



**Ary Scheffer,
Lénore, les morts vont vite (1830) :
la représentation de la mort au XIX^e
siècle**

**ORSO
Maélia**

Sous la direction de MME LUCIE GOUJARD

UFR ARTS ET SCIENCES HUMAINES
Département Histoire de l'art

Mémoire de master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention Histoire de l'art

Parcours : Histoire, Technique et Théorie des arts visuels

Année universitaire 2018-2019

**Ary Scheffer,
Lénore, les morts vont vite (1830) :
la représentation de la mort au XIX^e
siècle**

**ORSO
Maélia**

Sous la direction de MME LUCIE GOUJARD

UFR ARTS ET SCIENCES HUMAINES
Département Histoire de l'art

Mémoire de master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention Histoire de l'art

Parcours : Histoire, Technique et Théorie des arts visuels

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

Je tiens dès à présent à remercier toutes les personnes m'ayant aidée dans l'élaboration et la rédaction de ce mémoire.

Tout d'abord, merci à ma directrice de mémoire, Madame Lucie Goujard, pour l'aide qu'elle m'a apporté tout au long de la rédaction de ce mémoire ; du choix du sujet à la lecture de mon brouillon, en passant par l'élaboration du plan et de la problématique. Merci pour ses conseils et ses corrections qui m'ont été d'une grande aide.

Je remercie aussi Madame Sophie Bernard, conservatrice au musée de Grenoble, et Monsieur Gérard Ponson, bibliothécaire dans le même musée, qui m'ont permis, durant mon stage, d'accéder au fond documentaire du musée, si richement fourni en ouvrages qui concernaient mon sujet.

Je voudrais également exprimer ma gratitude envers Madame Marie-Claude Sabouret du service archives et documentation du musée de la Vie Romantique, qui m'a donné la possibilité de consulter le dossier d'œuvre de *Lénore, les morts vont vite*. Merci aussi à Madame Annick Ravelson du service documentation du Palais des Beaux-Arts de Lille qui m'a envoyé par mail le dossier d'œuvre relatif à la toile de Scheffer que j'étudie dans ce mémoire.

Je remercie enfin ma famille et à mes amis qui m'ont conseillée et soutenue durant les moments difficiles qui ont ponctué la rédaction de ce mémoire. Merci en particulier à Rébecca qui m'a accueillie à Paris lorsque je suis allée au musée de la Vie Romantique.



DECLARATION SUR L'HONNEUR DE NON-PLAGIAT

Je soussigné(e) ORSO Maélia.....
déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Grenoble

Le : 26/08/2019

Signature de l'auteur du mémoire :

Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire	6
Partie 1 - L'œuvre et son auteur.....	12
1. PRÉSENTATION DE L'ARTISTE ET DESCRIPTION DE L'ŒUVRE.....	13
A) BIOGRAPHIE D'ARY SCHEFFER.....	13
B) CONTEXTE DANS LEQUEL L'ŒUVRE A ÉTÉ RÉALISÉE	22
C) ANALYSE FORMELLE DE L'ŒUVRE.....	37
2. LA BALLADE DE LENORE DE GOTTFRIED AUGUST BÜRGER	48
A) UN POÈME GOTHIQUE	48
B) LA BALLADE DE LENORE, UNE SOURCE D'INSPIRATION POUR ARY SCHEFFER.....	61
C) LA BALLADE DE LENORE, UNE SOURCE D'INSPIRATION POUR LA GÉNÉRATION ROMANTIQUE	69
Partie 2 - Les thèmes iconographiques relatifs à la mort dans <i>Lenore, les morts vont vite</i>	80
3. LA MORT « FANTASTIQUE » DANS L'ART	81
A) LA NUIT ET LA MORT.....	81
B) LA MORT ET LES FANTÔMES DANS L'ART ROMANTIQUE.....	85
C) LA CHEVAUCHEE FANTASTIQUE : MÉTAPHORE DE LA MORT ?.....	90
4. ÉROS ET THANATOS, UN MOTIF IMMORTEL : COMPARAISON DU THÈME ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE DE LENORE AVEC D'AUTRES ŒUVRES LIANT L'AMOUR ET LA MORT	101
A) HADES ET PERSEPHONE	101
B) PAOLO ET FRANCESCA	104
5. LA FEMME ET LA MORT DANS LE ROMANTISME.....	110
A) LA FEMME, VICTIME FAVORITE DU ROMANTISME	110
B) LA FEMME SYNONYME DE DANGER : LE CONTRE-EXEMPLE DES FEMMES DANGEREUSES	125
Conclusion	136
Sources.....	140
Bibliographie.....	143
Sitographie	151

Introduction

Vers 1830, l'artiste français d'origine hollandaise Ary Scheffer (1795-1858) exécute une de ses toiles les plus célèbres, *Lénore, les morts vont vite*¹ (fig.1). Cette œuvre, qu'il déclinera en de nombreuses versions, est une illustration de la ballade de *Lénore* écrite en 1774 par l'allemand Gottfried August Bürger (1748-1794). Ce poème gothique relate l'histoire de Lénore, une jeune femme qui attend en vain le retour de son fiancé, parti à la guerre. Ne le voyant pas revenir, elle se laisse aller, de désespoir, au blasphème. À minuit, le spectre de son amant vient la chercher et l'embarque dans une chevauchée fantastique qui la conduira au cimetière et à sa propre mort. Ce sujet obtient un retentissement énorme dans le Romantisme, notamment chez les artistes qui en font de nombreuses illustrations. Ary Scheffer est l'un d'entre eux. L'artiste dépeint une scène nocturne, très sombre, dans laquelle un cavalier, installé sur un terrifiant cheval au galop, tient fermement une jeune femme dénudée qui semble grisée par le cours des événements. Autour d'eux, à peine visible, se trouve une horde de fantômes qui les suit ; ce sont ces morts qui vont vite, comme l'indique le titre de l'œuvre et la citation célèbre de la ballade².

Actuellement, cette composition, qui eut un grand succès au XIX^e siècle, est encore très connue. L'œuvre a été présentée dans de nombreuses expositions en France et dans le monde entier. De nombreuses versions de cette composition existent et attestent la célébrité de cette œuvre. Plusieurs musées en conservent chacun un exemplaire : le musée de la Vie Romantique à Paris (fig.1), le musée de la Sénatorerie à Guéret (fig.3), le Palais des Beaux-Arts de Lille (fig.2), ou bien encore le musée de Dordrecht au Pays-Bas (fig.4). Pour ce mémoire, nous étudierons la version du musée de la Vie Romantique, qui est la plus connue, que l'on comparera aux trois autres versions.

Mon choix s'est porté sur cette œuvre après plusieurs semaines de recherche sur la personnification de la Mort au XIX^e siècle. La mort, réelle ou bien personnifiée, est un des thèmes récurrent du Romantisme. Bien que présente dans l'art de toutes époques, elle connaît un véritable retentissement à l'époque romantique qui multiplie les œuvres la représentant. La figuration de la mort au XIX^e siècle est un sujet passionnant mais bien trop vaste. La

¹ Ary Scheffer, *Lénore, les morts vont vite*, vers 1830, huile sur toile, 56,5 cm x 98 cm, Paris, Musée de la Vie Romantique.

² « Les morts vont vite » (en allemand « Die Toten reiten schnell ») cf Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p.396.

composition d'Ary Scheffer, et plus globalement le motif de *Lénore*, se présente comme le sujet idéal pour une première approche de la mort romantique. Il permet d'explorer divers aspects ; la personnification de la mort, le motif du revenant, le thème de Éros et Thanatos (l'amour et la mort) ou encore la représentation de la femme morte ou destinée à mourir.

La problématique qui découlait de ce sujet et de mes précédentes recherches sur la mort s'est naturellement esquissée : Quels thèmes iconographiques relatifs à la Mort émergent de *Lénore, les morts vont vite* d'Ary Scheffer ? Cette problématique permet d'étudier, à partir d'une œuvre en particulier, la manière dont les artistes du XIX^e siècle envisageaient la mort. Pour répondre à cette question, j'ai entrepris un travail de recherche qui brossait les sujets suivants : l'œuvre en elle-même ; l'artiste ; la ballade ; la figure de la mort et du revenant ; les thèmes médiévaux de la Danse Macabre et de La Jeune fille et la Mort ; la vogue des romans gothiques ; le goût des romantiques pour la nuit et son rapport à la mort et au surnaturel ; la représentation de la belle morte, notamment à travers la figure de Ophélie³ ; et pour terminer le renversement des genres avec une personnification de la mort qui se féminise à la fin du XIX^e siècle.

Il existe une vaste bibliographie relative à ces thématiques qui a pu me donner des pistes de réflexion. Certains catalogues d'expositions ont été essentiels pour ma recherche et l'élaboration de ce mémoire ; *L'ange du bizarre: le romantisme noir de Goya à Max Ernst*⁴ a été un des points de départ de ma recherche, celui-ci explore la branche gothique du Romantisme à laquelle est apparentée *Lénore*, que ce soit en musique ou en peinture ; *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*⁵ mêle peinture et musique, deux arts qui se rattachent à *Lénore*. J'ai également trouvé des notices détaillées de *Lénore, les morts vont vite* dans plusieurs ouvrages : *Le romantisme* de Maria Teresa Caracciolo⁶ ou bien encore *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*⁷ de Jacques Thuillier. L'ouvrage de Maria Teresa Caracciolo, très conséquent, m'a présenté un panorama de l'art romantique européen dans sa globalité. Jacques Thuillier a également abordé plusieurs sujets qui m'intéressaient ; outre l'œuvre d'Ary Scheffer, j'ai eu l'occasion d'en apprendre plus sur la personnification de la mort et la

³ Ophélie est un des personnages de la pièce de théâtre *Hamlet* écrite par Shakespeare. La jeune femme meurt, par accident ou suicide, noyée, après avoir sombré dans la folie quand Hamlet, son ancien amant, tue son père.

⁴ Musée d'Orsay, *L'ange du bizarre: le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013.

⁵ Musée de la Musique, *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme : 2 avril-30 juin 2002*, Musée de la musique, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique, 2002.

⁶ Maria Teresa Caracciolo, *Le romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

⁷ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017.

représentation de la femme dans le romantisme. La thèse de Marthe Kolb sur la carrière artistique de Ary Scheffer⁸ a été une source indispensable pour en apprendre davantage sur la carrière de l'artiste, qui fut à la fois un maître du romantisme et un artiste officiel, proche du roi Louis-Philippe. Les études des Gaston Bonet-Maury⁹ et de Jean Psichari¹⁰ concernant la ballade de *Lénore*, source d'inspiration pour la composition de Scheffer, m'ont également été d'une grande aide pour en apprendre davantage sur ce motif aux origines diverses. De plus, les recherches de Jean Wirth sur le thème médiéval de La Jeune fille et de la Mort¹¹, très similaire à celui de *Lénore*, ont facilité mes comparaisons entre ce sujet médiéval et celui qui nous intéresse. Enfin, les articles contemporains à la peinture de Scheffer ont été précieux pour découvrir quelle fut la réception de l'œuvre. J'ai également eu l'occasion de consulter les dossiers d'œuvres du musée de la Vie Romantique et du Palais des Beaux-Arts de Lille qui contenaient des informations supplémentaires sur l'œuvre et son parcours.

Pour répondre à la problématique précédemment énoncée – « Quels thèmes iconographiques relatifs à la Mort émergent de *Lénore, les morts vont vite* d'Ary Scheffer ? » – le mémoire sera divisé en deux grandes parties. La première partie, intitulée « L'œuvre et son auteur » pose les bases et s'intéresse au contexte de la peinture d'Ary Scheffer. Nous débuterons par la biographie de l'artiste, essentielle pour comprendre la place qu'eut cette composition dans sa carrière. Nous nous pencherons ensuite sur le contexte de la réalisation de cette œuvre ; notamment l'importance du motif de *Lénore* et de l'inachevé (l'une des caractéristiques de cette composition) dans le Romantisme. Ceci sera suivi d'une description de l'œuvre qui mentionnera les thèmes iconographiques de cette composition qui seront approfondis en deuxième partie.

Dans le but de donner au lecteur des clés de compréhension pour ce tableau, il est nécessaire d'en connaître la source d'inspiration ; la ballade de Bürger. Pour cela, la deuxième sous-partie sera consacré au poème de Bürger. Une biographie rapide de l'auteur sera présentée et l'intrigue du poème sera détaillé à travers la citation de plusieurs passages. Nous aborderons également les origines du poème et les versions écrites par d'autres poètes. Une fois que le lecteur aura pris connaissance de l'œuvre littéraire, nous comparerons la toile d'Ary Scheffer aux vers de la ballade afin de définir dans quelle mesure Scheffer a respecté le texte et quelle

⁸ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, 527 pages.

⁹ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*. Paris, Hachette, 1899.

¹⁰ Jean Psichari, *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature hellénique : 1884-1928*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

¹¹ Jean Wirth, *La jeune fille et la mort: recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz., 1979.

est sa part d'imagination dans cette composition. Une œuvre¹² de Scheffer représentant une scène différente de la ballade sera également comparée au texte. Enfin, nous constaterons que le retentissement de cette ballade toucha la génération romantique toute entière ; écrivains, artistes ou encore musiciens.

La deuxième partie, nommée « Les thèmes iconographiques relatifs à la mort dans *Lénore, les morts vont vite* » abordera, comme indiqué, les différents motifs iconographiques de cette composition. La première section sera dédiée à la mort « fantastique » dans l'art ; c'est-à-dire non pas la mort naturelle mais celle qui implique l'irrationalité. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à plusieurs métaphores de la mort : la nuit, moment où se déroule l'action de *Lénore* ; les *fantômes et les revenants dans l'art* ; et enfin la *chevauchée fantastique que l'on peut retrouver dans la composition de Scheffer*. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de comparer la *chevauchée de Lénore* avec d'autres cavalcades telle que celle du *Roi des Aulnes*.

La deuxième sous-partie, toujours en lien avec *Lénore*, explorera le thème de Éros et Thanatos qui métaphorise les liens unissant l'Amour et la Mort dans l'art. Nous comparerons *Lénore* à deux exemples, à la fois littéraires et artistiques : d'abord au mythe antique très similaire d'*Hadès et Perséphone*, puis à l'histoire de *Paolo et Francesca*¹³ que Scheffer a également peint.

Enfin, la dernière section évoquera la représentation de la femme dans le Romantisme à travers la figure de *Lénore*. Durant l'époque romantique, la femme est régulièrement représentée comme la victime d'entités surnaturelles et c'est au même moment que se développe le thème de la « belle morte ». Ces pages aborderont donc ces sujets et s'intéresseront aussi à l'iconographie de *La Jeune fille et de la Mort* qui confrontait, déjà au Moyen-Âge, la femme à la Mort. Enfin, le mémoire se terminera sur le renversement des genres de la personnification de la mort à la fin du siècle ; tandis que, dans l'art, la femme innocente et victime devient dangereuse, nous constatons parallèlement une féminisation de la figure de la Mort, autrefois masculine ou asexuée.

¹²

¹³ *Sujet tiré de la Divine Comédie de Dante.*

Partie 1

-

L'œuvre et son auteur

1.Présentation de l'artiste et description de l'œuvre

a) Biographie d'Ary Scheffer

Ary Scheffer est l'un de ces peintres talentueux, célèbre et glorifié lors de son vivant, qui à présent se retrouve partiellement oublié. Né en 1795 à Dordrecht (Hollande) et mort en 1858 à Argenteuil, Ary Scheffer est un peintre français d'origine néerlandaise.

Fils de Johan Bernard Scheffer (1773-1809), un peintre et graveur allemand proche du pouvoir (celui-ci était peintre à la cour du roi de Hollande) et de Cornélia Scheffer-Lamme (1769-1839), une peintre néerlandaise, il a toujours baigné dans un univers artistique. Lorsqu'il arrive à Paris en 1811, deux ans après la mort de son père, il n'a que seize ans. Il commence sa formation de peintre avec Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) puis dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833). C'est au contact de Guérin que le jeune-homme, tout comme Eugène Delacroix (1798-1863) également élève dans cet atelier, acquiert le goût pour la couleur et le mouvement que l'on retrouve dans ses œuvres, en particulier dans *Lénore, les morts vont vite* (fig.1). Malgré le visible attachement de Scheffer pour le Romantisme – comme en témoigne plusieurs de ses œuvres – l'artiste d'origine hollandaise n'a jamais rompu avec le Classicisme et beaucoup de ses peintures se rattachent à ce mouvement plutôt qu'à celui du Romantisme. Ceci est probablement dû à l'enseignement de son maître, le peintre Guérin, un artiste se réclamant du Néo-classicisme qui, ne rompant pas avec la tradition, était instruit et lettré¹⁴. Beaucoup d'œuvres de Guérin étaient inspirées de la Mythologie antique.

« C'est à lui [Guérin] qu'Ary Scheffer doit son goût pour ce mélange de réalisme et d'idéalisme qui caractérisa la majeure partie de ses œuvres¹⁵ »

De plus, Guérin s'intéresse non pas à la représentation de l'acte en lui-même mais de ce qui en découle :

« Les émotions qu'il engendre, les drames intérieurs qu'il provoque, drames de la passion et de la conscience¹⁶ »

¹⁴ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.53.

¹⁵ *Ibid*, p.58.

¹⁶ *Ibid*, p.53

Il en est de même dans les œuvres de Scheffer ; en effet, bien que l'action soit importante dans *Lénore, les morts vont vite*, l'accent est mis sur la peur de la jeune femme. Ceci est également palpable dans une autre de ses œuvres consacrée au même thème, *Lénore, le Retour de l'armée* (fig.5), dans laquelle la tristesse et le désespoir de Lénore, qui comprend que son fiancé ne reviendra pas de la guerre, touchent le spectateur en plein cœur. Guérin lui a également appris à « adapter ses procédés au sujet qu'il traitait¹⁷ », leçon qu'il applique avec brio dans sa *Lénore, les morts vont vite*. La technique et la manière de peindre qu'il adopte ici diffèrent de ses autres œuvres, démontrant que l'artiste a su s'adapter au sujet qu'il voulait représenter.

Dès 1812, il débute au Salon et expose par la suite aux Salons de 1814, 1817 et 1819 sans jamais rencontrer de succès. Il espère décrocher des commandes mais son souhait ne se réalise point et ce, malgré les prix qu'il avait reçu ; il avait obtenu le grand prix de peinture à Anvers en 1816. Il reçoit tout de même une commande de la part du Ministère de l'Intérieur pour peindre le portrait de Louis XVIII¹⁸. Ce n'est qu'au Salon de 1827 qu'il obtient son véritable premier succès avec *Les Femmes Souliotes*¹⁹ (fig.29). Ce grand tableau d'Histoire est la première grande toile de l'artiste²⁰. Elle représente un fait historique et dramatique s'étant déroulé en 1803 : Suite à la défaite de leurs époux face aux troupes turcs d'Ali pacha de Tebelen, les femmes souliotes (habitantes de Souli dans le nord-ouest de la Grèce et chrétiennes d'Albanie) préfèrent, plutôt que de tomber sous le joug de l'ennemi, se jeter, dans le vide accompagnées de leurs enfants. L'espace de cette grande toile est saturé par un grand nombre de personnages – uniquement des femmes – qui, comme le fait remarquer Malika Dorbani-Bouabdellah²¹ sont disposés de manière pyramidale, tout comme le sont les personnages du *Radeau de la Méduse*²² de Géricault. Devant elles, sur la droite, ce n'est pas la mer déchaînée mais le vide dans lequel elles ne tarderont pas à sauter. Sur le côté inférieur gauche, il est possible de repérer les soldats, maris de ces femmes, qui sont en train de combattre. L'artiste porte une grande attention aux émotions de chacune de ces femmes dont le désespoir accentue la tragédie de la scène. En choisissant de représenter le moment précédant le suicide de ces femmes, Scheffer

¹⁷ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.58

¹⁸ *Ibid*, p.72

¹⁹ Ary Scheffer, *Les Femmes souliotes*, 1827, huile sur toile, 2,61 m. x 3,59 m, Salon de 1827, Paris, Musée du Louvre.

²⁰ Malika DORBANI-BOUABDELLAH, « La guerre d'Indépendance en Grèce », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 20 juin 2019. URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/guerre-independance-grece>

²¹ Malika Dorbani-Bouabdellah a été conservatrice du Musée national des beaux-arts d'Alger en 1986 et collaboratrice scientifique au département des peintures du Musée du Louvre en 2008.

²² Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, huile sur toile, 4,91 m x 7,16 m, Paris, Musée du Louvre.

adopte une vision classique, pourtant ébranlée par le choix de ce sujet que l'on pourrait qualifier de romantique car contemporain. Cette toile fut rachetée à l'issue du Salon par le Musée du Louvre²³.

Artiste très prolifique, il peint environ huit cents tableaux dans plusieurs genres différents : portraits (dont des portraits funéraires²⁴), paysages, illustrations littéraires, sujets d'histoire contemporaine, mais également sujets religieux. Bien que considéré comme un maître du romantisme, il ne s'enferma pas dans ce genre unique et son style connut plusieurs changements au fil de sa carrière.

Tout au long de son parcours, malgré quelques critiques négatives, il fut apprécié dans les milieux artistiques, ainsi qu'à la Cour où il travaillait. Sa notoriété lui valut d'être le professeur de plus de deux cent élèves et d'avoir de nombreux assistants (sa mère et son frère furent également à son service). Son statut lui a également permis d'encourager à son tour d'autres artistes tel que Théodore Rousseau (1812-1867)²⁵.

..1.1. Un artiste romantique

L'étude que nous consacrons ici à Ary Scheffer se concentre sur une de ses toiles les plus connues, *Lénore, les morts vont vite*, peinte dans les années 1830. Ce tableau romantique par son sujet et son traitement nous mène à nous intéresser davantage à l'artiste romantique que fut Ary Scheffer. Bien que sa carrière n'ait pas été entièrement romantique, son appartenance au Romantisme représente une longue période. Malgré le fait que le nom d'Ary Scheffer ne soit, de nos jours, pas aussi répandu que les noms de Théodore Géricault (1791-1824) ou d'Eugène Delacroix, ce peintre doit être, comme l'affirme l'historien d'art Jacques Thuillier (1928-2011), replacé comme l'un des grands maîtres de ce mouvement :

« Ary Scheffer doit être regardé comme l'une des grandes figures du romantisme. Que son inspiration, les années d'enthousiasme passées, ait évolué et que son style se soit profondément modifié, le fait mérite d'être compté à sa gloire et ne change

²³Ary Scheffer, *Les Femmes Souliotes*, Cartel du Louvre, en ligne [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22752]

²⁴ Scheffer a fait des portraits « funéraires » dont celui de sa mère cf *Cornélia Scheffer-Lamme sur son lit de mort* (1839) (Emmanuelle Hérin, « Le dernier portrait ou la belle mort », in *Le dernier portrait*, Paris, RMN, 2002, pp.66-67.)

²⁵ Leen de Jong, « Ary Scheffer, Lénore. "les morts vont vite" » in *De Delacroix à Courbet*, Anvers, 2004, p.63. (cf dossier d'œuvre du Palais des Beaux-Arts de Lille)

rien à cette évidence : s'il était mort en 1835, il apparaîtrait sans conteste l'un des plus précoces, des plus ardents, des plus doués aussi parmi les peintres romantiques français²⁶. »

Sa carrière ayant été longue²⁷ et prolifique, il n'est pas resté cantonné à un seul style, ce qui lui valut autant de louanges que de critiques négatives. Cette évolution dans son style, qui le fit passer parfois drastiquement d'une manière à une autre définit le peintre qu'il était :

« L'irrésolution qui caractérise son talent, cette mobilité inquiète qui, d'Eugène Delacroix à Ingres et de Rembrandt à Overbeck, le fit passer par toutes les écoles, proviennent des nobles doutes qui agitaient sa pensée²⁸. »

Nous nous attarderons cependant uniquement sur la manière de peindre qu'il utilise pour *Lénore, les morts vont vite*²⁹, l'objet de notre étude. Cette manière que nous pourrions qualifier d'« ébauche » est caractéristique de ses années romantiques.

« Comme beaucoup de maîtres, Ary Scheffer eut deux manières, mais la première n'offre presque pas de rapport avec la seconde, et pourrait appartenir à un autre peintre. Dans cette première manière, il cherchait la couleur, usait et abusait du bitume, procédait par touches heurtées, et gardait à ses toiles l'apparence de l'ébauche. La poésie, l'inspiration, le sentiment, semblaient lui paraître préférables à une correction laborieuse³⁰. »

En effet, l'artiste travaille beaucoup par le biais d'études qui peuvent être de simples dessins comme de véritables peintures à l'huile. Celles-ci ne sont que des esquisses qu'il remodèle jusqu'à obtenir le résultat escompté³¹.

²⁶ Jacques Thuillier, « Les sources nouvelles de l'inspiration » in *L'Art au XIX^e siècle, un nouveau regard*, Dijon, Faton, p.162.

²⁷ Il commence sa carrière à l'adolescence et s'éteint à l'âge de soixante-trois ans.

²⁸ Paul de Saint-Victor, « Feuilleton de la Presse du samedi soir 21 mai 1859, Beaux-Arts, Exposition des œuvres d'Ary Scheffer » in *La Presse*, 1859, non paginé.

²⁹ Ary Scheffer, *Lénore, les morts vont vite*, vers 1830, huile sur toile, 56,5 cm x 98 cm, Paris, Musée de la Vie Romantique.

³⁰ Théophile Gautier, *Portraits contemporains: Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, deuxième édition, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1874, p.305.

³¹ « Ary Scheffer faisait beaucoup d'études – dessins ou peintures à l'huile – non destinées à la vente, montrant le cheminement de la création jusqu'au tableau final. On remarque que plus d'une fois, il modifie la composition et

« Beaucoup de ses tableaux ne sont que l'ébauche rapide d'une pensée qu'il jetait sur toile pour y revenir plus tard en perfectionnant l'exécution. Chaque fois qu'il a répété le même sujet, le second est toujours infiniment supérieur au précédent, et par un privilège réservé à quelques natures d'élite, Ary Scheffer a progressé jusqu'à son dernier jour³². »

Néanmoins, certaines de ses œuvres que l'on peut qualifier de plus abouties ne présentent pas la touche lisse de ses autres tableaux achevés. La *Lénore* que nous étudions ici en est un exemple concret ; probablement pour donner à sa composition davantage de vigueur et de mouvement³³, il a préféré donner à son travail l'apparence d'une ébauche. D'après Patrick Noon³⁴ l'intention de Scheffer était d'explorer une « technique lâche » dans le but de produire une ambiance morbide et nocturne³⁵.

La toile laisse alors entrevoir les lignes du dessin³⁶ et le tracé du pinceau qui se prêtent davantage à l'expression romantique de cette illustration du poème de Bürger qui met en scène une course effrénée vers la mort.

Cette importance de l'inachevé caractérisant *Lénore* n'est pas un cas isolé ; l'inachevé est une des singularité du Romantisme. Jean Clay³⁷, dans son ouvrage *Le Romantisme*, l'explique avec clarté :

« L'expansion de l'ébauche, au tournant du demi-siècle est le fait d'artistes qui [...] souhaitent mettre en évidence la « picturalité » de la peinture, autrement dit ce qui, dans le travail du peintre, ne renvoie à rien d'autre qu'à sa pratique et non plus à tel ou tel programme commémoratif, édifiant ou descriptif³⁸. »

cherche le juste équilibre. » (Sandra Paarlberg, « Les esquisses à l'huile d'Ary Scheffer », in *Esquisses peintes de l'époque romantique: Delacroix, Cogniet, Scheffer ...*, Paris, Paris Musées, 2013., p.83.)

³² Philippe Burty (1830-1890), artiste et critique d'art, à propos de la *Francesca de Rimini* de 1855. (Cité par Sandra Paarlberg dans « Les esquisses à l'huile d'Ary Scheffer », in *Esquisses peintes de l'époque romantique*, Paris, Paris Musées, 2013, p.83.)

³³ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.163.

³⁴ Patrick Noon est le conservateur du Minneapolis institute of arts depuis 2008.

³⁵ Patrick Noon, « Ary Scheffer, The Dead Pass Swiftly (Lenora) » in *Constable to Delacroix : British art and the French romantics*, Londres, Tate Publishing, 2003, p.135.

³⁶ « Ces esquisses sont de nos jours plus appréciées que les œuvres abouties, en raison de leur simplicité. Cela vaut également pour les peintures inachevées de l'artiste [...] Beaucoup laissent encore voir les lignes puissantes du dessin préliminaire alors que les versions finales présentent pour la plupart un achèvement synonyme de manque de spontanéité. » (Sandra Paarlberg, « Les esquisses à l'huile d'Ary Scheffer », in *Esquisses peintes de l'époque romantique*, Paris, Paris Musées, 2013, p.83.)

³⁷ Jean Clay est un historien de l'art né en 1934.

³⁸ Jean Clay, *Le romantisme*, Paris, Hachette réalités, 1994, p.167.

Ces artistes intéressés par la puissance visuelle de l'esquisse gardaient donc dans l'œuvre finale l'apparence de l'ébauche. Pour Jean Clay, « la matière « parle » d'autant plus que le thème est moins formulé³⁹. »

Cette attirance pour l'esquisse est également partagée par le philosophe et théoricien du Sublime Edmund Burke (1729-1797) qui affirme :

« Souvent j'ai trouvé dans une simple esquisse un je-ne-sais-quoi qui me procurait une jouissance bien plus vive que le dessin le mieux fini⁴⁰. »

Et il ajoute en parlant du Sublime (auquel peut se rattacher le tableau de Scheffer) :

« Une idée obscure, convenablement exprimée, est plus puissante sur l'âme qu'une idée claire. C'est notre ignorance des choses qui cause notre admiration, et qui surtout excite nos passions [...] L'âme est précipitée hors d'elle-même par une foule de grandes et confuses images, qui frappent parce qu'elles sont pressées et confuses⁴¹. »

Ary Scheffer n'est donc pas le seul artiste de sa génération à apprécier la puissance de l'esquisse qui apporte plus de vigueur et qui suscite davantage l'imagination des spectateurs qu'une œuvre au fini lissé. D'autres artistes tels que Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) ont souvent laissé leurs œuvres inachevées ou peintes dans la technique de l'esquisse (par exemple, les « taches » de Carpeaux)⁴². Delacroix, chef de file du romantisme, affectionnait également cet effet esquissé et disait que :

« L'ébauche d'un tableau, d'un monument, d'une ruine aussi, enfin que tout ouvrage d'imagination auquel il manque des parties, doit agir davantage sur l'âme, à raison de ce que celle-ci y ajoute, tout en recueillant l'impression de cet objet⁴³. »

³⁹ *Ibid*, p.173.

⁴⁰ Cité par Jean Clay. *Ibid*, p.175.

⁴¹ Cité par Jean Clay, *Le romantisme*, Paris, Hachette réalités, 1994, p.177.

⁴² *Ibid*, p.169.

⁴³ Cité par Jean Clay, *Ibid*, p.176.

..1.2. *Le goût d'Ary Scheffer pour la littérature*

Comme beaucoup de ses contemporains romantiques, il est à la recherche de nouveaux sujets. À la place de s'emparer de sujets classiques déjà beaucoup exploités, il emprunte plusieurs de ses sujets aux écrivains, notamment à Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Gottfried August Bürger (1748-1794) ou Lord Byron (1788-1824), mais également à William Shakespeare (1564-1616) ou à Dante Alighieri (1265-1321).

« C'était, pour employer un mot dont le sens se comprenait plus clairement autrefois que de nos jours, un véritable peintre *romantique* ; il avait déchiré les vieux poncifs employés par l'école de David, reniait la mythologie et empruntait ses sujets à Goethe, à Lord Byron, à Bürger, aux vieilles légendes allemandes ; bref, il était orthodoxe dans l'hérésie⁴⁴. »

Cependant, si plusieurs de ses « tableaux littéraires » rencontrent le succès (notamment ses peintures concernant les sujets de *Lénore* ou de *Paolo et Francesca*), certains critiques contemporains, tels que Hippolyte Babou (1823-1878)⁴⁵, se montrent très virulents à l'égard de l'artiste et de ses inspirations littéraires :

« Quand il vit la poésie descendre jusqu'à la peinture, il s'imagina que la peinture pouvait s'élever jusqu'à la poésie. [...] En voulant échapper aux conditions de son art, en cherchant à être un penseur, un rêveur, un philosophe et un poète, Scheffer, comme Delacroix, n'a réussi qu'à traduire faiblement sur la toile des scènes de drame, des figures de poème et des tableaux de roman⁴⁶. »

Pourtant, Ary Scheffer ne se contente pas de retranscrire simplement une scène littéraire en une scène picturale. Il respecte le texte mais l'interprète à sa façon en se permettant parfois quelques petits écarts comme nous pourrions le constater plus tard avec l'étude approfondie de *Lénore, les morts vont vite*. Comme l'affirme l'historienne d'art Marthe Kolb dans sa thèse concernant Ary Scheffer, l'objectif du peintre lorsqu'il réalise son tableau est de donner une dimension plus profonde à son œuvre, au-delà de la simple illustration d'un sujet :

⁴⁴ Théophile Gautier, *Portraits contemporains: Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, deuxième édition, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1874, p.306.

⁴⁵ Hippolyte Babou était un écrivain et critique littéraire français.

⁴⁶ Hippolyte Babou, *La littérature et les arts latéraux. - L'esprit d'Ary Scheffer*, in *La Revue Française*, cinquième année, t. XVII, 1859, p.381. (Cité par Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.320.)

« [Scheffer] ne cherche pas à transcrire sur la toile une scène uniquement pour le plaisir des yeux, il s'adresse au cœur, en fixant un geste, une expression qui est le reflet des aspirations ou des douleurs de l'humanité. [...] À une technique savante doivent s'ajouter une vive sensibilité et une profonde connaissance de l'homme. C'est aussi le plus haut degré de l'art que d'unir à une belle composition la synthèse d'un drame. Tel fut le but poursuivi par Scheffer, rendre les émotions qu'il éprouvait en lisant une poésie de Béranger, un chant du Dante, représenter les états d'âme de personnages que lui suggérait la lecture d'un drame de Goethe ou d'une ballade de Schiller⁴⁷. »

Ses inspirations littéraires sont nombreuses ; il illustre Walter Scott (1771-1832) avec la *Prison d'Edimbourg* (roman paru en 1818), Shakespeare avec le sujet très repris de Macbeth et l'apparition des trois sorcières, ou bien encore Lord Byron mais pour ce dernier avec moins de succès⁴⁸. Cependant c'est la poésie allemande qu'il parvient le mieux à retranscrire en image comme le fait remarquer Kolb dans sa thèse :

« De toutes les poésies, c'est la poésie allemande qui se prêtait le mieux à mettre en valeur le talent de Scheffer.⁴⁹ »

Peut-être cela vient-il de ses origines nordiques⁵⁰ ? Quoiqu'il en soit, c'est avec brio qu'il représente des sujets tirés de *Faust* ou de *Lénore* qui lui vaudront une grande renommée.

..1.3. Un artiste officiel

Dès le début des années 1820, il acquiert une certaine notoriété qui le mène à recevoir des commandes du duc d'Orléans, le futur roi Louis-Philippe (1773-1850). Dès 1822, il est le professeur des enfants du duc et réalise de nombreux portraits officiels durant la Monarchie de Juillet⁵¹. En 1834, le souverain commande à Ary Scheffer plusieurs toiles pour la Galerie des

⁴⁷ Marthe Kolb, « Chapitre IV : Ary Scheffer et le mouvement littéraire » dans *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.321.

⁴⁸ « Ary Scheffer ne fut pas plus heureux lorsqu'il tenta d'interpréter Byron. Trop de différences de tempérament et de caractère séparaient le poète anglais et le peintre hollandais. Delacroix, au contraire, était fait pour comprendre et traduire les œuvres sataniques de ce grand révolté. Ary Scheffer n'a jamais été un isolé ni un révolutionnaire. », (*Ibid*, p.329.)

⁴⁹ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.330.

⁵⁰ « Ary Scheffer fut un des premiers à rompre avec la vieille tradition académique : son origine allemande lui rendait d'ailleurs le romantisme aisé et comme naturel. » (Théophile Gautier, *Portraits contemporains: Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, deuxième édition, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1874, p.305.)

⁵¹ Biographie d'Ary Scheffer [en ligne], in musée de la Vie Romantique, disponible sur : <http://museevieromantique.paris.fr/fr/ary-scheffer>

Batailles⁵² à laquelle Horace Vernet (1789-1863) – qui s'intéressa également au thème de *Lénore* – participa⁵³. Il exécute plusieurs grandes toiles d'Histoire pour cette commande, telles que *Charlemagne reçoit à Paderborn la soumission de Witikind*⁵⁴, qui illustre un fait historique s'étant déroulé en 785⁵⁵. Cette œuvre est bien représentative de la diversité du talent de Ary Scheffer qui brille tout autant dans la peinture classique d'Histoire et la peinture romantique. Ce tableau d'Histoire dégage une solennité qui tranche réellement avec la fougue fantastique dans laquelle baigne *Lénore, les morts vont vite*.

Il est également nommé officier de la Légion d'honneur à l'issue du Salon de 1835⁵⁶ où il présenta *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et Virgile*⁵⁷.

Vers la fin des années 1830, son style passe progressivement d'un romantisme fougueux à une manière plus froide⁵⁸. Son intérêt se porte alors davantage sur des sujets religieux comme le démontre *Le Christ consolateur*⁵⁹ de 1837 qui tranche réellement avec ses productions romantiques. Cette œuvre représentant une scène religieuse est, malgré l'agitation de certains personnages, plutôt calme, loin de l'impétuosité de *Lénore, les morts vont vite*.

À la fin des années 1840, vers le crépuscule de sa carrière, il présente un nouveau style plus dépouillé et plus classique comme nous pouvons le constater avec *La Tentation du Christ*⁶⁰ (fig.32), qui met en scène le Christ, résistant à la tentation d'un diable séduisant comme l'avait imposé le romantisme.

⁵² Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.162.

⁵³ Musée des Beaux-Arts de Nantes, *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p.441.

⁵⁴ Ary Scheffer, *Charlemagne reçoit à Paderborn la soumission de Widukind*, 1835, huile sur toile, 465 × 542 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

⁵⁵ Notice en ligne sur la Base Joconde [<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE005880>]

⁵⁶ Sandra Paarlberg, « Les esquisses à l'huile d'Ary Scheffer », in *Esquisses peintes de l'époque romantique: Delacroix, Cogniet, Scheffer ..*, Paris, Paris Musées, 2013, p.90.

⁵⁷ Ary Scheffer, *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et Virgile*, version de 1855, huile sur toile, 1,71 m x 2,39 m, Paris, Musée du Louvre.

⁵⁸ « Après ces années profondément marquées par l'atmosphère romantique, Scheffer va passer progressivement à une manière plus froide, avec des formes plus arrêtées, des accords de couleur très discrets. » (Jacques Thuillier, « Les sources nouvelles de l'inspiration » in *L'Art au XIX^e siècle, un nouveau regard*, Dijon, Faton, p.162.)

⁵⁹ Ary Scheffer, *Le Christ consolateur*, 1837, huile sur toile, 184 x 248 cm, Amsterdam, Historisch Museum.

⁶⁰ Ary Scheffer, *La Tentation du Christ*, 1849-1854, huile sur toile, 3,45m x 2,41m, Paris, Musée du Louvre.

À sa mort, il laisse derrière lui, un immense œuvre couvrant plusieurs thèmes et plusieurs styles différents, à présent exposés dans plusieurs musées ; à Paris, Grenoble, Dordrecht, etc...

b) Contexte dans lequel l'œuvre a été réalisée

Vers 1830, lorsqu'Ary Scheffer exécute un tableau illustrant la ballade de *Lénore*, le sujet est alors très en vogue. Ce poème est né de la plume de l'allemand Gottfried August Bürger (1748-1794) sous la forme d'une ballade, soit « un récit mêlé d'éléments dramatiques et lyriques, exprimé en strophes de vers brefs et très rythmés⁶¹ ». Ce genre de poème, qui existait déjà avant le XVIII^e siècle, se rattache ici, à travers *Lénore*, au Romantisme par les thèmes abordés (l'amour, la mort, le désespoir, la terreur) et la manière dont ceux-ci sont traités (dimension fantastique et mystérieuse, irruption du surnaturel dans le quotidien). Cette ballade, écrite en 1774, a connu un grand succès et a été reprise dans plusieurs arts ; en musique chez Franz Schubert⁶² (1797-1828) et en peinture chez Ary Scheffer ou Horace Vernet (1789-1863).

Scheffer s'empare de ce motif bien après d'autres artistes (cf p.38). Cela est dû à une arrivée tardive du Romantisme en France. En effet la popularité de la ballade de *Lénore* en France est notamment due à la Baronne Germaine de Staël (1766-1817), romancière et philosophe, qui en fit un commentaire dans son ouvrage *De l'Allemagne* (1814), ainsi qu'au poète Gérard de Nerval (1808-1855) qui l'admirait tant qu'il en fit trois traductions.

..1.4. L'intrigue

L'histoire de ce poème court, mêlant amour, mort et fantastique, ne pouvait que plaire aux artistes romantiques. L'intrigue est simple mais puissante : Lénore est une jeune femme attendant le retour de son fiancé, Wilhelm, parti à la guerre. Lors du retour des soldats, à son grand désarroi, celui-ci n'est pas là. Désespérée, et malgré le réconfort que lui apporte sa mère, elle blasphème le ciel, persuadée que son amant est mort au combat. Pourtant, à minuit, la sonnette de la porte retentit. Lénore part ouvrir et tombe sur un chevalier casqué se présentant

⁶¹ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.163.

⁶² Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.163.

comme son fiancé. Malgré l'heure tardive, le jeune homme veut partir immédiatement avec elle afin de la conduire au lit nuptial. Lénore est hésitante mais finit par accepter. Elle grimpe derrière lui, sur son cheval noir qui part aussitôt au galop à travers la nuit. La chevauchée est rapide et haletante, faisant monter en crescendo la tension du poème, appuyée par la phrase célèbre « *Les morts vont vite*⁶³ » (« *Die Toten reiten schnell* »). Lénore a peur mais s'accroche désespérément au corps de son amant. Avant l'aube, la chevauchée finit tout de même par ralentir et les deux amoureux pénètrent dans un cimetière. L'angoisse de Lénore explose alors que la tension est à son paroxysme. À cet instant, le soldat se décompose pour n'être plus qu'un squelette et le cheval qui les avait mené jusqu'ici disparaît. Les fantômes qui poursuivaient le couple se placent en ronde et dansent autour de la jeune femme terrifiée qui, sans pouvoir résister, est précipitée dans sa tombe.

..1.5. Un sujet libre

L'intérêt de Scheffer pour cette ballade allemande est à mettre en lien avec un contexte artistique porté sur la littérature, en particulier anglaise et allemande. Cependant, l'origine germanique du père du peintre a sûrement influencé ses goûts en matière de littérature et de poésie⁶⁴. La ballade de *Lénore* n'est pas la seule œuvre littéraire allemande dont l'artiste s'inspire ; il a également illustré une ballade de Friedrich von Schiller (1789-1805) avec *Eberhard le larmoyeur*⁶⁵ présenté au Salon de 1834. Il a aussi réalisé des tableaux sur le thème de *Faust* – un *Faust*⁶⁶ (fig.30) et une *Marguerite*⁶⁷(fig.31) – qui lui valent un grand succès au Salon de 1831⁶⁸. Scheffer apprécie beaucoup le mythe de *Faust* qu'il considère comme « la plus haute expression de l'art⁶⁹ ».

Marthe Kolb offre une analyse très intéressante à propos du goût de Scheffer pour le *Faust* de Goethe :

⁶³ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes]Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p.396.

⁶⁴ « Scheffer, dont le père était allemand, a volontiers cherché ses sujets auprès des auteurs germaniques » (Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.164.)

⁶⁵ Ary Scheffer, *Eberhard le Larmoyeur*, 1834, huile sur toile, 151,8 cm x 163 cm, Paris, Musée du Louvre.

⁶⁶ Ary Scheffer, *Faust dans son cabinet*, vers 1830, huile sur toile, 240 x 190 cm, Paris, Musée du Louvre. (Une autre version plus détaillée, datant de 1848, dans des tons plus clairs et avec un changement notable dans la position de Méphistophélès, est également conservée au Musée de la Vie Romantique)

⁶⁷ Ary Scheffer, *Marguerite au rouet*, 1831, huile sur toile, 114 cm x 89 cm, Paris, Musée de la Vie Romantique.

⁶⁸ « Il avait obtenu l'un de ses plus grands succès avec le *Faust* et la *Marguerite* du Salon de 1831, inspirés directement par Goethe, et il multiplia les tableaux sur ces deux thèmes. » (Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.164.)

⁶⁹ *Journal des artistes*, 1845, 1^{ère} partie, p.367. (Cité par Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p. 332.)

« De *Faust*, il a retenu [...] l'humaine et triste aventure, l'humble histoire d'amour et de mort, de désenchantements et de repentirs, la plus propre à émouvoir par sa simplicité et sa généralité. [...] Peintre de la conscience, il a cherché à exprimer le tourment dont Faust et Marguerite sont la proie, contre lequel ils luttent, isolés, incompris du reste du monde⁷⁰. »

Cette attirance pour *Faust* qui, par son intrigue, ses personnages, son côté fantastique et son attrait pour l'amour et la mort, est proche de *Lénore*, inscrit le peintre dans le courant romantique.

Néanmoins, il ne se consacre pas uniquement aux ballades et à la même époque, il reçoit des commandes officielles pour lesquelles il conçoit de grandes compositions, bien plus cadrées et donc beaucoup moins libres que ses œuvres « littéraires ». Ses illustrations littéraires étant le fruit de ses lectures et de ses choix personnels, elles lui confèrent une liberté qu'il n'a pas lorsqu'il peint pour un commanditaire :

« Une évolution très marquée s'opère à cette époque dans le choix de ses sujets. Réservant les grandes compositions pour les tableaux officiels, Ary Scheffer illustre les ballades les plus simples, où, en quelques lignes, l'écrivain évoque un drame du sentiment que le peintre traduit par une attitude et une expression. Aussi la plupart des tableaux inspirés de ces ballades sont de véritables portraits, tant Ary Scheffer se sentait à l'aise lorsqu'il traitait des sujets de son choix et qu'il ne se laissait ni guider par les conseils, ni impressionner par la critique⁷¹. »

Cette liberté de l'artiste s'illustre ici par l'apparence que donne Scheffer à son œuvre consacrée à *Lénore* qui, malgré son statut d'œuvre terminée, semble avoir été laissée à l'état d'ébauche. En effet, dans *Lénore, les morts vont vite*, le peintre laisse apparent le rythme du pinceau et même l'épaisseur de la pâte⁷² qui peuvent donner à l'œuvre l'aspect d'une esquisse préparatoire. Cependant, c'est bien cette impression de *non finito* qui offre à la composition cette impression de tension et de vitesse qui aurait perdu de son pouvoir si la touche avait été lissée.

⁷⁰ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, pp.332-333.

⁷¹ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.349.

⁷² Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p. 229.

« Il ne semble pas que Scheffer ait poussé plus loin que cette esquisse monochrome : s'est-il aperçu qu'un tableau achevé perdrait le pouvoir suggestif que possède l'ébauche ? Le *non finito* sert admirablement l'impression de vitesse, d'obscurité, de dangers vagues surgis de toute part⁷³... »

Le courant romantique se présente comme la libération des règles de l'art classique qui imposent à la fois les thèmes (antiques et religieux) et la touche lisse, nette, qui respecte la suprématie du dessin. Les romantiques, au contraire, croient au pouvoir suggestif de la couleur et du mouvement qui sont sublimés par les maintes possibilités qu'offrent la simple esquisse, moins détaillée, mais bien plus puissante visuellement. Comme l'explique le philosophe François Calori (né en 1967) :

« Au renouvellement des sujets correspond le renouvellement de la forme : la liberté de l'artiste est ici également souveraine. L'esquisse acquiert le statut de l'œuvre finie, l'ébauche en devenir contient l'œuvre terminée⁷⁴. »

Cela sera bien entendu source de critiques négatives de la part des détracteurs du mouvement qui estiment que les romantiques ne savent pas « finir » un tableau⁷⁵.

..1.6. Deux compositions différentes sur le thème de Lénore

Scheffer fera deux tableaux consacrés à la ballade écrite par Bürger. Il commence par représenter une scène plus calme et plus classique que *Lénore, les morts vont vite*, avec le *Retour de l'armée*⁷⁶ (fig.5). Cette dernière a été peinte en 1829 et présentée au Salon de 1831, en même temps que ses compositions sur le thème de *Faust*. C'est à partir de cette œuvre, le *Retour de l'armée*, que la spécialiste de Ary Scheffer, Marthe Kolb propose la date de 1830 pour *Lénore, les morts vont vite*. En effet, la toile fantastique est considérée comme un « pendant postérieur » à l'œuvre présentée au Salon de 1831. Cependant, Jacques Thuillier émet l'hypothèse que le tableau représentant la chevauchée fantastique aurait en réalité été peint bien plus tôt en raison de la manière de travailler de l'artiste :

⁷³ *Ibid*, p.164.

⁷⁴ François Calori, « Rendre raison des sentiments : L'invention philosophique du sentiment » in *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002. p.152.

⁷⁵ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, Dijon, Faton, p.229.

⁷⁶ Ary Scheffer, *Lénore, le retour de l'armée*, 1829, huile sur toile, 59 x 80,5 cm, Guéret, Musée de Guéret.

« On est tenté de voir ici une sorte de pendant postérieur au tableau du Salon de 1831, lui-même daté de 1829 [...] C'est oublier que l'artiste élabore lentement ses sujets, les abandonne et les reprend. Il n'est pas exclu que cette œuvre visionnaire se situe nettement plus tôt, peut-être même vers 1820-1825, au plus fort moment de l'inspiration romantique⁷⁷. »

Cette hypothèse peut être corroborée par le très lent processus de création qu'a nécessité son chef-d'œuvre, *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et Virgile*⁷⁸ (fig.25). Il commença à élaborer cette toile en 1822 mais ne la présenta qu'en 1835 au Salon sans pour autant arrêter de remanier plusieurs fois sa composition⁷⁹.

De plus, Linda Whiteley⁸⁰, dans l'ouvrage *Tradition & Revolution in French Art 1700-1880*⁸¹ estime que l'œuvre pourrait dater, selon le style utilisé par le peintre, de la moitié des années 1820 et aurait été finie au plus tard en 1829 car elle fut présentée au sein de la Galerie Colbert au tout début de l'année 1830⁸² (cf p.36).

Le *Retour de l'armée*, considéré comme la première composition picturale de *Lénore* de la main de Scheffer, illustre la première partie du poème, lorsque Lénore cherche en vain son amant parmi les soldats revenus de la guerre. Cette partie a d'ailleurs inspiré Victor Hugo (1802-1885) dans son poème *La fiancée du Timbalier* de 1825⁸³ dans lequel une jeune-femme, tout comme Lénore, attend le retour de son fiancé de la guerre. Or, celui-ci, de même que le fiancé de Lénore, ne fait pas partie du cortège de retour. Lorsqu'elle comprend qu'il ne reviendra jamais, elle succombe à son désespoir et meurt de chagrin dans la foule venue accueillir les soldats.

⁷⁷ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, Dijon, Faton, p.164.

⁷⁸ Ary Scheffer, *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et Virgile*, 1855, huile sur toile, 1,71 m x 2,39 m, Paris, Musée du Louvre.

⁷⁹ « Prédisposé par sa sensibilité au thème de l'enfer, Scheffer s'y attache dès 1822. L'œuvre de 1835, que le duc d'Orléans achète est considérée comme la plus aboutie. Le peintre en fera une dizaine de versions dont celle du Louvre en 1855. » (Malika Bouabdellah-Dorbani, « Ary Scheffer, *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et Virgile* » [en ligne], site du Louvre. Disponible sur <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/les-ombres-de-francesca-da-rimini-et-de-paolo-malatesta-apparaissent-dante-et-virgile>)

⁸⁰ Linda Whiteley est une historienne de l'art anglaise, spécialiste de la peinture française du XIX^e siècle.

⁸¹ National Gallery (London), *Tradition & Revolution in French Art 1700-1880*, Londres, National Gallery, 1993.

⁸² National Gallery (London), *Tradition & Revolution in French Art 1700-1880*, Londres, National Gallery, 1993, p.171.

⁸³ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, Dijon, Faton, p.164.

Cependant, c'est bien *Lénore, les morts vont vite* qui connut un véritable succès. Le thème fantastique de cette course vers la mort, offrant tension et appréhension, situé au moment le plus dramatique de la ballade, ne pouvait que faire un grand effet sur le public de l'époque. Le succès fut tel qu'il existe plusieurs répliques comme l'explique le journaliste Pierre Curie :

« Il existe, ou exista, de très nombreuses répliques des *Morts vont vite*, auto-graphes ou non, qui rendent inextricable l'écheveau des historiques et des provenances des différentes versions. Il est cependant possible d'en repérer plusieurs, l'exemplaire Goupil, l'exemplaire Plint et, le plus important, l'exemplaire Demidoff⁸⁴ »

Ce dernier est l'exemplaire conservé au musée de la Vie Romantique que Philippe Burty⁸⁵ décrit comme une « fouguese ébauche, reprise dans une heure de rêverie, et oubliée dans un coin de l'atelier où Scheffer la retrouva par hasard⁸⁶. »

Pierre Curie ajoute ensuite qu'il « réapparaît souvent sur le marché de nouvelles copies ou répliques qui attestent le succès de la composition⁸⁷. »

L'œuvre fut présentée au moment de l'Exposition universelle de 1900 au Grand-Palais comme l'écrit l'auteur et critique Camille Le Senne (1851-1931) dans un article publié dans *Le Ménestrel* en septembre 1900 :

« Aussi Ary Scheffer est-il suffisamment représenté au Grand-Palais par un tableau du musée de Lille : *les Morts vont vite*, d'une pâte relativement solide, sans diaphanéité ni délayage, qui caractérise les emprunts du peintre à la légende germanique [...]»⁸⁸

⁸⁴ Pierre Curie, « Ary Scheffer et Horace Vernet, deux tableaux romantiques au musée de Guéret »[en ligne], in *La Tribune de l'Art*, 13/05/2003. Disponible sur <https://www.latribunedelart.com/ary-scheffer-et-horace-vernet-deux-tableaux-romantiques-au-musee-de-gueret>, (consulté le 29/07/2019).

⁸⁵ Philippe Burty (1830-1890) est un critique d'art, collectionneur et artiste français.

⁸⁶ Cité par Jean Clay, *Le romantisme*, Paris, Hachette réalistes, 1994, p.192.

⁸⁷ Pierre Curie, « Ary Scheffer et Horace Vernet, deux tableaux romantiques au musée de Guéret », *La Tribune de l'Art*, 13/05/2003.

⁸⁸ Camille Le Senne, « Promenades esthétiques à l'exposition universelle », in *Le Ménestrel*, 30 septembre 1900, Paris, Heugel, page 309.

Fonds en rapport (Musée de la vie romantique de Paris et Palais des Beaux-arts de Lille)

Comme déjà précisé, il existe plusieurs versions de *Lénore, les morts vont vite*. Deux musées français conservent chacun une version ; le Musée de la Vie Romantique à Paris (fig.1), ancienne demeure et atelier de Ary Scheffer, et le Palais des Beaux-arts de Lille (fig.2). Chacun des deux musées a mis en forme un dossier d'œuvre concernant la toile que nous étudions et que j'ai eu l'occasion de consulter.

Le dossier d'œuvre du musée parisien est composé d'une pochette rassemblant quatre dossiers : le premier concerne l'auteur de la ballade, G.A. Bürger. Le second réunit une documentation générale tandis que le troisième est plus spécifique et s'intéresse à une documentation précise sur l'œuvre et les œuvres en rapport. Enfin, le dernier dossier offre des informations sur Ary Scheffer. Il y également un rapide dossier composé de la notice du tableau (peintre, titre, technique, dimensions, numéro d'inventaire, lieu d'exposition, provenance, etc...) rédigée par Anne Esnault⁸⁹ en 1999 ainsi qu'une « photo papier » prise par le vendeur⁹⁰ de la toile.

Le premier dossier à propos de G. A. Bürger apporte des informations intéressantes sur le poème ainsi que son auteur. Une traduction de *Lénore* est disponible, suivie d'une invitation pour une exposition consacrée à Gérard de Nerval, le traducteur de la ballade en France, qui eut lieu entre 1996 et 1997 à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et qui présenta la toile de Scheffer. Une fiche concernant la carrière de Bürger, rédigée en 2007, se trouve également dans le dossier, appuyée par un travail de généalogie composé d'un arbre généalogique, d'une carte de visite de Hedda Scheckermann (descendante directe du poète allemand) ainsi qu'une lettre de celle-ci datant de 2002. Dans cette lettre, rédigée avec Thomas Höhle, le directeur du Musée Gottfried August Bürger situé à Molmerswende (Allemagne), elle explique être intéressée par l'œuvre d'Ary Scheffer – puisque celle-ci est inspirée de la ballade de Bürger – et vouloir par conséquent rencontrer le conservateur du Musée de la Vie Romantique. Enfin, il y a également un fascicule concernant le musée Gottfried August Bürger Museum.

Le deuxième dossier nommé « Documentation générale » n'est fourni que de deux fichiers : un article de La Gazette n°23, écrit par François Coulanges, paru le 7 juin 2002, s'intéressant à l'Exposition du Musée de la Musique *L'Invention du sentiment* (2002) qui présenta la toile de Scheffer. Le deuxième fichier provient du site marchand Amazon qui

⁸⁹ Anne Esnault fut assistante de conservation au Musée de la Vie Romantique de 1999 à 2000.

⁹⁰ La toile fut acquise par le Musée de la Vie Romantique en 1995 auprès du collectionneur M. Brincourt au prix de 70 000 francs.

propose à la vente un CD de musique classique nommé *Lénore* et sorti en 2017 qui s'inspire du poème de Bürger.

Le troisième dossier, « Documentation et œuvres en rapport » est l'un des plus fournis. Il est composé de plusieurs sous-dossiers. Le premier sous-dossier, nommé « Autres versions » est un document de trois pages rédigé par Benoît Corbin⁹¹ en 2007 et consacré à la toile conservée dans le musée parisien. Cette fiche inclut les éléments suivants : Légende du tableau ; Sujet ; Source littéraire ; Résumé ; Extrait ; Étude ; Expositions et enfin Bibliographie. Nous apprenons donc grâce à cette notice que l'œuvre fut exposée à de nombreuses reprises : à Marseille en 1854 ; durant l'exposition *Scheffer* à Paris en 1859 ; dans l'exposition *Gérard de Nerval* (Bibliothèque Historique de la ville de Paris, 1996-1997) ; au Musée du Petit Palais (Paris, 1997-1998), dans l'exposition *L'État et l'art : 1800-1914* (Limousin, 1999) et enfin durant l'exposition *L'Invention du sentiment* (Paris, Musée de la Musique, 2002).

Le deuxième sous-dossier s'intéresse aux œuvres en rapport et a également été rédigé par Benoît Corbin en 2007. Il y dresse une liste d'œuvres similaires à celle d'Ary Scheffer, peintes par ce dernier : *Lénore, le retour de l'armée*⁹² (fig.3); *Lénore, le retour de l'armée*⁹³ (fig.5) ; *Eberhardt, le larmoyeur*⁹⁴. La suite de la liste énumère les œuvres similaires d'artistes contemporains : *Illustration de Lénore*⁹⁵ (fig.8) de William Blake (1757-1827) ; *La ballade*⁹⁶ (fig.10) d'Horace Vernet (1789-1863), *La ballade de Lénore*⁹⁷ (fig.11) de Gustave Moreau (1826-1898) ainsi que *Les fantômes*⁹⁸ (fig.21) de Louis Boulanger (1806-1867).

Le dossier propose ensuite des images et descriptions de certaines œuvres ressemblantes à la *Lénore* de Scheffer : *The ride of a Warrior Ghost*⁹⁹ (fig.13) de Pierre-Félix Wiesener, *Les Fantômes* de Boulanger, la *Lénore*¹⁰⁰ (fig.9) de Boulanger et la *Lénore* de H. Vernet.

Nous pouvons également trouver dans ce troisième dossier un document de quatorze pages, provenant d'internet, en langue italienne, consacré à la ballade de *Lénore*, « La ballata di

⁹¹ Benoît Corbin était Chargé de communication au Musée de la Vie Romantique en 2007.

⁹² Ary Scheffer, *Lénore, le retour de l'armée*, 1829, huile sur toile, 59 x 80,5 cm, Guéret, Musée de Guéret.

⁹³ Ary Scheffer, *Lénore, le retour de l'armée*, non datée, huile sur toile, 27 x 49 cm, Musée de Dordrecht.

⁹⁴ Ary Scheffer, *Eberhardt, le larmoyeur*, 1834, huile sur toile, 26,5 x 21,5 cm, Musée du Louvre.

⁹⁵ William Blake, *Illustration de Lénore*, 1796, technique, dimension et lieu de conservation inconnus.

⁹⁶ Horace Vernet, *La ballade*, 1839, huile sur toile, 61 x 55 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

⁹⁷ Gustave Moreau, *La ballade de Lénore*, 1885, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

⁹⁸ Louis Boulanger, *Les fantômes*, vers 1829, lithographie, 45 x 62 cm, Paris, Maison de Victor Hugo.

⁹⁹ Pierre-Félix Wiesener, *The ride of a Warrior Ghost*, 1850, encre noire, craie et estompe avec rehauts de blanc sur papier vélin bleu-vert, 51.91 x 72.71 cm, Minneapolis Institute of Arts.

¹⁰⁰ Louis Boulanger, *Lénore*, 1834, lithographie, 21,1 x 26,8 cm (feuille), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

Lenore¹⁰¹ ». Plusieurs autres fiches sont conservées dans ce dossier : une fiche de la base Joconde concernant *Les morts vont vite*¹⁰² de Lille (fig.2) ; une fiche du Musée de la Sénatorerie à Guéret dans lequel est conservé une des versions de la toile de Scheffer¹⁰³ (fig.3) ; une fiche de la base Joconde sur l'œuvre de Scheffer, *Eberhard, comte de Wurtemberg, dit Le Larmoyeur*¹⁰⁴ ; une fiche de la base Joconde à propos du *Larmoyeur*¹⁰⁵ ; un extrait d'ouvrage (bibliographie non mentionnée) sur Camille Roqueplan (1803-1855) et sa *Dame Blanche*¹⁰⁶ (1827) que l'auteur compare avec *Lénore, les morts vont vite* ; une notice d'œuvre sur une illustration de *Lénore*¹⁰⁷ par Eugen Napoleon Neureuther (1806-1882) en 1835 ; une notice sur la *Lénore* de Moreau ; un extrait d'ouvrage¹⁰⁸ sur la version de Horace Vernet ; et enfin un catalogue d'œuvres à vendre de Sotheby's présentant l'œuvre de Hans Makart (1840-1884), *Death and the Maiden*¹⁰⁹ (fig.14), découlant du même thème que celui de *Lénore*.

Le dernier dossier, « Documentation Scheffer » est le plus complet des quatre. Nous pouvons y retrouver une fiche consacrée à la localisation de chaque exemplaires de *Lénore, les morts vont vite* d'Ary Scheffer : Palais des Beaux-arts de Lille ; Musée de la Sénatorerie à Guéret¹¹⁰ ; Musée de la vie romantique (collection Demidoff) ; Musée de Dordrecht¹¹¹ ; Vente Plint à Londres par Christie's en 1862¹¹² ; un dessin exposé à l'Exposition de Londres en 1849¹¹³ et une esquisse peinte acquise par la maison Goupil à Paris en 1853 puis vendue à la galerie londonienne Gambart vers 1854¹¹⁴. La fiche propose également une liste de

¹⁰¹ La Ballata Di Lenore [en ligne] Disponible sur www.letteraturaafemminile.it

¹⁰² Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, 1830, huile sur toile, 59 x 76 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts.

¹⁰³ Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, après 1830, huile sur toile, 59,5 x 81,5 cm, Guéret, Musée d'art et d'archéologie.

Cette toile a été donnée par Monsieur et Madame Albert Morel d'Arleux au Musée. Cette version est moins étirée (en largeur) et moins détaillée que celle de Paris. Le cheval n'a pas de naseaux fumants, les couleurs sont plus sombres et la touche est davantage esquissée.

¹⁰⁴ Ary Scheffer, *Eberhard, comte de Wurtemberg, dit Le Larmoyeur*, 1834, huile sur toile, 151,8 cm x 163 cm, Paris, Musée du Louvre.

¹⁰⁵ Ary Scheffer, *Le Larmoyeur*, 1832, huile sur toile, 26,5 x 21,5 cm, Dijon, Musée Magnin.

¹⁰⁶ Camille Roqueplan, *La Dame Blanche*, 1827, huile sur toile, 46,2 x 38,2 cm, Collection Rouart.

¹⁰⁷ Eugen Napoleon Neureuther, *Design for the illustration to Gottfried Bürger's Ballad « Lenore »*, 1835, plume à l'encre bleue avec lavis bleu sur graphite, 371 x 525 mm, figure esquissée au crayon au verso, Collection Michael Berolzheimer.

¹⁰⁸ Allemand-Cosneau Béatrice et Sarrazin Claude, *La Collection Urvoy De Saint-Bedan: Un Exemple De Donation au Musée Des Beaux-Arts De Nantes*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1990, p.102.

¹⁰⁹ Hans Makart, *Death and the Maiden*, 1860, aquarelle, plume et encre et crayon sur papier, 41 x 29,5 cm.

¹¹⁰ Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, 1829, huile sur toile, 59,5 x 81 cm, Guéret, Musée de la Sénatorerie.

¹¹¹ Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, non daté, huile sur toile, 27 x 49 cm, Musée de Dordrecht.

¹¹² Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, non daté, huile sur toile, 51 x 64 cm, Vente Plint, Londres, Christie's 7-8 mars 1862.

¹¹³ Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, non daté, Dessin, Exposition de Londres (1849).

¹¹⁴ Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, non datée, Esquisse peinte, 53,3 x 69,9 cm, Acquisée par la maison Goupil à Paris en 1853, vendue à la galerie londonienne Gambart vers 1854.

réapparitions récentes d'exemplaires : une vente par Sotheby's à Londres en 1993¹¹⁵ ; une localisation dans la galerie Mercier-Duchemin-Chanoit à Paris en 1994¹¹⁶ ; une vente par Drouot à Paris en 1994¹¹⁷ et enfin une vente par Christie's en 1994 à Londres¹¹⁸. Il y est aussi mention d'une provenance probable d'une collection privée mais retirée de la vente¹¹⁹.

Le dossier dévoile ensuite un sous-dossier nommé « P / 95,3 / A. Scheffer / Lénore, les morts vont vite » composé de vingt-quatre éléments : de nouveau une fiche écrite par Benoît Corbin en 2007 sur le tableau ; un extrait de l'ouvrage de Leo Ewals, *Ary Scheffer, sa vie et son œuvre* (1987)¹²⁰ ; un article (déjà cité) nommé « Ary Scheffer et Horace Vernet, deux tableaux romantiques au musée de Guéret », composé de quatre pages qui se penche sur la version conservée à Guéret ainsi que sur la biographie des deux peintres (la peinture de H. Vernet n'a pas de rapport avec *Lénore*) ; un extrait du passage sur la *Lénore* de Scheffer publié dans le catalogue d'exposition du musée de la Musique, *L'Invention du Sentiment*¹²¹ ; un extrait consacré à Ary Scheffer et à Horace Vernet dans le livre *Delacroix et le romantisme français*¹²² ; une fiche sur la *Lénore* de Scheffer et son historique au Musée de Lille¹²³ ; une notice en anglais concernant la toile de Scheffer ici nommée en anglais *The Dead Pass Swiftly (Lenora)*¹²⁴ ; une image en noir et blanc du tableau conservé au Musée de la Vie Romantique ; un extrait consacré au thème de *Lénore* dans *Personnages et Scènes de la Littérature*¹²⁵ ; un passage d'un ouvrage¹²⁶ parlant de la version de Lille ; un extrait de l'analyse du tableau de Lille par Jean Clay¹²⁷ dans *Le Romantisme*¹²⁸ ; une mention de la lettre de l'actrice Marie Dorval (1798-1849)

¹¹⁵ Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, non daté, huile sur toile, Londres, vente Sotheby's, 7 avril 1993.

¹¹⁶ Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, non daté, huile sur toile, Paris, Galerie Mercier-Duchemin-Chanoit, 1994.

¹¹⁷ Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, non daté, huile sur toile, Paris, Drouot, 29 avril 1994.

¹¹⁸ Ary Scheffer, *Les morts vont vite*, non daté, huile sur toile, Londres, Christie's, 17 juin 1994.

¹¹⁹ Ary Scheffer (attribué à), *Lenore*, huile sur toile, 56 x 100 cm, retiré de la vente.

¹²⁰ Leo Ewals *Ary Scheffer, sa vie et son œuvre*, Thèse, Nijmegen, Katholieke Universiteit te Nijmegen, 1987.

¹²¹ Musée de la Musique, *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique., 2002.

¹²² Musée National d'Art Occidental, *Delacroix et le Romantisme français*, Tokyo, Musée National d'Art Occidental, 1989.

¹²³ Outre les expositions de la toile déjà citées, nous apprenons qu'elle fut léguée au Musée par Alexandre Leleux en 1873 ; que fut vendu le 31 mars 1871 par Gambart à Londres une esquisse nommée *The Demon Horse*, acquise par Morby et dont le rapport entre la hauteur et la largeur diffère de celui du tableau de Lille ; et qu'avant d'être léguée au Musée de Lille, l'œuvre fut probablement dans une collection russe en 1859.

¹²⁴ Ary Scheffer, *The Dead Pass Swiftly (Lenora)*, huile sur toile, 59,69 x 76 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.

¹²⁵ Francesca Pellegrino et Federico Poletti, *Personnages et Scènes de la Littérature*, Hazan, 2004, pp.224-226.

¹²⁶ Musée des Arts Décoratifs, *Equivoques – Peintures françaises du XIXe siècle*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1973.

¹²⁷ Jean Clay, né en 1934, est un journaliste et historien de l'art français.

¹²⁸ Jean Clay, *Le romantisme*, Paris, Hachette réalités, 1994.

à propos du tableau de Scheffer¹²⁹ (cf p.67) ; et enfin une notice de l'œuvre parue dans l'Exposition *La collection d'Alexandre Leleux*¹³⁰ .

Ce dossier d'œuvre est très enrichissant pour l'étude que nous portons à *Lénore, les morts vont vite* dans ce mémoire. Plusieurs informations importantes concernant cette œuvre n'ont pu être trouvées qu'à l'intérieur de ce dossier créé par le musée de la Vie Romantique. La liste des expositions de la peinture hors du musée nous montre que celle-ci a pu être présentée à de nombreuses reprises dans toute la France et ce, depuis 1854 (Marseille, Paris, Limousin). La localisation des autres versions (Dordrecht, Lille, Guéret, etc...) ainsi que les dates de ventes de certaines de ces répliques attestent de l'importance de cette œuvre et nous donne des clés de comparaison entre chacune d'elles ; par exemple, la toile conservée dans le musée parisien est la plus grande d'entre elles tandis que celle de Dordrecht est beaucoup plus petite ; de plus la version parisienne semble également plus détaillée que les autres, notamment dans la représentation des fantômes ; enfin, les formats des toiles conservées à Dordrecht et à Lille sont beaucoup moins étirés et semblent ainsi projeter davantage vers l'avant les personnages de Lénore et de son fiancé. Les comparaisons avec d'autres peintures contemporaines peu connues telles que *Death and the Maiden* (fig.14) de Hans Makart ou bien *The ride of a Warrior Ghost* (fig.13) de Pierre-Félix Wiesener sont très utiles et démontrent une fois de plus que la ballade de Bürger a eu un réel impact sur l'imaginaire romantique européen. La compilation d'articles mentionnant la toile est également très intéressante et certains d'entre eux ont pu apporter des éléments nouveaux à notre étude. Enfin, la lettre de Heda Scheckermann, descendante du poète qui s'intéressait à la composition de Scheffer inspirée de la ballade, atteste des liens étroits, encore existants, entre poésie et peinture.

Le dossier du Palais des Beaux-arts de Lille est, quant à lui, composé d'une trentaine de fichiers : notices, extraits d'ouvrages ou catalogues d'exposition, articles, lettres, etc... Certains se trouvant inévitablement être les mêmes fichiers que ceux de Paris ne seront pas cités. Le premier fichier est la notice d'œuvre (quatre pages, créée en septembre 1994 et modifiée en février 2018) dans laquelle nous pouvons trouver les informations essentielles sur le tableau : nom de l'artiste, titre de l'œuvre, année de création, les dimensions, la technique ou bien encore

¹²⁹ Dans cette lettre, elle demande au Baron de Rothschild, propriétaire d'une des versions du tableau, si elle peut venir admirer la toile et s'inspirer du personnage de Lénore peint par Scheffer car elle doit jouer le lendemain dans une pièce inspirée de la ballade de Bürger.

¹³⁰ Palais des Beaux-arts de Lille, *La Collection d'Alexandre Leleux*, Lille, Gent, 1974, page 79.

le numéro d'inventaire¹³¹, la provenance de la toile¹³² ou la localisation de celle-ci au sein du musée. Il y est également fait mention du cartel datant de 2014 dans la description analytique de l'œuvre dont voici un extrait :

« Le sujet renvoie à la célèbre « ballade » du poète allemand Bürger (1747-1794). Désespérée par la mort de son fiancé, Lénore blasphème la Providence. Elle est enlevée à minuit par un cavalier qu'elle pense être son amant, mais c'est la Mort qui l'entraîne dans une chevauchée folle. »

Le cartel précédent à celui que nous avons déjà cité est mentionné dans un document concernant les *Cartels des collections du Palais des Beaux-Arts de Lille* (1997 à 2003) :

« Ary Scheffer emprunte au poète allemand Bürger l'histoire de Lénore, jeune fille enlevée par le fantôme de son amant mort à la guerre. Le peintre décrit ici la chevauchée nocturne sur un coursier noir aux naseaux de feu. Elle s'achèvera dans un cimetière où, à l'aube, le chevalier regagne son tombeau. »

Ce cartel fait également mention de l'exposition posthume de l'œuvre (peinte en 1830) au Salon de 1859.

Nous pouvons également trouver dans la notice d'œuvre une bibliographie relative à l'œuvre ainsi que la liste des expositions (classées chronologiquement de la plus récente à la plus ancienne par le musée) dans lesquelles elle s'est trouvée. La toile fut présentée dans les expositions suivantes : *De Constable à Delacroix* (à la Tate Britain de Londres en 2003, puis à Minneapolis en 2003 et enfin au Metropolitan Museum de New York fin 2003-début 2004) ; *De Delacroix à Courbet* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten à Anvers en 2004) ; *La peinture française au XIX^e siècle* (exposition itinérante du Palais des Beaux-arts de Lille au Japon, 1991-1992) ; *Delacroix et le Romantisme français* (Tokyo, Musée National d'Art Occidental, et Nagoya, Musée Municipal des Beaux-Arts, 1989) ; *La Collection d'A. Leleux* (Lille, Musée des Beaux-Arts, 1974) ; *Équivoques, peintures françaises du XIX^e siècle* (Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1973), ; *Le romantisme dans la peinture française* (Moscou, Leningrad, 1968-1969) et enfin *Ingres et son temps* (Montauban, Musée Ingres, 1967).

¹³¹ Le numéro d'inventaire est le P468.

¹³² La toile a été obtenue par le musée par un legs d'Alexandre Leleux en 1873.

Le dossier d'œuvre contient par ailleurs des extraits de certains catalogues d'exposition dans lesquelles est apparu *Lénore, les morts vont vite* (fig.2). Dans le catalogue *Constable to Delacroix*¹³³, nous pouvons trouver une notice en anglais (déjà présente dans le dossier de Paris) à propos de *The Dead Pass Swiftly (Lenora)* (le nom anglais de l'œuvre).

Le dossier présente ensuite une notice d'œuvre parue dans le *Catalogue sommaire illustré des peintures du Palais des Beaux-arts de Lille*¹³⁴ ainsi qu'un extrait concernant Ary Scheffer et le Romantisme publié dans *Le Palais des Beaux-Arts, Lille*¹³⁵. D'autres œuvres d'artistes différents sont également mentionnées pour les ressemblances qu'elles peuvent avoir avec *Lénore, les morts vont vite* : par exemple, la *Femme asphyxiée*¹³⁶ de Charles Desains (la femme à demi nue, le buste découvert, en train d'agoniser présente des similitudes avec la *Lénore* de Scheffer).

Nous pouvons également trouver une description accompagnée d'une notice d'œuvre dans l'ouvrage *Cent chefs-d'œuvres du Musée de Lille*¹³⁷ :

« L'œuvre est menée dans un style d'esquisse très libre, mais très suggestif qui se rapproche dans son dessin des lithographies de Delacroix sur le thème de Faust. De l'ombre brune, émergent des formes évanescences qui regardent passer le galop tumultueux du cheval. Lénore, dans les bras de son amant, saisie d'effroi est le seul élément plus poussé de la composition, puisqu'elle est le seul être vivant¹³⁸. »

Une autre description se situe dans le catalogue d'exposition *Les Années romantiques 1815-1850*¹³⁹. Il est également fait mention d'une fiche pédagogique s'intéressant au contexte de l'œuvre, à la biographie de l'artiste et à l'œuvre en elle-même.

¹³³ Tate Britain, *Constable to Delacroix : British art and the French romantics*, Londres, Tate Publishing, 2003.

¹³⁴ Arnould Brejon de Lavergnée et Annie de Wambrechies, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Palais des Beaux-arts de Lille*, II : Ecole française, Paris, RMN, 2001.

¹³⁵ Alain Tapié, *Le Palais des Beaux-Arts, Lille*, Lille, Réunion des Musées Nationaux, Fondation BNP Paribas, Palais des Beaux-Arts de Lille, 2006.

¹³⁶ Charles Desains, *Femme asphyxiée*, Salon de 1822, huile sur toile, 134,5 x 99 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts.

¹³⁷ Musée des Beaux-Arts de Lille, *Cent chefs-d'œuvres du Musée de Lille*, Lille, Musée des Beaux-Arts de Lille, 1970.

¹³⁸ *Ibid*, notice n°82.

¹³⁹ Musée des Beaux-Arts de Nante, *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1995, pp443-444

Le dossier contient une notice de vente d'une autre réplique de la toile¹⁴⁰ qui se trouve dans le catalogue de vente de Christie's *Dessins et Tableaux et anciens du XIX^e siècle*¹⁴¹ et qui présente un prix estimé entre 5000 et 7000€. Cette vente est accompagnée d'une description formelle et iconographique du tableau qui nous apprend que cette présente œuvre est plus détaillée que la version conservée à Dordrecht :

« Le présent tableau est visiblement plus détaillé que celui de Dordrecht. On voit, notamment sur la gauche, plus de détails dans les morts surgissant du cimetière. Aussi, contrairement à la version de Dordrecht, l'architecture fantastique, à l'horizon à droite, est beaucoup plus précise. Quant à la version conservée au musée de la Vie Romantique à Paris, le sujet est concentré au premier plan et il y a plusieurs différences marquées, en particulier dans les positions des revenants. Si l'on prend en compte ces différences, on s'aperçoit que cette œuvre n'est pas une copie directe de l'un des pendants¹⁴². »

L'ouvrage *Tradition & Revolution in French Art 1700-1880*¹⁴³, quant à lui, nous donne des informations sur la datation de l'œuvre : bien qu'il ait pu être suggéré que *Lénore, les morts vont vite* soit un pendant à *Lénore, le retour de l'armée* (Salon de 1830) qui présente une scène antérieure à la chevauchée, la peinture représentant la course à la mort pourrait dater stylistiquement de la moitié des années 1820. D'après Linda Whiteley¹⁴⁴, la composition fut certainement terminée en 1829 car elle fut exposée dans la Galerie Colbert au tout début de l'année 1830¹⁴⁵. Le document de Christie's situe lui l'œuvre fantastique conservée au Musée de la vie romantique entre 1820 et 1825¹⁴⁶.

Pour finir, le dossier d'œuvre contient encore de nombreux extraits de livres et ouvrages à propos de Ary Scheffer et de sa *Lénore* ; nous choisirons donc les plus intéressants que nous listons ci-dessous :

¹⁴⁰ (Atelier de) Ary Scheffer, *Lenore ou 'les morts vont vite'*, non daté, huile sur toile, 56 x 99,8 cm.

¹⁴¹ Vente de Christie's, le mercredi 15 novembre 2006 à Paris.

¹⁴² « Atelier d'Ary Scheffer, *Lenore ou 'les morts vont vite'* » in Christie's, *Dessins et Tableaux et anciens du XIX^e siècle*, 2006, p.143.

¹⁴³ National Gallery (London), *Tradition & Revolution in French Art 1700-1880*, Londres, National Gallery, 1993.

¹⁴⁴ Linda Whiteley est une historienne de l'art anglaise, spécialiste de la peinture française du XIX^e siècle, professeur à l'Université d'Oxford en 2000.

¹⁴⁵ Linda Whiteley in *National Gallery (London), Tradition & Revolution in French Art 1700-1880*, Londres, National Gallery, 1993, p.171.

¹⁴⁶ « Atelier d'Ary Scheffer, *Lenore ou 'les morts vont vite'* » in Christie's, *Dessins et Tableaux et anciens du XIX^e siècle*, 2006, p.143.

Une version originale¹⁴⁷ (en allemand) de la ballade est compilée dans le dossier, permettant de découvrir le véritable poème qui inspira Scheffer et nombre de ses contemporains.

Madame Scheckermann qui, nous l'avons vu, avait écrit au Musée de la Vie Romantique, a également écrit au Musée d'Art et de l'Industrie de Roubaix en 2002 pour se renseigner sur la peinture d'Ary Scheffer, inspirée du poème de son ancêtre, qu'elle cherchait en compagnie du conservateur du Musée Gottfried August Bürger. Ne sachant pas où se trouvait le tableau qu'elle nomme « Promenade à cheval de Lénore » (*Ritt der Lenore*), elle adresse cette demande au Musée afin d'obtenir des renseignements.

Enfin, le dossier du Palais des Beaux-Arts de Lille comprend d'autres œuvres du peintre telles que *Saint Augustin et sa mère Sainte Monique*¹⁴⁸, sujet religieux dans un style classique représentant la mère et le fils, mains liées.

Le dossier d'œuvre du Palais des Beaux-Arts de Lille a été, tout comme celui du musée de la Vie Romantique, source d'apports à cette étude. L'une des informations les plus intéressantes nous est donnée par la liste des expositions à laquelle la version conservée à Lille a participé. Cette liste nous apprend que l'œuvre a beaucoup voyagé – bien plus que la version de Paris – et a été exposée dans le monde entier (Londres, New-York, Anvers, Tokyo, Moscou, etc...), démontrant ainsi son importance toujours actuelle dans l'art romantique. Les comparaisons avec les autres versions de cette composition par l'artiste lui-même sont intéressantes car elles mettent en lumière les différences que l'on peut trouver entre chacune, démontrant ainsi que Scheffer ne s'est pas contenté de recopier littéralement sa première toile mais, au contraire, n'a jamais cessé de modifier certains éléments, peut-être dans un souci de perfection. Enfin, l'apport le plus essentiel à notre étude est probablement ce qui se rapporte à la datation de l'œuvre qui fait encore débat ; d'après l'ouvrage *Tradition & Revolution in French Art 1700-1880* cité dans le dossier, la peinture fut terminée au plus tard en 1829.

¹⁴⁷ Hans Peter Treichler, *Deutsche Balladen, Volks und Kunstballaden Bänkelsang, Moritaten*, Zürich, Manesse-Verl, 2005.

¹⁴⁸ Ary Scheffer, *Saint Augustin et sa mère Sainte Monique*, Répétition du tableau du Salon de 1846, huile sur toile, 1,47 m x 1,14 m, Paris, Musée du Louvre.

c) Analyse formelle de l'œuvre

..1.7. Une œuvre gothique

La toile de Scheffer s'inscrit dans une lignée déjà bien fournie d'illustrations du poème allemand. Cependant, lorsqu'on compare l'œuvre de l'artiste à certaines œuvres du XVIII^e siècle, alors même qu'il s'agit du même sujet, la différence de représentation est frappante. Prenons pour exemple l'aquarelle¹⁴⁹ (fig.) du germano-polonais Daniel Chodowiecki (1726-1801) datant de 1784. Cette aquarelle reprend le motif de la cavalcade effrénée mais d'une manière totalement éloignée de l'horifique. Le couple arrive visiblement au cimetière mais ceci ne se devine que si l'on connaît le texte ; dans la peinture, seules les grilles ouvertes sont représentées et un unique crâne posé sur le pilier gauche donne un indice. Le cheval noir qui semble reprendre le trot après un galop ne donne pas l'impression d'appartenir à un autre monde ; il paraît n'être qu'un banal étalon. Le cavalier, vêtu d'une tenue militaire contemporaine se présente étonnamment non masqué et dans une apparence humaine. Rien ne laisse présager qu'il s'agit en réalité d'un revenant ; ce que suggère pourtant Scheffer en dissimulant le visage de son personnage. Lénore est placée derrière lui et se tient à sa taille, à la différence de Scheffer qui préfère représenter la jeune femme dans la posture d'une victime d'un enlèvement. Elle ne semble aucunement effrayée, ce qui supprime la dimension infernale de la scène. Dans le ciel volent des corbeaux et des hiboux accompagnés des morts, disposés en ronde qui, figurés sous forme humaine, ne ressemblent pas aux fantômes effrayants décrits par Bürger. De plus, les couleurs très pastel – blanc dominant, touches de bleu et de jaune – ne montrent pas que la scène se passe de nuit ; ceci efface les peurs liées à la nuit et à la pénombre. Cette aquarelle, peinte plus de quarante ans avant l'huile sur toile d'Ary Scheffer, est si différente de celle du peintre français qu'elle semble ne pas appartenir au même registre. Bien qu'inspirée d'une ballade gothique, cette œuvre de Chodowiecki, à la différence de celle de Scheffer, ne retranscrit pas l'ambiance cauchemardesque pourtant si palpable du poème.

De grands peintres se sont également emparés du sujet pour offrir des œuvres interprétant à leur manière la ballade de Bürger. L'un des plus célèbres est William Blake (1757-1827) qui, en 1796 – soit une vingtaine d'années après la parution de l'œuvre littéraire et plus de trente ans avant Scheffer – grave sa *Leonora*¹⁵⁰ (fig.8) celle-ci faisant partie d'une série de

¹⁴⁹ Daniel Chodowiecki, *Lenore*, 1784, aquarelle, dimensions inconnues, collection Helmut Scherer.

¹⁵⁰ William Blake, *Leonora / Illustration de Lénore*, 1796, lithographie, dimensions et lieu de conservation inconnus.

lithographies sur le même thème. Sur cette composition à l'aspect fantastique, on peut y voir le cheval bondir si haut qu'il semble s'envoler. Des flammes sortent de ses naseaux et brillent sous ses sabots. Le fiancé spectral de Lénore le chevauche, semblant bien vivant, tandis que la jeune femme, aux cheveux soulevés par le vent, s'accroche fermement à lui. Au-dessus d'eux, une horde de fantômes ressemblant à d'étranges et horribles putti les poursuivent, suivant visiblement le signe de bras du soldat qui les appelle à sa suite. Sous le couple et son destrier, au clair de lune, des personnages – probablement des morts – dansent tandis que d'autres semblent sortir de terre. Dans cette œuvre, très peu de décor ; seule la nuit éclairée par la lune enveloppe le couple. Dans cette composition étrange, Blake parvient à fusionner deux moments-clés de la ballade de *Lénore* : la chevauchée fantastique et la danse des morts, une fois que les deux amants sont parvenus au cimetière. Bien que similaire par son sujet et la scène représentée, l'œuvre de Blake est très différente de celle de Scheffer. La technique étant différente, le traitement l'est aussi. Chez Scheffer, la subtilité est de mise et c'est ce qui est dissimulé qui effraie. Au contraire, Blake, dans une œuvre visionnaire, se plaît à représenter les morts sous la même apparence que les vivants, apportant une étrangeté effrayante à sa composition.

Cette histoire angoissante a été abondamment illustrée mais l'œuvre de Scheffer est l'une des plus célèbres pour sa retranscription si fidèle de la tension et de la terreur décrites par Bürger. Dans un grand tableau laissé à l'état d'ébauche¹⁵¹, il peint le moment le plus dramatique, celui de la chevauchée effrénée à travers le paysage nocturne. À cet instant, Lénore ne sait pas encore où elle va ni que la mort l'attend à la fin du voyage. Elle a peur mais son ignorance ajoute au drame du moment.

L'atmosphère du tableau est très sombre, les couleurs utilisées sont principalement le noir et le brun afin de dépeindre un paysage nocturne et angoissant. Ce choix de couleur réduit renforce également l'impression d'esquisse donnée à l'œuvre. Au centre de la composition s'imposent les personnages principaux ; le cavalier casqué et Lénore, à moitié-nue, tous deux à dos d'un cheval noir au galop.

¹⁵¹« Il ne semble pas que Scheffer ait poussé plus loin que cette esquisse monochrome : s'est-il aperçu qu'un tableau achevé perdrait le pouvoir suggestif que possède l'ébauche ? Le *non finito* sert admirablement l'impression de vitesse, d'obscurité, de dangers vagues surgis de toute part... » (Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p164.)

Scheffer représente le cheval dans une course pleine de vigueur. À la manière des représentations habituelles de chevaux au galop (cf Géricault p.42), aucun de ses sabots ne touche le sol, donnant au spectateur l'impression de vol, et donc de vitesse, appuyée par le mouvement virevoltant de sa queue et de sa crinière. Fidèle au texte – bien que cette description arrive après la scène de la chevauchée dans le poème – l'artiste dépeint une gueule crachant un feu semblant tout droit sorti des enfers¹⁵².

Le cavalier est totalement masqué, ne laissant pas présager à Lénore et au spectateur les traits squelettiques dissimulés par le casque. Scheffer respecte donc ici parfaitement le texte qui ne dévoile la véritable nature du cavalier qu'à la toute fin. Ce mystère intensifie l'inquiétude provoquée par ce climat terrifiant et oppressant. D'un bras fort, le soldat serre contre lui Lénore, liberté prise par le peintre ; dans le texte, c'est la jeune fille qui serre son amant¹⁵³. Le visage de ce dernier est tourné vers elle et non vers l'endroit funeste où les emmène sa monture, apportant alors peut-être un peu de douceur à la composition. Le regard qu'il porte sur elle peut s'imaginer amoureux.

Lénore, quant à elle, constitue le seul point de lumière de la composition. Placée au centre de l'œuvre, là où tous les regards convergent, sa blancheur attire immédiatement l'œil. Elle est le personnage à la touche la plus finie et pour cause : elle est la seule à être encore vivante. Scheffer différencie donc les vivants et les morts par le trait qu'il adopte ; davantage ébauché pour les morts et plus précis pour la jeune-femme. Le cheval et le cavalier sont cependant représentés de manière plus précise que les fantômes et ceci dans l'unique but de tromper le spectateur, tout comme Lénore ; celle-ci a suivi son fiancé en pensant qu'il était encore vivant, d'où son apparence encore charnelle et non évanescence.

La jeune fiancée est représentée dos au chemin emprunté par l'équidé. Ceci est une libre interprétation de Scheffer – les autres artistes représentent habituellement Lénore regardant devant elle – qui accentue ainsi la tension déjà palpable et exprime ce que le spectateur peut ignorer quand il regarde la toile : elle ne sait pas où l'emmène son fiancé. Cette position semble

¹⁵² « Le cheval noir se cabre furieux, vomit des étincelles » (Cf Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p.398).

¹⁵³ « Elle enlace ses mains de lis autour du cavalier qu'elle aime » (Cf *Ibid*, p.396.)

indiquer son ignorance quant au destin funeste qui l'attend. L'artiste la représente dénudée, portant seulement ce qui ressemble à un drapé. Cela peut suggérer un linceul, annonçant sa mort prochaine. Elle est recroquevillée sur elle même, position en nette opposition avec l'élan du cheval¹⁵⁴. Son dos est courbé et sa tête penchée vers le bas :

« La fiancée ploie comme un lis chargé de pluie sous le bras de fer qui l'enlace¹⁵⁵. »

Son visage exprime de la peur et son regard ne semble pas oser découvrir ce qui l'entoure. Ses cheveux longs semblent voler, comme soumis à la vitesse extrême de la chevauchée. Son attitude et la position dans laquelle elle se trouve ne semblent pas indiquer – contrairement au poème originel – qu'elle se trouve là de son propre gré. La façon dont elle se tient et la manière dont son fiancé la bride semblent plutôt évoquer un enlèvement. Louis Boulanger, dans sa gouache représentant la même scène¹⁵⁶ (fig.12), figure également Lénore, dos à son fiancé, demi nue et avec le dos arqué, semblant prisonnière d'un bras puissant de son fiancé. Ce dernier est aussi figuré en armure, le visage masqué et le bras levé, appelant probablement les morts. Le cheval, au regard vide, bondit dans un geste rapide. Le fond de la peinture est cependant traité dans des tons plus clairs – gris, blanc, orange – qui suggèrent plus tôt le lever du soleil. L'œuvre n'étant pas datée, il est impossible de savoir avec certitude si Boulanger s'est inspiré de Scheffer pour cette représentation, ou bien s'il s'agit du contraire. Mais la similarité des positions de Lénore dans chacune des deux œuvres indique qu'il y a probablement eu influence d'un côté ou de l'autre.

La composition de Scheffer rappelle également celles des œuvres représentant l'enlèvement de Perséphone par Hadès (cf p.99). Une analogie entre ces deux thèmes est possible. Dans la mythologie grecque, Hadès est le dieu des enfers et le souverain du royaume des morts. Perséphone, fille de Zeus et Déméter, est une jeune femme innocente qui, un jour, alors qu'elle cueillait des fleurs, se fait enlever par Hadès, son oncle, qui veut faire d'elle son épouse. Ce dernier l'embarque dans son royaume, faisant d'elle la reine des défunts. Après un accord passé entre Zeus, Hadès et Déméter, Perséphone vit la moitié de l'année sur Terre (pendant le printemps et l'été) et le reste du temps en Enfer. De même, chez Bürger, comme

¹⁵⁴ Francesca Pellegrino et Federico Poletti, *Personnages et Scènes de la Littérature*, Hazan, 2004, p.226.

¹⁵⁵ Philippe Burty, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », in *Gazette des Beaux-Arts*, 10 mai 1859.

¹⁵⁶ Louis Boulanger, *Lénore*, date inconnue, gouache, 23 x 24 cm, lieu de conservation inconnu.

chez Scheffer, Lénore est emportée par son fiancé mort – ou bien est-ce la Mort elle-même¹⁵⁷ – en direction de sa tombe, soit du monde des morts. Les deux histoires mêlent de la même manière amour et mort et mettent toutes deux en valeur l'innocence de la jeune-femme, victime de celui qui, l'aimant trop, préfère l'emmener dans l'autre monde plutôt que d'être séparé d'elle.

Enfin, derrière le cheval et ses cavaliers, à peine perceptibles, sont représentés des fantômes aériens qui poursuivent le couple¹⁵⁸. Ceux-ci sont les morts dont le soldat parle, ceux-là même qui « vont vite ». Ils sont esquissés dans des tons bruns, les mêmes tons qu'utilise Scheffer pour le paysage. Ils ne sont pas sans rappeler la manière dont Scheffer figure le démon Méphistophélès dans son *Faust*¹⁵⁹ (fig.30). Celui-ci est également peint dans un style similaire à celui de l'esquisse et dans des tons le fondant dans l'obscurité qui entoure le savant pensif.

Placés en cercle autour de Lénore, ils prédisent la fin réservée à la jeune-femme ; la mort face à qui elle ne pourra jamais fuir.

..1.8. La chevauchée fantastique

Cette course effrénée à cheval, également nommée la « chevauchée fantastique » est un thème très apprécié par les romantiques. Lorsque l'on parle de cheval dans le Romantisme, Théodore Géricault (1791-1824) et son admiration pour ces animaux nous vient tout de suite à l'esprit. Géricault, pionnier de l'art romantique français, a peint de nombreuses toiles mettant en scène des chevaux. Bien que Géricault soit déjà mort quand Scheffer peint la chevauchée de *Lénore*, l'artiste a pu avoir une certaine influence sur Scheffer, d'autant plus que les deux peintres se connaissaient. Le galop du cheval infernal de Scheffer est très semblable à celui que l'on retrouve dans une toile aucunement fantastique de Géricault : *Course de chevaux, dite Le derby de 1821 à Epsom*¹⁶⁰ (fig.33), datant de 1821. Tout comme chez Scheffer, Géricault peint

¹⁵⁷ Il semble que le cavalier fantôme soit le fiancé décédé de Lénore qui souhaite l'emporter avec lui dans l'autre monde mais Bürger laisse planer le doute sur la véritable identité de celui-ci en le décrivant tenant un sablier et une faux, les attributs habituellement rattachés à la figure-même de la Mort : « le manteau du cavalier tombe pièce à pièce comme de l'amadou brûlée ; sa tête n'est plus qu'une tête de mort décharnée, et son corps devient un squelette qui tient une faux et un sablier. » (Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 398.)

¹⁵⁸ « Tiens ! tiens ! vois-tu s'agiter, auprès de ces potences, des fantômes aériens, que la lune argente et rend visibles ? Ils dansent autour de la roue. Ça ! coquins, approchez ; qu'on me suive et qu'on danse le bal des nocces... ! » (*Ibid*, p.397.)

¹⁵⁹ Ary Scheffer, *Faust dans son cabinet*, vers 1830, huile sur toile, 240 x 190 cm, Paris, Musée du Louvre.

¹⁶⁰ Théodore Géricault, *Course de chevaux, dite Le derby de 1821 à Epsom*, 1821, huile sur toile, 92 cm x 123 cm, Paris, Musée du Louvre.

des chevaux presque aériens, qui, dans le but de montrer la vitesse folle à laquelle ils sont lancés, ont les membres extrêmement tendus et ne touchent le sol avec aucun de leurs sabots. Contrairement à l'artiste d'origine hollandaise, le français étire le corps des équidés à un extrême inexistant dans l'objectif de rendre le mouvement encore plus prononcé. D'après le Musée du Louvre, le galop ici représenté est physiquement impossible mais accentue cette impression de rapidité¹⁶¹. Les tableaux de Scheffer et de Géricault n'ont pas du tout la même atmosphère mais cette impression d'un « galop volant¹⁶² » se retrouve dans les deux œuvres. Il n'est mentionné nulle part que Scheffer se soit directement inspiré de Géricault pour sa propre chevauchée mais il est possible que les deux peintres – ainsi que leurs contemporains – aient puisé dans un même répertoire ; celui du peintre animalier anglais Georges Stubbs (1724-1806). En effet, selon le Musée du Louvre, l'œuvre de cet artiste a fourni les peintres du XIX^e siècle en ce qui concerne les différents pas des chevaux, notamment le « galop volant », utilisé par Stubbs puis ensuite popularisé dans les gravures de journaux sportifs¹⁶³.

Cependant, la chevauchée fantastique ne se concentre pas uniquement sur le mouvement du cheval, mais emporte avec elle toute une dimension symbolique. Celle-ci a des racines profondes dans l'irrationnel humain¹⁶⁴ (cf p.90) et est décrite dans beaucoup de légendes. À cette même époque, on peut le retrouver également dans les poèmes *Le roi des aulnes*¹⁶⁵ (cf p.94) ou bien *Tam O'Shanter*¹⁶⁶ (cf p.98) sujet notamment peint par Delacroix.

Comme dans de nombreuses œuvres romantiques, Scheffer s'est intéressé au moment-clé du drame pour exalter toute la tension que celui-ci provoque. En effet, dans cette ballade, la chevauchée nocturne met en exergue l'action de la course effrénée qui apporte inévitablement des interrogations au lecteur – et au spectateur chez Scheffer – qui se demande avec angoisse où Lénore est emmenée et surtout si le couple n'est pas en train de fuir un danger invisible mais palpable.

¹⁶¹ RMN-Grand Palais (musée du Louvre), « Course de chevaux, dite Le derby de 1821 à Epsom », [en ligne], consulté le 30/05/2019. Disponible sur <https://petitegalerie.louvre.fr/œuvre/course-de-chevaux-dite-le-derby-de-1821-%C3%A0-epsom>

¹⁶² MN-Grand Palais (musée du Louvre), « Course de chevaux, dite Le derby de 1821 à Epsom », [en ligne], consulté le 30/05/2019. Disponible sur <https://petitegalerie.louvre.fr/œuvre/course-de-chevaux-dite-le-derby-de-1821-%C3%A0-epsom>

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.162.

¹⁶⁵ Poème de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) paru en 1782.

¹⁶⁶ Poème de Robert Burns (1759-1796) paru en 1791.

..1.9. Lénore, la représentation de l'innocence

La passivité de Lénore est également un point important dans le tableau. Cette figure de la femme, innocente et victime est un thème récurrent dans le Romantisme. Scheffer la dépeint dans un état passif et ce, malgré la violence de l'acte de Whilelm. Nous pouvons retrouver cette attitude de femme passive et victime dans d'autres œuvres, telles que *Les Fantômes*¹⁶⁷ (fig.21) de Boulanger, illustration pour *Les Orientales*¹⁶⁸ de Victor Hugo ou bien *L'Ombre de Marguerite apparaissant à Faust et Méphisto*¹⁶⁹ (fig.22) de Delacroix. Dans chacune de ces œuvres, la femme est représentée comme un pantin que des créatures fantomatiques manient à leur guise. Cette figuration est à mettre en lien avec un sujet similaire apprécié au XIX^e siècle, celui de la mort d'une belle femme, qui prend notamment appui sur la mort d'Ophélie¹⁷⁰ (cf p.114) dont l'horreur de la mort par noyade est atténuée par l'expression calme de son visage et la nature environnante. Ce thème rend la mort plus douce, plus mélancolique et plus agréable à regarder¹⁷¹ et tranche avec les représentations crues de cadavres qui se font à la même époque (par exemple, Géricault et ses corps démembrés dans les années 1817-1819).

..1.10. Le squelette

Si Lénore est le personnage principal de cette œuvre, celui de son fiancé n'en est pas moins intrigant et essentiel. Comme précédemment expliqué, Whilelm est en réalité décédé au combat et, une fois arrivé au cimetière, dévoile sa véritable apparence à son aimée, celle d'un squelette décharné qui tient une faux et un sablier. Bien que la vraie essence de ce personnage soit dissimulée par son armure dans la peinture de Scheffer, il est décrit comme un squelette à la fin de la ballade et plusieurs illustrations reprennent cette description, notamment Horace

¹⁶⁷ Louis Boulanger, *Les Fantômes*, 1829, lithographie, 45 x 62 cm, Maison de Victor Hugo, Hauteville House.

¹⁶⁸ Recueil de poèmes de Victor Hugo paru en 1829.

¹⁶⁹ Eugène Delacroix, *L'Ombre de Marguerite apparaissant à Faust et Méphisto*, XIX^e siècle, lithographie, 260 x 250 mm, Paris, Musée national Eugène Delacroix.

¹⁷⁰ Harriet Smithson dans une représentation d'*Hamlet* donné à Paris en 1827 « fit passer pour la première fois la folie d'Ophélie au premier plan et présenta sa mort dans le fleuve comme une « belle mort », alors que dans les précédentes adaptations françaises du texte, aucune importance n'avait été donnée à sa mort. » (Nerina Santorius, « Les Fils de Satan. L'héritage de la déraison dans le Romantisme français », in *L'Ange du Bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.103.)

¹⁷¹ Edgar Allan Poe affirme que « la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet du monde » (cf *Ibid*)

Vernet dans sa version plus tardive¹⁷². L'image du squelette est très ancienne et renvoie systématiquement à la mort. À l'origine, l'iconographie macabre médiévale (XIV^e et XVI^e siècles) met principalement en scène un « transi », plus précisément un cadavre en voie de décomposition¹⁷³. D'après le journaliste et historien Philippe Ariès (1914-1984), il a deux fonctions distinctes : il peut prendre la place du gisant sur un tombeau ou bien être la personnification de la Mort¹⁷⁴. Cependant, à la fin XVI^e siècle le squelette fait son apparition dans l'iconographie macabre et prend la place du transi. Philippe Ariès explique que ce squelette, bien que représentant la Mort, est un « squelette propre et sec, très animé ¹⁷⁵ ». Cette personnification de la mort sous la forme du squelette humain est énormément reprise durant l'époque romantique qui se passionne tant pour le désespoir et le macabre. Ici le fiancé de Lénore revient d'entre les morts pour l'emporter avec lui dans l'au-delà. Héritage du squelette médiéval, il est très animé puisqu'il vient à la rencontre de sa bien-aimée et chevauche, dans une image infernale, un cheval venu d'un autre monde. Cette image du squelette représente communément la Mort en tant qu'entité – ou bien le mort – mais peut avoir plusieurs fonctions : *memento mori*, égalité de tous face à la mort, ou une dimension plus érotique à travers les thèmes de Éros et Thanatos (cf p.99), ainsi que celui de la Jeune fille et de la Mort (cf p.119).

..1.11. *Le décor*

La puissance émotionnelle de la peinture d'Ary Scheffer ne réside pas uniquement dans le choix d'un sujet horrifique ou de la représentation d'un moment en particulier, mais également dans le traitement adopté. Tranchant avec les représentations habituelles du motif de *Lénore*, l'artiste fait le choix de faire disparaître le décor urbain et paysager décrit dans la ballade¹⁷⁶ pour mettre en valeur un fond informe dans lequel seule la lune se distingue. Cet arrière-plan aux couleurs sombres participe au mystère et au côté angoissant de l'œuvre. Peint dans un style rapide que l'historien de l'art Jean Clay nomme « *alla prima*¹⁷⁷ », Scheffer laisse apparents la

¹⁷² Horace Vernet, *La Ballade de Lénore ou les Morts vont vite*, 1839, huile sur toile, 610 x 550, Nantes, Musée d'Arts.

¹⁷³ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1988, p.162.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1988, p.182.

¹⁷⁶ « Oh ! comme à droite, à gauche, s'envolaient à leur passage, les prés, les bois et les campagnes ; comme sous eux les ponts retentissaient ! » [...] « Oh ! comme à droite, à gauche s'envolaient à leur passage les prés, les bois et les campagnes ! et comme à gauche, à droite, s'envolaient les villages, les bourgs et les villes. »

(cf Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, pp. 396-397.)

¹⁷⁷ Jean Clay, *Le romantisme*, Paris, Hachette réalités, 1994, p.192.

touche ainsi que le rythme du pinceau qui semble, comme l'indique l'historien de l'art Charles Blanc (1813-1882), courir à la vitesse des fantômes qui poursuivent le couple :

« Un pinceau haletant qui avait glissé sur la toile aussi vite que le galop des morts¹⁷⁸. »

Comme l'ajoute Jean Clay, c'est dans cet informe, que se distinguent des silhouettes, celles des morts, à peine visibles :

« La surface, ocre rouge, révèle dans l'inégalité de ses frottis des silhouettes à peine esquissées¹⁷⁹. »

Ce *non finito* qui suggère la vitesse et donne à l'obscurité une impression encore plus dangereuse n'est pas sans rappeler d'autres œuvres romantiques contemporaines. L'exemple le plus évident est celui de *La Barque de Dante*¹⁸⁰ (fig.20) d'Eugène Delacroix, légèrement antérieure à la *Lénore* de Scheffer, puisque datant de 1822. Cette toile immensément célèbre de l'artiste romantique s'inspire d'un sujet tiré de la *Divine Comédie* de Dante¹⁸¹ (qui inspira aussi Scheffer) dans laquelle l'auteur, Dante, accompagné du poète antique Virgile, visite le Paradis, le Purgatoire et l'Enfer. Ici, Delacroix s'intéresse au moment où les deux hommes sont sur une barque conduite par Phlégius¹⁸², navigant sur les eaux de l'Enfer et allant vers la cité infernale de Dité. Dans le lac, une multitude de damnés, en proie à d'effroyables souffrances, tentent de fuir de l'Enfer en s'accrochant à la barque. Dans cette œuvre chaotique, un grand intérêt est porté au décor en arrière-plan qui comporte des similitudes avec celui de *Lénore*. Sur le côté gauche est figuré au loin la silhouette d'une ville – Dité – en feu de laquelle émane une épaisse fumée. Le côté droit est peint dans des tons encore plus sombres et d'une manière imprécise, figurant l'obscurité et l'atmosphère étouffante de l'Enfer. Ce fond, par ses couleurs et sa touche

¹⁷⁸ C. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, 3 vol., Paris, début de l'édition en 1862, réédition vers 1890, non paginé.

¹⁷⁹ Jean Clay *Le romantisme*, Paris, Hachette réalités, 1994,, p.192.

¹⁸⁰ Eugène Delacroix, *La Barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 1,89 m x 2,41 m, Paris, Musée du Louvre.

¹⁸¹ Ce poème de Dante Alighieri (1265-1321) a été écrit au XIV^e siècle.

¹⁸² Phlégius a été, dans la mythologie grecque, précipité dans les Enfers par Apollon après avoir incendié un temple dédié au dieu. Phlégius a commis ce crime suite au meurtre de sa fille Coronis par Artémis, envoyée par Apollon lorsque celui-ci a été repoussé par Coronis.

vive et apparente, aucunement lissée, rappelle le décor de Lénore. Sur les deux œuvres plane la même ambiance infernale accentuée par ce traitement des coloris par touches vives et épaisses.

La Jeune fille et la Mort

L'œuvre que nous étudions met en exergue un thème très populaire et étroitement lié à celui de Éros et Thanatos (cf p.99) : la Jeune fille et la Mort. Selon l'historien de l'art italien Enrico de Pascale¹⁸³, ce motif trouve son origine dans le mythe de Hadès et de Perséphone (cf p.99) semblable par certains points à celui de Lénore. Il est notamment répandu durant le Moyen-Âge (à partir du XVI^e siècle), principalement dans le nord de l'Europe, et trouve un souffle nouveau à l'époque romantique. Les représentations sont systématiquement celles d'une belle jeune fille face à une créature épouvantable, le plus souvent un squelette ou un cadavre. Ce thème se rapproche énormément de celui des Trois âges de la vie et celui de la Danse macabre qui connaissent le même succès durant l'époque médiévale. En revanche, l'iconographie de la Jeune fille et de la Mort se différencie des autres par son « lien obscur et morbide entre la sexualité et la mort¹⁸⁴ ». La jeune fille est souvent représentée nue ou dénudée, enlacée par un squelette ou un cadavre figurant la mort elle-même. Ce motif médiéval n'est pas pour autant dénué de moralité. Si la danse macabre met sur un pied d'égalité toutes les classes de la société face à la mort, la Jeune fille et la Mort se comprend tel un memento mori. Il s'agit d'une représentation allégorique de la brièveté de la vie ; la jeune fille est peut-être belle mais elle ne tardera pas à devenir elle aussi un squelette. Cette allégorie s'éloigne peut-être légèrement de notre sujet mais la représentation de Lénore enlacée par son époux décédé se rapproche inévitablement des expressions médiévales d'une jeune fille serrée par un cadavre. Scheffer fait néanmoins planer le doute ; le spectateur ne sait pas qui se cache sous l'armure de ce chevalier mais il devine aisément que celui-ci n'est pas ce qu'il prétend être.

Éros et Thanatos

Enfin, le motif le plus évident de ce tableau – et de la ballade – est celui de l'amour et de la mort, communément nommé Éros et Thanatos. On retrouve ce sujet dans des œuvres d'art et littéraires de toutes époques puisque cette thématique prend racine dans l'Antiquité avec le mythe de Hadès et de Perséphone (cf p.99). Au Moyen-Âge, on retrouve ce thème dans l'histoire

¹⁸³ Enrico de Pascale, *La mort et la résurrection*, Paris, Hazan, 2009, p.239.

¹⁸⁴ Enrico de Pascale, *La mort et la résurrection*, Paris, Hazan, 2009, p.239.

de *Paolo et Francesca*¹⁸⁵, histoire qui inspira beaucoup de romantiques et que Scheffer peindra avec succès (cf p.102). Si nous pouvons voir une tragédie dans la mort de Lénore, embarquée malgré elle dans la tombe par son fiancé, il est également possible d'interpréter la finalité de cette histoire comme le début d'un amour immortel. À présent les deux amants sont réunis à travers la mort. Pour comprendre cela, le spectateur a évidemment besoin de connaître la ballade et le désir ardent qu'a Lénore d'être auprès de son époux, peu importe la manière¹⁸⁶. La simple image de cette chevauchée n'est pas suffisante pour l'affirmer mais reste assez éloquente pour permettre à celui qu'il la regarde d'imaginer la suite. Bien que fidèle au texte, Scheffer, par le choix de cette scène, suscite forcément l'imagination du spectateur. Sans connaître la source littéraire, il est tout de même possible de comprendre qu'il s'agit d'un couple et d'une histoire d'amour tragique.

¹⁸⁵ Sujet tiré de la *Divine comédie* de Dante.

¹⁸⁶ « Oh ! ma mère, ma mère ! les morts sont morts ; ce qui est perdu est perdu, et le trépas est ma seule ressource. » (Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p.395.)

2. La ballade de *Lénore* de Gottfried August Bürger

a) Un poème gothique

La ballade de *Lénore* a été écrite par l'allemand Gottfried August Bürger en 1773 et publiée en 1774 dans le magazine littéraire de Göttingen, le *Göttinger Musenalmanach*¹⁸⁷. Cette ballade s'inscrit dans le mouvement allemand préromantique du *Sturm und Drang*¹⁸⁸. Ce mouvement mené par la jeunesse allemande se définit comme un renouveau de l'inspiration poétique en réaction à la philosophie des Lumières¹⁸⁹. Le *Sturm und Drang* glorifie la nature et la liberté.

..1.12. Biographie de Gottfried August Bürger

Fils d'un pasteur, Gottfried August Bürger, né en 1748 et mort en 1794 est un poète allemand du XVIII^e siècle qui eut plusieurs carrières : écrivain, fonctionnaire, agriculteur ou encore professeur à l'université de Göttingen¹⁹⁰. Après une vie tumultueuse – tant au niveau professionnel que privé – il meurt prématurément à l'âge de quarante-sept ans.

Comme beaucoup de ses contemporains, il se passionne ici pour les contes populaires nordiques qui lui inspirent le thème de la ballade de *Lénore*. C'est en 1773 qu'il publie ce texte sous la forme d'une ballade, soit une histoire racontée en vers courts et rythmés, à intrigue souvent dramatique. Il est l'un des premiers à populariser ce genre qui sera ensuite repris par d'autres poètes tels que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ou Friedrich von Schiller (1759-1805). Les auteurs allemands s'emparent du genre de la ballade après la découverte du *recueil de Percy*¹⁹¹ publié en 1767 en Allemagne qui, selon Gaston Bonet-Maury¹⁹², « vint

¹⁸⁷ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette, 1899, p.144.

¹⁸⁸ Littéralement « Tempête et passion », en référence à la pièce de Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831) publiée en 1776.

¹⁸⁹ Brocvielle Vincent, *Bizarre : l'autre histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 2015, p.141.

¹⁹⁰ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p.163.

¹⁹¹ Les *Reliques of Ancient English Poetry* sont publiées en 1765 par Thomas Percy (1729-1811), évêque de Dromore. Il a tiré ces morceaux d'un manuscrit in-folio trouvé chez un de ses amis. (cf Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, p.32.)

¹⁹² Gaston Bonet-Maury (1842-1919) est un pasteur et théologien français.

révéler aux poètes allemands les vrais caractères de la ballade en même temps qu'il leur en apportait le nom¹⁹³ ». Le motif de *Lénore* apparaît d'ailleurs dans une ballade publiée dans ce recueil, *Sweet William's Ghost* (cf p.54).

Bürger a écrit plusieurs textes mais c'est la ballade de *Lénore*, publiée en 1773 qui sera son plus grand succès. Lorsqu'il publie cette ballade, il fréquente le cercle littéraire de Göttingen. Ce cercle littéraire a été créé à l'université de Göttingen par Heinrich Christian Boie (1744-1806) et c'est à travers ce cercle que le premier *Muselmanach* (dans lequel Bürger publia *Lénore* pour la première fois) fut publié en 1769¹⁹⁴.

..1.13. La ballade de Lénore, le grand succès de Gottfried August Bürger

La forme de la ballade, exprimée par des vers courts et rythmés (huit vers à chaque strophe) est facilement adaptable en musique. Ce fut le cas pour *Lénore* que Franz Schubert (1797-1828) mit rapidement en musique¹⁹⁵, accroissant le succès de cette composition. Ce poème est, selon Bonet-Maury, écrit dans un style familier mais non vulgaire et repose sur l'allitération et la rime, ainsi qu'un grand nombre d'onomatopées et d'interjections dans le but de « produire une impression d'effroi plus grande encore¹⁹⁶. »

Cette ballade rencontra quelques critiques négatives mais fut globalement encensée et souvent récitée dans les Salons, même par le plus grand des poètes allemand, Goethe¹⁹⁷.

Ce succès est dû à la volonté de Bürger d'écrire pour le peuple et de créer une poésie qui serait l'expression de l'âme populaire allemande¹⁹⁸. Cette initiative s'inscrit dans le cadre d'une recherche de récits qui puissent incarner l'âme de chaque pays. Cette quête découle de

¹⁹³ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, p.45.

¹⁹⁴ Daniel Frey, *Histoire de la poésie amoureuse allemande : du XII^e au XX^e siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Univ. du Septentrion, 2011, p.180.

¹⁹⁵ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.346.

¹⁹⁶ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette, 1899, p.142.

¹⁹⁷ *Ibid*, p.145.

¹⁹⁸ Cf Notice de Benoît Corbin (musée de la Vie Romantique, dossier d'œuvre de *Lénore, les morts vont vite*)

l'ouverture sur le monde des pays européens qui mène les peuples à se préoccuper de leurs propres origines. À travers cette investigation s'impose le folklore propre à chaque pays et, en 1777, le poète et philosophe allemand Johann Gottfried von Herder (1744-1803) entame la compilation des chants populaires de l'Europe entière¹⁹⁹.

Cependant, cette ballade du XVIII^e siècle ne se fait connaître en France qu'au début du XIX^e siècle grâce à la baronne Germaine de Staël qui, en 1810, en fera l'éloge dans son livre *De l'Allemagne*²⁰⁰. Cet ouvrage, publié en 1814 en France a servi de référence pour la génération romantique française s'intéressant au romantisme allemand²⁰¹ et a donc largement contribué à la popularisation de la ballade de *Lénore*.

« La ballade de Bürger devient, au début de la monarchie de Juillet, pour les artistes français, exemplaire du goût poétique allemand²⁰². »

Par la suite, Gérard de Nerval (1808-1855) proposa plusieurs traductions du poème, une en 1829, une en 1830 et une en 1834²⁰³. D'après l'historien de l'art Leo Ewals²⁰⁴, Scheffer se serait inspiré d'une des traductions de 1829 ou 1830 pour peindre ses deux œuvres consacrées au thème de *Lénore*²⁰⁵.

Son succès dépasse les frontières allemandes et françaises ; la ballade sera traduite dans plusieurs langues : anglaise, danoise, hollandaise, italienne ou bien encore russe²⁰⁶. Le premier traducteur du poème, William Taylor (1765-1836), dira même qu'« aucun poème allemand n'a

¹⁹⁹ Brocvielle Vincent, *Bizarre : l'autre histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 2015, p.146.

²⁰⁰ Musée des Beaux-Arts de Nante, *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1995, p.443.

²⁰¹ Adrien Goetz, « Les morts vont vite (Scheffer) » et « La Ballade de Lénore (Vernet) » in *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, p 215.

²⁰² Adrien Goetz, « Les morts vont vite (Scheffer) » et « La Ballade de Lénore (Vernet) », in *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique., 2002, p 215.

²⁰³ Richer, 1963, p.131. (cité par Leo Ewals in *Ary Scheffer (1795-1858)*, Paris, Paris musées, 1996, p.34.)

²⁰⁴ Leo Ewals est actuellement conservateur du musée Jac Maris (Heumen, Pays-Bas)

²⁰⁵ Leo Ewals in *Ary Scheffer (1795-1858)*, Paris, Paris musées, 1996, p.34.

²⁰⁶ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette, 1899, p.147.

jamais été autant traduit en anglais qu' *Ellenore*²⁰⁷ ». Il y eut, en Angleterre, sept traductions en l'espace de seulement quatre ans (1795-1799) par de grandes figures telles que Walter Scott (1771-1832)²⁰⁸. En Italie, elle fut popularisée par le poète Giovanni Berchet (1783-1851) dans son manifeste sur le romantisme *Sur « Le Chasseur féroce » et « Lénore »*. *Lettre mi-sérieuse de Chrysostome à son fils*²⁰⁹ paru en 1816²¹⁰.

..1.14. Le texte de la ballade de Lénore

L'intrigue du poème commence par l'attente d'une jeune fille pour son fiancé, qui ne revient pas de la guerre.

Lénore se lève au point du jour, elle échappe à de tristes rêves : « Wilhelm, mon époux ! es-tu mort ? es-tu parjure ? Tarderas-tu longtemps encore ? » Le soir même de ses nocces, il était parti pour la bataille de Prague, à la suite du roi Frédéric, et n'avait depuis donné aucune nouvelle de sa santé.

Mais le roi et l'impératrice, las de leurs querelles sanglantes, s'apaisant peu à peu, conclurent enfin la paix ; et cling ! et clang ! au son des fanfares et des cymbales, chaque armée, se couronnant de joyeux feuillages, retourna dans ses foyers

[...]

Elle parcourt les rangs dans tous les sens ; partout elle interroge. De tous ceux qui sont revenus, aucun ne peut lui donner de nouvelles de son époux bien-aimé. Les voilà déjà loin : alors, arrachant ses cheveux, elle se jette à terre et s'y roule avec délire.²¹¹.

Persuadée qu'il est décédé, plongée dans un grand désarroi, elle blasphème et maudit Dieu pour lui avoir arraché celui qu'elle aime. La peine étant trop immense pour elle, elle réclame même haut et fort de mourir pour aller rejoindre son bien-aimé.

²⁰⁷ Montague Summers (1880-1948), *The Vampire, His Kith and Kin*, Forgotten Books. 2008 ,p. 349.

²⁰⁸ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette, 1899, p.35.

²⁰⁹ *Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di G.A. Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*. Ce manifeste est considéré comme le plus important du romantisme européen.

²¹⁰ Francesca Pellegrino et Federico Poletti, *Personnages et Scènes de la Littérature*, Hazan, 2004, p.224.

²¹¹ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes][Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 394.

- Oh ! ma mère, qu'est-ce que le bonheur ? Ma mère, qu'est-ce que l'enfer ?... Le bonheur est avec Wilhelm, et l'enfer sans lui ! Éteins-toi, flambeau de ma vie, éteins-toi dans l'horreur des ténèbres ! Dieu n'a point de pitié... Oh ! malheureuse que je suis !²¹² »

Lorsqu'elle entend sonner à sa porte, à minuit, elle se retrouve face à un chevalier qui se présente comme son fiancé. Malgré quelques réticences à le suivre à cause de l'heure tardive, elle consent à le suivre jusqu'à leur banquet de noces, aveuglée par le bonheur de l'avoir retrouvé.

Mais au dehors quel bruit se fait entendre ? Trap ! trap ! trap !... C'est comme le pas d'un cheval. Et puis il semble qu'un cavalier en descende avec un cliquetis d'armures ; il monte les degrés... Écoutez ! écoutez !... La sonnette a tinté doucement... Klinglingling ! et, à travers la porte, une douce voix parle ainsi :

« Holà ! holà ! ouvre-moi, mon enfant ! Veilles-tu ? ou dors-tu ? Es-tu dans la joie ou dans les pleurs ? — Ah ! Wilhelm ! c'est donc toi ! si tard dans la nuit !... Je veillais et je pleurais... Hélas ! j'ai cruellement souffert... D'où viens-tu donc sur ton cheval ?

— Nous ne montons à cheval qu'à minuit ; et j'arrive du fond de la Bohême : c'est pourquoi je suis venu tard, pour te remmener avec moi. — Ah ! Wilhelm, entre ici d'abord ; car j'entends le vent siffler dans la forêt...

- Laisse le vent siffler dans la forêt, enfant ; qu'importe que le vent siffle. Le cheval gratte la terre, les éperons résonnent ; je ne puis pas rester ici. Viens, Lénore, chausse-toi, saute en croupe sur mon cheval ; car nous avons cent lieues à faire pour atteindre à notre demeure.

- — Hélas ! comment veux-tu que nous fassions aujourd'hui cent lieues, pour atteindre à notre demeure ? Écoute ! la cloche de minuit vibre encore. — Tiens ! tiens ! comme la lune est claire !... Nous et les morts, nous allons vite ; je gage que je t'y conduirai aujourd'hui même.

- — Dis-moi donc où est ta demeure ?, et comment est ton lit de noce. — Loin, bien loin d'ici... silencieux, humide et étroit, six planches et deux planchettes. Y a-t-il place pour moi ? — Pour nous deux. Viens, Lénore, saute en croupe : le banquet de noces est préparé, et les conviés nous attendent²¹³. »

²¹² *Ibid*, p. 395.

²¹³ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes][Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 396.

Une course effrénée commence alors à travers les ténèbres, faisant grimper l'angoisse de la jeune fille ainsi que celle du lecteur, happé lui aussi par ce tourbillon effrayant. Sur le chemin, le couple croise des corbeaux et des crapauds, synonymes de mauvaise augure. Le chevalier dit plusieurs fois que « les morts vont vite²¹⁴ » (« *Die Toten reiten schnell* »), accroissant la panique que ressentait déjà Lénore qui, sans le savoir, est poursuivie par des fantômes aériens.

La jeune fille se chausse, s'élance, saute en croupe sur le cheval ; elle enlace ses mains de lis autour du cavalier qu'elle aime ; et puis en avant ; hop ! hop ! hop ! Ainsi retentit le galop... Cheval et cavalier respiraient à peine ; et, sous leurs pas, les cailloux étincelaient.

Oh ! comme à droite, à gauche, s'envolaient à leur passage, les prés, les bois et les campagnes ; comme sous eux les ponts retentissaient ! « A-t-elle peur, ma mie ? La lune est claire... Hourra ! les morts vont vite. A-t-elle peur des morts ? — Non... Mais laisse les morts en paix !

« Qu'est-ce donc là-bas que ce bruit et ces chants ? Où volent ces nuées de corbeaux ? Écoute... c'est le bruit d'une cloche ; ce sont les chants des funérailles : « Nous avons un mort à ensevelir. » Et le convoi s'approche accompagné de chants qui semblent les rauques accents des hôtes des marécages.

[...]

— Tiens ! tiens ! vois-tu s'agiter, auprès de ces potences, des fantômes aériens, que la lune argente et rend visibles ? Ils dansent autour de la roue. Ça ! coquins, approchez ; qu'on me suive et qu'on danse le bal des noces... ! Nous allons au banquet joyeux. »

[...]

— Courage, mon cheval noir. Je crois que le coq chante : le sablier bientôt sera tout écoulé... Je sens l'air du matin... Mon cheval, hâte-toi... Finie, finie est notre course ! Le lit nuptial va s'ouvrir... Les morts vont vite... Nous voici²¹⁵ ! »

²¹⁴ Ces vers très connus sont repris par Bram Stoker dans son roman célèbre *Dracula* : « Un voyageur murmura à l'oreille de son voisin le vers fameux de Lenore de Burger : – Denn die Todten reiten schnell... Car les morts vont vite... » (cf Bram Stoker, *Dracula* (1897), Ebooks libres et gratuits, 2004, pp.36-37.)

²¹⁵ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes][Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 396-398.

Lorsqu'ils arrivent dans un cimetière, à la fin de la nuit, Lénore comprend qu'il est trop tard. Le cheval s'arrête devant une fosse et disparaît comme s'il n'avait jamais existé. Le chevalier se décompose brusquement pour n'offrir plus qu'une vision d'horreur à Lénore. Celle-ci se retrouve bien vite entourée d'une ronde de squelettes – rappelant inévitablement la danse macabre – qui ne lui laissent aucune échappatoire : il est impossible de fuir face à la mort. Et, alors que ceux-ci la poussent dans sa tombe, ils lui révèlent que la cause de son décès se trouve dans son blasphème : elle ne peut expier une telle faute que par la mort.

Il s'élance à bride abattue contre une grille en fer, la frappe légèrement d'un coup de cravache... Les verroux se brisent, les deux battants se retirent en gémissant. L'élan du cheval l'emporte parmi des tombes qui, à l'éclat de la lune, apparaissent de tous côtés.

Ah ! voyez !... au même instant s'opère un effrayant prodige : hou ! hou ! le manteau du cavalier tombe pièce à pièce comme de l'amadou brûlée ; sa tête n'est plus qu'une tête de mort décharnée, et son corps devient un squelette qui tient une faux et un sablier.

Le cheval noir se cabre furieux, vomit des étincelles, et soudain... hui ! s'abîme et disparaît dans les profondeurs de la terre : des hurlements, des hurlements descendent des espaces de l'air, des gémissements s'élèvent des tombes souterraines... Et le cœur de Lénore palpitait de la vie à la mort.

Et les esprits, à la clarté de la lune, se formèrent en rond autour d'elle, et dansèrent chantant ainsi : « Patience ! patience ! quand la peine brise ton cœur, ne blasphème jamais le Dieu du ciel ! Voici ton corps délivré... que Dieu fasse grâce à ton âme²¹⁶ ! »

..1.15. Un thème ancien

Bien qu'ayant popularisé le motif de *Lénore*, Bürger n'en est pas l'inventeur. Celui-ci a repris un sujet déjà existant sous de nombreuses formes et dans plusieurs pays qu'il a ensuite réécrit à sa façon. Bien qu'accusé de plagiat²¹⁷, Bürger reconnaissait volontiers s'être inspirée d'une vieille ballade pour son sujet²¹⁸.

²¹⁶ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes]Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 398.

²¹⁷ « La légende de Lénore devait exister également dans la poésie anglaise, puisqu'on accusait Bürger de l'y avoir dérobée. » (Jean Psichari, *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature hellénique : 1884-1928*, Paris, Les Belles Lettres, 1930. p.3.)

²¹⁸ « Il dit lui-même (Lettre du 19 avril 1773) qu'il est allé prendre son sujet dans une très vieille ballade. » (Jean Psichari, *Ibid*, p.2.)

« Il s'était approprié par la force de son génie, par l'intensité de l'expression et du sentiment, le vieux thème qui traînait dans les légendes populaires²¹⁹. »

La ballade de *Lénore* est très proche d'une ballade écossaise nommée *Sweet William's Ghost*, parue dans les Reliques de *Percy* que Bürger a probablement lu²²⁰. Ce motif du fiancé mort revenant à cause des pleurs de celle qui devait devenir son épouse se retrouve dans plusieurs pays mais notamment en Ecosse avec les ballades *The Suffolk miracle*, *Fair Margaret and sweet William*, ou encore *Sweet William's Ghost*²²¹.

D'après l'universitaire et traducteur britannique William Taylor, *Lénore* peut être comparée à la ballade anglaise *The Suffolk Miracle*²²². Ici, l'histoire raconte une histoire d'amour malheureuse dans laquelle le père de la demoiselle, un fermier, la sépare de son amant et l'envoie vivre très loin, chez son oncle. Neuf jours après le jeune homme meurt et son fantôme apparaît à sa bien-aimée qui ignore que celui-ci est déjà décédé. Il lui demande de se lever de son lit afin de le suivre et de le libérer.

Neuf jours après ce jeune homme mourut.

Et son fantôme apparut à son chevet -

« Lève-toi, lève-toi, mon amour et viens avec moi,

Et brise ces chaînes et libère-moi²²³. »

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette, 1899, p.35.

²²¹ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette, 1899, p.149.

²²² Montague Summers (1880-1948), *The Vampire, His Kith and Kin*, Forgotten Books. 2008, p.349.

²²³ Nine days after this young man died,
And his ghost appeared at her bedside -
"Rise, rise, my love and come with me,
And break these chains and set me free."

(cf « Lover's ghost » [en ligne] in Wiltshire Concil. (Consulté le 31/07/2019) Disponible sur <https://history.wiltshire.gov.uk/community/getfolk.php?id=164>)

Ils partent en balade à cheval dans le silence jusqu'à ce que l'homme se plaigne de souffrir d'un violent mal de tête. Pour le soulager, la jeune fille noue son mouchoir autour de sa tête puis lui offre un baiser. À cet instant, elle le trouve aussi froid que l'argile.

Elle embrassa ses lèvres pâles, et a donc dit -

« Mon cher, tu es aussi froid que l'argile²²⁴ »

Lorsqu'elle retourne chez elle, son père lui apprend la mort de son amant. Le lendemain, elle part sur la tombe du jeune homme et soulève le cadavre, mort il y a neuf jours, pour découvrir que son mouchoir est bel et bien noué autour du crâne²²⁵.

Le lendemain matin la jeune fille s'est levée

Et est directement partie pour le cimetière,

Elle a levé le corps qui était mort depuis neuf jours,

Et elle a trouvé son mouchoir noué autour de sa tête²²⁶.

Selon l'écrivain et universitaire franco-grec Jean Psichari (1854-1929), Bürger se serait en réalité inspiré d'une poésie populaire chantée par une servante ou une paysane. En effet, il aurait raconté à son médecin et ami, le docteur Althof avoir entendu à Appenrode (un village allemand) une paysanne raconter une légende²²⁷ que Bonet-Maury résume ainsi :

²²⁴ She kissed his pale lips, and thus did say -
"My dearest dear, you're as cold as clay." (cf *Ibid.*)

²²⁵ Montague Summers (1880-1948), *The Vampire, His Kith and Kin*, Forgotten Books. 2008, p. 349.

²²⁶ Early next morning this maid arose,
And straightaway to the churchyard goes,
She rose the corpse that was nine day's dead,
And found her handkerchief bound round his head. (cf *Ibid.*)

²²⁷ Ces ballades qui sont communes à plusieurs pays étaient principalement transmises oralement et selon Bonet Maury, la transcription manuscrite ne se fit que plus tard. (Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette, 1899, p.7)

« Un soldat, mort dans une campagne lointaine et longtemps pleuré par sa fiancée, vient à minuit frapper à la porte de celle-ci ; il l'emporte, en galopant, au clair de lune, jusqu'à un cimetière, et finit par l'entraîner vivante dans sa tombe²²⁸. »

Cependant, d'après Psichari, le peuple allemand connaissait une légende légèrement différente selon laquelle le fiancé part pour la guerre à laquelle il est tué. Il revient chercher sa fiancée la nuit et l'embarque dans une course fantastique. Avant l'aube, ils arrivent dans un cimetière mais, contrairement à la version proposée par Bürger, seuls le cavalier et le cheval sont précipités dans la tombe pendant que la jeune fille reste seule dans le cimetière.

De cette légende, Bürger apprécia « le sentiment tragique, le caractère dramatique, l'accent de tendresse passionnée de la légende²²⁹. ». Il en a retenu l'intrigue ainsi que les vers suivants qui sont le moteur même de la ballade qu'il rédigea par la suite et « qui constituent dans sa Ballade le principal élément d'effroi²³⁰. »

« La lune brille claire ; - Les morts vont bien vite. - Doux amour, n'as-tu point le frisson ? - Pourquoi aurais-je le frisson ? - N'es-tu pas près de moi²³¹ ? »

Bürger a en revanche ajouté sa propre touche en donnant une morale chrétienne à sa ballade²³². En effet, bien que son fiancé vienne la chercher pour l'emporter avec lui dans l'autre monde, il semble être dirigé par une volonté divine qui cherche à punir Lénore pour son blasphème. Cette punition ne peut qu'être expiée par la mort tout comme l'indiquent les derniers vers :

²²⁸ *Ibid*, p.1.

²²⁹ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, Paris, Hachette, 1899, p.2.

²³⁰ Jean Psichari, *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature hellénique : 1884-1928*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p.1.

²³¹ *Ibid*, p.3.

²³² Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*, p.139.

Et les esprits, à la clarté de la lune, se formèrent en rond autour d'elle, et dansèrent chantant ainsi : « Patience ! patience ! quand la peine brise ton cœur, ne blasphème jamais le Dieu du ciel ! Voici ton corps délivré... que Dieu fasse grâce à ton âme²³³ ! »

Toujours selon Psichari, l'histoire se trouve également en Grèce mais sous une variante différente qui reste pourtant très proche de l'intrigue développée par Bürger. Celle-ci²³⁴ raconte l'histoire d'une femme ayant dix enfants ; neuf fils et une fille. La fille, Eudocie est mariée par son frère Constantin à un homme étranger. Sachant que cela peine beaucoup sa mère, il lui promet qu'il irait chercher sa sœur cinq fois par an pour que les deux femmes puissent se voir. Malheureusement, tous les frères décèdent ; huit d'entre-eux meurent de la peste alors que Constantin est tué. Plongée dans une grande tristesse, sa mère, en pleurs sur son tombeau, le maudit et lui ordonne de revenir. Elle ne supporte pas que son fils soit mort et que, par conséquent, elle soit privée de sa fille. Cette malédiction fait sortir le mort de sa tombe comme l'explique Jean Psichari :

« La pierre sépulcrale devint un cheval, la terre devint une selle, ses cheveux blonds devinrent une bride et le vers de terre devint Constantin²³⁵ »

Celui-ci part chercher sa sœur pour la ramener à la maison. Comme dans le poème de Bürger, les deux jeunes gens sont à cheval et, sur le chemin, plusieurs indices préviennent Eudocie de l'étrangeté de la situation : plusieurs oiseaux parlent pour dire :

« O Dieu tout-puissant, vous accomplissez de grands prodiges, [vous faites] que les vivants marchent avec les morts²³⁶ ! »

²³³ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 398.

²³⁴ D'après les traductions de Constantin Sathas et Emile Legrand, depuis le recueil de chants populaires de Manousos (1875) (cf Jean Psichari, *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature hellénique : 1884-1928*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p.4.)

²³⁵ Jean Psichari, *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature hellénique : 1884-1928*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p.6.

²³⁶ *Ibid.*

De même que Lénore, Eudocie confie ses craintes à son frère en lui demandant s'il a entendu l'oiseau. Mais contrairement au fiancée de Lénore qui se montre sincère mais mystérieux dans ses réponses, Constantin lui répond que l'oiseau ne fait que chanter. Malgré tout, la jeune femme sent également une odeur d'encens²³⁷ et cela l'effraye.

Ceci est un point commun avec une des versions (ici, non écrite par Bürger) de la ballade allemande publiée dans le *Deutscher Liederhort*²³⁸ où la jeune femme confie à son amant qu'il sent comme la terre, qu'il est la Mort²³⁹ :

« Tu as le goût de la terre / Je veux dire, tu es la Mort²⁴⁰. »

À quoi celui-ci répond :

« Comment pourrais-je ne pas sentir la terre, puisque j'ai séjourné en elle²⁴¹. »

Contrairement à la *Lénore* de Bürger, le cavalier du conte grec est à découvert mais Eudocie remarque cependant quelques changements chez son frère qui n'arbore par sa chevelure blonde et sa moustache habituelle ; celui-ci lui explique simplement qu'il a été malade. Il laisse ensuite sa soeur aller retrouver leur mère pendant qu'il part se reposer. À cet instant, la mère apprend à sa fille que Constantin est décédé alors qu'Eudocie était avec lui il y a quelques minutes. Puis, alors qu'elles se prennent dans les bras, elles meurent subitement ensemble, puis sont enterrées²⁴².

²³⁷ L'encens est utilisé dans certains rites funéraires.

²³⁸ Le *Deutscher Liederhort* est un recueil de chansons folkloriques allemandes publié par Ludwig Erk et Franz Magnus Böhme en 1856.

²³⁹ Erk et Böhme, *Deutscher Liederhort*, t I, p.598. (cité par Jean Wirth, in *La jeune fille et la mort: recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz., 1979, p.93.)

²⁴⁰ « Du smeckst mir ja nach Erde / Ich mein, du bist der Tod. »

²⁴¹ « Soll ich nicht schmecken nach Erde / Wenn ich hab drunten gelegn. »

²⁴² Jean Psichari, *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature hellénique : 1884-1928*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p.7.

La ressemblance entre les deux histoires est frappante et Jean Psichari note alors plusieurs points similaires entre les deux écrits²⁴³ : Les deux jeunes hommes sont tués (Constantin est le seul de sa famille à l'avoir été, ses frères sont morts d'une épidémie), chacun des deux meurent loin de la jeune fille et, dans les deux cas le mort avait fait une promesse qu'il doit tenir mais n'ayant pu le faire, il ne peut consentir au repos éternel. La ressemblance la plus saisissante est bien entendu la chevauchée vers la mort qui, selon l'auteur est « le noyau, l'essence intime de ce conte que nous retrouvons dans plusieurs pays²⁴⁴. ». Dans les deux textes, plusieurs indices extérieurs ou placés dans les dialogues indiquent à la jeune fille innocente qu'elle est entourée de morts. Enfin, comme l'explique Jean Psichari, les deux histoires se terminent de la même manière, avec la punition par la mort des personnes ayant troublé le repos du défunt par leurs reproches.

Cependant, la différence la plus notable entre les deux contes est la relation unissant les deux protagonistes ; dans la version grecque, il s'agit d'un frère et de sa sœur, tandis que Bürger met en scène un couple. La version de Bürger est ainsi plus poignante et violente et cette histoire d'amour tragique l'inscrit pleinement dans le Romantisme. De plus, la ballade du poète allemand peut être affiliée au gothique ou romantisme noir par l'exagération funèbre de certains éléments : le cavalier qui vient chercher sa dulcinée de nuit, le fiancé qui dissimule son identité jusqu'au dénouement de l'histoire, les petits oiseaux de la version grecque qui se transforment en corbeaux croassant, mais surtout les morts qui poursuivent le couple et la ronde des squelettes qui entourent Lénore juste avant qu'elle ne tombe dans son tombeau. La manière dont Lénore meurt est également bien plus violente que la façon dont Eudocie rend son dernier soupir. Si Eudocie meurt calmement dans les bras de sa mère, Lénore est quant à elle tuée dans un cimetière après une nuit cauchemardesque. Bien que le résultat soit le même et que les deux jeunes femmes soient punies pour leurs péchés, la mort de Lénore est un pas de plus vers l'horreur que chérissaient tant les romantiques de cette époque. Il n'est alors pas étonnant que la version de Bürger fut celle qui eut le plus de succès parmi les romantiques et notamment chez les artistes qui l'illustrèrent à plusieurs reprises.

²⁴³ *Ibid*, p.8.

²⁴⁴ *Ibid*.

b) La ballade de Lénore, une source d'inspiration pour Ary Scheffer

Si la toile représentant la chevauchée de Lénore vers le cimetière est une des œuvres les plus connues d'Ary Scheffer, elle n'est pas la seule toile qu'a exécuté l'artiste sur le thème de *Lénore*. Comme précédemment évoqué, il a peint un autre épisode du poème qui compte tout autant parmi ses chefs-d'œuvre. Ce tableau, nommé *Lénore, le retour de l'armée*²⁴⁵ (fig.5) est une huile sur toile de taille moyenne²⁴⁶, de plus petite taille que *Lénore, les morts vont vite*²⁴⁷. Il existe également d'autres versions dont une aquarelle conservée au Musée de la vie romantique²⁴⁸ (fig.6), peinte de manière inversée à la composition de Dordrecht.

..1.16. Lénore, le retour de l'armée

Ary Scheffer peint ce tableau en 1829 et le présente au Salon de 1831 aux côtés de deux autres tableaux inspirés du romantisme allemand, *Faust dans son cabinet*²⁴⁹ (fig.30) et *Marguerite au rouet*²⁵⁰ (fig.31). Cette œuvre, ainsi que les autres qu'il expose rencontrent un succès escompté comme l'affirme le journaliste Armand :

« Au salon de 1831, Ary se présenta donc avec une armée de tableaux, nombreux et brillant cortège qui devait le conduire à la fortune et à la gloire [...] *le Retour de l'armée*, sujet emprunté à la ballade de *Lénore*, petit chef-d'œuvre de dessin et de couleur [...] »²⁵¹

Cette première composition représente le moment où Lénore, désespérée, recherche son fiancé parmi les soldats revenus de la guerre.

« Et partout et sans cesse, sur les chemins, sur les ponts, jeunes et vieux, fourmillaient à leur rencontre. « Dieu soit loué ! » s'écriait maint enfant, mainte

²⁴⁵ Ary Scheffer, *Lénore ou le retour de l'armée* (*Lenore - de terugkeer van het leger*), 1829, huile sur toile, 29 x 51,2 cm, Collection Rijksmuseum Twenthe, Enschede. Prêt du musée Dordrechts, Dordrecht.

²⁴⁶ La version du musée de Dordrecht mesure 29 x 51,2 cm et la version du musée de Guéret mesure 27 x 49 cm.

²⁴⁷ La version de *Lénore, les morts vont vite*, conservée au musée de la Vie Romantique mesure 56,5 x 98 cm.

²⁴⁸ Ary Scheffer, *Lénore ou le Retour de l'armée*, 1829, aquarelle, 31,6 x 53,4 cm, Paris, Musée de la vie romantique.

²⁴⁹ Ary Scheffer, *Faust dans son cabinet*, vers 1830, huile sur toile, 240 x 190 cm, Paris, Musée du Louvre. (Une autre version plus détaillée et dans des tons plus clairs, datant de 1848, est également conservée au Musée de la Vie Romantique)

²⁵⁰ Ary Scheffer, *Marguerite au rouet*, 1831, huile sur toile, 114 cm x 89 cm, Paris, Musée de la Vie Romantique.

²⁵¹ Armand, « Esquisses biographiques des artistes contemporains » in *L'Artiste, Journal de la Littérature et des Beaux-Arts*, 2e série, tome 6, 1840, p.43.

épouse. « Sois le bienvenu ! » s'écriait mainte fiancée. Mais, hélas ! Lénore seule attendait en vain le baiser du retour.

Elle parcourt les rangs dans tous les sens ; partout elle interroge. De tous ceux qui sont revenus, aucun ne peut lui donner de nouvelles de son époux bien-aimé²⁵². »

Contrairement à *Lénore*, *les morts vont vite*, ce tableau est « bruyant ». L'espace est entièrement saturé par un grand nombre de personnages ; les soldats de retour et les personnes qui les accueillent. Lénore est située au centre de la composition, placée dans un point de lumière, soutenue par sa mère qui semble partager sa douleur. Tout l'agitation autour d'elle exprime une cacophonie que l'on ne retrouve pas dans le second tableau de Ary Scheffer. Dans ce dernier, l'artiste met en avant le silence de la nuit et la solitude de Lénore.

Autour d'elle, plusieurs scènes se détachent les unes des autres. Ary Scheffer, en tant qu'artiste officiel a eu l'opportunité de peindre déjà plusieurs tableaux d'Histoire, ce qui lui a permis d'apprendre à faire entrer dans un cadre restreint un grand nombre de personnages, comme il l'aurait fait dans un tableau aux plus grandes dimensions²⁵³.

« [Ary Scheffer] les a disposés par groupes, chacun exprimant des sentiments différents, d'où l'impression de vérité humaine saisissante dont le poème donne l'exemple : « Et partout et sans cesse, sur les chemins, sur les ponts, jeunes et vieux fourmillaient à leur rencontre. « Dieu soit loué ! » s'écriaient maint enfant, mainte épouse. « Sois le bienvenu ! » s'écriait mainte fiancée²⁵⁴. »

Les scènes de retrouvailles contrastent avec le désespoir de Lénore. Si la solitude de Lénore est bien mise en avant dans le texte, elle ressort également dans le tableau par la contradiction avec les scènes alentours.

Selon le critique littéraire Paul de Saint-Victor (1827-1881), les personnages de droite et ceux de gauche s'opposent vivement par leurs émotions :

²⁵² Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 394.

²⁵³ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.347.

²⁵⁴ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, .

« Il y a une forte opposition entre les personnages qui sont à droite et ceux qui sont à gauche. Les premiers symbolisent le trouble, l'émoi causés par l'arrivée des guerriers, les seconds, la paix et la tranquillité qu'inspire le retour à la vie sédentaire. La partie de gauche, dans son ensemble, est animée d'un mouvement fortement accentué, correspondant à la cadence qui exprime, dans la mélodie de Schubert, l'élément dramatique, et rehaussée d'une "couleur qui brille de tous ors et de tous les émaux du blason"^{255,256}. »

L'opposition de deux sentiments puissants différents – ici la joie et la tristesse – est un procédé habituellement utilisé par le peintre²⁵⁷ pour mettre en lumière l'émotion du personnage principal.

À gauche de Lénore, en pleine lumière, Scheffer a représenté une fiancée qui saute au cou de son amant, ce qui accentue le désarroi dans lequel est plongé Lénore. Pendant que celle-ci cherche en vain son bien-aimé, qu'elle est plongée dans une grande inquiétude, elle est forcée d'assister au bonheur des autres. Cela ne rend que plus dramatique la scène.

Toujours à gauche, à l'extrémité de la composition, un soldat pleure, ayant visiblement appris une mauvaise nouvelle, certainement la mort d'une personne chère à son cœur. Marthe Kolb y voit ce qui pourrait être une « réminiscence du *Marcus Sextus*²⁵⁸ de Guérin²⁵⁹ ».

Au deuxième plan, représentés de manière imprécise, les soldats à cheval pénètrent dans la ville. L'un d'eux serre dans ses bras un bébé, probablement son enfant qu'il rencontre pour la première fois ou qu'il retrouve après une longue période passée loin de lui. Le chef de file est quant à lui, selon Marthe Kolb, accueilli par un moine²⁶⁰. L'espoir est ici encore permis et le spectateur peut imaginer que le fiancé de Lénore finira par arriver. Mais le visage désespéré de cette dernière ainsi que ses bras écartés en signe d'incompréhension montrent que cet espoir est vain. Il ne reviendra pas vivant et cela prédit la suite tragique de l'histoire. Pour autant, cette

²⁵⁵ Paul de Saint-Victor, « Ary Scheffer », in *L'Artiste*, t.78, 1865, p.123. (Cité par Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.348.)

²⁵⁶ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, p.348.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Pierre-Narcisse Guérin, *Le Retour de Marcus Sextus*, 1799, huile sur toile, 2,17 x 2,43 m, Paris, Musée du Louvre.

²⁵⁹ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, p.347.

²⁶⁰ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.347.

composition de facture si réaliste ne laisse pas présager un développement fantastique de l'histoire.

« L'armée des croisés passe et la pauvre Lénore n'y a pas vu son fiancé ; il règne dans tout ce tableau une mélancolie douce et presque sereine, et rien ne fait prévoir l'horrible apparition de la nuit prochaine²⁶¹ »

Par sa composition très travaillée, Ary Scheffer donne à ce tableau le même prestige qu'un tableau d'Histoire²⁶². En effet, il ne se contente pas de représenter seulement le désespoir amoureux de Lénore qui s'inscrit dans une veine tout à fait romantique, mais il figure également un fait réaliste, celui du retour des soldats après la guerre. En cela, il oppose alors le sentiment (Lénore) et l'action (les soldats)²⁶³.

Cependant, bien que le poème de Bürger se déroule durant la Guerre de Sept Ans (1756-1763) et qu'Ary Scheffer respecte en grande partie le texte, il s'autorise une liberté dans la figuration des costumes :

« Le peintre, sans doute, dans l'intérêt du costume, s'était permis un léger anachronisme, en reculant de deux ou trois siècles l'époque que fixe Bürger à l'histoire fantastique racontée dans sa ballade, mais la figure de Lénore respirait la plus vive douleur, et le tableau avait un charme tout romantique²⁶⁴. »

Il a, en effet, préféré représenter des costumes appartenant à l'époque des croisades²⁶⁵. Comme l'explique l'écrivain et critique Henri Blaze de Bury (1813-1888), alors que Bürger imagine ses protagonistes en période de protestantisme, Scheffer préfère représenter la jeune femme dans une période catholique. D'après Bonet-Maury, cela s'explique par « la difficulté de placer une légende fantastique en plein XVIII^e siècle, dans le siècle rationaliste par

²⁶¹ Citation de Heinrich Heine (cité par Henri Blaze de Bury, in *Goethe et Beethoven*, Paris, 1892, p. 201.)

²⁶² « Ary Scheffert a communiqué à cette scène une telle force d'évocation qu'elle est un véritable tableau d'histoire » (Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, p.347.)

²⁶³ « Scheffer a bien rendu le double caractère de la ballade allemande : d'une part, il a représenté l'action, le fait dramatique, c'est le retour des soldats qui viennent d'accomplir une chevauchée épique. » (Marthe Kolb, *Ibid.*)

²⁶⁴ Théophile Gautier, « Ary Scheffer », in *L'Artiste*, t. 62, 1858, p.98. (Cité par Marthe Kolb, *Ibid.*)

²⁶⁵ Henri Blaze de Bury, *Goethe et Beethoven*, 1892, Paris, p.201.

excellence²⁶⁶ ». Il était donc plus simple de positionner l'action dans un contexte davantage propice au fantastique : le Moyen-Âge. Bonet-Maury ne manque alors pas de faire remarquer que Bürger s'est peut-être trompé d'époque pour le cadre de son histoire :

« On pourrait, avec plus juste raison, reprocher à Bürger d'avoir placé l'action de sa Lénore à une époque trop moderne²⁶⁷. »

D'après Henri Blaze de Bury, le fait que Scheffer place sa Lénore dans une période catholique – et non dans un siècle protestant comme le voulait Bürger – pourrait changer la suite de l'histoire et par conséquent, donner une dimension différente à son œuvre, le *Retour de l'armée*. Dans un contexte catholique, la jeune femme n'aurait probablement pas blasphémé ; ainsi, elle n'aurait pas été condamnée à mort. Cela transformerait alors cette composition en une simple expression de la douleur ressentie face à la perte de l'être aimé.

« La Lénore de Bürger vit dans une période de protestantisme et d'examen critique, et son amant est parti pour conquérir un morceau de la Silésie au profit de l'ami de Voltaire, alors il y avait du doute et des blasphèmes. La Lénore de Scheffer vit au contraire à une époque toute catholique; celle-là ne blasphémera pas la divinité, et le cavalier trépassé ne viendra pas l'enlever. Sa tête, comme une fleur affligée, s'incline sur l'épaule de sa mère, tandis que du haut de son coursier de bataille, un chevalier jette sur elle un regard plein de pitié. La fleur se fanera, mais elle ne maudira point. C'est une douce composition qui écarte et chasse au loin les esprits de haine et de rage, un tableau tout harmonieux, où, dans la musique des couleurs, règne l'unité la plus consolante et c'est en même temps le plus heureux des contre-sens²⁶⁸. »

..1.17. Lénore, les morts vont vite

Cette seconde toile, bien plus fantastique que la première, met en scène le moment de la ballade le plus dramatique et le plus gothique ; celui où Lénore est emmené au cimetière par le spectre de son amant à travers une chevauchée épique que Bürger décrit ainsi :

²⁶⁶ Gaston Bonet-Maury, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*. Paris, Hachette, 1899, p.147.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Henri Blaze de Bury, *Goethe et Beethoven*, Paris, Librairie académique Didier ; Perrin et C^{ie} ; Libraires-éditeurs, 1892, pp. 201-202.

« La jeune fille se chausse, s'élance, saute en croupe sur le cheval ; elle enlace ses mains de lis autour du cavalier qu'elle aime ; et puis en avant ; hop ! hop ! hop ! Ainsi retentit le galop... Cheval et cavalier respiraient à peine ; et, sous leurs pas, les cailloux étincelaient²⁶⁹. »

Si la première composition pourrait presque être confondue avec un tableau d'Histoire, la seconde s'inscrit pleinement dans la lignée romantique et se présente comme une « esquisse d'une verve lyrique²⁷⁰ ».

Lénore n'est plus vêtue de sa robe au corset bien noué mais est dénudée, comme si pendant cette chevauchée, elle abandonnait la civilisation pour se laisser tomber dans un monde « sauvage ». En cela, Scheffer prend une certaine liberté vis-à-vis du texte. En effet, Bürger ne décrit aucunement la tenue nocturne de la jeune fille et fait encore moins mention d'une tenue si déshabillée. Profitant probablement de cette description manquante, Scheffer a fait jouer son imagination pour représenter Lénore dans une tenue qui pourrait être interprétée de plusieurs manières. L'apparence négligée de la jeune fiancée peut symboliser à la fois la violence, la sexualité et être indice sur sa mort prochaine. Pourquoi Lénore est-elle ainsi à moitié nue, en pleine nuit, alors que le vent fouette sa peau ? La première idée qui peut germer dans l'esprit d'un spectateur est l'enlèvement ou le viol. Car on ne sait pas où le soldat l'emmène.

De plus, Bürger, dans son texte, décrit Lénore placée derrière son amant, ses bras autour de celui-ci, alors que Scheffer la figure dos à lui, prisonnière de son bras puissant. Pourquoi Ary Scheffer a-t-il décidé de s'éloigner autant du texte ? Probablement car cette posture accentue la fragilité de Lénore. Elle ne peut pas vaincre la mort qui l'emporte et qui la tient avec force. La femme innocente et passive, prises aux mains d'un personnage masculin malfaisant, est un des motifs favoris des romantiques. Si Scheffer avait suivi la description du texte, sa composition n'aurait pas eu la même dimension dramatique. Peut-être donnerait-elle seulement l'illusion d'une promenade nocturne entre deux amoureux comme c'est le cas dans les

²⁶⁹ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes][Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 396.

²⁷⁰ Paul de Saint-Victor, « Feuilleton de la Presse du samedi soir 21 mai 1859, Beaux-Arts : Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », in *La Presse*, 21 mai 1859.

illustrations de Lénore datant du XVIII^e siècle. Celles-ci ne possèdent aucunement cette dimension fantastique et tragique qu'a su conférer Scheffer à sa *Lénore*. La plupart de ces illustrations ressemblent à une balade champêtre entre deux amants et aucune ne prédit la fin tragique de cette histoire.

C'est ici aussi que le vêtement qu'elle porte, choisi par Scheffer, donne une dimension mortuaire à la scène. Ce drapé pourrait évoquer un linceul, indice sur la mort prochaine de Lénore. Bien qu'une œuvre picturale représente une scène précise, elle peut annoncer, par le biais de plusieurs éléments, la suite d'une histoire. Tandis que le texte dévoile petit à petit l'intrigue, jusqu'au point culminant, la peinture glisse des indices que le spectateur peut comprendre après une analyse de l'œuvre.

La manière dont Scheffer représente les revenants est, quant à elle, fidèle au texte. Ils sont à peine perceptibles, éclairés par la lumière spectrale de la lune mais Lénore ne les voit pas, seul Wilhelm, déjà mort peut ressentir leur présence.

« — Tiens ! tiens ! vois-tu s'agiter, auprès de ces potences, des fantômes aériens, que la lune argente et rend visibles ? Ils dansent autour de la roue.

[...]

Husch ! husch ! husch ! toute la bande s'élance après eux, avec le bruit du vent, parmi les feuilles desséchées²⁷¹. »

Pour cela, l'artiste les a peints dans des tons bruns similaires à ceux du paysage nocturne entourant les deux amants. Comme s'ils se fondaient dans les ténèbres de la nuit.

« Tout cela frotté, indiqué, estomé, abrégé, brossé avec une magie égale au sujet. La toile semble peinte avec ce noir animal qui s'extrait des ossements broyés. On

²⁷¹ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes][Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 397.

dirait que le pinceau y a couru au pas accéléré des fantômes ("Les morts vont vite !")²⁷² »

La peinture – notamment grâce à la *Lénore* d'Ary Scheffer – est le médium qui a réellement popularisé la ballade de *Lénore*. En effet, d'après Marthe Kolb, les traductions françaises étaient bien « trop claire, trop abstraite pour rendre exactement la pensée philosophique, les élans mystiques propres à la littérature germanique²⁷³. »

« De 1810 à 1830, la ballade de *Lénore* fut traduite plusieurs fois. Elle contenait trop d'éléments romantiques pour ne pas aider au courant ; mais sa vulgarisation fut due aux peintres plus particulièrement. Eux aussi sont de « bonnes gens » qui, en quête de pittoresque, s'inquiète médiocrement du fond. Deux fiancés chevauchant la nuit à travers les espaces, suivis de gnomes, faisaient à merveille leur affaire : du noir, du blanc, la lune assombrie par les nuages, des fantômes, un sujet populaire qui porte, combien d'artistes n'en demandent pas davantage²⁷⁴ ! »

Bien que les mots de l'écrivain Champfleury (1821-1889) soient durs et empreints d'une certaine ironie, ils montrent la grande popularité de *Lénore* qui inspira tant de peintres par son sujet à la fois macabre et fantastique. Scheffer est l'un des artistes les plus fascinés par ce poème et sa toile représentant la course vers la mort est l'une des plus célèbres. D'autres artistes se sont également prêtés à l'illustration de ce thème si en vogue : Félix Cottrau (1799-1852) exposa au Salon de 1831, l'année-même où Scheffer présenta *Lénore, ou le retour de l'armée*, un tableau intitulé, comme celui de Scheffer, *Lénore ou Les morts vont vite* et qui faisait partie de la galerie du Palais-Royal²⁷⁵.

Et, lorsque l'actrice Marie Dorval (1798-1849) eut à jouer dans une pièce de théâtre consacrée à *Lénore*, plutôt que de lire la traduction française, elle préféra s'inspirer de la

²⁷² Paul de Saint-Victor, « Feuilleton de la Presse du samedi soir 21 mai 1859, Beaux-Arts, Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », in *La Presse*, 21 mai 1859.

²⁷³ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.348.

²⁷⁴ Champfleury., *Les vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840*. Paris, E. Dentu, 1822, p.70. (cité par Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.346.)

²⁷⁵ Claude Allemand-Cosneau, « La Ballade de Lénore », in *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, pp.443-44.

représentation qu'en avait fait Ary Scheffer qui, par cette œuvre, a su évoquer chacun des aspects du texte poétique : l'amour, l'angoisse de cette nuit cauchemardesque et la mort.

« Devant jouer après-demain un drame nouveau dont la ballade de Bürger a fourni le sujet, je désirerais beaucoup connaître la pensée poétique d'un peintre aussi distingué que Monsieur Scheffer sur la physionomie, la pose et le costume de Lénore. Pardonnez-moi, Monsieur le Baron, mon indiscretion que justifieront aisément, je l'espère, l'intérêt que vous portez aux arts et la protection généreuse que vous accordez à ceux qui les cultivent²⁷⁶. »

(Lettre adressée au baron James de Rothschild, Paris, 19 juillet 1843)

c) La ballade de Lénore, une source d'inspiration pour la génération romantique

..1.18. Les liens entre littérature et peinture à l'époque Romantique

« En ce temps-là, la peinture et la poésie fraternisaient. Les artistes lisaient les poètes et les poètes visitaient les artistes. On trouvait Shakespeare, Dante, Goethe, Lord Byron et Walter Scott dans l'atelier comme dans le cabinet d'étude²⁷⁷. »

L'œuvre d'Ary Scheffer, inspirée de la ballade de *Lénore* de Bürger, est indéniablement l'une des plus connues sur ce thème. Cependant, dans un contexte où les liens entre littérature et peinture se ressèrent, il est évident que l'artiste n'est pas le seul à s'être inspiré de ce poème. La principale force du Romantisme est ce besoin qu'ont les peintres de renouveler leurs sujets en se tournant vers la littérature contemporaine ou médiévale. Les précurseurs de ce mouvement sont les allemands avec les premières *Romantikertreffen*²⁷⁸ (rencontres romantiques) qui se déroulaient à Dresde et qui réunissaient des écrivains et des artistes.

²⁷⁶ Lettre adressée au baron James de Rothschild, Paris, 19 juillet 1843 (Cf Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps*, p.349.)

²⁷⁷ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, 1874, pp. 204-205. (cité par Gilles Soubigou, « Les couleurs obscures de l'anglomanie, La vogue des sujets "noirs" anglais dans la peinture française à l'époque romantique », in *Visages de l'effroi violence et fantastique de David à Delacroix*, Paris, Lienart, 2015, p.146.)

²⁷⁸ Maria Teresa Caracciolo, *Le romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p.110

« Conscients de vivre une époque de rupture, ils s'interrogeaient sur la création artistique, sur ses origines et son avenir, comme sur les liens qui la rattachaient à la pensée et à la poésie²⁷⁹. »

Ils publiaient ensuite des articles dans des revues afin de diffuser leur pensée qui se plaçait à contre-courant du Néo-classicisme. D'après eux, la peinture devait s'émanciper de la sculpture antique et choisir de nouvelles inspirations :

« Affranchie de la tutelle de la sculpture antique, la peinture se voyait attribuer par les Romantiques un nouveau guide chargé de conduire ses pas : la poésie²⁸⁰. »

L'écrivain, critique et philosophe allemand Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), membre de ces *Romantikertreffen*, estime que la poésie ne doit pas seulement nouer des liens avec la musique mais également avec l'illustration, à laquelle il consacre un essai publié en 1799 dans sa revue *Atheneum*²⁸¹:

« Pourquoi ne pourrait-il pas y avoir un accompagnement pictural de la poésie, semblable à l'accompagnement musical ? Plus cet accompagnement serait constant, plus le dessinateur prendrait de soin à encadrer la totalité du poème, plus il pourrait se permettre d'audace, de se projeter de toute son âme sur la page où il est riche et puissant et laisser le poète s'occuper du reste. On obtiendrait ainsi le spectacle rare mais enchanteur de *deux arts agissant en commun*, sans heurts, ni asservissements. Le peintre nous offrirait un nouvel organe pour ressentir le poète et celui-ci traduirait à son tour dans son noble dialecte le séduisant langage chiffré des lignes et des formes²⁸². »

Du côté de la littérature débute le temps de l'*anglomanie*²⁸³ : Le mythe d'Ossian (1761) eut un succès retentissant et nombreuses sont les œuvres picturales illustrant ce cycle. Les vieilles ballades et légendes nordiques intéressent également les artistes ; en 1825, François-

²⁷⁹ Maria Teresa Caracciolo, *Le romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p.110.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p.121.

²⁸² *Ibid.*, p.124.

²⁸³ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p.153.

Adolphe Loève-Veimars²⁸⁴ publie à Paris le recueil *Ballades, Légendes et Chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse* que les artistes n'hésitent pas à consulter²⁸⁵.

Par la suite déferle en Europe la vogue des « romans noirs » originaires de Grande-Bretagne (*Le Château d'Otrante* de Walpole (1764), *Le Moine* de Lewis (1796), etc...) ; celle-ci « suggérait aux peintres une foule de sujets d'aventure en même temps qu'un décor de châteaux forts, de torrents, de sombres forêts, apte à renouveler la vieille tradition du paysage classique²⁸⁶. »

Les artistes s'intéressent également à la littérature allemande qui se fait connaître en France grâce à l'agrandissement de l'Empire français jusqu'au Rhin et au mariage de Napoléon I^{er} avec Marie-Louise d'Autriche qui, selon Jacques Thuillier, « avaient resserré les liens entre la France et les pays germaniques²⁸⁷ ». Les artistes français apprécient les intrigues souvent sombres et les décors médiévaux décrits par les auteurs :

« La littérature populaire allemande, connue surtout à travers les ballades de Bürger, n'attire pas moins. Ici encore tout un décor de villes médiévales, de châteaux forts, d'églises gothiques, de clairs de lune, se substitue aux paysages du Latium²⁸⁸. »

Cependant, ce n'est que de manière tardive que la France découvre et s'inspire de ces œuvres gothiques. En effet, les artistes français ne s'y intéressent réellement qu'après 1820 alors même que ces auteurs (Shakespeare, Goethe, Byron, Milton, etc...) sont des pionniers du Romantisme depuis des années dans leurs pays respectifs.

« Ils se sont depuis longtemps imposés dans leur pays d'origine comme une source d'inspiration picturale ou musicale²⁸⁹. »

²⁸⁴ François-Adolphe Loève-Veimars (1801-1854) est un historien, diplomate, écrivain et traducteur français.

²⁸⁵ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.162.

²⁸⁶ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p. 153.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*, p.154.

²⁸⁹ Musée de la Musique, *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique, 2002, p.152.

Cette forte attirance pour le Nord mène certains artistes et écrivains, tels que Victor Hugo²⁹⁰, à préférer le voyage d'Allemagne au voyage d'Italie, pourtant la destination phare des artistes durant des décennies.

Pour autant, malgré l'apparition tardive de ces liens entre peinture et littérature dans le romantisme, ceux-ci sont très forts.

« Le sensualisme triomphant au XVIII^e siècle avait réconcilié la peinture et la poésie que l'intellectualisme du XVII^e siècle avait séparées [...] À l'époque romantique où le lyrisme envahit tous les domaines, les relations entre artistes, poètes et musiciens furent très étroites, et dans la fièvre d'orientations nouvelles, il était inévitable que le poète communiquât à l'artiste son enthousiasme pour le même sujet²⁹¹. »

L'écrivain Denis Diderot (1713-1784) participa d'ailleurs beaucoup à ce mouvement en écrivant des articles à propos des premières expositions de peinture²⁹².

L'illustration de ces sources littéraires devient alors récurrente dans le Romantisme mais les artistes ne font pas que retranscrire ces œuvres en peinture. Ils s'inspirent aussi de l'atmosphère sombre et morbide qui émane de ces romans et poésies pour composer leurs propres œuvres :

« L'affabulation romanesque ne permet guère au peintre une traduction directe (sauf dans l'illustration) ; du moins tire-t-il de cette mode l'amour des ruines gothiques, l'évocation des moines et caveaux funèbres, des visions fantastiques, des scènes de sabbat et des spectacles sinistres : noyés, têtes coupées, squelettes, meurtres et supplices sans signification religieuse ou inversement des jeunes filles pures et persécutées (Scheffer)²⁹³. »

²⁹⁰ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, p.154.

²⁹¹ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.320.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.275.

..1.19. La ballade de Lénore de Bürger : une source d'inspiration pour les artistes romantiques

« En Allemagne, la terreur, les revenants et les sorciers plaisent au peuple comme aux hommes éclairés; c'est un reste de la mythologie du Nord; c'est une disposition qu'inspirent assez naturellement les longues nuits des climats septentrionaux [...] Bürger est celui qui a le mieux saisi cette veine de superstition qui conduit si loin dans le fond du cœur. Celui qui n'a pas lu Lenore [...] ne peut se faire une idée du mérite étonnant de cette romance : toutes les images, tous les bruits en rapports avec la situation de l'âme, sont merveilleusement exprimés par la poésie : les syllabes, les rythmes, tout l'art des paroles et de leur sens est employé pour exciter la terreur. La rapidité des pas du cheval semble plus solennelle et plus lugubre que la lenteur même d'une marche funèbre. L'énergie avec laquelle le cheval hâte sa course, cette pétulance de la mort cause un trouble inexprimable ; et l'on se croit emporté par le fantôme, comme la malheureuse qu'il entraîne avec lui dans l'abîme²⁹⁴ ».

Lorsque l'on se penche sur le parcours de Scheffer qui fut peintre officiel à partir de 1822, une œuvre telle que *Lénore, les morts vont vite* (1830) peut sembler étonnante. Mais il ne faut pas oublier l'importance de l'influence littéraire, portée sur le macabre et le fantastique, qui s'exerce sur les artistes de cette génération. En France, la ballade de *Lénore* de Bürger obtient un succès retentissant et inspire à la fois artistes (Ary Scheffer, Horace Vernet, Louis Boulanger, etc...) et écrivains, notamment Victor Hugo dans *La Fiancée du timballier* (1828) ainsi que dans les « Fantômes » des *Orientales* (1829).

Mais si nous devons retenir une autre œuvre parmi celles consacrées à cette ballade, ce sera celle de Horace Vernet, exécutée en 1839. Descendant d'une famille de peintre célèbres²⁹⁵, il reçoit dès 1816, à l'âge de vingt-sept ans, une commande de Louis XVIII pour *La Bataille de Las Navas de Tolosa*²⁹⁶. Il est promu officier de la Légion d'honneur en 1825 et devient en 1826, Directeur de l'Académie de France à Rome²⁹⁷. Cet artiste est, comme Ary Scheffer, très proche du roi Louis-Philippe et il participa également au décor de la galerie des Batailles de Versailles. Sa proximité avec le pouvoir lui vaut aussi d'être occasionnellement chargé de missions

²⁹⁴ Germaine de Staël, *De l'Allemagne* ; Nouvelle édition, avec une préface par M. X. Marmier, Paris, Charpentier, 1839, pp.172-173.

²⁹⁵ Son père, Carle Vernet (1758-1836), est un peintre et dessinateur très connu qui assura sa formation.

²⁹⁶ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p.165.

²⁹⁷ *Ibid.*

diplomatiques auprès du pape ou du tsar²⁹⁸. Tout comme Scheffer, il a peint des sujets très variés : tableau d'Histoire (batailles, sujets bibliques), scènes de genre, illustrations littéraires, ainsi que beaucoup de portraits²⁹⁹. Horace Vernet est un peintre qui ne se limite pas à un seul genre ou courant. En effet, en 1838, il peint un grand tableau d'Histoire³⁰⁰, commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles, qui représente l'assaut de Constantine³⁰¹. Cette œuvre, par son thème et son traitement, ne peut aucunement se placer dans le courant romantique. Sa carrière officielle ne lui confère donc pas l'appellation de peintre romantique. Mais, bien que sa *Lénore* se démarque de sa production artistique, son intérêt pour un tel sujet fantastique n'est pas si surprenant. D'après Jacques Thuillier, si l'on s'intéresse à certaines de ses œuvres datant de l'époque romantique, il est possible de l'inscrire dans ce mouvement.

« On conviendra que même s'il suit des chemins sensiblement différents de Delacroix il est bien l'un des acteurs essentiels du romantisme³⁰². »

Ici, par le choix de ce sujet – notamment de ce moment si intense – ainsi que par le traitement pictural de ce tableau, Vernet s'inscrit parfaitement dans la veine romantique. Veine romantique qui se manifeste plutôt tardivement puisqu'il a déjà cinquante ans lorsqu'il peint ce tableau – quand Scheffer n'en avait que trente-cinq – qui tranche avec sa production de peintre officiel :

« [...] Il semble qu'au même moment chez Vernet, qui atteint les cinquante ans, remonte une brutale bouffée de romantisme [...] cette *Lénore* reprend avec une audace de jeune peintre un thème qui commence à être usé³⁰³. »

²⁹⁸ Musée des Beaux-Arts de Nantes, *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995. p.441.

²⁹⁹ *Ibid*, p.166.

³⁰⁰ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle un nouveau regard*, p.166.

³⁰¹ Horace Vernet, *Siège de Constantine ; les colonnes d'assaut se mettent en mouvement*, 13 octobre 1837, 1838, huile sur toile, 512 x 1039 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

³⁰² Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p.165.

³⁰³ *Ibid*.

En effet, en 1839, le Romantisme est déjà bien installé en France et comme l'explique l'historien de l'art Adrien Goetz (né en 1966), l'ensemble de la composition de Vernet s'appuie sur des thématiques et des procédés déjà repris par beaucoup d'artistes :

« Tous les éléments d'une iconographie romantique jouant sciemment de l'exagération se trouvent ici réunis, à une date où ils ne surprennent déjà plus le public : le thème germanique, le choix médiéval du décor, la statuaire funéraire, les ruines, la silhouette sombre de l'église, le caractère terrifiant de la tête de mort qui domine la composition³⁰⁴. »

La toile de Vernet semble plus sombre et infernale que celle de Scheffer qui utilise des tons bruns. Horace Vernet utilise surtout les couleurs noires et grises pour figurer la nuit noire, rehaussées par des touches d'un rouge violent, comme si les portes de l'Enfer étaient déjà ouvertes, prêtes à accueillir Lénore, la blasphématrice. En cela, il suit scrupuleusement la description littéraire de Bürger qui place le cœur de l'intrigue durant la nuit ; en effet, *Lénore* est la seule toile de son œuvre entier qui soit si sombre³⁰⁵.

Quelques touches de lumière sont ajoutées dans le but de mettre en exergue les détails importants de l'œuvre : la tombe qu'enjambe le cheval et qui suggère au spectateur que la scène se déroule dans un cimetière, le personnage de Lénore dont le visage exprime la peur et la surprise et enfin, le visage du cavalier, dont on devine, sous une lumière aveuglante et surnaturelle, les traits squelettiques. D'après l'historienne d'art Claude Allemand-Cosneau (née en 1945), cet effet lumineux, seulement dirigé vers le cavalier fantôme, accentue le côté macabre de la scène, en dépit de l'amour qui uni tout de même Lénore et son fiancé :

³⁰⁴ Adrien Goetz, « Les morts vont vite (Scheffer) et La Ballade de Lénore (Vernet) », in *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique, 2002, p. 215.

³⁰⁵ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p.166.

« En focalisant sur le squelette le seul effet lumineux du tableau, particulièrement sombre, troué seulement de quelques éclats rougeâtres, Vernet augmente encore l'effet morbide de la scène, où la mort triomphe de l'amour³⁰⁶. »

Cela le différencie de Ary Scheffer qui, selon Jacques Thuillier, mêle les deux sentiments qui caractérisent la ballade de Bürger :

« Le sentiment de l'amour et de la mort, présent dans les deux toiles de Scheffer, s'estompe : Vernet lui préfère l'effet de fantastique et de macabre [...] ³⁰⁷ »

De plus, contrairement à la composition de Scheffer, Vernet représente le couple de manière frontale. Cela rend la composition presque écrasante pour le spectateur qui retient son souffle face à l'horreur de la scène. Cette différence de représentation est probablement due aux différentes scènes choisies par l'un et par l'autre : Scheffer figure la chevauchée et celle-ci est davantage mise en avant par une représentation de profil qui sublime la vitesse. Vernet illustre l'arrivée au cimetière, le moment où la cavalcade prend fin mais où l'horreur s'emballe ; peindre les personnages de face et donner une importance à l'expression de Lénore – dont le visage disparaît chez Scheffer au profit de l'effet dramatique de la chevauchée – et aux traits squelettiques du chevalier renforce cette atmosphère terrifiante.

Suivant le texte, Vernet représente le cheval d'un noir profond, contrairement à Scheffer qui use ici de la couleur brune. L'aspect de ce destrier est effrayant par la contorsion exacerbée de son corps et le feu qui semble sortir de sa gueule et de ses naseaux. Comme l'indique Bürger dans son poème³⁰⁸, des étincelles jaillissent de sous ses sabots, témoins de sa vitesse extrême. Cet effet de vitesse est également renforcé par la manière dont sa crinière se soulève. En cela,

³⁰⁶ Claude Allemand-Cosneau, « La Ballade de Lénore », in *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p.444.

³⁰⁷ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p.166.

³⁰⁸ « hop ! hop ! hop ! Ainsi retentit le galop... Cheval et cavalier respiraient à peine ; et, sous leurs pas, les cailloux étincelaient. » (cf Bürger, *Lénore*, traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 396.)

il reprend un thème déjà traité une dizaine d'années plus tôt : celui du « cheval emballé » qu'il a figuré³⁰⁹ dans son *Mazeppa aux loups*³¹⁰ (fig.35).

Pénétrant dans un cimetière, le cheval galope au-dessus d'une tombe éclairée par la lueur fantomatique de la lune. La tombe que le cheval franchit est très détaillée : il s'agit d'un gisant médiéval. Contrairement à Ary Scheffer – qui s'intéresse plutôt à la figuration des morts poursuivant le couple – Horace Vernet accentue un décor médiéval que Bürger ne décrit pourtant pas. Le cimetière figuré par le peintre est un cimetière médiéval et la cathédrale au fond rappelle ce temps révolu. Cette appropriation d'un passé moyenâgeux est une des caractéristiques du Romantisme qui affectionne cette époque si longtemps oubliée. Ce goût pour le Moyen-Âge s'explique de plusieurs manières : l'influence de l'Allemagne et de l'Angleterre (d'où est né le mouvement romantique), les destructions révolutionnaires qui mettent en ruine certains édifices du Moyen-Âge et la vision d'un passé transmis par les édifices³¹¹. Les artistes romantiques portent un grand intérêt aux édifices funéraires dont les représentations augmentent dans le premier tiers du XIX^e siècle³¹². D'après Magali Briat-Philippe³¹³, ces représentations ont des objectifs divers, entre-autre renouer avec la tradition chrétienne ou légitimer une dynastie³¹⁴. Cependant, le Romantisme, si fasciné par la mort et le drame prend possession de cette iconographie funéraire qui a plusieurs définitions :

« La représentation funéraire, favorisant les ambiances mystérieuses et mélancoliques prisées par ces peintres, introduit en outre une réflexion sur la mort et le caractère éphémère de la vie humaine. Elle prend aussi une dimension symbolique relative au temps qui passe. Enfin, elle permet d'exalter les passions amoureuses³¹⁵. »

³⁰⁹ Claude Allemand-Cosneau, « La Ballade de Lénore », in *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, pp.443-444.

³¹⁰ Horace Vernet, *Mazeppa aux loups*, 1826, huile sur toile, 100 x 130 cm, Avignon, Musée Calvet.

³¹¹ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p.154.

³¹² Magali Briat-Philippe, « La représentation des tombeaux dans la peinture du premier tiers du XIX^e siècle », in *L'invention du passé : Gothique mon amour 1802-1830*, Tome 1, Paris, Hazan, 2014, p.63.

³¹³ Magali Briat-Philippe est conservatrice au Musée de Brou à Bourg-en-Bresse.

³¹⁴ Magali Briat-Philippe, « La représentation des tombeaux dans la peinture du premier tiers du XIX^e siècle », in *L'invention du passé : Gothique mon amour 1802-1830*, p.63.

³¹⁵ *Ibid.*

Magali Briat-Philippe ajoute que le Romantisme noir de la seconde moitié du XVIII^e siècle apporte « une vision sublimée de la mort et de ses ombres³¹⁶ ». L'influence de la littérature fantastique et de ses héros mélancoliques³¹⁷, voire suicidaires, amplifie ce mouvement morbide : La ballade de *Lénore* en est un exemple concret.

Horace Vernet représente le cavalier fantôme à l'avant, vêtu de son armure et dévoilant son véritable et terrifiant visage. La cuirasse du soldat, tout comme chez Ary Scheffer, ne respecte pas l'époque voulue par l'auteur du poème : l'histoire est censée se dérouler pendant la Guerre de Sept Ans (1756-1763) mais les deux peintres donnent au fiancé de Lénore une armure médiévale³¹⁸, ce qui inscrit davantage leurs toiles dans ce Moyen-Âge romanisé.

Derrière lui, Lénore est installée sur le cheval et se tient à lui par un bras posé contre sa hanche. Le cavalier, quant à lui, pose sa main sur la sienne dans une étreinte amoureuse. Contrairement à Scheffer, Vernet suit la description de Bürger à la ligne et figure comme il se doit la jeune fille derrière son amant, enlacée à lui³¹⁹. Cependant, cela ne l'empêche pas de représenter Lénore épouvantée. Ses yeux sont exorbités et sa bouche est ouverte dans une expression d'effroi. Elle vient de comprendre ce qui se trame. Sa main est posée sur le casque du cavalier qu'elle soulève, dévoilant ainsi ses traits squelettiques, liberté que prend Vernet vis-à-vis du texte. Lénore vient probablement de comprendre que son fiancé n'est plus ce qu'il était et qu'elle vient de tomber dans un piège mortel. Le moment que représente Vernet se situe juste après la chevauchée fantastique dépeinte par Scheffer. La tension est à son paroxysme : Lénore, dans cette nuit d'horreur vient de comprendre que sa vie a basculé et, dans quelques instants, elle mourra.

³¹⁶ *Ibid*, p.65.

³¹⁷ *Ibid*.

³¹⁸ Adrien Goetz, « Les morts vont vite (Scheffer) et La Ballade de Lénore (Vernet) », in *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique, 2002, p.215.

³¹⁹ « elle enlace ses mains de lis autour du cavalier qu'elle aime » (cf Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust, suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 396.)

Les œuvres que consacrent Scheffer et Vernet au thème de *Lénore* sont à la fois similaires et différentes. La première similitude est bien entendu le sujet mais les « procédés dramatiques³²⁰ » sont également comparables : En effet, il s'agit chez les deux artistes d'œuvres nocturnes, au noir profond, mais dont l'éclairage se place de manière théâtrale sur des détails importants, comme la morte chez Guérin dans son *Marcus Sextus*. La lumière, chez Scheffer, vient de la lune et éclaire Lénore de façon presque surnaturelle. Chez Vernet, Lénore est aussi dans la lumière, mais la lueur la plus vive se concentre sur la tête décharnée du revenant que découvre Lénore en relevant son casque. Le clair-obscur est d'autant plus fort chez Vernet et les contrastes créent une agressivité pour l'œil qui traduit la violence du sujet représenté.

Cependant, le pinceau de Vernet est radicalement différent de celui de Scheffer. Si ce dernier préfère laisser à son œuvre un aspect de *non-finito* qui valorise la cavalcade effrénée, Vernet donne, au contraire, une touche lisse à sa composition. Pour autant, cette touche lisse, dépeinte dans de forts contrastes, n'enlève aucunement l'atmosphère terrifiante qui émane de cette peinture.

³²⁰ Terme employé par Adrien Goetz (cf *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique, 2002, p.215.)

Partie 2

-

Les thèmes iconographiques relatifs à la mort dans

Lénore, les morts vont vite

3. La mort « fantastique » dans l'art

a) La nuit et la mort

« J'avoue qu'il y a une convenance secrète entre la mort et la nuit, qui nous touche sans que nous nous en doutions. » Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* (1755)³²¹

..1.20. La nuit romantique

La nuit est l'un des détails qui crée l'effet fantastique et angoissant de *Lénore*, autant dans la ballade de Bürger que dans ses illustrations. Ce noir profond qu'utilise Scheffer semble envelopper, voire engloutir le couple, et participe à l'horreur et au cauchemar que vit Lénore. L'intrigue de ce poème retranscrit par Ary Scheffer en peinture n'aurait pas le même impact si l'action se déroulait de jour. Pendant la journée, la clarté du soleil laisse percevoir ce qui se passe autour. Au contraire, la nuit, par son silence et sa pénombre, réveille les angoisses. Lénore ne voit pas ce qui se passe autour d'elle et c'est ce qui lui fait peur.

« La nuit gothique conduit [...] vers l'affirmation du noir comme couleur apte à dire l'inconfort psychique³²². »

Dans sa version de *Lénore* (fig.10), Horace Vernet utilise un noir plus profond que celui de Scheffer, seulement rehaussé de quelques touches rouges et blanches qui rendent l'œuvre presque monochrome. Vernet a choisi de représenter une nuit noire, que la lune, à moitié dissimulée derrière une cathédrale gothique, ne parvient pas à éclairer. Pour rendre compte des détails de sa composition, le peintre utilise un éclairage similaire à un projecteur de théâtre³²³ qui se braque sur le destrier et ses passagers, permettant de comprendre la véritable nature du cavalier et de voir la peur qui s'empare de Lénore.

Selon le critique dramatique et universitaire Georges Banu (né en 1943), le poète John Keats (1795-1821), auteur de la ballade de *La Belle Dame sans Merci* (1819) définit la nuit

³²¹ Jean Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette réalistes, 1994, p.8.

³²² Georges Banu, *Nocturnes, Peindre la nuit, Jouer dans le noir*, Paris, Biro, 2005, p.57.

³²³ On peut trouver cet éclairage semblable à un projecteur de théâtre dans d'autres œuvres telles que *Les Sabines* de David (1799) ou bien *L'assassinat du duc de Guise* de Paul Delaroche (1834) (cf Sébastien Allard, « Delacroix, Delaroche et la place du spectateur » in *De la scène au tableau : David, Füssli, Klimt, Moreau, Lautrec, Degas, Vuillard ...* Paris; Milan, Flammarion ; Skira, 2009, p.129.)

comme la « capacité négative³²⁴ » qui agit de telle manière que l'homme « tolère les incertitudes, les mystères, les doutes sans chercher tout de suite à se rassurer par des faits ou par la raison³²⁵ »

Le mouvement romantique et cet attrait pour le fantastique et le morbide naît en partie de la déception que vit la nouvelle génération face aux promesses non tenues des Lumières (cf p 86).

« La Nuit est un motif puissamment romantique, emblématique d'une sensibilité nouvelle qui a alors émergé en Europe et traversé tous les arts: philosophes, poètes, artistes, écrivains, ont cherché à percevoir l'envers des choses et à lire dans les ténèbres une autre raison, celle de l'indicible, de l'impalpable, de l'émotion, de l'irrationnel, de tout ce qui, jusque-là, avait été rejeté par l'esprit des Lumières³²⁶. »

La nuit devient, comme l'affirme Georges Banu « leur refuge, leur protection³²⁷ ». Ce goût pour la nuit qu'éprouvent les romantiques mène à la création de ce qu'on pourrait presque considérer comme un genre, celui du paysage nocturne. Lorsque l'on observe différentes œuvres nocturnes, il est facile de remarquer que revient avec récurrence la noirceur d'un paysage de nuit et la présence lumineuse de la lune. Dans son *Dictionnaire* (1758), l'écrivain Antoine-Joseph Pernety (1716-1796) décrit les œuvres appartenant au « genre » du paysage nocturne comme des « tableaux qui représentent un paysage éclairé seulement par la clarté de la lune et des étoiles³²⁸ ».

Cette définition se retrouve parfaitement dans *Lénore, les morts vont vite*. La peinture est traitée dans des tons très sombres, noirs et bruns, suggérant le moment nocturne de la scène. Le côté gauche du tableau est le plus sombre et semble peut-être indiquer la noirceur dans laquelle Lénore s'apprête à pénétrer : les ténèbres de la mort. Le côté droit est peint dans des

³²⁴ John Keats, cité par Georges Banu, *Nocturnes, Peindre la nuit, Jouer dans le noir*, Paris, Biro, 2005, p.15.

³²⁵ Georges Banu, *Nocturnes, Peindre la nuit, Jouer dans le noir*, Paris, Biro, 2005, p.15.

³²⁶ Corinne Bayle, Victoire Feuillebois, Virginie Tellier, « Argumentaire » [en ligne], *La nuit dans la littérature européenne du XIXe siècle*, Séminaire *L'atelier du XIXe siècle*, 5^{ème} séance, Centre Jacques Seebacher, 30 mars 2013 [consulté le 3 juin 2019]

Disponible sur <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/ArgumentaireNuit.pdf>

³²⁷ Georges Banu, *Nocturnes, Peindre la nuit, Jouer dans le noir*, p.15

³²⁸ Cf *Ibid*, p.25.

tons plus clair dans le but de mettre l'accent sur les spectres qui poursuivent le couple ; ceux-ci, du côté gauche, sont beaucoup moins visibles. Cependant, les deux véritables points lumineux de la composition sont Lénore au centre et la lune située dans le coin supérieur droit. Celle-ci, bien que voilée par quelques nuages inquiétants, éclaire la scène d'une lumière blanche qui semble se répercuter de façon mystique sur Lénore, dont la peau paraît aussi blanche et aussi lumineuse que la lune. Un parallèle peut donc se créer entre la lune et la jeune fille. En effet, durant plusieurs siècles, la lune et la femme, par la similarité des cycles lunaire et menstruel, sont assimilées³²⁹.

Il existe différentes représentations de la nuit. Celle-ci peut être apaisante, mélancolique ou bien effrayante. Tout ce qui touche à la mélancolie intéresse le Romantisme. Le jour est bruyant alors que la nuit silencieuse est favorable à la réflexion et à l'apaisement de l'esprit. Durant la nuit, l'homme peut s'isoler et méditer. Georges Banu définit le « désir de nuit comme besoin de fuite et quête de soi³³⁰ ». C'est dans cette optique que le paysage nocturne connaît un tel succès durant le Romantisme.

« La nuit est favorable à cet état auquel s'identifie l'artiste romantique. Cela explique l'effet de répétition car la nuit s'érige en climat privilégié dont nul ne pourra se dissocier, peintre, musicien ou poète³³¹. »

..1.21. La nuit gothique

Mais le Romantisme noir, plus porté sur le macabre et le fantastique, préfère donner une autre dimension à la nuit, une dimension bien plus inquiétante ; on la nomme la « nuit gothique³³² ». Celle-ci n'a plus rien de serein ; elle oppresse et angoisse. Elle réveille les morts. En effet, d'après l'universitaire Corinne Bayle « la complémentarité de la lumière et de l'obscurité est ce qui constitue la totalité de la vie³³³ ». Par conséquent, la nuit, composée seulement des ténèbres, peut être interprétée comme le lien entre le monde des morts et celui

³²⁹ Georges Banu, *Nocturnes, Peindre la nuit, Jouer dans le noir*, Paris, Biro, 2005, p.17

³³⁰ *Ibid*, p.25.

³³¹ *Ibid*.

³³² Terme utilisé par Georges Banu dans son ouvrage *Nocturnes, Peindre la nuit, Jouer dans le noir*.

³³³ Corinne Bayle, « Pourquoi la nuit ? », Séminaire *L'atelier du XIXe siècle*, 5^{ème} séance, Centre Jacques Seebacher, 30 mars 2013, p.4. [consulté le 3 juin 2019]

Disponible sur <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/CorinneBayle.pdf>

des vivants. Les ténèbres sont effectivement assimilés à la mort depuis l'Antiquité³³⁴ : le dieu du sommeil, Hypnos, est le frère jumeau du dieu de la mort, Thanos. La mort peut se concevoir comme un sommeil éternel, tandis que le sommeil ressemble à une petite mort. Le sommeil se déroulant durant la nuit, un lien entre nuit et mort est évident.

La nuit gothique prend ses racines dans le roman noir principalement anglais. La nuit que décrivent ces auteurs implique souvent ruines médiévales, paysages déserts, nuit noire, revenants et démons. C'est une nuit cauchemardesque pendant laquelle le personnage principal est souvent soumis à des tortures et qui se termine parfois par la mort de celui-ci. Georges Banu fait d'ailleurs remarquer que le terme anglais de « nightmare » mêle à la fois « nuit » et « marais » qu'il interprète comme l'action de « s'enfoncer dans une entité incertaine qui vous happe et ne vous lâche plus³³⁵. »

Dans l'œuvre que nous étudions, les ténèbres semblent engloutir Lénore comme la mort finira par se saisir d'elle. La lune fantomatique éclaire les spectres qui la poursuivent et qui finiront par la tuer.

« La lumière lunaire rend spectral le paysage qui ne peut que favoriser le surgissement des fantômes vengeurs ou de monstres prédateurs. Il y a toujours une dette impayée ou un appétit suspect, un revenant qui surgit ou un vampire qui s'éveille³³⁶. »

Une des autres conditions de la nuit gothique réside dans la solitude du personnage qui exacerbe son angoisse.

« [la nuit gothique] fournit [...] le climat de l'angoisse solitaire où l'être prend la mesure de ses limites face aux ténèbres agitées qui déstabilisent les certitudes et éveillent des craintes paniques³³⁷ »

Ici, Lénore est seule. Son fiancé n'est plus l'homme qu'il était auparavant ; il n'est plus qu'un squelette. Et, bien que l'œuvre de Scheffer ne nous l'explique pas, le spectateur comprend aisément que la jeune femme est seule face à ces forces surnaturelles contre lesquelles elle n'a

³³⁴ « Déjà, au Chant X de l'Odyssée la crainte attachée aux ténèbres était symbolisée par le pays des Cimmériens où est situé le séjour des morts. » (*Ibid*, p.5.)

³³⁵ Georges Banu, *Nocturnes, Peindre la nuit, Jouer dans le noir*, Paris, Biro, 2005, p.57.

³³⁶ *Ibid*.

³³⁷ *Ibid*, p.56.

aucune chance. Ceci est un motif récurrent de la nuit gothique dans laquelle le personnage principal subit les attaques d'entités malveillantes, sans aucune aide extérieure :

« Nuits de cauchemars qui, toujours, surpassent les ressources des êtres appelés à les vivre sans protection ni accompagnateurs³³⁸ . »

Comme le dit l'historien de l'art Gilles Soubigou³³⁹, « la solitude est aussi la condition du plus grand danger³⁴⁰ ».

C'est durant cette nuit d'angoisse que la jeune femme se fera étreindre par la mort. Ary Scheffer a bien su rendre cette atmosphère angoissante dans sa composition. Dès le premier coup d'œil, le spectateur ressent le poids de cette nuit gothique. Scheffer, par son propre vocabulaire artistique et par l'effet puissant de son pinceau, a su nous transporter dans cette nuit d'horreur décrite par Bürger.

b) La mort et les fantômes dans l'art romantique

..1.22. Le surnaturel dans l'art romantique

Pour comprendre *Lénore, les morts vont vite*, il est important de se pencher sur l'intérêt de l'art envers le surnaturel et le fantastique. La période romantique est la période la plus portée sur ces représentations défiant le réel. Comme nous le savons, le Romantisme est un mouvement novateur, à la recherche de nouvelles inspirations et de nouveaux moyens d'expressions. Leur intérêt se porte sur des scènes dramatiques et émotionnellement fortes qui tranchent avec les représentations lissées du néoclassicisme. Il se crée pourtant deux branches au sein du mouvement, une portée sur les événements réels, une autre sur les scènes fictives, les deux étant réunis par un même mode d'expression : sélection du moment le plus intense ou encore construction par la couleur et non par le dessin. L'horreur est un trait commun aux deux branches. Géricault illustre avec grandiosité celle-ci dans son célèbre *Radeau de la Méduse*³⁴¹ qui figure un événement réel et contemporain, chargé de désespoir et d'horreur. Au contraire,

³³⁸ *Ibid*, p.57.

³³⁹ Gilles Soubigou est conservateur des monuments historiques à la DRAC Rhône-Alpes.

³⁴⁰ Gilles Soubigou, « Les couleurs obscures de l'anglomanie. La vogue des sujets « noirs » anglais dans la peinture française à l'époque romantique » in *Visages de l'effroi violence et fantastique de David à Delacroix*, Paris, Lienart, 2015, p.152.

³⁴¹ Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, huile sur toile, 4,91 m x 7, 16 m, Paris, Musée du Louvre.

certaines artistes, déçus par un siècle ne répondant pas à leurs attentes, préfèrent s'échapper de la réalité. Leur choix se porte alors inévitablement sur tout ce qui dépasse le réel : le fantastique.

« Tandis que Géricault choisit d'illustrer l'horreur dans une œuvre « événementielle » (*Le radeau de la Méduse*), c'est-à-dire de représenter une situation réelle contemporaine, d'autres artistes romantiques s'abstraient délibérément d'une réalité dans laquelle l'être humain ne peut se vivre en tant qu'individu agissant en toute autonomie. Ils trouvent refuge dans le fantastique, un antimonde plein d'esprits et de démons, de sorcières et de créatures mi homme mi animal, dont l'hybridité passe pour être le signe de l'antidivin. Cet antimonde se soustrait certes aux lois de la raison, mais il fait finalement fonction de miroir de la condition humaine³⁴². »

Ce penchant pour le surnaturel s'inscrit dans un contexte historique compliqué. Au XVII^e siècle, les Lumières amorcent une distanciation avec les principes religieux et font des promesses qui ne seront pas tenues, à la grande déception des générations postérieures. A la fin du XVIII^e siècle, suite à la Révolution française, le Clergé et l'État se séparent, menant alors à une perte de contrôle de la part de l'Église³⁴³. De plus, c'est à la même époque que la science se développe réellement³⁴⁴, offrant une nouvelle vision du monde, différente de celle donnée par la religion chrétienne. Cette distance prise avec l'Église, cette déception qui plonge toute une génération dans le désarroi et ce besoin de renouveau dans l'art entraînent le développement d'un intérêt pour le fantastique et ce dès 1775 :

« À partir de 1775, les scènes macabres se multiplient au Salon, renchérissant sur les tableaux de ruines ou à thèmes nocturnes apparus dès avant 1750³⁴⁵. »

Dès 1800, les thèmes surnaturels se multiplient, engendrant un véritable mouvement autrefois seulement prisé par quelques artistes :

³⁴² Nerina Santorius, « Les Fils de Satan. L'héritage de la déraison dans le Romantisme français » in *L'Ange du Bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.102.

³⁴³ Loïc Malle, « D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent. Essai d'inventaire thanatologique depuis le XIX^e siècle », in *C'est la vie! : vanités de Pompéi à Damien Hirst*. Paris, Skira Flammarion, 2010, p.84.

³⁴⁴ Philippe Dagen, « L'art, ses fantômes, ses spectres et ses sorciers », in *Le Monde* [en ligne], publié le 26 décembre 2011. Disponible sur https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/26/l-art-ses-fantomes-ses-spectres-et-ses-sorciers_1622796_3246.html

³⁴⁵ Jean Clay, *Le Romantisme*, Paris, Hachette réalités, 1994, p.11.

« Alors qu'à l'époque baroque, de tels sujets étaient restés l'apanage d'un petit nombre de peintres comme Salvator Rosa ou Magnasco, ils prirent autour de 1800 une importance auparavant inconcevable : Goya, Füssli, Blake, John Martin, Thomas Cole, Delacroix, Carl Blechen ont curieusement accordé une grande place à la part d'ombre dans leurs œuvres. Beaucoup de leurs travaux se sont emparés de motifs et de thèmes qui donnaient au même moment des ailes à l'imagination des écrivains : sorcières, esprits et aliénés peuplent leurs tableaux, ainsi que naufrages et crimes, tout comme les images de rêves ou d'apocalypse³⁴⁶. »

Beaucoup de ces œuvres sont des illustrations de romans et autres textes gothiques tels que *Lénore*. Cet engouement dans les arts picturaux pour tout ce qui se rapporte au fantastique prouve que, comme l'affirme l'historien de l'art allemand Johannes Grave (né en 1976), la littérature n'a pas été la seule à développer le romantisme noir :

« Contrairement à ce que suggère Mario Praz, la littérature n'a donc pas été la seule à tenir la barre lors de l'exploration des phénomènes difficiles à saisir de l'insondable, des ténèbres et de l'effroi, que l'on a pour coutume de réunir sous l'enseigne du romantisme noir³⁴⁷. »

..1.23. L'ancrage dans le réel

Ces scènes surnaturelles se déroulent souvent, comme il est le cas dans *Lénore*, dans un contexte réaliste. Le fantastique fait alors irruption dans un quotidien banal, ce qui « crée un climat de grande tension **et propose des situations ambiguës, inquiétantes et énigmatiques**³⁴⁸. »

Inclure le surnaturel dans une réalité que chacun de nous peut vivre entraîne une proximité entre le héros de la scène et le spectateur. Cela amplifie la terreur ressentie par celui qui observe la toile : ce que vit le héros, le spectateur pourrait le vivre aussi. Ce cas de figure se retrouve dans *Lénore* qui s'inscrit dans une réalité historique, la Guerre de Sept Ans. Le désespoir de la jeune femme suite à la perte de son amant tué à la guerre est

³⁴⁶ Johannes Grave, « Des images d'une inquiétante étrangeté, Les "faces nocturnes" des arts visuels vers 1800 », in *L'ange du Bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.40.

³⁴⁷ Johannes Grave, « Des images d'une inquiétante étrangeté, Les "faces nocturnes" des arts visuels vers 1800 », in *L'ange du Bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.40.

³⁴⁸ Antoine Mignon et Jean-Marc Goossens, « Le Romantisme et le Fantastique » [en ligne], Philharmonie de Paris, Education & Ressources, année inconnue. Disponible sur <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/contexte-le-romantisme-et-le-fantastique.aspx>

un sentiment que beaucoup d'autres personnes ont pu ressentir, notamment dans un contexte de guerres incessantes. La situation initiale de *Lénore* est très réaliste et l'intervention des revenants et des fantômes dans ce climat familial est ce qui engendre la terreur du lecteur. En revanche, cela n'est pas flagrant dans l'œuvre de Scheffer qui se concentre uniquement sur la chevauchée fantastique. Le noir qui enveloppe les protagonistes ne permet pas aux spectateurs de s'ancrer dans le réel, au contraire de Louis Boulanger qui représente un paysage rural et urbain dans sa *Lénore* (fig.9), ou bien encore Horace Vernet (fig.10) qui figure le cimetière ainsi que la cathédrale qui sont des éléments quotidiens. L'atmosphère de l'œuvre de Scheffer peut donner au spectateur l'impression que cette scène se déroule dans un autre monde. Cependant, ce noir mystérieux, qui cache le paysage alentour, laisse planer le doute sur le véritable lieu de la scène, rendant alors une immersion dans le réel possible dans l'imaginaire du spectateur.

..1.24. *Histoires d'amour entre vivants et morts*

Les histoires d'amour entre un vivant et un mort sont assez répandues dans l'art du XIX^e siècle ; ainsi *Lénore* s'inscrit-elle dans une tradition déjà existante.

Dès le Moyen-Âge, il existe une légende mettant en scène une relation amoureuse entre une personne vivante et une décédée. Il s'agit de la légende *Nugae Curialum*, contée par l'homme d'église anglais Gauthier Map (1140-1210)³⁴⁹, qui raconte l'histoire d'un chevalier breton qui, une nuit, rencontre sa femme défunte dans un lieu désert. Celle-ci participe à des rondes nocturnes qui peuvent s'apparenter à la Danse Macabre ; cependant, selon l'historien de l'art Jean Wirth (né en 1947), ce n'est pas le cas :

« Le thème de la ronde en pleine nature s'oppose à celui des danses de cimetière. Le rapport est donc ténu³⁵⁰. »

L'homme a ensuite des relations charnelles avec sa femme décédée qui lui donnera alors des enfants, nommés les « fils de la morte ». Bien que les rôles soient ici inversés, cette légende ressemble énormément à celle de *Lénore* : la jeune femme se fait enlever par le fantôme de son

³⁴⁹ Jean Wirth, *La jeune fille et la mort: recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz., 1979, pp.24-25.

³⁵⁰ *Ibid*, p.25.

fiancé et, juste avant d'être précipitée dans sa tombe, se retrouve, comme les vers de Bürger l'indiquent, mêlée à une danse macabre :

« Et les esprits, à la clarté de la lune, se formèrent en rond autour d'elle, et dansèrent chantant ainsi³⁵¹ »

À l'époque romantique, ces relations morbides prennent possession de l'art, sans pour autant forcément mêler le fantastique.

« C'est l'époque du roman noir, et les amants ne se contentaient plus des occasions que leur laissait la mort de se rencontrer et de s'étreindre une dernière fois. Il veulent briser le mur et poursuivre leur désir sur le cadavre déterré³⁵². »

Les nombreuses représentations d'exhumation de morte par un homme qui l'aimait – amant ou encore père – sont représentatives de ce que Philippe Ariès avance. Une des œuvres les plus connues est *Young et sa fille*³⁵³ (fig.19) de Pierre-Auguste Vafflard (1777-1837), peinte en 1804 (soit vingt-six ans avant que Scheffer peigne sa *Lénore*). Ce grand tableau à l'aspect presque monochrome dépeint un homme au visage grave qui porte le corps d'une jeune femme raide et serrée dans son linceul.

Il s'agit du poète Young qui emporte le corps de sa fille pour l'enterrer lui-même dans la campagne. Celle-ci, étant protestante, ne pouvait être enterrée dans un cimetière catholique. Tout fantastique est donc ici absent de cette œuvre, pourtant si similaire, par son traitement pictural, à *Lénore, les morts vont vite*.

La pelle que tient l'homme dans sa main droite indique qu'il va inhumer la défunte. La rigidité cadavérique et la blancheur de la peau de cette jeune femme, soulignée par une lumière dramatique semblable à celle d'un projecteur de théâtre, lui donne l'aspect d'une statue.

« La perte de cet être cher est dramatisée par le seul éclairage du clair de lune, qui donne aux chairs l'aspect de la pierre³⁵⁴. »

³⁵¹ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes][Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p.398).

³⁵² Philippe Ariès, *Images de l'Homme devant la Mort*, Paris, Seuil, 1988, p.217.

³⁵³ Pierre-Auguste Vafflard, *Young et sa fille*, 1804, huile sur toile, 233,8 x 193 cm, Angoulême, Musée d'Angoulême.

³⁵⁴ Magali Briat-Philippe, « La représentation des tombeaux dans la peinture du premier tiers du XIX^e siècle », in *L'invention du passé : Gothique mon amour 1802-1830*, Tome 1, Paris, Hazan, 2014, p.65.

Le traitement pictural de l'œuvre est très similaire à celui de *Lénore, les morts vont vite* : le clair-obscur et l'éclairage dramatique obtenu par la lumière de la lune sont communs aux deux compositions. Ces dispositifs, dans les deux œuvres, participent à créer le sentiment d'effroi.

« La lumière blafarde, les ombres dures des visages et des drapés creusés par le clair de lune, les tons froids disent l'horreur d'une scène insoutenable³⁵⁵. »

La lumière est portée, dans les deux œuvres, sur chacune des deux victimes féminines, dont la peau blanche se détache de la noirceur qui les entoure. Cette blancheur que nous pouvons associer à l'innocence et à la pureté, peut également évoquer le teint d'un cadavre, comme il est le cas dans la toile de Vafflard. Bien qu'encore vivante durant la chevauchée, le teint pâle de Lénore peut aussi être interprété comme un indice sur sa mort prochaine. La chevauchée représenterait alors le passage d'un état à un autre, celui de vie à trépas.

c) La chevauchée fantastique : métaphore de la mort ?

« La *Lénore* de Bürger a fait entrer dans l'art et la poésie romantiques la chevauchée-fantôme, l'aventure du cavalier nocturne³⁵⁶. » Léon Séché (Homme de lettres, 1848-1914)

Le tableau de Ary Scheffer est centré sur la chevauchée fantastique de Lénore et de son fiancé mort. Si Horace Vernet a préféré figurer l'entrée au cimetière, soit la fin de la ballade, Scheffer s'est illustré avec brio dans la représentation de cette chevauchée qui a fait le renom de la *Lénore* de Bürger.

³⁵⁵ Gilles Coyne, « Visages de l'effroi, violence et fantastique de David à Delacroix »[en ligne] in *Actualité des arts*, 4 janvier 2016. Disponible sur <http://www.actualite-des-arts.com/joomla1.5/index.php/publications/expositions/193-romantisme-fantastique-terreur-gericault-horreur-revolution-francaise-fualdes>

³⁵⁶ Léon Séché, *Etudes d'histoire romantique. Le cénacle de Joseph Delorme : 1827-1830. Victor Hugo et les artistes*, Paris, Mercure de France, 1912, p.28.

Il donne une grande importance à la description plastique du cheval qui semble littéralement voler. L'aspect sombre du destrier ne le fonde pas pour autant avec l'arrière-plan ; par un jeu d'ombres et de lumières, Scheffer le distingue avec brio de la noirceur entourant celui-ci. L'effet de vitesse est admirablement représenté par la crinière de l'équidé qui vole tout comme la chevelure de Lénore et le cimier de Wilhelm.

La chevauchée fantastique est récurrente dans l'art romantique et s'inspirerait des représentations classiques d'Achille trainant, en char, le cadavre d'Hector à travers Troie³⁵⁷. Ce thème a, comme l'explique Jacques Thuillier, un lien avec le phantasme humain.

« Ce thème contient en soi une poésie violente, profondément enracinée dans des zones plus ou moins obscures de la conscience. Il évoque la course, mais à dos de cheval, une course où l'élan et la vitesse ne sont pas produits par un effort corporel, mais correspondent à un paroxysme de tension nerveuse. Il se rattache à l'expérience, alors fréquente, du cheval au galop, ou du cheval emballé, qui peut être grisier ou épouvante (ou les deux). Mais cette course éperdue, qui est aussi une course « à corps perdu », se relie d'autre part aux phantasmes du sommeil, et notamment au rêve du vol, si fréquent qu'il correspond certainement à un ressort secret de la nature humaine³⁵⁸. »

Si le Romantisme est le mouvement qui exalta ce sujet, il existe depuis longtemps et est déjà développé dans un grand nombre de légendes populaires³⁵⁹. Pour autant, il montre une fois de plus le besoin des romantiques à trouver de nouvelles inspirations et de nouveaux modes d'expressions pour leur propre art. Néanmoins, lorsque Scheffer décide d'illustrer à son tour ce thème en 1830, ce n'est déjà plus un motif nouveau.

« En 1830, et à fortiori en 1839, ces cavalcades funèbres figurent en bonne place dans la culture visuelle des amateurs de peinture : c'est donc en forçant la note

³⁵⁷ Adrien Goetz, « Les morts vont vite (Scheffer) et La Ballade de Lénore (Vernet) », in *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique, 2002, p.216.

³⁵⁸ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, pp.275-276.

³⁵⁹ *Ibid*, p.162.

dramatique, en accentuant les effets et les contrastes, que Scheffer et Vernet retravaillent, après d'autres, un schéma devenu classique. Il ne s'agit plus ici de l'invention du sentiment, mais de l'exploitation d'un système rhétorique³⁶⁰. »

Bien plus tôt, en 1826, Horace Vernet s'était déjà emparé de la puissance visuelle de la chevauchée vers la mort avec son *Mazeppa et les loups*³⁶¹ (fig.35) dont le thème sera d'ailleurs repris en musique, notamment avec l'étude pour piano que Liszt entreprend en 1829, *Mazeppa*³⁶². Lorsque Horace Vernet se saisit à nouveau de ce thème en 1839 pour sa *Lénore*, il le figure de manière différente car le moment choisi n'est pas réellement celui de la chevauchée à travers la nuit, mais déjà l'arrivée au cimetière qui signe l'arrêt de mort de la jeune fille. Le cheval ne court plus à vive allure et s'est ralenti. Il semble au trot mais sa crinière vole encore au rythme de sa course. Ce ralenti n'enlève cependant en rien son aspect terrible que Vernet exprime par la contorsion extrême du cou de l'animal qui semble hennir de manière affreuse alors que paraît, de sa gueule et de ses naseaux, sortir le feu de l'enfer.

..1.25. *La course vers la mort*

Ce thème découle également du symbolisme mortuaire du cheval qui possède un rôle psychopompe depuis l'Antiquité, c'est-à-dire un être qui conduit les âmes des morts dans l'au-delà. Dans de nombreux peuples de l'époque antique (Beltir, Grec, etc...), lorsqu'un héros mourait, des chevaux étaient sacrifiés pour emporter le héros dans l'au-delà.³⁶³ Il est aussi l'animal qui côtoie le plus la mort du fait de son utilisation comme instrument de guerre. Par conséquent, il peut être vu de manière négative :

« La valorisation négative du symbole chthonien, fait, elle, du cheval, une cratophanie infernale, une manifestation de la mort, analogue à la faucheuse de notre folklore. [...] Les chevaux de la mort, ou présages de mort, abondent, de l'Antiquité grecque au Moyen Âge, et s'étendent à tout le folklore européen. [...] La plupart des chevaux de la mort sont noirs. [...] Noirs sont aussi le plus souvent ces coursiers de la mort, dont la chevauchée infernale poursuit longtemps les voyageurs égarés. [...] Le folklore breton est rempli d'anecdotes ou de contes relatifs à des chevaux diaboliques, qui égarent les voyageurs ou les précipitent dans des fondrières ou des marais. Les chevaux noirs, dans ces contes, sont le plus souvent

³⁶⁰ Adrien Goetz, « Les morts vont vite (Scheffer) et La Ballade de Lénore (Vernet) », in *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, p.216.

³⁶¹ Horace Vernet, *Mazeppa aux loups*, 1826, huile sur toile, 100 x 130 cm, Avignon, Musée Calvet.

³⁶² Musée de la Musique, *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique, 2002, p.227.

³⁶³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert-Laffont et Jupiter, édition revue et corrigée, 1982, p.224.

soit le diable, soit un démon, soit un damné, soit une âme en peine, ou bien ils sont la monture d'un héros de ces chasses maudites³⁶⁴. »

Le cheval devient un symbole de mort et les écrivains comme les artistes s'emparent de sa figure pour leurs propres œuvres, telles que *Lénore*.

..1.26. Les cavaliers de l'apocalypse

Les nombreuses représentations des quatre cavaliers de l'apocalypse attestent de cette dimension infernale liée au cheval. Ceux-ci sont cités dans le livre de l'Apocalypse de Jean (VI, I-8) : lorsque les quatre premiers sceaux seront ouverts par l'Agneau, ils déferleront sur la Terre et répandront la mort et la destruction sur l'humanité avant que n'advienne le Jugement Dernier³⁶⁵. Le premier cavalier monte un cheval blanc et représente la force et le pouvoir militaire. Le second chevauche un cheval rouge sang et a le pouvoir de domination par la force des armes. Le troisième se déplace sur un cheval noir et tient une balance, symbole de la famine. Enfin, le quatrième galope sur un cheval aux couleurs cadavériques et représente la Mort elle-même qui a le pouvoir de tuer par n'importe quel biais³⁶⁶. Cette iconographie des cavaliers de l'Apocalypse est notamment présente entre le Moyen-Âge et le XVI^e siècle mais ne disparaît pas pour autant ensuite. En revanche, le quatrième cavalier s'impose en tant que figure à part-entière comme l'explique Enrico De Pascale :

« L'image du quatrième cavalier se détache de cette iconographie et devient autonome pour symboliser et personnifier la mort³⁶⁷. »

Est-ce alors un hasard que le spectre venant chercher Lénore pour la mener à sa tombe soit un cavalier ? Ou bien serait-ce une dérive du Cavalier de l'Apocalypse semant la mort ?

Une analogie entre cette vision du cheval et la ballade de *Lénore* est évidente. Le cavalier que décrit Bürger et qui vient emporter la jeune fille est un spectre qui chevauche un destrier noir semblant venir d'un autre monde. Ce dernier est l'instrument d'un passage de la vie à la mort pour Lénore qui, une fois la chevauchée terminée, sera précipitée dans le monde des

³⁶⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert-Laffont et Jupiter, édition revue et corrigée, 1982, pp.225-226.

³⁶⁵ Enrico de Pascale, *La Mort et la Résurrection*, Paris, Hazan, 2009, p.236.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

morts. L'équidé accomplit ici son rôle de psychopompe, guidé par un revenant qui pourrait presque être considéré comme la Mort elle-même.

« — Courage, mon cheval noir. Je crois que le coq chante : le sablier bientôt sera tout écoulé... Je sens l'air du matin... Mon cheval, hâte-toi... Finie, finie est notre course ! Le lit nuptial va s'ouvrir... Les morts vont vite... Nous voici! »

[...]

« Ah ! voyez !... au même instant s'opère un effrayant prodige : hou ! hou ! le manteau du cavalier tombe pièce à pièce comme de l'amadou brûlée ; sa tête n'est plus qu'une tête de mort décharnée, et son corps devient un squelette qui tient une faux et un sablier.

Le cheval noir se cabre furieux, vomit des étincelles, et soudain... hui ! s'abîme et disparaît dans les profondeurs de la terre : des hurlements, des hurlements descendent des espaces de l'air, des gémissements s'élèvent des tombes souter-
raines... Et le cœur de Lénore palpait de la vie à la mort³⁶⁸. »

La description que donne l'auteur de ce cheval est effrayante et démontre le caractère infernal que peut avoir cet animal dans l'imaginaire collectif. Scheffer, dans son œuvre, respecte les vers et prête au coursier une apparence démoniaque : bien que celui-ci n'ait pas le pelage d'un noir de jais comme chez Vernet, sa gueule crachant du feu est suffisante pour le rendre effrayant. Cependant, nous devons noter que la version de Vernet se calque davantage sur cette symbolique funéraire et démoniaque donnée au cheval : son cheval, terriblement contorsionné arbore un pelage d'un noir profond et son cavalier révèle ici sa véritable nature en dévoilant, par le biais d'un éclairage artificiel, les traits d'un crâne décharné. Au contraire, Scheffer, fidèle au texte qui laisse planer le doute sur la véritable identité de Whilelm durant la chevauchée, donne à son soldat une apparence des plus banales. Néanmoins, qu'importe la manière dont le cavalier et sa monture sont figurés, la symbolique ne diffère pas.

..1.27. Le Roi des Aulnes (Goethe, 1784)

Une des chevauchées fantastiques les plus célèbres est sans aucun doute celle du *Roi des Aulnes* (*Lied Erlkönig*) de Goethe, écrite en 1782 et publiée dans l'introduction de *La Fille*

³⁶⁸ Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p.398.

*du pêcheur (Singspiel Die Fischerin)*³⁶⁹. Cette ballade sera reprise abondamment en peinture mais surtout en musique. Elle se place, tout comme *Lénore*, pendant la nuit et fait également appel au fantastique. Dans la nuit, un père et son enfant galopent à dos de cheval.

« Le vent gémit, la nuit est sombre...

À travers nuit et vent,

Un coursier passe comme une ombre,

Avec le père et l'enfant...³⁷⁰ »

L'enfant voit une forme effrayante qui essaye de le convaincre de le rejoindre, il s'agit du Roi des Aulnes qui serait une « sorte d'incarnation magique de la sombre forêt du Nord³⁷¹ ».

« Ils passent et l'enfant frissonne :

Père, ne vois-tu pas,

Avec sa queue et sa couronne,

Le roi des aulnes là-bas³⁷²? »

Son père tente de trouver des explications rationnelles aux visions angoissantes de son fils mais lorsque la course se termine, celui-ci est mort.

« Mon fils, la fantastique image,

Ce roi qui te poursuit,

³⁶⁹ Maria Teresa Caracciolo, *Le romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p.110.

³⁷⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Le Roi des Aulnes*, traduction par Adolphe Krafft, in *Les Rhénanes ; Le chant de la cloche ; Le roi des aulnes* (3e édition, revue et corrigée), Paris, A. Savine, 1895, p. 63.

³⁷¹ Maria Teresa Caracciolo, *Le romantisme*, p.117.

³⁷² Goethe, *Le Roi des Aulnes*, traduction par Adolphe Krafft, in *Les Rhénanes ; Le chant de la cloche ; Le roi des aulnes*, 1895, p. 63.

Ce n'est qu'un paisible nuage,
Qui flotte au vent dans la nuit »
[...]
« Le père saisi va plus vite,
Tient l'enfant qui palpite,
Atteint sa ferme avec effort :
Hélas ! Son enfant est mort³⁷³ ! »

Tout comme la *Lénore* de Bürger, cette ballade de Goethe s'inspire d'une légende déjà existante. Goethe se serait inspiré d'un poème danois traduit par Johann Gottfried von Herder (1744-1803). La ballade originelle raconte l'histoire d'un homme qui, ayant résisté aux avances de la fille du Roi des Aulnes, est plongé dans le « sommeil de la mort » par cette dernière³⁷⁴.

Il existe de nombreux points communs avec *Lénore*. La plus évidente est celle de la chevauchée fantastique, de cet effroi grisant que procure la course effrénée à dos de cheval. Ensuite, chacune d'entre elle met en scène un duo ; pour *Lénore*, il s'agit de deux amants, tandis que pour le *Roi des Aulnes*, d'un père et de son fils. Les liens qui unissent donc ces personnes, dans les deux cas, sont ceux de l'amour. Chacune des deux histoires se déroule durant la nuit ; les ténèbres entourant les protagonistes de l'histoire ne peuvent que décupler l'angoisse. Les deux chevauchées sont une fuite face à quelque chose d'inconnu et d'insondable ; des esprits malfaisants qui se sont jetés à la poursuite du destrier et de ses cavaliers. Les ballades se finissent toutes deux tragiquement par la mort d'un des protagonistes ; le personnage tué, un enfant dans le *Roi des Aulnes* et une jeune femme dans *Lénore*, incarne l'innocence.

« L'enfance confrontée à la mort, dans un univers où la belle et douce nature se mue, par un effet fantastique ou magique, en une force hostile à l'homme, est un

³⁷³ Goethe, *Le Roi des Aulnes*, traduction par Adolphe Krafft, in *Les Rhénanes ; Le chant de la cloche ; Le roi des aulnes*, 1895, pp. 63-65.

³⁷⁴ Maria Teresa Caracciolo, *Le romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p.117

thème directement tiré d'un *leitmotiv* du Romantisme : la beauté guettée par la corruption et l'anéantissement³⁷⁵. »

Vers 1887, le peintre russe d'origine allemande Julius von Klever (1850-1924) peint une superbe illustration du *Roi des Aulnes*³⁷⁶ (fig.26) ; bien que cette œuvre soit exécutée plus de cinquante ans après *Lénore, les morts vont vite* d'Ary Scheffer, elles sont similaires par leurs sujets et leur traitement. La toile de Klever représente une chevauchée effrénée à travers une forêt inquiétante. Le cheval et ses cavaliers sont placés au centre de la composition, là où le regard converge immédiatement. Bien que peu détaillés, on peut aisément deviner qu'il s'agit de deux personnages, un adulte et un enfant. Figurant la vitesse extrême à laquelle le cheval est lancé, la crinière de ce dernier vole, de même que la longue cape noire de l'homme. La face baissée du cheval montre également que celui-ci fonce sur le chemin.

Le paysage autour d'eux est un paysage désert et désolé. Les arbres sont décharnés et dépourvus de toutes feuilles. Est-ce parce que la scène se déroule durant l'hiver ou bien parce que ces arbres sont morts ? L'herbe, quant à elle, ne semble être que des broussailles et des ronces blessantes. En arrière-plan, un ciel nocturne se déploie, éclairé par le disque lunaire et parsemé de nuages gris qui participent à l'atmosphère inquiétante qui se dégage de cette vision.

Auprès de la cavalcade est visible une longue tracée blanche qui semble les avoir rattrapé. Est-ce un brouillard ou bien des esprits malfaisants qui poursuivent le père et son fils ? À travers cette brume blanche, juste derrière le destrier, la forme de mains menaçantes semble s'esquisser, prêtes à attraper ceux qui tentent de fuir. Il est évident qu'il s'agit du Roi des Aulnes, l'esprit malfaisant de la forêt qui finira par s'emparer de la vie de l'enfant.

La forme des arbres est aussi à observer de très près car elle intensifie l'atmosphère oppressante de la composition. Ceux-ci ont la forme de personnes ; ils possèdent une tête et leurs branches représentent des bras. Ils semblent se mouvoir et tenter, eux aussi, d'attraper les deux humains qui fuient à dos de cheval. C'est comme si la forêt toute entière était vivante et tentait d'attirer l'enfant dans son monde.

Les similitudes entre le tableau de Klever et la *Lénore* de Scheffer sont nombreuses et découlent bien entendu de la ressemblance entre les deux ballades. Le même aspect inquiétant se dégage des deux œuvres à travers l'utilisation de couleurs sombres. Néanmoins, si la palette

³⁷⁵ *Ibid*, p.120.

³⁷⁶ Julius von Klever, *Der Erlkönig (Le roi des Aulnes)*, 1887, huile sur toile. 175×138 cm, collection privée.

de Scheffer se concentre surtout sur les bruns et les noirs (avec une touche de blanc pour Lénore), celle de Klever est plus diversifiée et ajoute quelques tons ocres qui réchauffent l'ensemble. Le thème de la chevauchée fantastique reste le même mais les représentations diffèrent légèrement entre les deux œuvres. Ary Scheffer focalise réellement sa composition sur celle-ci et attache moins d'importance au reste de l'ensemble qui semble être tronqué et situé hors-cadre. Cela a pour effet de mettre en avant la cavalcade effrénée qui se détache réellement des ténèbres figurées par un fond brunâtre. Au contraire, Klever accorde davantage d'intérêt à la représentation du paysage qui participe, comme une entité vivante, à l'angoisse décrite par Goethe. Les couleurs que l'artiste utilise sont claires afin de rendre visibles ces détails qui accroissent l'atmosphère inquiétante de l'ensemble. Pour autant, les ténèbres figurées par Scheffer rendent aussi la composition angoissante car, précisément, on ne sait pas ce qui se dissimule dans cette opacité.

La manière dont le cheval et ses cavaliers sont représentés diffèrent également d'une œuvre à l'autre. Scheffer les a représenté de profil, ce qui magnifie la musculature du cheval et donne une bonne vision du soldat et de Lénore. Klever lui, a préféré dépeindre son motif principal de trois-quart, presque de dos. Cela dissimule certains détails mais accentue la vitesse du cheval. Celui-ci ne semble plus très loin de la sortie de la forêt, laissant alors un espoir au spectateur qui ignore la fin de la ballade.

Une autre ressemblance, qui peut également s'avérer être une différence, réside dans la représentation des esprits qui poursuivent les deux couples. Scheffer s'est attaché à dépeindre de manière très discrète, presque invisible, les morts qui s'élancent après la cavalcade. Comme l'indique le texte de Bürger, ils sont seulement rendus visibles par la lumière de la lune mais semblent, sinon, se fondre dans les ténèbres³⁷⁷. Inversement, l'esprit du Roi des Aulnes est figuré par une immense brume blanche qui tranche réellement avec le paysage plus sombre. Bien que ce brouillard puisse effectivement être pris pour une nébulosité naturelle, l'aspect terrifiant de l'œuvre, intensifié par la vision terrible des arbres vivants, donne au spectateur les clés pour comprendre qu'il s'agit en réalité d'entités spirituelles qui poursuivent le père et son fils.

³⁷⁷ « Vois-tu s'agiter, auprès de ces potences, des fantômes aériens, que la lune argente et rend visibles ? » (Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes][Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 397.)

Le *Roi des Aulnes* connaît un grand succès en musique, notamment avec la version de Schubert (1813) qui, selon l'historienne de l'art Maria Teresa Caracciolo, traduit sublimement la peur décrite par Goethe :

« Ce poème chanté, qu'accompagnent les accords suggestifs du piano, traduit l'angoisse de l'homme poursuivi et rattrapé par la mort³⁷⁸ »

Dans les adaptations musicales, la chevauchée fantastique reste le noyau du récit et représente, comme dans *Lénore*, le point culminant d'une terreur qui monte en crescendo.

« La dualité des fantasmes de terreur et de rêve, qui nourrit tout le dialogue, est unifiée par un effet de chevauchée trépidante qui repose entièrement sur l'accompagnement du piano³⁷⁹. »

..1.28. Une note plus légère

Cependant, si la chevauchée fantastique de *Lénore* ou du *Roi des Aulnes* illustre une cavalcade macabre, elle n'est pas toujours une course vers la mort. Certains artistes la présente sur un ton humoristique comme Delacroix et son *Tam O'Shanter*³⁸⁰ (fig.34). Ce sujet est inspiré d'une légende écossaise mettant en scène un homme écossais un peu ivre, qui en revenant de la foire, tombe face à un sabbat de sorcière. Eméché, il regarde ces femmes d'une manière inappropriée, ce qui provoque la colère de celles-ci qui le prennent en chasse. Pour s'enfuir, il s'accroche à sa jument mais la queue de cette dernière se fait attraper par les sorcières³⁸¹. L'artiste a bien su représenter la fièvre de la fuite et son cheval, bien que de couleur blanche, n'est pas sans rappeler celui de Scheffer dans sa figuration. Celui-ci est également représenté de profil afin de donner au spectateur la meilleure vue de l'effort de l'animal qui semble également voler tant son pas de course est rapide. Cependant, bien que cette illustration mette en scène une légende fantastique, l'impression qui s'en dégage n'est pas la même que celle qui émane de la *Lénore* de Scheffer. Le spectateur peut se sentir oppressé en observant cette sorcière

³⁷⁸ Maria Teresa Caracciolo, *Le romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p.117.

³⁷⁹ Musée de la Musique, *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique, 2002. p.227.

³⁸⁰ Eugène Delacroix, *Tam O'Shanter*, 1825, huile sur toile, 26,2 x 30,8 cm, Nottingham Castle Museum and Art Gallery.

³⁸¹ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p.161.

attraper la queue du cheval et en se demandant ce qu'il va advenir de cet homme qui tentait de fuir. Néanmoins, cette cavalcade semble plus anecdotique. Malgré ce brouillard inquiétant, les couleurs sont plus claires et créent par conséquent une atmosphère bien moins angoissante. Le personnage de Tam tente de fuir mais l'effroi que l'on peut ressentir face à cette scène n'est pas aussi fort que celui que l'on ressent lorsque l'on observe la situation de Lénore. C'est en cela que cette chevauchée fantastique se place comme humoristique, quand celle de Lénore se voit comme tragique.

4. Éros et Thanatos, un motif immortel : Comparaison du thème artistique et littéraire de Lénore avec d'autres œuvres liant l'Amour et la Mort

Le motif de *Éros et Thanatos*, littéralement l'Amour et la Mort³⁸², est un thème universel et immortel. Depuis l'Antiquité, ce sujet inspire artistes et écrivains. Le nombre d'œuvres picturales ou littéraires dédiées à la relation passionnelle entre l'Amour – symbolisant la vie – et la Mort est infini. Ces histoires d'amour ont pour point commun de finir tragiquement par la mort d'un des protagonistes, voire des deux. Le cas de la ballade de *Lénore* est bien représentatif de cette thématique liant les sentiments amoureux à la mort. Cependant, ce poème plonge le sujet dans une dimension plus noire que ce que nous pouvons habituellement rencontrer. Lénore, aveuglée par le chagrin, suit ce cavalier spectral qui la mènera à la mort. C'est parce qu'elle l'aime tant qu'elle perdra la vie. Et c'est parce qu'il ne veut pas être séparée d'elle qu'il la précipite dans sa tombe. C'est cette relation passionnelle qui conduit la jeune fiancée à blasphémer et à se condamner elle-même à mort. L'histoire d'amour tragique de Lénore et de Wilhelm peut ainsi être comparée à d'autres romances dramatiques que les artistes romantiques ont illustré.

a) Hadès et Perséphone

..1.29. Le mythe d'Hadès et Perséphone

Ce mythe est à l'origine de deux thèmes immensément répandu à travers les arts : celui de Éros et Thanatos, mais également celui de la Jeune fille et de la Mort (cf p.119), deux iconographies exploitées par Bürger et par Scheffer dans leurs *Lénore* respectives.

Cette légende illustre, par une histoire d'amour, l'alternance entre les saisons : lorsque Perséphone est dans le monde des morts, la nature meurt, c'est le temps des saisons froides. Lorsqu'elle est sur Terre, la nature renaît. En cela, Perséphone est constamment tiraillée entre la vie et la mort.

³⁸² Éros est le dieu grec de l'amour et Thanatos est le dieu de la mort.

Tout comme l'histoire de *Lénore*, ce récit possède une dimension fantastique : il existe un dieu de la mort ainsi qu'un au-delà. Lénore peut être comparée à Perséphone pour son innocence ainsi que pour sa jeunesse qui symbolise la vie dans ce qu'elle a de plus beau. Au contraire, Wilhelm est semblable à Hadès. Tout comme lui, il vient du monde des morts et c'est par égoïsme qu'il l'enlève pour la mener, comme Hadès, dans l'au-delà. C'est l'amour qui scelle le destin des deux jeunes femmes et qui les fait passer de vie à trépas. Cela symbolise aussi la brièveté de la vie : la beauté et la jeunesse peuvent, à tout moment, être emportées par la mort (cf *La Jeune fille et la Mort*, p.119)

..1.30. Le mythe dans les arts figuratifs

Il est possible de faire une comparaison entre la toile de Ary Scheffer et la fresque antique de la tombe de Vergina³⁸³ (fig.15) qui représente l'enlèvement de Perséphone par Hadès. La fresque étant en partie dégradée, sa description ne sera peut-être pas entièrement exacte. Sur celle-ci, nous pouvons y voir Hadès sous l'apparence d'un homme barbu, placé sur un char, qui tient fermement une femme à moitié nue, les bras levés en signe de panique, une expression affolée sur le visage et les cheveux au vent. D'une autre main, le dieu fait avancer son cheval dont la face a disparu suite à la dégradation de la fresque. La première similitude avec *Lénore*, *les morts vont vite*, réside dans la présence d'un cheval. Si la chevauchée fantastique est indissociable de la ballade de Bürger, ce n'est pas le cas pour le mythe de Hadès et de Perséphone : les artistes représentent parfois le rapt sans présence d'un équidé (par exemple, l'œuvre du Bernin (1598-1680), *Pluton enlevant Proserpine*³⁸⁴ (fig.16) illustre seulement le dieu agrippant brutalement la jeune déesse). Au contraire de Lénore et de son fiancé, le couple n'est pas installé sur le dos du cheval mais cela ne fait pas disparaître l'image d'une chevauchée fantastique. D'autant plus que la destination est la même : le monde des morts.

La ressemblance la plus frappante se trouve dans la position de chacun des personnages. Dans les deux cas, le personnage masculin tient sa victime par un seul bras puissant tandis que l'autre s'occupe à guider le cheval, leur moyen de locomotion pour l'autre monde.

³⁸³ Anonyme, *Enlèvement de Perséphone par Hadès*, 340 av. J-C., fresque, dimensions inconnues, Aigéai, Tombe de Vergina.

³⁸⁴ Le Bernin, *L'Enlèvement de Proserpine*, 1624, marbre blanc, 255 cm, Rome, Galerie Borghèse.

Perséphone est représentée de face trois-quart, presque nue, seulement vêtue d'un drapé violet. Son visage exprime la panique et ses bras l'affolement. Scheffer place sa Lénore dans une situation similaire : bien qu'elle soit de profil, elle est également représentée à moitié nue. Toutes les deux ont de longs cheveux fouettés par le vent, démontrant la vitesse vertigineuse à laquelle elles sont soumises. Le moment saisi n'est cependant pas exactement le même ; si Perséphone lève les bras en signe de panique et se débat, Lénore semble apeurée mais avoir passé le moment de la stupeur. Elle est angoissée mais s'est probablement résolu au sort qui l'attend et reste donc passive. Pour autant, malgré la différence de figuration de leurs visages – Perséphone de face et Lénore de profil – elles expriment toutes deux une peur extrême.

..1.31. Éros et Thanatos

L'enlèvement de Perséphone par Hadès est l'illustration même du thème de Éros et Thanatos. La vie se fait enlever par la mort au nom de l'amour. Bürger, dans son poème, écrit que Lénore enlace la taille de son amant. La plupart des peintres, tels que Horace Vernet, ont respecté cette description. Mais, probablement dans le but d'exprimer au mieux la violence de cette histoire d'amour, Scheffer a préféré exacerber la chevauchée en la figurant à la manière d'un rapt. L'effet est bien plus frappant sur le spectateur qui observe avec effroi cette belle et jeune femme se faire enlever par un mystérieux chevalier. Cette course à la mort pourrait représenter les tourments de l'amour qui assassinent les hommes et les femmes. C'est comme si Lénore s'était laissée happer par la tornade de l'amour. Comme l'affirme Nerina Santorius, ce qui importe réellement Scheffer dans cette œuvre, c'est à la fois cette tension entre deux mondes – celui des vivants et celui des morts – et le désespoir amoureux qui conduit à la mort.

« Le peintre s'est moins intéressé à la faute morale de Lénore qu'au potentiel dramatique de la chevauchée nocturne et à la tension créée par la confrontation entre la réalité et le royaume des fantômes. Au travers de cette figure totalement passive, grisée par le cours des événements, Scheffer donne à voir la perte de la raison mais aussi l'aspiration à la mort, par désespoir, de celui qui ne parvient plus à trouver un sens à la vie sans l'être aimé³⁸⁵. »

³⁸⁵ Nerina Santorius, « Les Fils de Satan. L'héritage de la déraison dans le Romantisme français », in *L'ange du bizarre: le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.103.

Il est toutefois possible de voir aussi dans la mort de Lénore un moyen de retrouver l'homme qu'elle chérit tant. Ce sommeil éternel leur permet d'être réunis et ainsi de vivre un amour immortel. C'est paradoxalement à travers la mort que leur relation devient intemporelle. C'est ce que Dante et, par la suite Scheffer en peinture, exprime dans l'histoire d'amour tragique de Paolo et Francesca.

b) Paolo et Francesca

La génération romantique est attachée à une littérature autrefois mise de côté par les artistes : la littérature contemporaine ou médiévale. C'est ainsi que la *Divine Comédie* de Dante, œuvre littéraire médiévale s'impose dans l'art du XIX^e siècle³⁸⁶. Ary Scheffer a toujours aimé illustrer des récits et c'est là la première ressemblance entre les toiles figurant *Lénore* et *Paolo et Francesca*.

..1.32. Une histoire passionnelle

L'histoire de Paolo et de Francesca, décrite par Dante dans sa *Divine Comédie*, se passe à la fin du XIII^e siècle. Celle-ci raconte la relation adultère de Francesca da Rimini, la fille du Seigneur de Ravenne et de Paolo Malatesta, le demi-frère de son époux avec qui elle s'est mariée par obligation. Un jour, l'époux de Francesca les surprend et, fou de jalousie, les tue. Le couple est précipité en Enfer, condamné pour ses péchés, et ainsi réunis à tout jamais.

« Leurs ombres, toujours amoureuses et enlacées sont condamnées aux souffrances éternelles de l'Enfer³⁸⁷. »

C'est en Enfer que Dante les voit et écoute cette histoire tragique qui le chagrine :

³⁸⁶ « Dante est resté longtemps en dehors de la culture française en général et de l'univers des peintres en particulier [...] C'est la fin de cette époque (XVIII^e siècle) et surtout le XIX^e siècle qui découvrent Dante, et soudain peintres et sculpteurs élisent dans son œuvre une série de sujet » (Thuillier Jacques, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.167.)

³⁸⁷ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.167.

« Pendant qu'ainsi parlait l'un des esprits, l'autre pleurait tant que de pitié je défail-
lis, comme si je mourais³⁸⁸. »

..1.33. Ary Scheffer, *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et Virgile*³⁸⁹

Inspiré par cette histoire douloureuse, Ary Scheffer commence dès 1822 un tableau sur ce thème (fig.25), la même année où Delacroix expose au Salon sa grande composition *La Barque de Dante*³⁹⁰(fig.20). Mais il ne l'exposera qu'au Salon de 1835. Cette œuvre est considérée comme un chef-d'œuvre et c'est le Duc d'Orléans qui l'acheta pour un prix élevé³⁹¹. Scheffer en a exécuté plusieurs versions qui, malgré quelques différences, restent similaires et représentent la même scène ; celle où les deux amants enlacés dans les entrailles de l'Enfer sont observés par Dante et Virgile. Le moment que Scheffer figure est différent des représentations habituelles de Paolo et Francesca qui illustrent plutôt le moment où le couple est surpris et tué par le mari jaloux³⁹². D'après Marthe Kolb c'est Hyacinthe Didot (1794-1880), l'un de ses amis imprimeur, qui lui suggère l'idée³⁹³.

L'épisode habituellement choisi par les peintres, celui où le mari tue les amants illégitimes, est dépossédé de tout « fantastique ». Scheffer, en sélectionnant l'épisode où les amants sont vus en Enfer, montre son goût pour les sujets liant amour, mort et surnaturel. La scène ne se déroule pas sur Terre et invoque des forces irrationnelles que l'on retrouve également chez *Lénore, les morts vont vite*. Par leurs thèmes fantastiques, les deux œuvres donc sont très proches.

La toile, de très grande taille (similaire à *La Barque de Dante* de Delacroix) est composée de deux groupes distincts. À gauche, Paolo et Francesca sont enlacés dans une étreinte aussi amoureuse que douloureuse. À droite, Dante et Virgile observent le couple d'un

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ Ary Scheffer, *Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et Virgile*, version de 1855, huile sur toile, 1,71 m x 2,39 m, Paris, Musée du Louvre.

³⁹⁰ Eugène Delacroix, *La Barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 1,89 m x 2,41 m, Paris, musée du Louvre.

³⁹¹ Sandra Paarlberg, « Les esquisses à l'huile d'Ary Scheffer », in *Esquisses peintes de l'époque romantique: Delacroix, Cogniet, Scheffer*, Paris, Paris Musées, 2013, p.82.

³⁹² Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.356.

³⁹³ *Nouvelle biographie générale* publiée par Firmin Didot frères sous la direction de M. le Dr Hoefer, t. 43. *Scheffer* (Ary) signé Y. D., p.495, note 1. (cf Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, p.356.)

air grave. Bien que portant toutes deux sur le même sujet, les œuvres de Scheffer et de Delacroix sont radicalement différentes. Chez Delacroix, Dante semble presque apeuré et se protège de quelque chose alors que chez Scheffer, Dante et Virgile observent calmement le couple. Là où Delacroix met les deux personnages principaux de la *Divine Comédie* au centre de sa composition, Scheffer les place en retrait, à peine visibles dans la pénombre. Dans l'œuvre de Delacroix, la scène est très mouvementée, les damnés s'accrochent désespérément à la barque et tentent de monter dedans, repoussés par Charon, le nocher. Au contraire, la composition de Scheffer est douce, calme et sensuelle ; les deux damnés, Paolo et Francesca, ainsi enlacés sont bien loin de l'agitation commises par leurs semblables chez Delacroix.

..1.34. *Paolo et Francesca et Lénore : deux sujets littéraires proches*

L'histoire de Paolo et de Francesca narre la punition par la mort d'un couple illégitime. Tous deux sont précipités en Enfer où ils purgeront leur peine. Le couple est soumis à une grande souffrance mais, dans leur malheur, ils restent unis.

Des points communs peuvent donc s'établir entre ces deux histoires tragiques. La similarité la plus évidente est l'amour qui unit les deux couples. Un amour qui les mène à la mort. Notons également que, dans les deux cas, la mort est interprétée comme une punition. Lénore est punie pour avoir blasphémé tandis que Paolo et Francesca le sont pour avoir trompé le mari de cette dernière. Enfin, pour les deux couples, c'est ce sommeil éternel qui rend leur amour possible et qui leur permet d'accéder, paradoxalement, à une vie ensemble.

..1.35. *L'amour immortel*

Cette attraction pour la mort et la souffrance que l'on retrouve dans un grand nombre d'histoires d'amour au XIX^e siècle montre combien les romantiques sont attachés à la relation étroite liant ces trois thématiques³⁹⁴.

³⁹⁴ Importance dans le Romantisme, notamment chez Füssli et Chateaubriand, des liens profonds qui rattachent la beauté à la mort, à la souffrance et aux sentiments. (cf Maria Teresa Carraciolo, *Le romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p 339.

Ce thème de l'immortalité de l'amour à travers, de manière paradoxale la mort, est récurrent au XIX^e siècle. Ce motif est présent autant dans l'illustration littéraire que dans l'art funéraire. Il n'est pas rare que des couples soient représentés ensemble sur leur tombe, comme pour montrer que jamais la mort ne pourra les séparer. Au contraire, elle est celle qui leur permet d'être unis pour l'éternité. Cependant, si ce sujet connaît sa gloire durant la période romantique, il n'est pas absent de l'art des siècles antérieurs. Au XVIII^e siècle, un artiste anonyme exécute un médaillon funéraire à la mémoire de Thomas de Marchant et d'Asembourg et de son épouse Anne-Marie de Neufonge³⁹⁵ (fig.18). L'artiste figure les époux sous l'apparence de deux squelettes enlacés. Cette apparence squelettique efface toute ressemblance avec les deux protagonistes de leur vivant et donne ainsi une dimension universelle à ce couple réuni dans la mort³⁹⁶. C'est ce que l'on retrouve à la fois dans le récit de *Paolo et Francesca* et dans la ballade de *Lénore*. L'amour adultère des deux amants n'est possible que dans l'au-delà, tandis que Lénore, ayant perdu son fiancé à la guerre, ne peut « vivre » auprès de lui qu'en le rejoignant dans le trépas. Néanmoins cet amour à travers la mort va de paire avec la souffrance.

« Leur amour est éternel, comme leur souffrance. » August Wilhelm von Schlegel (1767-1845)³⁹⁷

Paolo et Francesca ont été maudits pour leur faute tandis que Lénore est punie pour son blasphème. Bien que les amants soient réunis, ils ne peuvent échapper aux tortures de l'Enfer. En ce qui concerne Lénore, son passage dans l'au-delà n'est pas décrit mais si l'on tient compte de sa faute, il est fortement envisageable qu'elle soit damnée à son tour.

..1.36. Une même atmosphère

La comparaison entre les deux sujets peut également se faire du côté des deux tableaux peints par Scheffer. La même atmosphère sombre se dégage des deux œuvres. Pour ses deux compositions, l'artiste semble utiliser les mêmes tons bruns et noirs qui sont néanmoins plus

³⁹⁵ Anonyme, *Médaillon funéraire de Thomas de Marchant et d'Asembourg et sa femme Anne Marie de Neufonge* (morts en 1728 et 1734), XVIII^e siècle, Luxembourg, église de Tuntange.

³⁹⁶ Philippe Ariès, *Images de l'Homme devant la Mort*, Paris, Seuil, 1988, p.193.

³⁹⁷ Cité par Nerina Santorius, « Les Fils de Satan. L'héritage de la déraison dans le Romantisme français », in *L'ange du Bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p. 104.

prononcés dans *Lénore, les morts vont vite*. Cette pénombre a un rôle différent pour chaque toile : dans *Lénore*, le noir figure la nuit tandis que dans *Paolo et Francesca*, les ténèbres dépeignent l'Enfer. Néanmoins, cette pénombre présente dans les deux œuvres provoque la même inquiétude : le noir ne permet pas de voir ce qui se passe au-delà et cet inconnu attise les craintes. Le peintre exacerbe cette angoisse en figurant, dans cet informe brunâtre, des silhouettes dans les mêmes tons foncés, qui figurent, dans les deux cas, des esprits.

Face à cet informité, se détachent plus nettement les figures des deux couples. La lumière se braque dramatiquement sur les corps enchevêtrés de Paolo et de Francesca, comme il le fait également pour Lénore et son fiancé (bien que celui-ci soit davantage dans l'ombre). Les peaux des deux femmes – presque nues toutes les deux – sont d'une blancheur presque aveuglante et attirent immédiatement le regard, comme si leur innocence tranchait avec le noir impur qui les surplombe.

Cependant, il est important de noter également les différences résultant d'un côté du récit littéraire et de l'autre du pinceau de Scheffer. Si le peintre représente Francesca désespérément accrochée à son amant, dans une preuve d'amour ultime³⁹⁸, il figure au contraire Lénore, dos à son fiancé, emprisonnée par le bras de ce dernier. Cette dissemblance peut être interprétée par la différence entre les deux récits ; alors que Paolo et Francesca sont tués et précipités en Enfer ensemble, Lénore est d'abord seule avant d'être emportée par le spectre de son fiancé, qui pourrait également figurer la Mort elle-même. Pour autant, d'après le poète Zygmunt Krasinski (1812-1859), la manière dont le peintre représente le couple infernal place Francesca comme une amoureuse éperdue, tandis que Paolo ne s'attacherait qu'à sa propre souffrance.

« Dans cette composition unique, la plus simple et la plus grande du siècle, vous avez parfaitement compris le Vrai éternel des natures humaines en faisant pousser un cri de désespoir égoïste à l'homme, tandis que vous exhaliez des lèvres de la

³⁹⁸ « Avec quelle souplesse de cygne le corps de Francesca se laisse aller au fil du vent dans l'air ténébreux . Quelle intimité funèbre dans l'étreinte de "celui qui jamais ne sera plus séparé d'elle !" » (Paul de Saint-Victor, « Feuilleton de la Presse du samedi soir 21 mai 1859, Beaux-Arts : Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », in *La Presse*, 21 mai 1859, non paginé.)

femme un soupir d'un attachement sans bornes pour celui qui l'a entraînée au fond de l'abîme et qu'elle aime par delà la Mort³⁹⁹. » (lettre à Scheffer)

Ce n'est pas le cas de Philippe Burty qui pense, au contraire que cette composition dépeint un véritable et éternel amour.

« Tous ceux qui ont aimé, tous ceux qui aiment, tous ceux qui aimeront s'arrêteront émus et charmés devant le groupe de Paolo et Francesca, que l'Enfer du Dante semble n'avoir accueilli dans son cercle douloureux, que pour assurer l'éternité mystérieuse de leur étreinte passionnée⁴⁰⁰. »

La seconde différence réside dans le traitement formel des deux œuvres. La touche donnée à Paolo et Francesca est très lisse. Au contraire, pour *Lénore, les morts vont vite*, il laisse à sa toile une impression d'ébauche qui, comme l'explique Jacques Thuillier, donne davantage de vigueur à cette composition mettant en scène une chevauchée fantastique⁴⁰¹. Ce contraste vient probablement de la différence de description entre les deux scènes. Alors que la chevauchée de Lénore est une scène violente et mouvementée, l'étreinte de Paolo et de Francesca est calme et douce. Ainsi, le *non finito* correspond parfaitement à une composition houleuse, tandis qu'une touche lisse est idéale pour dépeindre une scène calme.

³⁹⁹ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, pp.359-360.

⁴⁰⁰ Philippe Burty, *Gazette des Beaux-Arts*, 10 mai 1859, p.57. (cité par Sandra Paarlberg, « Les esquisses à l'huile d'Ary Scheffer », in *Esquisses peintes de l'époque romantique*, Paris, Paris Musées, 2013, p.90.)

⁴⁰¹ « Le *non finito* sert admirablement l'impression de vitesse, d'obscurité, de dangers vagues surgis de toute part. » (Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p164.)

5. La femme et la mort dans le Romantisme

a) La femme, victime favorite du Romantisme

Au tournant de la Révolution française, le statut social de la femme change. Si, pendant le XVIII^e siècle, celle-ci jouit d'une certaine liberté, la Révolution remodèle la place de la femme dans la société en se basant sur le modèle antique de la femme au foyer⁴⁰². Celles qui ne se contraignent pas à ce retour d'une société patriarcale sont écartées, voir conduites à l'échafaud⁴⁰³. Le Néo-classicisme suit l'évolution de la société en célébrant dans son art la puissance masculine en s'intéressant notamment aux héros et dieux antiques, célèbres pour leur virilité. Au contraire, le Romantisme préfère se tourner vers le modèle féminin.

« L'un des souhaits du romantisme, et l'une de ses réussites, fut de remodeler l'image de la femme en lui restituant un à un tous ses prestiges. La poésie ; le roman [...] La peinture n'y contribua pas moins. La célébration de la femme par les peintres éclate soudain et dans tous les sens à la fois⁴⁰⁴. »

Les artistes romantiques attachent par conséquent beaucoup moins d'intérêt à la nudité masculine et préfèrent de loin modeler des corps féminins qui symbolisent la séduction même. Cependant, la femme séductrice n'est pas la seule représentation de la femme que chérissent les romantiques. Ceux-ci ont également une attirance pour les femmes pures et innocentes. La femme innocente a l'apparence d'une adolescente, la naïveté d'une enfant et elle est régulièrement la victime de situation qui la dépassent complètement, face auxquelles elle reste passive car dans l'incapacité de se défendre.

« Fine, fragile, elle est censée avoir la blancheur du lys, la taille d'une fée et l'innocence d'un enfant. Mélancolique, elle est volontiers la victime de drame qui la dépassent et qui l'accablent. Ici encore, la peinture romantique a contribué à incarner cet idéal mais sans montrer la même ardeur que la poésie. Le fonds réaliste du romantisme semble avoir empêché plus d'un pinceau de pousser loin ce type. Seul peut-être celui de Scheffer y met une véritable sincérité⁴⁰⁵. »

⁴⁰² Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.211.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

Comme l'affirme Jacques Thuillier, Scheffer est l'un de ces peintres amoureux de cette figure innocente de la femme. Peut-être est-ce la raison pour laquelle il a choisi de peindre le sujet de *Lénore* dont le récit littéraire et la transcription picturale entrent parfaitement dans cette définition de la femme éthérée.

..1.37. *Lénore, figure d'une victime féminine passive*

Lénore, dans le texte de Bürger, est une jeune fiancée qui vient de perdre celui qu'elle devait épouser. Cette première description fait d'elle, dans la logique des choses, une jeune vierge, une femme innocente qu'aucun homme n'a encore touché. Lénore, par la perte de son bien-aimé, est plongée dans un immense chagrin qui accable encore davantage sa fragile constitution. Visiblement encore assez jeune, elle fait preuve d'une naïveté effarante lorsqu'elle accepte de suivre, à minuit, celui qu'elle pense être son fiancé. Malgré plusieurs indices inquiétants que lui murmure le soldat lors de leur dialogue⁴⁰⁶, elle ne réfléchit pas davantage et le suit. Une jeune fille naïve, guidée par le désespoir le plus intense, qui meurt, tuée par le spectre de son amant est l'exemple-même de cette femme innocente chérie par les romantiques, victime d'une série d'événements qui mènent à sa perte.

Cette facette de la personnalité de Lénore est représentée à la perfection dans l'œuvre de Scheffer. Le corps crispé par la peur, elle semble dépassée par les événements et, sans défense, reste passive face à ce qu'il se passe. Scheffer représente l'impuissance de Lénore face aux éléments surnaturels qui se déchaînent autour d'elle.

Nerina Santorius fait remarquer que la représentation d'une femme victime d'entités surnaturelles est commune à plusieurs œuvres contemporaines à la *Lénore* de Scheffer :

⁴⁰⁶ — Tiens ! tiens ! comme la lune est claire !... Nous et les morts, nous allons vite ; je gage que je t'y conduirai aujourd'hui même.

— Dis-moi donc où est ta demeure ?, et comment est ton lit de noce. — Loin, bien loin d'ici... silencieux, humide et étroit, six planches et deux planchettes. Y a-t-il place pour moi ? — Pour nous deux.

(Bürger, *Lénore*, Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p. 396.)

« On retrouve une mise en scène similaire, avec une femme passive et sans défense entre les mains de figures fantomatiques de la nuit, dans *L'Ombre de Marguerite apparaissant à Faust et Méphisto*⁴⁰⁷ de Delacroix⁴⁰⁸. »

Dans la lithographie de Delacroix (fig.22), nous pouvons voir le personnage de Marguerite, saisie par des spectres et des démons ricanants, qui reste passive et ne cherche pas à se débattre. Son visage est blafard et ses orbites sont creusées, lui donnant l'apparence d'un cadavre. Elle porte une robe blanche qui tombe et dévoile sa gorge et sa poitrine. Son bras gauche est ballant, comme si toute force l'avait quitté et qu'elle n'était plus qu'une poupée de chiffon, seulement manipulée par les créatures maléfiques qui l'entravent. L'un d'eux tient d'ailleurs sa chevelure, comme s'il voulait dégager son visage pour qu'il soit reconnaissable aux yeux de Faust et de Méphistophélès. Ces derniers sont représentés face à elle, dans le côté droit de la gravure. Faust observe son amante en s'appuyant contre un rocher alors que ses vêtements volent au gré d'un vent violent. Le diable, quant à lui, reste en léger retrait et observe ce qui se déroule devant eux.

La comparaison avec la *Lénore* de Scheffer est plutôt évidente. Tout comme Marguerite, Lénore est dénudée, ce qui accentue sa fragilité. Chacune des deux femmes a une peau laiteuse, presque aussi blanche que la mort. Leurs chevelures ne tombent pas en cascade sur leurs épaules mais sont soumises, pour Lénore à l'effet de la vitesse du vent tandis que celle de Marguerite est saisie brusquement par les mains d'un démon aussi laid que repoussant. Lénore et Marguerite sont toutes deux étreintes par des entités malveillantes – un spectre et des démons – contre qui elles ne semblent avoir aucune chance. Complètement dépassées par des événements qu'elles ne peuvent en aucun cas contrôler, elles restent passives, comme si tout instinct de survie les avait quitté, comme si elles n'étaient plus que des pantins à la merci de ces créatures.

Lorsque l'on compare les deux œuvres littéraires, les deux femmes ont également des points communs ; notamment celui d'être une victime des circonstances. Marguerite a assassiné

⁴⁰⁷ Eugène Delacroix, *L'Ombre de Marguerite apparaissant à Faust et Méphisto*, 1828, lithographie, 260 x 250 mm, Paris, Musée national Eugène Delacroix.

⁴⁰⁸ Nerina Santorius, « Les Fils de Satan. L'héritage de la déraison dans le Romantisme français », in *L'ange du Bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.103.

son propre enfant, mais elle est cependant décrite comme une victime et non comme une coupable. Elle se retrouve dans cette situation par la faute de Faust qui l'a séduite⁴⁰⁹. À l'origine, elle était une jeune femme très pieuse et considérée comme respectable par la société. C'est uniquement par désespoir et par peur qu'elle tue son enfant et c'est à cause de cet acte qu'elle devient folle. Les épreuves qu'elle a vécu ont façonné la meurtrière qu'elle est devenue.

Lénore, de son côté, se rend également coupable d'un péché : celui du blasphème. Cependant, c'est seulement parce que le chagrin qui rongait son cœur suite à la perte de l'être aimé était trop difficile à supporter qu'elle a ainsi défié Dieu. Mais c'est parce qu'elle a blasphémé qu'elle sera condamnée à mort.

Marguerite et Lénore sont l'exemple même de la femme victime qui, face à des événements indépendants de sa propre volonté, se retrouve happée par une spirale dont elle ne parvient pas à s'échapper, préférant alors la passivité à l'action.

La composition de Louis Boulanger (1806-1867) pour sa lithographie *Les Fantômes*⁴¹⁰ (fig.21) qui illustre un poème de Victor Hugo⁴¹¹ est très ressemblante à la mise en scène qu'utilise Delacroix dans *L'Ombre de Marguerite apparaissant à Faust*. De ce fait, elle possède également des similarités avec la *Lénore* de Scheffer.

« Elle est morte [...]

Morte, hélas ! Et des bras d'une mère égarée

La mort aux froides mains la prit toute parée,

Pour l'endormir dans le cercueil [...]

Pour danser d'autres bals elle était encore prête,

Tant la mort fut pressée à prendre un corps si beau [...]»⁴¹²

⁴⁰⁹ Nerina Santorius, « Les Fils de Satan. L'héritage de la déraison dans le Romantisme français », in *L'ange du Bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.103.

⁴¹⁰ Louis Boulanger, *Les Fantômes*, 1829, lithographie, 45 x 62 cm, Paris, Maison de Victor Hugo.

⁴¹¹ Ce poème fait partie du recueil des *Orientales*, paru en 1828.

⁴¹² Victor Hugo, *Les Fantômes*, 1828. (cité par Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.205.)

La jeune femme, représentée au centre de la composition, est tirée de sa tombe par trois affreux spectres dont l'un sourit narquoisement. La défunte qui, selon le poème, est décédée récemment, est arrachée de son tombeau pour rejoindre la « ronde nocturne des esprits⁴¹³ ». Cette ronde dérive probablement de la Danse Macabre médiévale. Cette femme est figurée, tout comme Marguerite et Lénore, le torse dénudé. Elle semble un peu perdue et sortir de son tombeau presque machinalement, comme si son esprit était possédé et qu'elle exécutait des ordres de façon mécanique. À la manière de Lénore et de Marguerite, elle semble complètement passive face à tout ce qu'il se passe autour d'elle. La beauté et la délicatesse de cette demoiselle contrastent avec la laideur de ces spectres maléfiques ; cette opposition du beau et du laid rappelle le thème médiéval de la Jeune fille et la Mort (cf p.119). Autour d'elle, au clair de la lune, d'autres femmes sont emportées par ces affreux cadavres vers la ronde qui se tient un peu plus loin. Enfin, dans une veine tout à fait romantique, Boulanger esquisse, au second plan, la silhouette d'une cathédrale médiévale, témoin silencieuse de cette danse nocturne des morts. L'apparence si fragile et si innocente de cette jeune morte ressemble énormément à l'apparence que donnent Scheffer et Delacroix à Lénore et Marguerite. Cette représentation de la femme par Boulanger s'inscrit dans la vogue de la femme innocente et impuissante face aux drames qui la menacent :

« [...] la jeune fille, tenue par un horrible fantôme qui veut la faire danser par une nuit de pleine lune, est fragile et éthérée. Ses semblables – de jeunes et belles figures féminines présentées telles des victimes succombant à leurs propres passions, affligées par un amour malheureux, fauchées trop tôt par la mort – peuplent sous d'innombrables formes les univers iconographiques du romantisme au début du XIX^e siècle⁴¹⁴. »

Louis Boulanger s'intéresse lui aussi à la ballade de *Lénore* et notamment à la chevauchée fantastique que décrit Bürger, dans une illustration de 1828, intitulée

⁴¹³ Nerina Santorius, « Les Fils de Satan. L'héritage de la déraison dans le Romantisme français », in *L'ange du Bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.102.

⁴¹⁴ *Ibid.*

*Lénore*⁴¹⁵(fig.9). Cette œuvre contemporaine à celle d'Ary Scheffer est à la fois similaire et différente à la toile du peintre hollandais.

Boulanger représente le couple sur le cheval, également de profil, mais d'après un plan plus rapproché. Bien que monochrome, la lithographie de Boulanger est plus claire, dans des tons gris et blancs, permettant ainsi de distinguer le paysage et les personnages alentour. Au clair de la lune, à l'horizon d'une ville dont la silhouette se détache légèrement du brouillard, le cheval noir bondit vivement et semble s'envoler. L'étalon semble plus naturel que celui dépeint par Scheffer mais le regard que lui donne Boulanger le rend tout-à-coup inquiétant. Ce regard vide, écarquillé, presque halluciné, intensifie le sentiment d'angoisse qui se dégage de la composition. L'équidé semble comme possédé ou bien mort, revenant lui aussi de l'autre monde, sous la commande du spectre qui le chevauche. Dans cette composition inquiétante, nous pouvons aussi remarquer au centre de l'œuvre, un arbre à l'horizon qui se détache du disque lunaire, juste en-dessous du cheval. L'arbre semble vivant ; il possède une tête et ses longues branches qui bougent ressemblent à des bras. Cela rappelle l'illustration du *Roi des Aulnes* de Klever (fig.26), dans laquelle il figure une forêt vivante, prête à capturer l'enfant (cf p.96).

Installé sur le cheval, le fiancé de Lénore, contrairement à la description de Bürger et à la différence de Scheffer qui lui donne une armure, porte un costume de la Renaissance française.

« Tandis que Louis Boulanger, usant d'une grande liberté, a revêtu le fiancé de Lénore d'un collant à crevés, Ary Scheffer, respectueux du texte de Bürger, lui fait porter une armure de combat⁴¹⁶. »

La tête tournée du cavalier ne nous donne pas la possibilité de voir son visage, sans doute un moyen pour Boulanger de laisser planer le doute sur l'identité du cavalier. De son bras droit levé, il semble appeler les morts qui poursuivent les deux fiancés. Lénore, quant à elle, et à la différence de celle de Scheffer, se tient fermement à son amant, comme si elle avait peur de tomber. En cela, Boulanger, contrairement à Scheffer, respecte la description littéraire. La

⁴¹⁵ Louis Boulanger, *Lénore*, 1834, lithographie, 21,1 x 26,8 cm (feuille), Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.

⁴¹⁶ Marthe Kolb, *Ary Scheffer et son temps*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937, p.348.

jeune fiancée arbore un visage inquiet qui n'exprime cependant pas encore la terreur que lui donne Vernet dans son tableau représentant l'arrivée au cimetière. Soumises à la vitesse vertigineuse à laquelle galope le cheval, la longue chevelure et la grande robe blanche de Lénore sont soulevées par le vent. Dans cette œuvre, Lénore est d'ailleurs entièrement habillée, à la différence de Scheffer qui représente sa figure féminine à moitié dénudée. Tandis que Scheffer exacerbe la violence de la chevauchée, Boulanger l'atténue.

La tête tournée vers le spectateur, Lénore n'aperçoit pas les morts qui sont juste derrière elle alors qu'il suffirait probablement qu'elle tourne la tête pour comprendre qu'elle est en danger ! Les spectres que représentent Boulanger sont très différents de ceux de Scheffer. Si Scheffer les dépeint de manière évanescence, à peine visibles, Boulanger, de son côté, les représente très nettement et de façon très détaillée. Ses fantômes grimaçants ne sont d'ailleurs pas sans rappeler ceux qui entourent la jeune-femme sortie de sa tombe dans sa lithographie *Les Fantômes* (fig.21). Le mort le plus détaillé possède même des ailes noires qui lui donnent une apparence démoniaque qui ne laisse planer aucun doute sur ses réelles intentions. Les autres esprits sont dépeints de façon plus floue mais toute aussi effrayante.

Les visages des amants sont tournés dans deux directions différentes et cela pourrait opposer la cruauté de Wilhelm à l'innocence de Lénore. Wilhelm sait ce qu'il fait, il est même celui qui appelle, d'un geste de la main, les fantômes, probablement dans le but de s'assurer que Lénore n'aura aucune échappatoire. Au contraire, Lénore ignore encore tout du sombre dessein de celui qu'elle aime. En cela, elle incarne cette figure de la jeune femme innocente si appréciée des romantiques. Bien qu'elle s'agrippe à son amant comme si, ironiquement, sa vie en dépendait, cela ne la rend pas moins passive face aux événements. Inconsciente du danger mais tout de même visiblement inquiète face à cette cavalcade effrénée, elle ne tente rien pour s'échapper. Et c'est en partie cette passivité qui la tuera.

..1.38. La figure de la « belle morte » : esthétisation de la mort au XIX^e siècle

« La mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet du monde⁴¹⁷ » Edgar Allan Poe (1809-1849)

⁴¹⁷ Edgar Allan Poe. (Cité par Nerina Santorius, *L'ange du bizarre: le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.103.)

À travers cette affirmation de l'écrivain, c'est un trait du Romantisme qui se dévoile ; celui de l'esthétisation de la mort au XIX^e siècle à travers la figure de la femme, ou plutôt de la « belle morte ».

Cette esthétisation de la mort contraste énormément avec les représentations crues du trépas à la même époque : têtes coupées, membres séparés du reste du corps, tuerie et horreur. Ici, la mort est douce et agréable, plaisante à regarder.

« L'esthétisation de la mort a une fonction compensatrice. Elle répond au malaise romantique et adoucit l'effroi apparu suite à la perte de l'ordre métaphysique. La représentation de la beauté inaltérable de la défunte empêche le spectateur de penser à la décomposition et putréfaction du corps⁴¹⁸. »

Cette vision idéalisée de la mort à travers la belle morte prend racine dans l'image de la mort d'Ophélie, un des personnages de la pièce de théâtre de Shakespeare, *Hamlet* (1603). Dans cette œuvre, la jeune-femme est amoureuse du prince Hamlet. Celui-ci, voit le spectre de son père apparaître et désigner son frère comme son meurtrier, menant le prince à tenter de le venger. L'histoire d'amour déjà impossible entre Hamlet et Ophélie se complique et le prince finit par la quitter. Il agit ainsi dans le but de feindre la folie et d'accomplir sa vengeance. Effondrée, Ophélie sombre alors dans la folie et meurt après que son amant ait assassiné son père. Sa mort par noyade, relatée par la reine dans la septième scène de l'acte IV, reste ambiguë. On ne sait pas réellement si elle meurt par accident ou si elle se suicide.

L'importance du contexte de la mort d'Ophélie n'est pas à négliger dans la création du mythe ophélien ; c'est cet amour passionnel qui la rend folle jusqu'au point d'en mourir. D'après l'universitaire Anne Cousseau, c'est ce qui intéresse les romantiques :

⁴¹⁸ Nerina Santorius, « Les Fils de Satan. L'héritage de la déraison dans le Romantisme français », in *L'Ange du Bizarre : le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.104.

« La sensibilité romantique française retient d'Ophélie la passion malheureuse et la folie, tantôt égarement amoureux, tantôt douleur morale, aux accents spleenétiques⁴¹⁹. »

Le personnage d'Ophélie, frappé par la folie après une déception amoureuse et morte dans des circonstances mystérieuses, ne pouvait que plaire aux romantiques. Cette image de la femme fragile et victime s'inscrit aussi dans une société patriarcale et cette « maladie », d'après la recherche scientifique de l'époque, ne semble être que prédisposée aux femmes⁴²⁰. De plus, le pourcentage de suicide par noyade serait plus élevé chez les femmes que les hommes⁴²¹, consolidant ainsi ce mythe d'Ophélie en tant que belle défunte. L'universitaire Bram Dijkstra (né en 1938) ajoute également qu'Ophélie « contribue à enraciner les préjugés culturels sur les femmes au XIX^e siècle⁴²² » ; préjugés insistant sur la fragilité et l'instabilité mentale des femmes.

Cette folie n'est pas sans rappeler celle qui frappe Lénore lorsqu'elle devine que son amant a été tué à la guerre. Châtiées par le même désespoir face à la perte de l'être aimé, Ophélie et Lénore sombrent toutes deux dans une folie qui les conduiront à la mort. Cependant, la mort d'Ophélie incarne la douceur et la mélancolie alors que celle de Lénore n'est qu'horreur. La noyade est pourtant une mort atroce, néanmoins le mode de représentation adopté par les peintres se dégage de cette horreur pour ne représenter que la douceur d'être enveloppé par l'eau et la beauté d'Ophélie alors qu'elle rend son dernier souffle. Ophélie a toujours l'air paisible. L'eau est l'élément qui donne aux figurations d'Ophélie sa dimension mortuaire :

⁴¹⁹ Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001, p.81.

⁴²⁰ Catherine Authier, « La représentation d'Ophélie », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 08 avril 2019. Disponible sur : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/representation-ophelie>

⁴²¹ Julien Eymard, « Ophélie ou la naissance d'un mythe » in *Littératures n°23 : L'éponge et le flageolet* (Variation sur Hamlet) [en ligne], 1976, , p.86. Consulté le 08 avril 2019.. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1976_num_23_7_1105

⁴²² Catherine Authier, « La représentation d'Ophélie », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 08 avril 2019.

« L'eau [...] est la vraie matière de la mort bien féminine. [...] Ophélie pourra donc être pour nous le symbole du suicide féminin. [...] L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines⁴²³. »

Ce qui rend la mort de Ophélie si belle ou ce qui fait d'elle une belle morte se trouve notamment dans le choix que font les peintres de la représenter telle une belle endormie. Elle flotte sans s'être encore enfoncée dans l'eau et elle semble plutôt plongée dans le sommeil que morte, ce qui se réfère sans aucun doute à la parenté entre sommeil et mort. Cette représentation qui accentue l'ambiguïté entre sommeil et mort prend racine dans la célèbre peinture⁴²⁴ (fig.24) de John Everett Millais (1829-1896) où « étendue sur l'eau, Ophélie flotte entre sommeil et mort, étroitement encadrée par le paysage naturel et tenant à la main une guirlande de fleurs⁴²⁵. ».

L'eau est un élément primordial dans le mythe ophélien. L'eau est considérée comme un passage entre deux mondes. En effet, par son aspect insaisissable, elle « figure, par delà l'univers fugitif de la réalité ordinaire, la présence devinée d'un autre monde, paysage intérieur ou surréalité⁴²⁶ ». Anne Cousseau ajoute cependant que ce qu'il fait la force de cette représentation est la suggestion et non la représentation ; c'est pour cette raison qu'Ophélie est régulièrement représentée flottant dans un instant figé⁴²⁷, laissant deviner au spectateur la suite : elle va couler dans les profondeurs. Pour autant, l'image d'Ophélie à la surface de l'eau reste immortelle et cet instant gravé embellit sa mort :

⁴²³ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* [en ligne], 1942, p.102. Consulté le 08 avril 2019. Disponible sur [https://psychanalyse.com/pdf/L%20EAU%20ET%20LES%20REVES%20-%20ESSAI%20SUR%20L%20IMAGINATION%20DE%20LA%20MATIERE%20-%20BACHELARD%20\(229%20Pages%20-%201,6%20Mo\).pdf](https://psychanalyse.com/pdf/L%20EAU%20ET%20LES%20REVES%20-%20ESSAI%20SUR%20L%20IMAGINATION%20DE%20LA%20MATIERE%20-%20BACHELARD%20(229%20Pages%20-%201,6%20Mo).pdf)

⁴²⁴ John Everett Millais, *Ophélie*, 1852, huile sur toile, 76 x 112 cm, Millbank, Tate Britain.

⁴²⁵ Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001, p.82.

⁴²⁶ *Ibid*, p.88.

⁴²⁷ *Ibid*.

« Le phantasme d'Ophélie flottant éternellement, c'est la mort sans disparition, la perte et la contemplation simultanées⁴²⁸ »

Le symbole de l'eau comme cheminement de la vie vers la mort existe depuis l'Antiquité : les morts traversaient le fleuve du Styx qui servait donc de passage entre la vie et la mort. Ce rôle de véhicule entre les deux mondes est pris par le cheval dans *Lénore*.

Le décor est également un élément essentiel de ce processus d'esthétisation de la mort. Lorsque la jeune femme rend son dernier soupir, elle est accompagnée par la nature, belle et douce, comme le fait remarquer Anne Cousseau :

« C'est la belle nature, jamais angoissante, qui accompagne Ophélie dans la mort⁴²⁹ »

Cette beauté de la nature se retrouve dans toutes les œuvres figurant la noyade du personnage de Shakespeare. Cette nature si douce et si calme est à l'opposé du paysage infernal que l'on retrouve chez *Lénore*. Le noir profond, seulement rehaussé de quelques tons bruns et rouges, insiste sur la dimension horrifique de l'histoire de *Lénore*. Chez Vernet, la figuration du cimetière si exigu rend l'atmosphère étouffante et pesante. Il s'agit donc de deux manières différentes de représenter la mort qui ont cependant pour point commun une même victime : la femme.

La représentation de la « belle morte » possède par ailleurs une connotation malsaine : celui de l'« érotisme morbide⁴³⁰ ». En mourant, Ophélie et *Lénore* – ainsi qu'un grand nombre d'autres personnages féminins – échappent à la « souillure ». Ainsi, elles resteront pures pour l'éternité. Dans les deux cas, Ophélie et *Lénore* ne sont pas encore mariées et possèdent donc encore la virginité sacrée :

⁴²⁸ Jean-Yves Debreuille, « Le fil de l'eau dans *Alcools*. Fantasma d'Ophélie et question existentielle » (cité par Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001, p.89)

⁴²⁹ Anne Cousseau, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001, p.91.

⁴³⁰ *Ibid*, p.89.

« La mort préserve à jamais de la souillure et sacralise la femme jusqu'à la sanctification⁴³¹. »

Cependant, cette glorification d'une femme pure n'interdit pas la construction d'un fantasme autour de celle-ci, à savoir le fantasme de la passivité de la femme :

« Il est clair que l'hommage des peintres au sacrifice des femmes dérive facilement vers un intérêt nécrophile pour le potentiel érotique d'une femme dont la passivité est pratiquement garantie. Les hommes de la fin du siècle sont fascinés par ce pouvoir qu'ont les femmes d'être des « sirènes inconscientes », pour reprendre les termes de Du Maurier, même au seuil de la mort⁴³². »

Ce fantasme rejoint le goût qu'ont les romantiques pour la figure de la femme victime et passive qui définit en partie le thème de *Lénore* (cf p.108).

Bien que le mythe et les représentations de la mort d'Ophélie semblent opposés à la ballade et aux illustrations de *Lénore*, des similitudes se dessinent : la mort causée par un chagrin d'amour, la folie, et surtout cette image d'une femme innocente et victime.

Lénore est une belle morte dans le sens où, bien que sa mort soit terrible, celle-ci la fige dans la jeunesse et la pureté. De plus, la plupart des peintres ne figurent pas la mort de Lénore en elle-même mais d'autres passages de la ballade. Ceux-ci, bien que chargés d'horreur ne sont pas d'une violence crûe. La violence de *Lénore* réside plutôt dans la suggestion : la chevauchée fantastique ou l'arrivée au cimetière mais ni sang ou de figuration de la jeune femme jetée dans sa tombe. De plus, la dimension fantastique qui définit le poème de Bürger entraîne une distanciation avec le réel. Bien que ce récit prenne place dans la réalité, il ne présente pas la proximité immédiate des peintures romantiques sensationnelles telles que le *Radeau de la*

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité : figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil, 1992, p. 74. (cité par Anne Cousseau, *Ibid*, pp.89-90.)

*Méduse*⁴³³ de Géricault ou bien *l'Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*⁴³⁴ de Henri Regnault (1843-1871) qui figure une effroyable décapitation.

..1.39. La Jeune fille et la Mort

La ballade de *Lénore* a énormément de points communs avec le thème médiéval de la Jeune fille et la Mort. Cette thématique met en scène une belle et innocente jeune femme face à un squelette ou un cadavre. Bien que l'intrigue de *Lénore* possède des différences avec cette iconographie, le noyau de l'histoire – une jeune femme emportée par une figure morbide – est très similaire à celle-ci.

Les représentations picturales de ce thème mettent systématiquement en scène une belle jeune femme dont la beauté et la volupté tranche avec le cadavre décharné ou le squelette qui l'accompagne. Ce dernier est souvent figuré enlaçant la jeune fille en « une étreinte morbide et fatale⁴³⁵ ». Parfois la femme est réticente et le squelette doit la forcer, accentuant la violence de ce sujet déjà macabre. Cette iconographie expose un « lien obscur et morbide établi entre la sexualité et la mort⁴³⁶ ». Cette dimension érotique assimile ce thème à celui de Éros et de Thanatos. Ce motif connaît son heure de gloire durant le Moyen-Âge (à partir du XVI^e siècle) mais son origine remonte à la mythologie grecque et au mythe de Hadès et de Perséphone⁴³⁷. Tout comme Perséphone, la jeune fille est forcée de suivre une créature macabre dans le monde des morts.

Dans l'iconographie de la Jeune fille et la Mort, l'identité du cadavre n'est pas précisée ; nous pouvons donc l'interpréter comme l'allégorie de la mort, théorie soutenue par le titre-même du thème. Dans la ballade de *Lénore*, le revenant qui vient enlever la jeune femme est présenté comme son fiancé. Cependant, l'identité de ce cavalier fantôme reste ambiguë ; puisqu'il est décrit tenant une faux et un sablier, les attributs symboliques de la personnification de la mort,

⁴³³ Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, huile sur toile, 4,91 m x 7, 16 m, Paris, Musée du Louvre.

⁴³⁴ Henri Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870, huile sur toile, 302 x 146 cm, Paris, Musée d'Orsay.

⁴³⁵ Enrico de Pascale, *La Mort et la Résurrection*, Paris, Hazan, 2009, p.239.

⁴³⁶ Enrico de Pascale, *La Mort et la Résurrection*, Paris, Hazan, 2009, p.239.

⁴³⁷ *Ibid.*

il pourrait incarner la Mort elle-même. Par conséquent, *Lénore* se rapprocherait davantage du motif de la Jeune fille et la Mort et aurait, du moins dans le poème, une dimension symbolique. Comme l'explique Enrico de Pascale, ce thème, au-delà de sa connotation morbide et érotique, offre une leçon de moralité : la vie est brève comme le sont la jeunesse et la beauté d'une jeune femme⁴³⁸. Le sablier représente d'ailleurs la mort prématurée⁴³⁹, comme celle de Lénore qui sera morte à l'aube de sa vie.

En cela, cette iconographie se rapproche de celle de la Danse Macabre. Celle-ci a été façonnée par la crainte des hommes envers la mort. Après une suite de grandes épidémies de peste pendant la période médiévale (notamment 1348 et 1352)⁴⁴⁰, la mort est considérée comme violente et inattendue : elle fauche qui bon lui semble, peu importe s'ils sont jeunes ou vieux, bons ou mauvais, riches ou pauvres, beaux ou laids. C'est ce que met en scène la Danse Macabre que l'on retrouve sur les peintures monumentales des murs des cimetières et des églises, ainsi que dans la gravure et les manuscrits médiévaux⁴⁴¹. L'iconographie de la danse médiévale est, à l'origine, une ronde nocturne représentant les morts sortis de leur tombe pour danser avec les vivants⁴⁴². Elle devient par la suite la personnification de la Mort qui, sous la forme d'un squelette, emporte les hommes avec elle dans une danse infernale, symbolisant le trépas⁴⁴³. Cette thématique a une dimension religieuse :

« [la Danse Macabre] représente un appel violent à la pénitence et une incitation menaçante à se tenir constamment prêt à mourir et à vivre dans la crainte de Dieu⁴⁴⁴. »

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Jean Wirth, *La jeune fille et la mort: recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1979, p.84.

⁴⁴⁰ « La peste était appelée la « mort noire ». Elle est arrivée depuis la Chine en passant par la Crimée et s'abattit sur l'Italie en 1348. Elle se répandit à une vitesse incroyable et décima entre 1348 et 1352 1/3 de la population citadine et 1/8 de la population paysanne d'Europe. »

(Eva Schuster, « Avant-propos », in *L'homme et la Mort : gravures et dessins de Dürer à Dali : collection de danses macabres de l'Université de Düsseldorf*, Paris, Goethe Institut, 1985, p.8.)

⁴⁴¹ *Ibid.*, p.9.

⁴⁴² Hans Schadewaldt, « Préface », in *L'homme et la Mort : gravures et dessins de Dürer à Dali : collection de danses macabres de l'Université de Düsseldorf*, p.14.

⁴⁴³ Jean Wirth, *La jeune fille et la mort: recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1979, p.22.

⁴⁴⁴ Eva Schuster, « Avant-propos », in *L'homme et la Mort : gravures et dessins de Dürer à Dali : collection de danses macabres de l'Université de Düsseldorf*, p.9.

La danse macabre est suggérée dans *Lénore*, lorsque Bürger décrit les morts sortant de leurs tombes pour venir danser autour de Lénore, alors que celle-ci passe de vie à trépas⁴⁴⁵. Ce sont ces morts, qui forment une ronde autour d'elle, qui la condamneront pour son blasphème. En cela, cette ronde possède la même symbolique religieuse que la Danse Macabre médiévale.

Le peintre allemand Hans Baldung (1484-1545) a réalisé de nombreuses œuvres sur la Jeune fille et la Mort. Vers 1513, il exécute la *jeune femme poursuivie par la mort*⁴⁴⁶ (fig.17) qui représente une jeune femme, dénudée et terrorisée, qui tente de s'enfuir. Elle s'échappe de sa tombe comme l'indique le linceul qui est encore à l'intérieur de la fosse. Le cadavre, à côté d'elle, a des yeux vivants ; il abandonnera par la suite cette manière de représenter les morts⁴⁴⁷. Le squelette rattrape la jeune femme par le bras et le poignet et tient dans sa main droite un sablier, objet qu'il ne représentera plus dans ses œuvres postérieures⁴⁴⁸. Ce sablier, attribut de la mort, exprime le temps passé. Dans la ballade de *Lénore*, le fiancé de Lénore, une fois sa véritable nature dévoilée, tient un sablier et une faux. Ces détails ne sont pas représentés dans l'œuvre de Scheffer mais sont à souligner pour interpréter au mieux le personnage du cavalier fantôme.

Toujours dans l'œuvre de Hans Baldung, Jean Wirth fait remarquer que le corps anormalement distendu de la femme symbolise le passage de la vie à la mort :

« La distorsion anamorphique du corps de la femme [...] implique sans doute une transformation, le passage d'un état à l'autre⁴⁴⁹ »

⁴⁴⁵ « Des hurlements descendent des espaces de l'air, des gémissements s'élèvent des tombes souterraines... Et le cœur de Lénore palpitait de la vie à la mort. Et les esprits, à la clarté de la lune, se formèrent en rond autour d'elle, et dansèrent » (cf Traduction de Gérard de Nerval : *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes][Poésies allemandes]]*, Garnier frères, 1877, p.398.)

⁴⁴⁶ Hans Baldung, *la jeune femme poursuivie par la mort*, vers 1513-14, technique et dimensions inconnus, Florence, Bargello.

⁴⁴⁷ Jean Wirth, *La Jeune Fille et la Mort : recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz., 1979, p.83.

⁴⁴⁸ Hans Baldung abandonne la figuration du sablier vers 1515-1517. (cf Jean Wirth, *Ibid.*)

⁴⁴⁹ Jean Wirth, *La Jeune Fille et la Mort : recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz., 1979, p 84.

Scheffer représente également le corps de Lénore contorsionné et le dos courbé à l'extrême. Si l'on suit la théorie de Jean Wirth, la distorsion de Lénore pourrait représenter le processus menant de l'état de vie à l'état de mort. Le cheval étant considéré comme un animal psychopompe (cf p.91), la chevauchée funèbre symboliserait le cheminement entre ces deux états.

Au XIX^e siècle, ce thème existe encore. En 1847, Antoine Wiertz (1806-1865) peint *La belle Rosine*⁴⁵⁰ (fig.23). Ce tableau met en scène une jeune femme presque nue, aux formes voluptueuses qui fait face, de profil à un squelette suspendu au plafond de l'atelier de l'artiste. Sur le crâne est collée une étiquette sur laquelle il est écrit « La belle Rosine » : le squelette symbolise Rosine elle-même et représente ce qu'elle sera après la mort⁴⁵¹, un squelette laid et repoussant qui n'a plus aucun point commun avec cette séduisante femme. Ici, contrairement à *Lénore*, l'œuvre n'a pas de dimension fantastique ; il n'y a pas de revenants qui, pendant une nuit cauchemardesque, viennent emporter leur victime pour la mener dans les ténèbres. L'interprétation de cette œuvre de Wiertz est purement allégorique : la beauté et la jeunesse ne durent pas et peu importe à quel point cette jeune femme est belle, sa destinée est de devenir, comme n'importe qui, un squelette décharné.

b) La femme synonyme de danger : le contre-exemple des femmes dangereuses

..1.40. Définition du thème

La femme dangereuse est l'inverse de la femme innocente ; elle est un danger pour les hommes qu'elle piège sans difficulté grâce à sa beauté. Le mythe de la femme fatale connaît son heure de gloire durant la fin du XIX^e siècle⁴⁵² (1890-1900) dans la littérature et les arts visuels ; d'après Jacqueline Bel (docteur en études germaniques née en 1954)⁴⁵³, la femme fatale se développe dans le mouvement littéraire de la *Décadence* (années 1890). Cependant, cette figure d'une femme dangereuse prend racines dès le début du XIX^e siècle dans le Romantisme :

⁴⁵⁰ Antoine Wiertz, *La belle Rosine*, 1847, huile sur toile, 140 x 100 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁴⁵¹ Enrico de Pascale, *La mort et la résurrection*, Paris, Hazan, 2009, p239.

⁴⁵² Jacqueline Bel, « The Femme Fatale in Litterature : The beautiful, merciless woman », in *Femmes Fatales 1860-1910*, Wommelgem, Belgium, BAI, 2002, p.55.

⁴⁵³ *Ibid*, p.56.

l'historien de l'art et critique littéraire Mario Praz (1896-1982) affirme que le « concept littéraire » de la femme fatale commence dès la fin du XVIII^e siècle dans les romans gothiques⁴⁵⁴. Néanmoins, Jacqueline Bel affirme que l'on peut trouver ce motif de la femme dangereuse dans des romans antérieurs au genre gothique, par exemple *Les liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de la Clos (1741-1803), paru en 1782⁴⁵⁵. Cependant, nous pourrions retourner encore plus loin dans le passé et remarquer qu'il existait déjà un archétype de cette femme durant l'Antiquité avec la figure biblique de Dalila, personnage que reprendra d'ailleurs Alfred de Vigny (1797-1863) dans un de ces poèmes⁴⁵⁶. Le Romantisme reprend donc en réalité ce thème qu'il exploite sous de nombreuses formes et dans un grand nombre d'œuvres.

La femme fatale est décrite par Jacqueline Bel comme le contraste de la femme innocente⁴⁵⁷.

« À la femme idéale et salvatrice il [le Romantisme] oppose la femme fatale, impure par sa nature même et qui conduit à la déchéance, à la mort et à la damnation⁴⁵⁸. »

En effet, dans les romans, cette dame aussi belle que cruelle a souvent pour homologue une jeune femme innocente et remplie de bonté, comme c'est le cas dans *Le Moine* (1795) de Lewis : dans cette œuvre, le diable adopte l'apparence d'une belle femme, Mathilda, pour séduire un moine. Face à elle, en contraste, se trouve le personnage d'Antonia, une jeune fille innocente qui sera violée par le moine. La femme dangereuse est puissante et forte tandis que la femme innocente, à la manière de Lénore, est une femme fragile, sans défense.

La peinture s'intéresse aussi à la figure de la femme maléfique. Il s'agit souvent de peintures inspirées de sources littéraires, voire des illustrations de ces romans ou poèmes.

⁴⁵⁴ *Ibid*, p.58.

⁴⁵⁵ *Ibid*.

⁴⁵⁶ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017, p.222.

⁴⁵⁷ Jacqueline Bel, « The Femme Fatale in Litterature : The beautiful, merciless woman », in *Femmes Fatales 1860-1910*, p.58.

⁴⁵⁸ Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, p.222.

Celles-ci étaient considérées de manière péjorative comme des œuvre « d'art littéraire⁴⁵⁹ », critique à laquelle Scheffer dû faire face de nombreuses fois compte-tenu de ses nombreuses toiles découlant d'un sujet littéraire.

..1.41. La ballade de la Belle Dame sans Merci (John Keats)

Selon Mario Praz dans son ouvrage *The Romantic Agony*, l'héroïne du poème de John Keats, *La Belle Dame sans merci* est l'archétype de la femme fatale⁴⁶⁰. L'intrigue de ce poème, écrit en 1819, se place au Moyen-Âge. Un chevalier errant et visiblement affaibli rencontre une belle femme qui se présente comme la fille d'une fée.

« Je vis une Dame par la prairie,
Elle était belle — une fille des fées,
Ses cheveux étaient longs, ses pas légers,
Et ses yeux étaient fous⁴⁶¹. »

Celle-ci le séduit et l'entraîne dans une grotte où ils consommeront leur passion.

« Elle me découvrit des racines savoureuses
Et du miel sauvage, et de la rosée de manne,
Et sûrement son étrange langage
Disait : « Je t'aime fidèlement. »

Elle m'amena dans sa grotte féerique,
Et là me regarda en soupirant,
Et là je baisai ses yeux fous et tristes,
Jusqu'au sommeil⁴⁶². »

⁴⁵⁹ Henk van Os, « A framing for the femme fatale », in *Femmes Fatales 1860-1910*, Wommelgem, Belgium, BAI, 2002, p.14.

⁴⁶⁰ Jacqueline Bel, « The Femme Fatale in Litterature : The beautiful, merciless woman », in *Femmes Fatales 1860-1910*, Wommelgem, Belgium, BAI, 2002., p.55.

⁴⁶¹ John Keats, *La Belle Dame sans Merci*, Traduction par E. Clermont-Tonnerre, Émile-Paul frères, 3e éd. ; nouv. éd., 1922, pp.47-49.

⁴⁶² John Keats, *La Belle Dame sans Merci*, Traduction par E. Clermont-Tonnerre, Émile-Paul frères, 3e éd. ; nouv. éd., 1922, pp., pp.50-51.

Après leur étreinte, l'homme s'endort et durant un rêve, voit des rois et des princes à l'apparence spectrale qui le mettent en garde contre la jeune femme.

« Et là nous sommeillâmes sur les mousses,
Et là je rêvai. — Oh ! malheur à moi,
Le dernier rêve que je rêvai
Sur le flanc de la froide colline.

Je vis des rois pâles, et des princes pâles,
Des guerriers pâles, tous pâles comme la mort ;
— Ils me criaient : La Belle Dame sans merci
T'a pris dans ses rets⁴⁶³ »

Lorsque le chevalier se réveille, il se retrouve seul et affaibli dans un paysage désolé, laissant peu de doute sur l'issue fatale du poème.

« Je m'éveillai et me trouvai ici
Sur le flanc de la froide colline.

Et c'est pourquoi je languis ici
Errant solitaire et pâle,
Bien que les joncs de l'étang soient flétris
Et qu'aucun oiseau ne chante⁴⁶⁴. »

Pour ce poème Keats s'inspire d'une ballade médiévale écrite par Alain Chartier en 1424⁴⁶⁵. La version médiévale raconte l'histoire d'un chevalier qui, dévasté par le refus d'une cruelle dame à ses avances, se suicide.

La ballade de Keats est composée d'une multitude de métaphores qui entraînent plusieurs hypothèses sur le véritable sens du poème. Il est difficile de déterminer si cette femme tue le chevalier ou si celle-ci peut être interprétée comme une figure métaphorique de la Mort.

⁴⁶³ *Ibid*, p.52.

⁴⁶⁴ *Ibid*, pp.52-53.

⁴⁶⁵ Maria Teresa Caraciolo, *Le romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p.339.

Le poème commence par une description du chevalier ; celui-ci semble peu en forme et a probablement été blessé ou, après s'être perdu en forêt, se trouve aux portes de la mort. La belle dame le trouve et décide de le ramener dans sa grotte. Cette jeune femme se présente comme la fille d'une fée, ce qui implique qu'elle n'est pas humaine. L'homme, séduit par sa beauté, la suit et ils s'enlacent. Se pourrait-il que cette étreinte soit en réalité celle de la Mort qui vient chercher sa victime ? Keats écrit que le chevalier s'endort près d'elle et il plonge dans ce qu'il décrit comme étant son « dernier rêve ». C'est dans ce rêve qu'il rencontre ces autres hommes à l'apparence de cadavres qui lui apprennent qu'il a été piégé par la jeune femme. Lorsqu'il se réveille, il est à l'agonie ou peut-être déjà mort.

La figure de cette femme mystérieuse peut donc être interprétée de deux manières différentes : soit il s'agit d'une femme qui prend plaisir à séduire et tuer les hommes qui se sont égarés – à la manière d'une sirène – ou bien elle est la figure de la Mort, aussi douce et plaisante que cruelle.

Dans les deux cas, ce poème, postérieur à celui de Bürger mais antérieur à la peinture de Scheffer, est à l'opposé même de l'intrigue de *Lénore*. La ballade de Keats offre un renversement des genres dans laquelle ce n'est plus une jeune fille innocente qui est conduite à sa tombe par un cavalier fantôme, mais une femme maléfique, à la beauté envoûtante, qui piège le chevalier et le mène à sa mort. L'ensemble du poème de Keats est bien plus doux que la ballade si violente et intense de Bürger. Ici, point de nuit noire ni de fantômes chasseurs. Si dans *Lénore*, la jeune femme se laisse emporter malgré elle dans une cavalcade effrénée qui la tuera, la mort du chevalier de Keats est douce et se déroule dans le plus grand des calmes, dans le creux des bras d'une belle et tendre demoiselle. La violence s'échange contre la douceur. Et cela se ressent également dans les œuvres picturales illustrant ce poème. Si les œuvres représentant la ballade de *Lénore* sont dans des tons très sombres, voire même d'un noir profond, les peintures représentant *La Belle Dame sans merci* sont plus colorées comme en démontre la très célèbre peinture⁴⁶⁶ (fig.27) de John William Waterhouse (1849-1917).

⁴⁶⁶ John William Waterhouse, *La Belle Dame sans Merci*, 1893, huile sur toile, 112 x 81 cm, Darmstadt, Musée régional de la Hesse.

Cette huile sur toile représente un couple dans une forêt. La jeune femme est assise dans l'herbe et vêtue d'une robe médiévale mauve. Elle rapproche vers elle un chevalier agenouillé, grâce à sa longue chevelure qu'elle passe autour de son cou. Le regard de la figure féminine est séducteur ; son air assuré contraste avec l'expression perdue du chevalier qui se laisse pourtant faire sans opposer résistance, comme envoûté. La scène semble bucolique, pourtant, son interprétation change dès que l'on s'attarde sur quelques détails tels que la longue chevelure de la femme qui, lorsque l'on regarde de plus près, forme en réalité un nœud autour du cou du chevalier. Cela évoque les véritables intentions de la jeune femme qui attire l'homme dans un piège mortel. D'après Christien Oele, le sous-bois sombre que l'on voit en arrière-plan révèle le côté inquiétant de cette œuvre⁴⁶⁷.

Comme le fait remarquer Christien Oele, la mystérieuse femme est décrite dans le poème comme ayant de longs cheveux ; cependant aucune description ne la présente en train de les enrouler et de les nouer autour du cou de sa victime. Waterhouse prend donc une liberté vis-à-vis du texte et exprime le danger ambiant décrit sur plusieurs strophes en un geste équivoque. Cette iconographie va d'ailleurs se populariser :

« Dans la seconde moitié du XIX^e siècle l'image d'un homme étranglé dans les longs cheveux d'une femme devient très populaire, dans la littérature et les arts visuels⁴⁶⁸. »

En effet, l'une des caractéristiques de la femme dangereuse, outre sa beauté presque irréelle, est d'avoir de longs cheveux détachés qui symbolisent le pouvoir de séduction féminin. Au XIX^e siècle, les femmes respectables coiffaient leurs cheveux en chignons ; les cheveux détachés étaient synonymes d'un comportement relâché et sauvage, éloigné des bienséances de la société victorienne⁴⁶⁹.

⁴⁶⁷ Christien Oele, « Knights & Witches », in *Femmes Fatales 1860-1910*, Wommelgem, Belgium: BAI, 2002, p.148.

⁴⁶⁸ « In the second half of the nineteenth century the image of a man strangling in a woman's long hair became increasingly popular, both in the visual arts and in literature. » (cf *Ibid.*)

⁴⁶⁹ Christien Oele, « Knights & Witches », in *Femmes Fatales 1860-1910*, Wommelgem, Belgium: BAI, 2002, p.148..

..1.42. La féminisation de la Mort et des démons

La figure de la Mort a longtemps été représentée sous une forme masculine, ou bien à travers l'image d'un squelette au genre non identifié. Cette personnification de la mort a habituellement pour attributs la faux et le sablier. Durant plusieurs siècles, il s'agit d'une figure horripilante qui entretient la peur de la mort pour de nombreux peuples. D'après l'historien de l'art allemand Hans Schädewaldt (1923-2009), la figure de la Mort était à l'origine confondue avec l'image d'un démon, « à tête de monstre, griffu, semblable aux divinités des enfers, appelé furie ou diable⁴⁷⁰ ». Ce n'est que durant l'Antiquité que la personnification du trépas prend les traits d'un beau jeune-homme ailé au flambeau renversé, Thanatos, frère du dieu du sommeil Hypnos⁴⁷¹. C'est ensuite à l'époque médiévale que l'image du squelette est associée à celle de la mort ; de nombreuses représentations fleurissent à travers les thèmes du Triomphe de la Mort, de la Danse Macabre, etc... Dans la plupart du cas, il s'agit d'images religieuses qui rappellent « le spectateur à la pensée de Dieu et du salut de son âme⁴⁷². »

La ballade de *Lénore* et ses illustrations mettent également en scène la Mort, sous l'apparence d'un homme. Si l'œuvre de Scheffer ne met pas l'accent sur la véritable nature du cavalier et préfère laisser l'imagination du spectateur se développer, d'autres œuvres telle que la toile de Horace Vernet, insistent sur ce détail si important dans le poème.

Cependant, vers la fin du XIX^e siècle, un renversement s'opère et la Mort devient progressivement féminine⁴⁷³, se présentant sous une apparence plus douce et charmante. Néanmoins, comme l'explique Christien Oele, cette nouvelle forme féminine de la Mort n'est pas toujours synonyme de beauté et il existe des variantes où la Mort se présente comme un squelette grimaçant aux longs cheveux⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ Hans Schädewaldt, « Préface », in *L'homme et la Mort : gravures et dessins de Dürer à Dali : collection de danses macabres de l'Université de Düsseldorf*, Paris, Goethe Institut, 1985, p.14.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Jacques Thuillier, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Fatou, 2017, p.197.

⁴⁷³ Christien Oele, « Sirens & Sphinxes (figures of Fantasy) », in *Femmes Fatales 1860-1910*, p.132.

⁴⁷⁴ Christien Oele, « Knights & Witches », in *Femmes Fatales 1860-1910*, Wommelgem, Belgium: BAI, 2002, Wommelgem, Belgium: BAI, 2002, p.148.

Cette féminisation de la Mort est à mettre en parallèle avec la féminisation des démons à la même époque. Le diable, en cette fin de siècle, adopte les traits d'une femme fatale qui, par sa beauté, piège et damne les hommes. Le cheminement que suit la figure de la mort est semblable à celui que suit celle du diable en Occident. Au Moyen-Âge, le diable est un être terrifiant d'une laideur sans pareille ; bien loin de l'apparence d'ange de lumière qui le caractérisait avant qu'il ne soit déchu et exilé du Paradis. Au même moment, la Mort est un squelette peu avenant, parfois un cadavre, qui fauche sans distinction la vie des hommes. Progressivement, le diable monstrueux se transforme en un beau jeune-homme à la carrure digne des dieux grecs, reprenant sa forme d'ange originelle, seulement obscurcie parfois par quelques détails démoniaques (cornes ou ailes de chauve-souris). Le diable devient séduisant, voire même attachant. Le poème épique du *Paradis perdu* (1667) de John Milton (1608-1674) met l'accent sur la beauté et le désespoir de Satan qui se définit comme une victime de Dieu, à présent voué à un éternel malheur pour le seul péché d'avoir voulu être libre. Le poème d'Alfred de Vigny, *Éloa ou la sœur des anges* (1824) décrit Lucifer comme un ange déchu au cœur meurtri qui, en rencontrant l'ange Éloa, apprend à aimer de nouveau.

Lorsque la figure du démon change de genre, la personnification de la mort adopte le même schéma. Cette féminisation, que l'on peut mettre en parallèle avec l'émergence du thème de la femme fatale, s'étend peu à peu tous les personnages maléfiques ou à connotation négative :

« Cette transformation est encore un autre exemple de la préoccupation envers la femme diabolique qui est si présente à ce moment. Les gens n'étaient pas seulement obsédés par les aspects de pêchés et de perversion de la femme, mais ils allaient tellement loin qu'ils déclaraient que tous les personnages mauvais étaient des femmes. Vampires, monstres, diables et les maladies contagieuses – dans la fin de siècle, tout ce qui était fétide, infectieux et fatal était montré sous l'apparence d'une femme séductrice⁴⁷⁵. »

⁴⁷⁵ « This transformation is yet another example of the preoccupation with female evil that was so prevalent at this time. Not only were people obsessed with the sinful and perverse aspects of women, they even went so far as to declare that all evil was female. Vampires, monsters, devils and contagious diseases – in the *fin de siècle* everything that was foul, infectious and fatal was shown in a seductive female shape. » (Christien Oele, « Sirens & Sphinxes (figures of Fantasy) », *innFemmes Fatales 1860-1910*, p.132.)

Le tableau de Carlos Schwabe (1866-1926), *La Mort et le fossoyeur*⁴⁷⁶ (fig.28) est un superbe exemple de cette féminisation de la Mort :

« Schwabe propose habilement une autre représentation féminine de la mort, à la fois caressante et meurtrissante, soulagement autant qu'arrachement⁴⁷⁷. »

L'œuvre est divisée en deux plans, un supérieur et un inférieur. Dans ce dernier est représenté un vieil homme aux cheveux gris et à la barbe blanche, portant étonnamment un haut sans manches pendant l'hiver, le buste uniquement figuré car il se trouve dans la fosse mortuaire qu'il est en train de creuser. Cet homme est un fossoyeur et son activité est de creuser les tombes, comme en atteste l'arrière-plan figurant un cimetière enneigé. Ce lieu, ainsi immobile et sous un hiver enneigé, symbolise la mort.

Le vieil homme semble stoppé dans son travail et regarde au-dessus de lui, là, où sur le plan supérieur, se tient une belle femme qui le surplombe. Celle-ci n'est de toute évidence pas de ce monde ; vêtue d'une grande robe noire qui tranche avec la blancheur immaculée de la neige, elle arbore d'immenses ailes parsemées de plumes tout aussi sombres. Placée de profil, à l'envers de celui du fossoyeur, elle est gracieusement agenouillée au-dessus de l'excavation. Elle est pieds nus et elle tient dans sa main une petite sphère lumineuse verte qui représente l'âme du condamné⁴⁷⁸, mais aussi, par sa couleur verte, l'éternité et la régénération⁴⁷⁹, signe d'espoir pour le vieillard. Son autre main est relevée au-dessus de sa tête dans un geste plein de grâce, mais ses longs et crochus doigts rappellent les griffes d'un animal. Les yeux mi-clos, elle observe celui qu'elle est venue chercher alors que ses ailes, sous la forme d'une faux, semblent enserrer sa victime, figurant magnifiquement « le saisissement du cadavre par le froid mortel⁴⁸⁰ ». L'homme qui tenait sa pelle la lâche sous la surprise. Il ne semble pas pour autant effrayé. La beauté et la douceur de cette ange de la mort effacent toute violence de la mort. Le

⁴⁷⁶ Carlos Schwabe, *La Mort et le fossoyeur*, 1895-1900, aquarelle, gouache et mine de plomb sur papier, 75 x 55,5 cm. Paris, Musée du Louvre (cabinet de dessins).

⁴⁷⁷ Côme Fabre, « La sorcière, le monstre et le squelette : les démons de la libre-pensée », in *L'ange du bizarre: le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013, p.177.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert-Laffont et Jupiter, édition revue et corrigée, 1982, p.1006.

⁴⁸⁰ Côme Fabre, « La sorcière, le monstre et le squelette : les démons de la libre-pensée », in *L'Ange du Bizarre*, p.177.

silence de ce cimetière sous la neige est apaisant, bien loin des illustrations de la Mort que l'on retrouve dans les peintures médiévales ou romantiques.

La Mort est ici un ange, représenté sous l'apparence d'une douce et belle jeune femme. En faisant appel à la figure d'un ange noir pour représenter la mort, Schwabe adoucit l'iconographie terrifiante prêtée à la mort. Ici, celle-ci n'est plus assimilée au diable ou à un fléau, mais à quelque chose de doux, qui n'annonce pas la fin mais le début d'une nouvelle vie. Cet ange féminin va, on le devine, l'emporter dans l'au-delà, et lui offrir la promesse d'une vie heureuse après la mort.

« Elle n'est pas en train de tirer violemment le vieil homme hors du monde mais elle semble plutôt indiquer d'une manière amicale qu'il est venu le temps pour lui de partir⁴⁸¹ »

La signification de cette œuvre tranche réellement avec le sort réservé à l'héroïne de la ballade et des illustrations de *Lénore*. Si cette figure féminine, par sa beauté et sa délicatesse, rend le passage de la vie à la mort presque agréable, ceci est loin d'être le cas pour Lénore. Son amant qui l'emporte dans une cavalcade grisante entame déjà le crescendo de l'horreur. Lénore est effrayée et cela est décrit à la fois dans la ballade mais aussi dans les représentations picturale. La ballade se termine dans un cimetière bruyant où les morts dansent et crient, effrayant la pauvre jeune fille qui est violemment précipitée dans sa tombe. Sa mort, provoquée par le spectre de son fiancé que l'on peut également considérer comme la Mort elle-même, est un véritable traumatisme. Le spectateur peut s'imaginer sans mal que l'âme de Lénore sera vouée à errer désespérément pour l'éternité. Cette dimension effrayante ; la nuit, le spectre du fiancé dissimulé sous son armure, le cheval démoniaque, les fantômes qui poursuivent le couple, le bruit, le piège, tout ce qui définit une mort violente et cauchemardesque disparaît dans l'œuvre de Schwabe. Clarté et douceur sont les maîtres-mots du tableau de l'artiste allemand qui, bien que représentant un thème similaire, est à l'opposé de la peinture fougueuse d'Ary Scheffer. Peinte environ soixante-dix ans plus tard, l'œuvre de Schwabe nous montre l'évolution qu'a connu l'iconographie de la mort pendant ce laps de temps : la violence a

⁴⁸¹ « She is not wrenching the old man out of the world but rather seems to indicate in a friendly manner that his time has come to take leave. » (Christien Oele, « Sirens & Sphinxes (figures of Fantasy) », in *Femmes Fatales 1860-1910*, Wommelgem, Belgium: BAI, 2002 p.132.)

disparue et cette nouvelle figure féminine de la Mort, aussi belle que douce, témoigne de cette disparition.

Conclusion

L'objectif de ce mémoire était d'étudier les thèmes relatifs à la mort dans l'œuvre d'Ary Scheffer, *Lénore, les morts vont vite*. Dans la première partie, nous avons d'abord pris en compte la place de la mort, naturelle ou surnaturelle dans l'art romantique, et en particulier dans le romantisme noir. Cela nous a mené à replacer la toile de Scheffer dans un contexte porté sur le fantastique et la représentation de la mort. En cela, Scheffer s'inscrit parfaitement dans le courant romantique et ce, malgré une carrière officielle et un style qui a montré, tout au long de son parcours, des changements drastiques. Nous avons pu également constater que le choix de l'artiste pour ce sujet fut commun à plusieurs artistes de sa génération en raison du succès de ce poème au sein du Romantisme. Cette constatation nous a conduit à questionner les liens entre peinture et littérature au XIX^e siècle et nous avons démontré qu'un grand nombre d'artistes romantiques se sont inspirés de romans ou de poèmes, en particulier d'appartenance au genre gothique comme c'est le cas pour la ballade de *Lénore*.

La deuxième partie se portait davantage sur la problématique du mémoire et nous avons pu aborder les différents thèmes relatifs à la mort que la peinture de Scheffer, et par extension la ballade de Bürger, ont mis en exergue. La motif de la nuit fut le premier abordé ; les analogies entre la nuit et la mort sont nombreuses. C'est pour cette raison que les écrivains et artistes romantiques, tout comme Scheffer, choisissent de dépeindre une scène cauchemardesque dans un décor nocturne ; la nuit renforce la peur et s'interprète comme le moment propice aux irruptions surnaturelles.

Nous nous sommes ensuite attardés sur la chevauchée fantastique, l'élément principal de la composition de Scheffer, et nous avons découvert que ce motif ne représente pas seulement une course au galop, mais se rattache à une symbolique. Outre que le cheval possède un rôle psychopompe depuis l'Antiquité, la chevauchée fantastique est ici une course à la mort. En comparant cette cavalcade à d'autres, notamment celle du *Roi des Aulnes* (Goethe), nous avons pu en déduire que ce motif peut s'apparenter à une métaphore du passage entre deux mondes et de l'état de vie à celui de mort.

Nous nous sommes également penchés sur le thème de Éros et Thanatos qui met en avant les liens étroits entre l'amour et la mort, la vie et la mort. Nous avons comparé *Lénore* à deux exemples, l'un antique et l'autre médiéval : le mythe de Perséphone et d'Hadès ainsi que l'histoire d'amour de Paolo et Francesca. Le premier exemple nous a permis de mettre face à

face deux thèmes similaires ; celui de l'enlèvement, par amour, d'une femme par la personnification de la mort. Cette confrontation nous a mené à définir l'amour comme synonyme de la vie et à dévoiler toute la violence qui découlait du motif de Éros et Thanatos. Au contraire, l'histoire de Paolo et Francesca a dévoilé une toute autre facette de ce thème ; un aspect plus doux et optimiste, celui d'un amour rendu possible à travers la mort, un amour devenu, paradoxalement, immortel grâce à la mort. En suivant son fiancé décédé dans l'autre monde, Lénore pourra éventuellement vivre un amour éternel avec lui.

Nous nous sommes également intéressés à la représentation de la femme en lien avec celle de la mort au XIX^e siècle. Nous avons tout d'abord évoqué le goût des romantiques pour une femme fragile, innocente et victime d'événements qui la dépassent, ce qui représente bien la personnalité que Bürger a conféré à son personnage de Lénore et que Scheffer a retranscrit en peinture. Les romantiques aiment particulièrement figurer une femme éthérée en proie à des figures fantomatiques, à la manière de Lénore, embarquée par le spectre de son amant à travers une course effrénée. Cet intérêt pour une telle représentation nous a mené à étudier le motif de la « belle morte » dont la figure d'Ophélie en est la représentante. Nous avons pu apprendre que les romantiques appréciaient cette image qui supprime toute connotations négative et sordide de la mort. En dépeignant une jeune femme morte mais à l'apparence d'une endormie, ils évacuent ainsi ce qui est relatif à la mort, c'est-à-dire le pourrissement du corps. De plus, cette mort prématurée signifie que la jeune femme garde sa pureté et son innocence. Nous avons comparé ces caractéristiques au motif de *Lénore* ; bien que celle-ci ne soit pas représentée comme plongée dans un sommeil éternel, le fait que Scheffer la dépeigne sur le chemin de sa mort et non pas jetée violemment dans sa tombe pourrait la faire entrer dans cette définition. Mais ce qui rapproche davantage Lénore de la « belle morte » réside dans leur pureté commune ; en mourant avant sa nuit de noces, la jeune femme garde sa virginité, ce qui la sacralise.

Nous avons par la suite mis cette représentation en lien avec le thème médiéval de La Jeune fille et de la Mort qui figurait également une jeune femme enlacée par un cadavre, métaphore de la mort. La connaissance de la symbolique de ce motif nous a permis de donner une dimension moralisante à *Lénore*. En plus de la morale évoquée dans le texte qui préconise aux jeunes femmes de ne pas blasphémer, nous pouvons également interpréter l'histoire de Lénore comme une métaphore de la beauté et de l'amour éphémères qui ne résistent pas à la mort. Ceci nous inculque que, peu importe la beauté d'une personne, celle-ci a le même destin

que tous les êtres vivants : mourir et ne laisser de soi qu'un squelette semblable à tous les autres. Dans un autre travail, nous pourrions aller plus loin et interroger l'importance de la virginité dans cette morale ; comme le suggère le motif de la belle morte, mourir vierge pourrait offrir à la défunte l'entrée au paradis. Il serait donc intéressant d'explorer la chasteté féminine en tant qu'ascétisme, ce qui ferait de ce thème un *memento mori*.

Enfin, nous avons terminé le mémoire en étudiant le renversement des genres de la mort au XIX^e siècle. En effet, celle-ci passe de masculine ou asexuée à féminine, de la même manière que les diables et autres vampires. Nous avons en premier examiné la figure opposée à celle de la femme innocente : la femme dangereuse. Celle-ci renverse les rôles et devient une séductrice, capable d'attirer les hommes dans ses filets grâce à sa beauté. Cela nous a mené à porter de l'intérêt à la personnification de la mort sous la forme d'une femme, que ce soit en tant qu'ange de la mort d'une beauté époustouflante, ou bien en tant que femme vieille et laide. Pour bien nous rendre compte de cette évolution, nous avons comparé *Lénore* à une œuvre à la fois similaire et différente ; *La Mort et le Fossoyeur* de Carlos Schwabe. Ici, la mort est un ange féminin, d'une rare beauté, vêtu de noir, qui vient chercher l'homme dont l'heure est venue. Contrairement à *Lénore*, l'homme n'est pas une victime de la Mort car celle-ci vient le chercher avec tendresse et amitié. L'atmosphère calme de la scène et l'aspect angélique de la Mort rend la vision du trépas doux, alors même que *Lénore* le rendait cauchemardesque.

Bien des aspects de la mort en tant que métaphore ont été abordés dans ce mémoire. Mais il en reste cependant encore d'autres que nous pourrions évoquer dans un prochain travail. Durant mes recherches sur la mort au XIX^e siècle, j'ai rencontré un thème similaire à celui de la Jeune fille et la Mort ; le genre de l'autoportrait avec la Mort que l'on trouve dès le XVI^e siècle, notamment dans le nord de l'Europe. Dans ces œuvres, l'artiste se représente lui-même en compagnie de la Mort, en général un squelette qui, dans certains cas, peut figurer son envers symbolique. Cette opposition de la vie (l'artiste) et de la mort est interprétée comme un *memento mori*, dans laquelle le peintre réfléchit sur la brièveté de la vie et l'inéluctabilité de la mort. Cependant, ce genre aborde un autre aspect de la mort, plus optimiste, dans lequel, loin de se résoudre à disparaître, l'artiste défie la Mort en lui prouvant que, même si celle-ci le dérobe à la vie, il est éternel grâce à son art qui traversera les âges. Il serait donc intéressant d'approfondir ce sujet et de comprendre les motivations des artistes à se confronter à la Mort elle-même, ainsi

que ses modes de représentations divers et variés. Combien d'artistes sont-ils passés à la postérité après leur mort ? L'art est un médium qui se transmet de génération en génération et en cela, ces artistes, tout comme Ary Scheffer, ont pu vaincre la mort.

Sources

Articles :

BLAZE DE BURY, *Goethe et Beethoven* [en ligne], Paris, Librairie académique Didier ; Perrin et C^{ie} ; Libraires-éditeurs, 1892.

URL :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k371495s/f3.image.r=ary%20scheffer%20l%C3%A9non>

PHILIPPE BURTY, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », in *Gazette des Beaux-Arts*, 10 mai 1859.

PAUL DE SAINT-VICTOR, « Feuilleton de la Presse du samedi soir 21 mai 1859, Beaux-Arts : Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », in *La Presse*, 21 mai 1859.

PAUL DE SAINT-VICTOR, « Ary Scheffer », in *L'Artiste*, t.78, 1865.

EDOUARD HOUSSAGE (dir. de publication), *La Chronique des arts de la curiosité*, supplément à la *Gazette des Beaux-Arts* [en ligne], Numéro 20, Paris, 13 avril 1862.

URL :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6219442g/f1.image.r=ary%20scheffer%20l%C3%A9non?rk=171674;4>

CAMILLE LE SENNE, « Promenades esthétiques à l'exposition universelle », in *Le Ménestrel*, 30 septembre 1900, Paris, Heugel.

Ouvrages :

CHARLES BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, 3 vol., Paris, début de l'édition en 1862, réédition vers 1890, non paginé.

GASTON BONET-MAURY, *G.A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*. Paris, Hachette, 1899.

GERMAINE DE STAËL, *De l'Allemagne* ; Nouvelle édition, avec une préface par M. X. Marmier, Paris, Charpentier, 1839.

THEOPHILE GAUTIER, *Portraits contemporains: Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques* [en ligne], deuxième édition, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1874.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35411j/f1.image>

JEAN PSICHARI, *Quelques travaux de linguistique, de philologie et de littérature hellénique : 1884-1928*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

LEON SÉCHÉ, *Etudes d'histoire romantique. Le cénacle de Joseph Delorme : 1827-1830. Victor Hugo et les artistes*, Paris, Mercure de France, 1912.

Littérature :

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER, *Lénore*, Traduction de GERARD DE NERVAL, *Faust et le Second Faust suivi d'un choix de [[Poésies allemandes|Poésies allemandes]]* [en ligne], Garnier frères, 1877.

URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69344t/f1.image.texteImage>

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Le Roi des Aulnes*, traduction par ADOLPHE KRAFFT, in *Les Rhénanes ; Le chant de la cloche ; Le roi des aulnes* (3e édition, revue et corrigée), Paris, A. Savine, 1895

URL :<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k935292d/f73.image.r=roi%20des%20aulnes>

JOHN KEATS, *La Belle Dame sans Merci*, Traduction de CLERMONT-TONNERRE E., Émile-Paul frères, 3e éd. ; nouv. éd., 1922.

BRAM STOKER, *Dracula* (1897) [en ligne], Editions du groupe « Ebooks libres et gratuits », 2004.

URL : http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Stoker_Dracula.pdf

Monographie :

MARTHE KOLB, *Ary Scheffer et son temps, 1795-1858*, Thèse de doctorat, Université de Paris, Faculté des lettres, France, 1937.

Bibliographie

Articles :

CATHERINE AUTHIER, « La représentation d'Ophélie », in *Histoire par l'image* [en ligne], 2016.

URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/representation-ophelie>

ANNE COUSSEAU, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France* [en ligne], vol. 101, 2001.

URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2001-1-page-105.htm#>

PIERRE CURIE, « Ary Scheffer et Horace Vernet, deux tableaux romantiques au musée de Guéret », in *La Tribune de l'Art* [en ligne], 13 mai 2003.

URL : <https://www.latribunedelart.com/ary-scheffer-et-horace-vernet-deux-tableaux-romantiques-au-musee-de-gueret>,

PHILIPPE DAGEN, « L'art, ses fantômes, ses spectres et ses sorciers » in *Le Monde* [en ligne], 26 décembre 2011.

URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/26/l-art-ses-fantomes-ses-spectres-et-ses-sorciers_1622796_3246.html

KAMILA VRÀNKOVÀ, « Variations and Transformations of the 'Lenore' Motif in European Ballads », in *Theory and Practice in English Studies 4 : Proceedings from the Eighth*

Conference of British, American and Canadian Studies [en ligne], Masarykova univerzita, 2005.

URL :https://www.researchgate.net/publication/239532082_Variations_and_Transformations_of_the_'Lenore'_Motif_in_European_Ballads

Catalogues d'exposition :

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, *Fantastique!: l'estampe visionnaire de Goya à Redon*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2015.

FONDATION PIERRE BERGE – YVES SAINT-LAURENT, *Vanité mort, que me veux-tu?*, La Martinière, Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, 2010.

GOETHE INSTITUT, *L'homme et la Mort : gravures et dessins de Dürer à Dali : collection de danses macabres de l'Université de Düsseldorf*, Paris, Goethe Institut, 1985.

GRAND PALAIS, *L'âme au corps arts et sciences 1793-1993*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

GRONINGER MUSEUM ET KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN, *Femmes Fatales: 1860-1910*, Wommelgem, Belgium, BAI, 2002.

MONASTERE ROYAL DE BROU DE BOURG-EN-BRESSE, *L'invention du passé : Gothique mon amour 1802-1830*, Tome 1, Paris, Hazan, 2014.

MUSEE CANTINI. *De la scène au tableau: David, Füssli, Klimt, Moreau, Lautrec, Degas, Vuillard ...* Paris, Flammarion, Skira, 2009.

MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG, *L'Europe des esprits ou La fascination de l'occulte, 1750-1950*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2011.

MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LILLE, *La Collection d'Alexandre Leleux*, Lille, Gent, 1974.

MUSEE DES BEAUX-ARTS DE NANTES, *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

MUSEE DE LA MUSIQUE, *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, Cité de la musique, Musée de la musique, 2002.

MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE, *Ary Scheffer, 1795-1858*, Paris, Paris musées, 1996.

MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE, *Esquisses peintes de l'époque romantique: Delacroix, Cogniet, Scheffer ...*, Paris, Paris Musées, 2013.

MUSEE DE LA VIE ROMANTIQUE et MUSEE DE LA ROCHE-SUR-YON, *Visages de l'effroi violence et fantastique de David à Delacroix*, Paris, Lienart, 2015.

MUSEE D'ORSAY, *L'ange du bizarre: le romantisme noir de Goya à Max Ernst au Musée d'Orsay*, Boulogne-Billancourt, Beaux-arts, 2013.

MUSEE D'ORSAY, *Le dernier portrait*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.

MUSEE MAILLOL, *C'est la vie!: vanités de Pompéi à Damien Hirst*. Paris, Skira Flammarion, 2010.

MUSEE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL, *Delacroix et le Romantisme français*, Tokyo, Musée National d'Art Occidental, 1989.

NATIONAL GALLERY, *Tradition & Revolution in French Art 1700-1880*, Londres, National Gallery, 1993.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE, *De Delacroix à Courbet*, Anvers, 2004.

PAVILLON DES ARTS, *Trajectoires du rêve : du romantisme au surréalisme*, Paris, Paris musées, 2003.

TATE BRITAIN, *Constable to Delacroix : British art and the French romantics*, Londres, Tate Publishing, 2003.

TATE GALLERY, *Gothic Nightmares : Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, London, Tate Publishing, 2006.

Catalogues de musée :

BEATRICE ALLEMAND-COSNEAU ET CLAUDE SARRAZIN, *La Collection Urvoy De Saint-Bedan: Un Exemple De Donation au Musee Des Beaux-Arts De Nantes*, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1990.

ARNAULD BREJON DE LAVERGNÉE ET ANNIE DE WAMBRECHIES, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée des Beaux-Arts de Lille, II : École française*, Paris, RMN, 2001.

MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LILLE, *Cent chefs-d'œuvres du Musée de Lille*, Lille, Musée des Beaux-Arts de Lille, 1970.

ALAIN TAPIÉ, *Le Palais des Beaux-Arts, Lille*, Lille, Réunion des Musées Nationaux, Fondation BNP Paribas, Palais des Beaux-Arts de Lille, 2006.

Monographies :

LEO EWALS, *Ary Scheffer: sa vie et son oeuvre*, Nimegue, 1987.

Ouvrages :

PHILIPPE ARIÈS, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1988.

GEORGES BANU, *Nocturnes: peindre la nuit : jouer dans le noir*. Paris: Biro, 2005.

MARCEL BRION, *L'Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1989.

VINCENT BROCVIELLE, *Bizarre : l'autre histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 2015.

GUY BOYER ET JEAN-LOUP CHAMPION, *Mille peintures des Musées de France*, Milan, 1993.

MARIA TERESA CARACCIOLO, *Le romantisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

PAULETTE CHONÉ, *L'atelier des nuits*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992.

JEAN CHEVALIER ET ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert-Laffont et Jupiter, édition revue et corrigée, 1982.

JEAN CLAY, *Le romantisme*, Paris, Hachette réalités, 1994.

ENRICO DE PASCALE *La mort et la résurrection*, Paris, Hazan, 2009.

DANIEL FREY, *Histoire de la poésie amoureuse allemande : du XII^e au XX^e siècle*, Villeneuve-

d'Ascq, Presses Univ. du Septentrion, 2011.

MICHEL GUIOMAR, *Principes d'une esthétique de la mort: les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*, Paris, Librairie générale française, 1993.

ANNIE LE BRUN, *Les arcs-en-ciel du noir: Victor Hugo*, Paris: Gallimard, 2012.

MONTAGUE SUMMERS (1880-1948), *The Vampire, His Kith and Kin*, Forgotten Books, 2008.

FRANCESCA PELLEGRINO ET FEDERICO POLETTI, *Personnages et Scènes de la Littérature*, Hazan, 2004.

MARIO PRAZ, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e. siècle: le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1988.

JACQUES THUILLIER, *L'art au XIX^e siècle: un nouveau regard*, Dijon, Faton, 2017.

MICHEL VOVELLE, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours ; Précédé de La mort, état des lieux: préface à la nouvelle édition*, 2000.

JEAN WIRTH, *La jeune fille et la mort: recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1979.

Séminaires :

CORINNE BAYLE, VICTOIRE FEULLEBOIS, VIRGINIE TELLIER « Argumentaire », *La nuit dans la littérature européenne du XIXe siècle* [en ligne], Séminaire *L'atelier du XIXe siècle*, 5ème séance, Centre Jacques Seebacher, 30 mars 2013.

URL : <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/ArgumentaireNuit.pdf>

CORINNE BAYLE, « Pourquoi la nuit ? » [en ligne], Séminaire *L'atelier du XIXe siècle*, 5^{ème} séance, Centre Jacques Seebacher, 30 mars 2013.

URL : <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/CorinneBayle.pdf>

Sitographie

Antoine Mignon et Jean-Marc Goossens, « Le Romantisme et le Fantastique » [en ligne], Philharmonie de Paris, Education & Ressources, année inconnue.

URL : <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/contexte-le-romantisme-et-le-fantastique.aspx>

Dordrechts Museum, *Ary Scheffer, Lenore, de doden rijden snel*, notice [en ligne]

URL : <https://www.dordrechtmuseum.nl/objecten/id/dm-995-746/>

Malika DORBANI-BOUABDELLAH, « La guerre d'Indépendance en Grèce », *Histoire par l'image* [en ligne]

URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/guerre-independance-grece>

Le Louvre, *Ary Scheffer, Les Femmes Souliotes*, Cartel du Louvre,[en ligne]

URL : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22752

Palais des Beaux-Arts de Lille, *Ary Scheffer, Les morts vont vite*, notice [en ligne]

URL : [http://www.pba-lille.fr/Collections/Chefs-d-OEuvre/Peintures-XVI-sup-e-sup-XXI-sup-e-sup-siecles/Les-Morts-vont-vite/\(plus\)](http://www.pba-lille.fr/Collections/Chefs-d-OEuvre/Peintures-XVI-sup-e-sup-XXI-sup-e-sup-siecles/Les-Morts-vont-vite/(plus))

Paris Musée Collections, *Ary Scheffer, Lénore, les morts vont vite*, notice [en ligne]

URL : <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-de-la-vie-romantique/oeuvres/lenore-les-morts-vont-vite#infos-principales>

RMN-Grand Palais et Musée du Louvre, « Course de chevaux, dite Le derby de 1821 à Epsom », [en ligne]

URL : <https://petitegalerie.louvre.fr/œuvre/course-de-chevaux-dite-le-derby-de-1821-%C3%A0-epsom>

Remerciements.....	3
Sommaire	6
Introduction.....	8
PARTIE 1 - L'ŒUVRE ET SON AUTEUR 12	
1. PRESENTATION DE L'ARTISTE ET DESCRIPTION DE L'ŒUVRE	13
a) Biographie d'Ary Scheffer.....	13
..1.1. Un artiste romantique	15
..1.2. Le goût d'Ary Scheffer pour la littérature	19
..1.3. Un artiste officiel.....	20
b) Contexte dans lequel l'œuvre a été réalisée	22
..1.4. L'intrigue	22
..1.5. Un sujet libre	23
..1.6. Deux compositions différentes sur le thème de Lénore	25
c) Analyse formelle de l'œuvre.....	37
..1.7. Une œuvre gothique	37
..1.8. La chevauchée fantastique.....	41
..1.9. Lénore, la représentation de l'innocence	43
..1.10. Le squelette	43
..1.11. Le décor.....	44
2. LA BALLADE DE <i>LENORE</i> DE GOTTFRIED AUGUST BÜRGER	48
a) Un poème gothique	48
..1.12. Biographie de Gottfried August Bürger.....	48
..1.13. La ballade de Lénore, le grand succès de Gottfried August Bürger.....	49
..1.14. Le texte de la ballade de Lénore.....	51
..1.15. Un thème ancien.....	54
b) La ballade de Lénore, une source d'inspiration pour Ary Scheffer.....	61
..1.16. Lénore, le retour de l'armée	61
..1.17. Lénore, les morts vont vite	65
c) La ballade de Lénore, une source d'inspiration pour la génération romantique	69
..1.18. Les liens entre littérature et peinture à l'époque Romantique	69
..1.19. La ballade de Lénore de Bürger : une source d'inspiration pour les artistes romantiques.....	73
PARTIE 2 - LES THEMES ICONOGRAPHIQUES RELATIFS A LA MORT DANS <i>LENORE, LES MORTS VONT VITE</i>	
80	
3. LA MORT « FANTASTIQUE » DANS L'ART.....	81
a) La nuit et la mort	81
..1.20. La nuit romantique	81
..1.21. La nuit gothique	83
b) La mort et les fantômes dans l'art romantique	85
..1.22. Le surnaturel dans l'art romantique.....	85
..1.23. L'ancrage dans le réel	87
..1.24. Histoires d'amour entre vivants et morts	88
c) La chevauchée fantastique : métaphore de la mort ?	90
..1.25. La course vers la mort	92
..1.26. Les cavaliers de l'apocalypse.....	93
..1.27. Le Roi des Aulnes (Goethe, 1784)	94
..1.28. Une note plus légère	99
4. ÉROS ET THANATOS, UN MOTIF IMMORTEL : COMPARAISON DU THEME ARTISTIQUE ET LITTERAIRE DE <i>LENORE</i> AVEC D'AUTRES ŒUVRES LIANT L'AMOUR ET LA MORT	101
a) Hadès et Perséphone.....	101
..1.29. Le mythe d'Hadès et Perséphone	101
..1.30. Le mythe dans les arts figuratifs.....	102
..1.31. Éros et Thanatos	103
b) Paolo et Francesca.....	104
..1.32. Une histoire passionnelle.....	104

..1.33.	Ary Scheffer, Les ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Matesta apparaissent à Dante et Virgile.....	105
..1.34.	Paolo et Francesca et Lénore : deux sujets littéraires proches	106
..1.35.	L'amour immortel	106
..1.36.	Une même atmosphère	107
5.	LA FEMME ET LA MORT DANS LE ROMANTISME.....	110
a)	La femme, victime favorite du Romantisme.....	110
..1.37.	Lénore, figure d'une victime féminine passive	111
..1.38.	La figure de la « belle morte » : esthétisation de la mort au XIX ^e siècle	116
..1.39.	La Jeune fille et la Mort.....	122
b)	La femme synonyme de danger : le contre-exemple des femmes dangereuses	125
..1.40.	Définition du thème.....	125
..1.41.	La ballade de la Belle Dame sans Merci (John Keats).....	127
..1.42.	La féminisation de la Mort et des démons	131
	Conclusion	136
	Sources.....	140
	Bibliographie.....	143
	Sitographie	151

MOTS-CLÉS : Ballade de *Lénore*, Ary Scheffer, Romantisme, mort, surnaturel

RÉSUMÉ

Le Romantisme se passionne pour la mort, le surnaturel, les ténèbres et tout ce qui touche à l'horrible. Ary Scheffer (1795-1858) est l'un de ces artistes attiré par ces thématiques. Vers 1830, il exécute une de ses toiles les plus célèbres, *Lénore, les morts vont vite*. Cette toile représente une chevauchée fantastique dans la pénombre de la nuit, où Lénore, jeune fiancée, est emportée par le spectre de son amant. Lorsque l'aube se lèvera, la jeune femme rejoindra son futur époux dans la mort. Ary Scheffer illustre ici une ballade très connue, *Lénore*, écrite par Gottfried August Bürger en 1773. Au travers de l'étude de cette œuvre, divers thèmes relatifs à la mort dans l'art du XIX^e siècle seront abordés : les aspects qu'adopte la personnification de la mort, les différentes allégories du trépas, les liens étroits entre l'amour et la mort (Éros et Thanatos) ou encore le motif de la belle morte.

KEYWORDS : Ballad of *Lénore*, Ary Scheffer, Romanticism, death, supernatural

ABSTRACT

Romanticism is passionate about death, the supernatural, the darkness and everything about the horrible. Ary Scheffer (1795-1858) is one of those artists attracted by these themes. Around 1830, he executed one of his most famous painting, *Lénore, les morts vont vite*. This artwork represents a fantastic ride in the twilight, where Lenore, a young fiancée, is carried away by the specter of her lover. When dawn will rise, the young woman will join her future husband in death. Ary Scheffer illustrates here a well-known ballad, *Lénore*, written by Gottfried August Bürger in 1773. Various themes which relate to the nineteenth century's art will be discussed : the aspects adopted by the personification of Death, the various allegories of death, the close links between love and death (Eros and Thanatos) and the topic of « la belle morte ».