

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

UNIVERSITE DE MONTREAL

Les métaphores d'Hypnos dans la peinture européenne du dix-neuvième siècle.
De la crise du dispositif classique au jeu identitaire

par
Andreea Bargoveanu

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M. A.) en histoire de l'art

Août 2008

©Andreea Bargoveanu, 2008



UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Les métaphores d'Hypnos dans la peinture européenne du dix-neuvième siècle.
De la crise du dispositif classique au jeu identitaire

présenté par
Andreea Bargoveanu

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....Johanne Lamoureux..... président-rapporteur
.....Nicole Dubreuil directrice de recherche
.....Todd Porterfield..... membre du jury

Mémoire accepté le

Sommaire

Le regard que nous portons ici sur la représentation du sommeil dans la peinture européenne du dix-neuvième siècle ne peut faire fi des nombreuses Vénus endormies qui, depuis l'Antiquité, ont intégré la représentation du sommeil au registre de l'érotisme et de l'indolence. Mais tout en respectant ce type de mise en image du sommeil, ce mémoire s'en écarte pour orienter plutôt son questionnement vers la figuration du protagoniste dormant ou psychologiquement absent. La somnolence des figures masculines a longtemps signalé la faiblesse ou le manque de vigilance mais au dix-neuvième siècle elle est devenue un avatar avéré de la crise du dispositif figuratif classique.

Si tel semble être le cas à l'aube de la période sous examen, il appert qu'au cours du siècle ce mode de représentation du corps masculin a pris des proportions particulièrement inédites. Il sera démontré que certains tableaux d'artistes aussi dissemblables qu'Anne-Louis Girodet de Roucy, Gustave Courbet, Sir Edward Coley Burne-Jones et Fernand Khnopff, trahissent une compréhension hautement subjective de la thématique du sommeil qui s'articule à une réflexion critique sur le statut d'artiste.

Mots clés : Peinture, sommeil, Hypnos, autoportrait, dix-neuvième siècle, Anne-Louis Girodet de Roucy, Gustave Courbet, Edward Coley Burne-Jones, Fernand Khnopff.

Abstract

The way we approach here the depiction of sleep in nineteenth century European painting relies partly on the heritage of the countless sleeping Venuses that managed, since Antiquity to link the representation of sleep to eroticism and indolence. While respecting this aspect of the iconography of sleep, this thesis prefers to question the representation of sleeping male figures. For a long time the slumber of male protagonists was a symptom of vulnerability and lack of alertness, but in the nineteenth century it signaled the decay of the classical model.

This fact seems unquestionable in the early nineteenth century, but we will prove that throughout the century this portrayal of the male body took a peculiar twist. We will demonstrate that certain paintings by such dissimilar artists as Anne-Louis Girodet de Roucy, Gustave Courbet, Sir Edward Coley Burne-Jones and Fernand Khnopff, disclose a highly subjective understanding of sleep which subsequently unfolds a significant reflection on the status of the artist.

Keywords: Painting, sleep, Hypnos, self-portrait, nineteenth century, Anne-Louis Girodet de Roucy, Gustave Courbet, Edward Coley Burne-Jones, Fernand Khnopff.

Table des matières

| | |
|-------------------------|------|
| SOMMAIRE..... | iii |
| ABSTRACT..... | iv |
| TABLE DES MATIÈRES..... | v |
| Liste des figures..... | vii |
| REMERCIEMENTS..... | xiii |
| INTRODUCTION..... | 1 |

CHAPITRE I

| | |
|--|-----------|
| Prolégomènes à un nouvel héroïsme léthargique : l'<i>Endymion</i> de Girodet..... | 16 |
| Genèse de l'œuvre..... | 18 |
| Interprétation du sommeil au dix-huitième siècle..... | 20 |
| Dormeurs et autres héros psychologiquement absents : deux interprétations..... | 27 |
| Nouvelle définition de l'artiste-peintre..... | 36 |

CHAPITRE II

| | |
|--|-----------|
| Gustave Courbet : agonie ou somnolence ?..... | 48 |
| Une nouvelle esthétique de la lourdeur..... | 49 |
| <i>L'homme blessé</i> : une fiction autobiographique..... | 57 |
| Le sommeil comme lieu de projection psychique et phénoménologique..... | 61 |
| Hypnos et le destin de l'artiste moderne..... | 66 |

CHAPITRE III

| | |
|--|-----------|
| Le sommeil comme suspension du récit chez Sir Edward Coley Burne-Jones..... | 76 |
| Antécédents préraphaélites..... | 77 |
| Hypnos au service d'une redéfinition de l'héroïsme chevaleresque..... | 83 |
| Le sommeil dans l'art anglais..... | 87 |
| Esthétisme, langueur et crise du modèle masculin..... | 95 |
| Une paralysie décorative aux accents subjectifs..... | 101 |
| Une fin de carrière sous l'égide d'Hypnos..... | 105 |

CHAPITRE IV

| | |
|--|------------|
| Fernand Khnopff : la réification d'Hypnos au service du désengagement artistique..... | 113 |
| «Dé-personnification» d'Hypnos..... | 117 |
| Fétiche fin-de-siècle..... | 126 |
| Dandysme, révolte et culte de soi..... | 131 |
| | |
| CONCLUSION..... | 139 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 148 |

Liste des figures

1. Peintre de Diosphos (attribuée à), *Hypnos et Thanatos emportant le corps de Sarpédon*, vers 500 av. J.-C., amphore en terre cuite, New York, The Metropolitan Museum of Art. (Tiré du site officiel du Metropolitan Museum of Art, www.metmuseum.org)..... 6
2. Piero della Francesca, *La Résurrection du Christ*, 1463-65, fresque en tempéra, Sansepolcro, Pinacoteca Comunale. (Tiré du site Web Gallery of Art, www.wga.hu/)..... 8
3. Andrea Mantegna, *L'Agonie dans le jardin*, vers 1460, tempera sur bois, Londres, National Gallery. (Tiré du site officiel du National Gallery, www.nationalgallery.org.uk)..... 8
4. Alexander Runciman, *The Origin of Painting*, 1771, huile sur toile, Écosse, Penicuik House. (Tiré de Rosenblum, 1957, figure 4)..... 10
5. Joseph Wright, *The Corinthian Maid*, 1782-1784, huile sur toile, Washington, National Gallery of Art, Paul Mellon Collection. (Tiré du site officiel du National Gallery of Art de Washington, www.nga.gov)..... 10
6. Anne Louis Girodet de Roussy, dit Girodet –Trioson, *Le Sommeil d'Endymion*, dit aussi *Endymion, effet de lune*, 1791, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre. (Tiré du site officiel du Musée du Louvre, www.louvre.fr).. 12
7. Gustave Courbet, *L'homme blessé*, 1844-54, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay. (Tiré du site officiel du Musée d'Orsay, www.musee-orsay.fr)..... 13
8. Anne-Louis Girodet de Roussy, dit Girodet –Trioson, *Bacchus endormi*, vers 1791, huile sur bois, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art. (Tiré de Bellenger, 2005, p. 232)..... 23
9. Artiste inconnu, *Faune Barberini*, (copie d'un original hellénistique en bronze), vers 200 av. J.-C., marbre, Munich, Glyptothèque. (Tiré du site Wikipédia, www.fr.wikipedia.org)..... 23
10. Piero della Francesca, *Le Rêve de Constantin*, vers 1455, fresque, Arezzo Basilique San Francesco. (Tiré du site Web Gallery of Art, www.wga.hu)..... 26
11. Raffaello Sanzio, dit Raphaël, *Le Songe de Jacob*, 1518-1519, fresque, Vatican, Palazzi Pontifici. (Tiré du site Web Gallery of Art, www.wga.hu)... 26
12. Georges de la Tour, *Le Songe de saint Joseph*, 1630-5, huile sur toile, Nantes, Musée des Beaux-Arts. (Tiré du site Joconde, www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/pres.htm). 26

13. Gian Lorenzo Bernini, dit Cavaliere Bernini ou Le Bernin, *L'Extase de sainte Thérèse*, 1647-1652, marbre, Rome, Santa Maria Della Vittoria, chapelle Cornaro. (Tiré du site Web Gallery of Art, www.wga.hu)..... 27
14. Pierre-Narcisse Guérin, *L'Aurore et Céphale*, 1810, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre. (Tiré de Solomon-Godeau, 1997, p. 159) 29
15. Pierre-Narcisse Guérin, *Iris et Morphée*, 1811, huile sur toile, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage. (Tiré du site Wikipédia, www.fr.wikipedia.org)..... 29
16. Louis Lagrenée, *Diane et Endymion*, 1768, huile sur toile, Stockholm, Nationalmuseum. (Tiré du site Utpictura18, www.univ-montp3.fr/pictura/Presentation.php)..... 31
17. Joseph-Marie Vien, *L'Ermite endormi*, 1750, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre. (Tiré du site Joconde, www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/pres.htm). 33
18. Jacques-Louis David (attribué), *Bélicaire demandant l'aumône*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre. (Tiré du site Joconde, www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/pres.htm).. 35
19. Henri Charles Müller, gravure d'après Girodet, *Le Poète dans les ruines de la Grèce*, collection particulière (Tiré de Bellenger, 2005, p. 70) 40
20. Bas-relief romain provenant de la villa Borghèse, marbre, Paris, Musée du Louvre. (Tiré de Bellenger, 2005, p.209) 42
21. Agostino Veneziano, *Diogène*, 1515, gravure, Londres, The British Museum. (Tiré de Ruvoldt, 2004, p. 23)..... 43
22. Sandro Botticelli, *Venus et Mars*, vers 1485, détrempe sur bois, Londres, National Gallery. (Tiré du site officiel du National Gallery, www.nationalgallery.org.uk)..... 43
23. Jean-Baptiste Van Loo, *Diane et Endymion*, 1731, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre. (Tiré du site Joconde, www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/pres.htm). 45
24. Giovanni Battista Cima, dit Cima da Conegliano, *Le Sommeil d'Endymion*, 1505-1510, huile sur bois, Parme, Galleria Nazionale. (Tiré du site Repro-tableaux, www.repro-tableaux.com)..... 45
25. Giovanni Francesco Barbieri, dit Le Guerchin, *Endymion*, 1647, huile sur toile, Rome, Galleria Doria-Pamphili. (Tiré de Bellenger, 2005, p.124)..... 46

26. Honoré Daumier, *Endymion*, 1842, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France. (Tiré de Bellenger, 2005, 214) 50
27. Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay. (Tiré du site officiel du Musée d'Orsay, www.musee-orsay.fr) 52
28. Charles Édouard de Beaumont, *In the Sun* (initialement intitulé *Thumb of Philippe Pot*), 1875, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art.
(Tiré du site officiel du Metropolitan Museum of Art, www.metmuseum.org). 54
29. Honoré Daumier, *Le Wagon de troisième classe*, vers 1863-1865, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art. (Tiré du site officiel du Metropolitan Museum of Art, www.metmuseum.org)..... 55
30. Jean-François Millet, *La Méridienne*, 1866, pastel et crayon, Boston, Museum of Fine Arts. (Tiré du site officiel du Museum of Fine Arts, www.mfa.org).... 55
31. Gustave Courbet, *Sieste durant la saison des foins*, 1868, huile sur toile, Paris, Musée du Petit Palais. (Tiré de Rubin, 2003, p.252)..... 55
32. Gustave Courbet, *Demoiselles des bords de la Seine*, 1856-1857, huile sur toile, Paris, Musée du Petit Palais.
(Tiré du site CGFA, [www. http://cgfa.sunsite.dk/](http://www.cgfa.sunsite.dk/))..... 57
33. Gustave Courbet, *Une Après-dînée à Orans*, 1848-1849, huile sur toile, Lille, Musée des Beaux-Arts.
(Tiré du site Scholars Resource, www.scholarsresource.com)..... 57
34. Radiographie de *L'Homme blessé*, Paris, Centre de recherche et de restauration des musées de France (Tiré de Bajou-Charpentreau, 2003, p. 52).. 59
35. Gustave Courbet, *La Sieste champêtre*, vers 1840-1844, fusain et estompe sur papier Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. (Tiré de Bajou-Charpentreau, 2003, p. 52)..... 59
36. Gustave Courbet, *Les Amants dans la campagne*, 1844, huile sur toile, Lyon, Musée des Beaux-Arts. (Tiré de Bajou-Charpentreau, 2003, p. 55)..... 60
37. Gustave Courbet, *Portrait de l'artiste dit L'Homme à la pipe*, vers 1848-1849, huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre. (Tiré du site CGFA, [www.http://cgfa.sunsite.dk/](http://www.cgfa.sunsite.dk/))..... 69
38. Lucas Cranach, dit l'Ancien, *Judith et Holopherne*, 1530, huile sur panneau, Vienne, Kunsthistorisches. (Tiré de Calabrese, 2006, p. 96)..... 71

39. Michelangelo Merisi, dit le Caravage, *David et Goliath*, 1599-1600, huile sur toile, Madrid, Museo del Prado. (Tiré de Calabrese, 2006, p. 102)..... 71
40. Cristofano Allori, *Judith tenant la tête d'Holopherne*, 1619-1620, huile sur toile Florence, Galleria Palatina. (Tiré de Calabrese, 2006, p. 107)..... 71
41. Charles Émile-Auguste Duran, dit Carolus-Duran, *Visite au convalescent*, ou *Le convalescent*, vers 1860, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay. (Tiré du site officiel du Musée d'Orsay, www.musee-orsay.fr)..... 74
42. Carouls-Duran, *Homme endormi*, 1861, huile sur toile, Lille, Musée des Beaux-Arts. (Tiré du site Joconde, www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/pres.htm). 74
43. Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Briar Wood*, 1874-84, huile sur toile, Faringdon, The Faringdon Collection, Buscot Park. (Tiré du site de Buscot Park and the Faringdon Collection, www.buscot-park.com)..... 78
44. Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Council Chamber*, 1885-1890, huile sur toile, Faringdon, The Faringdon Collection, Buscot Park. (Tiré du site Buscot Park and the Faringdon Collection, www.buscot-park.com)..... 78
45. Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Garden, Court*, 1870-1890, huile sur toile, Faringdon, The Faringdon Collection, Buscot Park. (Tiré du site Buscot Park and the Faringdon Collection, www.buscot-park.com)..... 79
46. Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Rose Bower*, 1886-1890, huile sur toile, Faringdon, The Faringdon Collection, Buscot Park. (Tiré du site Buscot Park and the Faringdon Collection, www.buscot-park.com)..... 79
47. Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Dream of Launcelot at the Chapel of the San Graal*, 1895-6, huile sur toile, Southampton, Southampton City Art Gallery. (Tiré de Wilton et Upstone, 1997, p. 251)..... 80
48. Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Sleep of Arthur in Avalon*, 1881-98, huile sur toile, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, The Louis A. Ferré Foundation, Inc. (Tiré du site de Tate Online, www.tate.org.uk/tateetc/issue12/visionaryoddy.htm)..... 80
49. Dante Gabriel Rossetti, *Launcelot's Vision of the Sangreal*, 1857, détrempe, Oxford, Oxford University, Old Debating Chamber, Oxford Union Society. (Tiré de Mancoff, 1990, planche III)..... 84
50. Ford Madox Brown, *Pretty Baa Lambs*, 1851-1859, huile sur panneau, Birmingham, Birmingham Museums & Art Gallery. (Tiré du site officiel de Birmingham Museums & Art Gallery, www.bmagic.org.uk)..... 90

51. Dante Gabriel Rossetti *The Sleeper*, 1846-1847, dessin à la plume, Londres, British Museum. (Tiré du site Rossetti Archive, www.rossettiarchive.org)..... 93
52. Tony Johannot, *La fileuse*, illustration en frontispice du roman *Trilby* de Charles Nodier, 1845. (Tiré de Werner, 2005, p.155)..... 93
53. Gustave Courbet, *La fileuse endormie*, 1853, huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre. (Tiré du site CGFA, [www.http://cgfa.sunsite.dk/](http://www.cgfa.sunsite.dk/))..... 93
54. Sir Edward Coley Burne-Jones, *Laus Veneris*, 1873-1878, huile sur toile Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery, Tyne and Wear Museums. (Tiré de Wildman et Christian, 1998, p. 167)..... 97
55. *Ariane endormie*, II^e siècle après J.C., copie d'une statue de l'école de Pergame, marbre, Vatican, Musées du Vatican. (Tiré du site officiel de la National Gallery of Art, Washington, www.nga.gov)..... 97
56. Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Rose Bower*, 1871, huile sur toile, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, The Luis A. Ferré Foundation Inc. (Tiré de Wildman et Christian, 1998, p.162)..... 98
57. John William Godward, *Endymion*, 1893, huile sur toile, collection privée, (Tiré du site Art Renewal International, www.artrenewal.org)..... 100
58. James Archer, *La Mort d'Arthur*, 1860, huile sur toile, Manchester, Manchester City Art Gallery. (Tiré du site officiel de Manchester Art Gallery, www.manchestergalleries.org)..... 110
59. John Mullaster Carrick, *Morte d'Arthur*, 1862, huile sur toile, collection privée. (Tiré du site Art Magic, www.artmagick.com)..... 110
60. Fernand Khnopff, *I lock my door upon myself*, 1891, huile sur toile, Munich, Neue Pinakothek. (Tiré du site CGFA, www.cgfa.sunsite.dk)..... 116
61. Photographie de l'atelier de Fernand Khnopff avec l'autel d'Hypnos à droite. (Tiré de Draguet, 1995, p. 345)..... 116
62. Photographie de l'atelier de Fernand Khnopff où l'on aperçoit le cercle doré sur le sol, et tout au fond sur un socle, le deuxième exemplaire sculpté d'Hypnos. (Tiré de Draguet, 1995, p. 345)..... 118
63. Photographie de Fernand Khnopff devant l'autel d'Hypnos du grand atelier qui porte l'inscription «ON NE A QUE SOL». (Tiré de Draguet, 1995, p.347).. 118

64. Gustave Moreau, *Samson et Dalila*, 1882, aquarelle et mine de plomb, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques. (Tiré du site Joconde, www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/pres.htm)..... 120
65. Fernand Khnopff, *Des caresses*, 1896, huile sur toile, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Tiré du site CGFA, www.cgfa.sunsite.dk)..... 121
66. William Blake Richmond, *Sleep and Death Carrying the Body of Sarpedon into Lycia*, vers 1875-1876, huile sur toile Vancouver, Vancouver Museum. (Tiré de Wilton et Upstone, 1997, p. 151)..... 122
67. John William Waterhouse, *Sleep and His Half-Brother Death*, 1874, huile sur toile, collection privée. (Tiré du site The Athenaeum, www.the-athenaeum.org)..... 122
68. Fernand Khnopff, *La Belle au bois dormant*, 1909, tryptique, pastel sur papier, Bruxelles, collection privée. (Tiré de Delevoy, de Croës et Ollinger-Zinque, 1987, p. 466)..... 124
69. Photographie de Fernand Khnopff posant entre *L'Aile bleue* et *Un Masque*. (Titre de Delevoy, de Croës et Ollinger-Zinque, 1987, p. 18)..... 127
70. Fernand Khnopff, *Un Masque*, 1897, plâtre polychromé selon la technique du gessoduro, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, (Tiré de Draguet, 1995, p.130) 127
71. Ferdinand Hodler, *La Nuit*, 1890, huile sur toile, Berne, Kunstmuseum. (Tiré du site Exporevue, www.exporevue.com/magazine/fr/)..... 137
72. Michelangelo Buonarroti, *Il Sogno* (aussi intitulé *The Dream of Human Life*), vers 1533, graphite sur papier, Londres, The Courtauld Institute Gallery. (Tiré du site officiel du Courtauld Institute of Art Gallery, www.courtauld.ac.uk)... 143

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je souhaiterais exprimer ma gratitude à ma directrice, Mme Nicole Dubreuil, qui a toujours manifesté un grand respect envers ma vision et ma méthode de travail. Je lui suis particulièrement reconnaissante pour m'avoir soutenue dans les étapes préliminaires de cette recherche, lorsqu'elle m'a entre autres encouragée à repérer par moi-même les éléments clé de mon sujet de recherche. J'ai toujours accueilli ses commentaires et ses retouches précises comme de précieux éclaircissements.

Je remercie également M. Todd Porterfield, qui a su raviver mon intérêt pour la période romantique, et Mme Johanne Lamoureux, qui a attiré mon attention sur la condition sociale de l'artiste et certains enjeux de la question identitaire en peinture.

Je dois enfin exprimer ma gratitude envers ma famille, mes amis et autres collègues étudiants. Ils ont été une source intarissable de conseils et ont su me donner foi en mes capacités à mener à terme ce mémoire.

INTRODUCTION

Le dix-neuvième siècle a constitué la période charnière où se sont trouvés ébranlés les fondements de la tradition artistique occidentale. C'est aussi à ce moment que se sont élaborés les postulats du modernisme artistique se traduisant, en peinture, par le déclin des grands sujets et des grands genres que constituaient la peinture d'histoire, la peinture mythologique et la peinture religieuse. Il en est résulté une crise généralisée des dispositifs figuratifs sous-tendant cette peinture; un de ses motifs privilégiés, celui du héros masculin exalté à la fois pour sa perfection physique et pour sa capacité à incarner le pouvoir d'intervention de l'homme dans l'histoire, a été fortement touché par la remise en cause des valeurs éthiques et esthétiques traditionnelles. C'est ainsi que se sont multipliées les stratégies de mise à mal de la figure héroïque et que sont apparus un certain nombre de thèmes lui retirant comme à plaisir sa capacité d'agir. Le motif du héros somnolent auquel nous voulons nous intéresser dans ce mémoire se situe parmi les plus significatifs de cette stratégie qui plonge les personnages en représentation dans toutes sortes d'états léthargiques. Si, dans la peinture du dix-huitième siècle, les tribulations du héros, incluant sa chute ou sa perte, relevaient encore d'une forme de destin tragique, au siècle suivant, bon nombre de figures masculines tendent à sombrer, tout simplement, dans la déréliction, dans la rêverie, ou encore dans un sommeil dont la profondeur se rapproche quelquefois étrangement de la mort. Ainsi donc, à l'aide d'une sélection d'exemples éloquents de figures masculines abandonnées à une inconscience somnolente, nous tenterons de cerner comment le motif du dormeur offre un témoignage probant de la crise généralisée des systèmes figuratifs ayant frappé cette période.

En premier lieu, force est de constater que le thème du sommeil non plus que ses significations les plus fécondes réservées à la période sous examen n'est pas tout à fait original.

Au vingtième siècle, plusieurs théoriciens lui ont en effet brillamment rendu justice en abordant la problématique à travers divers points de vue. Nous sommes entre autres grandement redevable aux travaux de Michel Covin, dont la thèse doctorale en quatre volumes intitulée *Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil, art, médecine, religion*¹, proposait en 1985 une solide analyse des implications d'ordre religieux et philosophique du sommeil et de sa symbolique dans la culture occidentale². À part les études de Covin, l'on retrouve quelques ouvrages non négligeables consacrés à la présence du rêve en art et en littérature³. Jusqu'ici peu de théoriciens ont spécifiquement questionné la présence des protagonistes dormants dans les arts visuels.

En ce qui à trait au traitement du sommeil dans la période qui nous préoccupe, c'est plutôt vers la littérature qu'il faut nous tourner. Une thèse de doctorat de 2004, celle de Daniel Long, fournit une réflexion sur *La figure du rêveur dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle*⁴. Puis, embrassant une aire temporelle plus vaste, une autre thèse, celle que Fanny Déchanet-Platz, rédigée en 2005 prend pour objet *L'écrivain, le sommeil et les rêves : des Romantiques à l'après Seconde Guerre Mondiale*⁵. L'intérêt pour notre propos de ces sources académiques récentes se justifie au nom du dialogue qu'entretient la littérature du dix-neuvième siècle avec le champ contemporain des arts visuels; mais ces écrits laissent de côté le problème spécifique des images. Parmi les rares publications offrant une riche iconographie du sommeil, nous retrouvons le

¹Michel Covin, «Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil, art, médecine, religion», thèse de doctorat, Paris, Paris 1, 1985, 4 vol., ca. 1400 p.

²Covin reprend ses réflexions sur le sommeil dans des publications subséquentes. Voir par exemple Covin, *Une esthétique du sommeil*, Paris, Beauchesne, collection Beauchesne essais, 1990, 114p. ; Covin, «Le sommeil du guerrier», *Revue des sciences humaines*, vol. 65, no. 194, (avril-juin 1984), p.141-159.

³Voir par exemple, Jacques Bousquet, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique : France, Angleterre, Allemagne - essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, M. Didier, collection Études de littérature étrangère et comparée, 1964, 656p.; Jean Pierrot, *Le rêve, de Milton aux surréalistes*, Paris, Bordas, collection Univers des lettres 712, Série thématique, 1973, 175 p.; Yannick Ripa, *Histoire du rêve : regards sur l'imaginaire des Français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, collection Pluriel, 1988, 271 p.; Florence Orwat, *L'invention de la rêverie: une conquête pacifique du grand siècle*, Paris, Champion, collection Lumière classique 66, 2006, 521 p.

⁴Daniel Long, «La figure du rêveur dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle», thèse de doctorat, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2004, 2 vol., 629 p.

⁵Fanny Déchanet-Platz, «L'écrivain, le sommeil et les rêves : des Romantiques à l'après Seconde Guerre Mondiale», thèse de doctorat, Paris 4, 2005, 1 vol., 590 p.

catalogue de l'exposition *Dormir, rêver...et autres nuits*, qui s'est tenue en France en 2006 et qui, à partir d'une approche de type anthropologique, examine le rôle des états du sommeil et de la vie onirique dans la société moderne. L'exposition rassemble une profusion de figures dormantes et somnolentes tirées principalement de l'art contemporain et son catalogue ne néglige pas l'héritage thématique des siècles passés. Sans calquer le projet de cette exposition, nous y trouvons toutefois l'inspiration pour entamer une praxis analytique semblable mais spécifiquement axée sur le cas des dormeurs dans la peinture du dix-neuvième siècle.

En deuxième lieu, nous devons admettre que notre projet ne peut faire l'économie de toute une pléthore de références au sommeil principalement liée à l'iconographie de l'art occidental, dont celles recensées dans l'indispensable ouvrage de référence intitulé *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*⁶. En plus d'examiner la thématique du sommeil dans toutes ses déclinaisons emblématiques, cette étude a le mérite d'avoir produit une liste chronologique consistante d'œuvres d'art illustrant le sommeil et ce, à partir de l'Antiquité jusqu'au vingtième siècle. Selon le recensement effectué et malgré le caractère un peu superficiel imposé par le vaste survol, il appert que le dix-neuvième siècle abonde en figures somnolentes, ce qui nous conforte dans notre projet. Cependant, un problème surgit : le thème y apparaît surtout réservé à la figure féminine et ne présente pas les mêmes symptômes de crise que ceux qui nous préoccupent ici.

En effet, les recherches en art visuel intéressées par les métaphores d'Hypnos échappent difficilement au motif omniprésent de la femme endormie. Or les connotations de la figure somnolente varient significativement d'un sexe à l'autre. Du rococo au classicisme, pour

⁶Helene E. Roberts. *Encyclopedia of Comparative Iconography : Themes Depicted in Works of Art*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998, 2 vol., XIX, 1120 p.

reprendre les propos d'Ewa Lajer-Burcharth, les hommes alités conservent leurs statuts de modèles et d'intervenants dans l'histoire puisqu'ils incarnent des vertus stoïques, celles de héros confrontant courageusement leur mort, les femmes allongées quant à elles, relèvent plutôt du registre de l'érotisme, leur passivité les offrant au regard comme objet de plaisir⁷. Un article d'Udo Kulterman, intitulé *Woman Asleep and the Artist*, examine le thème de la femme endormie dont l'auteur retrace l'origine antique et suit le développement stylistique dans l'ensemble de la peinture occidentale. Il en ressort que les dormeuses du dix-neuvième siècle ont subi le contrecoup de la crise frappant les grands sujets et les grands genres : les Vénus étendues se plient désormais aux impératifs du mouvement réaliste et naturaliste; la perte d'idéalisme qui les affecte les rapproche du modèle d'atelier, leur conférant un excès de chair et de peinture. Mais le registre érotique n'en a pas pour autant été abandonné, les cas les plus intéressants faisant apparaître la dimension sociale du motif, c'est-à-dire révélant la prostituée dans la déesse. Nous pensons ici entre autres aux nombreuses dormeuses de Gustave Courbet, un peintre fortement concerné par la thématique du sommeil, auquel nous ne manquerons pas de revenir ultérieurement.

L'hypothèse que la peinture du dix-neuvième siècle comprend moins de dormeurs masculins que féminins semble donc s'imposer après ce premier tour de piste, ce qui rendra d'autant plus captivant notre intérêt pour ce motif dont on trouve tout de même plusieurs avatars. Nous savons déjà que la figure masculine en représentation n'a pas été épargnée par la crise artistique qui secoue cette période. Cette crise est à mettre en liaison, et nous ne manquerons pas de le faire, avec l'instabilité du sujet masculin face aux rôles sociaux émergents, incluant les rôles de genre, mis en place par la nouvelle économie et la société moderne en émergence. Notre étude

⁷Ewa Lajer-Burcharth, *Necklines: The Art of Jacques-Louis David After the Terror*, New Haven [Conn.]; London, Yale University Press, 1999, p. 268.

visé ici plus qu'un repérage chronologique du motif du dormeur dans la peinture du dix-neuvième siècle et plus qu'une opération de synthèse réductrice qui ramènerait leur interprétation à une sorte de *Zeitgeist* culturel global. À travers des considérations contextuelles d'ordre artistique, philosophique ou scientifique, telles que les découvertes des pionniers du sommeil, des rêves et du psychisme, nous tenterons de définir les bases ayant servi à l'édification du socle théorique et iconographique sur lequel s'appuie chacune des œuvres de notre corpus. Nous verrons aussi que c'est précisément à partir du dix-neuvième siècle que le motif du dormeur présente comme caractère inédit, et en ceci il se distingue de ce qui se passe avec le motif de la dormeuse, de projeter à l'occasion une image de l'artiste lui-même, une forme d'autofiction qui ouvre un chapitre capital, et tout à fait différent, dans l'étude que nous entendons mener.

Toute analyse de la représentation visuelle du héros endormi impose d'emblée l'établissement d'un dialogue (et la capacité de discriminer des interlocuteurs) entre la manifestation de cette forme d'inertie et un autre mode de représentation familier à la grande tradition, celle du héros mort ou agonisant. L'étroite analogie qui subsiste entre les deux états et qui s'affirme d'emblée en termes de simple stratégie visuelle, est également étayée par l'archéologie du motif où l'on repère une importante dyade mythologique. Dans *La Théogonie*, Hésiode nous enseigne que Nyx, déesse de la nuit, a engendré deux fils jumeaux, Hypnos et Thanatos⁸. Connus chez les Romains en tant que Somnus ou Sopor, le dieu Hypnos de la mythologie grecque personnifie le sommeil, ce dernier ayant conçu à son tour Morphée, dieu des songes, tandis que son frère Thanatos, ou Mors pour les Romains, incarne la mort. Toutefois, c'est dans l'*Illiade* d'Homère que le concept d'héroïsme se trouve simultanément associé et de manière éloquente à l'idée du sommeil et de la mort. Zeus y convoque en effet l'aide des deux jumeaux ailés pour emporter le cadavre de Sarpédon, son propre fils, un héros tombé sur le

⁸H. E. Roberts, *op. cit.*, vol. II, p. 845.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 1 : Peintre de Diosphos (attribuée à), *Hypnos et Thanatos emportant le corps de Sarpédon*, vers 500 av. J.-C., amphore en terre cuite, New York, New York Metropolitan Museum of Art.

champ de bataille troyen. La scène d'Hypnos et de Thanatos emportant les guerriers morts au combat allait se répéter sur plusieurs vases de la Grèce antique, comme sur cette amphore datant d'environ 500 ans avant Jésus-Christ (figure 1). Dans sa thèse doctorale, Emma Jane Scioli s'interroge sur la présence d'Hypnos dans cette scène mortuaire, et ceci en dépit du récit homérique qui lui sert d'origine et de caution. L'auteure en déduit que la présence du sommeil dans l'art antique servait généralement à conjurer la dure réalité de la mort car l'euphémisme du sommeil adoucit l'idée du périple que le guerrier allait devoir effectuer dans l'au-delà⁹. En accord avec cette logique, notre étude d'un héros qui, au dix-neuvième siècle, a plutôt tendance à passer de la mort stoïque à la somnolence, devra se rappeler de cette ancienne alliance.

⁹Emma Jane Scioli, «The Poetics of Sleep : Representing Dreams and Sleep in Latin Literature and Roman Art,» thèse de doctorat, Los Angeles, UCLA, 2005, p. 211.

Il est à noter qu'au sein de la pensée occidentale, les pouvoirs d'Hypnos se sont en quelque sorte dissociés de ceux de Thanatos pour acquérir des connotations de plus en plus négatives, contrairement au rêve qui, lui, fut admis plus naturellement en tant qu'extension particulière de la vie éveillée. Au dix-septième siècle, par exemple, le prêtre français Jean-Baptiste de La Salle moralisait en ces termes: «C'est un défaut de trop dormir, c'est une chose honteuse et insupportable [...]. Un long repos énerve l'esprit et le corps.»¹⁰. Inspirée par des textes païens comme ceux d'Aristote, qui mettait déjà en garde, dans ses *Problèmes*, contre les dangers liés au sommeil excessif, c'est assurément la doxologie judéo-chrétienne qui a entraîné le sommeil sur le terrain de la paresse, de l'ivresse et autres effets néfastes du manque de vigilance, comme la luxure. L'hygiène classique relie d'ailleurs ce dernier péché de façon quasi-systématique à la condition féminine, d'où, selon Covin, découle la pléthore de représentations de dormeuses languissantes dans l'art occidental¹¹. Côté dormeurs, pensons à des exemples comme *La Résurrection du Christ* (figure 2) de Pierro Della Francesca ou encore *L'Agonie dans le jardin* (figure 3) d'Andrea Mantegna qui sont deux mises en scènes éloquentes où le sommeil des apôtres sert d'antithèse à l'éveil et à l'élan spirituel du Christ. Quant aux nombreux dormeurs et dormeuses de la peinture hollandaise du dix-septième et du dix-huitième siècles, ils témoignent d'une autre façon, par leur abrutissement et leur futilité, des périls du sommeil excessif¹². Il ne faut pas, dans ce même ordre d'idées, oublier l'illustration récurrente du récit biblique de Samson

¹⁰Jean-Baptiste de La Salle cité par Sophie de Sivry et Philippe Meyer, *L'art du sommeil : petite histoire sociale, symbolique, médicale, poétique et amoureuse du sommeil*, Paris, Éditions du Sextant bleu, collection Les empêcheurs de penser en rond, 1995, p.61.

¹¹Michel Covin, «Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil, art, médecine, religion,» vol IV, p. 150.

¹²Nous en retrouvons plusieurs exemples dans un ouvrage de Nanette Salomon intitulé *Shifting Priorities : Gender and Genre in Seventeenth-century Dutch Painting*, Stanford, [Calif.], Stanford University Press, collection Cultural memory in the present, 2004, 163p.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 2 : Piero della Francesca, *La Résurrection du Christ*, 1463-65, fresque en tempéra, Sansepolcro, Pinacoteca Comunale.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 3 : Andrea Mantegna, *L'Agonie dans le jardin*, vers 1460, tempera sur bois, Londres, National Gallery.

qui le livre une fois endormi aux manœuvres traîtresses de Dalila¹³. D'après Covin, «Toute définition du sommeil, dans cette perspective idéologique, devient négative, et il faudra attendre l'époque contemporaine (la deuxième partie du vingtième siècle!) pour établir que le sommeil est une fonction active de l'organisme.»¹⁴. De ce fait, si les pouvoirs du dieu Hypnos se convertissent, à l'ère chrétienne, en une allégorie de la faiblesse humaine, l'écrivain Roger Nimier est justifié de clamer : «On ne doit peindre assoupis que les vains, les nuls, les agités»¹⁵. Puisque seuls les héros sont généralement trouvés dignes d'être emportés par la mort et que les individualités somnolentes tombent dans le prosaïsme, on aura à se demander quelles implications ont de telles considérations pour l'auto représentation de l'artiste en figure de dormeur.

Étonnamment, le récit de l'invention même de la peinture a lieu sur un fond légendaire mettant en scène le spectacle d'un dormeur impotent. C'est l'écrivain latin Pline l'Ancien qui mentionne pour la première fois dans son *Histoire naturelle* la légende de Dibutade, fille d'un potier corinthien, traçant sur un mur le profil de son amant avant qu'il ne parte effectuer un long voyage; au deuxième siècle, le patriarche Athénagoras altère cette version en mentionnant que le jeune homme était plutôt simplement endormi¹⁶. Robert Rosenblum prétend que cette histoire fut rarement illustrée avant la période romantique et la version d'Alexander Runciman (figure 4), (qu'il cite d'ailleurs comme la toute première représentation visuelle du récit de Dibutade), de même que celle de Joseph Wright (figure 5), illustrent sans contredit la version d'Athénagoras; ces œuvres démontrent comment le dormeur de cette légende, inconscient de sa fragilité, renverse

¹³Selon l'Ancien Testament, Samson était un juge des Hébreux dont la chevelure le dotait d'une grande force physique. Samson est un jour tombé amoureux de Dalila, une femme qui lui a coupé les cheveux durant son sommeil et l'a livré impotent à ses ennemis, le peuple des Philistins.

¹⁴Covin, *Une Esthétique du sommeil*, p.9.

¹⁵Roger Nimier cité par Covin, «Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil, art, médecine, religion», vol. IV, p.150.

¹⁶Robert Rosenblum, «The Origin of Painting : a Problem in the Iconography of Romantic Classicism», *Art Bulletin*, vol. 39, no.4, (1957), p. 282.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 4: Alexander Runciman, *The Origin of Painting*, 1771, huile sur toile, Penicuik, Penicuik House.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 5: Joseph Wright, *The Corinthian Maid*, 1782-1784, huile sur toile, Washington, National Gallery of Art, Paul Mellon Collection.

le topos de la femme endormie devant l'artiste en offrant sa torpeur en spectacle. Bernard Marcadé conçoit pour sa part que cette légende inscrit l'invention de la peinture dans le régime du sacrifice de l'objet du désir (et de l'objet représenté), car Dibutade trace le profil de son amant avant que ce dernier ne la quitte. Au dix-neuvième siècle, l'auto représentation spectaculaire du peintre en dormeur s'inscrirait peut-être aussi, encore, dans le régime de la dépossession car, selon Marcadé, «Donner vie à la peinture, c'est en effet courir le risque de donner sa vie à la peinture.»¹⁷. Cette dialectique de la perte nous conduit à la thèse de Maurice Z. Schroder qui écrit que c'est en 1796 que se définit le sens moderne du terme «artiste»¹⁸, un être qui se reconnaît dans la chute d'Icare et adoptera jusqu'au vingtième siècle les déclinaisons récurrentes du héros déchu. Comme nous le verrons, l'autoportrait de l'artiste en dormeur rejoint ce même axiome.

Afin de saisir ce qui justifie la présence du dormeur dans la peinture du dix-neuvième siècle et d'examiner certains détournements de l'iconographie traditionnelle du sommeil, en tant que déshonorante faiblesse, en faveur de l'auto représentation du peintre, nous proposons une étude divisée en quatre chapitres, dont les deux premiers concernent la peinture française. Le premier chapitre portera sur l'œuvre d'Anne-Louis Girodet-Trioson, un peintre qui semble avoir choisi l'image d'un dormeur pour se détacher de l'esthétique néoclassique. En effet, *Le Sommeil d'Endymion* (figure 6) inscrit une brèche dans l'enseignement davidien car la figure est l'antithèse même de l'héroïsme classicisant défendu par le chef de l'atelier où s'est formé Girodet. Son aspect efféminé le place aujourd'hui au centre d'un débat théorique (concernant la sexualité), débat dont Abigail Solomon-Godeau est la principale instigatrice, sur

¹⁷Bernard Marcadé, «Les fantômes de la peinture», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 40, (1992), p. 59.

¹⁸Maurice Z. Schroder écrit: «Diderot also differed from Voltaire in that he did not consider a writer an artist: he contrasted the *artiste*, painter, sculptor, or engraver, and the *littérateur*, the man of letters. In spite of these various protests and limitations, the use of *artiste* in its modern sense was consecrated in 1796 by Collin d'Harleville. The title characters of his comedy *Les Artistes* were a painter, a poet, and a musician.». Schroder, *Icarus : the Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, collection Harvard studies in Romance languages vol. 27, 1961, p.6.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 6 : Anne-Louis Girodet de Roussy, dit Girodet –Trioson, *Le Sommeil d'Endymion*, dit aussi *Endymion, effet de lune*, 1791, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

l'affaiblissement du héros masculin dans l'art post thermidorien. Mais Endymion dénote-t-il une simple régression par rapport, entre autres, aux idéaux d'engagement exaltés par David? Nous questionnerons une telle interprétation en observant que Girodet revendique une certaine identification personnelle avec la figure d'Endymion, ce qui oriente le dormeur plutôt vers l'incarnation d'une nouvelle sensibilité artistique.

En deuxième lieu, dans une période où le mouvement réaliste s'octroie le privilège d'illustrer le trivial et s'emploie à détourner la peinture des grands sujets, une nouvelle attention est accordée à l'illustration du sommeil. Nonobstant le fait qu'au dix-neuvième siècle la langueur et la somnolence frappent toujours davantage le motif féminin, comme en témoignent plusieurs tableaux de Gustave Courbet, ce peintre s'arroge également le droit d'explorer la thématique particulière du sommeil masculin en y introduisant une référence à l'artiste. *L'Homme blessé* (figure 7) est l'autoportrait d'un Courbet se fantasmant au bord du trépas, qui emprunte à la très

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 7 : Gustave Courbet, *L'homme blessé*, 1844-54, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.

ancienne connivence entre le sommeil et la mort que la tradition de la peinture occidentale avait contribué à affaiblir. Curieusement, nous verrons que cette oeuvre de début de carrière, dont Courbet n'a jamais voulu se séparer durant toute sa vie, recouvre l'ébauche d'un autre tableau intimiste illustrant le peintre assoupi auprès de sa maîtresse. L'œuvre de Courbet à elle seule laisse sous-entendre que le motif de la figure endormie est devenu l'enjeu de tractations complexes qui valent la peine d'être investiguées. C'est ce qu'ont tenté de faire les travaux relativement récents de Michael Fried à propos de l'artiste. Réfutant les considérations stylistiques et iconographiques traditionnelles qui situent la représentation de *L'Homme blessé* au croisement des formules romantiques et réalistes en train de s'affronter dans la peinture du temps, l'auteur rattache le motif à une problématique plus structurale qui interpelle le rapport du tableau au spectateur. Prenant en considération l'intérêt de Courbet pour les représentations du sommeil et des états d'inconscience, il les examine en tant que symptômes de l'absorption

phénoménologique de l'artiste dans son propre corps peignant et de sa projection imaginée dans l'espace du tableau.

Le motif du héros endormi nous amène, dans deux autres chapitres, à traverser la Manche et à explorer quelques-unes de ses variations en régime de symbolisme international. La représentation de figures endormies dans l'art anglais se réclamait à l'origine de l'esthétique néogothique qui s'était imposée de 1750 à 1830. Les victimes d'Hypnos témoignent dans cette peinture de la fascination des anglais pour la vie intérieure, une tendance idéaliste qui prenait le contrepied du positivisme et du matérialisme ambiants. Les membres du mouvement préraphaélite, premier groupe de l'avant-garde britannique, ont d'abord su redéfinir l'iconographie de l'héroïsme masculin conformément au modèle médiéval et à imposer l'image du preux chevalier en tant que parangon de vertu et de civisme. Tandis qu'au sein de l'art victorien, Hypnos paraît surtout maintenir son emprise sur la femme, l'image du dormeur finit par trouver sa place, surtout dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, chez des artistes comme Edward Burne-Jones, chef de file du mouvement esthétique anglo-saxon. Ce dernier subvertit en effet le topos du chevalier glorieux en axant son registre expressif sur la décadence et en montrant une prédilection pour la chute du héros auquel il s'identifie.

En dernier lieu, nous nous pencherons sur les répercussions qu'a eu l'idéalisme anglais de la fin du siècle, et tout spécialement l'œuvre de Burne-Jones, sur la fascination du symboliste belge Fernand Khnopff pour le dieu Hypnos. Le cas de Khnopff confère une inflexion particulièrement étonnante à la trajectoire de cette étude puisque, cette fois, ce n'est plus le corps dormant qui appelle la question identitaire. Cette question émane plutôt de l'attachement de l'artiste à une tête sculptée du dieu Hypnos qu'il a nichée sur un autel dans son atelier et devant laquelle il se recueillait avant de peindre. Il sera démontré que la théorie du fétichisme fournit certains éléments valables pour comprendre le rapport exclusif que Khnopff entretenait avec cette

statue d'Hypnos et ultérieurement illustrer comment son inclinaison artistique se détachait des tensions sociopolitiques qui ont taraudé les trois peintres que nous auront examinés préalablement.

CHAPITRE I

Prolégomènes à un nouvel héroïsme léthargique : *l'Endymion de Girodet*

Le premier chapitre de ce mémoire se penche sur un tableau illustrant la scène la plus éloquente et la figuration la plus mythifiante d'un protagoniste masculin à s'être jamais trouvé sous l'égide du dieu Hypnos, dans une composition mettant en lumière les fréquents dialogues que ce dernier entretient non seulement avec son jumeau Thanatos mais également avec Éros. *Le Sommeil d'Endymion* (figure 6), qui effectua son entrée au Salon de 1791 sous le titre d'*Endymion, effet de lune*, est un tableau remarquable que Girodet signa alors qu'il n'était âgé que de vingt-quatre ans, avec la ferme intention de «faire quelque chose de neuf»¹⁹. Cette académie prenait en quelque sorte figure de manifeste et devait permettre au peintre de se tailler une place de choix dans l'art de son temps. Même si Girodet demeure difficile à classer en regard des mouvements de l'époque, certains historiens d'art d'aujourd'hui admettent que sa vie artistique est mue par une constante recherche d'indépendance²⁰. Ayant brillé au couchant du dix-huitième siècle, Girodet se réclame effectivement autant de la tradition classique que de l'esthétique romantique montante qui annonçait déjà le déclin des Lumières. Si le jour de sa mort, en 1824, les membres de l'Académie pleuraient la perte du dernier véritable défenseur de l'esprit classique, esprit dont les fondations subissaient alors fortement l'assaut de la vague romantique²¹,

¹⁹Alexandra K. Wettlaufer, «Girodet/Endymion/Balzac: Representation and Rivalry in Post-revolutionary France», *Word and Image*, vol. 17, no.4, (2001), p. 401.

²⁰Nous pensons ici à un judicieux commentaire de Sylvain Bellenger: «L'ambition intellectuelle de Girodet s'entrechoque avec les contingences de l'histoire et son paradoxe est d'avoir voulu être le premier peintre de sa génération sans pour cela se laisser réduire par le pouvoir politique. Ce paradoxe porte un nom : l'indépendance, revendication qui domine la vie artistique, politique ou sentimentale de Girodet.». Sylvain Bellenger, ««Trop savant pour nous» le destin d'un peintre poète» dans *Girodet, 1767-1824*, catalogue paru sous la direction de Sylvain Bellenger, Paris, Gallimard, Musée du Louvre Éditions, 2005, p. 36.

²¹Wettlaufer, «Girodet's *Endymion*: Painting Between the Centuries» dans *Pen vs. Paintbrush : Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*, New York, Houndmills [England], Palgrave, 2001, p. 38.

le discours qui entoure l'œuvre de Girodet par la suite s'intéresse plutôt aux distances qu'il semble prendre par rapport à cette tradition.

Ce premier chapitre consacré à Girodet interrogera les motivations qui ont poussé l'artiste à arrêter son choix spécifiquement sur le mythe d'Endymion, pour concrétiser son désir de faire du neuf en prenant ses distances par rapport aux principes qui lui avaient été enseignés. Notre questionnement sera donc d'abord et avant tout d'ordre thématique car nous nous pencherons sur les particularités d'un sujet qui, porteur de grandes ambitions artistiques, opte néanmoins pour la mise en scène d'un seul personnage soumis à l'emprise d'Hypnos. Il s'agissait en effet pour l'artiste de privilégier un motif qui n'exploite pas toute la richesse narrative du mythe ni les attentes des spectateurs du temps, si l'on en croit une lettre rédigée par Girodet, autour de 1806, à un certain marquis Pastoret²². Le peintre y précise la nature du thème retenu : «Ce tableau n'est point, comme quelques personnes l'ont qualifié, Diane et Endymion, mais bien le sommeil d'Endymion»²³. Ainsi, après l'avoir exposé une toute première fois au palais de l'Académie royale à Rome en 1791 sous le titre d'*Endymion, effet de lune*, Girodet, à partir du début du dix-neuvième siècle, présentera ce tableau en tant que *Le Sommeil d'Endymion*, une modification du titre qui déplace l'accent de l'idylle amoureuse vers la représentation d'une seule des deux figures, le protagoniste masculin réduit à l'état de pure inertie.

Pour analyser les motivations derrière cette transformation, nous explorerons d'abord la symbolique du sommeil, telle qu'elle s'est développée dans le contexte empiriste des Lumières avant de se voir ébranlée par la montée du romantisme. Plus proches des dispositifs picturaux en

²²Nous croyons qu'il s'agit là de l'homme politique français Claude-Emmanuel-Joseph-Pierre Pastoret (1756-1840), communément appelé marquis de Pastoret. Étant donné que Girodet lui a adressé cette lettre en 1806, ainsi que plusieurs autres en ce début de dix-neuvième siècle, il est peu probable qu'il ait écrit à Amédée de Pastoret, fils du marquis de Pastoret, né en 1791.

²³Girodet, Lettre XXVII adressée à Pastoret, vers 1806. Pierre-Alexandre Coupin, *Oeuvres posthumes de Girodet-Trioson : peintre d'histoire / suivies de sa correspondance ; précédées d'une notice historique, et mises en ordre par P. A. Coupin*, Paris, Renouard, 1829, vol. 2, p. 340.

tant que tels, les études d'Abigaïl Solomon-Godeau et de Michael Fried nous permettront ensuite d'évaluer la transformation des paramètres figuratifs qui ont amené une véritable crise du protagoniste masculin en peinture. Qu'il se soit décliné sous le mode de la somnolence ou de la simple absorption, le registre expressif de la figure masculine semble en effet avoir progressivement abandonné les postures héroïques qui étaient son apanage traditionnel pour glisser vers diverses modalités de l'impuissance. Dernier élément intéressant pour notre propos, l'artiste semble s'être lui-même identifié à la figure d'Endymion. Avant même de réduire *Le Sommeil d'Endymion* à un tableau de dormeur, Girodet exprimait, dès 1800, dans une lettre adressée au peintre François Gérard²⁴ où il substituait son propre nom à celui de la figure mythologique, l'intimité du rapport qu'il entretenait avec le protagoniste de cette peinture talisman dont il n'a jamais voulu se séparer.

Genèse de l'œuvre

En 1791, Girodet a mis sept mois à achever *Le Sommeil d'Endymion* à Rome, où il séjournait en tant que lauréat de l'Académie des beaux-arts²⁵. Son premier chef-d'œuvre, *Le Sommeil d'Endymion*, n'était pourtant à l'origine qu'un simple devoir, un envoi présenté sous forme d'académie, dont le sujet n'était point imposé et qui devait, au Salon de Paris, se faire l'écho du cheminement d'un jeune membre de l'élite artistique de France subventionné par l'État. Girodet, celui que certains critiques du temps ont qualifié de «plus bel ouvrage» de l'illustre

²⁴ «Bélissaire est resté bien longtemps aveugle. Je dois le féliciter d'avoir recouvré la vue et de pouvoir s'assurer qu'Endymion ne pourrait (*sic.*) être réveillé que par le premier baiser de l'amour. Mais je conseille à cet amour de quitter ses ailes lorsqu'il jouera le rôle de l'amitié. [signé] Endymion.» Girodet, lettre du 13 mai 1800 adressée à François Gérard, cité par James Henry Rubin, «Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration», *Art Quarterly*, vol. 1, no. 2, (printemps 1978), p. 83, note de référence 81.

²⁵ Ainsi, le peintre s'était-il déjà signalé à l'élite artistique française en se méritant le traditionnel séjour romain de perfectionnement dans les locaux de l'Académie au palais Mancini.

maître Jacques Louis David²⁶, avait diligemment assimilé les paramètres académiques de la peinture d'histoire de même que l'esthétique néoclassique; mais l'héritage davidien allait vite lui servir de repoussoir et c'est en le défiant qu'il allait chercher à se positionner en tant qu'artiste.

C'est ainsi qu'en cours d'exécution, Girodet confiait à son père adoptif, le docteur Benoît François Trioson, qu'il préparait un témoignage d'authenticité personnelle, un tableau qui prendrait la forme d'un «*Endymion dormant*»²⁷ :

«Je ne crois pas la pensée mauvaise; quant à l'effet, il est purement idéal, et par conséquent très difficile à rendre. Le désir de faire quelque chose de neuf et qui ne sentit pas simplement l'ouvrier, m'a peut-être fait entreprendre au-delà de mes forces; mais je veux éviter les plagiats.»²⁸

Le Dictionnaire de la fable, un ouvrage auquel Girodet fut appelé à contribuer en 1803, relate la version du mythe d'Endymion la mieux connue au temps de l'artiste²⁹. On y lit qu'Endymion, fils de Jupiter, fut condamné au sommeil perpétuel, un destin qu'il aurait d'ailleurs consciemment choisi afin, selon certaines sources, de ne jamais vieillir. Cet état de pure passivité lui permettait d'offrir à chaque nuit son corps aux caresses amoureuses des rayons de Séléné, personnification de la lune également associée à la chaste Diane, qui s'était éprise de lui et qui devait engendrer, suite à leurs ébats nocturnes, cinquante filles et un fils³⁰. Étonnamment, une autre légende surinvestit plutôt le rôle d'Hypnos et relate que le dieu lui-même, s'étant épris d'Endymion, le faisait dormir les paupières ouvertes afin qu'il puisse admirer l'éclat de ses yeux. Nous ignorons cependant si Girodet connaissait cette version³¹. Quoi qu'il en soit, le jury du Salon de 1793 a certes reconnu et applaudi les innovations auxquelles le premier chef-d'œuvre de l'artiste avait donné cours : «Ce tableau est vraiment original et pour l'invention heureuse et poétique et pour

²⁶Wettlaufer, «Girodet/Endymion/Balzac: Representation and Rivalry in Post-revolutionary France», p. 401.

²⁷Girodet, Lettre XL adressée à Trioson en 1791 dans Coupin, vol. 2, p. 387.

²⁸*Ibid.*, p. 387.

²⁹George Levitine, *Girodet-Trioson: An Iconographical Study*, New York, Garland Publishing, collection Outstanding dissertations in the fine arts, 1978, p. 121.

³⁰*Ibid.*, p. 121.

³¹Bellenger, «Effet de lune», *op. cit.*, p. 208.

l'effet hardi et piquant.»³². En déclarant avoir mis en scène autre chose que le récit d'amours divines³³, Girodet semble donc utiliser le sommeil d'Endymion comme un double geste de résistance, à la fois esthétique et personnel, à l'autorité de David, le maître incontesté de l'héroïsme masculin en peinture.

Interprétation du sommeil au dix-huitième siècle

Un éclairage intéressant sur la révolte anti-académique de Girodet peut nous venir d'auteurs qui, en dehors du champ artistique, se sont penchés sur l'esprit scientifique du temps. Notons que, dès 1730, la France était devenue le théâtre d'une montée de l'esprit rationaliste qui devait par la suite gagner l'Angleterre et l'Allemagne et servir de fondement à toute la civilisation occidentale moderne³⁴. Ce qu'on désigne comme la période des Lumières trouve sa plus juste expression chez Emmanuel Kant qui, en 1784, exhortait l'homme à appréhender la réalité à travers le filtre de sa propre raison avant toute chose³⁵, un incitatif où se manifeste la laïcisation de la pensée en train de s'opérer. La science du dix-huitième siècle s'est effectivement intéressée aux phénomènes humains en s'affranchissant de la métaphysique chrétienne, concentrant ses intérêts sur la physiologie du corps plutôt que sur les élans de l'âme. C'est ainsi qu'elle s'est préoccupée du sommeil en tant que simple état de l'organisme, dans le sillon tracé, au siècle précédent, par la philosophie mécaniste dont René Descartes s'avère le plus illustre

³²Critique tirée de *L'Exposition au Salon du Palais national des ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, Bellenger., *Ibid.*, p. 213.

³³Girodet décrit à Pastoret la révision du mythe qu'il propose : «L'invention m'en fut inspirée par un bas-relief de la villa Borghèse. J'ai même presque copié l'*Endymion antique*; mais j'ai cru devoir ne point représenter la figure de Diane. Il m'a semblé inconvenant de peindre, dans le moment d'une simple contemplation amoureuse, une déesse renommée pour sa chasteté. L'idée du rayon m'a paru plus délicate et plus poétique, outre qu'elle était neuve alors. Cette pensée m'appartient tout entière, ainsi que celle de la figure du jeune Amour, sous la forme de Zéphyre, qui sourit en écartant le feuillage». Girodet, Lettre XXVII adressée à Pastoret, vers 1806 dans Coupin, vol. 2, p. 339-340.

³⁴Voir Henri Frédéric Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, traduit par J. Feisthauer, présentation par Elisabeth Roudinesco, complément bibliographique par Olivier Husson, 2^e éd. en français, Paris, Fayard, 1994, p. 227.

³⁵*Ibid.*, p. 224.

représentant. Ce dernier avait en effet postulé que le fonctionnement de tout être ressemblait à celui d'une machine. En poursuivant la tâche entreprise par le philosophe, les Lumières ont en quelque sorte annexé les manifestations du sommeil au domaine de l'histoire naturelle³⁶. En 1751, Denis Diderot écrivait dans *L'Animal*, un article paru dans le premier volume de *L'Encyclopédie*, «je ne connais rien d'aussi machinal que l'homme absorbé dans une méditation profonde, si ce n'est l'homme plongé dans un profond sommeil.»³⁷. En 1753, l'homme de lettres Frédéric-Melchior Grimm commentait pour sa part en ces termes un «discours» sur le sommeil de Georges-Louis Leclerc de Buffon, paru dans son *Histoire naturelle*:

«Le sommeil, qui paraît être un état purement passif, une espèce de mort, est donc au contraire le premier état de l'animal vivant et le fondement de la vie : ce n'est pas une privation, un anéantissement, c'est une manière d'être, une façon d'exister tout aussi réelle et plus générale qu'aucune autre.»³⁸

Si l'auteur réitère, avec Buffon, qu'il subsiste une sorte de lien entre le sommeil et la mort, la réduction du sommeil à sa dimension physiologique en fait une simple suspension de l'activité d'un corps, sans les connotations négatives du discours chrétien qui avaient jusque là eu tendance à ramener la somnolence à un manque de vigilance morale. Mais bien que la science ait accordé au sommeil une valeur positive, la pensée rationaliste des Lumières en condamnait tout de même les excès autant que l'avait fait la religion³⁹. En l'occurrence, le sommeil excessif d'*Endymion* s'oppose à l'idéal d'équilibre tant loué par les Lumières dans la mesure où, en dématérialisant la figure de Diane, le tableau déplace complètement l'accent sur le protagoniste restant qui n'est rien d'autre, finalement, qu'un éternel dormeur.

³⁶Michael Fried, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990, p. 200, note de référence 58.

³⁷*Ibid.*, p. 200.

³⁸*Ibid.*

³⁹Selon Covin, cette époque préconisait l'équilibre en tant que pierre de touche de sa morale. Covin, «Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil; art, médecine, religion», vol. IV, p. 371.

Girodet avait déjà approfondi la thématique du sommeil avant de composer son *Endymion* : pensons à quelques versions du *Songe d'Énée* ou encore au *Bacchus endormi* (figure 8), sorte de rappel du *Faune Barberini* (figure 9) dont le bras plié derrière la tête évoque l'iconographie traditionnelle des figures somnolentes. En tant qu'aboutissement de ces premiers essais, *Endymion*, fixé pour toujours dans son état d'indolence, constitue la véritable antithèse du héros néoclassique davidien, chef-d'œuvre de virilité attentive et de vigilance morale, tel qu'on le rencontre de manière exemplaire dans *Le Serment des Horaces*⁴⁰. Curieusement, l'historien d'art Whitney Davis a cru déceler un lien entre le personnage d'*Endymion* et une autre grande figure de David, son *Socrate*. L'auteure suggère en effet que la somnolence bachique d'*Endymion* n'est peut-être rien d'autre que la conclusion logique de cet héroïsme exacerbé portant les héros de David, qu'ils aient pour noms Socrate, Brutus ou Marius, à devenir les artisans de leur propre destruction⁴¹.

On reconnaît aujourd'hui que Girodet a dû se laisser influencer par la pensée scientifique de son époque. Son *Sommeil d'Endymion*, remarquable effort de rationaliser par le pinceau un vieux sujet classique, témoignerait de l'empirisme du temps dont Barbara Stafford a pu soutenir qu'il avait sérieusement entamé la crédibilité et le prestige de la référence mythologique⁴². Une lettre de Girodet à l'adresse de Bernardin de Saint-Pierre, écrivain et savant dilettante, révèle effectivement le désir du peintre d'aborder rationnellement l'héritage artistique de l'antiquité :

⁴⁰Détail intéressant, David lui-même aurait reproché à Girodet de trop s'abandonner à son naturel mélancolique et de sombrer à l'occasion dans un état de stagnation quasi pathologique : «Quand donc, mon cher Girodet, sortiras-tu de ce sommeil léthargique qui réjouit tes envieux et qui afflige si fort tes amis?» lui écrivait-il. David à Girodet, Lettre XIV non date dans Coupin, vol. 2, p. 312.

⁴¹Whitney Davis, «The Renunciation of Reaction in Girodet's Sleep of Endymion» dans *Visual Culture: Images and Interpretations*, sous la direction de Norman Bryson, Keith Moxey et Michael Ann Holly, Middletown [Conn.] and Hanover [N.H.], Wesleyan University Press and University Press of New England, 1994, p. 193-194.

⁴²Barbara Stafford, «Endymion's Moonbath: Art and Science in Girodet's Early Masterpiece», *Leonardo*, vol. 15, no. 3, (1982), p. 197.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 8 : Anne-Louis Girodet de Roussy, dit Girodet –Trioson, *Bacchus endormi*, vers 1791, huile sur bois, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.

FIG. 9 : Artiste inconnu, *Faune Barberini* (copie d'un original hellénistique en bronze), vers 200 av. J.-C., marbre, Munich, Glyptothek.

«L'*Endymion* a été trop loué à mon avis [...] La distribution de la lumière et de l'ombre, je l'ai vue dans la nature, je ne l'ai point inventée; les formes, je les ai également vues dans le modèle vivant et dans l'antiquité que j'avais sous les yeux, je ne les ai point créées...»⁴³. Stafford croit que l'éclat de Séléné dans *Le Sommeil d'Endymion* correspond à un effort de l'artiste de saisir la manifestation objective du rayonnement phosphorescent de la lune, suivant les développements les plus récents de la science météorologique. Girodet s'était probablement familiarisé avec ces théories en tant qu'étudiant et à travers ses relations avec de nombreux physiciens⁴⁴. Mais la nouvelle rationalité peut aussi emprunter d'autres détours. Nous savons aujourd'hui que la riche bibliothèque de Girodet, qui curieusement était dépourvue d'ouvrages d'iconographie traditionnelle tels que l'emblématique *Iconologia* de Cesare Ripa utilisée par les artistes depuis le

⁴³Girodet, Lettre III, non datée, adressée à Bernardin de Saint-Pierre dans Coupin, vol. 2, 275.

⁴⁴Voir à ce propos Stafford, *op. cit.*, p. 193.

seizième siècle⁴⁵, contenait plusieurs oeuvres de fiction, comme celles à tendance ésotérique de son ami l'écrivain Henri Bernardin de Saint-Pierre. Ce dernier décrivait le soleil en termes mythologiques, le désignant comme l'«Apollon de notre système»⁴⁶. Girodet se présente aussi en artiste qui s'est affranchi des oripeaux de l'iconographie traditionnelle mais qui met plutôt le langage mythologique au service d'une traduction empirique des phénomènes naturels; c'est précisément ce syncrétisme, soutient Goetz, qui le rapproche de Bernardin de Saint-Pierre⁴⁷. C'est ainsi que les artistes pouvaient flirter avec la pensée scientifique tout en ayant recours à l'allégorie. Ce compromis entre science et fable témoigne bien des limites de la pensée des Lumières qui ne parvenait pas encore à élucider objectivement tous les phénomènes naturels, dont spécialement celui du sommeil, même si cette condition physiologique fournissait à l'époque un terrain de spéculation des plus fertiles.

Hormis l'attention accrue portée aux phénomènes physiologiques, c'est aussi à la même époque que se sont articulés les prolégomènes de la psychiatrie dynamique moderne; toutefois, l'observation de la vie intérieure trahit plus que tout autre domaine les tensions qui taraudaient alors la pensée rationaliste concernant la question de l'immatériel. James Henri Rubin a pertinemment saisi le dialogue qu'entretient la thématique du sommeil chez Girodet avec la réévaluation des théories sur le psychisme qui avaient cours à l'époque du peintre; ce dialogue manifestant une incertitude intellectuelle, causée notamment par l'antagonisme qui opposait alors la science et les doctrines mystiques alternatives comme l'illuminisme ou la théosophie⁴⁸. À

⁴⁵Levitine, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁶Adrien Goetz, «La lumière amoureuse de la déesse des nuits» Exactitude mythologique et divagations astronomiques : Girodet, les astres et les Ombres» dans *Girodet, 1767-1824*, p. 123.

⁴⁷Goetz écrit que «la peinture doit permettre de comprendre le monde, de le traduire en symboles et en allégories aussi raffinées et complexes que leur modèle; la peinture doit donner à voir un microcosme. [...] Girodet a mis en images ce qu'il attend d'un tableau, miroir fragmenté d'un réel peuplé d'ombres, d'obscurités, de clartés insoutenables, de héros morts et de divinités cachées. Il joue d'une esthétique du reflet, de la duplication, du miroitement.» *Ibid.*, p. 124.

⁴⁸James Henry Rubin, «Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration», p. 66-67.

l'instar de l'approche mécaniste qui se développait à propos du sommeil, les penseurs des Lumières tentaient de rationaliser la production des rêves en tant qu'altération des facultés mentales de l'homme. Dans les encyclopédies, le discours du rêve se laïcisait et répondait à un effort de démystifier ce qui jusque-là relevait de l'intervention divine⁴⁹ (pensons notamment aux nombreuses évocations bibliques de rêves divins comme *Le Rêve de Constantin* (figure 10), *Le Songe de Jacob* (figure 11) ou encore *Le Songe saint de Joseph* (figure 12), elles-mêmes des récupérations chrétiennes du rêve prophétique de l'antiquité par lequel Hypnos envoyait ses fils et messagers des dieux, les «Oneiroi», visiter le sommeil des mortels.

Cette rationalisation du rêve, abîme intangible ouvert par le sommeil, s'est confondue en spéculations pseudo-scientifiques qui ont atteint leur apogée autour de 1750, lorsque la superstition et les controverses refoulées par les Lumières ont commencé à nourrir la sensibilité préromantique. Entre 1781, l'année où le pinceau de Johann Heinrich Füssli exprimait la terreur du *Cauchemar*⁵⁰, et 1797, moment où Francisco de Goya y Lucientes pouvait proclamer que *Le Songe de la raison engendre des monstres*⁵¹, apparaît le dormeur de Girodet qui lui, se trouvait simplement sous l'emprise d'un rayon lunaire éthéré dans une mise en scène hautement poétique. L'état de grâce d'Endymion dénote pourtant un profond transport intérieur qui lui a valu des rapprochements avec l'iconographie traditionnelle du rêve qu'illustre *Le Songe de Jacob* (figure

⁴⁹ Manfred Engel, «The Dream in the Eighteenth-century Encyclopedias» dans *The Dream and the Enlightenment/ Le rêve et les lumières*, sous la direction de Bernard Dieterle et Manfred Engel, Paris, Champion, collection Études internationales sur le dix-huitième siècle no. 7, 2003, p. 42.

⁵⁰ Bellenger souligne d'ailleurs que Girodet portait un intérêt marqué pour les sujets anglais des gravures de Fuseli. Bellenger, «Catalogue des oeuvres exposées : «Un Génois francophile»», *op. cit.*, p. 347.

⁵¹ Fait intéressant, cette quarante-troisième gravure du célèbre cycle des *Caprices* de Goya pourrait peut-être représenter le sommeil de Goya lui-même. Cette possibilité tient compte d'un dessin de 1797 car la composition cite fidèlement celle de son célèbre *Caprice* No. 43 et la vision du dormeur laisse transparaître un autoportrait de Goya. Le bas de ce dessin porte une annotation éloquente qui raconte que l'auteur est en train de rêver et qu'il emploie la fantaisie (les caprices) pour bannir les croyances populaires et faire émerger la stricte vérité. Voir Elke Linda Buchholz, *Francisco de Goya : Life and Work*, Cologne, Allemagne, Könemann, p. 50-51.

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 10: Piero della Francesca,
Le Rêve de Constantin, vers 1455,
fresque, Arezzo,
Basilique San Francesco.

FIG. 11: Raffaello Sanzio, dit Raphaël,
Le Songe de Jacob, 1518-1519, fresque, Vatican,
Palazzi Pontifici.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 12: Georges de la Tour, *Le Songe de saint Joseph*, 1630-5, huile sur toile, Nantes, Musée des beaux-arts.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 13: Gian Lorenzo Bernini, dit Cavaliere Bernini ou Le Bernin, *L'Extase de sainte Thérèse*, 1647-1652, marbre, Rome, Santa Maria Della Vittoria, chapelle Cornaro.

11) de Raphaël⁵² ou, mieux encore, avec la vision extatique de la *Sainte Thérèse* (figure 13) du Bernin⁵³. Se positionnant entre science et mysticisme, Girodet ébranle donc par ce tableau à la fois la bienséance néoclassique et le rationalisme des Lumières, selon une iconographie subjective de compromis où Hypnos s'impose comme la figure de l'excès; la formule retenue dépasse chez le peintre la simple réaction anti-académique pour engendrer une nouvelle esthétique imbue de lyrisme.

Dormeurs et autres héros psychologiquement absents : deux interprétations

Notre étude du *Sommeil d'Endymion* est grandement redevable au lourd patrimoine interprétatif de Girodet qui en a très certainement fait la toile la plus documentée de ce peintre. Laissons à présent le Zeitgeist scientifique des Lumières en faveur du discours de deux historiens

⁵²Levitine, *op. cit.*, p. 129-130. Rubin conteste cependant ce rapprochement iconographique entre l'*Endymion* de Girodet et la posture de Jacob. Il considère que Girodet se serait en réalité inspiré d'autres figures dormantes. Voir Rubin, «Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration», p. 60.

⁵³Rubin, *Ibid.*

d'art, Abigail Solomon-Godeau et Michael Fried, dont les intuitions autorisent une lecture différente du tableau. Solomon-Godeau est une théoricienne féministe qui, dans ses travaux concernant la peinture néoclassique, a récemment attiré l'attention sur le dialogue qu'entretient l'iconographie de cette période révolutionnaire -et l'iconographie en général- avec la question du genre en peinture. Une telle lecture a progressivement amené l'inscription de l'*Endymion* dans une historiographie homosexuelle, un déplacement majeur au sein de la fortune critique du peintre qui n'a pas manqué de susciter une certaine controverse⁵⁴.

Solomon-Godeau a condensé l'essentiel de sa thèse dans un influent ouvrage sur la peinture néo-classique française post-thermidorienne, publié en 1997 et intitulé *Male Trouble : A Crisis in Representation*, où elle met en relief des transformations significatives dans la figuration du nu masculin et en analyse les causes. Ces changements, qu'elle assimile à de véritables perturbations, affublent à son avis l'abondante production d'images néoclassiques de protagonistes androgynes, voués à l'inconscience ou à l'anéantissement⁵⁵, qu'elle considère comme les paradigmes tragiques d'un univers masculin dont les valeurs se trouvent alors en difficulté. L'auteure a réparti ces héros léthargiques selon une triade de situations: 1) les récits où le protagoniste est blessé ou meurt dans un contexte non militaire ou héroïque; 2) les récits à sujets homo-érotiques; et 3) les mises en scènes où les rôles de genre se trouvent inversés, c'est-à-dire celles où une héroïne prend le contrôle du protagoniste masculin. C'est précisément dans cette dernière catégorie qu'elle situe *Le Sommeil d'Endymion* de Girodet, de même que *L'Aurore*

⁵⁴S'éloignant de manière consciente et délibérée de l'argumentation d'ordre iconographique et stylistique des historiens d'art orthodoxes, Solomon-Godeau opte pour une approche plus novatrice axée sur la culture visuelle et sur les dispositifs représentationnels qu'elle met en place.

⁵⁵Abigail Solomon-Godeau, *Male Trouble : A Crisis in Representation*, New York, Thames and Hudson, 1997, p. 8.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 14 : Pierre-Narcisse Guérin
L'Aurore et Céphale, 1810,
huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

FIG. 15 : Pierre-Narcisse Guérin
Iris et Morphée, 1811, huile sur toile,
Saint-Petersbourg, Musée de l'Hermitage.

et Céphale (figure 14), ou encore *Iris et Morphée*⁵⁶ (figure 15). Toutes ces icônes d'impuissance seraient, selon l'auteure, révélatrices d'un détournement des préceptes néoclassiques; les figures masculines concernées se situeraient en effet aux antipodes de l'idéal du guerrier, parangon de vertu, que proposait David⁵⁷. Solomon-Godeau constate que l'image du héros stoïque a fait place, dans la peinture française des années 1820, au nu féminin en tant que symbole de la beauté idéale. *Male Trouble* adopte donc un point de vue critique global sur l'époque de Girodet, époque qui afficherait comme symptôme l'affaiblissement systématique du héros masculin nu avant que ce dernier ne soit relégué, dans le courant du dix-neuvième siècle, au rang de symbole d'un académisme désuet.

Alors qu'un autre historien critique de l'art, Thomas Crow, avait pertinemment étudié la dynamique de l'atelier de David en fonction du principe d'émulation réciproque et de

⁵⁶Solomon-Godeau, «Male Trouble : A Crisis in Representation», *Art History*, vol. 16, no. 2, (juin 1993), p. 298.

⁵⁷*Ibid.*, p. 10.

compétition acharnée qui présidait aux rapports entre le maître et les élèves, Solomon-Godeau préfère utiliser le concept d'«homosocialité» pour aborder la nouvelle sensibilité des peintres mâles néoclassiques français⁵⁸. Dans le cadre d'une culture visuelle fortement masculinisée, qui multipliait les modèles de stoïcisme viril, Endymion l'androgyné apparaît comme un révélateur des effets de refoulement produits par ce type de système : ceux d'une part féminine accessible aux hommes, nécessaire même à leur équilibre et qui se trouvait, dans la contingence propre à une période révolutionnaire, complètement bafouée. Le mythe d'Endymion serait fondamentalement une mise en scène éloquente de l'impuissance masculine dont une déesse éprise peut tirer profit. Relevant d'autres variantes du mythe qui précèdent la version de Girodet, comme par exemple celle de Louis Lagrenée (figure 16), Solomon-Godeau suggère que l'artiste tentait de réduire l'écart entre la passivité d'Endymion et l'animation de Diane. En représentant Endymion assis et vêtu, Lagrenée accorde au héros un certain pouvoir d'action tandis que la déesse se trouve, par sa nudité, ramenée à un simple objet de contemplation⁵⁹. Girodet semble pour sa part avoir brouillé les rôles de genre en exposant la nudité idéale d'un Endymion lascif dont le corps concentre la charge érotique qui émanait jusque-là du corps de Séléné.

L'étude de Solomon-Godeau attribue l'aspect androgyné de l'Endymion de Girodet à plusieurs influences. Elle évoque entre autres l'importance des théories de l'archéologue allemand Winckelmann, dont les idées ont considérablement marqué l'esthétique néoclassique. Ce dernier, qui célébrait en *L'Apollon du Belvédère* l'archétype de la beauté idéale, glorifiait la grâce des jeunes éphebes dont le dieu Bacchus représentait à ses yeux une parfaite incarnation :

⁵⁸Ce concept fut notamment théorisé par une pionnière de la recherche homosexuelle, Eve Kosofsky Sedgwick, et embrasse la dynamique de toute relation au sein de groupes sociaux, culturels et institutionnels masculins, dont les femmes se trouvent exclues, tels l'atelier de David où Girodet fit ses débuts ou encore l'Académie de Rome. Solomon-Godeau, «Endymion était-il gay ? Interprétation historique, histoire de l'art homosexuelle et historiographie queer» dans *Girodet, 1767-1824*, p. 87.

⁵⁹Solomon-Godeau, *Male Trouble : A Crisis in Representation*, p. 82.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 16: Louis Lagrenée, *Diane et Endymion*, 1768, huile sur toile, Stockholm, Nationalmuseum.

«He appears under this form at different ages, until he attains full growth, and, in most beautiful statues, always with delicate, round limbs, and the full expanded hips of the female sex, for according to the fable, he was brought up as a maiden.»⁶⁰.

Girodet a pour sa part aussi peint un Bacchus endormi peu avant son Endymion mais c'est ce dernier, son éternel dormeur, qui pousse à l'extrême la féminisation du physique masculin ; sa musculature se traduit en rondeurs qui laissent à peine deviner l'ossature, selon un traitement que la peinture académique réservait d'habitude au corps féminin. De plus, le personnage de Diane ayant été remplacé par une autre figure d'éphèbe, celle de Zéphyr, qui canalise le regard du spectateur vers Endymion, Solomon-Godeau en conclut que le peintre avait bien choisi de traduire le mythe d'Endymion en termes masculins mais que ses deux protagonistes séduisants avaient en quelque sorte absorbé la part féminine traditionnellement assumée par la déesse⁶¹.

Tandis que les observations de Solomon-Godeau nous éclairent sur certains aspects de la crise du régime néoclassique qui, dès 1780, avaient induit l'apparition d'une iconographie de l'affaiblissement masculin, Michael Fried n'aborde Girodet que de manière indirecte et détache la représentation du sommeil de la problématique du genre. Fried conçoit plutôt l'illustration du sommeil en tant que dérivation d'une tendance critique plus généralisée qui, depuis le dix-

⁶⁰Johann-Joachim Winckelmann, cité par Solomon-Godeau, *ibid.*, p. 144.

⁶¹Solomon-Godeau, *Male Trouble : A Crisis in Representation*, p. 84.

huitième siècle, favorisait la représentation de l'absorbement sous toutes ses formes, du moins dans la peinture française. Cette tendance s'était quelque peu atténuée avec l'arrivée de David⁶² pour refaire surface au dix-neuvième siècle, notamment dans la peinture de Courbet. Pour Fried, le développement des figures absorbées sert de prolégomènes à l'esthétique moderniste dans la mesure où elle signale, par l'intermédiaire des figures en représentation, le repliement progressif du médium sur lui-même.

Dans *La Place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne*, Fried a entamé dès 1980 une interprétation structurale de la peinture française qui discerne d'abord chez certains peintres du dix-huitième siècle comme Jean-Siméon Chardin, Carle Van Loo, Joseph-Marie Vien et Jean-Baptiste Greuze, le désir de représenter avec réalisme des personnages repliés sur eux-mêmes. Parmi les tableaux de figures psychologiquement absentes ou physiquement isolées produits à l'époque, Fried accorde une attention particulière à *L'Ermite endormi* (figure 17) de Vien, qu'il cite en tant qu'exemple inédit de l'absorbement par le sommeil. Selon une tendance qui trouvait en Diderot un ardent défenseur, les figures peintes devaient effectivement se concentrer sur le rôle qui leur était dévolu par le sujet du tableau et tout ignorer du reste, particulièrement la présence du spectateur ; d'où la représentation récurrente de personnages absorbés, incluant les paresseux somnolents, négligeant leur tâche, ce qui avait induit un critique du temps à supposer que l'ermite de Vien s'était endormi en jouant du violon. Au Salon de 1753, un autre critique devait saluer le réalisme de cette scène : «ce n'est point une mort, c'est un vrai sommeil.»⁶³. Selon Fried, ce tableau engage en fait la représentation du sommeil sur la voie moderne du réalisme dans la mesure où elle le considère comme un simple

⁶²Dès 1760, explique Fried, c'est plutôt des tableaux représentant des actions et des expressions héroïques ou pathétiques, comme celles de David, qui semblent avoir gagné la faveur des critiques et des peintres. Fried, *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, p. 65.

⁶³Fried, *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, p. 39.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 17 : Joseph-Marie Vien, *L'Ermite endormi*, 1750, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

état humain, ce qui le sort du registre de la dénonciation morale et l'affranchit de tout contexte mythologique ou érotique⁶⁴.

L'Endymion de Girodet illustrerait donc la représentation du sommeil en tant que symptôme d'absorbement dans une période qui affectionnait encore les formes de communication dramatisées avec le spectateur. Comme nous le verrons sous peu, l'absorbement d'Endymion ne va pas à contre courant de la peinture d'histoire mais semble plutôt traduire en d'autres termes et adapter à d'autres fins l'absorbement antithéâtral de Vien. Alors qu'autour de 1750, Diderot pouvait valoriser les bienfaits de l'absorbement psychologique des figures peintes comme antidote à la théâtralité exagérée qui avait cours en son temps, cette formule dut être rapidement révisée à cause de son incapacité à s'ajuster au genre majeur que constituait la peinture d'histoire. Pour certains critiques du dix-huitième siècle, le système d'absorbement antithéâtral entraînait en

⁶⁴Notons que cette valorisation de l'état introspectif trahit une note plus grave qui prenait surtout le contre pied des thèmes légers et sensuels de la peinture rococo. *Ibid.*, p. 42.

effet l'aliénation du spectateur face à l'objet de son regard, «et donc, pour ainsi dire par rapport à lui-même, dans sa double capacité d'être soi-même spectateur et objet potentiel du regard des autres»⁶⁵. De ce fait, dès 1755, les critiques exhortèrent les peintres à raviver la peinture d'histoire d'avant la période rococo⁶⁶ car ce genre supérieur mettait en scène des actions héroïques ou tragiques dont le pathos touchait directement le public.

C'est ainsi que l'étude de Fried aboutit au *Bélissaire demandant l'aumône* de David (figure 18), un surprenant modèle de peinture d'histoire qui inaugure une nouvelle gestion de la relation du spectateur au tableau⁶⁷. Le sujet de l'œuvre met en effet en scène un héros aveugle dont l'état constitue une forme naturelle, on pourrait même dire obligée d'absorbement ; mais ici le spectateur n'est point exclu de la scénographie puisque la perspective du tableau lui assigne une place du côté gauche où il endosse le point de vue d'un soldat qui reconnaît Bélissaire. Curieusement, l'interprétation de Fried établit un éloquent dialogue structural entre le *Bélissaire* de David et l'*Endymion* de Girodet car, en dépit du fait que ce dernier offre plutôt une scène contemplative, expurgée de tout élément d'héroïsme ou de tragédie, l'absorbement du dormeur n'exclut pas pour autant le spectateur : ici, c'est Éros, situé à la gauche d'Endymion, qui semble endosser le rôle de médiateur réservé au soldat face à Bélissaire. Autrement dit, l'absorbement d'Endymion autant que celui de Bélissaire donnent lieu à un système figuratif où la présence du spectateur n'est pas ignorée à cause de l'état du héros mais son inclusion assurée par le truchement de figures connexes. Fait intéressant, l'interprétation de Fried, axée sur de purs schèmes formels, rejoint la lecture que Solomon-Godeau fondait sur des relations de genre, la présence d'Éros servant chez elle à diriger le regard d'un spectateur masculin vers le corps lascif d'Endymion endormi.

⁶⁵ Fried, *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, p. 111.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 154.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 18 : Jacques-Louis David (attribué), *Bélissaire demandant l'aumône*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

En accord avec Solomon-Godeau, nous convenons que ce tableau est certainement symptomatique d'une tension qui a progressivement fait éclater l'idéal de virilité masculine proposé par le héros davidien. Ce changement de sensibilité, qui doit peut-être beaucoup à l'influence de Winckelmann, nous porte cependant à sous-estimer des aspects du sujet plus personnels au peintre. Solomon-Godeau veut délibérément les éviter : «l'ensemble des questions soulevées par cette œuvre doit attirer notre attention sur la nature de l'imaginaire culturel d'une époque et non pas sur les subjectivités individuelles des peintres.»⁶⁸. En ce qui concerne Girodet, cette position est critiquable car *L'Endymion* est presque un tableau fétiche pour l'artiste qui ne s'en est jamais départi: après avoir refusé de céder *l'Endymion* à Louis Bonaparte, roi de Hollande, Girodet refuse même de le vendre à l'homme d'état italien Gian Battista Sommariva, à

⁶⁸Solomon-Godeau, «Endymion était-il gay? Interprétation historique, histoire de l'art homosexuelle et historiographie queer», p. 93. Ce fait révèle peut-être un point faible d'une approche axée d'abord et avant tout sur la culture visuelle et la question du genre; cette dernière court en effet le danger de sacrifier certaines nuances aux impératifs d'une position militante.

qui il propose plutôt un *Narcisse dormant*⁶⁹. Cette attitude pourrait selon nous confirmer le lien d'identification qui unit Girodet à son *Endymion*. N'oublions pas que, dans une lettre remontant à 1800, Girodet avait adopté le nom d'Endymion en guise de signature; d'ailleurs, on lui attribua ce pseudonyme jusqu'à sa mort en 1824. Quel sens pouvons-nous tirer de cette identification?

Fried élude quant à lui la question en centrant adroitement son analyse sur le régime visuel imposé par la peinture d'histoire, un régime qui interdisait l'interprétation subjective de l'œuvre. Nous croyons ici, avec Norman Bryson, que Fried tend à réduire phénoménologiquement le sujet du tableau à son mode d'adresse⁷⁰. Nous considérons également qu'outre l'inclusion du spectateur dans le tableau qu'autorisent le schéma visuel de l'*Endymion* et celui du *Bélisaire* de David, il faut considérer l'effort de détachement que Girodet a amorcé très tôt par rapport au grand genre que constitue la peinture d'histoire. Ce tableau ne comporte en effet aucun message moral et son atmosphère contemplative et onirique invite plutôt à une interprétation subjective du thème qui est symptomatique de l'impulsion pré-romantique.

Nouvelle définition de l'artiste-peintre

On peut ici arguer que, en engageant son *Endymion* sur la voie de «quelque chose de neuf et qui ne sentit pas simplement l'ouvrier»⁷¹, Girodet en a fait également un manifeste d'originalité et d'émancipation qui annonce, dès 1791, la conception moderne de l'artiste qui devait prendre forme à partir de 1796⁷². Bien qu'issu d'un milieu bourgeois de

⁶⁹Bellenger, «Catalogue des œuvres exposées : «Effet de lune», p. 213.

⁷⁰Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Cambridge [Cambridgeshire], New York, Cambridge University Press, collection Cambridge Studies in French., 1984, p. 46.

⁷¹Girodet, Lettre XL, à Trioson, 1791. Coupin, vol. 2, p. 387.

⁷²Shroder situe précisément la conception moderne du terme «artiste» dans une pièce écrite en 1796 par le dramaturge Jean-François Collin d'Harleville, intitulée *Les Artistes*. Cette comédie qui regroupe un peintre, un poète, et un musicien a ouvert la voie à la conception romantique de l'artiste qui, vers 1830, a fini par embrasser la pratique de tous les arts. Shroder, *op. cit.*, p. 6. Pour la citation exacte voir aussi la note de référence 14 de notre introduction.

Montargis, Girodet a choisi d’embrasser une pratique qui, jusqu’à la Révolution française, assurait un statut à peine plus élevé que celui de domestique. L’artiste était un «laquais d’élite» contraint de vivre au crochet de l’église, de l’aristocratie et du roi, explique Wettlaufer, car avant la Révolution, il ne s’était pas encore entièrement hissé au rang des intellectuels et ne bénéficiait au mieux que d’une place parmi les artisans⁷³. La Révolution a bien entendu sévèrement ébranlé cette structure et Girodet, de même que David et ses collègues Drouais, Gérard ou Gros, qui avaient tous versé dans la philosophie et le latin, ont voulu renouer avec les idéaux des humanistes de la Renaissance qui avaient lutté pour introniser les artistes au rang des poètes et autres esprits divinement inspirés: Nous faisons alors l’hypothèse que *Le Sommeil d’Endymion* pourrait contenir une éloquente méditation allégorique sur l’art où l’identification du peintre à un dormeur questionne aussi le statut d’artiste-peintre en général. Girodet semble en effet avoir voulu ici concilier l’image de l’«ouvrier-peintre» avec celle d’un philosophe-encyclopédiste.

Pour l’évolution du terme «artiste» voir également Nathalie Heinich, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, 2^e éd., Paris, Klincksieck, collection 50 questions, 2005, p. 29.

⁷³Wettlaufer, «Girodet’s *Endymion*: Painting Between the Centuries», p. 35.

Comment peut-on expliquer cette conjoncture sachant que les artistes ont lutté depuis la Renaissance pour élever leur pratique au statut d’art libéral? Avant la Renaissance, les peintres et les sculpteurs n’étaient pas considérés comme des artistes mais des travailleurs manuels relégués au bas de l’échelle sociale. Cependant, au quinzième siècle, certains penseurs comme Leon Battista Alberti, auteur d’un *Traité de la peinture* (1436), commençaient à préconiser que l’artiste devait être aussi érudit qu’un poète ou un philosophe. Le philosophe néoplatonicien Marsile Ficin a aussi participé à cette transformation. Dans son célèbre ouvrage, *De vita triplici* (1482-1489), Ficin a ravivé le concept platonicien de «fueur divine» et dissocié le tempérament mélancolique et le sommeil de la paresse pour en faire les synonymes d’un état particulier, appelé «vacatio», où l’inertie corporelle permet à l’âme de s’ouvrir au contact divin. Voir Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge, [U.K.], New York, Cambridge University Press, 2004, p. 13.

D’un point de vue idéologique, Ficin est certainement parvenu à rehausser l’image de l’artiste en le joignant aux grands esprits mélancoliques qui excellaient en philosophie, en politique et en poésie. Rien d’étonnant à ce que les autoportraits d’artistes des quinzième et seizième siècles tendent à présenter l’image d’un courtisan plutôt que celle d’un travailleur manuel. Voir à ce propos Omar Calabrese, *Artists’ Self-portraits*, traduit par Marguerite Shore, New York, Abbeville Press Publishers, 2006, p. 249.

À la Renaissance, ce prestige nouvellement acquis a bien entendu conduit quelques artistes à désertier les guildes d’artisans pour se placer au service des princes et des papes. Mais même si théoriquement l’ascension sociale de certains artisans, tels que Michel-Ange, Raphaël ou Leonard de Vinci, a quelque peu anobli leur profession, Shroder soutient qu’un des contrecoups de cette évolution a été que l’artiste fut perçu jusqu’à la Révolution française comme une sorte de «parasite» des bien nantis (Shroder, *op. cit.*, p. 40) et c’est peut-être cet état de servitude qui peut expliquer que, jusqu’en 1750, les Français confondaient encore allégrement l’appellation «artiste» avec celle d’«artisan». *Ibid.*, p. 4-5.

Girodet fut effectivement un homme très cultivé qui composa, pour étonner ses contemporains, un important poème didactique intitulé *Le Peintre*, auquel il travailla de 1819 jusqu'à sa mort en 1824. Cet écrit semi-autobiographique⁷⁴, qui fut probablement le premier à jamais paraître en France sur le cheminement professionnel d'un peintre d'histoire, expose clairement la haute conception de l'artiste moderne qu'avait Girodet à la fin de sa vie:

«S'il était cependant des personnes qui voulussent renfermer les artistes modernes dans le cercle des seules études relatives à l'exercice matériel de leur art, qu'elles considèrent que telle n'était point l'opinion de cette antiquité que l'on vante sans cesse, que l'on invoque tous les jours, et dont l'autorité nous dicte encore des lois. Les grands artistes de cette époque mémorable de la suprématie et de la plus haute gloire des arts, étaient tous, ou savants ou lettrés, et souvent l'un et l'autre à-la-fois (*sic.*)»⁷⁵

C'est ainsi que *Le Peintre* vient rappeler les aspirations de jeunesse de Girodet, des aspirations assez fortes pour qu'il ait confié à un alter ego somnolent la mission d'ébranler l'édifice néoclassique en éloignant la peinture de la narration pour l'orienter vers la métaphore. *Le Peintre* reprend l'intonation romantique que Girodet adoptait, dès 1791, dans la représentation de son héros. Cette torpeur d'Endymion serait en effet presque essentielle à la création artistique : «Dans les bras du sommeil l'imagination / Du peintre vient encore nourrir l'illusion»⁷⁶, écrit-il dans son poème. C'est ainsi qu'en se disant poète, Girodet, selon l'opinion de Marc Fumaroli, «crut avoir plus de titres que David à réincarner cette race suprême d'artistes que l'Antiquité avait égalée à celle des Homères, des Hésiodes, des Pindares, poètes dont le grand angle, autant cosmique que moral et social, avait été rouvert en France par Buffon, Dellile, et Bernardin de Saint-Pierre.»⁷⁷.

⁷⁴*Le Peintre* participe autant que *l'Endymion* à l'émancipation artistique de Girodet car, en situant son destin en parallèle à celui de Michel-Ange ou de Raphaël, Girodet initie une nouvelle mythologie de l'artiste qui en rehausse le statut. Mais, contrairement à d'autres récits relatant la vie des peintres, ici c'est Girodet lui-même qui érige son propre monument.

⁷⁵ Girodet, «Discours préliminaire», *Le Peintre*, Coupin, vol. 1, p. 6-7.

⁷⁶ Girodet, «Le Peintre», chant second. Coupin, vol. 1, 104.

⁷⁷ Marc Fumaroli, «La Terre et la Grâce: Girodet, poète de *La Peinture*» dans *Girodet, 1767-1824*, p. 61.

Si la somnolence d'Endymion traduit les premiers élans poétiques de Girodet, c'est précisément à travers l'allégorie d'un contact avec l'au-delà, qui par ailleurs rappelle que les écrivains de la Renaissance concevaient le poète comme étant le plus divin des hommes⁷⁸. Cette conception apparaît nettement dans une des planches du *Peintre*, intitulée *Le Poète dans les ruines de la Grèce* (figure 19), qui semble constituer en réalité un ersatz tardif du *Sommeil d'Endymion*. Nous y retrouvons le poète assis à droite, la tête penchée et de profil, selon une configuration qui rappelle aussi de loin celle du *Bacchus endormi*. Ici, le poète se trouve plongé dans un état méditatif sous le regard bienveillant d'Athéna, déesse de la sagesse et protectrice des arts et des sciences ; dans la mise en scène, le poète est assis mais il occupe toutefois la même place que Girodet avait jadis octroyée à son Endymion dormant sous le rayon de Séléné. Cette gravure réconcilie le sommeil et l'introspection, l'inspiration divine et l'art, d'une manière qui exempte *Le sommeil d'Endymion* de toute connotation négative ; elle évoque plutôt la complémentarité qui unissait, dans la Grèce antique, le sommeil et la créativité : «dans le Péloponnèse, rappelle CL. Ramnoux, à Troezène, on sacrifiait à Hypnos en associant son culte à un culte des Muses.»⁷⁹. Girodet, dans un autre texte de sa main intitulé *Considérations sur le génie*, réaffirme ce lien intime qui unit l'artiste créateur à l'inspiration divine :

«Devenu, en quelque sorte, une intelligence intermédiaire entre la divinité et son espèce, il construit alors ces systèmes audacieux qu'il jette dans l'espace, comme des ponts de communication avec ces millions de soleils qui brillent sur nos têtes, à des distances dont l'imagination elle-même est effrayée.»⁸⁰

⁷⁸Shroder, *op. cit.*, 1. Maria Ruvoldt explique qu'en réalité, la poésie et les états de somnolence allaient de pair depuis le Moyen Âge lorsqu'il était commun de représenter certains hommes de lettres en proie à la méditation ou à la rêverie. À ce propos, cette dernière cite l'exemple d'un manuscrit enluminé du quatorzième siècle où l'on voit Pétrarque assis à son bureau, les yeux clos. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 17.

Rien de surprenant à ce que, par la suite, le poète néo-pétrarquiste Benedetto Gareth, auteur de *L'Endimione* (1506), s'identifie maintes fois à Endymion. Ruvoldt, *ibid.*, p. 35.

⁷⁹Covin, «Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil; art, médecine, religion», vol. IV, p. 385.

⁸⁰Girodet, «Considérations sur le génie» dans Coupin, vol. 2, 92.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 19: Henri Charles Müller, gravure d'après Girodet, *Le Poète dans les ruines de la Grèce*, collection particulière.

À travers cet emportement lyrique, Girodet esquisse déjà le sens romantique du terme «poète» qui désignera, vers 1830, tout esprit imaginaire, du peintre au romancier, en passant par le sculpteur ou le musicien⁸¹.

À ce stade, notre argument se trouve appuyé par les travaux de deux exégètes, Alexandra K. Wettlaufer et James Henry Rubin, qui se sont penchés sur l'identification de Girodet à Endymion. Ces auteurs abordent cependant ce jeu identitaire par d'autres voies que les nôtres. Empruntant aux théories de Solomon-Godeau sur le genre, Wettlaufer souligne d'abord que la figure de Séléné avait pu incarner un aspect du rôle actif des femmes dans l'Ancien Régime et dans la peinture rococo; sa disparition est donc inséparable de considérations politiques. Si l'on convient que le dormeur s'identifie plutôt à la figure de l'artiste, qu'il est un alter ego de Girodet,

⁸¹ Shroder, *op. cit.*, p. 9.

le tableau change toutefois de sens : il a plutôt pour fonction de mettre en scène la figure-même du génie créateur, celui qui intériorise métaphoriquement le pouvoir de la déesse, laquelle s'est métamorphosée pour l'occasion en pur souffle d'inspiration⁸². Selon Wettlaufer, le refoulement du féminin n'est donc pas ici d'ordre sexuel mais bien un signe de fécondité créative mise au service d'un nouvel idéal artistique. Cette interprétation est confirmée par Rubin qui propose une exploration archéologique de l'iconographie de ce tableau afin de montrer, d'une manière plus convaincante, qu'il traduit le désir de dépassement intellectuel et artistique qui animait Girodet en 1791.

En partant des aveux du peintre qui a confessé avoir modelé son dormeur sur l'Endymion d'un panneau de sarcophage⁸³ (figure 20), Rubin inscrit le tableau de Girodet dans la lignée de l'imagerie néoplatonicienne de la Renaissance qui associait le sommeil à la mort dans la mesure où l'un et l'autre états favorisaient le contact divin⁸⁴. La Renaissance a effectivement légué au dix-huitième siècle un bon nombre de ses aspirations mystiques, explique Rubin ; cependant, sous l'égide de l'empirisme, les Lumières ont tenté de réconcilier cet héritage avec le développement des nouvelles connaissances scientifiques. De ce fait, Girodet a conçu un Endymion dont la tête inclinée de côté reprend l'iconographie classique du sommeil qui distingue les dormeurs des cadavres. Toujours selon Rubin, l'Endymion de Girodet témoignerait aussi d'un émoi intérieur profond qui trahit l'intérêt naissant des contemporains de l'artiste pour l'inconscient. Ainsi, la métamorphose de Séléné en rayon lunaire devient une métaphore du rêve d'Endymion dont le faciès trahit l'extase, à la manière de l'agitation qui s'empare de la *Sainte Thérèse* du Bernin. Rubin y reconnaît donc une certaine déclinaison d'anciennes représentations du rêve remontant également à l'art italien du seizième siècle. En résumé, l'Endymion de Girodet

⁸² Wettlaufer, «Girodet's *Endymion* : Painting Between the Centuries», p. 57.

⁸³ En 1791 ce panneau était encastré dans la façade de la villa Borghèse.

⁸⁴ Rubin, «Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration», p. 64.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 20: Bas-relief romain provenant de la villa Borghèse (on reconnaît la silhouette d'Endymion dans le coin inférieur droit), marbre, Paris, Musée du Louvre.

exprimerait l'enthousiasme engendré par la possession divine autant qu'il témoignerait d'une vie onirique intense ; c'est ainsi qu'il projetterait l'image du poète ou de l'artiste visionnaire.

Cet Endymion réveillerait également une symbolique différente du mythe qui en faisait, à la Renaissance, un philosophe ou un illuminé. Plusieurs compendiums de mythologie le décrivent en effet depuis longtemps comme un savant et parfois même comme un astronome⁸⁵. Nul doute que Girodet ait connu certaines de ces sources, puisqu'il avait déjà lui-même contribué à un dictionnaire de mythologie. Rubin a même repéré un passage de *L'Encyclopédie* de 1781, qui décrit Endymion en état de perpétuelle méditation⁸⁶. Alors que la nudité du mythique dormeur a pu soulever de manière tout à fait légitime une problématique du genre, il se trouve que cet état permet tout autant une interprétation philosophique du personnage. En effet, à la Renaissance le dormeur nu constituait un motif passablement rare en art visuel ; contrairement à ce qui se passait avec les nus féminins, on pouvait y voir le symbole générique de l'intellectuel, tel qu'illustré par le *Diogène* d'Agostino Veneziano (figure 21), et on le supposait dans la plupart des cas rêvant, donc ouvert au contact spirituel. D'autre part, dans un contexte de rapports amoureux, comme

⁸⁵Rubin cite plusieurs sources qui dressent un tel portrait d'Endymion. Rubin, , p. 62. À ce propos, voir également Goetz qui prétend qu'en général «Le thème d'Endymion est lui-même crypto-astronomique depuis que Giovan Battista Marino, en 1623, avait qualifié le télescope de Galilée de «nouvel Endymion» et que Guerchin avait, en 1647, glissé une lunette dépliée entre les mains du jeune berger.», Goetz, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁶Rubin, «Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration», p. 62.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 21: Agostino Veneziano, *Diogène*, 1515, gravure, Londres, The British Museum.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 22 : Sandro Botticelli, *Venus et Mars*, vers 1485, détrempe sur bois, Londres, National Gallery.

celui qu'évoquent les multiples représentations de *Mars et Vénus* (figure 22), le dormeur nu pouvait aussi signaler la vulnérabilité du guerrier vaincu par l'amour⁸⁷. L'Endymion de Girodet subit certainement les avances sexuelles de Séléné. N'oublions pas cependant que le peintre a spécifié, en 1806, qu'il s'était concentré sur le sommeil d'Endymion, à l'exclusion de tout autre récit⁸⁸. Cette intention doit conférer au principal protagoniste un fort degré d'autonomie qui s'exprime également par la dématérialisation de la déesse.

Le mythe d'Endymion devait faire un retour en force au dix-huitième siècle, comme en témoignent la version de Lagrenée (figure 16) ou encore celle de Jean Baptiste Van Loo (figure 23), mais sans que soit escamoté le motif de Séléné. Cet élément propre au tableau de Girodet n'échappe pas à la critique qui applaudit à l'originalité du peintre. Mais peut-être ce dernier rappelle-t-il, par ce stratagème, d'anciennes représentations du récit qui remontent encore à la Renaissance. Cima da Conegliano a possiblement fourni, vers 1505, la plus ancienne représentation du mythe d'Endymion (figure 24) et figuré la déesse par un simple croissant de lune. Maria Ruvoldt soutient que ce choix neutralise quelque peu l'emprise de la déesse sur Endymion, dont la virilité est également préservée par l'armure de soldat qu'il porte. Girodet, lui, a choisi de peindre un Endymion nu et sans armure. Toutefois, il ne s'agit pas du simple berger qu'évoquent certaines versions du mythe car Anne Lafont a pertinemment identifié à ses côtés l'arc et la lance d'un chasseur⁸⁹, deux attributs qui confirment la virilité d'Endymion en dépit de son sommeil lascif et de sa nudité idéalisée. De plus, en métamorphosant Séléné en rayon lunaire, Girodet semble avoir ramené la déesse à son ancien registre iconographique, celui d'une époque où Endymion suggérait encore l'image d'un esprit éclairé. Autre exemple de cette tendance, Le

⁸⁷Ruvoldt, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁸Girodet, Lettre XXVII à Pastoret, vers 1806, «Correspondance de Girodet» dans Coupin, vol. 2, p. 340.

⁸⁹Anne Lafont citée par Annie Champagne, «Ut Pictura Poesis chez Girodet (1767-1824)», mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2004, p.79.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 23: Jean-Baptiste Van Loo, *Diane et Endymion*, 1731, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 24: Giovanni Battista Cima, dit Cima da Conegliano, *Le Sommeil d'Endymion*, 1505-1510, huile sur bois, Parme, Galleria Nazionale.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 25: Giovanni Francesco Barbieri, dit Le Guerchin, *Endymion*, 1647, huile sur toile, Rome, Galleria Doria-Pamphili.

Guerchin proposait, en 1647, un Endymion mélancolique dormant aussi sous un croissant de lune (figure 25) ; mais la lunette astronomique qui repose sur ses cuisses évoque plutôt la figure d'un penseur méditatif. C'est ainsi qu'une iconographie plus ancienne et plus symbolique du mythe d'Endymion vient étayer l'identification de Girodet à ce personnage.

En soulignant, vers 1806, que *Le Sommeil d'Endymion* ne relate pas le récit d'une idylle mythologique mais illustre plutôt l'état de son protagoniste, Girodet signale incontestablement la considération qu'il accorde au thème du sommeil dans son premier manifeste d'originalité. A-t-il entrevu que, dans la suite du siècle, Endymion allait conduire la figure masculine à s'abîmer dans la léthargie pure, comme nous le verrons sous peu? Pour Girodet, il ne s'agissait pas simplement d'un dispositif novateur de peinture puisqu'un élément personnel s'inscrivait au cœur même du

motif, soulevant plutôt la question de l'émancipation de l'artiste moderne. L'Endymion s'impose donc comme l'autoportrait d'un artiste visionnaire avant-gardiste, un personnage auquel le dix-neuvième siècle consacra un véritable culte. En s'appropriant l'identité d'Endymion, Girodet appelait, dès 1800, les mots d'Oscar Wilde qui allait se déclarer presque cent ans plus tard le dernier de tous les Endymion⁹⁰.

⁹⁰Natalia Agapiou, *Endymion au carrefour : la fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Berlin, Gebr. Mann, 2005, p. 237.

CHAPITRE II

Gustave Courbet : agonie ou somnolence ?

Nous venons d'examiner la manière dont Girodet a réalisé une révision préromantique du mythe d'Endymion, dans une composition allégorique nimbée de lyrisme où la léthargie du protagoniste dépouille le sujet néoclassique de ses connotations morales ou héroïques dans le but d'exalter plutôt l'impulsion créatrice du peintre. Le présent chapitre poursuit cette ligne de réflexion en effectuant un arrêt sur *L'homme blessé* de Courbet, un second exemple de figure étiolée officiellement reconnu comme autoportrait du peintre et qui ne manque pas, de ce fait, d'appuyer notre questionnement sur la dimension autoréférentielle (ou autofictionnelle) que peut recouvrir une telle thématique. Cette œuvre de jeunesse, que l'on estime avoir été exécutée entre 1844 et 1854, se distingue par une mise en scène peu coutumière eu égard aux conventions de l'autoportrait. Le protagoniste est en effet effondré au pied d'un arbre ; le bas du corps, en raccourci puissant, est dirigé vers le spectateur et coupe le bord inférieur du tableau. On reconnaît dans le personnage les traits de l'artiste, peut-être un peu idéalisés, tels qu'ils sont repris dans de nombreux autoportraits de la même époque. Les yeux vraisemblablement clos, l'homme paraît assoupi. La chemise blanche maculée de sang et la présence d'une épée dans le décor contrarient cependant cette interprétation ; ces détails inscrivent plutôt le sujet portraituré dans une structure narrative dramatique que condense le titre du tableau : l'homme vient d'être la victime d'un duel.

Force est de constater cependant qu'aux yeux des critiques le sang et l'épée n'ont pas suffi à sceller le destin du héros car son état a obstinément alimenté, au fil du temps, une reprise (autant qu'une remise en question) des paradoxes figuratifs qui attestent la fraternité légendaire reliant le sommeil à la mort. Gardant à l'esprit que la thématique du sommeil est très présente

chez Courbet, ce que soulignait, dès 1960, l'historien d'art René Huyghe⁹¹, nous interrogerons les raisons qui ont engagé certains des contemporains de l'artiste, et subséquemment plusieurs de ses interprètes, à distinguer dans la composition de *L'homme blessé* l'aura d'Hypnos, en plus de celle de Thanatos. Ce chapitre s'attachera ultérieurement à comprendre comment l'autoréférence à l'artiste s'articule à ces interprétations.

Une nouvelle esthétique de la lourdeur

Avant de nous pencher sur *L'homme blessé* et sur sa mystificatrice somnolence, notons au préalable que ce tableau s'inscrit, à titre de prolégomènes, dans la chronologie du mouvement réaliste qui a marqué le *Zeitgeist* de la société française de 1840 jusqu'à la fin des années 1880. Emboîtant le pas à l'incitation baudelairienne de reconnaître un certain héroïsme au sein de la vie moderne⁹², le réalisme a contraint les arts visuels à s'abreuver principalement et paradoxalement aux aspects prosaïques de cette vie. À l'époque où Courbet peignait *L'homme blessé*, l'idéal que pouvait encore revendiquer Girodet subissait les attaques de certains artistes comme celle du caricaturiste Honoré Daumier qui, dès 1843, s'en prenait à la figure mélancolique d'*Endymion* (figure 26). C'est à ce moment que, à la faveur des tensions sociales entourant les turbulences politiques de 1848, l'on se mit à constater une double faillite : celle des grands sujets à valeur universelle, qui avaient jusque-là constitué le fondement du langage néoclassique et de la peinture d'histoire⁹³, et celle de l'idéalisme et de l'héroïsme exaltants des compositions

⁹¹«It is strange that no one has noticed that Courbet's essential, obsessive theme is sleep. It is the one constant factor in his work to which he always returns.». René Huyghe, «Courbet» dans *Gustave Courbet, 1819-1877 : 1959-1960, Philadelphia Museum of Art, Museum of Fine Arts, Boston*, [Mass.], Museum of Fine Arts, 1960, p. 21.

⁹²Le poète Charles Baudelaire a lancé cette idée au Salon de 1846. Voir Linda Nochlin, *Realism*, 2e éd., London, [England], New York, Penguin Books, 1990, p. 179.

⁹³Malgré cela, la thématique classique n'a pas cessé d'inspirer les peintres mais les sujets nobles de la Grèce ou de la Rome antique ont plutôt fait place à de simples scènes de genre que l'on appréciait surtout pour leur valeur documentaire et historique. Nochlin, *ibid.*, p. 23-24.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 26: Honoré Daumier, *Endymion*, 1842, lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France.

romantiques. On peut même affirmer que, dans le cadre de cette période troublée, qui a entre autres vu naître de nouvelles conceptions du travail marquées par un certain élan d'égalitarisme, la peinture devait prendre un virage carrément matérialiste et même socialiste⁹⁴. Un certain nombre de peintres, Courbet en tête, se sont alors appliqués à traduire en images, avec une acuité parfois quasi-photographique, la vie du peuple sous toutes ses formes et les effets qu'a pu avoir sur elle l'avènement de l'ère industrielle⁹⁵.

Né en 1819 à Ornans, en Franche-Comté, Courbet est issu d'un milieu rural de classe moyenne et a tôt fait de bouder l'enseignement académique, préférant plutôt suivre des cours de dessin d'après nature dans sa commune natale. Irrémédiablement attaché à ses racines provinciales, même après qu'il se fût fait un nom à Paris, Courbet s'est abondamment inspiré des paysages et des types sociaux de sa région d'origine. C'est d'ailleurs en signant un tableau intitulé *Un enterrement à Ornans* (figure 27) qu'il parvient, en 1849, à s'imposer en maître novateur sur l'échiquier du réalisme. Avec cette œuvre, remarquable par son format imposant, Courbet prétend hisser un rituel funèbre campagnard au rang de grand sujet historique⁹⁶. Mais la représentation s'éloigne des dispositifs héroïques propres à ce genre dans la mesure où elle concerne la collectivité plutôt que l'individualité exemplaire : parmi les cinquante-deux acteurs du cortège, dont certains connaissent intimement Courbet, personne n'occupe l'avant-scène ni ne

⁹⁴Ces nouvelles théories du labeur formulées vers 1830 et 1840 par des penseurs comme Louis Blanc, Étienne Cabet, Auguste Comte, Victor Considérant, Charles Fourier, Pierre Leroux, Théophile Thoré, ou Henri de Saint-Simon, explique James Henry Rubin, constituaient un cadre idéologique non négligeable en ce qui a trait à l'orientation socialiste de l'œuvre de Courbet et de Pierre Joseph Proudhon, le théoricien anarchiste qui l'a le plus influencé avant 1855. Voir James Henry Rubin, *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions du Regard, 1999, p.14.

⁹⁵Il est tentant, mais erroné, d'entrevoir dans les tableaux de Courbet un commentaire marxiste face aux réalités de l'homme vivant à l'ère industrielle, souligne Rubin, qui ne le considère pas non plus totalement positiviste et neutre face à la représentation de telles réalités. L'approche de Courbet doit plutôt être nuancée au nom d'un désir de «refondre sur une nouvelle base matérialiste des aspirations encore foncièrement romantiques», selon sa propre individualité. Rubin, *ibid.*, p. 26.

⁹⁶Notons que cette toile devait s'intituler originellement *Histoire d'un enterrement à Ornans*, ce qui marque la volonté qu'avait Courbet de traiter la représentation de cette tranche de la vie à la manière des grands sujets chrétiens, mythologiques ou historiques.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 27: Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.

fait de gestes grandiloquents ; le mystère plane aussi sur l'identité du défunt que l'on porte en terre et qu'attend une fosse béante au centre du tableau. Courbet choisit ici d'adopter une approche strictement documentaire de la réalité : selon son propre témoignage, *Un enterrement* devait inaugurer une série de peintures monumentales axées sur la mise en valeur des coutumes de sa Franche-Comté natale. L'artiste a d'ailleurs officiellement exprimé sa position dans son *Manifeste réaliste* publié en 1855 : «Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but.»⁹⁷. Mais si *Un enterrement* inscrit la thématique du tableau au cœur d'une praxis séculière et démocratique, négligeant les vieilles hiérarchies au profit de l'investigation objective, à teneur ethnographique et sociale, d'un certain milieu, c'est que le rapport entre les personnages représentés et la réalité à laquelle ils réfèrent s'est déplacé de la métaphore vers la métonymie : les membres du cortège renvoient ici à l'ensemble de la collectivité dont ils émanent plutôt qu'ils ne la condensent par une forme quelconque d'opération symbolique⁹⁸.

⁹⁷Courbet, cité par Rubin, *Courbet*, traduit par Xavier Bernard, Paris, Phaidon, collection Art & idées, 2003, p. 158.

⁹⁸Parallèlement, Philippe Hamon a retrouvé dans la littérature réaliste ce même procédé métonymique: «L'emboîtement habit/ habitant/ habitat/ habitudes produit, selon le principe du moulage et de l'empreinte réciproque, des analogies, des influences mutuelles, des «harmonies»

Un certain rationalisme d'époque, auquel se ralliait également Pierre-Joseph Proudhon, célèbre penseur anarchiste et premier mentor idéologique de Courbet, justifie en partie cette évolution. Il permet aussi d'aborder différemment le thème de la mort en tant que tel et de ramener le défunt au statut trivial de corps que l'on porte en terre sans que soit évoquée aucune forme d'au-delà⁹⁹. Cette conception rejoint aussi la figuration du sommeil qui apparaît dans les tableaux réalistes comme pur état physiologique associé à l'abandon du corps, tout indice de vie onirique semblant désormais proscrit. Un tableau réalisé par Charles Édouard de Beaumont illustre éloquemment l'approche rationaliste qui normalise la conception de la mort et du sommeil dans *Au soleil*¹⁰⁰ (figure 28), une peinture où la mise en scène d'un couple dormant tourne tacitement en dérision les valeurs transcendantales véhiculées par le monument funéraire qui leur sert d'appui¹⁰¹.

Si, depuis l'âge classique, la mort a fréquemment été conçue comme un incurable mais doux répit, qui permet à la vie de poursuivre son cours dans une autre dimension, le dix-neuvième siècle paraît avoir repensé ce système : au service du programme réaliste, le sommeil se serait plutôt, inversement, vu ramené à l'état de mort épisodique. Le sommeil s'empare des corps en les livrant à une lourdeur vulgaire qui témoigne le plus souvent d'une condition sociale. Il traduira par exemple l'exténuation du travailleur soumis à des conditions de production

(terme-clé balzacien) entre ces diverses enveloppes : le milieu influence et modèle le corps, le vêtement moule le corps, l'habitude forme ou déforme le corps, le parfum du corps imprègne la maison ou l'habit, etc.». Philippe Hamon, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, J. Corti, 2001, p. 186-187.

⁹⁹Nochlin, *Realism*, p. 58.

¹⁰⁰Notre traduction, le titre de ce tableau, *In the Sun*, ne nous étant connu qu'en anglais.

¹⁰¹Nochlin, *ibid.*, p. 58

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 28: Charles Édouard de Beaumont, *In the Sun* (initialement intitulé *Thumb of Philippe Pot*), 1875, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art.

insoutenables, un régime où «le capital est imaginé comme un dieu dévorateur de sommeil»¹⁰² (l'on pense ici, par exemple, aux célèbres ouvriers de Daumier sommeillant dans leur *Wagon de troisième classe* (figure 29)). Notons qu'à l'époque, les écrivains et les artistes tels que Daumier associaient souvent le milieu urbain aux effets néfastes de l'industrialisation et à la pauvreté, tandis que la campagne, où vivait encore la majorité de la population française¹⁰³, semblait promettre un cadre de vie plus humain.

En apparence, c'est ce que proposent *La Méridienne* (figure 30) de Jean-François Millet et la *Sieste durant la saison des foins* (figure 31) de Courbet, le paysan dont les rythmes de travail demeurent associés à ceux de la nature, pouvant s'offrir le luxe d'une sieste d'après-midi bien méritée à laquelle les travailleurs urbains des manufactures n'avaient pas droit. Mais l'expression

¹⁰²Covin, «Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil, art, médecine, religion» thèse de doctorat, vol. IV, p. 401.

¹⁰³En 1881, les deux tiers de cette population était toujours rurale. Richard L. Greaves, Robert Zaller et Jennifer Tolbert Roberts, *Civilizations of the West : The Human Adventure*, 2e éd., New York, Longman, 1997, p. 619. Ceci étant, en dépit d'un phénomène de dépeuplement rural considérable qui a fait doubler la population de Paris entre 1831 et 1851. Voir à ce propos Robert L. Herbert, «City Vs. Country : The Rural Image in French Painting From Millet to Gauguin», *Art forum*, vol. 8, no. 5, (janvier 1970), p. 44.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 29: Honoré Daumier, *Le Wagon de troisième classe*, vers 1863-1865, huile sur toile, New York, The Metropolitan Museum of Art.

FIG. 30: Jean-François Millet, *La Méridienne*, 1866, pastel et crayon, Boston, Museum of Fine Arts.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 31: Gustave Courbet, *Sieste durant la saison des foins*, 1868, huile sur toile, Paris, Musée du Petit Palais.

de l'épuisement physique diffère cependant dans ces deux illustrations de la vie rurale. Chez Millet, un peintre réaliste connu pour sa célébration emphatique de la condition paysanne, le sommeil se présente comme le résultat d'un effort physique surdimensionné¹⁰⁴. Courbet montre plutôt des travailleurs ruraux dormant, tels qu'on aurait pu les apercevoir à l'époque dans la campagne française au milieu des bovins dont ils ont la garde. Dans tous ces cas de figure, cependant, le sommeil est bien ramené à un pur état physiologique et lié à la condition de travailleur.

Parmi tous ces gens du commun qui ont retenu l'attention des écrivains et des peintres réalistes, la prostituée ou la demi-mondaine a occupé une place de choix qui semble répondre à un état de société¹⁰⁵. Les Vénus contemporaines ne s'abandonnent plus à la douce rêverie qui avait été longtemps l'apanage des grandes courtisanes mythologiques ou des allégories. Dans l'optique où le sommeil ne ferait que ramener le sujet dormant à la trivialité de sa condition, Courbet n'hésite pas, par exemple, à mettre en relief la paresse et la luxure de ce type de femme. Citons à ce titre ses *Demoiselles des bords de la Seine* (figure 32); bien qu'elles se soient endormies toutes vêtues dans l'herbe, ces Vénus modernes n'en exposent pas moins en public leur conduite licencieuse¹⁰⁶.

¹⁰⁴Malgré cette volonté de fournir une image magnifiée de paysans abrutis par le travail physique, qui ne semblent avoir conscience que de leur épuisement absolu. Millet est, selon Michael Fried, un artiste qui veut annuler autant que Courbet tout effet de drame et d'exagération : «Jean-François Millet, jugeait repoussante la théâtralité de son maître Delaroche et, de fait, je vois dans sa production de la maturité – les scènes de la vie paysanne des années 1850 et après – un effort persistant pour vaincre le théâtral en exploitant une thématique de l'absorbement dans le travail et les états liés au travail comme une solution de rechange à la représentation de l'action et de l'expression dramatiques.» Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet*, traduit par Michel Gautier, Paris, Gallimard, collection NRF essais, Esthétique et origines de la peinture moderne, 1993, p. 46.

¹⁰⁵Nochlin, *Realism*, p. 199. L'historien Jacques Solé, quant à lui, justifie l'omniprésence de la prostitution entre 1850 et 1900, des deux côtés de l'Atlantique, comme étant un symptôme direct du travail sans qualification et du mariage sans amour, qui contraignait les maris à satisfaire leurs besoins sexuels hors du foyer. Jacques Solé, *L'Âge d'or de la prostitution : de 1870 à nos jours*, Paris, Hachette, collection Pluriel, 1994, p. 57.

¹⁰⁶Nochlin, *Realism*, p. 204.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 32: Gustave Courbet, *Demoiselles des bords de la Seine*, 1856-1857, huile, sur toile, Paris, Musée du Petit Palais.

FIG. 33: Gustave Courbet, *Une Après-dînée à Orans*, 1848-1849, huile sur toile, Lille, Musée des Beaux-Arts.

Chez Courbet, la lourdeur somnolente accompagne aussi les plaisirs de la table, tel qu'illustré par *Une après-dînée à Ornans* (figure 33), où l'on voit quatre provinciaux, dont le père et des amis du peintre, rêvassant après un repas bien arrosé. L'un des protagonistes joue du violon, ce qui amène Michael Fried à suggérer que les hommes ont peut-être simplement succombé à l'envoûtement musical¹⁰⁷. Même si, pour cette composition, Courbet a pu puiser dans la peinture de genre hollandaise, il est important de remarquer qu'au contraire de cette tradition, l'artiste n'adopte jamais le ton de la bonhomie joviale ni de l'observation moralisante¹⁰⁸. Les déclinaisons réalistes d'Hypnos demeurent chez lui généralement triviales et autosuffisantes.

L'homme blessé : une fiction autobiographique

Le tableau qui nous interpelle dans ce chapitre précède cependant la série réaliste des dormeurs de Courbet et défie un peu toute catégorisation; car, loin de s'attacher à l'alourdissement et à l'abrutissement corporel qui caractérisent cette série, Courbet semble plutôt

¹⁰⁷Fried, *Le Réalisme de Courbet*, p. 96.

¹⁰⁸Dans la peinture de genre hollandaise, l'expression imagée du sommeil tient souvent lieu de leitmotiv à tendance didactique. À ce propos, consulter l'ouvrage de Nanette Salomon.

y avoir usurpé le lyrisme et le solipsisme des romantiques dans le but d'explorer, à travers un autoportrait fictif, les tensions de son propre «moi». Le fait est qu'avant d'inaugurer la série des grands tableaux qui, à partir de 1848, allaient faire de lui le porte-étendard de l'école réaliste, l'artiste flirtait avec le style troubadour, un sous-produit de la mouvance romantique très prisé dans les cercles de la bohème parisienne qu'il fréquentait alors¹⁰⁹. Cette production avait pris chez lui une tournure particulière puisqu'elle développait un genre d'interrogation sur soi qui a persisté durant toute la carrière de l'artiste mais qui ressort de manière criante dans les premières œuvres des années 1840, presque toutes des autoportraits, où Courbet se plaît à endosser divers déguisements et à jouer différents rôles (un dandy, le Christ, un homme désespéré, un fou, un amant, ou un artiste de la Renaissance¹¹⁰). Les critiques semblent avoir reconnu très tôt, dans *L'homme blessé*, la physionomie assez flatteuse que l'artiste trace de lui-même à l'époque et qu'il distribue généreusement dans sa production des débuts¹¹¹. D'ailleurs, Courbet lui-même corrobore la thèse de l'autoportrait dans une lettre de 1854 adressée à son mécène Alfred Bruyas : «J'ai fait dans ma vie bien des portraits de moi, au fur et à mesure que je changeais de situation d'esprit, j'ai écrit ma vie en un mot»¹¹²; la liste qu'il établit pour le bénéfice de Bruyas comporte «le portrait d'un homme râlant et mourant»¹¹³, une allusion généralement reconnue à *L'homme blessé*. Par ailleurs, ce tableau mérite d'être examiné comme un témoignage hautement personnel

¹⁰⁹Dans un livre culte intitulé *les Scènes de la vie de bohème* (1847-1849), l'écrivain Henry Murger définit et relate divers aspects de la bohème parisienne telle qu'il l'a connue lui-même dans les années 1840. Ainsi, le personnage principal, Schaunard, est l'alter ego d'un ami intime de Murger, le musicien Alexandre Schanne. Voir Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Montréal, Éditions B.D. Simpson, 1946.

¹¹⁰À l'époque, Courbet s'est représenté notamment parmi des *Joueurs de dames* (1844), en *Sculpteur* (1844) ou encore en *Guitarrero* (1844), des tableaux dont l'intonation romantique se manifeste par la présence de costumes d'époque qui éloignent le sujet du cadre contemporain dans une sorte de nostalgie historiciste. Le véritable accoutrement de *L'homme blessé*, hormis une chemise et une cape, est difficile à situer ; ce personnage pourrait aussi bien appartenir à une autre époque, au même titre que les autres compositions fictives que nous venons de citer.

¹¹¹Dans le même ordre d'idées, rappelons les allégations de Théophile Silvestre qui décrivait en 1856 *L'homme blessé* comme une représentation de Courbet en duelliste : «[il] semble expirer à l'ombre des arbres d'un coup d'épée reçu dans un duel». Théophile Silvestre, cité par Marie Thérèse Lemoyne de Forges, *Autoportraits de Courbet*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1973, p. 14.

¹¹²Courbet, cité par Lemoyne de Forges, *ibid.*, p. 42.

¹¹³*Ibid.* p. 42.

car Courbet a confié par écrit, en 1866, son intention de ne jamais se départir de cette toile et ce, «à aucun prix»¹¹⁴. Le tableau est effectivement demeuré en sa possession jusqu'à sa mort.

Pour ce qui nous concerne, *L'homme blessé* trouve sa juste place dans une étude axée sur la manifestation picturale du sommeil car une radiographie a révélé, sous la surface du tableau, l'ébauche de deux compositions antérieures, dont un autoportrait de Courbet sous les traits d'un dormeur¹¹⁵. Le tableau actuel recouvre d'abord l'ébauche d'un portrait de jeune femme, qui semble n'avoir pas de véritable rapport avec le blessé de la version finale. L'on distingue ensuite la représentation d'un couple d'amants endormis, l'homme enlaçant amoureusement la femme de son bras gauche (figure 34). Cette composition délaissée trouve son sens à travers le dialogue formel qui la relie au couple dormant de *La sieste champêtre* (figure 35), un dessin qui fut

[illustration retirée / image withdrawn] [illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 34: Radiographie de *L'Homme blessé*, Paris, Centre de recherche et de restauration des musées de France.

Fig. 35: Gustave Courbet, *La Sieste champêtre*, vers 1840-1844, fusain et estompe sur papier, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

¹¹⁴Lemoine de Forges, *Ibid.*, 15.

¹¹⁵Courbet avait effectivement l'habitude de réutiliser les toiles dont il n'était pas satisfait.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 36: Gustave Courbet, *Les Amants dans la campagne*, 1844, huile sur toile, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

exécuté vers 1840 ou 1844, c'est-à-dire durant la période où Courbet s'est représenté en amoureux dormant.

L'homme blessé, à l'instar des versions antécédentes qu'il recouvre, déborde cependant de la fiction orchestrée par la thématique du duel puisqu'il serait directement relié à un douloureux épisode de la vie de l'artiste. *Les Amants dans la campagne* (figure 36), un tableau qui date également de 1844, met en scène une femme que les historiens soupçonnent d'être Virginie Binet, la compagne de Courbet qui lui a donné un fils en 1847 et qui l'a quitté avec l'enfant en 1855. Selon Marie-Thérèse Lemoyne de Forges, le rapport chronologique et figuratif qui relie ces deux tableaux étaye l'hypothèse que cette rupture amoureuse a pu inciter le peintre à supprimer la figure féminine du couple dormant sous la surface de *L'homme blessé* et, ce, dans l'intention de concentrer l'expressivité du tableau sur le personnage masculin¹¹⁶. Par ailleurs, la nature de cet indice biographique nous incite ici à un rapprochement avec *l'Endymion* de Girodet,

¹¹⁶Lemoyne de Forges, *ibid.*, 15.

une autre figure de l'artiste dont l'étiollement sous-entendait une relation problématique avec l'autre sexe.

Rappelons cependant que Solomon-Godeau avait plutôt inscrit la langueur d'*Endymion*, cet *alter ego* de Girodet, sous le signe d'une féminité et d'une passivité très répandues chez les nus masculins post-thermidoriens, des figures généralement victimes d'amours tragiques plutôt qu'engagées dans des actions d'éclat. Le duelliste (de) Courbet n'est pas non plus tombé au cours de quelque péripétie héroïque mais, contrairement à *Endymion*, il n'a pas renoncé à sa virilité, ce que vient appuyer sa tenue vestimentaire. Son apathie n'exprimerait donc pas directement la crise de la masculinité théorisée par Solomon-Godeau; elle s'inscrirait cependant dans son sillage, en tant que variation romantique subséquente. Nous sommes en effet d'avis que la passivité de *L'homme blessé* est à mettre en lien avec la vulnérabilité du héros littéraire qui, vers 1830, souffrait du mal du siècle et rêvait de sa propre dissolution¹¹⁷.

Le sommeil comme lieu de projection psychique et phénoménologique

Si la version finale de *L'homme blessé* a occulté une représentation antérieure de Courbet en amoureux dormant, l'allusion au sommeil et ses connotations n'ont pas pour autant disparu du tableau, le duelliste apparaissant au bord d'un coma aussi soporifique que morbide. Linda Nochlin en fait le constat : une attention défaillante pourrait aisément amener le spectateur à confondre le motif de l'homme blessé avec celui d'un dormeur¹¹⁸. Malgré cette tension inscrite

¹¹⁷À partir de 1830, du moins en littérature, la rêverie masculine a subi une authentique consécration : « Désormais, le rêveur sera un individu au sens absolu, dont l'âme se nourrit d'aspirations complètement détachées des ambitions de la société. » Daniel Long, « La figure du rêveur dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle », p. 60.

¹¹⁸Nochlin, *Gustave Courbet: A Study of Style and Society*, New York, Garland Pub., collection Outstanding Dissertations in the Fine Arts, 1976, p. 40.

De la même manière, dans sa description de *L'homme blessé*, Pascal Bonafoux n'hésite pas à citer quelques vers du célèbre poème *Le dormeur du val* d'Arthur Rimbaud, qui évoque avec éloquence l'ambiguïté tragique qui lie le sommeil et la mort. Pascal Bonafoux, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, collection Le métier de l'artiste, 1984, p. 113.

au cœur du motif, on peut, étant donné la matrice dont est issu *L'homme blessé*, l'inclure dans la longue série thématique identifiée par René Huyghe comme l'un des fondements de l'œuvre de Courbet : celle des figures endormies. Huyghe y voit sans discernement une manifestation du réalisme, le dormeur servant à présenter le corps comme simple matière inerte selon un parti-pris que nous avons précédemment évoqué. S'intéressant au même sujet, Aaron Sheon et à Michael Fried ont orienté leur commentaire dans des directions tout à fait différentes.

Sheon remet en question l'interprétation réaliste à la lumière de la pensée scientifique des décennies 1840 et 1850, pensée qui imprégnait alors toute la culture et qui aurait poussé Courbet à dépasser la pure approche physiologique du sommeil pour s'intéresser à ses dimensions psychiques. L'argument de Sheon s'appuie notamment sur des écrits de Proudhon. Selon ce philosophe ami de Courbet, l'artiste aurait fermement souhaité que l'appréciation de ses œuvres s'accorde au diapason de certains développements scientifiques et que l'on y discerne notamment l'influence de savants tels qu'Auguste Comte, Étienne Vacherot, Franz Joseph Gall, Johann Gaspar Spurzheim et Johann Kaspar Lavater¹¹⁹. C'est cette intention qui encourage Sheon à identifier, dans l'apparente paralysie de *L'homme blessé*, la trace d'une certaine rumination psychique plutôt que celle de l'agonie.

Sheon estime que, autour de 1840, Courbet aurait été particulièrement réceptif aux spéculations de l'écrivain Charles Nodier sur l'importance de l'inconscient pour la créativité artistique¹²⁰. Le fait est que les fictions de Nodier profitaient elles-mêmes des multiples théories contemporaines sur l'inconscient, théories dont l'ascendant était en partie redevable à la fascination qu'entretenaient les romantiques à l'égard de la maladie mentale et des autres phénomènes de la psyché. En plus de s'en inspirer pour ses écrits, Nodier soutenait que les rêves

¹¹⁹Aaron Sheon, «Courbet, French Realism, and the Discovery of the Unconscious», *Arts Magazine*, vol. 55 (février 1981), p. 114.

¹²⁰Nodier a d'ailleurs publié en 1830 un document à ce sujet intitulé *De quelques phénomènes du sommeil*.

pouvaient également éclairer certaines des situations difficiles de la vie ou révéler des vérités enfouies dans les profondeurs de l'inconscient. Selon Sheon, c'est probablement sous l'influence de telles spéculations¹²¹ que Courbet se serait peint en duelliste blessé, l'identification à cet alter ego trahissant une méditation profonde du peintre sur certaines des épreuves de sa vie. Puis, considérant le potentiel autobiographique du tableau, tel que mis en lumière par les radiographies, Sheon convient à son tour que c'est assurément la rupture sentimentale qui peut avoir conduit Courbet à se représenter en homme blessé. Le protagoniste, qui n'est ni mort ni endormi, serait en train de ruminer en son for intérieur les raisons de son échec amoureux. Sheon étaye cette allégation par une réflexion de Théophile Silvestre qui, suite à une visite à l'atelier de l'artiste, aurait affirmé qu'en réalité, dans ce tableau, Courbet «rêve de lui-même»¹²².

L'homme blessé appartient à une liste imposante de quarante-huit tableaux que Sheon relie directement à la thématique du sommeil, des rêves et de la vie psychique. Même si les compositions de Courbet mettent en valeur le dormeur plutôt que le contenu de la vie onirique, Scheon inscrit le peintre en tant qu'héritier direct de Goya, Füssli, Jean Auguste Ingres ou Jean Ignace Isidore Gérard Grandville, des artistes qui avaient tous déjà traduit en images la fameuse «*via regia*» de l'inconscient. Dans la même veine et anticipant les développements à venir, Sheon relie aussi Courbet à Paul Gauguin, Edvard Munch, Odilon Redon et Pablo Picasso, chez qui la représentation de dormeurs et de chimères porterait le sceau d'un avant-gardisme fin-de-siècle. Mais même si le dialogue entre *L'homme blessé* et les spéculations de Nodier sur le rêve demeure quelque peu hypothétique, les allégations de Courbet, rapportées par Proudhon, voulant que sa

¹²¹Courbet s'est probablement intéressé aux travaux de Nodier par l'entremise de son ami Francis Wey qui a connu personnellement l'écrivain. Qui plus est, Courbet aurait un jour rencontré chez Wey Marie Menessier-Nodier, la fille de l'écrivain, et aurait même peint *Le désespéré* en hommage à *Smarra*, une des œuvres de Nodier. Voir Sheon, *op. cit.*, p. 120.

¹²²Dans une certaine mesure, les penchants introspectifs de Courbet ne sont apparemment pas discutables : «Je récapitule tous les soirs mes idées, mes actions de la journée, ce qui m'enseigne à vivre logiquement, rationnellement.» a-t-il écrit un jour. Courbet, cité par Sheon, *ibid.*, p. 121.

peinture trahisse la pensée de certains des plus illustres théoriciens de la psyché, représente à notre avis le plus solide appui à l'interprétation de Sheon.

En contraste avec cette position, Michael Fried met plutôt *L'homme blessé* au service d'une phénoménologie picturale qui déborde le domaine de l'introspection subjective, de l'impulsion narcissique ou du simple jeu identitaire : «les autoportraits [...] ne sauraient raisonnablement s'interpréter comme des explorations des aspects relativement stables de la nature de l'artiste ou d'humeurs et d'émotions plus ou moins transitoires»¹²³. Cet auteur procède plutôt à une analyse structurelle de *L'homme blessé* axée sur l'absorbement du personnage, qu'il assimile à «une profonde rêverie»¹²⁴ ou à «un air de somnolence»¹²⁵, c'est-à-dire en effectuant lui aussi un lien entre Hypnos et Thanatos. Mais Fried opère ce rapprochement dans le contexte d'une conception antithéâtrale de la peinture, défendue au dix-huitième siècle par Diderot, tel qu'observé dans le chapitre précédent. Réagissant à certaines pantomimes racoleuses en vogue dans le style rococo, le célèbre critique soutenait qu'un bon peintre devait «affirmer la solitude des personnages par rapport au spectateur»¹²⁶ afin que le sujet du tableau préserve sa crédibilité et son autonomie. Paradoxalement, à partir du moment où la représentation ne se définit plus en fonction d'un spectateur, celui-ci a davantage l'impression de participer à l'action. Le peintre lui-même pourrait témoigner d'une expérience similaire face à ses propres tableaux. Fried identifie chez Courbet une propension à se projeter fantasmatiquement dans les personnages qu'il peint, à commencer par ses autoportraits dont la fonction ne consisterait plus alors à reproduire des traits ressemblants mais à traduire une phénoménologie du corps peignant, avec tout ce que cette

¹²³Fried, *Le Réalisme de Courbet*, p. 67.

¹²⁴*Ibid.*, p. 63.

¹²⁵*Ibid.*, p. 68.

¹²⁶Fried, *Ibid.*, p. 21.

activité implique de mécanismes inconscients. La «singulière inexpressivité»¹²⁷ de ses alter ego picturaux émanerait donc d'un désir instinctif de Courbet de manifester son absorbement de peintre-spectateur dans le sujet peint, selon une équation qui renvoie à la perception interne de son propre corps vivant et peignant¹²⁸.

Il nous semble que cette projection, dans les personnages des tableaux, des mécanismes semi-automatiques du corps qui les peint, trouve à s'exprimer de manière privilégiée dans les autoportraits et dans leur exploration des états altérés de la conscience. Fried remarque d'ailleurs avec quelle richesse d'imagination Courbet réussit à y figurer «l'animation du corps sous sa forme la plus simple»¹²⁹. L'auteur évoque à cet effet *La Sieste champêtre*, le seul et incontestable portrait du peintre dormant. Mais les découvertes amenées par les radiographies de *L'homme blessé* le poussent à reconnaître qu'une certaine analogie formelle relie explicitement le dormeur de la *Sieste* au duelliste, ce qui corrobore du coup l'interprétation phénoménologique des autoportraits. Dans *L'homme blessé*, l'orientation et la position du corps ont d'ailleurs pour effet de rendre poreuse la frontière séparant l'espace de la représentation de celui du peintre-spectateur, la figure du duelliste se trouvant dramatiquement rapprochée de la surface de la toile et tronquée par le cadre de manière à ce que les jambes soient virtuellement propulsées vers un hors-champ situé en avant du tableau. Finalement, Fried s'intéresse au motif des mains qui concentreraient, dans les autoportraits, l'effort de fusion phénoménologique du peintre-spectateur avec son image peinte. L'auteur y repère en effet tout un système de tensions où se manifestent,

¹²⁷*Ibid.*, p. 68.

¹²⁸Une telle approche doit beaucoup au concept philosophique de réflexivité corporelle développé par le philosophe Maurice Merleau-Ponty dont la théorie plaide que le corps intériorise tout ce qu'il touche. En peignant le monde sur sa toile, Courbet vit et découvre donc par le pinceau l'expérience de son propre corps vivant, en plein travail. Voir à ce propos Jill Beaulieu et Mary Roberts, «Courbet's Corporeal Realism: The Phenomenological Body and the Anti-Theatrical Tradition» dans *Body*, Melbourne, Victoria, Australia, Bookman Schwartz, Sydney, New South Wales, Australia, Art Gallery of New South Wales, 1997, p. 110 ; de même que Fried, *Le Réalisme de Courbet*, p. 68, note de référence 7.

¹²⁹Fried, *ibid.*, p. 71.

de manière déguisée, les automatismes du métier : ceux de la main maniant le pinceau et ceux de la main crispée sur la palette. À cet effet, la main gauche du duelliste estropié, qui dépasse de son manteau et en agrippe un pli, agirait tel un signifiant métonymique, un «doppelganger» du peintre chargé de traduire la sensation de «son corps *en tant qu'il est effectivement vécu*, possédé de l'intérieur»¹³⁰.

Cette analyse structurale, qui conjugue somnolence et dispositifs figuratifs autour du rapport que l'artiste peignant entretient avec son corps peint, interroge de manière inédite la lecture purement stylistique des autoportraits de Courbet à laquelle on s'est longtemps attardé. Cette lecture s'était surtout donné pour but de départager les éléments romantiques des éléments réalistes en émergence dans la production des débuts. L'optique de Fried nous oriente vers tout autre chose qui nous intéresse particulièrement dans ce mémoire : elle ouvre sur l'autoréférentialité moderniste (l'art en tant qu'art médiatisé par une réflexion que l'artiste fait sur lui-même).

Hypnos et le destin de l'artiste moderne

Depuis que Courbet a osé célébrer, dans *Un enterrement à Ornans*, l'héroïsme de sa propre réalité sociale, prenant ainsi ses distances face aux grands sujets du répertoire classique, il s'est aussi trouvé à réviser en profondeur le rôle de l'artiste. Prenant pour point de départ l'exaltation romantique de la sensibilité personnelle¹³¹, Courbet délègue au créateur la mission quasi prophétique de tracer le véritable portrait de son époque. Vers le milieu du siècle, c'est

¹³⁰Fried, *Ibid.*, p. 69. De plus, Fried s'est également penché sur l'état de somnolence qui caractérise plusieurs des figures féminines de Courbet pour y retrouver la même stratégie antithéâtrale et la même fusion du peintre-spectateur avec le sujet peint (sans s'inquiéter outre mesure de ce qu'implique ce transfert de genre). Cette projection dans une figure féminine introspective ne manque pas d'évoquer l'identification de Girodet à son *Endymion* dormant qui, dans une certaine mesure, avait lui-même intériorisé par le sommeil son rapport à la muse.

¹³¹Voir à ce propos Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique : peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 1998, p. 58. Aussi, Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953, 406 p.

donc l'artiste lui-même qui se propose comme le héros par excellence des temps modernes. Paradoxalement, cette aspiration ne trouve pas facilement les conditions propices à sa réalisation : depuis que les législateurs de la Révolution ont aboli l'Académie Royale et dissout les associations d'artisans en 1793, l'artiste s'est trouvé à la merci des besoins et des fluctuations d'un régime capitaliste qui a converti le produit de son travail en bien de consommation bourgeois. Obligé d'ajuster son impulsion créatrice aux impératifs d'un nouveau marché, Courbet exprime les difficultés de sa situation dans une lettre adressée vers 1854 à son mécène Alfred Bruyas :

«Oui mon cher ami, j'espère dans ma vie un miracle unique, j'espère vivre de mon art pendant toute ma vie sans m'être jamais éloigné d'une ligne de mes principes, sans jamais avoir menti un seul instant à ma conscience, sans avoir jamais fait de la peinture large comme la main pour faire plaisir à qui que ce soit, ni pour être vendue.»¹³²

Dans ce contexte, il nous semble qu'au-delà des circonstances autobiographiques ayant présidé à la réalisation du tableau, *L'homme blessé* appelle une interprétation plus large qui concerne la conception moderne de l'artiste. Dès la fin du dix-huitième siècle et principalement en France, ce dernier s'est en effet attribué le rôle du rebelle, du martyr ou du déclassé.

Il est vrai que les portraits des peintres réalistes peuvent donner le change et afficher un statut beaucoup plus terre à terre. «Poses are often informal, casual, candid, or even awkward at times», explique Nochlin, «to suggest the free and easy manners, the informal way of life within the milieu of advanced artists»¹³³. Ce qui n'empêche pas Courbet d'entourer à l'occasion son image d'une aura christique. On en trouve une occurrence dans l'autoportrait en *Homme à la pipe*

¹³²Cité par Rubin, *Courbet*, p. 130. Plus spécifiquement, Courbet écrit ces mots en anticipant sa prochaine rencontre avec Bruyas, un rendez-vous qu'il immortalise d'ailleurs en 1854 dans *La Rencontre*, dite *Bonjour, Monsieur Courbet!*.

¹³³Nochlin, *Realism*, p. 188.

(figure 37) également connu comme *Le Christ à la pipe*¹³⁴. Puisque l'image du martyr permet de concilier l'idée de persécution avec celle de grandeur, Courbet conçoit justement ce tableau comme «le portrait d'un homme désillusionné des sottises qui ont servi à son éducation et qui cherche à s'asseoir dans ses principes»¹³⁵, c'est-à-dire comme le témoignage d'un homme ayant surmonté des difficultés et résolu d'assumer son identité artistique envers et contre tous. Ainsi, les premières explorations identitaires de Courbet cristallisent un même questionnement sur son statut et sur ses ambitions de jeune peintre. Valérie Bajou-Charpentreau énonce pertinemment cette double intentionnalité: «[Courbet] fit face à ses désirs pour se représenter, soit par rapport à ce qu'il voulait être – c'est-à-dire en artiste – soit par rapport aux autres: en amant heureux ou malheureux»¹³⁶; elle écrit ce commentaire justement en référence au portrait de l'amant endormi à partir duquel *L'homme blessé* fut composé.

Il importe toutefois de noter que Courbet ne souscrit pas à l'impulsion romantique menant à la formule de l'art pour l'art¹³⁷ et que l'indépendance artistique dont il se réclame face au système demeure fièrement enracinée dans les conditions concrètes de sa pratique. On peut dire qu'à l'inverse de Girodet, qui tentait de protéger ses élans créateurs face à des préceptes académiques devenus trop rigides, Courbet réfutait, dès 1840, toute approche idéaliste de l'acte

¹³⁴Pour une lecture de la dimension christique de l'oeuvre et de l'image publique de Courbet, voir Klaus Herding, *Courbet: To Venture Independence*, traduit par John William Gabriel, New Haven, Yale University Press, 1991, 269 p.

¹³⁵Courbet, cité par Rubin, *Courbet*, p. 48.

¹³⁶ Valérie Bajou-Charpentreau, *Courbet*, Paris, A. Biro, 2003, p. 41.

¹³⁷ Courbet s'attaque à ce concept car sa peinture manifeste une conscience sociale et politique aiguë. Elle illustre notamment avec dignité les travailleurs et la population rurale. Pour une lecture politique de son oeuvre, voir Timothy James Clark, *Une image du peuple : Courbet et la Révolution de 1848*, traduit par Anne-Marie Bony, Villeurbanne, Art Edition, 1991, 285p.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 37 : Gustave Courbet, *Portrait de l'artiste dit L'Homme à la pipe*, vers 1848-1849, huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre.

de création en revendiquant plutôt sa souveraineté d'«artiste travailleur ou maître-peintre»¹³⁸. Ces deux expressions sont empruntées à la tradition des guildes au sein desquelles les gens de métier étaient essentiellement valorisés pour leur savoir-faire et pris en charge par une structure d'appui. Courbet réclame pour sa part plus que la reconnaissance de son talent; il revendique aussi le droit à une certaine indépendance financière et affirme sa méfiance face au système mercantile auquel se trouve confronté l'artiste de son temps. En scrutant les stratégies iconographiques qu'employaient les artistes réalistes pour se représenter, Nochlin repère clairement cette volonté de manifester une appartenance à la classe des travailleurs dont ils célébraient l'héroïsme prosaïque par leurs déclarations aussi bien que par leurs images: «Realist artists nevertheless tended to represent themselves, their friends, and their literary and artistic colleagues in the most informal poses, the most convincingly ordinary working milieu possible.»¹³⁹.

¹³⁸Dans les années 1840 existait justement un mouvement de «compagnons», composé d'artisans-voyageurs qui s'entraidaient et voulaient ranimer l'idéal des guildes. Rubin soutient que dans *La Rencontre*, dite *Bonjour, Monsieur Courbet!* le peintre incarne précisément l'image d'un de ces artisans-voyageurs. Rubin, *Courbet*, p. 130.

¹³⁹Nochlin, *Realism*, p. 186.

La conception de *L'homme blessé* renvoie cependant à une réalité à la fois plus particulière et plus complexe, Courbet ayant consciemment choisi de résoudre sa quête identitaire en se projetant dans la peau d'un estropié au bord du trépas, plutôt que dans celle d'une simple figure dormante. Une telle perspective rapprocherait Courbet de certains maîtres du passé qui ont délibérément élu l'image de la mort plutôt que celle du sommeil en guise de commentaire sur leur propre condition. Pensons entre autres à Michel-Ange qui, à la Sixtine, s'est projeté dans la peau d'un écorché, saint Barthélemy, ou encore à Lucas Cranach, un peintre allemand du seizième siècle qui a donné à plusieurs reprises ses propres traits à la tête tranchée de Holopherne (figure 38). Mentionnons au même titre le Caravage, qui se plaisait lui aussi à incarner occasionnellement un Holopherne ou un Goliath décapité, comme c'est le cas dans *David et Goliath* (figure 39)¹⁴⁰. Un tableau de Cristofano Allori, *Judith et la tête d'Holopherne* (figure 40), est inspiré, comme *L'homme blessé*, de circonstances autobiographiques : l'artiste y a immortalisé son épouse en Judith et tracé à sa ressemblance la tête coupée du général ennemi. Fait intéressant, le récit biblique relate que Judith a décapité Holopherne durant un sommeil induit par l'ivresse. Allori et ses prédécesseurs ne se sont pourtant pas arrêtés à l'ébriété et à la somnolence du héros : il sont passés directement au meurtre et à sa conclusion. Ces évocations historiques semblent suggérer que la symbolique du sommeil ait moins tenté les artistes que celle de la mort pour des raisons qui resteraient à élucider¹⁴¹; c'est pourquoi l'autoportrait de l'artiste

¹⁴⁰Voir à ce propos Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 95-113.

¹⁴¹Calabrese, qui reconnaît bien la tendance qu'avaient les artistes du dix-septième siècle à se représenter sous les traits d'une figure historique, entrevoit chez ceux qui optent spécifiquement pour une figure décapitée un certain goût pour la provocation et l'extravagance typiquement baroques. (Calabrese, *ibid.*, p.110). Mais cet historien constate également que c'est précisément depuis le dix-septième siècle que les artistes se sont incessamment approprié l'imagerie de la mort. *Ibid.*, p. 304.

Anne Cauquelin, a, quant à elle, a clairement identifié cette tendance dans tous les récits relatant la vie des philosophes. Cette dernière conclut que ce n'est que le sommeil profond, celui qui conduit doucement le philosophe au repos éternel, qui est favorisé par la doxa. Voir Anne Cauquelin, *La mort des philosophes et autres contes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 74-75.

Sachant qu'au quinzième siècle, le philosophe néoplatonicien Marsile Ficin, s'inspirant des écrits de Platon et d'Aristote, a entrepris dans *De vita triplici* (1482-1489) de hisser l'artiste au niveau des grands esprits

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 38: Lucas Cranach, dit l'Ancien, *Judith et Holopherne*, 1530, huile sur panneau, Vienne, Kunsthistorisches.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 39 : Michelangelo Merisi, dit le Caravage, *David et Goliath*, 1599-1600, huile sur toile, Madrid, Museo del Prado.

FIG. 40: Cristofano Allori, *Judith tenant la tête d'Holopherne*, 1619-1620, huile sur toile, Florence, Galleria Palatina.

mélancoliques qui excellent en philosophie, en politique et en poésie (Calabrese, *op. cit.*, p. 283), une question reste à élucider: peut-on considérer que les artistes qui emploient l'image de la mort pour s'exprimer sur leur condition (autoportrait en mort, vanitas, etc.) adhèrent à cet élan d'émancipation?

endormi demeure passablement rare (pour ne pas dire inexistant) dans la tradition occidentale¹⁴².

Lorsque Courbet dissimule son amant endormi sous la figure d'un mourant, comme dans *L'homme blessé*, il peut avoir voulu neutraliser un *topos* classique de la fragilité masculine et la remplacer par l'image d'un valeureux combattant. Ce dernier, malgré la blessure qui va lui être fatale, n'a en effet rien perdu de sa virilité ni de son intégrité, ce qui préserve par extension la réputation de l'homme en tant qu'amant. Mais il est aussi, cet homme blessé, une figure émergente de l'artiste moderne. On peut concevoir la blessure du duelliste comme la marque d'une volonté d'émancipation artistique et même comme un rite de passage, l'alter ego encore trop sentimental¹⁴³ se trouvant éclipsé au profit d'un individu nouveau, libre et rebelle, ce que Courbet deviendra dans les années 1850.

Notons que, dès le dix-huitième siècle, Jacques-Louis David personnifiait déjà un nouveau type d'artiste révolutionnaire, embrigadant le langage néoclassique au service des idéaux jacobins. Courbet, plusieurs décennies plus tard, militait lui aussi pour l'engagement sociopolitique de l'artiste, se présentant ainsi comme l'héritier légitime de David. Bajou-Charpentreau soutient d'ailleurs que Courbet, au même titre que son ami Proudhon, entretenait une admiration secrète pour David; elle établit même une certaine filiation entre *La mort de Marat* (1793) et le *Portrait de Proudhon sur son lit de mort* dessiné par Courbet en 1866¹⁴⁴. Nous sommes également d'avis que *La mort de Marat* peut entretenir un dialogue tout aussi éloquent avec *L'homme blessé*; David Lomas, par exemple, a vu dans le tableau de David une forme

¹⁴²Selon des études sur l'autoportrait aussi exhaustives que celle de Calabrese ou que celle proposée par le catalogue *L'autoportrait à l'âge de la photographie : peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, sous la direction de Erika Billeter, Bern, Benteli, 1985, 523 p., l'autoportrait d'artiste dormant ne semble effectivement pas se manifester avant le dix-neuvième siècle.

¹⁴³Rubin, *Courbet*, p. 35.

¹⁴⁴Bajou-Charpentreau, *op. cit.*, p. 135.

d'exaltation et de consécration de l'artiste moderne, qui allait justement confirmer, au dix-neuvième siècle, son statut de victime sacrificielle¹⁴⁵.

En dépit de toute la spéculation qu'alimente le duelliste de Courbet, le débat s'apaise quelque peu devant l'interprétation qu'en a fournie le peintre Charles Émile-Auguste Duran, dit Carolus-Duran. En effet, cet artiste, issu de la seconde génération de réalistes français, a exposé en 1861 dans une galerie parisienne un premier tableau autobiographique intitulé *Visite au convalescent* (figure 41), où l'on observe l'image frontale d'un homme en chemise rouge, mollement endormi devant un chevalet. Cette mise en scène renvoie en réalité à un épisode biographique de 1858 où la maladie avait presque emporté Carolus-Duran. Ici, l'ascendance du duelliste de Courbet retentit haut et fort. Carolus-Duran est susceptible d'avoir repéré *L'homme blessé* à l'exposition personnelle de Courbet qui s'est tenue en 1855 dans son Pavillon du Réalisme, ou bien à l'atelier du maître où il fut conduit par son ami Zacharie Astruc. Carolus-Duran devait d'ailleurs récidiver et fournir un pendant à son *Convalescent*, qu'il intitula simplement *Homme endormi* (figure 42). Dans ce deuxième tableau, le chevalet est exclu comme motif et la dimension autoréférentielle du dormeur demeure hypothétique. Mais la composition se réclame néanmoins du duelliste de Courbet : l'on reconnaît dans l'*Homme endormi* le même cadrage rapproché et la posture du héros, qui est également vêtu d'une chemise blanche. Ainsi, en dépit du fait que *L'homme blessé* soit demeuré équitablement redevable aux thématiques du sommeil et de la mort, il est curieux d'observer que c'est précisément à travers la somnolence que Carolus-Duran a choisi par deux fois de rendre hommage à Courbet.

En définitive, l'exemple de Carolus-Duran démontre une fois de plus qu'on peut facilement déceler dans *L'homme blessé* une forme de filiation avec le registre classique de la

¹⁴⁵David Lomas, «Staging Sacrifice: Munch, Picasso, and *Marat*» dans *Jacques-Louis David's Marat*, sous la direction de William Vaughan et Helen Weston, Cambridge, [U.K.], New York, Cambridge University Press, 2000, p. 153.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 41: Charles Émile-Auguste Duran, dit Carolus-Duran, *Visite au convalescent*, vers 1860, huile sur toile, Paris, Musée d'Orsay.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 42: Carolus-Duran, *Homme endormi*, 1861, huile sur toile, Lille, Musée des Beaux-Arts.

représentation du sommeil. D'ailleurs, dans le cas de cet autoportrait intimiste que Courbet a jalousement conservé toute sa vie, la question n'est pas de trancher si l'artiste s'octroie le rôle d'un duelliste blessé ou d'un amant endormi mais plutôt d'observer la présence d'un certain transfert identitaire à travers lequel un peintre ambitieux s'empare d'une icône de la vulnérabilité masculine pour la détourner à son propre profit. L'ambiguïté de *L'homme blessé* a nourri au fil du temps plusieurs types d'interprétations (d'ordre biographique, scientifique, phénoménologique ou esthétique) qui se sont toujours basées sur l'idée que l'état du personnage transcendait la pure condition physique et manifestait un subjectivisme profond. Ainsi, même si les apparences veulent que *L'homme blessé* soit un autoportrait fictionnel de début de carrière, autoportrait qui appelle une histoire et se réclame plutôt d'un jeu de rôle ou des ruminations d'un romantique (dans un processus qui éloigne clairement Courbet de l'herméneutique engagée des néoclassiques), n'oublions pas que ce tableau appelle en filigrane l'identification christique qui a scellé, au dix-neuvième siècle, le registre autoréférentiel de l'élite bohème. Et si l'avènement du réalisme a obligé la vulgarité contemporaine à détrôner les grands sujets classiques et à déboulonner ses figures héroïques, *L'homme blessé* de Courbet démontre comment cette crise a aussi entraîné dans son sillage l'image de l'artiste, ce Janus des temps modernes qui fut à la fois prophète et paria.

CHAPITRE III

Le sommeil comme suspension du récit chez Sir Edward Coley Burne-Jones

Tandis qu'en France certaines mutations picturales ont lié le déclin de la figure héroïque à la thématique du sommeil et, par des voies détournées, ont associé cette thématique à une autoreprésentation de l'artiste moderne, de l'autre côté de la Manche, une autre pratique semble avoir répondu à de semblables impulsions : celle de Burne-Jones. Du vivant de l'artiste, la critique l'a souvent accusé d'avoir pourvu les arts visuels d'un nouveau type de héros languissant, à la virilité mal affirmée. Burne-Jones a effectivement semé la controverse en exhibant un art peuplé d'androgynes qui ébranlaient les codes de la bienséance victorienne. Nous voulons pour notre part démontrer que le nouveau type de protagoniste mis en scène par Burne-Jones porte le sceau de l'esthétisme anglo-saxon, une sensibilité artistique et littéraire qui, à l'époque, souhaitait délivrer le sujet peint de son carcan narratif ou moralisateur en valorisant principalement sa dimension décorative, d'où un fort attrait pour les motifs de la passivité. L'on pourra ainsi constater qu'en Angleterre la représentation du sommeil s'est trouvée articulée à une véritable prise de position artistique.

En Europe, les arts visuels – et ceci depuis l'Antiquité - avaient surtout associé les états de torpeur au genre féminin. L'Angleterre de la seconde moitié du dix-neuvième siècle maintient ce cliché et les héroïnes somnolentes continuent de proliférer, comme en témoigne la vogue pour la figure d'Ophélie. Ceci a pu conduire les critiques victoriens à fustiger le déplacement opéré par Burne-Jones et à voir dans ses tactiques une véritable attaque contre les valeurs masculines les mieux assurées. Ce chapitre tentera donc de situer les protagonistes de Burne-Jones en rapport avec cette culture avant d'explorer comment l'artiste la détourne et finit pas investir son nouveau paradigme masculin d'une dimension autoréférentielle. À cet effet, nous examinerons trois

oeuvres significatives dont la série *The Legend of the Briar Rose* (figure 43 à 46), *The Dream of Launcelot at the Chapel of the San Graal* (figure 47) et *The Sleep of Arthur in Avalon* (figure 48).

Antécédents préraphaélites

Burne-Jones se réclame à bon droit d'un certain héritage préraphaélite car, avant de s'imposer comme une des figures de proue de l'esthétisme anglo-saxon de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, c'est principalement sous la tutelle du peintre Dante Gabriel Rossetti qu'il fait son entrée sur la scène artistique. Né en 1833, Burne-Jones, qui a perdu sa mère à la naissance, est élevé par son père, un encadreur de condition modeste de Birmingham. En 1853, il quitte le nid familial afin d'étudier la théologie au Exeter College d'Oxford University. C'est là qu'il embrasse la théorie tractarienne¹⁴⁶ qui va profondément imprégner sa démarche artistique. Le climat intellectuel stimulant de cette cité universitaire amène promptement Burne-Jones à s'enthousiasmer pour les tableaux de certains des membres de la confrérie préraphaélite¹⁴⁷. À la même époque, les écrits du critique d'art John Ruskin, défenseur en chef de l'esthétique du groupe¹⁴⁸, retiennent aussi son attention et l'orientent vers les thématiques médiévales de Rossetti qui vont s'imprégner dans son imaginaire.

¹⁴⁶Également connu comme le «Mouvement d'Oxford», le mouvement théologique tractarien a pris forme dans les années 1830 autour de l'ecclésiastique John Henry Newman et de ses compagnons qui ont tenté de réformer l'Église d'Angleterre à travers un retour à certaines valeurs originelles de l'Église catholique romaine. Le groupe, qui attaquait le matérialisme et les effets néfastes de l'industrialisme, semble avoir répondu aux penchants spirituels de Burne-Jones: «in an age of sofas and cushions he [Newman] taught me to be indifferent to comfort; and in an age of materialism he taught me to venture all of the unseen.» affirmait-il. Burne-Jones, cité par David Peters Corbett dans *Edward Burne-Jones*, London, London, Tate, New York, Distributed in North America by Harry N. Abrams Inc., 2004, p. 12-13.

¹⁴⁷Formée en 1848, cette confrérie de peintres, qui inclut également des critiques et des poètes, comptait à l'origine, sept membres dont William Holman Hunt, John Everett-Millais, Dante Gabriel Rossetti et son frère cadet William Michael Rossetti, James Collinson, Thomas Woolner et Frederick G. Stephens.

¹⁴⁸Nous utiliserons ce terme au sens large, en référence à certaines qualités plastiques de cette peinture. Selon la critique Marcia Werner, nous pourrions également employer le terme d'«idéologie préraphaélite»; cette dernière défend pertinemment l'idée, jusque là mal reconnue par les historiens de l'art, que les Préraphaélites sont parvenus à constituer un véritable système théorique propre. Voir Marcia Werner, *Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-century Realism*, Cambridge [UK], New York, Cambridge University Press, 2005, p. 58.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 43: Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Briar Wood*, 1874-84, huile sur toile, Faringdon, The Faringdon Collection, Buscot Park (The National Trust).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 44: Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Council Chamber*, 1885-1890, huile sur toile, Faringdon, The Faringdon Collection, Buscot Park (The National Trust).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 45: Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Garden, Court*, 1870-1890, huile sur toile, Faringdon, The Faringdon Collection, Buscot Park (The National Trust).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 46: Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Rose Bower*, 1886-1890, huile sur toile, Faringdon, The Faringdon Collection, Buscot Park (The National Trust).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 47: Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Dream of Launcelot at the Chapel of the San Graal*, 1895-6, huile sur toile, Southampton, Southampton City Art Gallery.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 48: Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Sleep of Arthur in Avalon*, 1881-98, huile sur toile, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, The Louis A. Ferré Foundation, Inc.

Le projet de la confrérie préraphaélite est d'une importance capitale pour l'histoire de l'art moderne. Originellement mise sur pied par un groupuscule d'étudiants en beaux-arts de la Royal Academy de Londres, cette association a jeté en Angleterre les bases d'une première révolte contre la préciosité du langage néoclassique enseigné à l'Académie; les Préraphaélites ont voulu proposer un art contemporain typiquement anglais sans lien direct avec la peinture continentale¹⁴⁹. C'est pourquoi ils se sont tournés vers un répertoire national, essentiellement de nature littéraire et comprenant les noms prestigieux de William Shakespeare, John Keats, Alfred Tennyson et Robert Browning. Rassemblés autour de la revue *The Germ*, une sorte de tribune littéraire où ils ont pu énoncer et défendre leur position, les Préraphaélites seraient, selon Robert Rosenblum¹⁵⁰, la première association d'artistes occidentaux à s'être jamais déclarée ouvertement avant-gardiste, devançant à ce niveau les Français.

Sous l'égide de deux éminents critiques, Thomas Carlyle et John Ruskin, les Préraphaélites se sont ralliés à une conception qui associe l'artiste ou l'écrivain moderne à un médium doté d'une imagination prophétique, chargé de mettre en lumière certaines vérités de la condition contemporaine pour le bien de la société. La confrérie préraphaélite nourrissait l'espoir de raviver un art essentiellement religieux et moralement élevé, affranchi de toute contrainte commerciale. Les Préraphaélites rejoignaient en ceci certaines des revendications de la bohème française. À l'âge de seulement vingt-trois ans, Burne-Jones souscrit ouvertement aux théories de Ruskin sur l'imagination prophétique et relie l'intentionnalité de son oeuvre à l'obligation d'émouvoir le spectateur avant toute chose: «Up till now, I seem to have done anybody any good,

¹⁴⁹Laurence Des Cars, «Edward Burne-Jones and France» dans *Edward Burne-Jones Victorian Artist-Dreamer*, sous la direction de Stephen Wildman et John Christian, New York, Metropolitan Museum of Art, Distributed by Harry N. Arams, 1998, p. 25.

¹⁵⁰Robert Rosenblum, cité par Alicia Craig Faxon, «Introduction : A New View of Pre-Raphaelitism» dans *Pre-Raphaelite Art in its European Context*, sous la direction de Susan P. Casteras et Alicia Craig Faxon, Madison [N.J.], Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, 1995, p. 11.

but when I work hard and paint visions and dreams and symbols for the understanding of people, I shall hold my head up better.»¹⁵¹.

En récusant l'esthétique néoclassique de même que les deux hérauts de cette tradition, Michel-Ange et Raphaël, les Préraphaélites étaient à la recherche d'un langage plus sincère et plus en prise sur le réel, malgré leur persistant attachement à des thématiques littéraires. Cette honnêteté de vision, ils ont cru la repérer dans l'esthétique des primitifs italiens, ceux qui, justement, précèdent Raphaël et dont ils adoptent la brillance des coloris et le sens du détail vériste. Ruskin a bien articulé cette conception en déclarant qu'afin d'envoyer un message crédible à la société, le peintre, tel un véritable visionnaire, devait exercer son art à la manière de Giotto (et même du Tintoret, de Joseph Mallord William Turner ou des préraphaélites, écrit Ruskin), c'est-à-dire à partir d'une profonde compréhension de la réalité objective¹⁵². Ruskin approfondit notamment cette pensée dans une publication de 1846 intitulée *Modern Painters*:

«[artists] should go to Nature in all singleness of heart, ...rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing; believing all things to be right and good, [...] Then when their memories are stored, and their imaginations fed, and their hands firm, let them take up the scarlet and the gold, give the reins to their fancy, and show us what their heads are made of.»¹⁵³

L'esthétique préraphaélite se situe donc dans l'axe d'une négociation aussi équitable que perpétuelle entre la représentation littérale du monde et le sujet de fantaisie.

En 1856 de profondes incertitudes et des désillusions spirituelles incitent Burne-Jones à délaisser la vocation religieuse à laquelle il avait sérieusement songé au profit de la peinture, un choix qui s'est particulièrement confirmé après la visite décisive qu'il effectua à l'atelier londonien de Rossetti. C'est sous l'égide de ce maître que Burne-Jones a tissé les premiers liens

¹⁵¹Burne-Jones, cité par Wildman et Christian, «Birmingham and Oxford» dans *Edward Burne-Jones Victorian Artist-Dreamer*, p. 45.

¹⁵²Ruskin, cité par Wildman et Christian, *ibid.*, p. 46.

¹⁵³*Ibid.*, p. 46.

avec le cercle préraphaélite et suivi pendant trois ans des cours de dessin à l'école de James Matthews Leig, avant de continuer un apprentissage en autodidacte dans son propre atelier. Les critiques victoriens ont parfois imputé à ce manque de formation académique les voies non conventionnelles que l'artiste allait prendre et sa dérive préraphaélite. En réalité, Burne-Jones incarne plutôt une sensibilité postérieure au préraphaélisme, un «préraphaélisme esthétisant», qui fut orchestré en partie par Rossetti lui-même au moment de la dissolution de la confrérie en 1854. On considère que cette nouvelle phase de la peinture anglaise est déjà bien représentée par un projet de fresque arthurienne que Rossetti a entamé, en 1857, au plafond du Debating Hall d'Oxford University. C'est pour ce projet qu'il s'est entouré de jeunes talents au nombre desquels on retrouve Burne-Jones.

Hypnos au service d'une redéfinition de l'héroïsme chevaleresque

Étonnamment, cette collaboration entre le peintre et son mentor s'est déroulée sous l'égide d'Hypnos, Rossetti ayant immortalisé les traits du jeune artiste à travers l'image d'un Lancelot dormant¹⁵⁴. La composition en cause s'intitule *Launcelot's Vision of the Sangreal* (figure 49) et relate un épisode tiré de *La Morte d'Arthur*, considéré comme étant le premier récit arthurien en prose, initialement publié en 1470 par Thomas Malory et réédité vers 1820. Burne-Jones semble avoir été un acteur important dans la découverte de cette source qui allait déclencher un véritable renouveau artistique, puisque c'est précisément à lui et à son grand ami

¹⁵⁴Sous l'influence de Ruskin, l'architecte du Debating Hall a autorisé Rossetti et son équipe à décorer le plafond de l'édifice sans rémunération pour supporter la relève artistique. Mais puisque l'université n'a pris en charge que le coût de leur logement et des matériaux, les jeunes peintres n'ont pas pu engager de modèles et ont de ce fait posé les uns pour les autres.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 49: Dante Gabriel Rossetti, *Launcelot's Vision of the Sangreal*, 1857, détrempe, Oxford, Oxford University, Old Debating Chamber, Oxford Union Society.

William Morris¹⁵⁵ que Rossetti doit la suggestion de la mettre en images sur les panneaux du plafond au Debating Hall. Burne-Jones, quant à lui, devait peindre un épisode illustrant Merlin et Nimue; mais il n'eut pas cette chance car le projet fut interrompu par le départ de Rossetti pour Londres et par la séparation du groupe qui s'ensuivit¹⁵⁶.

Notons que l'imaginaire des Britanniques trempait déjà depuis les années 1750 dans le Moyen Âge. Dès le couchant du dix-huitième siècle, l'architecture anglaise s'était mise au néo-gothique et le mode de vie médiéval commençait à exercer une véritable fascination sur les contemporains. De la même manière, les anglais s'étaient aussi entichés des écrits d'inspiration médiévale du romancier écossais Sir Walter Scott et du poète anglais Alfred Tennyson.

¹⁵⁵William Morris est, quant à lui, la figure de proue du mouvement «Arts and Crafts» anglais, un jalon important dans l'affirmation du modernisme en art.

¹⁵⁶Un an plus tard, la complétion de la murale fut confiée au peintre William Rivière qui a poursuivi la thématique arthurienne sans égard pour le programme élaboré précédemment par Rossetti.

Cependant, le Moyen Âge des Victoriens ne provenait pas d'authentiques sources anciennes mais plutôt des fictions de Scott, qui avait délibérément romancé certains textes médiévaux. D'ailleurs avec succès, puisque des romans aussi populaires qu'*Ivanhoe* (1819) avaient carrément remis au goût du jour l'idéal de conduite chevaleresque; mais il s'agissait d'un idéal «revisité» qui préférait ignorer la barbarie d'une époque fondamentalement guerrière pour n'en garder que les valeurs chrétiennes. Mark Girouard définit comme suit le chevalier que vénéraient les Victoriens: «The ideal knight was brave, loyal, true to his word, courteous, generous, and merciful»¹⁵⁷. Dans le cadre du processus d'adaptation en cours, des figures de la mythologie nationale aussi illustres que saint Georges ou le roi Arthur et ses chevaliers; se voient donc métamorphosées en icônes de vertu; responsables de cristalliser l'éthique de toute la nation, ils en viennent à projeter une image plus conforme au gentleman victorien qu'aux anciens seigneurs de la guerre qu'ils étaient en réalité. Mais si la culture du dix-neuvième siècle anglais a généralement retenu le caractère positif et chrétien du modèle médiéval, les arts visuels lui ont plutôt transmis le profil des héros classiques. L'Angleterre a effectivement connu, avant 1850, l'émergence d'une peinture d'histoire plutôt inhabituelle où les champions de la nation tels que le roi Arthur en étaient venus à incarner le stoïcisme et la vertu des grandes figures de l'Antiquité¹⁵⁸. Le peintre académique William Dyce, par exemple, fut l'un des premiers à utiliser l'imagerie arthurienne en vue de constituer une véritable mythologie nationale. En 1848, ce dernier présente, sur un plafond du palais royal de Westminster, une illustration hautement épique de l'épopée arthurienne de Malory.

¹⁵⁷Mark Girouard, cité par Sandra Martina Schwab, «What is a Man? The Refuting of the Chivalric Ideal at the Turn of the Century» dans *Beyond Arthurian Romances : The Reach of Victorian Medievalism*, sous la direction de Lorretta M. Holloway et Jennifer A. Palmgren, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 229, note de référence 5.

¹⁵⁸Debra N. Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York, Garland, collection Garland reference library of the humanities ; vol. 1034, 1990, p. 67.

Il faut ici rappeler que, sous la gouverne de Victoria, dont le long règne s'est étendu de 1837 à 1901, l'industrialisation avait fortement bouleversé la société anglaise et creusé plus que jamais dans son histoire le fossé entre les classes sociales. En 1846, par exemple, le grand homme d'état Benjamin Disraeli pouvait distinguer dans son pays deux nations distinctes: celle des bien nantis et celle d'une masse d'indigents sans perspective d'avenir, dont la plupart étaient contraints d'émigrer vers les centres urbains et de travailler dans les manufactures. Voici comment il les perçoit :

«two nations between whom there is no intercourse and no sympathy ; who are ignorant of each other's habits, thoughts and feelings, as if they were dwellers in different zones, or inhabitants of different planets, who are formed by a different breeding, are fed by a different food, are ordered by different manners, and are not governed by the same laws»¹⁵⁹.

Dans le cadre de cette structure sociale profondément antinomique, le concept de masculinité se présentait comme une élaboration bourgeoise qui valorisait l'autocontrôle dans un effort de distanciation face à une classe ouvrière imprévisible, difficilement gérable et dont on condamnait la corruption et la légèreté des mœurs¹⁶⁰. L'élite cultivée du temps a donc conféré au chevalier la sauvegarde d'un type de masculinité indissociable d'une position de classe. Dans le contexte de cette révision victorienne de l'idéal chevaleresque, le guerrier s'est trouvé contraint à intérioriser sa lutte et à combattre, avant toute chose, le danger que pouvaient constituer ses propres pulsions psycho-sexuelles.

Revenant à la fresque d'Oxford, l'on constate que Rossetti a dépeint Lancelot en héros affaibli puisqu'il s'est endormi aux pieds d'une vision de son ancienne maîtresse Guenièvre, l'épouse du roi Arthur, qui se présente elle-même telle une Ève langoureuse arrachant une

¹⁵⁹ Benjamin Disraeli, cité par Greaves, Zaller et Tolbert Roberts, *op. cit.*, p. 608.

¹⁶⁰ Herbert Sussman, *Victorian Masculinities : Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, collection Cambridge studies in nineteenth-century literature and culture; no. 3, 1995, p. 11.

pomme de l'arbre sacré. Cette évocation onirique fait référence à l'adultère de Lancelot et à la raison pour laquelle le Saint Graal lui a éternellement été refusé. Curieusement, le texte de Malory ne semblait pas réprover totalement la faute de Lancelot car elle avait permis la naissance de Galaad, le fils illégitime mais vertueux issu de cette liaison amoureuse, le seul chevalier à avoir pu accéder à la coupe christique. Rossetti choisit plutôt de s'attarder aux amours du chevalier car, pour lui, le désir et la passion sont des traits humains qu'il ne faut pas étouffer sous les poncifs moralisateurs. Debra N. Mancoff soutient que Rossetti souhaitait fournir une interprétation apolitique et amoralisée du texte de Malory, interprétation qui servirait de voie de rechange à l'idéal chevaleresque revisité et exalté en littérature, notamment par les adaptations médiévales de Tennyson et, en peinture, par des artistes conservateurs tels que William Dyce.

En offrant de la sorte l'image d'un Lancelot introspectif, prisonnier de sa passion, et qui se présente tel un Endymion victorien dont le sommeil trahit encore l'idylle amoureuse, Rossetti tourne clairement le dos à la tendance picturale officielle et choisit de montrer ce que l'esthétique bourgeoise voulait cacher¹⁶¹. Il n'est donc pas surprenant qu'un critique ait dénoncé le manque de caractère pédagogique des murales d'Oxford, sous le prétexte que le grand public avait encore besoin que les sujets arthuriens traduisent les valeurs victoriennes de vertus morales et patriotiques¹⁶².

Le sommeil dans l'art anglais

Pour comprendre les raisons qui, en plein milieu du dix-neuvième siècle anglais, ont induit le sommeil à bouleverser certaines conceptions de l'héroïsme masculin, nous devons

¹⁶¹Il n'est d'ailleurs pas surprenant que, parmi les cinq compositions que Dyce s'est proposé de peindre à Westminster, la couronne n'ait refusé que *Piety : The Knights of the Round Table Departing on the Quest for the Holy Grail* (1849), une scène qui laisse deviner les faiblesses humaines qui ruineront Camelot car on y aperçoit par exemple, Lancelot, baisant la main de Guenièvre et le roi réagissant à ce geste. Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art, op. cit.*, p. 123-124.

¹⁶²Un critique anonyme du *Building News, ibid.*, p. 160.

d'abord examiner la manière dont il s'est imposé et les connotations que la mentalité victorienne lui avait conférées. En premier lieu, notons que, vers 1850, la présence de dormeurs dans la culture visuelle était fortement symptomatique de la fascination des Victoriens pour l'onirisme et le mysticisme. Cette tendance découlait en fait d'une propension à l'évasion fantastique déjà vieille d'un siècle. Dès 1750, l'art anglais subissait en effet l'impulsion romantique et gothique des divagations d'un Füssli, le peintre de l'incontournable *Cauchemar* qui allait frapper les imaginations de son temps. Cet artiste déplorait d'ailleurs que le rêve ait encore constitué une *terra incognita* trop peu exploitée par les arts visuels¹⁶³. Dans la même veine, citons les visions dantesques de William Blake qui ont fasciné les contemporains au tournant du dix-neuvième siècle et ouvert la peinture anglaise aux figures dormantes de John Anster Fitzgerlad, dont les fantômes étaient peuplés de fées dès 1850. Remarquons d'autre part que cette poussée onirique répondait initialement aux spéculations de certains penseurs romantiques qui s'étaient intéressés aux états psychiques liminaires (nous pensons notamment à Christian Gottlieb Heyne, Friedrich Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling ou à Carl Gustav Carus). En 1850, au royaume du progrès industriel qu'était devenue l'Angleterre, toute cette fantaisie fournissait un exutoire viable à la vision pragmatique des capitalistes¹⁶⁴.

Curieusement, l'intérêt que portaient les Victoriens au surnaturel est précisément le filon qui autorise certains historiens d'art à établir une analogie singulière entre la peinture de Rossetti et des tendances picturales du continent telles que le réalisme de Courbet. Partant du fait que l'esthétique préraphaélite est fondamentalement intéressée par le détail vériste, comme le révèlent les écrits de Ruskin cités précédemment, des auteurs comme Alicia Craig Faxon ou Marcia

¹⁶³ Voir à ce propos Peter A. Tomory, *The Life and Art of Henry Fuseli*, London, Thames and Huson, 1972, p. 181.

¹⁶⁴ Il n'est d'ailleurs pas surprenant que ce soit en Angleterre que fut fondée en 1882 la Society for Psychical Research, une organisation qui s'interroge toujours à ce jour sur les phénomènes paranormaux. La perspective d'une vie après la mort et l'occultisme ont captivé l'attention de nombreux artistes et autres éminents Victoriens dont Tennyson, Carlyle, Ruskin et Rossetti, pour ne citer que les plus célèbres. Rossetti, par exemple, a tenté à maintes reprises de communiquer avec sa défunte muse Elizabeth Siddal. Werner, *op. cit.*, p. 157, note de référence 215.

Werner n'hésitent pas à qualifier le mouvement préraphaélite d'authentique réalisme anglais. En décortiquant scrupuleusement la pensée de Ruskin, celle du bibliographe et critique d'art William Michel Rossetti, frère du mentor de Burne-Jones, et d'autres écrits des membres de la confrérie, Werner peut soutenir que si les nombreuses dichotomies stylistiques des Préraphaélites ne permettent pas de ramener leur peinture à une esthétique uniforme on, doit néanmoins leur reconnaître une intentionnalité idéologique et culturelle analogue à celle des réalistes français.

En réalité, Werner accuse les exégètes d'avoir longtemps surinvesti l'exemple français en matière de réalisme pictural et d'avoir sous-estimé le souci préraphaélite de la reproduction objective du monde. L'auteure réfute notamment l'approche d'historiens tels que Linda Nochlin, Matthew Lalumia ou Gerald Needham qui, à son avis, ont trop admiré le naturalisme des sujets de Courbet et renvoyé ses contemporains anglais au rang de réalistes inaccomplis. Voici, par exemple, comment Nochlin comprenait, en 1971, la peinture préraphaélite: «The English artists' paintings are generally craftsmen's hard-worked *tours-de-force*, leaning heavily on tradition, rather than brisk, accurate recordings of present-day motifs, *plein air* though they may sometimes be.»¹⁶⁵. Dans un tableau tel que *Pretty Baa Lambs* (1851) (figure 50), par exemple, où Ford Madox Brown a dépeint son épouse en toilette du dix-huitième siècle, Nochlin déplore particulièrement la dimension historiciste imposée au sujet. Ayant en tête le modèle réaliste français, Nochlin accuse le peintre d'avoir enlevé au modèle son caractère contemporain et son naturel, dans un traitement qui annonce déjà les travers du symbolisme¹⁶⁶.

Le fait est qu'un certain symbolisme fait partie intégrante de l'esthétique préraphaélite, tel que théorisée par Ruskin, un symbolisme qui n'entre pourtant pas en conflit avec les éléments naturalistes recherchés par le peintre. Hormis Ruskin, le critique préraphaélite W. M. Rossetti

¹⁶⁵Nochlin, *Realism*, p. 144.

¹⁶⁶*Ibid.*, p. 142-143.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 50: Ford Madox Brown, *Pretty Baa Lambs*, 1851-9, huile sur panneau, Birmingham, Birmingham Museums & Art Gallery.

reconnaît avec une certaine acuité les traits qui opposent l'art de ses confrères à la démarche réaliste de Courbet :

«the Frenchman is the roughest of the rough, the Englishmen the most exquisite of the elaborated. The first paints with a scrubbing-brush clotted with coarse paint and chalk-grits; the second, with a fine camel's hair dipped in the choicest and purest tints of the palette. A more radical difference even is in the mode of looking at nature, and the conception of the thing to be achieved. Courbet seems to think that whatever he sees is what he ought to paint; he never invents a subject, but copies a fact.»¹⁶⁷

Autant dire que ce dernier critique la vision littérale du monde de Courbet, sans égard pour la dimension politique ou sociale de son oeuvre, autant que la grossièreté de son coup de brosse. À cet égard, Julie L'Enfant suggère avec perspicacité que, pour se dissocier des réalistes français, W. M. Rossetti a plutôt tendance à se référer au concept de «naturalisme» plutôt qu'à celui de «réalisme»¹⁶⁸. Mais Rossetti contestait surtout l'idée que le «naturalisme» oblige systématiquement le peintre à s'intéresser aux sujets les plus communs¹⁶⁹; à ses yeux, la confrérie préraphaélite pouvait fort bien concilier une vision pragmatique du monde avec la

¹⁶⁷W. M. Rossetti, cité par Julie L'Enfant, *William Rossetti's Art Criticism : The Search for Truth in Victorian Art*, Lanham [Md.], Oxford, University Press of America, 1999, p. 112.

¹⁶⁸Mais si W. M. Rossetti choisit de se démarquer à travers cette nuance linguistique et conceptuelle, en France le «naturalisme» et le «réalisme» se confondaient encore à l'époque puisqu'ils concernaient tous deux le mouvement réaliste. *Ibid.*, p. 119, note de référence 64.

¹⁶⁹*Ibid.*, p. 119.

représentation d'êtres surnaturels, d'événements empruntés au passé historique ou fictif, de vérités psychologiques ou de qualités morales. Rossetti défend justement cette position dans un article de 1857 intitulé *The Abstract and Naturalism in Art*, où il soutient par exemple que, dans une représentation de l'apôtre saint Pierre, le peintre doit savoir mettre en valeur autant la pauvreté de l'accoutrement que le rayonnement de la vie intérieure.

Par conséquent, à la lumière de la pensée de Ruskin et de W. M. Rossetti, qui reconnaissent ouvertement l'intonation mystique et abstraite de l'esthétique préraphaélite, on ne s'étonnera pas que la mise en scène du sommeil ait fourni à ces artistes une perspective dépassant la simple illustration d'un état physique. Et même si, dans *Launcelot's Vision of the Sangreal*, Rossetti repousse certaines limites d'un préraphaélisme imbu de chevalerie, sa murale complète assurément la «fresque» fantastique et onirique de la peinture victorienne. Étrangement, Werner soutient que c'est le thème du sommeil et sa dimension onirique qui parviennent à faire concorder l'art de Rossetti et celui de Courbet, ce qui révisé du coup certains fondements du réalisme français que les critiques ont depuis longtemps pris pour acquis.

En identifiant chez les deux peintres un intérêt partagé pour l'illustration populaire, Werner s'attarde sur une des premières oeuvres de Rossetti, une illustration de 1846 (figure 51) qui évoque l'image d'une petite dormeuse visitée par des spectres. Ce dessin a d'ailleurs servi de complément visuel à un poème d'Edgar Allan Poe intitulé *The Sleeper* (1831). Werner attribue la source de cette illustration à *La Fileuse* (figure 52) du français Tony Johannot, un illustrateur que Rossetti admirait beaucoup. Mais puisque cette *Fileuse* s'est retrouvée sur le frontispice du roman de Nodier, *Trilby*, elle nous fait automatiquement remonter à Courbet dont nous avons vu qu'il s'est intéressé à cet auteur. Werner reprend les hypothèses de Sheon¹⁷⁰ pour affirmer que le

¹⁷⁰Rappelons-nous que ce critique a notamment décelé chez Courbet un intérêt particulier pour les écrits de Nodier et pour la vie psychique, tel qu'observé dans le chapitre précédent.

maître réaliste aurait également eu en tête la silhouette de la *Fileuse* de Johannot lorsqu'il a peint sa propre *Fileuse endormie* de 1853 (figure 53). Cette illustration de Johannot serait l'un des chaînons qui permet de relier l'intérêt de Rossetti pour les figures inconscientes à celui de Courbet, ce qui autorise du coup la confirmation que le réalisme anglais et le réalisme français se sont rejoints sous la bannière de l'exploration psychique¹⁷¹. Pour le reste, la petite dormeuse de Rossetti invite à une intéressante réflexion sur la fascination que les Anglais ont pu développer pour le motif des dormeuses car, dès 1860, ces dernières ont envahi la peinture pour devenir un des sujets de prédilection de l'esthétisme anglais.

Hormis leur dimension psychique, les métamorphoses picturales d'Hypnos nous obligent en effet à interroger la véritable obsession des Préraphaélites pour les figures féminines somnolentes et même pour les mortes. Notons que, dans l'imagerie victorienne, ces deux états se complémentent fréquemment. D'une part, la figuration d'icônes sacrificielles féminines telles qu'Ophélie, l'héroïne shakespearienne qui périt noyée dans *Hamlet*, ou encore la Dame de Shalott, célébrée par un poème de Alfred Tennyson et qui meurt d'un amour non partagé, a systématiquement placé l'étiollement iconographique du côté du féminin. Cette tendance est renforcée par le volet littéraire du mouvement ; plusieurs textes rédigés par des membres et amis de la confrérie relatent en effet le trépas d'héroïnes tragiques dans une rhétorique qui emprunte volontiers au champ lexical du sommeil. La poétesse Christina Rossetti, sœur de William Michael et de Dante Gabriel Rossetti a par exemple signé dès 1840 une série de poèmes relatant

¹⁷¹Inversement, Courbet prolonge aussi le dialogue entre son art et les sujets de la peinture anglaise en réalisant en 1866 ses deux dormeuses nues du *Sommeil* d'après une illustration de Rossetti, *Golden Head by Golden Head* (1861), qu'il aurait découverte à travers le peintre américain James Abbott McNeill Whistler. Voir Christopher Newall, «Private Thoughts I» dans *The Age of Rossetti, Burne-Jones, & Watts : Symbolism in Britain, 1860-1910*, sous la direction d'Andrew Wilton et Robert Upstone, London, Tate Gallery Publishing, New York, Flammarion, 1997, p. 137.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 51: Dante Gabriel Rossetti, *The Sleeper*, 1846-1847, dessin à la plume, Londres, British Museum.

FIG. 52: Tony Johannot, *La fileuse*, illustration en frontispice du roman *Trilby* de Charles Nodier, 1845.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 53: Gustave Courbet, *La fileuse endormie*, 1853, huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre.

la rencontre avec une défunte¹⁷². Parmi ces derniers, l'on peut signaler *Dream-Land* (1848), où le vers file la métaphore du sommeil : «She sleeps a charmed sleep:/ awake her not./ Led by a single star,/ She came from very far/ To seek where shadows are/ Her pleasant lot.»¹⁷³.

En peinture, c'est le mentor de Burne-Jones qui semble avoir le mieux développé le thème de l'étiollement féminin car, dès 1860, il apparaît hanté par des visions d'héroïnes somnolentes et contemplatives telles *Beata Beatrix*, *Veronica Veronese*, ou encore la protagoniste de *Dante's Dream*. Parallèlement, la sœur de l'artiste, Christina, a clairement décelé dans ces compositions tardives la projection d'un fantasme masculin : «Every canvas means, The same one meaning, neither more nor less. [...] Not as she is, but as she fills his dream.»¹⁷⁴. Pour les Victoriens cependant l'étalage de cette imagerie de la langueur (une langueur jusque là assez bien tolérée en littérature), relevait d'un registre de l'iconographie féminine considéré moralement décadent. Notons que ce jugement ne concerne pas la petite dormeuse d'inspiration française que Rossetti dessina en 1846, car son sommeil ne trahit pas encore la mollesse voluptueuse de ses héroïnes de fin de carrière. Sussman observe également que la tangente stylistique qu'a tardivement empruntée Rossetti occulte en réalité des vérités plus complexes car elle se trouve intimement associée à l'élan d'émancipation d'un artiste bohème :

«the paintings of dreaming women do register Rossetti's rejection of what the Brotherhood had developed as a manly style. His turn from history and fact to myth and fantasy, from patient scientific observation to fluent reverie, from sexual constraint to sexual flood inscribes how his own formation of artistic manhood differs from manliness as defined earlier in the period.»¹⁷⁵.

¹⁷²C. Rossetti déploie aussi cette thématique dans des titres tels que *At Home* (1858), *Remember* (1849), *After Death* (1849), *Sound Sleep* (1849), *When I am dead, my dearest* (1848), *Rest* (1849), *Life and Death* (1863) ou encore *Sleeping at Last* (date inconnue). Voir Kathy Alexis Psomiades, *Beauty's Body : Femininity and Representation in British Aestheticism*, Stanford [Calif.], Stanford University Press, 1997, p. 61-62.

¹⁷³Christina Rossetti, citée par Psomiades, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁴Christina Rossetti citée par Sussman, *op. cit.*, p. 169.

¹⁷⁵*Ibid.*, p. 172. En plus des résistances qu'ont pu susciter les sujets de Rossetti, Sussman explique que ce peintre ne correspondait pas non plus au profil type du gentleman victorien : «Rossetti's even partial divergence from hegemonic Victorian manliness, his self-imposed isolation from the male sphere, «from the masculine world of commerce, academic philosophical discussion, scientific thought or its technological adaptation» (Gelpi

D'autre part, l'association du sommeil avec des états féminins de plus en plus troubles nous permet de comprendre le choc qu'a pu produire son extension au genre masculin, comme ce fut le cas pour la murale d'Oxford.

Esthétisme, langueur et crise du modèle masculin

Étant du nombre des peintres qui se sont démarqués avec brio aux expositions de la Grosvenor Gallery, épice du mouvement esthétique dès son ouverture en 1877¹⁷⁶, Burne-Jones fut accueilli comme le porte-étendard de sa branche artistique. L'esthétisme, en fait, s'était imposé depuis le tournant des années 1860 en tant qu'incarnation britannique de la poussée vers «l'art pour l'art», dont l'appellation est communément attribuée à l'écrivain français Théophile Gautier. L'Angleterre doit cette importation à certains de ses peintres qui ont parfait leur apprentissage dans les ateliers parisiens, comme James Abbott McNeill Whistler, un artiste américain établi en Angleterre. Généralement, les compositions associées à ce mouvement valorisaient un genre d'inertie décorative qui prenait le contrepied de l'héroïsme gothique et de son côté moralisateur ; il en est résulté, un fait crucial pour notre argument, une répudiation plus générale de la peinture à tendance narrative¹⁷⁷. Des peintres tels qu'Albert Moore, Frederick Leighton, ou Simon Solomon, pour en nommer quelques-uns, ont eu recours à cette stratégie afin de mettre leur art en valeur : «So to rid them of any suspicion of a story», expliquent Martin Harrison et Bill Waters, «the models were painted either languishing or sleeping in decorative

Feminization 111) created in his later years an unbearable psychic strain, a strain that runs against the easy reading of Rossetti as masculinist artist.». *Ibid.*, p. 172.

¹⁷⁶Fondée en 1877 par Sir Coutts Lindsay, la Grosvenor Gallery offrait une voie de rechange aux pratiques d'exposition de la Royal Academy. Bien qu'admis par invitation à la Grosvenor Gallery, les artistes pouvaient exposer toutes les oeuvres de leur choix dans de salles spacieuses qui bénéficiaient d'un éclairage zénithal. Burne-Jones qui répudiait l'attitude élitiste de la Royal Academy, a rapidement profité de cette plaque tournante pour s'imposer.

¹⁷⁷Martin Harrison et Bill Waters, *Burne-Jones*, 2^e éd., London, Barrie and Jenkins, 1989, 213 p. 93.

attitudes complimentary to each other, or wholly engrossed within themselves.»¹⁷⁸. C'est alors que, suivant une tendance déjà amorcée par les sujets féminins de Rossetti en peinture et par une prédominance d'héroïnes tragiques et émotives dans la poésie et le roman, l'esthétisme est responsable de cette basse continue de dormeuses et autres filles d'Ève qui ont saturé les arts visuels anglais jusqu'à la fin du siècle.

Dans une culture où l'action morale se conjugait au masculin et l'indolence ou la passivité étaient les signes d'une vulnérabilité typiquement féminine¹⁷⁹, les exégètes victoriens n'ont pas manqué d'imputer cette féminisation de l'art à une véritable conspiration dirigée contre les valeurs britanniques. En 1878, par exemple, Gage Stanley n'hésitait pas à qualifier de «langour of exhausted animalism»¹⁸⁰ ce que lui inspiraient deux tableaux de Burne-Jones, *Le Chant d'Amour*¹⁸¹ et *Laus Veneris* (figure 54), une oeuvre où un personnage féminin lève un bras alangui évoquant des échos d'une *Ariane endormie* (figure 55), cette icône classique de la somnolence féminine.

L'esprit d'Ariane plane justement sur la série *The Legend of the Briar Rose*, véritable ode au sommeil, qui a occupé Burne-Jones pendant presque toute sa carrière avant de lui assurer un succès retentissant en 1890. Notons ici que l'opinion critique avait évolué car, en 1890, lors d'une exposition à la galerie londonienne Agnew's, l'on a salué cette série de tableaux d'«epoch making pictures»¹⁸². Dès 1869, inspiré par le conte *La Belle au bois dormant* (1697) de Charles

¹⁷⁸*Ibid.*, p. 93.

¹⁷⁹Cette vision dichotomique anime aujourd'hui une vive discussion critique sur les liens qui subsistaient alors entre la dimension esthétique de l'art et le système économique et patriarcal bourgeois. Voir à ce propos l'étude de Psomiades.

¹⁸⁰ Stanley, cité par Barrie Bullen, «The Palace of Art : Sir Coutts Lindsay and the Grosvenor Gallery» *Apollo*, vol. 102, (novembre 1975), p. 356.

¹⁸¹Le titre original est en français.

¹⁸²Le critique du *Magazine of Art*, cité par Larry D. Lutchmansingh, «Fantasy and Arrested Desires in Edward Burne-Jones's Briar-Rose Series» dans *Pre-Raphaelites Re-viewed*, sous la direction de Marcia Pointon, Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 125.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 54: Sir Edward Coley Burne-Jones, *Laus Veneris*, 1873-8, huile sur toile, Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery, Tyne and Wear Museums.

FIG. 55: *Ariane endormie*, II^e siècle après J.C., copie d'une statue de l'école de Pergame, marbre, Vatican, Musées du Vatican.

Perrault, Burne-Jones avait entrepris, à la demande d'un client, la première version d'un cycle de tableaux qu'il allait développer en trois séries distinctes de 1869 à 1895¹⁸³. C'est d'ailleurs en considérant un croquis préliminaire de la princesse, où cette dernière apparaît nue (figure 56), que Kirsten Powell a pu suggérer un lien avec la statue d'*Ariane endormie*¹⁸⁴. L'idée générale du projet remonte donc à 1869 lorsqu'un tout premier triptyque voit le jour : l'on y distingue le chevalier à l'orée de la forêt, le roi et sa cour endormis, puis la belle héroïne dans le même état. Un quatrième épisode, représentant le sommeil d'autres courtisans, complète aujourd'hui la version finale qui fut achetée par le financier anglais Alexander Henderson pour sa résidence de Buscot Park.

Burne-Jones s'éloigne cependant de Perrault car les critiques estiment qu'il aurait plutôt adhéré à la structure narrative d'un poème de Tennyson intitulé *The Day Dream* (1842); ce

¹⁸³Burne-Jones a néanmoins abordé cette thématique dès 1862, lors d'une commande de tuiles en céramique conçues pour la firme de son ami Morris, nommée Morris, Marshall and Faulkner, et qui devait orner la demeure de l'artiste Birket Foster. Ce n'est cependant qu'en 1869 qu'il décida de peindre ce sujet.

¹⁸⁴Kirsten Powell, «Edward Burne-Jones and the Legend of the Briar Rose», *The Journal of Pre-Raphaelite Studies* vol. 6, no.2 (mai 1986), p. 22, note de référence 24.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 56: Sir Edward Coley Burne-Jones, *The Briar Rose: The Rose Bower* (une des premières versions peintes du conte) 1871, huile sur toile, Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce, The Luis A. Ferré Foundation Inc.

dernier s'attarde en effet à décrire avec minutie l'engourdissement qui s'est emparé du palais avant de mentionner, en toute fin, l'arrivée du prince et l'éveil de la belle. Burne-Jones a délibérément choisi d'omettre, dans toutes les variantes qu'il a peintes, le moment définitif où le héros triomphe d'Hypnos en embrasant la princesse: «I want to stop with the Princess asleep and to tell no more, to leave all the afterwards to the invention of people, and tell them no more»¹⁸⁵, a-t-il déclaré à ce propos. Le cycle de tableaux porte donc manifestement le sceau de l'esthétisme car il ébranle le régime narratif du conte en privilégiant un récit fragmenté, habité de figures statiques: forme qu'incarnent visuellement des personnages cloîtrés dans des panneaux bidimensionnels et claustrophobiques.

Ainsi qu'a pu l'observer la critique du temps, cette paralysie gagne aussi le protagoniste masculin principal et le prive de l'intervention salvatrice qu'on était en droit d'attendre du chevalier victorien. Un des contemporains du peintre s'interroge justement sur l'attitude du prince dans cette série:

«Is this dainty warrior the long-expected deliverer whose coming is to «smite the sleeping world awake»? He pushes away the branches with his shield, and actually

¹⁸⁵Burne-Jones, cité par Lutchmansingh, *op. cit.*, p. 126.

holds a drawn sword in his hand; but is there really and truly a fightingman (*sic.*) within that choice and beautifully polished amours, borrowed for the occasion from a *bijou* collection?»¹⁸⁶

Si, dans *The Briar Rose*, l'état de somnolence estompe les différences entre les genres, le prince se présentant comme un guerrier dénaturé et impotent, c'est en partie parce que l'œuvre répond à certains axiomes de l'esthétisme, tel que théorisés par l'écrivain et critique Walter Pater qui a considérablement repensé les enjeux de l'iconographie masculine au sein de la peinture victorienne.

Notons d'abord que, à l'inverse de plusieurs critiques de son époque, Pater a plutôt salué cette nouvelle esthétique décorative au nom d'une authentique renaissance culturelle, n'hésitant pas à évoquer le spleen des madones de Botticelli et la mélancolie de *La Joconde* pour légitimer la nouvelle modernité anglaise. «In Pater's argument», explique par exemple J. B. Bullen, «the inwardness, the introspective mind, even the narcissism traditionally associated with femininity, were given a foundation in philosophy and aesthetics.»¹⁸⁷. Puis, poursuivant la révision du modèle masculin qu'avait déjà amorcée Rossetti à Oxford, Pater publie, en 1867, son essai intitulé *Winckelmann*, une dissertation homoérotique dans laquelle, réfléchissant sur l'hellénisme de l'archéologue allemand, il en isole l'image de l'hermaphrodite afin d'élaborer une nouvelle conception de la beauté qui n'a pas de sexe mais dont l'âme est pourvue de la profondeur psychologique associée au genre féminin.

L'attention qu'accordait alors Pater à l'introspection a appelé du coup, et ce fait est intéressant pour notre propos, le retour d'Endymion en Angleterre. Nous avons examiné dans le premier chapitre de ce mémoire les études de Wettlaufer et de Rubin qui ont déjà sondé le rapport existant entre l'introspection de l'*Endymion* de Girodet et les particularités de son anatomie. Ces

¹⁸⁶Un critique anonyme cité par Lutchmansingh, *ibid.*, p. 129.

¹⁸⁷J. B. Bullen, *The Pre-Raphaelite Body : Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 179.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 57: John William Godward, *Endymion*, 1893, huile sur toile, collection privée.

auteurs ont conclu que la féminisation du héros n'était pas strictement d'ordre sexuel mais qu'elle avait plutôt à voir avec l'inspiration artistique. Il semble que cette connotation d'*Endymion* se soit transportée dans l'Angleterre de la fin du siècle¹⁸⁸. Rappelons qu'un des plus grands esthètes victoriens, l'écrivain Oscar Wilde, n'a pas hésité à se sacrer lui-même «le dernier des Endymion». En peinture, c'est John William Godward qui a fourni la variante la plus significative du motif, son *Endymion* (figure 54) prenant ouvertement la forme d'une dormeuse solitaire. Il faudrait une étude plus poussée pour élucider le mystère de cette dernière interprétation du mythe d'Endymion ; l'ardeur avec laquelle la féminité et l'introspection ont alors pénétré l'iconographie masculine justifie que le prince de *The Briar Rose* se soit mérité certaines réprobations de critiques de cette époque, tel Henry James, qui s'est plaint abondamment de la langueur et de la virilité hésitante des protagonistes de Burne-Jones¹⁸⁹.

¹⁸⁸Le sculpteur anglais Alfred Gilbert présente un autre témoignage éloquent de l'intérêt des Anglais de cette époque pour les éphèbes et confirme même un retour direct à l'*Endymion* de Girodet. Sa statue d'un jeune homme nu tenant un masque, intitulée *Comedy and Tragedy : «Sic Vita»* (vers 1890-1892), cite de manière flagrante la pose de Zéphyr qui, dans la scène de l'*Endymion* de Girodet, écarte le feuillage pour révéler le rayon lunaire de Séléné. Voir Jason Edwards, *Alfred Gilbert's Aestheticism : Gilbert amongst Whistler, Wilde, Leighton, Pater and Burne-Jones*, Aldershot [England], Burlington [VT.] : Ashgate, collection British art and visual culture since 1750, new readings, 2006, p. 145-146.

¹⁸⁹Voir Bullen, chapitre IV: «Burne-Jones and the Aesthetic Body» dans *The Pre-Raphaelite Body : Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*.

Une paralysie décorative aux accents subjectifs

Ainsi que nous venons de l'observer, l'esthétisme est l'une des composantes qui ont contribué, au couchant du siècle, à pervertir le modèle chevaleresque bourgeois. Cet idéal fictif s'est également heurté, dès 1860, à certaines des réalités de l'Angleterre industrielle, comme l'incessant appauvrissement des villes et ses effets néfastes. Un certain sentiment de défaite commençait à s'installer qui était peu propice à l'exaltation du héros conquérant. L'on comprit alors que le code chevaleresque ne pouvait convenir qu'à une société composée majoritairement de gentlemen bienveillants et dévoués¹⁹⁰, une fabulation sociale qui avait peu à voir avec la dure réalité anglaise. Selon Mancoff, en peinture, c'est précisément Burne-Jones qui a le mieux capté ce déclin de l'héroïsme et l'hésitation de son protagoniste dans la série *The Briar Rose* marque indubitablement le crépuscule de ce rêve. En dépit de sa passivité, le chevalier n'est toutefois pas le fruit unique d'une simple opération iconoclaste comparable à celle qu'avait entreprise Rosetti à Oxford ; il devient plutôt l'expression lyrique de certaines tensions qui avaient à l'époque profondément taraudé Burne-Jones. À ce sujet, Larry D. Lutchmansingh n'hésite pas à entrevoir dans le cycle de *The Briar Rose* l'allégorie d'un authentique autoreprésentation du peintre.

Cet auteur s'attaque d'abord aux arguments de deux des principaux exégètes de Burne-Jones, Harrison et Waters ; ces derniers soutiennent que l'apathie neutralisant le héros et le retenant d'accomplir son destin répondait pour l'artiste à une forme de désistement personnel, à un besoin d'évasion. Telle n'est pas la position de Lutchmansingh qui évoque plutôt une intense lutte intérieure: «the peculiar langour and passivity of Burne-Jones's figures register not only an implacable mental force in the artist, but also a systematic repression of the active principle, and it is this that calls for specific analysis.»¹⁹¹. Lutchmansingh affirme que, chez Burne-Jones, la

¹⁹⁰Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, p. 207.

¹⁹¹Lutchmansingh, *op. cit.*, p. 128.

représentation récurrente de figures apathiques ou introspectives frôle peut-être l'évasion fantaisiste mais qu'une telle apologie de la paralysie sous toutes ses formes doit signifier beaucoup plus. Elle constituerait en fait le pivot qui permet d'ancrer avec justesse l'oeuvre de Burne-Jones dans sa réalité biographique et historique.

La torpeur a effectivement captivé l'imaginaire de Burne-Jones depuis longtemps, comme en témoigne, par exemple, un autoportrait allégorique de jeunesse où il s'est représenté dormant. À défaut d'avoir une trace visuelle de ce croquis, nous nous en remettons à une description de l'épouse du peintre de 1854¹⁹² :

«It shews (*sic.*) the figure of a man seated in mournful dejection before a desk where lies an unfinished drawing of an angel. A small broken statue of an angel also lies at his feet. The man's eyes are closed, and his head rests wearily upon one hand, while in the other he holds an hour-glass from which but few of the sands have run. The background is of heavy rain falling into a dark sea, and underneath it is written, «When shall I arise and the night be gone?»»¹⁹³.

Contrairement à ce qui se passe dans d'autres représentations contemporaines de dormeurs «visionnaires», le premier autoportrait de Burne-Jones semble plutôt avoir exprimé une lourdeur morbide, si l'on en croit la prose de sa femme. L'inscription au bas de l'image «When shall I arise and the night be gone?» confirme ce sentiment puisqu'elle appelle la sortie du sommeil. Hypnos n'est pas ici envisagé comme un agent des Muses ; il semble en effet n'être d'aucun secours à l'artiste qu'il empêche de terminer un croquis d'ange. Lutchmansingh établit un rapport des plus éloquents entre l'image de l'artiste dormant, incapable d'achever son ouvrage, et la stagnation qui ankylose le prince de *The Briar Rose*: «The incapacitation of the will to move from thought to the necessary act in both figures designates the very condition of Burne-Jones

¹⁹²Georgiana Burne-Jones connaissait bien l'éternel rêveur qu'a toujours été son époux. Selon certains épigones de Burne-Jones, comme Bullen, cette propension à l'évasion onirique fut interprétée comme la séquelle d'un passé digne des romans de Charles Dickens et d'une éducation trop rigide.

¹⁹³Georgiana Burne-Jones citée par Lutchmansingh, *op. cit.*, p. 133.

himself, who would not represent in the paintings the expected progress from long, deathlike sleep to renewed life and activity.»¹⁹⁴.

Mais quelle est cette force débilitante qui entrave l'accomplissement de l'artiste comme celui du protagoniste de *The Briar Rose*? Une fois de plus, cette question débouche sur une démarche autoréflexive concernant le statut d'artiste. Dans une société où le pouvoir monarchique n'était jamais tout à fait parvenu à supporter les artistes, laissant plutôt les membres de la noblesse ou les industriels fortunés s'acquitter de cette tâche, l'avenir de l'artiste moderne ne pouvait pas manquer d'inquiéter. Burne-Jones, comme plusieurs de ses collègues, semble avoir perpétuellement questionné l'utilité de son travail au sein de la nouvelle société de consommation. Notons qu'à Oxford, ce dernier avait déjà entamé ce genre de réflexion. Il s'était en effet proposé de constituer une confrérie qui, suivant l'idéal chevaleresque, mènerait une croisade contre l'utilitarisme et le matérialisme contemporains au nom de la liberté d'expression artistique. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait un jour déclaré : «the more materialistic Science becomes, the more angels I shall paint.»¹⁹⁵. Burne-Jones a nourri toute sa vie cette fascination pour ce passé-refuge car, en 1897, un an avant sa mort, il pestait toujours contre son époque, souhaitant plutôt avoir vécu au Moyen Âge : «A pity it is I was not born in the Middle Ages. People would then have known how to use me – now they don't know what on earth to do with me.»¹⁹⁶. En dépit de cet élan d'évasion, nous ne pensons pas que Burne-Jones ait si souvent invoqué Hypnos dans le seul but de fuir une certaine réalité sociale (comme c'est plus facilement le cas avec l'historicisme de ses tableaux). Disons plutôt que c'est pour réfléchir sur certains travers de la société qui l'empêchent de s'accomplir en tant qu'artiste.

¹⁹⁴Ibid., p. 133.

¹⁹⁵Burne-Jones, *ibid.*, p. 123.

¹⁹⁶Burne-Jones cité par Lady Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol. 2, New York, London, The Macmillan Company, 1904, p. 318.

Lutmansingh signale que la conjoncture socio-économique de l'Angleterre victorienne a dû profondément dérouter le créateur qui a perdu ses repères traditionnels; à l'image des ouvriers surexploités, elle a fait de l'artiste un travailleur qui mourra sans que le produit de son labeur puisse lui apporter de gratification autre que monétaire. Cette frustration conduirait l'artiste vers un blocage psychique et une résignation amère. En rêvant au Moyen Âge, Burne-Jones aurait souhaité créer un art populaire, beau et exaltant, qui serait en dialogue avec les idéaux de toute la communauté plutôt qu'avec les goûts de certains particuliers. Il croyait d'ailleurs qu'un bon artiste ne devait œuvrer que sur des commandes publiques et qu'aucun individu n'était en droit de posséder des œuvres d'art pour son seul plaisir¹⁹⁷. C'est ce même climat qui a poussé son compagnon Morris à s'allier aux socialistes dans les années 1880. Burne-Jones semble pour sa part avoir choisi le rôle de l'esthète résigné, sans conviction politique, qui préférerait sonder les enjeux de la modernité à travers l'univers de la fiction: «I have no politics and no party, and no particular hope » insistait-il, «only this is true, that beauty is very beautiful, and softens, and comforts, and inspires, and rouses, and lifts up, and never fails.»¹⁹⁸.

Ainsi, *The Briar Rose* serait un éloquent témoignage social énoncé à travers une subjectivité malheureuse. «Both the renunciation of artistic gratification», conclut Lutchmansingh, «as well as the difficulty of imaginatively envisioning the end of such renunciation inform Burne-Jones's allegorical self-portrait and the *Briar-Rose* paintings.»¹⁹⁹. On doit donc reconnaître que si l'impulsion de l'esthétisme a favorisé le glissement de la figure masculine vers une langueur décorative et féminisante, avec *The Briar Rose*, Burne-Jones déborde quelque peu de la problématique du style et du genre en développant un discours plus

¹⁹⁷Burne-Jones cité par Lutchmansingh, *op. cit.*, p. 134. Rossetti, quant à lui, se plaignait parfois de devoir sacrifier son talent pour effectuer la réplique d'un certain tableau médiocre ou pour traiter certains sujets selon les goûts particuliers de ses clients. *Ibid.*, p. 134.

¹⁹⁸Georgiana Burne-Jones, *op. cit.*, vol. 2, p. 125.

¹⁹⁹Lutchmansingh, *op. cit.*, p. 137.

complexe où l'allégorie du sommeil remet en question son identité professionnelle au sein de l'économie moderne.

Une fin de carrière sous l'égide d'Hypnos

Si *The Briar Rose* inscrit la démarche de Burne-Jones sous la bannière du sommeil, c'est dans les dernières années de la vie de l'artiste que l'image du dormeur devient un motif auto-référentiel prééminent. Après avoir achevé la dernière séquence de *The Briar Rose*, en 1895, le peintre signe l'année suivante *The Dream of Launcelot at the Chapel of the San Graal*, un de ses tableaux fétiches, aux dires de son épouse. En 1885, la quête du Saint Graal lui a déjà servi de thème pour une série de vitraux et pour un groupe de tapisseries ; toutefois, en fin de carrière, c'est uniquement l'épisode du rêve de Lancelot que Burne-Jones a concrétisé sur une toile. Ce tableau semble fournir un détournement personnel de la version peinte par Rossetti à Oxford : l'on y aperçoit un Lancelot exténué qui dort au seuil de la chapelle du Graal tandis que l'apparition d'un ange remplace ici l'ermite qui, dans le texte de Malory, intervient pour consoler Lancelot des conséquences malheureuses de son libertinage.

Burne-Jones contourne cependant quelque peu la version littéraire et l'interprétation de Rossetti car aucun élément visuel n'évoque ici l'adultère avec Guenièvre. En occultant ce fait, Burne-Jones laisse encore, comme il l'avait fait dans *The Briar Rose*, une place considérable au non dit ; il laisse aussi une marge de manœuvre plus grande à l'imagination même si les Victoriens étaient très familiers avec le destin de Lancelot. Nous sommes toutefois d'avis que le sommeil du chevalier n'agit pas ici comme une force débiliteante incontrôlable car le héros semble avoir lui-même procédé à une curieuse mise en scène : il a en effet pris le temps d'accrocher son bouclier à une branche et de déposer son casque près de lui avant de s'endormir mollement, son épée à la main. Autrement dit, nous croyons que la force de ce tableau dépend du fait que le

sommeil du guerrier se réclame en quelque sorte de son libre arbitre, et c'est bien là le véritable délit commis par Lancelot. Même si David Peters Corbett voit dans cette représentation de Lancelot l'expression d'un manque d'ambition²⁰⁰, il y a encore lieu de s'interroger sur l'état d'esprit d'un peintre qui emploie l'image du chevalier pour revendiquer un certain repli sur soi.

Pourquoi donc Burne-Jones a-t-il décidé de peindre spécifiquement cette scène en fin de carrière? Pour Mancoff, ce tableau sert de référent élégiaque à la jeunesse perdue de l'artiste et souligne le spleen et la solitude qui ont envahi ses dernières années, surtout depuis le décès de plusieurs compagnons dont Rossetti en 1882 et Morris en 1896. On pourrait aussi arguer que le tableau est le témoignage d'un artiste désillusionné qui se sentait cette année-là à contre-courant des dernières tendances esthétiques: «It is such a disappointment to find the future of painting turning in that direction [celle du modernisme français]»²⁰¹, se plaignait-il, sachant que, dès 1895, ce changement de goût avait fait chuter la vente de ses oeuvres²⁰².

Le fait est qu'en dépit du succès retentissant qui a marqué, dès 1877, ses débuts à la Grosvenor Gallery, puis son triomphe aux deux Expositions universelles de Paris en 1878 et 1889, l'obtention de la prestigieuse Légion d'honneur en 1889 et de celle de son titre de noblesse en 1894, Burne-Jones a paradoxalement terminé sa carrière dans un profond sentiment d'échec, dû en partie à son incapacité à toucher le monde par la beauté: «When there's and end of me it won't make the slightest difference to what goes on...when I'm over all that I love will be over and no one will be left to care two straws about it»²⁰³, écrit-il en 1896. On peut alors faire la suggestion suivante: puisque, en théorie, le sommeil survient après une dépense énergétique, le

²⁰⁰Corbett, *op. cit.*, p. 64.

²⁰¹Burne-Jones, cité par Mancoff, «Infinite Rest: Sleep, Death, and the Awakening in the Late Works of Edward Burne-Jones» dans *Biographical Passages: Essays in Victorian and Modernist Biography, Honoring Mary M. Lago*, sous la direction de Joe Law et Linda K. Hughes, Columbia [Mo.], London, University of Missouri Press, 2000, p. 113.

²⁰²Autre symptôme de son état d'esprit, en 1896 Burne-Jones signe *Hope*, une allégorie de l'espoir enchaîné.

²⁰³Burne-Jones cité par Mancoff, «Infinite Rest: Sleep, Death, and the Awakening in the Late Works of Edward Burne-Jones», p. 113.

repos de Lancelot serait la projection de l'état de l'artiste en fin de parcours. Pour un auteur comme Covin, l'art et le sommeil vont de pair car l'art est justement une sorte de «dépense somptuaire [...] qui est production de valeurs «inutiles», et suppose, de la part du créateur, une dépense de soi, de son temps et de son énergie illimitée et sans réserves. L'art, en d'autres termes, voue l'artiste à l'excès, à la «consumation» et à la perte.»²⁰⁴. En tenant compte du désenchantement de Burne-Jones face à sa capacité de toucher son époque, on pourrait conclure que le sommeil volontaire de Lancelot énonce indubitablement un certain désir de capitulation.

Après son décès, Burne-Jones fut facilement stigmatisé comme un inconsolable rêveur et, au fond, comme un réactionnaire imbu de beauté. C'est bien après la première guerre mondiale que l'on a finalement reconnu dans son oeuvre certaines composantes modernes. L'une d'elles est la place qu'il accorde à l'énigme comme facteur de déconstruction du récit tel qu'observé dans l'irrésolution de *The Briar Rose* ou encore dans sa mystérieuse interprétation du sommeil de Lancelot. Dans ces deux cas, c'est précisément l'apathie du héros qui nourrit l'anxiété que dégage l'oeuvre et qui soutient corrélativement sa dimension autoréférentielle. En tenant compte que la saga arthurienne a captivé Burne-Jones pendant toute sa vie, il n'est pas surprenant qu'il se soit approprié l'épisode de la mort du roi Arthur afin de poser un point final à sa carrière car ce récit est fondamentalement dépourvu d'un véritable épilogue²⁰⁵.

À l'origine, *The Sleep of Arthur in Avalon* est né d'une commande pour George Howard, un fidèle ami et mécène de Burne-Jones, qui lui a demandé d'illustrer un épisode de son choix de la saga arthurienne. Mais l'exécution de cette oeuvre a tant absorbé l'artiste que Howard l'a complètement libéré de leur entente sans demander de remise de fonds. Burne-Jones écrivait à ce

²⁰⁴Covin, «Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil; art, médecine, religion», vol. 4, p. 384.

²⁰⁵En effet, la légende raconte que c'est sur le champ de bataille, lors d'un long et ultime combat avec son neveu Mordred qui voulait conquérir Camelot, qu'Arthur fut sévèrement touché. Le roi a alors prié son dernier compagnon Bedivere de rendre à la Dame du Lac son épée, Excalibur ; Bedivere accompagne Arthur jusqu'à ce que trois reines surgissent sur le Lac pour l'emporter dans leur bateau à Avalon, une terre inconnue où le roi blessé pourra se reposer en attendant que son peuple le réclame.

sujet en 1882 : «The Sleep of Arthur is my chief dream now, and I think I can put into it all I most care for.»²⁰⁶. Ce chef-d'œuvre inachevé allait occuper le peintre pendant dix-sept ans et nécessiter la location d'un atelier spécial en raison de son format monumental. En 1898, un jour avant de succomber à une crise cardiaque, à soixante-et-cinq ans, Burne-Jones tentait toujours d'achever ce dernier tableau.

En ce qui a trait au sujet de l'œuvre, c'est principalement à Tennyson qu'on doit d'avoir immortalisé cet ultime épisode de l'aventure arthurienne dans sa *Morte d'Arthur*, un poème épique qui s'est prestement imposé comme la plus résonnante des douze pièces de son recueil *The Idylls of the King* (1856-1885). Si les Victoriens semblent avoir particulièrement affectionné cet épisode de la chute d'Arthur, c'est que ce dernier fournit aussi la plus mythifiante représentation de la fin de l'idéalisme chevaleresque.

Il serait réducteur de conclure que Burne-Jones a alors détourné ce fragment de l'imagerie victorienne pour mettre en scène l'allégorie de sa propre mortalité, en insérant simplement la métaphore du sommeil dans le titre du tableau, comme une sorte de signature. L'intonation subjective demeure cependant irréfutable car c'est en peignant cet ultime chef-d'œuvre que Burne-Jones a formulé une remarque aujourd'hui célèbre: «I am *at* Avalon – not yet *in* Avalon»²⁰⁷. Nous sommes d'avis que Mancoff est l'exégète qui a le mieux cerné la dimension intime de cet Avalon que Burne-Jones rêvait d'atteindre, de même que le sens à attribuer ici à la métaphore du sommeil. Mancoff révisé d'abord les interprétations courantes voulant que ce dernier tableau soit une simple suite de *The Briar Rose*, une prolongation d'un désir d'évasion et un désenchantement qui mènent à l'anticipation de la mort. Mancoff conteste particulièrement l'hypothèse voulant que Burne-Jones ait célébré son compagnon Morris en l'invitant à poser pour

²⁰⁶Burne-Jones, cité par Georgiana Burne-Jones, *op. cit.*, vol. 2, p. 125.

²⁰⁷*Ibid.*, vol. 2, p. 340.

la figure d'Arthur. Mais elle ne se rallie pas pour autant à des critiques tels que Harrison et Waters qui reconnaissent plutôt le portrait du peintre à travers les traits du roi léthargique ; ces derniers s'appuient sur une remarque de Lady Burne-Jones, se souvenant que son époux avait l'habitude de dormir dans la même position que celle de la figure d'Arthur. Si un tel témoignage ne justifie pas que l'on place le tableau parmi les autoportraits de Burne-Jones, il reste que l'épouse a néanmoins bien senti le lien d'identité qui pouvait rattacher la démarche de son époux à la thématique du sommeil et perçu avec acuité la nature du détournement subjectif auquel Burne-Jones a soumis l'iconographie de cet épisode arthurien.

En réalité, tout rapprochement avec des évocations contemporaines de la mort d'Arthur amène au constat que Burne-Jones, fidèle à lui-même, défie une fois de plus la tradition au nom d'Hypnos plutôt qu'au nom de Thanatos. Selon Mancoff, *La Mort d'Arthur* (figure 58) de James Archer, par exemple, présente une transcription conventionnelle du sujet où l'on aperçoit le roi mourant à Avalon, entouré des reines qui l'ont escorté, tandis que leur embarcation s'éloigne sur les flots. Lorsque le roi n'est pas un soldat terrassé par la douleur qui attend son embarcation funèbre, comme dans *Morte d'Arthur* (1862) (figure 59) de John Mullaster Carrick, c'est parfois sa traversée en bateau qui est mise en valeur. Burne-Jones s'éloigne pour sa part des formules les plus courantes car il surinvestit comme nul autre artiste le lieu mythique d'Avalon. «Nowhere is Arthur so firmly set in Avalon», souligne Mancoff, «and this emphasis on location signals the selection of a different moment in time. Connected neither to *once* nor to *future*, Arthur resides in the realm tradition calls oblivion.»²⁰⁸. Dans le tableau de Burne-Jones, le choix du lieu justifie donc en partie l'insertion de la métaphore du sommeil dans le titre du tableau car Arthur est rendu au bout de son voyage ; il ne souffre plus mais repose paisiblement sous le regard protecteur des reines, dans un décor aussi théâtral et figé que celui de *The Briar Rose*. Dans cette nécropole l'on

²⁰⁸Mancoff, «Infinite Rest: Sleep, Death, and the Awakening in the Late Works of Edward Burne-Jones», p. 123.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 58: James Archer, *La Mort d'Arthur*, 1860, huile sur toile, Manchester, Manchester City Art Gallery.

Fig. 59: John Mullaster Carrick, *Morte d'Arthur*, 1862, huile sur toile, collection privée.

distingue également, à la tête du lit d'Arthur, la présence d'un coquelicot, un attribut traditionnel du sommeil, que Mancoff a aussi identifié, aux côtés du roi dormant, dans certaines des versions de *The Briar Rose*.

La mise en scène de la mort d'Arthur à travers le subterfuge du sommeil demeure le meilleur épilogue que peut s'offrir un éternel rêveur tel que Burne-Jones. Mais, selon Mancoff, le sommeil du roi n'est pas qu'une transcription poétique de cet ultime épisode arthurien ; il ne répond pas non plus à une naïve impulsion romantique ou à un défaitisme exacerbé. Il trahit plutôt un désir du peintre, celui que la beauté de son art, à défaut de véritablement sauver la nation, puisse jamais réellement s'éteindre, comme le roi Arthur²⁰⁹. Cette auteure suggère aussi que, dans ce dernier tableau de Burne-Jones, le salut de l'artiste s'accomplit précisément à travers le regard du spectateur qui a le privilège de contempler le sommeil d'Arthur à partir d'Avalon. La convention interdisait en effet aux mortels l'accès à cette mystérieuse terre de l'oubli. En étant convié directement à la scène, c'est aussi la puissance de l'art que le spectateur est amené à

²⁰⁹Mancoff, «Infinite Rest: Sleep, Death, and the Awakening in the Late Works of Edward Burne-Jones», p. 126.

reconnaître. Poursuivant la logique de *The Briar Rose*, Burne-Jones compte une fois de plus sur l'imagination du public pour compléter le programme de sa composition. Mais si, dans *The Briar Rose*, la somnolence se présentait comme une sorte de paralysie morbide et aveugle ne promettant aucune résolution, dans le dernier tableau de Burne-Jones, le trépas d'Arthur devient au contraire un état transitoire et plein d'espérance.

À ce point, notre analyse s'ouvre sur une conclusion dichotomique. D'une part, Burne-Jones transforme le rapport de l'artiste au dormeur en quelque chose de positif et de salubre. En dépit du pessimisme de l'artiste en fin de carrière, *The Sleep of Arthur in Avalon* laisse Hypnos l'emporter sur la mort car il prophétise, non pas la résurrection du corps, mais celle de l'art (et de l'esprit du peintre). Cette stratégie de survivance ne saurait cependant se passer du spectateur car, selon Covin, «Regarder quelqu'un dormir est l'ultime moyen de lui garder un reste de socialité, une ombre de communication.» Cet auteur ajoute : «ce qui effraie dans le sommeil (et ce en quoi il correspond bien à une perte de la conscience), c'est qu'il représente un état de solitude absolue.»²¹⁰. Chez Burne-Jones, l'état de sommeil donne donc ultimement un sens à la mort.

En affichant ainsi une dépendance inaccoutumée envers le spectateur, dont l'interprétation se révèle indispensable à l'accomplissement narratif du tableau, Burne-Jones retire le privilège de l'action à son héros, qui demeure irrémédiablement en situation d'impuissance. Il pourrait être tentant de reconnaître ici une variante singulière de la formule anti-théâtrale que Michael Fried a repérée chez Courbet ; mais il faut reconnaître que ce ne sont pas les dispositifs formels des tableaux de Burne-Jones qui sollicitent ce type de rapport avec le spectateur : il dépend essentiellement des effets de la thématique retenue sur la suggestivité. D'ailleurs, cet usage de l'énigme amplifie harmonieusement une tendance qui avait déjà cours dans la peinture continentale. Dario Gamboni écrit à ce sujet, rappelant qu'en 1885 le critique Charles Vignier

²¹⁰Covin, *Une Esthétique du sommeil*, p. 55.

situait tous les arts de l'époque sous la bannière de la subjectivité: «L'esthétique de la «suggestion», qui étend à la subjectivité du spectateur la reconnaissance dont bénéficie l'artiste et fait du destinataire de l'œuvre un participant à sa création, correspond à cette visée.»²¹¹.

²¹¹Dario Gamboni, ««De soi-même», «à soi-même» : symbolisme, individualisme et communication» dans *Paradis perdus: l'Europe symboliste*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995, p. 246.

CHAPITRE IV

Fernand Khnopff : la réification d'Hypnos au service du désengagement artistique

Ayant en perspective les multiples sous-entendus qui régissent et complexifient l'oeuvre de Burne-Jones, les critiques d'aujourd'hui s'entendent pour inscrire l'esthète britannique en amont de certaines tendances du symbolisme continental²¹², des tendances que Khnopff, l'artiste considéré dans le présent chapitre, a tôt fait d'embrasser avec ardeur. Entre autres traits, le symbolisme s'est opposé avec véhémence aux dernières impulsions naturalistes qui circulaient encore dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle et qui avaient trouvé leur plus récente formulation dans l'Impressionnisme. L'approche de Khnopff que nous favorisons s'appuie essentiellement sur le fait que ce dernier, à l'instar des symbolistes, propose un programme animé par un certain idéalisme néoplatonicien, qui tend à surinvestir la dimension suggestive²¹³ des images représentées dans le but d'accéder à une réalité transcendante.

Né en 1858 à Grembergen, en Belgique, l'artiste Fernand-Edmond-Jean-Marie Khnopff est issu d'une famille bourgeoise et cosmopolite, dont la fortune lui a permis, sa vie durant, de soustraire son travail aux impératifs financiers et de refuser tout arrangement matrimonial. Jouissant d'une totale indépendance économique, Khnopff a pu s'investir à la fois dans la

²¹²Ne relevant pas des projets d'un groupe spécifique de créateurs et n'ayant jamais constitué de véritable école, le symbolisme, qui a fini par infiltrer tous les arts, correspond à un courant artistique stylistiquement bien défini. À cet égard, Michael Gibson parle d'«un état d'esprit symboliste». Voir Michael Gibson, *Le symbolisme*, Köln, B. Taschen, 1994, p. 7.

Jean-Paul Bouillon, quant à lui, désigne plutôt l'époque où s'est développée cette esthétique de « moment symboliste». Voir Jean-Paul Bouillon, «Le Moment symboliste», *Revue de l'art*, vol. 96 (1992), p. 5-11.

²¹³D'abord vulgarisé par le poète Jean Moréas, dans un article de 1886 intitulé *Le Manifeste du symbolisme*, le Symbolisme fut originellement une tendance littéraire constituée autour du pouvoir de suggestion des mots. Le poète Stéphane Mallarmé a d'ailleurs fait l'éloge de cette suggestivité dans un fragment de texte aujourd'hui célèbre: «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.» Mallarmé, cité en français par Michael Sagroske, «The Medusa in the Work of Fernand Khnopff» dans *Fernand Khnopff, 1858-1921*, sous la direction de Frederik Leen, Dominique Marechal et Sophie van Vliet, Brussels, Royal Museums of Fine Art of Belgium, 2003, p. 53.

peinture, le pastel, le graphisme, la photographie et la sculpture. Sa formation artistique, qui fut précédée par une brève incursion à la Faculté de Droit de l'Université Libre de Bruxelles, s'est amorcée en 1876 lorsqu'il a choisi de s'inscrire à l'Académie des beaux-arts. D'emblée très réceptif à l'esthétique néoclassique, l'artiste s'est aussi approprié la touche naturaliste alors que sa thématique, elle, se complaisait plutôt dans l'énigme. Il faut dire que Khnopff fut prompt à embrasser les premières manifestations du courant idéaliste²¹⁴ et à poursuivre des vérités abstraites et transcendantes, telles qu'il pouvait les avoir vues exposées chez des écrivains comme Baudelaire, Leconte de Lisle, ou Stéphane Mallarmé, son poète favori. Le discours entourant Khnopff a d'ailleurs tendance à comparer son oeuvre à celle des poètes symbolistes, comme la thèse doctorale de Michel Draguet publiée sous le titre *Khnopff ou l'ambigu poétique*²¹⁵.

En termes d'influences picturales, le dialogue qu'entretenait Burne-Jones avec les symbolistes européens constitue, à vrai dire, un filon qui conduit invariablement à Khnopff²¹⁶. Depuis le jour où ce dernier a pu remarquer les tableaux de Burne-Jones à l'Exposition universelle de Paris, en 1878, il s'est lié d'amitié avec l'artiste anglais et s'est laissé profondément imprégner par son esthétique aux racines préraphaélites²¹⁷. Khnopff admettait

²¹⁴Nous sommes ici redevable à Sandrine Schiano-Bennis qui s'est penchée sur le nouveau souffle d'idéalisme qui a balayé la culture de la fin du dix-neuvième siècle. Repérant l'émergence d'un courant axé principalement sur le monde des idées et sur tout autre fruit de «la vie cérébrale», Schiano-Bennis précise qu'«Il suffisait alors de considérer le monde sensible comme une vaine apparence pour se déclarer idéaliste. De là à admettre que tout n'est peut-être qu'un rêve, il n'y avait pas loin et l'intervalle sera plus d'une fois franchi.». Sandrine Schiano-Bennis, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*, Paris, H. Champion, 1999, p. 21.

L'Académie de Bruxelles fut d'ailleurs un endroit clé du courant idéaliste, qui a réuni d'éminents symbolistes européens comme le belge Jean Delville ou le hollandais Jan Toorop.

²¹⁵Michel Draguet, *Khnopff, ou, l'ambigu poétique*, Bruxelles, Crédit Communal [Paris], Flammarion [Gent], Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, 445 p.

²¹⁶En plus de cette relation, qui est cruciale pour notre argument, il faut savoir que Khnopff doit également beaucoup au grand symboliste français Gustave Moreau dont l'esthétique est comparable à celle de Burne-Jones. Voir à ce propos Denys Sutton «Gustave Moreau and Burne-Jones», *Apollo*, vol. 101 (mars 1975), p.173-182.

²¹⁷En 1893, Khnopff exprimait clairement sa préférence pour l'art anglais: «L'Art anglais paraît être le plus intéressant en ce moment.» Khnopff, cité par Laurent Busine, «To Sir Edward Burne-Jones from Fernand Khnopff» dans *Fernand Khnopff, 1858-1921*, p. 45, note de référence 6.

d'ailleurs ouvertement être un artiste aussi hanté que Burne-Jones par la mémoire et le silence de son univers intérieur²¹⁸. Ceci dit, à l'époque où l'esthète anglais conférait au leitmotiv du sommeil les connotations subjectives étudiées dans le chapitre précédent, Khnopff s'en emparait à son tour mais pour renforcer davantage sa dimension autoréférentielle ; l'allusion au sommeil deviendra en effet chez lui une véritable signature. C'est ainsi que, dès 1891, l'on observe dans les tableaux de l'artiste la présence récurrente d'une tête sculptée du dieu Hypnos. Elle figure notamment, et probablement pour la toute première fois, dans *I lock my door upon myself*²¹⁹ (figure 60), un obscur manifeste d'inspiration préraphaélite dont on reconnaît plusieurs caractéristiques (héroïne rousse et mélancolique –qui emprunte les traits de sa sœur Marguerite, son modèle préféré- thème de l'isolement, effet de claustrophobie) et où se condensent déjà les motifs dominants du répertoire de Khnopff²²⁰. En 1900, cette tête sculptée, dont l'origine demeure obscure, se révèle avoir une existence concrète : elle vient trôner sur un autel (figure 61) dans l'atelier de l'artiste, une vaste pièce dont le sol était orné d'un grand cercle doré. C'est au milieu de ce cercle que Khnopff aimait se rendre pour trouver l'inspiration avant de peindre²²¹.

Autre exemple, en 1906 le critique Louis Hevesi écrit carrément que «Fernand Khnopff est un co-rêveur des Préraphaélites anglais». *Ibid.*, p. 45, note de référence 9.

²¹⁸Cet aveu de l'artiste est relaté par Laurence des Cars dans «Edward Burne-Jones and France» dans *Edward Burne-Jones, Victorian Artist-Dreamer*, p. 35.

²¹⁹Le titre est en anglais puisque inspiré par un poème de Christina Rossetti intitulé *Who Shall Deliver Me?*

²²⁰Le doute plane toujours sur l'apparition de cette tête sculptée dans l'œuvre de Khnopff. Robert L. Delevoy suggère toutefois qu'elle est peut-être la copie fidèle d'un bronze du quatrième siècle avant J.-C. du British Museum de Londres, que l'artiste aurait pu acheter dans la capitale anglaise où il se rendait régulièrement depuis 1891. Delevoy propose aussi que Khnopff pourrait l'avoir lui-même sculptée selon le modèle antique du musée, auquel il manque véritablement une aile. Voir à ce propos Robert L. Delevoy, Catherine de Croës, Gisèle Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, 2^e éd., Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1987, p. 38.

²²¹Voici les impressions d'un convive qui a visité le grand atelier de Khnopff : «Au premier étage, le Maître se tenait immobile dans une grande pièce lumineuse, aux murs revêtus de somptueuses mosaïques en marbre. À ses côtés, posé par terre, un petit vase fin contenant une fleur délicate ; devant lui un chevalet. Éblouis, nous regardions tout autour de nous lorsque le Maître fit un geste vers le sol où nous aperçûmes un grand cercle doré d'environ quatre mètres de diamètre. Ce cercle lui était indispensable, disait-il, pour se mettre en condition. Au milieu du cercle magique, une fleur à ses côtés, l'inspiration lui venait d'en haut.» Josef Engelhart, cité par Michel Draguet, *op. cit.*, p. 344-345.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 60: Fernand Khnopff, *I lock my door upon myself*, 1891, huile sur toile, Munich, Neue Pinakothek.

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 61: Atelier de Fernand Khnopff. L'autel d'Hypnos se trouve à droite.

L'artiste a aussi fait installer un double de cette sculpture dans un second atelier, aux dimensions plus modestes, où il travaillait (figure 62) réellement. Pour souligner l'importance de son identification à Hypnos, Khnopff a fait inscrire au-dessus de l'autel du grand atelier que le sommeil était ce qu'il y avait de plus parfait dans l'existence tandis que l'autel lui-même portait l'épigraphie «ON NE A QUE SOI (*sic.*)» (figure 63). Rien d'étonnant à ce que le critique Ludwig Hevesi ait surnommé Khnopff «le romantique moderne à l'ère de l'hypnose»²²².

Manifestement, au moment où Burne-Jones peignait des corps somnolents pour mettre en relief certaines vérités personnelles, Khnopff semble avoir dégagé le sommeil de son enveloppe charnelle pour répondre à un projet similaire; il va faire du sommeil l'emblème de ses propres énigmes, des énigmes si troublantes qu'elles ont parfois contraint les critiques contemporains à se confondre en descriptions poétiques et maniérées au détriment d'une interprétation consistante de ses œuvres. Khnopff représente néanmoins un cas particulier qui nous amène à clore ce mémoire avec une analyse du sommeil correspondant à une véritable écriture de soi²²³, comme le dit si bien Delevoy. Dans une telle optique, Hypnos serait devenu la manifestation d'un pur égotisme que l'artiste a choisi de réifier sous la forme d'un fétiche sculpté. Cette démarche, s'alliant à une nouvelle éthique artistique, révèle le créateur moderne sous un nouveau jour.

«Dé-personnification» d'Hypnos

Il convient de préciser ici que l'œuvre de Khnopff ne suit plus tout à fait l'un des fils conducteurs utilisés jusqu'à maintenant dans ce mémoire, c'est-à-dire le rattachement du sujet

²²²Ludwig Hevesi, cité par Jeffery W. Howe, «Religious Themes in the Art of Fernand Khnopff» dans *Fernand Khnopff, 1858-1921*, p. 31.

²²³«Hypnos, comme objet - sculpture du centre - ou comme redoublement - figure dessinée ou peinte - rassemble une et rallie une écriture.» explique Delevoy, «L'écriture du désir. Désir de faire, d'œuvrer, de projeter. De se projeter. Désir d'écrire.» Delevoy, *op. cit.*, p. 34.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

Fig. 62: Atelier de Fernand Khnopff. On aperçoit le cercle doré sur le sol, et tout au fond sur un socle, le deuxième exemplaire sculpté d'Hypnos.

Fig. 63: Fernand Khnopff devant l'autel d'Hypnos du grand atelier qui porte l'inscription «ON NE A QUE SOI».

somnolent au déclin général des figures héroïques en peinture. Cet angle d'approche ne permet effectivement pas d'assimiler facilement le sommeil à cette «écriture de soi» qui caractérise à plusieurs égards toute la production de Khnopff. Bien qu'il ait placé l'ensemble de son œuvre sous l'égide du dieu sommeil, cet artiste, contrairement aux autres peintres considérés jusqu'ici, s'est débarrassé des héros dormants ou léthargiques pour mettre en place une représentation plus conceptuelle du sommeil à travers l'effigie d'un dieu qui, lui, ne dort pas puisqu'il se présente dans un état de veille énigmatique.

À la même époque, la mise à mal du sujet masculin dont Burne-Jones fut en Angleterre l'un des principaux exécutants, trouvait les résonances les plus vives chez Gustave Moreau, l'autre grand artiste qui a su inspirer Khnopff. S'abreuvant de récits bibliques communément axés sur les tribulations de héros mâles, tels que celui de *Samson et Dalila* (figure 64) ou celui de Jean-Baptiste et Salomé, l'œuvre de Moreau a exploité à outrance un des clichés symbolistes qui a séduit toute sa génération : l'asservissement du sujet masculin à une figure féminine menaçante. Il est évident qu'une peinture remplie de corps androgynes, étiolés, le plus souvent passifs, place naturellement Moreau au cœur des débats concernant la question des genres. Moreau semble même avoir succombé à certaines manies de l'Esthétisme anglais et à sa fascination pour la langueur. En discutant un jour des figures de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, l'artiste français n'aurait pu s'empêcher de pointer avec admiration leurs attitudes «figées dans un geste de somnambulisme idéal»²²⁴. Khnopff adopte aussi l'androgynie qui se fait parfois

²²⁴Gustave Moreau, s'adressant à l'artiste Ary Renan. Cité par Denys Sutton, «Gustave Moreau and Burne-Jones», *Apollo*, vol. 101, (mars 1975), p. 176.

Moreau souhaitait également immortaliser ses figures mythologiques ou bibliques selon la «belle inertie» qu'il entrevoyait dans des statues de Michel-Ange telle le célèbre *Esclave mourant*. (*Ibid.*, 175.) Et c'est sous l'auspice d'une semblable indolence décorative que l'on peut aussi ranger les marins que l'on voit dans *Le Retour des Argonautes*, un tableau où Moreau affirme justement avoir voulu saisir dans ses personnages «une teinte de gravité légère, de mélancolie tempérée, d'ivresse ensommeillée comme un parfum d'oranger voilé». *Ibid.*, p. 176.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 64: Gustave Moreau, *Samson et Dalila*, 1882, aquarelle et mine de plomb, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques.

contemplatif comme dans *Des caresses* (figure 62), un exemple qui peut l'inscrire dans la foulée de Burne-Jones ou de Moreau. Nous constaterons cependant que, pour suivre le filon du sommeil chez Khnopff, il faut contourner la problématique du genre puisque, dans sa personification mythologique d'Hypnos, le sexe du dieu – qui demeure à toutes fins utiles une statue - paraît jouer un rôle négligeable.

Notons qu'à la fin du siècle, quelques représentations d'Hypnos circulaient déjà dans la peinture anglaise²²⁵. Portées par un certain souffle néoclassique, ces déclinaisons du dieu sommeil demeuraient cependant fidèles aux conventions de son registre iconographique traditionnel²²⁶. Hypnos y revêtait généralement une forme humaine et accompagnait régulièrement une quelconque incarnation de Thanatos. Dans *Sleep and Death Carrying the Body*

²²⁵À la même époque, le symboliste français Odilon Redon dessinait de manière récurrente des têtes flottantes ou ailées. Mais curieusement, d'après le catalogue raisonné de son oeuvre, ces têtes ne désignent pas Hypnos mais plutôt des mauvais esprits, le dieu Mercure ou encore la figure d'Icare. Voir Agnès Lacau St Guily, chapitres «Le Cauchemar» et «La Mort» dans *Mythes et légendes*, vol. 2 de *Odilon Redon : catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné*, sous la direction de Alec Wildenstein, 4 vol., Paris, Bibliothèque des arts, Paris, Wildenstein Institute, 1992-1998.

²²⁶Consulter à ce propos Brigitte Gallini, «Sommeil» dans *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, sous la direction de Xavier Barral i Altet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 785.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 65: Fernand Khnopff, *Des caresses*, 1896, huile sur toile, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

of Sarpedon into Lycia (vers 1875) (figure 66) de William Blake Richmond, par exemple, l'on reconnaît facilement Hypnos à ses deux ailes temporales. Le personnage est en train d'emporter dans les airs le corps d'un des soldats tombés durant la guerre de Troie et se trouve aux côtés d'une personnification féminine de la mort. Dans *Sleep and his Half Brother Death* (figure 67) de John William Waterhouse, en revanche, les divinités du sommeil et de la mort habitent le corps de deux adolescents somnolents qui se reposent dans un décor à l'antique. Hypnos se reconnaît ici aux coquelicots que le dormeur du premier plan retient mollement dans sa main.

En relation avec ces deux cas, l'intérêt que porte Khnopff à la représentation du sommeil signale une utilisation plus complexe du symbole. Chez ce dernier, en effet, Hypnos n'est jamais humain et la tête sculptée qu'il reproduit avec obstination dans sa peinture, lorsqu'il ne la vénère pas concrètement comme un objet fétiche dans son atelier, n'est plus qu'un signe voilé, une référence au mystère de la création. Le motif se situe donc quelque peu en marge des conventions iconographiques associées au sommeil ou à la mort et nécessite une approche plus attentive à certains détails. Dans un tableau tel que *I Lock my Door Upon Myself*, par exemple, la sculpture d'Hypnos côtoie une fois de plus la traditionnelle fleur de pavot qui fait référence aux monde des songes ; si une certaine connotation morbide se fait toujours sentir, elle ne dépend plus ici de la

[illustration retirée / image
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 66: William Blake Richmond,
*Sleep and Death Carrying the Body
of Sarpedon into Lycia*, vers
1875-1876, huile sur toile, Vancouver,
Vancouver Museum.

FIG. 67: John William Waterhouse, *Sleep and His
Half-Brother Death*, 1874, huile sur toile,
collection privée.

présence physique du dieu Thanatos. La référence à la mort demande que l'on porte attention aux trois lys situées au premier plan, dont l'un est en train de se flétrir²²⁷.

Autre exemple probant, *La Belle au bois dormant* (figure 68) de Khnopff est un étrange pastel où la figure d'Hypnos sert à illustrer de manière inaccoutumée le conte de Perrault. En effet, l'élément dominant cette composition se trouve à être une gigantesque tête ailée du dieu sommeil plantée sur une île rocailleuse, indistincte et austère, qui rappelle de loin la grotte profonde où, selon Ovide, se terrait cette divinité. En apparence, Thanatos manque à l'appel mais un corbeau, emblème de la mort, est venu se percher sur le crâne d'Hypnos. Selon une description de 1910, cette œuvre doit être considérée comme incomplète puisqu'à l'origine la figure d'Hypnos ornait le panneau central d'un triptyque auquel il manque aujourd'hui les volets latéraux. Fait intéressant, l'on y lit également que l'un des panneaux manquants représentait le prince traversant une forêt menaçante²²⁸. On peut naturellement se demander si l'autre panneau ne figurait pas la princesse endormie. Quoi qu'il en soit, entre les deux, c'est sur la terre inhospitalière d'Hypnos que doit s'accomplir le parcours initiatique du prince.

Pour déchiffrer ce qu'Hypnos tente de signifier dans ce tableau, Draguet se tourne vers la théorie de Bruno Bettelheim, auteur d'une *Psychanalyse des contes de fées*. Ce dernier a démontré que, contrairement aux autres récits où le héros s'engage dans un parcours initiatique semé d'embûches, celui de *La Belle au bois dormant* suggère paradoxalement que c'est à travers l'inaction et «la concentration intérieure, longue et paisible» que le prince peut atteindre sa

²²⁷Draguet, *op. cit.*, p. 310.

²²⁸«Au milieu du panneau central apparaît la tête ailée d'Hypnos, sur laquelle est juché un oiseau de nuit, immobile et taciturne. La large face de marbre, aux traits engourdis, du dieu domine la mer et l'île incertaine qui a été frappée de la malédiction du sommeil. Sur l'un des volets, le prince aventureux chemine d'un pas à la fois hardi et intimidé, dans la forêt magique dont les arbres, semblables aux colonnes d'un temple énorme, se revêtent des teintes d'une aube étrange.» A. Goffin, *ibid.*, p. 365.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 68: Fernand Khnopff, *La Belle au bois dormant*, 1909, tryptique, pastel sur papier, Bruxelles, collection privée.

maturation personnelle et sexuelle, laquelle se solde par l'éveil de la princesse²²⁹. Dans ce cas, ce serait donc l'atmosphère d'inertie imprégnant l'univers du conte qui représenterait le principe d'adversité.

Lorsque, en 1906, un visiteur a interrogé Khnopff sur la signification de cette sculpture du dieu sommeil qui surplombait son atelier, l'artiste ne lui a pas attribué des caractères très positifs :

«Ici, la tête d'Hypnos a perdu une aile: cela symbolise l'ambition brisée, le sentiment de dépendance d'autant que ce ne sont pas des rêves doux, croyez-le bien, qu'apporte le dieu sommeil : ses yeux sont cruels, les cavités des yeux s'embrasent la nuit d'un feu artificiel...»²³⁰

Nous reviendrons ultérieurement sur ces paroles. Ce qui nous interpelle pour l'instant est que la fascination de l'artiste pour Hypnos, une divinité tout aussi inquiétante qu'inspirante si l'on en croit le témoignage de Khnopff, renoue admirablement bien avec l'ambivalence dont Burne-

²²⁹*Ibid.*, p. 367.

²³⁰Khnopff à Wolfram Waldshmidt. Cité par Delevoy, *op. cit.*, p. 55.

Jones faisait preuve à l'égard du sommeil. Rappelons-nous qu'avant d'accepter cet état comme une sorte de refuge au couchant de sa vie, tel que nous l'avons observé dans *The Sleep of Arthur in Avalon*, Burne-Jones avait longtemps enté ce motif sur certaines de ses tensions personnelles²³¹.

Il faut préciser que cette ambivalence face au sommeil s'avère être en réalité l'affaire de toute une époque puisque, par-delà le potentiel d'évasion que procurent le sommeil et les songes, l'on croyait à la fin du siècle que le rêveur pouvait aisément succomber à la menace d'une force insaisissable (une sorte d'autre moi) habitant tout dormeur²³². Jean Clair raconte que ce sont en fait les symbolistes qui ont le mieux saisi et exploité les paradoxes de cette fascination pour le sommeil et les rêves : «Délié de l'asservissement au collectif, l'homme du symbolisme est celui qui, loin d'éprouver l'ivresse de sa liberté, se découvre intérieurement asservi.»²³³. Sans négliger le doute religieux, les pressions égalitaristes et l'expansion industrielle et économique qui ébranlaient, à la fin du dix-neuvième siècle, les valeurs de toute l'Europe et conviaient du coup le sujet à retrouver son équilibre vital en lui-même, Clair se tourne plutôt vers les développements de la nouvelle psychologie (axés sur les rêves, les pulsions de l'inconscient, les automatismes psychiques et une pléthore de pathologies de l'âme fraîchement dépistées), pour analyser la fragmentation de ce moi qui tentait alors de se recentrer, notamment à travers l'expression artistique.

L'œuvre de Khnopff s'allie indéniablement à cette mouvance puisqu'elle s'exprime à travers une myriade de motifs «clichés» symbolistes tels que l'eau, le miroir, la fenêtre, le voile

²³¹Nous pensons ici à la trace visuelle d'un croquis de Burne-Jones, évoqué dans le chapitre précédent, où l'artiste s'est représenté les yeux fermés et apparaît, aux dires de son épouse, prisonnier d'une léthargie qui l'empêche d'achever un croquis d'ange.

²³²Voir Jean Clair, «Le moi insauvable» dans *Paradis perdus : l'Europe symboliste*, p.125-136.

²³³*Ibid.*, p. 125-126.

ou le masque, des motifs qui visent la reconquête d'une intériorité minée par l'angoisse.²³⁴ De ce point de vue, l'on peut suggérer que les connotations d'Hypnos conviennent tout particulièrement à Khnopff et à son sentiment d'altérité, une interprétation appuyée par une photographie d'époque (figure 69) qui invite à un rapprochement entre l'artiste, l'image d'Hypnos et la sculpture d'un masque. L'on y voit effectivement Khnopff en train de poser (d'une manière quasi stratégique) entre *L'Aile bleue*, un tableau représentant une femme voilée qui apparaît derrière une tête sculptée d'Hypnos, et une sculpture ayant pour titre *Un Masque* (figure 70), où l'on retrouve un faciès ailé qui rappelle sans équivoque la précieuse effigie de son dieu sommeil²³⁵.

Fétiche fin-de-siècle

Nous estimons cependant qu'en abordant l'oeuvre de Khnopff sous l'angle du sommeil, cette étude court le risque de s'enfermer dans une problématique de la répression. Une telle approche ne convient pas bien à cet artiste. L'on constate en effet que, chez Khnopff, l'effigie d'Hypnos se détache du cortège des autres symboles de réalité alternative qui lui sont généralement associés et que nous venons d'évoquer. Il s'agit en effet d'un emblème réifié, un emblème – nous l'avons déjà signalé - que l'artiste va même dresser sur un autel domestique. En d'autres mots, la présence d'Hypnos dans la peinture de Khnopff nous interpelle beaucoup moins que sa transformation en objet de culte. Le dispositif de présentation sur un autel ouvre naturellement la voie à un questionnement sur le potentiel fétichiste d'une telle manipulation du symbole.

²³⁴Voir à cet effet un article de Leslie D. Morrisey intitulé «Exploration of Symbolic States of Mind in Fernand Khnopff's Works of the 1880's», *Arts Magazine*, vol. 53, no. 6 (février 1979), p. 88-92.

²³⁵Ce masque trône sur une colonne à l'intérieur de la villa de Khnopff, un peu comme Hypnos sur son autel, d'où le rapprochement. Le masque est entouré de feuilles de laurier, en référence à Apollon et à la création artistique, tandis que ses ailes symbolisent l'inspiration. Voir Sagroske, *op. cit.*, p. 62.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 69: Photographie de Fernand Khnopff posant entre *L'Aile bleue* (à droite) et *Un Masque* (à gauche).

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 70: Fernand Khnopff, *Un Masque*, 1897, plâtre polychromé selon la technique du gessoduro, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.

Pour situer Khnopff dans cette perspective, il faut remonter aux fondements théoriques pré-freudiens et pré-marxistes du fétichisme. Ce terme fut introduit dans la langue française, dès 1756, par l'ethnologue français Charles De Brosses qui cherchait à exprimer l'attachement mystique liant certains peuples africains à des objets terrestres investis de pouvoirs surnaturels. La première définition du fétichisme formulée par De Brosses désignait initialement une religion païenne dans laquelle les objets de culte étaient des animaux ou des êtres inanimés que l'homme divinisait, tels des amulettes ou des talismans²³⁶. De Brosses attribuait ce besoin de déification à un sentiment d'ignorance et d'anxiété face à certains phénomènes qui dépassaient l'entendement humain. On peut alors convenir que, dans une certaine mesure, le culte que vouait Khnopff à son dieu du sommeil gardait en éveil cette conception originelle du comportement fétichiste.

Fait capital, De Brosses ne concevait pas l'objet fétiche, cet alter ego matériel d'une divinité ou d'une quelconque force surnaturelle, comme étant simplement le symbole ou l'emblème de la divinité concernée. Selon Paul-Laurent Assoun, l'ethnologue l'envisageait plutôt comme un «Cheval de Troie», c'est-à-dire comme une sorte de lieu d'embuscade de la puissance invisible associée à la divinité²³⁷. C'est précisément à travers ce postulat que nous devons envisager le rapport de Khnopff à Hypnos; car bien que la sculpture ait renvoyé à une certaine divinité mythologique (qui apparaît dans l'œuvre de l'artiste à la fois en deux ou en trois dimensions), Khnopff l'associait effectivement à un ensemble de forces obscures, souvent aussi abstraites et personnelles qu'un sentiment de dépendance ou d'ambition brisée, tel que noté précédemment. Bien que totalement subjective dans le cas de cet artiste, il n'est pas trop hardi d'affirmer que, dans une certaine mesure, une telle démarche aurait convenu à tout créateur

²³⁶Voir à ce propos Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, 2e éd., Paris, Presses universitaires de France, collection Que sais-je? no. 2881, 2002, p. 15.

²³⁷*Ibid.*, p. 21-2.

symboliste puisque Khnopff, à l'instar de nombreux homologues contemporains, s'acharnait à éprouver sans cesse la portée des correspondances auxquelles il avait recours.

En vérité, la dimension subjective de l'objet fétiche (cette matière «factice» dotée d'une signification toute personnelle) est encore opératoire pour les théoriciens contemporains du fétichisme, ce qui les amène à se référer souvent à l'esprit fin-de-siècle pour interpréter certains comportements plus actuels dont, par exemple, l'attachement de l'homme moderne aux objets préfabriqués²³⁸. On doit au philosophe français Auguste Comte d'avoir le mieux articulé ce rapport un peu spécial du sujet avec un objet qui caractérise le fétichisme. En amplifiant l'argumentaire de certains prédécesseurs, comme celle de son compatriote De Brosses, Comte a pu soutenir, dès 1864, que «c'est le fétichisme qui a introduit spontanément la subjectivité» et que la valeur personnelle du fétiche provient du fait qu'il renvoie à l'homme la forme de ses propres désirs²³⁹.

L'observation de Comte semble avoir été ultérieurement reprise, mais nous ne pouvons pas dire s'il s'agit d'un véritable emprunt ou d'une sorte de rencontre fortuite d'idées, par l'écrivain symboliste Henri de Régner qui s'est attaché à lier, en 1900, l'impulsion idéaliste de sa génération à ses propres aspirations. Pour Régner, ses contemporains répondaient à la nécessité de puiser dans le spectacle du monde «les symboles d'eux-mêmes et de tout homme qui est en chacun d'eux.»²⁴⁰. Et puisque la perception du mode réel ne peut s'effectuer que sous les auspices de la subjectivité, l'on comprend qu'aux yeux des créateurs symbolistes et des esprits décadents,

²³⁸Dans une réflexion qui questionne le penchant matérialiste du consommateur d'aujourd'hui, l'historienne Emily Apter accorde une place primordiale à la culture de la fin du siècle, lorsque, dit-elle, l'on commence justement à jucher certains objets sur des autels domestiques et à les vénérer comme tels: «Late nineteenth-century bric-a-bracomania, with its domestic altars of eroticized things, brought Freud and Marx into collusion, and this connection, in turn, helped to explain the prevalent and subtly disquieting present-day consumerist practices of collecting, hoarding, displaying, desiring, fondling, possessing, and continually looking.» Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. x.

²³⁹Voir l'explication d'Assoun, *op. cit.*, p. 32.

²⁴⁰Henri de Régner, cité par Schiano-Bennis, *op. cit.*, p. 21.

la nature n'ait existé que pour être remaniée, et même améliorée, par l'art. Ce qui revient à dire qu'une telle perception du réel a implanté un régime au sein duquel l'artifice, à titre d'objet justement dépourvu d'éléments naturels, s'est mérité un statut particulièrement privilégié²⁴¹.

À ce propos, et si l'on en croit une allocution du poète Anatole France, il s'avère qu'à la fin du siècle la souveraineté nouvellement acquise par l'artifice aurait alors basculé vers l'idolâtrie fétichiste²⁴². Évoquant, en 1894, la révérence quasi dévotionnelle du poète symboliste envers la langue, France pouvait la qualifier sans ambages de fétichiste:

«Les personnes très pieuses ou très artistes mettent dans la religion ou dans l'art un sensualisme raffiné. Or, on n'est pas sensuel sans être un peu fétichiste. Le poète a le fétichisme des mots et des sons. Il prête des vertus merveilleuses à certaines combinaisons de syllabes et tend, comme les dévots, à croire à l'efficacité des formules consacrées. Il y a dans la versification plus de liturgie qu'on ne croit.»²⁴³

Visiblement, France assimile ici le fétichisme du poète à un souci excessif pour la forme et le style, un souci qui oscille étrangement entre volupté et mysticisme. Si c'est le culte des mots et des sons qui rend le poète fétichiste, il le doit aussi à sa capacité d'élaborer une réalité parfaitement artificielle, suivant une praxis où se conjuguent embellissement et sublimation. Sans insister plus qu'il ne faut sur la dimension sexuelle ou religieuse que France reconnaît dans la motivation du poète ou de l'artiste, il reste que son interprétation donne raison à De Brosses car, même après être passé sous la lunette anthropologique ou socio-économique, le comportement fétichiste demeure fondamentalement enté sur une logique du manque, un manque plus ou moins

²⁴¹ Il existe à ce sujet plusieurs textes marquants dont *L'Éloge du Maquillage* de Baudelaire, paru dans *Le Peintre de la vie moderne*, ou bien *The Decay of Lying* d'Oscar Wilde. En ce qui a trait à l'importance de ces textes pour la théorie du fétiche, consulter Charles Bernheimer, «Fetishism and Decadence: Salome's Severed Heads» dans *Fetishism as Cultural Discourse*, sous la direction d'Emily Apter et William Pietz, Ithaca [N.Y.], Cornell University Press, 1993, p. 62-83.

²⁴² Ou plutôt, France a exprimé en mots ce que l'étymologie du terme fétiche avait intégré depuis longtemps puisque «l'artifice» représente en réalité une composante inhérente et fondamentale de la définition du fétiche. Avant de s'immiscer dans la langue française sous De Brosses, le terme «fétiche» remonte à *feitiço* en portugais qui désignait au seizième siècle un objet artificiel et qui embrassait aussi par extension la notion de sortilège ou d'envoûtement. Mais il incombe de noter que toutes ses déclinaisons latines subséquentes (*afeitar*, embellir en espagnol, ou *feint* en français) évoquent l'idée d'un objet façonné par l'art qui a perdu son essence naturelle. *Ibid.*, p. 63.

²⁴³ Anatole France, cité par Apter, *op. cit.*, p. 6, note de référence 8.

conscient que le sujet choisit de combler par un quelconque artefact qu'il va confectionner de toutes pièces (des vers, de la prose, des images ou des objets).

Dandysme, révolte et culte de soi

Conformément à cette vision, le buste d'Hypnos qui inspirait Khnopff exprime tout de même une certaine viduité existentielle²⁴⁴. Lors d'une visite à la maison-atelier de l'artiste, Josef Engelhart s'est senti particulièrement troublé du fait que Khnopff ait osé traduire ce que lui inspirait véritablement sa statue. D'après ce témoin, le commentaire aujourd'hui célèbre dans lequel Khnopff associait l'aile mutilée du dieu sommeil à «l'ambition brisée» et au «sentiment de dépendance», semble avoir profondément ébranlé ses interlocuteurs : «Un malaise nous traverse tous», relate Engelhart, «Comme si Khnopff venait, tout à coup, de se dédoubler. Fictif. Comme si, depuis son insolente discrétion, il nous avait injecté le malaise qui l'habite, lui.»²⁴⁵. Ce qui interpelle, dans ce témoignage, c'est la notion de dédoublement. L'on se questionne : Khnopff entendait-il faire d'Hypnos une sorte d'alter ego factice? Le dieu sommeil symboliserait ici bien plus que l'importance de l'imagination, du rêve ou de l'inconscient dans l'acte créateur : du haut de l'autel qu'il a dressé pour lui, Hypnos endosse davantage le rôle d'un objet de culte auto-référentiel et nous fournit un portrait inusité du type d'artiste qu'était Khnopff. En réalité, la mise en scène ritualisée du mal être qui habite l'artiste (la statue d'Hypnos complétant d'ailleurs un

²⁴⁴Nous sommes tentée de citer ici le cas du peintre allemand Franz von Stuck, qui a lui aussi installé dans sa demeure en 1898 un *Autel du péché*, composé d'une version peinte de son tableau *Péché* (1893) et de deux autels secondaires dédiés respectivement à Athéna (déesse grecque de la sagesse, des arts, des sciences et de l'industrie) et à Orphée (figure archétypale grecque du poète et du chanteur). Draguet explique que l'autel de Von Stuck répondait, là encore, à certaines inquiétudes de l'artiste qui s'interrogeait, plus précisément, sur les insuffisances d'«une société promise à son anéantissement». L'on sait aujourd'hui que Khnopff a connu Von Stuck à Munich, notamment lorsqu'il fut invité par la Sécession munichoise, mais les critiques contemporains n'ont pas encore entièrement approfondi l'importance de ce contact entre Khnopff et son homologue allemand et ne peuvent garantir que ce soit l'autel de Von Stuck qui ait inspiré celui de Khnopff. Draguet, *op. cit.*, p. 329-331.

²⁴⁵Josef Engelhart cité par Delevoy, *op. cit.*, p. 55.

environnement domestique saturé de symboles ésotériques), évoque en filigrane la sensibilité du dandy.

L'émergence du dandy dans la société anglaise et française demeure difficile à résumer et à baliser dans le temps puisqu'on en trouve des prolégomènes assez anciens. Disons qu'il est le fruit d'une nouvelle impulsion individualiste poussant le sujet à se dresser avec audace contre certains codes de conduite traditionnels, encore imprégnés de la pensée classique, sans toutefois le faire adhérer aux emportements émotionnels du moi romantique. Depuis les réflexions liminaires de Montaigne et de Pascal sur la question, des réflexions révisées à tour de rôle par Chateaubriand, Stendhal, de Vigny, puis par Jules Barbey d'Aureville, qui produisit, en 1845, un essai intitulé *Du Dandysme*²⁴⁶, toutes les facettes de ce personnage à l'élégance légendaire reflètent une seule et même nécessité fondamentale, soit l'expression du moi. C'est ce moi que le dandy aime explorer, voire disséquer, à divers degrés dans toute création littéraire ou artistique²⁴⁷.

Pour cerner adéquatement l'identité artistique de Khnopff, nous jugeons utile de recourir à Baudelaire qui a le mieux défini le projet du dandysme tel qu'il va se développer dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle²⁴⁸. Cet auteur place le dandy sous les auspices d'«une espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple; [...] qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions.»²⁴⁹. Cette conception s'énonce dans l'un des textes critiques les plus marquants de cet auteur et même de toute son époque, *Le Peintre de la vie moderne* (1863). C'est là, entre autres, que Baudelaire

²⁴⁶Dans ce texte Barbey d'Aureville mentionne notamment le nom du peintre Eugène Delacroix et de Baudelaire.

²⁴⁷Voir René Huyghe, «Dandysme et culte de soi» (1962) dans *Le Mythe du dandy*, sous la direction d'Émilien Carassus, Paris, A. Colin, 1971, p. 304.

²⁴⁸Nous convenons qu'une discussion sur le dandysme est susceptible de soulever parallèlement une discussion sur la question du genre puisque la figure du dandy incarne un versant problématique de l'identité masculine, une question qui a d'ailleurs été amplement étudiée. Mais nous verrons que l'angle sous lequel Khnopff aborde la thématique du sommeil nous éloigne de ce type de problème.

²⁴⁹*Ibid.*, 240.

dénonce le préjugé voulant que le dandy se démarque fondamentalement par le raffinement de sa toilette et de ses goûts. À cela, Baudelaire répond que ce type d'artifice du dandy ne lui sert en réalité que de masque psychologique, un peu comme «un symbole de la supériorité de son esprit»²⁵⁰. Et, chose intéressante, Baudelaire entend cet égotisme exacerbé comme «le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences»²⁵¹. La rébellion du dandy, aussi taciturne que narcissique, n'aurait donc rien à voir avec celle des esprits révolutionnaires soucieux des besoins de la communauté. Cette optique nous fournit une piste de réflexion fort pertinente pour mettre à nu l'identité artistique de Khnopff et comprendre comment il se démarque des peintres considérés dans ce mémoire.

Non seulement Khnopff bénéficiait-il d'une situation pécuniaire favorable lui permettant de jouer avec grand plaisir les parfaits élégants (figure x), mais, tel que nous l'avons suggéré en évoquant le buste d'Hypnos, dont l'autel portait l'épigraphie que l'on sait : «ON NE A QUE SOI (*sic.*)», il pouvait se complaire dans un véritable culte égotiste²⁵². Hypnos n'est ici que le fragment de tout un microcosme. La résidence de Bruxelles, que Delevoy a pu qualifier de véritable «sanctuaire de narcissisme», constituait en effet un subtil *Gesamtkunstwerk* entièrement conçu à l'image de Khnopff et où tout ornement était doté d'une signification mystérieuse qu'il était seul à comprendre²⁵³. Si le dandy chérissait les objets artificiels, une stratégie qui lui servait entre autres à consolider le sentiment d'originalité et de supériorité qu'il revendiquait²⁵⁴, cette

²⁵⁰Baudelaire, «Le Dandy» dans *L'esprit dandy : de Brummell à Baudelaire : anthologie*, sous la direction d'Henriette Levillain, Paris, J. Corti, 1991, p. 240.

²⁵¹*Ibid.*, 241.

²⁵²Khnopff a un jour déclaré «je suis à la recherche de moi-même» car «je n'ai que moi». Delevoy, 20. Bien que Narcisse soit omniprésent dans la littérature et l'art symbolistes, Marie-Christine Natta suggère que le dandy ne relève pas tout à fait «d'un narcissisme passionné», mais plutôt «d'un égotisme exclusif et sans vertige. Car, à la différence de Narcisse, le dandy ne s'abîme pas dans sa propre image. Il la contemple attentivement et froidement dans le regard des autres...». Voir Marie-Christine Natta, *La grandeur sans convictions : essai sur le dandysme*, Paris, Éditions du Félin, 1991, p. 139.

²⁵³Khnopff revendiquait ouvertement le contrôle qu'il exerçait sur l'univers qu'il s'était constitué : «I create my own world and walk about in it.». Khnopff, cité par Sagroske, *op. cit.*, p. 54, note 13.

²⁵⁴Carassus, *op. cit.*, p. 91.

inclination ne relevait pas tout à fait de la jouissance solitaire du simple collectionneur de curiosités, précise Émilien Carassus, un auteur qui s'est beaucoup intéressé à la question du dandysme. Contrairement à l'esthète, pour qui s'entourer d'objets d'art constituait un style de vie particulier, le dandy ne concevait les paramètres esthétiques de son environnement qu'à titre d'accessoires à la constitution de son propre personnage. Selon Carassus, «Composer sa vie d'impressions d'art est œuvre d'esthète, composer sa vie avec art est œuvre de dandy.»²⁵⁵. Ce critique rajoute que le dandy peut aussi être comparé à une sorte d'acteur qui est incapable de s'inventer ou de mettre en scène son personnage sans le regard des autres.

Dans le même ordre d'idées, la villa-atelier de Khnopff, qui fut conçue en 1900 sous la houlette de l'architecte Édouard Pelseneer (elle allait malheureusement être démolie en 1930), livre une mise en scène hautement ritualisée de la personne de l'artiste. Ce joyau architectural d'inspiration Jugendstil étonnait par sa simplicité, puisque Khnopff y avait privilégié la fonctionnalité architectonique au détriment de l'exubérance décorative, ce qui prophétisait, du coup, l'essoufflement des fioritures art nouveau après la première guerre mondiale. Depuis la porte d'entrée noire, qui s'apparentait à celle d'un caveau funéraire, l'intérieur se fractionnait en une succession théâtrale de pièces blanches, dépouillées et silencieuses, qui entretenaient une atmosphère d'inquiétante claustration et de viduité temporelle²⁵⁶. Mais c'est surtout le grand

²⁵⁵Carassus, *op. cit.*, 91.

²⁵⁶Au frontispice de sa résidence, Khnopff avait justement fait inscrire l'énigmatique formule «Passé...futur». Détail intéressant, le critique Alex Ross a reconnu au sommet du fronton de la façade une statue d'Artémis, déesse grecque de la chasse, que la mythologie romaine associe à Diane. Alexis Ross, «*On n'a que soi : Introspection and self-absorption as themes in the art of Fernand Khnopff*», *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, vol. 19, no. 2 (automne 1998), p. 21.

N'oublions pas que Diane est aussi celle qu'on associait dans le récit d'Endymion à la déesse de la lune Séléné. Ce qui voudrait dire, si l'on en croit Ross, que la demeure de Khnopff représenterait une sorte de refuge intemporel comparable au sommeil éternel d'Endymion qui dort sous la protection de Diane ou Séléné. Toutefois, nous accordons plus de crédibilité à l'étude exhaustive menée par Robert L. Delevoy, où l'on apprend plutôt que c'est une figure en bronze d'Aphrodite, déesse grecque de la beauté et de l'amour, qui surmontait la façade de la maison de Khnopff. La présence d'Aphrodite conduit Delevoy vers une toute autre interprétation : «Aphrodite, emblème du désir culminant, de la perversion sexuelle, de l'amour sauvage. Introduction immédiate à la mythologie. Symptôme du symbolisme. Avertissement. Silence convenu. Philippe Sollers nous souffle : «Nous sommes sans doute dans un

atelier, le coeur même de l'édifice, qui a le plus mystifié les rares visiteurs admis à y pénétrer. C'est là que se trouvait l'autel d'Hypnos et que le sol était parcouru par un cercle d'or au milieu duquel l'inspiration venait à l'artiste «d'en haut», selon Josef Engelhart. De toute évidence, fidèle aux manières du dandy, qui bâtit «son moi comme une idole, et ne cesse de l'offrir à la dévote communion des fidèles»²⁵⁷, Khnopff manifeste un côté mystificateur qui se complaît dans l'exploitation outrancière de l'artifice en guise d'expression.

Mais, au revers de la palissade décorative et codifiée dont le dandy entoure d'habitude ses manières, son style vestimentaire ou son habitation, les critiques les plus perspicaces croient entrevoir l'effort de camoufler un abîme d'inquiétude psychologique. Considérant les origines aristocratiques de Khnopff et son succès professionnel considérable, comment doit-on entendre le malaise (ce sentiment d'ambition brisée) que lui inspire sa statue fétiche du dieu sommeil? Peut-être cela vient-il du fait que le dandy est fondamentalement un être qui s'autocensure. Cet égoïste féru de distinction pourrait bien, à son insu, servir de symptôme à des tensions plus collectives, issues de grands changements sociaux. Le dandy est un être fort paradoxal qui a surgi, selon Baudelaire, «aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, [et] où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie.»²⁵⁸. Se dressant contre les aristocrates et les bourgeois, mais sans jamais embrasser aucune forme d'égalitarisme, le dandy a parfois intégré le rang des artistes dissidents²⁵⁹; cependant, à force de transgresser les règles sociales²⁶⁰, il a omis d'agir selon son propre désir. Selon Carassus, le dandysme est synonyme d'aliénation face

monde qui meurt, nous sommes cette répétition décadente qui meurt: la mort a aussi beaucoup à nous dire, ici, aujourd'hui, dans ce temps saturé et clos». Delevoy, *op. cit.*, p. 49.

²⁵⁷Carassus, *op. cit.*, p. 62.

²⁵⁸Baudelaire, «Le Dandy», p. 241.

²⁵⁹Nous pensons ici à Courbet qui s'est travesti en dandy dans *Portrait de l'artiste, dit Courbet au chien noir* (1842).

²⁶⁰Jean-Paul Sartre soutient cependant que le dandysme «ne bouleverse aucune des lois établies. Il se veut inutile et, sans doute, in *sert* pas; mais il ne nuit pas non plus; et la classe au pouvoir préférera toujours un dandy à un révolutionnaire, de la même façon que la bourgeoisie de Louis-Philippe tolèrera plus volontiers les outrances de l'Art pour l'Art que la littérature engagée de Hugo, de Sand et de Pierre Leroux.» Sartre cité par Natta, *op. cit.*, p. 32-33.

à soi-même, car la distance qu'il s'octroie par rapport à autrui, il la prend aussi face à ses véritables impulsions et à sa sensibilité²⁶¹.

À propos d'autocensure, on notera que même si Khnopff confesse que le sommeil est «ce qu'il y a de plus parfait dans notre existence», il n'aurait jamais eu l'impudence de se représenter dormant ou les yeux clos, comme l'ont fait d'autres de ses contemporains tels que Paul Gauguin sur le galbe d'un vase²⁶² ou le suisse Ferdinand Hodler dans *La Nuit* (figure 71)²⁶³. À notre sens, Khnopff s'enligne plutôt sur la conception baudelairienne qui soustrait le dandy à ce type de mise à nu. Baudelaire appréhendait pour lui-même les angoisses psychologiques qu'entraînent parfois les songes naturels (par opposition aux paradis artificiels). Il ne parvenait pas non plus à accepter de se livrer, rendu impuissant et désarmé par le sommeil, au contrôle du regard d'autrui. En revanche, il pouvait se délecter de l'image d'un corps dormant à condition qu'il ne s'agisse pas du sien. Dans le cas du dandy, le laisser-aller qu'entraîne la somnolence est impensable : «Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir.»²⁶⁴ écrit Baudelaire. Cette conception n'est pas sans rappeler l'argument de Draguet déclarant que,

²⁶¹Carssus, *op. cit.*, p. 64

²⁶²Voir à ce propos «Les yeux clos, le symbolisme et les nouvelles formes du pathos», où Petr Wittlich fait l'éloge du repli sur soi à travers des oeuvres représentant des personnages aux yeux fermés. *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, p. 235-241.

²⁶³*La Nuit* est un obscur manifeste personnel par lequel Hodler parvient à s'imposer à Paris sur la scène symboliste. En réalité, Hodler apparaît à deux reprises dans ce tableau ; une fois sous la forme d'un dormeur qui se fait brutalement réveiller par un spectre de la mort et, selon Sharon L. Hirsh, il serait également le dormeur situé dans le coin supérieur droit. Nous aurions facilement pu achever ce mémoire avec le cas de ce tableau car d'une part, il constitue un genre de méditation personnelle sur les angoisses d'un peintre d'origine modeste, qui n'est pas encore devenu une des figures de proue de l'art suisse. Deuxièmement, d'un point de vue figuratif, ce tableau entretient un dialogue assez probant avec le romantisme et la Renaissance. Non seulement *La Nuit* évoque sans contredits *Le Cauchemar* de Fuseli ou la célèbre gravure de Goya qui proclame que *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, écrit Hirsh, mais le dormeur solitaire de droite dort dans la position que Raphaël a choisie pour immortaliser le philosophe Diogène dans *L'École d'Athènes* (1509-1510), même si sur cette fresque Diogène est éveillé. Voir Sharon L. Hirsh, *Ferdinand Hodler*, New York, Braziller, 1982, p. 75.

Nous croyons fermement que cette ressemblance mérite une attention particulière.

²⁶⁴Baudelaire, cité par Pierre Pachet, *La force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988, p. 82.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 71: Ferdinand Hodler, *La Nuit*, 1890, huile sur toile, Berne, Kunstmuseum.

dans l'oeuvre de Khnopff, «Tout est portrait», donc très contrôlé, «jusqu'aux métaphores artificielles du symbole qui dévoile autant qu'il dissimule.»²⁶⁵.

À vrai dire, lorsque Baudelaire invoque les pouvoirs d'Hypnos, comme c'est le cas dans un des derniers projets de préface des *Fleurs du Mal* (1857), c'est plutôt en signe d'abdication face à sa douleur de vivre et sous l'emprise du sentiment d'échec que lui inspire sa carrière. Il écrit : «Je n'ai le désir de démontrer, ni d'étonner, ni d'amuser, ni de persuader. [...] Ne rien savoir, ne rien enseigner, ne rien vouloir, ne rien sentir, dormir et encore dormir, tel est aujourd'hui mon unique vœu.»²⁶⁶. Même si Khnopff ne formule pas, à la fin de sa carrière, le même constat d'ambition brisée, sa fascination pour le sommeil manifeste le même instinct de renoncement qui taraude Baudelaire lorsqu'il avoue souhaiter se dissoudre dans un sommeil absolu, ni naturel, ni artificiel. Une telle analogie vient rattacher le sommeil à la notion de désengagement, une idée qui ouvre une perspective intéressante et fort juste sur le profil artistique de Khnopff.

²⁶⁵Draguet, *op. cit.*, p. 18.

²⁶⁶Baudelaire, cité par Pachet, *op. cit.*, p. 98.

Encore une fois, le projet du dandy vient confirmer cette optique et répondre de cette «écriture de soi» à laquelle Draguet a si éloquemment rattaché le dieu sommeil de Khnopff. Lorsque Baudelaire compare, par exemple, le dandysme à un soleil couchant, à un astre qui décline, «superbe, sans chaleur et plein de mélancolie»²⁶⁷, il semble avoir merveilleusement capté le pessimisme, le scepticisme et le détachement des êtres «déclassés, dégoûtés et desœuvrés (*sic.*)»²⁶⁸ qui préfèrent planer au dessus de tout, en même temps qu'ils se replient sur eux-mêmes et nourrissent l'ambition «de fonder une espèce de nouvelle aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer.»²⁶⁹. Khnopff s'écarte indubitablement de ces artistes du dix-neuvième siècle qui ont rattaché, à un certain moment de leur carrière, le leitmotiv du sommeil aux conditions artistiques ou socioéconomiques dans lesquelles ils se trouvaient. Khnopff contraint Hypnos à être plus qu'un symbole peint, qu'un accessoire domestique ou l'objet d'un rituel fétichiste ; il l'amène à signer le discours d'un créateur désengagé d'un nouveau genre, sceptique, un brin misanthrope, qui n'ose pas croire à la réforme sociale et doute même de la pérennité de son travail. Installée dans une sorte de temple exclusif, dont la façade extérieure arborait l'inscription «Passé...Futur»²⁷⁰, la figure d'Hypnos a préservé pendant trente ans l'univers d'un être détaché, mais dont l'effort de transcendance manifeste encore un certain héroïsme.

²⁶⁷Baudelaire, «Le Dandy», p. 241-242.

²⁶⁸*Ibid.*, 241.

²⁶⁹*Ibid.*, 241.

²⁷⁰Il est intéressant d'observer comment cette inscription s'enligne avec la description qu'a fourni la critique Debra Mancoff de l'île d'Avalon où Burne-Jones s'est représenté sous les traits d'Arthur : «Connected neither to *once* nor to *future*, Arthur resides in the realm tradition calls oblivion.». Mancoff, «Infinite Rest: Sleep, Death, and the Awakening in the Late Works of Edward Burne-Jones», p. 123.

CONCLUSION

En guise d'épilogue, nous jugeons d'abord utile d'effectuer un bref rappel des balises qui ont orienté le parcours de cette recherche sur la figuration du protagoniste dormant dans la peinture du dix-neuvième siècle. Nous avons constaté qu'en France, au couchant du dix-huitième siècle, les dormeurs et autres mâles psychologiquement absents ont en quelque sorte tiré profit de la montée du romantisme et de sa contestation du rationalisme des Lumières, pour s'immiscer parmi les grands héros terrassés et autres icônes de stoïcisme patriotique ayant fait les beaux-jours du néoclassicisme académique. À l'époque, l'avènement de ces figures somnolentes et étioilées, au caractère souvent équivoque, semblait aussi défier les interprétations les plus convenues du sommeil dans la tradition iconographique occidentale.

Pour comprendre le sentiment de suspicion qui a pu entourer ce type particulier de corps masculin que constitue le héros endormi, nous avons en effet dû composer, au cours de cette étude, avec l'héritage symbolique et métaphorique du sommeil qui en avait souvent fait un symptôme de faiblesse. Nous avons par ailleurs observé que certaines ambiguïtés entourant le motif provenaient de la vieille connivence mythologique qui relie Hypnos et Thanatos, cette dernière prenant plaisir à confondre les traits associés aux états du sommeil et à ceux de la mort. Un autre facteur dont nous avons dû tenir compte concerne la relation entre la thématique du sommeil et les rôles traditionnels dévolus aux genres. La source de cet épineux problème remonte en partie à l'Antiquité, lorsqu'Aristote a établi une taxonomie sexiste conjuguant au féminin tout ce qui relève du transitoire et de l'irrationnel, c'est-à-dire tout ce qui tombe sous le régime d'Hypnos, et concédé tout ce qui est logique et stable au genre masculin²⁷¹. Les résonances de cet héritage aristotélien furent considérables. La Renaissance les absorba pour attribuer à l'humeur

²⁷¹Ruvoldt, *op. cit.*, p. 65.

mélancolique la forme d'une fileuse endormie, sorte d'allégorie canonique qui se doublait d'une réprimande moralisatrice à l'endroit de la paresse²⁷². Cette équation complexe qui part d'une association entre le sommeil et la mort, pour y ajouter un rapport entre la féminité et le péché, constitue un nœud de références incontournables dans l'archéologie du thème qui nous intéresse. Mais notre étude a voulu démontrer que l'art du dix-neuvième siècle éprouve justement les limites de ces paramètres anciens qui ne sauraient effectivement pas répondre adéquatement du cas des quatre artistes sélectionnés ici. Ces derniers révéleraient davantage une autre dimension de la symbolique du sommeil, cette fois autoréférentielle et subjective, qui fut exceptionnellement forte durant la période sous examen. En osant rapprocher l'œuvre de Girodet, de Courbet, de Burne-Jones et de Khnopff par le biais d'un intérêt commun pour le thème du sommeil, nous avons sciemment constitué une sorte de chronique évolutive, mais néanmoins hétérogène, qui cherche à cerner divers aspects de cette dimension autoréférentielle tout en rendant justice à la trajectoire personnelle de chaque artiste, à son lieu et à son moment d'inscription dans le siècle. Au terme de notre effort, nous devons admettre que le plus grand défi de cette étude aura été de négliger plusieurs pistes de réflexion valables (mais déjà relativement bien balisées) qui ont entre autres trait au déclin des grands sujets en peinture pour l'orienter principalement vers la crise de l'identité artistique généralisée qui a touché à divers degrés les créateurs du dix-neuvième siècle.

En ce sens, le célèbre *Endymion* de Girodet nous a permis de faire émerger cette problématique dès le premier chapitre. Nous appuyant sur un détail en apparence anecdotique, le fait que l'artiste ait substitué son propre nom à celui d'Endymion dans une lettre de 1800, et que ses contemporains l'aient affublé de ce nom jusqu'à son décès en 1824, nous nous sommes

²⁷²La plus connue est bien entendu celle d'Albrecht Dürer, intitulée *Melencolia I* (1514), mais cette dernière ne dort pas, elle suggère plutôt la réflexion ou la rêverie.

attachée à commenter ce transfert d'identité en nous servant, pour mieux nous en démarquer, de deux incontournables interprètes de la période, Abigail Solomon-Godeau et Michael Fried. Tandis que Solomon-Godeau néglige sciemment la subjectivité de Girodet pour surinvestir chez Endymion la présence de certains traits physiques qui en font le symptôme éclatant d'une masculinité de plus en plus hésitante, l'intérêt que porte Fried au dispositif visuel du tableau, qu'il considère théâtral en dépit de l'état d'absorbement du protagoniste, nous éclaire toujours mal sur le rapport que le peintre entretient personnellement avec son sujet.

L'*Endymion* de Girodet transcende en réalité la question du genre (dans la double acception du terme : déclin du genre historique en peinture, déclin de héros masculin comme agent de transformation du monde) et du mode d'adresse du tableau (le personnage en représentation tenant plus ou moins compte du spectateur) pour plaider en faveur de l'émancipation esthétique que l'artiste articule à une nouvelle prise de conscience de son statut. C'est en partie le critique James Henry Rubin qui a proposé cette ligne de pensée en pointant tout d'abord l'existence d'une corrélation entre la torpeur d'Endymion et d'anciennes connotations du sommeil reliées à l'inspiration poétique. Sous l'égide de la pensée néoplatonicienne, des humanistes de la Renaissance ont en effet distingué l'état de sommeil d'une simple manifestation de paresse pour en faire la propriété des esprits divinement habités, c'est-à-dire dont la passivité indiquait moins une vacuité mentale qu'une riche vie onirique²⁷³. Marsile Ficin est l'un des premiers à avoir lutté pour élever les artistes au rang des poètes, des prêtres, des philosophes et autres mélancoliques, une race d'élus associés aux arts libéraux²⁷⁴.

²⁷³Maria Ruvoldt démontre pertinemment comment cette redéfinition du sommeil évite les références à la paresse ou à la faiblesse : «The Neoplatonic definition of *vacatio* elevated both the melancholic temperament and sleep itself, recasting physical inactivity as a sign of spiritual transcendence. The addition of sleep to the iconography of the melancholic poet accents the concept of *vacatio*, emphasizing the divine nature of inspiration and transforming the melancholic's traditional posture of sloth into an outward sign of the inspired poet's divine communion.» Ruvoldt, *op. cit.*, p. 14.

²⁷⁴Ruvoldt, *op. cit.*, p. 17.

L'intention qu'a eue Girodet d'engager son *Endymion* sur la voie de «quelque chose de neuf et qui ne sentit pas simplement l'ouvrier»²⁷⁵, manifeste que ce profond besoin d'autonomie esthétique et de reconnaissance n'est toujours pas parachevé ou, du moins, qu'il en est à chercher sa formulation moderne, dans une après-Révolution dont les promesses libertaires tardent à se concrétiser.

C'est précisément à l'origine de ce projet d'émancipation, à la Renaissance, que l'on trouve un cas unique d'œuvre où s'est opéré, avant le dix-neuvième siècle, un transfert d'identité entre un artiste et une allégorie du songe. Nous pensons ici à un dessin de Michel-Ange intitulé *Il Sogno* (figure 72). Sans qu'il s'agisse d'un autoportrait en dormeur, on y reconnaît une personnification masculine du rêve éveillé, la figure s'appuyant sur un coffre rempli de masques censés évoquer la part sombre de la psyché humaine.²⁷⁶ Ce dessin entretient évidemment un dialogue assez explicite avec son contexte de création, une époque où la figuration des poètes et des philosophes méditatifs, de même que le témoignage écrit de leur vie onirique, adhéraient à une stratégie promotionnelle vantant leur supériorité intellectuelle. Dans un chapitre intégralement voué à *Il Sogno*, Ruvoldt soutient que la métaphore du rêve et la présence des masques que l'on aperçoit au premier plan²⁷⁷, surtout celui du centre dont le nez et la barbe rappellent étrangement la physionomie de Michel-Ange, se coalisent dans un même élan pour instaurer une nouvelle iconographie de l'artiste inspiré, qui trouve sa continuité directe à l'âge

²⁷⁵Girodet, Lettre XL, à Trioson, 1791, Coupin, vol. 2, p. 387.

²⁷⁶Ce dessin, qui a ultérieurement incité d'autres artistes à produire plus de onze autres interprétations, fut expliqué à partir du dix-septième siècle comme une allégorie de l'âme humaine qui «s'éveille à la vertu» et se détourne du mal. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 142.

²⁷⁷Pour mieux consolider son argument en faveur d'un lien fondamental qui existe entre l'artiste et le sommeil, Ruvoldt a aussi recours aux vers d'Ovide qui écrivait que Morphée, le dieu des songes qui est aussi le fils d'Hypnos, avait l'extraordinaire capacité de reproduire la forme de l'être humain à la manière d'un artiste. D'ailleurs, dans un dessin de l'artiste italien Taddeo Zuccaro, intitulé *The House of Sleep* (1562), Morphée est véritablement un sculpteur qui façonne un masque. Ruvoldt, *op. cit.*, p. 177-178.

[illustration retirée / image withdrawn]

FIG. 72: Michelangelo Buonarroti, *Il Sogno* (aussi intitulé *The Dream of Human Life*), vers 1533, graphite sur papier, Londres, The Courtauld Institute Gallery.

romantique. Pour cette auteure, la figure du songe personnifiée, en réalité, l'âme de Michel-Ange²⁷⁸. À l'aube du dix-neuvième siècle, Girodet emboîterait donc le pas au célèbre maître italien²⁷⁹ et ferait de son *Endymion* une sorte de double plaidant en faveur d'une autonomie esthétique reconquise. Chez Courbet, cette volonté d'autonomie allait prendre les dimensions d'une authentique revendication sociale.

Le second chapitre de ce mémoire s'est attaché à comprendre comment *L'Homme blessé* de Courbet, un énigmatique autoportrait dont l'artiste n'a jamais voulu se départir, cherchait à

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 178-179.

²⁷⁹ Dans son poème didactique *Le Peintre*, souvenons-nous que Girodet n'a pas hésité à placer délibérément son destin en parallèle à celui de Michel-Ange et de Raphaël qui sont, dans la tradition occidentale, les deux figures iconiques de l'artiste divinement inspiré.

exprimer le discours du bohème révolutionnaire qu'il fut. Originellement composé à partir d'une autoreprésentation de l'artiste en amant assoupi, ce tableau prend appui sur le donné autobiographique amoureux en complexifiant son registre expressif. Le moi fictif que Courbet projette dans l'espace du tableau tire profit du brouillage conventionnel entre Hypnos et Thanatos pour témoigner d'une souffrance qui dépasse les tribulations du cœur ; elle touche en effet à la condition de l'artiste dans la conjoncture sociopolitique qui est la sienne.

Vers 1850, «l'artiste» au sens large était un être inquiet qui constatait avec dépit que ni la Révolution et ses débordements dans la Terreur, ni le régime de Napoléon, connu pour ses méthodes de censure, ni la Restauration avec ses tendances réactionnaires, n'étaient parvenus à lui procurer le soutien et la liberté de création souhaités. Depuis le démantèlement de l'Académie Royale et des associations d'artisans, l'artiste avait certes acquis plus d'indépendance institutionnelle mais son affranchissement allait avoir son prix car il se trouvait désormais dans l'obligation de constituer son propre marché²⁸⁰. Il a été démontré que Courbet, tirant parti de ses origines paysannes, a adhéré aux nouveaux impératifs de l'économie moderne en assumant avec orgueil le statut «d'artiste travailleur» ou de «maître-peintre», des expressions qui font référence à l'ancien régime des guildes. Gardant en mémoire qu'avant la Révolution le roi avait intérêt à dissoudre les associations professionnelles indépendantes pour placer les artistes entièrement à son service²⁸¹, Courbet visait donc un type d'autonomie pécuniaire qui plaçait au premier plan la qualité et la valeur de son métier.

²⁸⁰Rien de surprenant à ce que les autoportraits de Courbet s'intègrent, à partir de 1854, à une stratégie autopromotionnelle. Bajou-Charpentreau, *op. cit.*, p. 56.

²⁸¹En effet, contrairement aux corporations d'artisans qui défendaient principalement les intérêts des gens de métier, l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, qui fut instituée en France dès 1648, avait une mission d'intérêt général en accord avec les idéaux de la nation et du roi. Voir Nathalie Heinich, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, p. 22.

Le troisième chapitre nous porte à conclure qu'en Angleterre, les tensions liées à la conjoncture socio-économique moderne fondée sur l'offre et la demande du consommateur d'art ne s'étaient pas non plus vraiment résorbées. Cherchant à bien conjuguer l'activité créatrice à la gratification monétaire, l'artiste Burne-Jones souhaitait accorder lui aussi plus de sens à son travail et regrettait particulièrement l'ordre médiéval des choses²⁸², alors que les artisans avaient créé un art populaire en dialogue avec les idéaux de toute la communauté²⁸³. Mais, à l'inverse de Courbet, Burne-Jones répond aux conditions qui sont les siennes par le désengagement sociopolitique²⁸⁴.

Aux yeux des contemporains préraphaélites de Courbet, aussi sensibles que lui aux effets de la révolution industrielle, l'artiste avait d'abord été considéré comme un agent de changement social prenant à l'occasion figure de prophète. Et en ce qui concerne Burne-Jones, un certain paradoxe veut que ce soit justement un préraphaélite, Dante Gabriel Rossetti, qui ait indirectement fondé sa réputation d'esthète résigné et annoncé la morosité et le repli fin-de-siècle qui allaient le caractériser. Rappelons-nous que la murale d'Oxford, où Rossetti avait immortalisé les traits de Burne-Jones sous la forme d'un Lancelot fautif, hanté par sa passion illicite pour Guenièvre, apportait une altération décisive à la légende arthurienne qui avait fourni tant de héros aux artistes anglais. C'est là que Rossetti avait affranchi le récit arthurien des connotations politiques et édifiantes où l'avait enfermé la peinture d'histoire d'avant 1850 et de l'inspiration

²⁸²Rappelons-nous les commentaires de Burne-Jones à ce propos: «A pity it is I was not born in the Middle Ages. People would then have known how to use me – now they don't know what on earth to do with me.» Burne-Jones cité par Lady Georgiana Burne-Jones, *op. cit.*, vol. 2, p. 318.

²⁸³Nous soulignons ici que l'univers médiéval revisité qu'il peignait pour les Victoriens est susceptible d'avoir quelque peu faussé sa perception du Moyen Âge historique. Il semble effectivement sous-estimer le fait que les artisans du Moyen Âge exécutaient autant de commandes privées venant du roi, de la noblesse, des ecclésiastiques ou de riches bourgeois qu'ils ne répondaient à des commandes collectives, émanant essentiellement de l'Église ou des confréries.

²⁸⁴«I have no politics and no party, and no particular hope » insistait Burne-Jones, «only this is true, that beauty is very beautiful, and softens, and comforts, and inspires, and rouses, and lifts up, and never fails.» Burne-Jones cité par Georgiana Burne-Jones, *op. cit.*, vol. 2, p. 125.

chrétienne émanant des compositions préraphaélites. Empruntant certaines des impulsions iconoclastes initiées par Rosseti, Burne-Jones allait peupler ses œuvres de chevaliers androgynes et étiolés qui annonçaient l'esthétisme britannique et son caractère féminisant. Même si cette somnolence des protagonistes s'articulait à une prise de position artistique, il reste que des tableaux comme ceux de la série *Briar Rose*, *The Dream of Launcelot at the Chapel of the San Graal* et *The Sleep of Arthur in Avalon* signent un discours purement subjectif et pessimiste, marqué par le repli sur soi et la recherche d'un sens qui semble sans cesse se dérober. Sous le couvert du sommeil, Burne-Jones associe à sa propre mort les possibilités de résurrection de l'art.

Cette survivance de l'art devient toutefois une chose quelque peu illusoire pour le symboliste belge Khnopff. Notre examen de la position de Burne-Jones nous a inéluctablement orientée vers Khnopff, qui fut un de ses plus grands émules, et qui confessait être aussi hanté que lui par la mémoire et le silence de son univers intérieur²⁸⁵. Le cas de cet artiste fournit la plus éloquente conclusion que puisse trouver ce mémoire. L'effigie sculptée du dieu sommeil que Khnopff peignait dès 1891 et vénérât dans son atelier confirme en effet, sous une forme complètement réifiée, le paradigme identitaire que nous tend pour nous la figure d'Hypnos. Cette représentation ferme admirablement la boucle de notre sujet de recherche à travers un rappel de la filiation cruciale qui le rattache à l'héritage de la Renaissance. Il nous semble évident que la présence d'Hypnos dans la vie de Khnopff contient une référence oblique à la dimension autoréférentielle que certains exégètes, dont Ruvoldt, ont décelé dans *Il Sogno* de Michel Ange. Ce rapprochement permet d'inscrire Khnopff dans une continuité historique de la conquête de l'expression artistique.

²⁸⁵Un aveu relaté par Laurence des Cars, «Edward Burne-Jones and France,» *Edward Burne-Jones, Victorian Artist-Dreamer*, p. 35.

À l'inverse de Michel-Ange, Khnopff ne convoque toutefois pas Hypnos à témoigner de l'importance des songes ou de la psyché dans l'acte créateur ; il l'oblige plutôt à traduire les énigmes les plus obscures et les aspects les plus antinomiques de son propre moi. À la fois synonyme d'«ambition brisée» et d'un (passablement inexplicable) «sentiment de dépendance» Hypnos devient un alter ego factice, une sorte de fétiche qui cristallise le drame d'un être fort talentueux et fortuné qui a pourtant perdu la foi en son art. En effet, tenant compte de l'exégèse baudelairienne, on découvre que cet élan d'égotisme concorde étrangement bien avec le projet du dandy, un être révolté mais replié sur lui-même, qui s'est coupé de tout projet social. Khnopff emprunte plutôt certains aspects de l'idéalisme romantique de Girodet pour se positionner au-dessus (ou en marge de) de tout engagement.

Partant des romantiques, dont l'attention au sommeil a ouvert un chapitre important de la conquête de l'intelligence onirique, cette étude s'est attachée à comprendre le discours diachronique qui s'en dégage sur la réaction des artistes face à la modernité. Cette perspective ouvre des avenues fascinantes sur la subjectivité du peintre qui gagneraient à être articulées à une chronologie beaucoup plus vaste. Elles pourraient questionner, par exemple, pourquoi le «moi» biographique ou social du créateur s'est rarement (ou pas du tout) exprimé par un alter ego dormant avant le dix-neuvième siècle. Elles pourraient, avec le même zèle, tester la validité de ce paradigme au vingtième siècle où les surréalistes, pour ne nommer qu'eux, paraissent avoir opéré un genre de scission qui a presque entièrement détaché la vie psychique du corps dormant.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAMS, Meyer Howard. 1953, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 406 p.

AGAPIOU, Natalia. 2005, *Endymion au carrefour : la fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Berlin, Gebr. Mann, 285 p.

APTER, Emily S. 1991, *Feminizing the Fetish : Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, xviii, 273 p.

ASSOUN, Paul-Laurent. 2002, *Le Fétichisme*, 2e édition, Paris, Presses universitaires de France, collection Que sais-je? no. 2881, 127 p.

BAJOU-CHARPENTREAU, Valérie. 2003, *Courbet*, Paris, A. Biro, 432 p.

BARNES, Rachel. 1998, *The Pre-Raphaelites and their World*, London, Tate Gallery Pub.,

BARRAL I ALTET, Xavier. 2003, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, traduit par Xavier Barral i Altet et Sylvie Koller, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection "Art & société", 860 p.

BAUDELAIRE, Charles. «Le Dandy» dans *L'Esprit dandy : de Brummell à Baudelaire: anthologie*, 1991, compilé par Henriette Levillain, Paris : J. Corti , p.39-242.

BEAULIEU, Jill et Mary ROBERTS. 1997, «Courbet's Corporeal Realism: The Phenomenological Body and the Anti-Theatrical Tradition» dans *Body*, Melbourne, Victoria, Australia : Bookman Schwartz ; Sydney, New South Wales, Australia : Art Gallery of New South Wales, p. 109-118.

BELLENGER, Sylvain. 2005, «Effet de lune» dans *Girodet, 1767-1824*, catalogue paru sous la direction de Sylvain Bellenger, Paris, Gallimard, Musée du Louvre Éditions, p. 206-217.

BELLENGER, Sylvain. 2005, ««Trop savant pour nous» le destin d'un peintre poète» dans *Girodet, 1767-1824*, catalogue paru sous la direction de Sylvain Bellenger, Paris, Gallimard, Musée du Louvre Éditions, p. 15-51.

BERNHEIMER, Charles. 1993, «Fetishism and Decadence : Salome's Severed Heads» dans *Fetishism as Cultural Discourse*, sous la direction de Emily Apter et William Pietz, Ithaca [N.Y.], Cornell University Press, p. 62-83.

BONAFOUX, Pascal. 1984, *Les Peintres et l'autoportrait*. Genève: Skira, collection Le métier de l'artiste, 157p.

BOTTINEAU, Josette 1999, «Pierre Guérin et le merveilleux mythologique: *L'Aurore et Céphale, Iris et Morphée*», *Gazette des beaux-arts*, vol.134, (décembre), p. 271-288.

BOUILLON, Jean-Paul. 1992, «Le Moment symboliste», *Revue de l'art*, vol. 96, p. 5-11.

BOUSQUET, Jacques. 1964, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique : France, Angleterre, Allemagne - essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, M. Didier, collection Études de littérature étrangère et comparée, 656p.

BOWNESS, Alan. 1972, «Courbet's Early Subject-matter» dans *French 19th century painting and literature: with special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*, sous la direction de Ulrich Finke, Manchester, Manchester University Press, collection Manchester studies in the history of art, vol. 1, p. 116-132.

BROOKE, Xanthe. 1995, *Face to face : Three Centuries of Artists' Self-portraiture*, Liverpool, National Museums and Galleries on Merseyside, 108 p.

BRYSON, Norman. 1984, *Tradition and Desire : From David to Delacroix*, Cambridge [Cambridgeshire], New York, Cambridge University Press, collection Cambridge Studies in French., 228 p.

BUCHHOLZ Elke Linda. 1999, *Francisco de Goya : Life and Work*, Cologne, Allemagne, Könemann, 95p.

BULLEN, Barrie. 1975, «The Palace of Art: Sir Coutts Lindsay and the Grosvenor Gallery», *Apollo*, vol. 102, (novembre), p. 352-357.

BULLEN, J. B. 1998, «Burne-Jones's dream-work», *Modern Painters*, vol. 11, no. 4, (hiver), p. 92-94.

BULLEN, J. B. 1998, *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 248 p.

BURNE-JONES, Georgiana Lady. 1904, *Memorials of Edward Burne-Jones*, New York, London, The Macmillan Company, 2 vols. vol. 1. p. 1833-1867, vol. 2 p. 1868-1898.

BUSINE, Laurent. 2003, «To Sir Edward Burne-Jones from Fernand Khnopff» dans *Fernand Khnopff, 1858-1921*, sous la direction de Frederik Leen, Dominique Marechal et Sophie van Vliet, Brussels, Royal Museums of Fine Art of Belgium, p. 45-52.

CALABRESE, Omar. 2006, *Artists' self-portraits*, traduit par Marguerite Shore, New York, Abbeville Press Publishers, 391p.

CASSOU, Jean, Pierre BRUNEL, et al. 1979, *Encyclopédie du symbolisme : peinture, gravure et sculpture, littérature, musique*, Paris, A. Somogy, 291 p.

CAUQUELIN, Anne. 1992, *La Mort des philosophes et autres contes*, Paris, Presses universitaires de France, collection Perspectives critiques, 127p.

CHAMPAGNE, Annie. 2004, «Ut Pictura Poesis chez Girodet (1767-1824) : étude de tableaux et du poème Le Peintre», mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 217 f.

CLAIR, Jean. 1995, «Le moi insauvable» dans *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, p.125-136.

CLARK, Kenneth. 1984, *The Nude; A Study in Ideal Form*, 2e éd., Princeton [N.J.], Princeton University Press, collection A.W. Mellon lectures in the fine arts no. 1953, Bollingen series no. 35:2, 458 p.

CLARK, Timothy James. 1991, *Une image du peuple: Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, traduit par Anne-Marie Bony, Villeurbanne, Art Edition, 285p.

COLTON, Judith. 1967, «The Endymion Myth and Poussin's Detroit Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30, p. 426-431.

CORBETT, David Peters. 2004, *Edward Burne-Jones*, Tate, Distributed in North America by Harry N. Abrams, collection British artists, 80 p.

COVIN, Michel. 1984, «Le sommeil du guerrier», *Revue des sciences humaines*, vol. 65, no. 194, (avril-juin), p.141-159.

COVIN, Michel. «Hypnologica : éléments pour une esthétique du sommeil, art, médecine, religion», thèse de doctorat, Paris, Paris 1, 1985, 4 volumes, ca.1400 p.

COVIN, Michel. 1990, *Une Esthétique du sommeil*, Paris, Beauchesne, collection Beauchesne Essais, 114 p.

CROW, Thomas E. 1995, *Emulation : Making Artists for Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 364 p.

CROW, Thomas E. 2007, «Patriotism and Virtue: David to the Young Ingres» dans *Nineteenth Century Art : A Critical History*, sous la direction de Stephen F. Eisenman, 3e éd., New York, [N.Y.], Thames & Hudson, p. 18-54.

DAVIS, Whitney. 1994, «The Renunciation of Reaction in Girodet's Sleep of Endymion.» dans *Visual Culture: Images and Interpretations*, sous la direction de Norman Bryson, Keith Moxey et Michael Ann Holly, Middletown [Conn.], Hanover [N.H.], Wesleyan University Press and University Press of New England, p.168-201.

DÉCHANET-PLATZ, Fanny. 2005, «L'écrivain, le sommeil et les rêves : des Romantiques à l'après Seconde Guerre Mondiale», thèse de doctorat, Paris, Paris 4, 1 vol., 590 p.

DELEVOY, Robert L., Catherine DE CROËS et Gisèle OLLINGER-ZINQUE. 1987, *Fernand Khnopff*, 2^e édition, Bruxelles, Lebeer Hossmann, collection Cosmos monographies, 568 p.

DES CARS, Laurence. 1998, «Edward Burne-Jones and France» dans *Edward Burne-Jones Victorian Artist-Dreamer*, catalogue sous la direction de Stephen Wildman et John Christian, New York, Metropolitan Museum of Art, p. 25-39.

DIETERLE, Bernard, Manfred ENGEL, et al., *The Dream and the Enlightenment / Le rêve et les lumières*, Paris, Champion, collection Études internationales sur le dix-huitième siècle no. 7, 359p.

DOLTO, Françoise. 1999, *Le dandy, solitaire et singulier*, Paris, Mercure de France, collection Petit Mercure, 56 p.

DRAGUET, Michel. 1995, *Knopff, ou, l'ambigu poétique*, Bruxelles, Crédit Communal [Paris], Flammarion [Gent], Snoeck-Ducaju & Zoon, 445 p.

EDWARDS, Jason. 2006, *Alfred Gilbert's Aestheticism : Gilbert amongst Whistler, Wilde, Leighton, Pater and Burne-Jones*, Aldershot [England], Burlington, [VT], Ashgate, collection British art and visual culture since 1750, new readings, 275 p.

ELLENBERGER, Henri Frédéric. 1994, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, traduit par J. Feisthauer, présentation par Elisabeth Roudinesco, complément bibliographique par Olivier Husson, 2^e édition en français, Paris, Fayard, 974 p.

ENGEL, Manfred. 2003, «The Dream in the Eighteenth-century Encyclopedias» dans *The Dream and the Enlightenment*, sous la direction de Bernard Dieterle et Manfred Engel, Paris, Champion, collection Études internationales sur le dix-huitième siècle no. 7, p.21-51.

FAXON, Alicia Craig. 1995 «Introduction : A New View of Pre-Raphaelitism» dans *Pre-Raphaelite Art in its European Context*, sous la direction de Susan P. Casteras et Alicia Craig Faxon, Madison [N.J.], Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, p.11-28.

FEDI, Laurent. 2002, *Fétichisme, philosophie, littérature*, Paris, L'Harmattan, collection Philosophie en commun, 335 p.

FITZGERALD, Penelope. 1975, ««Briar Rose» : Burne-Jones in the Nineties» dans *Edward Burne-Jones : a biography*, London : Joseph, p. 225-237.

FORD, Jennifer. 1998, *Coleridge on Dreaming: Romanticism, Dreams, and the Medical Imagination*, Cambridge, [U.K.], New York, Cambridge University Press, collection Cambridge studies in Romanticism no. 26, xii, 256 p.

FRÉCHURET, Maurice. 2006, «Écouter ce que dit l'oreiller» dans *Dormir, rêver- et autres nuits*, sous la direction de Francis Alÿs, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Lyon, Fage éditions, p. 7-15.

- FRIED, Michael. 1986, «Courbet's Metaphysics: A Reading of «The Quarry»» dans *Reconstructing Individualism : Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, sous la direction de Thomas C. Heller et al., Stanford [Calif.], Stanford University Press, p. 76-105.
- FRIED, Michael, 1990, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit par Claire Brunet, Paris, Gallimard, collection Essais / Gallimard, 264 p.
- FRIED, Michael. 1993, *Le Réalisme de Courbet*, traduit par Michel Gautier, Paris, Gallimard, collection NRF essais, Esthétique et origines de la peinture moderne, 416 p.
- FRIED, Michael. 1997, «Thoughts on Caravaggio», *Critical Inquiry*, vol. 24, no.1 (automne), p. 13-56.
- FUMAROLI, Marc. 2005, «La Terreur et la Grâce: Girodet, poète de *La Peinture*» dans *Girodet, 1767-1824*, sous la direction de Sylvain Bellenger, Paris, Gallimard, Musée du Louvre Éditions, 53-79.
- GAMBONI, Dario. 1995, ««De soi-même», «à soi-même» : symbolisme, individualisme et communication» dans *Paradis perdus: l'Europe symboliste*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, p. 242-250.
- GIBSON, Michael. 1994, *Le Symbolisme*, conception: Gilles Néret, Köln, B. Taschen, 255 p.
- GIRODET-TRIOSON, Anne-Louis. 1829, *Oeuvres posthumes de Girodet-Trioson : peintre d'histoire / suivies de sa correspondance ; précédées d'une notice historique, et mises en ordre par P. A. Coupin*, Paris, Renouard, 2 volumes.
- GOETZ, Adrien. 2005, ««La lumière amoureuse de la déesse des nuits» Exactitude mythologique et divagations astronomiques : Girodet, les astres et les Ombres» dans *Girodet, 1767-1824*, sous la direction de Sylvain Bellenger, Paris, Gallimard, Musée du Louvre Éditions, 121-127.
- GREAVES, Richard L., Robert ZALLER et Jennifer TOLBERT ROBERTS. 1997, *Civilizations of the West: The Human Adventure*, 2e édition, New York, Longman, 1031 p.
- HALL, James. 1994, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, traduit de l'anglais par Alix Girod, Paris : G. Monfort, 415 p.
- HAMON, Philippe. 2001, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, J. Corti, 315 p.
- HARRISON, Martin et Bill WATERS. 1989, *Burne-Jones*, 2^e éd., London, Barrie and Jenkins, 213 p.
- HEINICH, Nathalie. 2005, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, 2^e éd., Paris, Klincksieck, collection 50 questions, 126 p.

HELLER, Thomas C. et David E. WELLBERRY. 1986, «Introduction» dans *Reconstructing Individualism : Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, sous la direction de Thomas C. Heller et al., Stanford [Calif.], Stanford University Press, p. 1-15.

HERAEUS, Stefanie. 2004, «Artists and the Dream in nineteenth-century Paris : Towards a Prehistory of Surrealism» dans *Dreams and History : The Interpretation of Dreams from Ancient Greece to Modern Psychoanalysis*, sous la direction de Daniel Pick and Lyndal Roper, London, New York, Routledge, p. 137-157.

HERBERT, Robert L. 1970, «City Vs. Country : The Rural Image in French Painting From Millet to Gauguin», *Art Forum*, vol. 8, no. 5 (janvier), p. 44-55.

HERDING, Klaus. 1991, *Courbet: To Venture Independence*, traduit par John William Gabriel, New Haven, Yale University Press, 269 p.

HIRSH, Sharon L. 1982, *Ferdinand Hodler*, New York, Braziller, 144p.

HOWARD, Seymour. 1997, «A Model of Early Romantic Necrophilia (1967)» dans *Art and Imago: Essays on Art as a Species of Autobiography*, London, Pindar Press, p. 358-369.

HOWE, Jeffery W. 1982, *The Symbolist Art of Fernand Khnopff*, Ann Arbor, [Mich.], UMI Research Press, collection Studies in the fine arts: The avant-garde no. 28, 260 p.

HOWE, Jeffrey W. 1983, «The Face in the Mirror: The Art of Fernand Khnopff» dans *Fernand Khnopff and the Belgian Avant-garde*, biographies, recherche et données du catalogue par Cheryl Kempler, New York, Barry Friedman Ltd., p. 6-9.

HUYGHE, René. 1960, «Courbet» dans *Gustave Courbet, 1819-1877 : 1959-1960*, Philadelphia Museum of Art, Museum of Fine Arts, Boston, Boston, [Mass.], Museum of Fine Arts, 1960, p.16-24.

HUYGHE, René. «Dandysme et culte de soi.» dans *Le Mythe du dandy*, Émilien Carassus, Paris, A. Colin, Collection U, 1971, p.304-307.

KELEN, Jacqueline. 1997, *Les barques du sommeil : essai*, Coursegoules, Éditions de la Reyne-de-coupe, 207 p.

KOSINSKI, Dorothy M. 1999, «The Gaze of Fernand Khnopff» dans *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, Dallas [TX], Dallas Museum of Art, p.145-155.

KRIS, Ernst et Otto KURZ. 1987, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie : un essai historique*, traduit par Michele Hechter, préface de E.H. Gombrich, Paris, Rivages, collection Galerie, 203 p.

KULTERMANN, Udo. 1990, «Woman Asleep and the Artist», *Artibus et Historiae*, vol. 11, no. 22, p.129-161.

L'ENFANT Julie. 1999, *William Rossetti's Art Criticism : The Search for Truth in Victorian Art*, Lanham [Md.], Oxford, University Press of America, xiii, 374 p.

LACAN, Jacques. 1994, *La relation d'objet*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil collection Champ freudien, 434 p.

LAJER-BURCHARTH, Ewa. 1999, *Necklines : the art of Jacques-Louis David after the Terror*, New Haven [Conn.]; London, Yale University Press, 374p.

LAMBOURNE, Lionel. 1996, chapitre 10 «The Sleeping Woman Awakes», dans *The Aesthetic Movement*, London, Phaidon, p. 190-211.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, Pierre WAT et Philippe DAGEN. 1999, *Le métier d'artiste: peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge*, Paris, Larousse, 239 p.

LEEN, Frederik. 2003, «Fernand Khnopff and Symbolism» dans *Fernand Khnopff, 1858-1921*, sous la direction de Frederik Leen, Dominique Marechal et Sophie van Vliet, Brussels, Royal Museums of Fine Art of Belgium, p. 13-24.

LEMOYNE DE FORGES, Marie Thérèse. 1973, *Autoportraits de Courbet*, Paris: Éditions des Musées nationaux, collection Dossiers du Département des peintures no. 6, 59 p.

LEVITINE, George. 1978, *Girodet-Trioson: An Iconographical Study*, New York, Garland Publishing, collection Outstanding dissertations in the fine arts, xiii, 424 p.

LOMAS, David. 2000, «Staging Sacrifice: Munch, Picasso, and *Marat*» dans *Jacques-Louis David's Marat*, sous la direction de William Vaughan et Helen Weston, Cambridge [UK], New York, Cambridge University Press, p. 153-178.

LONG, Daniel. 2004, «La figure du rêveur dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle», thèse de doctorat, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2 volumes, 629 p.

LUCIE-SMITH, Edward. 1972, *Symbolist Art*, New York, Praeger, 216 p.

LUTCHMANSINGH, Larry D. 1989 «Fantasy and Arrested Desires in Edward Burne-Jones's Briar-Rose Series» dans *Pre-Raphaelites Re-viewed*, sous la direction de Marcia Pointon, Manchester, Manchester University Press, collection Cultural politics, p. 123-139.

MAC GREGOR, Neil. 1981, «Girodet's Poem *Le Peintre*», *The Oxford Art Journal*, vol.4, no.1, (juillet), p. 26-30.

MANCOFF, Debra N. 1990, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York, Garland, collection Garland reference library of the humanities ; vol. 1034, xxii, 358 p.

MANCOFF, Debra N. 1998, *Burne-Jones*, San Francisco, Pomegranate, 127 p.

MANCOFF. 2000, «Infinite Rest: Sleep, Death, and the Awakening in the Late Works of Edward Burne-Jones» dans *Biographical Passages : Essays in Victorian and Modernist Biography, Honoring Mary M. Lago*, sous la direction de Joe Law et Linda K. Hughes, Columbia, [Mo.], London, University of Missouri Press, p.109-126.

MANCOFF, Debra N. 2003, ««Too beautiful not to be true»: Edward Burne-Jones» dans *Pre-Raphaelite and Other Masters : the Andrew Lloyd Webber Collection*, London, Royal Academy of Arts, p. 63-71.

MARCADÉ, Bernard. 1992, «Les fantômes de la peinture», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 40, p. 49-65.

MILIARAS, Barbara. 1992, «Womanly Noblesse: The Influence of the Courtly Love Tradition on Edward Burne-Jones» dans *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, sous la direction de Liana De Girolami Cheney, p. 193-212.

MINSKI, Alexander. 1998, *Le Prérromantisme*, Paris : A. Colin, collection U. Lettres, 283 p.

MONGLORD, André. 2000, *Le Prérromantisme français : I-II, Le héros prérromantique, Le maître des âmes sensibles*, Genève, Slatkine Reprints, 508 p.

MORGAN, Hilary. 1992, «Burne-Jones dessinateur» dans *Burne-Jones, 1833-1898 : dessins du Fitzwilliam Museum de Cambridge*, Fitzwilliam Museum et Musée des beaux-arts de Nantes (France), Nantes : Musée des beaux-arts, p. 19-31.

MORRISSEY, Leslie D. 1978, «Isolation and the Imagination: Fernand Khnopff's «I Lock my Door Upon Myself»», *Arts Magazine*, vol. 53, no. 4 (décembre), p. 94-97.

MORRISEY, Leslie D. 1979, «Exploration of Symbolic States of Mind in Fernand Khnopff's Works of the 1880's», *Arts Magazine*, vol. 53, no. 6 (février), p. 88-92.

MURGER, Henry. 1946, *Scènes de la vie de bohème*, Montréal, Éditions B.D. Simpson, 397 p.

Musée cantonal des beaux-arts Lausanne, Württembergischer Kunstverein et Akademie der Künste. 1985, *L'autportrait a l'age de la photographie : peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, sous la direction de Erika Billeter, préface de Michel Tournier, traduit par Uta Nusser et al., Berne, Benteli, 523 p.

Musée du Louvre. 1977, «Portrait de l'artiste dit L'homme blessé» dans *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris, Ministère de la culture et de l'environnement, Éditions des musées nationaux, p.122-124.

NAHUM, Peter et Bill WATERS. «Inner Vision: Edward-Burne-Jones's Dreamy Damsels of Myth and Legend Limned the Painter's Stormy Emotional Life», *Art and Antiques*, vol. 21, no. 6, (juin), p. 54-61.

- NANCY, Jean-Luc. 2006, «Ars somni» dans *Dormir, rêver- et autres nuits*, sous la direction de Francis Alÿs, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Lyon, Fage éditions, p. 96-129.
- NATTA, Marie-Christine. 1991, *La Grandeur sans convictions : essai sur le dandysme*, Paris: Éditions du Félin, collection Essai, 231 p.
- NEWALL, Christopher. 1997, «Golden Head by Golden Head» dans *The Age of Rossetti, Burne-Jones, & Watts : Symbolism in Britain, 1860-1910*, catalogue sous la direction de Andrew Wilton et Robert Upstone, London, Tate Gallery Publishing, New York, Flammarion, p. 136-137.
- NOCHLIN, Linda. 1976, *Gustave Courbet: A Study of Style and Society*, New York, Garland Pub., collection Outstanding Dissertations in the Fine Arts, xvii, 240 p.
- NOCHLIN, Linda. 1988, «Courbet's Real Allegory : Rereading «The Painter's Studio»» dans *Courbet Reconsidered*, sous la direction de Sarah Faunce et Linda Nochlin, Brooklyn [N.Y.], Brooklyn Museum, p. 17-41.
- NOCHLIN, Linda. 1990, *Realism*, 2e édition, London [England], New York, Penguin Books, 283p.
- ORWAT, Florence. 2006, *L'invention de la rêverie: une conquête pacifique du grand siècle*, Paris, Champion, collection Lumière classique 66, 521 p.
- PACHET, Pierre. 1988, *La Force de dormir*, Paris, Gallimard, collection NRF essais, 202 p.
- PERGNIER, Maurice. 2004, *Le Sommeil et les signes : arts, science, littérature et mystère d'Hypnos*, Lausanne, L'Âge d'homme, collection Mobiles philosophiques, 241 p.
- PIERROT, Jean. 1973, *Le rêve, de Milton aux surréalistes*, Paris, Bordas, collection Univers des lettres 712, Série thématique, 175 p.
- PIETZ, William. 2003, «Fetish» dans *Critical Terms for Art History*, sous la direction de Robert S. Nelson et Richard Shiff, 2e édition, Chicago, University of Chicago Press, p. 306-317.
- POWELL, Kirsten. 1986, «Edward Burne-Jones and the Legend of the Briar Rose», *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. 6, no. 2 (mai), p. 15-28.
- PRELINGER, Elizabeth. 1999, «Tissot as Symbolist and Fetishist? A Surmise» dans *Seductive Surfaces : The Art of Tissot*, sous la direction de Katharine Lochnan, New Haven [Conn.], Yale University Press, collection Studies in British art, p. 185-211.
- PSOMIADES, Kathy Alexis. 1997, *Beauty's Body : Femininity and Representation in British Aestheticism*, Stanford, [Calif.], Stanford University Press, 241 p.
- RIPA, Yannick. 1988, *Histoire du rêve : regards sur l'imaginaire des Français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, collection Pluriel, 271 p.

- ROBERTS, Helene E. 1998, *Encyclopedia of Comparative Iconography : Themes Depicted in Works of Art*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 2 vol., xix, 1120 p.
- ROSENBLUM, Robert. 1957, «The Origin of Painting : a Problem in the Iconography of Romantic Classicism», *Art Bulletin*, vol. 39, no. 4, p. 279-290.
- ROSS, Alex. 1998, «On n'a que soi : Introspection and self-absorption as themes in the art of Fernand Khnopff», *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, vol. 19, no. 2 (automne), p.8-25.
- RUBIN, James Henry. 1972, «An Early Romantic Polemic: Girodet and Milton», *Art Quarterly*, vol. 53, no. 3 (automne), p. 210-238.
- RUBIN, James Henry. 1978, «Endymion's Dream as a Myth of Romantic Inspiration», *The Art Quarterly*, vol. 1, no. 2 (printemps), p. 47-84.
- RUBIN, James Henry. 1999, *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions du Regard, 221 p.
- RUBIN, James Henry. 2003, *Courbet*, traduit par Xavier Bernard, Paris, Phaidon, collection Art & idées, 351 p.
- RUVOLDT, Maria. 2004, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration : Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge [UK], New York: Cambridge University Press, 244 p.
- SAGROSKE, Michael. 2003, «The Medusa in the Work of Fernand Khnopff» dans *Fernand Khnopff, 1858-1921*, sous la direction de Frederik Leen, Dominique Maréchal et Sophie van Vliet, Brussels, Royal Museums of Fine Art of Belgium, p. 53-63.
- SALOMON, Nanette. 2004, *Shifting Priorities : Gender and Genre in Seventeenth-century Dutch Painting*, Stanford, Calif., Stanford University Press, collection Cultural memory in the present, 163p.
- SAVETTIERI, Chiara. 2005, ««Le Désir de faire quelque chose de neuf» : Girodet et la quête d'originalité» dans *Au-delà du maître, Girodet et l'atelier de David*, Paris, Somogy, Montargis, Musée Girodet, p. 96-102.
- SCHIANO-BENNIS, Sandrine. 1999, *La Renaissance de l'idéalisme à la fin du XIXe siècle*. Paris, H. Champion, collection Romantisme et modernités, 624 p.
- SCHNEIDER, Mark A. 2004, «Cultural Studies as Fin-de-siècle Culture» dans *Matters of Culture : Cultural Sociology in Practice*, sous la direction de Roger Friedland et John Mohr, Cambridge, [UK], New York, Cambridge University Press, collection Cambridge cultural social studies, p.140-153.
- SCHWAB, Sandra Martina. 2005, «What is a Man? The Refuting of the Chivalric Ideal at the Turn of the Century» dans *Beyond Arthurian Romances : The Reach of Victorian Medievalism*,

sous la direction de Lorretta M. Holloway et Jennifer A. Palmgren, New York, Palgrave Macmillan, p. 217-231.

SCIOLI, Emma Jane. 2005, «The Poetics of Sleep: Representing Dreams and Sleep in Latin Literature and Roman Art», thèse de doctorat, Los Angeles, UCLA, ix-347p.

SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES, Annie et collab. 2003, *Carolus-Duran, 1837-1917*, sous la direction de Annie Scottez-De Wambrechies et Alain Daguerre de Hureaux, Paris, Réunion des musées nationaux, Diffusion, Seuil, 214 p.

SHEON, Aaron. 1981, «Courbet, French Realism, and the Discovery of the Unconscious», *Arts Magazine*, vol. 55, (février), p.114-124.

SHRODER, Maurice Z. 1961, *Icarus : The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, collection Harvard studies in Romance languages vol. 27, 287 p.

SIVRY, Sophie de et Philippe MEYER. 1995, *L'art du sommeil : petite histoire sociale, symbolique, médicale, poétique et amoureuse du sommeil*, Paris, Éditions du Sextant bleu, collection Les empêcheurs de penser en rond, 120, [6] p.

SOLÉ, Jacques. 1994, *L'Âge d'or de la prostitution : de 1870 à nos jours*, Paris, Hachette, collection Pluriel, 666 p.

SOLOMON-GODEAU. 1993, «Male Trouble : A Crisis in Representation», *Art History*, vol. 16, no. 2 (juin), p. 286-312.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. 1997, *Male Trouble : A Crisis in Representation*, New York, Thames and Hudson, 264 p.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. 2005, «Endymion était-il gay? Interprétation historique, histoire de l'art homosexuelle et historiographie queer» dans *Girodet, 1767-1824*, sous la direction de Sylvain Bellenger, Paris, Gallimard, Musée du Louvre Éditions, 81-95.

STAFFORD, Barbara. 1982, «Endymion's Moonbath: Art and Science in Girodet's Early Masterpiece», *Leonardo*, vol.15, no. 3, p.193-198.

STAROBINSKI, Jean. 1972, «La vision de la dormeuse», *Nouvelle revue de psychanalyse*, no. 5, (printemps), p. 9-25.

SUSSMAN, Herbert. 1995, *Victorian Masculinities : Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art*, Cambridge, New York, Cambridge University Press; collection Cambridge studies in nineteenth-century literature and culture, no. 3, xii, 227 p.

SUTTON, Denys. 1975, «Gustave Moreau and Burne-Jones», *Apollo*, vol. 101, (mars), p.173-182.

- TOMORY, Peter A. 1972, *The Life and Art of Henry Fuseli*, London, Thames and Huson, 255 p.
- VAUGIEN, Brigitte. 1991, «Le sujet du tableau», *Autrement*, no. 119, (février), p.177-183.
- WAT, Pierre. 1998, *Naissance de l'art romantique : peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 159 p.
- WERNER Marcia. 2005, *Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-century Realism*, Cambridge [UK], New York, Cambridge University Press, 286 p.
- WETTLAUFER, Alexandra K. 2001, «Girodet/Endymion/Balzac: Representation and Rivalry in Post-revolutionary France», *Word and Image*, vol. 17, no. 4, p. 401-411.
- WETTLAUFER, Alexandra K. 2001, «Girodet's *Endymion*: Painting Between the Centuries», *Pen vs. Paintbrush : Girodet, Balzac and the Myth of Pygmalion in Postrevolutionary France*, New York, Houndmills [England], Palgrave, p. 31-61.
- WILDENSTEIN, Alec. 1992-1998, *Odilon Redon : catalogue raisonné de l'oeuvre peint et dessiné*, Paris, Bibliothèque des arts, Wildenstein Institute, 4 vol.
- WILDMAN, Stephen et John CHRISTIAN. 1998, «Birmingham and Oxford» dans *Edward Burne-Jones Victorian Artist-Dreamer*, catalogue sous la direction de Stephen Wildman et John Christian, New York, Metropolitan Museum of Art, p. 41-47.
- WILTON, Andrew, Robert UPSTONE et collab. 1997, *The Age of Rossetti, Burne-Jones, & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910*, catalogue sous la direction d'Andrew Wilton et Robert Upstone, London, Tate Gallery Publishing, New York, Flammarion, 304p.
- WITTLICH, Petr. 1995, «Les yeux clos, le symbolisme et les nouvelles formes du pathos» dans *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, p. 235-241.
- WOOD, Christopher. 1998, *Burne-Jones : the life and works of Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)*, Great Britain, Weidenfeld & Nicolson, 160 p.
- ZUTTER, Jörg. 1998, «Courbet après 1855. Un peintre à la recherche d'un nouveau rapport entre homme, nature et société» dans *Courbet : artiste et promoteur de son œuvre*, catalogue sous la direction de Jörg Zutter, en collaboration avec Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, p. 11-51.