





Musée Jacquemart-André
Institut de France

FÜSSLI

ENTRE RÊVE ET FANTASTIQUE

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition
au musée Jacquemart-André du 16 septembre 2022 au 23 janvier 2023

 **culturespaces**
PARTAGER LA CULTURE

 *Fonds
Mercator*

Un siècle de ténèbres

PIERRE CURIE

Conservateur du musée Jacquemart-André



FIG. 32
Jean-Jacques Lequeu (1757-1826)
Il est libre, 1798-1799
Plume et aquarelle, 49 × 36,6 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France,
inv. FIA7244691

Citant Jules Michelet, Paul Morand prétend que « jamais le Diable ne fut plus fort qu'à l'âge où la Raison s'affirma ». Et il est vrai que, si elles apparaissent bien comme « une époque en rupture », ainsi définies par Werner Hoffmann², les années 1750-1830 peuvent aussi être comprises comme une période où se sont violemment opposées, plutôt que succédé, deux conceptions du monde. Le frontispice de la première édition des *Caprices* de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) le confirme, qui proclame que « le sommeil de la raison engendre des monstres » (fig. 1), tandis qu'en cette année 1799 l'univers de l'artiste bascule nettement dans un imaginaire onirique et cruel. À l'époque de sa diffusion hors de France, la Révolution a paradoxalement catalysé des mouvements qui préexistaient sous diverses formes dans l'Europe des Lumières, en leur opposant l'écrasante norme d'un classicisme triomphant. Des courants souterrains, marginaux, contradictoires irriguaient précédemment les lettres et les arts, et ils ont constitué une forme de résistance à la culture française, tout imprégnée de la pensée des encyclopédistes et des philosophes, qui s'imposait dans toute l'Europe par leur langue même, tandis que partout régnait l'esthétique néoclassique officielle.

Il est frappant de constater que le domaine de l'architecture, pourtant hypernormé par les règles de l'imitation de l'Antique et des canons vitruviens, n'est pas exempt de dérèglements, de dévoiements, de détournements. Les dessins étranges et pour le moins singuliers de Jean-Jacques Lequeu (1757-1826) (fig. 2), qui travaille un temps dans l'agence de Soufflot, font écho aux utopies mirobolantes de Claude-Nicolas Ledoux ou d'Étienne-Louis Boullée. De même les empilements extravagants de fragments architecturaux de Sir John Soane, à Londres, ne sont pas sans évoquer l'atmosphère angoissante des

Carceri (fig. 3), les prisons gravées par Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) qui tissent dans leurs amoncellements et trames arachnéennes les espaces étouffants de la folie.

Le fantastique émerge très tôt au XVIII^e siècle dans la littérature européenne, et tout d'abord en Angleterre avec le roman gothique, dont le premier jalon est *Le Château d'Otrante* publié par Horace Walpole en 1764. Volontiers macabre et surnaturel, son récit s'inscrit dans le passé médiéval, ce qui deviendra l'une des grandes constantes du genre, imité en Allemagne dans les « romans de l'effroi ». *Vathek* (1786) de William Beckford (1760-1844) est un conte gothique orientalisant et sadien ; *Le Moine* (1796) de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), quant à lui, raconte des histoires d'incestes, de viols, de magie noire... En Angleterre, les auteurs de ces contes lugubres sont souvent des femmes ; citons Clara Reeve, Charlotte Smith, Ann Radcliffe, Regina Maria Roche, Eliza Parsons, Eleanor Sleath... La plus célèbre d'entre elles demeure Mary Shelley (1797-1851), dont la vie est marquée par une série d'événements morbides ou tragiques à l'image de *Frankenstein*, son dérangeant chef-d'œuvre : mère morte d'une fièvre puerpérale à la suite de sa naissance, fiançailles mystiques sur sa tombe au cimetière de Saint-Pancras, amours contrariées et tumultueuses avec Percy Shelley, fuites en France, en Suisse, en Italie, persécutions des créanciers, perte de trois enfants, fausses couches, noyade de son mari, suicides de ses proches, adoption frauduleuse..., il ne manque à sa biographie aucun épisode d'un noir romantisme. *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (fig. 4) a été écrit en 1816 à la villa Diodati, à Cologny près de Genève, où s'est réuni un petit cercle de poètes, parmi lesquels le couple Shelley, Byron et Polidori, qui se sont donné comme exercice d'écriture la rédaction d'histoires fantastiques à l'imitation du

Le portrait

Johann Heinrich Füssli fut l'un des artistes romantiques européens les plus marquants de sa génération. Il créa de magnifiques tableaux, dont la force d'évocation a résisté au temps, mais ce n'est pas seulement pour ses peintures qu'il mérite de rester dans les mémoires. C'était en effet une personnalité complexe et fascinante, qui mêla dans son œuvre une vaste palette d'influences artistiques et un extraordinaire éventail de sources littéraires. Né à Zurich dans une famille d'artistes, il se destinait initialement à la prêtrise. Dès son plus jeune âge, il devint clair que Füssli était un homme de grande ambition et un esprit universel aux goûts singuliers, qui s'intéressa très tôt autant aux classiques qu'à la littérature de la Renaissance, notamment aux œuvres de Dante et de Shakespeare. Il s'écarta rapidement de la carrière ecclésiastique, traversa toute l'Europe jusqu'à Londres, et tenta de se forger une réputation d'homme de lettres en traduisant des œuvres importantes, entre autres les écrits de Johann Joachim Winckelmann, et en écrivant ses propres textes sur des penseurs novateurs comme Jean-Jacques Rousseau. Toutefois, ses entreprises littéraires ne rencontrèrent pas le succès espéré, et il préféra dès lors se tourner vers une

carrière artistique, qu'il aborda en autodidacte en allant se former à Rome dans les années 1770. Là, il jouit d'une réputation considérable parmi ses contemporains.

Par la suite, c'est à Londres en tant que peintre qu'il réussit à s'imposer. La dimension dramatique de son art, son intensité émotionnelle et son inventivité lui valurent une notoriété certaine. Il aborda de nombreux sujets qui n'avaient jamais été traités auparavant par aucun artiste, notamment celui de son œuvre fondamentale, *Le Cauchemar* (1781, Detroit Institute of Arts), qui fit sensation. Ce fut avec de telles œuvres que se forgea sa réputation de génie autodidacte, bien que certains de ses contemporains l'aient tenu pour fou. Il put susciter la controverse mais parvint à s'attirer le soutien de collectionneurs et à établir une réputation de professeur et de conférencier très apprécié à la Royal Academy of Arts de Londres. Les premiers portraits de l'artiste réalisés par d'autres peintres expriment sa personnalité éclatante et énergique, d'autres plus tardifs dépeignent une figure admirée qui commande le respect. Ce sont toutefois ses autoportraits qui sont les plus révélateurs de sa personnalité forte et intense. **CB**



Le théâtre anglais

On a pu dire de Füssli qu'il était le « Shakespeare de la peinture » et il est vrai que l'artiste a fait de sa peinture un genre théâtral. Familier dès son jeune âge des textes de l'auteur dramatique anglais, ce n'est qu'à Londres, à partir de 1764, que Füssli fait l'expérience concrète du théâtre et qu'il se met à le fréquenter avec assiduité, et pas uniquement dans le but de perfectionner sa prononciation de l'anglais. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la métropole britannique s'était prise d'une véritable passion pour le théâtre, même si, conformément au *Licensing Act* de 1737, toutes les pièces devaient être soumises à l'approbation du lord-chambellan, l'un des plus hauts fonctionnaires de la Cour. Il y avait alors à Londres deux théâtres patentés par le roi : le Théâtre royal de Drury Lane et le Théâtre royal de Covent Garden. Comme les drames de Shakespeare avaient déjà passé la censure depuis longtemps, on pouvait donc les inscrire sans risque au répertoire, ce qui favorisa l'ascension de leur auteur au rang de poète national. Il s'agissait surtout, pour le théâtre anglais, de se démarquer, grâce au génie de Shakespeare et à son langage imagé, de l'idéal dramatique néoclassique défendu en France.

À l'époque de Füssli, le public s'intéressait surtout aux comédiens. Des acteurs comme David Garrick, Sarah Siddons ou John Philip Kemble ont été les premiers à incarner le phénomène du « vedettariat ». À travers la centaine de rôles interprétés au cours de sa carrière, Garrick, qui fut à partir de 1747 codirecteur du Théâtre royal de Drury Lane, où il allait jouer jusqu'en 1776, a donné de toutes nouvelles bases à l'art dramatique, et ce bien au-delà des frontières anglaises. Prenant ses distances avec le style déclamatoire classique et conventionnel à la française, cet acteur a introduit au théâtre un nouveau réalisme, un naturel qui permettait de faire voir sur scène, à travers le geste, les jeux de physionomie et les modulations de la voix, la passion et les états d'âme du personnage. C'est en

les exprimant par ces moyens qu'il les faisait ensuite ressentir au public. C'est à juste titre qu'on a pu d'ailleurs envisager ce type de jeu de personnage comme une forme précoce de la « méthode Stanislavski » (*method acting*): désormais, ce n'était plus l'exigence aristotélicienne de l'unité d'action qui tenait le premier rang au théâtre, mais ce qu'on pourrait appeler une unité de rôle. Cela explique par ailleurs l'extraordinaire succès du portrait d'acteur, un genre auquel la plupart des peintres de l'époque s'adonnaient. Füssli, qui fut jusqu'à son départ pour Rome un fervent admirateur de Garrick, l'a ainsi portraituré, notamment dans un dessin où l'acteur apparaît aux côtés de Hannah Pritchard, respectivement dans les rôles de Lord et Lady Macbeth. Pourtant le peintre ne s'est jamais considéré comme un « chroniqueur » de la vie théâtrale londonienne de son temps.

Si l'on fait abstraction de la manière dramatique dont Füssli joue de la lumière dans ses peintures, surtout celles qui s'inspirent des pièces de Shakespeare où les contrastes clair-obscur pourraient refléter les éclairages de scène de l'époque, ses tableaux ne figurent pas seulement des représentations théâtrales, ils sont en eux-mêmes « une scène de théâtre ». Si Füssli a emprunté à Garrick et aux autres acteurs qu'il a vus sur scène leur manière de traduire les passions en mimiques et en gestes, il réussit aussi à donner aux protagonistes de ses peintures, issus du théâtre, une existence propre. Il sait exprimer leur façon d'être et d'agir, en mettant toujours l'accent sur le corps, sur le geste, et transcrit leurs peurs, leur affliction ou leur colère. Mais il exprime aussi la tendresse qui les anime, à travers une action tangible et qu'il condense dans une tension entre immobilité et mouvement, pour créer cet « instant marquant » qui saisit l'âme de ceux qui regardent le tableau, tout comme le théâtre saisit celle des spectateurs. AB





11 Johann Heinrich Füssli (1741-1825)
Le Roi du Feu apparaît au comte Albert ou The Fire King

1801-1810, huile sur toile, 99 × 124 cm
 Londres, The Victoria and Albert Museum

BIBLIOGRAPHIE Schiff 1973, n° 1237.

Füssli n'était ni particulièrement ouvert ni prévenu envers la littérature de son temps. Il appréciait néanmoins l'auteur écossais Walter Scott (1771-1832), en qui il reconnaissait un véritable poète. Le peintre s'empare ici de la première œuvre de Scott, *The Fire King* (Le roi Feu), une ballade qui lui parlait et qui était parue en 1801 dans le recueil des *Tales of Wonder* (Contes merveilleux) de Matthew Gregory Lewis. Son action se déroule à l'époque des croisades. Fait prisonnier, le comte Albert qui a abjuré sa foi chrétienne par amour de la fille du sultan doit descendre dans l'ancre du démon pour y recevoir une épée magique.

Füssli montre le comte pris dans un double mouvement, à la fois fasciné et saisi d'épouvante à la vue du roi Feu qui surgit devant lui dans un halo de flammes : comme sous l'effet d'un sortilège, les yeux du comte sont attirés par la fantastique apparition, tandis qu'il cherche à s'en

protéger en faisant écran de sa main gauche. Füssli réussit à joindre tous ces éléments dans une composition tenue : le conflit interne de l'apostat, le pacte qu'il a conclu avec le démon, ainsi que la crainte de la damnation qu'il encourt. Optant pour des gestes péremptaires et une palette soulignant le caractère dramatique de la scène, il crée une atmosphère d'une densité frappante. Dans un jeu de mouvements furieux, les figures féminines – un ajout de Füssli où se révèle sa connaissance approfondie de la peinture italienne de la Renaissance et de l'époque baroque – arrachent les vêtements de l'imposant Vulcain pour mieux mettre à nu son effroyable majesté. Füssli déploie ici, dans une peinture raffinée qui se rapproche de celle des maîtres anciens, fantômes des âges primitifs à la Ossian, histoire médiévale, peinture moderne, et terreur et pathos du sublime. L'éventail complet de son talent et de son imaginaire s'inscrit avec souveraineté entre classicisme et romantisme. **AB**

[cat. 20, 21]

Deux ans après avoir été peint, *Achille rêvant tente de saisir l'ombre de Patrocle* de Füssli a été gravé pour la première fois en 1805, par un graveur réputé, James Heath, pour une édition de *l'Iliade* d'Homère publiée à Londres. C'est à travers de telles reproductions que nombre des compositions les plus spectaculaires de Füssli ont connu une ample diffusion, suscité l'admiration et fini par inspirer d'autres artistes. Le sujet provient du livre XXIII de *l'Iliade* (62-109). Achille, nu, s'est endormi sur le rivage au clair de lune. L'ombre (l'esprit ou le fantôme) de Patrocle, son ami d'enfance et compagnon de combat mort durant la guerre de Troie, lui apparaît en rêve. Celui-ci lui demande d'enterrer rapidement son corps afin qu'il puisse franchir les portes de l'Hadès et prophétise que, lui, le fils de Thétis, mourra aussi bientôt dans la bataille. Il propose en outre que les ossements des deux héros reposent ensemble dans une seule urne. Achille se réveille et l'apparition se dissipe comme un voile de fumée. La posture et les contours de son corps peint par Füssli semblent reprendre celles de *l'Adam* de Michel-Ange peint à la voûte de la chapelle Sixtine, qu'il avait étudié attentivement au cours de ses années romaines.

L'artiste revisite ce thème quelque sept ans plus tard, dans ce qui constitue sans nul doute l'un de ses dessins les plus saisissants et les plus impressionnants. Ici, Achille, gisant sur le dos, lève les bras pour attraper l'ombre ou l'esprit de son camarade Patrocle. Il adopte une posture d'extase, les bras tendus. Patrocle semble s'élever en direction de la lune, et les deux personnages se regardent. À l'arrière-plan, sur la droite, gît un autre guerrier. Le plus extraordinaire dans cette interprétation de la scène est son aspect dépouillé, les éléments étant réduits au strict essentiel. Les muscles des personnages sont comme idéalisés, avec un aspect de régularité qui met l'accent sur leur forme abstraite. Il y a peut-être là une dette formelle envers certains personnages que l'on trouve dans les aquarelles de William Blake. Füssli accentue aussi le caractère dramatique de cette rencontre en traitant le rivage comme une scène de théâtre. Sur la droite, il semble qu'on lève un gigantesque rideau, indiquant peut-être la nuit ou un voile que l'on étend pour atteindre l'au-delà. L'effet d'ensemble est remarquable, à la fois moderne et irréel. CB



En quête d'inspiration en dehors de ses sources littéraires et artistiques habituelles, et dans des périodes moins connues de l'histoire, Füssli se tourne vers les mythes et légendes nordiques qui lui offrent plus de possibilités d'interprétation originale que ceux des Grecs ou des Romains. Le thème probable de ce dessin, une jeune fille sauvée des griffes d'un géant, est resté longtemps inexplicé, jusqu'à ce que Bert Winther l'identifie comme tiré des *Historiae Danicae* de Saxon le Grammaire (vers 1200). Füssli possédait une copie de l'édition de 1524 des « Hauts Faits des Danois », peut-être parce qu'on y trouve l'histoire du roi Amleth, une des sources du *Hamlet* de Shakespeare dont Füssli transcrivit d'ailleurs le célèbre « to be or not to be, that is the question » au verso de son dessin. L'histoire de la timide et modeste Siritha (Sigrid), fille du roi Siwald, et de son soupirant Othar (Ottar) est relatée dans le livre VII. Un géant a capturé la princesse, l'a portée jusqu'à sa tanière et lui a attaché les cheveux en un nœud serré, mais Othar les retrouve, le tue et la sauve. Il espère conquérir son cœur et y parviendra en fin de compte, mais seulement après l'avoir protégée d'un autre géant. Füssli représente le courageux jeune homme dans une posture de danseur, en train de lever son épée tout en soutenant la jeune fille qui pend mollement dans ses bras, tandis que la main du géant s'enfonce dans la pénombre environnante. Le plan du dessin épouse parfaitement celui de l'histoire, et la transition de l'obscurité vers la lumière à l'arrière-plan reflète le schéma narratif. Füssli utilisera une autre légende ancienne des Danois dans son tableau *Thor combattant le serpent de Midgard* [cat. \$\$].

Füssli est l'un des premiers artistes, et le premier en Grande-Bretagne, à puiser son inspiration dans l'épopée médiévale germanique des *Nibelungen*. Son professeur Bodmer était à l'origine d'une première publication partielle du manuscrit en 1755 et possédait la première édition complète en allemand par C.H. Myller (1782). La connaissance exceptionnelle que Füssli a de ce poème

épique lui permet d'en utiliser un épisode pour une peinture destinée à sa *Milton Gallery* (1798; localisation actuelle inconnue), illustrant la contribution des récits tragiques aux plaisirs de la mélancolie. Entre 1805 et 1807, Füssli reprendra le sujet dans divers dessins et peintures représentant les beaux-frères maudits Siegfried et Gunther, leurs épouses, ainsi que d'autres personnages. Il écrivit en outre des poèmes s'en inspirant (*Chriemhilds Klage um Sivrit*, vers 1802-1810) et peindra à nouveau quelques tableaux sur le sujet entre 1814 et 1820. Son intérêt pour le *Nibelungenlied* est antérieur au premier compte-rendu qui en est fait en anglais, par Henry Weber¹. En réponse aux rêves prophétiques [cat. \$\$] et aux jeux de pouvoir politiques et sexuels [cat. \$\$] mis en scène dans l'épopée, Füssli interprète les aventures de Siegfried, courageux mais non sans failles, comme une allégorie du conflit entre les enfers et le soleil, entre les sombres instincts et les nobles motifs du héros. Son dessin de Siegfried terrassant le Nibelung Alberich est inspiré du chant VIII (513) et porte une inscription avec un extrait du texte en vieil allemand : « De ses fortes mains, se précipitant sur Alberich, il saisit le vieil homme par la barbe². » Alberich, un nain possédant la force de douze hommes, gardien du trésor des Nibelung, est vaincu par un Siegfried nu qui se sert de la cape d'invisibilité. Ce dessin, dans lequel Füssli tend à un style néogothique pour mieux s'adapter au sujet, est l'un des plus maniérés de l'artiste; on y trouve à la fois des réminiscences des gravures suisses et allemandes avec lesquelles Füssli s'était familiarisé dans l'enfance et les contorsions exagérées du corps résultant de sa technique romaine dite des « figures en cinq points ». Füssli a daté le dessin de « May [18]05 » et noté dessus « P. Cr », ce qui indique que le dessin a été réalisé à Purser's Cross, la maison de campagne que son ami intime l'éditeur et libraire radical Joseph Johnson possédait à Fulham, à l'ouest de Londres, et où il était fréquemment reçu. ■■■

¹ Weber, Jamieson et Scott, *Illustrations of Northern Antiquities from the Earlier Teutonic and Scandinavian Romances*, Londres – Édimbourg, 1814.

² « Mit starken sinen handen life albrichen / und vie bi dem barte den alt grisen man ».





cat. xx (détail)



cat. xx (détail)