

L'ANGE DU BIZARRE

Le romantisme noir de Goya à Max Ernst

M
O

HATJE
CANTZ

Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition
« L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst »

Städel Museum, Francfort-sur-le-Main
26 septembre 2012 – 20 janvier 2013

Musée d'Orsay, Paris
5 mars – 9 juin 2013

Cette exposition a été organisée par le musée d'Orsay, Paris, et le Städel Museum, Francfort-sur-le-Main



Commissariat

Côme Fabre, conservateur, musée d'Orsay, Paris
Felix Krämer, conservateur, Städel Museum, Francfort-sur-le-Main

Organisation de l'exposition, musée d'Orsay

Guy Cogeval, président des musées d'Orsay et de l'Orangerie
Alain Lombard, administrateur général
Anne Mény-Horn, administrateur général adjoint
Olivier Simmat, chef du service du mécénat et des relations internationales
Hélène Flon, chef du service des expositions
Ingrid Fersing, responsable d'expositions

Scénographie

Hubert Le Gall, scénographe
Anne-Katherine Renaud, graphiste

11	Préface
12	Introduction
	ESSAIS
15	La révolution, la nuit Annie Le Brun
27	Le romantisme noir. Une approche Felix Krämer
39	Des images d'une inquiétante étrangeté. Les « faces nocturnes » des arts visuels vers 1800 Johannes Grave
51	Cauchemar – peur – apocalypse. Le sentiment d'inquiétude et de catastrophe dans l'art moderne Hubertus Kohle
	CATALOGUE
63	Goya et l'obscur beauté Manuela B. Mena Marqués
83	Moments du sublime. Füssli et le romantisme noir dans l'art anglais Franziska Lentzsch
101	Les fils de Satan. L'héritage de la déraison dans le romantisme français Nerina Santorius
129	Ce que tu as vu dans l'obscurité... Le romantisme noir dans la peinture allemande jusqu'en 1850 Mareike Hennig
147	Le romantisme noir à l'heure symboliste : la perversité de Dame Nature Côme Fabre
175	La sorcière, le monstre et le squelette : les démons de la libre-pensée Côme Fabre
209	Sous le masque. L'inquiétante étrangeté dans l'art du symbolisme Felix Krämer
235	La toute-puissance du rêve. Aspects du romantisme noir dans le surréalisme Ingo Borges
	ESSAIS
269	L'opéra fantastique ou les voix du romantisme noir Emmanuel Reibel
275	Tableaux vivants. Le romantisme noir au cinéma Claudia Dillmann
	ANNEXES
287	Bibliographie sélective
290	Liste des œuvres
298	Index

DES IMAGES D'UNE INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

LES « FACES NOCTURNES » DES ARTS VISUELS VERS 1800

Johannes Grave

Sous le charme de Méduse

Les débuts de l'époque moderne ne doivent-ils pas être considérés, en dépit des progrès de la raison, comme une période relativement obscure ? Si entiers qu'aient été l'esprit de révolte et l'optimisme quant à l'avenir qui ne cessaient de s'exprimer autour de 1800, on ne saurait manquer d'observer que des ambivalences et des incertitudes fondamentales apparaissent au même moment dans tous les domaines de la vie. Même si l'arsenal des métaphores lumineuses semblait gouverner comme un programme toute une époque – au point qu'on la désigne en français comme le « Siècle des lumières » ou qu'on emploie à son propos les termes *Aufklärung* en allemand et *Enlightenment* en anglais –, des « pensées nocturnes » (Edward Young) et des « faces nocturnes » (Gotthilf Heinrich von Schubert) se bousculaient de plus en plus fort dans les consciences. Assez fréquemment aussi, c'était le projet de la raison lui-même qui incitait à aller jeter un coup d'œil sur des abîmes auxquels on n'avait guère prêté attention jusque-là. Ainsi les pionniers de la « science expérimentale de l'âme » se trouvèrent-ils confrontés, dans leur tentative d'explorer certains domaines cachés de la psyché humaine, à une profusion tout bonnement impensable de pathologies mentales. Les débuts de la psychologie ne pouvaient manquer de faire apparaître que l'inquiétante étrangeté et le démonique ont leur véritable siège au cœur de l'individu. Mais c'est aussi dans le champ de l'esthétique et du politique que certaines ambivalences réclamaient avec insistance l'attention : envisagé comme une catégorie esthétique ayant sa pleine légitimité, le sublime vint bientôt prendre sa place aux côtés du beau, qui avait jusqu'alors pu valoir sans conteste comme le but suprême de l'art. Et le programme qui visait, dans le sillage de la Révolution française et sous l'égide de la raison, à donner un nouveau fondement à la vie en commun dans la société ne tarda pas à enfanter, en l'espace de quelques années, la Terreur, un régime d'une brutalité qu'on a peine à concevoir. Si diverses qu'aient pu être ces multiples évolutions, il semble cependant tout à fait logique que certains pans d'ombre et de vertige, des scènes de violence et de folie aient pris une place relativement large dans les œuvres littéraires et artistiques produites dans les décennies autour de 1800.

Mario Praz a su analyser de façon globale, dès 1930, ce penchant pour l'obscur et le démonique. Lorsque parut en 1963 l'édition allemande de son livre *La Chair, la Mort et le Diable*, on lui donna le saisissant sous-titre *Le Romantisme noir*, destiné à mettre en avant cette remarquable et déconcertante présence de l'effroyable, de l'inquiétant et du pathologique qui, depuis le début du XIX^e siècle au moins, n'était plus seulement cantonnée à certains domaines marginaux de la littérature¹. À considérer les œuvres que Praz a convoquées pour dérouler son impressionnant panorama de ce romantisme noir, on pouvait en effet être tenté d'envisager le surgissement de ces aspects obscurs et ténébreux comme un phénomène romantique. Le savant italien faisait des romans d'épouvante et des *gothic novels* du préromantisme anglais une des origines de cette évolution qui s'est manifestée de façon particulièrement frappante dans les récits de Ludwig Tieck et d'E. T. A. Hoffmann, ou dans les œuvres du marquis de Sade, de Lord Byron, d'Edgar Allan Poe et de Gérard de Nerval. À première vue, l'expression « romantisme noir » pourrait donc ressembler à la définition d'une époque précise ou d'un courant littéraire. On croirait presque pouvoir maîtriser grâce à elle tous les troublants éléments d'étrangeté et d'effroi qui sont venus contaminer la littérature et les arts à partir de la fin du XVIII^e siècle. Ne s'agirait-il que d'un

phénomène de mode, d'une exacerbation nerveuse du romantisme, d'une lubie, comme l'auraient appelée les contemporains eux-mêmes ?

À elle seule, la profusion des exemples que donne Praz laisse cependant supposer autre chose. Son romantisme noir est loin de n'être qu'une sinistre déviation de l'art et de la littérature romantiques, pas plus qu'il ne saurait se réduire à une attitude gouvernée par des motifs purement esthétiques. Ce qui s'articule dans les œuvres que Praz lui associe plonge plus profondément et touche à des problèmes fondamentaux. Dès qu'on le prend au sérieux en se gardant de le condamner hâtivement comme un phénomène marginal de l'histoire de la littérature, le romantisme noir apparaît comme l'expression des tensions et des contradictions des premiers temps de l'époque moderne que Theodor W. Adorno et Max Horkheimer ont tenté de saisir dans leur *Dialectique de la raison*².

La troublante fascination que provoquent l'insondable, l'inquiétant et le terrible a aussi marqué, à partir de la fin du XVIII^e siècle, la culture visuelle d'une empreinte durable, comme le montre la prodigieuse quantité de représentations nocturnes et de visions d'épouvante qui ont été produites. Alors qu'à l'époque baroque, de tels sujets étaient restés l'apanage d'un petit nombre de peintres comme Salvator Rosa ou Alessandro Magnasco, ils prirent autour de 1800 une importance auparavant inconcevable : Francisco de Goya, Johann Heinrich Füssli, William Blake, John Martin, Thomas Cole, Eugène Delacroix et Carl Blechen ont curieusement accordé une grande place à la part d'ombre dans leurs œuvres. On ne saurait donc s'étonner que beaucoup de leurs travaux se soient emparés de thèmes et de motifs qui donnaient au même moment des ailes à l'imagination des écrivains. Sorcières, esprits et aliénés peuplent leurs tableaux, les représentations de naufrages et de crimes y prennent une place qui grandit de plus en plus, tout comme les images de rêve et les visions d'apocalypse. Aux côtés des sujets traditionnels empruntés à la Bible ou à la mythologie antique, on voit s'y dérouler en nombre croissant des scènes sinistres, voire brutales, tirées de la légende des Nibelungen, des tragédies de Shakespeare ou du *Faust* de Goethe. Contrairement à ce que suggère l'analyse de Mario Praz dans son magistral ouvrage, la littérature n'a donc pas été seule à tenir la barre lors de l'exploration des phénomènes difficiles à saisir de l'insondable, des ténèbres et de l'effroi, que l'on a coutume de réunir sous l'enseigne du romantisme noir.

Mais la peinture autour de 1800 ne fait pas que refléter ce qui est alors traité dans les récits, les poèmes et autres textes littéraires. Les représentations visuelles des multiples facettes nocturnes du romantisme se confondent en effet bien plus profondément et fondamentalement avec leur objet, car ce sont les images et les regards qui sont au centre de quantité d'œuvres de cette époque figurant l'étrange et l'angoissant. À quel point le rapport entre le tableau et le spectateur devient équivoque et problématique autour de 1800, c'est ce que laisse déjà deviner le poème de Percy Bysshe Shelley *On the Medusa of Leonardo da Vinci*³, que Praz place en exergue de son ouvrage. Shelley reprend ici le mythe antique du regard ensorcelant et fatal de la Gorgone, qui invite le spectateur à la fixer pour son propre malheur. Pour le poète anglais, c'est moins à la terreur qu'à l'insondable beauté de Méduse que le spectateur se voit livré. En parfaite concordance avec le mythe antique, celui qui regarde le visage de la Gorgone se retrouve ici aussi pétrifié, mais le poème ne se contente pas de raconter une nouvelle fois l'histoire de Méduse. Par son titre et l'indication qui le complète, « in the Florentine Gallery », il se donne en effet à entendre sans équivoque comme une ekphrasis, la description d'un tableau. Ce qui semble de prime abord ne servir qu'à renvoyer à un modèle concret qu'on attribue aujourd'hui à un maître flamand actif vers 1600 (fig. 1) soulève une question : le terrifiant pouvoir du regard de Méduse prend-il aussi au piège les spectateurs qui n'ont pourtant rien d'autre sous les yeux que son portrait peint ? Le poème de Shelley incite à le penser et rompt ainsi avec un élément de la légende antique. Tandis que le mythe nous raconte en effet que le regard de Méduse se reflétant dans le bouclier de Persée n'a rien pu faire contre le héros, il semble à présent qu'un danger mortel soit également lié à l'image de Méduse, et pas seulement à la tête de la Gorgone



Fig. 1
Peintre flamand, *Tête de Méduse*, vers
1610-1620, Florence, Galleria degli Uffizi

Fig. 2
Ernst Ferdinand Oehme, *Procession dans le brouillard*, 1828, Dresde, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



elle-même. Shelley parle explicitement des « contours de ce visage mort » qui s'impriment pour ainsi dire dans l'esprit de celui qui le regarde et le transforment aussitôt en pierre⁴. Dans le poème apparaissent déjà deux motifs qui vont prendre de plus en plus d'importance à partir de 1800 : l'inquiétude du spectateur quant à la possibilité de préserver son regard et la conscience que les images, en étant capables de se dresser devant le spectateur avec l'illusion de la vie, possèdent un insondable pouvoir.

Si le regard peut susciter l'inquiétude en littérature, cela est d'autant plus vrai pour sa représentation en peinture, car les tableaux, les dessins et les gravures montrent non seulement avec évidence ce qui se trouve dans les œuvres littéraires, mais ils s'adressent aussi à un organe sensoriel qui est particulièrement trompeur et qui semble par ailleurs menacé : l'œil. Quiconque s'interroge sur les « faces nocturnes » des arts visuels ne saurait donc se limiter à une étude thématique qui réunirait les représentations de l'inquiétant, du démonique ou du monstrueux. C'est exactement en ce sens que les réflexions qui vont suivre renonceront à dérouler dans le domaine de l'histoire de l'art, comme Praz l'a fait pour l'histoire littéraire du romantisme noir, un panorama aux contours clairement définis. Au centre des idées qui seront développées ici, on cherchera au contraire à savoir de quelle façon les arts visuels autour de 1800 ont abordé l'inquiétant, le terrible et l'obscur avec leurs moyens spécifiques, comment les images et les regards sont devenus des agents efficaces et puissants de cette plongée dans les abîmes sur laquelle la littérature du romantisme noir s'est aussi penchée.

L'imagination débridée

Il était inévitable qu'un rôle exceptionnel revînt aux images dans l'exploration des faces nocturnes et des pans d'ombre, comme le laisse déjà deviner la pléthore de représentations d'apparitions, des visions et des cauchemars. C'est dans une proportion inédite que les visions oniriques de toute sorte se bousculent vers 1800 dans les peintures, les dessins et

les gravures. On rencontre des phénomènes fantomatiques et spectraux dans l'œuvre de peintres aussi différents que Goya et Delacroix, mais aussi chez Caspar David Friedrich⁵ et Carl Blechen. La présence de ce genre de visions prend un caractère quasi obsessionnel dans les tableaux et les dessins de Füssli⁶. Des scènes tirées des tragédies de Shakespeare, du *Paradis perdu* de Milton, mais aussi de la légende des Nibelungen ont servi au peintre suisse travaillant en Angleterre d'opportun prétexte pour figurer un nombre extraordinaire de sorcières, de fées, de fantômes et d'esprits. S'il n'est certes pas resté seul à entretenir une prédilection pour ce type de sujets – on peut penser aussi à George Romney ou à son élève Theodor von Holst –, Füssli a tout de même donné à la représentation des visions oniriques nocturnes un développement qui n'appartient qu'à lui, au-delà des inspirations d'ordre littéraire. Ses tableaux du *Cauchemar* – représentations d'un cauchemar oppressant qui s'empare d'une jeune femme endormie – comptent parmi les créations fantastiques les plus impressionnantes qui soient. On a certes évoqué de possibles sources littéraires pour les versions de 1781 (cat. 19) et de 1790–1791 (p. 28, fig. 1) : Füssli pourrait s'être inspiré en particulier de *La Sorcière* (*The Witch*), un drame composé par Thomas Middleton en 1616⁷. Cela dit, ces deux tableaux ne se réduisent absolument pas à l'illustration d'un texte littéraire, mais ils témoignent d'une réflexion fondamentale sur l'essence des visions oniriques. À y regarder de plus près, on se saurait dire en effet quel rapport le mystérieux cheval et l'incube juché sur le ventre de la femme qui dort entretiennent exactement avec leur victime. De toute évidence, le tableau ne montre ni uniquement la femme opprimée par le cauchemar ni seulement l'affreux rêve lui-même. La réalité de la dormeuse et l'image qu'elle voit en rêve se confondent au contraire jusqu'à faire frémir le spectateur. Il pourra certes se croire dans un premier temps en sécurité, à bonne distance de l'événement représenté, mais son regard risque bien de prendre un caractère tout aussi voyeur que celui suggéré par les deux paires d'yeux du cheval et du démon. Qu'un tel regard ne soit plus sous le contrôle et la souveraineté de la raison, c'est ce que révèlent les orbites vides du cheval, pareilles à celles d'un fantôme et cependant étrangement lumineuses. Le regard semble se faire lui-même source de violence et d'effroi. Ainsi *Le Cauchemar* de Füssli ne montre-t-il pas seulement cet étrange franchissement de frontière entre la réalité et la fiction qui est typique de n'importe quelle image vue en rêve, mais il nous fait aussi comprendre l'impossibilité d'adopter un point de vue extérieur assuré qui nous permettrait de jeter un coup d'œil, en spectateur supposé indifférent, sur la dynamique propre aux phénomènes oniriques.

Un jeu d'échanges tout aussi passionnant entre les productions de l'imaginaire et la réalité, entre l'imagination et la raison parcourt de bout en bout la suite des *Caprices* de Francisco de Goya⁸ (cat. 1, 3–6). Certaines audaces comme celles que nous rencontrons dans la planche 45, légendée *Il y a beaucoup à sucer* (cat. 4), ou dans la planche 68 (p. 29, fig. 2) paraissent n'être supportables qu'à la condition de les considérer comme des extravagances de l'imagination et de les démarquer de notre perception quotidienne. De fait, le placard circonstancié que Goya fit paraître le 6 février 1799 dans le *Diario de Madrid* pour annoncer la publication de ses *Caprices*⁹ incite d'abord à penser que ces exagérations n'ont d'autre but que de préserver la raison des importunités de la superstition, du vice, de la démente et de l'erreur. Mais au simple vu du nombre d'eaux-fortes gravées par Goya, quatre-vingts, on se demande si l'artiste a vraiment pu parier qu'en arrivant au bout de sa suite, le spectateur se serait encore fié sans conteste au dessein rationnel formulé dans l'annonce du *Diario*. Que les *Caprices* soient bien plus ambivalents, c'est ce qui se laisse déjà lire entre les lignes de son placard publicitaire. La représentation des vices, des erreurs et des fausses habitudes est certes liée au dessein de les rendre ridicules et de les critiquer. Mais en même temps, Goya suggère que ce sont justement ces motifs-là qui sont susceptibles de « fouetter l'imagination artistique¹⁰ ». On devine déjà ici qu'existe une proximité inquiétante, voire dangereuse, entre les univers visuels de l'artiste et ceux de l'imagination galopant à bride abattue.

Goya semble avoir médité de manière fort approfondie sur l'importance cruciale de cette imagination dont on ne saurait avoir qu'un contrôle hypothétique. Le premier



Fig. 3
Francisco de Goya, *Le Songe de la raison engendre des monstres* (*El sueño de la razón produce monstruos*), premier dessin préparatoire à la planche 43 du cycle *Les Caprices*, 1797, Madrid, Museo Nacional del Prado

des deux dessins (fig. 3) qui lui ont servi à préparer la planche sans doute la plus fameuse des *Caprices* – *Le Songe de la raison engendre des monstres* (cat. 5) – ne laisse subsister aucun doute sur la puissante intrication de la pratique artistique et de l'activité propre de l'imagination. Au moment où Goya travaille sur ce dessin, en 1797–1798, il projette encore de faire précéder l'ensemble de sa suite de ce curieux motif, qui ferait office de frontispice. Placé en ouverture de la série des quatre-vingts planches, il aurait pour ainsi dire illustré la situation particulière qui préside à la totalité des *Caprices*. Goya pouvait certes se réclamer d'une tradition établie d'images figurant l'artiste à son ouvrage et de représentations de la mélancolie ; parmi ses possibles sources d'inspiration, on peut notamment mentionner la page de titre de l'*Alfabeto in sogno* gravé en 1683 par Giuseppe Maria Mitelli¹¹. Mais son *Caprice* est davantage que la seule variante d'un thème rebattu, puisqu'il joue intentionnellement, comme Werner Hofmann l'a souligné, avec le double sens du mot espagnol *sueño*, qui veut aussi bien dire « sommeil » que « songe¹² ». Surtout, le premier dessin montre déjà plus qu'une simple restitution des visions oniriques qui s'emparent de l'artiste dans son sommeil, lorsque les règles rigoureuses de la raison sont abolies. Car non seulement les formes et les apparitions spectrales sortent de la tête de l'artiste endormi, mais surtout, elles se cristallisent à partir du mouvement semble-t-il effréné de la plume à dessin. Monstres et fantômes naissent de l'interaction de l'imagination abandonnée à elle-même et de la main qui dessine sans entraves, et c'est à cette genèse que le spectateur se trouve en quelque sorte livré. Son œil n'a de cesse de rencontrer des traits, des lignes et des volutes dont il n'est guère facile de dire s'ils ne sont que des hachures ou déjà l'ébauche d'un contour d'où va jaillir une forme concrète. Il apparaît bientôt que le dessin ne se contente pas de faire voir l'activité propre de l'imagination dans le sommeil et dans le rêve, mais qu'il est lui-même le lieu où elle s'applique et la forme à travers laquelle elle s'accomplit.

L'eau-forte (cat. 5) dans laquelle Goya a finalement mis au point son idée de gravure semble reléguer à l'arrière-plan la part que les traits, les taches et les hachures prennent à ce déchaînement de la faculté d'imagination. Même si les chouettes et les chauves-souris restent inquiétantes parce qu'elles sont des créatures de la nuit, le répertoire des motifs s'est beaucoup décanté. Si l'une des chouettes tout à gauche de la planche tient un stylet ou une pointe de graveur entre ses griffes, ce n'est là qu'un lointain rappel de l'interaction entre l'imagination et la main qui dessine, alors que le premier dessin avait su développer ce thème de façon autrement frappante. Mais en dépit de la clarification du motif, l'eau-forte n'en crée pas moins une singulière profondeur, qui résulte des moyens de représentation mis en œuvre. Tandis que dans le premier dessin, c'est l'enchevêtrement des traits qui avait activé la naissance des apparitions fantomatiques, c'est à présent le fond abstrait de l'eau-forte qui se révèle être un élément profondément inquiétant. De façon insaisissable pour le spectateur, il oscille entre l'évocation d'un espace sombre à trois dimensions et la présence simple et nue de la feuille à dessin. Or, c'est justement dans ce va-et-vient incontrôlable que le support, avec la grossièreté de son grain et son caractère diffus, s'affirme comme l'origine proprement dite des créatures nocturnes. De même, le vol qui les porte vers l'avant, en direction de l'artiste endormi, montre clairement qu'elles proviennent elles-mêmes de ce fond impénétrable.

Le fond de la gravure présente ce même caractère insondable dans de nombreux autres *Caprices*, raison pour laquelle on ne saurait rapporter sans équivoque ces scènes inquiétantes, atroces ou pénibles à la réalité ni simplement à un lointain monde imaginaire. En renonçant à la perspective classique et en se refusant donc à élucider en toute clarté la situation spatiale pour faire ressortir au contraire le fond de ses planches tantôt comme une surface plane, tantôt comme un espace doté de profondeur, Goya établit ses représentations dans un monde intermédiaire, sans localisation précise, mais regorgeant tout de même d'éléments qui renvoient à la réalité. L'eau-forte ne sert plus seulement à rendre visibles les univers visuels à peine contrôlables de l'imagination, mais elle prend elle-même une part décisive à la production de ces inquiétantes images.

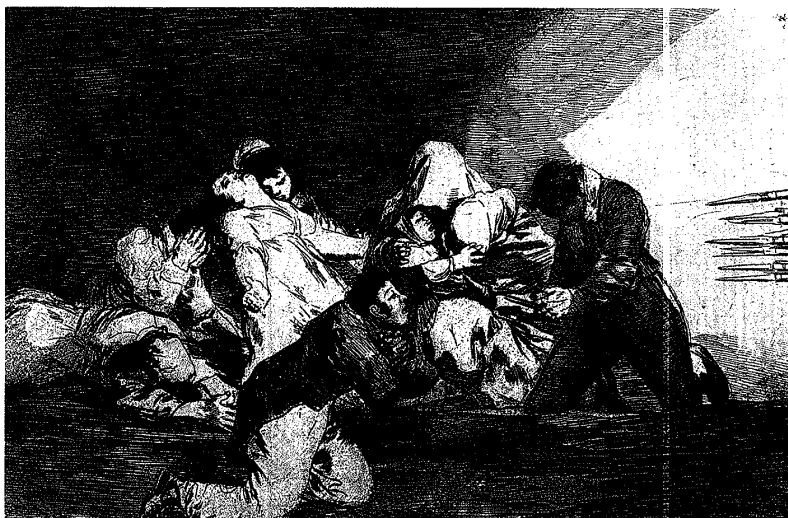


Fig. 4
Francisco de Goya, *Cela ne peut se regarder (No se puede mirar)*, planche 26 du cycle *Les Désastres de la guerre*, 1810-1815, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum

Le regard menacé et mutilé

Si les sens peuvent être abusés et induits en erreur par l'imagination et ses fruits, on ne saurait s'étonner que la confiance en la vue s'affaiblisse. Les suites gravées de Goya, en particulier les *Caprices*, mais aussi les *Disparates* (cat. 15-17), contiennent un grand nombre de représentations où les regards sont marqués par le trouble ou l'épouvante, quand ils ne se détournent pas avec horreur de telle ou telle apparition monstrueuse et de ses désagréments. C'est avec une remarquable fréquence que le spectateur tombe sur le motif du regard voilé, où est évoquée la vaine tentative de ne pas voir ce qui ne peut exister, mais qui est pourtant indéniablement là. *Le Vol des sorcières* (cat. 2) n'est qu'une des nombreuses variantes de ce motif. L'œil – c'est ce que ces planches suggèrent – doit être considéré comme l'un des organes les plus sensibles de l'individu supposé souverain. Même s'il ne fait apparemment que regarder, il est toujours déjà partie prenante de la scène figurée et court chaque fois le risque de s'y trouver mêlé.

C'est précisément en ce sens que se dessinent, dans beaucoup de regards et de paires d'yeux qui peuplent les œuvres visuelles produites vers 1800, des traces des blessures en tout genre que Goya a représentées de manière implacable. *La Folie de Kate* de Füssli (cat. 20) est exemplaire de ce nouvel intérêt pour la représentation de l'effarement. Que la folie de la jeune femme soit due à la perte de son bien-aimé jamais revenu d'un voyage en mer¹³ n'est plus qu'une anecdote sans grande importance face à la troublante apparition de Kate. Son regard de démente n'en est que plus pénétrant. En fixant le spectateur droit dans les yeux, le tableau se dégage de son rôle d'illustration d'un poème de William Cowper pour se transformer en pressante remise en cause de notre propre regard.

Le portrait de la jeune femme démente peint par Füssli n'est pas un cas isolé vers 1800. Le dessin tardif de Goya figurant un fou (1824-1828) expose le spectateur à deux yeux qui le harponnent avec la même acuité. La peinture où William Blake montre Caïn qui, dans un mélange de désespoir et de folie, s'enfuit en abandonnant derrière lui le cadavre de son frère Abel qu'il vient de tuer (vers 1826, Londres, Tate) nous confronte également à un regard extrêmement troublant. Et *Pater Medardus* de Carl Blechen montre encore une fois que c'est à travers les yeux que s'exprime la folie d'une personne¹⁴.

Ce qui unit Füssli, Goya, Blake et Blechen dans leur intérêt pour les regards pathologiques n'est pas seulement un goût commun pour un motif insolite. On devrait plutôt dire qu'ils tournent tous en orbite autour d'un problème fondamental qui concerne



Fig. 5
Johann Heinrich Füssli, *Deux guerriers s'enfuient devant la statue d'Isis à Saïs*, 1805-1810, Zurich, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung

le spectateur. Comme tout tableau s'adresse inévitablement à notre regard, toute représentation du regard se charge forcément d'une signification singulière. Lorsque le tableau évoque une mise en péril du sens de la vue, cela ne saurait rester sans conséquences pour le spectateur qui en prend conscience. Il est donc parfaitement logique que dans *Les Désastres de la guerre* (cat. 10-14), Goya ne laisse subsister aucun doute sur le fait que les yeux du spectateur sont affectés par cette même vulnérabilité : *Cela ne peut se regarder* (fig. 4), indique laconiquement la légende apposée sous une scène qui montre l'exécution d'un groupe de civils¹⁵. La simple vision de cette atrocité risque de blesser profondément le spectateur, terrassé par un acte de barbarie qu'il croyait impossible. Ou il en devient même le complice, puisqu'il se tient du côté de ceux dont on voit les canons de fusil faire irruption dans le champ de l'image. Mais en aucun cas, le spectateur ne pourra se réfugier dans l'indifférence.

L'insondable pouvoir des images

Mais les noccs de l'art, vers 1800, avec l'inquiétant, le monstrueux et le terrible vont encore plus loin. Le fait que les images soient non seulement capables de représenter ou d'évoquer l'inquiétant, mais aussi d'exercer quelquefois par elles-mêmes une action insondable, démonique, qui ne repose plus uniquement sur la chose représentée, est un thème que la littérature et la poésie de cette époque ont traité avec une singulière fréquence. Aux côtés du rêve de Pygmalion, qui a si profondément marqué l'art et la littérature des débuts de l'époque moderne¹⁶, apparaissent en nombre croissant des récits et des histoires où il est question d'images pleines d'étrangeté. *L'Image voilée de Saïs* (1795), le poème de Friedrich Schiller, montre de façon exemplaire comment d'anciennes traditions, en l'occurrence des motifs égyptiens, grecs et bibliques, ont pu gagner une nouvelle acuité¹⁷. La ballade raconte l'histoire d'un jeune homme qui, avide de connaître la vérité, arrive devant la gigantesque statue voilée de Saïs. Le grand prêtre le met en garde et l'exhorte à ne pas soulever le voile, même s'il dissimule la vérité, mais le jeune homme n'en a cure. Profitant de l'obscurité, il se glisse jusqu'à la statue pour lui arracher son voile, poussé par le désir de « contempler » enfin la vérité. Mais ce qu'il a vu restera son secret. Le lendemain, les prêtres le trouvent en effet « pâle et inanimé », incapable de parler de ce qu'il a vécu. « La gaieté de sa vie disparut pour toujours. Une douleur profonde le conduisit promptement au tombeau¹⁸. » Johann Heinrich Füssli a donné une variante de ce récit dans un dessin à la plume exécuté entre 1805 et 1810 (fig. 5), en se fondant vraisemblablement sur la même source que celle qui avait inspiré Schiller, *Isis et Osiris*, un traité de Plutarque. Dans le dessin de Füssli, ce sont deux guerriers qui ont soulevé le voile et qui cherchent à présent à s'enfuir, terrifiés par la monstrueuse figure de la divinité et son éclat aveuglant¹⁹. On n'aperçoit qu'un pied de l'un des deux malfaiteurs, tandis que l'autre, se couvrant le visage de la main gauche, révèle l'épouvante et la douleur s'abattant sur celui qui a eu l'impudence de fixer Isis des yeux. Füssli fait apparaître ici de manière angoissante le fait que même des images artificielles, supposées sans vie, peuvent mettre en péril le regard du spectateur.

Ce qui est évoqué chez Schiller par des moyens littéraires et qui demeure réduit chez Füssli à une simple illustration prendra quelques années plus tard une troublante actualité dans la peinture de l'époque romantique. Le chambellan de la cour de Prusse Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr compte sans doute parmi les premiers critiques d'art qui ont su reconnaître cette qualité foncièrement nouvelle de la peinture romantique. Dans sa critique circonstanciée et approfondie du *Retable de Tetschen* de Caspar David Friedrich, Ramdohr passe en revue les multiples défauts et manquements aux conventions du tableau et pousse pour finir cet inventaire à son comble en reprochant au peintre de n'avoir pas cherché à produire une émotion esthétique, mais de s'être uniquement soucié de mettre le spectateur dans un « état d'émotion pathologique²⁰ ». Le tableau de Friedrich,

selon ce qu'implique la formule cinglante de Ramdohr, ne se contente pas d'offrir une vue d'un beau paysage, mais vise à déconcerter le spectateur, voire à le heurter. Alors que le jugement de Ramdohr se veut résolument critique, Heinrich von Kleist évoque un an plus tard en des termes bien plus ambivalents l'expérience comparable qu'il a faite devant un autre tableau de Friedrich, *Le Moine au bord de la mer* (p. 31, fig. 3). C'est en partant d'un brouillon de Clemens Brentano que Kleist rédige, à l'occasion de la présentation de cette peinture de paysage d'une âpreté peu commune à l'exposition de l'Académie de Berlin en 1810, un hommage critique qui tente, à travers le choix de ses moyens linguistiques, de répondre au défi lancé par le tableau. Brentano avait déjà fait remarquer qu'il était interdit au spectateur se tenant devant la toile de Friedrich de se projeter dans le décor représenté, pointant ainsi une cruciale entorse à la règle. Les contemporains étaient en effet en droit d'attendre qu'une peinture de paysage les invitât à oublier qu'ils se tenaient devant une image artificielle et à se transformer en promeneurs dans le paysage. Or, *Le Moine au bord de la mer* de Friedrich, observait Brentano, se donne immédiatement à reconnaître comme tableau, il ne cherche pas à abuser le spectateur quant à son statut d'image fabriquée. Si l'œuvre de Friedrich ne vise pas à faire illusion, cela ne lui ôte cependant rien de sa puissance, estime Kleist. Même si l'écrivain ne laisse subsister aucun doute sur le fait qu'il se tient seulement devant un tableau, il parle d'un nouveau pouvoir de l'image, un pouvoir inquiétant : « Le tableau repose là, avec ses deux ou trois objets mystérieux, tel l'Apocalypse, [...] et comme il n'est rien en lui, dans son uniformité et sa profondeur illimitée, qui constitue un premier plan, sinon son cadre, il semble, à le considérer, qu'on vous ait coupé les paupières²¹. » Ce n'est pas ce qui est représenté par le peintre, par exemple un paysage sous la tempête, une éruption volcanique ou la férocité des animaux sauvages, qui ébranle le spectateur, mais la peinture elle-même, le cadre qui la borde étant même évoqué en tant que tel. Par l'atrocité de sa métaphore, Kleist réussit à saisir avec pénétration ce qui caractérise le tableau de Friedrich : l'œuvre refuse tous les principes de composition traditionnels de la peinture de paysage ; elle renonce aussi bien à cadrer intérieurement son sujet par des arbres ou des rochers qu'à explorer l'espace d'une façon cohérente et compréhensible. Aucun des moyens visuels qui permettent au spectateur de jouir d'une vue globale et souveraine sur l'objet représenté n'a été pris ici en considération. En lieu et place, le tableau nous confronte à des bandes de couleur qui apparaissent tantôt comme de simples surfaces, tantôt comme des champs colorés à la profondeur insondable. Au contraire de ce dont il a l'habitude, le spectateur ne possède plus le contrôle de ce qu'il a sous les yeux. *Le Moine au bord de la mer* n'est pas une exception dans l'œuvre de Friedrich. Ce qui est peut-être sa toute dernière huile, *Clair de lune sur la mer* (cat. 56), met le spectateur au défi par une représentation de l'espace qui se soustrait à toute possibilité d'en apprécier la mesure et se décline en outre à travers une palette de tons sombres qui ne permet guère de saisir avec clarté les différents détails du paysage²².

La métaphore kleistienne de la mutilation a longtemps été tenue pour une création enfantée par le génie de l'écrivain, qui procédait dans ses œuvres littéraires avec une logique aussi radicale que Friedrich dans ses peintures. Or, l'historien de l'art français Pierre Wat a fait remarquer que l'idée des paupières découpées se rattache à un récit antique qui a également suscité chez d'autres, au début du XIX^e siècle, un vif intérêt²³. Dans son discours contre Pison, Cicéron évoque le tragique destin du général romain Regulus, que les Carthaginois ont aveuglé en lui tranchant les paupières. C'est manifestement cette histoire atroce qui a incité l'imagination de Kleist à inventer une correspondance métaphorique au défi provocateur lancé par la toile de Friedrich. Tandis que le spectateur du tableau doit endosser chez Kleist le rôle de la victime Regulus, c'est au tableau lui-même qu'il incombe à la fois d'être l'acteur de l'horrible forfait et d'en faire voir le résultat : le regard sans limite, privé de toute protection. Kleist anticipe ainsi ce que, pour finir, J. M. William Turner cherchera délibérément à transposer en peinture. Son tableau intitulé *Regulus* (fig. 6), une œuvre qu'il entame en 1828 mais qu'il reprend en 1837, laisse le spectateur chercher en vain



Fig. 6
Joseph Mallord William Turner, *Regulus*,
1828-1837, Londres, Tate

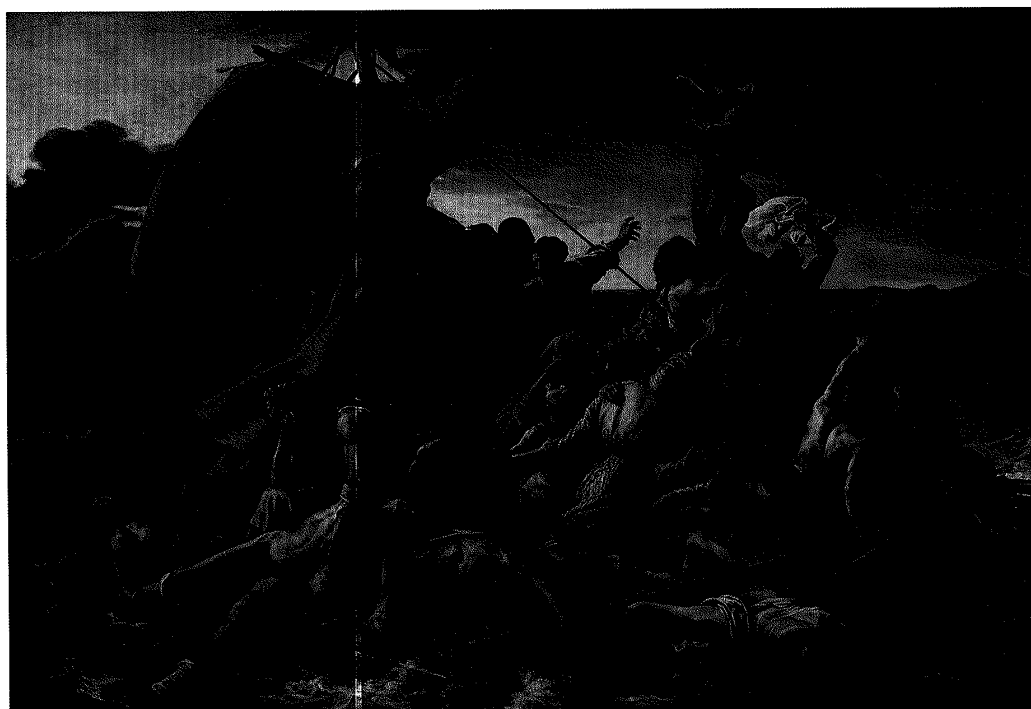


Fig. 7
Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, Paris, musée du Louvre

le tragique héros antique²⁴. Poussé par le désir de découvrir le personnage éponyme dans cette vue portuaire baignée d'une lumière aveuglante, il s'absorbe dans le tableau pour constater qu'il devient lui-même, ce faisant, le fantôme de Regulus. Avec *Le Moine au bord de la mer* de Friedrich et *Regulus* de Turner, la peinture romantique indique non seulement comment représenter des événements sinistres, inquiétants ou terribles, mais aussi de quelle façon le tableau peut lui-même les déclencher chez le spectateur. Ce qui n'avait jusqu'alors été que l'objet d'une histoire racontée par l'image se transfère à présent à la relation entre le tableau et le spectateur.

À première vue, *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault (fig. 7) ne semble pas participer de cette tendance, mais se consacrer entièrement à la représentation réaliste de l'atroce destin auquel se trouva livré l'équipage d'un navire naufragé²⁵. Le tableau de grand format montre le frêle esquif sur lequel près de cent cinquante marins furent contraints de chercher asile en juillet 1816, après que la frégate française *La Méduse* eut coulé par le fond. Bientôt abandonné à son destin par les canots de sauvetage du navire, le radeau dérivait, sans qu'on pût le diriger, pendant treize jours en haute mer. Le manque de provisions poussa les malheureux survivants au cannibalisme. Lorsqu'un autre bateau tomba enfin sur l'embarcation de fortune, on ne put sauver en tout et pour tout que quinze hommes. Le tableau de Géricault paraît totalement se concentrer sur ce terrible et scandaleux événement. Or, l'œuvre soigneusement mise en scène, préparée et élaborée au cours d'un processus de longue haleine, touche aussi le spectateur directement, ne serait-ce qu'en raison de son format exceptionnel. Les imposantes dimensions du tableau et la taille des personnages figurés grandeur nature remettent en cause toute tentative de maintenir à distance l'événement représenté. Tout se passe presque comme si le spectateur devait lui-même endosser le rôle d'une victime, puisqu'il partage le sort des naufragés guettant désespérément un possible secours. Seuls la direction du regard du personnage central et le geste sans équivoque avec lequel il agite sa chemise permettent au spectateur de s'apercevoir que se détachent peut-être, tout à droite sur l'horizon, les contours minuscules et vagues



Fig. 8
Pierre Paul Rubens
et Frans Snyders, *Méduse*,
vers 1617, Vienne,
Kunsthistorisches Museum



Fig. 9
Théodore Géricault,
Tête d'homme guillotiné,
1818-1819, Rouen, musée
des Beaux-Arts

d'un voilier. En même temps, pas plus que les personnages du tableau, il ne saurait être sûr de ne pas être victime d'une illusion d'optique, de sorte que le regard d'abord si souverain porté sur l'événement se met à vaciller.

Mais le spectateur n'est pas seulement incité à s'identifier aux naufragés. Quand son regard se pose sur les cadavres exposés sans ménagement ni vergogne, il est aussi contraint de s'interroger sur sa propre situation. Quelle pourrait être la bonne réaction, la bonne attitude à avoir face à ce malheur qui vous coupe le souffle et vous fige le regard ? L'insondable pouvoir que possède en propre la figure mythique de Méduse semble s'être imperceptiblement transféré au tableau qui montre le naufrage de la frégate du même nom. C'est sans doute en ce sens et en pensant au mythe antique qu'Émile Zola a pu raconter, dans son roman *L'Assommoir*, une visite au Louvre et indiquer que devant le tableau de Géricault, « tous, saisis, immobiles, se taisaient »²⁶. Mais Géricault avait probablement déjà remarqué lui-même les implications que recelait le nom du navire maudit. Posée sur un sac ou une besace, la tête sans vie de l'homme situé à l'extrême gauche de la toile que le peintre a ajouté tout à la fin de son long ouvrage rappelle de loin les représentations classiques de la tête de Méduse. Avec sa bouche ouverte et l'enchevêtrement de courroies ressemblant à un nœud de serpents, ce détail du tableau fait penser à une tête de Méduse peinte par Pierre Paul Rubens (fig. 8). On retrouve ce même genre d'écho aux figurations traditionnelles de la tête de Méduse dans une étude à l'huile (fig. 9) dont Géricault s'est peut-être servi pour cette partie de son œuvre. C'est donc sous une forme déguisée que s'est introduite dans le tableau de Géricault cette figure emblématique qui symbolise, plus qu'aucune autre créature mythique, l'inquiétant pouvoir des regards et des images, et qui va à nouveau prendre, non sans raison, une importance singulière chez des artistes comme Arnold Böcklin, Franz von Stuck ou Salvador Dalí. Ces éléments insondables où l'épouvante surgit avec clarté sous nos yeux tout en échappant à notre contrôle constituent, dans leur scandale, le véritable noyau du romantisme noir.

Notes

- 1 Mario Praz, *La Chair, la Mort et le Diable, dans la littérature du XIX^e siècle le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, 1977 (éd. originale italienne : *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florence, 1930).
- 2 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison, fragments philosophiques*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, 1974.
- 3 Percy Bysshe Shelley, *Selected Poetry and Prose*, éd. établie par Bruce Woodcock, Ware, 1994, p. 408 et suiv. Voir aussi Jerome J. McGann, « The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology », *Studies in Romanticism*, n° 11, 1972, p. 3-25 ; Carol Jacobs, « On Looking at Shelley's Medusa », *Yale French Studies*, n° 69, 1985, p. 163-179 ; William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994, p. 171-176.

- 4 « Yet it is less the horror than the grace / Which turns the gazer's spirit into stone / Whereon the lineaments of that dead face / Are graven [...] », Shelley 1994 (note 3), p. 408.
- 5 Sur les aspects insondables de l'œuvre de Caspar David Friedrich, voir László F. Földényi, *Caspar David Friedrich: Die Nachtseite der Malerei*, Munich, 1993.
- 6 Voir *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, sous la direction de Martin Myrone, cat. exp. Tate Britain, Londres, 2006.
- 7 *Ibid.*, p. 45.
- 8 Voir Fred Licht, *Goya: Die Geburt der Moderne*, Munich, 2001, p. 130-149 ; Werner Hofmann, *Goya: Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, Munich, 2003, p. 85-118.
- 9 Sur le texte de l'annonce parue dans le *Diario de Madrid*, voir par exemple Werner Hofmann, « Der Traum der Vernunft, oder: Täter und Opfer », in *Goya: Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830*, sous la direction de Werner Hofmann, cat. exp. Hamburger Kunsthalle, Munich, 1980, p. 52-59, ici p. 52.
- 10 Cité d'après *ibid.*, p. 52.
- 11 Voir Hanna Hohl, « Giuseppe Maria Mitellis "Alfabeto in sogno" und Francisco Goyas "Sueño de la razón" », in *Museum und Kunst: Beiträge für Alfred Hentzen*, sous la direction de Hans W. Grohn et Wolf Stubbe, Hambourg, 1970, p. 109-118.
- 12 Hofmann 2003 (note 8), p. 130.
- 13 Voir Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli, 1741-1825: Text und Œuvrekatalog*, Zurich, 1973, vol. 2, p. 567, n° 1234 ; ainsi que *Johann Heinrich Füssli*, sous la direction de Werner Hofmann, cat. exp. Hamburger Kunsthalle, Munich, 1974, p. 194.
- 14 Voir *Carl Blechen: Zwischen Romantik und Realismus*, sous la direction de Peter-Klaus Schuster, cat. exp. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Munich, 1990, p. 105.
- 15 Voir cat. exp. Hambourg 1980 (note 9), p. 131.
- 16 Voir Andreas Blühm, *Pygmalion: Die Iconographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Francfort-sur-le-Main, 1988 ; et en dernier lieu Victor I. Stoichita, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, 2008.
- 17 Voir Jan Assmann, *Das verschleierte Bild zu Sais: Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Stuttgart, 1999.
- 18 Friedrich Schiller, *Schillers Werke: Nationalausgabe*, vol. 1 : *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799*, éd. établie par Julius Petersen et Friedrich Beissner, Weimar, 1943, p. 256.
- 19 À considérer la position du bras de la déesse, Gert Schiff a estimé qu'Isis avait peut-être arraché elle-même son voile ; voir Schiff 1973 (note 13), p. 585, n° 1370. Mais cette interprétation paraît assez peu vraisemblable à la lumière du mythe. Voir aussi Christian Klemm, *Johann Heinrich Füssli: Zeichnungen*, Zurich, 1986, p. 44 ; ainsi que *Füssli: The Wild Swiss*, sous la direction de Franziska Lentzsch, Christoph Becker et Christian Klemm, cat. exp. Kunsthau Zürich, Zurich, 2005, cat. 98.
- 20 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, « Sur une peinture de paysage destinée à un tableau d'autel réalisé par Monsieur Friedrich à Dresde et sur la peinture de paysage, l'allégorie et le mysticisme en général », in Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, Paris, 2010, p. 276-280, ici p. 278 ; voir aussi Johannes Grave, *À l'œuvre. La théologie de l'image de Caspar David Friedrich*, Paris, 2011, p. 35-69.
- 21 Heinrich von Kleist, « Impressions devant la marine de Friedrich », *L'Éphémère*, n° 19-20, hiver-printemps 1972-1973, p. 380-381. Sur *Le Moine au bord de la mer*, voir en dernier lieu Grave 2011 (note 20), p. 71-92.
- 22 Sur ce tableau, voir en dernier lieu Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, Munich, 2012, p. 253.
- 23 Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique, peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, 1998, p. 67 et suiv. ; voir aussi Peter Bexte, « Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus: Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists », in *Kleist-Jahrbuch*, 2008-2009, p. 254-266.
- 24 Voir John Gage, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, Londres, 1969, p. 143 ; voir aussi Pierre Wat, *Turner, menteur magnifique*, Paris, 2010 ; et Peter Bexte, « Sonnenblicke und Augenlider », in *Nachbilder: Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*, sous la direction de Werner Busch et Carolin Meister, Berlin, 2011, p. 19-33, en particulier p. 30-32. Au reste, la thèse de Gage se heurte sans doute à une contradiction ; voir par exemple Andrew Wilton, *J. M. W. Turner: His Art and Life*, New York, 1979, p. 220 et suiv. ; et Cecilia Powell, *Turner in the South: Rome, Naples, Florence*, New Haven, 1987, p. 145-151.
- 25 Voir Lorenz Eitner, *Géricaults Raft of the Medusa*, Londres, 1972 ; Germain Bazin, *Géricault, étude critique, documents et catalogue raisonné*, t. VI : *Génie et Folie, Le Radeau de la Méduse et les Monomanes*, Paris, 1994 ; et Jörg Templer, « Der Stil des Augenblicks: Ein Essay zu Théodore Géricaults Floss der Medusa », in *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, sous la direction de Jean-Baptiste Henri Savigny et Alexandre Corréard, Berlin, 2005, p. 191-240.
- 26 Émile Zola, *Le Scandale de L'Assommoir (1877-1879)*, in *Œuvres complètes*, vol. 8, éd. établie par Marie-Ange Voisin-Fougère, Paris, 2003, p. 65.

Musée d'Orsay

Chef du service des éditions
Annie Dufour

Coordination éditoriale
Alice Norasingh-Ertaud

Relecture des textes
Clémentine Bougrat

Traductions de l'allemand
Lydie Échassériaud
pour les textes de Felix Krämer,
de Franziska Lentzsch et de Nerina
Santorius

Jean Torrent
pour les textes de Johannes Grave,
d'Hubertus Kohle et d'Ingo Borges

Aude Virey-Wallon
pour les textes de Mareike Hennig,
de Claudia Dillmann et la liste des
œuvres

Traduction de l'espagnol
Laetitia Iturralde
pour le texte de Manuela B. Mena
Marqués

Recherches iconographiques
Rachel Scrivo

Städel Museum

Coordination éditoriale
Eva Mongi-Vollmer

Recherches iconographiques
Frederike Schmäscke avec Maureen
Alexandra Ogrocki

Recherches cinématographiques
Stefanie Plappert

Suivi graphique
Cathrin Ladwig

Hatje Cantz

Création graphique et mise en pages
hackenschuh com. design, Stuttgart
Christina Hackenschuh et Markus Braun

Typographie
Freight Sans, Freight Display

Photogravure
Repromayer, Reutlingen

Fabrication
Heidrun Zimmermann, Hatje Cantz

Imprimé par
Firmengruppe APPL, aprinta druck,
Wemding

Reliure
Conzella Verlagsbuchbinderei, Urban
Meister GmbH, Aschheim-Dornach près
de Munich

Papier
LuxoArt Silk, 150 g/m²

© 2013 musée d'Orsay, Paris ; Städel
Museum, Francfort-sur-le-Main ; Hatje
Cantz Verlag, Ostfildern, et les auteurs

© Adagp, Paris 2013
Pour les artistes suivants : Hans Bellmer,
Pierre Bonnard, Paul Dardé, Jean
Delville, James Ensor, Max Ernst,
Jacques Faujour, Thomas Theodor
Heine, René Magritte, André Masson,
Léon Petrus Spilliaert, Toyen (Marie
Čermínová)

Pour Brassai (Gyula Halász) : © Estate
Brassai
Pour Salvador Dalí : © Salvador Dalí,
Fundació Gala-Salvador Dalí – Adagp,
Paris 2013
Pour Alfred Kubin : © Eberhard
Spangenberg – Adagp, Paris 2013
Pour Man Ray : © Man Ray Trust –
Adagp, Paris 2013
Pour Edvard Munch : © The Munch-
Museum/ The Munch-Ellingsen Group
– Adagp, Paris 2013
Pour Wolfgang Paalen : © Paalen Archiv
Berlin
Pour Roger Parry : © RMN-Grand Palais /
gestion droits d'auteur

© des films par : American Broadcasting
Companies, Inc. ; Cinémathèque
française ; Det Danske Filminstitut ;
Deutsches Filminstitut DIF e.V. ;
Europe's Finest ; Films sans frontières ;
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ;
Svensk Filmindustri ; Universal Studios

Publié par
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32
73760 Ostfildern
Allemagne
Tél. 00 49 | 7 11 | 4 40 50
Fax 00 49 | 7 11 | 4 40 52 20
www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-3590-2 (français)
ISBN 978-3-7757-3373-1 (anglais)
ISBN 978-3-7757-3372-4 (allemand)

Imprimé en Allemagne

Musée d'Orsay
62, rue de Lille
75007 Paris
www.musee-orsay.fr

ISBN 978-2-35433-122-1

Les livres publiés par Hatje Cantz sont
disponibles dans le monde entier dans
les bonnes librairies. Pour tous les
renseignements plus généraux, visitez
notre site internet :
www.hatjecantz.com

Illustration de couverture
Carlos Schwabe, *La Mort et
le Fossoyeur*, 1900, Paris, musée d'Orsay

Illustration de page de titre
Victor Hugo, *Main bénissante
de l'abbesse*, s. d., Paris et Guernesey,
Maisons de Victor Hugo