

N°11

**Cahiers d'uni3**  
La section Arts







Ce cahier a pu être édité grâce à la généreuse donation de M<sup>me</sup> Lucie Kogien.

## TABLE DES MATIÈRES

A la rencontre de l'art actuel.....	8
Orient et Occident, la céramique: un art, deux continents.....	22
Le livre illustré .....	34
Liste des illustrations .....	77
Bibliographie sélective .....	78

## La section Arts, hôte des cahiers d'Uniz

Partager, avec l'ensemble des adhérents d'Uniz et avec un public plus large, le résultat du travail remarquable qui s'accomplit au sein de nos trois ateliers, est à la fois un honneur et une joie. Un honneur parce que ces cahiers sont un des reflets phare de notre université, la mémoire de sa réflexion, de son exploration continue du monde et de son histoire.

Une joie parce que ce numéro spécial récompense nos ateliers et leurs excellentes animatrices: Marie-Hélène de Ryckel pour *Art et Histoire* au Musée Ariana, Gisela Bucher pour *Le Livre illustré* à la BGE, à la Bodmeriana et à Uni Dufour, et Maude Gaudard-Garcia pour *Le Regard Actif* au Mamco.

Saluons aussi les chevilles ouvrières sans lesquelles nous n'aurions pas dans les mains cet intéressant ouvrage: Ramon Nyffeler qui coordonne nos ateliers depuis de nombreuses années en leur aménageant cette diversité bienvenue, et Alice George, notre précieuse et efficace secrétaire. L'accueil de la coordinatrice des Cahiers, Christine Milhaud, le soutien du président André Wyss, et de l'équipe de notre Secrétariat général, s'ajoutent à notre reconnaissance.

L'atelier *Le Regard Actif* nous invite à voyager dans un passé très proche et dans un aujourd'hui très actuel. Il est le reflet de la volonté de notre section de donner des clés pour appréhender notre époque porteuse de bouleversements accélérés, parfois cruels, mais aussi parfois pleine d'une myriade d'espoirs et de bonheurs esthétiques.

L'atelier *Art et Histoire* consacre son étude aux liens entre Orient et Occident dans le vaste domaine de la céramique. Ce beau titre: «*Un art, deux continents*», évoque les passerelles entre les univers, les cultures, les civilisations. C'est à l'image même de la mission de notre université.

L'atelier *Le Livre Illustré* s'attache à explorer les puissances créatives d'un texte fameux de notre culture, soutenues par celles de Delacroix, un artiste maître du romantisme. C'est nous offrir un dédoublement du plaisir et de la compréhension.

Il est essentiel que notre regard et notre esprit ne cessent de se forger, de s'enrichir et de s'ouvrir par le biais de l'art.

Fabienne Xavière Sturm,  
présidente de la section Arts

## Les ateliers de la section Arts: reflets des activités déployées

Les textes qui suivent, rédigés par des seniors d'Uni3, donnent un aperçu du travail accompli sous la direction d'animateurs professionnels et en partenariat avec des musées genevois. Ils présentent le fruit d'observations et de réflexions menées devant des œuvres d'art offertes à leur regard dans un contexte qui aide à les situer.

Tantôt il s'agit de pièces d'art contemporain, tantôt de céramiques témoins d'une civilisation d'ici ou d'ailleurs, ou encore de textes fondamentaux illustrés par d'éminents artistes de notre histoire.

Nous avons sélectionné pour cette modeste publication trois travaux relatifs à des objets d'art contemporain et trois travaux se rapportant à des pièces de faïence européenne. La dernière partie contient l'ensemble des textes réalisés pendant une année d'étude sur l'œuvre de Goethe magistralement illustrée par les lithographies de Delacroix.

Ainsi, nous invitons le lecteur à ouvrir une fenêtre sur des approches personnelles et solidaires d'un choix d'œuvres diverses et de genre différent. Ces œuvres sont à considérer comme quelques lumières parmi tant d'autres de l'art éternel, expression spécifique de l'Homme, tel qu'il existe depuis trente à quarante mille ans et continuera d'exister aujourd'hui et de-

main, évoluant au gré des civilisations, dans le temps et dans l'espace. Une conception de l'art à retenir tant dans sa diversité que dans son unité, expression de la sensibilité et de la pensée, tout comme la littérature d'ailleurs. Nous considérons que ces disciplines sont des terrains spécifiques pour cultiver l'espoir d'une humanité heureuse et fraternelle.

Dans cette brochure et l'aperçu qu'elle présente se dévoilent un intérêt profond et un engagement remarquable des nombreuses personnes venues ensemble participer à la découverte de l'art. Souvent, nos étudiants continuent d'une année à l'autre, et régulièrement de nouveaux adhérents viennent s'intégrer aux groupes afin d'accéder activement au monde merveilleux de la culture.

Madame Fabienne Sturm, présidente actuelle de la section, a exprimé dans la préface sa gratitude aux personnes et aux institutions qui ont permis ces activités et l'édition de ce Cahier. Je me joins personnellement à ces remerciements, tout particulièrement vis-à-vis des animateurs compétents et attachants qui se dépensent sans compter, année après année, au service d'Uni3.

Ramon Nyffeler,  
responsable des ateliers d'art



# A la rencontre de l'art actuel





Cécile Bart, *Suspens at Geneva*, 2012.  
Photo Ilmari Kalkkinen — Mamco Genève

Atelier animé par **Maude Gaudard Garcia**  
Historienne de l'art,  
adjointe au Bureau des transmissions du Mamco

## Polymorphie de l'art aujourd'hui

Voici les présentations élaborées par trois participants à l'atelier suite à une réflexion de groupe. Il s'agit d'œuvres choisies par les auteurs des textes parmi l'ensemble qui leur a été montré au Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), où ils expliquent leur questionnement et les démarches d'artistes vivant aujourd'hui.

L'histoire de l'art intéresse dans la mesure où elle révèle la diversité des temps, des sociétés, de la culture et des personnes qui peuvent l'exprimer. Mais l'étude historique ne saurait s'effacer devant la création contemporaine: elle doit l'intégrer, reflétant ainsi la continuité de la civilisation.

L'expression artistique contemporaine est florissante et polymorphe. L'esprit humain questionne même au-delà du visible et il représente, avec toutes les ressources à sa disposition. Les artistes interrogent aujourd'hui les spectateurs, sur le plan des idées, du contenu et de la forme, et font surgir des aspects encore voilés des rêves et des réalités profondes, adoptant pour cela diverses techniques.

Les trois présentations qui suivent servent d'exemples à cet égard, montrant:

- une création avec des objets transformés et assemblés de façon à faire réagir le public, en le déroutant au premier abord (Robert Filliou, 1984)
- une œuvre où la couleur au bout du pinceau fait place à un faisceau de lumière (Michel Verjux, 1994)
- une installation d'un ensemble d'indices qui vous introduisent dans un nouveau monde, celui des souvenirs vivants d'un artiste prêt à faire jaillir des voix profondes chez le spectateur qui s'y prête (Daniel Roth, 2008)

En fin de compte, l'artiste d'aujourd'hui cherche à provoquer le déclic qui vous aidera, à votre tour, à découvrir certaines réalités – à commencer par les vôtres propres.

Ramon Nyffeler

N. B.: Notre animatrice tient à relever que l'enthousiasme des seniors à découvrir l'art émergent présenté au Mamco est sans cesse renouvelé. Chaque année, l'atelier est repensé et évolue avec une attention particulière portée à l'observation des œuvres, aux échanges autour de celles-ci et à la connaissance du contexte de leur réalisation, grâce notamment à différents intervenants. Chacun des participants est ensuite invité à poursuivre sa démarche en d'autres lieux et temps face à l'art actuel

## Introduction aux ateliers d'art: du Musée d'Art et d'Histoire au Mamco

### UN PUBLIC CONTEMPORAIN COMME TOUS LES CONTEMPORAINS

Dans certaines structures muséales, il importe de se tourner vers des publics dits «prioritaires», dans d'autres, il faudrait mettre l'accent sur le jeune public dit «le public de demain». Dans la réalité, il n'y a pas des publics, mais bien un public, incluant, par définition, celui de l'Uni3.

L'art contemporain a l'avantage d'être créé dans une époque que nous partageons tous, et, dès lors, tout le monde a un droit d'accès, de découverte et de compréhension de l'art de notre temps. Si l'une des fonctions de l'art contemporain est de faire travailler le «regardeur», il est pertinent d'offrir à celui-ci les outils et les codes qui puissent l'aider à avancer dans sa découverte, dans sa rencontre ou dans sa démarche vers l'art. C'est bien ce que nous tentons de faire au Mamco auprès du plus grand nombre, les membres de l'Uni3 compris au même titre que tous les autres publics.

Dans le cadre d'un atelier baptisé *Le Regard actif*, et ce depuis 2008, un groupe de l'Université du 3<sup>e</sup> âge vient se frotter à l'actualité des expositions du Mamco tous les mois, à raison de dix rendez-vous par année. Après une pre-

mière séance tentant de définir l'art contemporain tout en expliquant et permettant de contourner certaines idées reçues, la deuxième séance emmène les seniors dans l'histoire récente de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, grâce à un parcours s'appuyant sur des pièces de la collection permanente. C'est seulement lors d'une troisième séance que l'actualité des expositions temporaires leur est révélée.

Pour chacun des rendez-vous d'une heure et demie, un guide différent de l'équipe du Bureau des transmissions (le service des publics) prend la parole et emmène son public d'une manière unique dans l'univers de l'art contemporain. Chaque personnalité est ainsi susceptible d'amener de nouvelles façons de faire, de nouveaux exemples, qui toucheront et concerneront différemment les divers participants du groupe. Le croisement des regards sur l'art d'aujourd'hui, l'échange autour du message universel de l'œuvre sont autant de clés pour pouvoir entrer dans le langage artistique actuel.

Basé prioritairement sur l'échange et le partage, ce partenariat demande une certaine assiduité de la part des participants pour dépasser les attentes de chacun, s'ouvrir à l'autre, banaliser sa venue dans un musée d'art contemporain, et surtout oser s'exprimer. Le sentiment d'appropriation de l'œuvre s'effectue par les mots, des mots pour décrire des pratiques et des styles qui parfois semblaient jusque-là inaccessibles; ce sont alors des prises de parole brèves, mais préparées et construites, sur un choix d'œuvres personnel. Commentaires purement subjectifs, simplement affectifs, foncièrement scientifiques, rigoureusement scolaires, légers ou développés en profondeur; tout a un droit d'existence aux yeux du médiateur, qui complétera la présentation de l'étudiant senior par quelques notes d'intention de l'artiste ou par une contextualisation plus globale de l'œuvre.

Ces présentations orales peuvent se faire en présence d'un ami gracieusement invité à découvrir, le temps d'une séance, l'art contemporain avec les étudiants actifs de l'Unij3.

La réussite de cet atelier se vérifie depuis des années dans les visites répétées des participants au Musée, pendant le partenariat mais surtout après, en compagnie d'un ami, d'un membre de la famille, avec l'envie de la découverte qui désormais se partage avec fierté ou plus simplement avec plaisir et toujours avec curiosité.

Karine Tissot  
Historienne de l'art  
Ancienne responsable du Bureau des transmissions  
du Mamco

1. *Le Regard actif* était le titre donné à un atelier-séminaire monté par Jeanne Pont au Musée d'art et d'histoire de Genève et tourné initialement vers les collections archéologiques. Karine Tissot a pris le relais pour développer par la suite des thématiques transversales à travers les collections Beaux-arts de la même institution, de 2002 à 2006 avant de prolonger et d'adapter la formule à l'art contemporain au Mamco de Genève et ce jusqu'en 2011.

## ROBERT FILLIOU, EINS. UN. ONE...

À devoir s'exprimer à propos d'une œuvre, on constate rapidement que l'exercice est périlleux car il consiste en fait à parler de soi. L'alternative étant de régurgiter le travail de critiques ou d'historiens de l'art, ce qui n'est pas le but ici.

À chaque passage au Mamco, je m'arrête devant cette œuvre de Robert Filliou. Elle excite mon imagination par des réactions en chaîne. Ma première impression est toujours celle de me trouver devant un bac à sable, un jeu d'enfant. Puis devant une arène. Dans un deuxième temps, on note que les dés sont de couleurs et de tailles différentes mais que les six faces ne portent chacune qu'un seul point. Ces dés sont donc modifiés et ne servent à rien. Le hasard serait-il pipé?

Alors viennent les réminiscences de l'informatique et de son langage binaire, ces points pouvant être aussi bien un que zéro. Et cela me rappelle ces informaticiens d'il y a trente ans, chevelus, barbus, en pulls informes, refusant péremptoirement les demandes de leurs patrons et qui tournaient en rond dans leur tour d'ivoire, dans un univers fermé. Ces dés, pourquoi ne seraient-ils pas aussi des atomes à la recherche de liaisons dans un univers fini?

On se perd; on en devient presque créateur de l'œuvre! Et tout devient absurde, je m'enferme dans une boucle mentale et je retourne aux jeux d'enfants, jeu de sable ou piscine de boules.

C'est ainsi que j'aime côtoyer une œuvre d'art. Il faut qu'elle me caresse dans le sens du poil, qu'elle me choque, m'irrite ou qu'elle m'interpelle, quelle que soit son époque ou son école. Elle doit activer mes méninges et me laisser une importante liberté d'interprétation. C'est tout à fait le cas de celle-ci. Je suis attaché au dialogue naïf et direct avec l'œuvre. J'apprécie que l'on m'aide à approcher une œuvre, mais si l'œuvre ne tient que dans le discours, je deviens très réticent.

De Robert Filliou, je ne savais rien jusqu'à ce que je prépare cette intervention et ce n'est qu'après avoir rédigé mes premières notes sur *Eins. Un. One...* que je suis allé sur Internet pour me renseigner. Pour apprendre qu'il y a 16'000 dés! Que Filliou était proche de Duchamp<sup>1</sup>. Qu'il faisait partie du groupe *Fluxus*<sup>2</sup>, mouvement pluridisciplinaire où voisinent les arts plastiques, la musique et la littérature. Le groupe se réclame notamment du *Dadaïsme*<sup>3</sup>. Son credo est le refus de la notion d'œuvre d'art. En font partie, entre autres célébrités, des gens aussi différents que Yoko Ono, Ben Vautier et le musicien John Cage.

J'ai découvert que je connaissais déjà une autre œuvre de Filliou que j'avais beaucoup appréciée: *La Joconde est dans les escaliers* au musée Pompidou de Metz. Dans un coin, près d'une fenêtre, une serpillière, un seau et un balai sur lequel est accroché l'écrêteau qui donne son titre à la création. Encore une fois humour provocant, absurde et critique sociale. Tout ce que j'aime!

Daniel Petchanikow



Robert Filliou / *EINS.UN.ONE...*, 1984  
Bois peint (œuvre constituée de 16'000 dés en bois, coll. Mamco  
© Mamco, Genève – Photo Ilmari Kalkkinen, Genève

1. Marcel Duchamp (1887-1968): dès 1913, Marcel Duchamp avait développé une forme de nihilisme esthétique, proposant polémiquement et ironiquement au public des objets tout faits, *ready-made*, sortis de leur contexte et présentés comme œuvres d'art. (Extrait de *l'Encyclopédie de l'art*, éd. Garzanti, 1997, p. 321)
2. *Fluxus* fut l'un des mouvements artistiques les plus subversifs des années 1960. Critique vis-à-vis de la culture sérieuse et des rouages de la représentation artistique conventionnelle, Fluxus s'est employé à imaginer un esprit où l'art et la vie seraient confondus.
3. *Dada* est un mouvement artistique d'avant-garde créé à Zurich et à New York en 1915 par des intellectuels d'origines diverses: des poètes, des critiques et des peintres s'y retrouvent, unis par leur refus des valeurs et du modèle de la culture traditionnelle. Le refus de toute attitude rationaliste s'accompagne de la désacralisation des formes et du sens. (Ibid., p. 262)

## MICHEL VERJUX, *DEUX DIRECTIONS CRUCIALES*

Artiste français contemporain, Michel Verjux s'intéresse tout d'abord au dessin et à la poésie, puis au théâtre en tant qu'acteur et aussi en tant que metteur en scène et éclairagiste. À partir de 1983, il se concentre sur les arts visuels grâce à la mise en scène d'éclairages qui ont pour effet de distribuer de la lumière sur un espace donné révélant à nos yeux les textures, les surfaces, les formes, les volumes et les couleurs. Son œuvre est vivante et variée. La configuration du support crée la spécificité de son œuvre et ses effets lumineux animent les lieux et attirent l'attention sur des aspects architecturaux. Il est particulièrement attentif aux lieux de passage (portes, fenêtres, couloirs, escaliers). Les perspectives sont aussi des traversées visuelles de l'espace.

### **Symbolique de la lumière**

Vous vous souvenez certainement que le peuple de l'ancienne Égypte vouait une profonde vénération à Râ, dieu du soleil, dont le centre de culte se situait à Héliopolis.

Au sens figuré, éclairer c'est faire comprendre et l'on parle du siècle des Lumières. L'éclairer cherche le chemin pour éviter les difficultés. Songez aussi à la devise de Genève «POST TENEBRAS LUX», après les ténèbres de l'obscurantisme, la lumière de la révélation.

Au quotidien, la lumière est source de vie, elle réchauffe. On parle aussi de lumière d'ambiance. Elle rend les lieux habités vivants et plus chaleureux.

### **Mise en perspective de l'œuvre, *Deux directions cruciales***

Cette œuvre de Michel Verjux repose sur des projections lumineuses blanches. L'artiste dessine des formes géométriques (cercles, demi-cercles, ellipses, rectangles). L'éclairage provoque une interaction entre le parcours du visiteur, la matière et les formes de l'espace architectural. Il ne modifie pas sa structure mais sa perception. La représentation est éphémère mais elle peut être renouvelée. Les effets reposent sur le cadre matériel et la source lumineuse. Si on modifie la source lumineuse, les effets se transforment. Tout est relatif et le point de vue n'est pas unique. L'éclairage dirige le regard sur l'objet exposé pour faire apparaître les relations entre l'espace, l'architecture, le spectateur et le contexte. Il repose donc sur trois éléments: le processus d'éclairage, le support et le spectateur. Michel Verjux veut impliquer le spectateur et susciter des interrogations. Qu'est-ce qui est montré et pour quelle raison?

Le regard du spectateur est nécessaire pour faire fonctionner l'œuvre. Sa perception visuelle est stimulée et sa manière de voir l'harmonie du monde qui nous entoure peut s'en trouver transformée. On pourrait faire un parallèle avec la musique: la partition est inerte; elle a besoin d'un interprète pour se révéler. De même, le corps a besoin de l'âme et du souffle vital.

### **Ombre et lumière**

En 1983, cet artiste utilise des projecteurs de diapositives vides, c'est-à-dire sans image. Ces projecteurs sont peu puissants et nécessitent des lieux d'exposition obscurs ou obscurcis. L'éclairage bute sur des objets-obstacles (socles ou éléments de construction) et reflète leurs ombres.

À partir de 1986, Michel Verjux supprime les obstacles et il utilise des projecteurs plus puissants, capables de projeter à grande distance

sans qu'il faille obscurcir au préalable. Ces projecteurs à découpe sont munis de lentilles et de volets permettant une focalisation très précise et plus nette du faisceau lumineux. Puissants, ces projecteurs permettent des réalisations extérieures dans les espaces publics.

Michel Verjux a réalisé plusieurs expositions en Suisse, à Bienne, Zurich, Genève et Lausanne ainsi qu'à Saint-Gall, en 1994, où la lumière artificielle et la lumière naturelle se juxtaposent et varient tout au long de la journée alors que le soleil monte, tourne et descend, selon que le temps est beau ou mauvais, qu'il s'agisse d'un jour d'été ensoleillé ou d'une journée blafarde d'hiver. Les événements varient à l'intérieur du cadre et ils contiennent de l'intermittent, de l'accidentel, du fugace, comme par exemple des hirondelles évoluant devant une fenêtre.

Denis Chericx

Verjux Michel, *Deux directions cruciales*, 1994  
Projecteurs à découpe Coll. Mamco, acquis avec le concours  
de l'Union de Banques suisses, Genève  
© Mamco, Genève – photo Ilmari Kalkkinen, Genève





## DANIEL ROTH, *CLOAKS OF INVISIBILITY*

*«Les quartiers historiques d'Amsterdam sont construits sur des troncs de sapins de la Forêt-Noire transportés par voie de canaux jusqu'en Hollande. Une forêt qui s'étend sous la ville et qui comme la peinture murale du jardin d'hiver tropical de l'hôtel Krasnapolsky pénètre les maisons. Les espaces intermédiaires d'une ville dans la ville s'écartent comme les plis d'un immense rideau»<sup>1</sup>.*

Quand j'aborde une œuvre nouvelle et plus encore un artiste qui m'est inconnu, j'aime savoir à qui j'ai à faire. Il en va de même pour Daniel Roth. Brièvement, je vous rappelle son parcours. C'est un jeune plasticien, né en 1969 à Schramberg en Forêt-Noire et vivant à Bâle, qui nous a été présenté comme un conteur visuel. Il a étudié à la Staatliche Akademie der Bildenden Künste de Karlsruhe. Il s'est fait connaître par ses installations multimédia (dessins, sculptures, objets dignes d'un cabinet de curiosités, photographies, textes). Sont à son actif plusieurs expositions monographiques en Europe et aux Etats-Unis.

L'installation décrite en exergue m'a fait rêver. J'ai été fascinée par le morceau de bois bruni, creusé et grignoté par le temps, présenté dans une élégante vitrine en bois et verre sur un socle aérien en bois. En réalité c'est une souche de sapin donnée à Daniel Roth par son grand-père alors qu'il était enfant. L'artiste aime à cartographier l'invisible, à passer d'une époque à l'autre, d'un plan à un autre, d'une technique à l'autre. À partir d'une réalité, il nous invite à construire un conte fantastique.

Certains des objets présentés me semblent parfaitement s'intégrer dans cette histoire, d'autres, que j'appellerai les objets dérivés, me permettent d'inventer ma propre histoire.

Il y a donc une forêt souterraine qui soutient une ville. Toute une série d'images viennent à l'esprit: le bois pétrifié, le bois flottant, les constructions en bois, les maquettes, le bois qui flambe, les sculptures et les décorations en bois. C'est donc bien le bois le sujet de cette histoire.

Tout d'abord, cette vieille photo du jardin d'hiver du grand hôtel Krasnapolsky. Ce jardin fait rêver, je m'y projette volontiers, j'y vois une végétation luxuriante, des plantes et des arbres; il n'est pas souterrain, mais intérieur. Le morceau de bois dans sa vitrine lui fait face. Il pourrait figurer dans un musée d'histoire naturelle, mais je ne lui accorderais aucune attention, alors qu'ici, il est imposant, mystérieux, témoin d'un autre âge. Il vivait sous terre, il en a été extrait.

En continuant mon cheminement, ces deux dessins: esquisses modernes d'architecte où le bois a sa place. Dans le premier, un grand rideau sur tringles de bois habille la scène, dans le second, dessiné à même le mur au crayon gris par l'artiste, le bois envahit l'espace et le ponctue.

Plus loin, trois dessins plus petits. De loin, je crois distinguer dans le premier des troncs d'arbres aux écorces rugueuses et en relief,

1. Daniel Roth, exposition *Cloaks of Invisibility*, du 20 octobre 2010 au 16 janvier 2011, Mamco, Genève

en réalité il s'agit de trois piliers de pierres! Le deuxième représente une grande salle moyenne avec un plafond en bois décoré et une cheminée dont le manteau pourrait être en bois et dans laquelle brûleraient de grands feux de bûches. Le troisième dessin représente une tour en pierre, mais j'imagine l'intérieur en bois: l'escalier, les planchers, les plafonds et même l'échafaudage qui a permis de la construire.

Au centre de la salle, un imposant mur de briques blanches percé d'une bouche d'aération fermée. Il sert de support à une maquette: entrelacs de baguettes de bois qui me font penser à ces magnifiques charpentes de châteaux ou d'églises d'avant le béton.

Enfin, un petit bassin qui pourrait contenir de l'eau ou accueillir des fleurs. Quels sont ces espaces intermédiaires d'une ville dans la ville dont parle Daniel Roth? Peut-être les espaces entre les arbres des forêts noires ou souterraines, entre les piliers, les maisons, voire entre les êtres. Ce petit bassin pourrait représenter l'eau des canaux, de la mer. Quant au conduit d'aération, il évoque l'air que nous respirons. Tous deux habitent des espaces intermédiaires. C'est sur cette supposition que se terminera mon conte dont le bois est le héros.

Marlise Dérobert



Daniel Roth *Krasnapolsky*, Amsterdam, 2008 (détail)  
Coll. de l'artiste. Sammlung Grässlin Hagstotz, Allemagne  
© Mamco, Genève – photo Ilmari Kalkkinen, Genève

Daniel Roth *Krasnapolsky*, Amsterdam, 2008  
Coll. de l'artiste. Sammlung Grässlin Hagstotz, Allemagne  
© Mamco, Genève – photo Ilmari Kalkkinen, Genève





# **Orient et Occident, la céramique: Un art, deux continents**



Assiette: bateaux de la Compagnie des Indes néerlandaises au large du Cap (Afrique du Sud)  
Chine - Qianlong, vers 1740  
Porcelaine, diam: 23 cm/ Inv. 3681

Atelier animé par **Hélène de Ryckel**  
Responsable de la médiation culturelle  
au Musée Ariana

## D'une collection à une autre

L'atelier *Art-Histoire* s'est ouvert en 1999 en partenariat avec le MAH (Musée d'Art et d'Histoire). L'accueil avait été négocié entre la direction du musée par la personne de Jeanne Pont, responsable du Service d'accueil des publics, et Uni3, que je représentais avec Marie-Thérèse Coullery, ancienne et regrettée présidente de la section Arts. Reconduit d'année en année successivement par Jeanne Pont avec l'aimable concours de Jacques Chamay, puis par Karine Tissot et ensuite Isabelle Burkhalter, ce groupe a poursuivi son activité avec dynamisme pendant une dizaine d'années, avec chaque fois plusieurs nouveaux «étudiants».

Tandis que le MAH animé par une nouvelle équipe se plongeait dans une réflexion approfondie sur ses objectifs et son fonctionnement, l'atelier Art et Histoire a pris en 2010 un nouveau cap: il a tourné ses regards vers le monde de la céramique, dont les collections se trouvent réunies au musée Ariana, devenu précisément autonome cette année-là sous

le vocable de *Musée suisse de la céramique et du verre*. Ainsi Uni3, en établissant un partenariat avec l'Ariana, a pu contribuer pour une modeste part à donner au nouveau musée une visibilité qu'il mérite largement.

L'activité proposée permet de concilier plusieurs regards sous le titre de: *Orient et Occident, la céramique: un art, deux continents*;

- un regard artistique attentif porté sur les collections exposées;
- une exploration d'éléments d'histoire et de civilisation à travers l'expression de la céramique;
- une entrée passionnée dans les techniques des arts du feu.

Cette proposition nouvelle connut d'emblée un succès réjouissant, qui s'est confirmé par la suite.

Ramon Nyffeler



## UNE POTICHE «CHINOISE» DE DELFT

Les objets en porcelaine et en faïence exposés dans ce Musée sont tous plus beaux les uns que les autres et il est bien difficile d'en choisir un. Je suis néanmoins tombée en admiration devant cette potiche en faïence, au décor peint en bleu de grand feu. C'est en fait un vase à couvercle, qui servait d'ornement. Il date du quatrième quart du XVII<sup>e</sup> siècle et provient d'une fabrique de Delft (Pays-Bas), où il a été réalisé d'après un modèle chinois de la période dite de *Transition*. Son auteur est inconnu.

J'aime sa forme et ses proportions bien équilibrées, sorte d'amphore sans anse, de même que ses couleurs, un camaïeu de bleus, du plus clair au plus foncé, sans que ce dernier soit dur et agressif. Le fond, légèrement bleuté, est lumineux et donne à l'ensemble des tons une certaine douceur. Les potiers hollandais obtinrent cet effet en y appliquant une seconde glaçure, une amélioration par rapport aux porcelaines chinoises où le fond était un peu plus foncé et plus terne. Enfin, les décors me plaisent aussi beaucoup, qui rompent avec les panneaux géométriques de la période *Kraak*: ceux-ci courent sur toute la surface de la potiche et les personnages représentés au milieu d'arbustes, de fleurs, de rochers, de nuages, reflètent à la fois la sérénité et l'harmonie.

### Perspective historique

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la plus grande partie de la porcelaine chinoise était produite dans des manufactures situées à Jingdezhen, dans la province méridionale du Jiangxi. Il s'agissait d'objets

divers, pots, vases, assiettes, etc., ornés essentiellement de motifs bleus.

En 1619, après la mort de l'empereur Wanli, de la dynastie Ming, la Cour cessa ses commandes et les artisans de Jingdezhen perdirent leur principal client. Ils s'efforcèrent alors de compenser ce manque à gagner en cherchant de nouveaux débouchés. Sur le marché intérieur tout d'abord, ils s'appliquèrent à gagner les faveurs de la classe des lettrés, hommes cultivés et intéressés par les objets du passé. Pour les attirer, ils ornèrent les porcelaines de décors susceptibles de leur plaire et, pour ce faire, s'inspirèrent d'ouvrages populaires. Ils se tournèrent également vers l'extérieur, notamment aux Pays-Bas, par l'intermédiaire de la Compagnie hollandaise des Indes orientales.

### La porcelaine chinoise dite de Transition

La période qui s'étendit de la fin de la dynastie des Ming au début de la dernière grande dynastie, celle des Qing (1644-1911), est appelée *Transition*. Elle se caractérise par un style de décor en bleu et blanc et une amélioration de la qualité des porcelaines. La pâte devint plus fine et plus pure, la couverte plus épaisse et résistante. Le bleu de cobalt – légèrement violacé – prit des reflets plus doux et nuancés; et la gamme ainsi que la forme des objets se diversifièrent. Les décors quant à eux furent renouvelés et enrichis; les scènes représentant des dignitaires chinois accompagnés de leurs serviteurs portant un grand éventail sont parmi les plus fréquentes. Par ailleurs, ils ne

sont plus cloisonnés dans des compartiments comme durant la période *Kraak*, mais couvrent désormais toute la surface de l'objet et racontent en quelque sorte une histoire, inspirée des ouvrages de l'époque. C'est un peu comme une bande dessinée. Les porcelaines de ce style firent leur première apparition sur les marchés occidentaux dans les années 1635-1640.

Dans le même temps, la Chine connut une guerre civile, et les exportations furent suspendues dès 1657. Toutefois, les porcelaines de style *Transition*, fort appréciées des Européens fortunés, avaient déjà largement inondé les marchés occidentaux et elles furent très souvent copiées par de nombreuses manufactures de ces divers pays, qui interprétèrent les modèles orientaux à leur manière. Les fabriques de Delft en particulier fabriquèrent des faïences d'excellente facture et, dans le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, leurs décors chinois, souvent réalisés par des peintres engagés pour les reproduire le plus fidèlement possible, atteignirent un rare degré de perfection. C'est le cas de cette potiche.

### La faïence de Delft et ses décors

Les décors sont typiques de la période *Transition*, aussi bien sur le couvercle que sur le corps, et ont avant tout une valeur symbolique. Le corps de la potiche est orné de différents motifs floraux avec des arbustes, des branchages, des paysages, des rochers, symboles de l'immobilité et de l'immuable. La scène est animée de personnages, dont un dignitaire accompagné de ses serviteurs qui portent un grand éventail. Ils semblent se diriger vers un troisième per-



sonnage assis sous un arbre un peu plus loin. Viennent-ils simplement lui rendre visite, le consulter? On note aussi la présence de deux autres individus, l'un est plongé dans son livre (s'agit-il d'un sage, d'un prêtre, d'un maître d'enseignement?), alors que l'autre est agenouillé près d'un pont. Pour séparer le début de la fin de l'histoire, les potiers utilisent des

nuages. Le bandeau crénelé sur le haut de la potiche et les feuilles allongées sur le bas délimitent la scène et sont également caractéristiques de l'époque Transition.

L'illustration du couvercle figure sur sa partie bombée; elle est séparée du bouton, entièrement peint en bleu, et du rebord par des lignes et un motif festonné sur tout le pourtour. La scène montre deux personnages, dont l'un est assis, de chaque côté d'un petit pont. Ils sont entourés d'arbustes en fleurs. On distingue également un rocher.

Pour les Chinois, ces divers ornements étaient avant tout symboliques et avaient leur signification propre. C'était en général des sortes de porte-bonheur. La plupart des Européens de l'époque en ignoraient sans doute la signification, mais cela ne les empêchait pas d'en être friands, d'accumuler les objets sur lesquels ils étaient représentés et d'en agrémenter leurs intérieurs, qu'il s'agît des palais des nobles ou des hôtels particuliers des bourgeois enrichis par le commerce, car en posséder était un signe de richesse.

Marie-France Pattey

Vase à couvercle dit *Potiche*  
Delft – 4<sup>e</sup> quart du XVIII<sup>e</sup> siècle  
Faïence – décor peint en bleu de grand feu  
Hauteur: 35.8 cm/ Inv. 6117

Verseuse, dite *Posset pot*  
Angleterre – 1685, faïence (delftware)  
Hauteur: 16 cm / Inv. 2000-065



## LE POSSET POT, UN EXEMPLE DU DELFTWARE ANGLAIS

Etant d'origine anglaise, j'ai choisi cet objet parce qu'il a une forme unique dans mon pays: un bon point de départ pour parler de la popularité de la porcelaine chinoise en Angleterre, de l'essor de la céramique anglaise à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, et de la popularité dont y jouit aujourd'hui encore le décor bleu et blanc.

Le *posset pot* servait à la consommation du posset, breuvage servi chaud ou tiède, à base de lait et de vin (ou d'une autre liqueur) et parfois agrémenté d'épices. Les convives se passaient le *posset pot* et buvaient à tour de rôle à même le goulot. Le *posset* a perdu assez rapidement de sa popularité au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle en faveur du *syllabub*, crème froide. Ainsi, la plupart de ces pots datent d'avant 1800.

### Un peu d'histoire

Nous savons tous l'influence que la porcelaine chinoise a eue en Europe, à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, quand la Compagnie néerlandaise des Indes Orientales a commencé à l'importer en grandes quantités. Il n'a pas fallu longtemps avant qu'on essaie de la reproduire, mais on ne connaissait pas encore le secret de fabrication de la porcelaine.

En Europe, les potiers produisaient de la faïence – «de la terre cuite recouverte d'un émail blanc ou coloré, opacifié par l'adjonction d'oxyde d'étain (émail stannifère)». Les maîtres de la copie chinoise étaient les potiers hollandais, surtout à Delft; ils ont perfectionné les techniques traditionnelles en sélectionnant des terres afin de rendre les objets aussi fins et légers que possible; et l'émail stannifère était recouvert d'une glaçure supplémentaire, afin

que la brillance des surfaces égale celle de la porcelaine. Pour le décor, on employait le bleu de cobalt utilisé par les Chinois.

A l'époque, en Angleterre, comme en Hollande et ailleurs, les potiers copient les décors de la porcelaine chinoise et même – copie de copie – reproduisent le Delft. Ces copies anglaises s'appelaient *delftware* (souvent écrit avec un «d» minuscule pour le différencier du Delft proprement dit).

Notre *posset pot*, qui date d'environ 1685, est comme une grosse tasse ou théière cylindrique, avec un couvercle emboîté à bouton, deux anses latérales enroulées, et un bec verseur. Il est fait de faïence (*delftware*), avec un décor peint en bleu de grand feu. Son décor est une copie du style *Transition*, ainsi nommé pour la période de soixante ans au cours de laquelle le patronage impérial de la production de porcelaine chinoise a été suspendu, soit entre la mort de l'empereur Wanli en 1619 (fin de la dynastie Ming) et sa reprise par l'empereur Kangxi (nouvelle dynastie de Qing) en 1683. Le style *Transition* se distingue entre autres par une technique améliorée et surtout «des ornements plus aérées et plus conformes à la tradition picturale chinoise»<sup>1</sup>.

Le décor, composé de personnages, d'arbres, de nuages, de maisons, de stries, et de lignes d'oves, est en plusieurs tons de bleu – du plus foncé au plus clair – qui donnent de la profondeur au dessin. Le couvercle reprend les mêmes dessins et le bouton du couvercle, son rebord, ainsi que les anses et le bec verseur sont décorés de façon naïve et charmante avec des lignes, des points, des traits et des ronds. Le tout mani-

feste de la verve et une certaine énergie.

### **Le *delftware* anglais et son évolution**

Cette faïence stannifère a été fabriquée aux îles Britanniques entre environ 1550 et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les centres de production les plus importants étaient Londres, Bristol, et Liverpool. Le décor peint du *delftware* anglais était assez similaire à celui de Hollande, mais Blaettler parle de sa qualité spécifiquement anglaise ainsi: «*il y a un ton détendu et une fantaisie qui se remarque à travers l'histoire du delftware anglais; le ton qui domine est provincial et naïf plutôt qu'urbain et sophistiqué*». Il le décrit comme «*ingénu, direct, parfois excentrique*»; nous pouvons reconnaître ce «*style anglais*» dans le décor de notre *posset* pot.<sup>2</sup>

Au XVIII<sup>e</sup> siècle les céramistes anglais, dont Wedgwood est le plus connu, développent l'utilisation de la porcelaine tendre et surtout, sous l'impulsion de Josiah Spode entre 1789 et 1793, perfectionnent la recette de la porcelaine phosphatique (*Bone china*<sup>3</sup>), «*où le feldspath est remplacé par du phosphate obtenu à partir de*

*cen dre d'os*»<sup>4</sup>.

### **Pour conclure**

Si les *pots à posset* étaient en faïence, c'est qu'ils contenaient une boisson chaude faite d'un mélange de crème ou de lait, d'oeufs, de bière ou de vin fortifié (par ex. le sherry) et d'épices, boisson très populaire au cours du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. On chauffait le lait et on ajoutait le vin et les épices. Le lait caillait et se séparait du mélange d'alcool. On mangeait la «crème» de surface avec une cuillère et on buvait le liquide à travers le bec verseur du pot. On disait qu'un bon *posset* devait avoir trois niveaux: sur la surface, la «grâce», une écume mousseuse; au milieu, une crème épaisse épicée; au fond, le liquide alcoolique. C' était une boisson appréciée lors de fêtes tels les mariages et l'on passait le pot autour de la table pour que chacun en boive un peu. Il était aussi utilisé pour les malades, comme fortifiant.

Elizabeth Visinand

1. Blaettler, musée Ariana Genève, coll. Musées suisses, Zürich 1995

2. Blaettler, p. 47

3. China: Il est intéressant de noter que le terme générique en anglais pour la céramique est «China». Cela indique à quel point les porcelaines chinoises ont marqué et influencé la perception de la céramique en Angleterre à l'époque. Quant à «bone», on en trouve l'explication dans la citation qui suit directement

4. Blaettler, p. 127

## LES TULIPIÈRES DE DELFT

Mon choix s'est arrêté sur cette tulipière à cinq branches appartenant à une paire provenant de Delft et datée de 1700-1724 (manufacture De Metaale Pot, objet de décor identifié comme un «*Quintel*»). C'est une faïence moulée, avec émail crème, décor peint en bleu, vert et rouge de grand feu. Sa forme est godronnée et compte cinq goulots en éventail moulurés, évasés sur un socle rectangulaire. Son décor est composé d'ornements végétaux (branches fleuries, pivoines...) avec des sujets animaliers (oiseaux branchés).

La marque de fabrique est dessinée sous la pièce, qui a dû être restaurée en 2008 car elle affichait, à son arrivée au musée, des «*repeints jaunis et disgracieux*», conséquence d'une restauration préalable datant des années 1960.

Au centre de la panse, on voit une forme de cœur bilobé avec un tertre rocheux d'où s'élèvent d'un côté des pivoines, de l'autre deux oiseaux branchés. De part et d'autre on trouve des rinceaux fleuris sur fond vert. Sur le pourtour du socle court une frise de flammèches. Sur les goulots se succèdent des fleurons, une ligne d'oves et une de pointes bicolores. Le décor de la panse avec rocher, pivoines, oiseaux et ses touches de noir est tout à fait d'inspiration orientale.

La paire de tulipières est entrée à l'Ariana en octobre 2007, avec la donation, par Clare Van Beusekom-Hamburger, de la très importante collection rassemblée par ses parents et composée notamment de faïences de Delft polychromes.

### ***Imari* du Japon et faïences de Delft**

Les vases à fleurs à orifices ou goulots multiples ne sont pas une invention hollandaise mais bien orientale. Cependant les faïenciers de Delft développeront à l'infini ce type de pique-fleurs.

Les tulipières les plus anciennes sont décorées de motifs d'inspiration chinoise, exécutés en bleu sous couverte. La palette polychrome de ce modèle est dérivée des *Imari* d'Extrême-Orient (bleu, rouge et or), enrichie d'émaux verts et noirs. Cette paire correspond à l'introduction de la polychromie de grand feu à Delft. Les fabricants deltois ont fait connaissance avec la porcelaine polychrome par les importations en provenance du Japon, à la suite des troubles politiques du XVII<sup>e</sup> siècle en Chine. Notre modèle, dérivé des *Imari* Japonais, est un peu plus tardive.

A partir du modèle simple du *Quintel*, les tulipières évolueront vers des formes plus complexes, démultipliant les goulots et prenant des formes pyramidales ou d'arches ou encore d'arc de Triomphe jusqu'à plus d'un mètre de hauteur!

### La tulipe, une fleur emblématique

La tulipe est originaire des vallées du Pamir au nord de l'Himalaya. Ces fleurs originelles, à tiges courtes, de couleur généralement rouge mais aussi jaune ou orangée, étaient vénérées et se répandirent au XI<sup>e</sup> siècle en Perse, puis en Turquie au XV<sup>e</sup> siècle, où elles furent considérées comme des fleurs divines «porte-bonheur».

Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, avec Soliman le Magnifique, la tulipe devient l'un des motifs favoris des carreaux de céramiques, notamment d'Iznik, et des broderies. La robe de brocart du Sultan était brodée de centaines de tulipes et l'armure royale était ornée de tulipes d'or incrustées de pierres précieuses. C'est à cette époque que les jardiniers ottomans commencèrent à créer de nouvelles variétés. En visite à Constantinople, les premiers Occidentaux furent éblouis par cette fleur inconnue aux couleurs superbes. Ils en ramenèrent chez eux

et, en 1559, fleurit en Europe la première tulipe, de manière certaine, en Bavière. L'heure de la «tulipomania» avait sonné.

### La «tulipomania»

Dès que les bulbes de cette plante sont introduits aux Pays-Bas, les riches commerçants néerlandais se passionnèrent; des hybrides et de nouvelles variétés furent créés, aux aspects et aux teintes magnifiques: marbrées, flammées. La tulipe devint rapidement une image de réussite sociale et les bulbes les plus rares se vendirent de plus en plus cher. Une spéculation effrénée et une sorte de bourse du commerce des tulipes fut mise en place. En 1637, le prix le plus élevé jamais payé pour un seul bulbe sera de 5'200 guilders. A titre de comparaison, en 1642 Rembrandt sera payé 1'600 guilders pour *La ronde de nuit!*

Geneviève Gülaçar



Tulipières dites *Quintel* Delft – 1700 - 1724, Faïence, décor peint en bleu, vert et rouge de grand feu  
Hauteur: 19 cm Largeur: 24 cm / Inv. 2007-136





# Le livre illustré



Fig. 1: Eugène Delacroix, *Méphisto dans les airs*,  
Plume et encre brune, crayon et aquarelle, 217x165 mm,  
Cologne, Fondation Martin Bodmer

Atelier animé par **Gisela Bucher**  
Docteur en histoire de l'art

## De l'œuvre littéraire à l'expression artistique

### **Le Livre illustré, confrontation de deux écritures**

Cet atelier est né d'une frustration: vous vous arrêtez devant une vitrine exposant un magnifique livre illustré, instant magique, étincelle allumant votre curiosité... mais vous ne voyez que deux pages! L'atelier *Le Livre Illustré* permet aux adhérents d'Unij3 de tourner ensemble les feuillets d'un ouvrage choisi; par le truchement d'images numérisées et montrées à l'écran apparaissent des trésors cachés conservés dans des bibliothèques ou des musées.

L'atelier *Le Livre illustré* a débuté en 2004 avec l'étude des lithographies de Marc Chagall; il s'est poursuivi avec celle des gravures de Rembrandt, dans les deux cas sur des textes bibliques. C'est ensuite *Faust* de Goethe, illustré des lithographies de Delacroix, qui a retenu l'attention de nos étudiants et qui fait l'objet de cette présentation.

L'étude met en évidence l'autonomie de l'écrivain comme celle de l'artiste, et parallèlement le degré de correspondance dans l'interprétation de l'idée. Par le choix et l'édification des éléments dramatiques, la graphie littéraire et la gravure artistique montrent l'originalité de chaque auteur et la conjonction des points de vue: occasion de découvrir l'apport propre de chaque mode à l'idée originale de l'œuvre. Les textes qui suivent sont orientés sur deux axes aboutissant peu à peu au bonheur de la découverte et au plaisir du dépassement de soi:

- la lutte entre le bien et le mal, entre la cordialité et l'ambition humaine, entre l'amour authentique et la tentation diabolique: une profonde recherche de l'homme;
- la représentation de la femme dans la société et diverses circonstances de la vie.

On comprend dès lors la nécessité d'inclure ici l'ensemble du travail de cet atelier. Les activités du groupe d'étude se sont articulées ainsi:

- *un cours-séminaire* de présentation du thème et de son cadre général
- *des travaux pratiques* pour les étudiants désireux d'approfondir en s'engageant personnellement. Chaque mois, ils présentent, toujours à deux, une illustration choisie dans le programme proposé; ils en analysent la composition, le style, ainsi que le rapport avec le texte. Ces présentations suscitent une discussion, qui peut être très animée, engendrant un rayonnement bienvenu entre les adhérents d'Unij3.
- *une confrontation directe*, afin d'éprouver la fascination de l'original, soit dans un musée ou une bibliothèque (ici la Bodmeriana), soit lors d'un voyage comme celui qui avait conduit, l'année précédente, les étudiants à Amsterdam sur les traces de Rembrandt.

**L'art en tant qu'expression de la vie**

Que ce soit Rembrandt, Delacroix ou Chagall, chacun des artistes, selon son tempérament et sa contemporanéité, a contribué à mettre au jour des aspects cachés mais profondément vécus de l'âme humaine et de la vie.

C'est ce qu'ont pratiqué et que pratiquent toujours les artistes de tous les temps; à partir des peintres sur galets de la préhistoire et jusqu'aux jeunes artistes qui nous étonnent

aujourd'hui par les nouveaux horizons qu'ils explorent avec des techniques diverses: toute œuvre d'art a un sens que le spectateur peut découvrir.

L'atelier animé par Madame Gisela Bucher concourt à cette lecture et à cette découverte.

Ramon Nyffeler\*

\* Présentation des illustrations (remarque): les étudiants seniors ont vite réalisé que, parmi divers illustreurs, Delacroix dominait de loin par sa compréhension profonde, par sa puissance évocatrice, par son expression dramatique, proche de la sensibilité de Goethe. L'écrivain a d'ailleurs reconnu lui-même la force de certaines atmosphères nées de l'imagination de l'artiste. Aussi la présentation qui suit est-elle axée sur Delacroix. Pour l'intérêt de la comparaison, certains thèmes traités par des graveurs allemands – avec succès à l'époque – sont présentés par des burins en format réduit. Chaque texte élaboré par nos étudiants doit être lu en fonction de l'image qui l'accompagne..

# Faust de Goethe, illustré par Delacroix, Cornelius et Retzsch

## PREMIER VOLET: INTRODUCTION SUR LE LIVRE ET SES INTERPRÉTATIONS

### Le livre de Goethe: naissance de l'idée de l'œuvre

Quelle audace de s'attaquer au *Faust* de Goethe! Ce n'est que grâce à la motivation hors pair des participants que nous sommes en mesure de présenter un petit reflet de ce qui nous a occupés, passionnés et parfois aussi intrigués dans notre approche d'un thème complexe.

Le thème de Faust a accompagné Goethe durant toute sa vie. Comme il le confie dans ses mémoires (*Dichtung und Wahrheit*, t. 10), c'est grâce au théâtre de marionnettes qu'il s'est passionné - encore enfant - pour la légende du fameux magicien: «*L'idée de cette pièce de marionnettes retentissait et bourdonnait en moi sur tous les tons*». Ce n'est donc pas le *Volksbuch* qui a inspiré Goethe, cette œuvre à but moralisant qui réunit en 1587 les différentes fables brodées autour d'un personnage controversé, l'humaniste, charlatan et magicien Georg Faust, décédé à Staufen en Breisgau vers 1540. Ce n'est pas non plus la fameuse pièce de théâtre d'un auteur de l'époque de Shakespeare, Christopher Marlowe, qui est à la base de la première version du Faust. Goethe en avait pris connaissance bien plus tard.

Entre 1771 et 1775, Goethe se met à rédiger ce qu'on a l'habitude d'appeler l'*Urfaust*. C'est une époque turbulente de sa vie. Il vient de quitter sa fiancée, la jeune Alsacienne Friederike

Brion, et se sent coupable. Dans sa ville natale, à Francfort, un procès occupe les esprits. Le 14 janvier 1772, Susanna Margaretha Brandt, une mère infanticide, est exécutée. La mort de cette servante, séduite et abandonnée, l'a sûrement marqué, d'autant que son mémoire de licence en droit traitait, entre autres, de la problématique de la peine capitale pour infanticide.<sup>1</sup> Mais «Gretchen», c'était avant tout le souvenir du premier amour de l'adolescent. Pour Gretchen il allait à l'église où il l'admirait à sa guise.

Cette première version, détruite par son auteur, nous est parvenue par une copie d'époque. Une version fragmentaire (*Faust, ein Fragment*, éditée en 1790) précède l'œuvre, qui finalement parut en 1808 sous le titre *Faust, der tragödie erster Teil*. Et ce n'est que quelques mois avant sa mort en 1832, que Goethe écrit les dernières lignes de la deuxième partie.

Comment résumer cette œuvre qui nous mène des plus hautes sphères de la spiritualité aux pulsations les plus primitives, où le sublime côtoie le vulgaire? «*Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust*» déclare Faust lors de la promenade avec Wagner, son étudiant dévoué.<sup>2</sup> Il vient de renoncer à la fiole, au suicide, où son désespoir des limites imposées à la connaissance humaine l'a poussé. Mais malgré l'at-

mosphère joyeuse de ce dimanche de Pâques, Faust est mélancolique. C'est ce moment que choisit le diable pour s'approcher de lui sous forme d'un caniche. Son but est de le pervertir et de gagner ainsi le pari conclu avec le Seigneur.

Par la suite, Méphistophélès, déguisé en gentilhomme, propose au docteur Faustus un pacte. Si ce dernier cesse un jour de vouloir avancer, qu'il dise à l'instant qui passe: «*Verweile doch! Du bist so schön!*», alors le diable pourra s'emparer de son âme.<sup>3</sup> En échange il lui promet tous les plaisirs du monde. Le vieux docteur frustré accepte et va, rajeuni par une potion magique, faire la connaissance de Marguerite. La tragédie de cette jeune fille, naïve et chaste, est la partie qui a le plus fasciné le public. Éperduement amoureuse de Faust, elle est prête à donner un somnifère à sa mère pour faciliter les rendez-vous et contribue ainsi à la mort de celle-ci. Et c'est à cause de son honneur perdu que son frère, Valentin, se bat avec Faust, sans aucune chance de gagner face à un adversaire assisté par le diable. Mais finalement, condamnée à la peine capitale pour avoir noyé l'enfant né de cette union illicite, elle implore le pardon du Seigneur et son âme sera sauvée. Quant au sort de Faust, le lecteur devra patienter jusqu'à la fin de la deuxième partie pour savoir si Méphistophélès a gagné son pari avec Dieu.

### Les trois illustrateurs choisis pour cette étude

En 1828 parurent à Paris les dix-sept lithographies d'Eugène Delacroix (1798-1863), accompagnées du texte de Goethe (*Faust, Première*

*partie*) dans la traduction d'Albert Stapfer.<sup>4</sup> Goethe, après avoir vu quelques planches, confie le 29 novembre 1826 à Eckermann, son secrétaire: «*Monsieur Delacroix est un artiste d'un talent d'élite, qui a précisément trouvé dans Faust la pâture qui lui convient... la puissante imagination de cet artiste nous oblige à repenser les situations aussi parfaitement qu'il les a pensées lui-même. Et si je dois avouer que, dans ces scènes, M. Delacroix a surpassé ma propre vision, combien à plus forte raison, les lecteurs trouveront tout cela vivant et supérieur à ce qu'ils se figuraient!*»<sup>5</sup> Goethe saisit exactement ce qui caractérise les lithographies de Delacroix: elles «*surpassent*» le texte; elles sont des œuvres autonomes qui présentent les scènes et les conflits intérieurs des protagonistes à leur paroxysme. C'est en comparant les planches du peintre français à celles de deux artistes allemands, Moritz Retzsch (1779-1857) et Peter Cornelius (1783-1867), que les participants à cet atelier ont pu se rendre compte du génie de Delacroix. Parues toutes les deux en 1816, les deux versions allemandes ne pourraient cependant pas être plus différentes l'une de l'autre. Les gravures en taille-douce au trait de Retzsch se caractérisent par une grande sobriété.<sup>6</sup> Ce style qui s'inspira des peintures des vases antiques, connut un grand succès, comme le montrent les nombreuses éditions. Goethe, lui aussi, l'apprécia tandis qu'il prit de plus en plus de distance par rapport aux dessins de Cornelius.<sup>7</sup> Bien qu'il ait lui-même conseillé à Cornelius d'étudier l'art d'un Albrecht Dürer, le résultat ne fut pas à son goût, trop «*antiquisant*», trop dans le style «*art tudesque*». En effet, les illus-

trations de Cornelius font revivre l'atmosphère d'une ville gothique allemande; les costumes, dessinés avec beaucoup de précision, rendent hommage à Dürer et montrent bien qu'il a pris à cœur le conseil de Goethe.

### Delacroix s'explique

Contrairement aux gravures de Retzsch, les lithos de Delacroix ont été accueillies par les Parisiens avec une certaine réserve.

Grâce à une lettre que l'artiste écrivit une année avant sa mort au critique d'art Philippe Burty, nous savons pourquoi Delacroix s'est intéressé au sujet de Faust: «...Vous me demandez ce qui m'a fait naître l'idée des planches sur Faust. Je me rappelle que je vis, vers 1821, les compositions de Retzsch qui me frappèrent assez: mais c'est surtout la représentation d'un drame-opéra sur Faust, que je vis à Londres en 1825, qui m'excita à faire quelque chose là-dessus.»<sup>8</sup> Dans cette adaptation libre du texte de Goethe, c'est surtout la figure de Méphistophélès qui a profondément marqué l'artiste. Encore à Londres, il écrivit à son ami Jean-Baptiste Pierret: «J'ai vu une pièce de Faust qui est la plus diabolique qu'on puisse s'imaginer. Le Méphistophélès est un chef-d'œuvre de caractère et d'intelligence»<sup>9</sup>

Delacroix a rédigé des notes sur ce Faust anglais; elles viennent d'être publiées pour la première fois. Nous y apprenons donc que le

diable fait sa première apparition «sous sa forme éternelle avec sa lance et ses ailes déployées»<sup>10</sup>. C'est avec un diable dans les airs que Delacroix commence sa série des lithographies sur Faust. Nous reproduisons ici un dessin (plume, gouache et aquarelle), une esquisse préparatoire, qui a été intégrée à l'exemplaire du Faust de Delacroix se trouvant à la Fondation Martin Bodmer (fig.1)<sup>11</sup>.

Ce Méphistophélès aux ailes majestueuses pourrait bien être une réminiscence de cette visite londonienne, mémorable et inoubliable. Ricanant, il tourne son visage vers le haut, où l'on imagine au bout de ce faisceau de lumière le Seigneur, dont il vient de prendre congé. On l'entend presque dire les vers qui terminent le Prologue dans le ciel:

*«Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,  
Und hüte mich, mit ihm zu brechen.  
Es ist gar hübsch von einem grossen Herrn,  
So menschlich mit dem Teufel selbst  
zu sprechen.»*

*«De temps en temps, j'aime à voir le Vieux  
Et je me garde bien de rompre avec lui.  
Il est fort galant, de la part d'un grand  
seigneur,  
De dialoguer si humainement avec  
le Diable même.»<sup>12</sup>*



L'ange déchu, à corps humain, survole une ville dont la silhouette se dessine sur un ciel éclairé par une lune fantomatique. Ce prince des ténèbres avec sa couronne formant des cornes de bouc est le véritable maître du monde, comme aussi dans la série des lithographies. D'après

l'interprétation de Delacroix, c'est lui le personnage principal de la pièce, ainsi que vont le démontrer les analyses suivantes.

Gisela Bucher

1. Jörn Göres, in: Johann Wolfgang Goethe, *Faust, Erster Teil*, Frankfurt a. Main 1974, p. 215
2. «Deux âmes habitent, hélas! en mon sein», (v.1112; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 114-115)
3. «Arrête-toi donc, tu es si beau!», (v.1699-1700; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 164-165)
4. Cet ouvrage, complété par un portrait lithographié de la main de Delacroix, parut chez Ch. Motte à Paris
5. Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. de Jean Chuzeville, Paris 1988, p. 172.
6. Les vingt-six eaux-fortes, parues à Leipzig, ont été suivies en 1836 par onze gravures sur Faust II.
7. Les douze dessins originaux sont conservés à Francfort au Städelsche Kunstinstitut. La série a été gravée par Ruscheweyh.
8. *Correspondance*, IV, p. 303
9. *Correspondance*, I, p.160
10. Cahier de notes sur le *Faustus* anglais, 1825, in: Journal, t.II, p. 1464
11. Philippe Burty fut le premier propriétaire de ce livre. Nous remercions vivement la Fondation d'avoir donné l'occasion aux participants du séminaire de consulter cette édition bibliophile qui est enrichie par plusieurs dessins originaux de Delacroix. – Les remarques suivantes sont basées en partie sur ma contribution dans le catalogue de l'exposition: «*Spiegel der Welt... Eine Ausstellung der Fondation Martin Bodmer*, Cologny, Zürich, etc., Cologny 2000, t. I, p.357-361
12. v.350-353; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 54-55



## DEUXIÈME VOLET: FAUST ET MÉPHISTOPHÉLÈS

### Le cabinet du Dr Faust

Dans la première litho de la série, Delacroix nous présente Faust debout dans son cabinet où quelques objets rappellent la recherche traditionnelle de l'alchimiste (fig.2).

Au début du drame, Faust reconnaît l'échec de son ambition, trouver la pierre philosophale, c'est-à-dire pénétrer le secret de la création, comprendre l'œuvre du Créateur et, par là, se faire l'égal de Dieu. Mais la tentation de dépasser la condition humaine va trouver ses limites.

*«Moi, image de la divinité, qui m'étais déjà cru tout proche du miroir d'éternelle vérité».<sup>1</sup>*

Alors il doit constater que sa quête se heurte aux limites de l'esprit humain: *«Je vois que nous ne pouvons rien savoir.»* C'est la raison de son désespoir: *«Je ne suis pas l'égal des dieux!... Nature ne se laisse pas ôter son voile».<sup>2</sup>*

Le texte évoque l'aventure prométhéenne, ce mythe bien connu de l'orgueil humain puni par les dieux.

La gravure illustre la lassitude, le découragement de Faust, tête inclinée, regard dans le vide, une main s'appuyant sur la table, un genou sur un coussin comme s'il cherchait un soutien. Le personnage donne l'impression d'être au bout de sa course, sans plus de projet, sans plus d'espoir. La gravure évoque le lieu clos, fermé par le mur du fond, la nappe de la table dans une atmosphère pesante de verticalité et d'horizontalité. Une lumière rare éclaire les livres fermés, des livres fermés devenus vides de sens et le crâne, dont le rictus semble dire l'illusion de toute tentative de goûter à l'arbre de la connaissance.

Françoise Gaud et Claire Honegger

### Le pacte

Dans cette gravure, Delacroix illustre la rencontre de Faust et de Méphisto, scène capitale où va se nouer l'enchaînement du drame (fig.3).

Face à face, deux personnages qui ont en commun l'échec de leur volonté de puissance, l'un devant reconnaître les limites de son intelligence, l'autre, ange déchu, précipité sur la terre pour avoir voulu se faire l'égal de Dieu.

On retrouve les objets types de l'officine d'un alchimiste, cornues, crâne, parchemins, squelette, placés dans un fond neutre de façon que les personnages soient mis en valeur. La scène est particulièrement dynamique et riche en éléments décoratifs.



Fig. 3: Delacroix, *Méphistophélès apparaissant à Faust*, lithographie, 262x215mm

Méphisto est déguisé en gentilhomme, «pourpoint rouge, jalonné d'or, cape courte de soie raide, une longue rapière pointue à la taille». <sup>3</sup> Le déguisement où le Diable se dissimule fait partie des moyens de la séduction et de la manipulation.

Méphisto se tient debout, le regard arrogant, sûr de lui, conscient que Faust va être une proie facile à ce moment-là. Faust, surpris dans la lecture d'un livre qui semble être la Bible et qui reçoit toute la lumière, regarde ce visiteur inconnu comme s'il attendait une réponse à ses doutes. Il faut noter l'échange des regards, l'un dominateur, l'autre inquiet. Le jeu des bras est à remarquer; Méphisto, une main sur le cœur comme pour capter l'attention et la confiance, et Faust, un bras levé nerveusement vers son interlocuteur comme appelant au secours.

La discussion qui s'engage va changer le cours de la vie de Faust. En effet, Méphisto va séduire Faust en formant un projet maléfique: lui offrir de connaître le monde et d'en épuiser les plaisirs. Faust est prêt à saisir l'occasion: «*Trop jeune pour être sans désir*», se dit-il. <sup>4</sup>

Commence alors ce compagnonnage diabolique qui va conduire Faust dans une course effrénée au plaisir, sans trêve. C'est ici qu'il prononce ce serment:

«*Werd' ich zum Augenblicke sagen:  
Verweile doch! du bist so schön!  
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,  
Dann will ich gern zu Grunde gehn!*»

«*Si je dis à l'instant:  
Arrête-toi donc, tu es si beau!*»  
*Alors tu peux me mettre aux fers,  
Alors je veux bien périr!*» <sup>5</sup>

Ce désir de goûter à tout ce qui fait la vie des humains, douleurs et plaisirs, va se conclure par un pacte. Méphisto réclame un engagement et c'est une goutte de sang qui conclut l'alliance.<sup>6</sup> Cette goutte de sang, Faust ne la prend pas au sérieux, une simagrée, dit-il, mais pour Méphisto, c'est la vie qu'il tient.

Françoise Gaud et Claire Honegger

### La Taverne d'Auerbach

Delacroix a choisi le moment le plus dramatique où Méphisto va révéler sa maîtrise du feu qui est au centre de la gravure (fig. 4). Ange déchu, il a encore ce pouvoir: «*Si je ne m'étais réservé la flamme, je n'aurais rien qui m'appartînt en propre.*»<sup>7</sup>

Méphisto va initier Faust au monde de la fête, du dévouement. Un rendez-vous d'étudiants en goguette: on boit, on chante des chansons grivoises ou satiriques: «*Le cher Saint Empire germanique, comment se tient-il encore debout?*»<sup>8</sup>

L'atmosphère est à l'excitation, aux plaisanteries obscènes, aux fanfaronnades. C'est là que Méphisto entraîne Faust incognito. «*Le vulgaire ne décèle jamais le Diable ...*»<sup>9</sup> Cette scène révèle le jeu pervers de Méphisto, jeu de séduction quand il offre du vin aux étudiants et jeu de sa magie quand il enflamme le vin qui coule de la table.

Méphisto domine la scène, un doigt levé comme pour rappeler qu'il est le maître de la cérémonie. Quant à Faust, il reste en retrait,



Fig. 4: Delacroix, *Méphistophélès dans la taverne des étudiants*, lithographie, 270x220mm

dégoûté par la vulgarité, étranger à cette scène et déclare: «*J'aurais envie de m'en aller.*»<sup>10</sup> Et le maître du feu conjure la flamme, qu'il éteint: «*Du calme, élément ami!*»

L'ensemble montre le désordre: les flammes surgissent d'une goutte de vin tombée par terre, une fiasque couchée, un verre par terre, et les personnages agités, épouvantés par cette manifestation diabolique.

Le côté dramatique de la mise en scène de Delacroix devient encore plus évident quand on la compare aux versions de Retzsch et de Cornelius.



Fig. 5: Retsch, *La Taverne d'Auerbach*, burin

Retsch: cette gravure illustre le moment précédant la magie du feu, quand Méphisto tire du vin de la table (fig.5). Elle est bien construite, d'un trait précis, net, sobre. Deux étudiants boivent goulûment le contenu du gobelet; un troisième, assis, semble fatigué et attend de boire encore; le quatrième est caché derrière Méphisto, l'air assommé, gorgé de vin.

Méphisto debout domine la scène, sûr de son pouvoir, la plume arrogante de son chapeau en évidence. Quant à Faust, il regarde désabusé une scène qui ne le concerne pas.

La scène pourrait sembler banale, presque statique, sans la présence du personnage

doté d'un pouvoir magique dont les étudiants semblent inconscients.

La gravure sage, claire, ordonnée, sans mystère, manque de force.

Quant à Cornelius, il choisit le moment qui suit la manifestation du pouvoir diabolique de Méphisto (fig.6). Chaque individu a sa propre personnalité et l'agitation n'est pas dépourvue d'une certaine grâce.

Dans cette estampe délicate, Cornelius met chaque détail en évidence: la balustrade, la fourrure du manteau du personnage pansu de gauche. Chaque visage est comme un portrait, soigné et minutieux. La scène évoque le désordre; par groupes de deux, les personnages jouent à se pincer le nez, les uns assis, les autres debout. Au fond, c'est plutôt une scène de carnaval dont le *sfumato* adoucit la gravure. Méphisto et Faust s'éloignent dans une sorte d'envol sur le manteau de Méphisto.

En définitive, est-ce qu'on croit à ce Méphisto au pouvoir diabolique dans cette scène plutôt plaisante?

Françoise Gaud et Claire Honegger

1. v.614-616; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 77
2. v.364; 652; ibd. p. 57, 81
3. v.1536-1539; ibd. p. 152
4. v.1547; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 153
5. v.1699-1702; ibd. p. 164-165

6. v.1737; ibd. p. 167
7. v.1377-1378; ibd. p. 139
8. v.2090-2091; ibd. p. 197
9. v.2181; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 207
10. v.2296; ibd. p. 221

Fig. 6: Cornelius, *La Taverne d'Auerbach*, burin







## TROISIÈME VOLET: MARGUERITE

### Dans la rue

Rajeuni par un breuvage magique, Faust recouvre l'aspect, les sens et la vigueur de la jeunesse. Ainsi, en sortant de la cuisine de la sorcière, il tombe sous le charme d'une jeune fille, Marguerite, dès l'instant où il l'aperçoit:

Faust:

«*Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,  
Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?*»

Margarete:

«*Bin weder Fräulein, weder schön,  
Kann ungeleitet nach Hause gehn».*  
(*Sie macht sich los und ab.*)

Faust:

«*Ma belle demoiselle, oserai-je vous offrir  
mon bras et ma conduite*

Marguerite:

«*Je ne suis ni demoiselle ni belle  
Et puis rentrer chez moi sans conduite».*  
(*Elle se dégage et s'éloigne.*)<sup>1</sup>

Par la suite, quand la jeune fille a disparu, Méphistophélès survient. Faust exige qu'il la lui «*procure*» pour cette nuit même.

La crudité du désir faustien fait frémir Méphisto: il lui fait comprendre que cette «*fille*», comme Faust la désigne, est vertueuse, très croyante et donc hors de son pouvoir. En tout cas, il ne peut aider Faust à la séduire rapidement. Cependant Faust, en proie à un ravissement juvénile, persiste, attentif à son seul plaisir immédiat. Méphisto apprend à ce jeune

homme fougueux ce que le vieil homme en Faust devrait savoir: sans préparation ni préliminaires, la jouissance est moindre.

Finalement, Méphistophélès promet d'employer la ruse pour vaincre la résistance de Marguerite. Par ce subterfuge, il pourra arriver à ses fins et, qui sait, damner deux âmes au lieu d'une seule. Pour faire patienter Faust, il lui promet de le conduire, en son absence, dans la chambre de la jeune fille pour qu'il puisse «*se repaître de l'espoir de joies futures dans le cercle embaumé de sa présence*»<sup>2</sup>.

Dans l'illustration de Peter von Cornelius représentant la scène entre Faust et Marguerite, le mouvement de fuite de la jeune fille est admirablement exprimé par les cheveux échappés de sa coiffure et par les volutes de son châle (fig. 8). Sa robe, à mi-mollets, trahit son origine populaire. Son visage de madone est tourné vers l'arrière et, du coin de l'œil, elle manifeste une légère curiosité pour celui qui la suit.

Le style employé par Cornelius, à la mode dans le XIX<sup>e</sup> siècle romantique, nous semble étrange aujourd'hui car les décors, les costumes et l'allure des personnages, notamment les jambes musclées de Faust, nous transportent dans une atmosphère de la Renaissance. Toutefois, à nos yeux contemporains, c'est seulement une jolie imitation esthétique, qui n'atteint pas la profondeur de ses modèles artistiques. Il est possible qu'un spectateur attentif se demande qui est le personnage sur le porche de l'église à droite et quel est le lien qui l'unit aux deux personnages du premier plan. Mais l'illustration ne lui donne pas de réponse: elle cite de menus détails du texte de Goethe sans que le sens en soit clair.

Malgré une grande fidélité au texte, Cornelius ne parvient pas à donner du relief aux quelques vers cités, même si l'attitude naïve et l'expression effarouchée de sa «Gretchen» nous semblent davantage correspondre à l'image que nous nous faisons de la jeune fille créée par Goethe.

Il en va tout autrement de l'interprétation d'Eugène Delacroix de la même scène (fig. 7). Des maisons aux étroites façades, bien présentes malgré leurs arêtes floues, pointent leurs pignons vers le ciel; tantôt indistinctes dans la pénombre, tantôt éclairées par une lumière blanche, elles suscitent une atmosphère enveloppante et troublante de ville médiévale. Le jeu des lignes se découpant sur un ciel clair et baignant dans des vapeurs grises aux contours imprécis, est extrêmement dramatique.

Au premier plan, la statue de la madone, que l'on devine sous un dais gothique, domine Faust et Marguerite. Faust, drapé dans un riche manteau et une veste de gentilhomme, tourne son visage vers Marguerite et l'enlace étroitement. Marguerite, vêtue d'une robe élégante de demoiselle, se détourne dédaigneuse en se penchant dans le sens opposé sans parvenir à se défaire du geste conquérant. Méphistophélès se détache légèrement du couple, le devance d'un pas et, pourtant, le domine d'une tête. Son épée est bien visible, il se tourne pour surveiller la rue. Ainsi le spectateur pressent des desseins qui dépassent l'action se déroulant dans son dos.

Une ligne d'ombre établit un lien entre la statue mariale et Méphisto comme pour signifier que le drame qui va se jouer entre Faust et Marguerite sera dominé par la religion et par son contempteur. La ressemblance unissant Faust



Fig.8: Cornelius, Faust cherchant à séduire Marguerite, burin

et Méphistophélès traduit leur complicité et en même temps le pouvoir auquel Marguerite ne pourra se soustraire. Représentée en teintes très claires, elle se détache nettement des deux personnages sombres.

Par l'atmosphère inquiétante, Delacroix exprime l'essence de la scène entière. En montrant le désir avide de Faust - par son geste appuyé sur la taille élégante et féminine de Marguerite -, Delacroix dépasse le texte et laisse pressentir, à cette première rencontre déjà, la fin tragique de la pièce. L'artiste français parvient à condenser le drame qui est en train de se nouer entre les trois personnages. Faust et Marguerite forment un couple par leur élégance. Mais l'ombre devant ces deux personnes leur enlève toute perspective d'avenir. Marguerite, prise en étau entre les deux hommes sombres et maléfiques, est blanche et pure, seule face à un destin que la gravure de Delacroix rend palpable.

Christa Dubois-Ferrière

1. v.2605-2608; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 254-255

2. «An aller Hoffnung künfft'ger Freuden in ihrem Dunstkreis satt Euch weiden» (v.2671; ibd. p. 260-261



Fig. 9: Retzsch, *Méphistophélès se présente chez Marthe*, burin

### Chez Marthe (la scène des bijoux)

«*Je ris de me voir si belle en ce miroir*», chante Marguerite à l'acte 3 du *Faust* de Gounod, alors qu'elle vient de se parer des somptueux bijoux déposés mystérieusement chez elle et admire sa beauté ainsi mise en valeur. Joie de courte durée: sa mère, soupçonnant un stratagème maléfique, s'empresse de remettre la cassette de bijoux à un prêtre de la paroisse.

Faust est tombé éperdument amoureux de cette ravissante et modeste jeune fille croisée au détour d'une rue. La première tentative ayant échoué, Méphistophélès se lance dans

une nouvelle tentative de séduction. Nous voici arrivés aux images qui nous intéressent: un burin de Moritz Retzsch et une lithographie d'Eugène Delacroix. Nous sommes dans la maison de Marthe, une voisine. Un nouveau coffret à bijoux a été déposé chez Marguerite, mais, se méfiant cette fois de sa mère, elle a secrètement confié le coffret à Marthe.

Dans le burin de Retzsch, nous avons l'impression d'assister à une scène banale de la vie ordinaire, si ce n'est l'étroite complicité de Marthe et de Méphisto, qui complotent face à une Mar-

guerite insouciant (fig. 9). Un intérieur simple, quelques meubles bourgeois: table, chaise, fauteuil. Des éléments de décor assez conventionnels: petits tableaux, miroir, livres, crucifix, quenouille, et le coffret à bijoux à demi dissimulé derrière Marguerite. Un peu à l'écart dans une attitude timide et retenue, un bras maladroitement replié devant elle, elle observe naïvement Méphistophélès, au centre de l'image. Il est penché vers Marthe et murmure à son oreille, le visage bienveillant et enjôleur. Rien ne laisse présager le drame qui se prépare. Tout est lisse, «gentil», unidimensionnel. L'éclairage diffus n'apporte aucune ombre pour souligner une intention, un détail ou pour attirer l'attention.

La lithographie de Delacroix nous plonge d'emblée dans une atmosphère dramatique (fig. 10). L'image est dépouillée de tout ce qui est anecdotique.

Au premier plan, une table massive sobrement nappée sur laquelle sont déposés le coffret et les bijoux. Autour de la table, Marthe entourée de Méphisto et de Marguerite. Rien ne détourne l'attention de l'intrigue qui se noue, ni meubles, ni décorations: seuls les trois per-

sonnages et les bijoux, l'essentiel. Marguerite, ravissante, flattée, le visage empreint d'une grande douceur, parée d'un diadème et d'un pendentif, s'appuie sur la table des deux mains; elle se tient au-dessus des bijoux présentés et écoute Méphisto qui s'incline devant elle, la main droite sur le cœur, très séducteur, et qui pose sur elle un regard brûlant et incisif. Marthe, intéressée, tient distraitement un collier à la main et observe avec bienveillance le nouvel arrivant, dont le bas du corps révèle au spectateur une nature maléfique.

L'ensemble dégage une grande intensité accentuée par l'utilisation de noirs profonds, de grandes hachures horizontales et verticales qui s'entrecroisent. L'éclairage des visages et des mains surgit de toute cette ombre en un clair-obscur qui concentre l'attention sur la signification de l'échange en cours à cet instant. C'est l'irruption du malheur dans la vie de la jeune fille, au moment crucial où elle va céder aux sortilèges d'un amour démoniaque, où son destin va basculer et l'entraîner vers le désespoir et la mort.

Alice George

Fig. 10: Delacroix, *Méphistophélès se présente chez Marthe*, lithographie, 240x200mm



*Gretchen (am Spinnrade, allein):*

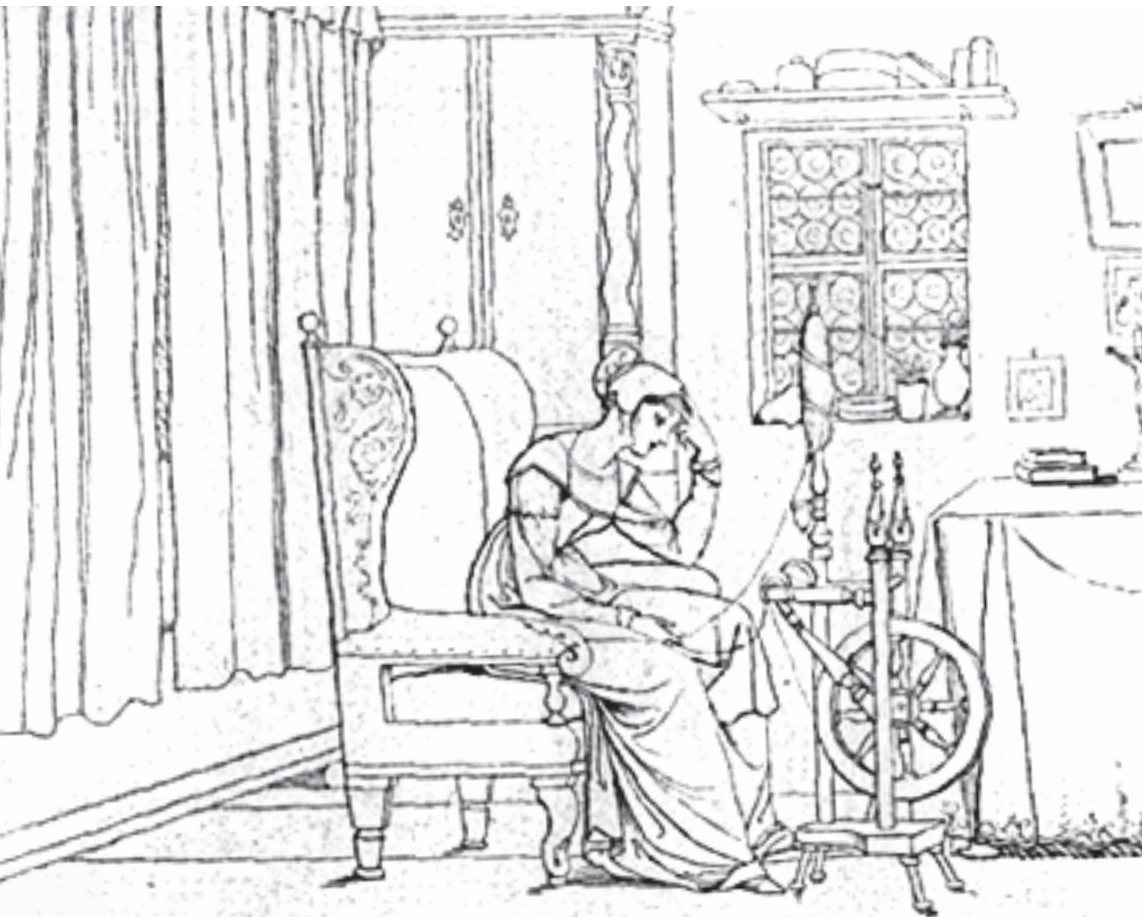
*Meine Ruh ist hin,  
Mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr*

*(Gretchens Stube)*

*Marguerite (à son rouet, seule):*

*Ma paix s'est enfuie  
Je ne la retrouverai plus jamais  
Mon cœur est lourd,  
Jamais, jamais plus.*

*(La chambre de Marguerite)<sup>1</sup>*



### Marguerite au Rouet

C'est de l'atmosphère qui se dégage de ce quatriain, que semblent s'être inspirés Retzsch et Delacroix pour illustrer cette scène.

Si Moritz Retzsch fut un illustrateur réputé en son temps, son style linéaire peut apparaître simple et narratif à nos yeux (fig. 11). Dès l'abord, la netteté délicatement dessinée de la gravure nous frappe. Un intérieur dominé par une grande clarté presque irréelle: elle ne doit rien à la fenêtre au décor médiéval, qui seule pourrait donner une réalité et une intimité à la pièce.

Un mobilier simple, mais assez cossu, composé d'un lit clos caché derrière un lourd rideau, une armoire à colonnes près de la fenêtre; dans l'embrasure, quelques objets usuels, d'autres posés sur l'étagère qui la surmonte.

Au centre de la pièce, Marguerite, penchée en avant, est assise dans un lourd fauteuil, son rouet devant elle, au premier plan. Quelques cadres sont accrochés au mur; une table couverte d'un tissu avec des livres bien rangés et un crucifix complètent cet intérieur.

Dans une attitude de réflexion, la tête appuyée sur une main, tenant encore de l'autre le fil de sa quenouille, nous avons l'image d'une jeune fille accablée: la ruse de Méphisto a triomphé

et la douce et vertueuse enfant est amoureuse. Elle qui, de son aveu au séducteur, avait toujours les mains à l'ouvrage, la voilà soudain inactive, désorientée, culpabilisée. Le crucifix et le livre de prières ne témoignent-ils pas d'une existence où l'Eglise et la religion tiennent une place privilégiée? Les premiers bijoux offerts par son amoureux, sa mère ne les a-t-elle pas remis au curé?

Dans cette planche assez dépouillée, il est difficile de percevoir la grande sensibilité de l'écrivain, de même que la fragilité de l'héroïne. L'impression de bonne éducation et de droiture qui s'en dégage ne nous conduirait-elle pas plutôt, par-delà les souffrances qui l'attendent, à l'exclamation finale: «-Sauvée!»?

Abordons Eugène Delacroix (fig. 12). Le contraste entre les deux artistes est palpable et nous savons qu'à l'époque la comparaison n'a pas été à l'avantage de Delacroix.

C'est dans la semi-obscrité d'un angle de la pièce que ce dernier place son décor dans une ambiance très mélancolique. Il utilise pleinement le clair-obscur pour mettre en lumière la frêle jeune fille livrée à sa méditation. Comme absente, les yeux mi-clos, elle est assise sur un coffre, le buste rejeté en arrière dans une attitude quelque peu lascive. Son fin visage ovale songe, les paupières baissées. A l'extrémité de

Fig.11: Retzsch, *Marguerite au rouet*, burin

ses longs bras, ses mains aux doigts fluets sont délicatement posées sur une robe ample touchant le sol; un léger écart entre ses genoux accentue le sentiment d'abandon. Sa tenue est très seyante et le brocart noir de son bonnet assorti aux parements de la robe.

Sur le mur, au-dessus de la quenouille, se dresse un crucifix sombre en partie masqué par l'épais rideau d'un lit clos. De l'autre côté, à ses pieds, un livre de prières à demi ouvert vient de tomber de ses mains, comme le fuseau dont le fil libre s'est déroulé glissant entre ses doigts, image de sa vie qui s'écoule.

Posé sur le sol au premier plan, noir sous la robe blanche, un lourd bahut sur lequel elle est assise fait penser à un cercueil, sombre présage. Un long châle foncé est négligemment suspendu au même mur, tout devant. Au-dessus d'elle, sur l'étagère, on remarque que la chandelle s'est éteinte.

Chacun des objets choisis par Delacroix évoque le drame qui plane dans la pièce – tandis que Retzsch les dessine sans signification drama-

tique. Ces symboles d'un sombre destin inspirent un sentiment de malaise. Et sur la table recouverte d'un tapis hautement décoratif vient contraster dans sa blancheur un bouquet de lys évoquant une virginité bientôt perdue.

De son visage lisse et abandonné surgissent les pensées que lui prête Goethe dans les vers suivants, les derniers de cette scène:

<i>«Mein Busen drängt</i>	<i>«Mon sein tout entier</i>
<i>Sich nach ihm hin,</i>	<i>Brûle de l'atteindre;</i>
<i>Ach dürft'ich fassen</i>	<i>Pouvoir le saisir,</i>
<i>Und halten ihn</i>	<i>Le tenir, l'êtreindre,</i>
<i>Und küssen ihn,</i>	<i>D'avides baisers</i>
<i>So wie ich wollt',</i>	<i>Pouvoir le couvrir,</i>
<i>An seinen Küssen</i>	<i>Même si sous les siens</i>
<i>Vergehen sollt'!»</i>	<i>Il me fallait mourir!»<sup>2</sup></i>

Cette gravure nous montre combien le jeune Delacroix tisse de manière émouvante un lien intime propre au romantisme, celui de l'amour et de la mort.

Françoise Garcia Gomez

1. v.3374-3377; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 330-333  
2. v.3406-3413; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 334-335

Fig. 12: Delacroix, *Marguerite au rouet*, lithographie, 223x180mm





### La mort de Valentin

Le thème a été traité par les artistes dans deux phases successives: le duel lui-même, et juste après le combat, quand Valentin est mortellement blessé.

Qu'est-il arrivé?

Pour pouvoir passer une nuit tranquille avec Marguerite, Faust lui donne un flacon de somnifère mal dosé à verser dans la tasse de sa mère, qui ne se réveillera plus. Arrivé devant la porte de Marguerite, Valentin, son frère, un valeureux soldat qui autrefois vantait la vertu de sa sœur, rencontre tout à coup Faust avec Méphisto.

Ce passage constitue la charnière entre la légèreté sereine qui précède et le drame annoncé qui se noue.

### La nuit, duel au petit jour

Chez Delacroix tout semble bien paisible dans cette ancienne cité germanique, avec ses pigeons à redents (fig. 13).

Mais, aux côtés de Faust, Méphisto rôdait; s'accompagnant de sa cithare, il chantait dans la nuit une chanson provocatrice tout en marchant dans la direction de Valentin.

«Was machst du mir  
Vor Liebchens Tür,  
Kathrinchen, hier  
Bei frühem Tagesblicke?  
Lass, lass es sein

«Où vas-tu de la sorte,  
Que fais-tu, si matin,  
Catherine, à la porte  
D'un amoureux mutin?  
Prends garde au  
joyeux drille

*Er lässt dich ein,  
Als Mädchen ein,  
Als Mädchen nicht  
zurück.»*

*Qui t'ouvre au petit jour;  
A l'entrée on est fille,  
Mais non plus au  
retour.»<sup>1</sup>*

Valentin l'entend: piqué au vif, il brise la cithare et provoque Faust encouragé par Méphisto qui guide sa main; dans sa quête de tout savoir, sous l'influence diabolique, Faust perd la notion du bien et du mal. Le duel inégal se déroule rapidement et Valentin est mortellement atteint, non sans avoir senti la supercherie:

*«Ich glaub', der Teufel ficht!*

*Was ist denn das? Schon wird die Hand mir  
lahm.»*

*«J'ai l'impression de ferrailer avec le Diable.  
Qu'est cela? Voici que ma main s'engourdit!»<sup>2</sup>*



Fig.13: Delacroix, *Duel de Faust et de Valentin*, lithographie, 231x280mm

Delacroix choisit l'instant du coup fatal, au plus fort du combat, dans cette cité tranquille où les lueurs de l'aube éclairent déjà quelques façades, donnant de la profondeur à l'image. Au sol gît la cithare, symbole de légèreté et véhicule de la provocation. Une lumière vive, irréaliste, éclate sur les trois personnages, marquant des ombres très noires. À gauche, de dos, Méphisto, le maître du sinistre ballet, l'épée levée pour stopper la défense de Valentin. Il guide le bras de son acolyte, symbole du passage de Faust dans les mains du diable. De face, Faust enfonce sa lame dans le corps du soldat; tête agressive portée en avant, il porte le masque diabolique de Méphisto, qui le soutient activement, tandis que Valentin se cambre sous la douleur, le regard fier d'un vaillant soldat.

Les trois épées partent en tous sens et impriment force et mouvement à la scène, les lames acérées cisailent ce paysage tranquille. L'équilibre passé est rompu, rien ne sera plus jamais comme avant. Delacroix marque ce brusque tournant du destin par la mêlée sur un fond quiet, par la lumière vive de la place devant une clarté douce sur la ville, par le vif contraste entre les noirs et les blancs sur l'emplacement du combat.

### Après le combat: la mort de Valentin

Delacroix accorde peu d'attention au dessin du paysage, son intérêt est de créer une atmosphère dramatique intense (fig. 14). Les moyens qu'il utilise sont:

- le jeu des ombres et des lumières qui s'étirent, donnant vie à un paysage juste suggéré
- la mise en évidence de deux groupes humains très expressifs étagés sur deux plans.

L'environnement est donc simple, sinistre; on distingue la vague allusion à une cité fantomatique, lugubre, sous des lueurs d'orage, des maisons noyées dans des brumes mystérieuses; la silhouette sombre et massive d'un bâtiment sert de fond aux deux acteurs de l'avant-scène.

Les personnages sont répartis en deux mondes différents.

Tout devant, à gauche le long d'un parapet, Méphisto, tel un insecte phosphorescent générant sa propre lumière froide, dure et aveuglante. Le regard en arrière, il tire Faust, subitement vieilli sous le poids de son crime, le regard comme vide, abaissé vers l'épée qu'il range dans son fourreau. Tous deux, en grand format sur la litho, dans des vêtements soigneusement dessinés surgissant dans le même faisceau de lumière, s'enfuient à grands pas du lieu de la tragédie. Ils descendent les marches d'un large escalier pour s'enfoncer dans la nuit. Delacroix a capté l'instant précis où les deux criminels partent en courant, illustrant ces propos tenus par Méphisto à son complice:

«Nun ist der Lümmel zahm!  
Nun aber fort! Wir müssen gleich verschwinden:  
Denn schon entsteht ein mörderlich Geschrei.  
Ich weiss mich trefflich mit der Polizei,  
Doch mit dem Blutbann schlecht mich  
abzufinden.»

«Maintenant ce rustre s'est radouci!  
Mais filons! Il nous faut à l'instant  
Car déjà l'on crie au meurtre.  
Je m'entends fort bien avec la police,  
Mais moins bien avec la Justice.»<sup>3</sup>



Fig.14: Delacroix, *Méphistophélès et Faust fuyant après le duel*, lithographie, 260x210mm

Derrière, à droite, la scène de mort intensément sentie bien que vue de loin dans un autre espace, plus haut. Ce sont quatre personnages apparaissant en *sfumato*, formés par la fusion de taches sombres et claires comme une vague apparition à la fois familière et cauchemardesque: une scène mal définie mais d'une forte expression de douleur humaine.

La lumière est douce, intime, semble venir du ciel. On devine Valentin à demi couché, tête retombante, soutenu par Marthe la voisine. Il tend un bras accusateur sur sa sœur qui s'effondre, les mains couvrant son visage de honte et de remords, le buste plié en arrière, éclairée par un cierge qui accentue son désespoir.

La scène de mort est petite, floue, comme isolée derrière une fenêtre invisible, mais elle s'impose par l'intensité de son expression et par sa sensibilité. La représentation de Delacroix est forte, claire, dynamique et intimiste tout à la fois.

Deux mondes se séparent de chaque côté de l'escalier: celui de Marguerite qui demeure dans la ville, et celui du Mal qui part précipitamment pour se cacher de son forfait.

Retzsch n'a pas pour souci de susciter l'émotion, mais d'être fidèle au discours de Valentin, à terre, le torse relevé, le doigt pointé sur sa sœur qu'il condamne lourdement devant la foule curieuse rassemblée sur la place (fig. 15).

Marguerite est déshonorée, flétrie, couverte d'opprobre, maudite par son frère qui la désigne de la main; elle s'effondre et disparaît parmi les gens serrés qui écoutent le soldat valeureux; derrière elle se tient Marthe, traitée de maquerelle par Valentin:

«Sollst keine goldne Kette mehr tragen!  
 In der Kirche nicht mehr am Altar stehen!  
 In einem schönen Spitzenkragen  
 Dich nicht beim Tanze wohlbehagen!  
 In eine finstre Jammerecken  
 Unter Bettler und Krüppel dich verstecken,  
 Und, wenn dir dann auch Gott verzeiht,  
 Auf Erden sein vermaledeit.»

«Tu ne pourras plus porter une chaîne d'or!  
 Plus approcher l'autel à l'église!  
 Ni te sentir bien au bal avec un beau col de  
 dentelle!

Tu te cacheras pour pleurer dans un coin  
 sombre parmi les mendiants et les estropiés.  
 Et même si Dieu te pardonne alors,  
 sois maudite sur cette Terre!»<sup>4</sup>

Autour, nombreux, les gens se pressent, impitoyables, pour assister à l'événement, si accablant pour les victimes. C'est ce rassemblement qui a retenu l'attention de l'artiste. Il l'a tracé par la représentation d'une vingtaine de per-

sonnes, avec un talent remarquable. Les costumes variés, les multiples plis des vêtements, les chapeaux, les visages, la variété des badauds – hommes, femmes, enfants – donnent l'impression qu'une bonne partie de la ville s'est rassemblée là. Les murs borgnes et les façades des maisons font de la scène un véritable huis clos; en effet, la vie et le monde extérieur se sont évanouis, même Faust et Méphisto sont absents.

Il ressort de cette interprétation le malaise d'une société de bonne réputation, morale et bien organisée, écrasant une victime sans soutien. C'est là le dessin d'un maître: l'excellente composition de la gravure au trait, la main sûre qui campe les nombreux personnages, suscitent cette réaction et expliquent l'enthousiasme de ses contemporains.

Aux yeux d'un observateur du XX<sup>e</sup> siècle, il manque la grande sensibilité d'un Delacroix, qui parvient à faire vibrer, à émouvoir intimement, plus qu'à décrire, même avec talent.

Anne et Michel Duclos, Ramon Nyffeler

1. v. 3682-3689; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 360-361  
 2. v. 3709-3710

3. v. 3712-3715; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 362-363  
 4. v. 3756-3763; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 366-369

Fig. 15: Retzsch, *La mort de Valentin*, burin



**Dans la cathédrale - office divin, orgue et chant**

Valentin a été tué en duel par Faust; Marguerite a involontairement empoisonné sa mère. A l'église où se trouvent beaucoup de gens, elle assiste à l'office divin et entend un esprit malin qui la tourmente par des reproches de plus en plus insupportables. Elle répond en se lamentant, accablée par l'angoisse. Il s'agit là probablement d'un monologue intérieur, exprimé dans une langue de tous les jours qui est ponctuée par les extraits de l'office divin du *Dies irae, dies illa*. Les mots employés par l'esprit malin, tout comme les pensées torturées de Marguerite, sont entrecoupés par deux, voire trois vers scandés du texte latin. L'opposition entre les deux rythmes n'en devient que plus tranchante. De surcroît, Goethe n'a retenu que les paroles de la messe face à la peur devant le jugement dernier. Aucune des autres paroles liturgiques qui en font également partie, le pardon, la grâce et la rémission des péchés, ne figurent dans cette scène, si bien qu'à la fin, torturée par son sentiment de culpabilité et par le chant accompagné de l'orgue, Marguerite perd connaissance: «*Voisine! Votre flacon!*»<sup>1</sup> Delacroix a structuré l'espace en un T renversé: au premier plan, sur le sol en pleine lumière, gisent des pierres tombales; derrière elles se dresse le banc devant lequel Marguerite, vêtue d'une robe blanche, en train de s'évanouir,

laisse échapper un missel tandis que, les yeux clos, elle appuie sa tête sur le banc (fig. 16). Sa figure et son long cou sont d'une blancheur de cire. Derrière sa tête ornée d'un gracieux chapeau à plumes, un être laid grimaçant, malfaisant, aux traits hideux. Son bras gauche pèse sur le dos de Marguerite tandis que son bras droit, dressé verticalement, un index surdimensionné vers le ciel, rend ses accusations explicites. Son habit noir se confond avec l'ombre de l'église. La verticale du bras est encore soulignée par la colonne de l'édifice à droite et le pan de mur dans l'arrière-fond. Des croyants agenouillés, complètement étrangers à la scène qui s'y déroule entre Marguerite et l'Esprit, regardent vers deux officiants. A gauche, deux arcs donnent sur un fond complètement noir. La lumière de l'avant-scène est absorbée par l'espace de plus en plus sombre des profondeurs de l'église.

Le spectateur qui plonge son regard dans la nef sans fenêtres manque physiquement d'air et de souffle de sorte que l'accablement de Marguerite le gagne. La souffrance de la jeune fille trouve son expression métaphorique dans la croix renversée.

Delacroix montre une Marguerite désespérément seule. La voisine à laquelle elle demande des sels est loin devant elle et lui tourne le dos. Livrée à des tourments intérieurs, Marguerite

baigne dans la lumière crue du jugement dernier: aucune ouverture, aucun espoir. Séparée de la foule des bien-pensants, elle est désormais sans aide, exclue par la société. Son cou fléchi révèle sa fin prochaine sous l'épée du bourreau, destin inexorable.

Goethe montre ici que la religion réduite à son message justicier a des conséquences extrêmes, tant pour ceux qui vivent dans une morale chrétienne bornée, que pour les malheureux à qui les premiers prétendent imposer leurs règles. L'étroitesse de l'esprit humain,

incarnée par le frère en particulier, et les gens du milieu de Gretchen en général, est source de souffrances et de mort.

En accord avec Goethe, Delacroix peint une église sans issue. L'arête verticale de l'angle qui pèse sur la tête prostrée de Marguerite symbolise l'accablement dû à une religion qui, parce qu'inhumaine, devient un outil aux mains du démon pour pousser un être humain vers le désespoir.

Christa Dubois-Ferrière

Fig. 16: Delacroix, *Marguerite à l'église*, lithographie, 265x225mm

1. «Nachbarin! Euer Fläschchen!» (v.3834; *ibid.*, p. 374-375)





### Nuit de Walpurgis: La montée dans le massif du Harz <sup>1</sup>

Méphisto tente de gagner Faust en l'entraînant sur les lieux de la grande fête païenne de la nuit de Walpurgis, dans le massif du Harz au centre de l'Allemagne.<sup>2</sup> Là, au lieu de la Lumière que recherche le savant, Faust ne trouvera que lueurs artificielles, fugaces et capricieuses dans une ambiance de luxure et de sorcellerie.

La lithographie de Delacroix

Prise dans l'ascension du Brocken, elle donne l'impression de mystère, de magie, de courants soufflant sur un monde irréel (fig. 17).<sup>3</sup> Un paysage lunaire est planté de deux personnages qui le traversent en apportant la vie.

Les lignes, les taches et les griffures s'étirent comme des ondes étranges imprégnant toute la nature en lignes obliques vers la montagne. Une lumière blafarde inquiétante infiltre les ombres de la nuit.

Les personnages sont le motif central qui ressort comme en surimpression d'un angle à l'autre de l'illustration. Les deux héros s'inscrivent non dans un tondo ou un triangle de la Renaissance mais, indice du baroque et du romantisme, en un cercle allongé dans le sens du mouvement général, une grande ellipse en travers, telle une bulle où ils sont entraînés

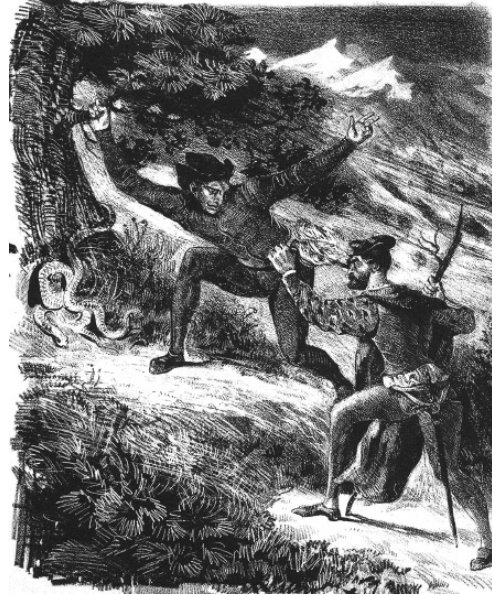


Fig. 17: Delacroix,  
*Faust et Méphistophélès dans les montagnes du Harz*,  
lithographie, 240x205mm

- Méphisto, moulé dans un collant noir, grimpe sur un replat signalé par un nœud de serpents et montre la direction à suivre tout en surveillant son complice;
- Faust, en tenue de chevalier, appuyé sur un vigoureux gourdin, s'agrippe à la ceinture du guide.

Pris dans cette ambiance infernale, les deux hommes figurent en sombre, contrastant avec les surfaces blanches de la source bouillonnante, du ruisseau qui descend et des aires éclairées par une lune mystérieuse et invisible.

Verticales, bien marquées, les quatre jambes épaisses, suggèrent la force de décision pour marcher jusqu'au solide massif de l'arrière-plan.

Méphisto le fourbe se disloque de ses quatre membres qui tracent les diagonales de la planche, dominant l'univers. D'une main il désigne la haute montagne, siège des maléfices de la nuit de Walpurgis, de l'autre il indique l'effort d'ascension à fournir. En complément, le gourdin et la main de Faust montrent les mêmes directions.

Les regards, reflets de l'âme, sont soulignés par Delacroix: l'œil trompeur et menaçant du meneur dominant le regard confiant et décidé de celui qui le suit.

L'artiste s'est donc attaché à exprimer l'esprit de la tragédie, concourant à la réflexion philosophique de Goethe; remarquable correspondance entre l'œuvre littéraire et l'illustration artistique qui arrive parfois même à renforcer l'intention de l'écrivain.

FAUST:

*Das ist die Lust, die solche Pfade würtzt!*

*Der Frühling webt*

*schon in den Birken,*

*Und selbst die Fichte fühlt ihn schon;*

*Sollt'er nicht auch auf unsre Glieder wirken?*

MEPHISTOPHELES:

*Fürwahr, ich spüre nichts davon!*

*Mir ist es winterlich im Leibe,*

*Ich wünschte Schnee und Frost auf meiner Bahn.*

FAUST:

*Voilà le plaisir qui assaisonne pareils sentiers!*

*Déjà le printemps est à l'œuvre dans les bouleaux*

*et même l'épicéa le sent déjà.*

*Ne devrait-il pas agir aussi sur nos membres?*

MEPHISTOPHELES:

*En vérité, je ne ressens rien de tel!*

*J'ai l'hiver dans le corps,*

*je désirais neige et frimas sur mon chemin.<sup>4</sup>*

### Interprétation au burin de Cornelius

Cornelius a choisi le même moment que Delacroix, celui où Faust, décidé, s'engage à la découverte derrière Méphisto (fig. 18). L'image est partagée par une arête rocheuse abrupte:

- à gauche dans la partie inférieure: le souvenir estompé d'un monde serein qui s'éloigne
- à droite, un premier plan qui domine toute la planche: on entre dans l'univers accidenté des hauteurs ensorcelées.

A la vision souple de Delacroix évoquant le caractère surnaturel de Méphisto, Cornelius oppose les lignes brisées qui heurtent. Marqué par l'influence médiévale, il nous place dans l'espace satanique signalé par de nombreux éléments symboliques traditionnels: animaux divers tels que chouettes, rats, crapaud, chauve-souris, salamandre, têtes monstrueuses naissant des rochers ou des nuages comme sur une image d'Epinal.

On entre dans le monde maléfique des sortilèges, gardé par une chauve-souris et un hibou: Méphisto s'assure que Faust le suit. Campé comme un «A» sur ses deux jambes, Faust médite, son bâton noueux serré contre le menton, tandis que Méphisto, bâti sur une ligne anguleuse, montre la direction. Il est déjà passé du côté où un vent intense et tourbillonnant l'attire vers le haut; ses vêtements s'envolent vers l'être nu dont la chevelure rayonne d'une lumière éblouissante – la lumière de Lucifer; c'est le feu follet qui doit les guider, et que Delacroix n'a pas retenu dans sa lithographie.

Inscrits dans une pyramide, les deux héros sont si rapprochés qu'ils semblent inséparables.

Deux artistes, deux interprétations:

*DELACROIX*

*CORNELIUS*

*L'illustration tout entière exprime une vie intense, dans un style libre et réaliste:*

*La gravure est frappante par sa finesse et par la perfection du dessin (voir les plis des vêtements):*

*romantisme et atmosphère*

*description précise et imagée*

*Une interprétation «jetée», vive, directe pour recréer l'esprit du drame*

*Une composition étudiée, fidèle au texte de l'histoire*

*Des teintes fortes et contrastées d'une scène que l'on vit, que l'on ressent.*

*Une image disciplinée d'un moment que l'on regarde, que l'on étudie.*

En bref, on peut donc dire que Delacroix s'est attaché à exprimer fortement l'atmosphère et le vécu du drame de Goethe: une correspondance remarquable entre la création artistique et l'expression littéraire.

Quant à Cornelius, il a composé une œuvre de qualité selon les principes de la tradition germanique, se distinguant par sa fidélité aux descriptions de Goethe et par sa grande maîtrise du burin.

Wendela Scheffer, Ramon Nyffeler



Fig.18: Cornelius, *Faust et Méphistophélès dans les montagnes du Harz*, burin

1. v.3835; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 374ss
2. La nuit de Walpurgis, un sabbat de sorcières, était célébrée du 30 avril au 1er mai depuis le Moyen Age à travers l'Europe; le sujet fut traité par la littérature, la musique et le cinéma.
3. Le Brocken est le plus haut sommet dans le massif du Harz, au centre de l'Allemagne (Saxe).
4. v.3844-3850; Goethe, *Faust*, Amsler, p. 376-377



### Une prison

Cette dernière lithographie de Delacroix pour *Faust* est parmi les plus importantes: elle illustre la clé de la pensée de Goethe et constitue la conclusion du tome 1 (fig. 19). Tout le drame aboutit au dialogue enfermé dans ce cachot étroit et sombre, ouvert pourtant sur une perspective éclairée de l'humanité, de ses luttes et de ses espérances, de son sens finalement.

L'atmosphère dramatique, mouvementée, de la scène évoque la lutte de la lumière qui s'y projette et de la nuit où elle se déroule. Le nœud de la tension entre les deux personnages principaux, d'une densité extrême, est en plein centre, sur la diagonale qui va d'une libération à l'autre: à gauche en bas celle des chaînes aisément déverrouillées, à droite en haut celle de l'ouverture vers la Lumière, d'accès difficile. À gauche le Mal, dont la seule issue est le retour dans le noir, à droite la voie de Dieu au-delà de l'ombre du cachot. Les deux êtres humains évoquent le combat dur et profond lié à la liberté de l'homme qui peut choisir, qui doit choisir. L'enjeu de cette liberté: la vie. C'est précisément la justification de l'existence de Dieu et du Diable.

Cette lutte, que Goethe aborde d'emblée par la recherche acharnée de Faust en son cabinet, se poursuit tout au long du drame sous différentes formes, pour se fixer sur cette dernière

scène où les routes se séparent: Faust va suivre Mephisto et Marguerite ira vers la Lumière.

Tout est contraste: la pierre dure et froide autour des acteurs vivants et passionnés, les alternances de lumière et d'ombre sinistre, le double mouvement des personnages (Faust tiré à gauche et Marguerite poussée vers la Lumière), mouvement souligné par la large oblique passant par les têtes, les épaules, les bras et les jambes.

Le courant puissant vers le Mal est lui-même arrêté par la ligne inclinée du corps de Marguerite en direction de la fenêtre, et par son geste repoussant fermement Faust qui veut l'entraîner.

Le regard de Faust reflète sa peur de la perdre, celui de Marguerite, à demi fermé, évoque à la fois sa fidélité pure et son refus. Faust est à gauche de l'axe de lumière; Marguerite, à droite, lui échappe. L'œil de Mephisto, indifférent, donne le signal: c'est l'heure, il faut partir. Faust va le suivre, abandonnant Marguerite, qui l'appelle encore du fond de son cachot ...

Sera-t-il sauvé comme l'annonce Dieu dans le prologue? La deuxième partie le dira.

On peut ici admirer la compréhension profonde de l'œuvre littéraire chez Delacroix, et le talent avec lequel il a su en exprimer l'essence.

Fig. 19: Delacroix, *Faust dans la prison de Marguerite*, lithographie, 255x215mm

MARGARETE:

*Dein bin ich, Vater! Rette mich!  
Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen,  
Lagert euch umher, mich zu bewahren!  
Heinrich! Mir graut's vor dir.*

MEPHOSTOPHELES:

*Sie ist gerichtet!*

STIMME (von oben):

*Ist gerettet!*

STIMME (von innen, verhallend):

*Heinrich! Heinrich!*

MARGUERITE:

*Je suis tienne, Père! Sauve-moi!  
Anges, saintes milices, formez-vous  
à mon entour pour me préserver!  
Henri! Tu me fais horreur!*

MEPHOSTOPHELES:

*Elle est jugée!*

VOIX (d'en haut):

*Elle est sauvée!*

VOIX (du fond, décroissant):

*Henri! Henri!*

FIN DU PREMIER VOLUME DE FAUST

Ramon Nyffeler



## QUATRIÈME VOLET: CONCLUSION

### Méphistophélès

Cornelius et Retsch montrent un Diable comique, inoffensif, («harmlos»), superficiel. Mais comment représenter le Mal incarné par Méphisto qui se plaît à se déguiser pour mieux duper les humains? Le voici en gentilhomme, pourpoint rouge, galonné d'or, au chapeau une plume de coq arrogante, une rapière à la taille; ou encore en professeur empruntant la robe de Faust, et ailleurs en cavalier chevauchant le cheval de l'Enfer. Ce jeu de masques fait partie de ses artifices: «ce travesti sera pour moi un plaisir raffiné».

Il fallait le génie de Delacroix pour saisir l'être maléfique, protéiforme, sous ses déguisements. Le graveur le met en évidence, figure dominante de la pièce, et malgré l'apparente complicité, malgré une bonhomie trompeuse, il nous permet subtilement de deviner la stratégie du Malin.

Françoise Gaud

### Faust

Delacroix illustre les moments les plus décisifs du drame. Voici Faust, seul, désespéré, Prométhée déchu, alchimiste qui voulait dépasser les limites du savoir, être Dieu, et qui doit reconnaître l'échec de son ambition, l'inutilité de son savoir. La litho nous le montre dans son cabinet déserté en proie au sentiment de la vanité de tout.

C'est l'occasion favorable pour Méphisto de le séduire. Une autre lithographie nous montre un face-à-face dramatique où l'on voit Faust surpris, inquiet, prêt à écouter les promesses d'une vie nouvelle possible dans le monde, d'une vie intense offrant d'épuiser tous les plaisirs et les souffrances des humains.

L'amour va-t-il sauver Faust? L'image d'une femme qu'il a vue dans un miroir, icône de la beauté parfaite, illusion d'un idéal féminin, cette image lui apparaît sur le Blocksberg dégradée, prisonnière des puissances maléfiques, dans le chaos d'une fête infernale. L'amour qu'il va éprouver pour Marguerite, sincère et ardent, va s'accompagner de mensonges, de tromperie, de mort. On se rappelle la scène où Faust tue le frère de Marguerite avec l'aide de Méphisto, ou encore la mère morte empoisonnée. Tout ce jeu est mené par Méphisto, metteur en scène diabolique, et ne peut qu'aboutir au désastre. Faust a tout perdu.

Les lithos de Delacroix illustrent l'évolution de Faust, la rupture entre l'homme vieilli, au bout de sa course, et l'homme rajeuni par la promesse diabolique de Méphisto. On l'a vu d'abord assis au bord du chemin, la tête inclinée posée sur sa main, dans l'attitude du découragement total, ou dans son cabinet, le regard dans le vide.

Après le pacte infernal, Faust montre un nouveau visage, l'attitude d'un être désireux de goûter aux fruits de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, mais docile aux stratagèmes de Méphisto. La scène finale le montre tendu, angoissé, enfin conscient du malheur et de sa faute et qui tente dans l'urgence de sauver Marguerite.

En comparaison, Retzsch nous montre un Faust jeune cavalier, jouant le jeu un peu convenu d'une aventure sentimentale.

Quant à Cornelius, il s'attache davantage à la dramaturgie de l'ensemble des scènes.

Françoise Gaud

### **Marguerite (Gretchen)**

Quel regard les deux artistes posent-ils sur la femme? Goethe dépeint la jeune femme en tant que victime innocente du désir humain, tant féminin que masculin. L'homme, Faust, souffre de son désir et sait, avant de céder à la tentation savamment entretenue par Méphisto, qu'il détruira la vie de Gretchen. Mais malgré sa mauvaise conscience, il échappe au carcan des convenances tandis que Marguerite reste prisonnière de son milieu, de l'ordre religieux et social de son siècle. Ce n'est qu'au tableau final qu'elle dépasse ses propres limites parce qu'elle écoute l'aversion profonde que lui inspire l'esprit du mal. Elle préfère mourir plutôt que de suivre Faust et son compagnon Méphistophélès. Ainsi, paradoxalement, elle acquiert sa liberté intérieure au cachot, à l'aube de son exécution, parce qu'elle se soumet à la justice divine.

Delacroix suggère en Marguerite un objet du désir masculin. Dans toute la série illustrant la tragédie de Goethe, Marguerite apparaît dans six lithographies sur dix-sept: le peintre représente comment, dès la première rencontre, Faust prend possession de Marguerite. Puis il la montre flattée par la servilité de Méphisto, en présence de Marthe dans la Maison de la voisine; dans une autre illustration, elle paraît prostrée, abîmée dans ses pensées, Gretchen au rouet seule. Dans La Nuit de Walpurgis (image non reproduite ici), elle est une poupée dénudée et désarticulée, maintenue par des démons; et, dans le tableau final, Delacroix la représente atteinte par la folie, les yeux errants, la poitrine offerte aux regards.

Les dernières illustrations décrivent une femme perdue, une silhouette déformée d'elle-même, sans vie, comme par exemple sur le Blocksberg. Dans le cachot aux parois sombres, elle est comme figée, dépourvue de toute séduction, ce n'est plus Marguerite. Hantée par ses crimes, privée de pudeur, elle est désormais inaccessible pour Faust. La séduction disparue, il n'y a plus de lien possible entre ces deux êtres.

Christa Dubois-Ferrière

### **Et pour finir ...**

Tels sont donc les trois principaux personnages incarnant les héros choisis par Goethe pour illustrer sa vision du monde à l'issue du siècle des Lumières:

- Méphisto l'ange déchu qui n'est pourtant pas méprisé par Dieu, car le Mal est nécessaire à la Vie; il contribue à son évolution et à sa dynamique
- Faust l'homme ambitieux de tout savoir, de tout comprendre, de dominer la structure intime de l'univers; et aussi un homme comme les autres – ainsi que nous le dépeint Goethe dans son Prologue
- Marguerite la femme dans la société de son temps, son rôle, ses joies et ses souffrances.

Chaque personnage joue dans ce drame un rôle nécessaire, complémentaire et central, et chacun illustre l'une des forces profondes de la vie du monde, démontrant implicitement son fonctionnement et la liberté accordée à toute vie humaine.

A côté de ces trois héros, trois autres acteurs importants viennent confirmer la thèse: le Seigneur, bien sûr, Créateur et Maître de toute chose, Valentin, frère de Marguerite, honneur de l'homme dans la structure sociale, Marthe la voisine, l'entremetteuse, celle qui catalyse certains enchaînements.

C'est à un drame ubiquitaire et fondamental, à une philosophie de l'existence humaine, que nous confrontent, tant le jeu littéraire et poétique de Goethe, que la forte évocation des scènes lithographiques choisies par Delacroix. Tous deux nous invitent à un regard profond et tout à la fois à un recul sur l'être humain et

le sens de sa vie, dépassant l'évocation théâtrale et narrative de personnages que chacun d'entre nous peut reconnaître.

Cette pièce du théâtre du monde, que nous entendons résonner par la lecture du poème, et que nous contemplons dans sa riche écriture lithographique, nous enchante par la force et l'universalité de son message. Elle interroge par la révélation de toute une symbolique qui appelle à une prise de conscience, chacun selon ses propres voies et sa sensibilité.

Terminons en citant Gérard de Nerval dans l'introduction à sa traduction de 1840:

*«Goethe ... n'a plus de préjugés à vaincre, ni de progrès philosophiques à prévoir. La religion a accompli son cercle, et l'a fermé; la philosophie a accompli de même et a fermé le sien. Le doute qui en résulte pour le penseur n'est plus une lutte à soutenir, mais un choix à faire [...]*

*«Goethe un arbitre plutôt qu'un adversaire [...] ce poète a donné à tous les principes en lutte une solution complète, qu'on peut ne pas accepter, mais dont il est impossible de nier la logique savante et parfaite. [...] ce qui est déchu se relève; ce qui est faussé se redresse; le mauvais principe lui-même se fond dans l'universel amour. [...]*

*«L'art a toujours besoin d'une forme absolue et précise, au-delà de laquelle tout est trouble et confusion. Dans le premier Faust, cette forme existe pure et belle, la pensée critique en peut suivre tous les contours.»<sup>1</sup>*

Quel incomparable compliment du fameux traducteur de Faust dans l'accomplissement du fond et de la forme! Et quelle exigence de

l'art aussi! Sous son aspect littéraire la magnificence de la forme n'est plus à dire. Les étudiants de notre groupe ont pu constater de même la perfection de l'art gravé chez Delacroix qui,

subjugué par le génie du poète, est à ce point entré dans l'œuvre qu'il l'a recréée en ses puissantes lithographies.

Ramon Nyffeler



Fig. 20: Delacroix, *Faust et Méphistophélès galopant dans la nuit du Sabbat*, lithographie, 205x280mm

1. Goethe, *Faust*, Amsler, p. 8-9

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Frontispice: Delacroix, *Mephisto dans les airs, plume et encre brune*, crayon et aquarelle, Cogny, Fondation Martin Bodmer
2. Delacroix, *Faust dans son cabinet*, lithographie
3. Delacroix, *Méphistophélès apparaissant à Faust*, lithographie
4. Delacroix, *Méphistophélès dans la taverne des étudiants*, lithographie
5. Retzsch, *La Taverne d'Auerbach*, burin
6. Cornelius, *La Taverne d'Auerbach*, burin
7. Delacroix, *Faust cherchant à séduire Marguerite*, lithographie
8. Cornelius, *Faust cherchant à séduire Marguerite*, burin
9. Retzsch, *Méphistophélès se présente chez Marthe*, burin
10. Delacroix, *Méphistophélès se présente chez Marthe*, lithographie
11. Retzsch, *Marguerite au rouet*, burin
12. Delacroix, *Marguerite au rouet*, lithographie
13. Delacroix, *Duel de Faust et de Valentin*, lithographie
14. Delacroix, *Méphistophélès et Faust fuyant après le duel*, lithographie
15. Retzsch, *La mort de Valentin*, burin
16. Delacroix, *Marguerite à l'église*, lithographie
17. Delacroix, *Faust et Méphistophélès dans les montagnes du Harz*, lithographie
18. Cornelius, *Faust et Méphistophélès dans les montagnes du Harz*, burin
19. Delacroix, *Faust dans la prison de Marguerite*, lithographie
20. Delacroix, *Faust et Méphistophélès galopant dans la nuit du Sabbat*, lithographie

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Notre travail a été basé sur l'édition bilingue de Gallimard: *Goethe, Faust*. Trad. de l'allemand par Jean Amsler, Paris 2007.

### Sources:

- *Correspondance générale d'Eugène Delacroix* publiée par André Joubin, Paris, 1935-1938, 5 vol..
- Eugène Delacroix, *Journal*. Nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hanosch, Paris, 2009, 2 vols.

### Etudes

- Günter Busch, *Eugène Delacroix, Der Tod des Valentin*. Frankfurt a.M. 1973.
- *Eugène Delacroix, Themen und Variationen, Arbeiten auf Papier*. Ausstellung und Katalog: Margret Stufmann. Frankfurt a.M.: Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut 1987, p. 56-99.
- Peter Cornelius, *Zeichnungen zu Goethes Faust aus der Graphischen Sammlung im Städel*. Ausstellung und Katalog: Martin Sonnabend. Frankfurt a.M. 1991.
- Arlette Sérullaz, *Un parcours initiatique, Delacroix illustre Faust*, in: *Goethe, Faust, Illustrations Eugène Delacroix*, Traduction Gérard de Nerval, Ed. Diane de Sellier. Paris 1997, p. 11-20.
- *Sous le signe de Faust*, catalogue des expositions organisées par la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, Ed. Charlotte Goetz et Michel Schlup. Neuchâtel 1997.
- Viola Hildebrand-Schat, *Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzsch, Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens*. Würzburg 2004, p. 17-117.
- Anja Grebe, *Johann Wolfgang von Goethe und Eugène Delacroix, Faust, Ein Klassiker der Weltliteratur als Meilenstein der modernen Buchillustration*, in: *Johann Wolfgang von Goethe, Faust, Eine Tragödie*, Darmstadt 2011, p. 5-16.

Page de couverture:  
Daniel Roth *Krasnapolsky*, Amsterdam, 2008 (détail)  
Coll. de l'artiste. Sammlung Grässlin Hagstotz, Allemagne  
© Mamco, Genève – photo Ilmari Kalkkinen, Genève

Conception graphique: Grégory Rohrer (UNIGE)  
Réalisation: Loujaïn Almoman  
Coordination rédactionnelle: Christine Milhaud  
Atelier d'impression de l'Université de Genève  
Genève, 2013



**uni3**  
UNIVERSITÉ DES SENIORS – GENÈVE

**Université du 3<sup>e</sup> âge de Genève**  
Rue De-Candolle 2 – CP – 1211 Genève 4