

CAUCHEMAR – PEUR – APOCALYPSE

LE SENTIMENT D'INQUIÉTUDE ET DE CATASTROPHE DANS L'ART MODERNE

Hubertus Kohle

De nombreuses possibilités s'offrent à qui veut saisir ce qui est à entendre par « moderne » et « modernité ». Nous ne serions pas totalement hors sujet si nous définissions l'époque moderne comme un âge de rupture, de découverte, de conquête, un âge où l'homme, doté d'une confiance – peut-être exagérée – en soi et en ses capacités de réalisation, ne recule devant aucun secret et assujettit tout à son pouvoir souverain. Il faut songer à la découverte et à la conquête des coins les plus reculés de la Terre et des espaces infinis du cosmos, mais aussi à celles des replis les plus obscurs de l'âme et des profondeurs du Moi. Et il appartient à la dialectique de l'époque moderne que ces abîmes ne soient pas seulement marqués du sceau de valeurs positives comme l'amour, la volonté de construire et la sérénité, mais que s'ouvrent également ici les sphères de l'horreur, de l'épouvante et de la destruction : la conquête s'accompagne toujours de l'anéantissement, l'optimisme de l'explorateur va de pair avec l'angoisse existentielle.

L'art moderne est lui aussi concerné par ces évolutions, dans une mesure qu'il est impossible de méconnaître ; il revendique surtout sa compétence dans le domaine qu'on pourrait désigner par la notion de « conquête du Moi ». Il était donc inéluctable que l'horreur devienne aussi son objet. On peut même dire dans ce domaine qu'il a accompli d'incontestables réussites. Dans l'histoire de l'art moderne, deux phases successives se déploient : le romantisme comme révélateur du Moi incommensurable et le symbolisme que d'aucuns considèrent comme une sorte de néoromantisme. Les exemples que nous présenterons ici proviennent essentiellement des périodes autour de 1800 et de 1900, âges d'or respectifs de ces deux mouvements.

La raison endormie

C'est véritablement à titre de programme que ce thème est introduit dans une célèbre gravure que Francisco de Goya a réalisée tout à la fin du XVIII^e siècle, la planche 43 de sa suite des *Caprices* (cat. 5). Elle est programmatique à deux égards : en tant que concept des *Caprices* tout d'abord, mais aussi de ce qui ressortit au romantisme noir. Dans la théorie classique, les caprices sont des formes d'expression artistique qui n'obéissent à aucune règle, les produits d'une imagination artistique affranchie de toute entrave. Autant dire qu'aux yeux des classiques, ce sont d'emblée des objets désaccordés ou qu'il convient même de juger négativement. Dans les quatre-vingts eaux-fortes de ses *Caprices*, Goya élabore toute une série de visions – conçues en dernière instance comme des critiques de la société et de la religion – qui sont à la fois pleines d'humour et cauchemardesques, grotesques et cruelles, burlesques et obscures, mais qui récusent absolument toute tendance néoclassique et idéaliste en poussant la caractérisation jusqu'à la caricature. On pourrait aussi dire : qui adjoignent au réalisme et à sa majestueuse mise en forme une subjectivité qui soumet entièrement leur objet à une créativité gouvernée par l'imagination. C'est exactement ce que veut dire le titre *Le Songe de la raison engendre des monstres*. Les monstres surgissent toujours quand la raison se retire – pour laisser la priorité aux sautes abruptes de l'imagination, à ce que la créativité comprend d'incontrôlable. Telles sont les composantes du domaine artistique, lesquelles sont en même temps ressenties comme menaçantes ; la planche elle-même ne laisse aucun doute à cet égard. Et elle désigne ce que Goya pratique de bout en

bout dans chacune des gravures de sa suite. Le terrible est à la fois abject et attirant, il suscite dégoût et fascination ; celui qui tombe sous sa coupe ne s'en arrachera qu'au prix de l'ennui¹.

Toute l'œuvre de Goya regorge de situations atroces ; c'est une des raisons pour lesquelles on le tient encore aujourd'hui, parmi les artistes actifs au tournant du XIX^e siècle, pour le peintre moderne par excellence. Il n'est pas fortuit qu'Odilon Redon et Salvador Dalí lui aient consacré des séries entières de gravures. Ces funestes événements semblent résulter en tout premier lieu de l'expérience bouleversante de la Révolution française, dont l'Espagne eut à subir de façon singulièrement cruelle les conséquences. Car contrairement à ce qui eut lieu dans d'autres pays, l'occupation de la péninsule par les troupes napoléoniennes fut combattue avec détermination ; la guérilla menée contre les Français et les représailles qui s'ensuivirent comptent parmi les pires atrocités engendrées par la guerre. Goya y réagit en montrant, dans ses suites d'eaux-fortes comme *Les Désastres de la guerre* (cat. 10–14), des cadavres humains réduits en pièces. Dans ses deux tableaux antinapoléoniens phares sur les événements des 2 et 3 mai 1808, les morts apparaissent comme des loques de chair et ne possèdent pas le moindre atome de la dignité héroïque que l'art classique accordait encore à ceux qui étaient morts au combat. De même, comment considérer les peintures murales tardives que l'artiste désormais sourd réalisa dans sa maison de la Quinta del Sordo, aux environs de Madrid, si ce n'est comme les créations d'une imagination dérégulée, les produits caractéristiques de ce contemporain sensible de l'époque révolutionnaire, un homme qui, par nature, s'était toujours tenu, au fond, pour un partisan déclaré de la Révolution ? Le terrible Saturne qui dévore un de ses enfants (fig. 1) se tient aux côtés du chien solitaire, l'inferral sabbat des sorcières voisine avec de gigantesques massues, visions absolues d'une décadence sociale qui était devenue pour l'artiste le signe d'une époque sans dieu.

Cauchemar et frayeurs nocturnes

Le Cauchemar peint en 1781 par Johann Heinrich Füssli (cat. 19) nous apparaît comme une des icônes de la peinture des débuts du romantisme. Lorsqu'il fut exposé à Londres, il éclata comme un coup de tonnerre, et on déconseilla aussitôt aux personnes ayant les nerfs fragiles d'aller le voir². Füssli en réalisa lui-même une deuxième version, conservée à Francfort (p. 28, fig. 1), et maints autres artistes en ont repris après lui le motif, surtout en caricature. La constellation de figures inventée par Füssli s'est gravée dans la mémoire visuelle collective de l'Europe – sans doute parce que, comparée au courant dominant du néoclassicisme, elle est séduisante, offrant un mélange épique d'épouvante et d'érotisme susceptible de provoquer aujourd'hui encore l'enthousiasme et le trouble. L'effroi est ici de nature animale : un cheval manifestement en train de hennir à grand bruit a passé la tête par l'ouverture d'un rideau de lit pour jeter un regard dans l'alcôve où dort une belle femme. L'équidé a une apparence à faire frémir, avec des yeux largement exorbités brillant d'un éclat électrique et qu'on dirait de verre. Füssli les reprendra par la suite, quand il voudra par exemple caractériser la cécité de Milton, un de ses poètes préférés. Un méchant homoncule simiesque et velu est juché sur le ventre de la dormeuse, non pour son plaisir, mais visiblement à sa très grande frayeur, laquelle se lit dans l'expression de son corps convulsivement crispé.

Le cauchemar de la femme est interprété ici comme un coït avec le diable. C'est surtout quand il est couché sur le dos, pensait-on à l'époque, que les cauchemars viennent surprendre le dormeur – et la plupart du temps la dormeuse –, une idée qui se charge très explicitement de connotations érotiques ; l'excitation sexuelle est mise sur le même plan que les convulsions causées par la peur. On a aussi tenté une interprétation autobiographique, en partant d'un dessin tracé au revers du tableau où l'on a voulu reconnaître un portrait



Fig. 1
Francisco de Goya, *Saturne*, 1820–1823, Madrid, Museo Nacional del Prado

d'Anna Landolt, que Füssli avait courtisée à Zurich et qui avait repoussé ses avances. Le tableau serait ainsi une vengeance fétichiste contre la bien-aimée récalcitrante qui avait eu l'impudence de préférer à l'artiste de génie un brave commerçant suisse³.

La prédilection de Füssli pour l'horrible et le déviant est notoire. Elle contraste étrangement avec ses positions théoriques de respectable professeur à l'Académie royale des beaux-arts de Londres, où il prônait une retenue toute classique et une peinture pleine de noblesse. Le peintre a surtout donné libre cours à ce penchant dans ses illustrations d'œuvres littéraires, en particulier les nombreuses gravures et peintures qui lui ont été inspirées par les pièces de Shakespeare. Dans *Garrick et Mrs Pritchard* (fig. 2) – un de ses plus fameux tableaux shakespeariens –, on dirait presque que l'artiste a travaillé avec les moyens modernes du cinéma d'épouvante. Les deux protagonistes surgissent de la sinistre obscurité comme des spectres projetant une clarté électrique. Terrorisé, tenant encore dans les mains les instruments du crime, Macbeth apparaît devant sa femme, qui n'est pas moins saisissante. Elle est le symbole incarné de la méchanceté sournoise, l'anticipation de la femme fatale du symbolisme. L'électricité est par ailleurs un phénomène auquel le peintre s'est intéressé avec passion. Toute la fin du XVIII^e siècle s'est prise de fascination pour les fluides invisibles qui servaient alors à expliquer maints phénomènes naturels et dans lesquels on pensait que l'homme se mouvait.

Avec de tels tableaux, Füssli est un cas assez singulier dans la période autour de 1800, mais s'inscrit dans le même temps au sein de deux tendances contemporaines qui avaient connu en Angleterre leur formulation la plus marquante. D'une part la propagation du sublime, notion pour laquelle Edmund Burke avait été le premier à œuvrer dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* de 1757. Pour Burke, le sublime est à mettre sur un pied d'égalité avec l'effroyable, et c'est à ce titre qu'il produit les sentiments les plus intenses. Or, c'est la force du sentiment déclenché qui fait tout le fascinant mystère du sublime, un mystère que jamais la beauté, sa rivale, ne saura atteindre et qui est donc d'un intérêt à la fois passionnant et abject pour tous les artistes et philosophes désireux de franchir les limites.

Catastrophes et visions d'apocalypse

Dans l'œuvre du peintre romantique français Théodore Géricault, qui mourut à l'âge de 33 ans seulement, les motifs de l'angoisse et de l'horreur apparaissent surtout dans l'orbe de son chef-d'œuvre, *Le Radeau de la Méduse*, mais ils ne s'y réduisent pas, loin s'en faut. Ses premiers portraits opèrent en effet déjà de tout autre façon que les représentations traditionnellement dévolues à ce genre pictural. Si nous contemplons un peu longuement son portrait de Louise Vernet enfant (fig. 3) – que son futur mari Paul Delaroche allait peindre quelque trente ans plus tard sur son lit de mort (cat. 39) –, nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver une curieuse impression de menace⁴. Les catégories couramment d'usage dans la représentation de petits enfants sont totalement absentes ou se transforment ici en leur contraire. Louise n'est vraiment pas aimable : rejetée en arrière, l'air sceptique et menaçant, sa tête est posée sur un corps bizarrement déformé. La fillette a passé son bras gauche autour d'un chat à l'allure de sphinx, messenger traditionnel d'un malheur imminent. Pour susciter une impression d'inquiétant malaise, il n'est donc pas toujours besoin de scènes ou de motifs spectaculaires. Armé d'une puissante aversion contre l'art néoclassique, qu'il juge désormais vidé de tout son sang, le peintre romantique sait aussi la provoquer dans les genres les plus ordinaires, dont le premier objectif consistait, selon la tradition, à produire une ressemblance au-dessus de tout soupçon.

Avec *Le Radeau de la Méduse* (p. 47, fig. 7 ; cat. 54), notre intérêt pour l'horrible tombe sur un excellent filon. Le tableau montre les pitoyables survivants du fier équipage qui avait quitté la France en 1816 pour aller établir des colonies en Afrique équatoriale.



Fig. 2
Johann Heinrich Füssli, *Garrick et Mrs. Pritchard*
(Shakespeare, *Macbeth*, acte II, scène II), 1812, Londres, Tate



Fig. 3
Théodore Géricault, *Louise Vernet, enfant*, 1817-1818,
Paris, musée du Louvre

Le naufrage de la frégate allait se transformer en véritable scandale politique des premières années de la Restauration, puisqu'on avait choisi pour cette mission un capitaine qui prêtait certes allégeance aux Bourbons, mais dont l'incompétence s'était bientôt révélée lorsqu'il s'avéra incapable de gouverner d'une main sûre son navire à travers les tempêtes battant les côtes de l'Afrique de l'Ouest. Entassés sur le radeau, plus d'une centaine de rescapés du naufrage y perdirent l'un après l'autre la vie. Les récits qu'en donnèrent par la suite deux survivants à leur retour en France décrivent, avec une effroyable éloquence, à quoi ressemblaient ces malheureux après treize jours de privations, sous un soleil de plomb, au milieu d'une étendue d'eau salée qu'ils ne pouvaient boire. Il ne resta pour finir que quinze survivants. Le tableau a pour sujet l'instant où l'un des naufragés aperçoit au loin la silhouette d'un bateau, auquel il tente de faire signe. En tant qu'œuvre exposée au Salon, donc destinée au public et obéissant encore en partie aux conventions académiques, la toile de Géricault passe sous silence la dimension trop atroce et scandaleuse de cette affaire, ou ne fait tout au plus que l'évoquer implicitement, par exemple dans le choix de la palette que le peintre utilise pour développer et faire surgir du fond noir le sujet tragique de son tableau, ou dans la figure mélancolique du vieil homme, le cadavre d'un jeune homme étendu sur ses genoux – une allusion au personnage d'Ugolin dans *La Divine Comédie* de Dante, qui, rendu fou par la faim, se nourrit de ses propres enfants. Chez Géricault, c'est uniquement dans les études préparatoires que le cannibalisme est explicitement énoncé, alors que dans le tableau, le peintre se contente d'une évocation qui fait frissonner.

Géricault s'est attelé à son ouvrage avec une ardeur qu'on aurait certainement quelque mal à surpasser. En plus de son engagement dans le camp des libéraux hostiles aux Bourbons, il semble que l'artiste ait été possédé par une fascination morbide pour l'odeur de la putréfaction, qui le poussait à fréquenter régulièrement la morgue parisienne où étaient exposés les cadavres des criminels exécutés et où il pouvait se procurer des morceaux de corps qu'il ramenait ensuite dans son atelier, à des fins d'étude. De cela non plus, il ne reste pas grand-chose à voir dans le tableau définitif, alors que les études préparatoires en font d'autant plus fortement cas. Si ces travaux produisent une impression terrible du seul fait de l'atrocité de leurs motifs, ce sentiment s'accroît encore par l'étrangeté de leur mise en scène : dans ses deux *Têtes de suppliciés* (fig. 4), on dirait que l'homme et la femme sont couchés côte à côte dans leur lit conjugal – sauf qu'il ne subsiste d'eux que leurs têtes.

Les motifs du cauchemar, de la peur et de l'apocalypse apparaissent surtout dans l'art aux deux tournants du XIX^e et du XX^e siècle. Le réalisme qui domine les décennies autour de 1850 ne leur laisse guère de place. Mais au-delà de constats généraux, il y a presque toujours des exceptions. On pourrait mentionner plusieurs travaux de deux artistes, belge et anglais, aujourd'hui méconnus, qui s'inscrivent dans la tradition du romantisme tardif. Antoine Wiertz se prenait pour la réincarnation de Pierre Paul Rubens. Ses tableaux sont souvent fantastiques, même s'ils sont quelquefois limités sur le plan artistique⁵. Dans *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, un tableau qui s'inspire de la légende antique de la guerre de Troie, la brutalité et la présence physique des corps sont si outrées que des enfants présents lorsqu'il fut exposé pour la première fois à Rome en 1835 s'enfuirent en poussant des cris de terreur. À la vue de l'expression du visage de la femme infanticide dans *Faim, folie et crime*, de 1853, le spectateur sent son sang se figer ; la petite jambe qui cuit dans la marmite suggère que l'œuvre reprend en le modifiant le thème d'Ugolin chez Dante.

Les mélanges apocalyptiques élaborés par l'Anglais John Martin en combinant peinture d'histoire et paysages mégalomanes se placent dans la même tradition (cat. 27)⁶. On les dirait par ailleurs empreints d'une religiosité millénariste qui était fort en vogue dans l'Angleterre de cette époque-là et qui tirait toute sa vigueur de l'attente d'une rédemption promise pour la fin des temps. Ce qui se traduit sous forme d'observations de phénomènes météorologiques extrêmes chez son illustre collègue J. M. William Turner prend chez lui une connotation résolument catastrophiste. Par le seul choix de formats souvent monumentaux, Martin pousse déjà à leur comble les idées du sublime caractéristiques de la fin du



Fig. 4
Théodore Géricault, *Têtes de suppliciés*, 1818–1820,
Stockholm, Nationalmuseum



Fig. 5
John Martin, *Le Grand Jour de Sa colère*, 1852, Londres, Tate

xviii^e siècle et réussit, grâce à cette « politique du sensationnel », à se faire une place dans le champ très disputé du marché anglais de l'art. Des catastrophes de prodigieuse envergure caractérisent ses compositions sublimes où l'on voit divers scénarios de fin du monde se réaliser. Dans *Le Grand Jour de Sa colère* (fig. 5) de 1852, date de la toute fin de la carrière du peintre, cela prend des proportions que seul le cinéma pourrait encore dépasser. Ce sont des pans entiers de montagne qui se précipitent sur les habitants, la terre s'est ouverte et les avale pour se venger de leur vie impie. « Le grand devient gigantesque, le merveilleux enfle jusqu'au sublime », peut-on lire dans la description enthousiaste que le peintre a faite lui-même de son tableau⁷. Chez lui, comme chez tant d'artistes du début de l'époque moderne, cette grandiloquence se rattache à une attente de fin des temps qui prophétise ou appelle de ses vœux, dans un esprit révolutionnaire et messianique, l'anéantissement d'un présent tout entier voué à la corruption. En cultivant une telle conception de l'œuvre d'art, Martin allait à rebours de toutes les conventions de la peinture académique et fut donc traité en conséquence par ses collègues. Edward Bulwer-Lytton, qui avait créé en 1834, avec *Les Derniers Jours de Pompéi*, un pendant littéraire exact aux tableaux de Martin, fit remarquer à juste titre la différence qui séparait ceux-ci des représentations classiques de catastrophes, expliquant que Poussin par exemple avait montré la sinistre désolation d'un déluge, mais pas l'engloutissement d'un monde⁸. Avec ses œuvres, John Martin visait un nouveau public de masse, moins intéressé par l'érudition que par le tape-à-l'œil. Il faut cependant avoir à l'esprit le sentiment de très grande insécurité que l'époque napoléonienne, avec ses bouleversements inouïs, et la révolution industrielle avaient entraîné à leur suite. Aujourd'hui encore, quand on se tient devant ce tableau conservé à la Tate Britain de Londres, on croit percevoir le vacarme assourdissant des derniers jours de l'humanité. Que devait-il en être pour un spectateur anglais du milieu du xix^e siècle, encore totalement vierge de la vitesse et de la violence des images animées produites électroniquement ?

Un voyage dans les mondes intimes de l'artiste et du spectateur

La peinture symboliste de la fin du xix^e siècle est explicitement née en réaction à une restriction exclusive de l'art réaliste et surtout impressionniste à la réalité extérieure. Gustave Moreau, Odilon Redon, Arnold Böcklin, James Ensor ou Max Klinger se sont emparés de régions qui faisaient signe par-delà cette réalité extérieure et qu'ils considéraient comme le véritable champ d'action de l'art. Ce qu'ils y trouvaient, c'était leurs propres



Fig. 6
Franz von Stuck, *Inferno*, 1908,
collection Mugrabi

mondes intérieurs. Parallèlement aux avancées faites à cette époque par la psychologie, lesquelles devaient aboutir, vers 1900, aux abîmes de la psychanalyse, ces artistes ont repris certains thèmes du romantisme pour les pousser dans une direction qui en accentuait encore la dimension inquiétante et obsessionnelle.

L'un des thèmes majeurs de l'art, essentiellement produit comme jadis par des hommes, est alors la femme. Un rôle central revient à la figure de la séductrice et de la meurtrière, bientôt cristallisée dans l'idée de la femme fatale. Les symbolistes ressuscitent à ce titre toute une cohorte d'infâmes héroïnes qui jalonnent l'histoire de l'humanité, de l'impératrice romaine Messaline à la princesse juive Salomé, de la Carthaginoise Salammbô à Hélène de Troie. Elles séduisent les hommes par leur insondable mystère et leur beauté rend fou ; à peine se sont-elles emparées d'eux qu'elles les piétinent comme des fourmis sous leurs pieds gracieux.

Chez Franz von Stuck, même l'enfer est dominé par les rapports précaires entre les sexes. Dans son *Inferno* (fig. 6), les femmes paraissent gouverner jusque dans l'horreur. Celle sur la droite du tableau, dont la pose s'inspire de la statue antique de *Laocoon*, est-elle étranglée par le monstrueux serpent, ou danse-t-elle plutôt avec lui, motif très courant à cette époque, surtout dans l'iconographie de Salammbô ? Ici, ce sont les hommes qui sont affligés par la douleur, tantôt apathiques, les yeux baissés, tantôt harcelés par les femmes. Moreau a repris ce thème sous une forme mythologique et peint plusieurs versions de la rencontre d'Édipe avec le Sphinx (p. 150, fig. 2). Par rapport aux représentations traditionnelles de ce sujet, le peintre y exacerbe l'atmosphère d'inquiétante étrangeté de la scène, tout en conservant l'allusion morbide aux nombreux hommes que la monstrueuse créature a déjà tués parce qu'ils n'ont pas su répondre à l'énigme qu'elle leur a soumise.

Edvard Munch en a donné une version moderne, sans s'éloigner de l'idée phare de la femme dangereuse. Dans un tableau dont il allait peindre plusieurs versions à partir du milieu des années 1890 (p. 152, fig. 4), il réussit à saisir l'ambivalence de ce thème sans s'appuyer sur la moindre allégorie intellectualisée ni revenir à des modèles historiques. Il montre une femme aux cheveux rouges qui se penche sur un homme pour l'enlacer. L'amour et la destruction sont mis en avant dans les deux versions du titre donné par le peintre à son tableau, *L'Amour et la souffrance* et *Vampire*. C'est sous le premier titre qu'un des tableaux a d'abord été exposé ; le second a été soufflé à l'artiste par son ami Stanislaw Przybyszewski. « Il ne peut se libérer du vampire, avait noté l'écrivain polonais dans son commentaire de l'œuvre, ni de la souffrance, et la femme restera toujours assise là, à le mordre jusqu'au bout de l'éternité de ses mille langues de serpent, de ses mille dents venimeuses⁹. » Le baiser est aussi la morsure d'un vampire, l'étreinte amoureuse est aussi une tentative d'étranglement

et le roux de la chevelure renvoie au sang qui coule. Tendu jusqu'à la déchirure, le rapport entre les sexes, certainement nourri ici d'expériences personnelles, est devenu un thème dominant, voire le thème majeur de l'artiste norvégien.

Le motif de la femme fatale détermine une part considérable de l'iconographie décadente du symbolisme. Au tournant du siècle, Alfred Kubin l'exacerbe jusqu'à lui donner un caractère d'obsession perverse. Même des yeux avertis pourraient avoir quelque mal à supporter la vue de la montagne formée par le corps féminin dans *Saut mortel*, un dessin exécuté vers 1901-1902 (fig. 7). Envisager le sexe de la femme comme un gouffre où plonge, assoiffé de malheur, un téméraire petit homme : il aura fallu pour cela l'imagination en surchauffe d'un Autrichien qui a grandi dans un cadre familial extrêmement rigide et qui devait rencontrer dans le Munich de la fin de siècle une scène artistique empreinte à la fois de liberté et d'emphase, dans laquelle la lutte des sexes joue un rôle capital.

Max Klinger a créé son énigmatique œuvre graphique (cat. 110-111, 119-120, 136) en pleine période d'incubation de la psychanalyse. L'artiste attribuait au trait du dessin une fonction particulière, spécifiquement moderne, car ce genre permettait selon lui d'aborder des choses pour lesquelles la peinture, s'adressant à un public plus large, lui paraissait moins bien convenir. Dans son traité *Peinture et dessin* publié en 1891, Klinger affirme que l'artiste a pour tâche de traiter les impressions « par lesquelles la face sombre de la vie le submerge » et qu'il doit aussi représenter la « dimension terrible de l'existence », « le laid et l'abject¹⁰ ». Un mauvais rêve terrasse l'artiste dans la planche *Peurs* (fig. 8) tirée du cycle *Un gant* de 1881. D'affreuses figures qui rappellent presque celles de Goya cherchent à attirer son attention sur un gant qui s'est transformé au fil de l'album en fétiche de l'amour et qui prend ici un aspect menaçant. Quand on examine attentivement l'œuvre de Klinger, il apparaît que ses planches, dans leur absolue modernité, ont su exprimer sous une forme esthétique adéquate l'associativité du rêve, non seulement en termes de contenu, mais aussi de structure.

C'est en allant aussi loin dans la morne rigueur de la gravure en noir et blanc que se déploie l'œuvre mystérieuse d'Odilon Redon (cat. 113-115). Des travaux en couleurs, généralement des pastels, viendront s'y ajouter dans une phase plus tardive où l'artiste abandonnera ses noirs et sa seule imagination pour s'ouvrir davantage à la vie et au monde. Chez Redon, les sujets à faire frémir n'ont de cesse de se combiner avec une dimension visionnaire. Dans son journal *À soi-même* – un titre déjà parfaitement significatif –, Redon assigne pour tâche à l'art de mettre « autant que possible la logique du visible au service de l'invisible¹¹ », désignant du même coup avec précision l'objectif du symbolisme. Mais l'invisible se peuple aussi bien des utopies de la rédemption que de celles de l'horreur. De bizarres visions d'épouvante caractérisent une série que Redon a consacrée à Edgar Allan Poe. L'incohérence des motifs y exacerbe l'étrange impression de vacillement qu'on éprouve à contempler ces œuvres. Certaines représentations de difformités apparaissent comme les versions modernisées, passées au filtre de la biologie de l'évolution, du cyclope mythique. On retrouve donc ici encore, de façon tout au moins diffuse, l'influence de Charles Darwin¹². On sait que Redon a beaucoup collaboré avec des biologistes, surtout au début de sa carrière, et les expériences glanées à leur contact se révèlent en particulier dans le cycle de lithographies *Les Origines*. En parlant d'un mélange de « monstruosité et de majesté¹³ », un critique a décrit avec concision en 1883, dans *La Vie moderne*, l'effet produit par cette série qui comprend au total huit planches. Dans une œuvre comme *Je vis une lueur large et pâle* (fig. 9), qui fait partie de *La Maison hantée* (1896), un album lithographique d'après un récit de Lord Bulwer-Lytton, l'économie de l'agencement des lieux est inversement proportionnelle à l'atmosphère qu'ils dégagent, exacerbée jusqu'à l'épouvante. Il ne se passe rien, mais quelque chose de grave est sur le point d'arriver. C'est cette attente que l'artiste a fixée ici pour l'éternité.

Dans *Le Cauchemar* de Füssli dont il a été question plus haut, la représentation du rêve est moderne dans la mesure où elle figure le rêveur comme un être possédé par son rêve. Redon, dont Joris-Karl Huysmans a pu dire à juste titre qu'il « semblait avoir transposé,



Fig. 7
Alfred Kubin, *Saut mortel*, vers 1901-1902,
collection particulière



Fig. 8
Max Klinger, *Peurs*, planche 7 du cycle *Un gant* (Opus VI), 1881,
Francfort-sur-le-Main, Städel Museum

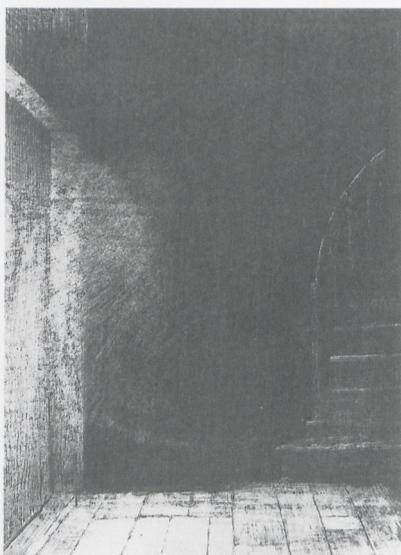


Fig. 9

Odilon Redon, *Je vis une lueur large et pâle*, planche 2 de l'album lithographique *La Maison hantée*, 1896, collection particulière

Fig. 10

Odilon Redon, *Saint Antoine: ... à travers ses longs cheveux qui lui couvraient la figure, j'ai cru reconnaître Ammonaria...*, planche 1, À *Gustave Flaubert*, dessins pour *La Tentation de Saint-Antoine*, 1889, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum

dans un art différent, les mirages d'hallucination et les effets de peur [d'Edgar Allan Poe]¹⁴ », franchit encore une étape : il ne montre pas le rêveur, mais le contenu du rêve. L'intérêt ici n'est pas seulement les éléments qui le composent, mais la structure même, à laquelle l'artiste sait trouver des équivalents frappants, par exemple dans ... *à travers ses longs cheveux qui lui couvraient la figure, j'ai cru reconnaître Ammonaria...* (fig. 10), une des six lithographies de la suite *La Tentation de saint Antoine*. La planche se rapporte à une scène du roman de Gustave Flaubert. À Alexandrie, l'ermite assiste à une scène de persécution où une femme est fouettée par des soldats et, frappé par la ressemblance, il se souvient d'une jeune fille qu'il rencontrait chaque soir à côté d'une citerne quand il était enfant. Dans l'illustration – terme trompeur pour Redon, car il ne dessine jamais de véritables illustrations, mais plutôt d'authentiques créations qui n'ont de rapport avec le texte qu'à travers leur atmosphère –, c'est ce point de départ, le supplice du fouet, qui est évoqué, en même temps que l'artiste en donne intentionnellement une représentation confuse. Car l'effet produit repose au moins autant sur les éléments qui s'écartent du modèle que sur ceux qui pourraient en être des explicitations visuelles. Le soldat brandit son fouet – sauf que ce n'est pas en direction de la jeune fille, mais clairement derrière elle. La femme est ligotée à la colonne – toutefois, si l'on regarde bien, on constate que la corde ne lui passe pas autour du corps, mais qu'elle enserme étroitement la colonne. Quant à la femme, elle ne paraît pas seulement souffrir du supplice, elle donne aussi presque l'impression qu'elle l'attend avec délice. Le parallélisme freudien entre Éros et Thanatos vient immédiatement à l'esprit, mais c'est sans doute l'affinité structurelle du rêve qui est encore plus essentielle : les éléments d'un récit cohérent sont agencés de telle sorte que la cohérence disparaît. Le profond trouble qui s'empare du spectateur résulte davantage du caractère disparate de la gravure elle-même que de la dimension tragique du récit de Flaubert.

La critique a parfois voulu voir un nouveau Goya dans la personne d'Alfred Kubin, l'inhumain étant un thème qui domine chez l'un comme chez l'autre, quoique de façon totalement différente. Alors que les « dérives » de Goya dans l'esthétique de l'horreur avaient beaucoup à voir avec un espoir de libération déçu par ceux-là mêmes qui l'avaient suscité, les partisans français des Lumières que le peintre vénérait tant, Kubin était en revanche un homme parfaitement apolitique. Visions d'animaux à l'agonie guettés par des esprits charognards, anatomies de zombies que même le cerveau en feu d'un Goya aurait eu quelque mal à inventer : telles sont les représentations qu'a forgées l'imagination hors norme de Kubin (fig. 11 et cat. 87)¹⁵. L'histoire de l'art a voulu y voir l'anticipation de la puissance de destruction totale que mettrait bientôt en œuvre la guerre mondiale se profilant à l'horizon – comme d'ailleurs les visions de guerre de Böcklin à la fin de sa carrière, qu'on



Fig. 11
Alfred Kubin, *Âme d'un enfant*, vers 1905,
Linz, Oberösterreichische Landesmuseen

peut sans doute rapprocher en effet de l'accroissement des tensions entre les puissances européennes à la fin des années 1880 et dans les années 1890. Dans le cas de Kubin, nous serons probablement plus près de la vérité si nous considérons ses œuvres comme les produits d'une imagination décadente stimulée par la serre chaude qu'était devenu Munich au tournant du siècle, imagination qui avait rompu une fois pour toutes avec les certitudes et la fatuité de l'« époque des fondateurs ». C'est précisément par ses visions d'horreur que l'art du XIX^e siècle incline, en pleine ivresse d'une toute-puissance industrielle aussi absolue que chimérique, à rappeler une condition humaine dont il est foncièrement impossible d'esquiver les côtés obscurs et les imperfections.

Notes

- 1 Voir Fred Licht, *Goya: Beginn der modernen Malerei*, Düsseldorf, 1985, p. 95 et suiv.
- 2 Voir Christoph Becker, *Johann Heinrich Füssli: Das verlorene Paradies*, cat. exp. Stuttgart, Ostfildern-Ruit, 1997, p. 132.
- 3 Voir Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert: Kunst zwischen 1750 und 1830*, Munich, 1995, p. 184 et suiv.
- 4 Voir Stefan Germer, « Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century », *Art History*, n° 22, 1999, p. 158–183.
- 5 Voir *Antoine Wiertz au cœur de son siècle*, sous la direction de Michel Draguet, Namur, 2007.
- 6 Voir Hubertus Kohle, « Katastrophe als Strategie und Wunsch: Englische und deutsche Landschaftsmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts », in *AngstBilderSchauLust: Katastrophenerfahrungen in Kunst, Musik und Theater*, sous la direction de Jürgen Schläder et Regina Wohlfarth, Leipzig, 2007, p. 125–146.
- 7 « The great becomes gigantic, the wonderful swells into the sublime », cité d'après William Feaver, *The Art of John Martin*, Oxford, 1975, p. 16.
- 8 *Ibid.*, p. 94.
- 9 Cité d'après *Edvard Munch*, sous la direction de Rudy Chiappini, cat. exp. Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, Genève et al., 1998, p. 227.
- 10 Cité d'après *Max Klinger (1857–1920): Ein Handschuh*, cat. exp. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Francfort-sur-le-Main, 1992, p. 41.
- 11 Odilon Redon, *À soi-même, 1867–1915, notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, 1989, p. 28.
- 12 Voir *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, sous la direction de Diana Donald, cat. exp. Yale Center for British Art, New Haven / Fitzwilliam Museum, Cambridge, New Haven, 2009.
- 13 Voir *Odilon Redon: Prince of Dreams, 1840–1916*, cat. exp. The Art Institute of Chicago et al., 1994, p. 158.
- 14 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, 2004, chap. V.
- 15 Voir *Alfred Kubin: 1877–1959*, sous la direction d'Annegret Hoberg, cat. exp. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich / Hamburger Kunsthalle, Munich, 1990.