

**RETRANSCRIPTIONS ROMANTIQUES
D'UN VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT: FUSELI ET BLAKE
ILLUSTRATEURS DE *MACBETH***

par

François PIQUET
Université Jean Moulin-Lyon III

On pourrait partir de la distinction qu'établit Barthes entre deux types d'intertextualité. La première se ramènerait à la traditionnelle notion de *champ* d'influence où opère la fascination pour les idées de l'autre. La seconde, infiniment plus riche, se pourrait définir comme un *chant* symbolique où jouent l'altérité et le codage du signifiant.¹ De ces variations sur une partition en l'occurrence shakespearienne, les illustrations qu'ont données de *Macbeth* Blake et Fuseli offrent un exemple que je voudrais examiner plus en détail.

Ma première observation aura trait au véritable engouement du XVIII^e siècle pour Shakespeare : on mesure mal aujourd'hui ce que furent "bardolâtrie" et "shakespearomanie". Toute sa vie passionné de théâtre, Fuseli avait traduit *Macbeth* en allemand dans sa jeunesse. Blake, qui vécut de longues années à proximité immédiate des

grandes scènes londoniennes,² a composé une tragédie shakespearienne restée inachevée, *Edward III*, dont le protagoniste était souvent cité par les "radicaux" de la fin du siècle comme l'archétype du souverain ambitieux et prédateur. Tous deux ont vécu un second âge d'or du théâtre anglais, centré comme le premier sur l'œuvre du Barde, et dont l'une des retombées principales était précisément l'illustration de ses pièces. Elle visait à restituer soit le texte lui-même, soit l'interprétation qu'en donnait tel ou tel acteur.³ Il va sans dire que le choix même des scènes retenues par l'illustrateur est hautement signifiant. Dans l'aquarelle de 1766 qui va nous retenir, Fuseli opte pour la scène 2 de l'acte II où la tension dramatique atteint sans doute à son point culminant : Macbeth rejoint Lady Macbeth après avoir tué Duncan (ill. p. 16). L'acteur Garrick ici représenté donne la réplique à l'une des grandes tragédiennes du siècle, Mrs Pritchard. Leur interprétation de la scène avait, plusieurs semaines durant, fait frémir le public londonien, et Fuseli en fut apparemment si ébranlé qu'il ne les représenta pas moins de trois fois dans cette scène, la dernière fois dans une gouache (à la *Tate Gallery*) où, comme par un effet de lumière noire, le couple maudit, qui se détache sur un plan verdâtre et blafard et sur des rouges éteints, paraît phosphorescent. "The actors", disait Fuseli, "are the luminous objects to which the action points." Mais avons-nous affaire à Garrick l'acteur ou à Macbeth le personnage? Bel exemple d'intertextualité à double ressort que cette interprétation fuselienne d'une interprétation garrickienne d'une scène shakespearienne !



Johann Heinrich Füssli (Henry Fuseli)
*Garrick et Mrs Pritchard dans les rôles de Macbeth
 et de Lady Macbeth après l'assassinat du roi Duncan*
 [v. 1766]; 323 x 294 cm.
 Aquarelle et tp sur carton
 Zürich, *Kunsthaus*
 Photo Musée



William Blake

Pity

[v.1795]; 425 x 540 cm. gravure couleur

Londres, Tate Gallery

Photo Musée

Le problème se complique du fait que l'aquarelle incorpore le texte du bref dialogue qu'elle fait figurer en intertexte près des initiales de l'artiste : "My husband !" "I have done the deed !" Intrusion textuelle qui brise l'intégrité de l'image, la transformant en une sorte de rébus dont les composantes disparates doivent être recombinaées à un autre niveau. En effet, le passage d'un langage à un autre entraîne des interférences complexes, des chevauchements codiques allant à l'encontre du principe horatien de l'"ut pictura poesis", pour lequel l'illustration n'est qu'imitation visuelle, dédoublement du texte. L'ironie veut que Fuseli, né à Zurich qui fut l'un des centre de l'*Aufklärung* germanique, ne trouve rien à redire dans ses *Conférences* à ces théories mimétiques qui conduisirent le XVIII^e siècle, lequel croyait si fort aux possibilités de la traduction, à tenir l'illustration pour un art relativement mineur.⁴ On verra pourtant que chez Fuseli, il y a loin de la théorie à la pratique.

Le caractère très particulier des thèmes que retient Blake pour ses illustrations de *Macbeth* est lié, au contraire, à sa récusation véhémement de la mimesis: ils relèvent tous de l'extra-diégétique (pour emprunter à la typologie développée par Genette dans "Discours du récit").⁵ On objectera sans doute que la notion de narration est plutôt floue au théâtre. Il reste que si la pièce n'est pas principalement une œuvre *narrée* elle n'en repose pas moins sur une intrigue. Or c'est précisément cet aspect de la tragédie qui ne retient pas l'attention de Blake, qui préfère restituer à sa manière un soliloque du régicide sur la Pitié (ill. p. 16) ou dessiner la triple Hécate. Mentionnée à plusieurs reprises dans le texte shakespearien, cette dernière n'y apparaît

cependant qu'à deux occasions, dans des passages dont l'un au moins a toutes les apparences d'une interpolation.⁶ Lorsqu'il dessine les figures de la Pitié et de la Diane infernale, Blake entend qu'elles lui permettent, sous le voile de l'allégorie, de parler en son nom propre, sans passer par le détour de la trame diégétique.

L'attention se porte d'emblée dans l'aquarelle de Fuseli sur les deux poignards que l'acteur tient à bout de bras, comme s'il voulait les écarter de lui. Il les brandit comme s'ils étaient objets de pouvoir et peut-être d'horreur. En même temps et sans porter à contradiction en termes visuels, le régicide, comme poussé en avant, paraît menacer Lady Macbeth. Celle-ci, loin de reculer, tend la main droite vers les lames, comme si elle reconnaissait dans le geste de son mari une impulsion à demi refoulée. Attirance et répulsion réciproques éloignent et rapprochent simultanément l'un de l'autre les deux personnages en une sorte de danse.

Ce maniérisme fuselien procède de plusieurs codes. L'artiste puise en premier lieu dans le répertoire sursignifiant de poses, d'attitudes, de gestes qu'il s'est constitué lors de son séjour romain, en pillant l'énorme trésor des formes qu'au cours des âges peintres et sculpteurs ont liées aux figurations de l'histoire, de la légende et du mythe.⁷ Quant à l'expression somnambulique de Macbeth, elle relève elle-même d'un système physiognomique stéréotypé hérité de Charles Le Brun:⁸ sourcils écarquillés, yeux exorbités, narine frémissante, bouche ouverte constituent autant de signes caractéristiques de la Terreur, cette catégorie que venait de décrire Burke, une terreur ici mêlée de stupeur.⁹ Ce dernier point a son

importance, car dans aucune autre tragédie shakespearienne ne se trouvent autant d'interrogations que dans *Macbeth*. Et cela dès le début du texte : "When shall we three meet again ?" (1.1.1) ; "What bloody man is that ?" (1.2.1); "Where hast thou been ?" (1.3.1). Ces questions apparaissent rétrospectivement comme des éclairs de terreur, une fois que la tension a atteint son paroxysme. Mais des questions se pressent aussi dans l'esprit du spectateur du tableau: la gestuelle des deux personnages n'est pas entièrement réductible à ce que le texte suggère de la signification thématique reconnue aux dagues.

Certes, la rencontre de la pointe de l'une des dagues avec la main de Lady Macbeth offre une prolepse visuelle. Elle annonce la main ensanglantée que ne sauront laver tous les parfums de l'Arabie (5.1.49). Prolepse encore soulignée par le triangle de lumière blafarde en forme de lame qui descend le long du paravent en direction de cette rencontre de l'arme et de la main. Cette dague vient de tuer un roi: Duncan gît, "his silver skin lac'd with his golden blood" (2.3.112), lui dont le corps était le temple sacré du Seigneur (2.3.69). Crime sacrilège entre tous, car Macbeth a assassiné non seulement l'oint du Seigneur, le père de son peuple, le roi généreux, mais son hôte, un vieillard abandonné au sommeil. Sans doute ces deux longues lames renvoient-elles à la violation de ce "double trust", de ce double tabou. Mais l'insistance de Fuseli à focaliser l'attention sur ces lames phalliques, sa volonté délibérée de les muer en tropes visuels ne signaleraient-elles pas la violation œdipienne du corps de Duncan ? Divers détails incitent à reconnaître les implications sexuelles de

l'image. Il en va ainsi de l'échange dont le contenu peut se lire sur l'avant-scène: "My husband !"; "I have done the deed !" Les vêtements du régicide sont déboutonnés et en désordre. Fuseli développe des implications du texte à peine formulables, et pourtant déjà latentes dans les sarcasmes de Lady Macbeth qui a mis en doute la virilité de son mari devant les hésitations de ce dernier pour passer à l'acte. Et il n'est pas difficile de faire le rapprochement avec l'aparté de Lady Macbeth à la scène 2 de l'acte II, où elle associe Duncan à l'image de son propre père. La scène présente indiscutablement un caractère onirique et, comme dans beaucoup de dessins fuseliens, la dimension sexuelle demeure juste en deçà de l'énonciation explicite. Il reste que, dans le commentaire qu'elle offre du texte shakespearien, l'aquarelle fonctionne sur un mode exactement antithétique de celui de l'élaboration secondaire du rêve décrite par Freud au chapitre VI de *L'Interprétation des rêves*: quiconque rapporte un rêve lui fait subir une élaboration visant à le rendre plus conséquent, plus plausible, moins incongru ou inquiétant. Rien de tel chez Fuseli qui, par la manière dont il fait occuper l'espace au couple criminel, par la gestuelle qu'il lui prête, par le parti qu'il tire d'une incrustation textuelle dans l'espace pictural, parvient à faire affleurer certaines des implications latentes parmi les plus angoissantes du texte shakespearien.¹⁰

Mais quelle est la part respective du jeu de Garrick et de la stylisation fuselienne dans ce document que constitue l'aquarelle ? Question délicate. Il n'est pas indifférent à ce propos que l'acteur se soit d'abord fait connaître par son interprétation de Richard III, et que, dans son enthousiasme de néophyte, il ait parfois poussé très loin ses

effets avec des mouvements saccadés et une gestuelle à l'occasion frénétique,¹¹ tel que l'a représenté Fuseli dans un lavis qui est à Zurich: tout tordu de haine et de désir, il s'apprête à aborder Lady Anne qui conduit le deuil de son beau-père assassiné, avec, pour délégué provisoire de la Justice poursuivant le Crime, un roquet furieux qui aboie au premier plan. Garrick fit sensation, mais il ne faisait que restituer la pratique d'un art que possédaient à la perfection les acteurs élisabéthains: celui du mime. Il utilise toutes les ressources d'expression du corps et du visage au lieu de se contenter de ce que Grimm appelait le "chant emphatique"¹² - celui des grands acteurs de la Restauration qui pratiquaient un jeu statique à l'extrême, à base de signes conventionnels, où le plaisir du spectateur ne pouvait venir que de ce qu'il reconnaissait à mesure les éléments d'un code. Que le jeu de Garrick se soit par la suite fait infiniment moins histrionique, on en a plusieurs témoignages. Il est vrai que les représentations picturales de l'acteur jouant Shakespeare sont nombreuses au point de constituer un genre mineur de la peinture anglaise, une variante de la "conversation piece". Garrick en Richard III, tel que l'a vu Hogarth par exemple, est à peu près dénué de frénésie. Un autre contemporain, Thomas Davies, commentant, jouée sur le plateau exigü de Drury Lane, la scène de *Macbeth* qu'a illustrée Fuseli, observe: "it was conducted in whispers".¹³ Que ces chuchotements aient présenté un caractère terrifiant est un autre problème. Je retiendrai enfin un dernier témoignage contemporain, visuel celui-là, une gravure tirée d'une toile de Zoffany représentant Mrs Pritchard et Garrick dans la même scène. Le Garrick de Zoffany, lui non plus, n'a rien d'un histrion.

Tel l' Hercule de la tradition, il paraît, au contraire, se trouver à la croisée des chemins et quêter l'avis du public. On est donc bien renvoyé à Fuseli, tant le contraste est marqué entre son aquarelle et le caractère figé du personnage de Zoffany.

Si l'acteur a toujours fasciné Fuseli c'est qu'il n'oublie jamais dans sa lecture de Shakespeare que le destin de l'homme est d'être acteur, de réciter et de mimer un texte écrit par une main inconnue. Tel est le thème de la fameuse tirade de l'acte V:

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more... (5.5.24-6)

Seul devant la salle obscure remplie de spectateurs comme l'homme est pour Kierkegaard seul devant Dieu, l'acteur tient sa stature imposante du fait qu'il est généralement chez Fuseli vu d'en contrebas. Il s'inscrit d'emblée dans une autre dimension qui confère à ses gestes une intensité qui n'a rien de naturel. Le maniérisme fuselien rejoint celui de Shakespeare : Ménade en furie ou figure vengeresse, Lady Macbeth somnambule, dans un lavis de la même époque, un bras en avant à l'horizontale, semble poussée vers son destin, comme Macbeth dans l'aquarelle de 1766. Le sens profond que Fuseli découvre en Shakespeare par delà les vicissitudes dramatiques est la nature mystérieuse, secrète et orphique du théâtre.¹⁴ Le théâtre de Fuseli est un théâtre sans décor. Au comble des tensions, au sommet des paroxysmes, l'attitude et le geste signalant l'instant suprême où tout bascule constituent ce qui retient l'intérêt de

Fuseli illustrateur de Shakespeare. A l'encontre des théories énoncées par son ami Lavater, l'expression ne procède pas chez lui d'une permanence individuelle. Elle ne signale pas un caractère mais une situation, un moment dramatique.¹⁵ Il optera par exemple dans *King Lear* pour l'instant où, à l'acte I, tout se joue et tout est joué, lorsque Cordelia refuse de satisfaire aux exigences d'un père devenu démentiel dans sa tyrannie aveugle. L'autoritarisme fou de Lear, la dignité pathétique de Cordelia, l'ambition de Goneril, tout est déjà là dans l'instantané fuselien. Ce n'est pas le caractère pathétique d'une scène shakespearienne qui tente le crayon de l'artiste mais sa capacité à présenter l'écart le plus dramatique possible par rapport à la norme de l'existence. De là cette fascination qu'exercent sur lui le possédé et le fou. Autre exemple, Timon d'Athènes à qui rendent visite Alcibiade et les deux courtisanes, alors que dans sa retraite il vient de découvrir l'or dont il couvrira Phrynia et Timandra pour qu'elles corrompent cette cité d'Athènes qu'il exècre à l'égal de l'humanité entière.¹⁶ A la sombre grandeur du misanthrope s'oppose la sensualité des courtisanes, dont les corps enlacés à celui d'Alcibiade dessinent courbes et contrecourbes. D'une iconographie astreinte à l'ordre de la raison, Fuseli a tiré des images puissantes du désordre des passions. De là son intérêt pour la danse, pour le ballet qui l'intriguait¹⁷ et dont la discipline pénitentiaire et le triomphe pervers sur les lourdeurs humaines permettent d'abolir la nature.

On pourrait dire à la limite que les compositions expressives et surexpressives de Fuseli n'expriment rien tant qu'elles-mêmes. J'entends par là que, au bout du compte, leur correspondance à un

réfèrent externe importe moins à leur créateur qu'on ne pourrait le croire. Et les trames compliquées où se meuvent ses personnages impérieux continuent de vivre aujourd'hui dans un genre que les historiens d'art négligent parfois en raison de sa prétendue trivialité : c'est la bande dessinée qui pose, à sa manière, des problèmes d'intertextualité. Le préjugé contre cette forme a interdit de suivre jusqu'à nos jours la survivance en langue vulgaire du cycle des dieux et des héros de l'humanisme érudit. Cet art de masse s'en tient exclusivement aux conquêtes anatomiques et illusionnistes d'un maniérisme que Fuseli avait, pour la dernière fois, diffusé au niveau du grand art. 18

Ainsi le dessin n'est-il plus chez lui le substitut immobile d'une scène théâtrale. Nul tableau vivant ne peut équivaloir ses illustrations.¹⁹ Comme toujours, une structure auto-référentielle produit une sorte de vertige. Pourtant, les raccourcis et les jeux de perspective aidant, ce que Fuseli représente est une transposition plastique du sentiment d'intensité suscité par sa lecture de Shakespeare. Esthétique de l'intensité à laquelle souscrit Blake qui va proclamant que "Energy is Eternal Delight". Les Proverbes de l'Enfer affirment pour leur part : "Exuberance is Beauty". Il y est précisé que, comme chez Fuseli, cette exubérance intéresse l'ensemble du corps au lieu de se concentrer sur le seul visage : "The head Sublime, the heart Pathos, the genitals Beauty, the hands and feet Proportion." 20 Cela dit, les divergences, certaines fondamentales, frappent d'emblée. Ce qui caractérise l'espace blakien et les figures qui le peuplent - outre la pauvreté relative d'informations iconographiques

spécifiques - c'est l'absence de perspective et de profondeur, ces garants d'un réalisme authenticateur du réel : la présence est chez Blake tout autre chose que la simple proximité spatiale. Cet "unknown space" dont parle une voix dans les *Four Zoas* relève bien davantage du monde de l'analogie que de celui d'Euclide ou de Newton ! Autre divergence à propos d'un problème qui agita beaucoup les esprits du temps lors de l'élaboration à partir de 1786 de la fameuse *Boydell Gallery* constituée uniquement de toiles illustrant Shakespeare : l'illustrateur est-il autorisé, au mépris de toute diégèse, à télescoper en une seule image divers épisodes d'une même pièce ? A la fin du XVII^e siècle, l'Académie Royale de Peinture avait réclamé pour le peintre d'histoire "le droit de se saisir de la liberté dont jouit le dramaturge de joindre ensemble plusieurs événements pour en faire une seule action." 21 Ce télescopage d'événements distincts en un montage signifiant, Fuseli, on l'a vu, le récuse. Il redoute que, par ce biais, un système interprétatif vienne s'intercaler entre trame diégétique et illustration. Il tient, dans sa "Quatrième conférence" où il récuse l'extra-diégétique, des propos assez nets pour qu'ils méritent d'être cités. Fuseli congédie sans appel "those subjects which cannot in their whole compass be brought before the eye, which appeal for the best part of their meaning to the erudition of the spectator and the refinements of sentimental enthusiasm." 22 Pour Blake, tout au contraire, le système interprétatif, et le contexte d'information à l'intérieur duquel fonctionne le dessin se confondent. La fidélité n'est qu'apparente avec laquelle il illustre dans une estampe de 1795 une tirade de Macbeth sur la Pitié que suscite le meurtre de Duncan :

And Pity like a naked new born babe
 Striding the blast or heaven's cherubim, hors'd
 Upon the sightless couriers of the air,
 Shall blow the horrid deed in every eye,
 That tears shall drown the wind. (1.7.21-5)

Le passage a inspiré à Cleanth Brooks un essai célèbre intitulé "The Naked Babe and the Cloak of Manliness".²³ Et de fait, la figure la plus déroutante est, au centre de l'estampe, celle, minuscule, de l'enfant nouveau-né qui se dresse dans une attitude conquérante, comme s'il allait escalader l'empyrée alors qu'il est en fait recueilli par le chérubin céleste. L'enfant est-il un mortel ou un être surnaturel ? Nourrisson innocent ou Hercule enfant et vengeur ? Si, comme l'observe Brooks, les références à des nouveau-nés abondent dans la pièce, c'est qu'ils incarnent un futur que Macbeth, nouvel Hérode, voudrait mais ne saurait contrôler. Comme le fait observer Richard Marienstras:

Il s'est emparé de la matérialité du pouvoir et a obtenu le nom de roi... il ne s'est pas emparé de la réalité du pouvoir, ni de cette autorité mystique qui, sous le nom et les attributs extérieurs de la souveraineté, a la capacité, dans le système symbolique de la pièce, de maintenir, à tous les niveaux, la cohésion du microcosme humain. Selon les termes de Wycliffe, il a la *potestas*, mais non le *dominium*.²⁴

La logique folle qui conduit le régicide à faire la guerre aux enfants ne procède pas seulement de préoccupations étroitement dynastiques

et des soucis que lui cause la descendance de Banquo. La scène où l'enfant de Macduff bavarde avec sa mère avant d'être tué, pour caractéristique qu'elle soit du pathétique shakespearien du quatrième acte, ne s'en inscrit pas moins dans la symbolique interne à la pièce. Sans défense, l'enfant est fort de par sa vulnérabilité même. Or, c'est précisément un thème blakien énoncé avec éclat dès le recueil des *Songs of Experience* :

My mother groan'd ! my father wept.
 Into the dangerous world I leapt...
 (Keynes 217)

Il reste que l'image est contradictoire et que sa visualisation en termes picturaux relève de la gageure. Tout en poursuivant sa course sur l'un des "sightless couriers of the air" (l'adjectif privatif renvoyant pour Blake à l'échec du Sublime), le chérubin recueille le nouveau-né qui, comme Macduff, "was from his mother's womb untimely ripp'd" (5.8.15-16). Au sol gît la mère dont la mort représente celle de l'innocence et du pathétique véritables, tandis qu'aux côtés du chérubin une figure urizenique répand les ténèbres sur le monde. Elle y instaure cette nuit de l'obscurantisme où règne Hécate, la Diane infernale, sujet de l'autre estampe de 1795, indissociable, on le verra, de celle-ci.

Dans un texte de prose, *A Vision of the Last Judgment*, Blake donne quelques conseils pour aborder son œuvre gravée: "I intreat, then, that the Spectator will attend to the Hands & Feet, to the

Lineaments of the Countenances; they are all descriptive of Character & not a line is drawn without intention, & that most discriminate & particular" (Keynes 611). Et précisément *Pity* présente un détail d'ordre iconographique qui retient l'attention car on le retrouve quelques années plus tard dans une toile blakienne, *The Body of Abel Found by Adam and Eve*, où le geste d'Eve penchée sur le cadavre de son fils répète celui du chérubin sauveur et miséricordieux, selon les apparences du moins. On sait que le thème de Caïn et d'Abel a exercé une fascination durable sur le Romantisme. Si la scène réunissant ces quatre personnages primordiaux que sont nos premiers parents et leurs deux fils ennemis ne figure pas dans le texte de la *Genèse*, elle n'en a pas moins inspiré toute une tradition picturale. C'est peut-être dans la manière dont Blake procède pour subvertir cette tradition qu'on a quelque chance de découvrir une clef interprétative pour lire *Pity*. Certains de ses prédécesseurs donnaient à la scène qui marque après tout l'apparition de la mort sur terre un caractère typologique et sentimental, en montrant Eve tenant Abel mort dans ses bras, écho évident à la Pietà: dans sa mort, Abel le juste préfigure la prêtrise et la Passion.²⁵ Mais c'est le pathétique de l'innocence immolée qui amenait le plus souvent le peintre à faire figurer le cadavre d'Abel au premier plan, souvent sous la forme d'un nu classique, avec Caïn à l'arrière-plan, en fuyitif généralement poursuivi par une divinité vengeresse, comme dans la toile de Prudhon, *La Justice Divine et la Vengeance poursuivant le Crime*. Blake inverse le dispositif en plaçant Caïn au premier plan, et en focalisant l'attention d'Adam comme celle du spectateur sur le premier

meurtrier. Semblablement, le geste de l'Eve blakienne n'est plus celui de la traditionnelle Madone des Douleurs. A l'évidence, l'artiste est davantage intéressé par le tourment de Caïn que par le pathétique dont s'entoure la découverte du meurtre d'Abel. Le fratricide paraît émerger de la tombe comme pour signaler l'expérience intime qu'il a de la mort. Les flammes qui s'attachent à son corps proviennent de l'autel sacrificiel dressé par Abel avant son meurtre et qui figure sur certaines représentations de la scène, chez Salvatiati notamment. Blake pouvait-il plus clairement suggérer que Caïn (tout comme Macbeth) est la victime émissaire archétypale qu'en le représentant consumé par les flammes sacrificielles?

Il appartiendra à un autre Caïn que Macbeth, "tyran sacrifié" selon l'expression de Richard Marienstras dans un essai sur l'immolation du *pharmakos*, de purger l'Ecosse de ses humeurs mauvaises et de restituer l'unanimité un instant menacée. A mesure qu'il se constitue en tyran, Macbeth se constitue également en victime expiatoire de la société qu'il écrase:

La nécessité que son destin révèle est beaucoup plus profonde, plus archétypale, que les commandements de l'ambition ou la soif du pouvoir, que la logique du meurtre, que le vertige de la damnation: c'est la nécessité tragique de prendre sur soi et sur soi seul les processus meurtriers qui commandent la marche de l'histoire - et dont le principal est le meurtre -, la nécessité d'être investi d'un rôle qu'on pourrait définir comme la polarisation du chaos.²⁶

Exclu de la communauté spirituelle qui permet de dire *Amen*, Macbeth ne peut prétendre à la Pitié, que figurent les bras enveloppants d'Eve penchée sur Abel. Comme ceux de l'Ange de *Pity*, ils dessinent un cercle qui se répète dans la sphère sanglante : œil d'un Dieu vengeur, elle illumine la scène d'un jour maléfique.

La Pitié selon Blake trop souvent divise l'âme. Elle s'afflige exclusivement du sort d'Abel ou de celui du nouveau-né. La Pitié véritable, il la voit infiniment plus englobante et indissociable de la Colère. Ce sera, par exemple, celle qu'éprouve Adam vis-à-vis d'un Caïn effaré et traité en victime émissaire, celle que Blake éprouve peut-être lui-même pour le tyran dont le corps mutilé est partagé à la fin de la pièce entre Macduff et les partisans de Malcolm. La tragédie est essentiellement pour Blake la description de l'asservissement du cœur humain aux lois d'Urizen: le pathétique humain s'y dégrade en pitié inopérante, dangereuse et féminine, celle d'Eve ou de l'Ange, un Ange toujours a priori suspect dans le système blakien. Le sublime humain s'y dégrade en passivité panique et destructrice sous l'égide d'Hécate et de ses sorcières. Ainsi s'explique que *Pity* et *Hecate* soient indissociables, en même temps qu'elles sont d'ailleurs identiques par les dimensions, la technique mise en œuvre et même la forme de la signature gravée dans les pigments.

Comment représenter sur scène les sorcières ? Véritable gageure pour tout metteur en scène de *Macbeth*. La difficulté ne tient pas au fait que le public moderne n'y croirait pas. Orson Welles, à la différence de Polanski, a réussi à les rendre étonnamment vivantes.

Mais on se pose des questions sur leur forme, leur fonction et leur nature. Emboitant sans doute le pas à Fuseli, la critique moderne voit en elle de vieilles femmes sinistres, des goules diseuses de mauvaise aventure. Ce parti pris - pas plus que les observations du chroniqueur Holinshed, qui les envisage comme des nymphes ou des fées douées d'un savoir prophétique grâce à leur science nécromantique - n'est pas très éclairant. Dans son *Descriptive Catalogue* Blake s'inscrit en faux contre l'interprétation fuselienne : "By way of illustration I instance Shakespeare's witches in *Macbeth*. Those who dress them for the stage consider them as wretched old women and not as Shakespeare intended the goddesses of Destiny" (Keynes 569). Il met très probablement le doigt sur la difficulté majeure qui pourrait se résumer comme suit: on voudrait que la relation des sorcières à Macbeth soit de l'ordre de la logique événementielle, rhétorique ou psychologique, que leur influence soit de même nature que celle exercée sur lui par Lady Macbeth. Or il n'en est rien.

Certes l'image blakienne convoque bien le bestiaire de la démonologie: trois animaux tronqués délibérément par la mise en page à l'exemple des rats sans queue qui entrent dans le brouet des sorcières. Satan manifeste sa présence sous la forme du "hibou puant de l'enfer" dont parlait Grandier, le principal accusé de l'affaire des possédés de Loudun. Les alchimistes identifiaient l'âne au démon à trois têtes, ce qui renvoie à la configuration de la triple Hécate blakienne. L'art renaissant, pour sa part, a peint sous les traits de cet animal divers états d'âme comme le découragement spirituel du moine, la dépression morale, la stupidité. L'âne ici représenté broute

un chardon évoquant les ailes de chauve-souris du monstre, ailes nocturnes toujours associées chez Blake à un obscurantisme maléfique. Mais l'essentiel reste pourtant que la scène telle que l'interprète Blake porte en elle son propre exorcisme et met en garde contre la tentation de voir sagesse et raison dans cette figure fascinante qu'est la triple Hécate. Blake entend signaler que la relation entre les prédictions de cette Diane infernale, qui commande aux sorcières et les subsume symboliquement, et les décisions de Macbeth relève du consécutif plutôt que du conséquentiel. Confondre les deux serait confondre ce que les scolastiques appelaient respectivement le "post hoc" et le "propter hoc". Comment rappeler visuellement que tout homme est libre d'obéir à la voix de Dieu ou de succomber à la séduction des Démons? 27

Figure centrale de la triade, une femme assise au sol, les jambes serrées, les genoux presque au menton dans une attitude de rétraction. Cette figure est un topos visuel. Elle dérive de l'une des prophétesses du plafond de la Sixtine, Aminadas, dont le regard est dirigé de façon à fasciner le spectateur. Mais c'est elle qui, dans l'estampe de Blake, est fascinée par le regard de l'ophidien. Elle croit fasciner qui la fascine. Pas de sorcières chez Blake mais seulement des apprenties sorcières! On retrouve le même état cataleptique, mais à connotations franchement érotiques cette fois, dans l'Eve nue au-dessus de laquelle tournoie un gigantesque serpent. Avec ses harmoniques d'ahurissement et d'effroi, ce moment n'enchaîne pourtant pas plus l'artiste que le spectateur. "As Man Is So He Sees", disait Blake. On ne voit que ce qui vous ressemble. Projection de la

peur, Hécate n'a d'autre réalité que celle que l'on veut bien prêter à une idole. C'est au gré de Blake, la passivité, ou l'épouvante devant l'énergie vraie qui suscite les idoles: Macbeth et sa reine déploient pour s'asservir eux-mêmes une énergie qui les détruit. Recroquevillée sur elle-même, la main gauche, la sinistre, posée sur un livre hiéroglyphique, l'Hécate de 1795 serait à rapprocher d'Urizen, transcrivant le Livre d'airain où s'énonce le sort qu'il promet aux nations, et du Newton de la même époque, cassé en deux, plié en avant et dessinant, de la main gauche, une figure géométrique sur le sol: autre image d'un esprit occupé à asservir soi-même et les autres.

Pas plus que Fuseli Blake n'est insensible à ces charmes de l'horreur qui selon Baudelaire n'enivrent que les forts. Mais à la différence du Zurichois, il en proclame la secrète négativité: si l'arrière plan de *Hecate* baigne dans une opacité mauvaise, cette pénombre où fleurit la sorcellerie que la Bible dénonçait déjà, c'est que Blake a trouvé dans le texte shakespearien la confirmation qu'il s'agit bien de l'envers ou du verso du réel, néant condensé en illusion, bulles du rien des choses ("the earth has bubbles as the water has"):

Now o'er the one half-world
Nature seems dead and wicked dreams abuse
The curtain'd sleep. Witchcraft celebrates
Pale Hecate's offerings. (2.1.49-52)

Le problème de la coexistence du Mal et de la toute puissance divine, et celui des limites de la liberté humaine, sont posés dans *Macbeth*

en des termes qui recoupent ceux de la théologie chrétienne, sans que pour autant la pièce puisse, aux yeux de Blake, se ramener aux données d'une simple moralité. Macbeth reste libre de choisir entre le Bien et le Mal.

L'opposition entre une retranscription picturale qui explore le non-dit du texte de Shakespeare, et une autre qui le déchiffre au travers d'une grille procurée par une mythologie privée, ne rendrait que partiellement compte de ce qui sépare Blake de Fuseli. Bien qu'il ait failli devenir pasteur calviniste et qu'il aimât se faire appeler "painter ordinary to the Devil", Fuseli ne manifeste pas le même souci métaphysique que Blake. Ce dernier lit *Macbeth* de manière analogique et homologique, et il en dégage des types et des situations éternels. Le jugement global qu'il lui paraît légitime de porter sur le protagoniste ne saurait se confondre avec le jugement porté par les autres *dramatis personae*. Du moins Blake et Fuseli participent-ils l'un et l'autre au débat toujours continué sur l'image shakespearienne, dont Coleridge disait au chapitre XV de *Biographia Literaria* qu'elle est indissociable de "a constant intervention and running commentary by tone, look and gesture",²⁸ ce genre de "prompting" procédant d'une sorte de basse continue qu'il incombe au lecteur de reconnaître.

NOTES

- 1 Roland Barthes *par lui-même* (Paris: Seuil, 1978) 148.
- 2 Martha V. England, "Apprenticeship at the Haymarket", David Erdman & John E. Grant eds., *Blake's Visionary Forms Dramatic* (Princeton UP, 1970) 3-29.
- 3 T. S. R. Boase, "Illustrations of Shakespeare's Plays in the 17th and 18th centuries", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 10 (1947).
- 4 Abbé Batteux, *Traité des Beaux-Arts réduits à un seul principe* (Paris: 1756). V. aussi: Rensselaer Lee, "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting", *Arts Bulletin* 22 (1940) 197-269; Jean Hagstrum, *The Sister Arts* (Chicago UP, 1968).
- 5 Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972) 238-43.
- 6 *Macbeth* 3.5.1-35, 4.1.38-43.
- 7 V. J.-J. Mayoux, *Sous de vastes portiques...* (Paris: Papyrus/Nadeau, 1981) 113-14.
- 8 *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière des passions* (Amsterdam, 1713). Dans ses dessins typologiques de 1678, le premier peintre de Louis XIV ramenait les passions de l'âme à un certain nombre de *traits* constants qui pouvaient être repris tels quels dans les ateliers.
- 9 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful* (1757).
- 10 Contrairement à ce qu'avance Stephen Leo Carr dans "Verbal and Visual Relationship in Zoffany and Fuseli's Illustrations of *Macbeth*", *Art History* 3 (1980): 351-87.

11 V. Boswell, *The Life of Samuel Johnson* (1791) (OUP/World's Classics, 1980): "What, Sir, a fellow who claps a hump on his back and a lump on his leg and cries I am Richard III! Nay, Sir, a ballad singer is a higher man!" (863) Sur Garrick, le livre indispensable est la thèse remarquablement documentée de Michel Perrin, *David Garrick, homme de théâtre* (Lille III, 1978).

12 Grimm, *Correspondance littéraire* (Paris: Editions Tourneux, 1877-92) 6: 316. V.: Alan S. Downer, "Nature to advantage dressed: Eighteenth Century Acting", *PMLA* 58 (1943) 1002-1037; George Winchester Stone, "Garrick's Handling of Macbeth", *Studies in Philology*, 38 (1943): 609-28.

13 Thomas Davies, *Dramatic Miscellanies* (London, 1783) 2: 148.

14 V. G. C. Argan, "Fuseli, Shakespeare's Painter". Cité Mario Praz, *Il fatto col serpente* (Roma: Mondadori, 1971), 18-19, n. 1.

15 Mayoux 117.

16 *Timon of Athens* 4.3.

17 A en croire Farrington qui séjourna avec Fuseli à Paris en 1802.

18 Werner Hofmann. *Catalogue de l'exposition Fuseli*. Paris: Les Presses artistiques, 1975.

19 Jean Starobinski, *1789: Les Emblèmes de la Raison* (Paris: Flammarion, 1973) 96.

20 Geoffrey Keynes ed., *Blake: Complete Writings* (Oxford UP, 1966) 152. Abrégé ensuite dans le texte en Keynes.

21 *Sixième conférence de l'Académie Royale de peinture et de sculpture pour l'année 1667* (Paris, 1669). Cité par N. Bryson, *Word and Image* (Cambridge UP, 1981) 85.

22 J. Knowles, *The Life and Writings of Henry Fuseli* (London:

Colburn & Bentley, 1831, 3 vols) 2: 218.

23 Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1947).

24 Richard Marienstras, "Macbeth ou le tyran sacrifié", *Le Proche et le lointain* (Paris: Minuit, 1981) 113.

25 Leslie Tannenbaum, "Blake and the Iconography of Cain", Robert N. Essick and Frederick E. Pierce, eds., *Blake in his Time* (Bloomington: Indiana UP, 1978) 23-4.

26 Marienstras 119-20.

27 Jean Jacquot, "Problèmes et méthodes: l'exemple de *Macbeth*", J. Jacquot et A. Veinstein eds., *La Mise en scène des œuvres du passé* (Paris: CNRS, 1957) 186.

28 Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross (Oxford UP, 1954, 2 vols.) 2: 15.