



Johann Heinrich Füssli. *La Folie de Kate*.
1806-1807, huile sur toile, 91,8 x 71,5 cm. Goethe-Museum, Francfort.

AU CŒUR DES TÉNÉBRES : LE ROMANTISME NOIR

PAR EMMANUEL DAYDÉ

MUSÉE D'ORSAY, PARIS. DU 5 MARS AU 9 JUIN 2013.

L'Ange du bizarre – le romantisme noir, de Goya à Max Ernst.
Commissariat général : Felix Krämer et Côme Fabre.

MUSÉE DU LOUVRE, PARIS. DU 28 MARS AU 24 JUIN 2013.

De l'Allemagne. 1800-1939 – De Friedrich à Beckmann.
Commissariat général : Henri Loyrette et Andreas Beyer.

D'où vient ce goût sadique de femmes persécutées et en larmes, enfermées et battues ou soumises à la question dans des cryptes en ruine et des cimetières abandonnés, tandis que le diable en rit encore et que l'orage se déchaîne sur la lande ou que la tempête rugit sur la mer ? Du divin Marquis, l'éminence grise du romantisme naissant ? Tout à ses combinaisons sexuelles, Sade n'a guère d'imagination pour le reste. Le romantisme noir semble plutôt issu de terreurs nocturnes féminines... à moins que ce ne soit de la pratique de la flagellation sexuelle, que les médecins de l'époque disent fort répandue en Angleterre. Alors que la raison, la vertu et le droit semblent triompher avec la Révolution française, la part d'ombre du Siècle des lumières est soudainement mise au jour avec crudité par une flopée de romancières anglaises, qui trompent l'ennui mortel de leurs journées avec le

Eugène Delacroix. *Méphisto dans les airs*, ill. pour *Faust*.
1828, lithographie, 28 x 24 cm. Städel Museum, Francfort.





Pierre Bonnard. *Femme assoupie sur un lit ou L'Indolente*.
1899, huile sur toile, 96,4 x 105 cm. Musée d'Orsay, RF 1977 75, Paris.

démon de minuit. Avec *Ethelinde* de Charlotte Smith en 1789, *Les Mystères d'Udolphé* d'Ann Radcliffe en 1794, *Les Enfants de l'abbaye* de Regina Maria Roche en 1800 et les « sept romans abominables » (listés plus tard par Jane Austen dans son roman parodique *Northanger Abbey*), la vague de terreur du roman gothique devient frénétique et submerge l'Europe d'une « délicateuse horreur » – selon les propres mots du philosophe irlandais Edmund Burke. Une horreur neuve qui altère l'espace, étire le temps et amplifie les sensations. Et qui ne semble pas avoir pris une ride, si l'on en croit le succès de *Twilight*, la série de romans sentimentaux contant les amours contrariées d'une humaine et d'un vampire, issue d'un rêve qu'aurait fait le 2 juin 2003 Stephenie Meyer, femme au foyer américaine devenue romancière malgré elle... « Quelle dou-

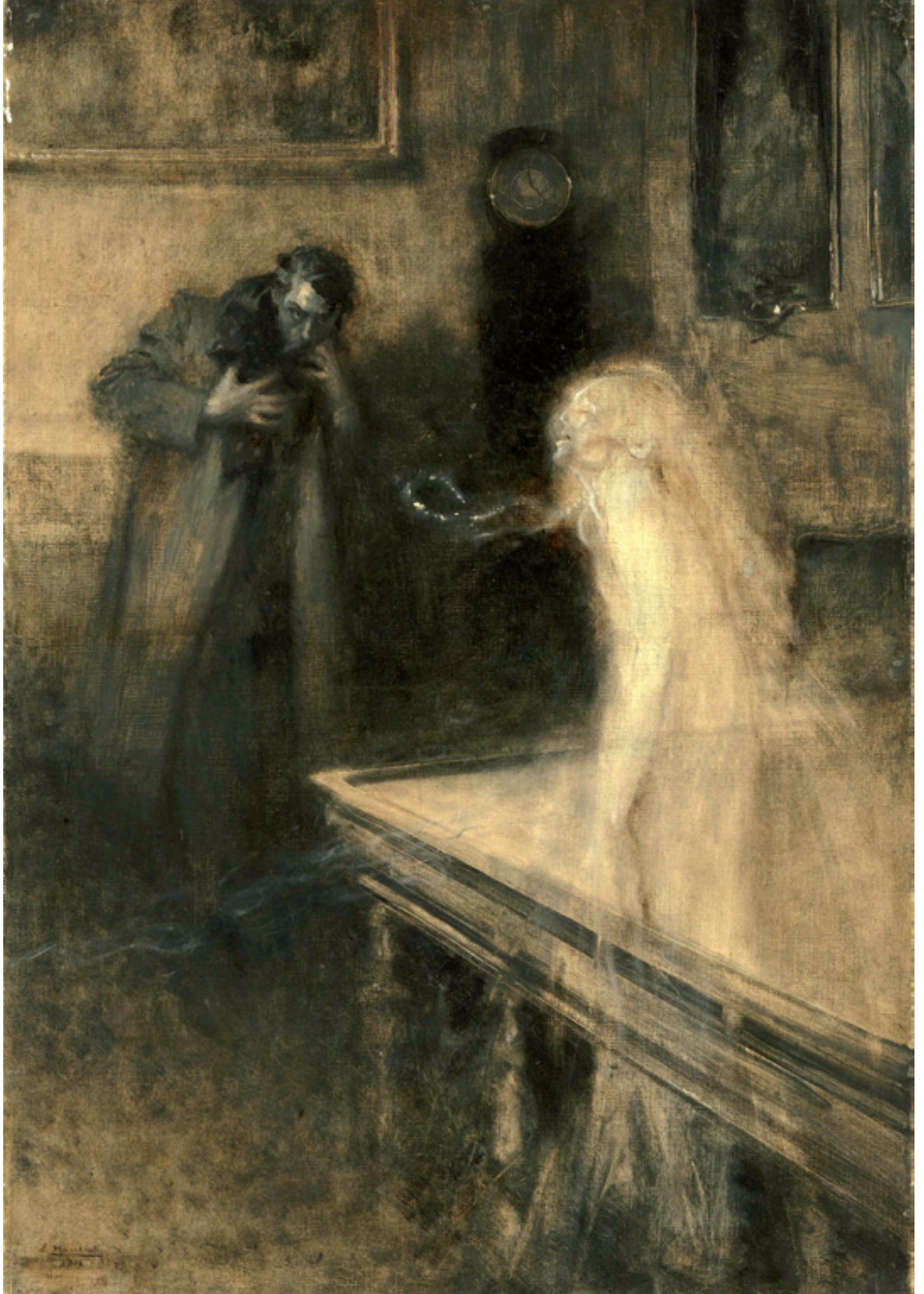
Max Ernst. *Nature dans la lumière de l'aube*.
1936, huile sur toile, 25 x 35 cm. Städel Museum, Francfort.



leur ! Quel plaisir ! » s'écrie Faust : Goethe mais aussi Keats, Shelley, Musset ou Baudelaire découvrent à la suite de Burke que la volupté se cache au sein même de la souffrance. « Le sublime, note Burke, dépend d'une modification de la douleur et de la terreur. » Le monde diurne perd de sa solidité pour se livrer tout entier aux frissonnants fantômes de la nuit anglaise. Les châteaux de la subversion de *ladies* très comme il faut – qui se nourrissent pourtant, comme Ann Radcliffe, de tranches de bœuf cru pour enrichir leurs cauchemars – réussissent à mettre à mal l'esthétique néoclassique triomphante des temples de la raison masculins. Mais alors qu'Emmanuel Kant publie sa *Critique de la raison pure* en 1781, la servante Anna Göldin n'est-elle pas décapitée en Suisse l'année suivante, pour faits de sorcellerie ? Avec le basculement de la Révolution dans la Terreur et la mise à feu et à sang du vieux continent par les guerres napoléoniennes, la raison vacille en cette fin du XVIII^e siècle. L'âge des monstres engendrés par le sommeil de la raison – cette déesse déçue à laquelle Goya, dans sa deuxième étude dessinée pour son célèbre *Capricho*, donne l'apparence d'une immense chauve-souris fondant sur un homme endormi pour le mordre – peut commencer. « Oui, oui, oui, écrit l'Espagnol à son ami Zapater en 1792, je n'ai aucune peur des sorcières, des lutins, des apparitions, des géants vantards, des fripons ou des coquins, ni en effet d'aucune sorte d'êtres – à part les êtres humains. »

Tels des anges rebelles refoulés chutant enfin sur terre, le sublime, l'horreur, le grotesque, le macabre, le dépravé font brutalement irruption sur la scène artistique. Ils suscitent la face sombre du romantisme, que le critique Mario Praz a appelée dans les années 1930 le *Romantisme noir*, en prolongeant l'histoire de cette sensibilité érotique et morbide jusqu'au décadentisme de la fin du XIX^e siècle. Si le digne professeur italien ne fait alors que pressentir une résurgence du mouvement dans les imaginations cruelles du surréalisme, le Städel Museum de Francfort-sur-le-Main et le musée d'Orsay, qui se sont associés pour présenter un panorama complet du romantisme noir, affirment cette filiation en retrouvant l'esprit dans les forces de l'inconscient, du rêve et de l'ivresse mises en œuvre par Max Ernst ou Hans Bellmer. Les deux musées vont jusqu'à déceler cette esthétique négative dans le cinéma muet expressionniste de Murnau, Lang ou Buñuel comme dans le cinéma parlant fantastique américain des années 1930, du *Dracula* de Tod Browning à la *Rebecca* d'Alfred Hitchcock. Étant donné le renouveau du mouvement gothique, initié dans les années 1980 par des groupes musicaux comme The Cure et repris à la fin du XX^e siècle par le cinéma macabre

Serafino Macchiati. *Le Visionnaire*.
1904, huile sur toile, 55 x 38,5 cm. Musée d'Orsay, RF 1977 428, Paris.





Carl Gustav Carus. *Haute Montagne*.
Vers 1824, huile sur toile, 136 x 171 cm. Museum Folkwang, Essen.

de Tim Burton (avec ses cavaliers sans tête caracolant comme dans les peintures de Böcklin) ou l'école des sorciers d'*Harry Potter* de J.K. Rowling, on aurait toutefois pu faire perdurer cette correspondance secrète jusqu'à aujourd'hui. Modernité à rebours, le romantisme noir ne condamne le présent que pour mieux s'effrayer du passé.

Donnant forme aux littéraires hallucinations féminines, Füssli et Blake furent cependant les premiers à entamer le sabbat du romantisme noir en Angleterre. « Les forces agissantes, dans l'esprit de Füssli, sont le blasphème, la luxure et le sang » condamnait son ancien disciple Haydon. Bien que né à Zurich et venu sur le tard à la peinture – sur les conseils du prude mais avisé Reynolds, qui enseigne alors à ses élèves à « désapprendre » –, le furieux Füssli impose à Londres, à partir de 1780, le champ magnétique de ses visions perverses et légendaires. Usant de distorsions approximatives et de raccourcis audacieux pour figurer ses « idées philosophiques intuitives » sous forme de corps esquissés en points d'interrogation, ce suppôt de Satan – enterré néanmoins dans la cathédrale Saint-Paul – glorifie tous « les évadés, les

insurgés, les désespérés et les réprouvés » (Werner Hofmann). « Soyez salués, objets d'horreur ! » s'écrie-t-il comme le Satan de Milton. Et son *Péché poursuivi par la mort*, avec cette femme blanche et nue luttant corps à corps avec une ombre hideuse qui l'enserme, annonce la proposition inversée du *Vampire*, aux cheveux ruisselant de sang sur un homme prostré, que peindra Munch un siècle plus tard. Célébrant dans le même élan les sorcières de Macbeth et les exploits de Thor, Füssli le précurseur imagine au cœur de Londres une *Milton Gallery* bruissante d'anges et de démons, un demi-siècle avant que John Martin ne donne ses propres visions rougeoyantes et babyloniennes, noyées d'ombre et irradiées de corps lumineux, du *Paradis perdu* du grand poète anglais. « Illumineur illuminé » désirant marier le ciel avec l'enfer, William Blake à son tour livre ses corps tordus comme des flammes à la couleur, dans des espaces tourbillonnant sans perspective. « J'ai, tel un combattant, côtoyé des dangers et parcouru des lieux obscurs » confie l'artiste lorsqu'il rencontre Füssli, qui prend immédiatement la défense de l'art cosmique de cet outsider.

Ci-contre : William Blake.

Le Grand Dragon rouge et la femme vêtue de soleil.

Vers 1803-1805, plume, aquarelle, mine graphite et lignes incisées, 43,7 x 34,8 cm. Brooklyn Museum, New York.





Arnold Böcklin. *Villa au bord de la mer*.
1871-1874, huile sur toile, 108 x 154 cm. Städel Museum, Francfort.

Bien que traité de « malheureux fou » par la critique, Blake fascine l'Allemand Philipp Otto Runge, qui découvre les visions précises de l'Anglais sur son lit de mort, en décembre 1810. Certes, l'art mathématique de Runge, que Goethe qualifiait de « dément sublime », a sans doute peu à voir avec le romantisme noir. Si ce n'est qu'il invente « une nouvelle architecture qui serait le prolongement du gothique » et une nouvelle sensibilité lumineuse qui annonce Blechen, Friedrich et Carus. Né en 1798, la même année que Delacroix, le météorique Carl Blechen quitte la banque et le conformisme bourgeois de sa jeunesse pour parcourir la France et l'Italie, en se faisant appeler « le fantôme d'Hoffmann ». Usant d'un chromatisme vibrant et d'une touche déjà impressionniste, il peint – hormis les contes de son mentor – des plaines brûlées et des collines désolées, écrasées par des ciels obscurcis qu'habite une « indicible terreur ». A-t-on jamais vu paysage plus blafard que *Route campagnarde en hiver au clair de lune*, avec ses arbres dénudés grelottant sous la neige dans la pâleur d'une nuit glapissante ? À force de peindre « à un jet de pierre du précipice » (Fontane), la raison de Blechen y succombe. La violence des vents de *Galgenberg par temps d'orage* de 1835 est telle que le jeune homme aux yeux fous et au visage mangé de barbe doit se faire interner pour troubles mentaux dès

l'année suivante. Il meurt à Berlin en 1840. Il avait eu le temps de rencontrer Caspar David Friedrich à Dresde en 1823, dont les vues de cimetières, de ruines, de ravins et de vaisseaux fantômes l'avaient fortement frappé. On a coutume de célébrer dans l'œuvre emplie de vide de Friedrich son panthéisme spirituel plutôt que sa secrète obsession du néant. Pourtant, ayant vu à l'âge de 13 ans son jeune frère se noyer devant ses yeux sous la glace – alors qu'il patinait dessus –, Friedrich demeure comme foudroyé par la disparition, la désintégration. Devant le diptyque constitué par *Le Moine devant la mer* et *L'Abbaye dans une forêt de chênes*, peints en 1813, Johanna Schopenhauer – qui vit alors pour la première et la dernière fois avec son fils Arthur, futur philosophe de l'absurde – pousse un cri : « Quelle image de mort est-ce là ! » Les abîmes de solitude infinie ouverts par Friedrich troublent jusqu'au jeune dramaturge Kleist, qui juge terrifiante cette façon de structurer la désolation en la renvoyant sur le spectateur. Élegant graphiste de l'Art nouveau, Alphons Mucha reprendra cette exploration des confins du rien dans sa peinture, en exhalant le vénéneux parfum d'un *Gouffre* obscur rempli de cadavres en 1899. Quant à Max Ernst, il avouera avoir toujours eu plus ou moins les idées de Friedrich en tête chaque fois qu'il peignait. Ses angoissantes grandes forêts pétrifiées, grattées ou décalcomaniées d'une Europe en larmes après la pluie en portent les stigmates. D'ailleurs, au-delà d'Orsay, qui ne retient de l'art allemand que son esthétique du paysage tellurique, le musée du Louvre, avec *De*



Caspar David Friedrich. *Femme dans le soleil du matin*.
Vers 1818, huile sur toile, 22 x 30 cm. Museum Folkwang, Essen.

l'Allemagne, 1800-1939, insiste sur une autre forme de romantisme noir en mettant en exergue l'esthétique de la souffrance comme révélatrice de l'humain, telle qu'on la trouve chez Menzel, Corinth ou Dix.

L'horreur, le Français Géricault l'a rencontrée lorsqu'il s'est résolu à peindre le dramatique et scandaleux naufrage, survenu pendant la Restauration, de la frégate la *Méduse*. Tentant de recréer des scènes de cannibalisme – tabou qui avait déjà retenu l'attention de Goya – sur le *Radeau de la Méduse*, il va peindre à la morgue des morceaux de cadavres frais pour créer son immense toile manifeste en 1819. C'est ce tableau et cette esthétique de la terreur qui permettront à André Breton de justifier le surréalisme et ses expériences limites après le désastre de la Seconde Guerre mondiale. En parallèle de ces chairs sanglantes, Géricault brosse des *Scènes de déluge* de fin du monde, où, dans une lumière rare et étouffée, les corps qui surnagent menacent d'être broyés par la vague et la nuit. Delacroix, ce « lac de sang hanté des mauvais anges » (Baudelaire), qui pose pour l'un des survivants de la *Méduse*, n'oubliera pas la leçon. En marge de son orientalisme sensuel et baroque, il sacrifiera au romantisme le plus sombre dans ses Faust diaboliques et ses Médée infanticides.

Le romantisme noir a ceci de particulier qu'il ne se confond pas avec le romantisme historique. Inactuel et émotionnel, il va au-delà du temps, des genres et des styles. Son air vicié contamine jusqu'à l'œuvre de purs néoclassiques. Même William Bouguereau, le roi des pompiers, sacrifie à ce « beau bizarre » baudelairien et rejoint Géricault et Goya en peignant la bestialité des corps sauvages et nus se dévorant à belles dents aux Enfers, devant Dante et Virgile effarés. À la suite du poète maudit des *Fleurs du mal*, qui associe volupté et tristesse, les artistes décadents de la fin du XIX^e siècle rejettent toute idée de naturalisme et se déclarent adeptes de Satan et de son auxiliaire, la femme fatale. Avec son corps dévoilé et paré qui scintille telle une étoile du mal dans la nuit, cette pourvoyeuse de sexe et de mort s'abreuve du sperme et du sang des hommes, dans la *Salomé* de Gustave Moreau comme dans *Le Péché* de von Stuck, et même jusqu'à *L'Indolente* obscène de Bonnard. Succédant aux sculptures gnomiques et croassantes de Carriès après la parution du *Dracula* de Bram Stoker en 1897, la chauve-souris de Goya, à laquelle s'intéresse aussi Delacroix, déploie subitement des ailes démesurées pour mener une nouvelle danse macabre au XX^e siècle, dans les gravures de Kubin ou dans la scène d'ouverture du *Faust* de Murnau. Elle devient l'emblème de générations désenchantées par le réel, qui préfèrent mettre le virtuel au pouvoir. Une fois réveillé des morts, le romantisme noir a ce goût de l'interdit qui ne connaît pas de fin... ■