

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INVENTION DANS LES OEUVRES DE JOHANN HEINRICH
FÜSSLI SUR LE THÈME DU POÈME *THE FAERIE QUEENE*
D'EDMUND SPENSER

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ELYSA LACHAPELLE

SEPTEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier Peggy Davis, ma directrice de recherche, pour son dévouement, sa rigueur intellectuelle, sa compréhension et ses conseils tout au long de ma maîtrise. Nos échanges furent des plus enrichissants et je garderai de bons souvenirs de notre collaboration.

Je remercie messieurs Laurier Lacroix et Dominic Hardy de m'avoir donné la chance de travailler avec eux comme auxiliaire de recherche et d'enseignement. Ces expériences de travail ont grandement enrichi mon parcours à la maîtrise. Je les remercie également pour leur dévouement et leurs conseils.

Un merci particulier à Laurent Pilon, désormais lui aussi spécialiste de Füssli, pour sa présence et son soutien durant mes études.

Mes remerciements vont également à mes parents, Sylvie et Philippe, pour leur support moral et financier. Je les remercie d'avoir toujours cru en moi et de m'avoir encouragée à faire ce que j'aime. Merci à Louis-Philippe, Jocelyne, et Hélène, pour leurs encouragements. Je tiens également à remercier ma grand-mère, Marcelle, de m'avoir amenée au musée pour la première fois et fait découvrir les arts lorsque j'étais enfant.

Merci à tous mes amis pour leur support et pour m'avoir changé les idées lorsque j'en avais besoin. Je remercie mes collègues Andrée-Anne Venne, Samuel Gaudreau-Lalande et Nadège Fortier, avec qui j'ai eu le plaisir de suivre mes séminaires,

réaliser des travaux et échanger sur l'avancement de nos recherches. Je les félicite également pour le dépôt passé ou prochain de leur mémoire de maîtrise.

Merci à Mélina Watters et Marie-Claire Lefort pour leur lecture critique de mes chapitres.

Enfin, je remercie les Services à la vie étudiante de l'UQÀM, la Fondation de l'UQÀM et la Fondation de l'Université du Québec pour leur soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES FIGURES DU CATALOGUE	x
RÉSUMÉ	xiii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA VISION ET LA PRATIQUE DES ARTS DE FÜSSLER	12
1.1 Les <i>Conférences</i> et les <i>Aphorismes</i> de Füssli	13
1.2 Les notions théoriques	14
1.2.1 La théorie de l'invention	14
1.2.2 Le sublime	19
1.2.3 L'expression des passions	23
1.2.4 Le <i>gothic</i> comme expression du sublime	26
1.3 Les stratégies formelles élaborées par Füssli pour mettre en pratique ses notions théoriques	28
1.3.1 La composition	28
1.3.2 Les techniques picturales	29
1.4 De l'utilisation des écrits de Füssli pour analyser son œuvre	32

CHAPITRE II	
THE FAERIE QUEENE D'EDMUND SPENSER COMME SUJET PICTURAL	34
2.1 L'<i>ut pictura poesis</i>	35
2.1.1 De ses origines à sa fin	35
2.1.2 L' <i>ut pictura poesis</i> dans les écrits de Füssli	38
2.2 Un auteur et son poème	39
2.2.1 Edmund Spenser	39
2.2.2 <i>The Faerie Queene</i> : le projet de Spenser	41
2.2.3 Les sources d'inspiration de Spenser	42
2.3 Le roi Arthur : héros britannique par excellence	44
2.3.1 Les origines des légendes arthuriennes	44
2.3.2 Le XIX ^e siècle : l'apogée du mythe arthurien	45
2.4 Spenser : auteur national britannique	46
2.4.1 La littérature nationale comme moyen d'affirmation identitaire en Angleterre vers la fin du XVIII ^e siècle	46
2.4.2 <i>The Faerie Queene</i> au tournant du XIX ^e siècle et chez Füssli	49
2.5 La représentation discordante des genres sexuels chez Spenser et Füssli	51
2.5.1 La question des genres et les personnages féminins chez Spenser	52
2.5.1.1 <i>Un poème en l'honneur d'Élisabeth I</i>	52
2.5.1.2 <i>Spenser, précurseur du féminisme?</i>	54
2.5.2 La masculinité au tournant du XIX ^e siècle et chez Füssli	55
CHAPITRE III	
LES OEUVRES À SUJETS SPENSÉRIENS DE FÜSSLII : RELATIONS ENTRE LE TEXTE ET L'IMAGE ET ENTRE LA THÉORIE ET LA PRATIQUE	59
3.1 <i>Prince Arthur's vision</i>	60
3.1.1 <i>Prince Arthur's vision</i> , c. 1769	61
3.1.2 <i>Prince Arthur's vision</i> , 1785-1788	64

3.1.3 Peltro W. Tomkins, d'après l'œuvre de Johann Heinrich Füssli, <i>Prince Arthur's Vision</i> , 1788	66
3.2 <i>The Cave of Despair</i>	67
3.3 <i>Una and the lion</i>	70
3.4 <i>Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart</i>	71
3.4.1 <i>Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart</i> , c. 1790-1793	72
3.4.2 <i>Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart</i> , c. 1793	73
3.4.3 <i>Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart</i> , RA 1824	76
3.5 <i>Red Cross kills the dragon</i>	79
3.6 <i>Malengin appears to Samient in front of his cave et Malengin fleeing Artegall while Arthur watches its cave</i>	82
3.6.1 <i>Malengin appears to Samient in front of his cave</i> , 1796	82
3.6.2 <i>Malengin fleeing Artégall while Arthur watches its cave</i> , 1795-1800	86
3.7 <i>Chrysogone Conceive in a Ray of Sunshine</i>	87
3.8 Observations suite à l'analyse des œuvres	88
CONCLUSION	97
CATALOGUE	101
Liste de références du catalogue	151
ANNEXE	154
BIBLIOGRAPHIE	163

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Johann Heinrich Füssli, <i>Lady Macbeth Seizing the Daggers</i> , 1812, huile sur toile, 101,6 x 127 cm, Londres, Tate Gallery	29
2. James Caldwell, d'après le tableau de Johann Heinrich Füssli, <i>The Three Witches appear to Macbeth and Banquo</i> , (<i>Shakespeare: Macbeth, Act I, scene III</i>), 1798, manière noire sur papier vélin, 51 x 66,3 cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland, Peter Tomory Collection	30
3. Johann Heinrich Füssli, <i>Prometheus</i> , 1770-1771, dessin à la plume et à l'encre sur papier, 15 x 22,2 cm, Bâle, Kunstmuseum.....	31
4. Johann Heinrich Füssli, <i>Titania and Bottom</i> , c. 1790, huile sur toile, 217 x 276 cm, Londres, Tate Britain.....	32
5. Giovanni Battista Piranesi, detail de <i>The Piazza del Quirinal, with the statues of Horse Tamers</i> , 1720, gravure à l'eau forte, 38,7 x 54,3 cm, Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, Auckland, Peter Tomory Collection.....	56
6. Antoine-Esprit Gibelin, <i>Bacchanal in a house in Strada Gregoriana, named after Cinthius Manzonius. Those taking part were Serg... Vald... Rig... accompanied by a woman of pleasure and some hired musicians from Calabria</i> , c. 1769-71, dessin à la plume, à l'encre et au lavis sur papier, 23 x 32,2 cm, Stockholm, National Museum.....	57

7. Johann Heinrich Füssli, *Maîtresse et esclave*, c. 1770-1779, dessin à la mine de plomb sur papier filigrané, 29,3 x 16,8 cm, Florence, Museo Horne62
8. Johann Heinrich Füssli, *Coût d'un couple nu sur un autel de Priape*, dessin à l'encre métallo-gallique avec lavis gris sur dessin préparatoire à la mine de plomb, sur papier filigrané, 26,1 x 37,6 cm, Florence, Museo Horne62
9. Johann Heinrich Füssli, *The Nightmare*, 1781, huile sur toile, 101 x 127 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts64
10. Johann Heinrich Füssli, *Falstaff in the Buck Basket*, 1792, huile sur toile, 137 x 170 cm, Zurich, Kunsthaus79
11. *Antinoüs du Belvédère*, marbre, 195 cm, Vatican, Musée Pio-Clementino84
12. Johann Heinrich Füssli, *Thor Battering the Midgard Serpent*, RA 1790, huile sur toile, 131 x 91 cm, Londres, Royal Academy of Arts85
13. John Francis Rigaud, *Samson Breaking his Bonds*, RA 1784, huile sur toile, 129,6 x 163,2 cm, Londres, Royal Academy of Arts90
14. James Barry, *Satan and his Legions Hurling Defiance toward the Vault of Heaven*, c. 1792-1795, gravure à l'eau-forte, 74,6 x 50,4 cm, Londres, The British Museum91
15. John Flaxman, *A massacre of the Britons at Stonehenge*, 1783, 49,3 x 70,1 cm, dessin à la plume, graphite et lavis gris sur papier vergé, Cambridge, Fitzwilliam Museum95

16. William Blake, *The Good and Evil Angels*, 1795/c. 1805?,
estampe en couleur retouchée à l'encre et à l'aquarelle sur
papier, 44,5 x 59,4 cm, Londres, Tate Britain.....96

LISTE DES FIGURES DU CATALOGUE

Figure	Cat.	Page
17. Anonyme, Détail d'un sarcophage romain représentant le mythe de Séléne et Endymion, III ^e siècle, marbre, 72,39 cm de hauteur, New York, Metropolitan Museum of Art.	1-1	106
18. Nicolas Poussin, <i>Renaud et Armide</i> , c. 1625, huile sur toile, 107 x 80 cm, Londres, Dulwich picture gallery	1-1	106
19. Anthony Van Dyck, <i>Rinaldo and Armida</i> , 1629, huile sur toile, 235,3 x 228,7 cm, Baltimore, Baltimore museum of art.....	1-1	106
20. Gravure d'après le dessin original de William Kent, <i>The Red Cross Knight over ruled by Dispair but timely saved by Una</i> , gravure sur cuivre, illustration pour Edmund Spenser, <i>The Faerie Queene</i> , 1751, Montréal, Bibliothèque de l'université McGill, collection des livres rares	2-1	118
21. Benjamin West, <i>The Cave of Despair</i> , RA 1772, huile sur toile, 61 x 76.2 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection	2-1	118
22. Joseph Wright of Derby, <i>Grotto by the Seaside in the Kingdom of Naples with Banditti, Sunset</i> , 1778, Huile sur toile, 121,9 x 172,7 cm, Boston, Museum of fine arts.	2-1	118
23. Charles Eastlake, <i>Una Delivering the Red Cross Knight from the Cave of Despair</i> , RA 1830, huile sur toile, Londres, Sir John Soane's Museum.....	2-1	118

24. Benjamin West, *Mary Hall in the character of Una*, RA
1771, huile sur toile 3-1 121
25. George Stubbs, *Miss Isabella Saltonstall as Una*, 1782,
huile sur toile, 47,9 x 63,8 cm, Cambridge, Fitzwilliam
museum 3-1 121
26. Adam Elsheimer, *Judith Beheading Holofernes*, 1601-
1603, huile sur cuivre argenté, 24,2 x 18,7 cm, Londres,
Wellington Museum, Apsley House 4-5 135
27. Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holoferne*,
1611-1612, huile sur toile, 125,5 x 158,8 cm, Naples,
Musée national de Capodimonte 4-5 135
28. William Etty, *Britomart Redeems Fair Amoret*, RA
1833, huile sur toile, 90,8 x 66 cm, Londres,
Tate Britain 4-5 135
29. Johann Heinrich Füssli, *Caves by the sea at Margate*,
1792, dessin au crayon, 23 x 18,5 cm, Zurich, Kunsthaus 6-2 146
30. Anonyme, Lampe antique représentant le mythe de Léda
et le cygne, 3^e siècle, Athènes, Musée de l'Agora
d'Athènes. 7-1 150
31. Gravure d'après le dessin original de William Kent,
*Crysgone's two infant daughters taken away by Venus
and Diana*, gravure sur cuivre, illustration pour Edmund
Spenser, *The Faerie Queene*, 1751, Montréal,
Bibliothèque de l'université McGill, collection des livres
rares. 7-1 150

32. Johann Heinrich Füssli, *Copy of Michelangelo's Leda and the swan*, c.1770-1778, dessin à la craie sur carton rugueux, 45,5 x 58,5 cm, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung..... 7-1 150
33. Johann Heinrich Füssli, *Cupid and Psyche*, c.1780-1790, dessin au crayon et à la craie noire et blanche, 22,5 x 31 cm, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung 7-1 150

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour sujet les œuvres réalisées à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle par Johann Heinrich Füssli, inspirées de l'œuvre littéraire *The Faerie Queene* (1590-1596), du poète anglais Edmund Spenser. Au nombre de quinze, ces œuvres sont abordées en tant que corpus au sein de l'œuvre de Füssli. L'objectif du mémoire est d'étudier et de documenter, au moyen d'un catalogue raisonné, ces œuvres à sujets spensérien. Une étude stylistique et iconographique, qui tient compte des stratégies formelles utilisées pour réaliser ces œuvres, mise en lien avec le contexte culturel, permet de les replacer dans l'ensemble de l'œuvre de Füssli et de la tradition théorique et esthétique à laquelle il est redevable. Le choix de Spenser comme thématique à illustrer, ainsi que le rapport entre les images et le texte, y sont également abordés en mettant l'accent sur la représentation discordante des genres sexuels chez le poète et le peintre. Cette discordance donne lieu à l'hypothèse défendue dans ce mémoire selon laquelle les œuvres de Füssli, ayant pour sujets *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser, sont des œuvres à sujets littéraires pour lesquelles l'artiste fait preuve d'invention et dans lesquelles il exprime ses sentiments face au monde où il vit. Il ne s'agit donc pas d'illustrations, puisque ce terme sous-tend la possibilité d'un respect strict au texte.

Mots clés : Johann Heinrich Füssli (1741-1825), *The Faerie Queene*, Edmund Spenser, *ut pictura poesis*, œuvre à sujet littéraire, illustration, invention, sublime, *gothic*, études genrées.

INTRODUCTION

À la fin du XVIIIe siècle, divers traumatismes historiques, tels que la guerre de Sept ans, la guerre d'Indépendance des États-Unis et les guerres napoléoniennes, plongent l'Angleterre dans un important gouffre financier. En résultent une désillusion du monde moderne, en remplacement de l'optimisme des Lumières, et un désir de renforcer l'identité nationale anglaise. C'est pourquoi les Anglais favorisent l'histoire de la Grande-Bretagne, comme sujet de la peinture d'histoire, plutôt que l'antiquité gréco-romaine du modèle académique français¹. Ce passé national remonte au Moyen Âge et au début de la Renaissance britannique. L'Angleterre se réclame aussi d'une antiquité nordique, s'inscrivant dans le primitivisme. Celui-ci se traduit par une quête des origines, un désir de retour à un passé non corrompu, contrairement à l'époque moderne. Les ruines de Stonehenge et des bardes, appartenant tous deux au passé celtique de la Grande-Bretagne, intègrent l'imagerie de l'époque.

La remise au goût du jour des grands auteurs britanniques, tels Shakespeare et Milton, constitue une autre facette du nationalisme. Dans une perspective de démocratisation des arts, et grâce à l'avènement d'un nouveau public de classe moyenne, des stratégies, telles que le sublime et le *gothic*, sont mises en place afin de lui plaire. Ainsi, en puisant leurs sujets dans l'histoire et la littérature britanniques,

¹ Si l'Académie royale de peinture et de sculpture française sert de modèle à la Royal Academy of Arts, les valeurs républicaines autour desquelles s'articule l'esthétique néoclassique qu'elle véhicule, ne correspondent pas au désir des Anglais de mettre en valeur le prestige de leur nation. Andrew Hemingway et William Vaughan, éd., *Art in Bourgeois Society 1790-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 372 p.

tout en leur insufflant un caractère sublime ou *gothic*, les beaux-arts contribuent à la diffusion de la ferveur nationaliste.

Ce contexte historique et culturel est celui dans lequel a vécu et travaillé Johann Heinrich Füssli (1741-1825), de sorte que son œuvre en est fortement influencée. La vaste documentation sur l'artiste permet cette mise en contexte. D'abord, les documents datant de l'époque de Füssli sont constitués de ses écrits (sa correspondance et ses conférences sur l'art), qui nous donnent directement accès à sa pensée; d'articles de périodiques, dans lesquels on retrouve des critiques sur l'artiste et son œuvre; et de sa biographie² écrite par John Knowles (1831). Ces sources offrent une solide base d'informations sur l'artiste concernant sa vie, sa vision des arts, ses influences et contribuent à forger l'image du génie excentrique qu'on se fait de lui encore aujourd'hui.

Après la publication de la biographie par Knowles, il faut attendre la première moitié du XX^e siècle avant que l'intérêt envers Füssli se renouvelle. C'est ainsi que des années 1920 à 1950, plusieurs ouvrages sur l'artiste, dont ceux des historiens de l'art Arnold Federmann (1927), Paul Ganz (1947) et Frederick Antal (1956), sont publiés. Ceux-ci traitent essentiellement de la pratique artistique de l'artiste, mentionnant à peine les théories esthétiques. En 1951, Eudo C. Mason, un historien de la littérature, publie et critique les écrits de Füssli, pour la première fois depuis 1831, dans *The Mind of Henry Fuseli*.

Toutefois, ce n'est qu'environ vingt ans plus tard que les historiens de l'art mettent en relation l'œuvre de l'artiste et ses écrits sur l'art. Dans *The Life and Art of Henry Fuseli* (1972), Peter Tomory tente également de situer Füssli et son œuvre dans leur contexte historique. Ce dernier ouvrage est d'une grande importance dans

² John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli, the Former Written and the Latter ed. by John Knowles*, Londres: H. Colburn and R. Bentley, 1831, 3 volumes, 1238 p.

les études sur l'artiste puisqu'une majorité des ouvrages les plus récents y font référence. *Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Collections : Oeuvrekatalog Schweizer Kunstler* publié par Gert Schiff en 1973 est lui aussi d'une grande importance puisqu'il constitue, à ce jour, le catalogue le plus complet sur l'œuvre de l'artiste. En 1982, l'historien de l'art David H. Weinglass publie *The Collected English Letters of Henry Fuseli*, un recueil exhaustif de la correspondance en langue anglaise de Füssli qui nous donne accès à sa pensée sur son œuvre et sur la culture de son époque au moyen des lettres échangées avec ses amis et collaborateurs. En 1994, s'inspirant de l'ouvrage de Schiff, Weinglass publie un catalogue sur les estampes faites par et d'après Füssli. En introduction, l'auteur situe l'artiste dans la culture et le marché de l'estampe au tournant du XIX^e siècle³.

Reprenant les bases jetées par les ouvrages du XX^e siècle, les historiens de l'art des années 2000 approfondissent considérablement les liens entre Füssli et le contexte historique et culturel où il a vécu. Cette recrudescence des travaux s'explique par un regain d'intérêt envers l'artiste qui fait les frais de deux expositions majeures : *Fuseli the Wild Swiss*, exposition rétrospective présentée au Kunsthaus de Zürich, du 14 octobre 2005 au 8 janvier 2006, et *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, présentée comme un complément à l'exposition de Zürich, à la Tate Britain, du 15 février au 1^{er} mai 2006. Le catalogue de la première exposition, dirigé par Franziska Lentzsch (2005), offre essentiellement un compte rendu des travaux antérieurs en traitant de la technique picturale et des principes artistiques de Füssli tout en les liant aux théories esthétiques dont il est redevable. Toutefois, il innove en présentant les croyances, les écrits et les traditions entourant les personnages surnaturels et la culture du théâtre, qui ont fortement marqué l'artiste, afin d'y retracer les éléments qui l'ont influencé. Le catalogue de la seconde exposition (2006), présenté par Martin Myrone, le commissaire de l'exposition à la

³ David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli : a Catalogue Raisonné*, Aldershot, Hants, Angleterre, Scolar Press, 1994, 412 p.

Tate Britain, traite davantage des développements institutionnels et sociaux propres au monde de l'art de la fin du XVIII^e siècle, caractérisé par l'émergence d'expositions annuelles à partir des années 1760, la montée de la critique de presse et de la publicité, la croissance du marché de l'art et le changement social de la constitution du public de l'art et de la littérature⁴.

Dans ses nombreuses publications, dont *Henry Fuseli* (2001), *Bodybuilding. Reforming Masculinities in British Art 1750-1810* (2005) et *Gothic Nightmares*, Martin Myrone étudie Füssli et son œuvre de la manière qui nous semble être la plus globalisante et complète à ce jour. Ainsi, il allie la théorie, la pratique et le contexte historique et culturel de manière à ce qu'ils nous paraissent désormais si étroitement liés entre eux qu'il devient pratiquement impossible de traiter d'un sans faire appel aux autres. De plus, si les critiques de l'époque de Füssli et ceux du XX^e siècle parlent d'horreur, d'ésotérisme ou de macabre pour qualifier son œuvre, c'est Myrone qui met réellement de l'avant le lien avec le phénomène littéraire du roman gothique qui émerge en 1764 avec la publication de *Castle of Otranto* d'Horace Walpole. Dans les dernières décennies, la littérature gothique a fait l'objet de plusieurs études au sein de l'histoire de la littérature et des études culturelles qui l'ont abordé selon différentes approches : la question des genres et de la sexualité, la définition de la culture populaire *versus* la culture d'élite, les différentes sortes de lecteurs et de productions et les questions de transgression et de changement culturels⁵. Ces questions sont d'ailleurs reprises par Myrone dans son analyse de l'œuvre de Füssli et de ses liens avec la culture *gothic*.

Le poème *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser est également prisé, au tournant du XIX^e siècle, comme source pour la peinture d'histoire et s'inscrit, comme

⁴ Stephen Deuchar « Foreword », dans Martin Myrone *et al*, *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Publishing, 2006, p. 6.

⁵ Martin Myrone, *Ibid.*, p. 101.

nous le verrons plus loin, dans le goût pour le *gothic*. Toutefois, Füssli n'a puisé de Spenser que quinze sujets d'œuvres, contrairement aux 179 et aux 80 illustrations inspirées respectivement de Shakespeare et de Milton⁶. Peut-être est-ce à cause de leur importance numérique que ces dernières sont les plus documentées dans la littérature sur l'œuvre de Füssli? À l'inverse, ses œuvres à sujets spensériens y sont peu abordées : la plupart des auteurs ne font que les mentionner, individuellement, sans les documenter ou les analyser. Les ouvrages qui en offrent l'étude la plus complète – il s'agit de descriptions ou d'analyses sommaires – sont les catalogues *Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Collections : Oeuvrekatalog Schweizer Kunstler*, publié en 1973, de l'historien de l'art Gert Schiff et *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli : a Catalogue Raisonné*, publié en 1994, de David H. Weinglass, également historien de l'art. Afin de remédier à ce manque, cette recherche se donne comme objectif d'étudier – de documenter et d'analyser – les œuvres à sujets spensériens de Füssli en tant que corpus et de questionner le choix de Spenser comme thématique à illustrer ainsi que le rapport entre les images et le texte. Pour ce faire, il convient d'abord de relever les enjeux inhérents à l'étude d'œuvres picturales en lien avec la littérature : ceux de la nomination des images et des différents liens possibles avec le texte. Comment convient-il de nommer les œuvres étudiées, puisqu'elles s'inspirent d'un poème : des illustrations, des peintures illustratives, des illustrations parallèles, des œuvres à sujets littéraires?

Comme nous allons le voir, le sens donné à l'illustration par la critique et par les artistes s'avère complexe et multiple. D'abord, le mot illustrer vient du latin *illustrare* (éclairer). Ainsi, dans un contexte littéraire, l'illustration a pour rôle de mettre en lumière le texte. L'exemple le plus évident est celui des livres illustrés. Le spécialiste en littérature et critique d'art Daniel Bergez spécifie que « [...]

⁶ Il s'agit du nombre d'œuvres que nous avons dénombrées dans l'ouvrage, qui fait autorité à ce jour pour son recensement des œuvres de Füssli, de Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, Zürich, Verlag Berichthaus, 1973, 2 volumes.

l'illustration se place [...] dans un rapport de soumission au texte, puisqu'elle est chargée de l'accompagner⁷. Véronique Meyer, historienne de l'art spécialiste de la gravure française du XVII^e siècle, ajoute que « le but de l'illustration est de résumer un chapitre, ou une histoire ; la fidélité au texte est donc de mise. Le dessinateur, interprète attentif de l'auteur, ne se permet aucun écart⁸ ». L'historien du livre Otto F. Ege abonde dans ce sens et ajoute que les anachronismes et les interprétations trop personnelles ne sont pas de mise. C'est pour cette raison que les illustrations doivent être approuvées avant d'être reproduites et publiées. Toutefois, Ege admet que le vérificateur « [...] will accept inspired illustrations which give a truer, a more complete and finer visual and emotional interpretation of the text [...]»⁹. Christina Ionescu, chercheuse en littérature, va plus loin en affirmant que l'illustration est un supplément plutôt qu'un complément au texte. Elle admet même qu'elle puisse en modifier la signification: « Far from representing a visual embellishment that completes the work, the illustration operates as an addition to it, an extension, amplification or modification of its signification¹⁰ ». Ces écrits, en apparence contradictoires, témoignent en fait d'approches différentes de l'illustration : certains éditeurs peuvent favoriser des images fidèles au texte, alors que d'autres peuvent admettre une interprétation moins sévère pouvant aller jusqu'à modifier la signification du texte.

Or, que se produit-il si l'image n'est plus accompagnée du texte, comme les œuvres spensériennes de Füssli et de nombreux tableaux dont les sujets sont tirés de la littérature? Convient-il de les appeler illustrations? Une autre appellation

⁷ Daniel Bergez, *Littérature et Peinture*, Paris, Colin, 2004, p. 155.

⁸ Véronique Meyer, « Un auteur du XVII^e siècle et l'illustration de ses livres : Jean Puget de la Serre (1595-1665) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, Paris, Librairie Droz, tome 158, livraison 1, 2000, p. 29.

⁹ Otto F. Ege, « Illustration as a Fine Art », *College Art Journal*, Vol. 9, No. 1 (Automne 1949), p. 4.

¹⁰ Christina Ionescu, *Word and Image in the Long Eighteenth Century: An Interdisciplinary Dialogue*, Edited by Christina Ionescu and Renata Schellenberg, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 359-360.

s'impose-t-elle? Certains chercheurs en littérature et en histoire de l'art, qui s'intéressent au lien entre le texte et l'image, proposent des solutions différentes, voire contradictoires, à cette problématique. Ionescu explique en effet que dans l'étude entre le texte et l'image « [...] what is most felt, in fact, is the absence of a commonly agreed-upon language and system for analysing images¹¹ ».

Dans « *Painting Shakespeare* », Michael Benton et Sally Butcher, chercheurs s'intéressant à l'usage pédagogique de l'illustration, utilisent le terme « peintures illustratives » (*illustrative paintings*), puisqu'il y a référence à une source littéraire¹². Ils considèrent que la majorité de ces tableaux, en particulier ceux de Füssli, vont au-delà de l'aspect décoratif et consistent en un geste interprétatif à teneur critique¹³. Dans « *Drawing Outside the Book* », la spécialiste en littérature du XVIII^e siècle Leigh G. Dillard parle d'illustrations parallèles (*parallel illustrations*) lorsqu'elle se réfère aux images présentées indépendamment des textes auxquels elles se réfèrent. Elle utilise cette expression pour indiquer la légitimité des deux arts en corrélation et pour établir une distinction et une filiation avec l'illustration traditionnelle. Pour elle, le lien entre le texte et l'image est aussi important dans les illustrations parallèles que dans les illustrations « traditionnelles ». La distinction majeure entre les deux se trouve dans leur mode d'exposition dans le cas de tableaux, et de diffusion dans le cas d'estampes¹⁴. À l'inverse, Daniel Bergez considère que dans le cas d'un tableau tirant son sujet d'une source littéraire, l'œuvre picturale s'affranchit du texte, pouvant ainsi le déformer. « L'oeuvre n'est donc pas « illustrée »; elle donne

¹¹ Christina Ionescu, *op. cit.*, p. 7.

¹² Michael Benton et Sally Butcher, « *Painting Shakespeare* », *Journal of Aesthetic Education*, vol.32, No. 3 (Automne 1998), pp. 53-66.

¹³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴ Leigh G. Dillard, « *Drawing Outside the Book: Parallel Illustration and the Creation of a Visual Culture* », dans *Book Illustration in the Long Eighteenth Century: Reconfiguring the Visual Periphery of the Text*, Édité par Christina Ionescu, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, p. 195-241.

l'impulsion à une création plastique qui, tout en restant fidèle à sa source, impose sa propre cohérence¹⁵ ».

Rompant avec toute référence à l'illustration, d'autres auteurs, tels l'historienne de l'art Ségolène Le Men et Richard D. Altick, spécialiste en littérature anglaise des XVIII^e-XIX^e siècles, proposent de nommer les œuvres inspirées de la littérature « peintures à sujet littéraire » (ou literary pictures). Pour Le Men, la peinture à sujet littéraire consiste en un « [...] un tableau peint, œuvre isolée *in medias res* qui fait deviner au spectateur ce qui précède et ce qui suit [...]»¹⁶. Elle la compare à la suite illustrative, fréquente sous forme d'estampes, mais possible également en peinture, « [...] qui reproduit l'enchaînement des scènes [...]»¹⁷. Dans *Paintings from Books*, Altick utilise l'expression « literary pictures » pour parler des œuvres qui ont un rapport avec la littérature et pour lesquelles il reconnaît toute une gamme de rapports avec le texte. Ceux-ci vont du transfert littéral d'un texte à l'image, au tableau orné d'une citation dont le sujet n'a aucun lien avec l'œuvre littéraire dont elle est tirée¹⁸. Il explique qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles,

the prior existence of the literary subject offered artists two opportunities beyond that of faithful representation, which would in itself revive the associations already present in the minds of the people who knew the literary source. They could exercise their prerogative of invention (sanctioned by all academic lecturers) by suggesting a new reading of the familiar scene. Or, [...] they could invest it with a wholly new beauty, subordinating the subject, as received from the author, to their Romantic need for self-expression¹⁹

¹⁵ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 155-157.

¹⁶ Ségolène Le Men, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet regard romantique et modernité*, Paris, Éditions du CNRS, 1998, p.42-43.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸ Richard D. Altick, *Paintings from Books, Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1985, p. 2.

¹⁹ *Ibid.*, p. 201.

Dans ce mémoire, nous défendons que les œuvres de Füssli ayant pour sujets *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser ne sont pas des illustrations qui respectent le texte de façon stricte. Nous inspirant des propositions de Le Men et Altick, nous considérons qu'il s'agit d'œuvres²⁰ à sujets littéraires, donc d'interprétations pour lesquelles l'artiste fait preuve d'invention, laissant libre cours à l'expression de ses sentiments face au monde où il vit. Cette hypothèse se fonde sur le fait que, dans ses œuvres, Füssli représente des personnages aux passions exacerbées, s'inscrivant contre l'*exemplum virtutis* du classicisme. De plus, une forte dichotomie entre ses personnages féminins et masculins, commentaire sur la démarcation de plus en plus floue des genres sexuels qui se produit à son époque, teinte l'ensemble de son œuvre²¹. Or, *The Faerie Queene* de Spenser est un hymne à la vertu où les personnages féminins et masculins ont accès à l'héroïsme de façon égalitaire. Il y a donc discordance entre les idées véhiculées dans les œuvres du peintre et du poète.

Cette recherche a également pour objectif de situer l'artiste et son œuvre dans le contexte artistique et culturel de la fin du XVIII^e siècle en Angleterre. Quatre orientations principales ponctuent son développement. La première, en esthétique et en théories de l'art, intègre l'étude des écrits sur l'art de Füssli et de la tradition académique qui les ont inspirés. La deuxième, adoptant une approche littéraire, englobe l'étude du sujet des œuvres spensériennes de l'artiste, *The Faerie Queene*, et la question du rapport entre le texte et l'image (*l'ut pictura poesis*). S'inspirant des études genrées, la troisième orientation permet d'identifier les différents modèles sexuels proposés en Angleterre au tournant du XVIII^e siècle, qui marquent la culture visuelle de l'époque. Enfin, la quatrième orientation consiste à discerner l'iconographie de *The Faerie Queene* de Spenser et de déterminer comment elle se traduit dans les œuvres de Füssli.

²⁰ Nous préférons utiliser le terme « œuvres » plutôt que « peintures », comme le suggère Le Men, puisque le corpus spensérien de Füssli comporte également des dessins et des estampes.

²¹ Martin Myrone, *Henry Fuseli*, Londres, Tate Publishing, 2001, p. 45.

Afin de déceler la part d'invention et la touche personnelle de Füssli, dans ses œuvres à sujets spensériens, le premier chapitre brosse un portrait de sa vision et de sa pratique des arts en étudiant ses écrits sur l'art (ses *Lectures on Painting* et ses *Aphorisms, Chiefly Relative to the Fine Arts*). De ceux-ci sont tirées et présentées les notions théoriques essentielles à l'analyse de son œuvre : la théorie de l'invention, le sublime, l'expression des passions et le *gothic*. Les stratégies formelles élaborées par Füssli (la composition, le clair-obscur, le dessin et la couleur), pour mettre en pratique ses notions théoriques, sont ensuite étudiées. La fin du chapitre présente notre réflexion sur l'utilisation des écrits de l'artiste dans l'analyse de son œuvre.

Le second chapitre s'amorce sur la question de l'*ut pictura poesis*, à l'origine des emprunts que font les arts aux théories littéraires. Suit la présentation et la mise en contexte de *The Faerie Queene*, poème épique écrit au XVI^e siècle par Edmund Spenser en l'honneur d'Élisabeth I^{re}. La question des légendes arthuriennes, dont il s'inspire, et le statut de Spenser, comme auteur national britannique, témoignent de l'intérêt du poème comme sujet pictural à l'époque de Füssli. La fin du chapitre soulève la problématique de la représentation discordante des genres sexuels chez le poète et l'artiste, à l'origine de notre hypothèse.

Les faits et théories énoncés dans les deux premiers chapitres convergent dans l'analyse des œuvres à sujets spensériens présentée dans le troisième et dernier chapitre. D'abord, le lien entre le texte et l'image, en présentant l'extrait de Spenser dont l'œuvre s'inspire et en y décelant scrupuleusement les similitudes et les différences, permet de constater l'utilisation de l'invention chez l'artiste. Les sources de cette dernière se confirment grâce à l'analyse iconographique des œuvres, tenant compte de leur contexte de production et de leur lien avec la théorie artistique de Füssli (les notions de sublime, de *gothic* et d'expression des passions mentionnées au premier chapitre).

Afin de recenser et de documenter les œuvres à sujets spensériens de Füssli, un catalogue raisonné suit le mémoire. En effet, il présente des données plus factuelles qui auraient alourdi l'analyse présentée au troisième chapitre. Toutefois, il y apporte un complément d'information que nous jugeons essentiel. De ce fait, le chapitre III et le catalogue raisonné fonctionnent de manière parallèle et, ensemble, fournissent une vision globale des œuvres étudiées.

CHAPITRE I

LA VISION ET LA PRATIQUE DES ARTS DE FÜSSLI

Dans le but d'analyser les œuvres à sujets spensériens de Füssli, il importe de bien étudier ses écrits théoriques et sa vision globale de l'art. Les principaux écrits de l'artiste, *Lectures on Painting* (1801-1820) et *Aphorisms, Chiefly Relative to the Fine Arts* (1831) retiendront notre attention dans ce chapitre. De même, il sera question des notions théoriques jugées essentielles à la compréhension de ces œuvres, soit l'invention, le sublime, l'expression des passions et le *gothic*. Si l'invention reste au cœur de notre problématique, elle demeure tributaire des trois autres notions retenues, liées entre elles dans la pratique de l'artiste. Il conviendra ensuite d'aborder les techniques picturales, tels la composition, le clair-obscur, le dessin et la couleur, que Füssli utilise de manière à mettre en pratique ses notions théoriques. Des éléments de mise en contexte ponctueront aussi l'analyse afin d'identifier les origines théoriques de la pratique de Füssli. Ainsi, nous constaterons où se situe l'artiste dans la tradition artistique, voire académique, mais également dans les tendances de son époque. Enfin, la fortune critique des écrits de Füssli terminera le chapitre de manière à prendre le recul nécessaire pour les utiliser dans le cadre de l'analyse des œuvres à sujets spensériens de l'artiste.

1.1 Les *Conférences* et les *Aphorismes* de Füssli

Comme membre de la Royal Academy of Arts, Füssli est appelé à donner des conférences sur la peinture publiées sous le titre *Lectures on painting*. Les trois premières des douze conférences sont rédigées et publiées dans une édition *in-quarto*¹ en 1801 sous sa direction. En 1806, à la demande de la Royal Academy, Füssli présente trois nouvelles conférences. Il ne les publie qu'en 1820, et les accompagne de ses trois premières, révisées, et d'une introduction. En ce qui concerne ses *Aphorismes*, il en écrit 239 après avoir traduit en anglais les *Aphorisms on Man* de son ami d'enfance Johann Kaspar Lavater en 1787. Il les intitule : *Aphorisms, Chiefly Relative to the Fine Arts*. Toutefois, la presse prend feu au moment de l'impression, et toutes les copies sont détruites. Le livre ne sera pas publié du vivant de l'artiste qui ne souhaite pas faire réviser son manuscrit une seconde fois. Après la mort de Füssli, en 1825, son ami et exécuteur testamentaire John Knowles entreprend d'écrire sa biographie à laquelle il joint les douze *Conférences* et les *Aphorismes*. Ce livre est publié en 1831 en trois volumes sous le titre *The Life and Writings of Henry Fuseli, the Former Written and the Latter ed. by John Knowles*². Selon l'historien de l'art David H. Weinglass, l'ouvrage a connu de bonnes ventes et a été assez bien reçu, malgré quelques critiques négatives³. Il demeure néanmoins, à ce jour, la source principale d'information sur Füssli.

Dans la préface des *Conférences sur la peinture*, Marie-Madeleine Martinet indique que les textes de Füssli suivent « [...] les subdivisions habituelles des écrits

¹ Le format *in-quarto* était utilisé pour les éditions prestigieuses.

² John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli, the Former Written and the Latter ed. by John Knowles*, Londres: H. Colburn and R. Bentley, 1831, 3 volumes, 1238 p.

³ David H. Weinglass, « Introduction », dans John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli, the Former Written and the Latter ed. by John Knowles; with a new introduction by David H. Weinglass*, New York, Kraus, 1982, volume 1, p. 9.

sur l'art [...]»⁴ : les deux premières conférences réfèrent à l'histoire, l'une à l'art antique et l'autre à l'art des Modernes; les suivantes portent plutôt sur les principes de la rhétorique antique. Martinet explique que, dans les écrits sur l'art, en général on transposait les principes de la rhétorique pour les appliquer aux beaux-arts. Ainsi, si l'invention était préservée, « [...] la disposition devenait composition [et] l'élocution était remplacée par les diverses techniques picturales⁵ ». Füssli reprend exactement ces principes avec ses conférences sur l'invention, la composition, l'expression, le clair-obscur, le dessin et la couleur. À l'inverse des *Conférences*, les *Aphorismes* sont présentés de façon moins organisée, et Füssli semble les avoir rédigés selon le fil de sa pensée, sans faire de regroupements thématiques. Si les aphorismes peuvent sembler redondants, reprenant parfois mot à mot certaines notions formulées dans les *Conférences*, il faut savoir qu'ils ont été écrits avant celles-ci. On peut ainsi supposer qu'ils aient servi de matériau premier à l'écriture des *Conférences*. Cette chronologie n'est cependant pas reprise dans *The Life and Writings of Henry Fuseli* de Knowles, car l'éditeur présente les écrits publiés du vivant de l'artiste avant les textes inédits.

1.2 Les notions théoriques

1.2.1 La théorie de l'invention

L'invention constitue la seule thématique à laquelle Füssli consacre deux *Conférences* : il la présente d'ailleurs comme la notion la plus importante⁶. Bien qu'elle réponde à sa vision de l'art, sa théorie de l'invention n'est pas nouvelle, car

⁴ Marie-Madeleine Martinet dans Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, Traduit de l'anglais par Serge Chauvin, préface de Marie-Madeleine Martinet, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, p. IX.

⁵ *Ibid.*, p. X.

⁶ Johann Heinrich Füssli, « Third Lecture – Invention part I » et « Fourth Lecture – Invention part II », dans John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, *op. cit.*, Vol. 2, p. 131-186 et 187-236. On se rappelle que les deux premières conférences portent respectivement sur l'art antique et l'art moderne. Ainsi, Füssli place les conférences en ordre de lecture et instaure une hiérarchie entre elles.

ses prémisses, formulées dès l'Antiquité ont été redécouvertes à la Renaissance. En fait, remonter aux origines de l'invention implique de revenir à celles de l'imitation, car ce sont deux notions étroitement liées.

Dès l'Antiquité, les écrits⁷ sur l'art, notamment ceux d'Horace, favorisaient l'imitation, mais déconseillaient l'invention au profit de thèmes rendus familiers par la tradition. À l'époque d'Alberti, au XV^e siècle en Italie, « [...] le seul peintre digne de ce nom était celui d'histoire [...] »⁸, puisqu'il tirait ses sujets de l'histoire ou de la littérature, principalement de la Bible et de la poésie antique, élevant son art au niveau de ces deux disciplines libérales. L'historien de l'art Rensselaer W. Lee explique qu'« [...] à l'instar de la poésie la peinture était une imitation de la nature; par là, [les critiques européens des XVI^e et XVII^e siècles] entendaient la nature humaine, et la nature humaine non telle qu'elle est, mais comme le dit Aristote, telle qu'elle devrait être⁹ ». C'est ce qu'on appelle l'imitation idéale. Selon Lee, ce serait Nicolas Poussin qui aurait le premier formulé les assises de l'invention en disant que « [...] la nouveauté en peinture [...] ne consiste pas principalement en un sujet jamais vu, mais en une disposition et une expression bonnes et nouvelles, et ainsi le sujet, de commun et vieux qu'il était, devient singulier et nouveau¹⁰ ». Selon cette définition de l'invention, le peintre puise toujours ses sujets dans la poésie à la différence qu'il peut interpréter la source utilisée.

⁷ Les écrits sur l'art de l'Antiquité faisaient référence à la poésie et non à la peinture. Durant la Renaissance, les artistes et les théoriciens des beaux-arts ont repris les notions dédiées à la littérature pour les appliquer à la peinture. Cette pratique s'inscrit dans l'*ut pictura poesis* que nous traitons plus en détail au chapitre II.

⁸ Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la Peinture XV^e-XVIII^e siècles*, Traduction et mise à jour par Maurice Brock, Paris, Macula, 1991, p. 40.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ Nicolas Poussin cité dans Giovanni Pietro Bellori, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, édité par Evelina Borea, Turin, G. Einaudi, 1976, p. 481.

Si elle admet la possibilité de tirer des sujets ailleurs que dans la poésie, la notion d'invention de Füssli reste près de celle de Poussin. Pour le premier, apporter de la nouveauté à un sujet consiste à l'élever, à le rendre plus prégnant et plus intense. Il distingue aussi l'invention de la création : « [...] inventer c'est découvrir : découvrir quelque chose présuppose son existence quelque part, latente ou patente, dispersée ou dans une masse [...] »¹¹. Ainsi, l'invention consiste à choisir dans l'univers visible ou invisible des éléments afin d'en faire quelque chose de nouveau et de vraisemblable¹².

L'invention, telle que théorisée par Füssli, est étroitement liée au sujet de l'œuvre, qu'il suggère de tirer le plus possible de la poésie. Pour expliquer sa vision, il revient à l'*ut pictura poesis* de Plutarque, qui affirme que la peinture et la poésie se ressemblent du fait qu'elles s'adressent pareillement aux sens. Toutefois, elles diffèrent en ce qui concerne les matériaux et les sens auxquels elles sont reliées : la poésie s'adresse à l'oreille et la peinture, aux yeux. Füssli accepte la possibilité de sortir de la tradition, de l'histoire ou de la poésie pour trouver un sujet s'il « [...] demeure dans les limites de l'art et des combinaisons de la nature »¹³. En fait, l'intérêt d'emprunter un sujet à la littérature est d'y reprendre l'observation du monde réalisée par l'auteur. Si l'artiste décide de ne pas l'utiliser, il devra, lui-même, observer convenablement le monde afin de le rendre de façon vraisemblable dans son œuvre. Ces notions formulées par Füssli s'inscrivent parfaitement dans la tradition académique de l'imitation idéale, abordée précédemment.

Füssli reconnaît également trois catégories de sujets issus de l'invention : les sujets sublimes, dramatiques et historiques. Il considère, en effet, que

¹¹ Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture, op.cit.*, p. 68.

¹² *Ibid.*, p. 69.

¹³ *Ibid.*, p. 71.

[l]'invention en son sens plus spécifique reçoit ses sujets de la poésie ou d'une tradition établie; ils sont épiques, ou sublimes, dramatiques, ou passionnés, historiques ou délimités par la vérité. Les premiers étonnent; les seconds émeuvent; les troisièmes instruisent¹⁴.

Ainsi, le peintre épique se doit de communiquer une grande maxime, au service de laquelle il met tous les éléments de l'œuvre, surtout les personnages. La peinture dramatique, comme son nom l'indique, est empreinte de drame et mise sur les passions des personnages. L'invention du peintre d'histoire, quant à elle, « [...] consiste seulement à choisir et à fixer avec dignité, précision et sensibilité des instants de réalité¹⁵ ». Sans réduire ses œuvres à des copies serviles, le peintre d'histoire doit faire preuve d'invention et de fidélité historique. Füssli conclut en disant que ces trois catégories de sujets sont étroitement liées et se mélangent entre elles, car il est rare de rencontrer une œuvre purement sublime, dramatique ou historique. D'ailleurs, comme nous le constaterons plus loin, le sublime et l'expression des passions sont des éléments présents dans la majorité des œuvres de Füssli où il combine des sujets dramatiques et sublimes.

Dans sa quatrième conférence, Füssli poursuit sa réflexion sur l'invention en s'intéressant aux différentes sortes de sujets et stratégies susceptibles de la stimuler. À l'instar de sa troisième conférence, il offre une classification des sujets : positifs, négatifs et rebutants. La représentation d'actions humaines, située au-dessus des scènes de la vie quotidienne, des animaux et des paysages, caractérise les sujets positifs tout comme l'émotion et les passions. En effet, l'invention pour Füssli consiste à combiner le moment le plus prégnant du récit et d'en montrer les effets au travers de l'expression des passions des personnages représentés¹⁶. Les sujets

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶ « [...] je me contenterai de poser la question, qu'est-ce que l'invention? Si c'est la combinaison du moment le plus décisif d'un événement et des effets les plus variés de la passion dominante sur les personnages représentés [...] » Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture, op.cit.*, p. 28.

négatifs, quant à eux, relèvent de l'histoire et visent à traduire la vérité : « [l']histoire [...] délimite le probable, le sublime et le pathétique par la vérité du temps, du lieu, des coutumes; elle confère " une localisation et un nom " ; ses agents sont purement les organes d'un fait¹⁷ ». Füssli répertorie la peinture religieuse votive, la peinture ornementale, le portrait et le paysage « banal » (topographique) comme des sujets négatifs. Enfin, il dit peu de choses à propos des sujets rebutants si ce n'est qu'ils « [...] ne peuvent proclamer leur propre signification¹⁸ ». Nous comprenons de cette classification que les sujets sublimes et dramatiques, expliqués dans la troisième conférence, sont aux yeux de Füssli des sujets positifs.

Dans ses *Aphorismes*¹⁹, Füssli apporte des éléments nouveaux sur l'invention. Il affirme que « invention strictly speaking, being confined to one moment, he invents best who in that moment combines the traces of the past, the energy of the present, and a glimpse of the future²⁰ ». Cet aphorisme précise la nature de l'invention : elle consiste à dépeindre l'essence d'un sujet en laissant entrevoir des éléments du passé, du présent et du futur. Autrement dit, en discernant un sujet avec acuité, l'œuvre parvient à le transcender. De plus, Füssli conseille de choisir le moment où le suspens atteint son paroxysme : empreint du passé et porteur de l'avenir²¹, ce moment suscite les passions les plus exacerbées.

¹⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ Johann Heinrich Füssli, « Aphorisms », dans John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, *op.cit.*, volume 3, p. 61-150.

²⁰ Aphorisme 63, *Ibid.*, p. 82.

²¹ « 96. The middle moment, the moment of suspense, the crisis, is the moment of importance, big with the past and pregnant with the future: we rush from the flames with the Warrior of Agasias, and look forward to his enemy; or we hang in suspense over the wound of the Expiring Soldier, and poise with every drop which yet remains of life », Aphorisme 96, *Ibid.*, p. 94.

1.2.2 Le sublime

À l'instar d'Edmund Burke, auteur du livre *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* publié en 1757, Füssli considère la terreur comme source première du sublime. Celle-ci se définit par

[...] tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger : c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir²².

Burke explique que c'est par un souci de conservation de soi que l'être humain ressent le sublime, car les passions qu'il suscite sont liées à la douleur et au danger, « [...] les plus puissantes de toutes les passions²³ ». Toutefois, le sujet doit être à une certaine distance de la douleur ou du danger pour éprouver les effets du sublime. Ainsi, les arts (la poésie et la peinture) par la représentation sont susceptibles d'émouvoir puisque le spectateur demeure à l'abri du danger. De plus, par la faculté de l'être humain à se mettre à la place d'autrui – la sympathie selon Burke – il est en mesure d'éprouver les mêmes sensations que les personnages représentés. En se référant au traité à l'origine de la notion de sublime, *Du Sublime* ou *Peri Hupsous*²⁴ écrit par Longin au I^{er} siècle av.-J.-C., Burke écrit :

Selon Longin, le sublime ne persuade, ni ne plaît, mais conduit à « l'extase », et à l'admiration; quand il vient à éclater où il faut, c'est comme la « foudre » : il est impossible de lui résister; « sous l'action du véritable sublime, l'âme s'élève en quelque sorte, exulte et prend

²² Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'Origine de nos Idées du Sublime et du Beau*, (1757), Traduit de l'anglais par E. Lagetie de Lavaisse, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973, p. 69.

²³ *Ibid*, p. 92.

²⁴ Longin, *Traité du sublime*, Traduction de Nicolas Boileau-Despréaux et William Smith, Introduction de William Bruce Johnson, Delmar, N.Y., Scholars' Facsimiles & Reprints, 1975, 187 p.

l'essor, remplie de joie et d'orgueil, comme si c'était elle qui avait produit ce qu'elle a entendu »²⁵.

Pour Burke, deux éléments ouvrent la voie aux sources plus concrètes du sublime : l'inconnu causé par l'obscurité, qui cache la réalité et crée le mystère; l'infini et l'éternité dont les limites ne sont pas discernables par l'entendement. Par exemple, la nuit, et les choses dont nous ignorons l'apparence – tels les fantômes et démons – suscitent plus de crainte. La lumière constitue aussi une source de sublime grâce à sa puissance (le soleil), et à son aspect destructif et surprenant (l'éclair). À cela s'ajoutent la capacité d'infliger la douleur ou la mort, la force, la violence et la grandeur comme sources de sublime. À propos des dimensions, il indique que la profondeur produit un effet plus grand sur le spectateur que la hauteur qui, elle, en crée plus que la longueur. Il donne l'exemple de l'océan qui inspire la terreur, car nous n'en voyons ni la fin ni la profondeur. Enfin, la soudaineté, qui rend alerte et active la conservation de soi chez l'être humain, est sublime.

Burke aborde également la question du beau en le comparant au sublime. Le fonctionnement du sublime est fondé sur la douleur : il s'agit d'un délice, lié à la crainte, produit par des passions exacerbées et par l'incapacité de l'entendement humain à les rationaliser. À l'inverse, le beau crée un sentiment de plaisir rationnellement concevable au travers d'objets agréables et rassurants. Burke énumère les caractéristiques propres au sublime : la grandeur; les objets rudes et négligés suite à des intempéries; les couleurs tristes et sombres comme le noir, le brun ou le pourpre foncé; l'obscurité; la solidité; et les masses propres à la masculinité, à la grandeur, à la force et à la puissance²⁶. Selon lui, le premier effet du sublime est le délice, défini comme un plaisir pur et simple causé par l'éloignement de douleur ou de danger. Ainsi, le souci de conservation de soi de l'être humain

²⁵ Edmund Burke, *Recherche philosophique, op.cit.*, p. 18.

²⁶ *Ibid.*, p. 224-226.

produit une crainte devant une scène terrifiante, car celui-ci, appréhende la douleur ou la mort. Cette appréhension se transforme toutefois en délice lorsque le danger de mort ou de souffrance n'apparaît plus comme réel. Un autre effet important du sublime pour Burke est l'étonnement, qu'il définit comme un :

[...] état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur. Alors, l'esprit est si rempli de son objet, qu'il ne peut en admettre un autre, ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe. De là vient le grand pouvoir du sublime, qui, bien loin de résulter de nos raisonnements, les anticipe, et nous enlève par une force irrésistible²⁷.

L'essentiel de la théorie du sublime de Füssli se retrouve dans ses *Conférences* et ses *Aphorismes*. Reprenant sa classification des sujets de l'invention – épiques, dramatiques ou historiques – Füssli rédige plusieurs aphorismes dans lesquels il indique les stratégies à employer pour réaliser une œuvre sublime. D'abord, il explique que tout ce qui cache ses limites par sa grandeur est sublime²⁸. Il ajoute que « repetition of attitude and gesture invigorates the expression of the grand: as a torrent gives its own direction to every object it sweeps along, so the impression of a sublime or pathetic moment absorbs the contrasts of inferior agents²⁹ ». Le traité de Burke, s'adressant à la littérature, Füssli en reprend les sources du sublime (l'obscurité, la terreur, le surnaturel, la puissance, la grandeur, la soudaineté, la conservation de soi) afin de les appliquer à ses œuvres picturales. L'artiste a également tiré plusieurs de ses sujets dans le livre *Paradise Lost* (1667) de Milton, qualifié par Burke de poète sublime par excellence. Füssli a emprunté un nombre impressionnant de sujets chez Shakespeare³⁰, classé dans la catégorie des sujets

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁸ Aphorisme 37, *Ibid.*, p. 74.

²⁹ Aphorisme 77, *Ibid.*, p. 87.

³⁰ Consulter Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Collections: Oeuvrekatalog Schweizer Künstler, op. cit.*, pour connaître les œuvres réalisées par Füssli d'après les écrits de Shakespeare.

dramatiques, pour les rendre sublimes par différentes stratégies formelles de son cru³¹. Il explique : « [...] I have endeavoured to supply what is deficient in the poetry³² ». Il allie ainsi l'intérêt du public pour la poésie nationale³³ et le sublime.

Si Füssli conçoit ses œuvres comme sublimes, il croit aussi qu'elles doivent transmettre un sentiment sublime chez les spectateurs pour leur plaire et les intéresser. Ce constat nous amène à poser un lien avec la théorie du sublime d'Emmanuel Kant, élaborée dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1774) et dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790). Pour Kant, le sublime est un phénomène en nous : il ne se trouve pas dans un objet, et s'exprime dans le sentiment ressenti devant un objet ou une situation donnés. Il décrit le sentiment du sublime comme « un plaisir négatif³⁴ » issu de l'étonnement ou du ravissement déclenchés par un phénomène terrifiant (tempête, ouragan, etc.). Seule la nature produit cet effet chez l'être humain. Selon cette perspective, l'art, la peinture ou la poésie ne peuvent être des objets proprement sublimes ni produire des sentiments sublimes³⁵. En ce qui concerne Füssli, il accorde une grande importance au concept de sympathie³⁶ de Burke. Il mise aussi sur l'étonnement, cachant parfois ses œuvres jusqu'au moment ultime de l'exposition afin de produire un maximum

³¹ Nous développerons davantage sur les stratégies formelles employées par Füssli à la section 1.3 du présent chapitre.

³² Füssli dans John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli, op.cit.*, volume 1, p. 189.

³³ Voir la section 2.5.1, au chapitre II, p. 45.

³⁴ Emmanuel Kant, « 23. Passage de la faculté de juger du beau à celle de juger le sublime », *Critique de la faculté de juger*, (1790), traduit par A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 118.

³⁵ *Ibid*, p. 118.

³⁶ Dans une lettre à John Knowles, Füssli lui demande de se mettre à la place de Macbeth : « [...] I have endeavoured to show colossal head rising out of the abyss, and that head Macbeth's likeness. What, I would ask, would be a greater object of terror to you, if, some night on going home, you were to find yourself sitting at your own table, either writing or otherwise employed? Would not this make a powerful impression on your mind? ». Füssli dans John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli, op.cit.*, volume 1, p. 189-190.

d'effets sur les spectateurs³⁷. Outre l'importance de plaire au public, d'attirer son attention au moyen de l'étonnement et de lui transmettre un sentiment sublime, Füssli décrit peu l'effet qu'il tente de produire par ses œuvres. En cherchant à toucher globalement les gens, Füssli rejoint Longin qui affirme « [...] qu'une chose est véritablement sublime quand vous voyez qu'elle plait universellement et dans toutes ses parties³⁸ », frappant tous les spectateurs de la même façon peu importe la réalité propre de chacun. Toutefois, Füssli se distingue de Kant qui conçoit le sentiment sublime comme subjectif puisque « [...] les divers sentiments de plaisir ou de déplaisir, de satisfaction ou de contrariété, dépendent moins de la nature des choses extérieures qui les suscitent que de notre sensibilité propre³⁹ ».

1.2.3 L'expression des passions

L'expression constitue une autre notion importante de la théorie académique des beaux-arts, au même titre que l'imitation et l'invention. Dès l'Antiquité, Aristote suggère que le propre de la peinture est de représenter l'être humain en action. Au XV^e siècle, se basant sur les mouvements des bras et des mains des orateurs, Léonard de Vinci reconnaît la gestuelle des personnages comme l'expression de leur activité mentale et de leurs émotions. La tradition critique du classicisme français et italien, quant à elle, indique que le peintre doit d'abord ressentir les émotions pour ensuite les transmettre aux spectateurs par ses œuvres⁴⁰. Un changement de paradigme se produit au milieu du XVIII^e siècle, avec Johann Joachim Winckelmann qui suggère

³⁷ Ozias Humphry, un collègue peintre de Füssli, écrit à son sujet : « Mr. Fusseli says he shall esteem it a favour if it [his picture of Macbeth] is not much seen before it is exhibited because he thinks it will be likely to produce a greater effect by coming unexpectedly upon the public » Lettre d'Ozias Humphry à un destinataire inconnu, datée autour de 1777, dans David H. Weinglass, *The Collected English Letters of Henry Fuseli*, Millwood [N.Y.], Kraus International, c1982, p. 16.

³⁸ Longin, *Traité du sublime*, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Traduction, introduction et notes par Roger Kempf, Paris, Vrin, 1953, p. 17.

⁴⁰ Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis*, *op. cit.*, p. 53-56.

d'imiter la noble simplicité et la grandeur sereine des gestes et de l'expression de la statuaire grecque antique⁴¹. Ainsi, il oppose le stoïcisme, le contrôle de l'esprit sur le corps, à l'expression des passions. Repris par le néoclassicisme français, les préceptes de Winckelmann convenaient parfaitement aux valeurs républicaines caractéristiques des œuvres de cette époque : par la représentation de héros vertueux, ces tableaux devenaient des *exempla virtutis*.

Contre l'austérité du néoclassicisme français associée aux Lumières, qui conçoivent l'homme comme un être de raison, le mouvement littéraire allemand *Sturm und Drang* se forme dans les années 1770. Cette expression signifie « tempête et expression », et sert de titre à une pièce de théâtre de Friedrich Maximilian Klingler (1776), un des fondateurs du courant. Le mouvement regroupe des auteurs allemands tels que Goethe, Klingler, Lenz, Wagner, les frères Jacobi et Lessing. S'inspirant du primitivisme de Jean-Jacques Rousseau, ces auteurs proposent de rejeter les lois et prescriptions trop rigides de la société au profit de l'expression des passions et des sentiments, propres à la vraie nature humaine⁴². Ce regroupement se détourne donc de l'Antiquité gréco-romaine, époque de prédilection du néoclassicisme français, et fait du gothique un art proprement allemand.

En ce qui concerne Füssli, il fréquente dès son plus jeune âge des hommes qui l'ont amené à considérer l'expression des passions comme un élément central de son œuvre. Prédestiné à la vie ecclésiastique, Johann Heinrich Füssli reçoit une excellente éducation au *Collegium Carolinum* de Zürich, où enseignent Johann Jakob

⁴¹ Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, traduit de l'allemand par Dominique Tassel, Paris, Librairie générale française, 2005, p. 248.

⁴² Sur le *Sturm und Drang* voir Abigail Chantler, « The "Sturm und Drang" Style Revisited », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 34, No. 1 (Juin 2003), p. 18-21 et Jürgen Heizmann, « Goethe, le dernier génie universel? » dans *Les grandes figures du monde moderne*, sous la direction de Josiane Boulad-Ayoub et François Blanchard, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 456-455.

Bodmer et Johann Jakob Breitinger. Ces deux figures de proue de la littérature allemande valorisent, comme le *Sturm und Drang*, un art qui laisse libre cours à l'expression des sentiments. Amis avec son père, les deux professeurs de Füssli lui accordent une grande attention, lui transmettant leur vision des arts et leur passion pour la culture britannique. Ces enseignements auront une grande influence sur les écrits et la pratique artistique du peintre. La jeunesse et les fréquentations de Füssli ont été déterminantes dans l'élaboration de sa pensée sur l'art. Par exemple, à l'adolescence, il aime Shakespeare et le traduit de l'anglais à l'allemand. Il apprend aussi le français et l'italien afin de lire Rousseau et Dante. Lors de ses années au *Collegium Carolinum*, il se lie d'amitié avec Johann Kaspar Lavater pour qui il illustrera les ouvrages sur la physiognomonie.

Dans sa cinquième conférence, après avoir abordé la question de l'invention, Füssli traite de l'expression. Il présente celle-ci comme l'assistante et l'interprète de la composition avec laquelle elle est étroitement liée, mais également comme :

l'image vivante de la passion qui affecte l'esprit; elle en est le langage et en dépeint la situation. Elle anime les traits, les attitudes et les gestes que l'invention a sélectionnés et la composition disposés; ses principes, comme les leurs sont la simplicité, la justesse et l'énergie⁴³.

Dans cette conférence, il indique l'importance de maîtriser la forme et les coloris pour bien incarner l'expression d'un personnage, notamment pour que les traits du visage traduisent « [...] son caractère propre et exclusif⁴⁴ ». Füssli utilise des notions de physiognomonie pour expliquer comment les gens ressentent et expriment leurs passions selon leur caractère propre. Enfin, il termine en précisant que des émotions

⁴³ Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture, op. cit.*, p. 131

⁴⁴ *Ibid.*, p. 132.

comme la joie produisent moins d'effet sur le corps que des sentiments plus puissants comme le chagrin, la douleur ou la terreur.

La figure humaine est primordiale chez Füssli comme véhicule de l'expression des passions et « [du] contenu narratif⁴⁵ ». Selon lui, l'expression des personnages, mode de transmission des passions et du sublime grâce à la sympathie, est l'un des principaux éléments inspirant le drame⁴⁶. Il affirme qu'« expression alone can invest beauty with supreme and lasting command over the eye⁴⁷ ».

1.2.4 Le *gothic* comme expression du sublime

Vers la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, le terme *gothic* réfère généralement à la période médiévale, mais aussi aux caractéristiques esthétiques associées à cette ère. Ainsi, le *gothic* s'inscrit comme un phénomène culturel populaire qui se définit par un goût pour l'horreur et le fantastique. La littérature gothique émerge en Angleterre à la même époque. Elle met en scène des intrigues peuplées de créatures fantastiques (fantômes, sorcières, etc.) et campées dans des décors médiévaux. Associée à la culture populaire, cette littérature influence des artistes comme Füssli qui la considèrent comme une expression du sublime. On se rappelle l'importance de cette esthétique estimée à cause de ses origines anciennes et diffusée dans les écrits de Burke et de Kant. Bref, l'engouement pour le *gothic* répond au désir de retrouver à un passé héroïque révolu engendré par le contexte politique radical et la perte de confiance en l'homme moderne.

⁴⁵ Christian Klemm, « The Principles of Fuseli's Art, or the Aesthetics of the Stroke of Genius », *Fuseli: the Wild Swiss*, catalogue d'exposition, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2005, p. 97.

⁴⁶ « Whatever by reflected self-love inspires us with hope, fear, pity, terror, love, or mirth – whatever makes events, and time, and place, the ministers of character and pathos, let fiction or reality compose its tissue, is dramatic » Aphorisme 38, Johann Heinrich Füssli, « Aphorisms », *The Life and Writings of Henry Fuseli*, *op.cit.*, volume 3, p. 74.

⁴⁷ Aphorisme 99, *Ibid.*, p. 99.

Ne parlant pratiquement pas du *gothic* dans ses écrits⁴⁸, Füssli y consacre tout de même un aphorisme peut-être influencé par le *Sturm und Drang*. En effet, la mythologie gothique exerce sur lui une impression plus forte que la mythologie grecque « [...] because the bands are not yet rent which tie us to its magic: [Gothic] has a powerful hold of us, who holds us by our superstition or by a theory of honour⁴⁹ ». Bien qu'il n'élabore pas davantage cette réflexion, il semble attiré par la mythologie gothique (médiévale), dont la multitude de superstitions crée une aura de mystère. Toutefois, les Grecs restent pour lui supérieurs au plan de la forme. Il explique que « the superiority of the Greeks seems not so much the result of climate and society, as of the simplicity of their end and the uniformity of their means⁵⁰ ». Cette affirmation de Füssli fait écho aux *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture*⁵¹ (1755) dans lesquelles Johann Joachim Winckelmann proclame la supériorité de l'art grec antique, et la nécessité de l'imiter à tout prix. Pour ce dernier, la situation géographique, le climat, l'alimentation, la mentalité et l'entraînement physique précoce ont favorisé la belle nature des Grecs anciens. Autrement dit, la beauté des statues grecques est tributaire de celle des modèles qui les ont inspirées⁵².

⁴⁸ C'est grâce aux écrits de l'historien de l'art Martin Myrone que nous pouvons lier Füssli au *gothic*. Sur ce sujet, voir de cet auteur : *Henry Fuseli*, Londres, Tate Publishing, 2001, 80 p. et *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Publishing, 2006, 224 p.

⁴⁹ Aphorisme 105, Johann Heinrich Füssli, « Aphorisms », *The Life and Writings of Henry Fuseli*, *op.cit.*, volume 3, p. 102. L'historien Gerald Newman reconnaît l'influence des *Letters on Chivalry and Romance* (1762) de Richard Hurd dans la promotion de l'esthétique *gothic* et romantique dans *The Rise of English Nationalism: a Cultural History, 1740-1830*, New York, St. Martin's Press, 1987, p. 109. Nous pouvons également supposer que Füssli fait référence aux écrits de Hurd lorsqu'il mentionne la théorie de l'honneur.

⁵⁰ Aphorisme 148, *Ibid.*, p. 116.

⁵¹ Füssli a traduit les *Réflexions* de Winckelmann de l'allemand à l'anglais en 1765.

⁵² Johann Joachim Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, (1755), traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2005, p. 18.

1.3 Les stratégies formelles élaborées par Füssli pour mettre en pratique ses notions théoriques

Pour déceler la présence des principales notions théoriques de Füssli dans ses œuvres à sujet spensérien, il convient d'identifier comment il les traduit de manière formelle. Sa conception de la composition, mais également ses écrits sur différentes techniques picturales, comme le clair-obscur, le dessin et la couleur, permettront d'identifier les éléments formels qui constitueront notre grille pour analyser ses œuvres.

1.3.1 La composition

Dans la hiérarchie de Füssli, la composition suit de très près l'invention en termes d'importance. Pour lui, la composition est « [...] l'habilleuse de l'invention, dont elle supervise la disposition des matériaux⁵³ ». Dans sa cinquième conférence, sur la composition et l'expression, il identifie la perspective, la lumière et la clarté comme éléments essentiels de la composition. Il ajoute que celle-ci s'établit sur l'harmonie des contrastes et des groupements⁵⁴. Croyant qu'un sujet doit être traité avec simplicité et justesse, il met en garde contre l'utilisation abusive d'éléments superflus du récit ou d'ornementation. Ainsi, seuls les éléments essentiels au sujet devraient être présents dans l'œuvre. Toutefois, il admet que l'utilisation d'ornements appropriés peut rendre intéressant un sujet banal⁵⁵.

Dans les œuvres de Füssli, la composition se traduit par une épuration des éléments de décor et une mise en valeur des figures humaines. L'artiste met d'ailleurs l'accent sur l'expression de ces dernières, car elles permettent de véhiculer

⁵³ Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture, op.cit.*, p. 121.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁵⁵ Aphorisme 232, « Aphorisms », *The Life and Writings of Henry Fuseli, op.cit.*, volume 3, p. 146.

les passions représentées. C'est pourquoi ses personnages sont souvent nus ou vêtus de drapés moulants, délimitant ainsi leur musculature exacerbée. De plus, grâce aux vêtements non représentatifs d'une époque précise, les œuvres de Füssli acquièrent une valeur intemporelle. Son tableau *Lady Macbeth Seizing the Daggers* (fig. 1) exemplifie bien la mise en pratique de ces préceptes, la noirceur du décor ne permettant pas de deviner le lieu de l'histoire. Macbeth, le personnage de gauche,



fig. 1

semble nu, révélant sa musculature; Lady Macbeth, à la droite de l'œuvre, est vêtue d'une robe intemporelle où seules les manches en ballon ressemblent à la mode vestimentaire d'une certaine époque. Seuls accessoires représentés, les deux poignards de Macbeth constituent des éléments essentiels à la compréhension du sujet.

Lorsqu'il s'inspire de thèmes littéraires, Füssli choisit le moment du récit où les personnages atteignent des niveaux psychologiques extrêmes. Ainsi, Füssli s'assure de produire un effet maximal sur les spectateurs. Enfin, l'utilisation de cadrages serrés et de points de vue en contre-plongée crée des personnages à la taille colossale, le spectateur se sent alors dominé par ces héros gigantesques, voire monstrueux⁵⁶.

1.3.2 Les techniques picturales

Le clair-obscur est la première des trois techniques picturales à laquelle Füssli dédie une conférence. Omniprésent dans son œuvre, il le définit comme « [...] la division d'un objet unique entre lumière et ombre, [...] [qui] englobe leur répartition

⁵⁶ Sur les stratégies employées par Füssli pour rendre un sujet sublime voir Karen Junod, « Henry Fuseli's Pragmatic use of Aesthetics : his Epic Illustrations of *Macbeth* », *Word & Image*, Vol. 19, No. 3 (Juillet-Septembre 2003), p. 138-150.

sur l'ensemble d'une composition [...]»⁵⁷. Pour lui, le clair-obscur sert à mettre en valeur les éléments essentiels d'une œuvre et à subordonner les éléments secondaires.

Il le considère

[...] légitime lorsque, émanations directes du sujet, sa disposition, son étendue, sa force ou sa douceur sont assujetties à la forme, à l'expression, et renforcent ou illustrent le caractère, en rehaussant le ou les protagonistes, et en subordonnant les personnages secondaires; il est usurpé lorsque, simple auxiliaire aspirant aux droits d'un principe dominant, il devient le substitut d'exigences plus essentielles ou indispensables⁵⁸.

Ainsi, le clair-obscur est au service du sujet, de la composition et de l'expression et non une fin en soi. C'est d'ailleurs ce que nous pouvons constater dans *The Three Witches appear to Macbeth and Banquo* (fig. 2). Dans ce tableau, Füssli se sert du clair-obscur pour plonger une partie de l'œuvre dans l'obscurité, et mettre l'accent sur les



fig. 2

éléments clés : les personnages. Lorsqu'il peint des personnages imaginaires comme des fées ou des sorcières, Füssli opte pour le clair-obscur souvent utilisé avec une touche vaporeuse. Il en découle une certaine immatérialité propice à créer un effet surnaturel, lequel répond au goût du jour pour le *gothic*.

La conférence sur le dessin suit celle sur le clair-obscur. Pour Füssli, le dessin est « [...] le fait de *dessiner* les figures et les parties constitutives du sujet⁵⁹ ». Afin

⁵⁷ Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture, op.cit.*, p. 142.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

d'exercer son ingéniosité, il s'adonne au jeu des cinq points⁶⁰. Les figures ainsi

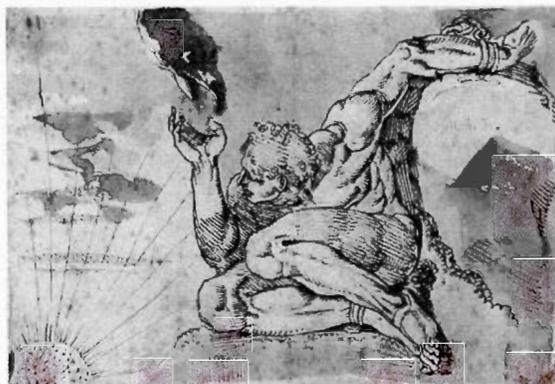


fig. 3

produites sortent de l'ordinaire, comme en témoigne l'œuvre *Prometheus* (fig. 3). Au-delà du jeu, la technique des cinq points sert parfois d'assise à la création d'un tableau. Füssli estime, en effet, que cette technique contribue à augmenter la sublimité et l'expression des figures⁶¹. Lui permettant de se

détacher des conventions picturales, le dessin devient pour Füssli un but en soi⁶². En effet, l'artiste cherche à traduire dans ses tableaux les qualités expressives de ses esquisses, telles que les contrastes dramatiques créés par les hachures ou les lavis, la pureté des contours, la stylisation des figures humaines, l'aspect schématique de ses dessins réalisés, etc⁶³. À partir de ces éléments formels, Martin Myrone qualifie le style de Füssli d'impatient, rhétorique et déclamatoire, non appliqué ni persuasif, « [...] that proclaims sublime genius, rather than proves it⁶⁴ ».

Les huitième et neuvième conférences de Füssli traitent respectivement de la couleur dans les fresques et de la couleur dans la peinture à l'huile. L'artiste ne propose pas de recommandations concernant l'emploi des couleurs, car il s'attarde surtout à les classifier. Il considère peut-être la couleur comme une composante inférieure à la noirceur, propice à sa recherche du sublime. Il conseille néanmoins de

⁶⁰ Ce jeu consiste à placer cinq points sur une feuille de papier qui deviendront les extrémités d'une figure à dessiner.

⁶¹ Martin Myrone, *Bodybuilding. Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005, p. 184.

⁶² *Ibid.*, p. 185.

⁶³ Martin Myrone, *Henry Fuseli, op. cit.*, p. 26-27.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

l'utiliser avec retenue et simplicité⁶⁵, et ajoute que « the colors of sublimity are negative or generic [...]»⁶⁶. Son recours fréquent au clair-obscur n'est pas non plus propice à l'utilisation de couleurs éclatantes. Par exemple, dans *Titania and Bottom* (fig. 4), Füssli aurait pu représenter le feuillage de la forêt où se déroule l'action d'un vert tendre avec des fleurs et de la végétation aux couleurs naturelles. Il a plutôt choisi de plonger ses personnages dans l'obscurité. Seules quelques petites touches de bleu grisâtre ou de rouge rabattu colorent ici et là la composition.



fig. 4

1.4 De l'utilisation des écrits de Füssli pour analyser son œuvre

Eudo C. Mason, chercheur en littérature anglaise et allemande, ayant étudié les écrits de l'artiste, considère que « [...] much that is of central importance to [Fuseli's] theory is almost entirely missing in his practice [...]»⁶⁷. En effet, pris individuellement les écrits de Füssli ne semblent pas toujours montrer une concordance avec son œuvre picturale. Or, comme le rappelle Marie-Madeleine

⁶⁵ Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture*, Traduit de l'anglais par Serge Chauvin, préface de Marie-Madeleine Martinet, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, p. 175.

⁶⁶ Aphorisme 177, Johann Heinrich Füssli, « Aphorisms », *The Life and Writings of Henry Fuseli, the Former Written and the Latter ed. by John Knowles*, Londres, H. Colburn and R. Bentley, 1831, volume 3, p. 132.

⁶⁷ Eudo C. Mason, *The Mind of Henry Fuseli*, (1951), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1951, p. 63.

Martinet, Füssli est un artiste d'imagination qui aimait se détourner des conventions alors que « [...] ses fonctions de professeur lui imposaient de traiter sa pensée dans un cadre néo-classique⁶⁸ ». Elle ajoute que le romantisme de son œuvre ne contredit pas les idées artistiques de l'Antiquité puisque certains concepts, dont le sublime, en sont issus. Dans sa thèse de doctorat en histoire de l'art, Richard Glen Brown propose une relecture des écrits de Füssli, les soustrayant aux nombreuses critiques qui reprochent ne pas y trouver de clé pour interpréter l'œuvre picturale. Selon Brown, l'œuvre peint et écrit de Füssli s'inscrivent dans un réseau d'influences dont l'étude nécessite un traitement méticuleux afin d'en déceler les résidus du passé. Il explique que « Füssli is instituted as an historical agent synthesizing a harmonious presence from the discordant strings of *Sturm und Drang*, Neoclassicism, Rousseauian cultural primitivism, and above all the "great style" of Reynolds⁶⁹ ». À la lumière de notre lecture des écrits de Füssli, nous croyons que Winckelmann et Burke prennent part à son univers de références même s'il ne les nomme pas : le premier, pour la question de la perfection de l'art grec; le second, pour tout ce qui concerne le sublime. Il faut donc lire la biographie de Füssli ou connaître les écrits de ces auteurs afin de mesurer leur influence sur sa théorie de l'art. Au lieu d'envisager les écrits de Füssli comme un système fermé, il est préférable, comme le suggère Brown, de les remettre dans un contexte élargi afin de retracer les influences externes. C'est à cette tâche que nous avons consacré ce chapitre. Enfin, l'analyse des stratégies formelles utilisées par Füssli, pour mettre en pratique sa théorie de l'art, a fourni des exemples concrets de leur présence dans les œuvres de l'artiste.

⁶⁸ Marie-Madeleine Martinet dans Füssli, *Conférences sur la peinture, op. cit.*, p. XX.

⁶⁹ Glen Richard Brown, « Historical Discontinuity and Henry Fuseli's Writings on Art », Thèse de doctorat, Stanford, Stanford University, 1991, p. 14-15.

CHAPITRE II

THE FAERIE QUEENE D'EDMUND SPENSER COMME SUJET PICTURAL

Afin de distinguer si les œuvres à sujets spensériens de Füssli sont des illustrations ou des interprétations pour lesquelles il fait usage de l'invention, il importe d'aborder l'œuvre littéraire dont elles s'inspirent : *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser. *L'ut pictura poesis*, tradition dans laquelle s'inscrit Füssli en puisant les sujets de ses œuvres à même la littérature, sera d'abord exposé. Il sera ensuite question du poème et de son contexte de création, afin de distinguer en quoi ce premier est un produit de son époque et de son auteur. Les liens entre *The Faerie Queene* de Spenser, les préoccupations artistiques britanniques au tournant du XIX^e siècle et l'œuvre de Füssli ponctueront ce chapitre. À cet effet, l'importance du roi Arthur, personnage principal du poème de Spenser et héros national britannique de premier ordre, retiendra notre attention. Il conviendra ensuite d'aborder la postérité du poème de Spenser, plus particulièrement à l'époque de Füssli, afin de voir en quoi la réalisation d'œuvres s'en inspirant avait un intérêt. Le chapitre se terminera sur la représentation des genres sexuels discordante, chez Spenser et Füssli : le premier accordant une place importante aux femmes dans son récit, particulièrement à la reine Élisabeth I^{re}; le second proposant un modèle de héros masculin viril répondant à l'émancipation naissante de la femme qui voit le jour au XVIII^e siècle.

2.1 L'*ut pictura poesis*

Il convient de commencer ce chapitre en abordant l'*ut pictura poesis*, puisque la tradition des œuvres picturales à sujets littéraires en découle. Il sera d'abord question de ses fondements et de sa fin, proclamée dans le *Laocoon* de Lessing, pour ensuite saisir ce que Füssli retient de la tradition.

2.1.1 De ses origines à sa fin

Durant l'Antiquité, la peinture est considérée comme un travail technique inférieur à la poésie qui fait partie des arts libéraux. Pour preuve, autour du V^e siècle av. J.-C., le poète grec Simonide de Céos affirme que : « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture qui parle », proclamant la supériorité de la poésie sur la peinture à laquelle il attribue un handicap. Le terme *ut pictura poesis* signifie « la peinture est comme une poésie » et vient d'Horace, poète romain du I^{er} siècle av. J.-C. Lors de la Renaissance italienne, les artistes cherchent à légitimer la peinture, et à la faire accepter parmi les arts libéraux, en l'associant à la poésie. Ils reprennent la formule d'Horace à leur avantage pour en faire « la peinture est comme la poésie ». Léonard De Vinci reformule, quant à lui, la phrase de Simonide en disant que : « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle », mettant les deux disciplines sur un pied d'égalité, chacune possédant désormais une atrophie.

Cette filiation se poursuit au XVII^e siècle en France dans les écrits des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée en 1648. Dans *De Arte Graphica* (1668), premier traité de peinture rédigé pour l'académie, Charles-Alphonse Du Fresnoy écrit que la peinture et la poésie sont deux sœurs qui se ressemblent et tendent à la même fin : l'imitation. Selon lui, l'avantage que la peinture a sur la poésie est qu'elle se fait plus facilement comprendre de tous, puisqu'il n'y a pas de barrière de langue. Il insiste également sur le fait qu'un tableau

doit rester le plus fidèle possible au sujet qu'il représente¹. Dans ses *Cours de peinture par principes* (1673), Roger De Piles adopte le même avis que Du Fresnoy, mais va encore plus loin dans sa défense de la peinture. Ainsi, il considère que la peinture et la poésie « [...] conservent exactement l'unité du lieu, du temps, et de l'objet. Toutes deux sont fondées sur la force de l'imagination [...] [et leur fin] est de surprendre de telle sorte que leurs imitations paraissent des vérités² ». Toutefois, il soulève des avantages différents pour la peinture et la poésie. Pour lui, la première bénéficie d'une compréhension universelle, se fait interpréter plus rapidement, en un coup d'œil, et relève de la vue, le sens qui est selon lui le plus à même d'émouvoir nos passions. De son côté, la poésie a pour avantage qu'elle se déploie en une succession d'épisodes nous permettant ainsi de voir les causes et les liaisons des événements, ce que la peinture ne permet pas³. John Dryden traduit *De Arte Graphica* en anglais en 1695. Les *Cours de peinture par principes* de Roger de Piles sont, quant à eux, publiés à Londres en 1711. Leur diffusion en sol britannique et le fait que la Royal Academy se soit inspirée des préceptes de l'Académie royale française témoignent des répercussions de ces écrits sur la peinture anglaise qui s'associe à la poésie en y puisant ses sujets, mais également en lui empruntant ses théories.

En 1766, Gotthold Ephraim Lessing, écrivain et critique allemand, proclame la fin de l'*ut pictura poesis* dans son *Laocoon*⁴. Pour lui, les arts plastiques et la poésie ne fonctionnent pas de la même façon : il considère la poésie supérieure aux arts plastiques puisqu'elle laisse plus de place à l'imagination; la poésie permet de

¹ Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L'art de Peinture de C.A. Du Fresnoy*, Traduit en François, Enrichi de Remarques, revû, corrigé, & augmenté par Monsieur De Piles, Quatrième édition, A Paris, Chez Charles Antoine Jombert, rue Dauphine, à l'Image Notre-Dame, M. DCC. LI (1751), 371 p.

² Roger De Piles, *Cours de Peinture par Principes composé par M^r De Piles*, A Paris, Chez Jacques Estienne, ruë S. Jacques, au Coin de la ruë de la Parcheminerie, à la Vertu, M. DCCVIII (1708), p. 429-430, 443.

³ *Ibid.*, p. 449-453.

⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, (1766), Paris, Hermann, (1990), 1997, 240 p.

représenter les passions et d'évoquer le rêve alors que les arts plastiques peuvent seulement figurer le visible. De même, la laideur est interdite en peinture ou en sculpture, alors qu'elle est permise en poésie où elle n'est pas visuellement représentée. Dans sa comparaison, Lessing ajoute que la poésie se déploie dans le temps, alors que les beaux-arts se déploient dans l'espace. Ainsi, si un auteur a la liberté de présenter une suite d'événements, l'artiste doit se restreindre à en représenter un seul. Enfin, il considère qu'un héros ne doit pas être représenté au paroxysme de sa souffrance, mais plutôt au moment le précédant, laissant plus de place à l'imagination du spectateur.

Plus près de Füssli, Joshua Reynolds, premier président de la Royal Academy qui a encouragé ce premier à devenir peintre, se prononce sur le sujet dans ses *Discours*, dont les sept premiers sont publiés en 1778. Dans son huitième discours, il avance que « le pouvoir de la poésie est plus étendu que celui de la peinture [...] puisqu'elle opère en aiguisant notre curiosité, engageant l'esprit par étapes à s'intéresser aux événements [...] et surprenant à la fin avec une catastrophe inattendue⁵ ». De ce fait, il reconnaît, à l'instar de De Piles, que l'effet produit par la peinture est instantané. Toutefois, il considère que le peintre peut toucher aussi puissamment que le poète au moyen de la nouveauté, de la variété et des contrastes qui permettent au sujet de marquer davantage l'esprit que quelque chose qui a souvent été vu. Il prévient toutefois d'utiliser ces éléments avec retenue afin de ne pas dénaturer le sujet⁶. Dans son quatrième discours, il définit l'invention comme étant la représentation de l'image mentale que nous nous faisons à la lecture d'une histoire. Ainsi, il explique que tout détail qui n'apparaît pas dans l'image mentale ne devrait pas apparaître dans le tableau afin de ne pas compromettre l'élément principal

⁵ Notre traduction. Joshua Reynolds, « Discourse VIII », *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, Edited and annotated by Edmund Gosse, London, Kegan Paul, Trench & Co., MDCCCLXXXIII (1884), p. 144.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

qui doit être le plus frappant. Contrairement à Du Fresnoy, Reynolds fait preuve d'une plus grande ouverture en ce qui concerne la fidélité au sujet et dit « [the painter] must sometimes deviate from vulgar and strict historical truth, in pursuing the grandeur of his design⁷ ».

2.1.2 L'*ut pictura poesis* dans les écrits de Füssli

Dans sa biographie sur Füssli, John Knowles explique que l'artiste a tenté de représenter sur toile des scènes adaptées à l'imagerie poétique transgressant ainsi les limites des arts d'imitation⁸. Or, dans sa conférence sur l'invention Füssli affirme être en accord avec Plutarque

[...] who tells us, that as poetry and painting resemble each other in their uniform address to the senses, for the impression they mean to make on our fancy and by that on our mind, so they differ as essentially in their materials and their modes of application, which are regulated by the diversity of the organs they address, ear and eye. Successive action communicated by sounds, and time, are the medium of poetry; form displayed in space, and momentaneous energy, are the element of painting⁹.

Ainsi Füssli reconnaît que la peinture et la poésie diffèrent, à l'instar de Lessing. Toutefois, la comparaison s'arrête à ce détail puisque Füssli admet que les deux arts agissent uniformément sur les sens et sur l'imagination. Tel que nous l'avons vu au chapitre précédent, Füssli suggère très fortement de puiser des sujets à même la littérature et d'appliquer à la peinture des théories faites pour la littérature, tel le sublime. L'artiste se détache encore de Lessing en représentant souvent plusieurs

⁷ Joshua Reynolds, « Discourse IV », *op. cit.*, p. 48-50.

⁸ « [...] [Füssli] had attempted to represent on canvas scenes adapted to poetic imagery, and thus transgressed the limits of the imitative arts [...] » John Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli, the Former Written and the Latter ed. by John Knowles*, Londres: H. Colburn and R. Bentley, 1831, vol. I, p. 197-198.

⁹ Johann Heinrich Füssli dans John Knowles, « Third lecture, Invention », *op. cit.*, vol. II, p. 133.

moments différents d'une œuvre littéraire dans un même dessin, afin de rendre l'essence du récit. Il représente fréquemment le moment du paroxysme de la souffrance ou de l'expression des passions chez ses personnages, plutôt que le moment le précédant comme prescrit par Lessing. Cette stratégie répond au concept de sympathie élaboré par Burke. Enfin, comme le suggère Reynolds, Füssli dévie parfois de la vérité historique et évite d'utiliser trop de détails afin de rendre la scène représentée plus poignante. Nous verrons comment ces éléments prennent forme au chapitre III, alors que les œuvres à sujets spensériens de Füssli seront comparées à *The Faerie Queene*, dont elles s'inspirent. Pour cela, il convient d'abord de présenter le poème en le replaçant dans son contexte de création, en offrant une brève biographie de l'auteur, Edmund Spenser, et en abordant les influences de ce dernier.

2.2 Un auteur et son poème

2.2.1 Edmund Spenser

La naissance d'Edmund Spenser est estimée à l'an 1552, à Londres¹⁰. Spenser grandit dans des conditions modestes, son père travaillant chez un tailleur. Parent du bourgeois John Spencer¹¹, le jeune Edmund bénéficie de la protection des trois filles de ce dernier. Durant sa jeunesse, il étudie à l'école des marchands tailleurs dirigée par Richard Mulcaster « [...] champion de l'humanisme en langue vulgaire, dont Spenser [doit] bien vite s'assimiler l'enseignement¹² ». En 1573, il obtient le titre de bachelier ès arts de l'université de Cambridge et en 1576, celui de maître ès arts.

¹⁰ Information tirée de A.C. Hamilton « Chronological Table of Spenser's Life and Works », Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, (1596), édité par A. C. Hamilton, Harlow, Pearson, (2001), 2007, p. xiv.

¹¹ Le nom de l'oncle d'Edmund Spenser, John, s'écrivait Spencer.

¹² *Ibid.*, p. xiv.

En 1579, au service du comte de Leicester, Spenser accède à la cour royale où il se lie d'amitié avec des courtisans et des hommes de lettres avec lesquels il cherche à « [...] doter l'Angleterre d'une littérature digne de celle de l'Antiquité¹³ ». La même année, il publie *The Shepheardes Calender*, racontant l'histoire du berger Colin Clout, personnage folklorique inventé par le poète John Skelton. Michel Poirier, spécialiste en littérature élisabéthaine, révèle qu'« à cette époque de sa vie [...] ses ambitions mondaine et littéraire sont étroitement unies. La poésie lui apparaît comme un moyen de servir sa carrière. Il se demande à qui il convient de dédier ses ouvrages¹⁴ ».

En 1580, Spenser devient secrétaire de Lord Grey, un lord député, en Irlande. Il y passera le reste de sa vie, mis à part quelques séjours à Londres. Il s'intéresse alors au problème irlandais et rédige à cet effet un traité, *A Vewe of the Present State of Irelande*, publié après sa mort en 1633. Dans cet ouvrage, il défend le point de vue des protestants, soutenant l'annihilation des Irlandais et la colonisation du pays. Sur invitation de Walter Raleigh, protégé de la reine Élisabeth I^{re}, Spenser se rend à Londres en 1589, où il séjourne un an et demi. C'est à ce moment qu'il écrit les trois premiers livres de *The Faerie Queene*, poème épique dédié à la reine, publiés en 1590. Avec le succès de son poème, Spenser espère être récompensé par sa souveraine, qui lui octroie une pension de cinquante livres par an¹⁵. *The Faerie Queene* est édité une seconde fois en 1596, avec trois nouveaux livres.

Au cours de sa vie, Spenser signe plusieurs poèmes dont *Colin Clouts Come Home Againe*, *Amoretti* et *Epithalamion*, publiés en 1595, ainsi que *Four Hymns* et *Prothalamion* (1596). Son œuvre la plus connue et la plus importante demeure *The*

¹³ Michel Poirier « Introduction », Edmund Spenser, *La Reine des fées*, Extraits, Introduction, traduction et notes par Michel Poirier, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1950, p. 15.

¹⁴ A.C. Hamilton, *op. cit.*, p. xv.

¹⁵ Michel Poirier, *op. cit.*, p. 18.

Faerie Queene, malgré son inachèvement à cause du décès de Spenser en 1599 à Westminster. Enterré à l'abbaye de Westminster, Spenser repose dans le coin des poètes, à côté de Chaucer dont il se disait l'élève.

2.2.2 *The Faerie Queene* : le projet de Spenser

Écrit en l'honneur de la reine Élisabeth I^{re}, le poème épique *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser est un hymne à la vertu s'inspirant des légendes arthuriennes. Cette allégorie devait à l'origine compter 24 livres : 12 dédiés à chacun des chevaliers de la Table ronde, qui représentent chacun une vertu spécifique, et 12 autres dédiés au roi Arthur, qui incarne la somme de toutes les vertus. En effet, chacune des douze vertus choisies par Spenser est représentée et assignée à un « [...] chevalier qui en est le patron et le défenseur. Dans ses actes et ses exploits chevaleresques doit être montrée l'opération de la vertu dont il est protecteur, et les vices et appétits déréglés qui sont contraires à celle-ci doivent être abattus et subjugués¹⁶ ».

Avec *The Faerie Queene*, Spenser souhaite enseigner, fournir un guide servant à la formation des gentilshommes, et plaire¹⁷. Pour ce faire, il emploie l'allégorie, mode d'expression favori au Moyen Âge, encore très en vogue en Angleterre à l'époque élisabéthaine. Ainsi,

au même titre que les prouesses chevaleresques, l'allégorie contribue à imprégner son grand poème d'une atmosphère médiévale. [...] Plus que tout autre poète de sa génération, Spenser fut séduit par le Moyen

¹⁶ Spenser cité par Poirier, *op. cit.*, p. 23. Les livres dans *The Faerie Queene* sont répartis comme suit : Livre I : *The Legend of the Knight of the Red Crosse, or of Holinesse*; Livre II: *The Legend of Sir Guyon, or of Temperaunce*; Livre III: *The Legend of Britomartis, or of Chastity*; Livre IV: *The Legend of Cambel and Telamond, or of Friendship*; Livre V: *The Legend of Artegall, or of Justice*; Livre VI: *The Legend of S. Calidore, or of Courtesie*; Livre VII: *Two Cantos of Mutabilitie*.

¹⁷ Poirier, *op.cit.*, p. 11-64.

Âge, peut-être parce que son temps lui apparaît parfois comme une époque de décadence et que sa déception le rejette dans l'admiration d'un passé transfiguré par son imagination¹⁸.

Selon Poirier, Spenser utilise une triple allégorie : morale, religieuse et politique. Ces trois aspects, liés entre eux, répondent aux valeurs morales de la religion protestante, au cœur d'enjeux politiques importants du XVI^e siècle. En effet, dans *The Faerie Queene*, Spenser commente le règne d'Élisabeth I^{re}, marqué par la mise en place de l'anglicanisme comme religion officielle de l'Angleterre et par les soulèvements de l'Irlande catholique. L'allégorie, dans *The Faerie Queene*, se présente essentiellement au travers des personnages du poème qui personnifient des vertus ou des vices. De plus, chez Spenser, les vertus accordées à chaque personnage ne peuvent s'exprimer qu'en relation avec celles des autres personnages¹⁹. Par exemple, la sainteté représentée par le chevalier Red Cross ne peut s'exprimer qu'en la présence d'Una, la personnification de la vraie Église (protestante).

2.2.3 Les sources d'inspiration de Spenser

Les sources d'inspiration de Spenser sont nombreuses. Michel Poirier affirme que « le nombre considérable des sources de la *Reine des Fées* atteste l'étendue et la profondeur de la culture de Spenser [...]»²⁰. L'influence la plus évidente du poète est sans contredit la Bible. Toutefois, la doctrine véhiculée par cette dernière se trouve teintée par l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote et les dialogues de Platon. Selon Poirier, Spenser a voulu faire une synthèse entre la pensée antique et la foi chrétienne. Les vertus proposées dans *The Faerie Queene* sont celles

¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹ « [...] while Spenser mingles earthly and heavenly values, he never fuses or confuses those values, but counterpoises them in a series of suggestive *penchés* or intimate interactions in which neither one can be reduced to the other » Laura Hendricks Groves, « Spenser's spiritual vision : "The Faerie Queene" as a Teleological Romance », Mémoire de maîtrise, Florida Atlantic University, 2009, p. 1-2.

²⁰ Poirier, *op.cit.*, p. 36.

présentées par Aristote, mais elles sont parfois modifiées et entremêlées de platonisme, de christianisme et de l'idéal chevaleresque spensérien. Spenser retient la conception aristotélicienne de la vertu qui serait le juste milieu entre deux vices, mais également l'idée platonicienne selon laquelle la beauté physique est liée à l'excellence morale.

La littérature antique est d'une grande influence sur l'œuvre de Spenser. En effet, le poète reconnaît la poésie épique comme la forme la plus accomplie de poésie. Il admire Homère, Virgile, l'Arioste et Le Tasse et cherche à s'inscrire dans leur lignée²¹. Le cycle arthurien, diffusé en Angleterre dans *Le Morte d'Arthur* (1485) de Sir Thomas Malory, constitue à l'évidence une autre source littéraire de *The Faerie Queene*. Si Spenser récupère le personnage d'Arthur et de ses chevaliers de la Table ronde, il les rebaptise et leur invente de toutes nouvelles aventures.

Enfin, l'influence du folklore national d'origine celtique et de la poésie féérique anglaise apparaît également dans l'œuvre de Spenser. Poirier affirme, en effet, que

Spenser préfère ressusciter les fées d'origine celtique, de taille humaine, ou celles qui depuis déjà plusieurs siècles jouaient un rôle important dans les récits du cycle arthurien. Il leur fait néanmoins subir d'importantes modifications. Il ne s'agit plus seulement de quelques créatures féminines douées d'un pouvoir surnaturel, mais d'une race entière qu'il appelle généralement celle des Elfes. Il leur ôte leur immortalité afin de les rapprocher davantage de nous, leur attribuant diverses passions humaines²².

²¹ Elizabeth Heale, *The Faerie Queene: a Reader's Guide*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 9.

²² Poirier, *op. cit.*, p. 27.

En fait, Spenser utilise les fées pour représenter la reine Élisabeth et son royaume²³. De plus, le pays des fées (*fairyland*) dans *The Faerie Queene*, correspondrait à une terre de gloire semblable à l'Élysée classique, où les anciens héros et les ancêtres des mécènes royaux de Spenser vivraient, immortalisés, de façon aussi glorieuse et héroïque qu'au moment de leur vie terrestre²⁴.

2.3 Le roi Arthur : héros britannique par excellence

Puisque le prince Arthur est le personnage principal de *The Faerie Queene*, il convient d'aborder l'importance de cette figure mythique en tant que héros national britannique. Les origines de la légende du roi Arthur permettront de constater comment elle est parvenue jusqu'à Spenser, pour ensuite arriver à son apogée au XIX^e siècle.

2.3.1 Les origines des légendes arthuriennes

La légende du roi Arthur vient des Gallois pour qui il représente un redoutable chef militaire. Au XVII^e siècle, Geoffroy de Monmouth rédige son *Historia regum Britanniae*, ou *Histoire de rois de Bretagne*, dans laquelle il présente Arthur comme un puissant roi médiéval. Il prend également soin de l'inscrire dans la généalogie de ses patrons, des aristocrates normands. Durant la seconde moitié du XV^e siècle, Henry VII Tudor, le grand-père d'Élisabeth I^{re}, se proclame héritier de sang du roi

²³ Matthew Woodcock, *Fairy in The Faerie Queene: Renaissance Elf-Fashioning and Elizabethan Myth Making*, Aldershot, Hants, England, Burlington, Ashgate, 2004, p. 2.

²⁴ « [...] where departed heroes, the ancestors of [Spenser's] royal and noble patrons, enjoy an extended if not an immortal life, closely resembling their heroic lives on earth » Isabel Rathborne, *The Meaning of Spenser's Fairyland*, Thèse de doctorat, New York, Columbia University Press, 1937, p. 142-143.

Arthur²⁵. Dans sa thèse de doctorat, Stephanie Lynn Barczewski explique que « during Elizabeth I's reign, the Tudor dynasty became even more closely linked to the Arthurian legend, as the queen's propagandists frequently employed the legend in royal pageantry²⁶ ». Spenser s'inscrit donc dans l'air de son temps, en rédigeant *The Faerie Queene* en l'honneur de sa reine, avec pour personnage central Arthur. Si dans le poème, il est question du prince Arthur, plutôt que du roi, c'est que l'auteur a décidé de raconter son histoire avant qu'il devienne roi.

2.3.2 Le XIX^e siècle : l'apogée du mythe arthurien

Vers la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, le roi Arthur, représentant le pouvoir et l'autorité, connaît encore une très grande popularité. Barczewski affirme que c'est au XIX^e siècle qu'Arthur atteint le sommet de sa popularité dans la culture britannique. Elle déclare que cette époque en est une « [...] in which the selective mobilization of the past acted to overcome the tensions caused in the present by the often tempestuous relationship among the nation's constituent communities²⁷ ». La Grande-Bretagne utilise entre autres le personnage du roi Arthur pour se construire une identité nationale, puisant dans son passé médiéval pour le manipuler dans le but d'en faire ressortir un portrait d'une seule et unique nation unie. Entre 1800 et 1849, pas moins de 86 œuvres littéraires sur les légendes arthuriennes et 141 y faisant allusion sont publiées en Angleterre²⁸. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, les gens fortunés se présentent dans des soirées, vêtus en héros de la table ronde. Des éléments de décor s'inspirant du cycle arthurien sont également conçus, notamment grâce à l'avènement des préraphaélites. Johann Heinrich Füssli, ayant vécu de 1741

²⁵ Informations tirées de Stephanie Lynn Barczewski, « "Nations Make their own Gods and Heroes": The Legends of King Arthur and Robin Hood in British Political Culture », thèse de doctorat, Yale University, 1996, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁷ *Ibid.*, p. 4.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

et 1825, a certainement connu l'engouement pour les légendes arthuriennes, ainsi que les différentes éditions de *The Faerie Queene* qui s'y inscrivent.

2.4 Spenser : auteur national britannique

Füssli n'est pas le seul à s'être inspiré de *The Faerie Queene* pour ses œuvres picturales. Les œuvres à thèmes littéraires étaient choses courantes au tournant du XIX^e siècle où l'on encourageait les artistes à puiser des sujets à même la littérature nationale. Selon Gerald Newman, historien de la culture, ce sont les artistes et les intellectuels qui, les premiers, créent et organisent l'idéologie au cœur même du mouvement nationaliste, sentant le déclin de leur culture nationale²⁹. Selon cette perspective, il convient d'aborder la culture comme moyen d'affirmation identitaire en Angleterre, vers la fin du XVIII^e siècle. Cette étude permettra de saisir l'importance qu'ont eu *The Faerie Queene* et les œuvres s'en inspirant à cette même époque. Enfin, il sera question de l'intérêt de Füssli pour l'œuvre de Spenser, menant à la création de ses œuvres à sujets spensériens.

2.4.1 La littérature nationale comme moyen d'affirmation identitaire en Angleterre vers la fin du XVIII^e siècle

La remise au goût du jour de grands auteurs du passé britannique tels que Shakespeare, Milton et Spenser, constitue une autre stratégie pour renforcer les racines nationales en Angleterre. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les nombreuses rééditions des ouvrages de ces auteurs, souvent avec illustrations, intéressent les Anglais à leur littérature. Ces auteurs sont notamment prisés pour leurs références à l'histoire britannique, comme c'est le cas de plusieurs œuvres de Shakespeare et de *The Faerie Queene* de Spenser. De plus, les poètes épiques

²⁹ Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism: a Cultural History, 1740-1830*, New York, St. Martin's Press, 1987, p.56.

(Milton et Spenser) offrent à l'Angleterre une littérature qui s'inscrit dans la lignée des grandes épopées de l'antiquité gréco-romaine³⁰. Comme il est courant en peinture de s'inspirer d'événements historiques ou d'œuvres littéraires, plusieurs artistes anglais puisent leurs sujets à même la poésie nationale.

À partir de 1750, en Angleterre, les journaux, les périodiques et même les romans sont en expansion, autant sur le plan du tirage que de la diffusion. Autour de 1780 « [...] art journalism as a recognizable genre emerged as a force in public opinion. The market for reproductive prints and caricatures, growing healthier since the 1760s, exploded³¹ ». Cet engouement pour l'estampe et le livre illustré, désormais accessibles à un public issu de la bourgeoisie plus modeste, favorise l'apparition des galeries commerciales. Les artistes, auxquels la Royal Academy ne fournit pas de travail, s'associent avec les éditeurs d'estampes initiateurs des galeries. Celles-ci jouent un rôle de premier plan dans le développement de la peinture d'histoire britannique en demandant à des artistes, membres de la Royal Academy, de produire des tableaux d'histoire à partir de la littérature nationale. Ces œuvres sont ensuite exposées au grand public dans des galeries à thématiques littéraires (The Shakespeare Gallery³², The Milton Gallery, The Poet's Gallery, etc.). La vente de recueils de

³⁰ C'est ce que suggère Richard Hurd dans ses *Letters on Chivalry and Romance*, en 1762, en proclamant la sublimité de Spenser, Shakespeare et Milton, contre les normes de l'esthétique française. Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism*, op. cit., p.109-110.

³¹ Martin Myrone, et al, *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Publishing, 2006, p. 34.

³² John Boydell, graveur, marchand d'estampes et mécène, est l'une des figures dominantes dans le milieu de la gravure et des galeries commerciales de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cherchant à promouvoir la peinture d'histoire nationale, que la Royal Academy ne parvient toujours pas à faire apprécier du public qui lui préfère le portrait et le paysage, Boydell ouvre la Shakespeare Gallery en 1789. La galerie connaît immédiatement un succès fulgurant et fait figure de proue dans le milieu des arts. D'autres entrepreneurs et artistes, tels que Thomas Macklin (Poet's Gallery) et Füssli (Milton Gallery), s'inspireront du modèle de la Shakespeare Gallery pour profiter eux aussi de l'engouement pour la peinture et les estampes à sujets littéraires. Sur John Boydell et la Shakespeare Gallery voir Sven H. A. Bruntjen, *John Boydell, 1719-1804: a Study of Art Patronage and Publishing in Georgian*

gravures d'après les tableaux exposés constitue la principale source de profits des galeristes. En somme, les galeries et leurs produits dérivés représentent un travail bien rémunéré pour la plupart des artistes et contribuent à élargir le public de la peinture d'histoire, la gravure étant moins coûteuse que les tableaux³³. Dans *Fuseli's Milton Gallery*, Luisa Calè explique que

[...] funding and publication by subscription enlarged the circle of art patrons and distributed the claim to ownership. If the subscription at 3 guineas apiece was hardly affordable, the outreach of the galleries was carefully diversified to include other forms of ownership. Those who could not afford the nine-volume edition of Shakespeare and the two-volume collection of prints could buy the series of prints or individual prints³⁴.

Calè ajoute que le grand public étant constitué de lectures, les galeries commerciales, en plus d'utiliser des œuvres littéraires comme thématiques, s'inspirent du marché du livre dans ses modes de production, de circulation et de mise en marché. Elles s'inspirent également des pratiques de lectures qu'elles appliquent aux façons d'observer : les catalogues permettent aux spectateurs de compléter leur expérience de visionnement des tableaux par la lecture d'extraits des œuvres littéraires dont elles sont inspirées, tout en proposant un parcours cohérent³⁵.

London, New York, Garland Publishing., 1985, 291 p. et Winifred H. Friedman, *Boydell's Shakespeare Gallery*, New York, Garland Publishing, 1976, 266 p.

³³ « All these schemes were established on a similar plan; the entrepreneur would commission a series of pictures from modern artists on given subjects, make sure there was plenty of press coverage and bring the pictures together in a specially hired gallery open to the public. The interest this would raise would then, it was hoped, encourage people to buy the prints reproducing the pictures published by the entrepreneur. [...] For some artists involved, this was virtually the only chance they ever had to create history paintings for profit. [...] In the high-profile setting of the Shakespeare Gallery, there was perhaps even more pressure than in the Academy for each painter to outperform the next » Myrone, *Henry Fuseli, op.cit.*, p. 56, 58.

³⁴ Luisa Calè, *Fuseli's Milton Gallery 'Turning Readers into Spectators'*, New York, Clarendon Press et Oxford University Press, 2006, p. 27-28.

³⁵ *Ibid.*, p. 6-8.

Ainsi, « [...] visiting an exhibition took the shape of intermittent acts of viewing and reading, in which readers turned into spectators and spectators into readers³⁶».

Richard D. Altick, mentionne que Füssli « [...]well symbolized the increasingly closer association of painting and literature [...]. He produced more pictures from English literature in several media – oil, watercolor, pencil, sepia, ink-and-wash – than did any other important artist of his time³⁷». Ainsi, l'effervescence littéraire survenue autour de 1750 influence la carrière de Füssli. Dès son arrivée à Londres, en 1763, il traduit plusieurs ouvrages et réalise des illustrations pour différentes publications parmi lesquelles figurent les poètes Cowper, Gray, Thomson, Milton et Shakespeare. L'artiste collabore également à la diffusion de la littérature nationale en produisant des œuvres à sujets littéraires exposées à la Royal Academy et dans les galeries commerciales. Surtout par nécessité financière, il participe à la Shakespeare Gallery de John Boydell et à la Poet's Gallery de Thomas Macklin. Considérant que sa participation aux galeries ne lui rapporte pas assez d'argent, Füssli décide d'ouvrir sa propre galerie : la Gallery of the Miltonic Sublime (1800)³⁸.

2.4.2 *The Faerie Queene* au tournant du XIX^e siècle et chez Füssli

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, *The Faerie Queene* fait l'objet d'un regain d'intérêt menant à de nombreuses rééditions. En 1751, Thomas Birch

³⁶ *Ibid.*, p. 8.

³⁷ Richard D. Altick, *Paintings from Books, Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1985, p. 52.

³⁸ « Notwithstanding the Success of my election at the Academy, and the Pictures I have painted for the Shakespear-Gallery – my situation continues to be extremely precarious. I have and am Contributing to make the Public drop their gold in purses not my own, and though I am and probably Shall be fully employed for Some time to come, the Scheme is hastening with rapidity towards its Conclusion. [...] I am determind to lay, hatch and Crack an egg *for myself too* – if I can. What I Shall be – I am not yet ready to tell with Certainty – but the Sum of it is, a Series of Pictures for *Exhibition*, Such as Boydells and Macklins ». Henry Fuseli à William Roscoe, 17 août 1790, *The Collected English Letters of Henry Fuseli*, ed. David H. Weinglass, Millwood, NY, 1982, p. 61.

propose une septième réédition du poème, sous forme de trois volumes, comprenant une biographie de Spenser, un glossaire et 32 estampes réalisées par William Kent. Sept ans après, en 1758, deux rééditions de *The Faerie Queene* sont publiées. La version éditée par Ralph Church contient des annotations au texte, alors que celle de John Upton fournit un glossaire et 350 pages de notes explicatives et critiques sur le poème. Il faut toutefois attendre en 1805 pour l'édition suivante, d'Henry John Todd, la toute première en *variorum*³⁹. Le nombre d'éditions, parues durant la seconde moitié du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, signale un réel intérêt pour *The Faerie Queene* en Angleterre à cette époque.

Richard D. Altick recense environ 175 tableaux ayant pour sujet *The Faerie Queene*, réalisés à partir du milieu du XVIII^e allant jusqu'à la fin du XIX^e siècle, où les préraphaélites s'emparent à leur tour du sujet⁴⁰. Les quatre œuvres sur le sujet, dont fait partie *Prince Arthur's Vision* de Füssli, commandées en 1787 par Thomas Macklin pour la Poet's Gallery, exemplifient cet engouement. La Royal Academy of Arts fait d'ailleurs l'acquisition de l'édition de 1758 du poème, afin que les étudiants et académiciens y puisent des sujets pour leurs tableaux historiques. Ses salons présentent d'ailleurs plusieurs tableaux à sujets spensériens : *The Cave of Despair* (1773) de Benjamin West, *The Red Cross Knight* (1793) de John Singleton Copley, *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart* (un en 1793 et un second en 1824) de Füssli, *The Cave of Despair* (1819) de Joseph Severn, *Una Delivering the Red Cross Knight* (1830) de Charles Eastlake. Vers 1802, Thomas Stothard réalise douze dessins pour illustrer l'ouvrage de Samuel Johnson, *Lives of the Most Eminent English Poets* (originellement publié en 1781). Les œuvres à sujets spensériens occupent donc une place importante dans la sphère culturelle et artistique,

³⁹ Le *variorum* est une publication colligeant toutes les versions d'un texte, permettant ainsi de les comparer entre elles et de voir les choix éditoriaux qui ont été faits d'une édition à l'autre.

⁴⁰ Altick, *op. cit.*, p. 346.

que ce soit sous forme de tableaux aux expositions de la Royal Academy et des galeries commerciales, ou grâce à l'estampe dans les publications.

À propos de Spenser, Füssli le mentionne moins dans ses écrits que Shakespeare ou Milton, malgré les quinze œuvres qu'il en a tirées. Il écrit, tout de même, que Spenser se trouve dans la « classe supérieure » des poètes épiques, aux côtés de Milton et de l'Arioste. Il justifie cette supériorité par le fait que leur poésie offre des images qui incarnent une existence idéalisée empreinte d'instantanés saisissants propres au sublime⁴¹. Plusieurs facteurs expliquent l'intérêt de Füssli à réaliser des œuvres s'inspirant de *The Faerie Queene*. Les principaux sont l'intérêt général pour Spenser, dans la culture anglaise de la fin du XVIII^e siècle, et le penchant de Füssli pour l'allégorie et l'esprit chevaleresque. Toutefois, la vision des deux artistes sur la question des genres sexuels ne concorde pas : Füssli dénonce l'émancipation féminine de son époque et le brouillage des genres sexuels, ainsi que nous le montrerons plus loin, dont Spenser en serait l'un des initiateurs, trois siècles plus tôt. Selon cette perspective, la théorie de l'invention semble être la clé pour comprendre l'interprétation que propose Füssli du poème de Spenser, puisqu'il ne correspond pas toujours à ses convictions personnelles.

2.5 La représentation discordante des genres sexuels chez Spenser et Füssli

La question de la représentation des genres sexuels, dans l'ensemble de l'œuvre de Füssli, ne correspond pas à celle proposée par Spenser dans *The Faerie Queene*. Cette discordance se trouve d'ailleurs à l'origine de notre hypothèse selon laquelle les œuvres à sujets spensériens du peintre ne sont pas des illustrations, mais bien des interprétations du poème. C'est pourquoi nous présenterons ici les modèles sexuels et genres proposés par Spenser et Füssli dans leurs œuvres.

⁴¹ Füssli dans John Knowles, *op. cit.*, volume I, p. 136.

2.5.1 La question des genres et les personnages féminins chez Spenser

Des années 1990 à nos jours, un nombre important d'ouvrages, essentiellement en études littéraires et féministes, se penchent sur l'analyse des genres, plus spécifiquement des personnages féminins dans *The Faerie Queene*. La dédicace de l'œuvre à la reine Élisabeth I^{re} ne serait pas étrangère au traitement particulier que réserve Spenser aux figures féminines du récit. Il convient donc de se pencher sur la place importante qu'accorde Spenser à la reine d'Angleterre, pour ensuite aborder la question de la représentation du genre féminin, dans le poème, en lien avec le contexte politique et culturel du XVI^e siècle anglais.

2.5.1.1 Un poème en l'honneur d'Élisabeth I

Au XVI^e siècle, se succèdent au trône d'Angleterre Mary I^{ère} Tudor (1553-1558) et sa sœur cadette Élisabeth I^{re} (1558-1603). L'Écosse a également sa reine : Mary Stuart (1542-1567). Le règne de ces trois souveraines engendre de grandes controverses. D'abord parce qu'il s'agit de femmes, mais également à cause du catholicisme des deux Mary et de la confession protestante d'Élisabeth. Ainsi, chacune possède ses partisans et ses opposants. Le spécialiste en littérature anglaise James E. Phillips Jr. explique que les détracteurs puritains de Mary Tudor et de Mary Stuart stipulaient que les femmes n'ont pas le droit ni la capacité de gouverner selon les lois de Dieu, de la nature et des nations⁴². Les partisans d'Élisabeth I^{re} répliquaient que toute femme nommée par Dieu a le droit de régner. Enfin, un troisième parti, entre les deux extrêmes, proclamait que les femmes en général ne sont pas disposées à l'autorité politique, mais que Dieu pouvait exceptionnellement doter certaines dirigeantes des qualités nécessaires à cette fonction⁴³. Selon Phillips, cette

⁴² James E. Phillips Jr., « The Woman Ruler in Spenser's *Faerie Queene* », *Huntington Library Quarterly*, Vol. 5, No. 2, Jan. 1942, pp. 211-234.

⁴³ *Ibid.*, p. 211.

controverse se retrouve dans *The Faerie Queene*, Spenser y représentant allégoriquement chacune des reines, de façon positive ou négative, selon son allégeance à Élisabeth I^{re}.

Carolyn Marie Colbert⁴⁴ montre comment la reine est paradoxalement personnifiée dans les différents personnages féminins (Gloriana, Belphebe, Britomart et Amoret), se voyant célébrée et critiquée à la fois. Colbert affirme que « Spenser has assiduously interpenetrated the discourse with expressions of sexuality, normative chastity, masculine power, comedy, blindness, and violence that work to criticize the queen and to reposition her fictively in a more normative role⁴⁵ ». Plusieurs auteurs, dont Colbert, Barczewski et Poirier, s'entendent pour dire que Spenser a dédié son poème à Élisabeth I^{re} dans le but de la flatter et d'obtenir son patronat. Barczewski explique que Spenser s'inscrit dans le « culte d'Élisabeth » qui demandait la mise en place d'une puissante imagerie verbale. Elle ajoute que

in the *Faerie Queene*, Edmund Spenser glorifies his monarch for rescuing England from a century of civil war and religious strife. Through the character of prince Arthur, Spenser praises Elizabeth by presenting her with a portrait of the ideal ruler, a portrait he intended her to recognize as her own⁴⁶.

À cet effet, Jeremy A. Kiene démontre, dans sa thèse de doctorat, comment Spenser s'est inspiré du *Prince* de Machiavel afin de chercher à influencer le pouvoir monarchique⁴⁷. On remarque également que le poète utilise le personnage d'Arthur en guise d'allégorie pour la reine.

⁴⁴ Carolyn Marie Colbert, « "Judge if ought therein be amis": The Paradox of Edmund Spenser's Queen », *Mémoire de maîtrise*, Memorial University of Newfoundland, 1999, 133 p.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁶ Stephanie Lynn Barczewski, "Nations Make their own Gods and Heroes", *op. cit.*, p. 23-24.

⁴⁷ Jeremy A. Kiene, *Spenser's Machiavelli: Reading and Political Thought in "The Faerie Queene"*, Thèse de doctorat, University of Notre-Dame, 2006, 382 p.

2.5.1.2 Spenser, précurseur du féminisme?

En plus de dédier *The Faerie Queene* à Élisabeth I^{re}, Spenser aurait cherché un lectorat de femmes aristocrates⁴⁸. Caroline McManus, spécialiste en littérature de la Renaissance, explique que Spenser montre sa conscience du lectorat aristocrate féminin de différentes façons. D'abord, il inclut des femmes de la cour (*courtly women*) à l'histoire. Dans ses sonnets dédicatoires (1590), il adresse non seulement son poème à la reine, mais également à la comtesse de Pembroke, à Lady Carew et à « all the gracious and beautifull Ladies in the court »⁴⁹. McManus affirme qu'en plus de chercher leur patronat, Spenser cherchait à donner des exemples de modèles féminins afin que les lectrices se les approprient. Stephanie Thompson, chercheuse en études littéraires, dénote de la misogynie dans cette attitude puisque Spenser aurait cherché à dicter aux femmes leur conduite⁵⁰.

Dans son mémoire de maîtrise, Jennifer Danker soutient que le poème propose une variété d'alternatives au plan du rôle des genres sexuels au point où ils cessent d'être spécifiques à leur genre⁵¹. Elle ajoute que Spenser questionne plusieurs des conventions rattachées au rôle des genres de la Renaissance anglaise, plaçant les personnages féminins et masculins dans des situations qui les bousculent. Elle explique: « It is precisely this type of new perspective which Spenser attempts to provide in his epic poem that has led critics [...] to locate the origins of modern feminism in the English Renaissance⁵² ». Selon Danker, Spenser aurait affirmé que les femmes naissent aussi libres que les hommes tout en reconnaissant les faiblesses

⁴⁸ Caroline McManus, *Spenser's Faerie Queene and the Reading of Women*, Newark, London, University of Delaware Press & Associated University Presses, 2002, 308 p.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 18-19

⁵⁰ Stephanie Thompson, « (Re)constructing the Early Modern Female Body », Mémoire de maîtrise, Utah State University, 2002, 92 p.

⁵¹ Jennifer Danker, « Spenser's Reevaluation of Femininity in "The Faerie Queene" », Mémoire de maîtrise, McGill University, 1992, p. ii.

⁵² *Ibid.*, p. 107.

propres à chaque genre. Ainsi, il ne crée pas des personnages conformes aux stéréotypes de la femme vertueuse, donnant des rôles typiquement masculins à des personnages féminins. Par exemple, les personnages de Una et de Britomart « [...] both go off alone to find their loves and are instrumental in the successful fulfillment of their knights' quests proving to be stronger morally and spiritually than their masculine counterparts⁵³ ». Enfin, pour expliquer l'ambiguïté, relevée par certains auteurs, chez les personnages de Spenser, Danker remarque que c'est vers la fin du poème que les personnages ont des attitudes plus conventionnelles et socialement acceptées. Elle soutient que, ayant publié les trois premiers livres en 1590 et les trois derniers en 1596, Spenser, confronté aux conventions de l'époque, serait revenu sur ses positions plus radicales. Toutefois, pour Danker, les premières propositions sont plus fortes et donc, subvertissent la rétraction de Spenser⁵⁴.

2.5.2 La masculinité au tournant du XIX^e siècle et chez Füssli

Vers la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, la culture française, que ce soit sur le plan de son modèle académique, de sa mode, de sa langue, ou encore de ses manières, influence celle de l'Angleterre. Les Anglais deviennent alors anxieux, considérant que l'influence française met en péril leur virilité, puisqu'elle entraîne l'efféminement (effeminacy) de leur culture⁵⁵. L'émergence de la littérature féministe et l'acquisition d'un plus grand contrôle des femmes sur leur vie et sur la société qui les entoure, de par leur participation au nouvel espace commercial, de divertissement public et d'activités sociales, augmentent l'anxiété masculine. De plus, les effets narcissiques et féminisants de la société de consommation émergente affectent de plus en plus les hommes qui s'intéressent désormais à la mode, habituellement

⁵³ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁵ Michèle Cohen, *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century*, London and New York, Routledge, 1996, 177 p.

réservée aux femmes. Ces éléments réunis contribuent à la crainte des hommes de voir les femmes aspirer à leurs rôles et fonctions dans la société. En réponse à ce phénomène, on propose un nouveau modèle masculin spécifiquement anglais et plus viril dont la rationalité, la force, la constance, l'action et la taciturnité constituent les principales caractéristiques⁵⁶. Selon cette perspective, les qualités contraires caractérisent le genre féminin. Le *gothic* correspond à cette tendance puisque le Moyen Âge offre des modèles de « vrais hommes » et de « vraies femmes » conformes aux nouveaux modèles sexuels proposés.



fig. 5 De ce fait, il élabore ses propres modèles sexuels

caractérisés par une forte dichotomie entre les personnages masculins et féminins. Inspirés par la *terribilità*⁵⁸ de Michel-Ange, ses héros masculins, des surhommes aux membres allongés et aux muscles prononcés, brandissent des armes phalliques. L'historien de l'art Christian Klemm identifie les *Dompteurs de chevaux* (fig. 5) de la Piazza del Quirinale à Rome et le *Gladiateur Borghèse* au nombre des sources d'inspiration ayant servi à l'élaboration du modèle masculin de Füssli⁵⁹. En

⁵⁶ Karen Harvey, « The History of Masculinity, circa 1650-1800 », *Journal of British Studies*, Vol. 44, No. 2, (Avril 2005), p. 296-311.

⁵⁷ Aphorisme 226, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁸ Le mot *terribilità* était utilisé par les contemporains de Michel-Ange pour désigner la grandeur, inspirant le respect et la crainte, de ses personnages.

⁵⁹ Christian Klemm, « The Principles of Fuseli's Art, or the Aesthetics of the Stroke of Genius », *Fuseli: the wild Swiss*, catalogue d'exposition, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2005, p. 98, 100.

contrepartie, ses personnages féminins dégagent délicatesse et sensualité. La plupart répondent aux stéréotypes misogynes et représentent des prostituées ou des vierges⁶⁰.

Dans *Bodybuilding*, ouvrage où il étudie la transformation de la représentation du corps masculin en relation avec les bouleversements politiques, économiques et sociaux au tournant du XIX^e siècle en Angleterre, Martin Myrone explique que c'est lors de son séjour à Rome, dans les années 1770, que Füssli forge son modèle masculin⁶¹. C'est là qu'il découvre ses principales sources d'inspiration : Michel-Ange, le maniérisme et la statuaire antique. Il y côtoie également d'autres artistes, provenant de partout en Europe, avec lesquels il partage sa vision des arts : le Suédois Johan Tobias Sergel; les Français Antoine-Esprit Gibelin et Vincenzo Valdré; ou encore l'Anglais John Francis Rigaud. Ceux-ci forment le « cercle de Füssli »⁶². Rejetant le néoclassicisme de Winckelmann, jugé trop austère, Füssli et ses acolytes

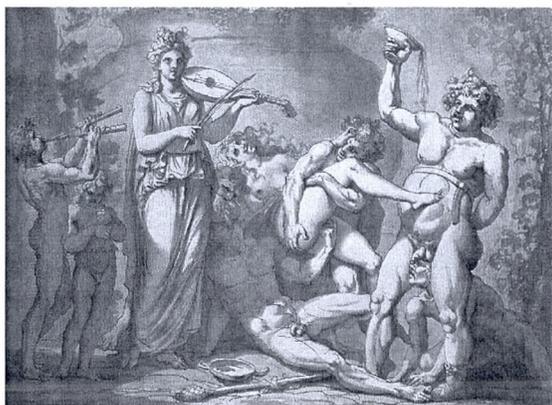


fig. 6

valorisent l'expression des passions et le sublime. De plus, Myrone expose « [...] qu'il y avait un degré de non-conformité sexuelle courant au sein du groupe [...] » qui s'adonnait à des festivités bacchantales comme le laisse sous-entendre le dessin *Bacchanal in a house in Strada Gregoriana*... (fig. 6) de Gibelin⁶³. À son avis, ces activités

libertines faisaient écho aux écrits de Richard Payne Knight pour qui « [...] the

⁶⁰ Martin Myrone, *Henry Fuseli*, Londres, Tate Publishing, 2001, p. 45, 70.

⁶¹ Martin Myrone, « Henry Fuseli and Thomas Banks in Rome », *Bodybuilding. Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005, p. 163-200.

⁶² Pour plus d'informations sur le « cercle de Füssli » voir Nancy L. Pressly, *The Fuseli Circle in Rome: Early Romantic Art of the 1770s*, New Haven, Yale Center for British Art, 1979, 145 p.

⁶³ La citation est une traduction de l'auteure. Myrone, *Bodybuilding. Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, op. cit., p. 174-175.

highest form of creativity, represented by the phallus, was pre-eminently masculine; female creativity was subordinate [sic] to it and was a matter simply of natural reproduction⁶⁴». Ainsi, ce courant contribuait à imposer une différence des genres sexuels, le pouvoir créateur de la femme relégué à la reproduction, celui de l'homme associé à « l'originalité artistique du Créateur [(Dieu)] »⁶⁵.

À la lumière de ce contexte, nous constatons que le modèle d'héroïsme masculin viril de Füssli, en plus d'affirmer la suprématie de l'homme en réponse à l'émancipation de la femme, contribue également à valoriser le statut de l'artiste en liant son génie créateur au divin. De plus, la musculature exacerbée et les postures contorsionnées de ses héros concordent parfaitement au sublime, au *gothic* et à l'expression des passions qui ponctuent son œuvre. Si les modèles sexuels offerts par Füssli véhiculent la suprématie du genre masculin sur le genre féminin, nous sommes à même de nous questionner sur les stratégies qu'il a employées pour représenter les passages de *The Faerie Queene* où les femmes font preuve d'héroïsme ou de vertu. Plusieurs des œuvres à sujets spensériens de Füssli s'inspirent de ces passages : *Prince Arthur's Vision*, *The Cave of Despair*, *Una and the Lion* et les différentes versions de *Britomart frees Amoret from the Enchanter Busirane*. Nous croyons qu'une comparaison entre les images de Füssli et le texte original de Spenser⁶⁶ permettra d'identifier la part d'invention dont le peintre fait preuve et, du même fait, les stratégies qu'il emploie pour représenter des personnages ne correspondant pas à ses modèles sexuels.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁵ Ann Bermingham, « Elegant Females and Gentleman Connoisseurs: The Commerce of Culture and Self-Image in Eighteenth-Century England », *The Consumption of Culture 1600-1800 : Image, Object, Text*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 506.

⁶⁶ Les œuvres étudiées seront analysées et mises en relation avec le texte de Spenser au chapitre 3.

CHAPITRE III

LES ŒUVRES À SUJETS SPENSÉRIENS DE FÜSSLI : RELATIONS ENTRE LE TEXTE ET L'IMAGE ET ENTRE LA THÉORIE ET LA PRATIQUE

Dans ce chapitre, nous analyserons douze des œuvres à sujet spensérien de Füssli. Bien que nous en dénombrions quinze dans le catalogue, certaines d'entre elles sont perdues, donc nous n'avons pas été en mesure de les voir ou de les consulter, nous empêchant de les analyser. Ce chapitre présentera les œuvres étudiées par thématique, dans le même ordre que dans le catalogue. Leur analyse se fera en deux temps : une comparaison entre le texte et l'image sera d'abord présentée, pour ensuite constater l'expression et l'invention de Füssli au sein de ses œuvres. Dans un premier temps, un résumé de l'épisode de *The Faerie Queene*, dont elles s'inspirent, permettra de vérifier les similitudes et les discordances entre les images et le texte. Dans un deuxième temps, les ajouts et les modifications apportées par Füssli au récit original nous permettront de déterminer son usage de l'invention. Celle-ci sera constatée par la combinaison de différents moments du récit, ou par la représentation de l'instant où le suspense est à son paroxysme, dans l'œuvre picturale. L'invention servant également, selon l'artiste, à rendre un sujet sublime ou dramatique, nous chercherons systématiquement la présence des stratégies formelles, présentées au premier chapitre, qu'il utilise afin de rendre ses œuvres sublimes. Ainsi, l'épuration du décor, la nudité des figures, l'utilisation du dessin, permettant une stylisation des personnages, le clair-obscur, les cadrages serrés et les compositions en contre-plongée, signaleront son désir de mettre l'accent sur ses

figures humaines et de miser sur leur expressivité. De plus, l'analyse de la représentation des personnages tiendra compte de la dichotomie des modèles sexuels de Füssli où, la plupart du temps, la virilité de ses héros masculins passe par leur musculature exacerbée, symbole de leur force et de leur puissance, en contraste avec la délicatesse et la sensualité de ses figures féminines, suggérant leur passivité ou le danger de leur pouvoir de séduction. Afin de comprendre si les œuvres à sujet spensérien de Füssli répondent au goût du grand public pour le *gothic*, nous y chercherons ses caractéristiques principales qui se traduisent par des références au Moyen Âge, au fantastique et aux valeurs chevaleresques. Enfin, si les œuvres répondent d'emblée au mouvement nationaliste anglais du tournant du XIX^e siècle, de par leurs sujets puisés à même *The Faerie Queene* de Spenser, nous y chercherons d'autres éléments s'y inscrivant, par exemple la représentation d'Arthur, un des héros britanniques favoris.

3.1 *Prince Arthur's vision*

L'épisode de *The Faerie Queene*, représenté par Füssli, dans les trois œuvres intitulées *Prince Arthur's vision*, se résume comme suit : après avoir vécu quelques péripéties avec Red Cross et Una, le prince Arthur leur raconte sa rencontre avec Gloriana, la reine des fées. C'est ainsi qu'un jour, épuisé, le prince descend de son destrier, s'étend sur l'herbe pour dormir, son casque lui servant d'oreiller. Alors que la rosée commence à le couvrir, il sombre dans un profond sommeil. À ce moment, une « royale » demoiselle aux membres délicats apparaît étendue à ses côtés. Toute la nuit, elle lui dit des mots qu'aucun homme vivant n'a jamais entendus. Arthur en tombe amoureux. Avant de partir, elle lui révèle qu'elle est la reine des fées. À son réveil, Arthur est seul, mais remarque que l'herbe est aplatie à l'endroit où était Gloriana. À ce moment, il jure qu'il ne trouvera aucun repos avant d'avoir retrouvé sa bien-aimée. Le moment représenté par Füssli, dans son dessin réalisé autour de 1769, dans son tableau de 1785-1788 ainsi que dans l'aquatinte qu'en a tirée Peltro

W. Tomkins en 1788, est celui où Gloriana apparaît en rêve au prince Arthur. Bien que ces trois œuvres présentent des similitudes, elles sont différentes sur certains points et méritent chacune une étude séparée.

3.1.1 *Prince Arthur's Vision*, c. 1769 (Cat. 1-1.)

La plupart des éléments essentiels du poème se retrouvent dans le dessin de Füssli : le destrier, le casque du chevalier, que nous supposons grâce à la plume qui émerge de la forme sur laquelle repose la tête d'Arthur, l'herbe au sol et les membres délicats de Gloriana. Toutefois, l'artiste fait preuve d'invention en représentant le moment central du récit raconté par le prince Arthur, celui où a lieu la rencontre de la reine des fées et donc, où les passions sont les plus exacerbées. Puisqu'Arthur est endormi, son corps et son visage ne traduisent aucunement que son « cœur est ravi¹ », tel que l'indique Spenser. Contrairement à sa théorie de l'invention, Füssli ne combine pas, dans son dessin, différents moments du récit pour laisser transparaître les événements passés ou ceux à venir. Ainsi, le sujet ici choisi et représenté par l'artiste ne se prête pas particulièrement bien au sublime, puisqu'il y a absence de terreur et d'expression des passions. Or, l'armure médiévale d'Arthur ainsi que la romance chevaleresque suggérée par la scène représentée répondent parfaitement aux critères du *gothic*. De plus, à l'aide des vêtements intemporels et aériens de Gloriana, Füssli accentue le mouvement de vol de la fée, le surnaturel répondant à la fois au sublime et au *gothic*.

Dans ce dessin, Füssli utilise le clair-obscur davantage pour mettre l'accent sur les éléments essentiels du sujet choisi que pour en augmenter l'effet dramatique. Ainsi, la luminosité qui émane du personnage de Gloriana, sa position centrale dans la composition et sa dimension dominante par rapport aux autres personnages et

¹ « Was never hart so ravisht with delight ». Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, 1596, Livre I, Chant IV, strophe 14.

éléments représentés, en font la clé de l'œuvre. D'ailleurs, l'artiste s'écarte du poème de Spenser en représentant la fée au vol plutôt qu'étendue aux côtés d'Arthur. Les petits personnages qui l'accompagnent, en plus d'ajouter au surnaturel de l'œuvre, contribuent à accroître la dominance de Gloriana. Le bout de sa main, jointe à l'extrémité de la flèche de Cupidon, symbolise l'ascendant qu'elle opère sur le dormeur qu'elle s'apprête à faire tomber sous son charme. Enfin, tout le mouvement de son corps et des drapés qui l'entourent, dynamisés par la quantité de traits dont ils sont composés, culmine dans le geste de sa main qui semble tirer la tête du prince endormi vers elle.



fig. 7

comme c'est le cas du dessin *Maîtresse et esclave* (fig. 7). À l'inverse, lorsque la femme se retrouve dominée par un homme, sa chevelure est défaite, comme dans le

Différentes avenues nous permettent de valider le caractère menaçant, voire dominant, de Gloriana dans ce dessin. D'abord, Anne-Claude Bacon, historienne de l'art ayant étudié les dessins érotiques du peintre, mentionne que « [...] la coiffure féminine est synonyme de pouvoir et de puissance chez Füssli² ». Bacon démontre que les personnages féminins de l'artiste, représentés en position de domination, se présentent pour la plupart avec des coiffures rococo, comme c'est le cas du



fig. 8

² BACON, Anne-Claude, « Les dessins de Johann Heinrich Füssli (1741-1825) dans la collection Horne de Florence : catalogue raisonné », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2001, p. 53.

dessin *Coit d'un couple nu sur un autel de Priape* (fig. 8)³. Ainsi, la coiffure de Gloriana, en chignon avec des mèches bouclées, suggère sa domination du prince endormi.

De son côté, l'historienne culturelle Nicola Bown expose qu'au tournant du XIX^e siècle, en Angleterre, les fées connaissent un regain d'intérêt de par leur filiation avec la culture nationale, mais également parce que leur caractère surnaturel permet de rompre avec la raison des Lumières. Elle explique que ce sont les femmes

[...] who were associated with those things which the Enlightenment wished to discard or destroy as enemies to reason, or obstacles to the discovery of truth: ignorance, superstition, prejudice, tradition, fantasy, and, most of all, unreasoning emotion⁴.

Bown ajoute que, si les femmes n'éprouvaient aucun intérêt pour les fées, c'était l'inverse du côté des hommes, puisque les fées étaient diminuées par rapport à eux. Or, chez Füssli, explique Bown, les fées de sexe féminin sont plus grandes que les personnages masculins, symbole d'une domination féminine⁵. De plus, elle nous rappelle que dans *Titania and Bottom* (fig. 4), « the erotic charms of Titania cover over the castrating effects of the free play of the unbounded fancy; the dominance she exercises over the scene represents the tyranny of an imperious, emasculating imagination disguised as an erotic fantasy⁶ ». Ces observations sont transférables au personnage de Gloriana dans *Prince Arthur's Vision*, puisqu'elle domine la scène et le personnage d'Arthur.

³ Ibid., p. 38, 49, 53.

⁴ Nicola Bown, *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature*, New York, Cambridge University Press, 2001, p. 17.

⁵ Ibid., p. 22-23.

⁶ Ibid., p. 24.

Connaissant les allégeances masculinistes de Füssli, nous sommes à même de croire que sa représentation de l'épisode de *The Faerie Queene*, ne correspond pas au texte de Spenser où le personnage d'Arthur symbolise « une belle âme s'enflammant pour de nobles actions⁷ ». Ainsi, l'invention dans ce dessin réside dans la manière équivoque, utilisée par l'artiste, de représenter le passage d'une œuvre littéraire connue et appréciée de ses contemporains, en proposant une nouvelle signification. Nous interprétons le personnage d'Arthur, représenté de manière totalement passive par Füssli, comme une allégorie de l'homme britannique perdant son pouvoir à cause de l'émancipation de la femme, puisqu'il est un héros national de première importance en Angleterre à l'époque de l'artiste.

3.1.2 *Prince Arthur's Vision*, 1785-1788 (Cat. 1-2)

L'invention, dans ce tableau, concerne les mêmes aspects que ceux du dessin de 1769, la mise en scène et la rhétorique des figures étant pratiquement identiques dans les deux œuvres. Les éléments qui restent fidèles au poème de Spenser sont les mêmes que ceux du dessin, à la différence que certains sont à peine perceptibles en raison de la noirceur dans laquelle ils se perdent. Ainsi, l'herbe sur laquelle est étendu Arthur, dans *The Faerie Queene*, n'est plus apparente. Le casque qui sert d'oreiller au prince se fond dans l'arrière-plan sombre et son destrier est à peine perceptible – nous croyons le deviner dans le haut du tableau, au-dessus du bras de Gloriana. Ce dernier n'est pas sans rappeler le cheval aux contours



fig. 9

⁷ Gert Schiff, *Henry Fuseli, 1741-1825*, traduit de l'allemand par Sarah Twohig, Londres, Tate Gallery Publications, 1975, p. 90.

lumineux de son célèbre tableau *The Nightmare*⁸ (fig. 9). De plus, Füssli remplace les arbres de la composition de 1769 par un arrière-plan très sombre obtenu grâce à l'utilisation de bitume, un matériau brun transparent qui apporte noirceur à l'œuvre. La seule source lumineuse du tableau provient de la reine des fées et de la trainée blanche et vaporeuse qui la suit et de laquelle émane un autre personnage féérique. Cet effet de clair-obscur, encore plus intense que dans le dessin, contribue à augmenter le surnaturel de l'œuvre, et donc sa sublimité, en épurant le décor pour mettre l'accent sur les personnages, plus particulièrement sur Gloriana.

Cette focalisation de la fée en fait, encore une fois, la figure clé de la composition. Toutefois, elle est ici plus sculpturale, semblant avoir les pieds au sol plutôt que de voler comme dans l'œuvre de 1769. D'ailleurs, le dynamisme des drapés qui l'entourent est réduit à quelques rubans voletant derrière elle, lui conférant un caractère plus majestueux et posé que dans le dessin qui permet une plus grande expressivité. De plus, le geste de sa main au-dessus de la tête d'Arthur se veut davantage protecteur que le bras tendu et joint à la flèche de Cupidon de la composition antérieure. Il serait donc plus fidèle au poème de Spenser où la reine des fées est une allégorie de la quête spirituelle de la sagesse menée par le prince Arthur. Nous croyons que ce choix de Füssli, de représenter une reine des fées moins menaçante envers la vertu du héros masculin, s'explique par le fait qu'il s'agissait d'une commande pour la Poet's Gallery de Thomas Macklin. D'abord, son tableau allait être exposé au grand public qui connaissait *The Faerie Queene*, reconnue comme œuvre nationale de première importance. De plus, son œuvre serait ensuite gravée et publiée dans un catalogue, accompagnée de l'extrait du poème de Spenser

⁸ Selon l'historien de l'art Albert Boime, le cheval lumineux dans *The Nightmare* témoigne de l'intérêt pour l'électricité de Füssli, développé au contact du scientifique Joseph Priestley. Au fil de ses travaux, ce dernier aurait inventé une course de chevaux électriques où des chevaux métalliques, attachés à des fils électriques, finissent par sembler être en feu, ce qui aurait inspiré le cheval de Füssli. Albert Boime, *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, Chicago, University of Chicago Press, c1987, p. 295.

dont elle s'inspire. Füssli se permet donc une certaine invention, en augmentant le caractère surnaturel de la composition grâce à l'utilisation de stratégies formelles propres au sublime, apprécié par le grand public. Toutefois, le contexte de diffusion et d'exposition de son œuvre lui impose une plus grande rigueur dans son adaptation du sujet, et donc, une plus grande proximité au texte.

3.1.3 Peltro W. Tomkins, d'après l'œuvre de Johann Heinrich Füssli, *Prince Arthur's Vision*, 1788 (Cat. 1-3)

La gravure, d'après le tableau de Füssli, réalisée par Peltro W. Tomkins semble un amalgame du dessin de 1769 et du tableau pour la Poet's Gallery. De ce dernier, on y retrouve le voile de Gloriana qui se transforme ensuite en nuage de fumée. Le prince Arthur adopte la même position que dans le tableau, mais il est vêtu davantage comme dans le dessin, avec une armure médiévale. La fée, quant à elle, est disposée et vêtue de la même façon que dans la composition de 1785-1788. Enfin, comme dans le dessin, l'arrière-plan est mieux défini, laissant place aux éléments de végétation et aux petits personnages fantastiques qui accompagnent Gloriana. Avec ces détails bien définis, l'interprétation de Tomkins se veut moins sublime que l'œuvre dont elle s'inspire, où la noirceur de l'arrière-plan laisse planer le mystère sur le lieu où se déroule la scène. D'ailleurs, le graveur y interprète la forme floue au-dessus de la main de la fée, du tableau, comme étant un personnage féérique plutôt que le cheval d'Arthur, absent de la composition. Ainsi, cette gravure demeure fidèle à l'extrait de *The Faerie Queene* de Spenser dans les mêmes proportions que le tableau, à quelques différences près. De ce fait, nous l'interprétons de la même façon, c'est-à-dire avec une Gloriana plus bienveillante que menaçante, parce que l'estampe était destinée à une large diffusion.

3.2 *The Cave of Despair* (Cat. 2-1)

Ce dessin réalisé par Füssli autour de 1769 représente l'épisode de *The Faerie Queene* où Red Cross affronte Despair dans sa grotte. Dans le livre I, Una, la personnification de la vérité et de la « vraie Église » (protestante), engage Red Cross pour sauver le château de ses parents d'un dragon. Se nommant en réalité Holiness (Sainteté), on le surnomme Red Cross à cause de la croix rouge sur son plastron et son bouclier. L'épisode représenté ici est celui où le chevalier et Una rencontrent Sir Trevisan, en fuite et effrayé, avec une corde au cou. Ce dernier leur raconte que son ami, Sir Terwin a été tué par Despair, le désespoir. Red Cross décide d'aller tuer Despair afin de le punir pour son crime. Sir Trevisan les guide donc à la cachette de Despair, au plus profond d'une grotte sous une falaise montagneuse. Perché à l'entrée de la caverne se trouve un hibou dont le hurlement fait fuir les oiseaux au chant enjoué. Tout autour, il n'y a que mort et désolation : les arbres sont tous sans vie et desséchés. Avant d'entrer dans la grotte, Sir Trevisan a peur, mais Red Cross le convainc d'affronter ses craintes. Ils entrent dans la caverne lugubre et rencontrent Despair, assis au sol, l'air perdu, les cheveux gris et en bataille, les yeux tristes et les joues osseuses, ses vêtements en loques et tenus par des épines. À ses côtés gît le corps ensanglanté de Sir Terwin. Red Cross aborde Despair en lui reprochant son crime. Despair argumente avec lui qu'il n'a pas tué le chevalier, parce qu'il s'est lui-même enlevé la vie en se poignardant. Il rappelle à Red Cross les péchés qu'il a commis précédemment dans le récit, tous involontaires, puisque trompé par d'autres noirs personnages. Écoutant le discours de Despair, le chevalier éprouve de la culpabilité face à certains gestes posés dans le passé et perd petit à petit toute joie de vivre. Ce dernier lui présente alors épées, cordes, poisons, et autres objets afin qu'il en choisisse un pour se tuer. Red Cross prend un poignard et, alors qu'il le pointe vers sa poitrine, Una le lui enlève et lui fait entendre raison. Ils quittent la grotte et Despair tente de se pendre, n'ayant pu convaincre ses visiteurs de s'enlever la vie. On apprend qu'il ne peut se suicider, même s'il a essayé des milliers de fois, et qu'il

est destiné à ne périr qu'à la fin des temps, lorsque toutes les choses diaboliques disparaîtront.

Dans ce dessin, Füssli exploite l'invention à son plein potentiel, en combinant différents moments du récit afin de représenter l'instant ultime où le suspense atteint son paroxysme. D'abord, dans *The Faerie Queene*, Despair vit dans les profondeurs de la grotte. Dans le dessin de Füssli, il se trouve à l'entrée, ce qui permet à l'artiste d'utiliser la lumière provenant de l'extérieur afin d'éclairer les éléments clés du récit et d'augmenter l'effet dramatique de la scène au moyen du clair-obscur. Les ossements dans la grotte, non mentionnés chez Spenser, rappellent la mort. Ils servent également de témoins du passé, montrant que Despair a poussé plusieurs personnes à se suicider. Dans le poème de Spenser, le hibou, symbole de la mort, est aperçu par le chevalier et ses acolytes avant qu'ils pénètrent dans la grotte. Dans son interprétation, Füssli réfère à un autre moment du récit en le représentant à l'intérieur, au cœur du dessin. La corde au cou de Sir Trevisan, caché derrière les parois de l'entrée de la grotte, rappelle l'épisode précédent, lorsqu'il était dans la caverne avec son ami et qu'il a failli se pendre, incité par Despair. Toutefois, chez Spenser, Trevisan entre dans la grotte avec Red Cross et Una. Le personnage de Despair, dans le coin inférieur gauche de la composition, fidèle à la description qu'en fait Spenser, présente des cheveux ébouriffés, un visage ravagé, un air dément et des haillons en guise de vêtements. À ses côtés, le corps nu de Sir Terwin gît au sol, un poignard dans la poitrine. Chez Spenser, il n'y a pas de description quant à l'habillement du chevalier trépassé. Füssli choisit de le représenter nu, ce qui lui permet de donner de l'expressivité au corps musclé et contorsionné, répondant aux normes de son modèle masculin inspiré de la *terribilità* de Michel-Ange. La précision et la stylisation que permet le dessin aident également à accroître l'expressivité de l'ensemble des personnages.

La représentation que fait Füssli de Red Cross, brandissant son épée à l'entrée de la grotte, correspond également à ces normes michelangelesques. Ce geste, laissant présager la mise à mort du mécréant par le chevalier, correspond au moment paroxysmique du sujet représenté. Toutefois, chez Spenser, le chevalier ne pointe pas son épée vers Despair. Il s'agit d'un ajout de l'artiste, s'inscrivant dans l'utilisation d'armes phalliques et contribuant à augmenter la puissance du personnage. En faisant le héros de son interprétation, Füssli le représente musclé, vêtu d'une armure médiévale et en contre-plongée, lui conférant une force surhumaine, répondant ainsi aux préceptes du sublime et du *gothic*. Toutefois, il omet la croix qui orne son plastron chez Spenser. En ce qui concerne Una, l'artiste la représente recroquevillée derrière le chevalier, terrifiée, faible et ayant besoin de la force masculine pour la protéger. Red Cross semble littéralement la soutenir. Or, il faut se rappeler que chez Spenser, Una est la réelle héroïne de l'histoire puisqu'elle sauve Red Cross. Füssli ne laisse aucunement présager cette issue et héroïne Red Cross plutôt qu'Una. D'ailleurs, il tait la partie du récit où le chevalier se laisse convaincre par Despair de se suicider. Il mise plutôt sur la grandeur et l'héroïsme du personnage, venu faire justice à Sir Terwin, geste conforme au code d'honneur de la chevalerie médiévale⁹. C'est là que réside, à notre avis, la part la plus importante d'invention apportée par l'artiste à son interprétation de l'épisode de « The Cave of Despair » du poème de Spenser. Nous nous permettons de croire que le choix de Füssli correspond à ses positions en lien avec le brouillage des rôles sexuels de son époque. À l'instar des membres du *Sturm und Drang*, l'artiste est un grand admirateur de Jean-Jacques Rousseau pour qui l'homme doit être fort et actif et la femme faible et passive¹⁰. Füssli reprend exactement le modèle suggéré par Rousseau pour ses personnages de Red Cross et

⁹ « Their romantic ideas of justice; their passion for adventures; their eagerness to run to the succour of the distressed; and the pride they took in redressing wrongs, and removing grievances; All these distinguishing characters of genuine Chivalry are explained on the same principle». Richard Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance*, Printed for A. Millar, W. Thurlbourn, and J. Woodyer, Cambridge, 1762, p. 13-14.

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, 1762.

d'Una. Ainsi, plutôt que de présenter différents modèles genrés présents à son époque, comme il le fait dans plusieurs de ses œuvres, Füssli offre davantage, avec ces deux personnages, des modèles sexuels à suivre.

3.3 *Una and the lion* (Cat. 3-1)

L'extrait de *The Faerie Queene* duquel Füssli a tiré ce sujet est celui où Una, à la recherche du chevalier Red Cross, descend épuisée de l'âne blanc qui lui sert de monture, pour se reposer. Afin de se mettre à l'abri, elle s'étend dans un buisson, relève son voile et enlève la cape noire qui couvre habituellement sa robe. Soudainement, surgissant de la forêt, un lion féroce accourt vers la demoiselle pour la dévorer. La voyant de plus près, il est attendri par sa beauté et sa rage se transforme en pitié. Au lieu de l'attaquer, il baise ses pieds et lèche ses mains blanches, réalisant l'innocence et la pureté d'Una, qui se met à pleurer devant la gentillesse du lion. Alors qu'elle reprend la route, à la recherche de Red Cross, le lion l'accompagne, tel un garde du corps, pour la protéger. Chez Spenser, Una personnifie la vérité et la « vraie Église » (protestante). Le lion symbolise la force militaire chez les rois anglais, notamment Henry VIII, comme défenseurs de l'Église¹¹. Le lion est également reconnu pour protéger les vierges et ceux qui se dévouent au service de Dieu. L'âne d'Una, quant à lui, représente l'humilité du Christ. L'épisode d'Una et le lion de Spenser possède donc une forte connotation religieuse, l'âne et le lion conférant à la princesse les vertus d'humilité, de virginité et de dévouement envers Dieu¹².

Du poème de Spenser, on retrouve, dans le dessin réalisé par Füssli, entre 1780 et 1790, la forêt suggérée dans le tronc d'arbre derrière la figure d'Una, l'âne

¹¹ Gert Schiff, *op. cit.*, p. 503.

¹² A.C. Hamilton, dans Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, (1596), édité par A. C. Hamilton, Harlow, Pearson, (2001), 2007, p. 32, 55.

blanc, que l'on aperçoit esquissé à l'arrière-plan droit de la princesse, et le voile relevé de cette dernière. Les éléments de nouveauté, relevant de l'invention, se font plus nombreux. D'abord, Una ne porte pas de cape noire chez Füssli, ce qui peut s'expliquer par le caractère esquissé du dessin où l'artiste ne remplit aucune figure. S'il ne représente qu'un seul moment du récit, soit celui où la princesse apprivoise le lion, le dessin ne montre pas l'animal en train de lui baiser les pieds ou de lui lécher les mains, comme chez Spenser. Füssli dessine le lion complètement soumis, semblant dormir aux pieds d'Una. La croix et le diadème, au cou et à la tête de cette dernière, rappellent la symbolique religieuse et la royauté du personnage. Si, dans le poème, elle se met à pleurer devant la gentillesse du lion, ici, elle affiche un air détaché qui exprime le courage dont elle fait preuve en caressant l'animal. Ainsi, dans le dessin de Füssli, elle semble moins naïve que le veut Spenser. Sa façon de fixer le spectateur, ses cheveux dans le vent, sa poitrine mise en valeur par sa représentation de profil et le pendentif¹³, ajoutés à sa façon d'enlacer le lion contribuent à la rendre plus sensuelle. En conséquence, la représentation que fait l'artiste d'Una correspond davantage au stéréotype de la prostituée, identifié par Myrone¹⁴, qu'à celui de la vierge. Enfin, la robe de style médiéval, dessinée par Füssli, situe la scène du dessin au Moyen Âge, répondant ainsi à l'intérêt pour le *gothic* de la fin du XVIII^e siècle.

3.4 *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*

L'épisode de Spenser où Britomart délivre Amoret des griffes de Busirane est le plus représenté au sein des œuvres à sujets spensériens de Füssli, avec trois dessins et deux tableaux exposés à la Royal Academy of Arts de Londres. De ces cinq, nous

¹³ Les bijoux étaient fréquemment utilisés pour attirer le regard sur la poitrine des héroïnes dans les illustrations des romans gothiques. Paula R. Backscheider, *Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993, p.193.

¹⁴ Martin Myrone, *Henry Fuseli, op. cit.*, p. 45, 70.

n'en analyserons que trois, n'ayant pu voir les deux autres qui sont perdues. Le passage de *The Faerie Queene*, d'où provient le sujet de ces œuvres, se résume comme suit : alors qu'elle pourchasse un géant, Britomart, figure allégorique du chevalier vierge de la chasteté et de la puissance militaire britannique, rencontre le chevalier Scudamore dans la forêt. Ce dernier lui confie que son épouse Amoret, représentant l'amour et la fidélité dans le mariage, a été enlevée par l'enchanteur Busirane, qui la tient captive dans un donjon duquel il est impossible de la sauver. Britomart promet au chevalier de libérer Amoret. Ils se rendent ensemble à la demeure du magicien. À minuit, après avoir affronté plusieurs épreuves, et laissé derrière elle Scudamore, Britomart pénètre enfin dans la pièce où Amoret est tenue captive. Cette dernière a les mains liées, une ceinture de fer autour de la taille et est attachée à un pilier. Devant elle se tient le vil enchanteur Busirane qui, cherchant à faire tomber sa prisonnière amoureuse de lui, dessine dans du sang d'ignobles personnages de sa création. En voyant Britomart, l'enchanteur renverse à la hâte ses livres, sort un couteau de sa poche et court vers Amoret pour la tuer. Britomart, bondissant agilement vers lui, retient sa main et le maîtrise. Le magicien retourne alors son arme vers son assaillante. Légèrement blessée par le poignard de Busirane, Britomart parvient presque à le tuer d'un coup d'épée. Ensuite, elle l'oblige à conjurer les sorts qui affligent Amoret, lui promettant la vie sauve en échange. Finalement, avant de partir, Britomart attache Busirane avec les chaînes d'Amoret, qu'elle rend saine et sauve à Scudamore.

3.4.1 *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*, c.1790-1793 (Cat. 4-1)

Cette esquisse à la composition incomplète présente Britomart, vêtue d'une armure, prenant son élan pour frapper de son épée Busirane, à l'arrière-plan. La chevalière présente une physionomie musclée propre aux héros masculins de Füssli. Seule sa poitrine révèle qu'il s'agit d'une femme, comme chez Spenser. Derrière

elle, l'artiste a esquissé le visage du vil enchanteur. Ses traits grimaçants et sa moustache laissent présager la représentation qu'en fait Füssli dans le dessin approximativement daté de 1793. Le manque de détails de cette esquisse permet difficilement d'identifier les éléments fidèles au récit de Spenser. En nous fiant aux éléments présents, nous croyons qu'elle représente Britomart s'apprêtant à frapper Busirane de son épée avant même que celui-ci se soit précipité sur elle pour la blesser de son poignard, ce qui ne correspond pas à l'épisode de *The Faerie Queene*. Les compositions de c.1793 et de 1824 présentent une plus grande fidélité au récit en ce qui concerne la succession des actions représentées.

3.4.2 *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*, c. 1793 (Cat. 4-3)

Dans ce dessin, Füssli fait preuve d'invention à plusieurs niveaux, respectant certains détails du poème de Spenser, tout en y apportant des éléments de nouveauté, mais également grâce à la noirceur de l'arrière-plan, au décor minimaliste dans lequel se déroule la scène, en plus du cadrage serré qui met l'accent sur les personnages. Par exemple, il représente Amoret attachée au pilier, comme chez Spenser, mais d'une seule main plutôt que de deux, ce qui permet à l'artiste de représenter son corps dans une position suggérant la souffrance qu'elle subit. De plus, il s'avère difficile de distinguer si Füssli a dessiné la ceinture de fer qui la retient par la taille au pilier ou s'il a esquissé des vêtements autour de sa silhouette. Ne disposant d'aucune spécification dans l'œuvre littéraire à cet effet, l'artiste choisit de représenter Amoret nue, ou légèrement voilée. La blancheur de sa peau en fait la figure la plus lumineuse de la composition, attirant aussitôt l'œil du spectateur, en appelant à sa sympathie à ressentir la souffrance de la prisonnière.

Le personnage de Busirane, en plein centre de la composition, est également peu vêtu : une cape ou un drapé couvrant certaines parties de son corps, en dévoilant

d'autres. Si le poème de Spenser n'offre aucune description quant à l'aspect physique du magicien, Füssli le représente âgé avec une barbe blanche et un bâton ou un sceptre, caractéristiques propres aux mages et aux bardes de la mythologie nordique, prisée au tournant du XIX^e siècle en Angleterre. La musculature de Busirane, malgré son âge avancé, ainsi que son expression faciale terrifiante, regardant le spectateur dans les yeux, suggèrent sa puissance et le danger qu'il représente. À ses pieds se trouve le livre qu'il renverse en apercevant Britomart, comme dans le récit. Les personnages qu'il dessine dans le sang, chez Spenser, se retrouvent également dans le dessin de Füssli, mais ils s'envolent dans un nuage de fumée au-dessus de la tête du magicien, se dirigeant vers Amoret qu'ils vont torturer. Cette modification permet à Füssli d'accroître le caractère surnaturel de sa composition. Enfin, dans le dessin, Busirane présente une posture assise, brandissant son couteau de la main gauche, la position de ses jambes laissant présager qu'il s'apprête à bondir sur Britomart, comme dans l'extrait du poème. Le magicien se trouve donc, dans la représentation de Füssli, entre deux moments du récit: celui où il dessine des personnages pour torturer sa proie et celui où il s'élance pour attaquer la chevalière, stratégie propre à l'invention.

La façon dont l'artiste représente Britomart, qui se tient dos au spectateur à l'avant de la composition, en train de dégainer son épée, plutôt que de retenir la main meurtrière du magicien, constitue un autre élément de nouveauté dans le dessin de Füssli. Le moment illustré n'étant pas celui où se déroule le combat, mais celui le précédent, augmente le suspense de la scène représentée, la tension entre les personnages atteignant son paroxysme. Si dans le dessin de 1790-1793 (Cat. 4-1) Füssli suggère la poitrine de Britomart, révélant ainsi sa féminité, celle-ci demeure complètement absente de la composition réalisée autour de 1793, la chevalière se présentant de dos. La musculature, suggérant la puissance de la chevalière, en contraste avec le corps délicat d'Amoret, correspond parfaitement à la virilité des personnages masculins habituels de l'artiste. Ceci ne va toutefois pas à l'encontre de

du poème de Spenser dans lequel la princesse Britomart parcourt le monde, à la recherche du chevalier Artegall, dont elle est amoureuse, portant une armure de chevalier et accompagnée de Glaucé, sa nourrice vêtue en écuyer. Au cours du troisième livre de *The Faerie Queene*, qui lui est dédié, on apprend qu'elle croise le fer avec plusieurs chevaliers d'importance, qui croient qu'elle est un homme, sans quoi ils se seraient abstenus de l'affronter. La lance magique, qui permet à Britomart de désarçonner ses adversaires à tout coup, fait d'elle une redoutable chevalière.

Nous croyons d'ailleurs que le personnage en armure, se tenant derrière la colonne, dans la partie gauche du dessin, est la nourrice de la princesse. Chez Spenser, il n'y a aucun autre personnage qui assiste à la scène, Scudamore n'ayant pas franchi l'enceinte du château de Busirane et Glaucé n'étant pas mentionnée. Toutefois, de représenter l'écuyère attendant sa maîtresse permet à Füssli d'introduire la lance magique, un élément fantastique additionnel, propre au sublime et au *gothic*, mais expliquant également la puissance de la chevalière. En effet, sans l'arme enchantée, Britomart ne parviendrait pas à vaincre ou à égaler ses adversaires masculins. L'arme constitue également un symbole phallique, brandi par les chevaliers affirmant leur virilité, dont s'est appropriée la princesse, devenant ainsi leur égale. Myrone explique que, chez Füssli, « the women, empowered phallically with weapons and with their long hair, are at once attenuated symbols of highly sexualised femininity, and immediate threats to masculinity¹⁵ ». La chevalière correspond donc, dans ce dessin, au modèle de la virago, que Weinglass définit comme une femme virilisée ou sadique¹⁶. Nous croyons donc qu'il s'agit, encore une fois, d'un commentaire de Füssli sur l'émancipation féminine de son époque, où les femmes aspiraient aux fonctions et aux privilèges des hommes dans la société.

¹⁵ Martin Myrone, *Gothic Nightmares*, op. cit., p. 173.

¹⁶ David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations by and After Henry Fuseli*, op. cit., p. xxv.

3.4.3 *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*, RA 1824
(Cat. 4-5)

La mise en scène et la rhétorique des figures de ce tableau diffèrent de celles du dessin réalisé autour de 1793. En effet, Füssli a choisi un instant différent de l'épisode du poème de Spenser, soit celui où Britomart, après avoir maîtrisé Busirane, le menace de son épée, qui suit immédiatement l'instant représenté dans le dessin. Cette composition n'offre qu'un seul moment du récit, plutôt que de laisser des traces du passé et de ce qui est à venir. Le suspense y est tout de même à son paroxysme, laissant présager la mise à mort de Busirane, accroupi au sol, par Britomart qui soulève son épée pour le frapper. Ce détail ainsi que l'accentuation du sublime du sujet répondent aux critères de l'invention formulés par Füssli. Celle-ci se fait grâce au clair obscur du tableau, où les personnages illuminés sont mis en valeur dans la noirceur qui les entoure. Ceci permet d'accentuer les passions exprimées et de conférer à la scène une aura de mystère, la pénombre ne permettant pas de distinguer où l'action se déroule. Le choix de l'artiste de peindre son sujet sur un format vertical, sur la toile, lui permet de resserrer davantage la composition sur les personnages qui paraissent alors plus colossaux, voir menaçants, dans le cas de Britomart présentée en contre-plongée, l'épée prête à frapper.

Comme à son habitude, Füssli reprend, dans ce tableau, certains éléments du récit de Spenser, pour en laisser d'autres de côté ou en ajouter. Centrant l'action sur les personnages, l'artiste met complètement de côté les détails décrits dans le poème quant au décor ou aux objets essentiels au récit. Ainsi, nous ne voyons pas les livres de Busirane et la colonne à laquelle est attachée sa prisonnière est à peine perceptible dans la noirceur de l'arrière-plan. L'absence d'éléments ajoutés au récit, comme le personnage de Glaucé dans le dessin de 1793, fait en sorte que cette composition est plus fidèle à l'épisode de *The Faerie Queene*.

Ce sont les corps des personnages qui traduisent les passions qui les habitent plutôt que leurs visages dépourvus d'expressions prononcées. Ainsi, la posture tordue du corps d'Amoret, du côté droit de la composition, demeure pratiquement identique à celle du dessin de 1793, à l'exception de la chaîne qui passe sur son épaule, suggérant la douleur et la torture qu'elle subit. Les personnages de Britomart et de Busirane, quant à eux, sont différents de ceux représentés dans le dessin antérieur. Le magicien, dans le bas du tableau, n'est plus un vieillard dont les attributs rappellent ceux des bardes légendaires, mis à part le bâton qui semble passer derrière son dos. La jeunesse de Busirane, sa position accroupie au sol avec son bras au-dessus de sa tête pour se protéger de l'attaque de Britomart et le fait qu'on le voit de dos, plutôt que de face avec une expression terrifiante, le rendent moins menaçant que dans la composition de 1793, malgré sa musculature développée. De plus, contrairement au récit de Spenser, il ne tient pas de couteau à la main pour tenter de tuer la chevalière. Il semble donc davantage en position défensive qu'offensive, suggérant la peur qui l'habite face à la menace de mort de Britomart.

La princesse chevalière, dans le coin supérieur gauche, retient la main de Busirane, comme chez Spenser, soulevant son épée au-dessus de sa tête afin de le frapper. Bien qu'elle représente le personnage le plus menaçant du tableau, elle y demeure plus féminine que dans le dessin. En effet, la rigidité de son armure, tout de même conçue en fonction de sa poitrine, ne permet pas à Füssli de la représenter avec une musculature digne de ses héros masculins. La féminité de la guerrière se révèle également dans la longue chevelure qui s'échappe de son casque. On comprend donc ici, comme dans le récit ayant inspiré le tableau, que le chevalier est une femme. Sa position corporelle légèrement inclinée vers Busirane, son bras droit se préparant à donner de l'épée, traduit la fureur qu'elle éprouve envers la méchanceté du magicien.

Cette composition répond parfaitement au goût pour le *gothic*, grâce à l'armure médiévale de Britomart, mais également à cause de l'histoire de vengeance

et de justice qu'elle représente. Richard Hurd, évêque et auteur anglais du XVIII^e siècle, admet la légitimité des femmes guerrières dans ses *Letters on Chivalry and Romance*. Il explique qu'au Moyen Âge, durant les croisades, plusieurs femmes combattaient, armées comme des chevaliers, aux côtés de leurs époux¹⁷. Toutefois, cela ne concorde pas avec la crainte qu'éprouve Füssli, et d'autres de ses contemporains, de voir les femmes prendre la place des hommes. En fait, l'histoire de Britomart, la princesse chevalière, puisée chez Spenser, a permis au peintre d'illustrer côte à côte les deux modèles féminins présents dans l'ensemble de son œuvre, soit celui de la femme dangereuse et manipulatrice, ou la virago, qui aspire à obtenir les mêmes droits que les hommes, représenté par Britomart, et celui de la femme passive et soumise au joug masculin, représenté par Amoret. Quant à Busirane, dépouillé des références à son caractère magique et terrifiant, il ne devient chez Füssli qu'un simple homme, supérieur à la femme passive, mais menacé par la virago.

Myrone met de l'avant cette représentation de la dualité domination-soumission en nous rappelant que « Fuseli's private drawings of pornographic scenes present the intermingling of sex, death and power more directly, with sexy women torturing boys, suffocating men with their bodies, teasing haughtily¹⁸ ». Bacon soulève la présence de cette dualité dans des dessins tels que *Maîtresse et esclave* (fig. 7), où l'homme est dominé par une femme, ou encore *Coït d'un couple nu sur un autel de Priape*, où la femme est soumise à l'homme¹⁹. Myrone ajoute que « the anxiety the artist felt personally about the rise of women's power in a consumer society found ready expression in the images of teasing viragos in many of his public works, such as the light-hearted *Falstaff in the Buck Basket* exhibited in 1792 [(fig.

¹⁷ Richard Hurd, *Letters on Chivalry and Romance*, Printed for A. Millar, W. Thurlbourn, and J. Woodyer, Cambridge, 1762, p. 12-13.

¹⁸ Martin Myrone, *Gothic Nightmares*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁹ Bacon, *op. cit.*, p. 49, 53.

10)]²⁰ ». D'ailleurs, il est possible d'identifier des recoupements entre ce tableau et *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*. D'abord, Britomart est dans la même position que la femme de gauche dans *Falstaff*. De plus, dans les deux œuvres, le personnage masculin dominé se retrouve au bas d'une composition triangulaire inversée, suggérant un commentaire de Füssli sur l'inversion de la pyramide des sexes au sommet de laquelle se trouvait originellement l'homme. Dans son tableau, présenté en 1824 à la Royal Academy, l'artiste reprend donc des motifs récurrents dans son œuvre pour représenter la dualité domination-soumission.

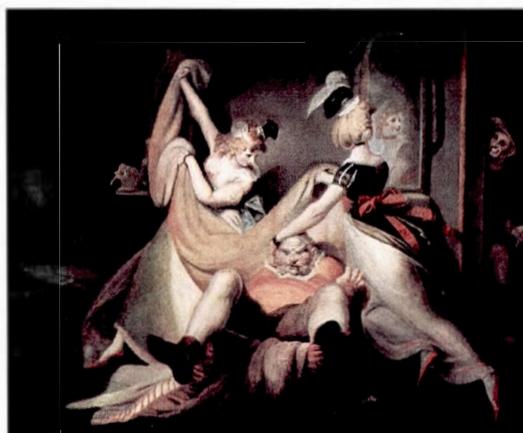


fig. 10

3.5 *Red Cross kills the dragon*, 1794 (Cat. 5-1)

Ce dessin de Füssli puise son sujet dans l'épisode de *The Faerie Queene* où le chevalier Red Cross tue le dragon qui terrorise le royaume des parents de la princesse Una. Au chant XI du livre I, on peut y lire que le dragon, qui a élu domicile sur une grosse colline, à la vue de l'armure brillante de Red Cross, en descend pour aller vers lui. Le dragon, de très grosse taille, possède des écailles d'airain rappelant une armure d'acier, deux grosses ailes qui lui permettent de voler et, au bout de sa grande queue nouée, deux aiguillons très pointus. Ses griffes et ses trois rangées de dents de

²⁰ Martin Myrone, *Henry Fuseli, op. cit.*, p. 71.

fer s'avèrent encore plus menaçantes. Ses yeux agressifs brillent comme des flammes et de la fumée sentant le soufre sort de sa gueule. Red Cross et le dragon combattent toute la journée et, le soir venu, le chevalier presque vaincu tombe dans une source, appelée le Puits de la vie (*the Well of Life*), dont l'eau possède le pouvoir de guérir. Ceci lui redonne ses forces et il retourne au combat, ragaillardi, le lendemain matin. Le soir du deuxième jour de combat, Red Cross à nouveau presque vaincu s'endort sous l'Arbre de la vie (*the Tree of Life*) dont émane un baume qui guérit toutes ses blessures. Les fruits de l'arbre, quant à eux, donnent la vie éternelle à celui qui en mange. Seul, le chevalier n'aurait pas réussi à vaincre le dragon du péché, mais grâce au Puits et à l'Arbre de la vie, il devient invincible. Ainsi, le matin du troisième jour, il réussit à tuer le dragon, lui enfonçant son épée dans la gueule.

Cet épisode de Spenser offre à Füssli un dragon des plus terrifiants à représenter qui sied parfaitement à sa définition du sublime. Or, l'artiste n'en retient que la queue nouée, les dents pointues et la fumée à peine suggérée par quelques traits sortant de la gueule de la bête. Ainsi, il omet l'énormité, les écailles rappelant une armure d'acier, les ailes qui lui permettent de voler, les aiguillons acérés au bout de la queue, les pattes aux griffes affilées, les trois rangées de dents et les yeux brillants comme des flammes du dragon du poème. À l'inverse, celui dessiné par Füssli, un mélange entre un serpent, pour le corps, et un alligator, pour la gueule, semble moins terrifiant. Nous croyons que ce choix, de la part de l'artiste, s'explique par son désir d'héroïser le personnage de Red Cross en montrant la faiblesse du dragon vaincu. D'ailleurs, le dessin montre le moment où le chevalier enfonce son épée dans la gueule du monstre pour le tuer. Toutefois, son énorme mâchoire aux longues dents pointues représente une réelle menace pour Red Cross, laissant croire qu'elle pourrait se refermer sur sa tête. Son bras enfoncé dans la gorge du dragon qui pourrait cracher du feu démontre également le courage du chevalier. Ces détails contribuent à augmenter l'héroïsme de Red Cross, suggéré d'emblée par sa musculature développée. Füssli mise donc davantage sur la sympathie que peut

ressentir le spectateur, en s'imaginant dans la position précaire du héros, que sur la terreur que peut générer à lui seul le dragon.

Plutôt que d'utiliser abondamment le clair-obscur, pour augmenter la sublimité du sujet, ou de mettre l'accent sur les figures, Füssli utilise ici un cadrage serré, mais surtout le dessin, afin de styliser les éléments de la composition. La quantité importante de traits apporte un grand dynamisme au dessin, mettant l'accent sur la violence du combat entre Red Cross et le dragon. À l'arrière-plan, l'artiste représente la colline où se tenait la bête avant l'arrivée du chevalier. À son sommet, les arbres ainsi que la forme arrondie à leur droite, évoquent l'Arbre et le Puits de la vie qui ont guéri le héros, lui permettant de vaincre le dragon. Le combat se déroulant sur trois jours, chez Spenser, Red Cross y utilise le Puits de la vie le premier soir et l'Arbre de la vie le second, ces éléments suggèrent les événements qui précèdent le moment représenté par Füssli. L'absence de traits au sommet de la colline lui confère une aura surnaturelle, puisque s'y trouvent l'arbre et le puits magiques. Ces éléments, ajoutés au dragon, qui est une créature fantastique, permettent au dessin de répondre aux critères du sublime. De plus, le thème même de l'œuvre reprend l'iconographie de saint Georges tuant le dragon, popularisé au Moyen Âge. D'ailleurs, chez Spenser, Red Cross, dont l'emblème est la croix rouge, personnifie saint Georges, le saint patron de l'Angleterre²¹. Toutefois, Füssli n'insiste pas sur l'identité du héros de son dessin en le représentant sans la croix, qui est également le signe distinctif du saint chevalier. Ainsi, en l'absence du titre, le dessin peut être pris pour une représentation de saint Georges tuant le dragon, répondant au goût pour le *gothic* et s'inscrivant dans le mouvement nationaliste en vogue à l'époque de sa création.

²¹ Catalogue p. 42.

3.6 *Malengin appears to Samient in front of his cave et Malengin fleeing Artegall while Arthur watches its cave*

Les deux œuvres que nous analyserons ici représentent deux moments différents de l'épisode de Spenser concernant Malengin. Dans le poème, après avoir sauvé Samient de ses ennemis, Arthur et Artegall l'escortent jusqu'au palais de la reine Mercilla dont elle est la messagère. En chemin, elle leur parle de Malengin, un bandit habitant dans un rocher tout près, qui pille les gens des environs grâce à sa ruse. À ces mots, les chevaliers décident d'aller le capturer pour lui faire payer ses crimes. Afin de l'attirer hors de sa grotte, ils décident d'utiliser Samient comme appât. Cette dernière doit s'asseoir près du refuge du vilain et sangloter afin qu'il pense avoir trouvé une proie facile. Malengin, les yeux creux, de longs cheveux bouclés, grossièrement vêtu de guenilles, armé d'un bâton avec des crochets au sommet, capture Samient avec son filet de pêche et, arrivant à l'entrée de sa grotte avec la prisonnière, tombe face à face avec les chevaliers armés. Le vilain s'enfuit en escaladant le rocher, mais Artegall le poursuit, laissant Arthur garder l'entrée de la grotte. Malengin étant trop rapide pour lui, Artegall envoie Talus, son homme de fer, à sa poursuite. Après s'être transformé tour à tour en renard, en oiseau et en pierre, c'est lorsque Malengin prend l'apparence d'un serpent que Talus le tue en l'écrasant avec son fléau de fer.

3.6.1 *Malengin appears to Samient in front of his cave, 1796 (Cat. 6-1)*

Ce dessin, représentant le moment où Malengin s'apprête à capturer Samient avec son filet de pêche, reprend la plupart des éléments mentionnés par Spenser dans *The Faerie Queene*. Füssli illustre donc la grotte dans le rocher, à l'arrière-plan, où vit le mécréant, ainsi que les figures d'Arthur, d'Artegall et de Talus qui attendent à l'entrée. Ce détail laisse d'ailleurs présager la capture de Malengin, par les chevaliers, lorsqu'il aura piégé Samient. L'avant-plan du dessin montre le bandit qui s'élance

avec son filet pour capter la demoiselle assise au sol, comme chez Spenser. Füssli représente l'instant où le suspense est à son comble, puisqu'il laisse présager la capture de la jeune femme. D'ailleurs, son mouvement de recul présente la peur qu'elle éprouve à la vue de Malengin et à l'idée de devenir sa proie. Afin de rendre le bandit plus terrifiant, Füssli utilise ses stratégies habituelles, telles que la nudité, plutôt que les guenilles dont le vêtu Spenser, et la position contorsionnée du corps, qui lui permettent d'accentuer la musculature exacerbée du mécréant. Il est d'autant plus terrifiant qu'il occupe les trois quarts de la hauteur de la composition et qu'il est présenté en contre-plongée. La concentration de traits, dessinés autour de lui, accentue la force et la violence du personnage, laissant supposer qu'il émerge d'un buisson ou d'un nuage de fumée, prononçant le dynamisme du mouvement d'élancement de son corps. Enfin, l'expression sur le visage de Malengin traduit sa malveillance. Passant au-dessus de son bras droit, se trouve le bâton crocheté, décrit par Spenser, qui lui sert d'arme et à agripper des objets lorsqu'il commet des vols.

Le personnage de Samient, accroupie au sol et vêtue d'une robe aux drapés voluptueux, qui dévoile particulièrement sa poitrine, incarne le modèle féminin passif typique de Füssli, en contraste avec la virilité exacerbée du bandit qui la domine. Ces deux figures à l'avant-plan de la composition incarnent la confrontation entre les yeux et les seins qu'identifie Paula R. Bakscheider, spécialiste de la littérature du XVIII^e siècle et historienne culturelle, dans les illustrations des romans gothiques. Elle explique que les yeux des personnages masculins sont accentués, puisqu'ils constituent les fenêtres de l'âme au travers desquelles s'expriment les passions. À l'inverse, chez les personnages féminins, c'est la poitrine qui est mise en valeur, symbole d'une sexualité bienveillante et charitable. Bakscheider précise que les scènes clés, dans les drames gothiques, invoquent souvent une confrontation entre les yeux et la poitrine, l'héroïne ayant pour rôle de ramener le héros corrompu dans le

droit chemin grâce à sa bonté et à sa beauté²². Cette confrontation se produit entre Malengin et Samient, dans le dessin de Füssli, où le regard malveillant du premier est rivé sur la poitrine bien en vue de la seconde.

À l'arrière-plan, les chevaliers qui posent une embuscade au mécréant, les champions du récit de Spenser, ne possèdent pas les attributs masculins typiques des héros de Füssli. Celui caché derrière le rocher, dont on ne voit que la tête, affiche une



fig. 11

expression faciale étonnée à la vue de Malengin. Pourtant, les chevaliers se doivent d'être courageux et de ne laisser transparaître aucun signe de faiblesse. Le personnage que l'on voit en entier, se tenant du côté droit du rocher, ne suggère pas plus d'héroïsme : sa musculature n'est pas très développée et il adopte une pause quelque peu féminine avec la hanche surélevée où prend appuie sa main. Cette pose ressemble à celle de l'*Antinoüs du Belvédère* (fig. 11), que Chloe Chard, spécialiste de la littérature anglaise du XVIII^e siècle, identifie comme un modèle masculin efféminé reconnu par les touristes du *Grand Tour* au XVIII^e siècle²³. De plus, Füssli

semble avoir ajouté une poitrine sur le plastron du chevalier, comme il l'a fait pour Britomart dans le dessin réalisé autour de 1790-1793²⁴ et le tableau de 1824²⁵.

Comment pouvons-nous expliquer que Malengin, le vilain dans l'histoire de Spenser, réponde chez Füssli à ses conventions d'héroïsme alors que sa représentation des chevaliers Arthur et Artegall, les véritables héros du récit, n'y

²² Paul R. Backscheider, ., *Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993, p. 190-196.

²³ Chloe Chard, « Effeminacy, Pleasure and the Classical Body », *Feminity and Maculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, ed. Gill Perry and Michael Rossington, Manchester, 1994, p. 146-147.

²⁴ Cat. 4-1.

²⁵ Cat. 4-5.

concorde pas? D'abord, il faut savoir que Füssli n'attribue pas les caractéristiques héroïques à ses personnages selon leurs qualités morales²⁶. C'est pourquoi les vilains, tels que Despair, Busirane et Malengin, dans ses dessins, présentent également de fortes musculatures, répondant au critère du sublime selon lequel la force, la grandeur et la rudesse inspirent la terreur. En ce qui concerne l'efféminement des deux chevaliers, il peut être perçu comme un commentaire sur la féminisation des hommes à l'époque de Füssli qui, grâce à l'accessibilité croissante des produits de luxe, s'intéressaient de plus en plus à la mode et aux frivolités anciennement réservées aux femmes²⁷. Martin Myrone avance que les personnages de l'artiste présentent parfois des marques de féminité tout en arborant des attributs virils prononcés. Dans *Thor Battering the Midgard Serpent* (fig. 12), morceau de réception de Füssli à la Royal Academy, Myrone remarque que malgré la musculature exacerbée du

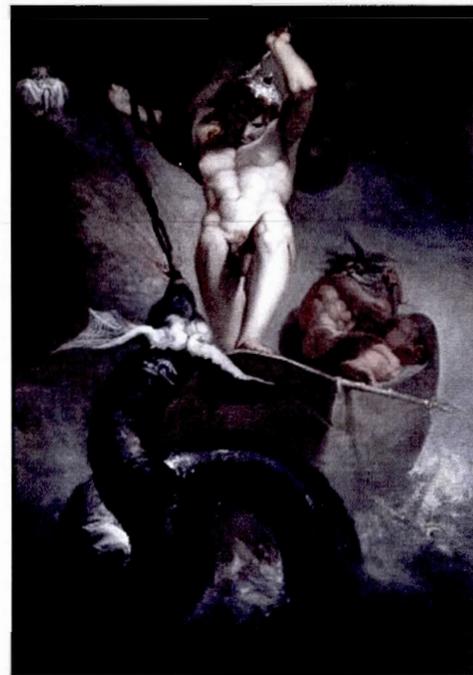


fig. 12

héros, son visage correspond au genre féminin des tableaux rococo de François Boucher et de ses successeurs. Il ajoute que les jeux d'ombres et de lumière accentuent le torse du guerrier de manière à suggérer une poitrine féminine et que « [...] these aspects of the painting acknowledge the potential of the male nude to become an object of desire (like, in the dominant view of the time, a woman)²⁸ ». Comme il ne s'agit pas de nus, dans le dessin de Füssli, l'hypothèse du commentaire sur la féminisation des hommes demeure plus plausible. Ainsi, à l'instar de son

²⁶ Martin Myrone, *Bodybuilding, op.cit.*, p. 242.

²⁷ Martin Myrone, *Henry Fuseli, op. cit.*, p. 52.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

tableau de 1824, représentant Britomart et Amoret comme les deux exemples de modèles féminins qu'il reconnaît, Füssli oppose, dans ce dessin, l'homme efféminé à l'homme viril, qui occupe l'avant-plan.

3.6.2 *Malengin fleeing Artegall while Arthur watches its cave*, 1795-1800 (Cat. 6-2)

Ce dessin représente le moment où Malengin escalade le rocher, dans lequel se trouve sa grotte, pour fuir Artegall, pendant qu'Arthur tient la garde. L'invention provenant de Füssli ne réside que dans les modifications qu'il apporte au récit de Spenser, ne combinant pas plusieurs instants de l'épisode et n'ayant pas choisi le moment où le paroxysme est à son comble. Ainsi, Malengin s'enfuit en escaladant le rocher, comme dans le poème, mais il est nu et sa chevelure n'est pas longue et bouclée. Arthur garde l'entrée de la grotte, armé de son épée, mais il n'y a aucune trace d'Artegall, pourtant présent chez Spenser et dans le titre du dessin. Contrairement à ses habitudes, l'artiste ne cherche pas à augmenter le sublime du sujet : malgré ses personnages musclés, ils n'occupent pas beaucoup d'espace dans la composition en plus de ne pas être présentés en contre-plongée ou mis en valeur grâce à un cadrage serré ou à l'utilisation du clair-obscur. De plus, le dessin qui permet habituellement une stylisation des figures, et dont les traits leur apportent du dynamisme, laisse sa place au lavis qui dégrade les tonalités de manière plus subtile. L'armure médiévale d'Arthur et la thématique chevaleresque de l'œuvre, qui répondent au goût pour le *gothic*, constituent les seuls éléments qui permettent de lier cette composition de Füssli à ses propensions esthétiques habituelles. Selon Gert Schiff, ce dessin serait une reprise de l'esquisse *Caves by the sea at Margate*²⁹ à laquelle l'artiste aurait ajouté des personnages, historiant ainsi son paysage³⁰.

²⁹ Ill. 24 du catalogue, p. 49.

³⁰ En histoire de l'art, le paysage étant relégué à un rang inférieur à la peinture d'histoire, dans la hiérarchie des genres picturaux, on y ajoutait souvent de petits personnages historiques ou mythologiques, afin de l'élever au niveau du grand genre.

3.7 *Chrysogone Conceives in a Ray of Sunshine* (Cat. 7-1)

L'épisode de Spenser, représenté par Füssli dans cette estampe, est celui où la vierge Chrysogone, se séchant nue après une baignade, est touchée par les rayons de Titan, le dieu du Soleil, se trouvant ainsi fécondée sans le savoir. Après neuf mois, elle comprend qu'elle est enceinte. Honteuse, elle se sauve dans la forêt, où elle s'étend pour faire une sieste durant laquelle elle donne naissance à des jumelles, Amoret et Belphoebe. Les déesses Vénus et Diane en adoptent chacune une. Chrysogone ne sait donc pas qu'elle a accouché de deux enfants.

Dans cette composition, Füssli combine deux moments de l'épisode de *The Faerie Queene* : celui où Titan féconde Chrysogone et celui où elle accouche endormie dans la forêt. Ainsi, si l'artiste la représente étendue au sol en train d'accoucher, comme chez Spenser, sa nudité rappelle l'instant de sa fécondation. Le personnage de Titan, dans la partie supérieure droite de la composition, dont émanent les rayons qui causent la grossesse de la demoiselle, réfère également au moment de la baignade au soleil. La figure du nourrisson qui se trouve au sol, entre les jambes de la jeune femme, suggère l'accouchement de Chrysogone. Il s'agirait donc d'une des jumelles, la seconde n'ayant pas encore vu le jour³¹. Pour revenir au personnage de Titan, Spenser ne parle que de rayons, lorsqu'il lui fait référence. De son côté, Füssli, faisant preuve d'invention, le représente tel un cupidon, avec un arc, des ailes et une chevelure bouclée, suggérant son pouvoir de séduction, ici de fécondation. Toutefois, il ne tire pas de flèche. Seul le mouvement de sa main gauche, en direction de Chrysogone, suggère l'ascendant qu'il exerce sur elle.

³¹ David H. Weinglass, dans sa description de l'œuvre, affirme que la seconde jumelle se trouve sur le ventre de Chrysogone. David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations by and After Henry Fuseli : a Catalogue Raisonné*, Aldershot, Hants, Angleterre, Scolar Press, 1994, p. 192. Ne parvenant pas à distinguer ce détail dans notre reproduction, nous préférons construire notre analyse sur les éléments que nous y percevons.

La technique du vernis mou (*soft-ground etching*)³², utilisée pour réaliser l'œuvre, permet à l'artiste d'obtenir les mêmes spécificités que le dessin. Ainsi, la finesse et la précision des traits donnent lieu à une stylisation du personnage dont la position contorsionnée en accentue la puissante musculature. Le tourbillon de lignes à l'arrière de Titan ajoute au dynamisme de son mouvement, alors qu'il s'élance en plein vol, comme pour tirer de l'arc. Son sexe élevé, pointant dans la même direction que les rayons, appuie l'acte de fécondation représenté. De ce fait, cette composition présente un autre cas de domination-soumission, d'un homme sur une femme cette fois. Elle semble également illustrer les propos de Richard Payne Knight qui attribuait au phallus un pouvoir créateur de nature divine, les femmes étant reléguées à la création naturelle de la reproduction. Ici, la création est bel et bien d'origine divine, puisque c'est le dieu Titan qui l'initie. Elle se traduit de façon naturelle, chez Chrysogone, qui participe inconsciemment à l'acte créatif en donnant naissance à ses enfants. Comme à son habitude, Füssli réalise une composition au cadrage serré où les personnages occupent la majorité de l'espace. La figure de Titan, présentée en contre-plongée, correspond au modèle héroïque masculin de l'artiste, en contraste avec la figure de Chrysogone, endormie et passive face à la puissance de son agresseur.

3.8 Observations suite à l'analyse des œuvres

À la lumière de l'analyse que nous venons de faire des œuvres à sujets spensériens de Füssli, nous constatons qu'il y utilise l'invention de différentes façons. Nous avons remarqué que la plupart des passages du poème de Spenser que Füssli a choisi de représenter comportent des éléments susceptibles de répondre, au sublime, au *gothic* ou à l'expression des passions. Ainsi, l'artiste n'a qu'à utiliser ses stratégies formelles habituelles (le dessin, l'épuration des décors, le clair-obscur, un

³² Technique de gravure à l'eau-forte dont le résultat ressemble à un dessin.

cadrage serré, etc.) pour accentuer ces éléments dans ses compositions et y faire preuve d'invention. En elle-mêmes, ces stratégies permettent à Füssli de bonifier les sujets qu'il puise chez Spenser, sans pour autant compromettre la fidélité des œuvres au poème, ou la reconnaissance de leurs sujets par un public qui connaît *The Faerie Queene*.

Toutefois, ces stratégies formelles que l'artiste utilise pour accentuer l'expression des personnages ou pour insuffler à ses compositions un caractère sublime ou *gothic* se mettent au service des idées qu'il exprime dans ses œuvres. Nous avons constaté, en analysant les œuvres à sujets spensériens de Füssli, que ce dernier ne respecte pas tout à fait l'histoire de Spenser lorsqu'il y est question d'héroïsme ou de vertu chez un personnage féminin. C'est le cas notamment des dessins *Prince Arthur's Vision* (Cat. 1-1), *The Cave of Despair* (Cat. 2-1) et *Una and the Lion* (Cat. 3-1). Dans le premier, nous avons vu que la fée présente une gestuelle menaçante envers le personnage d'Arthur qui est endormi, alors que dans *The Faerie Queene* elle est bienveillante. Dans le deuxième, Füssli a héroïsé Red Cross aux dépens d'Una qui est la réelle héroïne chez Spenser. L'artiste a dénaturé Una encore une fois dans le troisième dessin en la représentant selon son modèle féminin de la prostituée, alors que dans le poème elle personnifie la virginité et la religion.

En guise de comparaison, le tableau *The Cave of Despair*, peint par Benjamin West en 1772 (fig. 21 du catalogue), montre une plus grande fidélité au texte de Spenser. En effet, Una y est représentée en train d'empêcher Red Cross de s'enlever la vie, donc elle reste l'héroïne de la scène comme dans *The Faerie Queene*. Ceci s'explique par le fait que West favorisait l'historicisme pictural plutôt que de laisser libre cours à l'imagination³³, comme le faisaient Füssli et plusieurs de ses contemporains. D'ailleurs, la composition moins sombre de son tableau, le nombre

³³ Martin Myrone, *Bodybuilding, op. cit.*, p. 247.

plus important de détails (les restes d'anciennes victimes de Despair, sur le rocher derrière lui, les armes au sol, dans le coin inférieur droit et les armures très détaillées) et les personnages masculins sans musculature exacerbée répondent à la vision de réalisme historique de l'artiste.

Les autres compositions du corpus spensérien de Füssli respectent davantage l'histoire de *The Faerie Queene*. Toutefois, l'artiste modifie ou amplifie certains détails de façon à inscrire ses figures dans une remarque sur le brouillage des genres sexuels et l'émancipation de la femme qui ont cours à son époque. Ainsi, plusieurs des personnages de ses œuvres à sujets spensériens s'inscrivent dans une gamme de modèles genrés que l'artiste représente dans des relations de domination et de soumission des uns sur les autres. Du côté masculin, ces modèles sont ceux du héros



masculin michelangélesque à la virilité exacerbée et de l'homme efféminé.

C'est Joshua Reynolds, dans son quinzième discours (1790), qui recommande l'étude des œuvres de Michel-Ange³⁴. Plusieurs artistes contemporains de Füssli suivent ce conseil et représentent des héros

fig. 13 masculins qui répondent aux préceptes

du sublime. À titre d'exemple nous pouvons nommer *Samson Breaking his Bonds* (fig. 13) pièce de réception à la Royal Academy de John Francis Rigaud en 1784, où le personnage de Samson domine la composition au cadrage serré et ne semble aucunement menacé par la traitresse à ses côtés, par les liens ou les Philistins, dans le

³⁴ Joshua Reynolds, « Discourse XV », *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, op. cit., p. 285.

coin supérieur droit, qui le gardent captif³⁵. La gravure à l'eau-forte, *Satan and his Legions Hurling Defiance toward the Vault of Heaven* (fig. 14) (c. 1792-1795), de James Barry, en plus d'avoir pour sujet un épisode de *Paradise Lost* de Milton, s'inscrivant dans le goût de l'époque pour la littérature nationale, présente un héros masculin michelangélesque dans un cadrage serré et d'un point de vue en contre-plongée, comme le fait fréquemment Füssli.



fig. 14

Du côté féminin, nous avons remarqué les modèles de la prostituée, de la virago et de la femme docile et soumise. Par exemple, le personnage de Britomart, dans l'épisode où elle délivre Amoret de l'enchanteur Busirane, offre à Füssli un modèle féminin masculinisé qui correspond aux caractéristiques de la virago. Ainsi, dans l'esquisse réalisée autour de 1790-1793 (Cat. 4-1), l'artiste présente une femme à la musculature masculine. Dans le dessin qu'il a produit autour de 1793, nous avons vu que Füssli suggère l'appropriation phallique de Britomart en représentant la lance qui lui confère son invincibilité. Le tableau de 1824 (Cat. 4-5), pour sa part, offre une inversion de la pyramide des sexes où l'homme se retrouve au bas et la femme au sommet. La triade de personnages représentés par le peintre illustre les deux modèles féminins, celui de la virago (Britomart) et celui de la vierge (Amoret), qui ponctuent son œuvre. Ceux-ci sont mis en relation avec le personnage masculin (Busirane) dominé par la première et dominant la seconde.

En 1833, William Etty, élève de Füssli à la Royal Academy, présente sa propre version de l'épisode de Spenser dans un tableau intitulé *Britomart Redeems*

³⁵ Martin Myrone, *Gothic Nightmares, op. cit.*, p. 87.

Fair Amoret (fig. 28 du catalogue). Cette version n'utilise pas les stratégies formelles propres à l'invention, qui caractérisent l'œuvre de Füssli. Ainsi, le cadrage est moins serré et l'arrière-plan n'est pas plongé dans l'obscurité, nous révélant le décor où se déroule l'action. Les quelques détails supplémentaires : le couteau dans la main de Busirane et les livres au sol contribuent à augmenter la fidélité du tableau au texte de Spenser. Toutefois, Etty fait preuve d'invention en situant la scène dans un décor moyen-oriental. En fait, cet élève de Füssli ne suivra pas les traces de son maître dans la voie du sublime et du *gothic*. Il se dédiera plutôt à la peinture d'histoire, utilisant des sujets classiques et bibliques comme prétextes pour représenter des nus essentiellement féminins³⁶.

Le dessin *Red Cross kills the dragon* (Cat. 5-1) offre, pour sa part, une représentation du héros masculin typique de Füssli : musclé et courageux. L'artiste confère ces mêmes attributs à Malengin, dans *Malengin appears to Samient in front of his cave* (Cat. 6-1). Toutefois, il oppose cette masculinité exacerbée à une masculinité efféminée incarnée par les personnages d'Arthur et d'Artegall. Au-devant de l'œuvre il représente Samient en position de soumission au bandit Malengin. Cette même dualité domination-soumission est reprise par l'artiste dans *Chrysogone conceives the twins Amoret and Belphoebe via rays of sunlight* (Cat. 7-1) où la vierge Chrysogone endormie subit la domination du dieu Titan qui la féconde à son insu. Ainsi, l'invention dans les œuvres étudiées touche principalement les personnages et les modèles genrés qu'ils incarnent.

Notre analyse nous a également permis de remarquer que l'invention apparaît dans des proportions différentes dans les œuvres à sujets spensériens de Füssli. Nous avons remarqué, en effet, que ses deux tableaux, *Prince Arthur's Vision* (1785-1786)

³⁶ Richard Green, « William Etty, Artist biography », *Tate*, En ligne, <http://www.tate.org.uk/art/artists/william-etty-172/text-artist-biography>, mis à jour et consulté le 10 août 2012.

(Cat. 1-2) et *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart* (RA 1824) (Cat. 4-5), contredisent moins le récit de Spenser, que le reste des œuvres du corpus. Il en va de même en ce qui concerne les deux estampes : la gravure de Tomkins d'après *Prince Arthur's Vision* (1788) (Cat. 1-3) et la lithographie *Chrysogone conceives the twins Amoret and Belpheobe via rays of sunlight* (c. 1800-1810) (Cat. 7-1). À notre avis, l'exposition et la diffusion de ces œuvres au grand public explique leur plus grand respect au texte : parce que le public connaissait leurs sujets, de par la popularité de *The Faerie Queene*, et parce que Füssli cherchait à plaire aux spectateurs. Il s'agit donc d'une production de compromis, moins personnelle, axée sur le récepteur.

Hormis ces tableaux et estampes, le corpus spensérien de Füssli est constitué de dix dessins. Weinglass affirme qu'il convient d'établir une distinction entre les compositions de l'artiste destinées au grand public, tels les tableaux et les dessins voués à la gravure, et ses dessins qui avaient tendance à être consignés au domaine inconnu de son art « non officiel ». Il ajoute que la majorité des dessins de Füssli sont plus exigeants pour les spectateurs que ses compositions gravées, qui ont tendance à représenter des sujets plus traditionnels³⁷. À propos de ses dessins, Füssli écrit :

I am always Sketching and finishing Small Subjects independent of the great work I have in hand – and Such has been the unremitting exertion of my fancy during every period of my life, that, were I do invent no more, the Matterials I have at my command might furnish at Least ten Painters with Ideas Sufficent for a pretty Long Life³⁸.

³⁷ David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli : a Catalogue Raisonné*, Aldershot, Hants, Angleterre, Scolar Press, 1994, p. xv et xvii.

³⁸ Lettre de Füssli à William Roscoe datée du 10 mars 1794, David H. Weinglass, *The Collected English Letters of Henry Fuseli*, Millwood [N.Y.], Kraus International, 1982, p. 92-93.

L'artiste dessinait donc de manière presque compulsive, se constituant une banque de sujets qu'il pouvait récupérer et retravailler dans ses œuvres destinées au grand public. Ainsi, cette production plus personnelle au moment de sa réalisation comportait de potentiels dessins « préparatoires » pouvant anticiper un tableau peint de nombreuses années plus tard. De plus, Myrone qualifie le style graphique de Füssli d'impatient, rhétorique et déclamatoire³⁹. Ceci permet donc de comprendre que, si les dessins à sujets spensériens de l'artiste sont moins fidèles au texte de Spenser, que ses compositions destinées au grand public, c'est parce qu'il s'y permet une plus grande liberté. Celle-ci se traduit, chez Füssli, par l'expression de ses sentiments envers le monde dans lequel il vit et, dans la majorité des dessins, sur le brouillage des genres sexuels survenu au tournant du XIX^e siècle.

La place importante qu'occupe le dessin chez Füssli trouve écho dans les discours de Reynolds qui considère que les dessins et les esquisses donnent plus de plaisir à l'imagination parce qu'ils ne sont pas complétés. Il explique qu'ils sont l'équivalent des descriptions générales et vagues en poésie, permettant aux lecteurs de se faire leurs propres images mentales de l'histoire⁴⁰. Deux artistes contemporains de Füssli, John Flaxman (1755-1826) et William Blake (1757-1827) mettent le dessin au service de l'épuration du style et de l'expressivité. En fait, selon Martin Myrone, « There are a host of painters and illustrators that we could distinguish as (if only occasionally and superficially) purveyors of this "Fusliesque" style, [...] notably the sculptor John Flaxman and, most famously, William Blake⁴¹ ». Le premier s'inspire d'estampes et des vases grecs pour développer son style linéaire primitif qu'il oppose à l'art, réalisé depuis la Renaissance, qu'il juge corrompu. S'il a produit de nombreuses illustrations pour l'*Illiad*e et l'*Odyssée* d'Homère, il se passionne

³⁹ Martin Myrone, *Henry Fuseli*, op. cit., p. 27.

⁴⁰ Joshua Reynolds, « Discourse VIII », *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, op. cit., p. 166-167.

⁴¹ Martin Myrone, *Henry Fuseli*, op. cit., p. 66.

également pour la période médiévale⁴². Son dessin *A massacre of the Britons at Stonehenge* (fig. 15) (1783), s'inspire du poème d'inspiration médiévale *Battle of Hastings* (date inconnue) de Thomas Chatterton (1752-1770). En plus de répondre au goût pour le *gothic* et l'histoire nationale, le dessin de Flaxman, à l'instar de Füssli, offre des héros masculins à la virilité exacerbée et aux expressions faciales qui traduisent l'horreur de la scène.

En ce qui concerne William Blake, avec lequel Füssli entretient une amitié tumultueuse, il mène sa carrière en marge des institutions artistiques officielles qui s'inscrivent dans un système monarchique et capitaliste qu'il dénonce. S'inspirant du



fig. 15

linéarisme de Flaxman et du style michelangélesque de Füssli, pour lequel il a réalisé plusieurs gravures d'après ses compositions, Blake propose de plus petites compositions dans lesquelles il développe une iconographie, souvent déroutante, qui lui est propre⁴³. *The Good and Evil Angels* (fig. 16) (1795/c. 1805?⁴⁴) constitue un bon

exemple d'une des allégories imaginées par Blake. Nous pouvons y reconnaître l'influence de Füssli dans la musculature exacerbée, la stylisation des figures et l'expressivité des personnages. Toutefois, l'estampe en couleur retouchée à l'aquarelle par Blake offre des coloris plus vifs et diversifiés que la palette sombre de Füssli. En ce qui concerne le sujet de la composition, Myrone affirme que les figures

⁴² Guillaume Faroult, *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances aux XVIII^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, 2010, p. 362-364.

⁴³ Martin Myrone, *Henry Fuseli*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁴ « [This print] comes from a group of twelve "large colour prints" that Blake produced in 1795 [...]. The present print was purchased by Blake's benefactor Thomas Butts (1757-1845) in 1805, and may have actually been printed and coloured at that later date [...] ». Martin Myrone, *Gothic Nightmares*, *op. cit.*, p. 91.

représentées peuvent être identifiées comme des versions plus tardives d'Orc et Los, deux personnages de l'invention de Blake. Toutefois, le titre donné par l'artiste à l'œuvre contredit cette interprétation. Myrone explique que cela se produit souvent chez Blake et qu'il s'avère souvent difficile de lier ses images à l'iconographie personnelle de l'artiste ou à des sources littéraires établies⁴⁵. Si Füssli inventait ou mélangeait parfois des sources littéraires, celles-ci étaient plus faciles à identifier dans ses œuvres grâce à une iconographie précise ou à des titres révélateurs. Ainsi, il utilise l'invention de manière plus adéquate que Blake dont le sujet des œuvres est parfois difficile, voire impossible, à identifier.



fig. 16

⁴⁵ *Ibid.*

CONCLUSION

La problématique du mémoire avait pour objectif de distinguer la part d'invention dans les œuvres à sujets spensériens de Johann Heinrich Füssli, démontrant qu'il ne s'agit pas d'illustrations respectant scrupuleusement le texte. Quatre orientations ont ponctué notre démonstration : en esthétique et en théories de l'art, en littérature, en études genrées et en iconographie. La première nous a permis de présenter la théorie de l'invention de Füssli et de la situer dans la tradition artistique et académique des écrits sur l'art. Avec la deuxième, nous avons constaté l'importance de *The Faerie Queene* dans la littérature anglaise et son intérêt en tant que sujet pictural. La troisième nous a permis d'identifier et de comparer les différents modèles sexuels véhiculés par Spenser et Füssli. Avec la quatrième, nous avons étudié la représentation des thèmes spensériens dans les œuvres de Füssli, mais également l'emprunt à différents thèmes iconographiques populaires en histoire de l'art.

Au premier chapitre, l'étude des écrits théoriques et de la vision des arts de Füssli a révélé l'essence de sa théorie de l'invention. Ainsi, nous avons vu que, pour lui, l'invention en peinture consiste à tirer un sujet de la poésie et à l'élever grâce au sublime, au *gothic* et à l'expression des passions des personnages. De plus, l'artiste favorise la combinaison de différents moments du récit afin que l'œuvre picturale transcende le sujet littéraire. Nous avons également vu que la composition idéale, pour Füssli, consiste à mettre en valeur les figures humaines au moyen de décors épurés et intemporels, de cadrages serrés et de points de vue en contre-plongée. Le clair-obscur, le dessin et l'utilisation de couleurs sombres constituent les techniques picturales favorisées par l'artiste afin d'accentuer l'expression de ses personnages.

Enfin, la fortune critique des écrits de Füssli nous a permis d'éviter d'envisager ces derniers comme un système fermé et de les replacer dans un contexte élargi afin de retracer leurs influences externes.

Le deuxième chapitre avait pour objectif de présenter et de questionner *The Faerie Queene* de Spenser comme sujet pictural. Ainsi, nous avons commencé par exposer la notion d'*ut pictura poesis* afin de remonter à l'origine de la peinture à sujet littéraire. Nous nous sommes ensuite attardés à la présentation et à la mise en contexte du poème de Spenser. Nous avons également soulevé l'intérêt du mouvement nationaliste envers le poète, débutant à la seconde moitié du XVIII^e siècle, en insistant sur ses influences provenant des légendes arthuriennes. Pour terminer, nous avons abordé la problématique de la représentation discordante des genres sexuels entre *The Faerie Queene* et les œuvres de Füssli. Nous en avons conclu qu'une comparaison entre les images de notre corpus et le texte de Spenser nous permettrait d'identifier la part d'invention dont fait preuve le peintre dans son interprétation d'un sujet qui ne convient pas toujours à ses convictions personnelles.

Le troisième et dernier chapitre était dédié à l'analyse des œuvres à sujets spensériens de Füssli. Nous avons d'abord procédé à une comparaison méticuleuse entre *The Faerie Queene* de Spenser et les images produites par Füssli, soulevant leurs similitudes et leurs discordances. À cette comparaison nous avons ajouté une analyse iconographique des œuvres, tout en y soulevant la présence de sublime, de *gothic* et d'expression des passions. Cette démarche nous a permis de constater que toutes les œuvres du corpus ne respectent pas strictement le texte de Spenser, révélant la part d'invention que Füssli y a apportée.

En réponse à notre hypothèse, nous pouvons affirmer que les œuvres à sujets spensériens de Füssli ne sont pas des illustrations, respectant exactement le texte de Spenser. Au contraire, elles sont des interprétations pour lesquelles l'artiste a fait

preuve d'invention et au travers desquelles il a exprimé ses sentiments en réaction aux enjeux de son époque, plus particulièrement au brouillage des genres sexuels dû à l'émancipation de la femme. Toutefois, l'invention apparaît dans des proportions différentes d'une œuvre à l'autre. En effet, ses compositions destinées à être publiées ou exposées au grand public respectent davantage le poème de Spenser que ses dessins qui constituent une production plus personnelle. Cette particularité s'explique par le désir qu'avait Füssli de plaire au grand public en lui présentant des œuvres aux sujets connus. Il s'avérait donc souhaitable que les spectateurs puissent reconnaître les épisodes de *The Faerie Queene* représentés par l'artiste. À l'inverse, Füssli dessinait presque compulsivement de manière à se constituer une banque de dessins dans laquelle il pouvait puiser plus tard. De ce fait, il s'y permettait une plus grande liberté quitte à transformer la composition originale, s'il devait l'exposer ou la publier, afin de la rendre plus conforme au goût du public.

Si nous avons pu déterminer une part différente d'invention entre les œuvres destinées au grand public et les dessins « non officiels » de Füssli, les informations qui permettraient de classer ses dessins à sujets spensériens dans cette catégorie nous font défaut. De plus, selon l'historien de l'art Paul Ganz, l'artiste avait plus de commandes pour des dessins que pour des tableaux¹. Ne connaissant pas la provenance des dessins du corpus spensérien de Füssli, il nous est difficile de déterminer lesquels ont pu être commandés à l'artiste. Il serait intéressant de trouver ces informations et d'analyser ces œuvres en lien avec leurs premiers propriétaires, afin de déterminer si ces derniers ont pu influencer les propos que l'artiste y a exprimés. Par exemple, Andrew Hemingway, historien de l'art, soulève qu'il y avait des tensions entre l'aristocratie et la classe moyenne émergente en Angleterre au XVIII^e siècle. Cette tension se faisait également sentir dans la culture visuelle : l'aristocratie aurait valorisé l'art antique et les maîtres anciens, alors que la classe

¹ Paul Ganz, *Die Zeichnungen Hans Heinrich Füsslis*, Bern, Urs Graf-Verlag, 1947, p. 15.

moyenne aurait préféré le *gothic*². Or, comme le mentionne Myrone, si Füssli cherchait à plaire au grand public, ses mécènes les plus assidus provenaient de l'aristocratie³. L'étude des mécènes et du public de Füssli permettrait donc de discerner s'ils ont pu avoir une influence sur sa production artistique.

En ce qui concerne plus spécifiquement les œuvres à sujets spensériens de Füssli, dans le cadre d'une future recherche, il sera désormais possible de pousser davantage le lien entre le texte et l'image. Pour notre part, comme notre problématique tournait autour de l'invention, il nous était nécessaire de constater la fidélité des représentations de Füssli par rapport à *The Faerie Queene*. La comparaison du processus rédactionnel de Spenser avec le mode de composition de Füssli aurait porté l'étude des liens entre le texte et l'image à un second niveau. En effet, comme nous l'avons vu au premier chapitre, la théorie artistique de Füssli est redevable de la tradition des écrits académiques sur l'art qui a elle-même été calquée sur les principes de la rhétorique. Il serait donc intéressant de comparer l'invention, la disposition et l'élocution de Spenser à l'invention, à la composition et aux techniques picturales de Füssli.

² Andrew Hemingway et William Vaughan, éd., *Art in bourgeois society 1790-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 21-22.

³ Martin Myrone, *Henry Fuseli*, op. cit., p. 40.

INTRODUCTION AU CATALOGUE

Ce catalogue présente les quinze œuvres à sujet spensérien de Johann Heinrich Füssli, ainsi qu'une gravure d'après un de ses tableaux, que nous avons réussi à répertorier. Ces œuvres ont été réalisées entre 1769 et 1824, et demeurent relativement dispersées au cours de la carrière de Füssli. Nous avons d'ailleurs choisi de les présenter par sujets ce qui peut être pertinent dans le cas d'esquisses préparatoires menant à un tableau, par exemple. Ceci nous permet également de distinguer les différentes thématiques spensériennes abordées par l'artiste à des moments distincts de sa carrière.

De type raisonné, ce catalogue a pour but de recenser et de documenter de manière exhaustive les œuvres étudiées. Pour ce faire, il présente d'abord une reproduction de chacune des œuvres accompagnée d'une fiche technique. Suit une description détaillée de l'œuvre afin d'identifier le plus exactement possible les éléments qui s'y trouvent. Une rubrique sur la provenance de l'œuvre est présente dans les cas où nous avons réussi à retracer ses différents propriétaires ou lieux de conservation depuis sa réalisation. Nous offrons ensuite un commentaire dans lequel nous établissons des liens avec d'autres œuvres qui ont pu servir de source d'inspiration autant sur le plan de la composition que des éléments iconographiques. Nous y exposons également différentes informations sur l'œuvre : au sujet de sa diffusion, de sa réception, ou encore de la technique utilisée par l'artiste. De plus, nous y rappelons, de manière abrégée, les conclusions que nous avons tirées suite à l'analyse que nous en avons faite au chapitre III. Chaque entrée du catalogue se termine par la présentation d'œuvres qui peuvent y être mises en rapport et d'une bibliographie présentant les publications qui font mention de l'œuvre en question.

Les œuvres à sujet spensérien de Füssli sont malheureusement très peu documentées autant dans les livres, les catalogues de vente que dans les institutions muséales où elles sont conservées. De ce fait, certaines informations ont été très difficiles à trouver spécifiquement en ce qui concerne la provenance. Les lieux de conservation des œuvres ont été confirmés auprès des institutions elles-mêmes et, lorsque ce n'est pas le cas, sont écrits entre crochets. Les informations dont nous ne sommes pas entièrement certaines sont également entre crochets.

Enfin, nous invitons le lecteur à consulter la « Liste des figures du catalogue » pour les fiches techniques des œuvres complémentaires, au début du mémoire, et l' « Annexe 1 » pour les passages de Spenser en lien avec les œuvres du catalogue. À la fin du document se trouve la liste des références utilisées dans le catalogue, présentées selon la méthode auteur date.

1-1



Cat. 1-1

Johann Heinrich Füssli, *Prince Arthur's Vision*, c. 1769, plume et aquarelle avec rehauts de blanc, 38,2 x 50 cm, Oberhofen (Berne), [Collection particulière Béatrice Ganz].

Johann Heinrich Füssli

Prince Arthur's Vision

Autour de 1769

Plume et aquarelle avec rehauts de blanc

38,2 x 50 cm

Oberhofen (Berne), [Collection particulière Béatrice Ganz]¹

Voir extrait #1 en annexe p. 1.

Description

Dans ce dessin en clair-obscur, Füssli représente le moment où Gloriana, la reine des fées, apparaît au prince Arthur en rêve. Du côté droit et plus ombragé de l'œuvre se trouve Arthur vêtu d'une armure médiévale, endormi au sol, sa tête inclinée en direction de la fée, comme pour exprimer son inclination envers elle. Quelques touches lumineuses définissent la tête du destrier du prince, la faisant ressortir des ténèbres, dans le coin supérieur droit. Au centre de la composition et à gauche d'Arthur, Gloriana, flottant dans un tourbillon de drapés lumineux, tend la main vers sa tête et le pied droit par-dessus sa jambe gauche allongée. Une couronne sur la tête indique la souveraineté de la fée. De petites créatures fantastiques ressemblant à des angelots volettent ou marchent autour d'elle. Au-dessus de sa main, un petit cupidon pointe sa flèche dans la même direction, rendant le prince amoureux de Gloriana. À l'arrière-plan apparaissent des arbres, Arthur s'étant endormi dans la forêt. Les personnages principaux de l'œuvre en occupent la majeure partie. Si le côté gauche de l'œuvre est empreint de lumière, de mouvement et de fluidité grâce aux lignes diagonales et courbes des membres et des vêtements de la fée, le côté droit demeure beaucoup plus statique et sombre. Ces caractéristiques contribuent à mettre l'accent sur l'action des personnages : la fée qui vole et le prince qui dort. Le regard et le bras de Gloriana, la flèche pointée de l'angelot et l'inclinaison des têtes d'Arthur et de son destrier, indiquent le point focal du dessin, dirigeant tous le regard du spectateur vers cet espace imaginaire entre le rêve et la réalité.

¹ Béatrice Ganz était l'épouse de Paul Ganz, historien et collectionneur d'art, suisse. Nous n'avons trouvé aucune indication du moment où l'œuvre a été acquise.

Commentaire

Dans *The drawings of Henry Fuseli*, Paul Ganz indique que le dessin est signé « London 69 »². Les tableaux *Renaud et Armide* de Nicolas Poussin (fig. 18) et *Rinaldo and Armida* d'Anthony Van Dyck (fig. 19), pourraient avoir inspiré la composition de ce dessin. À l'époque de Füssli, l'œuvre de Van Dyck se trouvait à Wentworth Woodhouse, la résidence du comte Fitzwilliam dans le Yorkshire³. Il s'avère donc fort possible que Füssli ait pu la contempler en personne. Plusieurs similitudes sont identifiables entre ces compositions : la présence de petits personnages, d'angelots ou de petites fées, la scène se déroulant dans la forêt et surtout le voile d'Armide ou de Gloriana, qui vole au vent. Nous pouvons également associer ces figures féminines et leur voile avec le personnage de Séléné, dans l'épisode de Séléné apparaissant à Endymion, présent sur certains sarcophages antiques (fig. 17)⁴. Si la composition et le sujet de ces œuvres présentent des similitudes, les passages littéraires dont elles s'inspirent diffèrent. En effet, l'histoire de Renaud et Armide provient de *La Jérusalem délivrée* de Tasse où la magicienne Armide capture le chevalier Renaud afin de le tuer, mais en devient finalement amoureuse et l'ensorcelle. C'est pourquoi Van Dyck représente Armide enchaînant Renaud et Poussin la montre avec une dague à la main, prête à le tuer. En ce qui concerne l'histoire du rêve du Prince Arthur, tirée de *The Faerie Queene* de Spenser, il tombe lui aussi sous le charme d'une fée, mais celle-ci ne lui veut aucun mal. Toutefois, dans le dessin de Füssli, la reine des fées représente une menace pour le prince puisqu'elle le domine en grandeur et parce que le mouvement de sa main gauche joint la flèche de Cupidon pointée vers la tête du dormeur. D'ailleurs, selon Gert Schiff, si chez Spenser, l'histoire du prince Arthur symbolise « une belle âme s'enflammant pour de nobles actions⁵ », Füssli aurait misé davantage sur l'aspect érotique de la scène, dénaturant la bienveillance accordée à Gloriana par Spenser.

² Paul Ganz, *The Drawings of Henry Fuseli*, traduit de l'anglais par F. B. Aikin-Sneath, Londres, Parrish, 1949, p. 62.

³ Gert Schiff, *Henry Fuseli, 1741-1825*, traduit de l'allemand par Sarah Twohig, Londres, Tate Gallery Publications, 1975, p. 90.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

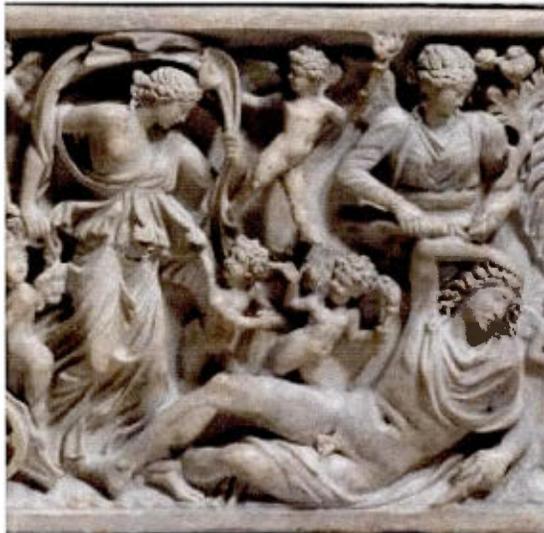


fig. 17

Œuvres en rapport

- Le tableau de Füssli représentant le même instant de Spenser (Cat. 1-2);
- La gravure de Peltro W. Tomkins, d'après un tableau de Füssli, représentant le même instant de Spenser (Cat. 1-3);
- Le dessin de Füssli représentant le même épisode de Spenser (Cat. 1-4).



fig. 18



fig. 19

Bibliographie

Antal, 1956, p. 20, 104; Ganz, 1947, p. 9; Ganz, 1949, p. 9, 62; Schiff, 1973, p. 67-68, 97, 140, 220, 313, 325, 432 et figure 337, p.67; Schiff, 1975, p. 90.

1-2



Cat. 1-2

Johann Heinrich Füssli, *Prince Arthur's Vision*, 1785-1788, huile sur toile,
102 x 109 cm, Bâle, Kunstmuseum.

Johann Heinrich Füssli
Prince Arthur's Vision
1785-1788
Huile sur toile
102 x 109 cm
Bâle, Kunstmuseum

Voir extrait #1 en annexe p. 1.

Description

Ce tableau extrêmement sombre dépeint le moment où Gloriana, la reine des fées, apparaît au prince Arthur en rêve. La silhouette d'Arthur, accroupi au sol et endormi sur son casque, se fond presque avec l'arrière-plan sombre. Un motif apparaît au-dessus de la tête du prince, mais il est difficile de distinguer s'il s'agit de son cheval ou d'un personnage féerique. Au centre du tableau se trouve Gloriana, seule source lumineuse, sa main au-dessus de la tête d'Arthur, illuminant ainsi son visage et quelques détails de son corps, dans un geste gracieux. Des personnages fantastiques accompagnent la reine des fées : un plus petit s'agrippe à sa jambe gauche et un autre sort du nuage de fumée émanant de Gloriana. Ce personnage dont le bas du corps s'efface dans la brume pourrait également représenter la reine des fées au moment de son apparition, son bras reprenant un mouvement similaire à celui du personnage central. Ce détail apporte une qualité cinétique à la composition, suggérant une progression dans le temps. Contrairement au dessin réalisé autour de 1769, la composition s'avère moins baroque, la fée ne s'entremêlant pas dans un voile flottant au vent. Ici, c'est le ruban bleu pâle autour de sa taille qui apporte un certain dynamisme à l'œuvre. Dans ce tableau, la lumière et la blancheur du personnage de Gloriana guident davantage le regard du spectateur, en attirant son attention, que les lignes directrices.

Provenance

Füssli a peint le tableau pour la Poet's Gallery, de Thomas Macklin, ouverte en 1788 à Pall Mall à Londres. Messieurs Peter Coxe, Burrell et Foster ont organisé deux encans, en mai 1800 et mai 1801, après la mort de Macklin en 1800, afin de vendre les œuvres de sa galerie. Nous ignorons ce qu'il est advenu du tableau de Füssli jusqu'en 1931, où il a été acheté par le Kunstmuseum de Bâle, grâce au don de la Fondation Noetzelin-Werthemann.

Commentaire

La mise en scène et la rhétorique des figures demeurent les mêmes que celles du dessin de 1769 (Cat. 1-1), mais certains éléments diffèrent, comme le voile de Gloriana remplacé par un nuage de fumée. À l'instar du dessin antérieur, ce tableau peut également être mis en relation avec *Renaud et Armide* de Poussin (fig. 18) et *Rinaldo et Armida* de Van Dyck (fig. 19) de par la gestuelle des personnages et la similitude des sujets. Ici, c'est le personnage derrière la reine des fées, dont le bras reprend le mouvement circulaire du voile du dessin de 1769, qui semble emprunté au personnage du coin inférieur droit, semblant sortir de l'eau, du tableau de Van Dyck.

Cette composition s'avère également plus sombre que celles du dessin de 1769 et des tableaux de Van Dyck et de Poussin. En effet, Füssli y utilise un matériau nommé bitume, une sorte de brun transparent, qui donne à l'arrière-plan un éclat éblouissant malgré sa noirceur. C'est également l'utilisation de cette couleur qui rend certains détails de l'arrière-plan à peine perceptibles, comme la forme au-dessus de la main de la fée qui devrait logiquement être le destrier du prince Arthur. La neutralité des couleurs utilisées par Füssli, le clair-obscur et l'impossibilité à distinguer ce qui se trouve en arrière-plan font partie des stratégies utilisées par l'artiste pour augmenter la sublimité de l'œuvre. Contrairement au dessin de 1769, la main de Gloriana au-dessus de la tête du prince, ajoutée au statisme de la composition, suggère une attitude davantage bienveillante de la part de la fée.

Œuvres en rapport

- Le dessin de Füssli représentant le même instant de Spenser (Cat. 1-1);
- La gravure de Peltro W. Tomkins, d'après un tableau de Füssli, représentant le même instant de Spenser (Cat. 1-3);
- Le dessin de Füssli représentant le même épisode de Spenser (Cat. 1-4).

Bibliographie

Boase, 1963, p. 153; Photiades, 1964, figure 157; Schiff, 1973, p. 126, 140, 147, 220, 325, 490 et figure 721, p. 168; Woodward, 1950, p. 112.

1-3



Cat. 1-3

Peltro W. Tomkins, d'après l'œuvre de Johann Heinrich Füssli, *Prince Arthur's Vision*, 1788, manière noire, 45,2 x 35,4 cm, Zurich, Kunsthaus.

Peltro W. Tomkins, d'après l'œuvre de Johann Heinrich Füssli

Prince Arthur's Vision

1788

Manière noire

45,2 x 35,4 cm

Zurich, Kunsthaus

Voir extrait #1 en annexe p. 1.

Particularités

Inscriptions : H. Fuseli pinx¹. | P. W. Tomkins Sculp¹. late Pupil of F. Bartolozzi | PRINCE ARTHURS VISION. | Vide Spencers Fairy Queen | N^o. 1 of the British Poets.

Description

Cette gravure représente le moment où Gloriana, la reine des fées, apparaît au prince Arthur en rêve et semble amalgamer des éléments du dessin approximativement daté de 1769 et du tableau de 1785-1788. À l'instar des œuvres de Füssli, Tomkins reprend l'usage du clair-obscur pour cette gravure. Dans le coin inférieur droit de l'œuvre se trouve le prince Arthur, vêtu de son armure, endormi accroupi au pied d'un arbre, la tête sur son casque. On distingue derrière lui, dans la pénombre, sa lance et, sur ses cuisses, le pommeau de son épée. À sa droite, Gloriana, sortant d'un nuage de fumée lumineux, tend la main vers la tête du prince. Elle est vêtue de drapés de style néoclassique, avec un ceinturon attaché à la taille, dont les extrémités virevoltent derrière elle. Un bout de voile forme une sorte d'auréole sur sa tête, rappelant la composition du dessin réalisé autour de 1769, avec trois plumes disposées au-dessus. Des créatures fantastiques volettent autour de la fée, sortant de la traînée de fumée qui en émane et d'autres, encore plus petites, se promènent au sol. Un autre petit personnage apparaît également au-dessus de la main de Gloriana, rappelant le cupidon du dessin approximativement daté de 1769, sans toutefois en avoir les attributs. À l'arrière-plan apparaissent des arbres, et à l'avant-plan quelques traces de végétation, la scène se déroulant dans la forêt. Dans cette composition, contrairement aux précédentes, nous constatons que la fée met bel et bien le pied au sol. La majorité des personnages regardent vers la tête du prince, le point focal de l'œuvre, où se passe réellement la scène dépeinte.

Commentaire

Macklin a engagé Peltro W. Tomkins et son maître Bartolozzi pour réaliser les planches, toutes de 35,5 x 47,70 cm, d'après les œuvres de la Poet's Gallery, publiées à raison de quatre gravures par catalogue. En tout, six catalogues ont été publiés entre 1788 et 1799, pour un total de 24 gravures différentes réalisées par Bartolozzi et Tomkins. *Prince Arthur's vision* apparaissait dans le tout premier catalogue, en 1788. Ce dernier se vendait au prix de 3 livres et 3 shillings en noir et de 7 livres et 7 shillings en couleur. Individuellement, les estampes coûtaient 1 livre et 1 shilling en noir et 2 livres et 2 shillings en couleur. Le Kunsthaus de Zurich et la British Library de Londres en possèdent chacun une épreuve en noir.

La juxtaposition d'éléments provenant du dessin de 1769 et du tableau de 1785-1788, de la part de Tomkins, rend la composition moins sublime en raison de la multiplicité des éléments du décor révélés. Un questionnement demeure toutefois, celui de la connaissance que pouvait avoir Tomkins du dessin réalisé en 1769 par Füssli, soit 19 ans avant la publication de la gravure. Comme nous ignorons la provenance du dessin, à savoir s'il s'agissait d'une commande, d'un ancien projet mis de côté ou si Füssli l'avait fait de sa propre initiative, nous ne pouvons malheureusement pas nous prononcer sur la question. Si Schiff identifie le dessin comme étant un croquis du tableau de 1785-1788⁶, il nous paraît peu probable qu'il lui ait servi de préparation, puisque 16 ans les séparent. Toutefois, il semble que, pour son tableau, Füssli ait choisi de récupérer la mise en scène et la rhétorique des figures de son croquis.

Œuvres en rapport

- Le dessin de Füssli représentant le même instant de Spenser (Cat. 1-1);
- Le tableau de Füssli représentant le même instant de Spenser (Cat. 1-2);
- Le dessin de Füssli représentant le même épisode de Spenser (Cat. 1-4).

Bibliographie

Boase, 1936, p. 153 et figure d, p. 20; Bradley, 1979-1980, p. 39 et figures a, b, p. 10; Hammelmann, 1975, p. 35; Füssli, c1982, p. 33, 231-232; Schiff, 1973, p. 490 et figure 721a, p.168; Singer, 1911, figure 48; Tomory, 1972, figure 157; Vesme & Calabi, 1928, figure 1430; Weinglass, 1994, p. 88 et figure 78.

⁶ Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, Zürich, Verlag Berichthaus, 1973, vol. 1, p. 432.

1-4

Reproduction non disponible

Johann Heinrich Füssli, *Prince Arthur's Vision*, c. 1820, dessin au crayon,
28,2 x 21,3 cm, [Zurich, Kunsthaus].

Johann Heinrich Füssli
Prince Arthur's Vision
Autour de 1820
Dessin au crayon
28,2 x 21,3 cm
[Zurich, Kunsthaus]

Voir extrait #1 en annexe p. 1.

Provenance

Le dessin a été donnée au musée par la famille Ganz.

Commentaire

Selon Gert Schiff, le dessin serait une version sommaire changée de *Prince Arthur's Vision*⁷.

Œuvres en rapport

- Le dessin de Füssli représentant le même épisode de Spenser (Cat. 1-1);
- Le tableau de Füssli représentant le même épisode de Spenser (Cat. 1-2);
- La gravure de Peltro W. Tomkins, d'après un tableau de Füssli, représentant le même épisode de Spenser (Cat. 1-3).

Bibliographie

Schiff, 1973, p. 609.

⁷ Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825*, Zürich, Verlag Berichthaus, 1973, vol. 1, p. 609.

2-1



Cat. 2-1

Johann Heinrich Füssli, *The Cave of Despair*, c. 1769, dessin à la plume, sépia et lavis, 33 x 50,5 cm, Chicago, Art institute.

Johann Heinrich Füssli
The Cave of Despair
 Autour de 1769
 Plume, sépia et lavis
 33 x 50,5 cm
 Chicago, Art institute

Voir extrait #2 en annexe p. 2.

Description

Le dessin de Füssli représente le moment où Red Cross et ses compagnons trouvent Despair dans sa grotte. Au premier plan, à gauche, se trouve Despair, entouré de poignards et d'ossements. À ses côtés gît le cadavre de Sir Terwin qui s'est suicidé avec un poignard. À l'entrée de la grotte, du côté droit de la composition, Red Cross venu tuer Despair brandit son épée, le menaçant. Una s'accroche à lui, terrifiée. Sir Trevisan, la corde au cou se cache à l'entrée de la grotte. Au centre de la composition se trouve le hibou, messenger de la mort. Dans ce dessin, Füssli utilise le clair-obscur pour mettre l'accent sur la dichotomie entre le bien, symboliquement situé à droite de l'œuvre, et le mal, situé du côté gauche. En effet, Sir Trevisan, Red Cross et Una se trouvent baignés dans la lumière qui vient de l'extérieur de la grotte, tandis que Despair, le cadavre et le hibou se tiennent dans l'obscurité, symbolisant ici le mal et la mort. Les regards des personnages, ainsi que la lame de l'épée de Red Cross et le bec du hibou pointent tous vers le poignard enfoncé dans le corps tordu de Sir Terwin. Ainsi, la blessure ensanglantée du cadavre est l'élément le plus sublime de l'œuvre, amenant les spectateurs à s'imaginer la douleur et à penser à leur propre mort. Le poignard représente également l'objet qui fait comprendre les actes de Despair et il est à l'origine de la présence de Red Cross dans la grotte.

Provenance

Le dessin est acheté par William F. E. Gurley, avec 18 autres œuvres de Füssli, lors de l'encan de Puttick and Simpson du 23 octobre 1914 à Londres. L'œuvre est ensuite léguée à l'Art institute de Chicago en 1943, à la mort de Gurley.

Commentaire

Le dessin *Prince Arthur's vision* et *The Cave of Despair* figurent parmi les premières œuvres d'importance à sujet spensérien, avec les 32 gravures réalisées

d'après les dessins de William Kent pour l'édition de 1751 de *The Faerie Queene*⁸. D'ailleurs, *The Red Cross Knight over ruled by Dispair but timely saved by Una* (fig. 20), composition de Kent, représente la même scène que celle reprise par Füssli. Toutefois, les deux œuvres présentent de nombreuses différences puisque l'action chez Kent se déroule à l'extérieur de la grotte et que les personnages, plus petits dans un paysage plus important, accomplissent des actions différentes.

Selon Nancy L. Pressly, le contraste dramatique créé entre l'intérieur sombre de la grotte et la lumière du jour provenant de l'extérieur annonce les compositions similaires représentant des grottes italiennes (fig. 22) réalisée par Joseph Wright of Derby quelques années plus tard⁹. Seulement quatre ans après la réalisation du dessin de Füssli, Benjamin West peint un tableau sur le même thème (fig. 21). Si la composition est inversée, Red Cross se trouvant à gauche de la composition et Despair à droite, il n'en reste pas moins que l'œuvre présente des similitudes avec le dessin de Füssli. En 1830, c'est au tour de Charles Eastlake de reprendre le sujet dans une toile qu'il réalise pour l'exposition de la Royal Academy of Arts de Londres (fig. 23), avec une composition complètement différente de celles de Füssli et de West.

La gravure précédant le dessin de Füssli et les deux tableaux réalisés par après semblent un peu plus fidèles au récit de Spenser, puisqu'Una y est représentée en train de sauver Red Cross. Chez Füssli, elle se cache apeurée derrière le chevalier qui devient alors le véritable héros de l'histoire.

⁸ Nancy L. Pressly, *The Fuseli Circle in Rome : Early Romantic Art of the 1770s*, New Haven, Yale Center for British Art, c1979, p. 29.

⁹ *Ibid.*



The Astor Knight over ruled by Despair but timely saved by Ulla

fig. 20



fig. 21

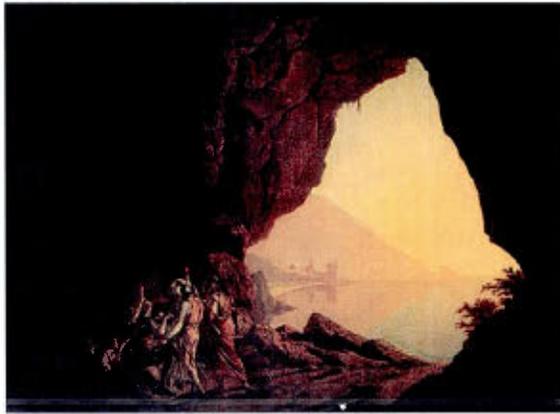


fig. 22

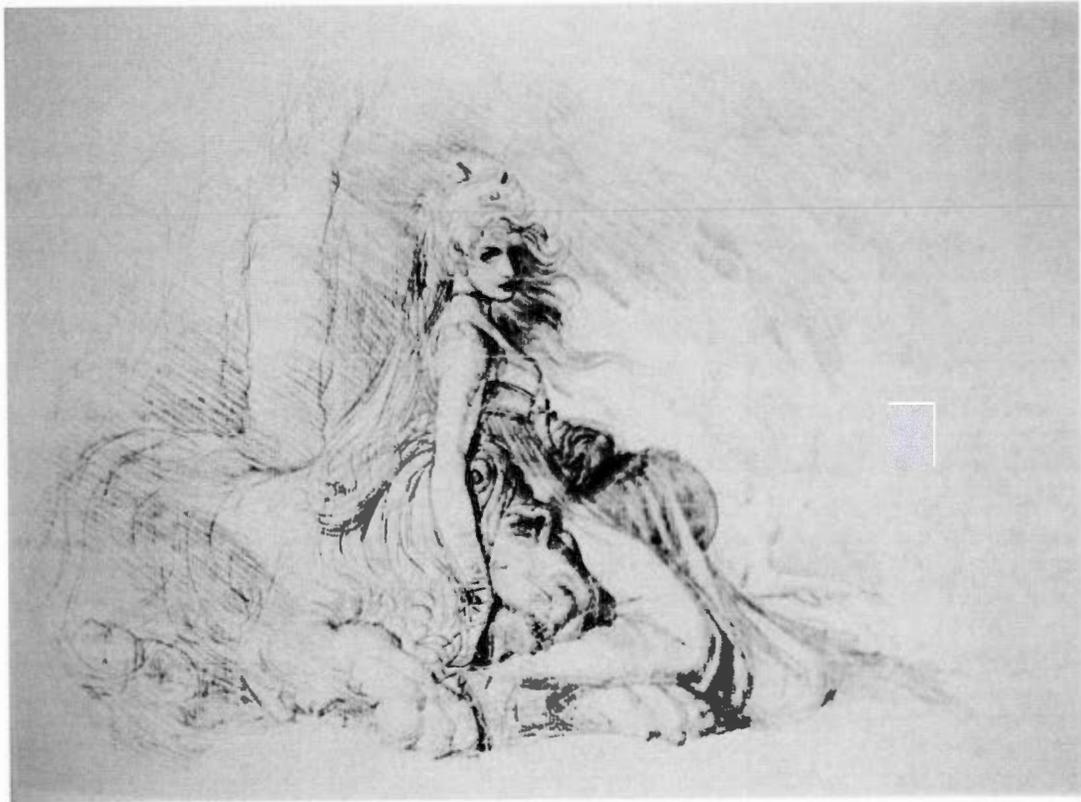


fig. 23

Bibliographie

Middeldorf, 1946, figure B, p. 301; Pressly, 1979, p. 28-29 et figure 29, p. 29; Schiff, 1973, p. 67-69, 87, 94 et figure 338, p. 67; Von Erffa, 1947, p. 106.

3-1



Cat. 3-1

Johann Heinrich Füssli, *Una and the lion*, 1780-1790, mine de plomb sur papier jaunâtre, 31,6 x 43,6 cm, Berlin, Staatliche Museen.

Johann Heinrich Füssli

Una and the lion

1780-1790

Mine de plomb sur papier jaune

31,6 x 43,6 cm

Berlin, Staatliche Museen

Voir extrait #3 en annexe p. 4.

Description

Ce dessin, dont la nervosité des traits donne l'impression d'une esquisse, montre Una assise, au centre de la composition, vêtue d'une robe médiévale, un pendentif (chapelet?) avec une croix au cou, et un diadème qui semble posé sur sa tête indiquant son statut de princesse. Son corps est dessiné de côté, mais sa tête est tournée pour regarder le spectateur. Sa jambe et son bras droits s'appuient sur la tête et sur la grosse patte du lion protecteur, couché à ses pieds, docile. À l'arrière-plan, à peine perceptible, se trouve son âne, dans la partie inférieure droite, et un tronc d'arbre, dans le coin supérieur gauche et derrière Una. De légers traits verticaux, dans le coin supérieur droit, laissent deviner des arbres, la scène se déroulant dans la forêt.

Commentaire

Plusieurs portraits de femmes personnifiant Una ont été réalisés vers la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle en Angleterre. *Mary Hall in the character of Una* de West (fig. 24), *Lady Diana Beauclerk as Una* peinte par Reynolds en 1780, *Miss Isabella Saltonstall as Una* de Stubbs (fig. 25) et *Miss Clark as Una* peinte par Northcote en 1806, en sont quelques exemples. Les femmes de l'époque devaient chercher à se faire peindre dans le rôle d'Una puisqu'elle correspondait à un modèle de vertu féminine grandement répandu à l'époque. De ce fait, le dessin de Füssli représentant Una et le lion pourrait être un portrait, mais nous n'en avons aucune preuve.

Si nous comparons le dessin de Füssli avec les tableaux de West et de Stubbs, nous remarquons surtout que son personnage d'Una semble beaucoup moins sage. En effet, son regard, contribue à lui donner un air aguicheur, mais également ses cheveux dans le vent, sa poitrine bien découpée et sa façon d'enlacer le lion contribuent à la rendre plus sensuelle. De ce fait, la représentation que fait Füssli d'Una se détache quelque peu des interprétations de ses contemporains, plus fidèles

au personnage décrit par Spenser. Le dessin présente donc une mise en cause de la vertu féminine promulguée dans les autres portraits de personnifications d'Una, permettant à Füssli de rester fidèle à la dichotomie entre les hommes et les femmes qui ponctue son œuvre et de questionner la vertu féminine.



fig. 24

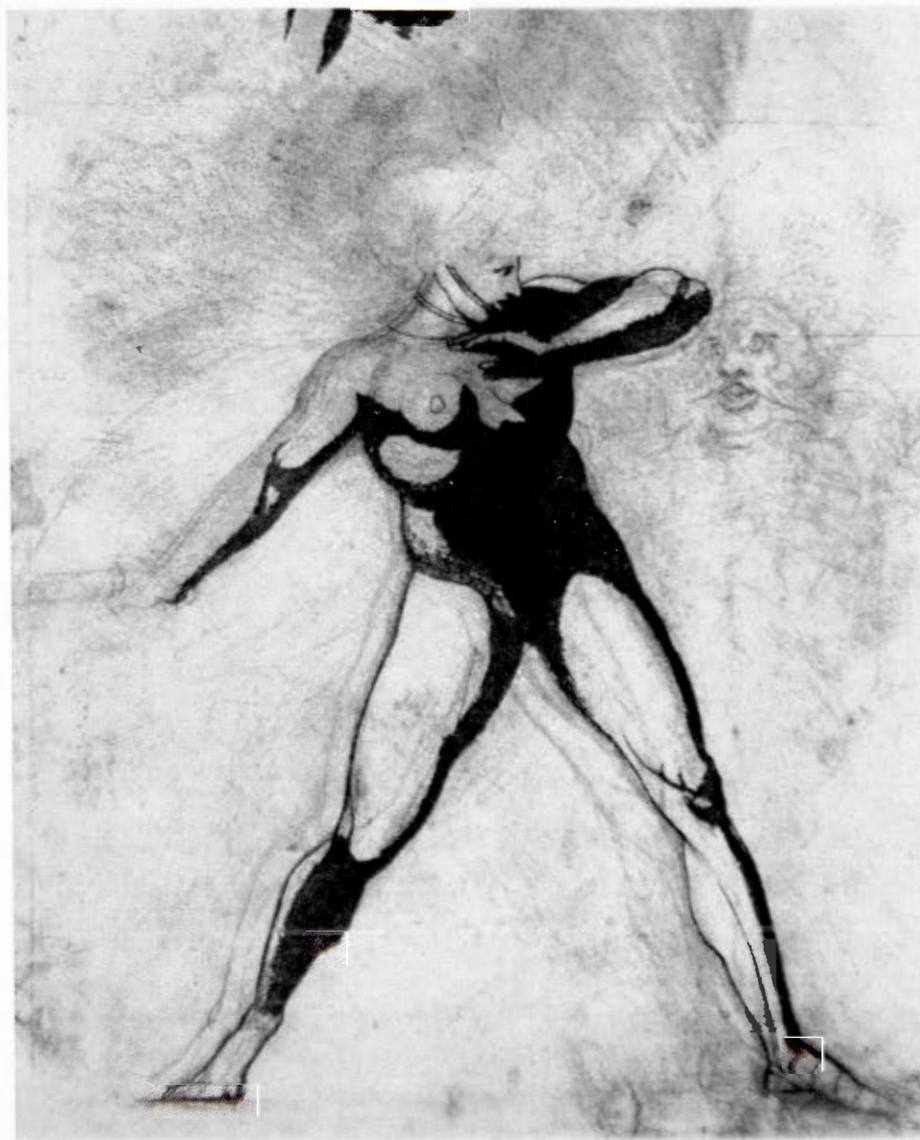


fig. 25

Bibliographie

Federmann, 1927, figure 38; Schiff, 1973, p. 141, 503 et figure 811, p. 213; Von Erffa, 1947, p. 106.

4-1



Cat. 4-1

Johann Heinrich Füssli,
Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart, c.1790-1793,
Plume et encre sépia sur crayon de plomb, 45,7 x 55,8 cm, [Londres, Kunsthandel].

Johann Heinrich Füssli
Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart
 Autour de 1790-1793
 Plume et encre sépia sur crayon de plomb
 45,7 x 55,8 cm
 Londres, Kunsthandel

Voir extrait #4 en annexe p. 4.

Description

Dans ce dessin, Britomart apparaît dans une armure sommairement esquissée, avec une ganse de casque autour du menton, tenant une épée à peine perceptible. Si son corps s'avère très masculin, on y décèle toutefois une poitrine féminine. Les jambes écartées et le bras gauche devant son visage, Britomart semble prête à s'élaner vers l'enchanteur Busirane. La tête de ce dernier, ressemblant beaucoup à celle du dessin approximativement daté de 1793 (Cat. 4-3), apparaît à l'arrière-plan droit.

Commentaire

Pour Gert Schiff, ce dessin consisterait en un projet d'une version antérieure d'*Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*. Selon lui, deux tableaux sur ce sujet, portant exactement le même titre, ont été réalisés par Füssli. Si le personnage de Britomart se présente dans une position différente des versions de c.1793 (Cat. 4-3) et de 1824 (Cat. 4-5), le visage qui apparaît à l'arrière, que nous identifions au personnage de Busirane, ressemble beaucoup à celui du dessin approximativement daté de 1793. Il serait plausible que le présent dessin et celui de c.1793 soient deux esquisses préparatoires à l'œuvre perdue de 1793 (Cat. 4-2).

Œuvres en rapport

- Le tableau perdu de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat.4-2);
- Le dessin de Füssli représentant sensiblement le même instant de Spenser (Cat. 4-3);
- Le dessin de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-4);
- Le tableau de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-5);

Bibliographie

Schiff, 1973, p. 634 et figure 1763, p. 56.

4-2

Reproduction non disponible

Johann Heinrich Füssli, *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*, c.1792-1793, RA 1793, [huile sur toile], 193 x 152 cm, [localisation inconnue].

Johann Heinrich Füssli
Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart
 Autour de 1792-1793, RA 1793
 Huile sur toile
 193 x 152 cm
 [Localisation inconnue]

Voir extrait #4 en annexe p. 4.

Provenance

L'œuvre a été exposée à la Royal Academy of Arts en 1793. William Roscoe l'a acquise pour 100 guinées et en échange de l'élimination de la dette qu'avait contractée Füssli envers lui, en novembre 1800, alors qu'il lui avait emprunté de l'argent pour la Milton Gallery. Le fils aîné de Roscoe, W.S. Roscoe, achète l'œuvre à une vente aux enchères des biens de son père tenue le 2 février 1821.

Commentaire

Selon la lettre de Füssli à William Roscoe, datée du 30 avril 1794, l'œuvre, accrochée dans la salle à manger de l'artiste dans un cadre en or, aurait été exposée l'année précédente. John Leigh Philips, fabricant de soie, collectionneur d'art et mécène de Joseph Wright of Derby, montrait de l'intérêt pour l'œuvre. Dans sa lettre, Füssli écrit à Roscoe qu'il serait heureux de s'en défaire à un prix modéré, lorsque ce dernier aura déterminé le montant approprié. Il ajoute qu'il faudrait alors en faire une gravure¹⁰. En 1800, avec l'aide de Roscoe, il essaie de vendre le tableau¹¹. En 1821, William Stanley Roscoe, le fils de l'ami et partenaire d'affaires de Füssli William Roscoe, ayant racheté l'œuvre, souhaite la faire restaurer. Le 12 mai 1821, il écrit à l'artiste :

I redeemed your *Amoret*, and am anxious to have it restored to its original brightness, [if you think you could undertake the task]. The oils are wholly cracked and blistered in the greater part of the very beautiful figure of *Amoret*, which is a grief I cannot bear as long as I

¹⁰ David H. Weinglass, *The Collected English Letters of Henry Fuseli*, Millwood [N.Y.], Kraus International, 1982, p. 117-118.

¹¹ Lettres de Füssli à Roscoe datées du 18 juin 1800, du 4 novembre 1800 et du 4 décembre 1800, *Ibid.*, p. 212, 222 et 224.

think there is any reparation to be had [sic] – and by your hand too.
The rest of the Picture is in good condition¹².

Œuvres en rapport

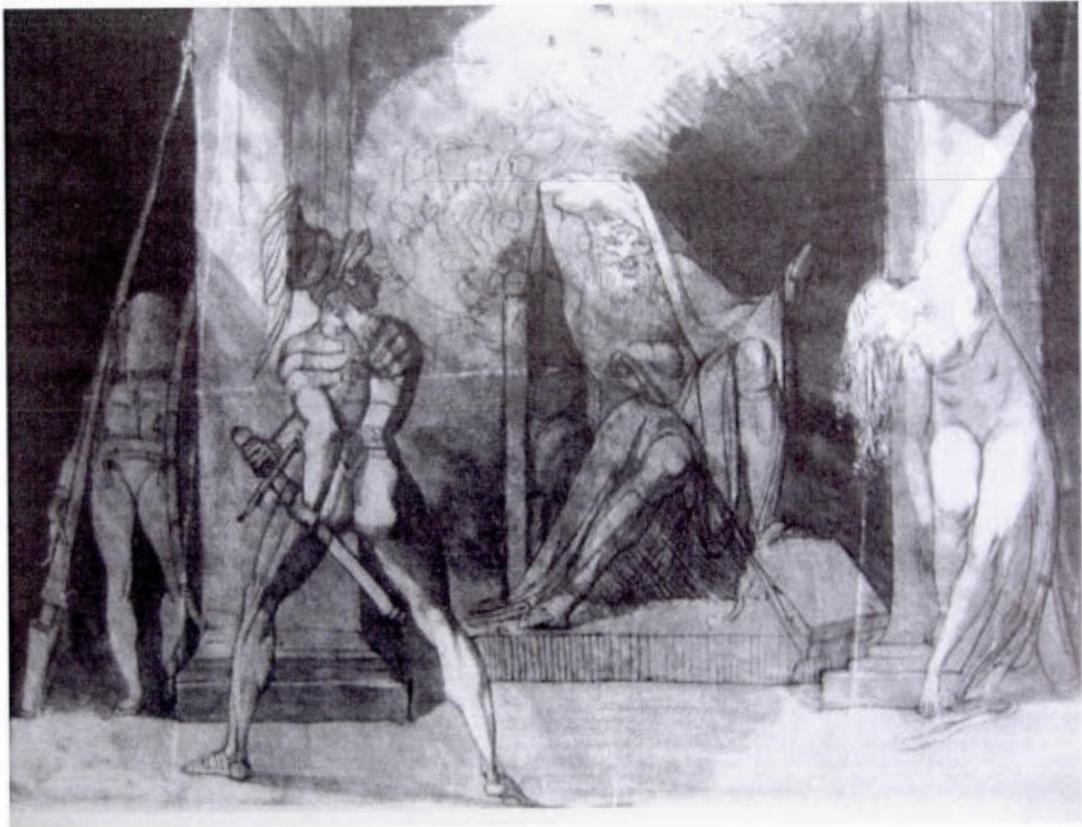
- L'étude de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-1);
- Le dessin de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-3);
- Le dessin de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-4);
- Le tableau de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-5);

Bibliographie

Schiff, 1973, p. 648; Weinglass, 1982 : Lettres de Füssli à William Roscoe datées du 30 avril 1794 (p. 117), du 18 juin 1800 (p. 212), du 4 novembre 1800 (p. 222), du 4 décembre 1800 (p.224), Note 1 (p. 387), Lettre de William Stanley Roscoe à Füssli datée du 12 mai 1821 (p. 468).

¹² *Ibid.*, p. 468.

4-3



Cat. 4-3

Johann Heinrich Füssli, *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*, c. 1793, plume, encre et lavis sur papier jaunâtre, 36,1 x 49 cm, Zürich, Kunsthaus.

Johann Heinrich Füssli
Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart
 Autour de 1793
 Plume, encre et lavis sur papier jaunâtre
 36,1 x 49 cm
 Zürich, Kunsthau

Voir extrait #4 en annexe p. 4.

Description

Dans ce dessin, Füssli représente le sauvetage d'Amoret par Britomart. Au centre de la composition, légèrement à droite, se trouve l'enchanteur Busirane, faisant face au spectateur, assis sur un trône, entre deux colonnes, la jambe gauche appuyée sur un livre, si l'on se fie au texte de Spenser. Représenté en vieil homme barbu, musclé malgré son âge, il présente une musculature exacerbée. De sa main gauche, il brandit son couteau, alors que son bras droit tient un drapé au-dessus de sa tête. À ses pieds se trouve son livre d'enchantelements et au-dessus de sa tête passe un nuage de fumée dans lequel se trouvent les personnages, sommairement esquissés, qu'il fait apparaître pour torturer Amoret. Un bâton, comme ceux des magiciens ou des bardes, repose sur sa jambe droite. Dans la sphère gauche du dessin, à l'avant-plan, Britomart, faisant face à Busirane, dans son armure de chevalier, se tient prête à dégainer son épée. Bien qu'il s'agisse d'un personnage féminin, Füssli lui a fait une stature et une musculature d'homme. Plus à gauche encore se tient un autre chevalier en armure avec une lance et un bouclier, qui semble caché derrière une colonne. Il s'agit probablement de Glaucé, la nourrice de Britomart déguisée en écuyer, l'attendant avec sa lance magique. À la droite de la composition se trouve Amoret, nue et retenue par le poignet à une colonne et une chaîne à peine perceptible autour de la taille, qui semble avoir très peu de forces, son corps retombant vers la gauche. L'arrière-plan de la composition baigne dans l'obscurité, mettant l'accent sur les personnages, mais créant un mystère à propos de ce qui s'y trouve.

Commentaire

Selon Gert Schiff, ce dessin s'avérerait une étude pour la première version de *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*. Cette première version pourrait être celle exposée à la Royal Academy en 1793 (Cat. 4-2). Nous fondons cette hypothèse sur le fait que le seul autre tableau ayant le même sujet que le dessin, que nous connaissions, est celui de 1824 (Cat. 4-5). Or, leurs compositions

présentent trop de différences pour que le dessin réalisé autour de 1793 soit une étude préparatoire au tableau de 1824. Hormis ce dernier, nous ne connaissons que le tableau de 1793. Le dessin, ayant lui aussi été réalisé autour de 1793, pourrait donc être une préparation pour le tableau daté de la même année.

Chez Spenser, Britomart est la figure allégorique du chevalier vierge de la chasteté, mais également de la puissance militaire britannique. D'ailleurs, c'est ce que l'étymologie de son nom révèle : *Brit* pour Briton, désignant les Britanniques, et *Mart*, qui vient de *Martis*, de son nom grec *Britomartis*, pour Mars, le dieu romain de la guerre. De ce fait, Britomart correspond à l'une des figures allégoriques de Spenser représentant Élisabeth I^{ère} : reine vierge et chef militaire de l'Angleterre. Dans *The Faerie Queene*, le personnage d'Amoret représente l'amour dans le mariage et la fidélité. Pour le nom de Britomart, Spenser peut également s'être inspiré du nom de la divinité minoenne préhellénique Britomartis, dont le nom signifie « douce vierge »¹³.

Le dessin de Füssli se lit en trois temps. D'abord, l'artiste mise sur la souffrance d'Amoret, torturée par les sorts que lui jette Busirane, afin d'inspirer un sentiment de terreur aux spectateurs, grâce à la sympathie. Ensuite, il y a le jeu de force entre le magicien et Britomart, suggérant la puissance de par leur musculature développée. Dégainant tous les deux leurs armes, ils sont dans des positions qui suggèrent le combat sans merci qu'ils s'appêtent à se livrer. Enfin, le personnage caché derrière la colonne de gauche, ajout de Füssli, révèle le secret du succès de Britomart dont la puissance virile réside dans sa lance magique qui lui permet de désarçonner chacun de ses adversaires.

Œuvres en rapport

- L'étude de Füssli représentant sensiblement le même instant de Spenser (Cat. 4-1);
- Le tableau perdu de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-2);
- Le dessin de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-4);
- Le tableau de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-5).

Bibliographie

Schiff, 1973, p. 186, 378, 538-539 et figure 1008, p. 297.

¹³ A.C. Hamilton dans Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, (1596), édité par A. C. Hamilton, Harlow, Pearson, (2001), 2007, p. 290.

4-4

Reproduction non disponible

Johann Heinrich Füssli, *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*, c.1793, plume et encre sur papier jaunâtre, 37,1 x 53,2 cm, [Localisation inconnue].

Johann Heinrich Füssli
Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart
Autour de 1793
Plume et encre sur papier jaunâtre
37,1 x 53,2 cm
[Localisation inconnue]

Voir extrait #4 en annexe p. 4.

Commentaire

Selon Gert Schiff, cette œuvre serait une répétition du projet présumé de la première version d'*Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*. Cette première version est sans doute celle approximativement datée de 1793 (Cat. 4-3). Il ajoute que la composition est identique (bien tracée), mais uniquement au crayon avec un léger lavis. Le détail et l'ombrage au stylo sont presque complètement disparus¹⁴.

Œuvres en rapport

- L'étude de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-1);
- Le tableau perdu de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-2);
- Dessin de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-3);
- Le tableau de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-5).

Bibliographie

Schiff, 1973, p. 539.

¹⁴ Gert Schiff, *op.cit.*, 1973, vol. 1, p. 539.

4-5



Cat. 4-5

Johann Heinrich Füssli, *Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart*, RA 1824, Huile sur toile, 183 x 153 cm, Francfort, Goethe-Museum.

Johann Heinrich Füssli
Amoret delivered from the Enchantment of Busirane by Britomart
 RA 1824
 Huile sur toile
 183 x 153 cm
 Francfort, Goethe-Museum

Voir extrait #4 en annexe p. 4.

Description

Ce tableau, bien qu'il reprenne le même épisode de Spenser que le dessin approximativement daté de 1793 (Cat. 4-3), se présente sur la verticale, plutôt que sur l'horizontale, et sa composition est complètement différente. Ici, Britomart apparaît dans la partie supérieure gauche du tableau, dans son armure, son casque orné de trois plumes, au moment où elle s'élance, l'épée dans les airs, pour frapper l'enchanteur Busirane qu'elle retient immobile. Des rubans rougeâtres ornant son armure apportent l'unique touche de couleur au tableau. Dans le bas de la composition, l'enchanteur, torse nu, se tient au sol de sa main droite sous laquelle se trouve une lance ou son bâton de magicien. Même si nous ne voyons pas visage, il semble plus jeune avec sa chevelure foncée. Il tient son bras gauche au-dessus de lui, pour se protéger de l'attaque de Britomart. À droite, Amoret, dans la même position que dans le dessin approximativement daté de 1793 (Cat. 4-3), est ligotée par les poignets et nue. Aucun élément de décor n'est présent dans cette composition, le fond étant complètement noir. Le clair-obscur utilisé par Füssli met l'accent sur les personnages et donne un effet dramatique à l'œuvre. Les deux personnages féminins sont disposés de façon presque symétrique, avec chacun un bras élevé, donnant à la composition la forme d'un triangle inversé et dirigeant le regard du spectateur vers le bas, où se trouve Busirane.

Commentaire

Ce tableau, exposé au salon de 1824 de la Royal Academy of Arts, ne semble aucunement être en rapport avec les deux autres dessins (Cat. 4-1 et 4-3) sur le même épisode de Spenser, la composition et la disposition des personnages s'avérant très différentes. Les positions corporelles des personnages traduisent les passions qui les habitent : la torsion du corps d'Amoret suggère la douleur qui la tourmente, la position accroupie au sol du magicien qui se protège de l'attaque de Britomart avec son bras exprime sa peur face à la terreur manifestée par le mouvement d'élancement

de la chevalière soulevant son épée pour le frapper. Füssli utilise ici le clair-obscur afin de mettre l'accent sur les personnages et néglige certains éléments spécifiques au récit, comme le couteau qu'utilise Busirane cherchant à tuer Britomart. Le lien avec le poème de Spenser se trouve donc quelque peu évacué au profit d'une démonstration des deux modèles féminins récurrents chez l'artiste : Amoret représente la femme passive soumise au joug de Busirane tandis que Britomart, à l'inverse, représente la femme qui menace l'homme en cherchant à acquérir ses privilèges.

Füssli pourrait s'être inspiré du thème biblique de Judith décapitant Holopherne tel que présenté par Adam Elsheimer (fig. 26) et Artemisia Gentileschi (fig. 27). Si ces œuvres s'inspirent de la Bible, il n'en demeure pas moins que le sujet, dans le tableau de Füssli comme dans ceux d'Elsheimer et de Gentileschi, tourne autour d'une femme tuant ou assaillant un homme.

Il s'avère possible que Füssli se soit inspiré de la Judith d'Elsheimer, pour Britomart, avec le bras élevé, s'appêtant à donner un coup d'épée à Busirane. La composition pyramidale inversée, le point de vue en contre-plongée et en raccourci et le mouvement du bras d'Holopherne repoussant une de ses assaillantes, du tableau de Gentileschi, se retrouvent également dans la composition de Füssli. Enfin, le clair-obscur des deux œuvres du XVII^e siècle lui a certainement plu, en étant lui même très fervent et l'utilisant dans son propre tableau.

Neuf ans plus tard, William Etty expose, à son tour, à la Royal Academy, une œuvre représentant Britomart délivrant Amoret (fig. 28). Le tableau de Füssli ne devait pas lui être étranger puisqu'il en reprend la position des personnages : Amoret avec le genou droit plié et la tête tombante, Britomart retenant Busirane de sa main gauche et se préparant à lui donner un coup d'épée avec son bras droit élevé et Busirane appuyé au sol avec un bras, retenant Britomart de l'autre. Contrairement à celui de Füssli, le tableau d'Etty nous présente la scène d'un autre angle, avec les personnages disposés différemment dans un décor de château moyen-oriental. Le clair-obscur a également été écarté.

Le sujet de Britomart délivrant Amoret de l'enchanteur Busirane devait être apprécié du public pour avoir été présenté à trois reprises, dont deux de la part de Füssli, aux expositions de la Royal Academy of Arts en 1793 et en 1824.

Œuvres en rapport

- L'étude de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-1);
- Le tableau perdu de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat 4-2);
- Dessin de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 4-3);

- Le dessin de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat 4-4).



fig. 26



fig. 27

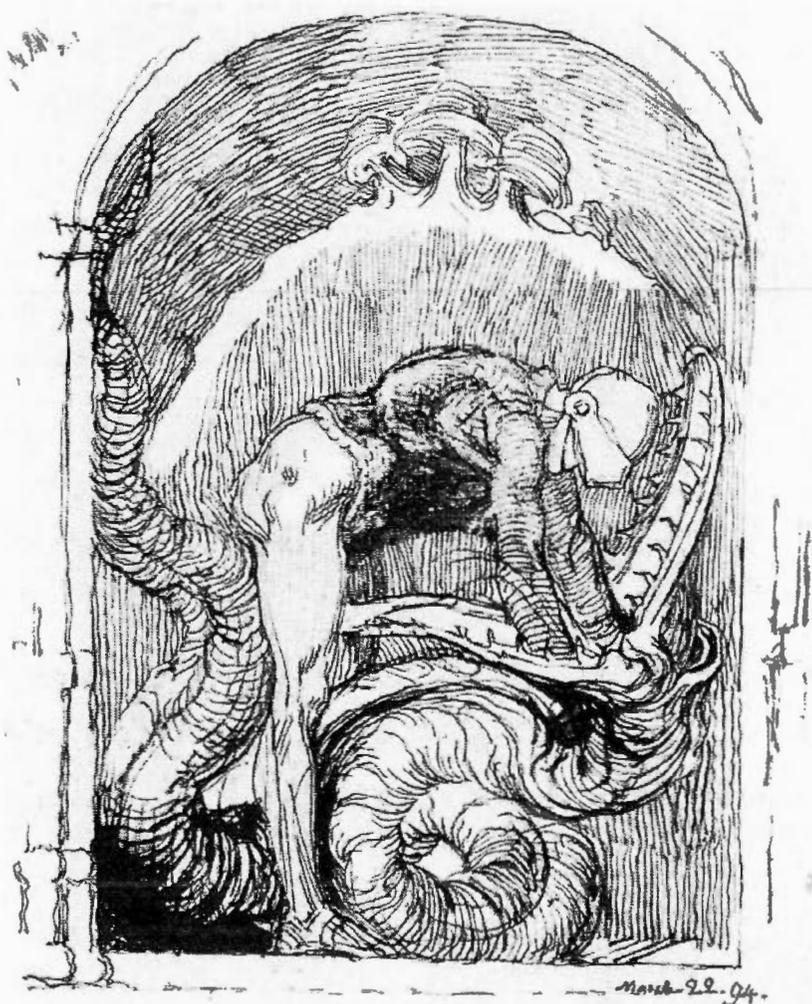


fig. 28

Bibliographie

Antal, 1956, p. 138 et figure 63; Dafforne, 1861, p. 327; Schiff, 1973, p. 139, 186, 298, 325, 378, 602 et figure 1494, p. 486, Maisak, 2011, p. 65, 67 et figure 48, p. 66.

5-1



Cat. 5-1

Johann Heinrich Füssli, *Red Cross kills the dragon*, 1794, plume et sépia,
22,5 x 22,6 cm, Zürich, Kunsthaus.

Johann Heinrich Füssli
Red Cross kills the dragon

1794

Plume et sépia

22,5 x 22,6 cm

Zürich, Kunsthaus

Voir extrait #5 en annexe p.5.

Particularités

Signé en bas à droite: March 22.94, avec le cachet de la comtesse de Guilford¹⁵.

Description

Pour cette œuvre, Füssli a dessiné, autour de la scène centrale, un cadre rectangulaire au sommet en demi-cercle, qui ressemble à la fenêtre d'un château médiéval. Red Cross, représenté en plein centre de la composition, le corps penché vers l'avant, vêtu d'une armure médiévale, enfonce son épée dans la gueule du dragon pour le tuer. Ce dernier, qui semble déjà mort, ressemble à un gros serpent avec une gueule d'alligator et de nombreuses dents acérées. Sa tête occupe l'espace inférieur droit du dessin, son corps s'enroule sur lui-même au centre de la partie inférieure et sa queue entortillée remonte jusqu'à la partie supérieure gauche de la composition. À l'arrière, reprenant la forme du dos courbé de Red Cross, se trouve la colline où se tenait le dragon avant le début du combat. Au sommet il y a trois arbres, qui ressemblent à des champignons, avec des rochers, qui représentent probablement l'arbre et le puits de la vie. Pour ce dessin, Füssli a utilisé une succession de traits pour remplir les formes, ce qui donne beaucoup de dynamisme et de rythme à la composition.

Commentaire

Le premier des sept livres de *The Faerie Queene*, intitulé « The Legend of the Knight of the Red Cross, or of Holiness », est entièrement dédié au personnage de Red Cross. Comme le titre du livre l'indique, il symbolise la sainteté.

Sans son titre, qui fait référence à un épisode du poème de Spenser, le dessin de Füssli peut facilement être confondu avec la légende de saint Georges tuant le dragon. Saint Georges a connu une très grande popularité à partir du Moyen Âge, où

¹⁵ Gert Schiff, *op. cit.*, 1973, vol. 1, p. 538.

l'on a fait de lui le patron des chevaliers, des archers, des soldats et de plusieurs villes ou pays. De ce fait, il s'agit d'une figure iconographique qui revient fréquemment dans l'histoire de l'art.

D'ailleurs, dans *The Faerie Queene*, Spenser révèle que Red Cross est réellement saint Georges :

« Where is for thee ordaind a blessed end:
For thou emongst those Saints, whom thou doest see,
Shalt be a Saint and thine owne nations frend
And Patrone: thou Saint *George* shalt called bee,
Saint George of mery England, the signe of victore¹⁶»

Son nom, Red Cross, signifie croix rouge, l'emblème même de saint Georges, repris sur le drapeau de l'Angleterre et aussi le symbole des croisés. Si Spenser a quelque peu adapté l'histoire de saint Georges, dans *The Faerie Queene*, le dénouement reste le même : il tue le dragon qui terrorise un royaume pour venir en aide à une princesse. La victoire du chevalier sur le dragon est une allégorie de la victoire de la Foi sur le démon, identifié par le nom « dragon » dans l'*Apocalypse*. A.C. Hamilton spécifie que la gueule du dragon correspond à un emblème de l'enfer. Il ajoute que symboliquement, le chevalier entre en enfer et en sort triomphant, personnifiant le Christ déchirant l'enfer¹⁷.

Bibliographie

Schiff, 1973, p. 186, 538 et figure 1005, p.297.

¹⁶ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, (1596), ed. A. C. Hamilton, Harlow, Pearson, (2001), 2007, Livre I, Chant X, strophe 61, p. 147.

¹⁷ A.C. Hamilton dans Edmund Spenser, *op. cit.*, p. 147.

6-1



Cat. 6-1

Johann Heinrich Füssli, *Malengin appears to Samient in front of his cave*, 1796, dessin à la plume, encre et lavis, 51,5 x 62,5 cm, Oberhofen (Berne), [Collection particulière Béatrice Ganz].

Johann Heinrich Füssli
Malengin appears to Samient in front of his cave

1796

Plume, encre et lavis

51,5 x 62,5 cm

Oberhofen (Berne), [Collection particulière Béatrice Ganz]

Voir extrait #6 en annexe p. 7.

Particularités

Signé en bas à gauche: Spenser F.Q., en bas à droite : Dec'.96, εν Ξυρου ακμη, à droite (ou à l'endos?: επί ξυρού ακμης: en vue de la décision)¹⁸.

Description

Ce dessin représente la mise à exécution du plan d'Artegall, d'Arthur et de Samient pour piéger Malengin. Ce dernier, que Füssli a dessiné nu avec une musculature exacerbée, est le personnage central de la composition dont la grandeur occupe la quasi-entièreté de la hauteur de la composition. Les membres écartelés, il semble en plein élan, se préparant à capturer Samient avec son filet de pêche qu'il tient avec sa main gauche derrière sa tête. À ses pieds, dans le coin inférieur droit, se trouve Samiant, accroupie, dans une robe médiévale, sa cape étendue au sol. Si la partie gauche du dessin s'avère complètement vide, l'arrière-plan, dans la partie supérieure droite, montre les chevaliers Artégall et Arthur, en armures médiévales, cachés derrière un rocher à l'entrée de la grotte du bandit. Derrière eux, les traces légères d'encre révèlent une surface rocheuse. Quelques traces de végétation sont visibles au sol et un personnage, probablement Talus l'homme de fer d'Artegall, y semble couché, aux pieds du chevalier se tenant à droite du rocher. Les hachures semblent représenter de la végétation à l'arrière du bandit et amplifient l'effet de mouvement du personnage. L'ombrage entre ses jambes, la partie la plus sombre de la composition, attire le regard du spectateur vers l'action principale qui se déroule à cet endroit. Croisant son bras droit, un long trait évoque son bâton pourvu de crochets.

¹⁸ Schiff indique qu'à droite on peut lire επί ξυρού ακμης: en vue de la décision. Gert Schiff, *op. cit.*, 1973, vol. 1, p. 538.

Commentaire

Dans son catalogue sur l'œuvre de Füssli, Gert Schiff spécifie que le dessin appartient à Beatrice Ganz (de la collection de la Comtesse de Guilford)¹⁹. Lady Guilford, une bonne amie de Füssli, l'encourageait grandement en achetant fréquemment de ses œuvres. D'ailleurs, à la mort de l'artiste en 1825, elle a acheté presque l'entièreté des œuvres de sa succession. De ce fait, nous pensons que la note de Schiff signifie que le dessin faisait partie de la collection de la Comtesse de Guilford. Nous ignorons ce qui est advenu de l'œuvre jusqu'à son acquisition par la famille Ganz au début du XX^e siècle.

Paul Ganz identifie le dessin sous le nom de *Neptune appearing to a kneeling woman*. Il identifie donc le personnage de Malengin comme étant le dieu Neptune. Il le décrit ainsi : « Neptune with his trident, a fishing net on his back and air bubbles rising from the palm of his right hand [...] »²⁰. Il indique également que le sujet provient de *The Faerie Queene*. Neptune, le dieu de la mer, se trouve bel et bien dans le poème de Spenser, comme personnage secondaire dans le livre IV. Il y apparaît couronné et armé de son arme emblématique le trident. Accompagné de son épouse Amphitrite, il mène une procession nuptiale. Toutefois, le personnage de Malengin, tel que décrit par Spenser, possède un long bâton au bout duquel se trouvent des crochets ainsi qu'un filet de pêche. Hamilton indique qu'il est un faux pêcheur qui tente de prendre des hommes à son filet plutôt que du poisson²¹. Ainsi, le vilain représenté par Füssli correspond davantage à la description que fait Spenser de Malengin en plus de se retrouver entouré d'éléments correspondant au passage où Arthur et Artegall tentent de le capturer.

La particularité de cette composition réside dans le contraste entre le personnage de Malengin, qui correspond au modèle masculin habituel de Füssli, et les personnages d'Arthur et d'Artegall, qui présentent des traces de féminité. En effet, le personnage à la gauche du rocher présente une expression faciale exprimant la surprise, face à l'apparition du mécréant, non convenable à la bravoure dont doit faire preuve un héros. La figure dessinée à la droite du rocher, quant à elle, ne présente aucune musculature, mais se déhanche de manière féminine et le cercle dans le haut de son plastron suggère une poitrine de femme. Malengin occupant une place de choix dans le dessin, les deux chevaliers étant relégués au second plan, Füssli semble

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Paul Ganz, *The Drawings of Henry Fuseli*, traduit de l'anglais par F. B. Aikin-Sneath, Londres, Parrish, 1949, p. 69.

²¹ A.C. Hamilton dans Edmund Spenser, *op. cit.*, p. 570.

donc valoriser un modèle masculin fort et viril au profit de l'efféminement des hommes qui prend de l'importance à son époque.

L'épisode où Malengin est piégé par Artégall et Arthur fait partie du cinquième livre de *The Faerie Queene*, intitulé *The Legend of Artégall or of Justice*, qui raconte, comme son titre l'indique, l'histoire du chevalier Artégall. Le titre du livre nous révèle également que, pour Spenser, Artégall personnifie la justice. Il possède un compagnon, Talus, un homme de fer infatigable qui le suit dans ses aventures et l'aide à combattre l'injustice. Malengin, quant à lui personnifie, chez Spenser, la fraude et de la déception. Cet épisode, représenté par Füssli, constitue un bel exemple des actions menées par Artégall, dans son combat contre l'injustice, alors qu'il cherche à donner une leçon au bandit qu'est Malengin.

Selon Hamilton, Artégall est la figure allégorique de Lord Arthur Grey, quatorzième baron Grey de Wilton. En 1580, Spenser a accompagné Grey en Irlande, alors qu'il a été nommé Lord député d'Irlande, par Élisabeth I^{ère}, pour mater la seconde rébellion Desmond contre l'hégémonie du protestantisme chez eux. De ce fait, Spenser aurait utilisé le personnage d'Artégall pour justifier la politique impérialiste de la reine, considérant l'extermination des rebelles irlandais par Lord Grey comme un exemple de justice²².

Œuvre en rapport

- Le dessin de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 6-2).

Bibliographie

Federmann, 1927, p. 159 (*Dämon, kniende Frau erschreckend*); Ganz, 1947, p. 61 (*Neptun erscheint einer knienden Frau*); Ganz, 1949, p. 61-69 (*Neptune appearing to a kneeling woman*) Schiff, 1973, p. 187, 323, 538 et figure 1006, p.298; Von Erffa, 1947, p. 106.

²² A.C. Hamilton dans Edmund Spenser, *op. cit.*, p. 13.

6-2



Cat. 6-2

Johann Heinrich Füssli, *Malengin fleeing Artegall while Arthur watches its cave*, 1795-1800, crayon, plume, pinceau, lavis et sépia, 40,5 x 32,1 cm, Zürich, Kunsthaus.

Johann Heinrich Füssli
Malengin fleeing Artegall while Arthur watches its cave
 1795-1800
 Crayon, plume, pinceau, lavis et sépia
 40,5 x 32,1 cm
 Zürich, Kunsthaus

Voir extrait #5 en annexe p. 8.

Description

Dans ce dessin, Füssli représente Malengin qui s'enfuit en escaladant les rochers, du piège que lui tendent les chevaliers Arthur et Artegall. Le rocher et l'entrée de la grotte, où demeure le bandit, occupent la totalité de la composition. En plein centre, à l'entrée de la grotte, se trouve Arthur, vêtu d'une armure avec son épée et son bouclier. Son visage, esquissé très sommairement, avec deux petits points pour les yeux et un demi-cercle pour la bouche, lui donne un air enfantin, mais peut également révéler la satisfaction et la confiance qu'il éprouve face à l'acte de justice qu'il commet. Trois plumes ornent le dessus de sa tête. Du côté droit du dessin, Malengin, nu, escalade le rocher pour s'enfuir. Quelques branches et feuillages ornent le dessus du rocher. Ici, Füssli a utilisé la perspective, que l'on perçoit grâce aux traits, sur la paroi de la grotte, de plus en plus rapprochés et petits vers l'arrière, lui donnant plus de profondeur.

Commentaire

Si l'autre dessin (Cat. 6-1), sur un instant différent du même épisode de Spenser, s'avère plus fidèle au texte, celui-ci serait une reprise de l'esquisse *Caves by the sea at Margate* (fig. 29) où Füssli a ajouté des personnages, en l'occurrence Malengin et Artegall, afin de l'animer²³. Ainsi, à l'instar des paysages historiés, les personnages ne sont pas à l'avant-scène de la composition et c'est pourquoi l'artiste n'a pas utilisé ses stratégies formelles habituelles afin de les mettre en valeur ou de les rendre sublimes. L'armure médiévale et le thème chevaleresque du dessin lui permettent tout de même de répondre au goût du grand public de l'époque pour le *gothic*.

²³ Gert Schiff, *op. cit.*, 1975, p. 105.

Œuvres en rapport

- Le dessin de Füssli représentant la même scène de Spenser (Cat. 6-1);
- Le dessin de Füssli *Caves by the sea at Margate* (fig. 29).

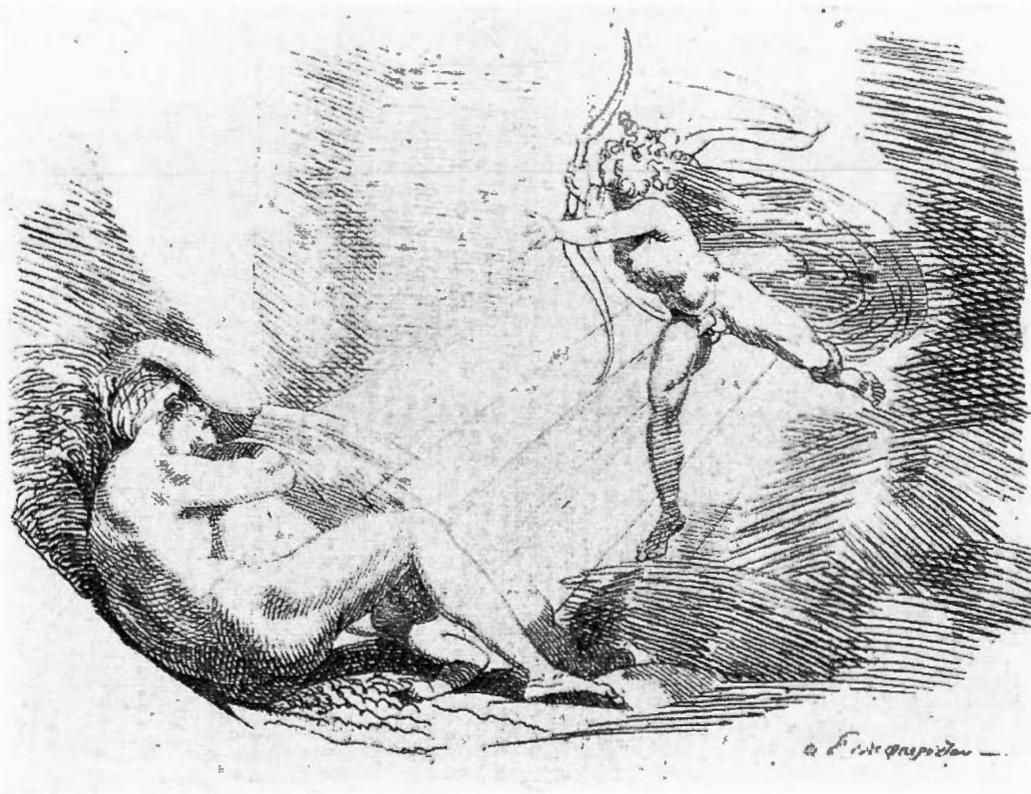


fig. 29

Bibliographie

Ganz, 1947, p. 74 (*Nackter Mann, vor einem Krieger aus einer Höhle fliehend*);
Ganz, 1949, p. 71-72, 74 (*Nude man fleeing from a warrior in a cave*); Hofmann,
1952, p. 169; Schiff, 1973, p. 187, 538 et figure 1007, p. 298; Schiff, 1975, figure
147.

7-1



Cat. 7-1

Johann Heinrich Füssli, *Chryso gone conceives the twins Amoret and Belpheobe via rays of sunlight*, c.1800-1810, gravure à l'eau-forte, technique du vernis mou, 19 x 27 cm, Montréal, collection Blake de l'Université McGill.

Johann Heinrich Füssli

Chrysgone conceives the twins Amoret and Belphoebe via rays of sunlight

Autour de 1800-1810

Gravure à l'eau-forte, technique du vernis mou

19 x 27 cm

Montréal, collection Blake de l'Université McGill

Voir extrait #7 en annexe p. 7.

Particularités

Signée en bas à droite avec inscription en grec illisible. Œuvre montée sur papier. Les dimensions sont celles de la partie imprimée.

Description

Dans cette estampe, on voit Titan, dans la partie supérieure droite, visant Chrysgone de sa flèche. Représenté nu, avec des ailes et les cheveux bouclés, il emprunte les traits de Cupidon. Les rayons émanant de son corps rappellent qu'il est le dieu du Soleil. Dans le coin inférieur gauche se trouve Chrysgone, endormie et recroquevillée, donnant naissance à ses jumelles: la première se trouvant au sol, entre ses jambes. Les hachures horizontales et circulaires, particulièrement à l'arrière de Titan, amplifient le mouvement de celui-ci, qui vole le corps tendu, en train de tirer une flèche. Quelques gribouillis au sol, sous Chrysgone, font penser à de l'herbe. À l'arrière-plan, juste derrière le pied droit de la demoiselle semble apparaître un arbre sur une colline.

Provenance

L'œuvre fait partie de la collection William Blake du docteur Lawrence Lande, offerte à la New Redpath Library lors de l'ouverture de la salle des livres rares en 1953. Une autre copie réalisée avec la technique du vernis mou est conservée au British Museum. Cette copie est datée des mêmes années (1800-1810) que celle de l'Université McGill et présente des dimensions semblables (19,8 x 27,2 cm). Elle porte des inscriptions en grec accompagnées de l'annotation « Nature Germinating » et un embossage. Elle a été acquise par le British Museum en 1878 de l'artiste et collectionneur John Deffett Francis²⁴.

²⁴ « Chrysgone conceives in a ray of sunshine Amoretta and Belphoebe », *The British Museum*, En ligne,

Commentaire

David Weinglass indique que pour le personnage de Chrysogone, représentée dans une position semi-inclinée, Füssli s'est inspiré de l'attitude de Lédà²⁵. Différentes représentations de Lédà dans une telle position existent, et ce, depuis l'antiquité où on les retrouve sur des sarcophages ou des lampes à l'huile (fig. 30). Plusieurs peintres dont Michel-Ange et Rubens ont réalisé des œuvres sur le thème de Lédà et le cygne, la représentant de la même façon. Füssli était un grand admirateur de l'œuvre de Michel-Ange et de Rubens, il ne serait donc pas surprenant qu'il se soit inspiré de leurs représentations de Lédà pour Chrysogone. Füssli a d'ailleurs réalisé une esquisse du tableau de Michel-Ange, entre 1770-1778, années de son séjour à Rome²⁶ (fig. 32). Toutefois, le personnage de Füssli diffère des autres avec ses bras croisés autour sa tête. Ceux-ci lui ont peut-être été inspirés par la gravure d'après le dessin de William Kent (fig. 31), publiée dans l'édition de *The Faerie Queene* de 1751, où Chrysogone a le bras gauche replié au-dessus de sa tête. Le corps aux muscles masculins de la jeune femme, chez Füssli, rappelle les femmes massives, plutôt que délicates, de Michel-Ange. On remarque d'ailleurs une similitude, sur ce point, entre les figures de Lédà (fig. 32) et de Chrysogone.

Si l'histoire de Lédà, séduite par Zeus transformé en cygne, s'avère quelque peu différente de celle de Chrysogone, il n'en reste pas moins que les deux personnages ont été bernés : la première sur l'identité de son amoureux, la seconde sur le fait même de sa fécondation et de son enfantement.

Entre 1780 et 1790, quelques années avant sa lithographie *Chrysogone conceives the twins Amoret and Belphoebe via rays of sunlight*, Füssli a réalisé un dessin sur le thème d'Amour et Pysché dont la composition est très similaire (fig. 33). Si le personnage de Psyché, endormie dans le coin inférieur gauche, reprend davantage la position de la Lédà de Michel-Ange, Amour, tout comme Titan, possède les traits de Cupidon lançant une flèche vers la dormeuse. Les deux compositions

http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=1517454&partid=1&searchText=fuseli,+chrysogone&numpages=10&orig=/research/search_the_collection_database.aspx¤tPage=1?scopeType=Terms&scopeId=17172, mis à jour et consulté le 10 août 2012.

²⁵ David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli : a Catalogue Raisonné*, Aldershot, Hants, Angleterre, Scolar Press, 1994, p. 192.

²⁶ Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Colletions : Oeuvrekatalog Schweizer Kunstler*, Zürich Verlag Berichthaus, c1973, volume 1, p. 481. Toutefois, il existe un dessin réalisé autour de 1530 par Rosso Fiorentino, originalement attribué à Michel-Ange, offert à la Royal Academy en 1821 par William Locke. Füssli fréquentant Locke, il est possible qu'il ait vu le dessin du Rosso et s'en soit inspiré pour le sien.

proposent un personnage féminin endormi, donc passif, face à une figure masculine menaçante de par son pouvoir magique de séduction ou de fécondation.

Œuvre en rapport

- Le dessin *Cupid and Psyche* de Füssli (fig. 33).



fig. 30



fig. 31



fig. 32



fig. 33

Bibliographie

Anonyme, 1983, p. 134; Schiff, 1973, p. 581 et figure 1347, p. 426; Weinglass, 1994, p. 192 et figure 154.

LISTE DE RÉFÉRENCES DU CATALOGUE

- ANONYME 1983 – Anonyme, *A Catalogue of the Lawrence Lande William Blake Collection in the Department of Rare Books and Special Collections of the McGill University Libraries*, Montréal, McLennan Library, 172 p.
- ANTAL 1956 – Frederick Antal, *Fuseli Studies*, Londres, 176 p.
- BOASE 1963 – T.S.R. Boase, « Macklin and Bowyer », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 26, N° 1/2, Londres, p. 148-177.
- BRADLEY 1979-1980 – Laurel Bradley, « Eighteenth-Century Paintings and Illustrations of Spenser's *Faerie Queene* : A Study in Taste », *Marsyas : Studies in History of Art*, XX, New York, Institute of fine Arts, p. 31-51.
- DAFFORNE 1861 – James Dafforne, « British Artists, their Style and Character, With Engraved Illustrations, No. LVII, - Henry Fuseli, R.A. », *The Art Journal*, New Series, VII, p. 327.
- FEDERMANN 1927 – Arnold Federmann, *Johann Heinrich Füssli: Dichter und Maler 1741-1825*, Zürich et Leipzig, Orell Füssli Verl, 1927, 180 pages.
- GANZ 1947 – Paul Ganz, *Die Zeichnungen Hans Heinrich Füsslis*, Bern, Urs Graf-Verlag, 78 pages.
- GANZ 1949 – Paul Ganz, *The Drawings of Henry Fuseli*, traduit de l'anglais par F. B. Aikin-Sneath, Londres, Parrish, 79 pages.
- HAMMELMANN 1975 – Hanns A. Hammelmann, *Book Illustrators in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 120 pages.
- HOFMANN 1952 – Werner Hofmann, « Zu Füsslis geschichtlicher Stellung », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 15, n° 2, Berlin, p. 163-178.

- MAISAK et KÖLSCH 2011 – Petra Maisak et Gerhard Kölsch, *Frankfurter Goethemuseum – Die Gemälde*, Frankfurt, Freis Deutsches Hochstift, 415 p.
- MIDDELDORF 1946 – Ulrich Middeldorf, « An Exhibition of English Prints and Drawings at Chicago », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 88, N° 525, Décembre, Londres, p. 296-301.
- PHOTIADES 1964 – Vassily Photiades, *Eighteenth-Century Painting*, traduction de Frances Partridge, New York, Viking Press, 40 pages.
- SCHIFF 1973 – Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Colletions : Oeuvrekatalog Schweizer Künstler*, Zürich, Verlag Berichthaus, 2 volumes.
- SCHIFF 1975 – Gert Schiff, *Henry Fuseli, 1741-1825*, traduit de l'allemand par Sarah Twohig, Londres, Tate Gallery Publications, 143 pages.
- SINGER 1911 – Hans W. Singer, *Unika und Seltenheiten im Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Dresden*, Leipzig, Glass & Tuschler, 25 p.
- TOMORY 1972 – Peter Tomory, *The Life and Art of Henry Fuseli*, Londres, Thames and Hudson, 255 pages.
- VESME et CALABI 1928 – Alexandre de Vesme et Augusto Calabi, *Francesco Bartolozzi : Catalogue des estampes et notice biographique*, Milan, Modiano, 660 pages.
- VON ERFFA 1947 – Helmut Von Erfa, « An Unidentified Subject by Fuseli Identified », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 89, N° 529, avril, Londres, p. 106-107.
- WEINGLASS 1982 – David H. Weinglass, *The Collected English Letters of Henry Fuseli*, Millwood [N.Y.], Kraus International, 685 p.
- WEINGLASS 1994 – David H. Weinglass, *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli : a Catalogue Raisonné*, Aldershot, Hants, Angleterre, Scolar Press, 412 pages.

WOODWARD 1950 – John Woodward, « Paintings and Drawings by Fuseli », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 92, N° 565, avril, Londres, p. 111-113.

ANNEXE

PASSAGES DANS *THE FAERIE QUEENE* DE SPENSER EN LIEN AVEC LES ŒUVRES DU CATALOGUE¹

Extrait #1

Cat.1-1 à 1-4.

SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*, Livre I, Chant IV, strophes 13-15.

"13-For wearied with my sportes, I did alight
From loftie steed, and downe to sleepe me layd;
The verdant gras my couch did goodly dight,
And pillow was my helmet fayre displayd:
Whiles every sence the humour sweet embayd,
And slombring soft my hart did steale away
Me seemed, by my side a royall Mayd
Her daintie limbes full softly down did lay:
So fayre a creature yet saw never sunny day.

14- Most goodly glee and lovely blandishment
She to me made, and badd me love her deare;
For dearely sure her love was to me bent,
As when just time expired should appeare.
But whether dreames delude, or true it were,
Was never hart so ravisht with delight,
Ne living man like wordes did ever heare,
As she to me delivered all that night;
And at her parting said, She Queene of Faries hight.

15- When I awoke, and found her place devoyd,
And nought but pressed gras where she had lyen,
I sorrowed all so much, as earst I joyd,
And washed all her place with watry eyen.

¹ Les passages proviennent d'Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, (1596), édité par A. C. Hamilton, Harlow, Pearson, (2001), 2007, 787 p.

From that day forth I lov'd that face divyne;
 From that day forth I cast in carefull mynd,
 To seek her out with labor, and long tyne,
 And never vovd to rest, till her I fynd,
 Nyne monethes I seek in vain yet ni'll that vow unbynd".

Extrait #2

Cat. 2-1.

SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*, Livre I, Chant IX, strophes 33, 35-37.

"33-Ere long they come, where that same wicked wight
 His dwelling has, low in an hollow cave,
 Farre vnderneath a craggie clift ypyght,
 Darke, dolefull, drearie, like a greedie grave,
 That still for carrion carcasses doth crave:
 On top whereof aye dwelt the ghastry Owle,
 Shrieking his balefull note, which ever drave
 Farre from that haunt all other chearefull fowle;
 And all about it wandring ghostes did waile and howle.

[...]

35-That darkesome cave they enter, where they find
 That cursed man, low sitting on the ground,
 Musing full sadly in his sullein mind;
 His griesie lockes, long growen, and vnbound,
 Disordred hong about his shoulders round,
 And hid his face; through which his hollow eyne
 Lookt deadly dull, and stared as astound;
 His raw-bone cheekes through penurie and pine,
 Were shronke into his iawes, as he did never dine.

36-His garment nought but many ragged clouts,
 With thornes together pind and patched was,
 The which his naked sides he wrapt abouts;
 And him beside there lay vpon the gras
 A drearie corse, whose life away did pas,
 All wallowd in his owne yet luke-warme blood,
 That from his wound yet welled fresh alas;
 In which a rustie knife fast fixed stood,
 And made an open passage for the gushing flood.

37-Which piteous spectacle, approving trew
 The wofull tale that *Treuisan* had told,
 When as the gentle *Redcrosse* [sic] knight did vew,
 With firie zeale he burnt in courage bold,
 Him to avenge, before his blood were cold,
 And to the villein said, Thou damned wight,
 The author of this fact, we here behold,
 What iustice can but iudge against thee right,
 With thine owne bloud to price his bloud, here shed in sight".

Extrait #3

Cat. 3-1.

SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*, Livre I, Chant III, strophes 5-6, 9.

"5- It fortun'd out of the thickest wood
 A ramping Lyon rushed suddeinly,
 Hunting full greedy after salvage blood;
 Soone as the royall virgin he did spy,
 With gaping mouth at her ran greedily,
 To have attonce devour'd her tender corse:
 But to the pray when as he drew more ny,
 His bloody rage aswaged with remorse,
 And with the sight amaz'd, forgat his furious forse.

6- In stead thereof he kist her wearie feet,
 And lickt her lilly hands with fawning tong,
 As he her wronged innocence did weet.
 O how can beautie maister the most strong,
 And simple truth subdue avenging wrong?
 Whose yielded pryde and proud submission,
 Still dreadind death, when she had marked long,
 Her hart gan melt in great compassion,
 And drizling teares did shed for pure affection.

[...]

9- The Lyon would not leave her desolate,
 But with her went along, as a strong gard
 Of her chast person, and a faythfull mate
 Of her sad troubles and misfortunes hard:
 Still when she slept, he kept both watch and ward,

And when she wakt, he wayted diligent,
 With humble service to her will prepard:
 From her fayre eyes he tooke commandement,
 And ever by her lookes conceived her intent".

Extrait #4

Cat. 4-1 à 4-5.

SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*, Livre III, Chant XII, strophes 30-34.

"30- So soone as she was entred, rownd about
 Shee cast her eies, to see what was become
 Of all those persons, which she saw without:
 But lo, they streight were vanisht all and some,
 Ne living wight she saw in all that roome,
 Save that same woefull Lady, both whose hands
 Were bounden fast, that did her ill become,
 And her small waste girt rownd with yron band,
 Unto a brasen pillour, by the which she stands.

31- And her before the vile Enchaunter sate,
 Figuring straunge characters of his art,
 With living blood he those characters wrate,
 Dreadfully dropping from her dying hart,
 Seeming transfixed with a cruell dart,
 And all perforce to make her him to love.
 Ah who can love the worker of her smart?
 A thousand charmes he formerly did prove;
 Yet thousand charmes could not her stedfast hart remove.

32- Soone as that virgin knight he saw in place,
 His wicked bookes in hast he overthrew,
 Not caring his long labours to deface,
 And fiercely running to that Lady trew,
 A murdrous knife out of his pocket drew,
 The which he thought, for villeinous despight,
 In her tormented bodie to embrew:
 But the stout Damzell to him leaping light,

His cursed hand withheld, and maistered his might".

Extrait #5

Cat. 5-1.

SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*, Livre I, Chant XI, strophes 8-14, 53-54.

8-By this the dreadfull Beast drew nigh to hand,
Halfe flying, and halfe footing in his hast,
That with his largenesse measured much land,
And made wide shadow vnder his huge wast;
As mountaine doth the valley overcast.
Approching nigh, he reared high afore
His body monstrous, horrible, and vast,
Which to increase his wondrous greatnesse more,
Was swolne with wrath, & poyson, & with bloody gore.

9-And over, all with brasen scales was armd,
Like plated coate of steele, so couched neare,
That nought mote perce, ne might his corse be harmd
With dint of sword, nor push of pointed speare;
Which as an Eagle, seeing pray appeare,
His aery plumes doth rouze, full rudely dight,
So shaked he, that horroure was to heare,
For as the clashing of an Armour bright,
Such noyse his rouzed scales did send unto the knight.

10-His flaggy wings when forth he did display,
Were like two sayles, in which the hollow wynd
Is gathered full, and worketh speedy way:
And eke the pennes, that did his pineons bynd,
Were like mayne-yards, with flying canuas lynd,
With which whenas him list the ayre to beat,
And there by force unwonted passage find,
The cloudes before him fled for terrour great,
And all the heavens stood still amazed with his threat.

11-His huge long tayle wound vp in hundred foldes,
Does overspred his long bras-scaly backe,
Whose wreathed boughts when ever he unfolds,
And thicke entangled knots adown does slacke.

Bespotted all with shields of red and blacke,
 It sweepeth all the land behind him farre,
 And of three furlongs does but litle lacke;
 And at the point two stings in-fixed arre,
 Both deadly sharpe, that sharpest steele exceeden farre.

12-But stings and sharpest steele did far exceed
 The sharpnesse of his cruell rending clawes;
 Dead was it sure, as sure as death in deed,
 What ever thing does touch his ravenous pawes,
 Or what within his reach he ever drawes.
 But his most hideous head my tounge to tell
 Does tremble: for his deepe devouring iawes
 Wide gaped, like the griesly mouth of hell,
 Through which into his darke abisse all ravin fell.

13-And that more wondrous was, in either iaw
 Three ranckes of yron teeth enraunged were,
 In which yet trickling bloud and gobbets raw
 Of late devoured bodies did appeare,
 That sight thereof bred cold congealed feare:
 Which to increase, and as atonce to kill,
 A cloud of smothering smoke and sulphur seare
 Out of his stinking gorge forth steemed still,
 That all the ayre about with smoke and stench did fill.

14-His blazing eyes, like two bright shining shields,
 Did burne with wrath, and sparkled living fyre;
 As two broad Beacons, set in open fields,
 Send forth their flames farre off to every shyre,
 And warning give, that enemies conspyre,
 With fire and sword the region to invade;
 So flam'd his eyne with rage and rancorous yre:
 But farre within, as in a hollow glade,
 Those glaring lampes were set, that made a dreadfull shade.

[...]

53- And in his first encounter, gaping wyde,
 He thought attonce him to have swallowd quight,
 And rusht upon him with outragious pryde;
 Who him rencountring fierce, as hauke in flight,

Perforce rebutted backe. The weapon bright
 Taking advantage of his open jaw,
 Ran through his mouth with so importune might,
 That deepe emperst his darksom hollow maw,
 And back retyrd, his life blood fort with all did draw.

54- So down he fell, and forth his life did breath,
 That vanisht into smoke and cloudes swift;
 So downe he fell, that th'earth him underneath
 Did grone, as feeble so great load to lift;
 So downe he fell, as an huge rocky clift,
 [...]"

Extrait #6

Cat. 6-1 et 6-2.

SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*, Livre V, Chant IX, strophes 4-19.

"10- The cry whereof entring the hollow cave,
 Eftsoones brought forth the villaine, as they ment,
 With hope of her some wishfull boot to have.
 Full dreadfull wight he was, as ever went
 Upon the earth, with hollow eyes deepe pent,
 And long curld locks, that downe his shoulders shagged,
 And on his backe an uncouth vestiment
 Made of straunge stuffe, but all to worne and ragged,
 And underneath his breech was all to torne and jagged.

11- And in his hand an huge long staffe he held,
 Whose top was arm'd with many an yron hooke,
 Fit to catch hold of all that he could weld,
 Or in the compasse of his clouches tooke;
 And ever round about he cast his looke.
 Als at his backe a great wyde net he bore,
 With which he seldome fished at the brooke,
 But usd to fish for fooles on the dry shore,
 Of which he in faire weather wont to take great store".

Extrait #7

Cat. 7-1.

SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*, Livre III, Chant VI, strophes 4-28.

5-It were a goodly storie, to declare,
 By what straunge accident faire *Chrysogone*
 Conceiu'd these infants, and how them she bare,
 In this wild forrest wandring all alone,
 After she had nine moneths fulfild and gone:
 For not as other wemens commune brood,
 They were enwombd in the sacred throne
 Of her chaste bodie, nor with commune food,
 As other wemens babes, they sucked vitall blood.

6-But wondrously they were begot, and bred
 Through influence of th'heauens fruitfull ray,
 As it in antique bookes is mentioned.
 It was vpon a Sommers shynie day,
 When *Titan* faire his beames did display,
 In a fresh fountaine, farre from all mens vew,
 She bath'd her brest, the boyling heat t'allay;
 She bath'd with roses red, and violets blew,
 And all the sweetest flowres, that in the forrest grew.

7-Till faint through irkesome wearinesse, adowne
 Vpon the grassie ground her selfe she layd
 To sleepe, the whiles a gentle slombring swowne
 Vpon her fell all naked bare displayd;
 The sunne-beames bright vpon her body playd,
 Being through former bathing mollifide,
 And pierst into her wombe, where they embayd
 With so sweet sence and secret power vnspide,
 That in her pregnant flesh they shortly fructifide.

[...]

10-Whereof conceiuing shame and foule disgrace,
 Albe her guiltlesse conscience her cleard,
 She fled into the wildernesse a space,
 Till that vnweeldy burden she had reard,

And shund dishonor, which as death she feard:
Where wearie of long trauell, downe to rest
Her selfe she set, and comfortably cheard;
There a sad cloud of sleepe her ouerkest,
And seized euery sense with sorrow sore opprest.

[...]

26- [...]

Faire *Crysogone* in slombry traunce whilere:
Who in her sleepe (a wondrous thing to say)
Vnwares had borne two babes, as faire as springing day".

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

BURKE, *Recherche philosophique sur l'Origine de nos Idées du Sublime et du Beau*, (1757), Traduit de l'anglais par E. Lagetie de Lavaïsse, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1973, 323 p.

DU FRESNOY, Charles-Alphonse, *L'art de Peinture de C.A. Du Fresnoy*, Traduit en François, Enrichi de Remarques, revû, corrigé, & augmenté par Monsieur De Piles, Quatrième édition, A Paris, Chez Charles Antoine Jombert, rue Dauphine, à l'Image Notre-Dame, M. DCC. LI (1751), 371 p.

DE PILES, Roger, *Cours de Peinture par Principes composé par M^r De Piles*, A Paris, Chez Jacques Estienne, ruë S. Jacques, au Coin de la ruë de la Parcheminerie, à la Vertu, M. DCCVIII (1708), 512 p.

HURD, Richard, *Letters on Chivalry and Romance*, Printed for A. Millar, W. Thurlbourn, and J. Woodyer, Cambridge, 1762, 120 p.

KANT, Emmanuel, « 23. Passage de la faculté de juger du beau à celle de juger le sublime » et « 24. De la division d'une recherche sur le sentiment du sublime », *Critique de la faculté de juger*, (1790), traduit par A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993, pp. 117-123.

KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Traduction, introduction et notes par Roger Kempf, Paris, Vrin, 1953, 84 p.

KNOWLES, John, *The Life and Writings of Henry Fuseli, the Former Written and the Latter ed. by John Knowles*, Londres: H. Colburn and R. Bentley, 1831, 3 volumes, 1238 p.

- KNOWLES, John, *The Life and Writings of Henry Fuseli, the Former Written and the Latter ed. by John Knowles; with a New Introduction by David H. Weinglass*, New York, Kraus, 1982, 3 volumes.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon*, (1766), Paris, Hermann, (1990), 1997, 240 p.
- LONGIN, *Traité du sublime*, Traduction de Nicolas Boileau-Despréaux et William Smith, Introduction de William Bruce Johnson, Delmar, N.Y., Scholars' Facsimiles & Reprints, 1975, 187 p.
- FÜSSLI, Johann Heinrich, *Conférences sur la peinture*, Traduit de l'anglais par Serge Chauvin, préface de Marie-Madeleine Martinet, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994, 263 p.
- REYNOLDS, Joshua, « Discourse VIII », *The Discourses of Sir Joshua Reynolds*, Edited and annotated by Edmund Gosse, London, Kegan Paul, Trench & Co., MDCCCLXXXIII (1884), 299 p.
- SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*, (1596), édité par A. C. Hamilton, Harlow, Pearson, (2001), 2007, 787 p.
- SPENSER, Edmund, *La Reine des fées*, Extraits, Introduction, traduction et notes par Michel Poirier, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1950, 317 p.
- WEINGLASS, David H., *The Collected English Letters of Henry Fuseli*, Millwood [N.Y.], Kraus International, 1982, 685 p.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, (1755), traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2005, 72 p.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, (1764) traduit de l'allemand par Dominique Tassel, Paris, Librairie générale française, 2005, 873 p.

Monographies

- ALTICK, Richard D., *Paintings from Books, Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Columbus, Ohio State University Press, 1985, 527 p.

- ANTAL, Frederick, *Fuseli Studies*, Londres, 1956.
- BACKSHEIDER, Paula R., *Spectacular Politics: Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993, 335 p.
- BELLORI, Giovanni Pietro, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, édité par Evelina Borea, Turin, G. Einaudi, 1976, 743 p.
- BERGEZ, Daniel, *Littérature et Peinture*, Paris, Colin, 2004, 223 p.
- BERMINGHAM, Ann et John Brewer, *The Consumption of Culture 1600-1800 : Image, Object, Text*, Londres et New York, Routledge, 1995, 548 p.
- BOIME, Albert, *Art in an Age of Revolution 1750-1800*, Chicago, University of Chicago Press, c1987, 521 p.
- BOWN, Nicola, *Fairies in Nineteenth-Century Art and Literature*, New York, Cambridge University Press, 2001, 235 p.
- BRUNTJEN, Sven H. A., *John Boydell, 1719-1804: a Study of Art Patronage and Publishing in Georgian London*, New York, Garland Publishing., 1985, 291 p.
- CALÈ, Luisa, *Fuseli's Milton Gallery 'Turning Readers into Spectators'*, New York, Clarendon Press et Oxford University Press, 2006, 259 p.
- COHEN, Michèle, *Fashioning Masculinity: National Identity and Language in the Eighteenth Century*, London and New York, Routledge, 1996, 177 p.
- FEDERMANN, Arnold, *Johann Heinrich Füssli: Dichter und Maler 1741-1825*, Zürich et Leipzig, Orell Füssli Verl, 1927, 180 p.
- FRIEDMAN, Winifred H., *Boydell's Shakespeare Gallery*, New York, Garland Publishing, 1976, 266 p.
- FYFE, Gordon, *Art, Power and Modernity English Art Institutions : 1750-1950*, Londres, Leicester University Press, 2000, 212 p.

- GANZ, Paul, *Die Zeichnungen Hans Heinrich Füsslis*, Bern, Urs Graf-Verlag, 1947, 78 p.
- GANZ, Paul, *The Drawings of Henry Fuseli*, traduit de l'anglais par F. B. Aikin-Sneath, Londres, Parrish, 1949, 79 p.
- HAMMELMANN, Hanns A., *Book Illustrators in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 1975, 120 p.
- HEALE, Elizabeth, *The Faerie Queene: a Reader's Guide*, New York, Cambridge University Press, 1999, 190 p.
- HEMINGWAY, Andrew et William Vaughan, éd., *Art in Bourgeois Society 1790-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 372 p.
- IONESCU, Christina, *Word and Image in the Long Eighteenth Century: An Interdisciplinary Dialogue*, Edited by Christina Ionescu and Renata Schellenberg, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, 360 p.
- LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis, Humanisme et Théorie de la Peinture XV^e-XVIII^e siècles*, Traduction et mise à jour par Maurice Brock, Paris, Macula, 1991, 216 p.
- LE MEN, Ségolène, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet regard romantique et modernité*, Paris, Éditions du CNRS, 1998, 224 p.
- MASON, Eudo C., *The Mind of Henry Fuseli*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1951, 374 p.
- McMANUS, Caroline, *Spenser's Faerie Queene and the Reading of Women*, Newark, London, University of Delaware Press & Associated University Presses, 2002, 308 p.
- MYRONE, Martin, *Henry Fuseli*, Londres, Tate Publishing, 2001, 80 p.
- MYRONE, Martin, *Bodybuilding. Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2005, 384 p.
- NEWMAN, Gerald, *The Rise of English Nationalism: a Cultural History, 1740-1830*, New York, St. Martin's Press, 1987, 294 p.

- PHOTIADES, Vassily, *Eighteenth-Century Painting*, traduction de Frances Partridge, New York, Viking Press, 1964, 40 p.
- PRESSLY, Nancy L, *The Fuseli Circle in Rome: Early Romantic Art of the 1770s*, New Haven, Yale Center for British Art, 1979, 145 p.
- SCHIFF, Gert, *Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Collections: Oeuvrekatalog Schweizer Künstler*, Zürich, Verlag Berichthaus, 1973, 2 volumes.
- SCHIFF, Gert, *Henry Fuseli, 1741-1825*, traduit de l'allemand par Sarah Twohig, Londres, Tate Gallery Publications, 1975, 143 p.
- TOMORY, Peter, *The Life and Art of Henry Fuseli*, Londres, Thames and Hudson, 1972, 255 p.
- WEINGLASS, David H., *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli : a Catalogue Raisonné*, Aldershot, Hants, Angleterre, Scolar Press, 1994, 412 p.
- WOODCOCK, Matthew, *Fairy in The Faerie Queene: Renaissance Elf-Fashioning and Elizabethan Myth Making*, Aldershot, Hants, England, Burlington, Ashgate, 2004, 162 p.

Périodiques et parties d'ouvrages

- ANONYME, « The Eighty-Seventh Exhibition, 1855 », *The Art Journal*, Vol. 17, 1855, p. 170.
- BENTON, Michael et Sally Butcher, « Painting Shakespeare », *Journal of Aesthetic Education*, vol.32, No. 3 (Automne 1998), p. 53-66.
- BOASE, T.S.R., « Macklin and Bowyer », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 26, N° ½ 1963, Londres, p. 148-177.

- BRADLEY, Laurel, « Eighteenth-Century Paintings and Illustrations of Spenser's *Faerie Queene* : A Study in Taste », *Marsyas : Studies in History of Art*, XX, 1979-1980, New York, Institute of fine Arts, p. 31-51.
- CHANTLER, Abigail, « The "Sturm und Drang" Style Revisited », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 34, No. 1 (Juin 2003), p. 17-31.
- CHARD, Chloe, « Effeminacy, Pleasure and the Classical Body », *Femininity and Maculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, ed. Gill Perry and Michael Rossington, Manchester, 1994, p. 142-161.
- DAFFORNE, James, « British Artists, their Style and Character, With Engraved Illustrations, No. LVII, - Henry Fuseli, R.A. », *The Art Journal*, New Series, VII, 1861, p. 327.
- DILLARD, Leigh G., « Drawing Outside the Book: Parallel Illustration and the Creation of a Visual Culture », dans *Book Illustration in the Long Eighteenth Century: Reconfiguring the Visual Periphery of the Text*, Édité par Christina Ionescu, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, p. 195-241.
- EGE, Otto F., « Illustration as a Fine Art », *College Art Journal*, Vol. 9, No. 1 (Automne 1949), p. 3-11.
- HEIZMANN, Jürgen, « Goethe, le dernier génie universel? » dans *Les grandes figures du monde moderne*, sous la direction de Josiane Boulad-Ayoub et François Blanchard, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 453-478.
- HOFMANN, Werner, « Zu Füsslis geschichtlicher Stellung », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 15, n° 2, Berlin, 1952, p. 163-178.
- JUNOD, Karen, « Henry Fuseli's Pragmatic Use of Aesthetics : his Epic Illustrations of *Macbeth* », *Word & Image*, Vol. 19, No. 3 (Juillet-Septembre 2003), p.138-150.
- HARVEY, Karen, « The History of Masculinity, circa 1650-1800 », *Journal of British Studies*, Vol. 44, No. 2, (Avril 2005), p. 296-311.

MEYER, Véronique, « Un auteur du XVIIe siècle et l'illustration de ses livres : Jean Puget de la Serre (1595-1665) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, Paris, Librairie Droz, 2000, tome 158, livraison 1, p. 27-53.

MIDDELDORF, Ulrich, « An Exhibition of English Prints and Drawings at Chicago », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 88, N° 525, Décembre 1946, Londres, p. 296-301.

PHILLIPS, James E. Jr., « The Woman Ruler in Spenser's *Faerie Queene* », *Huntington Library Quarterly*, Vol. 5, No. 2, Jan. 1942, p. 211-234.

VON ERFFA, Helmut, « An Unidentified Subject by Fuseli Identified », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 89, N° 529, avril 1947, Londres, p. 106-107.

WOODWARD, John, « Paintings and Drawings by Fuseli », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 92, N° 565, avril 1950, Londres, p. 111-113.

Mémoires et thèses

BACON, Anne-Claude, « Les dessins de Johann Heinrich Fussli (1741-1825) dans la collection Horne de Florence : catalogue raisonné », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2001, 86 p.

BARCZEWSKI, Stephanie Lynn, « "Nations Make their own Gods and Heroes": The Legends of King Arthur and Robin Hood in British Political Culture », 1789-1901, Thèse de doctorat, Yale University, 1996, 348 p.

BROWN, Glen Richard, « Historical Discontinuity and Henry Fuseli's Writings on Art », Thèse de doctorat, Stanford, Stanford University, 1991, 184 p.

COLBERT, Carolyn Marie, « "Judge if ought therein be amis": The Paradox of Edmund Spenser's Queen », Mémoire de maîtrise, Memorial University of Newfoundland, 1999, 133 p.

- DANKER, Jennifer, « Spenser's Revaluation of Femininity in "The Faerie Queene" », Mémoire de maîtrise, McGill University, 1992, 142 p.
- GOODRICH, Jean Nowakowski, « Emergent Discourse of Difference in Spenser's "Faerie Queene" », Thèse de doctorat, The University of Arizona, 2005, 181 p.
- GROVES, Laura Hendricks, « Spenser's Spiritual Vision : "The Faerie Queene" as a Teleological Romance », Mémoire de maîtrise, Florida Atlantic University, 2009, 67 p.
- KIENE, Jeremy A., « Spenser's Machiavelli: Reading and Political Thought in "The Faerie Queene" », Thèse de doctorat, University of Notre-Dame, 2006, 382 p.
- RATHBORNE, Isabel, « The Meaning of Spenser's Fairyland », Thèse de doctorat, New York, Columbia University Press, 1937, 275 p.
- THOMPSON, Stephanie, « (Re)constructing the Early Modern Female Body », Mémoire de maîtrise, Utah State University, 2002, 92 p.

Catalogues d'exposition

- ANONYME, *A Catalogue of the Lawrence Lande William Blake Collection in the Department of Rare Books and Special Collections of the McGill University Libraries*, Montréal, McLennan Library, 1983, 172 p.
- FAROULT, Guillaume, *L'Antiquité rêvée : innovations et résistances aux XVIII^e siècle*, Paris, Musée du Louvre, 2010, 500 p.
- LENTZSCH, Franziska *et al*, *Fuseli: the Wild Swiss*, catalogue d'exposition, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2005, 271 p.
- MAISAK, Petra et Gerhard Kölsch, *Frankfurter Goethemuseum – Die Gemälde*, Frankfurt, Freis Deutsches Hochstift, 2011, 415 p.
- MYRONE, Martin *et al*, *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Publishing, 2006, 224 p.

SINGER, Hans W., *Unika und Seltenheiten im Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Dresden*, Leipzig, Glass & Tuscher, 1911.

VESME, Alexandre de, et Augusto CALABI, *Francesco Bartolozzi : Catalogue des estampes et notice biographique*, Milan, Modiano, 1928, 660 p.

Documents électroniques

GREEN, Richard, « William Etty, Artist biography », *Tate*, En ligne, <http://www.tate.org.uk/art/artists/william-etty-172/text-artist-biography>, mis à jour et consulté le 10 août 2012.

ANONYME, « Chrysogone conceives in a ray of sunshine Amoretta and Belphoebe », *The British Museum*, En ligne, http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=1517454&partid=1&searchText=fuseli,+chrysogone&numpages=10&orig=/research/search_the_collection_database.aspx¤tPage=1?scopeType=Terms&scopeId=17172, mis à jour et consulté le 10 août 2012.