

Visions de la mort dans la peinture fantastique

Séminaire d'Art et Lettres :
Les Phantasmes et les Icônes du fantastique

Kalliopi Ploumistaki
Université Aristote de Thessalonique

Sommaire

1. Vers une définition de la peinture fantastique
 2. Visions de la mort dans la peinture fantastique
 3. La descente à Hadès
- Bibliographie sur la peinture fantastique
- Bibliographie générale

1. Vers une définition de la peinture fantastique

Parler de l'art fantastique renvoie, peut-être, à un pléonasme : quelqu'un pourrait soutenir que toute forme d'art appartient au champ fantastique, ou a ses racines aux brassages imaginaires. Cette thèse n'apparaît pas injustifiée parce que les termes : art fantastique, et pour notre étude, peinture fantastique ne figure pas nettement comme un domaine particulier dans les histoires de l'art ou les autres ouvrages spécialisés sur la peinture ; ainsi, il y a de nombreuses références sur la peinture romantique, surréaliste, abstraite, symboliste etc., mais aucune référence précise sur la peinture fantastique.

Ce manque pourrait être expliqué. Premièrement, le terme fantastique qualifiant certaines formes d'art, semble assez fluide et vague¹, soit l'objet figuré, dit fantastique, le thème représenté ou le sentiment suscité ne sont pas concrets. Il n'y a pas de points de repérage assez reconnaissables et constants. Deuxièmement, comme conséquence de la constatation précédente, les moyens de discrimination d'un tableau de caractère fantastique ne sont pas fixes. Et troisièmement, les procédés d'analyse et d'approche ne sont pas fiables, puisque des œuvres fantastiques, avant la lettre, sont repérées dès la période primitive jusqu'à l'ère contemporaine ; ainsi, et cela exactement rend la découverte de l'œuvre fantastique plus compliquée, plusieurs œuvres furent nommées fantastiques, ou ayant au moins quelque chose approchant le fantastique : celles d'Arcimboldo et de Bosch, de Goya et de Blake. Tout peintre a contribué à ce qu'on appelle peinture fantastique.

J. Adeline, vers la fin du XIXe siècle, définit dans le *Lexique des termes art* la nature du fantastique qui « se dit de certaines œuvres fantaisistes, extravagantes d'effets de lumière bizarres, imprévus, de scènes étranges où les fantômes et les apparitions tiennent une large part » (nouv. éd., 1884, sub. V°)². Il est évident que cette définition est inspirée par la tradition moyenâgeuse peuplée de perversions diaboliques, et des intentions allégoriques. Ainsi, toute définition théorique est influencée du passé. Les œuvres artistiques restent les mêmes, mais les théories évoluent.

¹ Roger Bozzetto écrit à propos de cette question : « la notion de l'art fantastique, rapportée à la peinture et à la sculpture est floue », BOZZETTO, R., *Sur la piste de l'art fantastique*, in *Ecritures du fantastique. La Littérature et les Arts*, vol. 2, sous la direction de F. Montclair, Presses du Centre UNESCO de Besançon, 1998.

² VAX, L., *L'Art et la Littérature Fantastiques*, Paris, PUF, 1963, p. 34.

Vers la moitié du XXe siècle, les premiers travaux théoriques³ essaient d'illuminer le paysage en faisant allusion à un art fantastique préexistant, mais qui n'y était jamais abordé. Ces études sont soit chronologiques – le fantastique dans l'histoire de l'art –, soit thématiques – la conscription des thèmes propres du fantastique). Donc, une constatation y découle afin de définir la peinture fantastique : la technique, le courant artistique, la matière et l'époque ne la caractérisent pas complètement. La gravure ou le dessin, l'abstrait ou le symbolique, le passé ou le présent peuvent contenir l'élément fantastique, « l'art fantastique ne se limite pas à un genre » selon Solier⁴. Ainsi le fantastique semble-t-il constituer un champ plus large incluant des œuvres de peinture tant diversifiées que différentes. A. Barret y discerne l'intervention personnelle : « En peinture, le monde du Fantastique est plus que tout autre celui de l'expression d'un ego farouche »⁵. A l'inverse, M. Brion met l'accent sur la représentation du fantastique : « Le véritable fantastique, en effet, n'est pas celui qui se déguise de brouillards et se réfugie dans l'informe, par impuissance à faire percevoir dans son exacte plénitude la forme vue (visionnée) ; il travaille en pleine lumière [...] »⁶. Enfin, C. Roy aboutit à une réflexion plutôt métaphysique sur les arts fantastiques qui « nous font comprendre à la fois que l'homme possède en lui un instinct de destruction et de mort, et l'instinct de réfréner cet instinct. [...] Les arts fantastiques constituent une tentative permanente pour détourner, canaliser, sublimer ou exorciser cette force en nous qui nous exècre et qui nous nie. »⁷. Ces réflexions semblent être complémentaires, puisque chacun rapproche la substance du fantastique à travers de

³ A titre indicatif, nous nous référons aux premiers numéros de la revue *Les Arts Plastiques (Les Carnets du séminaire des arts)* où les premières idées sur la notion de l'art fantastique y sont illustrées ; au n. 4 (Bruxelles, Editions des Arts Plastiques, 6^e série, juillet – septembre 1953 : 'A propos de l'art fantastique et de quelques expositions') F. C. Legrand et F. Sluys distinguent ce « renversement des conceptions » adapté à l'esprit de la Renaissance qu'Arcimboldo porte à ses peintures. Dans un numéro spécial intitulé 'Le Fantastique dans l'art belge, de Bosch à Magritte', Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1954, des articles sont consacrés à l'épanouissement de l'art pictural fantastique en Belgique. Ensuite, Roy Claude dans ses *Arts fantastiques*, Encyclopédie universelle, Paris, Robert Delpire éd., 1960) esquisse un panorama historique de la peinture fantastique, comme André Barret dans son livre *Les peintres du fantastique*, Turin, Editions de l'amateur, 1996. Solier, dans *L'art fantastique*, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1961, étudie les espaces et les lieux du fantastique. Enfin, un travail thématique beaucoup plus élaborée et détaillée est effectué par Marcel Brion dans son livre *L'Art fantastique* (1961), Paris, Albin Michel, 1989).

⁴ SOLIER, A., *op. cit.*, p. 141.

⁵ BARRET, A., *op. cit.*, p. 8.

⁶ BRION, M., *op. cit.*, p. 160.

⁷ ROY, C., *op. cit.*, p. 106.

paramètres différents : étude du moi de l'artiste, du contenu représenté, du sentiment suscité, de la technique.

Pourtant, deux éléments pourraient qualifier le tableau fantastique : d'un côté, la thématique et, de l'autre, les effets provoqués au spectateur – ce que C. Roy désigne comme « tonalité d'angoisse et de crainte »⁸.

La thématique varie en étudiant de plus près les toiles reconnues comme fantastiques. Il y a quelques thèmes récurrents : la mort avec ses symbolisations (la descente aux Enfers, l'Enfer, les danses macabres, les masques, le cheval etc.), la tentation de saint Antoine, la nature anthropomorphe ou hantée, les figures insolites ou fantomatiques, la métamorphose, les illustrations visionnaires ou abstraites, les mythes. Déjà, à partir de la thématique on se rend compte que le tableau fantastique présente de sujets qui pourraient appartenir à n'importe quel autre tableau non-fantastique. Cependant, certains traits comme, par exemple, la paire lumière-ombre, les symboles et les formes y sont distinctifs. Quand la figure de saint Antoine illustrée sur un tableau byzantin fait allusion au sacré et au sentiment religieux, elle perd son caractère strictement religieux à une peinture fantastique pour s'enrichir de caractéristiques supplémentaires qui rajoutent au drame de la tentation ; on ne se réfère qu'aux peintures exposant ce thème, de J. Callot, de S. Rosa, de J. Mandyn, de J. Bosch, de Grünewald, de B. Parentino. Ces peintres ne se limitent pas uniquement à l'idée de la Tentation, mais ils tentent, en même temps, de leur part, de passer à la *figuration* de cette idée.

Le fantastique devient dès lors un outil pour le peintre comme pour l'écrivain du conte fantastique. Dans les deux cas, il y a un but : esquisser l'étrange, ce que personne n'ose peindre ou écrire, mais qui tourmente la conscience humaine en permanence, et inciter enfin des effets émotifs qui font partie du domaine du fantastique, comme la peur, l'effroi ou l'angoisse. Le fantastique dans la peinture n'existe pas afin de rendre hommage aux plaisirs de la vie et à la beauté, mais il apparaît notamment pour illustrer l'au-delà et toute réalité vécue ou imaginaire qui ne sort pas facilement vers l'extérieur. Autrement dit, le fantastique franchit le seuil de l'interdit ou du non-dit à condition de re-présenter la réalité humaine, individuelle et / ou collective, avec toutes ses dimensions figuratives ou non-figuratives, figurées ou défigurées.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

Etudiant la peinture fantastique dans la diachronie il semble que tout courant artistique naît et évolue lors d'une certaine période selon le contexte social et historique, sauf quelquefois la tendance des peintres d'imiter la technique ou le style d'un peintre antécédent ; les influences et le sceau de l'individuel contribuent au développement de l'originalité. La peinture fantastique toutefois dépasse les cadres de la synchronie, et s'étend vers la diachronie, car l'élément fantastique, selon les études sur l'art fantastique, existe depuis toujours, il subit de transformations, il évolue mais il subsiste reconnaissable. J.- B. Baronian, à propos de la littérature fantastique, parlera d'un nouveau fantastique⁹ puisque la littérature aussi évolue et exige de nouveaux moyens d'expression et, par conséquent, d'écriture que la pensée cartésienne refuse d'accepter. De même, ce qui en résulte, c'est la fluidité et la difficulté de la définition du terme fantastique comme celui-ci peut être rencontré tant à un tableau de Füssli qu'à une peinture de Dalí.

Les arts ne sont guère autonomes et limités chacun à son propre domaine. Il s'agit d'une dialectique fructueuse. Et, surtout, pour comprendre le fantastique, il faut s'adresser aux autres arts. Tout art peut donner la représentation de l'étrange : les sculptures dans les cathédrales gothiques (démons, animaux bicéphales, sphinx etc.), la musique dans la *Fantaisie* de Schumann et Chopin. La littérature est le noyau. G. Doré s'inspire des scènes de *La Comédie Divine* de Dante. W. Blake illustre les poésies de J. Milton. Le *Dracula* cinématographique rebondit du récit de M. Shelley. La liste n'est pas exhaustive. L'œuvre littéraire constitue souvent la source qui crée d'autres œuvres d'art. Ces interférences artistiques atteignent plusieurs niveaux : pour la France, l'épanouissement du fantastique touche la littérature (écriture des contes, traductions des œuvres relatives), la peinture, la musique, la danse.

Définir alors la peinture fantastique, c'est un effort à tâtonnements incertains. Il serait facile de dire ce qu'il ne l'est pas : imitation de la réalité. Ce qui y subsiste de ce fait, c'est l'imitation du fantastique au sens de fictif, l'« *imitazione fantastica* » que Gregorio Comanini désigne dans son livre *Il Figino overo del fine della Pintura* (1591). Un peu plus tard, en 1607, Federico Zuccari entreprend de donner une définition simple du genre de dessins fantastiques dans son étude *L'Idea de pittori, scultori ed architetti*. Il fait la distinction de trois types de dessins : le *disegno naturale*, le *disegno artificiale*

⁹ BARONIAN, J.-B., *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1977, p. 18.

et le *disegno fantastico-artificiale*. Ce dernier, explique-t-il, est « l'origine de tout ce qui est insolite et curieux », de tout ce qui renvoient aux *caprices*, aux *fantaisies* et aux *bizarries*¹⁰.

2. Visions de la mort dans la peinture fantastique

Le soleil ni la mort ne peuvent se
regarder en face.

La Rochefoucauld, *Maximes*.

La question de la mort préoccupe toute pensée humaine et par extension toute expression artistique ou scientifique. Le but dans chaque cas peut être différent : expliquer, analyser, présenter ou approcher la mort afin de s'en familiariser, de le comprendre et, éventuellement, de l'accepter. De cette manière, l'artiste n'utilisera pas forcément les outils de l'anthropologie, de l'ethnologie, de la sociologie ou de la théologie – des champs pourtant très intéressants et riches. Le peintre, par exemple, basé sur toutes ces idées reçues, admises ou rejetées, et sur son vécu individuel a l'ambition de représenter l'inévitable : la mort, de donner forme à la mort, de créer l'image de la mort.

Dès l'antiquité, le thème de la mort et ses variantes est peint plusieurs fois sur les peintures murales de tous les peuples. Des cérémonies funéraires y apparaissent, d'où l'anthropologue et l'ethnologue puisent des conclusions sur les rites, les coutumes et le mode de pensée des gens du jadis. La peinture donc est une source de fondements historiques, sociaux et humains, elle joue un rôle fonctionnel tant pour la société que pour l'artiste lui-même.

Suivant la représentation de la mort dans l'histoire de la peinture fantastique¹¹, on remarque qu'elle est liée évidemment aux fantômes (*Un vieillard errant parmi les fantômes* de F. Goya), à l'élément féminin (*La jeune fille et la mort* ainsi que *La mère morte* d'E. Munch, *Hécate* de W. Blake) et aux squelettes souvent ayant la souplesse et

¹⁰ Hoche Gustav René présente ces premiers efforts théoriques de G. Comanini et de F. Zuccari sur la nature du fantastique dans le *Labyrinthe de l'art fantastique. Le maniérisme dans l'art européen*, tr. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Denoël / Gonthier, 1967, pp. 63 – 67.

¹¹ Brion analyse, dans le chapitre III intitulé 'Squelettes et fantômes', la question de la représentation de la mort. Il reconnaît, finalement, que l'élément religieux était inséparable de la conception de la mort surtout depuis le Moyen Age, in *op. cit.*.

le mouvement d'un corps vivant : *La mort et la jeune femme* de Niklas Manuel Deutsch, *Squelettes à l'atelier*, *Le Squelette peintre*, *Squelettes se disputant un hareng saur* de James Ensor, *Voleurs chassés par les squelettes* d'Alessandro Magnasco, *Squelette tombant d'un cheval en l'air* de W. Turner, *La Mort vient à table* de Giovanni Martinelli, *L'Allégorie de la mort* de Juan de Valdès.

La mort dispose également de son espace sur la terre humaine – l'île (*L'île des Morts* d'Arnold Böcklin), les tombeaux et les cimetières –, et de son espace à l'au-delà, c'est-à-dire aux Enfers (*L'Enfer* de G. Doré – une gravure pour *La Divine Comédie*, *L'Enfer* de Jacques Callot, *Les Enfers* de Monsù Desiderio, *Le Jugement dernier*, *l'Enfer* de Giotto, *L'Enfer* de J Bosch, *L'Enfer* de Les Très Riches Heures du duc de Berry, *Polyptyque du Jugement dernier*, *l'Enfer* de Rogier van der Weyden, *Le Jugement dernier* de Hans Memling, *L'Enfer, la chute des damnés* de Dirk bouts, *L'Enfer* de Joseph Anton Koch).

La figure proprement mortuaire ne pourrait pas être absente : Caron et tout ce qui renvoie au voyage ultime comme la barque : des peintures au-dessus des pots de l'antiquité grecque, mais de même *La Barque de Caron* de Michel-Ange, et celle de Jacoles Van Swanenburg.

Il y a aussi l'aspect triomphal de la mort (*Le triomphe de la Mort* de l'Ecole hollandaise du XVe siècle, *Triomphe de la mort* de P. Bruegel, *Triomphe de la mort* de J. Ensor), et l'aspect satirique figuré fréquemment à l'aide du masque (*Mort au bal masqué* de Félicien Rops, *Le kurent mort* de France Mihelic, *Le Masque sonne le glas funèbre* d'Odilon Redon et, bien sûr, *Les masques et la Mort* de J. Ensor).

Considérant la représentation de la mort sous toutes ses faces, et les visions de tout peintre, il en présume que la mort ne demeure guère un thème stérile et, paradoxalement, manqué de vie. Par contre, la mort se rend tout un personnage avec ses propres lois quelquefois inspirées de l'anthropomorphisme, avec son espace à lui, ses couleurs et ses symboles. L'œil du peintre essaie de se fixer à la mort ; l'image de la mort sous la forme d'une peinture est le regard en face.

3. La descente à Hadès

Le nom d'Hadès ('Αδης ou 'Αϊδωνεύς) incarnait pour l'esprit des Grecs anciens l'idée de l'invisible du monde souterrain. D'après la mythologie grecque¹², Hadès fut le roi des ténèbres souterraines dont le royaume est couvert de brouillard dense et immobile. Mourir signifiait le passage à ce monde caché aux entrailles de la terre selon l'*Iliade* à côté des hommes :

*Κι ο Αδης φοβήθη και πετάχτηκε με τρόμο απ' το θρονί του,
ο ρήγας των νεκρών, χουγιάζοντας, της γης ο Ποσειδώνας
ο κοσμοσείστης από πάνω του μην πάει στα δυο κι ανοίξει,
και σε θνητούς φανεί κι αθάνατους το αρχοντικό του ζάφνου,
που ως κι οι θεοί μαθές τ' οχτρεύονται, φριχτό κι αραχλιασμένο¹³.*

ou situé au-delà de la rivière Océan où se couche le soleil selon l'*Odyssee* loin des gens :

*Κι όταν τον Ωκεανό διαβείς, θα ιδείς ένα ακρογιάλι
μικρό, με γύρω φουντωτά της Περσεφόνης δάση,
όλο από λεύκες λυγερές κι ιτιές καρποτινάχτρες.
Εκεί στον άπατο Ωκεανό ν' αράξεις το καράβι,
και συ στον Άδη πήγαινε τον καταραχιασμένο,
που μέσα στον Αχέροντα τρέχει ο Πυριφλογάτος
κι ο Κωκυτός, απ' τα νερά της Στύγας ξεκομμένος
κι οι βροντολάλοι ποταμοί στον ίδιο βράχο σμίγουν¹⁴.*

Hadès ne quittait jamais son royaume sauf la fois qu'il enleva Perséphone ; ce mythe expliquant la succession des saisons, la floraison de l'univers et, en général, le cycle de la vie inspire les peintres. Une des premières peintures sauvées fut trouvée par Manolis Andronikos à la nécropole (cimetière macédonien du VIe et Ve siècles av. J.-

¹² DECHARME, P., *Ελληνική Μυθολογία*, μετ. Ιωάννου Οικονόμου, εκδόσεις, Αθήνα, 'Χρήσιμα Βιβλία', 1959, pp. 386-407 [*Eliniki Mithologia*, trad. Ioanou Ikonou, Athènes, Editions 'Hrisima Vivlia',].

¹³ Όμηρος, *Ιλιάδα*, μετ. Ν. Καζαντζάκης – Ι. Θ. Κακριδής, Β' Γυμνασίου, ΟΕΔΒ, Έκδοση ΣΤ', Αθήνα, 1988, Ραψωδία Υ, Στίχοι 61-65 [Homère, *Iliade*, trad. N. Kazantakis – I. Th. Kakridis, Β' Gimnasiou, Athènes, Chant Y, Vers 61-65].

¹⁴ Όμηρος, *Οδύσσεια*, μετ. Ζ. Σιδέρης, Α' Γυμνασίου, ΟΕΔΒ, Έκδοση ΙΗ', Αθήνα, 1987, Ραψωδία κ, Στίχοι 511-518 [Homère, *Odyssee*, trad. Z. Sideris, Α' Gimnasiou, Athènes, Chant κ, Vers 511-518].

C.) aux alentours d'Aegae, situé en Grèce du Nord. Beaucoup d'échantillons de la peinture grecque ancienne décoraient l'intérieur des tombeaux ; la peinture murale découverte à la meilleure condition possible fut celle de l'enlèvement de Perséphone (*Photo 1*). La fille de Déméter résiste au-dessus du char d'Hadès inflexible, elle tend les mains pour demander de l'aide. En vain. Le sourire disparaît. Son voyage démarre. Certes, la thématique des fresques n'est pas fortuite, elle a à faire avec l'ambiance mortuaire.

Hadès alimentait les mythes, les littératures et les esprits des hommes. Franchir le seuil de la mort désignait l'ultime voyage, la destination finale sans retour. Pourtant, le courage de quelques héros chanté aux poésies épiques dépassa les limites humaines : Héraclès transféra le chien monstrueux d'Hadès (Kerberos), Orphée ramena son épouse, Eurydice, à la lumière de la terre, Pirithoos accompagné par Thésée descendirent à Hadès pour enlever Perséphone, et Ulysse évoqua les âmes des morts afin de leur parler. Dimitris Maronitis, philologue des Lettres classiques et spécialiste des épopées homériques, distingue deux sortes de descente des vivants à Hadès. D'une part, c'est la manière de conquérir suivie par Orphée, Hercule, Pirithoos et Thésée à condition d'enlever quelqu'un des Enfers. Il s'agit d'un acte violent et forcé. De l'autre, c'est la manière de supplier faite par Ulysse¹⁵ afin d'apprendre quelque chose par les morts. Cet acte est plutôt paisible et calme puisque le but est entièrement différent.

Nekyia et le texte littéraire. Les premières références sur l'existence d'Hadès se rencontrent dans l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère. Mais ce qui est resté en tant qu'extrait fondamental dans l'histoire de la littérature grecque ancienne est la descente d'Ulysse à Hadès. Il s'agit du chant λ intitulé par les philologues alexandrins *Νέκνυια* (Nekyia) de l'*Odyssée*. *Νέκνυια* vient du terme homérique *νέκνυς* qui signifie mort. Selon Fanis Kakridis, *Νέκνυια* constitue l'évocation des morts après une cérémonie faite par les vivants à condition que ces derniers soient conseillés à propos de leur futur. De même, Ulysse hébergé temporairement au palais du roi des Phéaciens raconte sa rencontre avec les morts. Après avoir versé du miel, du lait, du vin et de l'eau dans une fosse, et promis de sacrifices aux morts lors de son retour à son île, Ulysse invoque les âmes des morts. En fait, il se tient devant son camarade Elpinor, puis il s'étonne en rencontrant sa mère

¹⁵ Dimitris Maronitis développe cette réflexion dans son article : 'Εἰδωλα καμόντων' in Χρόνης Μπότσογλου, *Εἰδωλα καμόντων. Μια προσωπική Νέκνυια*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, pp. 17-21 [Hronis Botsoglou, *Idola kamonton. Mia prosopiki Nekyia*, Athènes, Metehmio].

morte Anticlia considérée comme vivante, et après c'est Tirésias, le devin, qui suit et prévoit son futur en lui conseillant de ce qu'il doit éviter et faire pour arriver jusqu'au bout de son voyage. Son récit termine avec les conversations d'Ulysse, d'un côté, avec les épouses de chefs, et, de l'autre, avec ses amis guerriers ; les premières lui font part de leur état familial, les seconds lui demandent de nouvelles à propos du monde des vivants.

Ulysse se met en contact avec le macabre, ses sentiments sont contradictoires : angoisse pour les conseils du devin, détresse pour la mort de sa mère, joie pour la rencontre avec ses amis fidèles. Il se dialogue avec des âmes fantômes qui ont besoin de boire du sang pour reconquérir leur statut du vivant, pour pouvoir parler, penser et se sentir. Des scènes s'y succèdent comme le spectacle théâtral qui a lieu sur scène. C'est un spectacle parmi le vivant et les morts ; un spectacle insolite. Le contact d'Ulysse avec les morts est une transgression de l'ordre établi, il dépasse les lois naturelles, et, par conséquent, la critique contemporaine reconnaîtra à cet acte son aspect surnaturel.

La descente à Hadès et les dialogues avec les morts de l'*Odyssee* constituent la matrice de plusieurs œuvres artistiques. Lucien écrira les *Dialogues Funèbres* adoptant un style plus satirique. D'autre part, actuellement, Hronis Botsoglou peindra sa propre *Nékylia*. Ce qui résiste au passage du temps c'est la continuité des valeurs, des archétypes et des idées artistiques dans l'inconscient grec.

Nekylia et la peinture fantastique. Hronis Botsoglou est né à Thessalonique en 1941. Il a suivi ses études à l'Ecole Supérieure des Beaux-arts à Athènes, et à l'Ecole Supérieure des Beaux-arts à Paris. Depuis 1989, il enseigne à cette Ecole à Athènes. Il a effectué plus de vingt expositions individuelles, et a participé au moins à cinquante expositions collectives dans le monde entier.

En 1993, il a conçu l'idée de *Nekylia*, et après sept ans il a réussi à peindre une série de tableaux portant le titre *Μια προσωπική Νέκylia* (Une Nekylia personnelle), exposée ensuite au Musée Benaki d'Athènes du 18 décembre au 19 janvier 2003.

Il s'agit d'un ensemble de 26 peintures situées sous la forme d'un cercle fermé. Le spectateur est obligé d'entrer du côté gauche, et de continuer son itinéraire vers le côté droit. Cette mise en scène met en relief la dépendance mutuelle des peintures, de l'une à l'autre comme si chacune constitue le morceau d'un puzzle lequel ne fonctionne pas tout seul, mais il obtient son importance par rapport de l'ensemble et de l'image

entière. Le spectateur alors est invité de suivre – ou d’écouter’ la narration – le chemin que le peintre-narrateur retrace comme un autre Ulysse. Il se trouve devant des figures humaines qui sont mortes ; ce sont des personnes intimes – familiales ou amicales – du peintre lesquelles jaillissent du noir – une fabrication de la couleur complètement personnelle – d’Hadès, et s’y tiennent debout.

Le voyage commence avec la compagnie du devin (Autoportrait de l’artiste) qui essaie de narrer son passé. A la moitié du chœur de gauche douze hommes, et de droite onze femmes. La première figure est celle du danseur appelé Elpinor, comme la première personne qu’Ulysse a rencontrée à Hadès. Ensuite, les douze portraits d’hommes portent les noms homériques d’‘Aiantas’, de ‘Nestor’, d’‘Achille’ ; cette série est succédée par les portraits de onze femmes dont la figure de la mère revient à plusieurs reprises – comme Antiklia, la mère d’Ulysse – ainsi que des femmes appelées Phèdre, Eriphile et Circé. Le dernier personnage est le devin Tirésias figuré d’un autoportrait triple où l’artiste en tant que garçon est accompagné de son maître d’enfance.

Cette exposition invite à une approche au moins de double entrée. Au premier niveau, on distingue la représentation autobiographique du peintre, où l’individuel obtient de la forme et de la substance dans l’espace, où la mémoire devient l’image. Et au deuxième niveau, cet individuel vient rejoindre le collectif : les arts sont un amalgame. Admirant le résultat de cette *Nekyia personnelle*, le spectateur évoque inévitablement le personnage d’Ulysse d’Homère ou de Joyce ; il reconnaît la difficulté de se souvenir et de reconstruire le temps passé à la manière de M. Proust guidé par les caprices de la mémoire ; il retrouve les vers de Seféris tirés de *Ημερολόγιο Καταστροφώματος Β* qui doit suivre le mode traditionnel de descente au royaume des morts :

*Είναι βαρύ και δύσκολο, δε μου φτάνουν οι ζωντανοί
πρώτα γιατί δε μιλούν, κι ύστερα
γιατί πρέπει να ρωτήσω τους νεκρούς
για να μπορέσω να προχωρήσω παρακάτω*¹⁶.

¹⁶ Nous traduisons : Il est lourd et difficile, ne me suffisent pas les vivants ; d’abord parce qu’ils ne parlent pas, et puis parce que je dois m’adresser aux morts afin de pouvoir avancer plus loin.

Toute une tradition ayant ses racines à l'esprit antique ne peut pas être ignorée.

En ce qui concerne l'art, les toiles de *Nekyia* laissent émaner les traces de l'antiquité classique, de l'hagiographie byzantine, de l'art populaire, et de la question de la représentation parce que Botsoglou fait la peinture de la mémoire sans avoir le modèle devant lui¹⁷. Ses modèles sont des fantômes qui demandent à être représentés, à devenir visibles. Ces icônes de la mémoire constituent une réalité personnelle qui résiste à passer en image.

La tradition littéraire et artistique pèse Botsoglou pour qu'il crée une œuvre originale portant son sceau particulier. Il emporte sa révolution. Il traite des idées, des états perçus par tout le monde comme figés ou reçus tels quels ; ses personnages sont des morts chers, des défunts de l'entourage amical et familial, qui n'appartiennent plus au monde des vivants, mais seulement à la mémoire du peintre. Ce que fait le peintre de *Nekyia personnelle* à distinguer c'est premièrement sa technique : il fait sortir ses figures du noir de la mémoire laquelle l'a beaucoup tourmenté jusqu'à aboutir à la perception ultime. Deuxièmement, ces corps fantastiques, éventuellement, être délivrés à l'inertie et au macabre des squelettes, disposent du mouvement du vivant, des dimensions gestuelles. Le palpable et le tangible les qualifient, leurs objets les accompagnent – la mère avec sa machine à coudre –, leur expression communique ce qu'ils voudraient dire, ce qu'ils étaient, leur caractère (?) est représenté à travers l'image. Les couleurs de l'ombre et de l'au-delà – propres aux sites de cet espace de la mémoire et de la mort – ou les couleurs 'symboliques' et 'digitales'¹⁸ retiennent les morts de Botsoglou à cet univers pour toujours, à l'inverse de J. Ensor dont les danses macabres ont lieu à l'aide des couleurs lumineuses. Ses morts revivent dans la mémoire de l'artiste, mais ils sont condamnés aux brouillards et aux ombres d'Hadès. Les morts

¹⁷ Christos G. Lazos le commente dans son article 'Πορτρέτο του καλλιτέχνη σε ώριμη ηλικία' [Portreto tou kalitehni se orimi ilikia] in *Eίδωλα καμώντων*, cit., pp. 43-53.

¹⁸ Bernard Vouilloux discerne trois types de couleurs : la couleur figurative (« elle la connectera à la figure ; la couleur est liée, par métonymie, à l'objet qu'elle affecte dans un champ de figures connexes »), la couleur symbolique (« elle l'assimilera à sa signification ; la couleur est rapportée, par métaphore, à la qualité qu'elle évoque dans un champ de significations délimitées par de similitudes naturelles ou conventionnelles : c'est le noir du deuil dans les représentations traditionnelles de la mort ») et la couleur digitale (« elle l'opposera à la douleur avec laquelle elle fonctionne ; la couleur est commutée, par antithèse, avec son corrélat dans un champ d'oppositions binaires »). VOUILLOUX, B., *La peinture dans le texte XVIIIe – XXe siècles*, Paris, CNRS, 1994, p. 105.

de *Nekyia* homérique avaient besoin de sang pour ‘se réveiller’, ceux de Botsoglou manifestent leur présence à travers la couleur, le mouvement et le dessin.

Sur chaque toile, les lignes du dessin qui retracent la personne sont douces, imprécises, aériennes, presque effacées, et celle-ci apparaît comme l’extension ou l’effet du fond noir. Tout homme et toute femme donnent l’impression de venir d’un monde autre de ce que tout œil est habitué à discerner sur les tableaux de peinture. Le danseur (le premier tableau), par exemple, n’a pas de poids, les bras dirigent son corps.

Les visages sont couverts d’une voile tantôt grisâtre, tantôt blanchâtre de sorte que les traits ne soient pas bien pertinents ; c’est l’effet de la nature de la mémoire. Autre élément repérable est la fusion de mouvements de certaines figures. Ce mouvement est réussi par une technique renvoyant au palimpseste, soit le dessin principal est fait au-dessus d’un dessin postérieur. Ainsi, l’un emprunte les lignes et les couleurs de l’autre pour fournir de la mobilité, et attribuer de la vie. Ces figures parallèles et simultanées obtiennent de l’énergie et de la temporalité. Il ne s’agit que d’icônes fantomatiques, d’ombres solidifiées ou dynamiques selon les jeux des ombres ; c’est la peinture qui apparaît comme la première du cercle des femmes. Cette peinture-palimpseste présente trois niveaux : dans le premier, au fond sombre et noirci, il y a trois femmes d’âge différent à peine visibles, dans le deuxième une femme mariée dont l’éclat blanc de ses vêtements que de son visage s’oppose à la précédente, et, enfin, dans le troisième, une femme âgée donnant l’illusion qu’elle appartient au même niveau que la mariée (*Photo II*).

Botsoglou métamorphose ses personnages, il leur rend la vie. Il peint plusieurs aspects en même temps sans être concentré exclusivement à l’enregistrement d’une seule expression, sans vouloir incorporer seulement l’instant fugitif mais la durée de tout mouvement. Sa palette chromatique, produit de la mémoire, offre un résultat synesthésique qui favorise l’apparition des qualités sensibles : le désir érotique, le goût (olives, friandises, cigarette) et la conception de la lumière.

Le peintre de la *Nekyia personnelle* crée sa propre sémiotique du visible et du fantastique, et sa poétique autour de la peinture, comme s’il tentait de faire entrer « l’incertain du quotidien et l’effrayante étrangeté de la matière »¹⁹. Il dirige le regard

¹⁹ ZWICKY, B., *La peinture dans les récits fantastiques au XIXe siècle : une vision d’avenir*, in LASCUPOP, R., PONNAU, G. (éds.), *Le fantastique au carrefour des arts*, Actes du colloque de Cluj-Napoca, 22-23 octobre 1997, Cluj-Napoca, Editura CLUSIUM, 1998, p. 34.

du spectateur à une nouvelle voie pour que ce dernier interroge et perçoive la substance du visible. Une tâche que le fantastique impose²⁰. Il parvient à converser avec la mort en faisant ce voyage pénible de la mémoire.

Evoquer les morts, c'est un défi. C'est pouvoir dépasser l'espace et le temps conventionnels de la réalité, et de créer un univers purement fantastique où l'usure et le spirituel fonctionnent contre l'artiste. Cette réalité intérieure doit prendre de la substance pour être représentée en image, elle doit devenir de la matière. Les traces de la mémoire doivent trouver leurs coloris, leurs nuances et leur lumière. La *Nekyia* homérique a tracé le chemin de Botsoglou, lui de sa part il s'est différencié. Bien que ses peintures dictent une approche parallèle avec la descente d'Ulysse, Botsoglou a renversé l'ordre des choses ; il s'est dialogué avec ses morts fantastiques, sa mémoire les a retirés de leur 'sommeil' non pour lui révéler son futur, mais justement pour recréer le passé. C'est la différence essentielle avec l'*Odyssee*. Botsoglou a voulu peindre les images de la mémoire, et quand le visible fut approuvé incapable de le représenter, il a rassemblé les outils du fantastique, « les moyens de représenter l'impensable »²¹. Il a calqué l'image fantastique au-dessus de l'image réelle.

La *Nekyia* fut pour Botsoglou une épreuve de puissance et un itinéraire vers la connaissance de soi. Il a utilisé les sens et les sensations pour transférer l'expérience personnelle vers l'extérieur et la classer en même temps à l'universel. Le spirituel et l'invisible se rendent figuratif et visible respectivement. Le peintre lui-même avait révélé dans ses écrits que tout ce qui dépasse le déjà connu, le reconnaissable et le privé de forme provoque la menace et la peur. C'est pourquoi cela appartient, par conséquent, au champ du divin ou de démoniaque²². Voilà, la définition du fantastique que Botsoglou attribue à travers ses toiles en apportant un nouveau sens au fantastique. René de Solier soutient dans *L'art fantastique* : « Le fantastique dans l'art contemporain se manifeste à la rencontre de plusieurs courants, par des œuvres et des techniques surprenantes, qui permettent de déceler quelque conflit, entre l'image et l'objet »²³. Botsoglou, en somme, met en évidence ses techniques en créant sa *Nekyia* :

²⁰ *Ibid.*, p. 43 : « le fantastique invite à percevoir ».

²¹ BOZZETTO, R., *Décrire l'invisible*, in LASCU-POP, R., PONNAU, G. (éds.), *op. cit.*, p. 54.

²² Hronis Botsoglou fait cette référence dans ses écrits intitulés 'Μια προσωπική Νέκυια' [Μια prosopiki Nekyia], in *Είδωλα καμώντων*, cit. p. 136.

²³ *Ibid.*, p. 176.

il manipule l'espace de la mémoire, il métamorphose la position corporelle et l'attitude expressive, il crée ses coloris spéciaux en favorisant une ambiance macabre et étrange.

Bibliographie

- BARONIAN, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 1977.
- BARRET, André, *Les peintres du fantastique*, Turin, Editions de l'amateur 1996.
- BOZZETTO, Roger
 - *Sur la piste de l'art fantastique*, in *Ecritures du fantastique. La Littérature et les Arts*, vol. 2, sous la direction de F. Montclair, Presses du Centre UNESCO de Besançon, 1998.
 - *Décrire l'invisible*, in LASCU-POP, R., PONNAU, G. (éds.), *Le fantastique au carrefour des arts*, Actes du colloque de Cluj-Napoca, 22-23 octobre 1997, Cluj-Napoca, Editura CLUSIUM, 1998.
- BRION, Marcel
 - *L'Art fantastique* (1961), Paris, Albin Michel, 1989.
 - *Peinture romantique*, Paris, Albin Michel, 1967.
- DECHARME, P., *Ελληνική Μυθολογία*, μετ. Ιωάννου Οικονόμου, εκδόσεις, Αθήνα, 'Χρήσιμα Βιβλία', 1959, [*Eliniki Mithologia*, trad. Ioanou Ikonomou, Athènes, Editions 'Hrisima Vivlia'].
- HOICHE, Gustav René, *Labyrinthe de l'art fantastique. Le maniérisme dans l'art européen*, tr. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Denoël / Gonthier, 1967.
- LARKIN, David, *Art Fantastique*, Paris, Chêne, 1973.
- *Les Arts Plastiques (Les Carnets du séminaire des arts)*, n. 4, Editions des Arts Plastiques, Bruxelles, 6^e série, juillet – septembre 1953 : 'A propos de l'art fantastique et de quelques expositions'.
- *Les Arts Plastiques (Les Carnets du séminaire des arts)*, Numéro spécial 'Le Fantastique dans l'art belge, de Bosch à Magritte', Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1954.
- LETOUBLON, Françoise, *Le fantastique avant la lettre*, in *Les Cahiers du G.E.R.F. (Groupe d'Etudes et de Recherche sur le Fantastique)*, Université des

Langues et Lettres de Grenoble, Université Stendhal – Grenoble III, N° 1, 1987, p. 47-73.

- ΜΠΟΤΣΟΓΛΟΥ, Χρόνης, *Είδωλα καμώντων. Μια προσωπική Νέκυια*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002, [Hronis Botsoglou, *Idola kamonton. Mia prosopiki Nekyia*, Metehmio, Athènes].
- ΟΜΗΡΟΣ
 - *Ιλιάδα*, μετ. Ν. Καζαντζάκης – Ι. Θ. Κακριδής, Β΄ Γυμνασίου, ΟΕΔΒ, Έκδοση ΣΤ΄, Αθήνα, 1988, [Homère, *Iliade*, trad. N. Kazantakis – I. Th. Kakridis, Β΄ Gimnasiou, Athènes, Chant Y, Vers 61-65].
 - *Οδύσσεια*, μετ. Ζ. Σιδέρης, Α΄ Γυμνασίου, ΟΕΔΒ, Έκδοση ΙΗ΄, Αθήνα, 1987, [Homère, *Odyssée*, trad. Z. Sideris, Α΄ Gimnasiou, Athènes, Chant κ, Vers 511-518].
- ROY, Claude, *Arts fantastiques*, Encyclopédie universelle, Paris, Robert Delpire éditeur, 1960.
- SOLIER, André, *L'art fantastique*, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1961.
- VAX, Louis, *L'Art et la Littérature Fantastiques*, Paris, PUF, 1963.
- VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte XVIIIe – XXe siècles*, Paris, CNRS, 1994.
- ZWICKY, Béatrix, *La peinture dans les récits fantastiques au XIXe siècle : une vision d'avenir*, in LASCU-POP, R., PONNAU, G. (éds.), *Le fantastique au carrefour des arts*, Actes du colloque de Cluj-Napoca, 22-23 octobre 1997, Cluj-Napoca, Editura CLUSIUM, 1998.