration du récit, là où la vision de l'artiste, des protagonistes, et du spectateur peuvent avoir un impact sur l'interprétation d'une œuvre.



Tableau 12 FÜSSLI Henry. *Œdipe maudit son fils Polynice*, 1786, huile sur toile, (145 ×164,5), Etats Unis, coll. part.

A plus d'un titre, le mythe d'Œdipe semble réunir ces critères. En choisissant de dépeindre une scène issue de cette fable, Füssli affirme son goût pour l'Antiquité, et a fortiori, l'ancrage de ce thème dans le courant romantique. Sa toile intitulée *Œdipe maudit son fils Polynice* (1786) aurait pu avoir pour sujet un tout autre moment du mythe. Etant donné le goût de l'artiste pour l'interdit, le spectateur aurait pu l'attendre sur un terrain plus ambigu et propice au scandale. Toutefois, il n'en est rien et il reste sur quelque chose d'assez convenu et tout à fait dans l'air du temps, en représentant une scène qui pourrait être qualifiée de classique. Le mythe d'Œdipe (« celui qui a les pieds enflés ») est très populaire, mais il convient toutefois d'en éclairer certains aspects, notamment la fin qui reste moins connue. Œdipe réalise donc de manière inconsciente la prophétie effectuée par la Pythie de Delphes : il tue son père, devient roi de Thèbes et épouse sa mère qui lui donne quatre enfants, Étéocle, Polynice, Antigone et Ismène. Bien des années plus tard, lorsqu'il entre en exil après avoir appris la vérité et s'être percés les yeux, ses fils se livrent une guerre sans merci afin de gagner le contrôle de Thèbes. Œdipe leur avait prédit par ailleurs qu'ils ne parviendraient pas à s'entendre sur le partage du pouvoir. Étéocle refuse de transmettre le trône à son frère, et Polynice vient alors demander de l'aide à son père. Sa tentative échoue, et il est renvoyé par son père. La toile de Füssli saisie ce moment précis : le renvoi de Polynice par son père. On observe donc un vieillard, Œdipe,

affaibli, aveugle, montrant du doigt son fils. Il est entouré de chaque côté par ses filles, Ismène et Antigone. Ismène est représentée à droite du vieillard, car elle est dépeinte dans une position d'imploration auprès de son père, appuyée sur son genou. On sait qu'elle est la plus jeune de la fratrie, et que c'est également elle qui amène la nouvelle à sa sœur Antigone et son père, que Polynice et Étéocle se battent pour le trône de Thèbes. C'est également elle qui demande à son père d'être bienveillant, et de désigner lequel des deux serait le plus apte à diriger la ville. Elle est dans une position de pardon, qui signifie peut-être aussi son refus d'affronter le conflit : elle est soumise à son père ainsi qu'au reste de sa fratrie. A l'opposé d'Antigone, celle qui dit « non³² », elle est représentée plus haut que les autres personnages, y compris son père, et sépare ce dernier et son frère qui se désapprouvent mutuellement ; elle est dans une position de résolution des conflits. Elle a cependant le visage tourné vers son père, signifiant potentiellement qu'elle n'approuve pas le motif du conflit entre ses deux frères, et qu'elle suit l'avis de son père, mais ne souhaite cependant pas de querelles entre ces derniers. Elle est aussi un peu le centre du tableau sans le vouloir. Ce centre-ci se trouvant être les bras de Polynice et d'Œdipe, elle se trouve juste en arrière-plan, prête à intervenir. Le fait que Füssli la représente s'interposant entre les deux montre aussi sa compréhension du sujet et du personnage d'Antigone qui s'opposera plus tard à son oncle pour donner à son défunt frère une sépulture. Œdipe est quant à lui, le sujet central de la toile, il est reconnaissable à ses yeux abîmés, dus à sa cécité. Polynice est lui dépeint dans le coin inférieur gauche du tableau, plus bas que son père, et donc soumis aux malédictions de ce dernier. Il lui tourne cependant presque complètement le dos, et se protège avec sa main, il est dans une position instable, comme prêt à partir afin d'éviter le courroux d'Œdipe. La raison pour laquelle ce tableau fait sens au vu du courant romantique et de l'art si caractéristique de Füssli, c'est qu'il s'appuie d'une part sur un mythe : donc sur un ailleurs à la fois temporel et géographique, comme la végétation entourant les protagonistes peut en témoigner. Mais aussi parce qu'une des thématiques communes à ces toiles reposant sur des mythes, est la vision, le regard. Pourquoi ? Parce qu'Œdipe est aveugle. Il ne peut pas voir le réel. Œdipe c'est celui qui a été aveuglé parce qu'il a vu l'interdit. Il est très révélateur que Füssli ait choisi de dépeindre à partir de ce thème, car la vision (ou le manque de vision) est presque considérée comme un ailleurs en soi. En effet, le fait qu'Œdipe soit cette entité aveugle capable d'émettre des prédictions et donc pourvu de vision quelque part, semble être dans la logique de Füssli. Ce qui est intéressant, c'est que l'artiste ne choisit pas de

³² Documentaire, « Antigone, celle qui a dit non », ARTE, URL : https://sales.arte.tv/fiche/5195/LES_GRANDS_MYTHES_-_ANTIGONE_CELLE QUI A DIT NON ; <https://www.youtube.com/watch?v=trpWIn5cahc> , visionné en décembre 2018.

représenter une partie « populaire » du mythe. L'on pourrait attendre le moment de la révélation de son identité, par exemple, ou encore celui où il se perce les yeux. Mais Füssli choisit de dépeindre Œdipe aveugle et dans une position prophétique, comme pour mettre l'emphase sur le fait qu'il n'y a que celui qui ne voit dans le réel qui est capable de vision. La vision, comme l'art, ne serait-elle pas alors un moyen de se retirer du monde ? Un moyen de permettre cette introspection et cette clairvoyance dont Œdipe fait preuve, comme pour empêcher la reproduction de son erreur. Ainsi, la vision serait cette porte d'entrée sur l'altérité, sur autre chose : c'est une forme de clairvoyance.



Tableau 13 FÜSSLII Henry. *Tandis qu'elle s'apprête à quitter le royaume des morts, Eurydice est ravie à Orphée par Hadès*, 1780-1785, plume, encre, crayon sur carton, (187 × 187 mm), lieu inconnu.

Si l'on suit le sens du mot « regard », on remarque qu'il désigne « l'action de regarder, de porter la vue sur quelqu'un ou quelque chose³³. » Mais si l'on regarde les différentes entrées de ce terme dans le dictionnaire, on peut observer que le regard désigne souvent une ouverture, un trou, une béance³⁴. C'est ce que l'on recherche, c'est la poursuite du désir. Cela semble faire sens au regard des mythes et légendes tournant autour de cette problématique de la vision, il y a toujours ce désir, cette curiosité de voir, d'observer, ce qui en fait un sujet véritablement

³³ Dictionnaire Larousse, définition « regard », consulté le 02 avril 2019. URL : <https://larousse.fr/dictionnaires/francais/regard/67592?q=regard#66834>

³⁴ Si l'on suit une des entrées de la définition de « regard » dans le dictionnaire Larousse, le terme désigne : « Ouverture disposée dans la paroi d'un appareil », par exemple.

romantique, représentant cette volonté de repousser ce qui est préexistant. S'il existe bien un mythe où la curiosité et le désir de regarder s'emballe c'est celui d'Orphée et d'Eurydice, issu des *Métamorphoses* d'Ovide. Orphée est le fils d'un roi et d'une muse, il est par conséquent très doué pour les arts, fasciner et séduire ceux qui croisent son passage. Il épouse une dryade³⁵, nommée Eurydice, qui meurt en marchant sur un serpent. Orphée est bouleversé et chante sa peine, les dieux, charmés par son chant, lui accordent une descente aux enfers pour aller chercher Eurydice. Les Enfers, présumément souterrains³⁶, sont dirigés par Hadès et sa femme Perséphone. Le mythe dit que, lorsqu'Orphée arrive aux Enfers, il se met à chanter ce qui fait immédiatement cesser toute activité : Cerbère, le chien à trois têtes (on retrouve là encore le chiffre trois) censé garder la porte des Enfers, baisse même sa garde, et le laisse entrer. Le musicien supplie Hadès et Perséphone de le laisser emmener Eurydice, ce qu'ils acceptent à la condition qu'il ne se retourne pas pour regarder Eurydice sur tout le chemin du retour des Enfers. Sur le point d'arriver, Orphée n'entend plus les pas d'Eurydice et se retourne pour vérifier qu'elle le suit toujours, mais c'est trop tard, elle est ravie par Hadès et retourne dans le royaume des morts. Füssli choisit donc de représenter cette partie du mythe à travers un dessin intitulé *Tandis qu'elle s'apprête à quitter le royaume des morts Eurydice est ravie à Orphée par Hadès* (1780). Puisqu'il s'agit d'un dessin, le trait n'est pas nécessairement très clair, laissant alors certaines zones d'ombre sur l'interprétation. Comme dans sa toile *Œdipe maudit son fils Polynice*, il reprend les codes du classicisme et de la mythologie : Orphée, est reconnaissable à sa lyre, qui est ici dessinée au premier plan. L'on voit également, aux zones d'ombres qui sont en arrière-plan, qu'il s'agit bien des Enfers, d'autant plus reconnaissables par la marche sur laquelle Orphée appuie sa jambe droite. Cette marche symbolise la fin du monde des morts et l'entrée vers le monde des vivants, confirmant ainsi le récit selon lequel Orphée se serait retourné en sortant des Enfers. Eurydice, quant à elle, est complètement tournée vers le monde des morts, alors que le dessin représente le moment même du rapt, comme pour confirmer qu'elle ne devait jamais en sortir dès le départ. Etant donné qu'il s'agit d'un dessin, cette œuvre comporte des zones plus floues que d'autres, ou du moins, semblant moins achevées que sur une toile de peinture à l'huile. Les visages, en l'occurrence sont peu visibles (comme celui d'Orphée), ou semblent à moitié inachevés (comme celui d'Eurydice). En ce qui concerne Hadès, l'artiste semble l'avoir représenté d'abord comme en train de regarder Eurydice. Cependant, il semble y avoir comme un trou probablement effectué avec une mine de crayon, au centre de son visage. Cela donne l'impression qu'il y a eu un changement d'idée dans sa

³⁵ Nymphes des arbres, tout comme les ondines sont des nymphes de l'eau.

³⁶ Là encore, cela varie suivant les versions.

représentation du dieu des enfers, comme si le fait de ne pas le représenter sous une forme humaine serait plus parlant que l'inverse. Par ailleurs, les proportions entre le bras d'Hadès, qui entoure la taille de la dryade, et son visage, ne semblent pas être respectées : le bras est démesurément plus grand et fort que son visage. L'idée de Füssli était peut-être aussi de le représenter invisible : Hadès est en possession de la kunée, casque fabriqué par les Cyclopes, permettant à des divinités de se rendre invisibles aux yeux des mortels. Ces deux pistes, la trouée, et l'invisibilité d'Hadès dans le dessin, sont pertinentes à l'égard des définitions du regard. En effet, cette percée, ce trou, au milieu de ce qui est supposé être le visage de la divinité, attire nécessairement le regard, il y plonge même, comme dans un puit. Il est également possible d'effectuer un autre lien : les globes oculaires par lesquels passe ces visions sont eux-mêmes des orifices, des fentes. Le spectateur veut voir ce qu'il ne pourra jamais vraiment voir qu'au moyen de l'artifice du miroir. C'est également la direction vers laquelle tout converge, tous les protagonistes sont tournés vers le monde des morts, car c'est dans ce sens que se déroule l'action. Cette trouée, c'est le lieu du manque, le lieu où s'origine le désir, la raison pour laquelle Orphée s'est retourné, c'est ce questionnement qui reste en suspens : qu'est-ce ? La vision, le regard, ce sont ces leviers déclencheurs, révélateurs de ce qu'il se produit sous la surface : on ne peut y échapper. Les mythes représentent alors cette fatalité du destin, les choses auxquelles on ne peut échapper. Ils constituent alors un support de travail de choix car ils couplent cette fatalité à la vision, impliquant ainsi que la vision est catalyseur du destin.



Tableau 14 FÜSSLII Henry. Psyché contemple l'amour à la lueur d'une lampe, 1770-1778, pierre noire sur papier, (187 × 267), Zürich, Kunsthaus.

Dans cette thématique du regard, la révélation que représente le mythe de Psyché et de Eros (l'amour) est parfaitement adéquate. Füssli en a d'ailleurs fait plusieurs représentations sur différents passages du mythe. Pour rappel, Psyché est une princesse qui est excessivement belle et épouse Eros³⁷ sans connaître qui il est. Il la rejoint toutes les nuits dans le lit conjugal avec pour unique condition de ne jamais le questionner sur son identité ou voir son visage. Psyché va cependant être piquée de curiosité. Un soir, elle s'arme d'une lampe à huile et d'un couteau dans l'éventualité où il s'agirait d'un monstre, mais, elle est surprise de voir que ce n'est pas une créature monstrueuse qui partage sa couche comme on le lui avait dit, mais Eros. Par maladresse, elle fait tomber une goutte d'huile sur son époux, et celui-ci sans un mot, s'enfuit. Elle le poursuit pour lui demander son identité, et c'est à cet instant qu'il lui révèle qu'il est l'Amour et qu'il ne peut vivre sans confiance. Afin de se racheter, Psyché va subir une série d'épreuves, infligées par Vénus³⁸, à la fin desquelles elle est victime d'une malédiction (encore une fois due à sa curiosité) qui la plongera dans un profond sommeil. Eros, viendra finalement la délivrer de sa léthargie. Füssli, a donc choisi de représenter ce mythe sous différents angles, et en utilisant différentes techniques. Notamment, l'instant qui est probablement le plus chargé de sens à l'égard de cette problématique du regard, soit celui de la curiosité même de Psyché. Le dessin en question s'intitule *Psyché contemple l'amour à la lueur d'une lampe* (1770-1778). La jeune femme est reconnaissable à la lampe qu'elle tient au-dessus de Cupidon, et au poignard qu'elle a dans sa main gauche. Füssli ne fait cependant pas le choix de la représenter avec des ailes de papillon comme cela est régulièrement le cas³⁹. Pour ce qui est d'Eros, Füssli là encore ne le représente pas avec un arc et un carquois, mais avec de grandes ailes le recouvrant presque. L'intérêt d'une telle représentation, et de cet instant en particulier, c'est que comme dans beaucoup des toiles de l'artiste, il décrit le moment de bascule, l'instant d'avant, comme sur le bord du précipice de la destinée à laquelle ces protagonistes ne peuvent échapper.

Selon Starobinski, « [v]oir est un acte pathétique et reste une saisie imparfaite de l'être convoité⁴⁰. » Pour lui, voir ne serait qu'une quête insatisfaisante, un effort inutile, ne menant à rien d'autre qu'à plus de frustration. Peut-être est-ce le cas, cela est-il en premier lieu source

³⁷ Aussi appelé Cupidon.

³⁸ La mère d'Eros.

³⁹ Les ailes de papillon sont l'allégorie de l'âme, il est possible de trouver une représentation de Psyché similaire au dessin qu'en a fait Füssli à l'Alte Nationalgalerie de Berlin par Reinhold Begas. « Psyché » désigne l'âme, on la représente généralement avec des ailes de papillon afin d'appuyer cette caractéristique. Si Füssli fait le choix de ne pas la dépeindre de cette façon, peut-être cela signifie qu'il ne croit pas au concept même de l'âme.

⁴⁰ Jean Starobinski, « Racine et la poétique du regard », *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, 1999, p145.

d'une certaine satisfaction d'être en capacité de voir ce que l'on désire, mais cela n'est en rien synonyme d'assouvissement de ce désir. Psyché, elle, fait le choix de voir, d'observer cet homme qui partage sa couche. Il aurait été alors possible, en effectuant l'acte de regarder, de voir ce qu'elle désirait et de l'obtenir du même coup, puisque son mari n'est pas le monstre qu'elle pensait. Cependant, à la faveur d'un coup du sort digne d'une tragédie grecque, on ne lui laisse pas assouvir ce désir, comme si voir était un acte prohibé. Elle doit même, par la suite, subir de nombreuses épreuves, comme punition d'avoir vu ce qu'elle n'aurait pas dû voir. Ainsi, le regard et l'ailleurs semblent former un tout permettant aux spectateurs de pouvoir se projeter dans un passé légendaire auquel ils n'ont accès que par le biais de leur imagination qui se déplace sous la forme d'images, de visions. Par le biais de ces mythes, Füssli interroge aussi le spectateur de ses toiles sur la portée du regard, et en quoi il est souvent la clé de ces moments fatidiques, jalons de la quête désirante.

Les mythes forment un sujet tout à fait romantique rejoignant ainsi, Füssli et sa perception du siècle car ils représentent ceux à quoi on ne peut échapper : les héros de ces légendes sont prisonniers d'une destinée sans issue. C'est ainsi que l'artiste perçoit ce siècle, pour lui trop enclin à fixer des limites, en imaginant, tout comme ces héros, que l'unique échappatoire est de se précipiter dans ce gouffre, celui de l'imaginaire et du fantasmagorique. Endormir la raison par le biais de l'irrationnel, comme la folie, les rêves ou encore le monstrueux, ne représente qu'une autre façon de ne laisser s'exprimer que le refoulé. Füssli propose alors de voir hors du cadre, en levant le voile sur ce qui ne fait pas sens, allant ainsi à l'encontre de ce siècle qui voulait pourtant croire que la raison souveraine pourrait imposer ordre et clarté dans tous les domaines de la vie.

Partie 2

-

Le sommeil de la raison

Car tout art, traitant des choses visibles, traite d'abord et met en scène l'organe qui nous permet que le monde soit, à nos sens, doué d'une visibilité, l'œil, le globe oculaire.

Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, 1989.

La vision (au sens de la vue) occupe une place de choix dans l'œuvre de Füssli, ce qui n'est en rien surprenant dans la mesure où il s'agit du premier (et en principe du seul) sens sollicité par les œuvres d'art pictural. La vision forge le jugement et, surtout, l'émotion. En revanche, la vision ne se limite pas qu'au sens de la vue. La vision, c'est le regard, supposant ainsi une activité nettement plus attentive, et plus poussée qu'un simple « coup d'œil ». Cela laisse alors entendre que la vision est aussi une activité « en interne ». Sauf que pour Füssli, cela ne s'en tient pas que là. Pour cet amateur du bizarre et du sensationnel, la vision permet l'accès à l'irrationnel, et met alors en sommeil la raison, en donnant une voix à la folie et au monstrueux. Cet irrationnel est présenté comme grossi, comme sous notre nez, il est imposant et imposé. Cette mise en sommeil constitue un paradoxe dans l'œuvre de Füssli, artisan des rêves et cauchemars, car elle réveille chez l'homme ce qui est enfoui et que la raison cache. C'est pour cette raison précise que seront étudiés, tour à tour, l'irrationnel caractérisé par les rêves, cauchemars et la folie, puis l'horreur, l'effroi et le monstrueux comme définissant le cadre de la sublimité dans l'œuvre de Füssli.

Chapitre 3 : Visions et délires

Füssli se distingue de ses contemporains par ses compositions fantastiques, ses scènes de poursuite aux allures de cauchemars dans des mondes aussi impénétrables qu'irréels. Peu intéressé par l'imitation du beau idéal véhiculé par la statuaire antique, il est avant tout fasciné par l'expression dramatique, puisant son inspiration artistique dans les modèles littéraires et iconographiques.

L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIIIe siècle : Paris, Musée du Louvre, 2010.

De manière générale, l'irrationnel se définit par rapport à ce à quoi il s'oppose, c'est-à-dire la raison. Il se trouve par définition, « en dehors de la raison¹ ». Pour savoir ce qu'est vraiment l'irrationnel, il est impératif de se pencher sur ce qui ne le définit pas, la raison donc. La raison peut désigner plusieurs notions à la fois, celle qui semble la plus pertinente d'après l'étude de l'œuvre de Füssli, est qu'elle qualifie « l'ensemble des facultés intellectuelles, considérées dans leur état ou leur fonctionnement normal² ». Il sera alors pertinent, au regard de cette définition et conception de l'irrationalité, d'envisager deux pans, tous deux très caractéristiques de l'œuvre de Füssli : les rêves et cauchemars dont l'artiste est un maître dans un premier temps, puis la folie, formidable terrain de jeu de cet amateur des déviances.

A) Sommeil, rêves et cauchemars

Füssli est l'artisan des rêves, il a une certaine fascination pour ceux-ci, et ses toiles ont la particularité de représenter à la fois les dormeurs et leurs rêves³. On parle de rêves, mais, plus largement, Füssli est connu pour représenter les cauchemars, dont un en particulier qui l'a rendu célèbre. L'avantage du monde onirique, c'est que, par définition, il ne se place pas dans le monde réel, et échappe d'une certaine manière à la raison. En cela, il rejoint complètement l'irrationnel. Par conséquent, il s'agit de ce que recherche l'artiste car il trouve dans le surnaturel et l'irréel une forme d'émancipation et d'aboutissement artistique.

¹ Dictionnaire Larousse, définition « irrationnel », URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/irrationnel/44271> ; consulté le 11 mai 2019

² Dictionnaire Larousse, définition « raison », URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/raison/66270?q=raison#65523> consulté le 15 mai 2019

³ Jusqu'à présent la tradition est plutôt de représenter uniquement les dormeurs



Tableau 15 FÜSSLI Henry. *Le Cauchemar*, 1781, huile sur toile, (101.6 × 127 cm), Detroit, Detroit Institute of Arts.

Le *Cauchemar* (1780) est évidemment l'œuvre majeure de Füssli, car elle est celle qui lui a valu une reconnaissance mondiale, mais aussi qui a permis au public d'accéder à son univers imaginaire. Car si son interprétation reste un mystère, elle permet toutefois de s'aventurer dans les délires oniriques de Füssli. En effet, le tableau intrigue et soulève de nombreuses questions. Que voit-on ? Pourquoi la dormeuse est-elle ici en premier lieu ? Que représente la créature posée sur son ventre ? Que signifie le cheval pénétrant la pièce entre les rideaux ? Et, bien au-delà, quelle est la signification profonde de ce *cauchemar* ? Faut-il accorder une importance et une définition à ce qui se déroule la nuit et se répercute la journée pour le décrypter ? Difficile à dire, et pourtant, il est envisageable de considérer les rêves et cauchemars comme tels. Autrement dit, comme des refoulés de la journée qui ne se révèlent que lors du sommeil. L'irrationnel dans ce tableau nous est d'abord présenté sous la forme du cheval, dont n'est visible que la tête épouvantée, passant à travers les rideaux. Ce dernier peut s'interpréter par différentes approches, pour les psychanalystes il s'agirait du symbole du

« psychisme inconscient⁴ », ce qui est assez parlant compte tenu de sa position particulière et de sa pénétration de l'espace abritant la jeune femme endormie. On a alors une matérialisation de l'inconscient perçant l'irrationnel. Qu'est-ce que cela peut toutefois signifier ? La symbolique du cheval n'est cependant pas la même en fonction de la couleur de sa robe, lorsqu'il est noir en particulier il est coutumier de le voir associé au désir sexuel, faisant écho à cette matérialisation de l'inconscient. En effet, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant y voient un symbole de « l'impétuosité du désir », et expliquent qu'il est courant de le retrouver attelé au carrosse du mariage dans les contes, représentant ainsi ce « désir libéré⁵ ». En outre, se rattache également à l'allégorie du cheval toute sa sémantique : le verbe « chevaucher » ou encore les termes de « pouliche » et « poulain », se rattachent au champ sexuel⁶. Le cheval du *Cauchemar* revêt donc cette symbolique du désir sexuel libéré, intimement lié à l'inconscient de la dormeuse. Il ne faut cependant pas omettre les autres éléments du tableau, car c'est leur combinaison qui permet à ce tableau de fonctionner en tant que toile de l'irrationnel, et par-dessus tout, en tant que projection du désir de l'artiste. L'objet qui est de loin le plus perturbant, et cela parce qu'il observe directement le spectateur, reste l'incube. Apparition démoniaque supposée aspirer l'énergie sexuelle de ses victimes, il est ici assis sur le torse de la dormeuse, comme déjà en train d'opérer. Il s'agit d'une créature irréaliste, surnaturelle. Füssli fait donc appel à l'imaginaire des spectateurs, à leur part d'irrationnel. Car si la toile fonctionne, c'est car l'artiste appuie et grossit le trait de l'absurde. Là réside donc le paradoxe du *Cauchemar* : il est tellement incroyable que l'on y croit. On peut voir quelque chose qui n'est pas vraiment là, tout comme le cheval aveugle de la toile parvient à voir la dormeuse et à faire irruption dans son rêve, pour laisser surgir son désir, le libérer. La vision de ce tableau (et la vision *dans* ce tableau), n'aurait-elle pas finalement un rôle de libération/libérateur ? Le désir de la dormeuse serait donc libéré par le cheval, mais qu'en est-il du regard que l'incube lance au spectateur ? Il est tout à fait possible que ce regard ne soit qu'une mise en abyme du spectateur, comme un miroir tendu dans le but de lui montrer son reflet d'être irrationnel. La vision du démon serait alors un dépassement des limites de la raison pour le spectateur. La vision dans l'œuvre de Füssli revêt cette fonction libératoire. Il s'agit d'une délivrance, d'une fuite, par-delà le raisonnable, vers l'irrationnel.

⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 2014, p223.

⁵ *IBID*, p229.

⁶ *IBID*.



Tableau 16 FÜSSLI Henry. *Le Songe du berger*, 1793, huile sur toile, (154,5 × 215,5), Londres, Tate Gallery.



Tableau 17 FÜSSLI Henry. *Solitude à l'aube*, 1794-96, huile sur toile, (95 × 102), Zürich, Kunsthaus.

Cela se retrouve dans deux autres toiles de Füssli qu'il est possible d'étudier conjointement, tant elles se ressemblent dans leur composition : *Songe du berger* (1793) et *Solitude à l'aube* (1794-1796). Le sommeil, vecteur des rêves, est donc prégnant dans l'art de Füssli, il est comme une transposition de l'inconscient sur la toile : il s'agit de sa matière première lui permettant de tester les limites de la raison. Afin de pousser la réflexion sur le sommeil et sur ce qu'il peut engendrer, il convient de se pencher sur la combinaison du sommeil avec des thèmes pastoraux, et notamment, les bergers. Lorsque l'on s'intéresse aux toiles de l'artiste portant sur le sommeil, bon nombre ont pour sujets principaux des bergers⁷. Deux en particuliers peuvent être étudiées simultanément, il s'agit du *Songe du berger*, et de *Solitude à l'aube* (1794-1796). Le berger endormi semble en effet particulièrement inspirer l'artiste, car il y voit une grande source de motifs surnaturels. Paola Viotto, pour la documentation de la seconde toile explique : « le motif du berger endormi remonte au dessin *le Songe du berger* transformé pour s'adapter au contenu élégiaque de *Lycidas*. [...] Ici sont encore présents des éléments qui n'ont de sens qu'en rapport avec le *Songe du berger*, et qui disparaîtront ensuite : la main posée sur la tête pour se préserver des visions, le chien troublé par les esprits⁸. »

Il semblerait, en effet, que *Solitude à l'aube* soit inspiré par l'élégie pastorale de John Milton, *Lycidas* (1637), en hommage à son ami disparu en mer, Edward King⁹. On peut observer sur la première version du tableau, un berger visiblement assoupi, avachi, sa tête reposant dans le creux de son bras. Son chien est à côté de lui, nettement plus agité, et semble regarder en l'air, comme si quelque chose ou quelqu'un était venu pour déranger son maître. Ce qui rend le tableau intéressant au premier abord, et au regard de son étude conjointe avec *le Songe du berger*, c'est sa disposition et la façon dont l'artiste a choisi de concentrer l'essentiel de l'action sur la partie inférieure du tableau. C'en est d'autant plus frappant lorsque l'on observe les autres versions (du même nom) de cette toile que Füssli a réalisées: l'espace au-dessus du berger est nettement plus vaste. Pour quelle raison ? Mais quel serait alors le but de cet espace vide, négatif, grandissant au fil des toiles ? Il est possible d'envisager qu'il s'agisse d'un autre espace, un espace de surnaturel et d'irréel, comme s'écroulant sur l'homme, trop soumis au poids de la raison : là est la limite du tableau. L'espace est invisible, certes, mais la limite entre le réel et l'irréel est bien visible. Cet espace négatif n'est toutefois pas la seule différence avec la toile originale et, comme le souligne Paola Viotto, le chien n'est

⁷ Henry Füssli, *Berger et bergère endormis à l'aube*, après 1794.

⁸ Paola Viotto, *Tout l'œuvre peint de Füssli*, 1980, p99.

⁹ The John Milton Reading Room, *Lycidas*, URL: https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/lycidas/text.shtml consulté le 15 avril 2019.

effectivement pas présent et la position du berger n'est également pas la même. A partir de ces hypothèses on peut en conclure que les toiles portant sur le même sujet ont été effectuées avant et que l'artiste trouve qu'elles ne revêtent pas une dimension irrationnelle suffisante. Ainsi, représenter cet espace de « l'au-delà » permettrait de faire se questionner le spectateur sur sa propre condition d'être aspirant à une autre réalité.

Pour en revenir à la toile originale, il est intéressant ici encore d'étudier cette problématique du regard et de la vision, chère à Füssli et à son art. Le berger est endormi, c'est indéniable, il est clair que ses paupières sont closes. Or, d'après le *Dictionnaire des symboles*¹⁰, le berger voit, il veille : c'est un observateur. Celui qui voit, ne voit donc plus dans les toiles de Füssli. Les rôles s'inversent même puisque dans le cas de cette version-ci de la toile, c'est un autre être vivant qui est l'observateur et qui semble même agité par le fruit de son observation : le chien. Si l'on s'en tient toujours au *Dictionnaire des symboles*, le symbole du chien est lourd de sens également : il est « guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie¹¹. » Dans beaucoup de cultures et de mythologies il est désigné comme un passeur d'âme, ou comme capable de voir les morts : il peut voir l'invisible. Ce n'est alors pas un hasard, si l'artiste plonge volontairement le spectateur dans le flou, en lui masquant une partie du tableau, précisément, la partie supérieure de la toile où l'animal regarde en l'air vers cet *au-delà*. Il est tout à fait probable que dans l'hypothèse où il y aurait en effet « quelque chose » au-dessus du berger et de son compagnon, cela ne serait pas représenté de façon complètement explicite, l'œuvre de Füssli étant emplie de mystère. Le chien peut alors voir l'invisible, il voit cet ailleurs. Comme Michel Collot le décrit dans sa vision de l'horizon en rapport à l'esthétique, ici l'artiste, « au lieu de lui fournir une représentation exhaustive et immédiatement reconnaissable de l'objet, [...] laisse "deviner", "au-delà" de ce qu'il lui présente, un horizon appréhensé¹² ». Ce qui signifie que comme dans bon nombre des œuvres de l'artiste, il laisse une part au mystère et au surnaturel et laisse le spectateur travailler et imaginer cet au-delà que l'on ne fait que deviner par la position et la charge symbolique du chien. L'imaginaire, le surnaturel, l'absurde travaille et c'est ce que désire Füssli, en nous imposant cette limite visuelle, il impose aussi à son spectateur de se questionner sur sa propre limite, de remettre en cause les limites du siècle et de la raison.

¹⁰Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 2014, p116.

¹¹ *IBID*, p239.

¹² Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, 1988, p68.

Dans *le Songe du berger*¹³ (1793), au-delà du thème, c'est la structure qui est similaire. Dans les deux toiles, les bergers, en tant que sujets des toiles sont au centre, mais le reste du tableau semble s'articuler en arc de cercle autour d'eux, telle une spirale. Comme si un halo de sommeil les protégeait, comme si cette main que Paola Viotto évoque, préservait effectivement des esprits malicieux, présents dans *le Songe du berger* et invisibles, ou du moins hors-champ, dans *Solitude à l'aube*. Dans cette seconde toile, le berger est, comme dans la toile précédente, privé de son rôle de veille et d'observation au profit d'autres personnages là encore. Les créatures sont nombreuses dans cette toile, inexplicables et inexplicées, elles proviennent de l'imaginaire de l'artiste. Ce qui est cependant à noter, c'est que là encore, la problématique du regard revient, comme pour hanter l'observateur : certaines des créatures observent directement le spectateur, comme pour lui rappeler leur présence et leurs propres qualités de sujets observants. Concernant les créatures surnaturelles peuplant cette toile, il est possible d'observer des fées ou sorcières, dansant en cercle au-dessus du berger, formant la limite extérieure du tableau, comme si le berger était « préservé » de toute marque de surnaturel. Il est également possible de remarquer la Reine Mab, que Füssli dépeint à plusieurs reprises dans des toiles différentes¹⁴, dans le coin inférieur droit de la toile : elle est assise sur les marches qui mènent au berger. La Reine Mab, mentionnée notamment dans *Roméo et Juliette* est connue pour être celle qui apporte les cauchemars, en particulier aux jeunes filles. Ne pourrait-on pas voir ici un certain lien avec le *Cauchemar* ? Il est effectivement précisé dans la pièce qu'elle « galope » nuit après nuit¹⁵, elle pourrait donc être le cavalier venu déranger le sommeil de la dormeuse de la fameuse toile. Il est possible de penser que si l'artiste a voulu l'intégrer au tableau, c'est de prime abord pour son lien avec le sommeil, mais aussi avec les cauchemars, en induisant peut-être que le protagoniste du tableau était plutôt en train d'avoir des cauchemars, effectuant ainsi le rapport avec le reste de son œuvre. Elle tient, par ailleurs, en laisse une créature qui semble être un incubé¹⁶, montrant du doigt le berger, comme pour désigner sa prochaine victime. Tout cela n'est-il donc pas familier ?

Par conséquent, les limites visuelles dans cette toile, semblent préserver le berger de toute interaction avec le monde surnaturel. La combinaison de ces limites visuelles en forme

¹³ La toile est par ailleurs basée sur un dessin du même nom réalisé au crayon et à la craie, sur lequel il est possible de voir plus de détails que sur la peinture, réalisée dans des tons beaucoup plus sombres.

¹⁴ Henry Füssli, *La Reine Mab*, 1814 ; *La Reine Mab* 1815-1820.

¹⁵ “*And in this state she gallops night by night*

Through lovers' brains, and then they dream of love;” William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, circa 1596 (I, 4, 70-71).

¹⁶ The Sheperd's Dream, from 'Paradise Lost', Tate Gallery, URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-the-shepherds-dream-from-paradise-lost-t00876> consulté le 30 mars 2019.

d'arc de cercle au-dessus des sujets et de la question du regard dans l'œuvre de Füssli, mettent au centre de la réflexion l'idée selon laquelle l'artiste est un transgresseur qui n'a de cesse que de dépasser les limites. En effet, par le regard des différents personnages dans les deux toiles, il parvient à s'affranchir de ces limites visuelles qu'il pose lui-même : comme si le regard était le seul moyen de parvenir à dépasser ces limites. L'on observe que le chien dans la première toile semble observer ce qui se passe au-dessus de lui, en dehors du cadre : là où le spectateur n'a lui pas accès, l'animal peut voir. Comme on l'a suggéré, il voit l'invisible, mais s'il est doté d'une telle capacité n'est-ce pas aussi car il n'est tout simplement pas humain, et par extension, n'est pas soumis au règne du raisonnable et du raisonné ? En procédant ainsi, Füssli pique la curiosité du spectateur et le pousse à se demander ce qui se situe en dehors du champ et, pourquoi, lui, être doté de sens et d'esprit, ne peut y avoir accès. Dans *le Songe du berger*, les limites ne sont pas, à proprement parler, franchies, car l'arc de cercle autour du sujet n'est pas pénétré. Cependant, la limite indépassable et la plus infranchissable de toutes, reste celle du « 4^{ème} mur¹⁷ », la ligne entre spectateur et acteur. Tout comme au théâtre, il n'est pas rare qu'en peinture et encore moins avec Füssli, certains sujets observent directement le spectateur : l'observateur devient observé et les rôles s'inversent là encore. En substance, les limites sont franchies, même là où elles sont tangibles et semblent ne pouvoir être violées. Pourtant, l'artiste parvient toujours à surprendre par des moyens détournés. Là réside l'essence romantique de Füssli, car le regard est un moyen pour lui de franchir ces limites et d'inviter le spectateur à les franchir avec lui. Il devient un moyen de repousser le cadre et d'interroger sur cet au-delà, si cher aux romantiques. Il est projection et révélation à la fois. On l'a vu, les rêves et cauchemars reposent énormément sur l'imaginaire, qui lui-même est en soi une forme de vision, de mise en image. L'imaginaire pallie le fait que le sens de la vue ne soit pas mobilisé pendant le sommeil, en ce sens, l'imaginaire est vision. L'onirisme est alors également une forme de vision, d'image. Il permet d'avoir une idée de l'irrationnel qui sommeille en chacun, permettant une introspection de ce travail en « interne », c'est-à-dire la forme sous laquelle se manifeste cette irrationalité. De manière générale, les rêves sont très souvent associés à « l'inspiration créatrice¹⁸ » en matière d'art, il n'est alors pas complètement anodin que Füssli en ait fait une de ses spécialités. En effet, « *morph* », la forme en grec, est aussi le nom de la divinité du sommeil et des rêves, Morphée¹⁹. Les arts « de la forme » seraient-ils alors aussi malléables que

¹⁷ Règle du 4^{ème} mur, propre au théâtre, où en tant qu'acteur l'on accepte ce contrat tacite avec les spectateurs de voir au travers de ce quatrième mur.

¹⁸ BERGEZ Daniel, *Peindre le rêve : des rêves bibliques au surréalisme*, 2017, p12.

¹⁹ *IBID.*

le sommeil ? Effectivement, il semblerait que le sommeil tout autant que la peinture, réussissent à extraire l'irrationnel de nos journées pour ne le faire surgir qu'au moment opportun, la nuit pour l'un, la création pour l'autre.

Une toile qui n'a pas été développée dans ce cadre-là, car les protagonistes ne sont pas tout à fait en train de dormir comme son titre l'indique, est le *Réveil de Titania* (1785-1790). Cependant, il semblerait que les personnages soient en plein délire onirique, comme une orgie en rêve. Du rêve, on bascule dans une forme de folie, qui se définit également comme opposée à la raison, on peut même aller jusqu'à dire que l'on est dans le déni de la raison dans sa forme la plus primaire et basique. La raison est dans l'ailleurs, elle n'est plus complètement présente. L'on constate alors que du rêve à la folie il n'y a qu'un pas, mais qu'à chaque fois, l'absurde est présent.

B) La folie

La folie se définit de façon générale comme étant une condition qui échappe aux « normes communes », hors des normes imposées par la société. Encore faut-il savoir ce que sont ces normes. Car le terme même de « folie » peut désigner différents comportements, et s'applique différemment en fonction de l'époque où il est employé. De là, il est possible d'émettre une série d'hypothèses sur ce que désigne la violation de ces normes. On peut notamment supposer que, pour l'artiste, ces normes représenteraient ce qui le contraint à réfléchir dans un cadre défini, le cadre de la raison comme celle définie par les rationalistes de "*The Augustan Age*". Une autre hypothèse, peut-être plus englobante, pourrait être que ce sont ces normes qui justement forment une sorte de cadre de la société, comme un code encadrant les bons comportements de chacun, et agir hors de ces normes serait agir hors de la société et hors du « bon » comportement. Ces normes ont plus alors qu'une simple valeur sociétale, mais véritablement morale : il est question de juger un individu en fonction de son « bon » ou « mauvais » comportement envers la société et ses individus. Ce qui se vérifie dans chacune de ces hypothèses est, en revanche, que la folie se définit par opposition à la raison et la sagesse²⁰. La folie ne connaît pas de cadre, ni de limite, c'est une forme de forclusion de la raison. On ne peut alors pas parler de folie sans parler de l'inconscient et cela dans le sens freudien du terme.

²⁰ Dictionnaire LITRE, définition de « folie », URL : <https://www.littre.org/definition/folie> consulté le 16 mai 2019.

En effet, celui-ci a été le premier à théoriser et à cartographier le psychisme humain. Il le divise en deux parties principales et deux sous parties. Pour résumer, on retrouve en premier lieu le conscient et le préconscient (barrière poreuse avec le conscient), puis l'inconscient et la censure (couvercle se posant sur l'inconscient et permettant de le maintenir scellé). Dans le cas de la folie, il est possible de penser que le couvercle de la censure entre l'inconscient et le conscient soit maintenu ouvert, permettant ainsi aux pulsions et comportements censurés de s'échapper et de se concrétiser dans le réel. On a alors un modèle concret de l'irrationnel dans le réel. A ce stade, il est pertinent de combiner notre propre réflexion aux travaux de Freud, notamment en matière de pulsion et du travail de l'inconscient. La folie n'est alors pas entendue au sens médical dans ce cadre-ci, mais plutôt dans le sens de l'analyse du psychisme. Elle est en ce cas perçue comme une source de libération des pulsions et désirs inconscients, elle est libératrice de l'irrationnel. Comme cela a été développé plus haut, le surnaturel occupe une place de choix dans l'inspiration artistique de Füssli et notamment par le biais d'auteurs qui l'inspirent, comme William Shakespeare.



Tableau 18 FÜSSLI Henry. *Lady Macbeth saisissant les poignards*, 1812, huile sur toile, (1016 × 1270), Londres, Tate Gallery.

En effet, dans certaines de ses pièces il est possible d'observer que certains personnages sont plus enclins à la folie que d'autres. Ce qui est notamment le cas dans la pièce de *Macbeth*, où le personnage principal ainsi que son épouse semblent sombrer et laisser leurs pulsions

prendre le dessus. Füssli a effectué plusieurs toiles ayant pour sujet *Macbeth*, et la représentation la plus équivoque reste celle de Lady Macbeth, où l'on voit très clairement son passage dans l'irrationnel. Cela apparaît comme une évidence dans la toile exposée à la Tate Gallery intitulée *Lady Macbeth saisissant les poignards* (1812), une toile faisant partie du cycle qu'il a réalisé dans le cadre de la Shakespeare Boydell Gallery et représente donc cet épisode de la pièce, dans la scène 2 de l'Acte II où elle prend des mains de son époux les poignards qui viennent d'être utilisés pour accomplir le meurtre de Duncan. On pourrait penser que cette toile ne dépeint pas un moment de la folie, car en effet, Lady Macbeth ne perd la raison que bien plus tard dans la pièce (dans l'Acte V notamment). Cependant, l'artiste en a toutefois effectué une représentation terrifiante, invitant le spectateur à penser que les deux protagonistes représentés ont perdu la raison. Cela est, en partie, dû à leur aspect spectral et à la façon dont leur regard a été dépeint. Füssli a réussi à transposer sur la toile, la partie masculine et dominatrice que Shakespeare a insufflé à Lady Macbeth dans le texte. En outre, lorsque Macbeth commet le meurtre du roi Duncan, il exprime sa peur, à laquelle son épouse répond :

"Infirm of purpose!

Give me the daggers: the sleeping and the dead

Are but as pictures" (II, 2, 66-68)

Comme dans le texte, sur la toile, Füssli donne le contrôle à Lady Macbeth. Elle domine donc, mais d'une manière effrayante. On a, par le biais de la folie, une plongée dans l'irrationnel. A ce niveau-là, la chape de compression que formait la censure est complètement ouverte, libérant ainsi les pulsions de mort et la fascination par l'horreur. Füssli, par son choix de représentation des personnages par son choix du presque monochrome donnant justement cet aspect fantomal, et en omettant volontairement les détails qui sont maintenus dans une forme de flou, laisse plus de place à l'interprétation des spectateurs²¹. Cette scène, véritable tournant dans la pièce, car c'est là que le personnage de Macbeth prend une autre dimension, est ainsi sublimée par la folie. Cette toile présente d'ailleurs une esthétique gothique. De nombreuses sources²² s'accordent en effet à décrire Füssli comme un peintre et maître du gothique. C'est un point qui fait débat quand on l'applique à l'ensemble de son œuvre, mais qui reste cependant vrai lorsque l'on parle de *Lady Macbeth saisissant les poignards*. Le gothique est, en outre, un

²¹ "Lady Macbeth Seizing the Daggers", TATE, URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-lady-macbeth-seizing-the-daggers-t00733>, consulté le 20/05/2019

²² Il existe un certain nombre d'articles universitaires dans lesquels Füssli est décrit comme faisant partie du courant gothique : FEINGOLD Lawrence. "Fuseli, Another Nightmare: "The Night Hag Visiting Lapland Witches"", 1982 ; BURY Laurent. « L'homme qui aimait les spectres. Fuseli, peintre shakespearien ». *Sillages critiques*, n°8 (1 octobre 2006).

mouvement artistique et littéraire qui trouve regain pendant la période romantique et ça n'est pas un hasard. Le gothique est une remise en question complète du siècle des Lumières, s'appuyant sur une combinaison du lugubre et du romanesque²³. Il s'avère toutefois que le gothique est également un terrain favorable au développement du thème de la folie et de la perte de la raison. En effet, une des caractéristiques du roman gothique est le sentiment de perte, que l'on peut, par exemple, trouver dans un poème de John Keats, *La Belle Dame sans Merci* (1819) : le chevalier du poème se retrouve abandonné par « la Belle Dame Sans Merci », il ère sans but dans les bois. De cette façon, la solitude et le sentiment d'abandon deviennent ainsi, deux grands thèmes du poème, et par extension, du gothique. Le courant gothique se forme en réaction à l'ère de la raison, avec le retour de “*the age of sensibility*” mélangeant la mélancolie, l'imagination et la sensibilité. Il se caractérise par un rejet du sophistiqué, du maniéré, en faveur d'un mode de vie plus authentique. C'est aussi un intérêt pour le passé et en cela Füssli, comme on l'a vu, rentre dans les critères du gothique. Notamment parce que sa peinture est empreinte de mélancolie, comme on peut le voir dans *Solitude à l'aube* par exemple.

Ainsi, on peut aisément imaginer que ce sentiment de perte, puisse être à l'origine de la folie. On peut également penser que celle-ci se décuple au contact de cette recherche qui hante chacun d'entre nous, la recherche de nos origines, véritable quête de notre part manquante. Il se trouve que ce n'est pas tout à fait un hasard, comme cela sera évoqué plus tard, si l'art cherche aussi quelque chose à combler²⁴. Mais par quels autres moyens cherchent, Füssli et son art, à combler cette béance autre que la vision ? En ce qui concerne la folie, la vision permet de palier ce manque de rationalité en créant un « pont » entre vision et satisfaction du manque, par le biais de l'imaginaire. Elle permet de créer cette altérité uniquement possible dans l'irrationalité. Il en va de même pour l'art. La sensation passe en premier par la vue, mais c'est également par la pulsion scopique que l'on retrouve la potentialité de satisfaire cette absence. Le tableau sur *Lady Macbeth* et son instant de bascule ouvre le champ des possibles, car il s'agit des prémices de la folie où l'on peut percevoir justement, par l'aspect fantomatique que Füssli a donné au tableau, la jonction créée entre vision et imaginaire.

²³ Ceci s'avère être une hypothèse vérifiée lorsque l'on regarde la toile de Füssli sur ce passage de *Macbeth*.

²⁴ Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, 2014, p14.



Tableau 19 FÜSSLII Henry. *La Folie de Kate*, 1806-1807, huile sur toile, (92 × 72,3), Francfort-sur-le-Main, Goethe-Museum.

Ceci est notamment le cas pour *La folie de Kate* (1806) créée pour le poète William Cowper dans le cadre de son œuvre *The Task* (1785). Füssli choisit de s'inspirer de l'œuvre de Cowper, majoritairement car il s'agit d'un poème extrêmement populaire à l'époque. Comme avec Milton, il fait le choix de dépeindre un morceau très court du poème. L'extrait, et donc la toile, porte sur une jeune femme, Kate, qui perd la raison après avoir appris que son fiancé a perdu la vie en mer. L'artiste la représente accroupie sur un rocher que l'on devine en bord de mer, dont il est possible de distinguer les vagues en arrière-plan. Tout dans sa représentation la porte à la limite de l'humanité : la position particulière de son corps ainsi que de ses doigts et plus particulièrement, son regard. Sa posture presque surnaturelle évoque de façon quasi-inévitable la position de l'incube que l'on peut trouver dans la toile du *Cauchemar* mettant de cette façon l'emphase sur le caractère irrationnel, presque surnaturel, de Kate.

Cependant, la folie comme on peut l’imaginer ne donne pas la même impression sur la toile que dans le poème :

*“There often wanders one, whom better days
Saw better clad, in cloak of satin trimmed
With lace, and hat with splendid ribbon bound.
A serving-maid was she, and fell in love
With one who left her, went to sea and died.
Her fancy followed him through foaming waves
To distant shores, and she would sit and weep
At what a sailor suffers; fancy too,
Delusive most where warmest wishes are,
Would oft anticipate his glad return,
And dream of transports she was not to know.
She heard the doleful tidings of his death,
And never smiled again. And now she roams
The dreary waste; there spends the livelong day,
And there, unless when charity forbids,
The livelong night. A tattered apron hides,
Worn as a cloak, and hardly hides a gown
More tattered still; and both but ill conceal
A bosom heaved with never-ceasing sighs.
She begs an idle pin of all she meets,
And hoards them in her sleeve; but needful food,
Though pressed with hunger oft, or comelier clothes,
Though pinched with cold, asks never. — Kate is crazed²⁵!”*

D’après le poème, Kate est devenue cette espèce d’ombre qui erre²⁶, portant toujours les mêmes habits que lorsqu’elle apprend la nouvelle de la mort de son fiancé et qui ne sont maintenant plus que de vieilles fripes. La représentation de Füssli, toutefois, est autre. Il semblerait que le poème et la toile ne se déroulent pas au même moment. La toile suggère en

²⁵ William Cowper, *The Task*, 1785 (I, 534-556).

²⁶ Kate est décrite au début du poème comme “*There often wanders one*”, appuyant ici l’image d’une âme qui erre.

effet que Kate, dont les habits ne semblent pas abîmés, vient probablement d'apprendre la nouvelle. Elle commence ainsi son errance et sa descente dans la folie. Le poème, par les adjectifs utilisés pour qualifier les vêtements abîmés de la jeune femme, nous indique qu'il a pu se passer un certain temps entre le début et la fin de la narration de son histoire : "*a tattered apron*", "*more tattered still*". Cette répétition n'est pas un hasard et indique très clairement l'état psychologique de Kate : un esprit déchiré, divisé par la folie. Elle perd toute humanité pour ne devenir qu'une créature de l'*ailleurs*, presque monstrueuse. Ce qui la caractérise en particulier, c'est son visage tout aussi effrayé qu'effrayant rappelant vaguement celui d'une créature mythologique connue pour son regard mortifère et sa tête terrifiante : Méduse. En effet, le flou volontaire créé par l'artiste afin de mêler les cheveux de Kate et son voile rappelle l'entrelacs de serpents dans la chevelure de la Méduse²⁷. Méduse, créature mythologique qui a le pouvoir de pétrifier quiconque croise son regard. N'a-t-on pas le même sentiment lorsque l'on observe cette toile ? *Crazy Kate* ne donne-t-elle pas la même impression que Méduse ? Ainsi vision, regard et folie s'entremêlent, tels les serpents de la Méduse. La folie de Kate prend toute son ampleur dans son regard : c'est là qu'est perceptible toute l'irrationalité de son être. C'est par son regard que le spectateur est pris de cette vision d'effroi. Le regard est alors vecteur et quelque part également, catalyseur, de la folie dans l'art de Füssli : il est l'impulsion créatrice permettant au spectateur de voir son propre reflet, c'est à dire sa propre irrationalité ainsi que les limites de son humanité. Le moyen que Füssli utilise afin de représenter la folie dans cette toile passe, comme cela est souvent le cas dans son art, par le regard. Un regard que l'on peut qualifier de perdu et même de vide. Il semble en effet y avoir là une autre forme de vision, comme si le regard de Kate était vide lorsque porté sur le réel, mais bien présent lorsque porté sur l'*ailleurs*. Peut-être n'est-ce alors qu'une question de perspective, une question de jeu de miroirs. Il est vrai que lorsque l'on reprend les toiles ayant pour sujet les rêves et cauchemars, il n'est pas rare de trouver des personnages regardant directement le spectateur, comme pour soulever le voile de la censure sur l'inconscient. Ce regard direct est une sorte de « picotement » de la raison, car il s'agit bien souvent de créatures surnaturelles dont nous sommes l'objet regardé²⁸. Le regard serait alors cette porte vers l'*ailleurs* que Füssli entrouvre à présent, faisant, par cette dernière toile de *la Folie de Kate*, miroiter notre reflet monstrueux, bestiale et horrifique.

²⁷ Bien qu'il existe cependant des variations quant à sa représentation, les serpents peuvent également se trouver à sa taille.

²⁸ On peut parler ici de l'incube du *Cauchemar* ou de la fée dans le *Songe du berger*. Kate, comme cela a été développé, peut également être considérée comme une créature surnaturelle.

Chapitre 4 : Rêves de sublime monstrueux

Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror, be endued with greatness of dimensions or not; for it is impossible to look on any thing as trifling, or contemptible, that may be dangerous.

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, 1757.

Il est indéniable que l'œuvre de Füssli se démarque de celles de ses contemporains par son penchant pour l'horreur et le monstrueux, qu'il est possible d'inclure dans le gothique de son art. Également, cet effroyable et ce monstrueux présents dans son œuvre, font écho à une autre notion qu'il est primordial de développer : le sublime. Théorisé par Edmund Burke, il fait écho au caractère terrifiant que Füssli puise dans le surnaturel et le monstrueux. Il est défini ainsi : *“Whatever is fitted in any sort” to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror is a source of the sublime²⁹.*”

Cependant, le simple fait que Füssli puisse être considéré comme un artiste du sublime, fait débat. Il n'est de toute évidence pas un peintre des paysages, et la nature est le terrain le plus propice au développement de cette notion. Il est, dès lors, difficile de faire l'analogie entre son art et le sublime, du moins de la façon dont Burke l'entend. Toutefois, son art comporte incontestablement une part de sublimité. Le sublime, parce qu'il est source d'angoisse et de réalisation de l'irrationalité d'un événement, met en silence la raison. Et quoi de mieux, pour cet artiste qui la refuse coûte que coûte, que d'avoir recours à un procédé qui réveille l'irrationnel en nous ? De façon générale, Philip Shaw, dans son ouvrage *The Sublime* (2006) donne des éléments de réflexion plus larges que ceux mentionnés par Burke et de cette façon permet peut-être de mieux comprendre le sublime tel qu'il est présent dans l'œuvre de Füssli : *“In broad terms, whenever experience slips out of conventional understanding, whenever the power of an object or event is such that words fail and comparison disappear, then we resort to the feeling of the sublime³⁰.*” Il est ainsi possible de mieux voir en quoi l'œuvre de Füssli s'en approche. Par exemple, si l'on prend la toile la plus connue de l'artiste, le *Cauchemar*, on voit bien que tous les éléments sortent de ce qu'il appelle *“conventional understanding”* et que

²⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, 1757, p33.

³⁰ Philip Shaw, *The Sublime*, 2006, p2.

le spectateur ne peut qu'être à court de mots pour décrire ce qu'il ressent. Ainsi se détache le sublime dans l'art de Füssli. Par ailleurs, il est également possible d'étoffer cette idée en rajoutant que: "*sublimity then refers to the moment when the ability to apprehend, to know, and to express a thought or a sensation is defeated*"³¹." Cela renforce et appuie alors l'idée selon laquelle il est difficile de commenter et de décrire, en termes de sensations et d'émotions, si ce n'est avec peur et effroi les toiles de Füssli. En cela, le sublime ne se trouve pas que dans le « naturel³² », mais dans le surnaturel et dans cette façon particulière que Füssli a de représenter les corps par exemple.

Il est alors intéressant d'envisager plusieurs notions que Füssli injecte dans son œuvre afin de comprendre en quoi elles sont sources de sublimité et par extension, d'irrationalité.

A) L'effroi

Pascal Quignard dans *Le sexe et l'effroi* (1994), distingue bien la notion d'effroi de celle de peur et d'angoisse : « L'effroi désigne l'état qui survient quand on tombe dans une situation périlleuse à laquelle rien n'a pu préparer³³. » Même si ces notions sont pertinentes et utiles au regard du développement à venir, il est toutefois nécessaire de les clarifier. Il précise donc que l'angoisse « attend le danger auquel elle se croit préparée », et que la peur « suppose une source connue à sa crainte³⁴. »

³¹ Philip Shaw, *The Sublime*, 2006, p3.

³² Comme on peut le voir par exemple avec les toiles de Joseph Wright of Derby et ses nombreuses toiles sur l'éruption du Vésuve.

³³ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, 1994, p 315.

³⁴ *IBID*, p 315.



Tableau 20 FÜSSLI Henry. *Lady Macbeth somnambule*, 1781-1784, huile sur toile, (221 × 160), Paris, Louvre.

Une pièce qu'il est intéressant d'étudier au regard de l'effroi, des angoisses et de la nuit, est *Macbeth* (1606). Cela se manifeste de façon assez parlante avec le personnage de Lady Macbeth, à côté duquel Füssli ne peut passer en termes de représentation de l'irrationnel. Il a produit une toile qui se prête très bien au jeu de l'étude des angoisses et terreurs du personnage, intitulée *Lady Macbeth somnambule* (1784), sur laquelle il est possible de voir Lady Macbeth, somnambule en train d'errer dans le château, portant dans une main un flambeau. Le tableau dépeint donc la dernière apparition de Lady Macbeth sur scène, se déroulant lors de l'Acte V scène 1. Le docteur et la dame de compagnie présents dans le coin inférieur droit de la toile semblent n'être là que pour aiguiller le spectateur sur la scène dont il est question. Toutefois, l'on peut noter l'aspect horrifique du visage du docteur qui semble avoir perdu toute trace d'humanité : il rajoute une dose supplémentaire d'horreur et d'absurdité au spectacle. En effet, le docteur est l'esprit rationnel par excellence. Ainsi, en le dépeignant, Füssli remet totalement

en question d'une part son humanité, mais également son rationalisme. La saisie qu'opère la toile se joue dans le contraste entre le personnage central, Lady Macbeth et le reste de la scène : elle est le point lumineux et porte une tunique de couleur jaune renforçant cette impression qu'elle déchire l'obscurité. Il est tout à fait pertinent de porter l'attention sur la symbolique de la couleur jaune, teinte qui n'est par ailleurs pas particulièrement utilisée par Füssli³⁵. En effet, il préfère toujours les couleurs froides rappelant la nuit, ou encore le bordeaux très foncé. Son art ne se développe pas dans les couleurs chatoyantes mais toujours dans l'ombre, comme si ce qu'il essayait de faire ressortir de l'inconscient se manifestait également par les teintes qu'il utilise. Le jaune est donc une couleur explosive, violente et ce n'est alors pas un hasard s'il choisit de revêtir Lady Macbeth en pleine crise de somnambulisme de ces tons-là. En effet, le jaune est la couleur de la trahison par excellence. D'habitude, le jaune est associé à l'adultère³⁶, mais dans d'autres cultures et croyances il est également perçu comme une couleur « annonciatrice de déclin, de la vieillesse, des approches de la mort³⁷. » Comme on le sait dans la pièce de Shakespeare, Lady Macbeth est complice du meurtre de Duncan, de Lady Macduff, ainsi que de celui de Banquo. C'est sa culpabilité qui la mène à la folie. C'est lors de son errance nocturne que ses angoisses viennent la tourmenter. La nuit est souvent source d'anxiété, c'est le moment où l'irrationnel (l'angoisse, la pulsion...) contamine la conscience, où l'on se laisse envahir par l'inexpliqué. Autrement dit, c'est le moment où l'indistinct prend forme et où l'invisible est porté au seuil du visible. C'est donc l'instant où Lady Macbeth se retrouve seule avec elle-même et ses démons, par conséquent sa folie l'envahit pour l'engloutir petit à petit. « L'obscurité, le silence, l'immobilité du dormeur et son lâcher-prise font de la nuit, le royaume des puissances maléfiques de nos pulsions qui ne se dissolvent qu'à l'aube, avec l'arrivée des premières lueurs³⁸. »

Avant même la scène de somnambulisme, il faudrait remonter aux origines de la peur de Lady Macbeth et de ses pulsions qui la réveillent la nuit, qui la mettent en mouvement. Et si cela résidait dans la peur de l'obscurité ? Il y a quelque chose dans la peur de la nuit, dans l'obscurité plus exactement, de primaire, de primitif. Comme une peur de la scène de nos origines, celle à laquelle nous n'avons pas assisté, comme le décrit Pascal Quignard³⁹, par

³⁵ Il n'en utilise que rarement comme couleur principale, à quelques exceptions près, notamment dans sa toile *Les trois sorcières*, (1783).

³⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 2014, p536.

³⁷ IBID.

³⁸ Nemet-Pier, Lyliane. « Ces mondes de la nuit qui nous font peur », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 22, no. 2, 2008, p99.

³⁹ Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, 2007, p56.

laquelle l'on est perpétuellement hanté, comme en constante quête de cette « image qui manque à nos jours⁴⁰. » Cette image, c'est celle de la nuit de notre conception, celle de l'origine. Il explique par ailleurs que « si derrière la fascination, il y a l'image qui manque, derrière l'image qui manque, il y a encore quelque chose : la nuit⁴¹. » La nuit c'est aussi le lieu des batailles entre conscient et inconscient, c'est le moment où surgissent les pulsions et angoisses, qui ne désignent pas la même chose en outre, car les pulsions ont ce caractère de « force » poussant « à résoudre une tension venant de l'organisme⁴². » Alors que l'angoisse, c'est un sentiment « d'anxiété profonde née du sentiment d'une menace imminente⁴³. » Füssli en a d'ailleurs fait les représentations (conscientes ou inconscientes) arborant les formes phalliques du flambeau que Lady Macbeth brandit dans sa main, mais aussi plus largement la verticalité même du personnage : toute tendue, perforant la nuit de sa présence érectile. Cela ne peut que rappeler que la nuit est aussi l'instant où les désirs charnels ont lieu et où se concrétise la vie des dormeurs. Ainsi, l'artiste permet au spectateur de rapprocher le désir de mort (la couleur jaune) et de sexe (la position et le flambeau), formant un tout : l'effroi de « tomber dans une situation périlleuse à laquelle rien n'a préparé⁴⁴. » C'est donc par cette composition dramatique et par les enjeux de celle-ci que Füssli parvient à transmettre le sublime dans sa toile. La figure effrayante de Lady Macbeth ainsi que l'étrangeté de la toile en elle-même, donne un sentiment d'irrationalité profonde auquel nul ne peut échapper.

B) Le monstrueux et l'horreur

L'épouvantable, l'horrible, l'effroyable sont constitutifs de l'œuvre de Füssli. On l'a vu notamment dans ses toiles narratives, il possède sa propre interprétation des éléments de surnaturel, éléments, bien que pouvant être des créatures enchantées, sont toujours dotées d'un côté monstrueux. Il existe toujours dans ses toiles un élément « horrible », un personnage effrayant. Le monstrueux a cependant plusieurs connotations, d'une part subjective car propre à la perception de chacun lorsqu'il désigne l'infamie d'une entité⁴⁵. Mais « monstruosité » peut

⁴⁰ Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, 2014, p32.

⁴¹ Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, 2007, p8.

⁴² Dictionnaire Larousse, définition de « pulsion », URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pulsion/65063> consulté le 21 juin 2019.

⁴³ Dictionnaire Larousse, définition de « angoisse » : URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/angoisse/3528> consulté le 21 juin 2019.

⁴⁴ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, 1994, p315.

⁴⁵ Dictionnaire Larousse, définition de « monstrueux », URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/monstrueux/52469?q=monstrueux#52338> consulté le 27 mai 2019.

également renvoyer au sublime et ainsi servir de qualificatif afin de décrire la nature excessivement imposante de quelque chose. On retrouve alors ce lien avec l'effroi. Il existe également une connotation morale dans l'utilisation de ce terme, comme ayant « atteint un degré extrême dans le mal⁴⁶ ». Monstrueux, c'est aussi « *monstrare* » en latin, c'est montrer, désigner, afficher, pointer du doigt comme le font les trois sorcières de Macbeth. Et ce « montré » du doigt, attire l'attention, attire le regard. C'est aussi en cela que le monstrueux est lié de façon si ténue au regard : le monstrueux captive.



Tableau 21 FÜSSLER Henry. *Le Cauchemar*, 1781, huile sur toile, (101.6 × 127 cm), Detroit, Detroit Institute of Arts.

⁴⁶ Dictionnaire Larousse, définition de « monstrueux », URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/monstrueux/52469?q=monstrueux#52338> consulté le 27 mai 2019.



Tableau 22 FÜSSLI Henry. *La Mégère de la nuit rendant visite aux sorcières de Laponie*, 1796, huile sur toile, (101,6 × 126,4), New York, The Metropolitan Museum of Art.

Cette définition riche est très complète au vu de deux toiles de Füssli : *le Cauchemar* et *la Mégère de la nuit rendant visite aux sorcières de Laponie* (1796). Les deux toiles sont intéressantes à étudier l'une à la suite de l'autre car elles comportent des éléments de ressemblance dans leur composition, mais dans leurs titres également. En effet, dans leur langue originale, les tableaux sont respectivement intitulés *The Nightmare* et *The Night-Hag Visiting Lapland Witches*⁴⁷. La « nuit » est alors récurrente avec la répétition de “night” dans les deux tableaux. On a donc une fois encore, une référence à cette « incomplétude inconsolable⁴⁸ » que nous procure la nuit. Par ailleurs, comme cela a été précisé antérieurement, il est possible de voir dans la figure de la sorcière (ou fée) qui monte son cheval dans la nuit, la personnification du cauchemar. On a alors une analogie entre le titre même du tableau, le cheval qui le compose,

⁴⁷ Fuseli, *Another Nightmare: “The Night Hag Visiting Lapland Witches”*, Lawrence Feingold, Metropolitan Museum Journal, Vol. 17 (1982), p 49-61.

⁴⁸ Pascal Quignard, *La Nuit Sexuelle*, 2007, p8.

et la figure de la mégère de la seconde toile. De même, beaucoup d'éléments⁴⁹ sont communs : le cheval, les poses des dormeurs, ainsi que les similarités surnaturelles que l'on attribue à l'incube et à la mégère de la nuit. Au vu de ces différents composants, chacun ayant une connotation psychanalytique très forte, il est pertinent d'étudier la résonance qu'ils ont au regard de la monstruosité que l'inconscient essaie de laisser s'échapper.

Le Cauchemar est une toile dont il convient de poursuivre l'étude, notamment par rapport à son lien avec le monstrueux, le sublime et la vision. On ne peut s'empêcher de voir cette toile comme une véritable représentation du monstrueux tant il est partout. Les cauchemars ne sont-ils pas après tout, des matérialisations du monstrueux que l'inconscient cherche dans nos vies ? Ne serait-ce alors pas, comme Starobinski l'a écrit à propos de cette toile, « la personnification du sentiment sadique du peintre, par l'intermédiaire de la personnification masochiste de l'héroïne⁵⁰ » ? Car le masochisme, c'est la recherche de la souffrance et donc quelque part, la recherche d'une forme de monstruosité dans la douleur. Puisqu'au-delà du cauchemar même qui épouvante la dormeuse, c'est bien l'incube, avec son allure de démon, le monstre du tableau. D'après Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le monstre symboliserait « le gardien d'un trésor⁵¹ », il est « l'ensemble des difficultés à vaincre (...) pour accéder enfin à ce trésor⁵². » Ils rapportent également les idées du psychanalyste Paul Diel, afin de montrer un autre pendant de la symbolique du monstre, lourd de sens au regard du *Cauchemar*. Les monstres symboliseraient en outre, « un péril intérieur : ils sont comme les formes hideuses d'un désir pervers. Ils procèdent d'une certaine angoisse dont ils sont les images⁵³. » En partant de ces deux postulats, il est possible de comprendre l'image et la place de l'incube dans la toile. L'incube en tant que « gardien de trésor » semble être une hypothèse peu viable au regard de l'ensemble de l'œuvre de Füssli, lui qui voit la femme plus en tant qu'être de tentation et de plaisir⁵⁴, que comme un corps sacré. De plus, si l'incube est envisagé de cette façon, le cauchemar en lui-même et la « vision de la dormeuse » n'ont plus de raison d'être, car on suppose que c'est le cauchemar de la dormeuse que l'on observe : la dormeuse mettrait alors un gardien sur son propre corps, mais dans quel but ? Il est certes possible de voir là la

⁴⁹ Fuseli, *Another Nightmare: "The Night Hag Visiting Lapland Witches"*, Lawrence Feingold, Metropolitan Museum Journal, Vol. 17 (1982), p 49-61

⁵⁰ Jean Starobinski, *La Beauté du Monde : la Littérature et les Arts*, « la Vision de la dormeuse », 2016.

⁵¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 2014, p644.

⁵² *IBID.*

⁵³ *IBID.*, p 645.

⁵⁴ Au regard de ses dessins érotiques notamment, il les dépeint plus fréquemment nues qu'habillées et dans des poses plus que suggestives.

traduction d'un désir refoulé, potentiellement celui que l'artiste s'impose à lui-même. Mais la partie la plus dotée d'intérêt repose toutefois sur la vision de Paul Diel et de sa « psychanalyse » du monstre, qui rejoint en un sens la première partie de cette symbolique. Selon lui, le monstre incarnerait la matérialisation d'un désir enfoui et « pervers ». Cette idée rejoint celle qui a été développée auparavant sur l'irrationalité et la vision, ainsi que sur l'inconscient qui travaille constamment pour pénétrer le conscient. Il est tout à fait envisageable d'appréhender ce « désir pervers » comme un désir de l'inconscient, mais il est plus enviable de le voir comme la matérialisation même de l'inconscient. L'inconscient serait alors cette bête horrible s'appuyant et compressant la cage thoracique, empêchant de respirer et faisant pression afin de sortir au grand jour. Starobinski pousse également la réflexion dans ce sens-là et propose d'associer cette même figure de l'incube à la paralysie du sommeil, mal qui n'est encore qu'un mystère du temps de Füssli. La paralysie du sommeil est en effet un trouble qui persuade le dormeur qu'un poids est posé sur sa poitrine, l'empêchant alors de respirer, de bouger et va jusqu'à créer des hallucinations. Starobinski précise alors que le cauchemar « insiste sur le sentiment d'inhibition du mouvement qui empêche la dormeuse persécutée de fuir ou de crier⁵⁵. » La dimension psychanalytique du monstre du *Cauchemar* est puissante, si puissante, qu'elle donne sa part de sublimité au tableau. Le spectateur et la dormeuse sont écrasés sous la limite de cet inconscient qui se fait imposant et vibrant visuellement. La signification du tableau est écrasante, terrifiante, sublime. Pour reprendre Starobinski et Burke, cette « vision de la dormeuse » « opère d'une manière analogue à la terreur⁵⁶ », car elle réveille en chacun ce questionnement sur son propre inconscient, l'incitant à se révéler plus insistant que jamais. En cela, la toile est une source de terreur, de monstrueux et d'horreur.

Cependant, bien que l'on fasse allusion à l'horreur, elle n'est pas l'élément le plus prégnant ici. A l'inverse de *La mégère de la nuit rendant visite aux sorcières de Laponie* (1796), qui a pour thème principal le sacrifice d'un enfant. Cette toile mêlant horreur et monstrueux fait en réalité partie de la Milton Gallery et traite du passage du *Paradis perdu* dans lequel Milton fait référence aux orgies de Laponie, où les chiens de l'enfer et sorcières se réunissent autour de mégère de la nuit, ou “*night-hag*”.

⁵⁵ Jean Starobinski, « la Vision de la dormeuse », *La Beauté du Monde : la Littérature et les Arts*, 2016.

⁵⁶ Traduction approximative de la définition du sublime par Burke.

Le passage est le suivant :

“(...) *follow the night-hag, when call'd*
In secret, riding through the air she comes,
Lur'd with the smell of infant blood, to dance
With Lapland witches, while the lab'ring moon
*Eclipses at their charms*⁵⁷. (...)”

On retrouve tous les éléments du tableau et l'analyse de certains de ces éléments sous le prisme du monstrueux est révélatrice du rôle que Füssli donne au sublime, ignorant une fois de plus les caprices de la raison. Ce qui accentue ces aspects est le manque de précision dans certaines zones du tableau, en particulier la fameuse *night-hag*, comme si l'artiste voulait la laisser imprégnée de mystère. Elle est à peine discernable, comme dans un halo doré, on peut d'ailleurs penser qu'elle se trouve devant la lune que l'on devine alors pleine, confirmant ainsi le vers de Milton, “*the lab'ring moon*”. Le fait de mettre le sujet principal de la toile à l'arrière-plan et de le représenter avec un manque de précision aussi appuyé, ne fait que renforcer l'idée selon laquelle Füssli joue avec la vision du spectateur de façon presque littérale en voulant aveugler celui-ci dans le but qu'il ne discerne que ce qui lui est présenté au premier plan : un sacrifice humain. Il cache volontairement le sujet de son tableau et met l'accent sur ce qu'on ne désire pas voir, il réveille ouvertement la pulsion scopique de chacun. Car en mettant en lumière ce sacrifice, il pique la curiosité du spectateur qui, lui, souhaite voir ; il guide ainsi son regard plus loin vers ce qui est à peine discernable : la mégère de la nuit. Il le pousse à voir plus loin, voir au-delà du visible. La pulsion scopique c'est le plaisir de voir, le plaisir de posséder l'objet regardé par le regard. En choisissant de représenter la scène ainsi, avec le sacrifice au premier plan, l'artiste place le monstrueux en plein milieu de son œuvre, sans détour. La monstruosité se traduit également par ce premier plan sur lequel on peut voir une sorcière s'adonnant à un rituel de sacrifice. Son corps est massif et est représenté de façon très masculine, ses mains, ses pieds, ses seins sont peints de façon à donner un sentiment de répulsion au spectateur. Le corps est alors aussi le terrain de la répulsion, tant il est représenté d'une manière saisissante, de façon à effrayer le spectateur et à lui faire prendre conscience du manque d'humanité de la sorcière. Cela est également le cas avec la toile des *Trois sorcières* (1783) l'artiste tend à représenter les corps, en particulier féminins, de cette manière afin de pousser la raison dans ses retranchements. Les couleurs témoignent du caractère bestial de la sorcière qui est représentée dans des tons bleu-gris, marquant le contraste avec l'enfant sur

⁵⁷ John Milton, *Paradise Lost*, 1667, (Book II, 662 – 666).

l'autel, lui retrouvant des dispositions humaines autant au niveau des couleurs, que des proportions. Le sublime qui joue donc sur l'idée du surnaturel, de l'obscur, du sauvage et du terrifiant trouve donc sa place ici. D'autant plus que dans son traité sur le beau et le sublime, Burke prend pour exemple, à de nombreuses reprises le poème épique de Milton. Il le cite notamment dans sa partie sur l'obscurité, lorsque Milton décrit la Mort⁵⁸ et écrit : "*In this description, all is dark, uncertain, confused, terrible, and sublime to the last degree*"⁵⁹. Cette partie se prête particulièrement à la toile de Füssli, au regard des couleurs utilisées par l'artiste mais également du manque de précision que l'on peut avoir, au niveau de la représentation de la *night-hag* : il ne s'agit pas d'obscurité à proprement parler, autrement que d'une forme d'obscurité puisque le spectateur n'est pas en mesure de discerner convenablement un élément de la toile. Burke précise par ailleurs que "*To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary*"⁶⁰. Cela se confirme donc lorsque l'on voit les deux dernières toiles qui ont été présentées, en dehors de l'aspect même surnaturel qu'elles peuvent revêtir, les couleurs sont sombres et l'obscurité domine, contribuant ainsi à ce sentiment de terreur et à la libération de l'irrationnel. Dans son article "*Fuseli, Another Nightmare*", Lawrence Feingold développe un point intéressant de l'œuvre de l'artiste, touchant là encore au monstrueux. Il s'agit de l'intérêt, voire de « l'obsession » de Füssli pour les femmes dominantes. Cette image de la femme fatale que l'on retrouve notamment dans le mouvement gothique est prégnante dans de nombreuses œuvres : que la femme soit dépeinte comme sorcière (*Night-Hag*), guerrière (*Brunehilde*) ou nymphe (*Titania*), elle est souvent en position dominante. Il est ici possible d'effectuer un parallèle entre Méduse et la toile de la mégère et il réside notamment dans la position du couteau et le placement des mains de la sorcière qui s'apprête à opérer le sacrifice. Ses mains sont placées de manière à écarter les cuisses de l'enfant de sorte qu'il est suggéré qu'elle va probablement procéder à sa castration. C'est un sujet qui est récurrent chez Füssli puisqu'il a effectué quelques dessins où l'on voit des femmes castrant de jeunes enfants. S'il ne s'agit toutefois pas de castration, même si les formes phalliques de la dague et des tresses de la sorcière disent le contraire, il est, de toute évidence, sous-entendu qu'au moins un

⁵⁸ "*The other shape,
If shape it might be called that shape had none
Distinguishable, in member, joint, or limb;
Or substance might be called that shadow seemed,
For each seemed either; black he stood as night;
Fierce as ten furies; terrible as hell;
And shook a deadly dart. Wheat seemed his head
The likeness of kingly crown had on*". John Milton, *Paradise Lost*, 1667, (Book II, 666-673).

⁵⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, 1757, p49.

⁶⁰ *IBID*, p48.

démembrement aura lieu. Ajouté à cela, la vision de l'artiste des femmes dominantes, Méduse semble être toujours impliquée quelque part dans l'art de Füssli. On peut en effet, expliciter le propos en s'appuyant sur l'extrait même du poème de Milton. Il est question de "secret" et d'"eclipses", de ce qui est caché donc. L'on retrouve, là encore, le goût pour l'interdit. Cacher, c'est aussi s'interposer, bloquer la vue, séparé, couper. L'on a donc une notion de séparation, de découpage, de scission dans le poème, que Füssli parvient parfaitement à transposer sur la toile : il effectue une castration visuelle symbolique.



Tableau 23 FÜSSLII Henry. *Persée s'envole de la grotte de la gorgone*, 1816-1817, huile sur toile, œuvre perdue.

Il en a même effectué une toile intitulée *Persée s'envole de la grotte de la gorgone* (1816-1817) dans laquelle le héros grec s'envole effectivement de la grotte en tenant dans sa main la tête de Méduse. Il tue le monstre. La monstruosité s'envole de la toile en même temps que Persée. Toutefois, on ne peut s'empêcher de voir le parallèle que nous offre l'artiste entre la grotte et une autre cavité féminine. C'est comme si par le biais de ce morcellement, de cette décapitation et par le biais du regard du monstre Méduse, il nous tendait le miroir de nos désirs, le miroir de nos pulsions.

Partie 3

-

Le miroir des pulsions

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffle la vie.

Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, 1869.

Le miroir, objet banal du quotidien, devient un symbole particulièrement riche quand on considère les rapports ténus qu'il entretient avec le psychisme. Le miroir, qui peut d'ailleurs être une psyché, est un outil de dévoilement de la vérité, d'une vérité d'ordre individuel, d'ordre subjectif. C'est l'artifice permettant « la rencontre avec nous-même¹ ». Le miroir est un élément de réflexion, car il réfléchit, mais il permet aussi de penser, de se trouver face à sa propre épouvante, face à son propre regard médusé, pétrifié. Mais si l'homme se retrouve toujours face à son reflet désarticulé, déformé, c'est avant tout parce qu'il ressent ce désir de voir, parce qu'il est mu par cette pulsion scopique sur laquelle les psychanalystes ont beaucoup écrit. Telle qu'elle est définie par Freud², la pulsion scopique est le plaisir de voir. En peinture, et surtout dans celle de Füssli, tout semble graviter autour de ce cette surpuissance qu'est le regard, autour de l'acte de voir, de la vision, entendue ici dans son sens de fonction physique. Dans la revue *Imaginaire et Inconscient*, Emilie Etienne s'est intéressée à la relation entre pulsion scopique et peinture. Elle y développe notamment l'idée que, comme le corps d'une femme, une œuvre d'art « est faite pour être vue », et ainsi permettre une certaine forme d'assouvissement du désir, voire d'exaltation. La toile « est le réceptacle d'imaginaires sexués et sexuels³ ». Dans l'œuvre de Füssli, la pulsion scopique est poussée à son paroxysme lorsque le peintre et le spectateur deviennent, par un effet de mise en abyme, les voyeurs d'une scène où certains personnages font précisément l'expérience du plaisir voyeuriste. A travers ces jeux de regards qui sont des jeux de miroir, la pulsion scopique du peintre et de l'amateur d'art, semble donner accès à cette altérité enfouie dans l'inconscient. Le désir de voir, oui, mais de voir quoi exactement ? Chez Füssli, cette pulsion de voir a pour objet les corps : des corps meurtris, comme dans *la Mégère de la nuit*, dénudés, avec *Brunehilde contemple Gunther suspendu*, ou encore difformes, que l'on retrouve dans *Titania caresse Bottom à la tête d'âne*. Mais il s'agit aussi de corps

¹ Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, 1989, p61.

² Il théorise cette notion dans *Pulsions et destins des pulsions*, 1915.

³ Emilie Etienne. « Pulsion scopique en peinture : l'alibi du voyeur, le paravent du mythe », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 40, no. 2, 2017, pp. 25.

fragmentés, disloqués, morcelés, comme si le sort de celui qui veut voir était identique à celui de la Méduse. Comme si l'art de Füssli ne laissait aucune autre issue que d'affronter son propre regard, nous plongeant ainsi dans la jouissance salubre d'avoir enfin « vu ». Dans cette dernière partie, en cherchant à cerner l'essence profonde et dissimulée de l'art de Füssli (et de lui-même), on posera d'abord la question des corps, toujours représentés entre fragmentation et pétrification, puis celle de cette jouissance de l'illicite que l'artiste trouve dans la représentation de plaisirs voyeuristes.

Chapitre 5 : Les corps entre fragmentation et pétrification

Il va chez le coiffeur pour se faire couper les cheveux. Une grande femme au visage sévère vient à lui et lui coupe la tête. Il reconnaît que la femme est sa mère.

Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, 1900.

Freud, par le biais de l'inconscient et de sa matérialisation dans les rêves parvient à établir le lien entre fascination, pétrification et la peur du morcellement, de la castration. Tels sont les enjeux de l'art de manière générale et de celui de Füssli en particulier : son œuvre est effroyable, horrible ; elle pétrifie de peur. Cependant cette peur possède aussi un aspect fascinant, elle suscite la pulsion scopique : on veut voir ce qui se passe, ce qu'il y a derrière nous, ce qui se cache dans l'ombre. Mais la peur mène aussi à la pétrification, à cette saisie de l'être, comme sous le regard de Méduse. En ce sens, les œuvres de Füssli se trouvent comme sous l'aura de la gorgone qui « est toute entière liée à la fonction de l'œil, au regard⁴. » La gorgone pétrifie, fascine, tue et finie par être morcelée (décapitée par Persée). Le regard est central dans l'œuvre de Füssli, mais son rapport à la représentation des corps est une des conséquences de cette ambition de faire graviter son art autour de la vision. L'étude de ces deux pendants, la fascination de la pétrification et la castration comme obstacle à la révélation, n'ont d'intérêt à être développés qu'en gardant à l'esprit la fonction prégnante des corps dans ses toiles et plus globalement, comment le tout s'articule sous la figure désirante et désirée de la Méduse.

A) Fascination et pétrification

La pétrification se définit comme étant la transformation d'un corps en pierre. C'est de la plongée dans le regard de la gorgone que résulte ce phénomène. Dans son ouvrage sur Méduse, Jean Clair apporte des précisions sur le verbe « regarder » quand il fait notamment l'analogie entre regarder et réfléchir : « regarder quelque chose, le viser, n'est possible pour autant qu'on évite le *fascinum* de l'objet regardé, qu'on ne croise pas son regard, c'est-à-dire qu'on ne le regarde pas⁵. » Le *fascinum* étant là entendu au sens de « maléfice ». Regarder ne

⁴ Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, 1989, p11.

⁵ *IBID*, p50.

serait alors possible qu'en évitant le regard de l'autre, objet de notre propre regard, pouvant nous renvoyer notre image d'objet désirant. Être fasciné, c'est être saisi, immobilisé et donc pétrifié par l'objet visé.



Tableau 24 FÜSSLI Henry. *Kriemhilde montre à Hagen l'anneau des Nibelungen*, 1807, aquarelle et crayon sur carton, (500 × 384), Zürich, Kunsthaus.

Chez Füssli, certaines toiles se prêtent mieux au jeu que d'autres, entre autres, *Kriemhilde montre à Hagen l'anneau des Nibelungen* (1807). Dans le récit, il est question de l'instant où Kriemhilde fait savoir à Hagen qu'elle connaît l'identité des meurtriers de son époux. Cette esquisse permet une bonne introduction à l'étude de la représentation des corps de Füssli, car ils sont ici tous deux représentés de plain-pied au premier plan, de façon très imposante. On ne s'attardera que très peu sur le corps de Hagen qui est représenté d'une façon propre au classicisme, nu, adoptant une posture dramatique appartenant au courant de l'"*Antique revival*". La posture qui retient donc notre attention est celle de Kriemhilde. Füssli

la représente, fidèle à ses convictions, en position dominante. C'est elle qui est en pleine maîtrise de la situation. En effet, il n'est pas inhabituel de retrouver dans les toiles de Füssli des personnages féminins dotés d'attributs masculins, comme avec la mégère de la nuit, ou les trois sorcières. C'est alors sans grande surprise que l'on retrouve ces caractéristiques masculines chez Kriemhilde également. Plus largement c'est sa position qui doit être considérée et, en particulier, sa verticalité. Cela rappelle ce qui a déjà été brièvement énoncé lors de l'étude de *Lady Macbeth somnambule*, cette position érectile qui fend l'espace. On a quelque chose qui s'impose dans la toile, c'est le piège à regard. C'est cette fente qui vous change en phallus. Par ailleurs, la forme évasée que forme sa robe en sa base, ne fait que renforcer ce parallèle entre Kriemhilde et un objet phallique, le *fascinus*. Pour reprendre Jean Clair, il est possible de remplacer *fascinum* ici, par *fascinus*. Hagen évite le regard de Kriemhilde, il se cache, se protège, afin de ne pas voir en elle son regard et sa posture, le *fascinus*, le reflet de sa nuit primitive. Hagen refuse la pétrification. Un autre élément, combiné à cette posture phallique, est aussi en mesure d'explicitier le refus de Hagen d'affronter Kriemhilde et son regard mortifiant. Il s'agit de l'anneau qu'elle tient entre deux doigts. L'artiste a fait le choix de le représenter de façon très explicite : il nous est possible de voir l'espace vide au centre de l'anneau, de voir la béance, le trou, le manque. Il aurait été possible de le représenter à plat, dans la main de la jeune femme, tout en le montrant à Hagen. Toutefois, Kriemhilde, figure érectile, comme pour appuyer et insister de nouveau sur ce qui se trouve sous nos yeux, brandit l'anneau, montrant ainsi l'espace vide, la cavité. Par ailleurs, il ne s'agit pas d'un simple anneau, mais d'un anneau doté de pouvoirs surnaturels, magiques. En somme, bon nombre des éléments de ce dessin forment le terrain de création et d'expansion de son art. Kriemhilde fait alors une très bonne figure de Méduse ; elle tend l'anneau comme piège à regard afin d'obtenir satisfaction dans le but de méduser Hagen. Ce brandissement de l'anneau prouve que même si Kriemhilde a des traits masculins prégnants, c'est sa féminité qui la fait triompher, c'est par cela qu'elle parvient à tromper Hagen, à le piéger. Tout comme Méduse, elle représente ce paradoxe de la sexualité mortifère. En effet, nous sommes des êtres divisés depuis notre naissance, depuis toujours nous recherchons une forme d'unité et notre désir est la manifestation de ce manque : on désire là où l'on manque. Par extension, le regard est une manifestation, une matérialisation de ce désir. Par celui-ci, l'on cherche le tout Autre, le grand Autre, en d'autres termes : le retour au corps nourricier avec lequel l'on formait un tout. C'est la recherche de la totalité perdue qui fait naître chez le spectateur la volonté de creuser la perspective, c'est une errance.



Tableau 25 FÜSSLI Henry. *Oberon humecte de suc de fleurs les paupières de Titania endormie*, 1793-94, huile sur toile, (169 × 135), Wangen bei Olten, Frey.

Füssli, maître des songes et des cauchemars, aime à plonger ses personnages dans une certaine léthargie, il aime faire dormir les habitants de ses toiles. Le sommeil peut tout à fait être considéré comme une forme de pétrification. Même s'il ne la transforme pas en pierre, il met le corps dans un état végétatif, le corps devient ainsi de trop, inutile. Le sommeil, et les rêves et cauchemars, pétrifient le dormeur par le « regard » de l'inconscient, le regard des rêves. Car les songes font passer une partie de l'inconscient dans le conscient, ils permettent d'apaiser les tensions du désir. En cela, ils sont un moyen direct d'avoir une vision plus ou moins nette de l'inconscient. C'est ainsi que l'on se retrouve pétrifié, pour avoir eu une vision de nos pulsions et désirs enfermés dans l'inconscient. Le choix de toiles est large en ce sens dans l'œuvre de Füssli. En cela, *Oberon humecte les paupières de Titania* (1793-1794) se trouve être

une bonne illustration de la dynamique « fascination-pétrification » présente dans son art. La toile représente un passage du *Songe d'une nuit d'été* où Oberon pour se venger de Titania de ne pas lui livrer l'enfant, attend qu'elle soit endormie pour pouvoir humecter ses paupières du suc de la « pensée d'amour », devant rendre amoureux de la première personne rencontrée. La composition de cette toile est différente de celle mettant en scène Kriemhilde, pour ce qui est de l'organisation entre hommes et femmes. Ici, c'est Oberon qui est en position dominante alors que Titania, quant à elle, est complètement soumise, en proie au sommeil et aux troubles qui en résultent. Comme Kriemhilde, Oberon est représenté de plain-pied, occupant l'intégralité de la toile dans sa hauteur. Il se tient debout et comme pour l'œuvre précédente, se trouve dans cette position érectile que l'on retrouve régulièrement chez Füssli. C'est à travers cette position que le désir, celui du spectateur, de l'artiste et de ses protagonistes, se manifeste. Pour comprendre plus clairement le lien entre cette toile et la pétrification, il est nécessaire de se pencher sur la symbolique de la fleur, une pensée, dont Oberon humidifie du suc les paupières de Titania. Sur le plan symbolique, la pensée est décrite comme étant la fleur par excellence reflétant la race humaine : « La pensée désigne l'homme par ce qui lui est propre : penser ; elle est ainsi choisie pour désigner la méditation et la réflexion⁶. » Le terme « réflexion » qui est employé ici renvoie également au reflet qui peut être perçu dans le miroir ou dans le regard de Méduse. Par ailleurs, Jean Clair explique plus largement le sens de réfléchir : à l'origine de la réflexion, tout comme pour « re – garder », il y aurait une « opération de torsion, un fléchissement de la pensée », comme pour « revenir en arrière, se retourner sur soi-même pour penser quelque chose qui n'avait pas encore été pensé⁷. » En somme, « ré-fléchir » c'est aussi fléchir, céder à la tentation, à la peur et laisser le regard de la gorgone nous pénétrer. Titania, par le biais du suc des pensées, mais aussi par la position dominante d'Oberon, se retrouve dans une forme de pétrification, par le regard de son propre inconscient, de ses rêves et cauchemars venant la hanter.

⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 2014, p739.

⁷ Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, 1989, p36.



Tableau 26 FÜSSLI Henry. *L'artiste conversant avec Johann Jakob Bodmer*, 1778-1781, huile sur toile, (163 × 150), Zürich, Kunsthaus.

Méduse, c'est la pétrification car elle est l'image de la culpabilité : elle nous met face à nos penchants, face à nos désirs, ceux qui sont les plus enfouis dans notre inconscient. Elle est (à) l'image des pulsions, des « déformations monstrueuses de la psyché⁸ ». Mais Méduse c'est aussi la peur de la castration, de la fragmentation du corps. La toile intitulée *L'artiste conversant avec Johann Jakob Bodmer* (1778-1781) nous éclaire sur ce moment de bascule qui nous mène de la pétrification au morcellement. Comme son titre l'indique, il s'agit de Füssli en conversation avec le professeur Bodmer, qui a largement contribué à l'éducation de l'artiste lorsqu'il était à l'université Caroline de Zurich. L'intrigue de ce tableau ne vient donc pas des deux personnages, mais plutôt de l'énorme tête de statue d'Homère qui se trouve au centre, semblant observer à la fois la scène et les spectateurs qui en sont les témoins. Il s'agit autrement

⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 2014, p482.

dit, d'une statue en pierre, par définition pétrifiée qui nous observe depuis l'arrière-plan de la scène. Le lien avec Méduse est alors limpide : cette tête est celle de la gorgone qui conserve son pouvoir de pétrification même lorsqu'elle est séparée du reste de son corps. Elle nous regarde et nous fascine. C'est elle le véritable sujet de la toile.

L'intention première de Füssli était sûrement de vouloir s'immortaliser avec son mentor, discutant une dernière fois dans son bureau. Il est tout à fait envisageable que Bodmer, spécialiste des récits homériques, ait possédé un buste de ce type. Cependant, comme nous l'avons vu, il y a toujours chez Füssli une double lecture possible. A chaque fois, l'inconscient tente sa percée, par le biais du regard. La tête d'Homère dans cette toile rappelle la *Méduse Rodanini* de Phidias, les deux visages semblent s'extraire de l'arrière-plan et leur vision est comme troublée, aveugle. La tête d'Homère, auteur qui évoque par ailleurs Méduse dans ses propres récits, est ici le visage de la fascination, de l'effroi et de la peur. Il fixe le spectateur dans le but de l'accuser de ses propres pulsions, dans le but d'avoir un face-à-face avec sa conscience, ou plutôt son inconscient. Ce n'est ni Méduse, ni Homère qui nous fait face ici : c'est notre propre reflet qui nous fascine et nous effraie. Toutefois est-ce vraiment tout ? Ce jeu de miroirs, ce face-à-face qui est une porte ouverte sur l'inconscient est source d'effroi mais il existe un autre pendant au mythe de la gorgone, tout aussi terrifiant : le morcellement, la castration entraînant le regard de Méduse.

B) Castration et morcellement

Les allusions à la décapitation, au morcellement, à la castration et, de manière générale, à toute représentation des corps meurtris en disent long sur Füssli et sur son art. Elles confirment surtout la réputation de l'artiste et son goût pour le morbide. La fascination pour le mortifère qui trahit une pulsion d'agression, voire de mort, est présente dans la quasi-intégralité de son œuvre. Celle-ci est d'ailleurs intrinsèquement liée à la pulsion scopique quand, à travers elle se révèle le désir de voir quelqu'un souffrir. Qu'il s'agit d'autant plus, de prendre du plaisir à représenter et observer des scènes d'horreur, de torture, de sacrifice.

Par la peinture, Füssli assouvit son désir (et le nôtre) de voir des scènes qu'il ne nous serait pas possible de concevoir dans le monde réel, du moins sans répercussions. Il permet ainsi, par l'intermédiaire d'un objet d'art, de pouvoir étancher la soif de ce désir de voir, de voir la mort. Pour comprendre en quoi consiste cette pulsion de mort dont il a déjà été question

auparavant, il est nécessaire de se concentrer sur Freud. Dans un article, Julia Kristeva⁹ s'appuie sur Freud pour expliquer la « désolidarisation » des pulsions qui s'opère dans un processus de sublimation du psychique, afin de révéler la pulsion de mort : « La transposition de la libido d'objet en libido narcissique (...) implique évidemment le renoncement aux buts purement sexuels, une désexualisation, donc une sorte de sublimation¹⁰.» Il convient cependant d'éclaircir ce qu'est la sublimation telle qu'elle est entendue par Freud, il s'agit d'une sublimation d'ordre pulsionnelle. Autrement dit, il y a un franchissement, un dépassement du sexuel vers le non-sexuel. Ainsi, elle se fonde sur un sentiment de frustration. Le premier phénomène sublimatoire est celui qui consiste à transformer la pulsion sexuelle en *curiosité* sexuelle et intellectuelle. Cette frustration de l'objet maternel est alors une forme de castration visuelle symbolique qui nous porte vers autre chose : l'énergie créatrice. C'est par le processus créatif, fondé sur cette frustration, qu'il y a recherche de l'inatteignable. On peut tenter une forme de rapprochement entre le sublime de Burke et la sublimation de Freud, en expliquant que lorsque Burke a théorisé le sublime, il avait sûrement l'intuition de son caractère pulsionnel. La représentation d'un paysage sublime est l'expression sublimée, fantasmatique, d'un désir d'accéder au corps total et englobant de l'Autre. Dans ce cas alors, la pulsion scopique est pulsion de mort.

⁹ Julia Kristeva, « Peut-on parler encore d'esthétique ? Ou du destin de la sublimation selon Colette », *Revue française de psychanalyse*, vol. vol. 67, no. 2, 2003, p654.

¹⁰ Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça*, 1923, cité par Julia Kristeva dans « Peut-on parler encore d'esthétique ? Ou du destin de la sublimation selon Colette », *Revue française de psychanalyse*, vol. vol. 67, no. 2, 2003, p654.



Tableau 27 FÜSSLI Henry. *Kriemhilde montre à Hagen la tête de Gunther*, 1805, crayon et aquarelle sur carton, (488 × 387), Zürich, Kunsthaus.

Ainsi, *Kriemhilde montre à Hagen la tête de Gunther* (1805) permet une différente approche de l'art de Fuseli. Tel Persée en sortant de la grotte de la gorgone, Kriemhilde brandit fièrement la tête de son ennemi à son adversaire. Gunther qui, s'est allié à Hagen pour commettre le meurtre de Siegfried, époux de Kriemhilde. Cette toile a tout pour rappeler le mythe de la gorgone. D'une part, parce que là encore, la tête coupée de Gunther nous évoque l'image la Méduse¹¹ : avec ses yeux morts et l'entremêlement de ses cheveux pouvant évoquer l'entrelacs de serpents de la taie de la gorgone. D'autre part, parce que la posture de Kriemhilde,

¹¹ En particulier celle de la *Méduse Rondanini* de Phidias.

toujours représentée avec des attributs masculins, permet de la rapprocher du héros de la mythologie hellénique, Persée. Elle est dépeinte debout, dans cette verticalité qui comme on le sait, rappelle la position érectile. Ainsi, elle est assimilée à un objet phallique, de par la position de son corps, avec cet évasement au niveau des pieds, mais aussi par sa coiffure et par l'épée qu'elle tient à sa gauche. Les tresses sont symboliques¹² et, tout comme l'épée, elles sont utilisées pour renforcer cette image et appuyer la comparaison avec un objet phallique. Pour en revenir à la pulsion de mort telle que décrite par Julia Kristeva, il est évident que sont présents dans cette toile, un désir sexuel combiné à une pulsion de mort, effet renforcé par un manque d'érotisation des personnages. La mort est déjà là dans la toile par la tête coupée de Gunther, mais elle est également présente par la symbolique des tresses. Le désir sexuel est lui présent par la simple position de Kriemhilde : Füssli en fait un personnage dominant. Le sexe, l'érotisation sous-jacente, ne sont présents qu'en arrière-plan, au travers de détails. Il s'agit donc d'un parfait écho au mythe de Méduse et Persée.

La fascination pour Méduse vient aussi du fait que son pouvoir continue d'agir même dans la mort. Elle est ce regard « regardant » qui continue d'opérer depuis un autre espace, un lieu inatteignable pour ceux qui vivent dans le monde réel. Elle est cette vision épouvantée qui officie dans les deux mondes. Pour cette toile, et il en était de même pour le tableau précédent de Kriemhilde, Hagen et l'anneau, c'est le regard de Kriemhilde (personnage bien ancré chez les vivants) que Hagen ne voulait croiser de crainte d'être pétrifié. Alors qu'ici, avec la tête de Gunther, on a un regard pétrifiant effectué depuis le monde des morts, comme l'atteste la position et l'expression médusée de Hagen. Toutefois, c'est la nature même de la tête qui est significative : elle est sectionnée, fragmentée, séparée du reste de son corps. Il s'agit d'un visage qui nous regarde, qui nous fixe, qui continue de fonctionner, et ainsi « nous rappelle donc avec effroi qu'en dépit de son apparence, elle appartient au règne des êtres intelligents¹³. » La tête coupée de Gunther invite à cette plongée dans l'inconscient. Toutefois, et Füssli n'a pas négligé ce détail, la base de sa tête est masquée par un voile, celui de Kriemhilde, le même personnage que l'on suppose avoir procédé à l'étêtement. Le voile, comme le développe George Didi-Huberman dans son ouvrage *Ninfa fluida* (2015), est un objet de révélation. C'est un élément posé entre celui qui cherche, et l'objet cherché. C'est aussi la matière permettant d'attiser la convoitise du chercheur, il invite à interroger : qui y a-t-il derrière ce voile ? Le voile de

¹² On les retrouve dans une autre toile de Füssli, *La mégère de la nuit rendant visite aux sorcières de Laponie* (1796) où là également le corps de la femme est masculinisé.

¹³ Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, 1989, p53.

Kriemhilde incite, il séduit notre pulsion scopique qui ne demande qu'à voir ce qui se passe derrière.



Tableau 28 FÜSSLI Henry. *Polyphème aveuglé tête, sur seuil de sa grotte, le bélier sous lequel est caché Ulysse*, 1803, huile sur toile, (91 × 71), Zürich, collection particulière.

Comme un voile jeté sur la révélation, une toile combine cet aspect à celui de perdre un membre, il s'agit de *Polyphème aveuglé tête, sur seuil de sa grotte, le bélier sous lequel est caché Ulysse* (1803). Polyphème, cyclope de *l'Odyssée*, se fait crever l'œil par Ulysse et ses compagnons qu'il retenait prisonniers dans sa caverne. Afin de s'enfuir Ulysse s'accroche sous une brebis, avant que Polyphème ne les emmène comme tous les matins dans les pâturages. Il s'agit donc d'un épisode de *l'Odyssée* relatant les péripéties et stratagèmes mis en place par Ulysse pour arriver à ses fins. A ce titre, la toile peut apparaître comme sobre, voire banale pour Füssli qui laisse s'épanouir son art dans des thèmes plus sombres, voire cauchemardesques. Cependant, il y a quelque chose de révélateur dans ce tableau qui n'est en rien lié à son thème mythologique et romanesque mais plutôt à la symbolique de ses éléments. En bien des points l'action d'Ulysse crevant l'œil unique de Polyphème est similaire au mythe de Méduse. Semblable à Persée coupant la tête de la gorgone, Ulysse perce l'œil du cyclope, son unique moyen de vision. Tout comme Méduse, le cyclope vit dans une caverne, dont Füssli a représenté le seuil. La caverne est chargée symboliquement, elle représente la cavité maternelle, le retour en arrière, la régression. Elle est traditionnellement décrite comme étant un lieu

« d'initiation¹⁴ », en d'autres termes un lieu de naissance : c'est notre premier habitat. Ainsi, Ulysse en s'échappant de la caverne, procède à une forme de renaissance. Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est que, comme Méduse, le cyclope se distingue par son regard, son œil unique. Lorsqu'Ulysse perce l'œil de Polyphème, et lorsque Persée coupe la tête de la gorgone, les deux créatures passent d'une vision diurne, intégrale, à « la vision nocturne, celle du visionnaire¹⁵ ». Quelle pourrait alors être notre lecture de cette toile ? Quel serait le message inconscient que Füssli souhaiterait faire passer à son spectateur, à celui qui le regarde ? Il est possible d'établir un parallèle entre Polyphème et le spectateur. Le cyclope, privé de son unique moyen de vision, est dans l'incapacité de voir Ulysse s'échapper de sa caverne. Il est ainsi « condamné » à rester dans cette cavité sombre, ce lieu de la régression, comme un retour en arrière, une sorte de « retourné ». Jean Clair développe ainsi ce que signifie le fait de se retourner au regard du mythe de Méduse : « Le mouvement même de se retourner est toujours dicté par le sentiment de l'angoisse. On se retourne parce que l'on a peur de ce qu'il peut y avoir derrière soi, et parce que l'on en éprouve la menace¹⁶. »

L'angoisse, la menace qui plane en l'occurrence se concentre sur la peur de ne plus voir, la peur de ne pas pouvoir assouvir son désir scopique. C'est en cela que Polyphème est une projection du spectateur : la castration visuelle, l'aveuglement, le morcellement symbolique sont comme des voiles jetés sur cette ultime révélation, celle du plaisir de voir. De cette manière, l'artiste représente sa propre frustration de ne pas pouvoir tout (se) représenter, de ne pas pouvoir atteindre, par le biais de son savoir-faire et, par l'acuité de son regard, cet au-delà du champ visuel où se dessine la jouissance. Car s'il est question de désir, il est aussi quelque part, question de jouissance, le désir ne demandant qu'à aboutir à celle-ci. L'accomplissement de ce désir de voir, de parvenir à ce plaisir de voir l'illicite, ce qui nous est interdit, est toute particulière à Füssli. Ses tableaux sont ainsi conçus comme des miroirs nous renvoyant notre propre reflet d'êtres désirants et pulsionnels, prouvant ainsi que son art, et les Arts de manière générale, sont déterminés par un manque-à-être que le processus créateur cherche à combler.

¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 2014, p180.

¹⁵ *IBID*, « borgne » p138.

¹⁶ Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, 1989, p38.

Chapitre 6 : La jouissance de l'illicite

(...) le désir est une énigme. Et cette énigme est nouée avec le fondement structural de sa castration. C'est ici que s'inaugure toute la dialectique de la castration.

Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre VIII : le transfert, 1991.

La jouissance est généralement définie comme « le plaisir intense » pris « de la possession de quelque chose ou de la connaissance¹⁷ » de quelque chose. Un pendant de la signification de la jouissance, est qu'elle désigne « la libre disposition de quelque chose¹⁸ ». Cette partie de la définition peut parfaitement être appliquée au regard, on peut parler ainsi de la libre disposition de sa vision : c'est le fait d'être entièrement libre d'envisager, d'observer, de contempler ce que l'on désire. De telle manière, jouissance et vision se joignent, se touchent, s'effleurent. Le psychiatre et psychanalyste Jacques Lacan, a théorisé la notion de jouissance à laquelle il oppose le principe de plaisir. Pour lui, le désir nous porte nécessairement vers la jouissance, qu'il nomme parfois « jouissance de l'Autre ». Il tire par ailleurs sa conceptualisation de Hegel, qui lui-même envisageait la jouissance comme « nécessairement en contraste avec le désir¹⁹ ». Alors que le plaisir (y compris le plaisir orgasmique) n'est pas la jouissance, il s'agit au contraire d'un phénomène qui fait chuter la tension qui nous porte vers la jouissance. En théorie, la jouissance est inatteignable, impossible. Y accéder reviendrait à se dissoudre dans un état impensable, déraisonnable, de non-existence. Car s'il est bien un point qu'il faut élucider afin de poursuivre nos développements sur Füssli et la place du désir dans son art : quel est le rapport entre désir et jouissance ? Dans son introduction à la revue *Transgressions* (2008), Silvia Lippi développe et confirme que jouissance et désir s'opposent, mais que toutefois, le désir constitue ce moteur qui pousse à la recherche de la jouissance. Le duo que forment le désir et la jouissance est alors paradoxal, car l'un limite l'autre, tout en poussant à sa recherche c'est le désir qui est à la fois moteur et frein dans la poursuite de la jouissance. Le développement final tente donc de couvrir de quelle façon ce « désir-jouissance » de l'illicite est prégnant dans l'œuvre de Füssli. Car si une chose est bien certaine,

¹⁷ Dictionnaire Larousse, définition « jouissance », consulté le 25 mai 2019, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jouissance/45023?q=jouissance#44972>

¹⁸ Dictionnaire Larousse, définition « jouissance », consulté le 25 mai 2019, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jouissance/45023?q=jouissance#44972>

¹⁹ Silvia Lippi, « Introduction », *Transgressions*. Bataille, Lacan, sous la direction de Lippi Silvia. ERES, 2008, pp. 11-14.

c'est que l'illicite et le prohibé sont présents dans son art. C'est sur ces notions qu'il se fonde et se déploie. L'illicite, qui est défini comme ce « qui est défendu par la morale ou la loi²⁰ », peut être entendu de façon très large, notamment au regard de la morale pour laquelle l'artiste n'a que peu d'égards. Dans cette optique, ce chapitre constitue la poursuite du développement global, mais aussi celui concluant les pistes abordées tout au long de cette discussion sur la vision et la pulsion scopique chez Füssli. C'est dans cette perspective que, dans un premier temps, la toile de Füssli sera envisagée en tant que point de fuite du réel. Puis il s'agira d'exposer une thématique présente en surface dans son art, et dans les arts généralement, celle du plaisir voyeuriste, le miroir du « Moi » illusoire.

A) La toile comme point de fuite du réel

Selon Pascal Quignard, l'art c'est le désir. « L'art préfère toujours le désir. L'art est le désir indestructible. Le désir sans jouissance, l'appétit sans dégoût, la vie sans mort²¹. » C'est la perpétuelle quête d'une altérité. De façon plus concrète, il est possible d'affirmer que cette recherche se matérialise dans le point de fuite, (presque) toujours présent dans les arts picturaux. Le point de fuite est ce concept artistique présent dans les représentations tridimensionnelles, il est utilisé pour donner l'impression de perspective, pour donner du relief, de la profondeur au dessin. Le point de fuite permet d'aider l'artiste à reproduire la perspective dans son œuvre. Ces points de fuite ne font pas exception aux toiles de Füssli et comme celles-ci comportent toujours une dimension symbolique forte, ces points de fuite corroborent bien souvent la signification générale du tableau. Pour comprendre, il faut prendre pour exemple *La mégère de la nuit visitant les sorcières de Laponie*. Le point de fuite, que l'on peut aussi nommer le point *fuyant*, se trouve dans la représentation de la mégère, elle-même à peine discernable. Il est tout à fait possible d'envisager qu'il s'agisse d'un parti pris de la part de l'artiste de ne pas représenter de façon matérielle et tangible la figure de la sorcière. Cela est même en parfaite adéquation avec l'artiste et son goût de cultiver le mystérieux et l'inconnu. Mais il est possible d'aller encore plus loin dans ces réflexions. En anglais, point de fuite se dit *vanishing point* : le point qui disparaît. Et cela s'applique merveilleusement à cette toile puisque l'on peut affirmer que la sorcière, qui, rappelons-le, est censée apparaître, disparaît en réalité. Elle représente un véritable

²⁰ Dictionnaire Larousse, définition « illicite », consulté le 11 juin 2019, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/illicite/41546?q=illicite#41448>

²¹ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, 1994, p240.

paradoxe, puisque l'on sait d'après le titre de la toile, que la mégère *arrive*. Et pourtant, elle *disparaît*. C'est là que naît le désir : sur ce flou volontaire crée par Füssli qui fait le choix de ne pas la représenter clairement. La potentielle jouissance du spectateur est ainsi à situer dans cette inatteignable et irrépressible envie de *voir*. Mais l'artiste ne nous l'accorde pas, à lui comme à nous, il nous laisse myope, dans le flou d'une jouissance illisible.

Dans une autre toile encore, *Kriemhilde montre à Hagen l'anneau des Nibelungen*, le point de fuite c'est l'anneau. Là, quand bien même la représentation est autre, la signification est la même. On est happé par cet anneau qui, par ailleurs, est mis en exergue dans l'esquisse. Dans la première lecture de la toile, l'anneau c'est le trésor, c'est la richesse à protéger. Mais, selon la logique de notre seconde approche, l'anneau c'est également le trou, la béance, la fente, le cercle vide. C'est la porte étroite menant vers l'Unité perdue avec le corps de la mère.

C'est donc à partir et autour d'éléments tels que la mégère et l'anneau que les toiles évoluent et prennent tout leur sens. Car ils sont en effet porteurs du sens de la toile, au-delà même de cela, ils en sont les véritables sujets : ce sont les acteurs du tableau²². C'est en eux que se concentre le double-sens de la peinture : ils sont l'essence de l'inconscient et du refoulé de l'artiste. En cela, ces points de fuite, sont des fuites hors de la réalité. Car en donnant corps au désir inconscient, ils le projettent sur la toile, permettant ainsi sa réalisation. Ils permettent de concentrer en eux, l'essence de l'art chez Füssli et par extension, de l'Art. Car, sans pour autant connaître cette double lecture, le spectateur est attiré par eux, il est comme happé par sa force désirante, cette recherche de ce que représente cette forme floue au loin, ou cet orifice. C'est le point de fuite hors du monde réel. En cela, ses toiles sont la représentation de quelque chose qui s'échappe, d'une recherche par le regard d'une altérité propre aux romantiques, mais aussi d'une altérité qui ne nous est accessible *que* par le regard. Il y a la quête d'une deuxième forme de réalité, qui n'est accessible que par cette deuxième lecture des tableaux, et du point de fuite en particulier.

²² On peut même aller jusqu'à dire qu'ils sont les tableaux car présents dans les titres des deux œuvres citées en exemple.



Tableau 29 HOLBEIN LE JEUNE Hans. *Les Ambassadeurs*, 1533, huile sur panneaux de chêne, (207 x 209), Londres, National Gallery.

Le point de fuite peut aussi être, un peu paradoxalement, le point aveugle de la toile. C'est ce point dépourvu de photorécepteurs : c'est l'endroit où l'on ne voit pas. Ainsi, on peut essayer de trouver là une corrélation avec l'explication que l'on a fournie sur le point de fuite, car finalement on ne voit pas grand-chose : soit le flou (pour la mégère), soit le rien (pour l'anneau). Cela reste cet espace que l'on ne peut pas voir mais que l'on a envie de voir. On observe que cet aspect n'est pas que particulier à Füssli, mais à la peinture dans son ensemble. Pour illustrer le propos, on peut ici mentionner un tableau très connu : *Les Ambassadeurs* (1533) par Hans Holbein le Jeune. En effet, cette toile est renommée pour son très célèbre point aveugle qui se trouve également être une anamorphose. Il est évidemment chargé de sens sur lequel on ne s'attardera pas vraiment, mais ce qui est pertinent et corrobore l'argument ici, c'est qu'il s'agit du point dans le tableau par lequel nous sommes immédiatement attiré, sans pour autant réellement savoir ce qu'il représente. C'est le désir d'une jouissance qui ne peut être porté à la visibilité et ne peut être matérialisé que par l'indistinction du flou. C'est l'image par excellence de la castration visuelle, c'est là que vient se loger l'essence même de la relation entre l'artiste et son objet.

Ce qui est particulier à Füssli c'est la dynamique désir-jouissance qui incombe à ce point de fuite, ce point aveugle. D'après Lacan, « une transgression est nécessaire pour accéder à la jouissance²³ ». Dans son article Silvia Lippi explicite cette dynamique désir-jouissance et que « la transgression constitue le point de contact entre la finitude et l'infinitude du désir, elle est l'entrelacs entre le désir et son au-delà, entre la limite et le hors-limite²⁴. » Toutefois pour qu'il y ait transgression, il faut qu'il y ait interdit. Sous quelle forme se matérialise cet interdit dans l'Art ? Chez Füssli, il prend corps par différentes facettes. La première réside dans ses choix artistiques car il dépeint des sujets relativement marginaux pour l'époque, quand on prend *le Cauchemar* par exemple, ou encore *le Songe du berger* : les thèmes surnaturels en peinture n'ont pas encore tout à fait leur place à la fin du XVIIIe. Il ne s'agit pas pour autant d'un véritable interdit, mais lorsque l'on sait que Füssli est professeur à la Royal Academy, et au vu des œuvres des artistes qui y sont exposées, on peut penser qu'il devait toutefois s'agir d'une censure tacite. Un autre interdit est celui de la morale, bien que l'artiste ait des dispositions ambiguës quant à son rapport à la religion, elle joue toutefois un rôle majeur dans la société britannique des XVIIIe et XIXe siècles. En particulier, certaines de ses esquisses ont de quoi choquer la société, notamment lorsque l'on étudie les dessins pornographiques qu'il a pu effectuer où il est question de scènes sexuelles d'un tout autre genre. De même, pour ce qui est des dessins où l'on observe des femmes en train de procéder à la castration de jeunes enfants²⁵. En cela donc, Füssli transgresse l'interdit et parvient à effectuer cette jonction entre jouissance et désir, ainsi « la transgression ouvre l'accès à la jouissance²⁶ ». Transgression, désir et jouissance sont alors liés pour faire de ce point de fuite, qui est aussi un point aveugle, de cet anneau, ou de cette mégère de la nuit, le point de fuite du réel dans son œuvre. Comme cela a été développé dans la première partie, le contexte veut qu'il y ait cette volonté de fuir la réalité de la société, c'est pour cette raison que se développe ce retour aux origines, aux auteurs perdus et aux contrées lointaines. Cette idée est donc profondément ancrée dans ses toiles, autant d'un point de vue contextuel, que d'un point de vue psychologique. Les deux idées se superposent pour converger sur cette conception, formulée par Pascal Quignard, que « l'art cherche quelque chose qui n'est pas là²⁷. » On se complaît alors à chercher, à regarder, dans le but de voir ce qui

²³ Silvia Lippi. « Introduction », *Transgressions. Bataille, Lacan*, sous la direction de Lippi Silvia. ERES, 2008, p11.

²⁴ *IBID*.

²⁵ Notamment une esquisse intitulée *Woman Torturing a Child* réalisée entre 1800 et 1810.

²⁶ *IBID*, p14.

²⁷ Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, 2014, p14.

nous manque. Tels des voyeurs nous cherchons à combler l'insatisfaction et, par le biais de l'interdit, à accéder à cette illimitation du désir.

B) Plaisir voyeuriste : le miroir du « Moi » illusoire

‘Voir’ désigne aussi un élan affectif incontrôlé, l'acte d'une convoitise qui se repaît amoureusement, insatiablement, de la présence de l'être désiré, dans la hantise du malheur imminent, et dans le pressentiment d'une malédiction ou d'une punition attachée à cette vue passionnée.

Jean Starobinski, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal.*

La notion de « voir » comporte de nombreux volets. L'un d'eux, n'a pas encore été abordé et constitue pourtant un pan non négligeable de l'œuvre de Füssli, et se rattache par ailleurs à cette dynamique de désir-jouissance de l'illicite : le voyeurisme. Tel qu'il est défini dans le Larousse, le voyeurisme comporte deux attributs. Le premier est qu'il s'agit d'un comportement avec une « tendance à se repaître de la souffrance et des malheurs d'autrui », et le second constituerait un « trouble de la sexualité consistant à épier autrui à son insu dans des conduites impliquant l'intimité²⁸ ». Au regard de son œuvre, et par extension de sa personnalité, il est tout à fait possible de rattacher les toiles de Füssli à la définition de « voyeurisme » dans sa globalité. En effet, l'art de Füssli se repaît des images d'horreur et de souffrance sur l'autre²⁹. Cela est notamment le cas dans les toiles portant sur la castration, (le morcellement, la fragmentation) comme *La mégère de la nuit rendant visite aux sorcières de Laponie*, mais également *le Cauchemar*.

A chaque fois ce voyeurisme est intimement lié au désir, celui de l'artiste et celui du spectateur également : le désir, irrésistible, pulsionnel, de voir. Toutefois, et comme pour forcer le trait, l'artiste rend la chose manifeste par deux biais. Le premier se trouve dans les personnages présents dans les toiles, qu'il dépeint en train d'observer la scène et qui se trouvent pris dans notre propre scène à nous de sujets observants, dans notre champ de vision, en somme. Il y a comme une mise en abyme du regard. Le second réside dans les personnages nous observant directement, nous spectateurs. C'est donc sur les personnages voyeurs que l'on va se concentrer afin de comprendre leur rôle, mais aussi en quoi ils sont révélateurs du rôle si

²⁸ Dictionnaire Larousse, « voyeurisme », consulté le 13 juin 2019, URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/voyeurisme_nm/82598?q=voyeurisme#81626

²⁹ Cf. partie II.

particulier chez Füssli de la vision. Pour résumer : quel est leur apport ? Et surtout, en quoi sont-ils les incarnations de la pulsion scopique de l'artiste ? Comment parviennent-ils à nous mener au-delà du visible ?

Tout d'abord, dans quelles toiles trouve-t-on ces voyeurs ? Dans *Kriemhilde montre à Hagen l'anneau des Nibelungen*, l'on observe dans l'arrière-plan, deux personnages à l'air austère en train de se délecter de la scène qui se déroule. En lisant l'appendice de *Tout l'œuvre peint de Füssli* par Paola Viotto, on apprend qu'il s'agit en réalité des deux serviteurs huns de Kriemhilde. On constate rapidement que leur présence, qui n'est certes pas un hasard, semble toutefois inachevée, tant l'usage de la perspective laisse à désirer³⁰. Cependant, même si leur physionomie n'est pas achevée³¹, l'artiste n'a pas lésiné pour renforcer les traits de leurs yeux en particulier, ce que l'on peut interpréter comme relevant de tout sauf du hasard. Leur regard est comme rempli de perversion. Dans son article tiré du *Journal français de psychiatrie* (2002), Jean-Luc Cacciali explique cette « perversion du regard » que constitue le voyeurisme : « Dans le champ scopique, le sujet se divise entre un sujet conscient, sujet de la vision, et un sujet inconscient, le sujet du fantasme qui va instaurer comme objet définitivement perdu le regard ; cette division s'opère entre l'œil et le regard, entre la vision et la voyure³² ». On a donc cette distinction entre vision et fantasme, qui pourtant font partie du « tout » du regard, car les trois termes sont liés à chaque fois par l'œil et l'imagination. Il développe par la suite que le voyeur fait le choix de considérer cet « objet regard » comme la « condition du désir », faisant ainsi du regard la finalité de parvenir à la jouissance. Ce besoin de voir est perçu donc comme un manque à combler, c'est ce que Sartre cherche dans le trou de la serrure dans *l'être et le néant* (1943), c'est aussi ce que Starobinski développe sur Jean Jacques Rousseau dans *L'œil vivant* (1999). Il développe comment désir et regard s'articulent et, plus particulièrement, « le désir et les interdits. » L'aspect de jouissance n'est certes pas autant mis en exergue que dans *l'être et le néant*, ou encore pas autant que dans les propos de Lacan, mais il est sous-entendu. Ainsi, ces deux apports combinés, l'article de Jean-Luc Cacciali et *L'œil vivant* de Jean Starobinski, permettent une explication complète et en profondeur de l'œuvre de Füssli. Par exemple, si l'on reprend la toile de Kriemhilde avec les serviteurs huns en fond de toile, quelle

³⁰ On observe en effet qu'il y a deux serviteurs, supposément l'un derrière l'autre. Les proportions ont alors été possiblement mal respectées, ou il s'agit peut-être d'un choix de l'artiste que de les représenter très petits.

³¹ Ce qui renforce cette idée selon laquelle l'artiste l'aurait fait délibérément, Füssli était attentif aux détails, et à participer à l'illustration des travaux de son ami Johann Kaspar Lavater sur la physiognomie. (*L'art de connaître les hommes par la physionomie* (1775-1778)).

³² Jean-Luc Cacciali, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, vol. n°16, no. 2, 2002, p 33.

est, concrètement, la signification de leurs positions de voyeurs ? Pour comprendre, il faut lier cela à ce qui a été évoqué avant, c'est-à-dire le rôle de l'anneau en tant que point de fuite du monde réel mais aussi prendre en compte le regard pétrifiant de Kriemhilde. C'est alors cette envie de voir la béance, de voir ce qu'on ne peut pas voir, donc l'anneau, ou plutôt le vide dans l'anneau, au risque de se confronter au regard culpabilisant de la gorgone³³. Cette explication ignorait volontairement la présence des voyeurs. En représentant les voyeurs, Füssli « s'offre le don de la double vue³⁴ », il offre aux spectateurs, dans un premier temps, cette vision épouvantée de la tête de Méduse. Puis, comme pour rendre son intention plus évidente, il ajoute des voyeurs à la scène. Ceux-ci démontrent ainsi la manière détournée d'accéder au plaisir, à la jouissance : par l'illicite, par la transgression: « Au plaisir d'épier en secret succède le plaisir (non pas sans angoisse) d'être vu à la dérobé, et, aperçu³⁵. » Le voyeurisme autorise un frisson que Hagen « ne peut pas » connaître, car sa vision avec l'objet de son désir est directe³⁶ : il ne connaît que l'épouvante. En outre, Füssli accentue encore plus son désir de l'illicite en ne représentant pas un voyeur, mais deux. Comme pour créer un effet de miroir, peut-être dans le but qu'ils nous renvoient notre image de sujets désirants.

³³ Voir partie 3, chapitre 5.

³⁴ Jean Starobinski, *Trois fureurs [essais]*, « La Vision de la dormeuse », 1974.

³⁵ Jean Starobinski, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, 1999, p149.

³⁶ Sans parler du fait qu'elle se trouve bloquée par le regard mortel de Kriemhilde.



Tableau 30 FÜSSLI Henry. *Falstaff dans le panier à linge*, 1792, huile sur toile, (137 × 170), Zürich, Kunsthaus.

Dans le voyeurisme, on peut également intégrer les jeux de miroir. Le miroir sert à s'observer soi-même, mais aussi les autres. C'est un outil qui permet de voir là où l'on ne peut pas, derrière soi par exemple. Il prévient tout autant d'un danger qu'il permet d'épier. La simple présence de cet objet banal du quotidien est chargée symboliquement. Car le miroir est synonyme de « vérité » et de « sincérité³⁷ ». Il est supposé refléter l'âme. Alors lorsqu'il renvoie le reflet d'un personnage, cette signification est décuplée car ce n'est plus simplement un symbole de vérité, il devient le miroir de nos pulsions. Le miroir de notre « Moi³⁸ » illusoire, bien que les pulsions ne soient pas le « Moi ». Illusoire car cette conscience n'est plus que partielle, elle n'est que surface. Elle est un film entre la réalité et la plongée dans le miroir de l'inconscient. Lorsque l'on observe les personnages dépeints par Füssli, cela est encore plus frappant car ces protagonistes reflètent généralement ce qu'il y a de plus pervers en nous. Une des représentations de miroir se trouve dans *Falstaff dans le panier à linge* (1792), scène des

³⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 2014.

³⁸ Le « Moi », théorisé par Freud, est l'instance consciente du psychisme pour rappel.

Joyeuses Commères de Windsor (1602) écrite par William Shakespeare, où l'on constate des jeux de regard très intéressants. En premier lieu, on a la présence de ce miroir dans lequel se reflète le visage de Mrs Ford. C'est comme un « va-et-vient » du regard : il y a celui de Mrs Ford (réfléchi donc par le miroir) qui joint le regard de la personne que l'on suppose être son mari, qui « rebondit » sur sa femme et sur Mrs Paige, qui, elle, observe Falstaff dans le panier à linge. Ce dernier fixe le spectateur de façon très appuyée. On a donc une relation de regard à regard très dynamique pour finalement que le dernier regard de l'action soit projeté sur nous, spectateurs. Ainsi, le rôle du miroir et « d'aider » (à voir), autant que de trahir. Mais trahir qui ? Le miroir nous trahit nous, les spectateurs, par le biais de cette chaîne des regards, car il aboutit à cette « prise en flagrant délit » de voyeurisme de la part du spectateur, par Falstaff. Ainsi, comme Rousseau avec Madame Basile, nous souhaitons « demeurer inaperçu » et « adorer en secret et à distance³⁹ ». Nous devenons ainsi des voyeurs pris la main dans le sac. Aussi le miroir n'est pas tout à fait le reflet de nous-même mais plutôt un outil d'accès à l'objet de la convoitise, à l'objet de nos désirs. Le voyeurisme est dépeint dans les toiles de Füssli de façon à ce qu'il miroite une « extase solitaire, sans réciprocité⁴⁰ ». Par ailleurs, on peut compléter cet argument avec une piste de réflexion sur Méduse⁴¹ et notamment son lien avec le terme « réfléchir », en évoquant la fonction du miroir. Jean Clair développe son rôle, en particulier dans sa relation à l'image que l'on se fait de nous. Il explique qu'un « monde sans miroir serait un monde sans démons ; ce serait aussi un monde sans dieux⁴². » Il sous-entend ici que le miroir est avant tout un élément qui permet de se forger une idée de sa propre personne, et que, sans lui, nous ne serions qu'un objet sans tête et sans dos, presque en deux dimensions⁴³. L'utilisation du miroir couplé aux jeux de regards de cette toile, implique que l'objet du voyeurisme c'est aussi pour *voir* ces parties du corps que nous ne pourrions jamais observer qu'au moyen d'un artifice. Cela permet de nous voir nous-même. Là encore, l'artiste met le spectateur dans la posture du voyeur qui tombe dans le piège à regard. Il le force à se faire prendre la main dans le sac (ou dans le panier à linge) par Falstaff. Dans cette dynamique « désir-jouissance », le voyeurisme est ici stoppé net par le regard de l'autre. On retrouve de nouveau cette fameuse castration visuelle. Comme l'expliquait Silvia Lippi, le désir freine alors la recherche de jouissance, car c'est cette confrontation avec l'autre qui l'en empêche. Il est éventuellement possible d'aller jusqu'à dire que le regard de Falstaff est analogue à celui de la gorgone. Il

³⁹ Jean Starobinski, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, 1999, p147.

⁴⁰ *IBID*, p149.

⁴¹ Abordée dans la partie 3, chapitre 5.

⁴² Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, 1989, p 61.

⁴³ Car il existe deux parties de notre corps que nous ne pourrions jamais « voir » : notre tête, et notre dos.

pétrifie le voyeur dans l'action, l'empêchant de voir au-delà du premier plan. On se retrouve alors dans la situation que décrit Jean Clair : « Le face à face méduséen est un jeu de miroir dont l'enjeu est mortel. Il offre la jouissance d'un voir pur, d'un voir où l'on voit sans savoir ce que l'on voit, mais cette découverte se monnaie de l'horreur d'être vu : on découvre, en voyant que l'"on" est "cela"⁴⁴. » Le regard est alors bloqué, sectionné, castré dans l'impossibilité de voir derrière le « masque » de Méduse de Falstaff. Le voyeur est alors stoppé dans son élan.

Il est toutefois possible d'explicitier un peu plus ces explications sur le voyeurisme un en faisant du cheval du *Cauchemar* un voyeur aussi. Ce qui est paradoxal puisqu'avec ses yeux embrumés, l'on pourrait penser qu'il n'est pas réellement en mesure de voir quoique ce soit. Cependant, imaginons un instant qu'il le puisse. Pour commencer, la symbolique du cheval noir, en particulier, et sa tête pénétrant la pièce sont évocatrices car l'on sait qu'elles évoquent un viol⁴⁵. Mais il nous renvoie également notre propre reflet de voyeur de cette scène. Nous pénétrons aussi dans cet espace de « la vision de la dormeuse⁴⁶. » Il s'agit bel et bien « d'un plaisir voyeuriste » comme le décrit Starobinski, car, si l'on s'en tient toujours à ce parallèle « cheval / spectateur », nous observons la dormeuse dans son sommeil agité, et nous la faisons souffrir à cause de l'acte de pénétration, par exemple. Mais le peintre aussi, peut s'assimiler au spectateur, car c'est même lui qui est à l'origine de la création de cette souffrance : c'est lui, en premier lieu, qui désire voir la souffrance, il représente son propre plaisir voyeuriste et par des moyens détournés, déjoue les interdits. On rejoint ainsi le propos de Starobinski, dans *L'œil vivant* (1999): « Si le témoin ne se laisse pas écarter, il appartient au désir de chercher les métamorphoses qui rendront la situation compatible avec la poursuite du bonheur. Sans perdre de son intensité, le désir changera de nature, modifiera ses espérances, déviara vers d'autres buts⁴⁷. » Lors de son étape à Zurich sur le retour de Rome, Füssli tombe éperdument amoureux d'une jeune femme : la nièce de son ami Lavater, Anna Lavater. Le père de cette dernière refuse la demande en mariage de Füssli qui, profondément blessé et déçu, partira définitivement pour l'Angleterre. De nombreux articles et ouvrages traitant du mystère du *Cauchemar* affirment que la dormeuse est ici Anna. En partant de cette hypothèse, on peut penser qu'effectivement la peinture, permet au peintre d'assouvir par un moyen détourné son désir. Elle lui donne accès à la perversion de sa vision qui est de posséder Anna toute entière et par le biais de la symbolique des créatures l'entourant, d'accéder, en un sens, à une forme de jouissance : de voir

⁴⁴ Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts visuels*, 1989, p58-59.

⁴⁵ Parce que le cheval force « l'intérieur » de la dormeuse, le peintre laisse l'animal (supposé être à l'extérieur donc), rentrer. Mais aussi par la forme phallique du matelas (notamment au niveau de ses jambes).

⁴⁶ Jean Starobinski, *Trois fureurs [essais]*, « La Vision de la dormeuse », 1974.

⁴⁷ Jean Starobinski, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, 1999, p143.

au-delà du visible. Ainsi, il s'autorise même à « sublimer » son désir, le rendant terrible et effrayant et laissant ainsi son désir et ses pulsions éclater sur la toile. De cette manière, Füssli, par son chef-d'œuvre du *Cauchemar*, laisse son désir libre, non brimé : « il court au plaisir, entraîné vers l'objet dont la possession n'admet pas d'être différée. Il n'a de cesse qu'il ne soit satisfait (et donc anéanti) en rejoignant son but⁴⁸. » C'est en regardant que l'on peut assouvir son désir et ce voyeurisme, autrement dit le regard de l'interdit, permet de faire la jonction entre la jouissance et l'illimitation du désir.

⁴⁸ Jean Starobinski, *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, 1999, p144.

Conclusion

Au terme de ce parcours à travers l'œuvre si singulière de Füssli, nous sommes parvenus à isoler la centralité de la vision dans ses toiles. Regard et visibilité sont les thèmes de son œuvre. En effet, dans la première partie, nous avons exploré les thèmes de l'ailleurs et du passé littéraire dans lequel Füssli se plonge afin de mieux appréhender sa propre réalité. Il cherche une forme d'altérité par la vision qui se manifeste dans des représentations de scènes imaginaires et de créatures surnaturelles. Ainsi ce désir de voir est surtout un désir *d'autre*, un désir d'échapper au rationalisme qui a défini le siècle des Lumières pendant des décennies. La vision permet alors de voir ailleurs, de voir autre chose, de faire « passer » ailleurs. De façon assez logique, et poursuivant alors ce désir d'échapper au siècle des Lumières, nous avons donc argumenté de quelle manière le rôle de la vision dans les œuvres de Füssli permet, non seulement de donner accès à cette altérité dont il est question, mais surtout d'endormir la raison en laissant passer l'irrationnel qui est normalement mis sous silence par la censure. En poussant la réflexion encore plus loin, on a constaté que l'œuvre de Füssli permettait une réelle introspection sur nos désirs, pulsions et fantasmes, et sur le « meta¹ » rôle du regard : notamment comment il permet de projeter nos désirs ailleurs ou sur d'autres (par exemple, avec l'incube du *Cauchemar*) et surtout comment l'artiste, quand bien même son propre désir serait mis à nu sur la toile, parvient toutefois à nous renvoyer notre propre image de sujets désirants. Par son art, il propose ainsi que le regard, la vision, soient envisagés comme lieux de passage. Le regard n'est ainsi *pas que* révélateur, libérateur ou voyeur, ou *que* lieu de formation du désir. Füssli prouve que la vision est ce lieu de passage qui regroupe tout à la fois : c'est le va-et-vient permanent entre le monde réel et l'inconscient. C'est le lieu de passage de l'invisible au visible et, plus précisément, comme le dit Pascal Quignard, c'est la perception de « l'invisible en amont du visible². » Füssli projette ainsi son spectateur de diverses manières *au-delà* du visible. Il fait une trouée dans l'inconnu, dans l'irréel, l'inédit. En usant et jouant de cette pulsion scopique, Füssli transgresse, il apporte ainsi sa pierre à l'édifice de l'histoire de l'art occidental avec une coloration particulière qui est celle du cauchemar, du rêve : c'est un visionnaire. Ce mode visionnaire, sera aussi celui de son ami William Blake, qui comme lui envisagera la vision

¹ L'emploi du préfixe « méta » est ici justifié car il renvoie à ces jeux de regards présents dans le tableau, et signifie également « au-delà ».

² Pascal Quignard, *Sur l'image qui manque à nos jours*, 2014, p35.

comme ce lieu de passage, ce moyen de transporter vers une nouvelle forme de jouissance : vers l'infinité de la vision, l'infinité du désir.

“If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern³.”

³ William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790-1793.

Bibliographie

Sources primaires

BAUDELAIRE Charles, 2006. *Le spleen de Paris : petits poèmes en prose*, introduction par Georges Blin. Paris: Gallimard.

BLAKE William, 1906. *The Marriage of Heaven and Hell*. [eBook] Boston: John W. Luce and Company.

BURKE Edmund, 1990. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, introduction et notes par Adam Philips. Oxford: Oxford University Press.

FÜSSLI Henry, 1996. *Aphorismes, principalement relatifs aux beaux-arts*, traduit de l'anglais par Patrick Hersant ; préface de Jean-Félix Guilloteau. Toulouse : Editions Ombres (Petite bibliothèque Ombres).

HOMERE. 2005. *L'Iliade et l'Odyssee*. Paris : Editions du Chêne.

MILTON, John. 2003. *Paradise Lost*. London: Penguin books.

SHAKESPEARE William, 2008. *Julius Caesar*. Oxford : Oxford University Press.

Sources secondaires

Ouvrages, articles sur J.H. Füssli :

- Ouvrages:

MASON Eudo C, 1951. *The mind of Henry FÜSSLI / selections from his writings with an introductory study by Eudo C. Mason*. London : Routledge and Kegan.

VIOTTO Paola. 1980. *Tout l'œuvre peint de Füssli*. Paris : Flammarion.

- Articles, revues, sites web :

Johann Heinrich FÜSSLI, dit Henry FUSELI. *Lady Macbeth somnambule*. Louvre, Musée du Louvre, <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/lady-macbeth-somnambule>. Consulté le 29 mai 2019.

BURY Laurent, « L'homme qui aimait les spectres. FÜSSLI, peintre shakespearien », *Sillages critiques*, no 8 (1 octobre 2006) : 85-99.

FEINGOLD Lawrence, "FÜSSLI, Another Nightmare: "The Night Hag Visiting Lapland Witches"", *MET Journal* vol 17, 1982, published by the University of Chicago Press. Pp49-61.

LINDSAY Suzanne G, "Emblematic Aspects of FÜSSLI 's Artist in Despair", *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 3 (Sep 1986). Pp 483-484

PHARABOD-IBATA Hélène, « L'esthétique de l'expression : la violence picturale chez Blake et chez Füssli ». XVII-XVIII. *Revue de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 44, n° 1 (1997): 73-91.

POP Andrei, « Henry FÜSSLI: Greek Tragedy and Cultural Pluralism ». *The Art Bulletin* , n° 94 (2012): 78-98.

RUSSO Kathleen, "A Comparison of Rousseau's "Julie" with the Heroines of Greuze and FÜSSLI", *Woman's Art Journal*, Vol. 8, No. 1 (Spring - Summer, 1987). Pp 3-7.

WOODWARD John, "Paintings and Drawings by FÜSSLI", *The Burlington Magazine*, Vol. 92, No 565 (Apr., 1950). Pp 111-113

WARD Marianne, C. "A Painting of the Unspeakable: Henry FÜSSLI 's "The Nightmare" and the Creation of Mary Shelley's "Frankenstein"", *Midwest Modern Language Association*, Vol 33 (Winter 2000), n°1. p20-31.

Ouvrages, articles sur l'art :

- Ouvrages :

ARASSE Daniel, 2003. *On n'y voit rien : descriptions*. Paris : Gallimard.

ARASSE Daniel, 2006. *Histoires de peintures*, préfaces de Bernard Comment et Catherine Bédard. Paris : Gallimard (Folio. Essais ; 469).

ARASSE Daniel, 2014. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion (Champs Arts).

BERGEZ Daniel, 2017. *Peindre le rêve : des rêves bibliques au surréalisme*. Paris : Citadelles & Mazenod.

CLAIR Jean, 1989. *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris : Gallimard.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, 1997. *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen âge à la fin du XIXe siècle*. Avec la collaboration de Jacques Diebold. Paris : Flammarion.

SHAW Philip. 2017. *The Sublime*. London : Routledge.

STAROBINSKI Jean, 2016. *La Beauté du Monde : la Littérature et les Arts*. Paris : Gallimard.

STAROBINSKI Jean, 1974. *Trois fureurs : [essais]*. Paris : Gallimard, (Le Chemin).

WICKY Erica, 2015. *Les Paradoxes du Détail*. Presses Universitaires de Rennes.

- Articles :

KRISTEVA Julia, « Peut-on parler encore d'esthétique ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. Vol. 67, no 2, 2003, p. 647-61.

NICOLAÏDIS Graziella, « Peut-on ne pas aimer la “ Joconde ” ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. Vol. 67, no 2, 2003, p. 685-96.

- Catalogues d'exposition :

L'Antiquité rêvée : innovations et résistances au XVIIIe siècle. Exposition, Paris, Musée du Louvre : 2 décembre 2010 - 14 février 2011. Sous la direction de Guillaume Faroult, Christophe Leribault et Guilheim Scherf ; essais de Marc Fumaroli, Thomas W. Gaehtgens et Christian Michel. Paris : Louvre éd. : Gallimard, 2010.

Visages de l'effroi : violence et fantastique de David à Delacroix. Exposition, Paris, Musée de la vie romantique : 2 novembre 2015 - 28 février 2016, puis Musée de la Roche-sur-Yon, 19 mars - 19 juin 2016. Commissariat de l'exposition, Jérôme Farigoule, Hélène Jagot. Paris : LienArt, 2015.

Ouvrages, articles philosophiques et psychanalytiques :

- Ouvrages :

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, 2014. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont : Jupiter.

COLLOT Michel, 1997. *La Matière Emotion*. Paris : Puf écriture.

COLLOT Michel, 1988. *L'horizon fabuleux*. Paris : J. Corti.

DURAND Gilbert, 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. 11e édition. Paris : Dunod.

FREUD Sigmund, 2013. *L'interprétation du rêve*. Traduit de l'allemand et présenté par Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Editions du Seuil.

FREUD Sigmund, 2012. *Pulsions et destins des pulsions*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, préface par Gisèle Harrus-Révidi. Paris : Payot.

FOUCAULT Michel, 1994. *Histoire de la Sexualité. 1, La volonté de Savoir*. Paris : Gallimard.

GIRARD René, 2011. *Géométries du désir*, préface de Mark R. Anspach. Paris : L'Herne.

LACAN Jacques, 1991. *Le Séminaire (livre VIII)*. Paris : Le Seuil.

SARTRE Jean-Paul. 1994. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard.

STAROBINSKI Jean, 1999. *L'œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Paris : Gallimard.

QUIGNARD Pascal, 1994. *Le Sexe et l'Effroi*. Paris : Gallimard.

QUIGNARD Pascal, 1995. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : Gallimard.

QUIGNARD Pascal, 2009. *La Nuit Sexuelle*. Paris : J'ai Lu.

QUIGNARD Pascal, 2014. *Sur l'Image Qui Manque à Nos Jours*. Paris : Arléa.

- Articles, revues, sites web :

MetaMardiNoir – Psychanalyse, Intimité, Culture. <http://metamardinoir.com/> Consulté le 22 juin 2019.

ADAM Jacques, « La question de la folie dans la doctrine lacanienne Folie névrotique », *Champ lacanien*, vol. 16, no. 1, 2015, pp. 97-108.

BIOY Antoine, et KELLER Pascal-Henry, « Chapitre 5. Le somnambulisme : recours à une seconde analogie », *Carrefour des psychotherapies*, 2009, p. 55-70.

BRENOT Philippe, « Le sexe et l'angoisse », *Imaginaire Inconscient*, vol. n° 22, no 2, 2008, p. 145-57.

CACCIALI Jean-Luc, « Une perversion du regard : le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, vol. no16, no 2, 2002, p. 33-34.

DE TAISNE Geneviève, et TAILLANDIER Michèle. « Trois origines de la peur ». *Imaginaire Inconscient*, vol. n° 22, no 2, 2008, p. 71-71.

ETIENNE Emilie, « Pulsion scopique en peinture : l'alibi du voyeur, le paravent du mythe », *Imaginaire Inconscient*, vol. n° 40, no 2, 2017, p. 23-33.

FILLOUX Jean-Claude, « Inconscient et conflits psychiques », *Que sais-je?*, vol. 22e éd., août 2015, p. 29-56.

FOS-FALQUE Sabine, « Arrêts sur images : de la fascination à l'effroi », *Imaginaire Inconscient*, vol. n° 22, no 2, 2008, p. 45-58.

JUIGNET Patrick, « Lacan, le symbolique et le signifiant », *Cliniques méditerranéennes*, vol. no 68, no 2, 2003, p. 131-44.

LIPPI Silvia, « Introduction ». *Point Hors Ligne*, 2008, p. 11-14.

MELLIER Denis, « Transformer le regard du visuel à l'association de points de vue, le regard comme une tension à contenir », *Cahiers de psychologie clinique*, vol. n° 20, no 1, 2003, p. 169-89.

NATANSON Jacques, « La peur et l'angoisse », *Imaginaire Inconscient*, vol. n° 22, no 2, 2008, p. 161-73.

NEMET-PIER Lyliane, « Ces mondes de la nuit qui nous font peur », *Imaginaire Inconscient*, vol. n° 22, no 2, 2008, p. 99-106.

PETITPIERRE Hélène, « Jean Starobinski : «La Mélancolie au miroir » », *Figures de la psychanalyse*, vol. no4, no 1, 2001, p. 219-22.

DE TAISNE Geneviève, et TAILLANDIER Michèle, « Éditorial », *Imaginaire Inconscient*, vol. n° 22, no 2, 2008, p. 5-6.

VANIER Alain, « À propos de l'objet a », *Figures de la psychanalyse*, vol. n° 18, no 2, 2009, p. 39-48.

Ouvrages, articles sur le contexte historique et artistique :

- Ouvrages :

GUSDORF George, 1993. *Le romantisme*, vol 1 & 2. Paris : Payot.

PUNTER David (Ed). 2000. *A Companion to the Gothic*. Malden, Mass.; Oxford: Blackwell.

SCARPA, Sébastien. 2018. *Poétiques de l'affect : la poésie préromantique anglaise en contexte*. Paris : Michel Houdiard Éditeur.

- Articles, revues, sites web :

« Augustan Age | Latin Literature ». *Encyclopedia Britannica*, <
<https://www.britannica.com/art/Augustan-Age-Latin-literature>> Consulté le 22 juin 2019.

« John Boydell's Shakespeare Gallery (1789-1805) ». The British Library,
<https://www.bl.uk/shakespeare/articles/john-boydells-shakespeare-gallery-1789-1805>.
Consulté le 18 mars 2019.

CARRITT E. F, « The Sublime ». *Mind*, vol. 19, n° 75, 1910, p. 356-72. JSTOR.

LAMB John B, « Mary Shelley's Frankenstein and Milton's Monstrous Myth », *Nineteenth Century Literature*, vol. 47, no 3, 1992, p. 303-19. JSTOR, doi:10.2307/2933709.

MARTINDALE Charles, « Paradise Metamorphosed: Ovid in Milton », *Comparative Literature*, vol. 37, no 4, 1985, p. 301-33. JSTOR, JSTOR, doi:10.2307/1770279.

MCLANE Maureen N., et SLATKIN Laura M., « British Romantic Homer: Oral Tradition, "Primitive Poetry" and the emergence of comparative poetics in Britain, 1760–1830 », *ELH*, vol. 78, no 3, 2011, p. 687-714. JSTOR.

NEWLIN Alice, « Romanticism in Prints », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 31, no 6, 1936, p. 124-28. JSTOR, JSTOR, doi:10.2307/3256689.

SHA Richard, « Romanticism and Sexuality - A Special Issue of Romanticism On the Net », *Romanticism on the Net*, n° 23 (2001).

Tate. « Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination: Room 6 ». *Tate*,

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/gothic-nightmares-fuseli-blake-and-romantic-imagination/gothic-4>. Consulté le 23 mars 2019.

---. « ‘The Shepherd’s Dream, from ‘Paradise Lost’ », Henry Fuseli, 1793 ». *Tate*,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-the-shepherds-dream-from-paradise-lost-t00876>. Consulté le 23 mars 2019.

Universalis, Encyclopædia. « POÉSIE DIDACTIQUE ». Encyclopædia Universalis,

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/poesie-didactique/>. Consulté le 22 mai 2019.

VELDE, Paul, « Fear of the Sublime », *The Antioch Review*, vol. 68, no 2, 2010, p. 217-31.

WANLIN Nicolas, « Le poème didactique : un genre réactionnaire ? » *La Révolution française. Cahiers de l’Institut d’histoire de la Révolution française*, no 7, décembre 2014. journals.openedition.org, doi:10.4000/lrf.1198.

Table des illustrations

Tableau 1 FÜSSLER Henry. <i>Prospero et Miranda, Ariel et Caliban</i> , 1789, huile sur toile, dimensions inconnues, œuvre perdue.....	16
Tableau 2 FÜSSLER Henry. <i>Le Réveil de Titania</i> , 1785-1790, huile sur toile, (222 × 280), Winterthur, Kunstmuseum.....	17
Tableau 3 FÜSSLER Henry. <i>Titania caresse Bottom à la tête d'âne</i> , 1780-90, huile sur toile, (216 × 274), Londres, Tate Gallery.....	18
Tableau 4 FÜSSLER Henry. <i>Les Trois sorcières apparaissent à Macbeth et Banquo</i> , 1793-1794, huile sur toile, (167 × 134), Petworth House, Wyndham.....	20
Tableau 5 FÜSSLER Henry. <i>Shakespeare enfant entre la tragédie et la comédie</i> , 1805-1806, huile sur toile, (103 × 91), Londres, Courtauld Institute of Art.....	22
Tableau 6 FÜSSLER Henry. <i>Satan invoquant Belzébuth sur la mer de feu</i> , 1797-1799, huile sur toile, (442 × 366), Stratfield Saye, duc de Wellington.....	24
Tableau 7 FÜSSLER Henry. <i>Le Songe du berger</i> , 1793, huile sur toile, (154,5 × 215,5), Londres, Tate Gallery.....	26
Tableau 8 FÜSSLER Henry. <i>Le Songe d'Eve</i> , 1796-99, huile sur toile, (102 × 96), détruit dans un bombardement à Londres.....	27
Tableau 9 FÜSSLER Henry. <i>Kriemhilde voit en songe Siegfried mort</i> , 1805-10, huile sur toile, (385 × 485), Zürich, Kunsthaus.....	32
Tableau 10 FÜSSLER Henry, <i>Brunhilde contemple Gunther suspendu au plafond</i> , 1807, crayon, plume, encre, aquarelle sur papier, (483 × 317), Nottingham, Castle Museum.....	34
Tableau 11 FÜSSLER Henry, <i>Hagen et les nymphes du Danube</i> , 1802, plume, crayon et aquarelle sur papier, (312 × 336), New Orleans, Levy.....	36
Tableau 12 FÜSSLER Henry. <i>Œdipe maudit son fils Polynice</i> , 1786, huile sur toile, (145 × 164,5), Etats Unis, coll. part.....	40
Tableau 13 FÜSSLER Henry. <i>Tandis qu'elle s'apprête à quitter le royaume des morts, Eurydice est ravie à Orphée par Hadès</i> , 1780-1785, plume, encre, crayon sur carton, (187 × 187 mm), lieu inconnu....	42
Tableau 14 FÜSSLER Henry. <i>Psyché contemple l'amour à la lueur d'une lampe</i> , 1770-1778, pierre noire sur papier, (187 × 267), Zürich, Kunsthaus.....	44
Tableau 15 FÜSSLER Henry. <i>Le Cauchemar</i> , 1781, huile sur toile, (101.6 × 127 cm), Detroit, Detroit Institute of Arts.....	50
Tableau 16 FÜSSLER Henry. <i>Le Songe du berger</i> , 1793, huile sur toile, (154,5 × 215,5), Londres, Tate Gallery.....	52
Tableau 17 FÜSSLER Henry. <i>Solitude à l'aube</i> , 1794-96, huile sur toile, (95 × 102), Zürich, Kunsthaus.....	52
Tableau 18 FÜSSLER Henry. <i>Lady Macbeth saisissant les poignards</i> , 1812, huile sur toile, (1016 × 1270), Londres, Tate Gallery.....	58

Tableau 19 FÜSSLER Henry. <i>La Folie de Kate</i> , 1806-1807, huile sur toile, (92 × 72,3), Francfort-sur-le-Main, Goethe-Museum.....	61
Tableau 20 FÜSSLER Henry. <i>Lady Macbeth somnambule</i> , 1781-1784, huile sur toile, (221 × 160), Paris, Louvre.	66
Tableau 21 FÜSSLER Henry. <i>Le Cauchemar</i> , 1781, huile sur toile, (101.6 × 127 cm), Detroit, Detroit Institute of Arts.....	69
Tableau 22 FÜSSLER Henry. <i>La Mègère de la nuit rendant visite aux sorcières de Laponie</i> , 1796, huile sur toile, (101,6 × 126,4), New York, The Metropolitan Museum of Art.....	70
Tableau 23 FÜSSLER Henry. <i>Persée s'envole de la grotte de la gorgone</i> , 1816-1817, huile sur toile, œuvre perdue.	75
Tableau 24 FÜSSLER Henry. <i>Kriemhilde montre à Hagen l'anneau des Nibelungen</i> , 1807, aquarelle et crayon sur carton, (500 × 384), Zürich, Kunsthhaus.	82
Tableau 25 FÜSSLER Henry. <i>Oberon humecte de suc de fleurs les paupières de Titania endormie</i> , 1793-94, huile sur toile, (169 × 135), Wangen bei Olten, Frey.....	84
Tableau 26 FÜSSLER Henry. <i>L'artiste conversant avec Johann Jakob Bodmer</i> , 1778-1781, huile sur toile, (163 × 150), Zürich, Kunsthhaus.....	86
Tableau 27 FÜSSLER Henry. <i>Kriemhilde montre à Hagen la tête de Gunther</i> , 1805, crayon et aquarelle sur carton, (488 × 387), Zürich, Kunsthhaus.....	89
Tableau 28 FÜSSLER Henry. <i>Polyphème aveuglé tête, sur seuil de sa grotte, le bélier sous lequel est caché Ulysse</i> , 1803, huile sur toile, (91 × 71), Zürich, collection particulière.....	91
Tableau 29 HOLBEIN LE JEUNE Hans. <i>Les Ambassadeurs</i> , 1533, huile sur panneaux de chêne, (207 x 209), Londres, National Gallery.....	96
Tableau 30 FÜSSLER Henry. <i>Falstaff dans le panier à linge</i> , 1792, huile sur toile, (137 × 170), Zürich, Kunsthhaus.	101

MOTS- CLÉS : Füssli, Peinture, Romantisme, Vision, Pulsion, Désir

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour but d'étudier le rôle de la vision dans l'œuvre du peintre Johann Heinrich Füssli (1741-1825), connu pour sa toile *le Cauchemar* (1782). Le siècle dans lequel Füssli évolue est cloisonné par le rationalisme des Lumières, qui alimentera par la suite un désir, typiquement romantique, de porter le regard vers l'*ailleurs*. Point qu'il est primordial de développer afin de comprendre d'où vient le besoin chez l'artiste de toujours pousser le regard au-delà du visible. Cette étude portera donc sur la façon dont le regard est toujours marqué par l'énergie du désir, une énergie créatrice lorsqu'elle s'applique à l'œuvre de Füssli. Le regard a-t-il une fonction libératrice, révélatrice, provocatrice ou encore, voyeuriste ? Telle est la question qui guidera notre réflexion et nous aidera à déterminer comment l'art de Füssli nous porte au-delà du visible.

KEYWORDS: Fuseli, Painting, Romanticism, Vision, Drive, Desire

ABSTRACT

The aim of this master's dissertation is to study the role of vision in the works of Henry Fuseli (1741-1825), known for his painting *The Nightmare* (1782). Fuseli evolved in a period fragmented by the rationalism of the Enlightenment, which fuels the romantics' desire to see something else. An essential point to establish in order to understand where this need to always look elsewhere comes from. This study will dig into how vision, in Fuseli's works, is always marked down by the energy of desire. Does the gaze bear a liberating, revealing, provocative, or voyeuristic function? These are the questions that shall help us to develop our argument and determine how Fuseli's art carry us beyond what is visible.