

Hubertus Kohle

Les hallucinations d'Arnold Böcklin. L'art à l'époque de la psychologie scientifique

Arnold Böcklin a la réputation d'être un réfugié de la civilisation et un peintre du paysage mythologique. D'après une sentence ingénieuse de Hugo von Hofmannsthal, l'artiste serait quelqu'un qui a « rendu Poussin plus grossier et sentimental¹ ». « Sentimental » – il faut comprendre par là qu'à travers la mythologisation du paysage le peintre a réussi à exprimer son atmosphère. C'était le peintre lui-même qui avait écrit dans une lettre au directeur des musées de Berlin, Max Jordan, en 1877 : « En exécutant une œuvre, il faut mettre en correspondance l'expression des figures avec celle de l'environnement ainsi que l'une est l'équivalent de l'autre². »

Dans cet article, je voudrais me consacrer à une forme particulière de cette « mythologisation ». Pour l'instant, je l'appellerai « projection anthropomorphisante », en renvoyant à un principe créateur qui a été souvent évoqué dans les commentaires de l'histoire de l'art, mais dont l'importance n'a pas encore été reconnue jusqu'ici pour la constellation esthétique et psychologique du XIX^e siècle³. Nous allons le voir : même dans une situation tout à fait transformée, ces mythologisations restent possibles dans l'art, même à l'époque de la modernité, et justement à cette époque, elles ont accompli une fonction bien précise. Ma thèse serait que ces mythologisations sont déterminées à réaliser ou à rappeler un potentiel humain qui est en danger d'être anéanti au cours de la modernisation. En poursuivant ce but, l'art de Böcklin se révèle comme un phénomène tout à fait ambivalent : radicalement rétrograde d'une part comme peinture de mythe, il devient également compréhensible dans le cadre des théories scientifiques plus avancées de son époque.

1. Cf. Rolf Andree, *Arnold Böcklin: die Gemälde / Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Mit Beiträgen von Alfred Berner*, Basel, Reinhardt, 1977, p. 396.

2. Ferdinand Runkel (Ed.), *Böcklin Memoiren: Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela / Mit dem gesamten brieflichen Nachlass*, Berlin, Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur, 1910, p. 276.

3. Cf. cependant Christoph Heilmann, *Zu Arnold Böcklins künstlerischer Individualität, Arnold Böcklin 1827-1904*, cat. d'exp. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1977, vol. 1, pp. 34-41. Quelques suggestions importantes dans: Jochen Poetter, *Studien zum Mythos im Werke Arnold Böcklins*, Bamberg, aku-Fotodr., 1978; Günther Kleineberg, *Die Entwicklung der Naturpersonifizierung im Werk Arnold Böcklins : (1827-1901)*; *Studien zur Ikonographie und Motivatik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Göttingen, 1971. Plus généralement: Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995.

Que veut dire : « projection anthropomorphisante » ? Chez Böcklin c'est la pratique plutôt fréquente de vivifier une formation naturelle, de lui donner des formes humaines dans le processus d'une observation intense, abimée, presque hallucinatoire. Je choisis consciemment l'idée d'hallucinatoire et m'y référerai plus tard en lien avec les théories psychologiques contemporaines. D'abord je vais donner quelques exemples.

Dans le *Pan qui effraye un berger* de Munich (fig. 1), nous sommes confrontés à une œuvre de jeunesse de 1860. Ici, je la rapproche d'une autre œuvre de la même thématique, réalisée deux ans avant, et conservée aujourd'hui au musée de Bâle (fig. 2). Au bord en haut de cette œuvre de Bâle, la figure du Pan sort soudainement du massif montagneux, alors que dans l'œuvre postérieure cela change significativement. Dans ce cas-ci, la figure semble plus rajustée au rocher environnant, du point de vue de la couleur et de la silhouette. Elle a l'apparence d'un rocher vivifié. Alors que dans l'œuvre de Munich l'attention de l'observateur est plus directement mobilisée par le fait que le berger effrayé avec son mouton se précipite juste vers lui, c'est important pour l'effet du tableau, mais dans notre contexte cela ne joue pas de rôle.

Voyons maintenant la *Lutte des centaures* de Bâle de 1872-1873 (fig. 3), qui fait suite à une autre produite par l'artiste un peu plus tôt et aujourd'hui dans une collection particulière (fig. 4). Ici l'observateur est positionné à la hauteur de la scène, tandis que dans le tableau de Bâle il la regarde légèrement de bas en haut, observant une lutte mythique sur une croupe de montagne devant un ciel dramatique. D'une manière tout à fait suggestive, Böcklin esquisse une configuration qui apparaît de manière évidente comme l'anthropomorphisation d'une croupe de montagne avec plusieurs pics. Les pics semblent lutter l'un avec l'autre dans la photographie de *l'Empereur sauvage* (der Wilde Kaiser) au Tyrol (fig. 5) : j'espère que cette photographie paraîtra tout aussi suggestive. En tout cas l'adjectif « sauvage », (« Wild » en allemand), est déjà le signe d'une anthropomorphisation linguistique, ce qui sera important pour ma lecture ultérieure, orientée sur « l'esthétique de l'empathie » (Einfühlungsästhetik) et la théorie contemporaine des mythes. Et en écoutant bien, même le mot « croupe » de la montagne est déjà une anthropomorphisation : depuis quand les montagnes possèdent-elles des « croupes » ? Aussi peu qu'elles sont « sauvages » !

Enfin le *Prométhée*, qui est une œuvre tardive de 1885, conservée aujourd'hui à Darmstadt (fig. 7). Il fait suite à un autre *Prométhée* réalisé trois ans plus tôt, en collection privée en Italie (fig. 6). Dans les deux cas, le héros souffrant a l'air d'être une extension de la croupe de montagne, plus suggestivement encore dans le tableau postérieur : ici, la figure gisante du *Prométhée* se démarque vaguement du rocher, on ne le reconnaît qu'en regardant de manière très intense. Pour ainsi dire, Prométhée se lève de la montagne dans le processus de la vision, et le dos du héros est presque fondu dans la croupe. Et si nous y ajoutons une autre représentation du *Prométhée* plus antérieure encore (fig. 8), on reconstitue presque une suite téléologique : ici le héros n'est pas du tout amalgamé avec la montagne.

De telles observations devant les œuvres de Böcklin ont été entreprises plusieurs fois dans la critique d'art contemporaine. La manière bien spectaculaire avec laquelle l'artiste éveille l'imagination de l'observateur particulièrement dans le *Prométhée* aura sans doute contribué à son importance exorbitante dans la culture germanique de la fin du XIX^e siècle.

C'est pourquoi nous allons avancer un peu maintenant pour nous tourner vers les témoignages de l'artiste et de ses interprètes contemporains, qui se réfèrent à ses procédés. Sa femme Angela rapporte: «Quand il se promenait le soir près du Mugnone, il avait le massif immense du Monte Morello devant ses yeux, qui lui donnait l'image originaire de son Prométhée quand les nuages sombres étaient rassemblés autour de sa tête» (le texte dit en allemand «sa tête», ce qu'il faut comprendre, en français par «son pic»)⁴. Je renonce à rappeler que la «tête» est également une anthropomorphisation (hélas absente du vocabulaire français, mais cela sera compréhensible!) et je me limite à mentionner qu'ici le personnage mythique est une cristallisation anthropomorphisante des «nuages sombres». Même pour Madame Böcklin il s'agit ici d'une projection artistique.

Les déclarations des commentateurs contemporains de Böcklin sont tout aussi révélatrices. «À San Terenzo (un lieu aimé par l'artiste sur la côte ligurienne) Böcklin demeurait pendant des heures et des journées pour y lire ses Homères et ses Ariostes bien-aimés à la vue de la mer bruyante. Ici il a regardé et encore regardé, en absorbant complètement l'écume du déferlement, les apparences colorées de la mer, des rochers et des bosquets, jusqu'à ce que la nature observée se condensât dans les visions que nous connaissons de ses tableaux⁵». C'est bien le passage final de ce commentaire qui est décisif et qui est dédié à la mer, la deuxième sphère de projection centrale de l'artiste. Böcklin se transporte avec une telle intensité dans la nature, qu'elle se transfigure de façon visionnaire sous l'influence inspiratrice de sa lecture. Il est souligné souvent dans des commentaires contemporains, avec quelle puissance de persuasion et de vie l'artiste a réussi à s'immerger («hineinleben») dans la nature observée⁶. Et même la description suivante est significative: «Devant un verre de vin, regardant la fumée de son cigare, il a souvent eu des visions heureuses et il a conçu des tableaux qui ensuite s'avéraient réalisables⁷». L'extrême indétermination de quelques-uns de ses dessins exige de l'observateur une concrétisation volontaire, et nous pouvons les considérer comme l'équivalent artistique de la fumée⁸.

Maintenant un autre pas en avant avec lequel je vais essayer de positionner ces observations dans un contexte théorique plus large. Pour bien nous entendre: je ne veux pas construire un rapport causal entre les deux sphères, encore moins soutenir que l'artiste aurait eu connaissance de cette théorie. Ce que je veux faire, c'est concevoir ce parallèle comme une constellation qui donne des

4. Cf. F. Runkel, *op. cit.* note 2, p. 228.

5. Albert Fleiner, *Mit Arnold Böcklin*, Frauenfeld, 1915, p. 126.

6. A. Fleiner, *op. cit.* note 5, p. 136

7. A. Fleiner, *op. cit.* note 5, p. 147.

8. Cf. Peter Märker, «*Nachahmung*» und «*Vorstellung*» der Wirklichkeit. Zu Feuerbachs und Böcklins zeichnerischem Verhalten, Christoph Heilmann (Ed.), In uns selbst liegt Italien. Die Kunst der Deutschrömer, München, 1988, pp.111-119.

éclaircissements sur les mécanismes de fonctionnement très fondamentaux de l'art au début de l'époque que Baudelaire appelait « la vie moderne ».

Quand Friedrich Theodor Vischer rend visite au peintre en 1859 dans son atelier de Munich, Böcklin est en train de peindre son deuxième *Pan au roseau*. Vischer, qui, plus tard, n'aimera pas particulièrement Böcklin, chante ses louanges et il voit dans le tableau « une concrétisation de l'air chaud-humide au-dessus de l'étang calme ». Après cela, Vischer généralise cette assertion, en ce qu'il reconnaît dans les figures du peintre « une personnification des puissances de la nature, une coagulation légère du paysage dans une forme personnelle⁹ ». Ainsi Vischer est le premier à reconnaître le principe de la projection anthropomorphisante dans l'œuvre de Böcklin. Cela me paraît d'autant plus intéressant que Vischer, qui au début faisait tout à fait part du mouvement esthétique post-hégélien, s'est vu ici obligé à une approche dont il fut le précurseur, et qui fit carrière dans ce qui s'appelle en allemand « Einfühlungsästhetik », que j'ai déjà mentionnée. Synthétisée très brièvement, cette approche, que je vais introduire encore une fois en citant un de ses représentants, peut être décrite comme suit. Elle fait part d'une épistémologie de la projection plus générale qui détermine fondamentalement la théorie scientifique du constructivisme moderne¹⁰.

« Le supprimé ou l'érigé d'une apparence extérieure [...] nous remplit d'une atmosphère intuitive déprimée ou orgueilleuse. Très vite ces apparences sont traduites dans leurs correspondances psychologiques humaines. Le mur de ce rocher semble faire face, nous y reconnaissons un défi spirituel¹¹ ». Ce n'est pas un hasard que Robert Vischer, fils de Friedrich Theodor, se réfère à une configuration prise dans le monde de la montagne. Dans ses formations souvent bien dramatiques, ce monde se prête idéalement à la projection de sensations humaines. Et la projection de la corporalité humaine dans ce qui est observé peut être comprise comme une idée fondamentale de la « Einfühlungsästhetik ». Pour les théoriciens de cette esthétique – au-delà des deux Vischer il faudrait mentionner Heinrich Wölfflin, Johannes Volkelt et Theodor Lipps –, ce qui est satisfaisant esthétiquement, l'est nécessairement parce qu'il est le miroir de l'intérieur de la personne qui observe. Et c'est justement ce qui se passe dans les visions de Böcklin. Quand l'artiste transforme la montagne dans la figure de Pan ; quand il incarne la silhouette de la montagne dans les centaures, et également dans le Prométhée, bien que celui-ci soit plutôt une anthropomorphisation des nuages qui couvrent la croupe de la montagne, Böcklin projette ce qui l'anime sur la nature qu'il représente. D'ailleurs Theodor Lipps est considéré comme un des fondateurs de la psychologie scientifique moderne. Comme professeur à l'université de Munich il a fasciné des artistes comme August Endell, qui, avant de devenir un des représentants les plus importants de l'Art nouveau allemand, étudiait la psychologie. Ce fait devrait amener à concevoir l'Art nouveau

9. Cf. Chr. Heilmann, *op. cit.* note 3, p. 37.

10. Cf. Jutta Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg, 2005, particulièrement p. 214 ff.

11. Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig, 1873, p. 21.

comme une langue qui recevrait une expressivité insoupçonnée analysée dans la perspective de la « Einfühlungsästhetik¹² ».

Si l'on en croit Gustav Floerke, le biographe de Böcklin, l'artiste a reconnu dans le monde de la projection le vrai monde de l'homme, pas vraiment dans le monde réel. « Comme le monde imaginé est celui dans lequel nous vivons, et non pas le monde réel, il faut toujours prendre en considération nos imaginations¹³ ». Et ces imaginations ne sont pas tant marquées par nos observations que par notre mémoire, prise dans le cas de l'artiste dans ses lectures extensives des poètes classiques. Poétisation de la nature : c'est donc bien la source de l'art böcklinien, une poétisation que l'artiste opposait de manière évidente à l'objectivation de la nature qui avait commencé à s'imposer dans le cadre de la science et de l'industrie modernes. On pouvait même dire que sa fuite en Italie était également une fuite dans la sphère du passé et du mythe, une négation du progrès prosaïque de la modernité. Ce qui m'intéresse ici cependant, c'est de montrer que Böcklin ne cherchait pas seulement l'extérieur du mythe, mais que sa propre imagination artistique était au fond une imagination mythique.

Alors Böcklin oppose la poésie du rêve à la rationalité objective de la modernité. Au moment où dans l'impression sensorielle les éléments de mémoire priment sur ceux de la perception visuelle concrète (ce sont les mots d'un des multiples théoriciens de la perception humaine de l'époque¹⁴), ce rêve pouvait arriver à l'exaltation de l'hallucination. Et c'est justement ce que faisait Böcklin, dont nous savons qu'il ne s'intéressait pas à l'art naturaliste de son temps et qui distinguait toujours entre ce qu'il vivait dans la nature et ce qu'il en faisait dans son atelier¹⁵. Et dont Gabriele d'Annunzio disait que c'était « un homme du Nord qui a des hallucinations nostalgiques du monde des mythes¹⁶ ». Un jour le peintre aurait été surpris par le comte Schack, un grand mécène dont il fréquentait régulièrement le cercle à Rome, devant un tableau d'un paysage forestier : Otto Lasius écrit qu'« il sursauta comme d'un rêve et confessa au comte qu'il était assis là depuis le début de la journée en rêvant, immergé dans cette forêt magique de l'Armide, à tous les miracles inventés par le Tasse¹⁷ ». Lasius ajoute dans le même contexte que quelques connaisseurs maintiennent que Böcklin peignait « dans le rêve, une espèce de voyance¹⁸ ». Cette observation est significative, d'autant plus parce qu'elle s'insère bien dans la théorie de la « Einfühlungsästhetik ».

12. Cf. maintenant Erich Franz (Hg.), *Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner*, cat. d'exp. Münster (Westfälisches Landesmuseum), Bönen, Kettler, 2007.

13. Hanns Floerke (Hg.), *Zehn Jahre mit Böcklin: Aufzeichnungen und Entwürfe von Gustav Floerke*, München, Bruckmann, 1901, p. 252. Cf. P. Märker, *op. cit.* note 8, p. 115.

14. Cf. Wilhelm Specht, *Wahrnehmung und Halluzination*, Leipzig/Berlin, 1914, p. 86.

15. Maria Lina Lasius (Ed.), *Arnold Böcklin: aus den Tagebüchern von Otto Lasius (1884-1889)*, Berlin, Fontane, 1903, p. 102; « "Ach diese Studien" sagte B., "Aus dem Kopfe, aus der Seele Bilder malen, aber nicht die Zeit mit den Studien verlieren." ».

16. Gabriele d'Annunzio, *Pagine scelte sull'arte* (S. Fugazza, éd.), Mila, 1986, p. 100. Cf. Gianna Piantoni, « Böcklin und die römische Kultur Ende des 19. Jahrhunderts », Christoph Heilmann (Ed.), *In uns selbst liegt Italien. Die Kunst der Deutschrömer*, München, 1988, p. 141.

17. Cf. Adolf Friedrich Graf von Schack, *Meine Gemäldesammlung: nebst einem Anhang, enthaltend ein vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung nach Nummern*, Stuttgart, Cotta, 1891, S. 151. Cf. également Gustav Floerke, *10 Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe*, München, 1901, p. 98: « bei all dieser wirklichkeitsnähe sollte man sich auch an die ungenehme (allerdings unbewusste und ganz unkontrollierte) realität des traumes erinnern ».

18. Cf. M. L. Lasius, *op. cit.* note 15, p. 38.

Ses représentants soulignaient toujours que l'identification ou bien l'empathie devait être prise comme une puissance fondamentale de l'esprit humain à côté de sa rationalité. Et cette puissance aurait été prédominante au début du développement phylogénétique de l'homme, tandis qu'à présent elle s'effectuait particulièrement dans le rêve poétique, qui se transformait en art. Si l'on y ajoute que dans la recherche psychologique de la perception de l'époque le potentiel hallucinatoire est souvent lié aux conditions climatiques extrêmes d'un ensoleillement intense qui peut causer des mirages, on peut de nouveau se rappeler Böcklin. En 1880, le peintre écrit dans une lettre : « [...] je ne fais autre chose que rester assis sur un rocher au bord de la mer. [...] Si c'est l'air, ou la monotonie de la mer, ou la chaleur, je ne le sais pas. Mais je comprends très bien maintenant comment un ermite pouvait passer 100 ans dans le désert sans perdre patience. Je crois que, en ne songeant à rien, le cerveau dort¹⁹. »

Le champ de notre recherche s'ouvre encore plus ici, et il faudrait maintenant discuter de la recherche sur les rêves du XIX^e siècle : même avant Sigmund Freud, on analysait le rêve comme une réaction corporelle de l'homme qui avance au premier plan pendant le sommeil contrairement à l'état éveillé. Je renvoie encore une fois à Robert Vischer qui lui-même se reporte à Karl Scherner, auteur d'une étude sur « La vie du rêve » de 1861 : « C'est particulièrement le passage sur les formations symboliques des stimuli corporels qui me semblait important pour l'esthétique. Scherner y prouve que le corps dans le rêve, réagissant à certains stimuli, s'objective soi-même dans des formes spatiales. Ainsi c'est une transposition inconsciente de la propre forme corporelle et également de l'âme dans la forme de l'objet. D'ici résultait pour moi le concept de l'empathie²⁰ ». À ce moment le rêve et l'art entrent dans un parallèle bien significatif. Chez les esthéticiens de l'empathie ce parallèle, conjecturé bien avant, découle pour ainsi dire de la vie neurologique.

Même s'il n'est pas possible ici de poursuivre notre enquête dans la recherche sur les rêves de l'époque, l'enchaînement de celle-ci avec l'esthétique de l'empathie devrait toutefois être devenu clair. Mais il reste un autre pas à faire. Comme le rêve, c'est également le mythe qui est en même temps déconstruit et réhabilité par les anthropologues psychologisant de l'époque. Un représentant de cette recherche serait l'italien Tito Vignoli qui publia en 1879 un traité sur *Mito e scienza*, mythe et science, traduit en allemand peu après²¹. Ce directeur du musée anthropologique de Milan fut intensément lu en Allemagne, à commencer par Aby Warburg.

19. Arnold Böcklin à sa femme Angelika, Ischia, 16 août 1880, Ferdinand Runkel/ Carlo Böcklin (Hgg.), Arnold Böcklin, *Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe, Persönliches*. Berlin, 1909, p. 227s. Cf. également R. Andree, *op. cit.* note 1, p. 243 qui se réfère au Pan qui effraye un berger. Cf. Konrad Wernicke, Lemma "Pan" dans W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1887, (réimpression Hildesheim 1965), vol. III.1, col. 1397 : « Es kommt noch hinzu der eigentümliche Glaube, dass, wie die anderen Götter und Dämonen, so auch der Hirtengott Pan gerade in der Mittagszeit umgehe und sich den Sterblichen bald zu ihrem Heil, bald zu ihrem Unheil offenbare. Diese merwürdige Vorstellung ist ganz natürlich aus den sozusagen unheimlichen oder dämonischen Eindrücken erwachsen, welche die heißen, von glutvollen Sonnenstrahlen durchleuchteten Landschaften des Südens zur Mittagszeit auf jeden phantasievollen Bewohner ausüben. » Cf. F. Runkel, *op. cit.* note 2, p. 39 : « Die Umgebung von Palestrina ist ja ausserordentlich reich, gerade ein Punkt, Le Querci genannt, zog ihn besonders an. Es waren dort trockene Felsen, die gewaltig aufstrebten und heiss in der Sonne glühten. »

20. Cf. R. Vischer, *op. cit.* note 11, p. VII.

21. Tito Vignoli, *Mito e scienza*, Mailand, 1879, en allemand : *Mythos und Wissenschaft. Eine Studie*, Leipzig, 1889.

« Dans la sphère de la personnification de nos perceptions, la formation du mythe coïncide avec celle du rêve » nous explique Vignoli²². L'acte de personnification représente pour lui comme pour les esthéticiens de l'empathie une activité centrale de l'homme, et il maintient que cette activité est viciée au cours de son développement phylogénétique par l'intellectualité abstractrice qui aboutit dans la science moderne. Comme l'animal, qui reste toutefois à ce niveau à cause de son équipement cérébral déficient, l'homme identifie l'impression extérieure non pas comme un objet immobile, mais comme une puissance autoactive, dont il peut se servir ou qui lui fait peur. Les objets du monde extérieur se transforment en des choses virtuellement vivantes et agissantes, et Vignoli énumère une série d'expressions linguistiques anthropomorphisantes, qu'il donne comme preuves et qui devraient nous rappeler notre croupe de montagne (ici je suis contraint à faire une traduction littérale pour garder la valeur métaphorique). Vignoli parle des « têtes, des dos et des pieds » des montagnes, des « poitrines de la mer » (cela serait un golfe), des « bras de mer, des langues de terre », des « gorges des grottes et des volcans », du « bercail de la terre », de la « semelle de la vallée » (ce qui serait un fond de vallée) et de « l'œil du ciel »²³.

Ce qui est d'un intérêt particulier pour nous, c'est que pour Vignoli ces efforts de projection sont considérés comme le point d'origine des activités artistiques de l'homme. Même les dieux de l'antiquité ne sont pour lui que la preuve d'une tendance vers la mythisation anthropomorphisante, dans laquelle « l'homme projette dans les types non pas seulement ses forces spirituelles, mais également et à plus forte raison son extérieur corporel²⁴. » Vu d'ici, il ne semble pas étonnant que l'animal, cet être qui n'a jamais quitté cet état d'origine, soit devenu à la fin du XIX^e siècle une figure d'identification d'une pratique artistique d'avant-garde. Je vais y revenir.

L'art mythique d'Arnold Böcklin, qui ne prend pas seulement le mythe comme thème mais qui s'avère avoir une action essentiellement mythisante, a été désigné comme tel implicitement par ses contemporains. « Avec sa capacité d'invention qui était en même temps naïve, Böcklin possédait le pouvoir d'enfanter la nature de soi-même. Avec une force créatrice qui avait beaucoup en commun avec la mythologie de l'antiquité grecque²⁵. » Dans sa naïveté Böcklin est ici caractérisé pour ainsi dire comme un homme préhistorique régénéré. Vu d'ici, il n'est pas un hasard que Böcklin ait moins peint les grands dieux de l'antiquité, qui faisaient partie du répertoire d'une réception humaniste cultivée plutôt que les dieux de la terre et de l'eau qui étaient associés à un monde sensuel non-aliéné.

Avec sa peinture mythisante, Böcklin, de fait, prenait position au début d'une pratique artistique primitivisante, qui défend les capacités poétiques de l'homme comme un potentiel écarté à l'époque moderne. Comme quelques-uns de ses collègues modernistes il a recours à une pensée de la ressemblance, qui

22. T. Vignoli, *op. cit.* note 21, p. 247.

23. T. Vignoli, *op. cit.* note 21, p. 114.

24. T. Vignoli, *op. cit.* note 21, p. 86.

25. A. Fleiner, *op. cit.* note 5, p. 38f.

a été caractérisée par Michel Foucault comme celle d'une ère primaire ou pré-moderne et qui aurait été détrônée dans une modernité analytique²⁶.

Dans la perspective choisie dans cette conférence, l'art de Böcklin n'est donc pas à percevoir comme un résidu de l'art classique, qui perd sa signification au temps moderne. Böcklin est plutôt l'artiste qui fournit des mots-clés à l'art moderne, bien que dans une langue vite devenue obsolète pour cette période. Si un Franz Marc essaie de prendre le point de vue de l'animal pour retrouver un rapport non-aliéné à la nature, il peut recourir – bien que cela puisse paraître paradoxal – aux pratiques de Böcklin et également aux idées de l'esthétique d'identification et de la théorie des mythes. Le revival de Böcklin chez les surréalistes peut nous en fournir non pas une preuve, mais certainement un symptôme.

26. Cf. Gerald Funk/ Gert Mattenklott/ Michael Pauen, «Einführung. Symbole und Signaturen. Charakteristik und Geschichte des Ähnlichkeitsdenkens», Gerald Funk, et al. (Ed.), *Ästhetik des Ähnlichen*, Frankfurt/M. 2001, p. 7 ff. Ils prennent leur point de départ chez Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966.

1.
Arnold Böcklin.
Pan qui effraye un berger.
1860 (?).
Huile sur toile.
H. 1,345 ; L. 1,102 m.
Munich, Schack-Galerie, inv. 11533.



2.
Arnold Böcklin.
Pan qui effraye un berger.
Vers 1858.
Huile sur toile.
H. 0,78 ; L. 0,64 m.
Bâle, Musée d'art, inv. 1577.



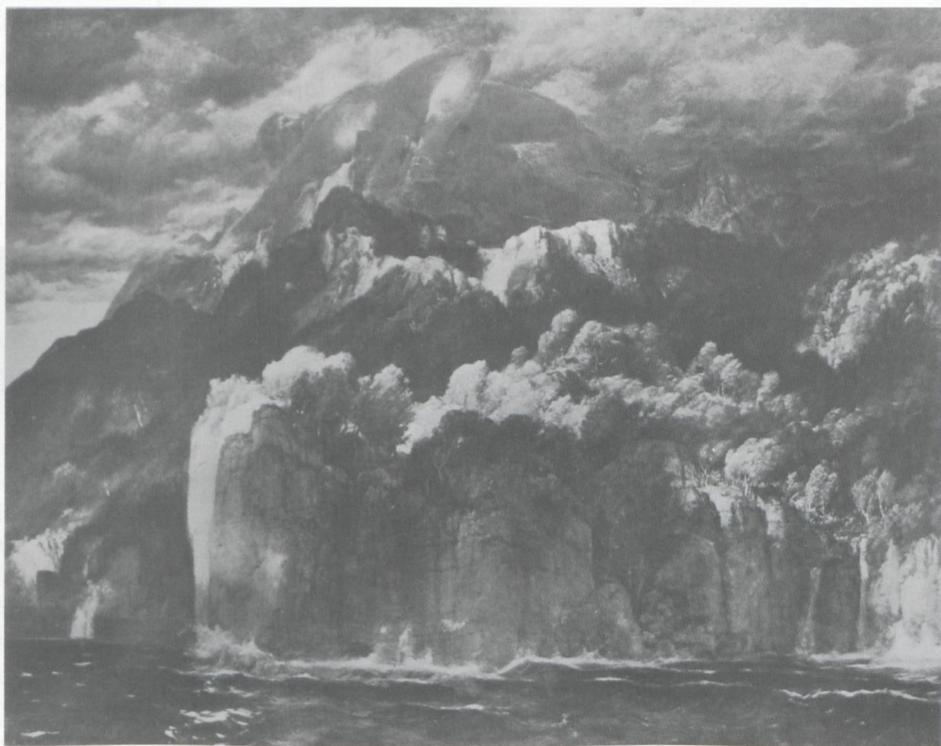
3.
Arnold Böcklin.
Lutte des centaures.
1872-1873.
Huile sur toile.
H. 1,05 ; L. 1,95 m.
Bâle, Musée d'art, inv. 107.



4.
Arnold Böcklin.
Lutte des centaures.
1872.
Huile sur toile.
H. 0,99 ; L. 1,87 m.
Inachevée.
Collection particulière.



5.
L'Empereur sauvage.
Tyrol.
Photographie.



6.
Arnold Böcklin.
Prométhée.
1882.
Huile sur toile.
H. 1,16 ; L. 1,50 m.
Collection particulière.



7.
Arnold Böcklin.
Prométhée.
1885.
Huile sur bois.
H. 0,98 ; L. 1,25 m.
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. GK 659.



8.
Arnold Böcklin.
Prométhée.
1858.
Huile sur coton.
Supraporte.
H. 0,99 ; L. 1,81 m.
Collection particulière.