



HAL
open science

Revoir le symbolisme pictural : le cas de Gustave Moreau : thème du féminin, style, réception critique

Hélène Heyraud

► To cite this version:

Hélène Heyraud. Revoir le symbolisme pictural : le cas de Gustave Moreau : thème du féminin, style, réception critique. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2022. Français. NNT : 2022REN20008 . tel-03685520

HAL Id: tel-03685520

<https://theses.hal.science/tel-03685520>

Submitted on 2 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DOCTORAT ARTS
BRETAGNE LETTRES
LOIRE LANGUES



THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Histoire de l'art*

Par

Hélène HEYRAUD

Revoir le symbolisme pictural

Le cas de Gustave Moreau : thème du féminin, style, réception critique

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 7 janvier 2022
Unité de recherche : EA 1279 – Histoire et critique des arts

Rapporteurs avant soutenance :

Laurence BROGNIEZ Professeure des universités, littérature française et comparée, Université Libre de Bruxelles
Jean-Nicolas ILLOUZ Professeur des universités, littérature française, Université Paris 8

Composition du Jury :

Examineurs : Maria STAVRINAKI Maîtresse de conférence habilitée à diriger des recherches, histoire de l'art, Université Paris 1
Dir. de thèse : Pierre-Henry FRANGNE Professeur des universités, esthétique, Rennes 2



UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de Recherche EA 1279 Histoire et Critique des Arts

École Doctorale – Arts, Lettres, Langues

REVOIR LE SYMBOLISME PICTURAL
Le cas de Gustave Moreau : thème du féminin, style, réception critique

Thèse de Doctorat

Discipline : Histoire de l'art

2 volumes

Présentée par Hélène HEYRAUD

Directeur de thèse : Pierre-Henry FRANGNE

Soutenue le 7 janvier 2022

Jury :

Mme Laurence BROGNIEZ

Professeure des universités, littérature française et comparée, Université Libre de Bruxelles

M. Pierre-Henry FRANGNE

Professeur des universités, esthétique, université Rennes 2

M. Jean-Nicolas ILLOUZ

Professeur des universités, littérature française, Université Paris 8

Mme Maria STAVRINAKI

Maîtresse de conférence habilitée à diriger des recherches, histoire de l'art, Université Paris 1

REMERCIEMENTS

À l'orée de ce travail, je tiens à remercier celles et ceux qui l'ont accompagné et qui ont contribué à ces années de thèse.

Mes premiers remerciements vont au professeur Pierre-Henry Frangne, directeur de cette recherche, pour sa disponibilité, son temps et toute l'attention et le souci dont il a fait preuve à mon égard. Pour ses nombreuses propositions de réflexions, qui m'ont bousculé parfois, fait avancer souvent. Pour cet accompagnement bienveillant et riche, et surtout pour m'avoir fait confiance tout au long de ces années de doctorat, alors que moi-même, souvent, j'en manquais.

Merci aux membres du jury, Laurence Brogniez, Jean-Nicolas Illouz et Maria Stavrinaki, pour avoir accepté de siéger dans ce jury et pour l'attention qu'ils porteront à ce travail. Je me réjouis des échanges à venir.

Merci à Samuel Mandin et Aurélie Peylhard, documentalistes au Musée Gustave Moreau, pour les rendez-vous accordés et leurs connaissances pointues des archives du musée qui m'ont été indispensables. Merci également à Marie-Cécile Forest, conservatrice du musée national Gustave Moreau, pour m'avoir reçue à plusieurs reprises et avoir mis à l'épreuve mes réflexions naissantes.

Je tiens aussi à remercier mes collègues et tous les professionnels qui ont su m'épauler ou m'orienter à un moment ou un autre. Émilie Doré, pour l'écoute et le soutien expert dont j'ai eu besoin au moment charnière de la fin de thèse. Merci, vraiment. Gaëlle Debeaux et Kévin Jordao, pour leurs relectures attentives, leurs conseils et solutions pratiques, ainsi que leur soutien.

Surtout, je tiens à remercier mes proches.

Kévin, tout particulièrement, pour le soutien infailible et quotidien, pour ton écoute patiente et ta compréhension profonde, pour tes talents de cuisinier, pour ton amour si précieux et tout ce que tu sais déjà. Si je suis arrivée jusque-là, c'est aussi grâce à toi !

Chantal et Jean-Pierre Heyraud, mes parents, bien sûr, pour leur disponibilité, leur soutien infailible, leur amour. Chantal, pour ses nombreuses relectures attentives et

enrichissantes depuis des années, pour les conseils avisés depuis toujours. Jean-Pierre, pour les moments de détente sportive et pour le partage artistique.

Yann, mon frère, dont j'ai suivi le chemin : nous voilà maintenant dans le même club !

Mes ami·e·s, nombreuses et nombreux, pour leur soutien, leur réconfort, leurs rires, leurs disponibilités et leur patience (!) : ça y est, vous n'aurez plus à me poser cette fameuse question : « et la thèse, ça avance ? ». Je suis arrivée à destination !

Plus particulièrement, un immense merci à Marie, Anna, Clémence, Pauline, mes collègues et sœurs de thèse, pour le partage des meilleurs moments comme des plus difficiles. Avec vous, j'ai découvert la sororité. Merci pour cette richesse infinie. Maintenant : à votre tour, je vous attends !

Merci aussi à Juliette, Lucille, Aurore, Aourell, Yann, Luc, mes ami·e·s de longue date, mes ami·e·s pour encore longtemps, merci pour tout ce que vous êtes !

Et enfin, je souhaiterai dédier ce premier travail d'écriture à Blandine Heyraud : tu vois mamie, quelque part, je le suis finalement devenue, écrivaine ! La fierté que tu aurais à me voir aujourd'hui me remplit de joie, merci d'avoir été l'un de mes premiers soutiens, dès mes premières lettres !

AVERTISSEMENT

Les références en notes de bas de page faites au corpus scriptural primaire sont structurées ainsi : *Écrits*, numéro du volume, pagination.

Par ailleurs, les textes cités étant issus des *Écrits sur l'art de Gustave Moreau* (2002), rassemblés, édités et commentés par Peter Cooke, ceux-ci reprennent la typographie de cette édition : les termes peuvent ainsi être soulignés, indiqués comme biffés < > ou figurer entre crochets.

Les références aux catalogues d'exposition primaires, dans les légendes des œuvres en notes de bas de page et en annexes, sont abrégées de la manière suivante :

- M. 1998, pour MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Paris, ACR Édition, 1998.
- MGM. Cat., pour LACAMBRE Geneviève, *Peintures, cartons, aquarelles, etc... exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

Un numéro spécifique renvoie à chacune des figures [**fig.**] dans le corps de texte, ainsi qu'aux œuvres illustratives [**ill.**], ici encore pour alléger la lecture. Chaque œuvre du corpus est disponible dans le volume d'annexes avec un cartel complet (**annexes 1 et 2**).

Les graphiques sont quant à eux intégrés directement dans le texte, en regard des commentaires qui les accompagnent.

Les tableurs Excel sont disponibles numériquement. La liste des annexes numériques figure dans le volume d'annexes.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
PARTIE I : GUSTAVE MOREAU, PEINTRE SYMBOLISTE DU FEMININ	23
CHAPITRE 1 : GUSTAVE MOREAU COMME ARCHETYPE DU SYMBOLISME PICTURAL	24
1. LES « ARTS JUMENTAUX » DE GUSTAVE MOREAU	25
2. L'INDIVIDUALITE DE GUSTAVE MOREAU A TRAVERS L'EXPOSITION ET L'ENSEIGNEMENT	49
3. LE FEMININ COMME THEME COMMUN DU SYMBOLISME	71
CHAPITRE 2 : LE FEMININ DANS L'ŒUVRE DE GUSTAVE MOREAU	93
1. LA FEMME FATALE : ESSAI DE CARACTERISATION D'UNE FIGURE SYMBOLISTE	95
2. LA SAINTE TRINITE : RELATIONS INTERPERSONNELLES ET REPRESENTATIONS	124
3. L'AMBIVALENCE DANS L'ŒUVRE ET LES ŒUVRES	140
CHAPITRE 3 : LE FEMININ AU CRIBLE DES ANALYSES QUANTITATIVES	149
1. L'ETRE FEMININ AU SEIN DU CORPUS SCRIPTURAL	150
2. L'ETRE FEMININ AU SEIN DU CORPUS PICTURAL	165
PARTIE II : LE STYLE DE GUSTAVE MOREAU, ENTRE INNOVATION ET SINGULARITE	179
CHAPITRE 4 : L'INNOVATION : RENOUVELER LA COULEUR, LA LIGNE ET LE DETAIL	184
1. LA COULEUR : L'INNOVATION DU CONTREPOINT	184
2. LA LIGNE : L'ARABESQUE ORNEMENTALE	198
3. LE DETAIL : ORNER ET SUGGERER	207
CHAPITRE 5 : LA SINGULARITE : SYNCRETISME, HIERATISME ET INACHEVE	223
1. LE SYNCRETISME : MELER LES INFLUENCES ARTISTIQUES	223
2. L'HIERATISME : LE SACRE DANS L'IMMOBILITE	247
3. L'INACHEVE : UN PAS VERS LA MODERNITE ET L'ABSTRACTION ?	261
PARTIE III : RECEPTION DE L'ŒUVRE DE GUSTAVE MOREAU ET CONSTITUTION DU SYMBOLISME	277
CHAPITRE 6 : LE SPECTATEUR HERMENEUTE	279
1. L'ŒUVRE COMME CHEMINEMENT : DU CREATEUR AU SPECTATEUR	279
2. L'ŒUVRE MESSAGERE ET LE SPECTATEUR HERMENEUTE : LA QUETE D'UN PUBLIC IDEAL	285
3. LE SPECTATEUR HERMENEUTE COMME RECEPTEUR D'UN IDEAL DE L'ŒUVRE D'ART ?	290
CHAPITRE 7 : HISTOIRE DE LA CONSTITUTION DU SYMBOLISME	296
1. LE REGARD CRITIQUE, FONDATION ET CONSTITUTION CONTEMPORAINE DU SYMBOLISME (1886-1900)	298
2. LE REGARD ARTISTIQUE, CONSTRUCTION RETROACTIVE DU SYMBOLISME (1910-1960)	316
3. LE REGARD HISTORIQUE, CONSTITUTION DU SYMBOLISME PICTURAL (1980-2000)	330
4. LE REGARD PHILOSOPHIQUE, QUESTIONNEMENT ONTOLOGIQUE ET METAPHYSIQUE DU SYMBOLISME (1990-2000)	343
CONCLUSION	350

INTRODUCTION

« Garder le plus possible et développer cette sensibilité pour tout ce qui est vraiment bien et beau comme qualité d'exécution. En un mot, rester peintre et vraiment peintre, quelle que soit la recherche de l'idéal et l'amour de <pour> la pensée¹. »

(Gustave Moreau, probablement entre 1890 et 1898)

« À trop vouloir peindre l'idée, on néglige l'essentiel, la peinture². »

(Rodolphe Rapetti, 2005)

Ces deux citations émanent respectivement des *Écrits sur l'art* du peintre Gustave Moreau, rédigés à la fin de la vie de l'artiste, et de l'ouvrage *Le Symbolisme* de Rodolphe Rapetti, publié en 2005. Le premier prône d'être peintre et de le rester, tandis que le second accuse les peintres symbolistes de négligence vis-à-vis de leur art. Gustave Moreau a été associé au symbolisme par la critique historiographique rétrospective, dont Rodolphe Rapetti est un représentant récent. Les propos contradictoires de ces deux notes indiquent un décalage dans l'univers symboliste : en plus d'un siècle, la réception critique du symbolisme n'a pas su aborder conjointement et de manière complémentaire la peinture et l'idée. *A contrario*, la pratique picturale considérée essentielle par le peintre, est perçue comme négligée par la critique. À l'instar des œuvres qu'il produit, la posture de Gustave Moreau consistant à « rester peintre et vraiment peintre » est demeurée absente de la réception critique, au profit d'une interprétation littéraire de son œuvre.

S'inscrire dans le décalage fondateur

Ce profond décalage entre la peinture et l'idée, les productions artistiques et l'idéal à transmettre, est renforcé par l'entêtement des historiographes à trouver une unité au symbolisme. En effet, sans définition consensuelle chez les artistes et plus tard chez les critiques et les historiographes, le mouvement reste nébuleux. L'absence de définition commune, voire d'éléments communs, est justement l'une des spécificités du symbolisme et constitue aussi la principale des difficultés pour qui souhaite appréhender l'histoire de ce mouvement dans sa globalité.

¹ *Écrits*, II, p. 271. Les *Écrits sur l'art* ont été rassemblés et édités en deux volumes par Peter Cooke. La datation de chaque écrit n'a pas pu être établie par l'auteur. Les mots entre < > correspondent aux termes biffés dans le texte manuscrit.

² RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005, p. 99.

Le philosophe Francis Wolff qualifie de « lourde et d'ingrate¹ » la tâche de définir, précisant à juste titre qu'elle n'est que rarement entreprise : « Car on préfère souvent les notions floues, comme si le vague du concept ajoutait au charme de la chose. Comme si la clarté de l'idée affadissait le mystère de la réalité² ». Comment ne pas appliquer ici ce propos au symbolisme, dont la difficulté à s'énoncer et le flou notionnel sont caractéristiques ? Certains essais ont pourtant été réalisés, à l'instar de celui entrepris par Rodolphe Rapetti, proluxe sur une potentielle définition du symbolisme. L'acceptation la plus vaste qu'il en donne est celle d'« un mouvement artistique aux formes diversifiées, se déployant à l'intérieur d'un espace que délimitent l'idéalisme, la notion de synthèse des arts et celle de modernité³ ». Le symbolisme semble ainsi évolutif au sein d'un triangle aux sommets caractérisés par chacune des trois notions précitées. Les différentes mouvances, expressions et formes symbolistes se situeraient donc soit à l'intérieur, soit aux alentours de cette surface délimitée, dans un déploiement ou une dissolution de la notion. Ces tentatives de définition ont été plus nombreuses dans l'historiographie littéraire puisque le symbolisme a d'abord été considéré comme relevant de cette discipline artistique. Mais cette antériorité du symbolisme littéraire sur le symbolisme pictural renforce le décalage précédemment relevé, creusant ainsi un fossé entre le regard rétrospectif d'un Rodolphe Rapetti et la posture d'un artiste tel que Gustave Moreau. Aussi, cette appréhension du symbolisme par la littérature nécessite selon nous d'être interrogée, afin de (re)considérer la place accordée aux œuvres picturales au sein de cette réception critique du symbolisme. Quel est ce décalage entre le symbolisme et sa réception critique ? Quelles places y occupent les œuvres picturales ? Que provoque ce décalage lors de la réception critique des œuvres de Gustave Moreau ?

Au cours de nos recherches, les écrits sur le symbolisme nous paraissaient toujours passer à côté de quelque chose, manquer de cerner un élément qui, à notre sens, aurait dû être présent : l'œuvre. Tout l'intérêt de notre recherche réside alors dans ce *pas de côté* de l'analyse : il ne s'agit pas (seulement) ici d'étudier la constitution critique du symbolisme, mais *d'abord* de replacer les œuvres picturales au-devant de la littérature, postérieure et ici considérée secondaire. Il y a *d'abord* des œuvres, des tableaux. Ces œuvres méritent ainsi, selon nous, d'être mises en lumière et soumises à l'analyse, comme l'ont été les textes critiques.

¹ WOLFF Francis, *Il n'y a pas d'amour parfait*, Paris, Fayard, 2016, p. 17.

² *Ibid.*

³ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p.14.

Cette omission des œuvres s'explique en partie parce que les artistes, contrairement aux critiques et aux auteurs, n'ont pas entrepris de se reconnaître ni de se rassembler dans un ensemble qui se serait dit symboliste. Chacun revendique plutôt sa singularité, cherchant l'originalité pour favoriser sa réputation. Leurs attitudes se sont distribuées selon deux tendances majeures : le rejet de l'appellation symboliste et de la critique comme autorité d'une part ; la recherche du rôle de chef de file pour asseoir une reconnaissance artistique jugée insuffisante d'autre part. Aussi, certains artistes ont pu être désignés, malgré eux, comme « symbolistes ». Ce fut le cas de Gustave Moreau, peintre connu et reconnu de son vivant, se plaçant pour sa part du côté des artistes indifférents aux appellations. Peu intéressé par les catégories, il ne cherche pas à être reconnu autrement que pour lui-même et rares seront les expositions publiques de son œuvre au cours de sa carrière. Or, de ces rares expositions, la critique artistique n'a retenu qu'un unique thème – celui du féminin – consacrant ainsi Gustave Moreau comme le peintre des femmes. Or, cette réception critique parcellaire, due au faible nombre de tableaux exposés, donne une image potentiellement erronée de l'artiste, qui sera sans cesse rappelé à ce thème.

Le thème du féminin dans le symbolisme

Outre le cas singulier de Gustave Moreau, le thème du féminin est volontiers associé à l'ensemble du symbolisme, maintes et maintes fois peint, dépeint, sculpté, décrit, raconté, joué, chanté, mis en musique... jusqu'à devenir, dans l'esprit de la critique, un thème commun et banal. Le caractère récurrent et, au fur et à mesure, caricatural du thème tend à occulter l'importance de celui-ci dans le contexte de la fin du dix-neuvième siècle.

Ce siècle de grands bouleversements industriels, technologiques, politiques, religieux et sociaux, et plus particulièrement au cours des décennies 1880-1890, déchire en deux grandes tendances les hommes (ici, surtout les artistes) : les uns prennent le train du Progrès avec détermination, tandis que les autres opèrent une plongée décadente dans leur intériorité, à la recherche d'une vérité et d'un idéal perdus. Les symbolistes sont de ces derniers. En ce qui concerne Gustave Moreau, il est croyant sans être rigoureusement pratiquant ; il s'intéresse à l'ésotérisme sans pour autant – à ce que l'on sache – participer aux événements mystiques, sans faire tourner les tables et entrer en communication avec les morts et l'au-delà à l'aide d'un médium. Il met son art au centre de sa vie et croit en un idéal poétique, cherchant en lui-même les émotions à exprimer et à partager au monde. Dans ce monde complexe en pleine évolution, le féminin apparaît alors comme le support d'expression tout à la fois des craintes et des

fantasmes des artistes de l'époque. Deux grandes catégories de figures se dessinent alors : celle de la femme fatale et celle de la sainte trinité.

Perçue comme une évidence, la figure de la femme fatale ne possède pas – à l'instar du symbolisme lui-même – de définition commune caractérisée. Seules des listes nominales de personnages féminins, plus ou moins variables, s'inscrivent dans les textes, avec Salomé-Hérodiade en figure de proue. Nous nous sommes ainsi attelées à étudier et à caractériser la figure de la femme fatale dans le symbolisme, à travers un corpus de quatre artistes considérés représentatifs : Gustave Moreau, Gustav Klimt, Franz von Stuck et Edvard Munch.

L'historiographie sur le sujet étant là encore majoritairement développée d'un point de vue littéraire, écrite par des critiques d'art ou des chercheurs en littérature française et comparée, nous avons nourri notre regard auprès de ces textes qui l'ont ainsi orienté et guidé. Mais en explorant le thème du féminin de manière empirique, nous avons constaté qu'un décalage subsiste entre la peinture au réel et la réception critique constitutive de cette historiographie. Au sein de cette histoire du symbolisme, majoritairement menée d'un point de vue littéraire, l'absence des œuvres est manifeste et engendre ainsi ce phénomène de décalage entre le *regard* et la *lecture* portés sur le symbolisme.

Qu'en est-il des approches pluridisciplinaires ?

Cette vision majoritairement littéraire du symbolisme est ancrée au sein de l'historiographie symboliste et n'a été que peu contrecarrée par une approche pluridisciplinaire. Elle a même été aggravée par une redécouverte tardive du mouvement dans les années 1930 (par un poète surréaliste, André Breton), redécouverte posthume à la plupart des figures artistiques majeures¹, n'ayant ainsi pas pu participer à la réception et à la constitution du symbolisme.

Le symbolisme est un mouvement pluridisciplinaire par sa constitution, à la fois critique, artistique, historique et philosophique. Nous avons relevé deux ouvrages qui, par leur titre mais aussi par leurs ambitions affichées, affirment cette pluridisciplinarité des études sur le symbolisme : *Symbolism : A Bibliography of Symbolism as an International and Multi-disciplinary Movement* (1975), dirigé par David L. Anderson et *L'Encyclopédie du symbolisme* (1979) de Jean Cassou. Le premier ouvrage offre une bibliographie des publications relatives au symbolisme éditée jusqu'en 1973, financé par un programme de recherche de l'université

¹ Citons pour exemples : Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Paul Gauguin, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, etc.

de New-York dédié au symbolisme littéraire et porté par Anna Balakian, professeure de littérature comparée, directrice du département éponyme. En introduction de l'ouvrage, David L. Anderson, qui en assure la coordination, écrit : « [...] nous avons suggéré la richesse du potentiel bibliographique encore inexploité dans les revues, séries et monographies dédiées à des sujets non littéraires (esthétique, art, danse, musique, etc.), mais qui sont d'une certaine importance dans ce mouvement intellectuel ouvert¹ ». La citation indique qu'avant cette étude bibliographique, le symbolisme était avant tout observé d'un point de vue littéraire, le reste des sources restant largement inexploité. La consultation de la bibliographie ainsi constituée montre néanmoins que la littérature reste la discipline majoritaire, bien que de nombreux ouvrages relatifs à d'autres formes d'art symboliste soient mentionnés dans la catégorie « Art », comprenant la peinture, l'architecture et les arts appliqués. Notons qu'à notre connaissance, aucune étude bibliographique de cette ampleur n'a été menée concernant le symbolisme pictural.

L'ouvrage *Encyclopédie du symbolisme* (1979) dirigé par Jean Cassou montre que la production artistique symboliste, majoritairement littéraire et picturale, s'étend à de nombreuses formes artistiques : gravure, sculpture, théâtre, musique, opéra, etc. L'encyclopédie a pour objectif de traiter d'un sujet – ici, le symbolisme – dans tous ses aspects. Les cinq auteurs participant à la rédaction de cet ouvrage à vocation totalisante, incluant Jean Cassou lui-même, sont tous issus de formation littéraire, privilégiant lettres classiques et littérature comparée². Cette dernière discipline a l'ambition de saisir le panorama symboliste dans son ensemble, traversant les différentes formes artistiques qui le composent. Néanmoins, l'entrée méthodologiquement littéraire peut poser question : quelle représentativité des autres disciplines scientifiques l'ouvrage offre-t-il pour analyser le symbolisme ? L'absence de l'histoire de l'art ou de la musicologie à proprement parler peut en effet questionner sur

¹ « [...] we have suggested here a wealth of yet undeveloped bibliographical potential in journals, serials and monographs devoted to nonliterary subjects (Aesthetics, Art, Dance, Music and so on), but which are of great moment in this most non-parochial of intellectual movements ». ANDERSON David, *Symbolism: A Bibliography of Symbolism as an International and Interdisciplinary Movement*, New York, New York University Press, 1975, p. VII. Traduction personnelle.

² De manière détaillée, listons ici les formations de ces auteurs. Entre parenthèses sont précisés les chapitres rédigés dans l'*Encyclopédie du symbolisme* (Paris, Somogy, 1979). Jean Cassou (« L'Esprit du symbolisme ») est écrivain, critique d'art, poète, conservateur de musée, directeur-fondateur du musée d'art moderne de Paris, ayant suivi une licence d'espagnol à la Faculté des Lettres de la Sorbonne à Paris. Georges Pillement (« Peinture, Gravure et Sculpture ») est écrivain, traducteur, spécialiste des littératures espagnoles et hispano-américaines, il est aussi rédacteur de livres d'art et de tourisme. Pierre Brunel (« Littérature ») est critique littéraire et professeur émérite de littérature comparée et a été formé à l'École Normale Supérieure, reçu premier à l'agrégation de lettres classiques et a soutenu une thèse sur le poète et dramaturge Paul Claudel. Francis Claudon (« Musique ») est professeur de littérature comparée, il a reçu une formation en lettres classiques, allemand, histoire et musicologie. Lionel Richard (« L'Époque symboliste ») est poète, écrivain, professeur émérite de littérature comparée, spécialiste de la littérature et de l'art allemand.

l'approche prévalente, nécessairement orientée d'un point de vue littéraire d'après les auteurs produisant ces discours. Par ailleurs, cet ouvrage à visée encyclopédique omet les arts vivants, dont le théâtre, la danse et l'opéra font notamment partie. Ces deux exemples ainsi que la bibliographie disponible à la fin de cette thèse indiquent que les études sur le symbolisme se font avant tout d'un point de vue disciplinaire spécifique. Bien que de nombreuses recherches affirment saisir la totalité du symbolisme, celui-ci est traité majoritairement d'un point de vue disciplinaire unique, le plus souvent par la littérature, puis par l'histoire de l'art, et enfin par la philosophie. Les autres disciplines sont évoquées ou convoquées au titre d'exemples illustratifs ou comparatifs. Il semble ainsi remarquable que le symbolisme, pluri, inter et transartistique, soit assujéti à un traitement le plus souvent monodisciplinaire des études portant sur le sujet. Chacune des disciplines scientifiques pourrait en effet se saisir de la pratique ou de la forme artistique lui correspondant. Or, ceci n'est généralement pas le cas, la littérature formant le plus grand ensemble des études consacrées au sujet.

Face à ces études disciplinaires spécifiques, quelques études pluridisciplinaires sur le symbolisme existent néanmoins. Pour exemple, les ouvrages *La Plume et le pinceau* (1989) et *Les Écrivains et les Nabis* (2015), issus des thèses respectives de Dario Gamboni en histoire de l'art et de Clément Dessy en littérature comparée, proposent d'aborder le symbolisme à travers les relations entre peinture et littérature. L'étude de Gamboni s'y emploie à travers l'exemple privilégié de l'artiste symboliste Odilon Redon, tandis que l'étude de Dessy dresse une arborescence relationnelle entre les différents acteurs, *minores* et *majores* de l'histoire du symbolisme franco-belge, se concentrant précisément sur les peintres Nabis, dits synthétistes. Un autre ouvrage propose d'aborder la relation étroite entre peinture et littérature au sein du symbolisme, dans un contexte artistique plus vaste : *Préraphaélisme et Symbolisme. Peinture littéraire et image poétique* (2003) de Laurence Brogniez, issu de sa thèse de doctorat en littérature comparée. Dans son ouvrage, l'autrice a cherché à « mettre en rapport deux objets plus légitimement comparables, à savoir discours sur l'art et discours sur la littérature, discours critique et création littéraire, examinant les "transitions subtiles" qui s'opèrent dans ces "régions limitrophes des arts, les *marches* qui les unissent autant qu'elles les séparent¹² ». Le sous-titre, « Peinture littéraire et image poétique », composé de deux objets (« peinture », « image ») ou d'une activité artistique (« peinture ») et d'une production (« image »), qualifiés respectivement de « littéraire » et de « poétique », informe le lecteur sur l'orientation disciplinaire privilégiée.

¹ MAUCLAIR Camille, *Servitude et grandeur littéraire*, Paris, Ollendorff, 1922, p. 183.

² BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et Symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 358.

La peinture et l'image y sont donc analysées du point de vue de la critique littéraire et de la critique d'art comme en témoigne le riche corpus d'articles critiques rassemblés par l'auteurice.

Pour traiter réellement de manière transdisciplinaire le symbolisme, celui-ci devrait être abordé selon un point de vue multidisciplinaire, c'est-à-dire par chacune des disciplines spécifiques, dont la synthèse offrirait un panorama détaillé. Cette entreprise colossale nécessiterait alors la collaboration de chercheurs spécialisés.

La question de l'unité du symbolisme a ainsi rapidement posé des difficultés d'ordre pragmatique : comment saisir un corpus d'une telle ampleur dans une thèse de doctorat ? Pouvons-nous, en tant qu'historienne de l'art, tenter d'embrasser l'intégralité des productions artistiques majoritairement délaissées jusqu'alors dans les études relatives au symbolisme ? Une réduction et une restriction du corpus sont alors apparues comme nécessaires. Notre formation nous permet d'élire l'histoire de l'art, nourrie par de nombreuses approches méthodologiques et disciplinaires, comme discipline privilégiée. L'étude portera ainsi sur le symbolisme pictural. Ce choix affirmé, la recherche d'un ou plusieurs artistes représentatifs du symbolisme pictural a débuté, dont Gustave Moreau deviendra l'incarnation.

Un pas de côté avec Gustave Moreau

Né en 1826 et décédé en 1898, Gustave Moreau a traversé et vécu le dix-neuvième siècle en tant qu'homme et en tant qu'artiste, malgré une carrière officielle et une reconnaissance tardive (lorsqu'il expose *Œdipe et le Sphinx* au Salon de 1864, Moreau est déjà âgé de trente-huit ans). Sa longévité et sa productivité artistique constante (plus de quatre mille œuvres et dix mille dessins) lui ont permis de devenir un artiste original, qui a su renouveler son œuvre et notamment son style. L'originalité évolutive de Gustave Moreau s'exprime singulièrement dans le style qu'il développe, immédiatement identifiable par le public et la critique, et dont l'histoire de l'art nous a aujourd'hui montré la singularité : l'artiste n'a en effet ni prédécesseur ni successeur, il est un artiste unique. Même en tant qu'enseignant à l'École des Beaux-Arts, à la fin de sa vie, il ne cherche pas à être une figure d'autorité, mais revêt plutôt un rôle de passeur, laissant ses élèves se construire individuellement. Gustave Moreau succède à son ami Élie Delaunay et aura pour élèves un certain nombre de peintres qui formeront l'avant-garde du début du vingtième siècle, à l'instar de Albert Marquet, Henri Matisse ou encore Henri Evenepoel et Georges Rouault. L'enseignement de Moreau porte essentiellement sur l'imagination et la couleur, deux caractéristiques également visibles dans son œuvre, qu'il maintient lui-même cachées à la plupart de ses élèves et de ses proches, seuls quelques privilégiés bénéficiant de l'honneur d'admirer le travail en cours. L'artiste préfère d'ailleurs

dévoiler l'ensemble de son œuvre, « tout à coup et tout entier¹ », après sa mort, pour permettre une saisie d'ensemble de ses travaux, dont l'effet sur le spectateur serait ainsi décuplé. Cette discrétion explique probablement en partie pourquoi Moreau n'a pas eu réellement de successeur, du moins en ce qui concerne son style – notons néanmoins qu'au début de sa carrière, Georges Rouault copie son maître avant de trouver sa voie. Ce rôle d'enseignant place ainsi Moreau dans le rôle de modèle et de guide.

Cette longue carrière est donc paradoxalement marquée par des expositions relativement rares, dans lesquelles peu d'œuvres ont été exposées. Le peintre préfère en effet concevoir, très tôt après la reconnaissance de ses travaux, le legs de son hôtel particulier rue de la Rochefoucauld sous forme de maison-musée, à la ville de Paris. Le musée Gustave Moreau tel que nous le connaissons aujourd'hui a conservé les espaces d'expositions et les espaces privés tels qu'ils existaient à la mort du peintre. Des aménagements au rez-de-chaussée, en réserve et en sous-sol ont eu lieu en 2015 pour faciliter le travail de conservation et de recherche, sans toutefois dénaturer le rez-de-chaussée dans lequel des œuvres tardives s'exposent. Le lieu est extrêmement riche en œuvres, en dessins, mais aussi en archives écrites.

La documentation scripturale – de la main de Moreau ou d'archives quotidiennes, telles que les livres de compte – occupe une place importante dans ce legs. De son vivant, l'écrit occupait d'ailleurs une place privilégiée dans la vie et le processus créatif de l'artiste. Ses correspondances, dont certaines ont été depuis éditées², témoignent des liens amicaux, familiaux et professionnels qu'il entretient tout au long de sa vie, et attestent aussi du travail toujours en cours. Cette relation à l'écriture nous intéresse particulièrement puisque le symbolisme, comme nous l'avons dit, est un mouvement pluriartistique.

Gustave Moreau est érigé rétrospectivement comme l'une des figures tutélaires du symbolisme pictural, les rares expositions et la confidentialité de ses œuvres participant au mystère et à l'hermétisme récurrents dans le symbolisme. À ces éléments récurrents s'ajoutent la pluridisciplinarité, l'individualisme en l'art, la communauté de thèmes et le style mis en question, identifiés comme des principes symbolistes au fil de nos lectures préparatoires. Gustave Moreau nous est alors apparu comme un artiste archétypal du symbolisme : peintre écrivain, rare exposant constituant dans et par sa maison-musée l'œuvre de sa vie, retenu

¹ Gustave Moreau, cité par : PELADAN Joséphin, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, janvier 1895, p. 29-34.

² Pour exemples : *Correspondance d'Eugène Fromentin*, tome 1 : 1839-1858, tome 2 : 1859-1876, textes réunis, classés et annotés par Barbara WRIGHT, Paris, CNRS-Éditions Universitas, 1995 ; CAPODIECI Luisa, *Gustave Moreau : Correspondance d'Italie*, Paris, Somogy, 2002.

comme le peintre d'un thème unique et commun – le féminin – et interrogeant tout au long de sa carrière le style qu'il nourrit d'intenses recherches plastiques.

Le parti pris de ce travail de recherche est de prendre pour exemple, pour modèle démonstratif, un peintre unique, Gustave Moreau, présentant suffisamment de caractères associés au symbolisme pour en devenir un archétype.

Poser la question du style pour ne plus ignorer les œuvres

Si, comme nous l'avons évoqué, les études sur la constitution du symbolisme, pris dans son versant littéraire et critique, sont nombreuses, les études consacrées aux productions artistiques, notamment picturales, le sont moins¹. Ces dernières s'intéressent davantage aux sujets peints, aux thèmes, à l'iconographie : l'œuvre est d'abord un sujet pour la critique. L'aspect formel et stylistique est bien souvent délaissé au profit de réflexions portant sur les thèmes iconographiques. Aussi, notre démarche d'historienne de l'art ne pouvait faire l'économie d'un travail d'analyse formelle, considérant le thème et le style comme indissociables afin de replacer les œuvres au cœur de notre étude. *In concreto*, se dessinent matériellement des objets, des peintures, des toiles, des dessins, des esquisses ; pour résumer, le matériel de la peinture, ce qui la constitue physiquement, plastiquement, formellement. Ces œuvres sont à la fois constituées d'une forme et d'un sujet, qui *prend forme* à travers elles : l'iconographie se concrétise et s'interprète dans un style, individuel et singulier.

La dimension stylistique est incessamment, explicitement ou implicitement, au cœur du débat sur le symbolisme, une observation des œuvres suffisant néanmoins à montrer les dissensions qu'elle recouvre. Entre le cloisonnisme synthétique des Nabis et l'académisme pompier des « peintres de l'âme² », un style symboliste semble en effet difficilement identifiable. Le style est envisagé comme un facteur de différenciation et non d'unification du symbolisme pictural, qui se voit lui aussi individualisé, privilégiant des personnalités singulières à des groupes reconnaissables. Notons d'ailleurs que si les Nabis semblent former un ensemble reconnu et revendiqué par les peintres le composant, ce groupe subit en interne des tensions et des désaccords : Gauguin par exemple, désigné comme chef de file, ne se reconnaît pas dans ce rôle, que lui dispute d'ailleurs le plus jeune Émile Bernard³. Pierre-Louis

¹ À ce propos, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie générale en fin de document.

² À ce propos : JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme. Le Symbolisme idéaliste en France*, Gent / Zoon Antwerpen, Snoeck-Ducaju / Pandora, 1999.

³ La querelle entre Bernard et Gauguin porte sur la paternité du style cloisonniste et l'innovation de la couleur non objective, à travers la production de deux œuvres : *Vision après le sermon ou La Lutte de Jacob avec l'ange* (1888) de Paul Gauguin et des *Bretonnes au pardon ou Bretonnes à la prairie* (1888) d'Émile Bernard. Le conservateur André Cariou a depuis tranché cette question de l'antériorité en faveur de Gauguin, confirmant que celui-ci a peint

Mathieu confirme en 1990 : « Il n'existe pas de style symboliste, à la manière de l'impressionnisme, du fauvisme ou du cubisme¹ ». Le symbolisme ne répond pas aux critères généralement retenus en histoire de l'art pour circonscrire un courant artistique : le style, la doctrine, l'école, aucun de ces éléments ne peut être identifié. En 1997, le propos de Robert Delevoy, et ce bien que la forme en soit interrogative, résonne en conclusion négative : « Le symbolisme possède-t-il la cohérence suffisante pour être assimilé à un "mouvement"² » ?

Les expositions récentes témoignent encore de cette difficile communauté du symbolisme pictural. En 2008, l'exposition « Traces du sacré » au Centre Pompidou rend compte des interrogations fondamentales sur les questions de l'être, du provenir et du devenir – toutes questions qui préoccupaient les symbolistes –, à travers une riche sélection d'œuvres multidisciplinaires et internationales. Témoignant de ce lien entre inquiétude spirituelle et création, des œuvres d'artistes romantiques, symbolistes ou d'avant-gardes influencés par le symbolisme au début de leur carrière, s'exposent ensemble. Le peintre allemand romantique Caspar David Friedrich tient compagnie à l'espagnol Francisco de Goya, voisins d'accrochage des artistes Edvard Munch, symboliste et expressionniste norvégien et Jean Delville, symboliste belge. Le sculpteur français Auguste Rodin côtoie le peintre français Henri Matisse, élève de Gustave Moreau. Tous accompagnent le passage du siècle et les artistes de l'avant-garde naissante tel Paul Klee, artiste suisse inclassable, qui a étudié et s'est rapproché du symbolisme en début de carrière, ou encore Piet Mondrian, néerlandais reconnu comme pionnier de l'abstraction aux côtés de Kupka, influencé par le symbolisme dans ses paysages de début de carrière. Le symbolisme se retrouve ainsi étendu de façon tentaculaire à une pluralité d'artistes divers, tant distincts par leurs méthodes artistiques que par leurs âges ou leurs nationalités. Cette exposition atteste de l'hétérogénéité apparente du symbolisme. D'autres expositions dédiées au symbolisme mettent en scène des thèmes dominants auxquels le mouvement est sans cesse associé : le rêve, le mystère, le mystique, telles « Odilon Redon, prince du rêve » (Grand Palais, 2011), « Rêves de nature : le symbolisme de Van Gogh à Kandinsky » (musée Van Gogh, Amsterdam, 2012), « Au-delà des étoiles. Le paysage mystique de Monet à Kandinsky » (Toronto, puis musée d'Orsay, 2017), « Symboliste mystique : le Salon de la Rose+Croix à

sa *Vision après le sermon* avant la toile de Bernard : il aurait fallu trois semaines à Gauguin pour peindre son œuvre d'après les différentes couches successives, celle-ci ayant été terminée le 27 septembre 1888, tandis que Bernard aurait peint la sienne le 16 septembre 1888. Gauguin n'aurait ainsi pas pu finir son œuvre fin septembre s'il l'avait commencée après celle de Bernard, selon André Cariou, ce qui prouve la primauté de son œuvre.

¹ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, Genève, Skira, 1990, quatrième de couverture.

² DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, Genève, Skira, 1997, p. 12.

Paris » (Guggenheim, New-York, 2017) ou encore « La Porte des rêves, un regard symboliste » (propriété Caillebotte, Yerres, 2018).

En 2018 le musée d'Orsay célèbre le centenaire de l'indépendance des pays baltes à travers le symbolisme avec l'exposition « Âmes sauvages. Le symbolisme dans les pays baltes », affirmant l'extension internationale du mouvement jusqu'aux années 1920-1930. La même année, le Grand Palais consacre une rétrospective au peintre tchèque František Kupka, l'un des pionniers de l'abstraction, dont le début de carrière l'orienta vers le symbolisme, replaçant le mouvement dans son rôle de passeur, voire de précurseur aux avant-gardes du vingtième siècle, dont Kupka est un exemple, aux côtés de Henri Matisse ou Kasimir Malevitch. Quelques mois après, un nouveau musée d'art numérique, l'Atelier des Lumières, choisit le peintre autrichien Gustav Klimt pour son exposition d'ouverture « Gustav Klimt, une immersion dans l'art et la musique », plongeant le spectateur dans des projections immersives des œuvres du peintre symboliste et sécessionniste, rappelant par le procédé des liens favorisés entre les arts, où la musique trône reine. À la fin de l'année, le Petit Palais inaugure une rétrospective dédiée au peintre symboliste belge Fernand Khnopff (1858-1921), dont les œuvres n'ont pas été exposées à Paris depuis près de quarante ans.

L'intérêt pour l'exposition du symbolisme va croissant depuis quelques années et une nouvelle période de mise en lumière du mouvement semble ainsi avoir débuté¹. Pour autant, les titres de ces expositions montrent que ce sont les thèmes qui dirigent encore les choix des conservateurs. La lecture des catalogues ne montre pas d'intérêt spécifique pour le style ou l'étude formelle et plastique des œuvres. Le symbolisme continue d'être abordé d'un point de vue littéraire, dans la mesure où l'iconographie prime toujours sur le style adopté par chaque artiste. D'ailleurs, si des tentatives pour circonscrire l'esthétique symboliste² ont été menées, celles-ci l'ont encore été du point de vue du symbolisme littéraire. L'esthétique relève bien d'abord des idées théoriques, avant de s'incarner dans la plastique. C'est précisément à cet aspect plastique du symbolisme pictural que nous avons choisi de nous intéresser ici.

¹ Si la question de ce regain d'intérêt est légitime et ouvrirait l'analyse sur l'histoire des expositions du symbolisme, elle ne sera pas traitée ici, celle-ci nous éloignant de notre questionnement initial.

² Pour exemples, des essais ont été menés en littérature et en philosophie : MORRISSETTE Bruce, *Les Aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste*, thèse de doctorat en lettres, Université de Clermont-Ferrand, 1933 ; STARKIE Enid, « L'Esthétique des symbolistes », *Cahiers de l'AIEF*, n°6, 1954, p. 131-138. ; FRANGNE Pierre-Henry, « Le symbolisme, la philosophie et l'esthétique », texte issu d'une intervention au colloque *L'esthétique en acte*, II^e congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, dirigé par Jean-Louis Cabanès, Gabrielle Chamarat, Brigitte Diaz, José-Luis Diaz, Gérard Gengembre, Paris X Nanterre, 26-28 mai 2005, [en ligne].

La constitution de la discipline de l'histoire de l'art participe à expliquer cette préférence iconographique des analyses. En France, l'histoire de l'art s'intéresse et se constitue d'abord, pendant le dix-huitième et le dix-neuvième siècle, autour de la redécouverte du Moyen Âge, à la recherche d'un génie spécifiquement français antérieur à la Renaissance italienne, considérée comme une période et une ère culturelle faste. En tant que mouvement européen, le symbolisme reste en marge des préoccupations historiennes de son époque, qui œuvrent prioritairement – et dans leur grande majorité – à la circonscription et la valorisation des identités artistiques nationales. L'intérêt croissant de l'histoire de l'art française pour le symbolisme n'intervient que tardivement, à l'ouverture du musée d'Orsay en 1986 dont le projet fut élaboré à partir de 1978. Le musée est consacré à la création artistique du monde occidental de 1848 à 1914. La première conservatrice à l'ouverture officielle, Françoise Cachin, petite-fille du peintre Paul Signac, participe à favoriser les études sur la peinture postimpressionniste au sens large, incluant les cloisonnistes, les Nabis, les symbolistes. Plusieurs conservateurs, de musée ou du patrimoine, participent à la valorisation du symbolisme, tels René Huyghe, Jean Cassou ou encore plus récemment Rodolphe Rapetti. Les années 1990 marquent une accentuation de l'intérêt pour le symbolisme, littéraire toujours, mais aussi pictural, avec des recherches portées par des historiens de l'art de plus en plus nombreux. Les ouvrages dédiés au mouvement sont experts et généralistes, donnant à voir et à comprendre un panorama des productions artistiques de la fin du dix-neuvième siècle. *La Génération symboliste* (1990), publiée par le critique d'art et docteur en littérature Pierre-Louis Mathieu, ou encore *Le Symbolisme* (1999), du poète et critique d'art Edward Lucie-Smith, sont deux ouvrages dédiés au symbolisme pictural. Les auteurs de formation littéraire continuent à étudier le mouvement, profitant de la légitimité du discours littéraire construite dès le dix-neuvième siècle. Les liens entre peinture et littérature, notamment par le rôle de la critique, sont des angles d'approche communs lors de cette décennie, qui se poursuivent lors des années 2000, années qui apportent aussi une diversification théorique. Cette diversité s'intéresse aux arts de la scène symboliste, à la musique symboliste, ainsi qu'à la philosophie, dans un effort de dépassement théorique, comme le prouve l'ouvrage *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art* (2005) de Pierre-Henry Frangne.

Dans cet ouvrage, Pierre-Henry Frangne fait de la négation l'unité du symbolisme : un mouvement dont l'existence se mesurerait « en creux » et non « en plein ». Cette observation correspond d'ailleurs à la réception critique du symbolisme à son époque : l'impressionnisme et le naturalisme seraient « le plein », les mouvements « en positif » occupant les arts et la critique concomitante, tandis que le symbolisme resterait dans l'ombre. Pour exemple, en 1891,

l'historien de la littérature et critique Ferdinand Brunetière, contemporain du symbolisme et s'y incluant lui-même, distingue clairement le symbolisme des mouvements contemporains :

« La nature a des *dessous* dont aucun naturaliste, n'ayant jamais saisi que les dehors, il n'en a donc aussi jamais représenté que la plus vaine apparence. Mais nous voulons pénétrer plus avant ; nous voulons déchirer le voile ; et nous voulons atteindre enfin l'essence dont les manifestations se jouent à la surface des choses¹. »

Les formes d'expressions symbolistes seraient ainsi les apparences révélatrices de vérités profondes cachées par leurs propres surfaces. Y accéder requerrait la conscience et la possibilité de voir clairement, à travers le voile, l'Idée sous-jacente : « Le but essentiel de notre art est d'objectiver le subjectif (l'extériorisation de l'Idée) au lieu de subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament)² », explique l'historien et critique d'art Robert Delevoy. L'Idée, nécessairement subjective, accède à une objectivité potentiellement universelle à travers sa matérialité artistique, là où le naturalisme d'un Émile Zola serait relégué dans une subjectivité ne pouvant prétendre à des ambitions similaires. Bien que le rôle des œuvres comme support des idées théoriques soit sous-entendu, ce sont bien des notions abstraites que mettent en avant ces différents auteurs dans leur tentative de définition et de compréhension du symbolisme.

Le symbolisme serait-il lui-même une abstraction théorique ? Pierre-Henry Frangne réduit le symbolisme à un effet rétroactif de la part des critiques et des auteurs constitutifs de l'historiographie, préoccupés par des interrogations esthétiques et artistiques³. Il est vrai que le symbolisme s'est constitué de manière rétroactive : c'est la critique, à travers le Manifeste de Jean Moréas publié dans le supplément littéraire du *Figaro* le 18 septembre 1886, qui nomme et désigne officiellement le mouvement. Ce point de vue critique serait donc le point de départ et le point central de la conception du symbolisme. Nous avons souhaité interroger plus amplement la constitution historiographique du symbolisme, qui fait suite au désintérêt qu'il suscite, avant de tomber dans l'oubli au crépuscule du dix-neuvième siècle. Il semble ainsi s'être éteint avec son époque, sans même étendre son inspiration aux générations suivantes, notamment à celle des avant-gardes du début du vingtième siècle.

¹ BRUNETIERE Ferdinand, « Revue littéraire – Le Symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 3^{ème} période, tome 104, 1891, p. 684.

² DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, op. cit., p.74.

³ FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art, 1860-1905*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 22-23.

Le symbolisme ne sera redécouvert que dans les années 1930, notamment par André Breton. Cette redécouverte s'effectue d'ailleurs par le musée Gustave Moreau, tombé lui aussi dans l'oubli, et plus particulièrement par les femmes qu'il a peintes. Breton écrira : « La découverte du musée Gustave Moreau, quand j'avais seize ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la révélation [...]. Le "type" de ces femmes m'a probablement caché tous les autres : ç'a été l'envoûtement complet¹ ». Déjà du vivant du peintre, Paul Flat, son premier biographe, écrivait que les femmes qu'il peignait seraient sa meilleure manière de durer et qu'il marquerait l'histoire de l'art grâce à elles². Cette vision biaisée de l'œuvre moreau se comprend aisément puisque de son vivant déjà, Moreau exposait peu et dans ces choix d'exposition, il préférait montrer des thèmes relatifs au féminin, pour lequel le public contemporain nourrissait un fort intérêt. Moreau était bien un peintre de son temps et proposait une peinture tentant de satisfaire le goût de ses contemporains.

Ainsi, si la redécouverte et l'historicisation du symbolisme se cristallise autour du thème du féminin au cours du vingtième siècle, ce processus rétroactif de réception critique suffit-il à considérer le thème du féminin comme un facteur unifiant du symbolisme pictural ?

Cette interrogation compose la ligne directrice de notre première partie de recherche. Après avoir démontré que Gustave Moreau est un artiste exemplaire, l'archétype de l'artiste symboliste répondant aux critères établis par la critique constitutive et rétrospective du symbolisme (chapitre 1), nous nous proposons d'étudier le féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau : tout d'abord à travers les catégories de la femme fatale et de la sainte trinité (chapitre 2), puis à travers le prisme des analyses quantitatives (chapitre 3). Ces analyses sont réalisées sur un double corpus, à la fois pictural et scriptural. Lors du legs de sa maison-musée, Moreau laisse de nombreux textes et commentaires de tableaux qui permettent en effet d'offrir un autre point de vue sur les tableaux et d'interroger ses intentions plastiques. Il s'agira de déterminer et d'explicitier ici quel rôle occupe le thème du féminin dans son œuvre, et plus largement dans le symbolisme. Se réduit-il à un rôle de support des représentations ou porte-t-il en lui-même – c'est-à-dire à la fois dans ses thèmes, mais aussi dans ses représentations iconographiques et stylistiques même, dans sa manière d'être peint – des principes ou des caractéristiques symbolistes à l'œuvre ?

¹ BRETON André, dans la préface de l'ouvrage : VON HOLTEN Ragnar, *L'Art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, Pauvert, 1960.

² FLAT Paul, *Le Musée Gustave Moreau : l'artiste, son œuvre, son influence*, Paris, Société d'édition artistique, 1899, p. 19.

Ce thème du féminin se développe selon deux tendances distinctes : la figure de la femme fatale, négative et crainte¹, et la figure de la sainte trinité, positive et bénie². Ces deux figures dominantes font le bonheur des artistes, qu'ils soient peintres ou poètes, tous puisant aux mêmes sources des sujets mythiques : les personnages féminins émergent en effet des récits mythologiques, bibliques et historiques connus et largement reconnus dans les arts. Les artistes répondent de ce fait au paradigme – Hegel parlera de *Zeitgeist* (« l'esprit du temps ») – de l'époque dans laquelle ils s'inscrivent. Les femmes y sont perçues comme moindres que l'homme ; leurs identités s'évaluent nécessairement en fonction de l'homme duquel elles dépendent (d'abord le père puis le mari, mais aussi le client, l'amant, l'artiste, le médecin, Dieu). Notre première partie se propose de définir les grandes caractéristiques des deux figures dominantes repérées. Cette analyse nous permet de montrer que la dichotomie installée s'avère finalement être plus ambiguë qu'une simple opposition. Car si l'ambivalence est inscrite au cœur de ce thème, ce caractère ne fût pas retenu par la réception critique. La nuance ne s'observe pas davantage dans la réception contemporaine, la critique d'art et la critique littéraire s'entraînant plutôt à confirmer et transformer en caricature ces figures féminines.

Pour tenter de renouveler les approches sur le thème commun du féminin, nous proposons par ailleurs de relire le corpus sous l'angle des analyses quantitatives : les tableaux étant avant tout des objets, leurs motifs constituent de fait des formes identifiables et donc comptables. Que donneraient alors les résultats d'un tel comptage, appliqué à la fois aux œuvres picturales et aux commentaires de tableaux assortis ? En l'occurrence, les analyses quantitatives réalisées ici montrent que le féminin n'est pas le thème le plus représenté au sein de l'œuvre de Gustave Moreau, pourtant considéré comme le peintre symboliste des femmes. Si cette idée reçue est persistante au sein de la critique, comment expliquer dès lors ce décalage perceptif entre la réalité des œuvres produites et l'exposition de ces œuvres ?

Les figures féminines se développent majoritairement théoriquement : ce que l'on retient, ce sont leurs caractéristiques « psychologiques », leur identité plutôt que leur distinction de représentations. Ici encore, l'analyse plastique manque. Le féminin est avant tout une représentation, c'est-à-dire – dans le cas qui nous occupe ici – une peinture, constituée donc d'un sujet (d'un thème, d'une iconographie) et d'un style (d'une manière). Comment les figures

¹ Pour exemple, en littérature comparée : DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

² Pour exemple, en littérature comparée : DAOUDA Marie Kawthar, *L'Anti-Salomé. Représentations de la féminité bienveillante au temps de la décadence (1850-1920)*, thèse de doctorat en littérature française et comparée, Université européenne de Bretagne, 2015.

féminines du symbolisme pictural sont-elles représentées ? Possèdent-elles des caractères spécifiques ou le style dépasse-t-il les catégorisations thématiques ? Loin de chercher à construire une esthétique du symbolisme pictural, notre ambition se restreint à étudier les éléments plastiques le composant : au-delà de sa diversité évidente, est-il un facteur d'unité dans cette diversité, à l'instar de l'individualisme en art ? Or si le féminin n'est pas le facteur unifiant du symbolisme pictural, le style serait-il un élément plus probant ?

À travers l'étude du cas de Gustave Moreau, nous montrerons dans notre deuxième partie que des critères comme l'innovation (chapitre 4) et la singularité (chapitre 5) peuvent être des pistes à emprunter pour aborder le style symboliste. La couleur, la ligne et le détail composent l'innovation du peintre : à travers la technique du contrepoint, le développement de l'arabesque ornementale et la suggestion du détail, Moreau renouvelle les éléments plastiques de l'œuvre d'art. D'autres éléments fondent cette fois sa singularité : le syncrétisme, en mêlant les influences artistiques ; l'hiératisme, représentant le sacré dans l'immobilité ; et l'inachevé, envisagé comme un pas vers la modernité et l'abstraction des avant-gardes. Identifiables par la forme, chacun de ces éléments participe à dessiner l'œuvre du peintre et à l'incorporer dans le symbolisme.

Après l'analyse thématique, puis stylistique de l'œuvre de Gustave Moreau, vient l'analyse historiographique de sa réception critique, qui composera la dernière partie de notre recherche. Comment Moreau a-t-il été reçu par ses contemporains ? Quelle place occupe-t-il dans la constitution du symbolisme pictural ? Les critères stylistiques précédemment dégagés disparaissent-ils derrière le thème du féminin prévalent dans les sources textuelles ?

Le premier récepteur de l'œuvre de Gustave Moreau est le spectateur, conçu et considéré comme un herméneute co-créateur par l'artiste lui-même (chapitre 6). Nous étudierons cette posture spécifique et le rôle laissé par le peintre à un public idéal, qu'il imagine posthume. La réception critique est à la fois un moment de bilan et un moment constitutif du symbolisme (chapitre 7) : elle dresse le bilan sur quelques figures qu'elle ne désigne pas encore comme symbolistes, et construit du revers de la main une liste nominale d'artistes, poètes et peintres notamment, qui seront érigés en figures tutélaires du mouvement. L'historiographie que nous proposons sera diachronique pour étudier la constitution du symbolisme et la place qu'y occupent les œuvres (presque absentes formellement, très restreinte thématiquement). La troisième et dernière partie de ce travail montre donc comment le symbolisme a été saisi sous plusieurs regards successifs et parfois concomitants : critique, artistique, historique, philosophique. Le symbolisme n'ayant pas d'identité stable, de propriétés cloisonnées et

distinctement identifiables, nous explorerons comment il est un nouage de faits, de vues, littéralement un mouvement qui se fait, se défait et se refait.

À la suite de ces nombreux travaux relatifs au symbolisme, notre recherche s'envisage comme une tentative de révision (littéralement re-vision) du symbolisme pictural, en replaçant les œuvres au cœur des analyses stylistiques.

Cette focale permet d'interroger plusieurs idées reçues quant au symbolisme : l'antériorité du symbolisme littéraire sur le symbolisme pictural, le thème du féminin perçu comme dominant dans le symbolisme en général et dans la production artistique de Gustave Moreau plus particulièrement, l'absence d'éléments stylistiques identifiables pour caractériser le symbolisme.

Cette recherche a pour but de démontrer qu'une autre voie est possible, complémentaire à celle largement entreprise par l'historiographie : étudier les œuvres en tant que telles et non plus seulement sous l'angle du thème, du sujet littéraire. Cette thèse cherche à apporter de la nuance dans des brèches jusque-là peu étudiées et peu considérées quant aux études sur le symbolisme.

PARTIE I : GUSTAVE MOREAU, PEINTRE SYMBOLISTE DU FEMININ

La première partie de ce travail, structurée en trois chapitres, se consacre au peintre Gustave Moreau et au thème du féminin, en interrogeant notamment la place de ce thème au sein de son œuvre et plus largement, en toile de fond, dans le symbolisme.

Le premier chapitre est dédié au choix de Gustave Moreau comme archétype de l'artiste symboliste : pourquoi avoir choisi ce peintre en particulier pour illustrer le symbolisme ? Trois éléments guident la réponse à cette interrogation : la double pratique de Gustave Moreau, à la fois picturale et scripturale ; l'individualisme en art, caractérisé par les rares expositions, le legs de sa maison-musée rue de la Rochefoucauld et son rôle d'enseignant à la fin de sa vie ; le féminin qui occupe le statut de thème commun au sein de l'œuvre et au sein du symbolisme.

Le deuxième chapitre se focalise sur le thème du féminin et son développement au sein des œuvres plastiques et des commentaires de tableaux : comment se manifeste le féminin au sein de l'œuvre de Gustave Moreau ? Les deux figures principalement identifiées sont la femme fatale et la sainte trinité : elles seront replacées à la fois dans l'œuvre moreenne et dans le symbolisme plus généralement. Cette dichotomie de l'être féminin sera interrogée par la notion d'ambivalence du thème, à travers deux exemples de tableaux.

Le troisième et dernier chapitre cherche à approcher nouvellement le thème du féminin en usant de méthodes quantitatives pour analyser les œuvres et commentaires liés : ces analyses éclairent-elles différemment le thème du féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau ? Ces méthodes seront d'abord appliquées sémantiquement puis picturalement, dans un effort de comptage permettant de quantifier les éléments d'analyse tels que le vocabulaire et les motifs. Les résultats, rendus sous formes de diagrammes, en bâtons ou circulaires, donnent finalement à interroger la réception des œuvres relatives au féminin et le décalage perceptif du public et de la critique vis-à-vis d'elles.

CHAPITRE 1 : GUSTAVE MOREAU COMME ARCHETYPE DU SYMBOLISME PICTURAL

L'*archè* est à la fois le commencement historique, le principe d'origine (premier dans l'ordre chronologique) et l'ensemble de tous les principes à l'œuvre. Il est aussi à la fois ce qui commence et ce qui commande. Gustave Moreau peut d'abord être considéré comme un archétype au sens où il fait partie de la première génération symboliste. Bien que les peintres soient relativement moins cités que les poètes et littérateurs dans l'historiographie relative au symbolisme, Moreau fait néanmoins systématiquement partie des listes nominales évoquées. Il est tantôt reconnu comme un précurseur¹, un symboliste important aux côtés de quelques autres peintres², ou encore un artiste central³. Il est nommé aux côtés de Khnopff, Puvis de Chavannes et Félicien Rops, comme maître du symbolisme de leur temps⁴. Gustave Moreau, « ce père fondateur du Symbolisme français⁵ », lequel « doit être la figure centrale de tout débat sur l'art symboliste⁶ », est accepté par la critique ainsi que l'historiographie comme un peintre majeur – quoique discret – du symbolisme, notamment pour sa singularité s'exprimant à travers plusieurs aspects de son œuvre et de sa vie. Les termes employés pour qualifier le rôle imputé à Gustave Moreau au sein du symbolisme sont forts : « maître », « père fondateur », « figure centrale ». Cela confirme à la fois le rôle de précurseur et celui de modèle, contenus dans la notion d'archétype que nous utilisons à propos du peintre. Ces substantifs lui sont accolés de manière rétroactive, ceux-ci étant issus de la critique historiographique et non nécessairement de son vivant.

Trois des quatre principes caractéristiques du symbolisme, issus de nos lectures préalables, supportent cette hypothèse d'archétype : la pluriartialité, l'individualisme en art et la communauté des thèmes. Ces principes guideront le déroulement du plan de ce premier chapitre.

La pluriartialité du symbolisme nous invite à privilégier la double pratique artistique, reflétée ici par l'œuvre picturale et les commentaires écrits de Gustave Moreau, faisant partie intégrante de la conception de l'œuvre léguée. Nous étudierons ainsi le rapport à l'écrit, à la fois ambigu et ambivalent, qu'il entretient tout au long de sa vie.

¹ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 1997, p. 28, p. 31.

² RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 17, p. 23.

³ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 63.

⁴ VERHAEREN Émile, « Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff », *L'Art moderne*, 12 septembre 1886.

⁵ GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 28.

⁶ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 63.

Le symbolisme est aussi reconnu pour sa pluralité d'artistes et la singularité de ceux-ci. L'individualisme en art se promeut notamment chez Gustave Moreau par le legs de sa maison-musée, qu'il considère être le grand œuvre de sa vie. Si Moreau ne s'est jamais revendiqué symboliste de son vivant, il revendique *a contrario* la singularité de son œuvre.

Enfin, la communauté de thèmes se cristallise ici autour d'un thème, celui du féminin. À la suite d'une rapide évocation des différentes figures féminines composant le symbolisme, le mythe se révèle comme dénominateur commun, un réservoir d'images et d'histoires dans lequel les symbolistes puisent allègrement.

1. LES « ARTS JUMEAUX » DE GUSTAVE MOREAU

Gustave Moreau explore et s'exprime à travers de nombreuses techniques picturales : peinture à l'huile, aquarelle, gouache, dessin, dont mine de plomb, crayon noir, fusain, sanguine, plume et encre, etc. Les dessins exposés de Gustave Moreau, réunis dans un catalogue sommaire¹, renseignent d'ailleurs considérablement sur la genèse des œuvres et permettent de prendre connaissance des techniques mises en œuvre selon les choix artistiques et l'avancée de la création. Le crayon noir est par exemple privilégié pour les esquisses préparatoires, tandis que la plume et l'encre apparaissent plus tardivement dans le processus créatif pour souligner des motifs et des ornements, jusque dans des toiles considérées achevées. Il en va de même pour la peinture, la couleur de l'huile s'étalant plus volontiers sur des œuvres de grands formats appartenant à la peinture d'histoire, tandis que l'aquarelle plus rapidement effectuée est réservée aux formats plus modestes. Les dessins permettent aussi d'étudier les différents thèmes qui y sont abordés sans prendre nécessairement forme en peinture, comme celui de *La France vaincue*² par exemple. Concernant le reste de l'œuvre peinte, le catalogue raisonné³ constitué par Pierre-Louis Mathieu est la référence la plus complète à ce jour. La présente étude s'y réfère majoritairement, ainsi qu'aux catalogues successifs⁴ de l'auteur et au catalogue des œuvres

¹ FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Catalogue sommaire des dessins. Musée Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2009. Ce catalogue contient les 4830 dessins exposés dans les meubles à panneaux tournants répartis sur les deuxième et troisième étages du musée, ainsi qu'au rez-de-chaussée. Les dix mille dessins conservés en réserve n'y figurent pas et donneront peut-être lieu à une publication ultérieure. La collection du catalogue est visible également en ligne à cette adresse : <http://dessins-musee-moreau.fr>

² Peter Cooke nous apprend, en introduction des commentaires à *La France vaincue*, que Moreau a exécuté plus de vingt dessins en 1871 en rapport avec cette composition polyptique relative à la guerre franco-prussienne de 1870. *Écrits*, I, p. 82.

³ MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Courbevoie, ACR Éditions, 1998.

⁴ MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau, sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg,

exposées au musée Gustave Moreau, d'après Geneviève Lacambre¹.

La pratique picturale de Gustave Moreau est sans surprise son activité principale tout au long de sa vie, celle menant à la reconnaissance publique ainsi qu'à un revenu lié aux commandes des collectionneurs et aux achats par l'État. Cette pratique picturale se prolonge en prenant un tour plus théorique dans l'activité d'enseignement à l'École des Beaux-Arts, que Moreau exerce à la fin de sa vie, à tel point qu'elle semble parfois supplanter son activité de peintre dans la réception critique. Respecté et admiré par ses élèves, Moreau tient un discours sur la création libre, incitant ses élèves à expérimenter, menant certains sur les voies de l'avant-garde. Considéré néo-classique dans sa manière de peindre, Gustave Moreau n'en est pas moins affilié au symbolisme. Ces pratiques artistiques diverses et majoritairement distribuées entre peinture et écriture dans le corpus moréen qui nous importe, s'inscrivent donc aussi au sein du symbolisme. Nous proposons de commencer par un état des lieux de ces pratiques, évoluant entre pluriartialité et transartialité, pour ensuite orienter le propos sur la double pratique picturale et scripturale propre à Gustave Moreau.

A) De la pluriartialité à la transartialité du symbolisme

Lors de la Renaissance italienne, le mot *arte* désigne l'ensemble des gestes relatifs à un métier, un savoir-faire au double sens de science théorique et de pratique d'excellence maîtrisée. La naissance de la notion d'artiste signant ses œuvres et reconnu comme tel fait prendre au terme son sens plus moderne de Beaux-Arts. Les arts du volume (sculpture, architecture) et les arts de la surface (dessin, peinture, gravure) s'y trouvent regroupés. Le point commun des arts plastiques et des arts graphiques est ainsi l'action sur la matière. Au dix-huitième siècle, de nouvelles distinctions apparaissent avec l'émergence de l'esthétique, soit la science du beau et la critique du goût. Emmanuel Kant distingue trois catégories d'art² : les *bildenden Künste* (dérivé de *Bild*, signifiant « image », et de *bilden*, qui signifie « former »), comprenant la sculpture et l'architecture (*die Plastik*) ainsi que la peinture (*die Malerei*) ; les *redenden Künste*, soit les arts de la parole, comprenant l'éloquence et la poésie ; le *Kunst des*

Office du Livre, 1976.

– *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1991.

– *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994.

– *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Courbevoire, ACR Éditions, 1998.

¹ LACAMBRE Geneviève, *Peintures, cartons, aquarelles, etc... exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

² À ce propos : CHATEAU Dominique, « Plastik, arts plastiques, *bildenden Künste* », dans CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

schönen Spiels der Empfindungen, soit l'art du beau jeu des sensations, comprenant la musique et l'art des couleurs (*der Farbenkunst*). On y retrouve les arts plastiques et les arts graphiques, différemment organisés, en y ajoutant l'éloquence et la poésie, ainsi que la musique et l'art des couleurs, distingué de la peinture. Un système cherche alors à être élaboré selon une classification hiérarchisée. Au début du dix-neuvième siècle, Georg Wilhelm Friedrich Hegel propose de distinguer cinq arts dans ses cours d'esthétique, donnés entre 1818 et 1829, classés selon une double échelle répondant à deux critères : l'expressivité et la matérialité, allant de l'art le moins expressif et le plus matériel à l'art le plus expressif et le moins matériel. Le résultat donne la hiérarchisation suivante : architecture, sculpture, peinture, musique, poésie. La musique et la poésie se confrontent régulièrement au sommet de cette hiérarchie des arts fluctuante depuis le dix-huitième siècle. Ces deux mêmes arts seront ceux qui se disputeront la place principale au sein du symbolisme. D'une pluriartialité hiérarchisée selon un système évolutif, les arts passent à une transartialité, dans laquelle se mêlent les différents arts. Le symbolisme, dans sa constitution, suit également ce schéma.

Le symbolisme est un mouvement artistique de la fin dix-neuvième siècle qui se constitue au sein de la critique littéraire et artistique, avant d'être institué par l'historiographie. Plusieurs mouvements critiques participent de son élaboration et prennent en compte la pluralité des formes artistiques constitutives de celui-ci : littérature, peinture, sculpture, musique, arts vivants. Ce premier temps pluriartistique atteste simplement de la cohabitation des pratiques au sein du symbolisme, qui se révèle ainsi protéiforme : il ne se compose ni d'une seule pratique artistique, ni d'un seul regard critique. C'est un mouvement complexe en interrelation avec les éléments internes (les œuvres) et externes (la critique) qui le composent.

La pluriartialité constitutive évolue ensuite vers l'interartialité, interrogeant les complexes relations entre les arts. Cette dernière offre des exemples de réalisation dans le domaine des arts vivants, notamment le théâtre et l'opéra. La figure du compositeur romantique allemand Richard Wagner, décédé en 1883 au début de la double décennie de l'apogée symboliste, apparaît alors inévitablement. L'historiographie du symbolisme fait largement référence à Wagner. L'article de Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris¹ », paru en 1861, est à l'origine de la connaissance et du succès² de l'œuvre du

¹ BAUDELAIRE Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861.

² « [...] plus d'un peintre symboliste s'inspirera de ses drames musicaux, avec des fortunes diverses allant de l'illustration littérale aux interprétations les plus personnelles. » MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, op. cit., p. 18-19.

compositeur en France. La *Revue Wagnérienne*, créée en 1885 par l'écrivain Édouard Dujardin, relaie les écrits de Wagner, lequel est considéré comme le théoricien de la synthèse des arts et de la recherche d'une œuvre d'art totale, dit *Gesamtkunstwerk*¹ en langue allemande. Pour Wagner, l'opéra représente un art idéal construisant des accords, littéralement conjuguant danse, théâtre, poésie, arts plastiques et musique dans une interartialité complexe. Perçu comme l'événement archétypal des tentatives de réalisation de l'œuvre d'art totale, le cycle d'opéras *L'Anneau du Nibelung*, joué au Palais des festivals de Bayreuth – bâtiment érigé à la demande du compositeur pour l'interprétation de ses œuvres – est un festival scénique en un prologue et trois journées, s'étendant sur une durée de près de dix-sept heures, les 13, 14, 16 et 17 août 1876. L'histoire retient le *Gesamtkunstwerk* comme un apport théorique majeur, or cela peut toutefois être considéré excessif². Wagner déplore d'ailleurs que ses contemporains, alliés ou adversaires, ne l'aient lu correctement : « Autrement, il serait tout à fait impossible que l'exposé de mes doctrines n'eût abouti qu'à cette création malheureuse, le *Sonderkunst* et le *Gesamtkunst*³ ». Le compositeur considère ces doctrines comme participant d'une pensée plus vaste : le *Sonderkunst* correspond aux arts particuliers, séparés les uns des autres, c'est-à-dire à chaque pratique artistique prise dans sa singularité ; tandis que le *Gesamtkunst* correspond à l'art complet produisant une création nouvelle, d'une nature autre, par la conjugaison, l'accordance de ces diverses pratiques artistiques⁴. Sur le plan conceptuel, le *Sonderkunst* relève d'une pensée analytique, laquelle recherche l'élémentaire, sépare et décompose, examinant chaque partie ; le *Gesamtkunst* s'inscrit dans une pensée de la complexité, laquelle recherche interactions et organisations potentielles, proposant un tout qui n'est pas la somme des parties : un autre, à la fois plus et moins que cette somme. Les composantes artistiques se complètent et

¹ « Synthèse des arts : le *Gesamtkunstwerk* wagnérien (œuvre d'art totale) a suscité bien des vocations au temps du symbolisme dont l'esthétique se place sous le signe de l'unité ou de la synthèse, que ce soit sur le mode littéraire des correspondances ou sur le modèle théâtral, avec la collaboration, sur la scène symboliste, du poète, du musicien, du peintre et du chorégraphe. » MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 210. En italique dans le texte.

² « Dans l'imagination commune ainsi que dans les vieux manuels, le *Gesamtkunstwerk* passe souvent pour une création exclusive de Richard Wagner, qui serait donc sa contribution la plus importante et la plus originale à l'esthétique et à la théorie musicale. Cette assertion est excessive, pour ne pas dire complètement fautive. Richard Wagner n'a pas inventé le terme de *Gesamtkunstwerk*, il ne lui accorde même pas une place considérable dans ses écrits. On le chercherait en vain dans l'index de l'édition courante de ses œuvres complètes publiées en 1911. » MOST Glenn Warren, « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'œuvre d'art totale », traduit de l'anglais par BOUNIORT Jeanne, dans GALARD Jean et ZUGAZAGOITIA Julian (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003, p. 11-34, p. 12.

³ LISZT Franz et WAGNER Richard, *Correspondance de Wagner et de Liszt*, traduite de l'allemand par SCHMITT L., Leipzig, Breitkopf & Haertel, tome 1, 1900, p. 278. Cette traduction déjà ancienne oppose l'« art particulier » (pour *Sonderkunst*) à l'« art général » (*Gesamtkunst*). Note de bas page et commentaire du texte original.

⁴ À ce propos : Note 3 de la lettre n°133, cité dans : LISZT Franz et WAGNER Richard, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2013, p. 904.

ont, combinées, une portée symbolique, philosophique ou métaphysique. L'œuvre d'art totale reflète le désir d'unité de la vie.

D'un point de vue musical, concernant Wagner toujours, l'histoire retient entre autres le leitmotiv, un motif ou thème identifiable associé à une idée ou un personnage. Timothée Picard ajoute que l'œuvre d'art totale « vise en outre la parfaite fusion de trois entités répondant elles-mêmes au critère d'unité : le moi, la collectivité, le monde¹ ». Il semble que le symbolisme opère une rupture de ces unités, construisant un sentiment de perte. Il fait ainsi écho aux diverses fragmentations perceptibles de la fin du dix-neuvième siècle : le moi se confond et se révèle dans l'inconscient ; la collectivité se rompt en divers groupes sociaux, parfois opposés ; l'unité divine du monde se dissout dans les explications progressistes de la science. Le projet wagnérien, alors, apparaît-il salvateur ? Le succès effectif du *Gesamtkunstwerk* wagnérien s'atteste : l'opéra devient l'incarnation de l'interartialité du symbolisme.

N'oublions pas néanmoins le double sens du préfixe *inter*, signifiant ici à la fois relation entre les arts, mais aussi confrontation entre les arts. La querelle entre certaines formes artistiques, telle la littérature et la peinture, atteste des relations complexes qui les unissent. L'antériorité historique et la prédominance heuristique de la première sur la seconde est en effet un lieu commun perpétué par la critique que nous pouvons interroger. Plusieurs auteurs de l'historiographie² affirment que le symbolisme est d'abord et avant tout littéraire et que la peinture a ensuite été ramenée dans ce giron littéraire, participant ainsi à une « conquête du champ culturel de l'époque par la littérature³ ». La légitimation d'un art se fait par celui considéré supérieur, engrangeant ensuite les qualités des autres formes artistiques qu'elle entend soumettre ou absorber. Néanmoins, il est possible de questionner l'antériorité littéraire du symbolisme du point de vue de la chronologie. Le symbolisme étant un mouvement constitué par la critique – de manière rétroactive bien que contemporaine dans ses premiers essais – il est possible de percevoir la présence, dix ans avant le manifeste littéraire de Jean Moréas, de « la formule d'un art antinaturaliste⁴ » en peinture, notamment chez Odilon Redon et Gustave Moreau, peintres peuplant le musée imaginaire du héros décadent Des Esseintes, dans l'ouvrage

¹ PICARD Timothée, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 10.

² LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, op. cit., 1999, p. 51. ; PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 184. ; DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, op. cit., p. 12. ; MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, op. cit., p. 8-9.

³ GAMBONI Dario, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'Art*, n°96, 1992, p. 13-23, p. 14. ; Voir aussi la lettre datée de juillet 1893 d'Émile Bernard à son ami et collectionneur Andries Bongers, cité dans : GAMBONI Dario, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », art. cit., p. 14.

⁴ MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 56.

À *Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. Antérieurement encore, vingt ans avant le manifeste, la peinture de Gustave Moreau peut encore être rétroactivement jugée conforme aux principes énoncés par Moréas¹.

Rappelons et analysons ici ces principes : l'expression de l'Idée, sans aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi² ; la synthèse dans un « style archétype et complexe » ; le rythme ; la prose, qui évolue dans un sens analogue à celui de la poésie ; le polymorphisme, « déformation » dans laquelle « gît le seul réel », « *déformation subjective* » de surcroît.

L'expression de l'Idée par une forme sensible n'est pas le but lui-même ; cette forme sensible reste sujette à l'Idée qu'elle exprime, elle n'est ainsi qu'un moyen. Les analogies extérieures peuvent également servir de moyens à l'expression de l'Idée, sachant que celle-ci ne doit jamais aller jusqu'à la conception – entendue ici comme réalisation – de l'Idée en soi. Cette expression inaboutie est équivalente à la suggestion prônée par le poète Stéphane Mallarmé. Pour incarner cette suggestion de l'Idée, Moréas propose des moyens de mises en application, tels que la synthèse, le rythme, la prose, le polymorphisme, suite des principes énoncés qu'il accompagne d'exemples stylistiques littéraires. Quels seraient ainsi les équivalents ou les transpositions de ces principes en peinture, et plus précisément dans l'œuvre de Gustave Moreau, exemple archétype de notre étude ?

La synthèse est le résultat de l'Idée suggérée par une forme sensible. Par opposition à l'analyse, elle est l'opération par laquelle on procède du simple au complexe, des éléments au tout, de la cause aux effets : la synthèse est ainsi un processus. Néanmoins, ce processus même est composé d'opérations d'analyse, puis de conjugaison, voire d'une intégration, d'une fusion des éléments analysés. En littérature, le principe de la synthèse symboliste se trouve incarné chez Mallarmé³. Ce principe synthétique était antérieurement présent et théorisé par Wagner.

¹ GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 31.

² Nous recopions ici la citation : « [...] la poésie symboliste cherche : à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures, car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. » MOREAS Jean, « Manifeste du symbolisme », *Figaro*, 18 septembre 1886. Les termes sont en italique dans le texte original. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

³ « La poésie de Mallarmé présente les qualités que tous les véritables symbolistes allaient plus tard, dans une certaine mesure, revendiquer pour leur propre compte : l'ambiguïté délibérée, l'hermétisme, la perception du symbole comme catalyseur (tout en demeurant lui-même inchangé, il déclenche une réaction dans la psyché), l'idée que l'art existe au côté du monde réel plutôt qu'en son sein, la préférence donnée à la synthèse, par opposition à l'analyse. La synthèse est un concept symboliste particulièrement important : elle implique de la part de l'artiste un effort pour combiner les éléments trouvés dans le monde réel, voire empruntés à d'autres œuvres d'art, afin de produire une réalité séparée, différente, et parfaitement autonome. » GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 54-55.

En peinture, la synthèse peut notamment se manifester par des effets de syncrétisme, c'est-à-dire une combinaison éclectique de thèmes ou de motifs agencés nouvellement ensemble. Ce syncrétisme thématique opère d'ailleurs chez Gustave Moreau, dans une œuvre comme *La Vie de l'Humanité* (achevée en 1886) [fig. 1] par exemple, dans laquelle les sujets religieux issus de la Bible et de la mythologie gréco-romaine sont assemblés dans un polyptique monumental. Un syncrétisme stylistique peut également s'observer chez ce peintre partisan de diverses techniques picturales. Le syncrétisme, sous ses diverses formes, participe ainsi de la synthèse, celle-ci étant posée comme un idéal qui nourrit le symbolisme. Pour illustrer le « style archétype et complexe » nécessaire au symbolisme pour effectuer la « traduction exacte de sa synthèse », Moréas donne dans son manifeste une liste d'exemples de figures de styles littéraires et une liste d'écrivains¹. Le style symboliste, régulièrement qualifié d'ampoulé, de pompeux voire d'hermétique par la critique littéraire, prend en peinture deux voies distinctes : l'une est celle bien identifiée des Nabis, dits aussi peintres cloisonnistes ou synthétistes, dans le sens où ceux-ci cernent d'un trait leurs motifs (Paul Gauguin, Maurice Denis) et font la synthèse de leurs perceptions du monde dans un rendu de formes et de couleurs simplifiées (Paul Sérusier) ; l'autre est plus diffuse et protéiforme, on y trouve des styles plutôt issus de l'académisme et du répertoire traditionnel de l'École des Beaux-Arts², dans lesquels le souci du détail et de l'ornement semble au carrefour de manières néanmoins propres à chaque artiste.

Le rythme est aussi un moyen artistique, tant musical que littéraire et pictural, de rendre le désir d'unité de la vie caractéristique du principe de synthèse. En littérature et en peinture³, il acquiert un sens abstrait et général, permettant par exemple d'élever une émotion à une abstraction : le rythme, issu de la musique, déjà évoquée comme art ayant la capacité d'émouvoir, s'applique désormais avec cette capacité émouvante, à tous les arts. Pour Clément Dessy, le rythme est tout intérieur et se déploie dans des innovations artistiques (le vers libre, l'arabesque), tant en littérature qu'en peinture, transcendant les divers arts par la musique⁴.

La prose, érigée en principe d'écriture poétique, pourrait être exclue au premier abord, puisqu'elle ne concerne que la littérature. Or, la peinture et la littérature innoveront, chacune selon

¹ « [...] d'impollués vocables, la période qui s'arcoute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trope hardi et multiforme ; enfin la bonne langue – instaurée et modernisée – la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux, la langue de François Rabelais et de Philippe de Commines, de Villon, de Rutebeuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme acut du langage, tels des toxotes de Thrace leurs flèches sinieuses. » MOREAS Jean, « Manifeste du symbolisme », *art. cit.*.

² MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.*, p. 9.

³ DESSY Clément, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 236.

⁴ *Ibid.*, p. 242.

leurs moyens, de manière similaire. Une analogie de la littérature à la peinture est ainsi rendue possible par le truchement du monologue intérieur, concrétisé par le vers libre, trouvant son équivalent pictural dans le motif abstrait de l'arabesque¹. D'après Clément Dessy, le vers *libre* et la ligne *libre*, qui pourrait ainsi être identifiée comme l'arabesque, sont les inventions techniciennes, chacune appartenant respectivement aux arts littéraires et aux arts visuels, issues du symbolisme. Ces inventions techniciennes proviennent de l'idée de « technique » mise en évidence par Gustave Kahn : celles-ci ne relèveraient pas des thèmes nouveaux tel que le roman psychologique mais plutôt des procédés littéraires comme le vers libre et le monologue intérieur propres au symbolisme. La « liberté » du vers et de l'arabesque est, dans leur élaboration, factice : celle-ci se déploie dans un cadre contraint notamment par le rythme, mais révèle néanmoins une intériorité propre au procédé, c'est-à-dire que chaque vers *libre* ou ligne *libre* peut être signifiant en lui-même.

Enfin, le polymorphisme, « déformation », dans laquelle « gît le seul *réel* », « *déformation subjective* » de surcroît, indique l'admission de formes plurielles, diverses et variées au sein des productions symbolistes. Le polymorphisme peut s'entendre comme une pluralité de formes médiatiques renvoyant aux différents arts constitutifs du symbolisme, ainsi qu'à une pluralité de formes thématiques et stylistiques, conjointe à la synthèse symboliste. Le terme de « déformation » interroge : de quoi le symbolisme est-il la déformation ? Une déformation du monde perçu est une réponse, dans le cas où l'on accepterait qu'une perception unique et normée (normalisée ?) du monde existe et fasse consensus. Cette déformation pourrait s'appliquer plus probablement et plus spécifiquement à la nature, avec laquelle le symbolisme questionne et réinvente son rapport. De plus, le caractère subjectif de cette « déformation » met une nouvelle fois en lumière une autre caractéristique du symbolisme : l'individualisme en art, c'est-à-dire le fait de privilégier la singularité expressive de chaque artiste, au détriment d'une unité artistique, médiatique ou stylistique. Si dans cette déformation « gît le seul *réel* », ce principe confirme l'importance du subjectif, du singulier, du personnel au sein du symbolisme. Le seul réel est celui que l'individu singulier, unique, perçoit, introduisant ainsi la notion de solipsisme.

Au début de cette exploration des principes symbolistes énoncés par Moréas, nous posons la question de l'antériorité du symbolisme littéraire par rapport au symbolisme pictural. Ainsi, nous prenons le parti d'affirmer que le symbolisme, avant d'être constitué de la critique

¹ *Ibid.* Voir le chapitre « Filer l'arabesque », p. 189-233.

et par la critique, est constitué d'œuvres produites par des artistes répondant à des principes similaires – bien que non théorisés. Les principes théoriques ultérieurs, fixés par la critique littéraire, confirment l'interrelation des deux arts – peinture et littérature – sous les modes opposés de la querelle et de la tentative d'appropriation. Ce mode de confrontation semble pouvoir trouver sa résolution dans une interrelation complexifiée : celle de la musique. Observons ainsi plus précisément son rôle et son influence sur le symbolisme.

Depuis Jean-Jacques Rousseau au dix-huitième siècle, la musique, tour à tour avec la poésie, est un modèle de tous les arts, ce qui signifie qu'elle est à la fois l'exemple à suivre et qu'elle se place au sommet de la hiérarchie des arts. Le symbolisme, plus d'un siècle après, n'y échappe pas. La musique occupe ce rôle et cette place pour au moins cinq raisons :

- 1) La musique est un art non représentationnel.
- 2) La musique est un art du temps (immatériel).
- 3) La musique est un art de l'évocation et de la suggestion.
- 4) La musique est un art de l'expression de l'intériorité, de l'intime.
- 5) La musique est un art directement, immédiatement émouvant.

Jean-Jacques Rousseau est le premier à faire de la musique l'art des arts à partir de sa vocation essentiellement expressive, que l'on retrouve sous des « formes dégradées¹ » en peinture et en littérature. La dégradation signifie à la fois endommager quelque chose, le fait d'être abîmé ou altéré et l'action de diminuer la valeur morale. Le passage de l'expressivité musicale à d'autres formes d'art entraînerait donc un dommage, signe d'un état plus mauvais, un résultat diminué, une forme artistique affaiblie. La perte de la valeur expressive marquant la faiblesse des autres arts vis-à-vis de la musique s'explique par la matérialité de ceux-ci : la peinture notamment, est matérialisée, matérielle, elle-même soumise aux dégradations du temps. La musique, elle, s'enrichit avec le passage du temps : infiniment renouvelée, elle se déroule dans un temps éphémère, variable selon les interprétations. Dans son immatérialité – au sens de matière, non au sens de sensible, la musique étant elle-même sensible, c'est-à-dire relative au sens (l'ouïe, plus particulièrement) et provoquant des sensations et des impressions à l'auditeur – la musique est un art de la non-représentation. Elle n'imité pas la nature (sauf dans de rares cas, notamment ultérieurs à la période qui nous occupe ici) et en ce sens est encore supérieure aux autres arts, non soumise à la *mimésis* et s'abstrayant de l'imitation ou de la description. Cette non-représentation de la nature permet l'évocation et la suggestion. Rousseau confère d'ailleurs à la musique la fonction d'expression du sentiment intérieur, intime, des

¹ FRANGNE Pierre-Henry, « Pictorialité et musicalité chez Mark Rothko », *À la littérature...*, 14 décembre 2010, [en ligne].

passions humaines. L'évocation et la suggestion sont aussi ardemment recherchées dans le symbolisme, tant littéraire que pictural¹. La musique ne représente pas les choses mais sa force de suggestion est équivalente dans les sentiments qu'elle déclenche chez le spectateur². Son expressivité est donc directe et immédiate, elle n'a pas besoin de la médiation de la matérialité propre à la peinture et à la littérature : « l'obstacle de la figuration³ » ne se dresse pas devant la musique, elle peut être directement « l'expression de la vie invisible et indicible de l'expression intérieure⁴ ». Cette expression intérieure, qui permet l'expression de l'intime, prend d'ailleurs une importance notable au cours du dix-neuvième siècle, qualifié de « siècle de l'intime⁵ ». La musique s'adresse à cette intimité individuelle⁶, elle « extériorise l'intimité sans passer par l'extériorité des choses et s'adresse à l'intimité de l'auditeur⁷ ». Cette adresse se conjugue au présent, lors du temps éphémère de l'écoute. C'est aussi cette présence expressive qui émeut l'auditeur, au sens où la musique fait écho aux émotions vécues et ressenties par lui : la musique est ainsi un art proprement émouvant. Elle permet de résoudre la confrontation des arts sur le mode de la médiation, entendue au sens de celle qui produit des liens, qui résout des querelles, qui opère un passage. Par la musique, le symbolisme devient un mouvement transartistique : le passage d'un art à l'autre est permis par la médiation musicale⁸.

B) Peinture et écriture : deux modes d'expression liés

Connu et reconnu par la critique comme un peintre symboliste, quelle place occupe Gustave Moreau au sein du mouvement pluriartistique et transartistique ? Avant d'observer de plus près les commentaires de tableaux rédigés par Gustave Moreau, l'exploration se concentre sur les rapports entre peinture et écriture, permettant de mieux cerner l'inscription de l'artiste dans ce paysage pluriartistique.

¹ MALLARME Stéphane, cité dans : HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 60.

² ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, A. Belin, [1781] 1817, p. 58.

³ FRANGNE Pierre-Henry, « Picturalité et musicalité chez Mark Rothko », *art. cit.*.

⁴ *Ibid.*

⁵ DIAZ Brigitte et DIAZ José-Luis, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, n°4, 2009, p. 117-146.

⁶ « On voit par-là que la peinture est plus près de la nature, et que la musique tient plus à l'art humain. On sent aussi que l'une intéresse plus que l'autre, précisément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme et nous donne toujours quelque idée de nos semblables. » ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 58.

⁷ FRANGNE Pierre-Henry, « Picturalité et musicalité chez Mark Rothko », *art. cit.*.

⁸ À ce propos : ESTAY STANGE Veronica, « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible », *Littérature*, n°163, 2011, p. 32-50.

a) *Le titre, le sujet et les commentaires*

L'existence de liens entre peinture et littérature, de manière générale, s'atteste aisément. Il importe sans doute de préciser et de clarifier leur nature. Trois d'entre eux s'observent : le titre, le sujet de l'œuvre picturale, les commentaires.

Le titre¹, qui n'émerge progressivement qu'entre le dix-huitième et le dix-neuvième siècle, occupe des fonctions de définition ou de description, fonctions que le professeur de littérature Christian Michel analyse comme des éléments producteurs de sens : « Le tableau prend son sens par le biais du titre qui vise à expliciter l'œuvre² ». Généralement donné extérieurement et postérieurement à la production artistique, la valeur accordée au titre change entre donnée d'identification et élément participant à la compréhension. Le lien entre l'artiste et le spectateur s'établit, se tisse par la toile, et le titre, dans une perspective interprétative de l'œuvre matérielle, ne présente pas de plus-value. Au dix-neuvième siècle, le titre reflète l'imagination du peintre : ce « nom » induit non seulement une lecture, mais aussi un regard, c'est un mode de fonctionnement dans lequel le titre prend une place déterminante. Le titre est alors produit par le peintre, visant une compréhension globale : il dit quelque chose en plus de l'œuvre, la complète, la prolonge.

Le sujet de l'œuvre picturale est fréquemment d'inspiration littéraire, l'œuvre picturale est illustration, interprétation, moyen de diffusion. Gustave Moreau est peintre d'histoire, son œuvre est nourrie de thèmes mythologiques, puisés notamment dans les poésies homériques³. Peter Cooke précise : « dans ses fondements théoriques, issus de l'humanisme de la Renaissance italienne, codifiés par la suite, dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, par les fondateurs de l'académisme français, la peinture d'histoire [...] est inséparable du paradigme littéraire⁴ ». Il s'agit du principe de l'*ut pictura poesis*, développée au cours du dix-huitième siècle par le philosophe Gotthold Éphraïm Lessing dans son ouvrage *Laocoon* (1766), qui disqualifie la comparaison entre les arts et la doctrine de l'*ut pictura poesis*, insistant sur les limites et les différences entre disciplines artistiques. La doctrine de l'*ut pictura poesis* est issue

¹ À propos du titre en peinture : DE BIASI Pierre-Marc, JAKOBI Marianne et LE MEN Ségolen (dir.), *La Fabrique du titre : nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS éditions, 2012.

² MICHEL Christian, « Le titre du tableau », Conférence du 9 février 2011 au Collège de France. Pour consulter les autres conférences, voir : MICHEL Christian, « Le titre du tableau », *La Lettre du Collège de France*, numéro 31, juin 2011, [en ligne].

³ LACAMBRE Geneviève, « Gustave Moreau : illustrateur d'Homère », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, Numéro 7, 2003, p. 549-560.

⁴ COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford, Peter Lang, 2003, p. 29.

d'une phrase du poète Horace : « *ut pictura poesis erit* », « il en est de la poésie comme de la peinture », interprétée à contresens par les auteurs de la Renaissance, qui retiennent : « il en est de la peinture comme de la poésie ». Au dix-neuvième siècle pourtant, le refus du parallèle entre peinture et littérature au nom de la spécificité de chaque art connaît de larges développements : il est notamment repris, à la suite du poète Charles Baudelaire, par les défenseurs de la modernité.

Dernier élément littéraire lié aux œuvres picturales, les commentaires recouvrent une diversité importante de discours : critique d'art, commentaire ou autocommentaire d'œuvre, notice de musée, etc. Par nature, ils sont en dominante postérieurs à l'œuvre picturale. C'est une production discursive issue d'une pratique réflexive s'exerçant sur l'œuvre, voire en cours d'œuvre, et non plus, comme précédemment, cause, déterminant, déclencheur d'ordre littéraire inspirant le sujet d'un tableau.

b) Gustave Moreau, un peintre littéraire ?

Gustave Moreau est un peintre illustrant amplement ces liens entre peinture et littérature, au point que l'artiste souffrira toute sa vie de « cette opinion imbécile et injuste [qu'il est] trop littéraire pour un peintre¹ ». Il se représente et s'apprécie comme un « peintre-poète² », regardant et évaluant son art comme une forme d'expression philosophique et littéraire. Constatons à nouveau qu'il suscite de nombreux commentaires de ses contemporains, tant sur l'homme peignant que sur son œuvre : « Peintre littéraire si l'on veut, en ce sens que jamais peinture n'a déchaîné des flots si abondants de littérature³ », écrit le journaliste André Hallays en 1899. Paul Gauguin quant à lui ne voit au contraire en son confrère qu'un « esprit essentiellement peu littéraire, avec le désir de l'être [...] [qui] ne parle qu'un langage déjà écrit par les gens de lettres⁴ », réduit au statut d'illustrateur et subordonné à la littérature. Le jugement de Gauguin est sévère : Moreau est lettré, cultivé, son père a insisté pour qu'il apprenne latin, grec, belles-lettres, philosophie, poésie et histoire. Il hérite d'ailleurs de celui-ci d'une bibliothèque fournie⁵. Peter Cooke estime que Gustave Moreau est « l'un des rares

¹ *Écrits*, I, p. 142.

² À ce propos, voir la thèse : COOKE Peter, *Gustave Moreau : Painter-Poet*, Oxford, Oxford UP, 1995.

³ HALLAYS André, « La Maison de Gustave Moreau », *Journal des Débats*, 3 février 1899. Cité par COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 15.

⁴ GAUGUIN Paul, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, Paris, Les Éditions de Paris, 1998, p. 120. Je souligne.

⁵ MATHIEU Pierre-Louis, « La bibliothèque de Gustave Moreau », *Gazette des beaux-arts*, vol. XCI, avril 1978, p. 15-32. Par ailleurs, un inventaire des bibliothèques est en cours au musée Gustave Moreau.

peintres de son temps à remplir les conditions exigeantes du *doctus pictor* requises par la pure tradition humaniste et académique¹ ». Son style pictural est qualifié par certains de ses contemporains d'art « apocalyptique qui n'est pas du ressort de la peinture. S'est trompé de moyen d'expression. Eût dû se faire homme de lettres² ». À les en croire, Gustave Moreau aurait donc pu, *dû* être poète, figure qu'il représente d'ailleurs de façon récurrente dans son œuvre picturale, ayant « la valeur d'une figure autobiographique idéale³ », d'après Peter Cooke. Des poètes, contemporains de Gustave Moreau, se sont inspirés de son œuvre picturale, en privilégiant notamment le sonnet⁴, ceci résonant, voire *raisonnant*, avec l'idée du poète Charles Baudelaire selon laquelle « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie⁵ ». Peter Cooke fait d'ailleurs de Moreau un poète : « Selon une logique impeccable, alors que le côté plastique de l'art de Gustave Moreau aboutit à l'expérimentation technique la plus savoureuse, aux effets de la couleur, de glacis, de grattage et d'empâtement les plus séduisants, le côté littéraire de son art aboutit à des textes poétiques⁶ ». Si les textes développés par Moreau peuvent contenir une valeur poétique, nous préférons tenir le peintre dans la posture plus neutre du peintre écrivain⁷, dont la dénomination est empruntée à Charlyne Audin.

À la suite de la mise en place de la base de données *Pictoriana* sur les écrits d'artistes belges de 1850 à 1950, la question du classement du « peintre qui écrit » s'est imposée aux chercheurs. Ainsi, Charlyne Audin résume que le « peintre qui écrit » a été pensé selon deux figures distinctes :

« Celle de celui qu'il a été convenu d'appeler "peintre-écrivain", à savoir une figure duale et momentanée pratiquant l'écriture en amateur, et celle du "peintre-écrivain", figure syncrétique assumée et reconnue comme telle de celui qui a "transformé un acte ("j'écris") en identité ("je suis écrivain")"⁸. »

Moreau relève ainsi de la première catégorie. Ses écrits n'ont pas vocation à être publiés, bien qu'ils aient été légués en tant qu'archives primaires lors de la création du musée. L'artiste

¹ COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 78.

² LEMONNIER Camille, cité par : BOYER Robert, « Les Artistes aux Salons de 1897 », *L'Artiste*, 1897, p. 349.

³ COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 80.

⁴ C'est le cas de Henri Cazalis avec *Salomé* (1888), Stuart Merrill et son *Ballet* dédié au peintre (1891), Julian del Casal avec *Salomé* et *Galatée* (1891), José-Maria de Heredia avec *Jason et Médée* (1893), Albert Samain avec *Hélène* (1893) et *Hérode* (1901), Jean Lorrain et ses trois œuvres *La Chimère*, *Le Jeune homme et la Mort*, *Les Sirènes* (1897), Jules Laforgue avec *Sur l'Hélène de Gustave Moreau* (date inconnue).

⁵ BAUDELAIRE Charles, « Salons de 1846 », dans *Curiosités esthétiques*, 1^{er} mai 1846, p. 77-198, p. 101.

⁶ COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 216.

⁷ À ce propos : AUDIN Charlyne, « Du pinceau à la plume : les écrits de peintres en Belgique (1850-1950) », *Textyles*, numéro 30, 2007, p. 89-99.

⁸ AUDIN Charlyne, « Du pinceau à la plume : les écrits de peintres en Belgique (1850-1950) », art. cit., p. 96.

semble conscient que la compréhension de son art, « pourtant si limpide¹ » à ses yeux, nécessitera dans le futur un appareil critique et analytique conséquent, « immense étude d'analyse et de détail ». Les nombreux obstacles, « prudhommes », « poncifs », « calomnies », se dressent entre lui et le public des « tendres, des nobles, des délicats, des grands amoureux, enfin des seuls esprits qu'il est désirable de satisfaire, de pénétrer et dans le présent et dans l'avenir », public à qui le peintre destine donc son art. La complexité de son art proviendrait, selon lui, de sa « variété », sa « profondeur morale », sa « belle subtilité dans sa grandeur et sa simplicité », tout élément nécessitant potentiellement un éclairage plus précis par voie écrite, pour être approché au plus près. L'écrit vient ici éclairer et compléter la pratique picturale, il est ainsi subordonné à cette dernière, existante en premier lieu dans la pratique artistique de Gustave Moreau. L'écrit vient combler un manque de connaissances ou une appréhension incomplète ou inexacte du public, manque gênant probablement l'artiste producteur d'œuvres, qui n'hésite pas à prendre la plume à sa charge, lui qui fustige par ailleurs ses contemporains de s'adonner à l'art de l'écriture en étant peintres².

Gustave Moreau s'offusque des critiques d'art qui appliquent des critères littéraires au jugement de la peinture et évalue négativement le fait que des peintres prennent la plume à des fins de publication. L'historienne de l'art Françoise Lucbert nous enseigne qu'à l'époque du symbolisme, « les artistes contestent toujours l'autorité des poètes en matière artistique. Ils réagissent à la prétention de ceux qui parlent d'un art qu'ils ne pratiquent pas eux-mêmes³ ». Il semble que Gustave Moreau partage cet avis. Cette prise de position laisse entendre que seul un peintre peut discourir sur la peinture, un pouvoir au sens double de capacité et de légitimité, dont ne disposeraient pas les auteurs d'art, écrivains, critiques d'art, historiens d'art, ou auxquels il ne serait pas reconnu. Cette opposition entre praticiens d'une activité et théoriciens de cette même activité, théoriciens pris ici en son sens large de producteurs de discours sur l'activité d'un autre ou ses résultats, n'est pas nouvelle. Les peintres symbolistes refusent un droit de regard aux écrivains, refus probablement sous-tendu par la crainte d'un jugement négatif. Ni accord de droit, ni reconnaissance légitime, mais accord implicite de valeur

¹ *Écrits*, I, p. 170. Référence valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

² Pour exemple, lors de la séance du 22 novembre 1890 à l'Académie, Moreau lit une notice qu'il consacre à Gustave Boulanger dans laquelle il mentionne la « petite brochure adressée à ses élèves » : « Ce petit livre témoigne sans doute d'un vif amour du bien, des bons principes, du grand respect qu'avait l'artiste pour sa profession ; mais prouve-t-il tout ce qu'il voudrait prouver ? Au surplus, que peut-on démontrer, que peut-on expliquer par des mots, quand il s'agit de cet art muet, comme l'appelait Poussin, s'excusant auprès de M. de Chambray de n'en pouvoir rien dire : non certes pas insuffisance, mais parce qu'il savait trop bien combien il est difficile, pour ne pas dire impossible, de traiter ces questions par la parole. » *Écrits*, II, p. 346-347.

³ LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 62.

toutefois : les peintres symbolistes sont sensibles à la critique d'art et aux textes produits sur leur pratique picturale¹. Par ailleurs, n'accorder de légitimité qu'au jugement des mêmes que soi ne suffit pas à se protéger de toute valorisation négative, comme l'illustre cette anecdote rapportée par l'écrivain Paul Valéry à propos de Gustave Moreau et Edgar Degas :

« Moreau l'entreprit un jour :

“Vous avez donc la prétention de restaurer l'art par la danse ?

– Et vous, riposta Degas, prétendez-vous le rénover par la bijouterie ?”

Et il disait aussi de Moreau : “Il veut nous faire croire que les dieux portaient des chaînes de montre...”². »

Un développement logique de cette conception conduirait à ce que chaque artiste, peintre ou écrivain, s'en tienne à sa pratique artistique et aux moyens propres de celle-ci, sans emprunt à aucune autre. D'évidence ceci est illusoire, l'observation des sujets et objets suffit à s'en convaincre : la peinture puise ses références en littérature, un certain type de littérature n'existe qu'en prenant la peinture pour objet, comme la critique d'art.

c) *La peinture est-elle un art « lisible » ?*

Chacun de ces médiums artistiques possède néanmoins des moyens propres et spécifiques d'expression, visant à la communication. Gustave Moreau l'affirme :

« Cette peinture <les intentions, le sens intime> pour qui sait lire un peu dans une création plastique est extrêmement claire et limpide : il faut seulement aimer un peu rêver et ne pas se contenter dans une œuvre d'imagination, sous prétexte de simplicité et de clarté, de naïveté et d'un simple ba be bi bo bu écœurant³. »

Le peintre prolonge cette réflexion, écrite à la fin d'un commentaire que lui réclame le collectionneur Léopold Goldschmidt à propos de l'œuvre *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2] :

« Ce serait déplorable que cet art admirable qui peut arriver à exprimer tant <de choses>, tant de pensées nobles, ingénieuses et profondes <et sublimes>, que cet art dont l'éloquence est si puissant méprisé, se trouve réduit à des traductions photographiques ou à des paraphrases de faits

¹ Pour exemple, Gustave Moreau cessera d'exposer pendant sept années, consécutivement à un traitement sévère par la critique de ses deux toiles présentées au Salon de 1869, *Prométhée* et *L'Enlèvement d'Europe*.

² VALÉRY Paul, Extrait de *Degas Danse Dessin*, Paris, 1938, cité dans NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit., p. 114.

³ *Écrits*, I, p. 142.

vulgaires¹. »

Dans les *Écrits sur l'art* (2002) figure antérieurement un énoncé, attestant de sa conviction de la lisibilité de l'expression picturale :

« Un jour viendra où l'on comprendra l'éloquence de cet art muet : c'est cette éloquence, dont le caractère, la nature et la puissance n'ont pu être définis, à laquelle j'ai donné tous mes soins, tous mes efforts : l'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, voilà mon but². »

Le postulat de Gustave Moreau exprime que la peinture est un moyen d'expression en soi et suffisant. Conséquemment, il considère qu'il n'est pas nécessaire de commenter les œuvres. Il se livre pourtant à cet exercice, en ce qui concerne sa pratique picturale propre. Si Gustave Moreau se montre sévère quant à la pratique scripturale de ses confrères, il est cependant plongé lui-même dans un paradoxe que souligne Peter Cooke dès l'introduction aux *Écrits sur l'art* (2002) :

« Gustave Moreau (comme la plupart des peintres, sans doute) croit fermement à l'"infériorité de l'art de la parole sur les arts muets" et désapprouve les peintres qui ont le mauvais goût de livrer à l'imprimerie leurs idées sur l'art. [...] Or, malgré ces interdictions, Moreau lui-même éprouvait très évidemment le besoin de s'épancher dans l'écriture³. »

Le postulat de Gustave Moreau posant la peinture comme expression en soi et suffisante est-il erroné ? Il semble que l'artiste lui-même n'y croit pas, lui qui s'adonne aux commentaires de ses œuvres. Par ailleurs, Cooke souligne ici le caractère impérieux de l'écriture avec la formule « très évidemment », renforçant l'importance de l'évidence : Moreau désire ardemment se faire comprendre du public.

Poser que la peinture est un discours en soi induit la question de la spécificité de ses moyens. Le peintre exprime des « ressources infinies dans l'art de la peinture pour rendre toutes les pensées sans sortir des lois de cet art⁴ ». Il évoque encore « la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques⁵ », sans plus d'explicitation desdits moyens. Le visage d'une figure est un moyen d'expression en général lisible par le public, mais pour le peintre, « l'expression du visage ne vient qu'en dernier lieu⁶ », et il convient de « ne parler à l'imagination que par l'arabesque de

¹ *Écrits*, I, p. 142-143.

² *Écrits*, I, p. 57.

³ *Écrits*, I, p. 23.

⁴ *Écrits*, II, p. 245.

⁵ *Écrits*, I, p. 57.

⁶ *Écrits*, II, p. 245.

la figure ou du groupe¹ ». Gustave Moreau propose de s'adresser à l'imagination du spectateur, c'est-à-dire non pas d'offrir simplement à contempler, mais inciter à imaginer, à créer ou recréer par la pensée créatrice du récepteur, qui prolonge le travail de l'artiste. Cette proposition est faite par « l'arabesque de la figure ou du groupe », c'est-à-dire par la forme globalisante du sujet. La perception d'ensemble, la figure, le groupe, semblent primer sur la perception détaillée, bien que le détail occupe une place de choix dans les œuvres de Moreau. Le peintre et théoricien Maurice Denis propose une explication aux moyens plastiques évoqués par Moreau :

« [les peintres symbolistes] ont préféré dans leurs œuvres l'expression par le décor, par cet assemblage esthétique de formes et de couleurs, par la matière employée, à l'expression par le sujet. Ils ont pensé qu'il existait à toute émotion, à toute pensée humaine, un équivalent plastique, décoratif, une beauté correspondante². »

Rappelons sa formule bien connue : « un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées³ ». Le sujet n'est alors plus l'essence de l'œuvre, contrairement à la peinture d'histoire, le « grand art » dont Moreau se veut le rénovateur par « le retour aux principes vigoureux de la première Renaissance italienne⁴ ». L'autonomie de la matérialité de la toile et son importance sont affirmées. Le vocabulaire pictural se distribue en catégories : les matériaux, pigments et liants ; les techniques, composition, couleurs, dessin ; le sens, signes et symboles. Moreau n'adopte pas une posture contraire à celle de Denis, concernant le sujet du tableau, mais ne considère pas les principes esthétiques évoqués comme prévalant. Selon Moreau, les états d'âme priment, le sujet est un prétexte à leurs développements. Ainsi, les œuvres de Moreau excèdent le sens perçu premièrement par la vue. Les écrits qu'il livre peuvent alors jouer un rôle descriptif, explicatif ou interprétatif.

d) Peindre ou écrire pour être compris

Moreau a continûment déployé une activité d'écriture, d'intensité variable, en particulier dans ses correspondances⁵. Dans ses dernières années, il forme le projet de commenter, sous

¹ *Ibid.*

² DENIS Maurice, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, p. 28.

³ DENIS Maurice, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 30 août 1890.

⁴ COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 62.

⁵ Pour exemples : CAPODIECI Luisa, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, Paris, Somogy, 2002 ; WRIGHT

forme de notice, la quasi-totalité de son œuvre. Dans une visée de partage, par les discussions avec sa mère, Adelaïde Pauline Moreau, d'abord, mais aussi et surtout, pour lui-même. La surdité de celle-ci n'entraîne pas nécessairement une description des œuvres, se rapprochant de l'*ekphrasis*, de la part de son fils. Sur les cinquante textes composant les commentaires de tableaux rassemblés par le professeur Peter Cooke, environ la moitié utilise le procédé descriptif ainsi entendu. Gustave Moreau propose alternativement un dévoilement, un déploiement, un développement de ses intentions : il commente le sujet de ses toiles bien plus que les toiles elles-mêmes, ce qui se conçoit dans la mesure où sa mère, occupant le même hôtel particulier, a très certainement eu visuellement accès aux œuvres de son fils. Le commentaire ne nécessite pas la description¹, il est exprimé dans un cercle privé, réservé aux proches de l'artiste, mère, amis, ainsi que quelques amateurs collectionneurs. Peter Cooke émet l'hypothèse que les écrits du peintre sont destinés à « un public posthume, qui n'est autre, en réalité, qu'un public imaginaire, id al² ». Gustave Moreau travaille avec des « formes immédiatement lisibles dans le contexte culturel de son  poque³ », ce qui ne l'empêche pas de se heurter à un obstacle de communication, tout comme le mouvement symboliste, plus largement. Ce heurt pose la question fondamentale de la lisibilité de l'œuvre artistique, dans un rapport d'interlocution entre un locuteur qui produit le discours, littéraire ou pictural, et le récepteur de ce discours. La notion de lisibilité implique l'altérité, suppose *a minima* que l'un sache écrire et l'autre lire. Dans cet entre-deux de la communication, Gustave Moreau apprécie sa capacité à produire un discours pictural, évaluant la lisibilité de ses toiles au regard de cette seule dimension, et considère l'incapacité du public à lire cette expression picturale :

« [Q]u'on se plaise à cela, tant mieux, qu'on n'y trouve aucun plaisir, tant pis : qu'on le laisse et puis c'est tout. Assez de toutes ces réflexions critiques, de ces bl mes, de cette sévérité théorique, chez tous ces imbéciles dont l'intelligence en art, comme en tout, ne dépasse pas celle d'un concierge ou d'un charcutier. Quoi qu'ils pensent d'eux et quoi qu'ils fassent, ce ne sont que des sots⁴. »

Les  uvres de Gustave Moreau sont-elles lisibles et lisibles par tous ? Il semble qu'elles soient difficilement « traduisibles⁵ ». L'appréhension des détails allégoriques en particulier

Barbara, *Correspondance d'Eugène Fromentin*, 2 tomes, Paris, CNRS, 1995.

¹ à la différence des lettres où la description peut être nécessaire, voire indispensable, le destinataire n'ayant pas automatiquement la possibilité de voir les  uvres.

² COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, p. 123.

³ NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, *op. cit.*, p. 7.

⁴ * crits*, I, p. 125.

⁵ Peter Cooke souligne l'insuffisance du langage révélée par les commentateurs contemporains de Gustave Moreau. COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, p. 127-128.

s'avère problématique, liée au « foisonnement et [à] l'exécution précieuse [qui] soulignent l'ambiguïté de leur fonction, oscillant entre emblème et ornement¹ ». Le détail est un procédé récurrent dans l'œuvre du peintre : ses toiles proposent une foison d'objets et de figures, dont la précision jusqu'à la minutie prend le risque de brouiller la lecture du sujet principal du tableau². *A contrario*, ce foisonnement peut venir enrichir le propos de la toile ainsi que sa représentation traditionnelle.

Souscrire à l'un des principes de la pensée complexe proposant que « le tout est à la fois plus et moins que la somme des parties³ », et le décliner méthodologiquement dans une approche systémique, permet de comprendre qu'il existe deux types de « tout » dans l'œuvre de Gustave Moreau : ce que nous proposons de nommer le tout-mythe d'abord, et le tout-toile, ensuite. Le tout-mythe est l'Idée princeps de l'œuvre, renvoyant à l'*istoria* italienne, littéralement « histoire », entendue comme récit historique ou fabuleux. Ce récit est la source de l'inspiration de l'artiste, comme le pense le grammairien et théoricien de la peinture Ludovico Dolce, et ne désigne donc pas une œuvre narrative ou allégorique de grande envergure, dans le sens du philosophe et théoricien des arts Leon Battista Alberti. Le tout-toile, quant à lui, est la réalisation matérielle de cette Idée. Le sujet pictural, inspiré du tout-mythe et représenté sur le tout-toile, est choisi selon un principe de sélection d'un moment du mythe. Dans l'œuvre de Gustave Moreau, il semble que le critère présidant à l'élection de ce moment soit son entrée en résonance avec les problématiques du dix-neuvième siècle contemporaines de l'artiste : l'ensemble de son œuvre peint fait écho au monde dans lequel il vit. Sa recherche de l'idéal, par exemple, exprime son rejet et la contestation du Progrès. Moment sélectionné du mythe, le tout-toile est moins que la somme des parties du tout-mythe, l'ensemble des moments du mythe formant un tout.

Le tout-toile, traduit littéralement par un titre faisant référence au tout-mythe (*istoria*), ou au moment sélectionné, est aussi une addition de parties, de détails s'exprimant individuellement dans l'œuvre. Le tout-toile est là encore moins que la somme de ses parties, la richesse de sens de chaque détail pris isolément excédant son intention signifiante première et leur somme plus encore. Charles Baudelaire formule à ce propos la théorie de « l'infini diminutif⁴ », selon laquelle la seule partie d'un tout plus vaste suffit à suggérer l'idée de l'infini.

¹ *Ibid.*, p. 114.

² Pour exemple : l'œuvre *Jupiter et Sémélé*, 1894-1895, huile sur toile, 213 x 118cm, Paris, musée Gustave Moreau, M. 1998, n° 446.

³ MORIN Edgar, *La Méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1981, p. 114.

⁴ BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu*, dans : *Œuvres posthumes*, Paris, La Pléiade, 1908, p. 118.

Chaque détail cependant perd de sa lisibilité dans une tentative de lecture globale de l'œuvre, leur addition, la somme des parties, sommée de faire sens, introduit de l'incertitude et de l'incompréhension : pourquoi les détails sont-ils ainsi positionnés dans l'espace de la toile ? Quelle en est la signification ? Ils rendent l'analyse interprétative plurielle, voire problématique. Si les détails additionnés et le sujet de la toile sont pris ensemble, c'est-à-dire le tout-toile dans sa globalité, l'incertitude devient globale. Paradoxalement, la précision du détail peut accroître l'imprécision de la lecture de l'œuvre. Les références culturelles de l'artiste n'étant pas nécessairement connues de son public, les ajouts et superpositions d'éléments augmentent potentiellement la confusion et le risque d'une impossible communication. Mais Gustave Moreau, qui souhaite se faire comprendre de ses contemporains, écrit : « J'avais horreur d'être classé parmi les incompris¹ ». Hypothèse est faite que ses commentaires de tableaux entendent alors pallier cette impossibilité à communiquer totalement par ses œuvres peintes et que leur fonction est d'en accroître la lisibilité. Moreau argue que « les productions en peinture étant plutôt faites pour être senties qu'expliquées, on risquerait de trop vouloir emprisonner la pensée libre du spectateur dans une formule définie² ». Le peintre, bien qu'écrivain, valorise négativement la pratique scripturale, déplorant les « traductions photographiques³ » réductrices et les « paraphrases de faits vulgaires⁴ ». L'emploi des termes « traduction » et « paraphrase » est à souligner. L'artiste utilise par ailleurs le terme « traduction » pour indiquer son dessein pictural : « traduire la pensée et les rêves de l'âme⁵ ». Rappelons que la traduction est, dans un sens premier, l'acte de formuler dans une autre langue (langue cible) ce qui l'était dans la langue de départ (langue source) sans en changer le sens, mais accepte aussi l'action de transposer dans une autre forme artistique ce qui existait dans une première. La transposition peut ainsi être l'acte d'adapter une œuvre, un thème à un contexte différent, dans une forme différente, c'est-à-dire plus proche de la transformation, de la métamorphose. La traduction est une altération de l'œuvre originale, en ce sens qu'elle n'est plus celle-ci et est, *de facto*, autre. Elle subit cette altération sans nécessairement changer de médium : qu'en est-il alors d'une potentielle traduction de la peinture vers l'écriture ? La traduction du pictural vers le littéraire est une opération problématique, transformant la langue source, ici devenu objet source, en un objet cible d'une autre nature. Lorsque Gustave Moreau passe de la peinture à l'écriture, il change d'activité, de pratique, d'outil et de support, autant

¹ *Écrits*, I, p. 159.

² *Écrits*, I, p. 46.

³ *Écrits*, I, p. 142-143.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Écrits*, II, p. 219.

d'étapes qui peuvent être des strates épaississant ou occultant le sens originel.

L'art de Gustave Moreau est-il ainsi « traduisible » de façon littéraire ? Le critique d'art Louis de Fourcaud, au Salon de 1880, en doute : « À vrai dire, il n'est pas dans notre langue de mots assez subtils, composés d'assez irradiantes et sonnantes syllabes, pour qu'on puisse tenter, sans désavantage, de décrire l'obsédante magie de telles œuvres¹ ». L'historien et critique Charles Blanc se plaint lui aussi des insuffisances du langage face à la richesse de l'œuvre du peintre, qui « déploie une telle opulence de coloris qu'il accuse la pauvreté de notre langue, insuffisante aujourd'hui à exprimer des choses qui sont venues quand elle était formée déjà et qu'elle se croyait assez riche pour n'avoir plus à s'enrichir² ». Les écrivains contemporains commentant l'œuvre du peintre ne rendent pas ou peu compte de la forme sensible, de la matérialité de la forme picturale. Ils ne décrivent pas l'observable de la toile – rappelons que Moreau n'y procède pas systématiquement non plus – ils commentent le sujet, c'est-à-dire le moment sélectionné d'un mythe, de l'Idée, de l'intention du peintre. Partisans de mouvements divers tels que le naturalisme ou le décadentisme, les écrivains utilisent des procédés stylistiques distincts pour rendre compte du sujet. Un point qui leur serait commun est l'emploi de références, notamment antiques, dans leurs commentaires, faisant appel à une culture classique.

Ainsi, le langage verbal ne suffit plus à décrire le visible. La peinture aurait-elle ainsi dépassé la langue, celle-ci se retrouvant face à ces manques sémantiques et descriptifs ? Si les deux critiques cités se dérobent à l'exercice du commentaire descriptif et interprétatif des œuvres de l'artiste symboliste, deux écrivains s'y prêtent en utilisant un procédé stylistique littéraire se voulant équivalent à celui de Moreau en peinture. Joris-Karl Huysmans et Jean Lorrain commentent les œuvres de l'artiste par le personnage principal de leurs romans, respectivement Des Esseintes (*À Rebours*, 1884) et Monsieur de Phocas (*Monsieur de Phocas*, sous-titré *Astarté*, 1901), et utilisent le procédé de l'énumération de termes rares et anciens pour évoquer l'ornementation foisonnante de l'œuvre picturale. L'Idée de l'œuvre, le propos du discours écrit, ne sont pas directement perceptibles sous ces ornements picturaux et littéraires, la comprendre suppose de passer outre, aller au-delà, par-delà, dans une transformation du matériel à l'idéal. La visée de la peinture symboliste n'est-elle pas précisément cette recherche de l'idéal passant par l'évocation et, comme le dit le poète Stéphane Mallarmé, la suggestion ?

¹ Louis de Fourcaud, cité dans : COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 127-128.

² BLANC Charles, « Les Fables de La Fontaine en peinture », *Le Temps*, 9 juin 1881.

Le symbolisme désigne, selon Jean Moréas, l'analogie que souhaite établir la poésie entre l'Idée abstraite et l'image, au sens de métaphore, chargée de l'exprimer. Le symbolisme étant littéraire et pictural, cette analogie entre l'Idée et l'image, au sens d'image matérielle et plastique, n'est pas inappropriée en peinture. Cette recherche de l'idéal est d'ailleurs clairement exprimée par Gustave Moreau, tout en privilégiant sa posture de peintre : « En un mot, rester peintre et vraiment peintre, quelle que soit la recherche de l'idéal et l'amour de <pour> la pensée¹ ». Cette formule révèle que l'artiste tente de se prémunir d'être un peintre écrivain, préférant se consacrer exclusivement à l'art pictural. L'expression de l'Idée, que Gustave Moreau désigne par l' « évocation de la pensée », est le but.

Dans une telle visée, les moyens picturaux et littéraires semblent adaptés, chacune des pratiques étant un vecteur d'expression : la littérature éclaire ou complète la peinture, moins immédiatement déchiffrable, le vocabulaire plastique étant moins communément partagé que le vocabulaire littéraire. Ces pratiques ne sont cependant pas équivalentes entre elles : une opération de transformation est nécessaire, transformation passant par l'abstraction de l'Idée princeps de l'artiste, pour revenir ensuite à une forme autre d'expression. Cette non-équivalence ne facilite pas l'étude conjointe des deux pratiques artistiques, ni le saisissement de l'Idée. La pluralité des interprétations, voire leur divergence, contribue à enrichir le sens de l'Idée, passé au filtre des différents médiums, et de chaque transformation. L'Idée, en tant qu'abstraction, requiert une mise en forme nécessairement médiate, qu'elle soit de toile ou de papier.

Au travers des analyses ultérieures qui occuperont ce travail, nous saisissons ce double corpus pictural et scriptural autour du thème du féminin. Le double corpus est constitué d'œuvres considérées achevées par Gustave Moreau. Chacune des œuvres du corpus pictural retenue fait l'objet d'un commentaire de tableau par l'artiste lui-même. Des grilles d'analyse spécifiques, adaptées à chacun des deux médiums seront privilégiées : une analyse sémantique du discours, une analyse stylistique et iconographique des œuvres. Observons à présent ce qu'il en est concernant le corpus scriptural de Gustave Moreau.

e) Les commentaires de tableaux de Gustave Moreau

L'introduction aux *Écrits sur l'art* (2002)² de Gustave Moreau, rassemblés par Peter Cooke,

¹ *Écrits*, II, p. 271.

² MOREAU Gustave, *Écrits sur l'art*, textes établis, présentés et annotés par Peter Cooke, Fontfroide, Fata Morgana, 2 vol., 2002. Nous synthétisons ici les propos tenus par Peter Cooke dans l'introduction.

indique qu'Henri Rupp, le légataire universel de l'artiste, est pris de scrupules et d'hésitations quant à la diffusion et à la publication des écrits de son maître¹. Ces questions de diffusion et de publication sont discutées en 1929² par Georges Desvallières et Arthur Chassériau. À ce moment, la fréquentation du musée est faible, Gustave Moreau est presque tombé dans l'oubli. Contrairement à l'idée répandue par les différents consultants des trois cahiers manuscrits laissés par Henri Rupp, constitués notamment à partir du cahier noir de Gustave Moreau (Arch. GM 298), le testament de l'artiste ne contient aucune disposition ni interdit concernant ses écrits. C'est ainsi que Pierre-Louis Mathieu publie *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*³ en 1984, que le conservateur du musée de l'époque, Jean Paladihle, pense définitif. L'inventaire systématique entrepris ensuite par Peter Cooke permet d'établir la présente édition des *Écrits sur l'art* (2002), sur laquelle se base le corpus scriptural de l'étude. Cette édition est établie d'après les manuscrits du musée Gustave Moreau, à l'exception du discours de réception à l'Académie des Beaux-Arts, publié à Paris en 1890. Les textes sont répartis en deux volumes, le premier s'intitule *Sur ses œuvres et sur lui-même*, le second concerne la *Théorie et critique d'art*. Les textes sont classés thématiquement et non chronologiquement, la datation ayant pu être problématique : si celle-ci est identifiée, mention en est faite dans l'appareil critique en introduction. Cette édition n'est pas exhaustive : elle ne comprend ni les textes spécifiques, à l'instar des listes de livres à acheter, références à des sources iconographiques, ni les textes ne portant pas sur l'art, telles les notes intimes, politiques ou les notes de lectures, ni la correspondance, sauf dans les cas où Moreau commente aux collectionneurs, par voie postale, l'œuvre acquise. Les projets d'œuvre ainsi que les annotations sur les dessins⁴ n'y sont pas non plus retranscrites.

Nous avons précédemment évoqué que les notes de Moreau sont d'abord conçues pour permettre un dialogue avec sa mère, atteinte de surdité. Il commente aussi certaines de ses œuvres à la demande de quelques amateurs collectionneurs, tel Léopold Goldschmidt. Dès 1897, le projet de legs de sa maison-musée étant déjà avancé, les textes sur les œuvres sont rédigés et mis au propre, probablement à des fins de partage et de transmission pour son futur

¹ HELLE (pseudonyme de Henri RUPP), *Au Musée Gustave Moreau. Notations d'art*, Angers, éditeur inconnu, 1900.

² À ce propos, voir le compte-rendu de la séance de la commission administrative du musée Gustave Moreau du 2 juillet 1929.

³ MATHIEU Pierre-Louis, *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide, Fata Morgana, 1984. Aujourd'hui épuisé.

⁴ À ce propos : FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Catalogue sommaire des dessins. Musée Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2009.

public¹. L'œuvre pictural s'accompagne de notices rédigées par l'artiste en 1897 : ses brouillons au graphite sont ensuite mis au propre à l'encre sur du papier à lettre. Craignant là encore d'être incompris, cette fois par ses proches, Gustave Moreau laisse des indications sur ses intentions picturales à destination de son entourage et non à destination d'une publication. Ces témoignages scripturaux, aujourd'hui publiés, consacrés majoritairement aux tableaux considérés achevés, permettent de mieux comprendre l'œuvre et font partie intégrante du legs artistique. Si les directeurs successifs du musée ne les ont pas transformées en cartels, ces notices servent à l'élaboration des différents catalogues d'exposition et offrent un regard réflexif et rétrospectif de l'artiste sur son œuvre.

Ces commentaires ont été écrits *a posteriori*, ils ne « représent[ent] donc pas les intentions littéraires que Moreau aurait essayé de traduire en peinture² », explique Peter Cooke en introduction. En août 1898, après la mort du peintre, Henri Rupp retranscrit et regroupe les écrits du maître. Dans l'édition rassemblée par Peter Cooke, les quelques fautes ont été corrigées, ainsi que la ponctuation rétablie. D'un style oral, ces notices témoignent du caractère de grand orateur dont est pourvu Moreau, en témoigne l'écrivain et critique Raymond Bouyer, disant de lui qu'il était un « causeur sans rival³ ». Moreau transcrit sur différents supports des réflexions concernant son travail, le sujet de ses œuvres, ses lectures, ses rencontres, ses rêves, les productions artistiques qui l'émeuvent, ou encore des jugements sur ses contemporains.

L'écrit fait donc partie intégrante de la vie et de l'œuvre de Gustave Moreau, accompagnant ses réflexions tout aussi bien que les tableaux peints. Cette double pratique picturale et scripturale permet de nourrir l'étude de l'œuvre de Moreau, ainsi possiblement abordée d'un point de vue textuel aussi bien que visuel. Cette cohabitation de deux formes d'expression fait écho à la pluriartialité devenue transartialité au sein du symbolisme. Le premier critère faisant de Moreau un artiste jugé archétypal de ce mouvement est ainsi rempli par cette expression artistique double, bien que le statut des deux pratiques ne soit pas équivalent, comme nous l'avons montré.

À présent, explorons le deuxième critère retenu, renforçant cet archétype d'artiste symboliste : l'individualisme en art. Nous exposerons d'abord sa définition et sa composition,

¹ *Écrits*, I, p. 10.

² *Écrits*, I, p. 25.

³ BOUYER Raymond, « Le musée Gustave Moreau », *Revue de l'Art*, n°81, 31 décembre 1899, p. 121.

avant d'étudier singulièrement son incarnation chez Gustave Moreau, à travers le legs de sa maison-musée et de son activité d'enseignant.

2. L'INDIVIDUALITE DE GUSTAVE MOREAU A TRAVERS L'EXPOSITION ET L'ENSEIGNEMENT

Si l'archétype est la personne qui commence, qui marque le début, elle occupe aussi un rôle de modèle. Avec Gustave Moreau, ce rôle peut être envisagé selon trois modalités : l'exposition, rare ; le legs, révélateur d'une œuvre et d'une vie ; l'enseignement, reconnu. Ce triptyque s'appuie sur la carrière artistique et l'œuvre qui en découle ainsi que sur la personne de Gustave Moreau en tant qu'homme et plus seulement en tant qu'artiste, permettant d'explorer la notion d'individualisme en art, caractéristique du symbolisme.

A) Qu'est-ce que l'individualisme en art ?

L'individualisme en art apparaît comme une posture : tendance promue et revendiquée, rejet de l'appartenance au symbolisme (Verlaine, Mallarmé), refus de reconnaître une école symboliste de la part des écrivains et poètes (Moréas, Morice, de Régnier, Vignier, Remacle, Ghil), revendication d'une singularité et d'une individualité. Ces traits sont ainsi à vérifier dans les productions artistiques ainsi que dans la vie publique et privée des artistes, pour être considérés autrement qu'un élément de discours. L'individualisme en art est une singularité comme originalité créatrice singulière. Celle-ci entraîne un individualisme artistique, qui entraîne l'absence d'école et de style commun. Au sein du symbolisme, pas de doctrine fixe, bien que des principes généraux semblent être partagés. Aucun chef de file clairement et unanimement identifié non plus, mais un panel de figures, ici qualifiées de tutélaires, souvent à l'insu des premiers concernés qui rejettent ou ignorent cette promotion. Pas de style commun, puisque le style est l'affirmation d'un artiste singulier dans une représentation plastique ou littéraire propre. Faire école, c'est d'abord faire, le plus souvent volontairement, communauté. Or, la communauté symboliste est paradoxale : elle s'incarnerait dans une communauté individuelle, involontaire, voire inconsciente d'elle-même, avant d'être révélée par la critique. Cette dernière déplore d'ailleurs la difficulté des symbolistes à s'instituer en communauté artistique, à l'instar de Ferdinand Brunetière qui décrit les querelles individualistes des artistes de la littérature :

« Engagés qu'ils sont encore dans les habitudes de l'école qui les a précédés, ils ne savent pas s'abstraire d'eux-mêmes ; ils ont ce culte ou cette superstition du moi, qui fut jadis, comme l'on sait, la religion du romantisme ; et toute leur crainte, où beaucoup de vanité se mêle à beaucoup d'enfantillage, est que nous ne confondions les titres de M. Jean Moréas avec ceux de M. Gustave Kahn ou l'esthétique de M. Vielé-Griffin avec celle de M. de Régnier¹. »

Selon lui, la communauté symboliste ne pourrait s'instaurer tant que des querelles égotiques des artistes se feraient entendre : la communauté ne peut s'exercer que dans un cadre où chacun s'efface au profit du projet commun. Cette communauté d'objectifs artistiques semble peu soutenue par les « anarchistes de la littérature² » qui la composent. Hormis dans les pays baltes où le symbolisme est employé politiquement³, en Europe francophone, celui-ci reste une « tentation anarchiste » : « Être anarchiste, c'est revendiquer la liberté de l'art, l'indépendance de l'artiste, un "art pur", à savoir autonome par rapport à la justice, à la morale, à l'économie⁴ ». En effet, le symbolisme souscrit à ces différents points, la cause anarchiste est perçue comme un individualisme radical, qui confirme la vision sociale de l'artiste élitiste, incarnant la décadence bourgeoise⁵, voire aristocratique⁶ : être anarchiste, à la fin du dix-neuvième siècle⁷, semble être devenu à la mode. Cette difficile communauté confirme l'absence d'école à proprement parler.

La tendance au « moi intérieur » du romantisme, évoquée par Brunetière, intériorité et ego-centration, devenue silencieuse dans sa métamorphose symboliste, se révèle dans l'intérêt que portent les artistes au monde de l'âme. La notion de solipsisme permet potentiellement d'expliquer cette évolution du romantisme au symbolisme. Latente durant la période romantique, cette attitude, cette croyance des artistes consistant à penser que leur conscience

¹ BRUNETIERE Ferdinand, « Revue littéraire – Le Symbolisme contemporain », *art. cit.*, p. 691.

² MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 23.

³ PIODA Stéphanie, « Quand le symbolisme devient une arme politique », *Le Quotidien de l'Art*, n°1474, 10 avril 2018, p. 6.

⁴ ROGER Thierry, « Art et anarchie à l'époque symboliste : Mallarmé et son groupe littéraire », *Fabula / Les colloques, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs*, publié le 12 décembre 2014, [en ligne].

⁵ DE LA SALLE Gabriel, « Prises d'armes », *L'Art social*, novembre 1891, p. 5.

⁶ « J'imaginai un aristocratism anarchiste et pourtant ami du peuple [...] On était anarchiste parce que cela avait de l'allure, du romantisme, que cette attitude convenait à notre situation d'écrivains honnis. » MAUCLAIR Camille, *Servitude et grandeur littéraires, op. cit.*, p. 115 ; « Je prends dans l'anarchie d'une part ce qui me distrait, de l'autre, ce qui favorise mon égoïsme intellectuel. Toute la partie aristocratique me plaît ». TAILHADE Laurent, « M. Laurent Tailhade et l'anarchie », *Le Gaulois*, 6 avril 1894. ; « Le devoir des poètes est d'affirmer l'aristocratie de l'Idée, la seule légitime, car les Artistes sont les Aristes. » RETTE Adolphe, « L'art et l'anarchie », *La Plume*, 1^{er} février 1893.

⁷ Chez Zola notamment, le fils des riches Duvillard, Hyacinthe, parodie du jeune homme « fin-de-siècle », exprime : « Mais, monsieur, il me semble qu'en ces temps de bassesse et d'ignominie universelles, un homme de quelque distinction ne saurait être qu'anarchiste ». ZOLA Émile, *Paris*, Paris, Gallimard, [1897] 2002, p. 78.

propre est la seule certitude, l'unique réalité, celle des autres n'étant que représentations, se renforce durant la période symboliste. Dans la continuité de la crise de l'esprit européen, caractéristique du romantisme, la subjectivité solitaire et première des symbolistes cherche de nouvelles certitudes à travers un certain « isolement au sein de leur imaginaire¹ ». La possibilité de cette recherche est conditionnée par un « ailleurs », dont les coordonnées dans l'espace et le temps sont connues : l'Italie primitive, l'Orient antique, le Moyen-Âge occidental, mais aussi la potentialité d'un « univers autre et très différent, parallèle à celui de tous les jours² », que les artistes se donnent pour mission de découvrir et de révéler au monde, *a minima* aux initiés, et ce, par leurs œuvres. Le développement de mondes silencieux, calmes, morts, rend compte de cette exploration. Pour exemples, citons les romans *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, roman immobile, quasi dénué d'actions, ou encore *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach. Comme le personnage de Hugues Viane dans le récit de Rodenbach, les symbolistes sont attentifs à leurs mouvements internes et conséquemment, se « désintère[ssent] de l'actualité et de l'événement³ ».

Ce désintérêt de l'événement est déjà antérieurement exprimé par Charles Baudelaire, à propos de ce que devrait être l'ambition de l'artiste de son temps : « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, [...] tirer l'éternel du transitoire⁴ ». La poésie éternelle, de surcroît universelle, conjuguant les totalités du temps et de l'espace, est une finalité partagée par les symbolistes. Cherchant à transcender l'histoire et les faits tangibles, les artistes veulent découvrir et faire jaillir ce qui serait, en l'homme, « antérieur à l'histoire⁵ » et relèverait du mythe originel. Le peintre Paul Gauguin l'identifie comme un retour aux sources, à « l'humanité en enfance⁶ ». Les symbolistes « port[ent] sur le monde un regard en quête d'immanence⁷ » : ils sont en quête des principes fondateurs du monde, c'est-à-dire des Idées. Eux-mêmes acteurs de ce monde qu'ils perçoivent et observent, acteurs solipsistes parfois, que peuvent-ils ainsi mieux observer qu'eux-mêmes et les sensations qui les habitent pour tenter de percer à jour ces principes ? L'actualité et l'événement du monde, *a contrario* ne peuvent les intéresser puisque ceux-ci sont accessoires et ne concernent, *a minima*, que d'autres, dont

¹ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 35.

² *Ibid.*, p. 36.

³ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 12-13.

⁴ BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Calmann-Lévy, [1863] 1885, p. 70.

⁵ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 12-13.

⁶ GAUGUIN Paul, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, 1974 [1874], p. 140.

⁷ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 12-13.

l'existence n'est pas nécessairement prouvée, dont l'existence n'est pas, en tout cas, nécessaire à prendre en compte.

Dans un siècle que certains considèrent comme celui de l'intime¹, évoluant dans un contexte imprégné de l'idée du *moi*, dans lequel les états d'âme tendent à être légitimés au sein des œuvres – en attestent l'essor des journaux intimes et la publication de mémoires et de correspondances à cette époque – les artistes symbolistes participent de cette recherche *réflexive*, au sens de « retour par réflexion », de retournement et d'enroulement sur soi, solitaire, suffisant, solipsiste. Ce processus de subjectivation n'implique pas l'absence d'altérité : par l'expression de ses états d'âme propres, l'artiste symboliste cherche à atteindre « le cœur ou l'âme de celui qui regarde son œuvre² ». La posture solipsiste peut se révéler absurde et fort difficile à tenir, dans sa version dite forte, résumée au « seul le soi est » et dans sa version dite faible, résumée par la formule « le soi est seul au monde ». En effet, être n'a de sens que dans un monde, et ce monde n'est monde que parce qu'il est commun. La difficile communauté du symbolisme et la posture solipsiste peuvent ainsi faire douter de l'existence d'un monde commun (renvoyant à la version faible du solipsisme) pour évoluer vers une conception du monde qui serait que seul l'individu existe (renvoyant ainsi à sa version forte). Cette posture s'avère finalement intenable, la vérité du solipsisme résidant dans la liberté à se départir de la réalité³, de se retirer d'elle en la refusant. Cette liberté n'en reste pas moins située dans un monde transi d'autrui, ce qui annule d'emblée le solipsisme dans ces deux versions conjointes en en révélant le caractère illusoire.

Par ailleurs, cette quête de soi pour une expression de soi n'est pas sans lien avec l'émergence contemporaine de l'hypothèse de l'inconscient. L'exploration des différentes strates, inconscience, subconscience, conscience, relève dans un premier temps de la philosophie, dont notablement les écrits d'Edouard von Hartmann, avant que le neurologue Sigmund Freud n'en fasse un objet d'étude, à l'origine de la méthode psychanalytique.

Cet excès d'ego, cet excès de soi, entraînent des craintes, vanités et enfantillages décrits par Ferdinand Brunetière, qui se retrouvent alors pris ensemble dans le terme générique de querelles, attribuées dans le texte aux écrivains, mais valant également pour les peintres, qui privilégient leur pratique et style artistique propres, sans se préoccuper d'autrui, ou plutôt en se

¹ Pour rappel : DIAZ Brigitte et DIAZ José-Louis, « Le siècle de l'intime », *art. cit.*.

² MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910, op. cit.*, p. 9.

³ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception, II, IV*, Paris, Gallimard, 1945, p. 413.

préoccupant de se distinguer d'autrui. Ces querelles individualistes font écho aux querelles disciplinaires que nous aborderons ensuite. La querelle, pensée jusqu'à la crise, est ainsi un mode d'être du symbolisme, comme le pense Mallarmé. Le symbolisme est une crise, c'est-à-dire une succession de querelles qui mène à une rupture. Ce mouvement, animé de nombreuses querelles, crises et ruptures, est alors discontinu, fractionné et diffracté dans son existence. L'individualisme, à l'instar du symbolisme, est une séparation et n'existe que dans une relation d'extériorité. Cette prétention à l'individualité devient ainsi l'un des points communs aux artistes revendiquant la singularité comme signe distinctif. Le poète Paul Valéry résume : « Si différents fussent-ils, ils se reconnaissent identiquement séparés du reste des écrivains et des artistes de leur temps¹ ».

B) Moreau, exposant rare

Cette singularité recherchée s'exprime selon trois aspects chez Gustave Moreau. L'exposition rare de ses œuvres en est le premier. Il est tout d'abord légitime de se demander en quoi le fait que Moreau expose peu fait de lui un modèle. Il semble que l'aura de mystère qui se dégage de l'œuvre peu exposée – et par extension de l'artiste qui la produit – soit d'un intérêt notable pour les artistes et la critique symboliste. Le mystère renvoie à ce qui est inconnaissable de façon immédiate, plus largement, les mystères renvoient à un savoir ésotérique réservé aux initiés. Les symbolistes, dans leur recherche d'individualisme et leur ambition à dévoiler l'Idée, sont sensibles à ces savoirs immatériels. Le dix-neuvième siècle est par ailleurs émaillé de salons d'initiés ou de groupes occultes dans lesquels la tradition mystique occupe une place primordiale. Pensons par exemple à l'Ordre kabbalistique de la Rose-Croix fondé en 1888 par Joséphin Péladan et Stanislas de Guaita, puis à l'Ordre de la Rose-Croix catholique et esthétique du Temple et du Graal fondé par le seul Péladan en 1891 à la suite d'une dissension au sein du groupe préexistant. Notons que Péladan ne cesse d'inviter Moreau à exposer à ses Salons, ce que le peintre refuse toujours. Le mystère, ainsi, irrigue les groupes dits décadents et l'art qu'ils produisent.

Cette aura de l'artiste mystérieux, de l'œuvre énigmatique, est en vogue : pensons par exemple à la nouvelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) d'Honoré de Balzac, dans laquelle l'artiste Frenhofer tente de terminer son chef d'œuvre absolu, *La Belle Noiseuse*, encore dite

¹ VALÉRY Paul, « Existence du symbolisme », dans *Variété*, Paris, La Pléiade, 2002, p. 690.

Catherine Lescault, en prenant pour modèle Gillette, la femme aimée de Nicolas Poussin, alors encore inconnu. Le mystère de cette œuvre perdure même une fois achevée – ni Poussin ni Porbus ne voient autre chose qu'un pied, certes magnifique, mais noyé dans un amas de couleurs – celle-ci demeure, pour le lecteur, littéralement inconnue, c'est-à-dire qu'il ne peut pas connaître, même s'il essaye de se la figurer par la description donnée. Frenhofer finira par se suicider au milieu de ses œuvres en y mettant le feu.

Gustave Moreau peut évoquer par certains aspects les caractères de ce maître incompris qu'est Frenhofer : ses chefs-d'œuvre ne sont pas nécessairement connus du public ni de ses proches, l'artiste étant relativement avare d'expositions¹ ; l'inachevé est un trait caractéristique de son œuvre, qui sera découvert après sa mort à l'ouverture de sa maison-musée ; les toiles de Moreau contiennent – ou semblent contenir pour ses contemporains – une énigme à déchiffrer, noyée elle aussi, non pas uniquement dans la couleur comme le pied si vivant de Frenhofer, mais dans les détails². La production artistique de Moreau s'avère dense, bien que le peintre expose relativement peu de fois de son vivant. On dénombre vingt-trois œuvres, en plus des soixante-quatre aquarelles des *Fables*, présentées lors de sept expositions³ (cinq Salons, une Exposition Universelle, une exposition monographique à la galerie Goupil). Par ailleurs, Gustave Moreau fait circuler ses œuvres dans un cercle restreint d'amateurs composé d'amis et de riches collectionneurs, à la tête duquel rivalisent Antony Roux et Charles Hayem.

Cette rareté d'expositions publiques participe à la réputation d'un artiste jaloux de son œuvre, réputation confirmée voire amplifiée par Robert de Montesquiou, l'un de ses amis, ou

¹ Néanmoins, l'œuvre de l'artiste circule sous forme de reproductions photographiques. À ce propos : LACAMBRE Geneviève, « La diffusion de l'œuvre de Gustave Moreau par la reproduction au XIXe siècle », *Bulletin de la société J.-K. Huysmans*, n°94, 2001, p. 30-51.

² Cette citation est à propos de l'œuvre *Cédipe et le Sphinx* (1864), mais peut être étendue à l'ensemble de l'œuvre de Moreau : « Le critique naturaliste Jules-Antoine Castagnary déplorait le travail provenant d'une "hallucination poétique". Il ajoutait que le peintre "entassait détails sur détails". » DORRA Henri, *Symbolist Art Theories : a Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1994, p. 44.

³ Le détail des œuvres exposées, par ordre chronologique :

- Salon de 1853 : *Darius fuyant la bataille d'Arbelles* (1852), *Le Cantique des cantiques* (1853) ;
- Salon de 1864 : *Cédipe et le Sphinx* (1864) ;
- Salon de 1869 : *Prométhée* (1868), *L'Enlèvement d'Europe* (1869) ;
- Salon de 1876 : *Hercule et l'hydre de Lerne* (1876), *Salomé dansant devant Hérode* (1874-1876), l'aquarelle *L'Apparition* (1876), une détrempe et cire, *Saint Sébastien baptisé martyr* (vers 1876) ;
- Exposition Universelle de Paris de 1878 : *Hercule et l'hydre de Lerne* (1876) (2^e exposition), *Salomé dansant devant Hérode* (1874-1876) (2^e exposition), l'aquarelle *L'Apparition* (1876) (2^e exposition), *Le Sphinx deviné* (1878), *Phaéton, projet de peinture décorative* (vers 1878), *Un massier* (coll. part.), *La Péri* (1865), *Salomé au jardin* (1878), *Moïse exposé* (vers 1876-1878), *Jacob et l'Ange* (1874-1878), *David* (1878) ;
- Salon de 1880 : *Hélène* (œuvre disparue, date inconnue), *Galatée* (1880) ;
- Exposition personnelle à la galerie Goupil en 1886 : les soixante-quatre aquarelles des *Fables*, *Salomé au jardin* (2^e exposition), *Éléphant sacré* (vers 1878-1882), *Poète persan* (1886), *Sphinx vainqueur* (1886), *Ganymède* (1886).

encore Joséphin Péladan. Robert de Montesquiou disait qu'il était « jaloux de son originalité¹ » ; Joséphin Péladan disait encore : « plus jaloux des deux cents toiles cachées sous son hôtel qu'un khalife de ses femmes² ». De plus, lorsque l'occasion se présente de visiter l'hôtel particulier en compagnie de Moreau en 1895, Péladan en revient fort déçu, n'ayant pu voir aucune des toiles cachées sous les draps et ayant le sentiment que l'artiste ne s'efforçait que de le congédier avec politesse³.

Largement commenté depuis le Salon de 1864 où il expose *Œdipe et le Sphinx* (1864) [fig. 3], Gustave Moreau connaît le succès auprès des amateurs lettrés et cultivés, tels la comtesse Greffulhe, la Princesse Mathilde, Marcel Proust, ainsi qu'auprès de ses contemporains symbolistes et décadents, tels Robert de Montesquiou, Claude Debussy, Joris-Karl Huysmans. Les revues artistiques et les salons du faubourg Saint-Germain, que fréquente son entourage, ne tarissent pas d'éloges à son propos : tant son œuvre que sa personnalité réservée reflètent l'élitisme dans lequel la société de cette fin du dix-neuvième siècle se reconnaît. La préface de l'exposition posthume de 1906 dédiée à Gustave Moreau, organisé par Robert de Montesquiou sous le patronage de la comtesse Greffulhe, le confirme : « La fortune de son œuvre fut complète, offrit un curieux exemple d'ésotérisme à succès [...]. Depuis longtemps une clientèle spéciale, d'un spécial goût se disputa sa production, vendue à l'avance à de hauts prix⁴ ».

Concernant sa vie privée, réputation est encore faite à Gustave Moreau, par le romancier Joris-Karl Huysmans, d'être un « mystique enfermé en plein Paris⁵ ». La richesse de la correspondance et l'importance du nombre d'invitations conservées dans les archives du musée Gustave Moreau autorisent à douter du fondement de cette représentation. Notons par exemple une invitation à Compiègne chez l'empereur Napoléon III et l'impératrice Eugénie en novembre 1865. Bien que Moreau semble « *très embêté*⁶ » par cette invitation, comme il l'écrit à son ami Eugène Fromentin, le peintre s'y rend et note, dans une lettre à sa mère, avoir reçu des compliments de l'empereur et l'avoir trouvé sympathique malgré sa réputation de froideur. De son vivant, Edgar Degas ironisait déjà : « Gustave Moreau, un ermite ? Un ermite qui sait

¹ MONTESQUIOU Robert, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit., p. 71.

² PELADAN Joséphin, cité dans : *Ibid.*, p. 91.

³ À ce propos : PELADAN Joséphin, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, janvier 1895.

⁴ Cité par : PINCHON Pierre, « De l'homme à la légende : "un mystique en plein Paris" », *Dossier de l'art*, n°225, janvier 2015, p. 16-28, p. 18.

⁵ HUYSMANS Joris-Karl, *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883, p. 112.

⁶ *Correspondance d'Eugène Fromentin*, op. cit., p. 1350. En italique dans le texte.

l'heure des trains¹ ». Cette image du peintre reclus est susceptible de participer au mythe de l'artiste maudit, incompris ou méprisé du public, image destinée, voire émanant d'une élite intellectuelle ou artistique de collectionneurs², elle est en adéquation avec la perception de l'artiste décadent que souhaitent construire les symbolistes. Par ailleurs, Moreau laisse, dans une note à Henri Rupp, son exécuteur testamentaire et ami, les consignes suivantes à propos de sa correspondance :

« Je tiens à montrer que je n'ai pas été un sauvage inabordable et insociable comme certains imbéciles malveillants ont souvent cherché à le faire croire [...]. Ces preuves de bons rapports d'amis, de connaissances intimes ou d'autres même mondains doivent être conservées – mis sous clé³. »

Bien que Moreau ne cherche que peu à afficher publiquement sa personnalité et son œuvre de son vivant, ceux-ci sont mieux connus grâce à la publication posthume de certaines de ses correspondances et de ses écrits. Néanmoins, le peintre Odilon Redon note :

« Gustave Moreau est un artiste qui n'a pas et n'aura point toute la célébrité qu'il mérite. L'excellente qualité de son esprit et le raffinement qu'il met dans la pratique de l'art de peindre, le placent à part dans le monde des beaux-arts contemporains. [...] il produit toujours avec certitude, avec une sûreté de talent qui dénote quelqu'un qui sait clairement ce qu'il cherche, ce qu'il veut⁴. »

Cette confiance et cette appréciation en son art, Moreau la revendique notamment dans ses écrits : « J'aime tant mon art que je ne serai heureux que quand je le ferai pour moi seul⁵ ». Cette tendance explicite à l'autosatisfaction artistique coïncide avec plusieurs aspects composants l'individualisme en art, notamment l'intérêt pour une quête et une expression de soi pour soi, une inclination au « moi intérieur » qui se matérialise par la rédaction de carnets intimes portant attention aux mouvements internes de l'âme. Sa place « à part dans le monde des beaux-arts contemporains⁶ », comme le signifie Redon, correspond à l'individualisme en art revendiqué par les symbolistes. Néanmoins, cela marque le décalage entre leur volonté et la réception sociale de celle-ci : la reconnaissance et le succès du symbolisme, de ses artistes et de ses œuvres, ne sont pas nécessairement contemporains, voire ne seront pas non plus

¹ DEGAS Edgar, cité par : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit., p. 115.

² À ce propos : PINCHON Pierre, « Le "sauvage" et les "mondains" (1856-1906). Les amateurs "fin de siècle" de Gustave Moreau », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n°2, 2004, p. 49-60.

³ LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, Annexe XI : « Notes rédigées par Gustave Moreau le 2 février 1898 et destinées à Henri Rupp », p. 50.

⁴ REDON Odilon, cité par : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit., p. 122.

⁵ *Écrits*, I, p. 159. Précisons peut-être que la garde « pour soi » est une expression exagérée puisque Gustave Moreau fera circuler ses œuvres dans un cercle restreint d'amateurs composés d'amis et de riches collectionneurs.

⁶ REDON Odilon, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit., p. 122.

postérieurs, de l'avis de Redon. L'histoire de l'art nous prouve aujourd'hui qu'il en a été autrement pour Gustave Moreau, bien que son œuvre soit restée méconnue pendant une soixantaine d'années après sa disparition.

C) Le musée Gustave Moreau, legs d'un œuvre et d'une vie

Propriétaire en 1852, grâce à son père Louis Moreau qui avait précédemment acquis l'hôtel particulier sis 14, rue de La Rochefoucauld, dans le quartier de la Nouvelle-Athènes, Moreau y vit la quasi-totalité de son existence, exception faite de son voyage en Italie du 18 octobre 1857 au 21 septembre 1859 et probablement de la période des travaux destinés à transformer le bâtiment en 1895. Les écrits de l'artiste et les archives témoignant des diverses étapes de transformation du bâtiment renseignent sur sa volonté affichée, dès 1862, d'assurer la pérennité de son œuvre, dont il souhaite ardemment conserver le caractère d'ensemble¹. Le legs à l'État français de son hôtel particulier, transformé en musée, avec tout ce qu'il contient, s'accompagne de ce qui ressemble à une épitaphe : « toujours constater la somme de travail et d'efforts de l'artiste pendant sa vie² ». Le legs est accepté par décret en date du 28 février 1902 sous l'autorité du ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts et est régi par une commission composée de huit personnes³, dont son ami Henri Rupp en administrateur délégué et le peintre Georges Rouault, l'un de ses élèves, en conservateur du musée. Le souhait de l'artiste de laisser ses élèves et collaborateurs moins âgés s'occuper de sa succession et de l'avenir du musée est ainsi respecté. En janvier 1903, le musée national Gustave Moreau est officiellement inauguré. Le premier conservateur nommé est Georges Rouault, puis à partir de 1930 le peintre Georges Desvallières, autre élève du maître, reprend ce poste.

Son hôtel particulier, devenu le musée Gustave Moreau après sa disparition, est conçu comme un dispositif expositionnel témoignant de la somme considérable de travail artistique effectué lors de sa vie – Moreau commence à dessiner dès ses huit ans – et de sa carrière,

¹ « [À] cette condition expresse de garder toujours, ce serait mon vœu le plus cher, ou au moins aussi longtemps que possible, cette collection, en lui conservant son caractère d'ensemble [...] ». LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau, op. cit.*, Annexe VIII : « Testament de Gustave Moreau », p. 47.

² LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau, op. cit.*, Annexe VIII : « Testament de Gustave Moreau », p. 47.

³ Cette liste est issue du catalogue du musée Gustave Moreau de 1902 : Paul Dubois, membre de l'Institut, président ; Léon Bonnat, membre de l'Institut, vice-président ; J.-L. Pascal, membre de l'Institut ; Gustave Berly, secrétaire ; Henri Rupp, administrateur délégué ; Georges Desvallières ; Julien Herson-Macarel, trésorier ; Georges Rouault, conservateur.

marquée par l'entrée à l'École royale des Beaux-Arts en 1846. Plusieurs étapes sont nécessaires à cet aboutissement, des travaux effectués en 1895 transformant les deuxième et troisième étages en grands ateliers vitrés, aux choix d'accrochage dans lesquels apparaissent pièces maîtresses et esquisses préparatoires, terminés en 1902 par Henri Rupp, élève et ami, puis légataire testamentaire de l'artiste. Le parcours soigneusement mis en place, le « grand œuvre » où chaque thème artistique doit être représenté, donne à voir la mise en scène de son œuvre et de sa vie. La création du musée est une mise en œuvre de la réalité artistique, dans laquelle apparaissent quelques indices de la vie privée de l'artiste. De nombreuses photographies, postérieures à 1876, ainsi que des portraits peints ou dessinés, subsistent par exemple dans les tiroirs et les armoires du premier étage. Cette construction d'un discours légitimé de soi dirige le regard d'un public posthume, laissant à la postérité une image contrôlée, peut-être idéale ou idéalisée, de soi-même. De son vivant, Gustave Moreau avait déjà dû maintes fois défendre son œuvre face aux critiques, parfois acerbes, de ses contemporains. Il lègue à la postérité des toiles inédites et innovantes, le risque de l'incompréhension de son œuvre est donc grand. Résigné de cette défense régulière, et apaisé, il aurait écrit à la fin de sa vie :

« N'étant plus en goût ni de me défendre, ni de rien vouloir rien prouver à qui que ce soit, j'en suis arrivé à cet état bienfaisant d'une humilité délicate vis-à-vis de mes vieux maîtres du passé et de cette unique joie de pouvoir m'exprimer librement et en dehors de toute juridiction¹. »

La régulière justification de son œuvre à laquelle il s'employait auparavant est remplacée par une certaine sérénité : Moreau se sent accompli dans son art, n'éprouve plus le besoin de se comparer aux maîtres anciens, ne cherche plus à convaincre un public dubitatif et perçu incompréhensif. Il décide d'ignorer les critiques négatives sur son œuvre. Une fois décédé, il est indéniable que les critiques ne pourront plus affecter l'artiste, et celui-ci laisse son œuvre en étant serein quant à son avenir : léguer son hôtel, « grand œuvre » de sa vie artistique et privée, lui assure une renommée posthume, quel qu'en soit le succès.

a) Concevoir le legs

¹ Citation non référencée, issue du site du musée Gustave Moreau (en ligne : <http://musee-moreau.fr/gustave-moreau/lart-de-gustave-moreau>).

Dès 1862, alors âgé de trente-six ans, Gustave Moreau rédige une note en bas à gauche d'un dessin représentant Dalila coupant les cheveux de Samson¹, note concernant l'avenir de son travail : « Je pense à ma mort et au sort de mes pauvres petits travaux et de toutes ces compositions que je prends la peine de réunir. Séparées, elles périssent ; prises ensemble, elles donnent un peu l'idée de ce que j'étais comme artiste et du milieu dans lequel je me plaisais à rêver² ». Notons que Gustave Moreau n'a encore rien produit de significatif à cette époque³, son premier succès n'intervient qu'en 1864 au Salon avec *Œdipe et le Sphinx* [fig. 3]. Néanmoins, le projet de conserver l'œuvre, surtout de conserver l'œuvre dans son ensemble, naît tôt dans sa carrière et mûrit tout au long de celle-ci.

Cette volonté de conservation, sous forme de collection, concerne son activité d'artiste et non immédiatement sa personne privée, bien que le collectionneur (ici aussi producteur) puisse être conçu comme finalité du système possessif⁴, selon le philosophe Jean Baudrillard. Si le terme de « possessif » n'est pas attribué à l'artiste par ses contemporains, celui de « jaloux » l'est, comme nous l'avons précédemment exprimé⁵. La probable jalousie qu'il manifeste vis-à-vis de sa production picturale explique potentiellement pourquoi il prive délibérément le public de ses œuvres pendant sept années : entre le Salon de 1869, où il reçoit une médaille mais est sévèrement jugé par la critique, et celui de 1876, Moreau refuse d'exposer. À ce dernier salon, il décide de renouer avec l'exposition publique où il envoie quatre œuvres qui auront un succès mérité : *Hercule et l'hydre de Lerne* (1876) [fig. 4], *Salomé dansant devant Hérode* (1876) [fig. 5], l'aquarelle *L'Apparition* (1876) [fig. 6], *Saint Sébastien baptisé martyr* (vers 1876) [fig. 7]. Soulignons que les deux *Salomé* à l'huile et à l'aquarelle participeront de sa renommée contemporaine et posthume, figurant aujourd'hui parmi les œuvres les plus célèbres de Moreau, auprès des spécialistes, certes, mais aussi du grand public.

Bien plus tard, au début des années 1890, devenu un artiste reconnu quoique discret, Gustave Moreau reprend son projet de conservation de ses productions artistiques. Ces années correspondent à la mort de Jules-Élie Delaunay, peintre et ami de Moreau, dont il prend la succession comme professeur chef d'atelier à l'École des beaux-arts en 1892. La complexité de

¹ Des. 3637.

² *Écrits*, I, p. 159.

³ MATHIEU Pierre-Louis, *Le Musée Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986, p. 31.

⁴ « On comprend mieux ainsi la structure du système possessif : la collection est faite d'une succession de termes, mais le terme final en est la personne du collectionneur ». BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Seuil, 1968, p. 128.

⁵ Pour rappel, Robert de Montesquiou disait qu'il était « jaloux de son originalité » et Joséphin Péladan qu'il était « plus jaloux des deux cents toiles cachées sont son hôtel qu'un khalife de ses femmes ». Cités dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit., p. 71, p. 91.

la succession de Delaunay, célibataire et sans enfant comme Moreau, incite probablement ce dernier à réfléchir aux dispositions à mettre en place après sa mort. Son hôtel particulier n'est pas nécessairement le premier lieu auquel il pense pour conserver et exposer son travail. Dans un projet de testament probablement rédigé entre 1892 et 1895, il écrit : « Si l'État ne prend rien et si les particuliers n'achètent pas – voir si on ne pourrait pas avec 200 000 F faire construire une halle dans les terrains excentriques où l'on mettrait toutes mes choses d'art¹ ». Dans d'autres notes émaillant ces carnets, disponibles en annexes de l'ouvrage *Maison d'artiste, maison-musée* (1987) de Geneviève Lacambre, Moreau précise encore :

« Acheter un terrain de 600 mètres carré. Construire aux abords de Paris (Neuilly ?) un grand hangar et y mettre le plus proprement possible mes peintures, mes dessins, y loger un gardien payé par le logis gratis. [...] S'arranger de façon à garder ma maison en payant un gardien, en enlever tous les objets usuels et ne laisser que les gros meubles et ce qui sera au mur. [...] conserver la chambre intacte la faire nettoyer tous les ans². »

Gustave Moreau souhaite garder la demeure familiale dont il est propriétaire et pense entreposer ses œuvres dans un autre lieu construit à cet effet. Il précise pourtant que la maison devra être dépourvue de ses objets d'usage et que seuls les meubles et « ce qui sera au mur », c'est-à-dire une partie de ses tableaux, esquisses et photographies, devront rester sur place. Il cherche à séparer, dans sa première idée, la maison familiale et privée, d'un lieu de conservation de son œuvre, surveillé et entretenu par un gardien. À ce moment de la conception, la place de l'homme est séparée de celle de l'artiste. Cette place distincte montre cependant la volonté de conserver également sa vie privée, sans nécessairement la présenter au public ; rien n'indique en effet que ce lieu de conservation – l'hôtel particulier – soit aussi un lieu d'exposition publique. La volonté de conserver « proprement », pour ne pas abîmer les ouvrages d'art, confirme le souhait de Moreau de pérenniser son œuvre après sa mort. Il ne donne pour l'instant aucun renseignement sur un quelconque accrochage ou sur un inventaire des œuvres qu'il souhaiterait y entreposer. La datation des notes étant estimée à un intervalle de trois ans, le projet a pu évoluer durant ces années et finit par rassembler deux lieux originellement distincts – le lieu de conservation des œuvres et la demeure familiale – en un seul, l'hôtel particulier, au cœur duquel se tiendra le « petit musée³ » contenant les objets et souvenirs familiaux de Moreau.

¹ LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau, op. cit.*, Annexe IV : « Projet de testament », p. 45.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 45.

Au moment de la rédaction testamentaire, Moreau est conscient de la charge de travail que représente le tri, le rangement et le classement de ses œuvres pour les ordonner, avant le legs à la postérité. Il note par exemple ce dont il aura besoin matériellement ou humainement : « un aide au rez-de-chaussée, un aide au 2^e, un aide dans l'atelier¹ ». Ce travail important ne peut être entrepris seul. Henri Rupp aide le peintre jusqu'à la fin de sa vie et continue le projet du musée après sa mort². Moreau voue une confiance importante à Rupp, lui permettant d'exercer son goût comme il lui plaît après sa disparition, le laissant utiliser librement les espaces délaissés, hormis les lieux anciennement utilisés par ses parents, dans lesquels Moreau ne souhaite aucun visiteur, si ce n'est pour satisfaire à l'exigence ménagère de propreté. Dans un projet de testament estimé vers 1893, Gustave Moreau liste de nombreuses tâches à exécuter : « encadrements », « nettoyages », « triage », « encadrer le plus de toiles et de panneaux possibles avec les cadres qu'on possède », « les employer tous », « ne rien laisser de côté, voir tout³ », « faire faire le catalogue complet de toutes mes peintures et de tous les dessous sous verre⁴ », etc. L'ensemble de ces tâches renforce la volonté de l'artiste de recenser exhaustivement et de façon détaillée son œuvre. L'espace disponible ne permet cependant pas d'accrocher la totalité de sa production sur les cimaises. Moreau privilégie ainsi l'exhaustivité thématique en choisissant d'exposer les thèmes traités tout au long de sa carrière. Le tri est effectué par l'artiste et Henri Rupp termine l'accrochage en 1902, resté inchangé depuis. Dans une note datée du 2 février 1898 à destination de son ami, Gustave Moreau inscrit les dernières consignes à son attention :

« Ateliers bien rangés, dessins catalogués, tableaux esquisses aquarelles également – disposer en évidence ce qu'il y a de meilleur avec goût. [...] ne rien laisser trainer quoique ce soit dessins petites peintures, croquis, cartons non tendus calques etc. etc. etc. tout doit être étiqueté et rangé avec un ordre parfait par genre et par famille – compositions croquis de nature, croquis courants

¹ *Ibid.*

² À propos d'Henri Rupp et son rôle d'organisateur du musée : « Il convient ici de rendre publiquement hommage au noble sentiment d'amitié qui, dans la personne de M. Henri Rupp, a présidé, d'un goût exquis, à l'organisation de ce beau musée. » FLAT Paul, *Le Musée Gustave Moreau : l'artiste, son œuvre, son influence*, op. cit., p. 18.

³ Souligné dans le manuscrit de Gustave Moreau.

⁴ LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, op. cit., Annexe IV : « Projet de testament rédigé sur deux feuillets pliés en deux (six pages) au crayon par Gustave Moreau, sans doute après sa nomination comme professeur à l'École des Beaux-Arts en 1892 et avant 1895 (vers 1893 ?) », p. 45.

faire faire des cadres autant que possible à tout ce qui en vaudra la peine – nettoyer tout avec soin¹. »

Chaque type de travaux doit être trié, classé et rangé pour conservation ou exposition, selon l'intérêt que représente la pièce. Moreau reste flou sur les critères de sélection de ses œuvres en évoquant « ce qu'il y a de meilleur », tout en proposant d'exposer « le plus de toiles et de panneaux possibles ». L'appréciation pour l'accrochage est ainsi laissée en partie à Henri Rupp.

b) Entreprendre les travaux

Pour permettre d'exposer le plus d'œuvres, Moreau décide d'agrandir et de réorganiser la demeure familiale. Pour s'occuper des travaux, il fait appel à l'architecte Albert Lafon, ami de l'école des beaux-arts, recommandé par son confrère Édouard Dainville auquel il exprime, dans une lettre du 3 avril 1895, le souhait d'agrandir « le plus [qu'il] pourra² » la maison avec « [ses] ressources modiques ». L'espace tend à être optimisé pour organiser les ouvrages d'art, toute recherche de « luxe, de confortable même » devant être écartée. L'œuvre doit passer avant toute autre considération dans l'organisation de l'exposition.

La maison familiale est transformée, à commencer par la suppression du petit jardin devant la maison, la façade d'entrée ainsi que la façade arrière s'agrandissant au détriment de la cour, supprimée. Cette modification des fondations ainsi que l'espace souterrain déjà creusé ont permis en 2014 l'installation de réserves et d'un cabinet d'arts graphiques, dans lequel sont conservés quelques quatorze mille dessins classés par Moreau lui-même, ainsi que trois mille photographies et gravures de sa collection. Les travaux les plus importants sont consacrés aux deuxième et troisième étages, renouvelés en deux grandes salles d'exposition avec verrières au nord. Le premier étage se voit ajouter une galerie et un cabinet de réception dans lequel Moreau admet, les deux dernières années de sa vie, de rares visiteurs. Sont conservés dans ce même espace les livres de la bibliothèque de Moreau, ainsi que la collection d'antiquités de son père, et quelques copies d'après les maîtres italiens ou ceux exposés au Louvre. Ce cabinet occupe la fonction d'un lieu de mémoire, témoin de l'évolution artistique du peintre et apparaît comme

¹ LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, op. cit., Annexe IX : « Notes rédigées par Gustave Moreau le 2 février 1898 et destinées à Henri Rupp », p. 50. Souligné dans le manuscrit.

² LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, op. cit., Annexe VII : « Copie d'une lettre de Gustave Moreau concernant la construction du musée », p. 47. Référence valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

un musée dans le musée, dans lequel l'inspiration de l'artiste se déploie : les études d'après les anciens maîtres, dont par exemple la copie du *Putto* de Raphaël réalisée à l'Académie Saint-Luc à Rome, s'affichent sur les murs. Robert de Montesquiou témoigne de son impression à la visite de ce cabinet :

« Gustave Moreau, si jaloux de son originalité, savait à ses heures, se révéler copiste génial, ensemble copiste inspiré et respectueux. Ses amis, ses visiteurs, rares privilégiés, se souviennent du décor de son cabinet de réception, dans lequel, fièrement et modestement, son glorieux nom ne s'offrait à lire qu'au-dessous de belles et charmantes répliques¹. »

Montesquiou rappelle l'exposant rare qu'est Moreau : celui-ci ne semble pas imaginer présenter de son vivant les œuvres conservées dans sa maison familiale. Les œuvres exposées du vivant de l'artiste ont d'ailleurs été photographiées et s'affichent dans la salle à manger du premier étage, gardant ainsi une trace des œuvres publiques et des commandes. Montesquiou renseigne aussi le lecteur sur le mode de vie de l'artiste, n'accueillant que peu de visiteurs, considérés comme spectateurs privilégiés d'une œuvre qui mérite d'être regardée, selon le critique. La retraite des Salons officiels et le peu de proches autorisés à voir son œuvre construisent la représentation selon laquelle Moreau aurait été un artiste isolé, comme nous l'avons évoqué. L'œuvre de Moreau s'enveloppe d'un mystère dû à sa rare visibilité et permet à l'artiste de formuler la volonté suivante, rapportée par Joséphin Péladan en 1895 : « Je veux que mon art apparaisse tout à coup, et tout entier, un moment après ma mort² ». C'est ainsi que dans l'article rédigé après sa visite décevante, ce même Péladan encourage Moreau : « Mourez tôt, mourez tout de suite pour le plus grand bien de l'art, pour votre propre gloire³ ! », et ainsi, rendre accessible l'œuvre tant attendu. Rejoignant l'avis de Montesquiou sur l'intérêt de la production artistique de Moreau, l'anecdote péladane montre que la révélation de l'œuvre est attendue par une partie du public, l'élite culturelle et décadente de cette fin-de-siècle, dont les deux critiques sont des représentants.

La réunion des deux aspects de la vie de Moreau, l'œuvre et l'intime, signale probablement la volonté de les faire cohabiter, selon deux axes hiérarchiques distincts néanmoins : si le petit musée sentimental, relique de la vie privée de l'artiste et de son entourage, est au cœur topographique du bâtiment, celui-ci reste caché au public dans le projet initial. Moreau s'exprime à ce propos : « Je tenais avant tout à conserver les appartements occupés par mon

¹ DE MONTESQUIOU Robert, *Altesses sérénissimes*, Paris, F. Juven, 1907.

² PÉLADAN Joséphin, « Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 29-34.

³ *Ibid.*

père et ma mère, si cela n'eut pas été possible, j'aurais absolument renoncé à mon projet¹ ». Cet endroit de l'hôtel, se situant au premier étage, regroupe les anciens appartements parentaux. Ceux-ci sont composés d'une salle à manger, d'un salon devenu chambre et de l'ancienne chambre de Gustave Moreau, devenu un boudoir consacré à Alexandrine Dureux, sa « meilleure amie² », avec les meubles lui ayant appartenus. L'ancienne chambre de sa mère est détruite lors des travaux d'agrandissement des deuxième et troisième étages.

Dans cet espace se révèle une partie de la vie privée de l'artiste. Ses parents, particulièrement sa mère, occupent une place de choix dans les souvenirs conservés et scénographiés par l'artiste. L'ancien salon de celle-ci, transformé en chambre, montre les portraits peints, dessinés ou photographiés de l'entourage. Un cache-vitrine en chêne expose un arbre généalogique de la famille incluant les proches amis, réalisé par Moreau lui-même dans les derniers moments de sa vie. L'étiquette du cadre n'est pas décollée, indiquant la potentielle précipitation de cette réalisation. Le portrait dessiné de Camille, la sœur du peintre, encore enfant et décédée précocement, d'Henri Rupp ou encore d'Alexandrine Dureux, y figurent. Au-dessus d'un buffet est accroché un double portrait photographié de Pauline Moreau et son fils, face à face, soulignant leur proximité relationnelle. Lorsque sa mère décède en 1884, sa mort laisse le peintre dans un profond désespoir. Il semble d'ailleurs se réfugier chez Alexandrine Dureux³ après cette période. Le désespoir qui l'habite s'intensifie avec le décès de celle-ci en 1890. Le souvenir du temps probablement heureux de la cohabitation avec ses parents et l'amitié précieuse de son amie se figent dans une scénographie empreinte de nostalgie. Bien que Gustave Moreau conserve ce petit musée à valeur sentimentale et intime forte, celui-ci ne souhaite pas conserver ses correspondances personnelles, il note dans son projet de testament : « brûler tous mes papiers lettres, excepté tout ce qui a rapport à mes travaux, lettres de félicitations, de sympathie⁴ ». Il tient cependant à garder ses correspondances mondaines pour

¹ LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau, op. cit.*, Annexe VII : « Copie d'une lettre de Gustave Moreau concernant la construction du musée », p. 47.

² La citation complète est la suivante : « Ma meilleure amie à laquelle je suis uni depuis vingt-sept ans par l'affection la plus profonde la plus respectueuse et la plus tendre ». LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau, op. cit.*, Annexe II : « Note remise par Gustave Moreau à Alexandrine Dureux en 1886 », p. 44.

³ « Parsi 10 janvier 1886. Absolument seul aujourd'hui et fuyant ma maison de famille autant que je le puis en dehors des heures consacrées à mes travaux, je suis venue me réfugier auprès de ma meilleure et mon unique amie Mademoiselle Adelaïde Alexandrine Dureux [...] ». LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau, op. cit.*, Annexe III : « Autre note remise par Gustave Moreau à Alexandrine Dureux », p. 44.

⁴ LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau, op. cit.*, Annexe VI : « Extrait des notes de Gustave Moreau », p. 46.

prouver que ses relations artistiques sont développées et qu'il bénéficie d'une reconnaissance de son vivant.

Lors de la continuité des travaux, le second étage de la maison ainsi que l'atelier de l'artiste sont sacrifiés au profit des deux grandes salles d'exposition connues aujourd'hui. Pour relier le deuxième et le troisième étage, un escalier en spirale est conçu par Albert Lafon. Le second niveau est réalisé pour l'accrochage des toiles de grandes dimensions. Sur le mur du fond, face à l'escalier en spirale, s'exposent trois compositions monumentales : *Tyrtée chantant pendant le combat* (vers 1860) [fig. 8], *Les Prétendants* (1852-1896) [fig. 9], *Retour des Argonautes* (1891-1897) [fig. 10]. Les deux premières toiles sont agrandies vers 1882, tandis que la troisième l'est après les travaux, vers 1897. La reprise et l'agrandissement de ces tableaux s'inscrivent dans la volonté du peintre de donner à ses œuvres un caractère muséal¹, empruntant le format de la peinture d'Histoire pour légitimer sa production, privilégiant ainsi les compositions monumentales, comme il en existe notamment au Louvre à l'époque de Moreau. Cet étage conserve également des compositions inachevées comme *Les Chimères* (1884) [fig. 11], menée en quatre mois et laissée en grande partie à l'état de dessin sur toile. Inquiet de la réception de son œuvre et que l'État choisisse de ne rien conserver dans les musées nationaux, le peintre anticipe déjà sa défense artistique par ses choix d'accrochage, craignant d'être à nouveau victime de critiques. Si le public contemporain ne prend pas la mesure de son œuvre, comme Moreau le constate, pourquoi le public posthume serait-il plus compréhensif et conciliant ?

Le troisième étage se divise en deux salles : dans la première l'œuvre *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2], réalisée pour le collectionneur Léopold Goldschmidt entre 1889 et 1895, et offerte au musée en 1903, est considérée comme le testament pictural de l'artiste. L'œuvre est particulièrement remarquable par sa réinterprétation du thème, ainsi que le foisonnement de détails propre à Gustave Moreau. Le peintre souhaitait que les couleurs de l'œuvre se rapprochent de l'art de l'émail. La seconde salle montre, entre autres, deux œuvres sur le thème de Salomé ainsi que plusieurs compositions autour du poète, figure centrale du polyptique *La Vie de l'Humanité* (1886) [fig. 1] ou d'*Orphée sur la tombe d'Eurydice* (1891) [fig. 12], œuvre à résonance autobiographique, celle-ci étant réalisée après la mort d'Alexandrine Dureux. Un

¹ « L'existence d'un musée digne de ce nom est donc liée à la présence d'œuvres ambitieuses, de grand format, à achever ou à entreprendre et non à la simple accumulation d'un fonds d'atelier ; aussi l'artiste est-il prêt encore à abandonner son projet si ces grandes toiles sont choisies pour les collections nationales. » LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, op. cit., p. 19.

meuble à panneaux tournants enfermant des aquarelles permet d'observer les thèmes rapidement lavés, ayant le statut d'œuvre achevée, d'esquisse ou d'étude, pour des compositions à l'huile de formats supérieurs. Gustave Moreau écrit lui-même à propos de sa pratique d'aquarelliste : « C'est curieux cette petite aquarelle d'aujourd'hui m'a montré d'une façon admirable que je ne fais bien que quand je travaille à des choses faites à la diable¹ ». L'artiste se revendique peintre d'Histoire, peintre de grands formats à l'huile, mais affectionne l'aquarelle qu'il pratique tout au long de sa carrière : une série de soixante-quatre aquarelles illustrant *Les Fables de La Fontaine*, commandée par le collectionneur et mécène Antony Roux, atteste de cet intérêt dans lequel Moreau se révèle doué. Les pratiques et techniques picturales sont hiérarchisées au sein de l'accrochage du musée, donnant aux grands formats la place maîtresse. Moreau semble donner une légère préférence aux travaux esquissés, lavés ou brossés à la hâte. Son inspiration des techniques artisanales, comme l'émail, tend à abolir les séparations et les hiérarchies existantes au sein de la conception des Beaux-Arts et aspire également à un décloisonnement des techniques artisanales et artistiques.

Les murs du rez-de-chaussée, des deuxième et troisième étages abritent d'autres panneaux sur lesquels s'exposent les dessins préparatoires aux œuvres. Un ensemble de quatre mille huit cent trente dessins sont ainsi dispersés à travers le musée, le reste étant conservé en réserve. Au rez-de-chaussée, de nombreux panneaux tournants servent également de support à des huiles de petits formats. Ces meubles à panneaux sont accompagnés de grands placards, invisibles aux murs, dans lesquels sont à découvrir des cartons préparatoires.

Le plan muséal visible aujourd'hui est organisé par salles (**annexe 3**), dénommées par des lettres, mais ayant gardé le parcours originel de l'hôtel particulier. Le vestibule (salle A), situé au rez-de-chaussée, abrite deux grands fac-similés des dessins *Ève* et *Tyrtée* et un petit panneau explique qu'Henri Rupp y vécut dès 1880. Le couloir (salle B) distribue les quatre pièces, dénommées aujourd'hui par les premières lettres de l'alphabet. Gustave Moreau n'a laissé que quelques indications à Henri Rupp pour terminer le rez-de-chaussée. L'accrochage y prend le parti de l'accumulation : la juxtaposition des œuvres de jeunesse et de la fin de carrière est caractéristique de ce lieu. La salle à manger (salle C), sur la gauche, expose les aquarelles de jeunesse de l'artiste, notamment celles réalisées lors de son voyage en Italie. Cette pièce permet de mieux connaître la formation de Gustave Moreau, des copies d'œuvres italiennes ainsi que certaines de ses premières créations originales y sont exposées, toutes archives visuelles retraçant la genèse de l'œuvre. Les spécialistes perçoivent l'influence de Mantegna

¹ *Écrits*, I, p. 116.

ou de Michel-Ange, les néophytes découvrent le talent d'aquarelliste de Gustave Moreau. Le cabinet (salle F), faisant face à la salle à manger (salle C), dévoile la genèse de certaines œuvres de grands formats exposées dans les étages. Cette pièce contient aussi de grands panneaux cachés de plus de deux mètres de hauteur, sur les châssis double en face desquels sont collés des dessins ou des peintures. Un autre placard, plus modeste, renferme des œuvres non figuratives de l'artiste. Le salon (salle D) au fond, donnant sur l'étroite arrière-cour, offre à voir plus de quatre-cents œuvres, grâce à l'ingénieux système de meubles à panneaux tournants déjà présents dans le musée aux étages supérieurs. Ici, ce sont des petits formats à l'huile qui sont découverts au fil des panneaux. Le petit salon attenant (salle E), tout aussi exigu que les précédentes, révèle des œuvres inachevées et cache là encore des placards secrets dont il est possible d'apercevoir les poignées sur les murs. L'artiste semble avoir anticipé les nombreux dispositifs expositionnels pour y présenter visiblement, mais de façon parfois indirecte, l'œuvre d'une vie.

c) Première réception posthume et déception du public

Avant même l'ouverture du musée, l'hôtel particulier est déjà visité par les contemporains de Moreau. Robert de Montesquiou avait prédit que l'œuvre du maître, désormais accessible, susciterait nombre d'attentes : que peut-on découvrir dans l'hôtel particulier du peintre ? Qu'a donc légué à l'histoire de l'art cet artiste préjugé isolé, méconnu et tant prisé des élites ? Entre partisans et détracteurs, les impressions de visite sont diverses, élogieuses ou déçues. Paul Flat, essayiste et romancier, visite le lieu en 1899 et laisse un témoignage contemporain dans la monographie *Le Musée Gustave Moreau : l'artiste, son œuvre, son influence* (1899), ouvrage publié avant que le legs soit accepté officiellement. Gustave Moreau est de nouveau qualifié de précurseur de l'art moderne ; Odilon Redon l'avait antérieurement mentionné comme peintre moderne. Paul Flat prédit que les inventions féminines de Moreau « [seront] dans l'avenir sa véritable gloire et sans doute sa meilleure raison de durer¹ ». Selon l'auteur, le musée est conçu pour relayer la « pensée toujours en travail² » et les « préoccupations spirituelles³ » de l'artiste disparu, qui lègue en héritage aux jeunes générations son art :

¹ FLAT Paul, *Le Musée Gustave Moreau : l'artiste, son œuvre, son influence*, op. cit., p. 19.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*

« Visant sans cesse à reculer jusqu'à ses extrêmes limites le domaine de la peinture, [...] profondément moderne en ceci surtout qu'il sentit, mieux qu'aucun autre de ce temps, la pénétration réciproque des différents arts [...] et y cherchant les moyens d'expression qui, jusqu'alors, n'avaient pas été introduits dans la peinture¹. »

Le musée est présenté par Paul Flat comme un lieu permettant de prendre la mesure de la découverte d'un artiste discret, annonciateur des avant-gardes, ayant encouragé ses élèves dans des voies artistiques nouvelles. La « pénétration réciproque des différents arts » mentionnée par l'auteur, que Moreau « sentit », sous-entendu ressentit, mieux que tous ces artistes contemporains réunis, souligne à nouveau l'importance de pratiques artistiques plurielles (peinture, sculpture, écriture), l'inspiration de médiums et de techniques diverses (toile, papier, huile, aquarelle, fusain, graphite, etc., comprenant aussi l'artisanat), voire le caractère pluri- et transartistique présent dans l'œuvre de Moreau.

À la suite de Flat, quelques artistes visitent le futur musée, comme le prouve une lettre mitigée du peintre Odilon Redon à Madame de Holstein, datée du 29 janvier 1900. Redon entretient sa correspondante de sa visite renouvelée à l'hôtel particulier : « Je suis revenu cette fois de la rue de La Rochefoucauld sans un grand trouble, et disposé à reprendre le train habituel de la vie quotidienne. Ce ne fût pas ainsi, lorsque je vis, pour la première fois, *Œdipe et le Sphinx* [sic], alors que j'étais jeune [...] »². Le souvenir que garde Redon est celui de l'œuvre exposée au Salon de 1864, en pleine époque naturaliste, où Moreau tranche par son renouvellement du thème. Après avoir énoncé quelques regrets, Redon explique que ses yeux se sont « délectés hier, par d'étonnantes surprises, sans les recherches d'une pratique incessamment poursuivie vers des habiletés qui ne paraissent plus ». Il parle ici des aquarelles, « éparses, sans choix fait encore, sans sélection au fond de l'original meuble de Boyer », découvertes probablement avant la sélection et la réorganisation faite ultérieurement par Henri Rupp. Si Odilon Redon est mitigé, le peintre Edgar Degas renonce quant à lui à créer son propre musée après la visite de celui de son ancien ami décédé, indiquant une potentielle déception quant à ce lieu. À l'ouverture officielle du musée, le public étonné est déçu d'observer nombre d'œuvres inachevées, contrastant stylistiquement avec les quelques œuvres exposées du vivant de l'artiste. La fréquentation du musée diminue. Jugé par le public, Moreau est accusé indirectement de ne pas répondre aux exigences de goût de son temps, faisant preuve d'élitisme,

¹ *Ibid.*, p. 6.

² LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau, op. cit.*, Annexe XII : « Extraits d'une lettre d'Odilon Redon à Madame de Holstein, Paris 29 janvier 1900 », p. 50-51. Référence valable pour les citations suivantes.

reproche formulé déjà de son vivant. Gustave Moreau, méconnu, tombe dans l'oubli. L'hôtel particulier redevient un lieu réputé pour son calme et dédié aux initiés, comme au temps où Moreau accueillait de rares visiteurs.

Le legs de Gustave Moreau permet aujourd'hui d'avoir accès à un fond archivistique et artistique très important. En plus des œuvres, de leurs genèses dessinées à leurs versions considérées achevées par le peintre, les archives recèlent des textes écrits de la main de l'artiste, nous permettant d'effectuer ce travail de recherche.

D) Moreau, enseignant reconnu

À la suite des caractères de double pratique artistique et de legs muséal participant à faire de Gustave Moreau un artiste archétypal du symbolisme, le dernier point mentionné est son activité d'enseignement. Moreau est un enseignant respecté, ce qui fait *de facto* de lui un modèle potentiel, au sens second d'archétype, pour ses élèves.

Gustave Moreau dispense des cours à l'école des Beaux-Arts, où il enseigne de 1892 à 1898, c'est-à-dire jusqu'à la fin de sa vie. Maurice Denis, l'un de ses élèves, explique que le peintre « [était] à certains égards, à l'antipode de nos idées, mais il représentait l'idéalisme avec un rare talent et une ferveur intellectuelle qui devait se manifester dans son enseignement, et alimenter une éclatante lignée de jeunes peintres¹ ». Dans cette déclaration postérieure à la mort de Moreau, Denis mesure l'impact positif qu'a eu le maître sur des peintres de l'avant-garde du début du vingtième siècle. Professeur impliqué, Moreau voit le nombre total de ses élèves s'élever à deux-cent-dix-sept, parmi lesquels Georges Desvallières, Georgette Agutte, Henri Matisse, Edgar Maxence, Georges Rouault, Henri Evenepoel, Léon Lehmann, ou encore Albert Marquet. Indiquons que certains d'entre eux, Matisse notamment, deviendront les futurs fauves, dont la reconnaissance est datée du Salon d'automne de 1905.

Les fauves sont d'ailleurs connus pour leur audace vis-à-vis de la couleur : l'enseignement de Gustave Moreau aurait-il ainsi pu instiller quelques idées aux peintres en devenir ? Henri Evenepoel, l'un des élèves du maître, rapporte dans une lettre à son père les propos de celui-ci : « Notez bien une chose : c'est qu'il faut penser la couleur, en avoir l'imagination. Si vous

¹ DENIS Maurice, *Théories. Du symbolisme au classicisme*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes, Paris, Hermann, 1964, p. 63.

n'avez pas l'imagination, vous ne ferez jamais de la belle couleur. Il faut copier la nature avec l'imagination : c'est cela qui fait l'artiste. La couleur doit être pensée, rêvée, imaginée¹... ». Moreau encourage ses élèves à deux choses : l'imagination et la réflexion. La pensée imaginative, qui donne ainsi la couleur imaginative, semble non négligeable dans l'enseignement prodigué, Moreau encourageant d'ailleurs ses élèves à trouver leur propre voie et à innover, tout en copiant la nature, tels les maîtres anciens. Il leur apprend également à peindre tôt dans leur carrière, c'est-à-dire à ne pas attendre d'avoir une maîtrise technique experte du dessin avant d'utiliser des pigments et de tenter des œuvres colorées². Les étudiants, admiratifs et reconnaissants, organisent trois expositions de ses œuvres, en 1910³, 1926⁴ et 1934⁵, au titre d'hommages rendus au Maître. Moreau, dont l'enseignement comporte l'étude classique des maîtres anciens tels Rembrandt ou les primitifs, appelle à l'expression de la personnalité, de la subjectivité de ses élèves, et souhaite, dans la transmission d'un savoir ouvert aux innovations, que chacun développe ses qualités propres. Les propos de Matisse le confirment, Moreau a « mis ses élèves [...] hors des chemins. Il leur a donné l'inquiétude⁶ ». Il les incite à l'incertitude de la recherche, invitant à une inquiétante liberté de la couleur, et au délaissement du confort de la certitude artistique du dessin. Néanmoins, rappelons que l'enseignement se compose aussi de pratiques plus classiques et académiques, telles que le dessin d'après nature et d'après modèle vivant, avec une certaine idéalisation et simplification du corps, ou encore le dessin d'après l'Antique et les compositions historiques.

Moreau aurait par ailleurs dit à ses élèves : « Je suis le pont sur lequel certains de vous passeront⁷ ». Sa conception de l'enseignement est celle d'un entre-deux, sa fonction est de médiation, laquelle n'interdit pas de regarder au-delà du pont : prédisant à certains leur manière picturale future, il aurait dit à Matisse, par exemple, qu'il allait « simplifier la peinture ». Pour Moreau, le principe de l'art est immuable. C'est l'âme de l'artiste qui évolue nécessairement à

¹ EVENEPOEL Henri, « Lettre du 27 Juillet 1893 », dans *Lettres à mon père, 1892-1899*, vol. I, Bruxelles, Édition des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1994, p. 197.

² À ce propos : ROUAULT Georges, *Souvenirs intimes*, Paris, E. Frapier, 1927, p. 40.

³ Exposition intitulée : « Exposition des élèves de Gustave Moreau », aux 54-56 rue Lafitte à Paris, du 15 novembre au 5 décembre 1910.

⁴ Exposition intitulée : « Gustave Moreau et quelques-uns de ses élèves », à la galerie Georges Petit, 8 rue de Sèze à Paris, en avril 1926.

⁵ Exposition intitulée : « Les Fauves. L'atelier de Gustave Moreau », à la galerie des Beaux-Arts, au 140 rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris, en novembre et décembre 1934.

⁶ Propos d'Henri Matisse, cités dans : COURTHION Pierre, *Georges Rouault*, Cologne, DuMont Schauberg, 1962, p. 64.

⁷ Propos rapportés par Marie-Cécile Forest dans l'avant-propos : FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau, Georges Rouault. Souvenirs d'atelier*, cat. expo., Paris, musée Gustave Moreau (27 janvier – 25 avril 2016), Paris, Somogy, 2016. Une variante de ces propos (« Je suis le pont, vous passerez ou vous ne passerez pas ») est rapportée par Marie-Cécile Forest dans l'artiste : FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau, la réinvention de la peinture », *Dossier de l'art*, n° 225, janvier 2015, p. 30-45, p. 36.

travers les âges : « Or cet art, qui est de tous les temps, reflète inévitablement le ton général des âmes au moment même où il se produit. C'est là sa seule façon d'être moderne, comme on dit¹ ». Ici, la vision qu'a Moreau de la modernité rejoint celle de Baudelaire : l'art est l'éternel auquel le transitoire vient s'ajouter, reflétant la mode concomitante à l'artiste². Le transitoire, que Baudelaire considère essentiel et Moreau original, réside aussi dans la personnalité de l'artiste. Le peintre dit d'ailleurs à ce propos à son élève Henri Evenepoel : « Ne craignez pas de vous appuyer sur les maîtres ! Vous vous retrouverez toujours : vous n'avez pas la même âme : il est impossible que vous ne retrouviez pas votre originalité³ ! ». Au-delà de l'enseignement de Gustave Moreau, ce sont les symbolistes en général qui appliquent cette modalité : « Se retremper aux sources de l'ancien pour y puiser des émotions et des mots neufs, voilà l'entreprise des symbolistes⁴. » Moreau encourage donc ses élèves à développer une éloquence picturale, fondée sur l'étude des maîtres anciens, mais renouvelée par les sentiments et l'imagination de l'individu. Il est intéressant ici de souligner l'importance de l'individualité qui fait écho à l'individualisme en art que Moreau incarne, mais qu'il prône aussi pour ses élèves et qui leur permettra de développer un style personnel, faisant ainsi de certains des artistes reconnus de l'avant-garde du vingtième siècle.

Si l'innovation encouragée par Moreau est en partie stylistique, le prochain point qui nous intéressera se concentrera plutôt sur le thème, particulièrement celui du féminin, commun au symbolisme. Cette dernière exploration clôturera ce premier chapitre consacré au choix du peintre Gustave Moreau comme archétype du symbolisme.

3. LE FEMININ COMME THEME COMMUN DU SYMBOLISME

¹ *Écrits*, II, p. 349.

² Citons pour illustrer ce passage : « Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien ; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. Si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contre-sens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode. » BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 70.

³ EVENEPOEL Henri, *Lettres à mon père*, op. cit., p. 295.

⁴ GRAUBY Françoise, *La Création mythique à l'époque du Symbolisme, Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1994, p. 11.

Le dernier point de ce premier chapitre permet de justifier le choix du thème du féminin dans le symbolisme et plus particulièrement dans l'œuvre picturale et scripturale de Gustave Moreau. Le thème du féminin sera d'abord traité d'un point de vue générique au sein du symbolisme, pour permettre au lecteur de saisir ce dont il est question lorsque nous employons ce terme et de cerner les figures féminines impliquées. Nous employons l'expression « féminin », « thème du féminin » ou « figures féminines », les deux premiers étant à la fois le cercle concentrique englobant et central ; le second étant composé d'une pluralité de figures féminines, reflétant les personnages représentés (allégories, femmes, créatures hybrides).

Le choix de ce thème du féminin naît de plusieurs constats. Tout d'abord, l'historiographie souligne la prépondérance du thème dans les œuvres ainsi que dans la littérature critique relative au symbolisme, faisant du féminin et des figures féminines un poncif. La figure de la femme fatale est pointée comme un lieu commun particulièrement étudié, notamment à travers la figure de Salomé. Néanmoins, après lecture et analyse des textes composant cette historiographie du féminin dans le symbolisme, deux autres constats peuvent être faits : le premier est que ces analyses critiques de figures féminines sont majoritairement relatives aux arts littéraires (littérature romanesque, critique littéraire, poésie), ce qui laisse le champ des études consacrées à la peinture trop souvent soumis aux méthodes d'analyse littéraire ou aux conclusions de celles-ci ; le second est que les recherches relevant de l'analyse du domaine pictural dressent des listes nominales de figures féminines sans les analyser de manière à la fois globale et singulière dans le contexte du symbolisme.

Deux analyses antagonistes mais complémentaires semblent dominer : le féminin se développe d'un côté selon l'archétype de la figure de la femme fatale, de l'autre selon les modèles de la mère, épouse, vierge, c'est-à-dire une figure de femme positivement idéalisée, presque abstraite, la sainte trinité. Les figures féminines étudiées seront ensuite mises en lien avec le mythe, récit à la source de nombreuses œuvres symbolistes dont le féminin est l'un des protagonistes. Pour illustrer cette relation mythe / féminin, une étude de cas d'après une œuvre célèbre de Gustave Moreau sera entreprise.

A) Les figures féminines du symbolisme

Le symbolisme serait-il uni et unifié par un thème iconographique ? Rodolphe Rapetti met d'emblée en garde contre la délimitation d'une « iconographie propre à ce mouvement¹ ».

¹ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 205.

L'auteur propose plutôt de s'intéresser à « l'éclairage spécifique sous lequel l'artiste a présenté [le thème]¹ ». La capacité de singularité et de suggestion de l'œuvre² prime sur l'iconographie, dont les motifs sont majoritairement issus de bases picturales antérieures, comme le « catalogue d'images traditionnelles dont disposaient les étudiants des écoles des Beaux-Arts³ », où certains artistes symbolistes sont formés. Les âges révolus, tels l'Antiquité ou le Moyen Âge déjà évoqués, sont une réserve iconographique et une source d'inspiration utilisées sans souci de vérité historique, « comme pour fuir [le] temps et créer un monde artificiel et imprécis⁴ ». Ces références aux légendes et mythologies grecques, celtiques, judéo-chrétiennes, permettent de « culturaliser⁵ » la production, adressée aux initiés, membres d'une certaine classe sociale cultivée partageant des valeurs chères aux artistes symbolistes. Les thèmes allégoriques, bibliques ou mythologiques ne suffisent toutefois pas à catégoriser les œuvres comme symbolistes⁶. Les sources picturales peuvent être partagées et ont en commun d'être réinterprétées dans un sens excédant celui donné par la religion ou les dictionnaires⁷.

Si la capacité de singularisation artistique est mise en avant par l'historiographie, le thème du féminin l'est tout autant : sujet « symboliste par excellence⁸ », il est amplement discuté. Systématiquement citée comme « mythe central⁹ », servant de « formule de base¹⁰ », la femme serait « omniprésente¹¹ » dans les représentations artistiques, perçue parfois comme une hantise¹² propre aux artistes masculins, qui « voyaient des femmes partout¹³ ». Voisinage, parenté des thèmes, ceux-ci évoquent la Vie, la Mort, l'Ennui, la Spiritualité, le Sujet, la Beauté... L'être féminin en est une incarnation, voire une conjugaison, dominante, prenant plusieurs formes et attributs, notamment celles de « femmes aux formes décharnées et aux immenses chevelures ondoyantes¹⁴ ». Le modèle principal est Salomé, surtout celle représentée

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910, op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme, op. cit.*, p. 12.

⁶ « [...] de nombreux sujets allégoriques. Ce n'est pas là un signe distinctif des symbolistes » ; « Mais il ne suffit pas qu'un artiste traite des sujets bibliques ou mythologiques pour être rangé parmi les symbolistes ». GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 32., p. 35.

⁷ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910, op. cit.*, p. 9.

⁸ « [...] le sujet symboliste par excellence, celui de la Femme (majuscule) [...] ». GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 219.

⁹ DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme, op. cit.*, p. 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹ « Omniprésente chez tous les symbolistes [...] ». GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 207.

¹² « Attendue, rêvée ou redoutée, la femme hante l'imaginaire symboliste, que ce soit celui des artistes, des écrivains ou des musiciens qui se renvoient et enrichissent tour à tour le mythe. » MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910, op. cit.*, p. 25.

¹³ DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale, op. cit.*, p. 13.

¹⁴ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910, op. cit.*, p.136.

dans l'œuvre de Gustave Moreau, *L'Apparition* (1876) [fig. 6] : « *Salomé. L'Apparition.* Formules de base, prototypes, modèles privilégiés [...]. Ils vont essayer. Se propager. [...] Et élargir le champ réservé par Baudelaire à "la froide majesté de la femme stérile"¹ », être, en somme, des femmes fatales². L'être féminin suscite un intérêt quantitatif et qualitatif auprès des artistes : « Devenu vocabulaire usuel, le corps de la femme sert pour tout et son contraire : Nature et Culture, Luxure et Chasteté, Vérité et Mensonge³ ». Michael Gibson qualifie ces figures de poncifs, tout en justifiant qu'il « est des poncifs dont le caractère obsessionnel peut paraître significatif⁴ ». Gageons que la présente étude participe de cette hypothèse.

En servant de support représentationnel privilégié, le féminin incarne métaphoriquement les principes que les artistes symbolistes souhaitent exprimer. Le choix de ce thème est bien entendu inscrit dans une histoire de l'art bien plus vaste que celle du symbolisme et de la fin du dix-neuvième siècle. Le romancier et juriste bruxellois Edmond Picard, contemporain du symbolisme, compare « l'être féminin qui domine notre temps, si prodigieusement différent de ses ancêtres⁵... » et souligne une évolution de celui-ci, avec un foisonnement de variations autour des figures féminines. Le choix de thèmes comportant des représentations de femmes s'explique aussi par la longue tradition préférentielle du corps féminin pour exprimer allégoriquement des idées, mais aussi pour nourrir les plaisirs visuels des spectateurs – le plus souvent masculins – qui ont ainsi le loisir d'observer des corps féminins avec des attributs, des postures ou des compositions qui relèvent de l'imaginaire, voire du fantasme. Par le corps, les symbolistes représentent les relations hommes-femmes, « thème fondamental et central du Symbolisme⁶ », privilégiant cependant une figuration des protagonistes isolés l'un de l'autre, laissant au spectateur le soin d'imaginer la posture relationnelle à l'*autre*. Du côté des figures masculines, les héros et les poètes sont majoritaires. Les allégories féminines, quant à elles, sont nombreuses et incarnent les idées – voire les idéaux mythiques – chères aux symbolistes. Le glissement s'opère d'une allégorie codifiée, structurée, reconnaissable à ces attributs fixes, jusqu'au symbole plus ésotérique, équivoque par essence, partagé certes, mais non plus par la majorité du public, seulement par les initiés.

Au-delà de la constante valorisation artistique du féminin⁷, quelle que soit l'époque, les artistes de la fin du dix-neuvième siècle lui accordent une réelle primauté. Robert Delevo

¹ DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, op. cit., p. 42.

² LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 78.

³ DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 13.

⁴ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 89.

⁵ PICARD Edmond, cité dans : GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 89.

⁶ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 165-166.

⁷ DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 15.

qualifie les femmes symbolistes, dans une analyse comparée aux femmes surréalistes jugées similaires, d' « emblèmes » :

« [...] la femme : l'image de la *femme symboliste*, telle qu'elle est imaginée de Moreau à Klimt, confrontée à la *femme surréaliste*, telle qu'elle est traitée à travers les fantasmes idéologiques ou sexuels qui fondent les représentations de Max Ernst, Dali, Magritte, Bellmer, Labisse, Delvaux, mériteraient qu'elles soient vues l'une et l'autre comme les emblèmes de deux aventures culturelles que tant d'analogies affectent, que tant de différences repoussent, séparent et réunissent¹. »

Bien que le rapprochement entre symbolisme et surréalisme participe à expliquer la redécouverte du premier par le second², notamment grâce à une similarité d'intérêts, c'est plutôt le mérite qu'attribue Delevooy au thème qui intéresse ici. D'après lui, la femme symboliste et la femme surréaliste seraient ainsi chacune l'emblème, c'est-à-dire une figure symbolique représentative des mouvements desquelles elles sont issues. L'emblème est par définition une figure symbolique généralement accompagnée d'une devise ou une figure, un attribut ou un objet quelconque destiné à représenter symboliquement quelque chose, une personne ou une idée abstraite. Les figures féminines incarneraient ainsi « quelque chose », une ou des idées abstraites, caractéristiques du mouvement.

Observons à présent d'où proviennent ces figures retenues comme source d'inspiration par les artistes. Les origines des figures féminines symboliste sont plurielles : preuve en sont les sources d'inspiration diverses, tant religieuses (Ève, Salomé, Dalila, Judith), mythologiques (les Muses, la Sphinge³, Europe, Lédà, les Chimères) que littéraires (les Licornes). Le thème du féminin dans le symbolisme évoque spontanément une liste de noms : Ève, Marie, Salomé, Judith, Hélène, Médée, Circé, Ophélie, etc. Cette liste de noms diverse montre que la femme privilégiée par les symbolistes est un personnage pluriel, évolutif : elle est mère (la Vierge Marie), amante (Lilith), femme fatale et castratrice (Salomé), vierge innocente (Ophélie) ou encore héroïne tragique (Médée). En cette fin de siècle, les hommes sont partagés entre la conviction de la supériorité de leur condition sociale et leur anxiété devant la femme. Ces

¹ DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, *op. cit.*, p. 182.

² Voir la dernière partie de ce travail de recherche.

³ Nous employons le féminin « la Sphinge » puisque la figure est aisément identifiable à une créature féminine. L'usage du terme au masculin se limite aux noms originaux des œuvres. La majuscule distingue le personnage mythologique de l'appellation générique, désignant n'importe quelle figure de sphinx ou de sphinge. Dans la mythologie grecque, le Sphinx renvoi d'emblée à un personnage féminin. Nous préférons néanmoins opérer ici une distinction claire entre le Sphinx égyptien et la Sphinge grecque, à laquelle les artistes symbolistes font références. Par ailleurs, le masculin Sphinx dans les titres soulève la question de l'ambiguïté androgyne, persistante au sein du symbolisme et dans l'œuvre de Gustave Moreau.

craintes sont cristallisées par le symbolisme, qui idéalise la femme, « jusqu'à faire d'elle un être absurde et immatériel¹ », sans aucune existence réelle.

Cette existence peut en effet être questionnée : ces femmes sont-elles des fantasmes transmis à travers l'histoire et les histoires ? La plupart d'entre elles sont issues de la Bible, du Coran, de la Kabbale, ou de religions païennes (gréco-romaine, sumérienne, assyrienne, etc.). Ces personnages féminins semblent avoir toujours existé, avoir toujours été racontés, de l'ordre d'une nuit des temps, présents dans la plupart des religions et des mythes. Les légendes et contes médiévaux inspirent aussi les artistes du mouvement symboliste. Le sentiment chevaleresque resurgit au dix-neuvième siècle, à travers des contes médiévaux comme *Le Morte d'Arthur* (1425) de Thomas Tennyson. Au-delà de l'inspiration chevaleresque, les artistes symbolistes éprouvent une fascination pour les magiciennes qui peuplent ces légendes. La fée Morgane, magicienne du cycle arthurien, demi-sœur du roi Arthur, est une adversaire redoutable, non seulement pour son frère mais aussi pour les chevaliers de la Table Ronde. Disciple de Merlin, elle est fréquemment présentée comme une séductrice maléfique, désapprouvée par la société médiévale². La fée Morgane fournit aussi l'occasion d'actualiser le sentiment chevaleresque et l'ambivalence des personnages féminins. À l'origine de ce fort intérêt se trouvent les peintres Gabriel Dante Rossetti et Edward Burne-Jones qui ont défini l'archétype de la femme préraphaélite : une longue chevelure rousse, des yeux fermés ou regardant dans le vague, un air alangui, des fleurs accompagnant la figure. L'œuvre *Astarté Syriaca* (1877)³ [ill. 1] de Rossetti incarne cette nouvelle conception de la femme que les peintres et les poètes outre-manche vont s'approprier lors de la décennie suivante, se la renvoyant tour à tour pour l'enrichir. Les symbolistes, de surcroît, innovent par la création d'un type nouveau, celui de la femme fatale : « ce fut dès lors la femme fatale, créature infernale créée pour entraîner l'homme et l'humanité dans sa chute, qui occupa une place prépondérante dans l'iconographie de cette fin de siècle⁴ ».

L'époque dans laquelle évolue les symbolistes, teintée du rationalisme scientifique du positivisme, fait émerger en eux un sentiment d'inquiétude. Recherchant ailleurs de nouvelles certitudes, les artistes symbolistes se tournent vers la spiritualité. Le retour au sacré est fréquent dans ce contexte. La rhétorique du Bien et du Mal s'amplifie et les thèmes d'opposition sont

¹ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 40.

² BRASSEUR Marcel, *Les Femmes de la légende du roi Arthur*, Paris, Errance, 2003, p. 86.

³ Dante-Gabriel Rossetti, *Astarté Syriaca*, 1877, huile sur toile, 182 x 106, Manchester City Art Gallery, Manchester, Angleterre

⁴ PINGEOT Anne et HOOZE Robert (dir.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : réalisme, impressionnisme, symbolisme. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 311.

nombreux : Bien/Mal, anges/Diable, culture/nature, héros/créatures, à dompter ou à abattre, homme/femme, etc. Ces dichotomies permettent aux artistes de se rassurer face au monde évolutif. Les artistes explorent jusqu'au satanisme où le Diable prend le statut de « mythe moderne¹ », tel un nouveau guide permettant d'échapper, ou d'endurer avec moins de peine, le monde dans lequel ils ressentent un profond malaise. La femme, pensée comme une créature infernale, est clairement liée au Diable et aux Enfers, instrument ou épouse du Diable selon les conceptions, l'aidant à la malédiction et à la destruction du monde. L'image d'une femme diabolique se développe en parallèle de la spiritualité de cette fin-de-siècle, laquelle prête au satanisme un intérêt particulier, notamment avec le roman *Là-bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans, lors duquel le héros Durtal est initié au satanisme par sa maîtresse, madame Chantelouve. C'est la femme qui tente l'homme, l'entraîne dans des chemins hasardeux, voire funestes.

La tentation féminine est en effet l'un des dangers auxquels s'exposent les hommes qui se sentent démunis et faibles face à un sexe féminin qui serait l'instrument ou l'incarnation du Mal. À la fin du dix-neuvième siècle, l'une des tensions majeures à laquelle les artistes symbolistes sont confrontés est celle opposant la sexualité à la religion, qui ne cesse d'augmenter. Qui mieux que les figures féminines, considérées tentatrices, peuvent alors incarner cette vision négative de la sexualité ? Le féminin peut à la fois être la source des problèmes rencontrés ainsi que leur potentielle résolution. Les artistes, bien que refusant la sexualité², ne la nient cependant pas, pas plus que les besoins sexuels qu'ils éprouvent et tentent d'accepter : « La solution précaire et douloureuse adoptée consistera d'abord à accepter de vivre l'amour et la sexualité sur le mode de la culpabilité, à voir en eux l'expression privilégiée du Satanisme, de ce désir fondamental d'abaissement que constitue la perversité³ [...] », ce qui conduit l'homme à voir la femme comme une pure animalité, réduite à son corps. Les hommes sont coupables de leurs instincts, jugés pervers, mais en rejettent la responsabilité, la faute, le péché, sur la femme. La sexualité féminine inquiète comme en témoigne l'œuvre du peintre Alfred Kubin qui montre celle-ci comme un « destin inintelligible et fatal⁴ », menant nécessairement à la cession et à la perte. La prostituée syphilitique effraie notamment, considérée facilement accessible puisque vénale, mais exposant aux maladies vénériennes, renvoyant symboliquement à la peur de l'impuissance et de la castration.

¹ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 73.

² « Les Décadents découvrent la sexualité, mais c'est en grande partie pour la refuser ». PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p.157.

³ PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, op. cit., p.158.

⁴ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 140.

La sexualité liée au corps des femmes apparaît aussi comme un sujet scientifique. Les sciences s'emparent du thème de l'être féminin pour le plonger dans l'observation clinique, notamment de l'hystérie, offrant ainsi « une caution scientifique aux multiples variations sur le thème de la femme fatale¹ », par exemple. La maigreur anorexique fait son apparition comme un symptôme clinique. Les attitudes féminines lascives ou hystériques se multiplient. L'art se nourrit des avancées de la médecine et des sciences et ces dernières empruntent aux moyens artistiques pour dévoiler leurs résultats, par la mise en scène spectaculaire, la photographie, le dessin, le cinématographe². Le corps hystérique, avatar de la pathologie nerveuse à la mode, est varié à l'infini, tout en s'éloignant progressivement de la source scientifique originelle³. Par effet de reprise ou d'écho des images issues des recherches médicales, l'iconographie symboliste manifeste une « nouvelle appréhension du corps féminin⁴ », tendant jusqu'à un « nouveau paradigme féminin⁵ », défini par « la prise en compte des rapports entre sexualité et psychisme [où] Éros et Thanatos sont indissolublement liés⁶ ».

Les symbolistes éprouvent pour la plupart une forte aversion et un malaise puissant face au monde positiviste dans lequel ils évoluent ; cette aversion et ce malaise sont aussi dirigés vers le sexe féminin et la gent féminine de leur époque. La femme « demeure [...] le nœud du malaise culturel⁷ ». Ce malaise se transforme en agressivité vis-à-vis de l'être féminin : les représentations de la Sphinge, dévoreuse d'hommes, de Salomé, castratrice, se multiplient : « La figure de la femme dangereuse et castratrice est même si largement répandue dans l'art de cette époque que l'on ne saurait éviter de s'interroger sur sa signification⁸ ». Les figures féminines sont dangereuses, à craindre, il serait « mal avisé [de les] offenser⁹ », comme Lucie-Smith le suggère à propos des femmes peintes précisément par Gustave Moreau. La figure de la femme fatale révèle « un fond de misogynie indéniable dans cette génération "fin de siècle", en même temps que la peur de la femme¹⁰ ». Notons que la misogynie est à la fin du dix-neuvième siècle une norme sociale partagée. La peur de la femme, la gynophobie, mêlée à la

¹ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p.251.

² À ce propos : CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *Les Démoniaques dans l'art, suivi de « La foi qui guérit »*, présentation par Pierre Fédida et Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, [1887] 1984 ; CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *Les Difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889 ; EINDENBENZ Céline, *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, université de Genève, 2011.

³ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 245.

⁴ *Ibid.*, p.247.

⁵ *Ibid.*, p.252.

⁶ *Ibid.*

⁷ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 41.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 68.

¹⁰ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, op. cit., p. 25.

misogynie, traduisent la crainte d'une prise de pouvoir des femmes sur les hommes : le mythe de Salomé se répand majoritairement, suivie par les autres femmes considérées castratrices de l'univers symboliste.

C'est encore ici la figure de la femme fatale qui est privilégiée. Peu de caractéristiques physiques lui sont associées, bien que nous puissions observer, chez les Préraphaélites en particulier, un motif récurrent de chevelure rousse, les longues crinières flamboyantes renvoyant à la fois à l'animalité (notamment les lions indomptables), à la toison pubienne (centre de la vie, mais aussi *terra incognita* mystérieuse et effrayante, nid potentiel de maladies vénériennes, telle la syphilis), à Marie-Madeleine, la prostituée repentie¹, au feu et par extension, au Diable dans l'imaginaire médiéval. Dans une moindre mesure s'observent aussi des corps androgynes, du féminin au masculin, des femmes ayant des attributs évoquant la virilité : mâchoire carrée, sceptre, fleur hiératique entre les mains, ceci renforçant la perception de femmes dominatrices, ainsi que leur besoin prétendu de combler le vide – jusqu'à la vacuité ? – lié à l'absence d'un sexe masculin. L'idée en effet est répandue que la femme, dépourvue de cette visibilité sexuelle, veuille lutter contre cette absence de phallus par la castration, plus symboliquement la décollation. Les peintres affublent alors les femmes, issues encore une fois des mythes et récits bibliques, d'attributs renvoyant au masculin : pour exemples, le lotus dressé de *Salomé dansant devant le roi Hérode* (1876) [fig. 5] de Gustave Moreau ou celui de *L'Apparition* (1875) [fig. 6]. Joris-Karl Huysmans dans *À Rebours* (1884) n'ajoute-t-il pas, lors de sa description : « [...] plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucle et d'émeraudes [...] »², ceci redoublant l'évocation d'un sexe masculin ?

Cette ambivalence tend à jeter un trouble sur les rapports homme-femme, trouble consécutif à la « dislocation du corps de la culture³ » évoquée par Gibson, et dont l'identité de genre dépend, selon lui. L'identité sexuelle est une donnée naturelle incluant l'intersexuation, dénommée hermaphrodisme à la fin du dix-neuvième siècle, le genre est une donnée culturelle. Souvent confondu avec l'androgynie se rapportant à une ambiguïté d'apparence, l'hermaphrodisme se rapporte à l'ambiguïté sexuelle. Les figures féminines développées par les écrivains et les artistes de la fin du dix-neuvième siècle prennent régulièrement des caractères considérés masculins, ce qui entraîne une dissolution des genres dans les

¹ Pensons aussi à cette reprise de la prostituée rousse au dix-neuvième siècle avec les personnages éponymes tels que *Nana* (1880) chez Émile Zola ou encore *Yvette* (1884) chez Guy de Maupassant.

² HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Gallimard, [1884] 1998, p.134-135.

³ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 23.

représentations. Les rôles assignés aux genres et aux sexes, qui peuvent être transgressés, interrogent et inquiètent. Les artistes portent un « intérêt soutenu aux sexualités parallèles comme aux variations sur le thème ambigu de l'androgynie¹ ». En 1884, *Monsieur Vénus* de Rachilde exalte l'idéal de l'androgynie avant que Joséphin Péladan ne s'en empare². Gustave Moreau marque ses contemporains par son « type androgynie langoureux³ », issu du thème platonicien du « Mythe de l'Un parménidien : le Je et le Tu disparaîtraient à travers la fusion amoureuse⁴ ».

Bien que la figure de la femme fatale soit dominante, la sainte trinité – épouse, vierge, mère, triple pendant au Père, Fils et Saint Esprit religieux – existe à ses côtés. Elle donne lieu à de nombreuses représentations de saintes et de princesses, plus largement de personnages féminins idéalisés, situées dans un espace et un temps, variablement lointains, emblèmes de la chasteté et du calme méditatif. Ces « effigies de la pureté⁵ » s'opposent ainsi à la féminité considérée perverse de la femme fatale et s'incarnent fréquemment sous les traits de l'Ophélie de William Shakespeare, la Béatrice de Dante ou la Vierge Marie, dont la représentation est encouragée par le culte en vigueur à l'époque. Le dix-neuvième siècle est le grand siècle marial : après la dévotion au Fils, la piété des catholiques se tourne vers la Mère. La pratique du mois de Marie, au mois de mai, se développe sous des influences italiennes : les catholiques exaltent la Vierge. Les femmes, pour légitimer leurs revendications sociales et politiques au dix-neuvième siècle, tentent d'utiliser la religion comme un instrument d'émancipation, s'appuyant sur la dimension moralisatrice du christianisme et assurant qu'il a favorisé la reconnaissance sociale des femmes⁶. Selon l'historien Gérard Cholvy, « [les catholiques] contribuent à leur manière à une réhabilitation et à une éducation de la femme⁷ ». Marie devient le modèle de contemplation et d'union à Dieu :

« Que les femmes aient été attirées par l'établissement d'une relation avec la divinité qui se dispense de tout intermédiaire, c'est un fait bien établi. Il se profile, à l'arrière-plan de ce constat, l'explication, toujours récurrente depuis qu'elle a été mise en forme par la philosophie grecque

¹ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, op. cit., p. 13.

² À ce propos : PELADAN Joséphin, *La Décadence latine, VIII. L'Androgynie*, Paris, Dentu, 1891 ; PELADAN Joséphin, *De l'androgynie. Théorie plastique*, Paris, Éditions E. Sansot, 1910.

³ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 67-68.

⁴ BRUNEL Georges et SAINT GIRONS Baldine, « AMOUR », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

⁵ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 245.

⁶ DELVALLEZ Sophie et PRIMI Alice, « L'épineuse couronne de la féminité. Féminin, religion et politique au lendemain de 1848. France-Allemagne », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 28/2004, [en ligne].

⁷ CHOLVY Gérard, *Christianisme et société en France au XIXe siècle, 1790-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 130.

du IV^e siècle, de la passivité de la "nature" féminine qui favoriserait l'extase et la fusion avec la divinité¹. »

La virginité devient une alternative à la « spiritualité du féminin », telle qu'elle a pu être conçue par les utopistes². Les figures de la Mère et de la Vierge assurent l'immunité contre l'immoralité.

La bicéphalie de l'être féminin permet de marquer l'ambivalence persistante à laquelle l'homme se confronte, essayant « de comprendre le mystère de la femme [...], à la fois une sainte, une courtisane et une amante malheureuse³ », selon les qualificatifs de Pierre-Louis Mathieu. Cette ambivalence se dévoile par exemple dans l'œuvre du peintre belge Fernand Khnopff, la femme qu'il représente est toujours simultanément proche et lointaine du regard, précise et floue, seule et double, sensuelle et absente, apparaissant forte et fragile à la fois. Ce spectre antagoniste s'enrichit de figures hybrides tels des personnages dits exotiques et cultivés (Circé)⁴, androgynes (Hermaphrodite), des créatures héroïques au destin funeste (la Sphinge), toutes figures renforçant l'aura d'étrange mystère des œuvres symbolistes. Face aux nombreuses tentatives d'explications scientifiques, relatives au corps féminin notamment, le symbolisme se pare volontairement de mystère, ayant la volonté de s'adresser aux initiés. Il utilise le féminin comme modèle représentationnel préférentiel, le lien entre mystère et être féminin, déjà préexistant, s'amplifie. Toutefois, le pouvoir de décision au bout de leur pinceau, les peintres prennent ainsi le contrôle sur la femme, ces attributs renvoient à une réalité connue, la femme alors, certes majoritairement fatale, n'est plus si mystérieuse, moins inconnue, elle devient contrôlable, maîtrisable.

B) Qu'est-ce qu'un mythe ?

Il est à noter que les figures féminines sont issues ou s'adosent quasi systématiquement aux mythes, par l'inspiration originelle de ceux-ci (récits et moments narratifs singuliers), mais

¹ LEDUC Claudine et FINE Agnès, « Femmes et religions », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2/1995, [en ligne].

² DELVALLEZ Sophie et PRIMI Alice, « L'épineuse couronne de la féminité. Féminin, religion et politique au lendemain de 1848. France-Allemagne », *art. cit.*

³ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.*, p. 156.

⁴ À la fin du dix-neuvième siècle, l'exotisme est conçu comme opposé à une culture intellectuelle, excluant notamment les figures féminines perçues comme exotiques, rapprochées de l'animal sauvage. À ce propos : HEYRAUD Hélène, « Circé : exotisme, sauvagerie, magie », dans : BOERNER Bruno et FERLAMPIN-ACHER Christine (dir.), *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

aussi par la fonction symbolique partagée (morale, métaphorique). Devenant le « pivot autour duquel s'organise la représentation du monde¹ », le mythe, à l'instar de la métaphore, explicite une thèse en proposant une représentation figurée. Cet écart entre le sujet figuré, visible, et la thèse sous-jacente, implicite, fait que le mythe est porteur d'une multiplicité de sens et s'oppose à la prétendue vérité historique, permettant du même élan une opposition entre l'espace réel, qui serait celui de l'histoire, et l'espace fictionnel, celui du mythe². À travers le réemploi de mythes, questionnant la notion d'espace-temps, d'inconscient, de spiritualité et de sexualité, les thèmes symbolistes se dessinent. Au foyer de cette connivence des idées inspiratrices de thèmes se trouve le féminin. Largement issu des mythes, il nous paraît nécessaire de focaliser notre attention sur la relation entre le féminin et le mythe, tout d'abord en expliquant ce qu'est un mythe, en analysant spécifiquement le rôle du féminin par rapport à celui-ci, et d'inscrire ensuite le tout au sein du symbolisme.

Le mythe connaît plusieurs définitions. Il est un récit imaginaire dans lequel sont transposés des événements réels ; il est une légende, une affabulation, mais aussi une représentation idéalisée de l'humanité, c'est-à-dire une utopie, une idéalisation de quelqu'un (mythe de Sisyphe, mythe de Prométhée) ou de quelque chose (mythe de la création, mythe de la Tour de Babel). Le mythe en tant que notion et surtout les mythes en tant que récits spécifiques liés dans un système (mythologie) sont d'abord des histoires qui se racontent oralement, avant d'être reprises dans des versions littéraires canoniques – divergentes, néanmoins. Ces récits ont pour but d'offrir des explications métaphoriques globalisantes à l'univers et ses composantes³. L'anthropologue et ethnologue Claude Lévi-Strauss explique dans un entretien télévisuel la structuration de ces explications :

« Le propre du mythe c'est de construire une explication sur plusieurs registres, un petit peu à la façon d'une partition d'orchestres, où chaque instrument contribue au message total, [...] mais le message total n'étant donné que par l'ensemble de l'orchestration, le mythe est un type d'explication qui essaye de faire concourir toutes les difficultés, tous les problèmes qui peuvent se poser à l'homme dans différents domaines, à la construction d'un seul modèle d'explication⁴. »

¹ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 206.

² *Ibid.*, p. 222.

³ Notons par exemple la similarité des cosmogonies dans les mythologies grecques, nordiques ou asiatiques : issues du Chaos, deux entités opposées mais néanmoins en symbiose (homme/femme ; ciel/terre ; feu/glacé) sont séparées pour permettre la création du monde.

⁴ Claude Lévi-Strauss, invité de l'émission *Le Fond et la Forme*, ORTF, 17 décembre 1971, INA, [en ligne]. Transcription personnelle.

L'anthropologue compare la structure des mythes en tant que système à celle d'un orchestre, où chacun des instruments ou des groupes d'instruments équivaldrait à un mythe ou un ensemble de mythes voisins, permettant en étant pris et compris ensemble, de donner une interprétation globale de phénomènes appartenant à des champs aussi divers que l'organisation sociale, l'astronomie, la zoologie, etc. Cette structure en plusieurs registres se retrouve dans les représentations symbolistes, notamment par l'utilisation de symboles possédant eux aussi par nature plusieurs registres herméneutiques. Si en cherchant des définitions du mythe, « on en trouverait probablement autant que chacun des peuples auxquels on les emprunte¹ », précise Lévi-Strauss au début de l'entretien, il en va de même pour le symbolisme, difficilement identifié et défini, et il en va également de même pour les interprétations des œuvres symbolistes, singulières et plurivoques par essence. Ces strates codifiées par les symbolistes, équivalentes aux différents registres explicatifs du mythe, sont dues à l'utilisation de symboles par les artistes qui les chargent d'un ou plusieurs sens non nécessairement communs au public réceptionnant l'œuvre. Chaque récepteur à son tour soumet l'œuvre à une interprétation personnelle et subjective. Les discours successifs issus et engendrés par le mythe (le mythe raconté et transformé, le mythe écrit par la littérature, le mythe dans ses différentes interprétations) consacrent la narration en élément constitutif fondamental :

« Le mythe est d'abord une *histoire* et se présente sous la forme d'un récit : il *raconte*. Cette structure narrative est fondamentale ; elle permet de définir le mythe, par opposition au symbole ou à l'allégorie, qui sont des figures non narratives. C'est aussi ce qui distingue le mythe du thème, qui relève du concept abstrait². »

Le mythe est ici opposé au symbole ou à l'allégorie en tant qu'elles sont des figures non narratives. Le thème, quant à lui, se distinguerait du mythe du fait qu'il relèverait de l'abstraction. L'image ne comporte plus cette part narrative puisque son déploiement dans le temps et dans l'espace se condense en un seul moment, un seul endroit, voire une seule action. Or, la dénarrativisation du mythe n'entraîne pas nécessairement une perte de puissance de celui-ci :

« Les mythes sont d'abord appréhendés en tant que pôles allégoriques : ils font image, en ce qu'ils soulèvent des "analogies profondes" dans la mémoire autobiographique, et dans les représentations

¹ *Ibid.*

² KUNZ WESTERHOFF Dominique, « L'autobiographie mythique », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2005 [en ligne]. Souligné dans le texte original.

culturelles d'une collectivité (la femme fatale, le sacrifice expiatoire, etc.). La dimension d'image l'emporte donc sur la dimension narrative¹. »

On pourrait opposer à Claude Lévi-Strauss la force symbolique de cette condensation, face à la démythologisation progressive qu'il perçoit dans la dénarrativisation du mythe. Cette condensation dans l'image, qui devient symbole, peut à l'inverse se déplier à nouveau dans les interprétations plurielles qu'elle évoque. Ainsi, le mythe comme histoire ou le symbole comme condensation du mythe portent chacun un pouvoir symbolique qu'il appartient au récepteur – auditeur, lecteur, spectateur – de déployer. Si le mythe se rapproche du symbole plus que de l'allégorie, c'est en raison du « caractère inépuisable de ses significations symboliques² », c'est-à-dire une palingénésie, comme le nomme le mythocritique Pierre Albouy, « une renaissance et une métamorphose, pour décrire l'infini renouvellement du mythe³ ». Le féminin symboliste serait-il une palingénésie, c'est-à-dire un palimpseste herméneutique infini, par laquelle le corps féminin incarne à la fois successivement et simultanément les idées des artistes ? Notons par ailleurs l'exemple de la femme fatale donnée comme représentation culturelle partagée, largement reprise et réinterprétée par le symbolisme.

Puisque le mythe est perpétuellement renouvelé, cela peut poser la question du caractère originaire de celui-ci, à la suite de l'historien et philosophe Mircea Eliade :

« [Le mythe] se situe ainsi hors de l'Histoire, ou avant le début des temps historiques. Son temps est celui de l'éternité, de la permanence et de la répétition. Il relève d'un ordre archaïque et cyclique, et présente dès lors une vérité primordiale, non pas une réalité objective. [...] Par ailleurs, l'un et l'autre prétendent à la totalité, parce qu'ils cherchent à se *déshistoriciser*, à se configurer en un univers autarcique, disposant de son temps et de son espace propres⁴ ».

La notion de déshistoricisation peut tout aussi bien s'appliquer au contexte symboliste, dans lequel les thèmes représentés par les artistes ne s'inscrivent pas dans un temps ou dans un espace connus. Les thèmes exploités par les artistes, plus voisins que communs, s'inscrivent dans l'antinaturalisme et l'antimatérialisme fin-de-siècle, attestant une volonté de retour au passé, ou d'exploration d'un au-delà. Par ses origines historiques immémoriales, le mythe est uchronique et utopique au sens littéral, c'est-à-dire d'un espace et d'un temps inexistant. Dans le symbolisme, si les lieux ne sont pas toujours inexistant, certains sont chargés d'un fort potentiel imaginaire et deviennent des supports aux thèmes mythiques : Venise, Bruges, la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ ELIADE Mircea, cité par : KUNZ WESTERHOFF Dominique, « L'autobiographie mythique », *art. cit.*

Bretagne et le Nord dans son ensemble, participent d'une géographie fantasmée, « loin de la prétendue civilisation moderne¹ ». Au contraire de ces lieux favorisant l'évasion, les intérieurs clos, solitaires, « coupés de tout contact avec le reste du monde² », sont aussi représentés pour servir de décor à l'absence de récit et d'action propre au symbolisme. Ces lieux s'accompagnent d'une temporalité de l'entre-deux, le crépuscule et l'heure bleue³ menant à la nuit, ou l'automne menant à l'hiver, ou d'une nostalgie des âges révolus. Notons par exemple le développement de lieu et de temps imaginaires chez Gustave Moreau, comme dans l'œuvre *L'Apparition* (1876) [fig. 6], qu'il constitue grâce à une fragmentation citationnelle piochée de manière éparse dans l'histoire des arts anciens, redécouverts à son époque⁴.

À la notion de déshistoricisation peut s'ajouter celle de « déterritorialisation⁵ », attribuée à Gilles Deleuze : Moreau extrait des arts anciens des motifs et des références qu'il applique au contexte contemporain. Un espace et un temps suspendus, dénués d'action, où rien ne semble en mouvement : les figures sont hiératiques, le canal est privilégié au torrent, la tristesse, l'ennui s'expriment dans des camaïeux de gris ou de bleu, la lassitude, la solitude, l'impuissance semblent habiter les compositions symbolistes, reflétant l'affliction de « vivre dans un monde à l'agonie⁶ ». La rêverie ou la mélancolie, elles aussi fuite hors du temps et de l'espace, sont l'état de conscience, passif, dans lequel les artistes plongent la plupart de leurs personnages. Fuite, perte, sentiment d'ennui, de solitude voire d'abandon, les artistes symbolistes s'interrogent de façon inquiète sur la signification de l'existence, dont la mort, à terme, est la seule certitude⁷. Notons que cette certitude donne lieu à une plus grande incertitude encore, celle de l'inconnu de l'au-delà. Ces questions existentielles peuvent notamment prendre forme dans des polyptyques ou des séries d'œuvres liées entre elles, exprimant une « *Frise de la vie* [...] typique du mouvement symboliste⁸ ». Le polyptyque *La Vie de l'Humanité* (1886) [fig. 1] de Gustave Moreau participe notamment de ces questions existentielles, voire

¹ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910, op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 20.

³ « L'heure bleue est ce moment du crépuscule où l'approche de la nuit incite à la rêverie et à la mélancolie : c'est le moment préféré de la génération symboliste ». *Ibid.*, p. 171.

⁴ À ce propos : FAURIAC Lilie, « Accumulation, destruction et hybridation chez Gustave Moreau : rêver pour ou contre l'histoire », *Sociétés & Représentations*, n° 45, printemps 2018, p. 175-186.

⁵ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

⁶ GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 19-20.

⁷ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910, op. cit.*, p. 17.

⁸ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme, op. cit.*, 1999, p. 184. Pensons par exemple aux œuvres suivantes : *La Vie de l'Humanité* de Gustave Moreau (1886, musée Gustave Moreau, Paris, France), *La Porte de l'Enfer* d'Auguste Rodin (1880-1890, musée Rodin, Paris, France), *Triptyque des Alpes : la Vie – la Nature – la Mort (Devenir – Être – Disparaître)* de Giovanni Segantini (1896-1899, musée Segantini, St. Moritz, Suisse) ou encore *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* de Paul Gauguin (1897-1898, musée des Beaux-Arts de Boston, États-Unis).

universelles. Ces grandes compositions permettent d'aborder une pluralité de questionnements teintés d'inquiétudes, de doutes et d'angoisses. La « prédilection presque exclusive pour les sujets macabres¹ », que note Pierre-Louis Mathieu, tend à montrer que le symbolisme s'inscrit dans une époque marquée par la décadence. Celle-ci déploie un culte de l'artifice et de l'art, développé par Charles Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), et s'incarne, en littérature, à travers des antihéros cherchant à fuir le réel hors du temps et du lieu présent, préférant le fantasme et le rêve à l'action. La décadence renforce aussi la crainte, l'effroi ou la haine des artistes face au corps, face à la sexualité et à la nature, favorisant, à l'instar de Des Esseintes encore, le repli sur soi, jusqu'à l'enfermement solitaire, autarcique et solipsiste.

Moreau écrit d'ailleurs à propos des mythes modernes qu'ils « relèvent de l'intimité et de la profondeur du sentiment, la pensée chrétienne dominant tout chez nous, malgré toutes les théories positivistes² », tandis que les mythes anciens relèveraient eux « des grands phénomènes généraux de la nature³ », permettant ainsi cette réalité subjective. Cette dernière, entrevue puis recrée à partir du filtre de l'étrange cher à l'écrivain Edgar Allan Poe, traduit par Baudelaire à partir de 1848⁴, permet le déploiement d'un imaginaire inspiré des mythes et légendes antérieurs, ainsi que d'une iconographie teintée de créatures bizarres ou fantomatiques, comme dans l'œuvre du peintre Odilon Redon ou de Gustave Moreau avec les chimères. Cette réalité subjective, écho de l'inconscient, trouve donc son support d'expression privilégié dans les mythes, considérés comme garants d'une Vérité originelle, antérieure à l'Histoire, expression authentique de l'âme humaine. Le symbolisme, participant de cette recherche d'expression de l'inconscient, accorde ainsi une grande importance au mythe, à entendre au sens large de récit fondateur. Contemporaine de l'émergence de la notion d'inconscient chez le philosophe Eduard von Hartmann, l'actualisation des thèmes mythologiques permet à la civilisation occidentale d'effectuer un retour réflexif sur elle-même, dans une période tendant au positivisme, aussi empreinte de doutes. Faisant fonction de miroir, pluriel et multiple, le mythe s'enrichit de « la névrose moderne qui caractérise le symbolisme⁵ », ce qui le conduit à réactualiser le sens ancien des images. Concernant l'évolution de l'image mythique au cours du dix-neuvième siècle, citons la docteure en lettres modernes Jutta Elgart :

¹ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, op. cit., p. 136.

² *Écrits*, I, p. 231.

³ *Ibid.*

⁴ POE Edgar Allan, « Révélation magnétique » [« Mesmeric Revelation »], 1844, traduit par BAUDELAIRE Charles, *La Liberté de penser*, 15 juillet 1848.

⁵ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 248.

« Décorative, érudite ou allusion galante dans le langage mondain, elle est encore le plus souvent allégorique dans les représentations artistiques et la littérature du romantisme, elle devient symbolique et énigmatique, voire mystique, avec le symbolisme, puis expression symbolique de l'inconscient et prend le statut d'archétype en psychanalyse¹. »

Le mythe, expression symbolique de l'inconscient par l'image mythique, se transforme dans une boucle rétroactive par l'action même de l'inconscient : d'un support ancien, il devient un support aux données modernes, les points de vue nouvellement adoptés, d'ordres psychologique et psychanalytique, en actualisent le sens antérieur. Les passions qu'il exprime, mises en scène depuis l'Antiquité et relevant de la catharsis aristotélicienne, restent soumises à la codification effective dans le système des Beaux-Arts, à laquelle s'ajoute un registre expressif nouveau, dont Rapetti considère qu'il traduit « le trouble moderne de l'inconscient² ». Cette démarche du renouveau du sens s'expliquerait par « l'actualisation du mythe et la relecture de ses origines en fonction des données modernes de la psychologie³ ». Le mythe dans les thèmes picturaux est ainsi « pourvoyeur⁴ », d'après Delevoy, et mène, par l'imagination interprétante, au « domaine de l'épouvante [...], [de] l'étrange, l'inquiétant, le fantastique, l'inattendu, le jamais vu⁵ », voire du « monstrueux » et de « l'effroyable ». Le déploiement de ces images effrayantes prend notamment pour support les figures féminines, qui viennent incarner les craintes et les fantasmes de l'esprit masculin, producteur majoritaire des œuvres artistiques. En prolongeant cette analyse le mythe devient un « révélateur de la nation psychique de l'homme⁶ ». Françoise Grauby explique : « Le mythe dit la création du monde comme sortie tout droit de l'imagination et de l'art. En choisissant le mythe comme thème privilégié, les artistes choisissent de faire du monde, une invention de l'art⁷ ». Le symbolisme est dominé par l'imagination, qui se sert du mythe comme d'un « antidote⁸ » au positivisme et au triomphe des sciences, ainsi qu'au pouvoir féminin, prétendument maléfique pour l'homme : une nouvelle réalité, cristallisant les craintes et les fantasmes des artistes, peut alors advenir dans les œuvres.

¹ ELGART Jutta, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butter Yeats et Stefan George)*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014, p. 59.

² RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 244.

³ *Ibid.*, p. 248.

⁴ DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme, op. cit.*, p. 57.

⁵ *Ibid.*

⁶ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 206.

⁷ GRAUBY Françoise, *La Création mythique à l'époque du Symbolisme, Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme, op. cit.*, p. 72.

⁸ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 206.

C) Le féminin comme support allégorique ou mythe symboliste : l'exemple d'Œdipe et le Sphinx (1864) de Gustave Moreau

Ainsi, quelle place occupe le thème du féminin dans le symbolisme et comment s'incarne-t-il dans les œuvres ? Analysons à travers l'une des figures féminines symbolistes le statut emblématique qu'elle peut revêtir, en lien direct avec la notion de mythe : la Sphinge, désignée plus couramment au masculin.

Le tableau *Œdipe et le Sphinx* (1864) [fig. 3] semble, à l'instar de Moreau lui-même, incarner et compiler les caractéristiques symbolistes identifiées dans le *Manifeste* de Jean Moréas : expression de l'idée, synthèse, rythme, prose, polymorphisme, antinaturalisme pluridisciplinarité, individualisme en art, style mis en question, communauté de thèmes. Le personnage principal de l'œuvre – la Sphinge, et non plus Œdipe – d'origine mythique, devient lui-même un mythe symbolique et symboliste.

Le sphinx est l'un des thèmes majeurs du symbolisme, en atteste de nombreuses œuvres¹. Gustave Moreau confirme sa place de précurseur en peignant une déclinaison de tableaux autour de ce thème, antérieurement à la reprise de celui-ci par d'autres artistes symbolistes, participant ainsi à la communauté de thèmes. Le peintre n'innove pas dans le choix général, le mythe d'Œdipe et le Sphinx étant largement traités dans l'histoire de la peinture avant lui, mais dans le choix particulier des moments du mythe qu'il représente, ainsi que dans le style qu'il développe. La version de Moreau de 1864 est souvent comparée à celle d'*Œdipe expliquant l'énigme du Sphinx* (1808-1827) [ill. 2] de Jean-Dominique Ingres, dans laquelle le héros grec occupe l'espace central de la composition, penché vers la Sphinge, le doigt nonchalamment dirigé vers elle, comme pour lui donner la parole. La créature féminine est reculée dans l'ombre, l'air offensé ; la patte avant se lève dans un mouvement de protestation ou de défense. L'œuvre de Ingres signifie distinctement la prise de pouvoir d'Œdipe sur la Sphinge, celle-ci étant en train d'être devinée. Ce moment du mythe annonce la résolution de l'énigme, le suicide de la Sphinge et la libération de Thèbes de son emprise. S'ensuivront les épisodes tragiques du mythe œdipien : le mariage avec sa mère Jocaste, l'engendrement des

¹ Citons pour exemples les variations de Moreau sur le thème : Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864 ; Gustave Moreau, *Le Sphinx deviné*, 1878 ; Gustave Moreau, *La Victoire du Sphinx*, 1886 ; Gustave Moreau, *Œdipe voyageur ou L'Égalité devant la mort*, vers 1888. Ainsi que des œuvres d'autres artistes symbolistes : Odilon Redon, *Le Chevalier Mystique (Œdipe et le Sphinx)*, 1869 ; Félicien Rops, *Le Sphinx*, 1882 ; Franz von Stuck, *Le Baiser du Sphinx*, 1895 ; Ferdinand Khnopff, *Les Caresses*, 1896 ; Jan Toorop, *Le Sphinx*, 1897, etc.

enfants, dont Antigone, la révélation des origines parentales d'Œdipe, l'énucléation, l'errance, la déchéance du héros.

Dans la version de Moreau, les distinctions s'opèrent à plusieurs niveaux. Le moment du mythe change : ce n'est plus la résolution qui est proche, mais la question qui vient d'être posée, dont la réponse est attendue et reste suspendue, à l'instar de la Sphinge qui est physiquement accrochée à Œdipe. Par ailleurs, les places accordées à chacun des personnages s'inversent : la Sphinge occupe la place centrale, Œdipe recule en partie droite du tableau, ce qui donne au spectateur l'impression d'une créature féminine active, agressive, face à un héros passif, en position de faiblesse. Néanmoins, n'oublions pas le regard du héros qui affirme avec détermination son statut et sa position. Encore une fois, bien que le dénouement du mythe soit connu, le moment représenté laisse encore planer le doute : puisque Moreau actualise le mythe, pourquoi n'en changerait-il pas la conclusion ? Ernest Chesneau, critique d'art au Salon de 1864, se questionnait déjà pareillement :

« Mais sous la lettre, il y a l'esprit, et l'on serait bien tenté de reconnaître derrière cette apparence de fable historique, un mythe plus durable, constant, toujours jeune : l'énigme que pose cette figure blonde, insaisissable en sa légèreté, n'est-ce pas l'énigme de la femme elle-même ? Qui répondra ? Le dénouement du drame échappe absolument, dans cette œuvre, à toute prévision. Évidemment il y a lutte, lutte de fascination et de beauté ; qui pourrait dire comment la lutte se terminera, qui du sphinx ou du héros l'emportera¹ ? »

Le renouvellement du thème est visible dans l'œuvre commentée, puis un renouvellement du choix des moments illustrant le thème apparaît dans les autres versions de Moreau, avec des variantes innovantes : *Le Sphinx deviné* (1878) [fig. 13], *La Victoire du Sphinx* (1886) [fig. 14], *Œdipe voyageur ou L'Égalité devant la Mort* (vers 1888) [fig. 15]. Moreau s'illustre ici encore par des choix iconographiques et stylistiques singuliers. Le thème de la Sphinge peut être considéré dans son ensemble, avec des versions successives. Les titres nous indiquent déjà une sorte de progression alternative dans l'évolution du thème : d'abord, Œdipe et la Sphinge se rencontrent ; ensuite, la Sphinge est devinée par le héros et est précipitée du haut de la falaise par Œdipe ; ou alors, dans une version alternative, la Sphinge est victorieuse, montrée avant sa rencontre avec Œdipe, ou après, le héros ayant alors péri face au monstre ; pour terminer, une nouvelle rencontre entre Œdipe et la Sphinge, recommencement du mythe, cette fois dans un rythme compositionnel et une atmosphère différents, d'« une

¹ CHESNEAU Ernest, *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier et Compagnie, 1868, p. 186.

dimension plus philosophique¹ » comme la qualifie Pierre-Louis Mathieu. Ces versions successives du thème dessinent une évolution stylistique dans l'œuvre de Moreau. Cette évolution permet à nouveau d'affirmer le style antinaturaliste de Moreau. L'huile sur toile *Œdipe et le Sphinx* (1864) [fig. 3] est antinaturaliste dans le sens où Moreau s'abstrait de la nature et de sa représentation mimétique : Œdipe correspond aux canons renaissants et non pas aux hommes de son temps, bien que le héros antique puisse incarner les doutes et les faiblesses de la société considérée décadente dans laquelle l'artiste évolue. Moreau se réapproprie les critères académiques tout en les dépassant, montrant ainsi sa légitimité à siéger au Salon officiel. Œdipe est d'ailleurs à proprement parler une « académie », c'est-à-dire un personnage correspondant à la manière de la statuaire grecque. L'hommage à Chassériau, maître de Moreau, est visible dans le réemploi d'une figure aux membres longilignes, typique d'un maniérisme nouveau. Les critères grecs du profil et du pied d'Œdipe sont aussi réutilisés. D'un dessin et d'une facture académique au Salon de 1864, le peintre glisse vers un trait et une touche plus libres. L'aquarelle *La Victoire du Sphinx* (1886) [fig. 14] montre notamment par la technique employée une plus grande liberté de tons colorés. Celle-ci ainsi que la dernière, *Œdipe voyageur ou L'Égalité devant la mort* (vers 1888) [fig. 15], peuvent être considérées comme des œuvres plus matures, dix ans avant le décès de l'artiste : l'académisme rigide des débuts s'est assoupli ; les références savantes et motifs décoratifs perdurent, toujours plus affirmés, faisant la renommée de Moreau ; le rythme suspendu, hiératique, presque là aussi rigide, se détend et se dynamise, notamment dans la version du *Sphinx deviné* (1878) [fig. 13] où celui-ci est projeté dans le précipice par Œdipe.

Le peintre s'appuie sur le mythe d'origine, d'après le texte *Œdipe roi* de Sophocle, mais offre ensuite des versions proprement picturales du thème. Moreau ne montre plus seulement une illustration de la rencontre entre Œdipe et la Sphinge qui lui soumet l'énigme, mais les relations homme-femme de son époque en faisant de la Sphinge un personnage séducteur, la séduction étant l'un des jalons menant à la perte de l'homme. L'opposition entre le corps charnel et la pensée intellectuelle est ainsi illustrée. La Sphinge est séductrice, à l'instar de la sirène, et plus largement des créatures féminines. Elle tente Œdipe, certes intellectuellement, mais aussi dans cette version, charnellement. Si l'on reprend ici l'expression familière bien connue, elle le « dévore des yeux », dans l'attente probable – les fragments physiologiques des victimes antérieures le prouvent – de le dévorer ensuite, littéralement. Pierre-Louis

¹ MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, op. cit., p. 190.

Matthieu renforce encore cette interprétation : « Un Gustave Moreau [qui] recourt au vieux mythe égypto-grec du Sphinx, mais lui donne une dimension sexuelle et morale toute personnelle¹ ». Ce passage s'effectue dans la métamorphose de la figure du Sphinx.

D'abord égyptien, celui-ci se compose d'un buste d'homme couplé à un corps de lion, un cou de taureau et des ailes d'aigle (reprenant ainsi les caractéristiques physiques du Tétramorphe et des Évangélistes Mathieu, Marc, Luc et Jean). Le Sphinx devient ensuite grec et change de sexe, devenant une sphinge, dans une transidentité représentée par une tête et un buste de femme, un corps de lionne et des ailes d'aigle ou de vautour : « C'est le Sphinx grec, moitié femme, moitié vautour, séducteur comme la sirène, et implacable comme le monstre prométhéen² ». Ici encore les figures de femme fatale sont confondues : après Salomé et Hélène de Troie, la Sphinge est assimilée à la sirène, autre créature féminine mythique et séductrice, et au monstre prométhéen, dont la force se mêle à la fatalité. La Sphinge peinte par Moreau incarne une modalité de la figure de la femme fatale en vogue à l'époque : « Il y avait là en effet une interprétation neuve d'un mythe antique et l'on pouvait y voir beaucoup de choses, même la courtisane moderne, dans ce joli monstre à figure de femme qui poussait la coquetterie jusqu'à ceindre d'un collier rouge ses reins de bête fauve³ ». Le collier rouge, que l'on peut identifier comme une ceinture de corail, était autrefois utilisé comme une « amulette pour préserver du mauvais œil. [À partir du seizième siècle] associé à toutes sortes de monstres et d'êtres mythiques, [il devient] une représentation matérielle innée de l'imaginaire, du fantastique⁴ ». Quoi de plus liée à l'imaginaire en effet qu'une créature hybride, combinant les caractères fauniques et humains, incarnant l'énigme éternelle et universelle ? L'historien de l'art José Pierre précise d'ailleurs que c'est Gustave Moreau, « qui, avec son *Œdipe et le Sphinx*, exposé au Salon de 1864, pour la première fois mit en évidence ce qu'il y avait de provocation érotique dans le comportement du monstre⁵ ». Cette actualisation du mythe correspond à une valeur intrinsèque qui lui est attribuée : celle de « structure permanente [...] se [rapportant] simultanément au passé, au présent et au futur⁶ ». Moreau saisit ici la triple temporalité et la triple herméneutique du mythe de la Sphinge : créature hybride antique questionnant Œdipe ; femme fatale moderne et monstrueuse séduisant intellectuellement le héros ; signe menaçant

¹ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, op. cit., p. 10.

² BARBEY D'AUREVILLY Jules, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit., p. 12.

³ GAUTIER Théophile, cité dans : *Ibid.*, p. 26.

⁴ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont, 1997, p. 284.

⁵ PIERRE José, *L'Univers symboliste, décadence, symbolisme et Art Nouveau*, Paris, Somogy, 1991, p. 70.

⁶ LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologies structurales*, Paris, Plon, 1958, p. 231.

d'un futur dirigé par les sens et non plus par la raison, futur néanmoins attirant et tentateur. Cette transtemporalité redouble les « anachronismes de physionomies¹ » et le syncrétisme, chers au peintre.

Ainsi, le féminin est un support allégorique aux mythes : les figures féminines, ainsi que leur corporéité représentée, permettent de rendre visible des moments sélectionnés des mythes, donnant à voir en partie l'inspiration des symbolistes. Les artistes s'appuient sur les interprétations antérieures des mythes tout en les enrichissant d'un sens plus actuel, correspondant à la réalité contextuelle dans laquelle ils produisent leurs œuvres. Par nature, l'allégorie sert à incarner une idée, tout en perdant, par cette incarnation, la possibilité herméneutique qu'offre plus amplement le symbole, ou le mythe. D'après Joséphin Péladan, « une allégorie est toujours une femme, qu'on représente la Perversité ou l'Agriculture, la Morale ou la Géométrie² ». Ainsi, les figures féminines permettent d'incarner des idées sociales, psychologiques ou pragmatiques : elles sont le support polymorphique à diverses idées. Le féminin est aussi un nouveau mythe emblématique du symbolisme, il incarne des caractéristiques symbolistes précédemment citées³. Par ailleurs, les figures féminines retenues croisent des caractéristiques propres au mythe : elles sont porteuses d'un récit symbolique déshistoricisé et déterritorialisé ; elles sont elles-mêmes hors d'un temps et d'un espace identifiables et singuliers ; elles sont l'incarnation d'un modèle idéal, tantôt positivement valorisé (sainte trinité), tantôt négativement valorisé (femme fatale).

¹ GAUTIER Théophile, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, op. cit., p. 27.

² PELADAN Joséphin, *Le Vice Suprême*, op. cit., p. 187.

³ Nous les rappelons ici : expression de l'idée, synthèse, rythme, prose, polymorphisme, antinaturalisme, pluridisciplinarité, individualisme en art, style mis en question, communauté de thèmes.

CHAPITRE 2 : LE FEMININ DANS L'ŒUVRE DE GUSTAVE MOREAU

Gustave Moreau est, tout au long de sa carrière, considéré comme un peintre précurseur d'une génération symboliste liée par la représentation du féminin : « Femme sphinx, femme castratrice, au fond l'attitude de Munch à l'égard du sexe féminin n'était pas différente que celle d'une peinture de la génération précédente comme Gustave Moreau¹ ». Les deux artistes sont inscrits dans une continuité de figuration féminine caractérisée par la fatalité, à l'instar de Salomé, exemple archétypal incarnant l'anxiété masculine préoccupant les artistes. Ce mythe central de la femme fatale serait un « symbole inventé par Baudelaire, mis en spectacle par Gustave Moreau et qui [va], pour la génération dite "symboliste", devenir l'instrument de l'idéalisme le plus poussé² ». Les acteurs du symbolisme littéraire et pictural se trouvent associés comme concepteurs et producteurs de cette figure, érigée en mythe idéaliste. Révélatrice des rapports de genre, la femme, particulièrement fatale, montre que les craintes sociales des hommes se cristallisent dans les arts et les lettres. Toujours sombres, « personnages à la fois puissants et sinistres, malgré leur grande beauté³ », les femmes de Moreau participent de cette figuration des peurs masculines, spécifiquement la peur de la castration et de l'impuissance sexuelle. Ce trouble, voire cette crise de la masculinité visible au cours du dix-neuvième siècle s'avèrent désignés par l'origine de cette menace perçue : l'être féminin. Comme nous l'avons cité précédemment⁴, la femme fatale compte parmi les représentations culturelles d'une collectivité et marque ainsi ce que l'on dénomme communément l'inconscient collectif. Placée ainsi comme un pôle allégorique, la femme fatale *fait image* et fait, par-là même, sens. Moreau ne s'embarrasse pas des scandales ou des succès, il semble peindre les thèmes qui permettent de soutenir les valeurs morales et les sentiments qu'il souhaite exprimer.

Ainsi, comment se manifeste le féminin au sein de l'œuvre de Gustave Moreau ? Bien que le thème du féminin dans le symbolisme puisse apparaître comme un poncif, le rapport au

¹ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, Genève, Skira, 1990, p. 157.

² DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, Genève, Skira, 1997, p. 45.

³ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 68.

⁴ « Les mythes sont d'abord appréhendés en tant que pôles allégoriques : ils font image, en ce qu'ils soulèvent des "analogies profondes" dans la mémoire autobiographique, et dans les représentations culturelles d'une collectivité (la femme fatale, le sacrifice expiatoire, etc.). La dimension d'image l'emporte donc sur la dimension narrative. » KUNZ WESTERHOFF Dominique, « L'autobiographie mythique », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2005, [en ligne].

féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau n'est traité que dans une certaine mesure, comme le montre l'annexe 4. Dans l'annexe figurent treize références, dont sept articles de revues ou chapitres d'ouvrages. La suite des références se distribue entre des thèses de doctorat et des catalogues d'exposition.

D'après l'historiographie relative au féminin dans l'œuvre de Moreau, il semblerait que les figures féminines peintes par l'artiste soient désignées sous l'expression d'éternel féminin, terme recouvrant les deux catégories précédemment énoncées de la femme fatale et de la sainte trinité. Le catalogue d'exposition dédié à ce thème s'intéresse à « l'obsession [de Moreau] à la fois pour les *femmes fatales* et les femmes plus ambiguës des pages de la Bible¹ ». Le personnage de figure féminine le plus étudié historiographiquement dans son œuvre est Salomé, suivi par d'autres personnages également catégorisés comme femmes fatales : la Sphinge et Hélène de Troie. Une exposition est par ailleurs consacrée à La Sulamite, héroïne vierge violée par des soldats de Jérusalem, dont l'épisode est raconté dans le poème *Le Cantique des cantiques* (1853) et illustré par Moreau dans une toile de jeunesse monumentale [fig. 16]² commandée par le ministère de l'Intérieur en 1852. Il apparaît ainsi que les figures féminines moréennes sont retenues comme des figures de femmes fatales.

Pour Moreau, le thème du féminin est ironiquement ce qu'il y a de plus original : « La vierge, la fille. La fille p., voilà l'originalité. Ce qu'il y a peut-être de plus plat et de plus vulgaire est appelé originalité³ ». La vierge, appartenant plutôt à la femme idéaliste et pure, est opposée à la « fille p. » à travers laquelle on peut lire la « fille putain », rapprochée de la femme fatale. L'artiste explique à ce propos que l'antithèse est essentielle : « L'antithèse, la vie et l'essence de l'idée et de la manifestation poétique ; le monde entier ne vit, ne s'explique ne s'affirme que par l'antithèse⁴ ». Néanmoins, si Moreau ironise avec agacement sur ces figures féminines, celles-ci ne manquent pas d'être représentées dans ses œuvres. Il ne les prend d'ailleurs en exemple que pour illustrer ce qu'est, selon lui, l'originalité, qui provient de l'esprit et de l'âme et non des sens⁵. Il reproche ainsi à ses contemporains de n'être attirés que par une « recherche de moyens et d'effets matériels qui n'ont rien de commun avec l'art⁶ », notamment à travers des thèmes féminins.

¹ « [...] his obsession with both *femmes fatales* and more ambiguous women from the pages of the Bible ». GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, cat. expo., (Melbourne, National Gallery of Victoria, 10 décembre 2010 – 10 avril 2011), Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010, p. 19. Traduction personnelle. L'italique figure dans le texte original.

² Gustave Moreau, *Le Cantique des cantiques*, 1853, huile sur toile, 300 x 319 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts

³ *Écrits*, II, p. 250.

⁴ *Écrits*, II, p. 262.

⁵ *Écrits*, II, p. 250.

⁶ *Ibid.*

Le thème du féminin tel que nous le concevons pour cette étude renvoie à plusieurs types de représentations, que nous pouvons catégoriser comme suit : le féminin peint ou imagé ; le féminin décrit ou imaginé ; le féminin « au réel ». Les deux premières catégories, le féminin peint et le féminin décrit, relèvent chacune d'une des pratiques artistiques majoritaires au sein du symbolisme. Dans le cas de Gustave Moreau, ce double critère est rempli par les tableaux sélectionnés puisque ceux-ci s'accompagnent nécessairement de commentaires rédigés par l'artiste. Dans ces divers types de représentations, nous trouvons plusieurs types de féminin : les personnages humains et les créatures hybrides. Les personnages féminins relèvent de personnages à l'apparence humaine, tandis que les créatures hybrides englobent les monstres fantastiques de la mythologie et de la littérature, telles les Licornes ou la Sphinge, pour exemples. La dernière catégorie de classement engage les relations sociales du peintre au féminin et aux femmes de son entourage, notamment Pauline Moreau, sa mère, ainsi qu'Alexandrine Dureux, sa « meilleure amie¹ ». Bien que cela puisse sembler aller de soi, précisons que le rapport qu'entretient l'artiste avec les femmes partageant sa vie et le rapport au féminin représenté dans son œuvre ne sont pas les mêmes et peuvent d'ailleurs être opposés.

Le thème s'ordonne, comme pour le symbolisme, selon deux types majoritaires : la femme fatale et la sainte trinité. La femme fatale est considérée comme la figure la plus connue et perçue comme la plus représentée. Nous analyserons quelles caractéristiques la qualifient ainsi que le rôle socialement perçu qu'elle occupe. La sainte trinité, quant à elle, est une figure plus discrète, intimement connectée à l'histoire personnelle de Gustave Moreau dans l'analyse que nous faisons de ce type féminin. Un troisième temps conjugue les deux figures et se dédie à l'ambivalence du féminin à travers deux œuvres exemplaires.

1. LA FEMME FATALE : ESSAI DE CARACTERISATION D'UNE FIGURE SYMBOLISTE

Si la figure de la femme fatale² peut aujourd'hui être considérée comme un lieu commun des arts et de la littérature, elle n'est pas si aisément saisissable. Si donner une définition

¹ La citation complète est la suivante : « Ma meilleure amie à laquelle je suis uni depuis vingt-sept ans par l'affection la plus profonde la plus respectueuse et la plus tendre ». LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, Annexe II : « Note remise par Gustave Moreau à Alexandrine Dureux en 1886 », p. 44.

² Ce chapitre est à l'origine un article publié dans la revue *Figura*, issu de mes travaux de recherche en Master, ici remanié et enrichi, abordé plus spécifiquement du point de vue des œuvres de Gustave Moreau : HEYRAUD Hélène, « La femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste », *Revue AdHoc*, n° 4, *La Figure* :

exhaustive de la femme fatale est une tâche ardue, il semble néanmoins possible de l'approcher en se fondant, dans une démarche inductive, sur les caractéristiques communes des personnages la composant, afin de fournir un essai de caractérisation notionnelle de la figure de la femme fatale. Dans un souci de clarification notionnelle et conceptuelle, la distinction sera d'abord établie entre « personnage », « héroïne », « type », « modèle », « figure ». Les termes « femme » et « fatal » ainsi que leur rapprochement seront également précisés.

Un personnage est une personne qui apparaît dans une œuvre artistique de représentation (littéraire, théâtrale, picturale, sculpturale, cinématographique). Le personnage peut être qualifié d'allégorique, correspondant en ce sens à une abstraction représentée sous les traits d'une personne, ou d'historique, correspondant alors à une personne qui a pris rang dans l'histoire en raison de son action et de sa notoriété. Le personnage mène souvent au héros, personnage principal d'une œuvre artistique, ou au héros mythologique, être fabuleux souvent d'origine mi-divine, mi-humaine, divinisé après sa mort et auquel on attribue des exploits prodigieux. Le héros, l'héroïne, peut aussi être un homme, une femme, qui incarne dans un certain système de valeurs un idéal. Le héros devient alors un modèle qui, grâce à ses qualités et à ses caractéristiques, peut servir de référence à l'imitation ou à la reproduction. Sans évaluer nécessairement positivement les caractéristiques propres au modèle, l'ensemble des caractères distinctifs de celui-ci permet sa classification et son édification en exemple type. Le type est un concept abstrait où s'exprime l'essence d'une chose, ainsi qu'un modèle (au sens étymologique de *tipus* : forme, mais aussi figure) idéal qui détermine la forme d'une série d'objets qui en dérivent (le type de la chaise se décline en diverses formes ; adapté à notre sujet, le type de la femme fatale se décline en divers personnages féminins). Le type est aussi un être concret, réel ou imaginaire, qui réunit les caractéristiques essentielles d'une classe d'êtres ou de phénomènes dont il est représentatif. La figure quant à elle pourrait rejoindre le type puisque la caractérisation est également un élément important de cette notion. La figure est constituée par la représentation naturelle ou conventionnelle d'un élément dont l'aspect ou la nature caractéristique est rendue par des moyens perceptibles à la vue (moyens plastiques) ou à l'esprit (moyens conceptuels). La figure est reconnue en vertu d'une analogie de nature perçue par l'esprit. Autrement dit, c'est un être ou un concept personnifié, représenté sous une forme humaine plus ou moins nettement caractérisée, caractéristiques permettant sa reconnaissance.

Personnage-figure, antipersonnage, transfiguration ou dépersonnalisation du personnage ?, revue dirigée par le Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes (CELLAM) de l'Université de Rennes 2, [en ligne].

Où se situe alors la femme fatale dans cet ensemble de termes connexes ? L'emploi de l'expression « femme fatale » – rarement utilisée sous sa forme plurielle – est fréquent lorsqu'on aborde la littérature et les arts de la fin du dix-neuvième siècle. Il convient alors de préciser les deux termes constitutifs de l'expression. Plus que de femme à proprement parler, il s'agit de féminin. Les femmes humaines et les héroïnes sont accompagnées par des créatures féminines hybrides telles les sirènes, les vampires, les chimères ou la Sphinge. Le terme « fatal » (latin *fatum*, destin), quant à lui, est ainsi défini dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré :

« 1. Qui porte avec soi une destinée irrévocable ; 2. Marqué par le destin ; 3. Qui entraîne avec soi quelque suite importante, en bien ou en mal ; 4. Qui produit du mal, des malheurs ; 5. Terme de commerce. Terme fatal, le terme après lequel tout délai expire¹. »

Ces définitions s'accordent sur le caractère inévitable et funeste de la fatalité. Cette dernière semble relever du destin, comme le soulignent les deux premiers points de la définition. La fatalité est donc liée au destin, mais aussi à la mort, finalité de toute vie, ce qui laisse présager une issue funeste aux relations qu'entretient la femme fatale. L'emploi combiné des deux termes dans l'expression « femme fatale » s'accompagne d'une liste de personnages exemplaires, telles Lilith, Judith, Dalila, Médée, Hélène, la Sphinge, etc., le plus connu étant Salomé². Ces personnages, aux origines religieuses, littéraires ou historiques, ne renseignent aucunement – du moins d'emblée – sur les caractéristiques unificatrices de la figure de la femme fatale. Nous questionnons ici le processus constitutif d'une telle figure. Comme nous l'avons dit, c'est à travers le corps féminin que la figure s'incarne. Les dimensions cognitives ou psycho-affectives ne sont pas prises en compte :

« Pour Baudelaire, la Femme est nécessairement méprisable, parce qu'elle est beaucoup plus proche de la nature que l'homme ; ce qui prédomine en elle, c'est l'animalité ; directement et tyranniquement *soumise aux instincts physiques*, elle est incapable de s'en détacher, et toute son activité vise à les satisfaire. [...] Par-là même, *elle se trouve réduite à son corps*, et l'univers de la vie spirituelle lui est absolument fermé³. »

Support des représentations, le corps est paré de bijoux, sous un voile, encadré de longs cheveux, nu, il est pluriel. Les peintres l'exploitent sous tous les aspects, chaque personnage

¹ Entrée « Fatal », dans : LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, [en ligne].

² Celle-ci est d'ailleurs souvent désignée par l'expression « figure de Salomé ». À ce propos : HAMIDOVIC David (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013.

³ PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 157. Je souligne.

précité permettant d'exprimer des caractères divers de la femme : elle est pure, innocente, terrifiante, fatale, etc. Dans la typologie de l'être féminin, la figure de la femme fatale offre de nombreux visages, ceci en raison notable des origines diverses des personnages qui l'inspirent. Les artistes, en fonction de leur sensibilité et de leurs histoires propres, ne retiennent pas les mêmes aspects d'un personnage, ni les mêmes moments d'un épisode. Ceci crée conséquemment une richesse et une diversité de thèmes, et offre la possibilité de véhiculer des messages divers, voire contradictoires. Si le corps est le support commun des personnages, ce qui les distingue sont leurs attributs iconographiques propres ainsi que le contexte dans lequel ils s'insèrent : une femme dressée sur des remparts renverra à Hélène de Troie, une autre dans un lieu d'inspiration orientale suggèrera Salomé ou Cléopâtre, chacune distinguée par les voiles de la danse ou la couronne royale. Dans le processus de caractérisation de la figure de la femme fatale, les attributs sont effacés au profit du commun : reste le corps comme support. Si la figure est composée de personnages aux sources diverses, elle n'en retient que les caractéristiques communes, éléments correspondant à l'analogie de nature déjà évoquée. La figure est la somme dépersonnalisée des personnages-sources. Peu de caractéristiques physiques sont donc associées à la femme fatale, bien que soit observables des récurrences, telle une chevelure abondante ou la prédominance d'un corps dévoilé, cependant rarement complètement mis à nu. La figure femme fatale ne se laisse jamais réellement saisir, elle est plurielle, évanescence et polymorphe, c'est-à-dire qu'elle connaît plusieurs formes et qu'elle est également sujette à en changer. L'utilisation du corps féminin comme support des représentations s'inscrit dans un contexte historique lors duquel la génération symboliste, influencée et imprégnée par le contexte dominant de l'époque, se positionne en référence négative aux progrès scientifiques et techniques, se traduisant *a minima* par un discours explicite de refus, voire de rejet. Thème dominant, transcendant, la beauté est le maître-mot de ces artistes qui la conçoivent aussi comme susceptible de favoriser la réflexion du plus grand nombre sur le monde dans lequel ils vivent et qu'ils jugent oppressant. La beauté qui peut provoquer l'émotion esthétique est pour eux un moyen d'accéder au monde des idées et atteindre, dans une visée néoplatonicienne, la Vérité (le vrai, le bien, le beau)¹. Mireille Dottin-Orsini note à ce propos que « les peintres de la femme fatale apparaîtront comme bien réactionnaires aux yeux des historiens de l'art : l'idée

¹ « La prégnance du modèle théorique néoplatonicien [est attestée] chez les poètes, les peintres et la critique symboliste, pour lesquels l'œuvre d'art, totalisatrice de l'univers, est le lieu unique où se manifeste de manière privilégiée, au sein d'un dépassement de la science et de la philosophie, la Vérité ou l'Absolu ». FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 56.

prime ici de façon évidente sur la manière de peindre¹ ». La figure de la femme fatale apparaît alors comme un outil mis au service de l'idée. Dans des œuvres telles que *L'Apparition* (dans la version à l'huile ou à l'aquarelle) [fig. 17] [fig. 6], Salomé représente les désirs charnels, tandis que la tête coupée de saint Jean-Baptiste rappelle la spiritualité déchue. Mais le geste de commandement de Salomé, bras gauche tendu et ordonnant, apparaît inopérant sur Jean-Baptiste, c'est *a contrario* la tête en lévitation qui menace la femme, signifiant potentiellement la volonté d'indiquer la puissance, le pouvoir, la suprématie du monde spirituel sur le monde matériel et charnel. La corporéité de la femme est ici un moyen de dénoncer les intérêts trop peu spirituels des contemporains des symbolistes. Si le corps de la femme fatale est un support aux différents caractères tels que la beauté ou la sexualité, les histoires et mythes desquels sont issus les personnages-sources permettent également de dresser des caractéristiques plus abstraites, comme la fatalité.

A) La fatalité : la qualité principale

La fatalité qualifie immédiatement la femme comme l'indique l'expression « femme fatale ». Nous verrons que les personnages-sources pris en exemple conduisent tous à une issue fatale, directe ou indirecte, généralement celle d'un autrui, de l'homme le plus souvent, mais aussi des proches, comme les enfants de Médée par exemple, ou bien elle-même. Décollation, castration, suicide, infanticide, les femmes fatales laissent dans leur sillage Mort et Destruction, idées appartenant au système notionnel de la fatalité. Françoise Dupeyron-Lafay propose de convoquer le psychanalyste Sigmund Freud pour éclairer plus particulièrement la figure de Salomé, qui « incarne la coexistence et l'identité de la pulsion sexuelle et de la pulsion de mort² ». La pulsion de mort, reprise en 1920 par Sigmund Freud d'un texte de Sabrina Spielerein datant de 1912³, s'oppose à la pulsion de vie. Celle-ci, fréquemment appelée Éros en référence au dieu de l'Amour et de la puissance créatrice, englobe les pulsions sexuelles et d'autoconservation. La pulsion de mort est dénommée Thanatos, personnification de la Mort en grec, frère de Hypnos, personnification du Sommeil, et de Moros, la Fatalité, qui pourrait être la personnification englobante des personnages de femme fatale. Le psychanalyste André

¹ DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p. 21.

² DUPEYRON-LAFAY Françoise, « Le personnage de Lilith, femme fatale et princesse vampire, dans Lilith (1895), roman fantastique de George MacDonald », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2010/4, n°82, p. 63-74, p. 67.

³ SPIELEREIN Sabrina, « Die Destruktion als Werdens », *Jahrbuch der Psychoanalyse*, IV, 1912.

Green précise, s'agissant des pulsions de vie : « leur activité est essentiellement de rassemblement, d'unification, de conjonction. [...] L'activité des pulsions de mort ou de destruction est essentiellement de séparation, de désagrégation, de disjonction¹ ». L'activité des premières renvoie à des processus de complexification : il s'agit de rassembler, d'unir, de conjuguer des éléments distincts, l'activité des secondes renvoyant à des processus de simplification, où il s'agit de différencier, de séparer, d'exclure, jusqu'à dissoudre. En considérant l'hypothèse freudienne et l'analyse de Dupeyron-Lafay, les unes et les autres non seulement coexistent chez Salomé, mais co-agissent : Éros et Thanatos, actifs, ensemble. Unité des contraires, complémentarité des antagonistes, la femme fatale est une figure double, oscillant entre Vie et Mort, Amour créatif constructif et Destruction. C'est précisément cette ambivalence qui crée la richesse de cette figure, octroyant une grande liberté d'interprétation aux artistes. Il est à souligner que la fatalité n'est pour autant quasiment jamais directement observable, très peu d'œuvres montrent l'acte fatal lui-même en train de se produire. Les moments choisis soit précèdent, comme la tentation, soit succèdent, montrant ainsi les conséquences de cet acte. Le symbolisme littéraire fait de l'aphorisme mallarméen « suggérer, voilà le rêve² » le principe poétique d'écriture. Cet aphorisme pourrait s'appliquer également à la peinture symboliste. Si l'acte fatal n'est jamais directement observable, c'est peut-être parce qu'il est suggéré par la figure de la femme fatale, il n'a donc pas la nécessité d'être mis en forme pour que l'effet de suggestion recherché fonctionne.

Ainsi, l'une des victimes principales de la femme fatale est l'homme. Souvent lié à elle par une relation amoureuse explicite (Ève et Adam, Médée et Jason, Circé et Ulysse) ou seulement suggérée et fantasmée (Salomé et Jean-Baptiste)³, ou encore une relation sexuelle contextuelle (Judith et Holopherne), l'homme subit les conséquences de ses actes auprès ou à l'encontre de la femme fatale : Adam est précipité du Jardin d'Éden par la faute d'Ève, Jason subit la perte de ses enfants parce qu'il trahit Médée, Ulysse voit ses compagnons être transformés en porcs par Circé, Jean-Baptiste périt à la demande de Salomé (dans les Évangiles) ou puisqu'il se refuse à Salomé (dans la version d'Oscar Wilde), Holopherne est décapité dans son lit à la suite de sa nuit avec Judith, etc. Restent ainsi deux types de victimes : les morts et les survivants. Lorsque l'homme meurt, c'est fréquemment la décollation qui est représentée :

¹ GREEN André, « PULSION », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

² HURET Jules, « M. Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 60.

³ Il existe néanmoins une relation platonique entre Salomé et saint Jean-Baptiste, en attestent d'autres versions, et notamment l'illustration d'Aubrey Beardsley pour *Salomé* d'Oscar Wilde, *La Déploration platonique*, dans l'édition de 1892.

trancher le chef c'est séparer l'esprit du corps, le spirituel du matériel et de la nature, c'est, quelque part dans cette mort, faire de l'homme un pur esprit, uniquement intellectuel, uniquement idéal. La glorification du martyr masculin peut ainsi perdurer : bien que son enveloppe charnelle soit destinée à dépérir et à retourner à la terre, le siège de l'âme et de l'esprit lui, reste intact. La décollation est un acte symbolique de prise de pouvoir. La catégorie des femmes castratrices poursuit le but ultime de dénier le pouvoir de l'homme, à la fois dans sa perte de virilité (castration) et dans la mort (décollation). Les survivants, quant à eux, sont rarement représentés après leur rencontre avec une femme fatale. Ils sont dépeints avec elle, souvent dans un duo antagoniste présageant la confrontation future.

Morts ou survivants, les hommes se sont donc abandonnés, momentanément ou définitivement. Les types d'abandon masculin sont doubles : abandon charnel et abandon spirituel. Le premier est la conséquence physique de la séduction de la femme fatale : cet abandon charnel mène à la castration, distinguée ici de la décollation, bien que les deux soient métaphoriquement liées. La castration est littéralement coupure, suppression physique des attributs sexuels masculins, dont la femme est physiologiquement dénuée par nature selon les symbolistes. Cette coupure ôte à l'homme puissance et pouvoir : la castration est souvent reliée au mythe biblique de Judith, bien que celle-ci décapite Holopherne. La décollation, elle, est associée au mythe de Salomé : c'est un acte de coupure spirituelle. L'œuvre *Salomé portant la tête de saint Jean-Baptiste* (vers 1876) [fig. 18] de Gustave Moreau, propose une Salomé tenant entre ses mains un plateau, sur lequel repose la tête, tranchée certes mais encore rayonnante du saint. Les cheveux de Jean-Baptiste, débordant du plateau, entrent en écho avec ceux de Salomé, blonds, lui descendant jusqu'aux chevilles. La jeune femme, le plus fréquemment parée de bijoux et de voiles, ne porte ici qu'une robe ceinturée et une simple tiare. Elle détourne la tête de son macabre trophée. L'épée ensanglantée, dont le pommeau éclatant fait écho à la tête du saint, posée contre le mur au second plan, laisse planer le doute quant à l'auteur de l'exécution : la toile ne laissant suggérer aucune autre présence, Salomé aurait-elle exécuté elle-même la volonté de sa mère ? Salomé ici, plus que séductrice ou tentatrice, est castratrice. Autrice ou non de la décollation, il semble que la culpabilité l'empêche de regarder la tête de saint Jean-Baptiste, toujours empreinte d'un pouvoir spirituel et prophétique. Si Salomé est instrumentalisée par sa mère, elle est seule face aux conséquences de son acte, et devra, seule, en répondre.

L'abandon charnel ou spirituel, causant la perte ou la mort de l'homme, n'est pas pour autant sans conséquences sur la femme fatale. Les peintres choisissent les sujets de leurs

représentations et la période symboliste est propice aux réinterprétations. Les artistes s'autorisent à compléter le destin funeste des hommes par la punition de la femme, cause de la perte masculine. En attesteront ici trois toiles de Gustave Moreau : *Salomé en prison* (vers 1873-1876) [fig. 19], *L'Apparition* (1875) [fig. 17] et *Le Sphinx deviné* (1878) [fig. 13].

La prison renvoie au lieu d'exécution de saint Jean-Baptiste, que nous apercevons au fond à gauche du tableau, agenouillé, les mains jointes devant le visage, en une attitude de prière. Une auréole entoure sa tête, au-dessus de laquelle le bourreau, vêtu de rouge, s'apprête à abattre l'épée. Pourrions-nous, par extension, supposer que Salomé, fautive, sera emprisonnée à son tour ? La prison n'apparaît pas non plus dans la littérature, pour exemple la pièce d'Oscar Wilde où Salomé est exécutée. Cette scène de Moreau illustre l'attente de Salomé, pendant l'exécution de Jean-Baptiste. Traditionnellement, sa tête est apportée sur un plat à Salomé, elle ne vient pas la chercher. Cette scène est, en partie, une invention du peintre. L'espace autour de Salomé s'étend au-delà du cadre de la toile, la figure semble seule, perdue. À ses pieds, se trouve ce qui pourrait être un plateau recouvert d'un tissu, visant à absorber le sang. Salomé est dans une attitude pensive, la main droite sur la hanche, la gauche près de la bouche. Est-elle impatiente, agacée, inquiète ? La prison, bien visible dans l'architecture, une chaîne est reliée à un anneau près de Salomé, ne serait-elle pas, au-delà du physique, d'ordre psychique ? Salomé ne réfléchirait-elle pas à son sort, jusqu'à se repentir ? Serait-elle déjà effrayée par la terrifiante apparition que Gustave Moreau nous propose ensuite ?

Dans *L'Apparition* (1875) [fig. 17], qui peut être relié au tableau précédent, l'apparition de la tête de saint Jean-Baptiste terrorise Salomé. Joris-Karl Huysmans, dans son œuvre *À Rebours* (1884), précise : « D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge¹ ». La jeune femme adopte une position similaire au tableau *Salomé dansant devant le roi Hérode* (1876) [fig. 5], le bras tendu en signe de commandement. Elle est encore dans un palais fantastique, différemment représenté cependant par Gustave Moreau : l'architecture est marquée par des éléments décoratifs dessinés en blanc, elle n'est plus aussi réaliste que dans *Salomé dansant*. Le roi Hérode figure encore au fond du tableau, à gauche et plus au centre cette fois, ainsi que le bourreau, sur la droite ; Salomé et la tête du saint sont plus détaillées dans leur représentation. Cette aquarelle diffère de l'huile *Salomé dansant devant le roi Hérode* (1876) [fig. 5], en ce que Salomé apparaît plus dénudée : « [...] dans l'ardeur de la danse les

¹ HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Gallimard, [1884] 1991, p. 134.

voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé¹ ». Cette quasi-nudité, Salomé portant une sorte de manteau et une couronne, n'est pas victorieuse : cette nudité est empreinte de vulnérabilité, suggérant la faiblesse de la danseuse, proposant une perception dont tout divin est désormais absent : « [...] l'érotisme, la terreur de l'être humain s'étaient fait jour [...] la déesse s'était évanouie », il ne reste que « la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante ». Dans le discours de Huysmans, Salomé, de déesse, devient « vraiment fille », réunissant des qualificatifs dont certains sont proches de l'oxymoron : « [...] femme ardente et cruelle ; [...] plus raffinée et plus sauvage, plus exécration et plus exquise [...] ». Salomé seule voit l'apparition, elle est seule convoquée à responsabilité, par l'interpellation de la tête en lévitation, annonce prophétique de sa fin.

Le Sphinx deviné (1878) [fig. 13] de Gustave Moreau relate la conséquence directe du triomphe d'Œdipe à l'énigme de la Sphinge. Il est généralement admis que celle-ci se jette des remparts de Thèbes, mais, rejetant la thèse du suicide, Moreau nous propose un héros thébain, vêtu d'un manteau à capuchon rouge, précipitant lui-même la Sphinge dans un gouffre aux roches acérées. Dans sa chute, la créature dépasse les cadavres accumulés près de la colonne, sur laquelle Œdipe à la fois se retient et prend appui pour la pousser, et près de laquelle la Sphinge attaquait ses victimes. Le héros regarde tomber la créature, dont le visage est déformé par la colère ou l'effroi. L'affrontement entre Œdipe et la Sphinge est différent des autres affrontements de la mythologie : en tendance dominante, les héros vainquent leur adversaire par la force. Œdipe lui, triomphe du Sphinge grâce à sa sagacité, en grec ancien la *mêtis*, littéralement le conseil, la ruse. Le héros, outre cette domination intellectuelle, éprouve peut-être le besoin de démontrer une domination physique, en projetant la Sphinge dans l'abîme. Cette double domination peut faire écho à la perception négative qu'a Gustave Moreau des figures féminines qu'il représente : elles doivent être vaincues, intellectuellement et physiquement.

Observons que les attributs des figures proposées constituent des invariants, transcendant les périodes et les mouvements de l'histoire de l'art, comme d'ailleurs Moreau le préconise : « Donner aux mythes toute l'intensité qu'ils peuvent avoir en ne les resserrant pas dans des époques et dans des moules et des styles d'époque² ». Pour autant, les comportements suggérés des figures de femmes fatales, certes distincts et distingués, révèlent ce que la

¹ HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, op. cit., p. 134 à 136. Référence valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

² *Écrits*, II, p. 231.

psychologie contemporaine nommerait une seule et même attitude profonde, celle de la volonté de dominer, s'inscrivant dans le projet de la femme fatale, celui de la quête du pouvoir, moins pouvoir d'agir, tendant vers l'indépendance, que pouvoir sur autrui, tendant vers la mise en dépendance d'un autre, cet autre étant un homme, en particulier.

B) La sexualité : la stratégie principale

Cette mise en dépendance d'autrui se fait notamment par le corps féminin, corps qui, au dix-neuvième siècle, est fréquemment sexualisé et diabolisé. À cette époque, la figure de la femme fatale est rapprochée de l'animal, agissant selon ses instincts et sans réflexion aucune. Cette représentation élargie conduit à assimiler la femme fatale à la folle, l'hystérique, cette pathologie étant estimée directement liée à la sexualité féminine : « Le terme *hystérie*, venant du grec pour utérus, relie le nom de la maladie à la sexualité féminine¹ ». L'appétit sexuel insatiable de la femme hystérique, incapable de contrôle, dominerait chacun de ses actes et chacune de ses pensées. La femme fatale, fréquemment considérée comme hystérique, ne l'est pourtant pas nécessairement. Elle n'est d'ailleurs pas toujours dotée d'un appétit sexuel exacerbé, bien qu'elle joue de ses atouts féminins pour séduire et atteindre le pouvoir. L'analyse des personnages-sources de la femme fatale ne permet pas d'identifier des caractéristiques d'ordre sexuel : la femme fatale peut être vierge, telle Salomé, ou croqueuse d'hommes, telle Lilith, ou encore peut-être même asexuée, la Sphinge n'ayant pas d'activité sexuelle connue. La pulsion sexuelle, dans le vocabulaire freudien, fait écho à la libido, du latin *libet, lubet*, « il convient », « il plaît », et par extension au *sedes libidinis*, « le clitoris² ». La libido est liée au sexe féminin dans son acception première. S'étonnera-t-on alors du rapprochement effectué entre la libido, l'hystérie et la femme, les deux premiers termes étant étymologiquement liés aux attributs féminins ? Chez Freud, la libido désigne l'énergie sexuelle issue de la pulsion sexuelle faisant partie de la pulsion de vie. La sexualité, féminine dans le cas de notre étude, est source à la fois de Vie et de Mort, s'agissant de femme fatale et d'un couple sexualité / fatalité. La sexualité, active (Judith et Holopherne), passive (Salomé et Jean-Baptiste), observable ou non dans les représentations picturales, est intrinsèquement liée à la notion de femme fatale. Salomé elle-même, bien que vierge, est transformée par la mort de Jean-Baptiste

¹ DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité : figure de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 265.

² KAUFMANN Pierre, « LIBIDO », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

qu'elle a ordonnée, transformation qu'Oscar Wilde met en mots : « J'étais une princesse, tu m'as dédaignée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu¹... ».

Ainsi, la sexualité de la femme est majoritairement connotée négativement. En ce qui concerne les peintres, la sexualité féminine se catégorise selon deux opposés : l'épouse qui devient mère ; la prostituée qui est source de plaisirs dangereux. Explorons l'une et l'autre.

Les femmes, envisagées systématiquement comme futures mères, sont considérées par la science faible par nature. Les causes de cette faiblesse naturelle sont notamment à chercher auprès des menstruations, elles aussi signal du corps et de la sexualité en devenir, signal surtout d'une sexualité non reproductive. Perte de sang, perte d'énergie, mais aussi impureté du sang menstruel, voire association à un pouvoir maléfique. La problématique du pur et de l'impur permet d'opérer le glissement du biophysique au moral, à la morale, à la religion. L'approche religieuse, en dominante catholique, conçoit les menstruations sous l'angle de la « purification » et de la punition : « En se détournant de sa fonction biologique naturelle – procréer sans interruption –, la femme est sortie de l'état de nature ; les règles seraient en quelque sorte la punition qui lui est échue pour être entrée dans l'état social² ». Les menstruations cependant sont considérées de manière dominante comme un signe de bonne santé, utiles à l'élimination de toxines. Un lien est établi entre cycle menstruel et cycle lunaire de vingt-huit jours³ : « Ainsi le cycle lunaire est-il mobilisé pour ancrer la femme et son cycle menstruel dans une cosmogonie impossible à dépasser. La nature parle en elle et la science est là pour le prouver et pour le lui rappeler⁴ ». La science tente de montrer et démontrer les données issues de la nature, que le sens commun s'approprie et sur lesquelles il projette idées et croyances. La filiation avec Diane, déesse de l'astre lunaire, établit un lien avec l'astre reflet du soleil, non émetteur de sa lumière propre. L'analogie femme / lune est fréquente à l'époque, et le processus, là encore, est déductif : la lune n'émet aucune lumière, la femme ne possède aucun élan créateur. Dans le milieu artistique, il est considéré qu'elle peut être, au mieux, une bonne imitatrice.

¹ WILDE Oscar, *Salomé*, Paris, Presses universitaires de France, [1892] 2008, p. 82.

² LE NAOUR Jean-Yves et VALENTI Catherine, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *Clio*, 2001, p. 207-229, p. 213.

³ « Dans son ouvrage *Man and Woman* de 1894, Havelock Ellis rappelle que la curieuse ressemblance entre le cycle menstruel de la femme et le cycle lunaire a été remarquée depuis longtemps. En un sens, la femme est donc l'enfant naturel de la lune, la fille de Diane. » DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité : figure de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, op. cit., p. 138.

⁴ LE NAOUR Jean-Yves et VALENTI Catherine, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », art. cit., p. 207.

Menstruations, ou absence de menstruations, la grossesse, à la fois promesse de vie et menace de maladie et de mort, est perçue comme un facteur contributif de la faiblesse de la femme. Les femmes redoutent la stérilité et les risques de fausses couches, fréquentes à cette époque, et craignent les désagréments liés à la maternité. La grossesse est socialement perçue comme accomplissement de la femme, la maternité est sa vocation naturelle, elle est positivement valorisée, majoritairement désirée, bien que s'exprime, au cours du dix-neuvième siècle, le refus de grossesses trop nombreuses¹. Concernant la maternité de la femme fatale, celle-ci présente la caractéristique d'une maternité malheureuse : elle est soit stérile, soit mère de monstres (Lilith), ou de mort-nés (Lilith), ou encore d'enfants connaissant un destin funeste (Médée commet un infanticide pour punir Jason, le père). La femme peut d'ailleurs être punie pour cela, comme nous pouvons l'observer dans l'huile sur toile du peintre symboliste italien Giovanni Segantini, *Les Mauvaises Mères* (1894)² [ill. 3] : une mère est suspendue à un arbre, le corps arqué³, ouvrant sur un paysage enneigé, lequel peut évoquer l'un des neuf cercles de l'Enfer décrit par Dante dans la *Divine Comédie* (publiée de manière posthume en 1472), dans lequel la pécheresse reçoit la punition d'un monde glacial pour avoir commis un péché trop brûlant, c'est-à-dire trop charnel. Un nourrisson est accroché à son sein, semblant y planter les dents. Le nourrisson peut ici être associé à un vampire, évoquant l'état potentiellement antérieur de la mère pécheresse. La scène se répète au second plan, un autre nourrisson arachnéen se dirigeant vers la scène principale. D'après le titre, ces mères sont punies du fait de leur manquement à la mission maternelle.

Menstruations, grossesses, la ménopause est un phénomène encore peu connu des médecins :

« Comme la puberté, la ménopause inquiète. Dans la perception féminine aussi bien que dans le discours médical, c'est le sang et l'arrêt de son écoulement qui sont au cœur du phénomène du "retour d'âge". La suppression des règles, condition de la bonne santé, ne peut se faire sans un changement brusque modifiant l'ensemble de la sympathie corporelle⁴. »

¹ BERTHIAUD Emmanuelle, « Grossesse désirée, grossesse imposée : le vécu de la grossesse aux XVIIIe-XIXe siècles en France dans les écrits féminins privés », *Histoire, économie & société*, 4/2009 (28e année), p. 35-49, [en ligne].

² Giovanni Segantini, *Les Mauvaises Mères*, 1894, huile sur toile, 120 x 225 cm, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere.

³ Céline Eidenbenz, dans une communication tenue au colloque *Redéfinir le symbolisme européen* au Musée d'Orsay les 13 et 14 avril 2012, explique que le « corps arqué [est] associé à l'hystérie, oscillant entre souffrance et extase ».

⁴ LE NAOUR Jean-Yves et VALENTI Catherine, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *art. cit.*, p. 212.

On sait aujourd'hui que la biologie, naissante au début du dix-neuvième siècle, provoque un bouleversement des connaissances. En 1827, le biologiste Karl Ernest Von Baer identifie l'ovocyte humain, découverte capitale car attestant que l'homme n'est pas le seul à jouer un rôle dans la reproduction. Son confrère Félix Archimède Pouchet publie un ouvrage intitulé *Théorie positive de l'ovulation spontanée et de la fécondation des mammifères et de l'espèce humaine basée sur l'observation animale* (1847), divisé en dix lois fondamentales : la cinquième loi explique que « l'ovaire émet des ovules indépendamment de la fécondation¹ » et indique que la femme a un rôle déterminant dans le cycle de la reproduction. Ceci crée un effet de valorisation positive de la femme, l'invitant à se circonscrire dans ce rôle millénaire.

D'abord et avant tout mère, la femme peut aussi détourner sa sexualité au profit des plaisirs, le plus souvent masculin. Elle devient alors à la fois actrice et sujette de la prostitution. Subissant divers états de faiblesse tout au long de sa vie, systématiquement liés à sa condition, la femme n'est pas seulement victime, mais aussi vectrice de maladies vénériennes, notamment la syphilis, que les médecins ne parviennent pas à enrayer.

Au cours du dix-neuvième siècle, deux types de prostitutions sont à distinguer : la prostitution « de luxe » et ses courtisanes, auxquelles ont accès des clients financièrement aisés, le plus fréquemment positionnés aux plus hauts niveaux de la hiérarchie sociale, et la prostitution ouvrière, clandestine, en dominante occasionnelle, existant pour compléter un salaire insuffisant ou subsister lors d'une période de grève. La prostitution de premier type s'exerce dans des maisons closes, encore appelées maisons de tolérance, au sein desquelles on distingue les maisons d'abattage et les maisons de luxe ; celle de second type s'exerce dans la rue, les pratiquantes de la rue étant considérées comme des insoumises : « dans leur grande majorité elles n'ont pas déclaré leurs activités à la police qui les laisse exercer sans les inquiéter² ». Dans toutes les maisons, les prostituées font l'objet d'un enregistrement officiel, elles sont soumises à un contrôle légal et médical, strict et régulier, ce qui n'exclut pas toute tentative de corruption des autorités par les tenanciers. En maison de luxe, la fréquence des passes est moindre et le suivi très rigoureux. Après la Révolution française, les prostituées sont marginalisées et exclues du modèle bourgeois naissant, aucun rôle ne leur est socialement reconnu, hormis celui d'initiatrice de la sexualité des futurs époux.

¹ POUCHET Félix Archimède, *Théorie positive de l'ovulation spontanée et de la fécondation des mammifères et de l'espèce humaine basée sur l'observation animale*, Paris, Baillière, 1847.

² ADLER Laure, *Les Maisons closes, 1830-1930 : la vie quotidienne*, Paris, Hachette Littératures, 2002, p. 24.

La nécessité apparaît d'identifier les prostituées pour les distinguer des honnêtes femmes¹, puisque « l'identité de prostituée aurait la capacité de se transmettre aux personnes qui entourent celle qui en est porteuse selon ce qu'explique le docteur Reuss : "une femme qui fait sa compagnie de filles publiques est une femme perdue, une prostituée clandestine"² ». Sont alors utilisées les études anthropologiques, anthropométriques et criminologiques³, déterminant un certain nombre de facteurs considérés caractéristiques des prostituées (anomalies physiques, dégénérescence, atavisme), et permettant de les reconnaître à fin d'exclusion : « Entre la criminologie et la femme criminelle, c'est l'histoire nourrie et intense d'une construction réciproque où des discours scientifiques se forment, se nouent en adéquation avec une société pour qui la politique sera fondée sur la connaissance⁴ ». La prostituée est la criminelle idéale, l'une et l'autre sont approchées simultanément, en atteste l'ouvrage de Cesare Lombroso et Guglielmo Ferrero *La Femme criminelle et la prostituée* (1894) : « L'absence des sentiments maternels ferait des prostituées les sœurs intellectuelles des criminelles-nées. [...] Ce dernier [Lombroso] applique à la prostituée son modèle du criminel-né⁵ ». Pour exemple, lorsqu'Edgar Degas expose la *Petite Danseuse de quatorze ans* (1879-1881)⁶ [ill. 4] aux côtés de ses *Physionomies de criminels* de 1880, les critiques ne manquent pas d'opérer les liens entre ces œuvres : bien que techniques et sujets différents, sur les visages « tous les vices impriment leurs détestables promesses, marque d'un caractère particulièrement vicieux⁷ » et convergent vers une représentation du criminel-type avec une petite tête, un front et une mâchoire avancés. Cette typologie fait basculer la danseuse d'Opéra en particulier, et les danseuses en général, vers la prostitution⁸.

Les anomalies physiques menant à la dégénérescence, révélatrices des vices et des comportements jugés déviants, sont considérées à l'époque comme héréditaires. Il est

¹ À ce propos : REILLE Dr., « Compte rendu de l'étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses du Dr. Pauline Tarnowsky », *HPML*, XXVI, 1891, p. 378.

² BESNARD Tiphaine, *Les Prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical. 1850-1914. Une folle débauche*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 137.

³ Pour exemple : LOMBROSO Cesare et FERRERO Guglielmo, *La Femme criminelle et la prostituée*, Grenoble, J. Million, 1895.

⁴ KALUSZYNSKI Martine, « La femme (criminelle) sous le regard du savant au XIXe siècle », dans CARDI Coline et PRUVOST Geneviève (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 287.

⁵ KALUSZYNSKI Martine, « La femme (criminelle) sous le regard du savant au XIXe siècle », *art. cit.*, p. 293.

⁶ Edgar Degas, *Petite danseuse de quatorze ans*, 1879-1881, cire d'origine fondue en bronze selon la technique de la cire perdue et patinée, 98 x 35,2 x 24,5 cm, Washington, National Gallery of Art

⁷ MANTZ Paul, « Exposition des œuvres des artistes indépendants », *Le Temps*, 23 avril 1881.

⁸ Pensons par exemple à Caroline Otero, Mata Hari, Emilienne d'Alençon, Lina Cavalieri ou encore Cléo de Mérode, qui s'illustraient autant sur les planches de théâtre et de danse qu'en dehors de la scène, en entretenant soigneusement leurs réputations sulfureuses.

conséquemment socialement inconcevable que les prostituées se marient et engendrent¹ des enfants inévitablement monstrueux, qui reproduiraient déviance et débauche. Pensons ici à la figure de Lilith, mère déchue dont les enfants sont effectivement des monstres, quoique souvent mort-nés. Cette inquiétude est tempérée par le constat de prostituées touchées par la stérilité, interprété comme un signe de dégénérescence de ce qui est nommé, à l'époque, la race. La prostituée est l'archétype de la concentration des maux dont souffre la société, susceptibles de troubler les nouvelles valeurs de la France : « c'est dans ce cadre que la sexualité devient, au dix-neuvième siècle, "le principe étiologique général" de toute forme de déviance² ». La prostituée incarne de nombreux péchés : luxure, adultère, péché originel de la chair, etc. Elles vivent en exploitant le désir charnel et le plaisir du corps, attitude condamnable au regard des normes sociales et religieuses. Ces femmes à la sexualité jugée exacerbée font redouter en la matière le saphisme³, le « crime d'Onan⁴ », voire l'autosuffisance féminine. Pour les médecins, la caractérisation des prostituées est problématique, et Laure Adler en propose une explication :

« Pour tous ces hygiénistes, ces médecins, ces romanciers, ces traqueurs de convenance et ces gardiens de l'ordre social qui classifient à l'époque toutes les marginalités, la prostituée reste une énigme car elle est doublement déviante : socialement et sexuellement. Ils vont donc l'exclure et la placer dans une sphère autonome en lui donnant des attributs, un caractère, une nature, susceptibles d'expliquer le scandale de son existence. Tout d'abord la prostituée est une enfant. Jamais elle ne parviendra à la maturité. Elle apparaît comme une ébauche de femme, une femme pas terminée. L'enfant, le fou, le sauvage ! De ces trois figures elle capte les principales caractéristiques : l'immaturation de l'enfance, l'instabilité de la folie, l'insouciance du sauvage. Depuis la nuit des temps sa fonction a empêché son évolution⁵. »

La prostituée serait un type spécifique de l'espèce, n'ayant pu évoluer à cause de ses mœurs déviantes. Considérée comme une enfant, une folle, alors proche de l'hystérique, une sauvage, elle doit, dans le meilleur des cas, être éduquée, *a minima* soumise et cloîtrée dans un lieu sécuritaire, maison close, hôpital, couvent : « Les bourgeoises à la maison, les prostituées au bordel⁶ ! ». L'enfermement est de rigueur. Le discours médical conclut une fois encore à

¹ « Tout le discours médical sur le sexe féminin est magnétisé par le souci premier de lui voir accomplir au mieux ses fonctions génératrices. [...] ces médecins sous-entendent que toute sexualité détournée de la procréation n'est que débauche et lubricité. » LEONARD Jacques, *La Médecine entre les pouvoirs et les savoirs*, Paris, Aubier, 1981, p. 162.

² PEREZ Sylvie, « Tourments de la chair : de l'aveu religieux au traitement médical. À propos du séminaire de Michel Foucault : "Les anormaux" », *Savoirs et clinique*, n° 2, 2003, p. 113-120, [en ligne].

³ La terminologie n'utilise pas encore de l'homosexualité féminine.

⁴ À propos du « crime d'Onan » : LANGLOIS Claude, « Sexe, modernité et catholicisme. Les origines oubliées », *Esprit*, février 2010, p. 110-121.

⁵ ADLER Laure, *Les Maisons closes, 1830-1930 : la vie quotidienne*, op. cit., p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

l'assujettissement de la femme à sa nature, nature la rendant sensible et vulnérable aux agressions potentielles du monde extérieur, nature la rendant potentiellement dangereuse pour autrui et pour elle-même.

C) La beauté : l'instrument privilégié

La femme tentatrice, manquant à la mission maternelle, est considérée comme une pécheresse. Elle est constamment liée à la notion morale ou religieuse, judéo-chrétienne, de péché et notamment aux actes d'adultère, de meurtre, de trahison, d'infanticide, etc. Ceci en raison du péché originel qui lui est attribué : le Mal est entré dans le monde à cause de sa naïveté corrélée à sa beauté (Ève, Pandore). La femme fatale est, le plus fréquemment, considérée comme belle, d'une beauté que nous pouvons qualifier de mystérieuse et envoûtante, en tous les cas une beauté intense et dangereuse. L'expression « beauté fatale » en témoigne. Le mystère de la beauté réside dans son incompréhension ou la difficulté à l'expliquer, ou encore dans le fait qu'elle soit tenue cachée, secrète. Le corps de la femme fatale est en effet le plus fréquemment représenté à demi caché, voire suggéré, sous des voiles (Salomé), des cheveux descendant en cascades (Ève, Lilith), ployant sous des bijoux, des perles et des pierres précieuses. Nous retenons ici ces deux acceptions liées à l'étymologie latine du mot mystère : 1) l'inexplicable, la beauté de la femme fatale n'étant pas rationnelle mais envoûtante, captivante, irrésistible ; 2) le secret, la femme fatale provenant de contrées exotiques, encore inconnues, et donc fantasmagiques. Ces lieux exotiques équivalent à ce qu'étaient pour les Grecs les pays non grecs, qu'ils qualifiaient de barbares. La femme fatale est d'un autre monde, d'une autre culture, le plus souvent d'Orient (Salomé, Médée). Cet exotisme renforce la fascination pour le personnage ainsi que son mystère, renvoyant ici à l'étymologie grecque du mot *mústês*, un mystère pour les non-initiés, évoquant la sorcellerie, la magie et l'occulte (la fée Morgane, Circé, Médée), thèmes et pratiques chers aux symbolistes. Si des attributs sont traditionnellement associés à l'idée de beauté, celle-ci n'est pour autant pas définie. Définir la beauté enfermerait les peintres dans un seul type de représentation, le type culturel de leur *hic et nunc*. La diversité de la figure a déjà été mentionnée : la femme fatale est plurielle, sa beauté l'est aussi, puisque cette pluralité de représentations est une caractéristique de la figure.

Toutefois, chacun des peintres symbolistes semble privilégier un type personnel de représentation de la femme fatale. Chez Moreau, les figures féminines peintes possèdent quelques caractéristiques et attributs physiques communs : blancheur de la peau, blondeur de

la chevelure, corps longiligne, présentées le plus souvent debout ou allongées, habillées de tissus drapés ou d'ornements. Dans l'imaginaire collectif, de l'Antiquité à nos jours, le blanc connote l'innocence, la lumière divine, la pureté. La pâleur de la peau, au dix-neuvième siècle, oscille entre un idéal de jeunesse et de beauté – la poudre et le talc sont les maquillages privilégiés par la gent féminine – et un idéal de fragilité et de faiblesse, positivement valorisé. Emma Bovary, célèbre héroïne du roman de Flaubert, est érigée en modèle avec son teint pâle, ses yeux cernés et ses longs et épais cheveux bruns (signe d'une plus grande liberté, à laquelle bon nombre de femmes aspirent) ; ces caractères tendent aussi à recouper les symptômes de la tuberculose, maladie considérée romantique et aussi valorisée positivement. Les femmes s'imposent des régimes draconiens pour être plus fines, avoir l'air plus fragile, plus malade, plus proche de la mort en somme :

« Pour la femme, la mort devient le sacrifice ultime de son être aux mâles qu'elle est née pour servir. Le triomphe du sublime consommé tient du rituel social. Il prouve que la jeune bourgeoise accepte de transférer l'essence de son bien-être, symboliquement son "joyau", le lys fragile de sa vertu, au compagnon qu'elle s'est choisie, et cela afin de vivifier la force morale de celui-ci. De plus en plus, ce principe de transfert "spirituel" se vérifie dans le déclin physique, et donc visible de la femme¹. »

Une nouvelle fois l'état de faiblesse, poussé à son paroxysme, est recherché. La femme, dans son statut d'épouse, sacrifie son énergie vitale au profit de son mari, qui affronte quotidiennement le monde extérieur du travail et des affaires : son retour au foyer signe le temps de la décharge émotionnelle et de la recharge énergétique, dont la femme est garante. Ainsi, plus une épouse paraît ou est réellement malade, affaiblie, voire mourante – jusque déjà morte ! – plus l'homme peut être rassuré sur le caractère sacrificielle de celle qu'il a épousée. Rapprochée de la sainte – du modèle entre tous privilégié, celui de la Vierge Marie – la compagne doit se sacrifier : pour son mari, d'abord, pour ses enfants, ensuite, toute son énergie vitale étant dédié à ces êtres. Si au contraire la femme ne s'investit pas dans ces missions, mais qu'elle est ou semble tout de même affaiblie, c'est alors que le crime d'Onan, une nouvelle fois, est responsable de cette faiblesse : la trop grande (auto) stimulation sexuelle est à craindre, vidant la femme de son énergie pour des raisons à condamner. S'occuper de son mari (pendant sa jeunesse), de ses enfants (dans la phase de la maturité sexuelle permettant l'enfantement), des nécessaires ensuite (une fois les enfants grandis et la ménopause advenue) semblent les

¹ DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité : figure de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, op. cit., p. 45.

seuls saluts possibles à l'époque. Cet idéal s'incarne ainsi dans des traits physiques, telle la blancheur de la peau, qui est valorisée socialement. Pourtant, dans l'œuvre de Gustave Moreau, celle-ci caractérise autant les figures de femmes dites fatales que les figures de saintes : la blancheur semble tantôt signifier la vertu, tantôt le vice, le caractère hiératique des figures renforçant l'impression, chez le spectateur, de voir des statues représentées : l'absence de mouvement ainsi que la pâleur extrême (pigments blancs ou absence même de pigment) redoublent l'ambiguïté herméneutique des figures féminines. Sont-elles vivantes, plongées dans un état de passivité idéalisé ? Sont-elles mortes, figées à jamais dans des attitudes de statuaires antiques à la blancheur presque cadavérique ?

La blondeur est ensuite la couleur de cheveux la plus fréquemment observée dans la peinture de l'artiste : le duo féminin au premier plan à droite dans *Les Filles de Thespius* (1853-1882) [fig. 20], les muses, la Sphinge, Léda, Europe, Déjanire, Pasiphaé, Messaline, la Fée aux Griffons, deux des femmes aux cheveux colorés dans l'angle inférieur gauche des *Chimères* (1884) [fig. 11], les trois femmes dans l'œuvre *Les Licornes* (1885-1890) [fig. 21], l'allégorie de Venise, Galatée, Sémélé. La blondeur rappelle traditionnellement la sainte (la Vierge Marie), l'épouse, la mère. La pureté de la blondeur renvoie également à l'enfance et aux anges, à la délicatesse et aussi à la rareté. À noter toutefois que dans la Rome antique, cette couleur était plutôt associée aux prostituées. L'ambivalence perdure ainsi au dix-neuvième siècle, qui ne cesse de se nourrir du passé pour ses inspirations artistiques. Dans les années 1860, les femmes se décolorent les cheveux à l'aide d'eau oxygénée, tentant par ce moyen de se rapprocher de la beauté aryenne anglo-saxonne : cheveux, yeux et peau de couleur pâle. En ce qui concerne les figures féminines représentées par Moreau, constatons que la blondeur participe de l'ambivalence du féminin et n'est pas nécessairement signe de bienveillance : la Sphinge, Messaline, les femmes de l'œuvre *Les Chimères* (1884) [fig. 11], connotent des caractères négatifs associés au féminin, plus particulièrement à la catégorie dominante de la femme fatale.

La blancheur et la blondeur habillent les corps des figures féminines, corps majoritairement longilignes dans leur posture, allongée ou debout. La ligne corporelle rappelle l'arabesque ou le début de celle-ci, motif abstrait et décoratif largement utilisé à l'époque. Le corps recroquevillé est quasi absent des œuvres peintes par Moreau : la figure de Suzanne, dans l'œuvre *Daniel protégeant Suzanne* (sans date) [fig. 22] est une exception notable, quoique la posture à demi agenouillée crée une large courbe partant de sa tête à la pointe de ses pieds. Au cours du dix-neuvième siècle, le corps féminin opulent est largement valorisé : signe d'une maternité satisfaite, les formes charnues, renforcées par les tournures et corsets qui soulignent les reins et la poitrine, évoquent un modèle vertueux plus que désirable, renvoyant à la bonne

épouse bourgeoise. Or, dès la fin du siècle, un autre modèle s'empresse de se déployer : le corps longiligne, filiforme, celui de la sylphide, canon de beauté intellectualisé, aux antipodes du modèle bourgeois favorisé. Par un effet de glissement, la minceur est préférée par les bourgeoises, les rondeurs étant désormais dévolues aux corps populaires, ouvriers et paysans. La finesse du corps connote la délicatesse fragile de la femme gracile, préférée par les hommes qui posent sur elle un regard paternaliste et protecteur : plus la femme est ou semble faible, invalide, phtisique, plus l'homme cherche à la protéger. L'idéal éthéré de la sylphide n'évoque que peu de craintes chez la population masculine, puisqu'elle se déleste, en délaissant ses rondeurs, de ses attributs féminins. Le corps longiligne s'étire et s'affine, va presque jusqu'à s'étioler et presque disparaître : la proportion physique de la chair s'amenuise, la femme, littéralement, occupe moins de place, est moins charnelle, et par la même, perd de sa consistance. Bien que le modèle de la sylphide soit loué pour sa pureté morale, n'oublions pas que la figure de la femme fatale rôde : si les rondeurs effrayaient dans leur connotation sexuelle et animale, la minceur évoque désormais la domination de la femme sur son propre corps, et par extension, peut-être, sur les hommes qu'elle fréquente. Plastiquement, le corps longiligne est serpentin : l'esclave soulevée dans l'œuvre *Les Esclaves jetés aux murènes* (1850) [fig. 23], *Hercule et les filles de Thespius* (vers 1880 [fig. 24], la figure de la Sphinge, Léda, les figures féminines aux pieds de l'œuvre *Prométhée foudroyé* (vers 1870) [fig. 25], Déjanire, *La Fée aux Griffons* (1876) [fig. 26], les nombreuses figures de la toile *Les Chimères* (1884) [fig. 11], l'allégorie féminine de l'aquarelle *Venise* (1885 [fig. 27], Galatée, Sémélé... La liste s'allonge ici encore, montrant la récurrence de cette forme dans l'œuvre de l'artiste.

Ce corps affiné, pâle, blanc, à la fois pur et froid, incarnation d'un idéal physique détaché de la réalité corporelle féminine, se voit majoritairement drapé de tissus aux plis démultipliés ou paré d'ornements divers et nombreux. Dans les toiles de Gustave Moreau, Salomé est l'une des figures les plus enclines à se vêtir de ces deux catégories d'attributs : *Salomé dansant* (vers 1876 [fig. 28], dite aussi *Salomé tatouée* est en une illustration éloquent, parée d'une tiare haute et volumineuse, un drap bleuté dans lequel apparaissent des jeux de transparence repose sur son bras gauche tendu et tombe jusqu'au sol, son corps est dit « tatoué », recouvert de motifs floraux et animaliers aux contours noirs, reflétant la vision syncrétique du peintre, tant dans l'inspiration ornementale que dans la combinaison de techniques picturales.

Ces quelques caractéristiques et attributs physiques brièvement exposés permettent de saisir un type de représentation privilégié par Gustave Moreau. Néanmoins, il serait restrictif

de penser que l'artiste ne s'attarde que sur un modèle de figure féminine : bien que les femmes blondes, à la peau pâle, aux cheveux ondulants comme leurs corps longilignes et serpents, drapés et ornés, soient largement représentées, les femmes brunes par exemple sont aussi visibles sur les toiles du peintre. Ce que Moreau semble vouloir rendre, plus que des figures féminines que nous pourrions qualifier de « belles », sont des représentations d'un féminin mystérieux, corrélé à la méconnaissance et aux fantasmes que provoquent ces figures.

D) La tentation : le comportement privilégié

Les héroïnes féminines se comportent en séductrices, c'est-à-dire qu'elles exercent une attraction. Elles se distinguent selon deux ensembles : les séductrices s'arrêtant à la séduction de l'homme, nommées tentatrices et les séductrices allant jusqu'à la castration de l'homme, nommées castratrices, dont nous avons déjà rencontré quelques exemples (Judith, Salomé).

Voici ce que le *Dictionnaire de la langue française* (1872-1877) d'Émile Littré, dernière édition potentiellement connue des contemporains du symbolisme, indique à propos de la tentation : « 1. Mouvement intérieur par lequel on est porté à des choses soit indifférentes, soit mauvaises¹ » et encore : « 2. En matière de religion, sollicitation au mal par la suggestion du diable ou par celle de la concupiscence² ». La tentation est, par définition, négativement valorisée, en dominante considérée mauvaise, voire liée aux forces du mal. Le comportement dominant caractéristique attribué à la femme fatale est alors celui de la séduction. La séduction indique que la femme exerce une attraction ; cela ne signifie pas nécessairement qu'elle se donne. Pour accomplir son geste funeste, la femme fatale castratrice doit rendre sa victime vulnérable : « [...] le pouvoir dévastateur de la tentatrice [...] réside dans la séduction même que la femme exerce sur l'homme³ ». L'une des premières tentatives de séduction peut être le baiser, traduisant divers sentiments : la tendresse, familiale, amicale, la passion, amour ou haine et la trahison (le baiser de Judas). Le baiser, symbole d'union entre deux êtres, peut aussi être l'annonce d'un danger pour l'un des deux, voire les deux. Les lèvres, rapidement retroussées, peuvent conduire à une morsure mortelle, comme l'évoque *Le Vampire* (1895)⁴ [ill. 5] d'Edvard Munch, et donner ainsi une issue funeste à l'étreinte charnelle. Lorsque la femme fatale est

¹ Entrée « Tentation », dans : LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, [en ligne].

² Entrée « Tentation », dans : LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, [en ligne].

³ PIERRE José, *L'Univers symboliste, décadence, symbolisme et Art Nouveau*, Paris, Somogy, 1991, p. 68.

⁴ Edvard Munch, *Le Vampire*, 1895, huile sur toile, 91 x 109 cm, Norvège, Munch Museum.

représentée en train d’embrasser, elle symbolise une prise de pouvoir sur l’homme, exerçant sur lui son emprise : il devient littéralement impuissant, une perte de puissance et de pouvoir qu’il redoute au plus haut point. L’œuvre *Le Baiser du Sphinx* (1895)¹ [ill. 6] de Franz von Stuck est un exemple particulièrement révélateur de cette posture dominante de l’être féminin sur l’homme devenant victime.

Dans ce vaste ensemble des tentatrices s’opère une distinction entre trois types de comportements tentateurs, selon le moyen utilisé : la tentation charnelle, la tentation intellectuelle et l’ensorcellement.

La tentation charnelle, personnifiée par Ève, Salomé, Judith, les Sirènes, Messaline, est la tentation la plus directement perceptible : c’est celle que les sens perçoivent immédiatement, c’est une tentation physique, sensible. C’est notamment la beauté de la femme fatale qui tente. Notons que la figure de Messaline est pour Moreau l’une des égéries de cette catégorie : « Je suppose cette fille des empereurs personnifiant le désir inassouvi de la femme en général, mais de la femme perverse, allant à la recherche de son idéal de sensualité² ». Valeria Messalina est la troisième épouse de l’empereur romain Claude et mère de Britannicus. Elle est réputée pour sa conduite scandaleuse et pour avoir mené un mode de vie dissolu, ainsi que pour avoir fomenté un projet d’assassinat de l’empereur. Dans son œuvre *Messaline* (1874 [fig. 29], Gustave Moreau la représente en train de monter dans un lit, le pied droit sur le marchepied lui permettant de se hisser dans la couche, tandis que son genou droit est plié, lui servant d’appui, et que son corps est tourné vers le lieu d’assouvissement du désir, dans une posture rigide, presque statufiée. Elle pourrait évoquer Galatée, la statue-muse dont Pygmalion tombe amoureux : la pâleur de la peau de Messaline, son port de tête altier, les proportions de son corps à l’antique, plusieurs éléments concourent à faire de la figure un équivalent d’œuvre vivante. Vivante ? Cela n’est pas si certain, notamment si l’on observe l’entremetteuse qui tient une torche, derrière le groupe des amants au premier plan : celle-ci porte le fuseau et les ciseaux caractéristiques d’Atropos, la troisième des Parques romaines, celle qui coupe le fil, surnommée « l’Implacable ». Sa présence crée un passage visuel entre le premier et le dernier plan où l’on voit d’anciens amants épuisés, affalés sur le sol, dont les corps massés évoquent l’empilement des charniers mortuaires. Ainsi, la femme fatale du premier plan mène ses amants vers une fin tragique au dernier plan, tandis que cet aller-retour touche à nouveau la femme fatale par écho, la contaminant à son tour : est-elle encore vivante, finalement ? Gustave Moreau lui-même

¹ Franz von Stuck, *Le Baiser du Sphinx*, 1895, huile sur toile, 160 x 145 cm, Budapest, Musée des Beaux-Arts.

² *Écrits*, I, p. 94.

confirme cette hypothèse : « La scène est conçue en forme d'allégorie. L'idée est la débauche conduisant à la mort¹ ». L'amant du premier plan, encore jeune, vif, dynamique et coloré – les teintes des épidermes des deux protagonistes sont très contrastées – est un « adolescent, marinier du Tibre² » qui lève des yeux admiratifs vers une femme qu'il pense probablement n'être que le support de ses désirs ; il ne voit pas encore les anciens amants derrière l'entremetteuse, il ne sent pas encore que cette débauche de plaisirs luxuriants peut le mener à sa perte. Ici, Messaline semble distante, hiératique. Sa main droite repose toutefois sur le trapèze du jeune homme, dans un geste semblant désintéressé mais invitant – ou obligeant – à la suivre. Indiquons qu'une version à l'aquarelle³ de cette œuvre existe, dans laquelle la main de Messaline agrippe la nuque du protagoniste masculin, qui ne lève plus des yeux admirateurs vers le sujet de ses désirs mais au contraire les écarquille en ouvrant la bouche, dans une expression proche de la stupeur.

Une autre aquarelle de Gustave Moreau, intitulée *Ève* (1885) [fig. 30], montre une femme à la peau claire, une chevelure d'or tombant jusqu'aux chevilles, les bras croisés sur la poitrine et penchée sur la droite, dans un paysage à la végétation foisonnante d'arbres et de fleurs. Ève se trouve précisément au bord d'une étendue d'eau, au pied d'un arbre feuillu aux branches multiples : serait-ce l'Arbre de la Connaissance ? Au-dessus de son épaule gauche, un petit ange pourvu d'ailes de papillons colorées semble lui murmurer à l'oreille et pointe son doigt vers le ciel. Cet ange évoque l'archange Gabriel, messager de Dieu et protecteur, prévenant Ève du danger que représente le serpent qui rampe à ses pieds. La discrétion de ce dernier, s'expliquant par la luxuriance végétale, contrastant avec le motif principal de l'œuvre, éclaire néanmoins le message : Ève va bientôt être tentée, l'ange de Dieu la met en garde. Gustave Moreau ne montre ni l'instant du péché ni ses conséquences, mais peint ce que l'humanité a perdu, du fait d'Ève, première pécheresse. Le décor verdoyant indique que la femme se trouve encore dans le jardin d'Éden, foisonnant, offrant tout ce dont l'humain a besoin. Sa tête penchée indique soit qu'elle a déjà vu le serpent et qu'elle s'y intéresse, soit qu'elle se détourne de l'ange Gabriel, très proche d'elle. Dans ce tableau, Ève semble hésiter entre la volonté de cacher sa nudité et l'intérêt qu'elle porte au serpent, son pied gauche en est suffisamment proche pour attirer son attention : elle ne se couvre que la poitrine, et non plus le sexe, comme dans les représentations traditionnelles. Gustave Moreau attire particulièrement l'attention sur le fait qu'Ève n'écoute pas l'archange Gabriel, venu en protecteur. L'intention

¹ *Ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*

³ Gustave Moreau, *Messaline*, aquarelle, 57 x 33,5 cm, musée Gustave Moreau

serait-elle de signifier au spectateur l'obstination de la femme, jusqu'à l'entêtement, accordant la priorité à ses intérêts particuliers, au détriment de ceux de l'humanité ? Si dans cette œuvre c'est Ève qui est tentée, celle-ci demeure tentatrice dans l'épisode suivant : celui de la proposition de la pomme de la connaissance à Adam, qui signe leur précipitation sur terre et leur bannissement du Jardin d'Éden.

La femme tentatrice et castratrice est aussi dépeinte à de nombreuses reprises à travers le thème de Salomé, dont divers épisodes non mentionnés dans la Bible, en l'actualisant¹. Chacune des scènes du chapitre est illustrée par l'artiste, de la danse des sept voiles [fig. 5], à la réception de la tête de saint Jean-Baptiste [fig. 18], puis la punition corporelle [fig. 19] et finalement psychique [fig. 5]. Nous ne traiterons ici que de *Salomé dansant devant le roi Hérode* (1876) [fig. 5], la tentation étant la plus perceptible dans cette représentation. Joris-Karl Huysmans consacre le chapitre V de son roman *À Rebours* (1884) à deux œuvres de Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* (1876) [fig. 5] et *L'Apparition* (1876) [fig. 6]. Dans la première œuvre, l'écrivain observe une jeune fille parée de bijoux et de voiles brodés de fils dorés :

« [...] ses colliers qui tourbillonnent [...] ; sur la moiteur de la peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate [...] ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon². »

Cette description anime la parure de Salomé d'une vie propre. Elle fourmille, frétille, bouge, danse, en écho à la danseuse. Salomé porte également une couronne recouverte d'un voile, ses longs cheveux blonds tressés descendant dans le dos. Elle est debout, la tête légèrement baissée, comme dans une attitude de soumission, le bras gauche tendu et le droit replié vers elle, tenant une fleur de lotus blanc³, emblème auquel Des Esseintes, le héros de *À Rebours* (1884), cherche un sens :

« Avait-il cette signification phallique que lui prêtent les cultes primordiaux de l'Inde ; annonçait-il au vieil Hérode, une oblation de virginité, un échange de sang, une plaie impure sollicitée, offerte sous la condition expresse d'un meurtre ; ou représentait-il l'allégorie de la

¹ Mathieu Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910, op. cit.*, p. 26.

² HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours, op. cit.*, p. 130-131.

³ Gustave Moreau, *Salomé dansant*, non daté, mine de plomb, plume et encre brune sur papier-calque contrecollé, 25,5 cm x 22,1 cm, **Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du musée d'Orsay, R.F. 12236** (Des. 1587)

fécondité, le mythe hindou de la vie, une existence tenue entre des doigts de femme, arrachée, foulée par des mains palpitantes d'homme qu'une démence envahie, qu'une crise de chair égare¹ ? »

Ces ornements, ainsi que la fleur de lotus, rappellent l'intérêt pour l'exotisme et la minutie du peintre. Au fond du tableau se trouve Hérode, assis sur un trône, paré d'une couronne là encore recouverte d'un voile. Il tient dans la main gauche, qui repose sur sa jambe, un sceptre, symbole de pouvoir. Au pied du trône se trouve un garde voilé, glaive et fourreau à la main, jetant un rapide regard à Salomé. Dans le fond du tableau, du côté de Salomé, nous apercevons deux figures féminines : l'une, debout, représentant Hérodiade, mère de la danseuse, l'autre étant probablement une servante. Huysmans précise : « Salomé [...] s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes ». La moitié inférieure du tableau est occupée par des personnages et en bas à droite, dans l'ombre, par une panthère noire couchée, les dents visibles ; la partie haute est réservée à l'architecture somptueuse et chargée du palais exotique. Nous reconnaissons, au-dessus du trône, une *Mater Matuta*, divinité du matin et de l'aurore, fréquemment rencontrée en Italie centrale. Cette figure aurait cependant une origine indienne plus ancienne, ce qui accentue le caractère exotique de l'architecture, « dans un palais semblable à une basilique d'une architecture à la fois musulmane et byzantine ». Des fresques tapissent les voûtes créées par deux grands piliers centraux, encadrant le trône d'Hérode. Notre interprétation suggère que la scène montre Salomé à la fin de sa danse, le bras tendu en direction probable de la prison où est retenu saint Jean-Baptiste, et demandant sa tête, tandis que Huysmans y voit le début : « [...] elle commence la lubrique danse [...] ». L'épée dégainée du garde renforce notre idée : il est prêt à accomplir la décapitation. La panthère au premier plan entre en écho avec la prétendue nature sauvage de Salomé, nature héritée ou conditionnée par sa mère, dont le regard manipulateur est posé sur sa fille. La passation de pouvoir entre la mère, Hérodiade, et la fille, Salomé, n'a pas encore eu lieu. C'est bien Hérodiade, femme adultère d'Hérode Antipas, qui commande la tête, quoiqu'en retrait dans la représentation. Malgré cela, Huysmans voit Salomé devenir :

« [...] en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite [...] ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, au même titre que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche². »

¹ HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours*, op. cit., p. 130. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

² *Ibid.*, p. 132.

Gustave Moreau a, selon Joris-Karl Huysmans, conjugué et incarné tous les thèmes symbolistes en une seule et plurielle figure, celle de Salomé, avec laquelle il confond Hélène de Troie, dont la beauté légendaire a déclenché la guerre mythique.

Cela n'a pas empêché Moreau de représenter des figures tentatrices au rôle plus ambigu, telle la Sirène. L'œuvre *Le Poète et la sirène* (1895) [fig. 31], représente une femme fatale indirectement séductrice. Le titre laisse place à d'autres interprétations, la sirène comme muse et non plus seulement comme créature dévoreuse. Cette dernière présente des proportions physiques plus importantes que celles de l'homme, à demi assis devant elle. La main de la sirène repose sur la tête de celui-ci, renforçant l'hypothèse d'une sirène-muse. De sa main gauche, elle tient au-dessus d'elle ce qui semble être un coquillage, symbole de la naissance et par extension, de l'inspiration¹. Ses longs cheveux d'or font écho à l'environnement chargé de végétaux marins, le lieu ressemble à une grotte. La sirène regarde le poète, dont les yeux sont clos. La lyre, posée derrière lui, évoque le poète et musicien grec antique Orphée. Si l'analyse du tableau de Gustave Moreau nous autorise à interpréter la sirène comme une muse bienveillante, développant l'inspiration du poète, une autre hypothèse peut être formulée : la sirène est une créature malveillante qui cherche à détourner le poète de son art, en le tentant charnellement. La lyre est en effet reléguée au second plan. Le poète, également doué de talents vocaux et musicaux, peut-il se confronter à une sirène ou en sera-t-il la victime ? L'investigation ne permet pas de trancher.

La tentation intellectuelle, d'ordre psychique, sollicite les facultés cognitives de l'homme. La séductrice l'illustrant en particulier est la Sphinge, « une figuration symbolique particulièrement significative de la Femme fatale² ». La Sphinge, créature hybride qui « pose des énigmes au passant [...], symbolise ainsi l'énigme que l'humanité doit résoudre, car il [le Sphinx] provoque la personne interrogée pour lui faire découvrir le sens de son existence³ ». La Sphinge, mi-femme, mi-lion, est peut-être plus dangereuse encore que la séductrice charnelle : elle questionne, elle est douée d'une intelligence aiguisée.

L'œuvre *Œdipe et le Sphinx* (1864) [fig. 3] de Gustave Moreau, témoigne d'un style académique dont l'artiste se détachera. Le traitement du thème relève d'une approche classique. Le corps du héros est sculptural, recouvert d'un seul tissu vert émeraude visant à cacher son intimité. La Sphinge, aux proportions moindres, et dont on imagine le bond, est accrochée à sa

¹ CAZENAVE Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 1999, p. 161-162.

² PIERRE José, *L'Univers symboliste, décadence, symbolisme et Art Nouveau*, op. cit., p. 70.

³ CAZENAVE Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, op. cit., p. 653-654.

ceinture, dans l'attente impatiente d'une réponse à l'énigme. Les deux protagonistes se regardent intensément, Œdipe refusant semble-t-il de céder à la pression de la créature. En bas du tableau, au premier plan, subsistent des membres humains, un pied, une main, appartenant à la dernière victime que la Sphinge a précipitée sur les rochers. Les postures des protagonistes ne sont pas simplement de réflexion – il s'agit de répondre à une énigme –, mais empreintes de violence et d'agressivité : elles suggèrent le passage des idées à celui du monde charnel. Par ailleurs, comme l'indique Jean-David Jumeau-Lafond, l'œuvre serait autobiographique, ce tableau marquant le retour de Gustave Moreau à l'exposition : *Œdipe et le Sphinx* serait une « confrontation décisive pour la suite de son destin artistique¹ ». Cette toile serait donc liée à la vie de l'artiste, intégrant une dimension existentielle. Nous circonscrivons cependant notre étude à la tentation intellectuelle, perceptible ici dans les regards : celui de la Sphinge, interrogateur, d'une interrogation proche de l'interrogatoire, celui d'Œdipe, déterminé et combatif. Rien n'indique, à ce moment du mythe, l'issue de la confrontation, mais Œdipe triomphera.

La tentation d'ordre magique est équivalente à l'ensorcellement, représentée par Circé, Médée ou la fée Morgane. L'ensorceleuse se place dans une catégorie singulière de tentatrices, puisque le moyen d'attraction qu'elle exerce sur les hommes est lié à ses connaissances occultes et magiques, qui lui permettent de parvenir à ses fins. L'occultisme et le mysticisme connaissent un regain d'intérêt lors de la période symboliste, notamment auprès des peintres décadents dont Joséphin Péladan, écrivain et occultiste français autoproclamé Sâr, vulgarise les idées. Est-il alors étonnant que les artistes éprouvent de l'intérêt pour les magiciennes et ensorceleuses mystiques ?

Médée est une magicienne connue des artistes symbolistes. Son iconographie est majoritairement centrée sur l'infanticide qu'elle commet. Nous nous attacherons ici néanmoins à montrer une héroïne séductrice, en présence ou non de Jason, homme qu'elle convoite. L'œuvre jugée exemplaire à cet égard est celle de Gustave Moreau représentant le couple : *Jason et Médée* (1865) [fig. 32], Médée devant la reconnaissance de son existence au héros. L'huile sur toile, comme *Œdipe et le Sphinx* (1864) [fig. 3], est encore d'un style académique, cela dit relativement aux œuvres postérieures de Gustave Moreau. Ce tableau montre la victoire de Jason sur le dragon, incarné ici par un aigle agonisant, une dague plantée dans le dos, au pied du héros, lequel brandit fièrement un miroir, indicateur de son narcissisme. Il est

¹ JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Gustave Moreau et Œdipe : une image de l'artiste face à son destin », *La Tribune de l'art*, Septembre 2007, [en ligne].

intéressant de noter par ailleurs que cet attribut est traditionnellement féminin, ou androgyne, la femme se complaisant dans le reflet vide de son existence, ceci évoquant le mythe de Narcisse¹. Médée se tient derrière Jason, une main posée sur son épaule, mais ce dernier semble ignorer sa compagne, absorbé par son reflet. Derrière eux, dans un décor végétal, trône la toison d'or sur une colonne décorée. Au-dessus du casque ailé de Jason volent de petits personnages, des fées peut-être, signant la magie de Médée. Cette œuvre positionne Jason au premier plan, reléguant Médée au second, celle-ci étant pourtant entièrement dévouée au héros, auquel elle a apporté l'aide de sa magie. Celui-ci semble l'oublier, concentré sur son trophée et son image victorieuse reflétée. Ce jeu de regards exclut la femme de la scène : Médée est une tentatrice dont le pouvoir d'attraction diminue, annonçant le changement amoureux qu'opèrera Jason à la fin du mythe et conduira Médée à son geste tragique. Gustave Moreau nous rappelle ici que, bien que fatales, l'artiste garde le contrôle sur ces femmes. Les héroïnes au destin tragique sont *in fine* sécurisantes puisque leur destinée, fatale, assure, rassure, réassure la domination masculine.

E) La quête de pouvoir : la finalité

Le mythe nous propose un rapport à l'autre, un autre « femme fatale », altérité nécessaire à la distinction de soi, altérité qui opère l'identité et en est constitutive². Identité et altérité, indissociablement liées, sont des notions nécessairement relationnelles et sociales. À la fin du dix-neuvième siècle, il semble que le regard masculin sur l'altérité de la femme soit généralement de l'ordre du non même, et non pas reconnue comme un autre que soi³. Entre

¹ DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité : figure de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, op. cit., p. 142-143.

² Je renvoie ici à deux citations explicatives, que je mets en italique : « Le mythe d'Aristophane donne pour origine à l'amour une césure cruelle, un trauma à partir duquel se greffe une image [...]. Alors, sans doute, l'affect douloureux des hommes (affectés par le déchirement, affectés au mal, à leur condition d'êtres coupés et coupables) trouve son écho dans *la différence des sexes qui marque l'écart et la complémentarité*, appuyé par l'image merveilleuse de la représentation projetée en arrière (*de l'unité jadis conçue a posteriori*). » CROCE Cécile, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural : l'art, une erosgraphie*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 43. ; « Françoise Héritier évoque également l'existence de mythes relatant un âge d'or au cours duquel *chaque groupe sexué se reproduisait seul à l'identique. L'absence d'altérité, le rêve d'un monde où l'on pourrait vivre "entre soi"*. » LEIBENSON Claude, *Le Féminin dans l'art occidental : histoire d'une disparition*, Paris, Éditions de la Différence, 2007, p. 26.

³ Dans l'herméneutique du soi que propose Paul Ricœur, l'identité s'analyse sur deux dimensions : l'identité-mémeté et l'identité-ipséité. L'identité-mémeté (même que moi, pas même que moi) renvoie à l'individu et l'appartenance à un ensemble social de mêmes, en l'occurrence l'ensemble des hommes, les femmes constituant un ensemble social distinct constitué de non mêmes. L'identité-ipséité renvoie au soi, à la singularité, à l'intime, au sujet, et non pas au seul individu, l'alter y est conçu non pas comme un non même mais comme un autre que soi. À ce propos : RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

hommes et femmes, la relation sociale est de pouvoir et de domination plus que de réciprocité¹. Il est socialement attendu que les hommes dominent les femmes et exercent leur pouvoir sur elles.

Dans les représentations picturales créées par le peintre homme donnant à voir sa propre perception de ce rapport social à l'autre féminin, les rapports sont alors le plus souvent d'opposition : des hommes fictifs affrontent sur la toile des femmes elles aussi fictives, parfois au péril de leur vie. Dans une relation de domination, il s'agit de mettre le non même en dépendance et d'exercer du pouvoir sur lui. La femme n'a d'existence, d'identité, qu'en regard, qu'en miroir du masculin. « Sexe faible » selon l'expression, la femme ne devrait agir qu'en réponse à une volonté masculine, être agent plus qu'acteur dans et de la relation. La femme refusant, luttant contre cette mise en dépendance, serait-elle alors fatale ? Fatale à la domination de l'homme ? La femme fatale est imaginaire, imaginée, sans réalité intrinsèque, elle est un construit de l'esprit masculin producteur d'effets. De ce fait, le peintre, individu de sexe masculin imaginant cette femme fatale, peut-il la concevoir autrement que dans une quête de pouvoir sur l'homme, une femme poursuivant elle aussi un but de domination, un simple renversement du schéma, ne modifiant pas la nature de la relation, qui reste alors de domination ? Mireille Dottin-Orsini complète :

« Jamais le "problème de la femme" n'a été si étroitement mêlé à celui de la création, jamais la misogynie n'est apparue aussi nettement comme la base même de l'expression artistique. [...] Identifiée à l'Art, elle détruit l'artiste qui se consume pour elle ; elle l'inspire, et le fait souffrir ; elle le trompe, mais de sa souffrance il tirera un chef d'œuvre. Scénario banal, somme toute, mais érigeant la gynophobie en principe esthétique². »

Le peintre pourtant nous donne à voir qu'une telle quête de pouvoir, de domination, cette fois de l'homme par la femme fatale, n'atteint pas toujours son but. Cette femme fatale serait-elle une mise en garde adressée aux hommes, un signal d'alarme indiquant le danger d'un trop grand pouvoir masculin, dans les rapports sociaux de la réalité de la fin du dix-neuvième siècle ? Est-il certain que la femme fatale veuille nécessairement soumettre l'homme, le dominer à son tour ? Les personnages-sources, support de la représentation, peuvent poursuivre des buts autres : elles peuvent chercher à progresser dans la hiérarchie sociale (Hérodiade, Salomé), en passant par et au moyen de l'homme qui leur est socialement supérieur (Hérode), elles peuvent aussi rechercher une autonomie financière (Dalila) en n'hésitant pas à utiliser

¹ BRIZAIS Reynald et CHAUVIGNE Christian, *Pouvoir, dominance et représentation de soi*, thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre d'Ethnologie Sociale et de Psychosociologie, 1984.

² DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 23.

chantage et corruption. La femme fatale cherche non à pas devenir l'égle, l'identique mathématique, la même que l'homme, dans laquelle son identité se dissoudrait, mais à réduire sa dépendance et augmenter son pouvoir d'action pour infléchir la relation de dominance établie, voire tendre vers une relation de réciprocité. Les stratégies ne sont plus alors de domination mais d'autonomisation de soi et de l'autre, elles tendent à équilibrer les dépendances dans la relation en développant un pouvoir d'agir, et non plus un pouvoir sur l'autre. La quête est celle d'une reconnaissance, non pas d'égalité, mais d'*alter ego* reconnu. Le désir, les charmes, l'amour, sont les outils de la femme fatale pour atteindre ce but. La femme fatale développée au dix-neuvième siècle est une figure dont l'utilité est de mettre en garde les hommes, eux aussi en quête perpétuelle de pouvoir : financier, sexuel, social, etc. Toutes ces dimensions, à la fin du dix-neuvième siècle, sont mises en cause, conséquences des changements du siècle.

En conclusion de cette tentative de caractérisation de la figure de la femme fatale chez Gustave Moreau, le processus de caractérisation a permis de dégager cinq propriétés : la fatalité, qualificative de cette femme menace de mort, par définition issue fatale de la vie ; la sexualité, intrinsèquement liée à la notion de femme fatale, plus précisément promesse perçue d'un acte sexuel, le plus fréquemment à l'état potentiel ; la beauté, l'idée de beauté, caractéristique d'ordre physique, liée à la subjectivité du jugement et donc variable ; la tentation, comportement privilégié lié généralement à la sexualité et à la beauté ; et enfin, le pouvoir, quête finalisant le projet de la femme fatale, toujours inscrite dans un entre deux individus de sexe différent, le pouvoir, et ses stratégies d'autonomisation de l'une et de domination de l'autre, venant questionner la relation sociale de dominance établie entre hommes et femmes. Ces cinq idées caractéristiques semblent fondatrices de la notion de femme fatale : la quête de pouvoir est le but, la sexualité, la tentation et la beauté en sont les outils, les moyens stratégiques, la fatalité, les issues fatales, en représentent les effets, les conséquences. Ainsi, la femme fatale est un personnage de genre féminin, produit d'un imaginaire masculin, questionnant la domination de l'homme et usant de stratégies de séduction conduisant à une issue fatale.

Qu'en est-il par ailleurs de l'autre figure polarisante du symbolisme, la sainte trinité immaculée, vierge, mère et fille ? La réception plus discrète de cette figure dans l'historiographie, ayant préféré retenir une figure fatale au potentiel tragique exacerbé, nous incite à l'exploration.

2. LA SAINTE TRINITE : RELATIONS INTERPERSONNELLES ET REPRESENTATIONS

La femme fatale et la sainte trinité sont deux figures radicalement opposées dans la littérature¹. Dans les commentaires d'œuvres de Gustave Moreau, un éloquent équilibre se mesure pourtant entre les deux figures. Si la première se place du côté des représentations innovantes, la seconde renvoie quant à elle à une image traditionnelle de la femme en tant que mère et femme au foyer, vertueuse, sexuellement réprimée et subordonnée à son mari. Cette figure fait référence à la mère, la fille et la vierge, triptyque à l'évocation religieuse s'incarnant potentiellement dans des personnages divins ou proches des divinités. Chez Gustave Moreau particulièrement, se retrouvent sous cette appellation les Muses, Fées, Licornes, allégories (notamment *Venise*), et bien entendu, la Vierge Marie, mais aussi les mères, épouses et filles qui peuplent anonymement ses toiles. Les sources privilégiées sont une fois de plus les mythes², suivies par les textes bibliques³. Trois thèmes (*Fée aux griffons* (1876), *Les Plaintes du Poète* (vers 1882), *Venise* (1885)) ne se retrouvent néanmoins dans aucune de ses sources, prenant leurs racines dans des allégories ou des histoires légendaires sans références littéraires spécifiques. Chez Gustave Moreau, les femmes réelles de son entourage forment aussi une source d'inspiration non négligeable, comme nous le verrons.

Les figures appartenant à la catégorie de la sainte trinité connaissent un certain nombre de caractères qu'elles peuvent avoir en commun : l'idéalité, l'allégorie, la pureté, la rédemption, la beauté et la végétalité. Chacun de ses points est issu d'une observation globale du corpus et ne s'applique pas nécessairement à chacune des figures relevant de la sainte trinité. Néanmoins, ces caractères permettent de saisir les idées contenues dans ces représentations personnifiées.

L'idéalité est relative à la fois à l'idéal et à l'idéal, c'est-à-dire à la perfection et aux idées, les deux étant intrinsèquement liées chez les symbolistes. L'Idée, avec une majuscule, est en effet la notion centrale autour de laquelle s'articulent les représentations artistiques. Ce premier

¹ Pour exemple, « La femme fatale, comme l'extrême contraste, a été caractérisée comme mondaine, séduisante et indépendante, avec une nature prédatrice qui a finalement été destructrice pour tout homme victime de ses pouvoirs de séduction ». Nous traduisons librement cette citation : « The femme fatale, as the extreme contrast, was characterised as worldly, alluring and independent, with a predatory nature that was ultimately destructive to any man who fell victim to her seductive powers ». LINDSAY Frances, « Moreau and the lure of the *femme fatale* », dans GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, op. cit., p. 34.

² Les œuvres commentées suivantes y puisent : *L'Amour et les Muses* (vers 1870) ; *Les Prétendants* (1852-1896) ; *Hésiode et les Muses* (vers 1860) ; *Léda* (1865-1875) ; *Les Muses quittent Apollon leur père pour aller éclairer le monde* (1868) ; *Déjanire* (1872) ; *Galatée* (1880) ; *Jupiter et Sémélé* (1894-1895).

³ Les œuvres commentées suivantes y puisent : *Moïse, en vue de la Terre Promise, ôte ses sandales* (1854) ; *Daniel protégeant Suzanne* (vers 1860) ; *Les Rois mages* (vers 1860) ; *Noli me tangere* (1889) ; *Sainte Cécile et les anges de la musique* (1895).

point inclut également ceux gravitant autour, telles que l'immatérialité, la légèreté, l'abstraction, qu'elles soient connotées ou visiblement représentées.

L'allégorie est la représentation imagée d'une idée abstraite, caractérisée par le sens immuable, mais caché pour les non-initiés, qu'elle contient toujours. Elle peut être approchée du symbole, bien qu'il importe de ne pas opérer la confusion, le sens caché du symbole n'étant pas nécessairement constant. L'allégorie est donc une forme d'idée abstraite visiblement mise en œuvre par l'artiste : elle comporte des valeurs morales qui, dans le cas de Gustave Moreau, prennent une importance considérable, celui-ci considérant que son œuvre est un message à déployer pour tous les récepteurs sachant regarder une œuvre.

La pureté, chez les symbolistes, n'existe que dans sa connotation religieuse, plus précisément chrétienne : elle renvoie à la Vierge Marie, mère de Jésus, femme pure et innocente au service de Dieu.

La pureté peut être liée à la rédemption, appartenant elle aussi à la terminologie religieuse, signifiant le rachat des péchés. Les expressions utilisées par Gustave Moreau renvoient à l'idée de sauver la femme pécheresse, c'est-à-dire le plus souvent fatale, pour lui permettre d'accéder aux cieux. À ce propos nous évoquerons deux exemples de glorification et de transfiguration à travers les personnages d'Hélène de Troie et de Sémélé.

La végétalité concerne quant à elle l'emploi d'un champ lexical relatif à la flore. Elle rassemble d'évidence des termes liés à la nature et à la Terre. La nature passive du végétal renvoie à celle socialement attendue de la part des femmes de cette période : naturelle certes, mais surtout passive, délicate, comme une fleur, tous traits et comportements féminins positivement valorisés, et non naturelle et animale, comme le seraient les femmes fatales fantasmées.

Enfin, la beauté renvoie à la subjectivité d'un jugement, il suppose un plaisir des sens, évoque la perception d'une harmonie par le sujet l'exprimant, la valorisation est ainsi clairement positive. Cette caractéristique est d'ailleurs partagée par la plupart des figures féminines peintes par Moreau, comme nous l'avons exprimé précédemment, et n'est pas propre aux figures relatives à la sainte trinité.

La sainte trinité immaculée – mère, fille, vierge – pendant au Père, Fils et Saint Esprit chrétien, fait écho aux femmes réelles ayant accompagné Moreau dans sa vie et sa carrière. La sainte trinité se réfère d'abord à la figure de la mère. Pauline Moreau consacre en effet une grande partie de sa vie à celle de son fils : elle le soutient dans sa profession, tient les comptes domestiques et fait preuve d'une tendresse et d'un amour sans cesse renouvelés envers son fils.

La sœur de Moreau, Camille, décédée à l'adolescence, ne quitte pas l'esprit de son frère sa vie durant ; le peintre garde en effet à ses côtés les souvenirs des êtres chers disparus. Elle se rapproche de la figure de la fille, encore jeune, pas encore femme, pour toujours innocente et pure, préservée des misères de l'existence par la mort. Alexandrine Dureux enfin, tendre amie de Moreau pendant plus de vingt-sept ans, accompagne le peintre dans son intimité : elle incarne la Vierge, avec une majuscule, mère du Christ – pourtant ici restée sans enfant – toute dévouée à son art, faisant preuve de charité et de bonté envers les plus démunis, regroupant les qualités octroyées à la sainte trinité.

A) Présence affective de la mère, absence effective dans les œuvres

Adèle Pauline Moreau (1802-1884), née Desmoustiers, est adorée de son fils¹, et elle ne s'intéresse en retour qu'à son bien-être². Leur correspondance durant son voyage en Italie entre 1857 et 1859 montre à quel point le peintre est heureux de recevoir des nouvelles de sa famille et particulièrement de sa mère :

« Chère mère que j'adore, que j'ai été heureux aujourd'hui en allant mettre une lettre pour vous à la poste, d'en trouver une que vous m'adressez ici, poste restante. [...] Vous m'aimez trop chers parents aimés, et j'en souffre, car fais-je assez pour vous en vous aimant comme je vous aime et ne devrais-je pas vous apporter une plus grande partie de mes pensées et de ma vie ; ce que je vous en enlève me paraît un manque de tendresse de ma part, et me fait regretter d'avoir une passion qui absorbe tant de mon être³. »

Le peintre assure ses parents de ses sentiments à leur égard et ne veut pas paraître ingrat ou mal aimant à leurs yeux. S'il est conscient que son art est déjà le centre de ses préoccupations, il ne souhaite pas délaisser sa famille restée à Paris, qui ne le rejoindra que plus tard en Italie.

Moreau entretient des liens filiaux étroits avec sa mère, qui lui sert par ailleurs de modèle, comme avec la *Pietà* (aujourd'hui non localisée) exposée au Salon de 1852, pour laquelle Pauline Moreau incarne la figure de la Vierge Marie, le corps du Christ étendu sur ses genoux. Elle est également modèle pour d'autres œuvres. Comme l'a montré Marie-Anne

¹ MOREAU Gustave : « Chère mère que j'adore [...] ». CAPODIECI Luisa, *Gustave Moreau : Correspondance d'Italie*, Paris, Somogy, 2002, p. 61.

² MOREAU Pauline : « Tout m'est indifférent hors sa santé, son bien-être et son contentement ». *Ibid.*, p. 70.

³ MOREAU Gustave, dans : *Ibid.*, p. 61.

Sarda¹, elle préfigure le personnage de la vieille femme dans le tableau nommé *Messaline* (1874) [fig. 29], incarne la personnification de la douleur dans *Jupiter et Sémélé* (1889-1895) [fig. 2] et se rapproche de la figure de la Foi dans *La Parque et l'Ange de la Mort* (1890) [fig. 33], peinte quelques temps après la mort d'Alexandrine Dureux.

Le peintre laisse par ailleurs une quarantaine de dessins de sa mère, notamment représentée en Vierge Marie et il expose près d'une dizaine de portraits d'elle dans sa chambre. La plus tendre affection lie les deux protagonistes, en témoignent les deux portraits photographiques accrochés face à face dans la chambre de l'artiste : la mère et le fils plongent respectivement leur regard dans les yeux de l'autre. Deux autres portraits dessinés de Moreau et sa mère², regardant fixement le spectateur, s'y trouvent aussi. Cette abondance d'images atteste de l'importance de cette figure maternelle dans la vie de l'homme et de l'artiste. Elle lègue par ailleurs à son fils un goût prononcé pour la musique, partagé également par Alexandrine Dureux.

Pauline Moreau prend part à la carrière de son fils dans la mesure où la gestion de la maisonnée lui revient. Les livres de comptes conservés au musée Gustave Moreau permettent ainsi de reconstituer les dépenses, voyages et parfois même menus gastronomiques de la famille. Ces preuves montrent une mère dévouée aux travaux de son fils et aux questions financières du ménage, à la fois méticuleuse, travailleuse et économe, qui veillera jusqu'à la fin de sa vie aux finances du peintre.

À la mort de celle-ci, le 31 juillet 1884, Moreau cesse de travailler à l'œuvre monumentale *Les Chimères* (1884) [fig. 11], à laquelle il consacre son énergie depuis plusieurs mois. Une lettre du 13 février 1885 au peintre Louis Français confirme la difficulté du deuil : « J'ai été si éprouvé depuis huit mois et par le chagrin et par la maladie que j'ai dû cesser tout travail³ ». Moreau ne se sent plus à l'aise chez lui et fuit sa maison de famille autant qu'il le peut, « en dehors des heures consacrées à [ses] travaux⁴ », probablement pour aller chez son amie Alexandrine Dureux, logeant au 48, rue Notre Dame de Lorette, à quelques pas de l'hôtel particulier. La maison vide de ses parents bien-aimés et souteneurs ne lui offrent probablement plus le cadre apaisant et propice au travail auquel il était habitué. L'homme prenant cette fois

¹ SARDA Marie-Anne, « Recherches sur Gustave Moreau, sa famille maternelle et la ville de Douai », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1994, p. 207-221.

² Des. 12811 et Des. 12812.

³ LACAMBRE Geneviève (dir.), *Gustave Moreau, 1826-1898*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 29 septembre 1998 – 4 janvier 1999 ; Chicago, the Art Institute, 13 février – 25 avril 1999 ; New York, the Metropolitan Museum of Art, 24 mai – 22 août 1999), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 270.

⁴ LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau, op. cit.*, Annexe III : « Autre note remise par Gustave Moreau à Alexandrine Dureux », p. 44.

l'ascendant sur l'artiste, celui-ci éprouve le besoin de se recueillir auprès de la seule autre figure féminine d'importance qui partage sa vie.

Bien que sa propre mère soit l'une des femmes essentielles de sa vie, les représentations de figures maternelles n'apparaissent que peu dans les œuvres de Moreau et seulement en tant que personnage secondaire. Aucune toile n'est directement consacrée au sujet de la maternité. Le thème s'aperçoit néanmoins dans l'œuvre *Moïse, en vue de la Terre Promise, ôte ses sandales* (1854) [fig. 34] avec la figure de la mère entourée de ses jeunes enfants et de son époux tenant le nouveau-né de son bras dressé. Une autre apparaît discrètement dans la caravane suivant *Les Rois Mages* (vers 1860) [fig. 35]. L'œuvre *Léda* (1865-1875) [fig. 36] indique quant à elle le moment de la conception, tendant à faire de l'héroïne une future mère.

La seule protagoniste mère occupant un rôle important est Hérodiade, la mère de Salomé, visible dans l'œuvre commentée *Salomé dansant devant le roi Hérode* (1876) [fig. 5]. Hérodiade se dresse dans l'ombre, à gauche de l'œuvre, juste derrière la musicienne. Elle contemple sa fille d'un regard terrible, sachant ce que la danse lubrique exécutée lui amènera, ayant demandé la tête de Saint Jean-Baptiste par l'intermédiaire de Salomé. Hérodiade est un personnage biblique impitoyable : elle est connue pour être une princesse juive d'abord mariée à un premier Hérode (dénommé Philippe dans les Évangiles selon Marc et selon Matthieu), puis à un second, connu sous le nom d'Hérode Antipas, qui répudie son épouse d'alors et devient le beau-père de Salomé. Les conditions de ce second mariage provoquent un scandale : Saint Jean-Baptiste notamment disait à Hérode Antipas : « Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère¹ ». De peur que la foule qui écoute Jean ne se révolte, Hérode le fait emprisonner. Dans le célèbre épisode de la danse des sept voiles, Salomé n'apparaît pas nommée et c'est bien Hérodiade, sa mère, qui lui fait demander la tête du prédicateur. Longtemps confondue, Hérodiade-Salomé devient une figure iconique des arts de la fin du dix-neuvième siècle².

Si la mère en tant que composante de la sainte trinité ne fait que peu l'objet de représentations ou de commentaires dans le symbolisme, et notamment chez Moreau, il semblerait que le fantasme de la mère, de la matrice maternelle, soit prépondérant chez les

¹ *Évangile selon Saint Marc*, 6 : 18. ; Opposition justifiée légalement par le Lévitique : Lév. 18, 16 ; 20, 21.

² À ce propos : DOTTIN-ORSINI Mireille, *Les Représentations de la femme à la fin du dix-neuvième siècle : la figure de Salomé et le dialogue entre la littérature et les arts (1870-1914)*, thèse de doctorat en littérature et civilisation comparées, Paris, Université Paris-4, 1996. Plus spécifiquement chez Gustave Moreau : CHITILIAN-TCHALIAN Adriana, *Gustave Moreau's Salome : Images of the Femme Fatale in Nineteenth-Century Art*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Northridge, M.A. California State University, 2004.

artistes, à défaut de la mère elle-même dans son rôle de femme maternant. L'impossible retour à la matrice est corrélé au penchant décadentiste des artistes de la fin du siècle : le ventre de la mère est devenu inaccessible et inhospitalier, celui de la femme est un gouffre qui engloutit, seule alors la mort paraît une issue, certes funeste, mais peut-être moins effrayante, contenant en son sein la potentialité d'un repos éternel. La mère incarne la source, la naissance et la prolongation de la vie, ainsi que le pilier d'une existence souvent solitaire. À la fois première coupable, à l'instar de Ève, elle est aussi la première rédemptrice, expiant le péché originel à chaque enfantement, et permettant ainsi à un nouvel enfant pécheur de naître. La boucle est bouclée. Les symbolistes peuvent se contenter d'être les victimes de cette roue à la fois divine et infernale, les plaçant d'emblée sous le joug de la décadence inhérente à la vie même, introduite par la première femme, Ève, et perpétuée par toutes ses filles qui sont devenues leurs mères.

B) La filiation des filles : jeunesse et soumission

Directement affiliée, la fille fait advenir la mère. Pauline Moreau a d'abord eu un fils, puis une fille, Camille, née en 1827 et décédée en 1840 à l'âge de treize ans. Le peintre gardera toute sa vie le souvenir de sa sœur disparue. À la mort de Camille, les parents de Gustave Moreau décident qu'il continuera ses études à domicile, étant lui aussi de santé fragile. La perte de leur second enfant révèle d'autant plus le caractère protecteur de la famille.

Dans les représentations picturales de Moreau, les jeunes filles apparaissent majoritairement dans trois thèmes ayant fait l'objet de commentaires : les filles de Thespius (*Les Filles de Thespius* (1853-1882) [fig. 20] ; *Hercule et les filles de Thespius ou Hercule entre dans le gynécée* (vers 1880) [fig. 24]), les Muses (*Les Muses quittent Apollon leur père pour aller éclairer le monde* (1868) [fig. 37], *L'Amour et les Muses* (vers 1870) [fig. 38], *Hésiode et les Muses* (vers 1860) [fig. 39]) et Salomé (*Salomé (dansant devant Hérode)* (1876) [fig. 5] ; *Salomé au jardin* (1878) [fig. 40]). Les sujets mythologiques et bibliques dont sont issues ces peintures montrent les groupes féminins comme étant « les filles de ». Ce statut est une filiation directe au père, dans le cas des filles de Thespius et des Muses – dont le père n'est d'ailleurs plus Zeus dans ce dernier cas, mais Apollon, d'après Moreau – et à la mère, dans le cas de Salomé, affiliée à Hérodiade.

Dans les deux œuvres relatives aux filles de Thespius, le personnage principal est Hercule. Après avoir mis à mort le lion de Cithéron qui ravageait les troupeaux d'Amphitryon et ceux du roi Thespius, Hercule reçoit en récompense les cinquante filles du roi. Le thème, rarement représenté, est jugé scabreux et fait scandale. Le tableau est influencé par le *Tépidarium* (1853)¹ [ill. 7] de Théodore Chassériau. Les filles présentes vont bientôt perdre leur innocence : elles n'incarnent plus la pureté, la chasteté et la virginité, bien qu'elles incarnent de manière exemplaire la soumission au père, également valable du point de vue juridique au dix-neuvième siècle. Celles-ci s'uniront chacune leur tour à Hercule, pour assurer une descendance héroïque.

Les Muses quant à elles incarnent la pureté divine. Elles deviennent les messagères des arts grâce à leur père Apollon. Elles vont « éclairer le monde » selon le titre de l'œuvre, éduquer les poètes, comme Hésiode, et répandre l'Amour divin, observées avec envie par l'Amour terrestre. Elles sont à la fois vierges, pures, divines et idéales. Les Muses protègent les artistes et les poètes et par extension, servent de gardiennes à l'inspiration. Moreau, se considérant lui-même poète, se blottit en leur sein pour bénéficier de leur aura.

La jeunesse est un caractère commun des filles représentées. Elle s'incarne notamment dans un thème comme celui des *Licornes* (1886) [fig. 22]. Ces créatures imaginaires sont le plus souvent un symbole de puissance mais aussi de pureté : réputées farouches, elles ne se laisseraient approcher que par les vierges. La corne évoque une flèche spirituelle, un rayon solaire ou une épée. Elle peut être vue comme l'incarnation de la révélation divine. Largement inspirée des six tapisseries de *La Dame à la licorne* [ill. 8], datant du début du seizième siècle, acquises en 1882 par le musée de Cluny, l'œuvre mystérieuse mêle références médiévales, sens religieux et interprétations subjectives. Moreau semble particulièrement apprécier la toile dont il refuse de se séparer, malgré une commande originelle d'Edmond de Rothschild.

Le statut de fille est plus ambigu que celui de mère dans l'œuvre moréenne. Dans un extrait précédemment cité, Moreau écrit : « La vierge, la fille. La fille p., voilà l'originalité. Ce qu'il y a peut-être de plus plat et de plus vulgaire est appelé originalité² ». Le duo de la vierge et de la fille s'oppose : la fille tend ici à être assimilée à la figure de la femme fatale plus qu'à celle de la sainte trinité. Quoiqu'il en soit, le terme « fille » s'adjoint quasi systématiquement de l'adjectif « jeune » : les jeunes filles, fantasmes de pureté et de chasteté, mais aussi

¹ Théodore Chassériau, *Tépidarium*, 1853, huile sur toile, 171 x 258 cm, Paris, musée d'Orsay

² *Écrits*, II, p. 250.

incarnation des craintes des premiers désirs, sont nécessairement dans la fleur de l'âge, non encore déflorées. C'est d'ailleurs peut-être ce passage à la sexualité qui les fait basculer d'un camp à un autre, de la vierge à la fille, au sens péjoratif cette fois.

C) La virginité, gage du don de soi

La figure de la vierge semble contenir les autres composantes de la sainte trinité : elle connote la pureté, le divin, l'innocence, la jeunesse, la chasteté, et la soumission au père ou au dieu (Zeus, Dieu). Pour exemples, les Muses sont des personnages vierges, la plupart des héroïnes mythologiques ou bibliques également. Néanmoins, le terme n'est pas à prendre au sens de personne n'ayant pas eu de relations sexuelles, mais plutôt à comprendre comme garantes de la pureté.

La vierge est une figure issue de et supportée par la religion chrétienne, participant à la fois d'un contrôle social et d'une cohésion sociale. Bien que l'Église exclut les femmes de toutes responsabilités sacerdotales et leur interdise une prise de parole publique, elle leur permet d'occuper une place sociale, hors du foyer, potentiellement influente. L'historien Gérard Cholvy explique :

« [...] au XIXe siècle en France le rôle des femmes dans l'Église a toujours été sensiblement plus grand que celui que la société civile lui reconnaissait au même moment. Alors que le Code civil tient la femme en tutelle, c'est par l'Église et ses œuvres que de nombreuses femmes exercent une influence hors du cercle familial et que, parmi elles, une élite agit sur un théâtre à la mesure de ses talents¹. »

Le discours catholique – le catholicisme est « religion de l'État » depuis la charte de 1814² – affirme que la femme possède des dispositions particulières : « la disposition à aimer, intercéder, convertir et sauver³ ». Ces dispositions du principe féminin sont placées au centre

¹ CHOLVY Gérard, *Christianisme et société en France au XIXe siècle, 1790-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 50.

² *Ibid.*, p. 29. Nous ajoutons que la charte de 1814 conserve la liberté religieuse.

³ DELVALLEZ Sophie et PRIMI Alice, « L'épineuse couronne de la féminité. Féminin, religion et politique au lendemain de 1848. France-Allemagne », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 28/2004, [en ligne].

de nouvelles théories sociales et politiques, comme le saint-simonisme¹ et le fouriérisme² : « prétendant que la Femme, douée pour le sentiment, complète ce que la raison a d'insuffisant, ils la dotent d'une aura spécifique, et d'une puissance transcendante³ ». Cette complémentarité s'inscrit en toute cohérence dans le discours affirmant la supériorité masculine. La femme et l'homme ont chacun leur place, place naturelle, ils vivent ensemble dans une harmonie où chacun possède son espace, intérieur pour l'une, extérieur pour l'autre, l'attribution des fonctions respectives est sans ambiguïté : émotions et prédispositions aux croyances pour la femme, raison et rationalité pour l'homme. Les vertus de la féminité idéale, les trois C anglophones « Care, Children, Church » ou encore les trois K germanophones « Kinder, Küche, Kirche », coïncident avec les vertus évangéliques, attestant de la proximité de la Femme – avec une majuscule, idée conceptuelle dénuée d'incarnation réelle, « avant tout définie par sa capacité à aimer⁴ » – et du Christ. Elle serait investie d'une mission, devrait œuvrer pour le Progrès et la rédemption de l'humanité : « Femmes chrétiennes, vous êtes responsables de la conversion de vos époux⁵ ». Les femmes sont de manière dominante dévotes, et comparativement plus dévotes, dans un siècle où la désaffection masculine du religieux est notable. Dans la résistance à la déchristianisation, les femmes jouent un rôle prépondérant. Elles sont les garantes de l'ordre chrétien et des valeurs associées.

Gustave Moreau, guidé par son père vers la mythologie classique, développe au cours de sa carrière un goût personnel pour les images de la Bible. Moreau n'est pas un ardent adepte de la religion, bien que ses premiers travaux après avoir quitté l'École des Beaux-Arts aient été de sujets religieux. Sa compréhension du christianisme découle de son éducation confortable à

¹ Le saint-simonisme est une doctrine socio-économique et politique influente au dix-neuvième siècle. Elle tient son nom de Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825). Cette doctrine préconise une société fraternelle donc les membres auraient pour tâche d'administration la France pour en faire un pays prospère, où règneraient l'intérêt général et le bien commun, la liberté, l'égalité et la paix. Le saint-simonisme jette également les bases d'une nouvelle « religion » appelée « Nouveau Christianisme », qui veut lutter contre l'égoïsme et l'individualisme.

² Le fouriérisme est un terme issu du nom de Charles Fourier (1772-1837), philosophe français fondateur de l'École sociétaire. Il publie de nombreux ouvrages où il pose les bases d'une réflexion sur une société communautaire, notamment dans *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1808), *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire* (1829), ou encore *Le Phalanstère* (1832). Charles Fourier est en quête d'une harmonie universelle mise en place dans les phalanstères qu'il souhaite développer, mais qui furent des échecs.

³ DELVALLEZ Sophie et PRIMI Alice, « L'épineuse couronne de la féminité. Féminin, religion et politique au lendemain de 1848. France-Allemagne », *art. cit.*.

⁴ *Ibid.*

⁵ Guy-Toussaint-Julien Carron de La Carrière, cité par CHOLVY Gérard, *Christianisme et société en France au XIXe siècle, 1790-1914, op. cit.*, p. 36.

Paris, où le catholicisme est la religion dominante¹. Plutôt que de souscrire à une vision religieuse préétablie, Moreau développe une croyance très personnelle, centrée sur l'art, dans laquelle il voit Dieu comme étant au centre du sens de la vie.

Curieusement peut-être, Moreau adhérant aux qualités morales développées par la religion, les femmes de la Bible choisies pour modèles ne sont pas majoritairement des femmes idéales ou vertueuses, telle que la Vierge Marie, mais plutôt des femmes dont la vertu semble compromise en raison de leur beauté physique attirant les regards masculins et engendrant d'ailleurs régulièrement des conséquences désastreuses pour ceux-ci. La beauté est aussi une caractéristique partagée par les personnages issus des récits mythologiques, telle que Déjanire ou Galatée², et des figures féminines appartenant à la catégorie de la femme fatale, telle que Salomé, comme nous l'avons déjà évoqué.

Ainsi, dans sa vie d'homme, quelle femme, aux côtés de sa mère, pourrait incarner la vertu qu'il semble impossible de reproduire en peinture ? Il semblerait qu'Adelaïde Alexandrine Dureux (1835-1890) puisse occuper le rôle de la vierge dans l'univers moréen. Elle présente les qualités attribuées à ce personnage biblique. La Vierge Marie, mère de Jésus, porte en elle la vie divine et fait don de son corps à Dieu le Père. Si Alexandrine Dureux ne porte pas l'enfant de Moreau – il n'est pas attesté que leur relation ait été de nature sensuelle – elle porte les autres qualités de la Vierge. Décrite comme une amie dévouée et faisait preuve à son égard de la plus tendre affection³, elle se soucie des pauvres et s'occupe des indigents⁴. Son propre état de santé semble passer en second, comme le laisse penser cette note de Gustave Moreau à la nièce d'Alexandrine Dureux, Alexandrine Dubreuil :

« Rien ne pourrait être plus douloureux et plus émouvant que l'histoire des deux dernières années de la vie de Mademoiselle Adélaïde Alexandrine Dureux, rien ne pourrait être plus émouvant ou plus inspirer la tendresse la plus profonde et la plus respectueuse que le spectacle

¹ À ce propos : LACAMBRE Geneviève, « La religion dans la vie et œuvre de Gustave Moreau », dans FORESTIER Sylvie et LACAMBRE Geneviève (éd.), *Gustave Moreau et la Bible*, cat. expo., (Nice, musée national Message Biblique Marc Chagall, 6 juillet – 7 octobre 1991), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 16.

² À propos de l'œuvre *Galatée* (1880) peinte par Moreau : « Galatée n'est ici qu'un symbole, celui de la Beauté ; un nom, celui de la Femme ». CHESNEAU Ernest, « Salon de 1880 », *Le Moniteur universel*, 2 mai 1880.

³ « [...] celle qui m'a donné pendant vingt-sept ans la preuve incessante de la plus tendre affection et du plus admirable dévouement. » LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, op. cit., Annexe III : « Autre note remise par Gustave Moreau à Alexandrine Dureux », p. 44.

⁴ Alexandrine Dureux appartenait aux Filles de la charité de Saint-Vincent-de-Paul, une société de vie apostolique féminine de droit pontifical, membre de la fédération des Sœurs de la charité. Elles se consacrent majoritairement au service des malades et au service corporel et spirituel des pauvres.

de cette pauvre femme malade qui, tout en sachant sa maladie mortelle, n'a cessé un seul instant de pratiquer la charité la plus fervente et de soigner les malheureux¹. »

À son décès le 28 mars 1890, Moreau est à nouveau plongé dans la souffrance du deuil. Lui qui aurait souhaité que « sa main soit dans la mienne et qu'on nous laisse seuls » lors de sa dernière heure, il verra tragiquement son amie quitter ce monde avant lui.

L'artiste peint alors deux œuvres qui lui sont dédiées : *Orphée sur la tombe d'Eurydice* (1891) [fig. 12] et *La Parque et l'Ange de la Mort* (1890) [fig. 33].

La première s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide avec le mythe d'Orphée et Eurydice. La dryade mordue au talon par un serpent décède de cette blessure empoisonnée et son époux, musicien désespéré, descend aux Enfers supplier Hadès et Perséphone de lui accorder la grâce de ramener sa bien-aimée dans le monde des vivants. Celle-ci est accordée, à condition qu'Orphée ne se retourne pas avant d'avoir quitté les vallées de l'Averne. Trop impatient et trop heureux de revoir le visage d'Eurydice, Orphée se retourne et perd son épouse pour toujours. Moreau dépeint ce moment tragique de la séparation inéluctable, exorcisant ainsi son propre chagrin. Orphée est inscrit au centre d'un paysage automnal, comme si le printemps de la mort d'Alexandrine avait subitement laissé la place à la saison triste, le ciel crépusculaire chargé de nuages renforçant cette impression. Le poète a la tête baissée, il se tient dans une posture affaissée, accroché à l'arbre mort sur les branches duquel la lyre est suspendue. Dans ses notes, Moreau écrit :

« L'âme est maintenant seule, elle a perdu tout ce qui était sa splendeur, sa force et sa douceur. Elle pleure sur elle-même dans sa solitude inconsolée. Elle gémit et sa plainte sourde et sans éclat est le seul bruit d'humanité de cette solitude de nuit.

Tandis que, symbole du souvenir et de la piété fidèle et invincible, une lampe au fond d'une crypte funéraire répand sa lumière attristée et timide, flamme tremblante, brûlant toujours². »

Bien que décrivant l'œuvre et les impressions du poète, Moreau semble écrire à propos d'Alexandrine. La flamme du souvenir, devant la crypte funéraire, entretient la mémoire de sa bien-aimée disparue avant lui.

¹ « Nothing could be more painful and more moving than the story of the last two years of the life of Mademoiselle Dureux, nothing could be more moving or more inspire the deepest and most respectful tenderness than the spectacle of this poor sick woman who, while knowing of her fatal illness, never ceased for a single moment to practice the most fervent charity and to attend to the relief of the unfortunate. » FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau and the Women He Loved », dans GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, op. cit., p. 29. Traduction personnelle.

² *Écrits*, I, p. 134.

Dans *La Parque et l'Ange de la Mort* (1890) [fig. 33], le mythe grec est à nouveau teinté de christianisme, dans un syncrétisme toujours cher à l'artiste. Atropos, la plus âgée des trois Parques – renvoyant plutôt à la figure maternelle, comme déjà évoqué – mène par la bride un cheval à la robe sombre, sur lequel une silhouette aux ailes rouges se dresse, rappelant les cavaliers de l'Apocalypse selon Saint Jean¹, si l'on excepte la robe de l'équidé. La vieille femme a l'apparence d'une pleureuse, courbée sous son vêtement de deuil. L'ange sans visage la surplombant annonce la désolation qui sévit déjà dans le paysage autour du groupe. Ce qui frappe dans cette œuvre, c'est la manière de peindre de Moreau : la matière est empâtée, travaillée au couteau, griffée par endroits. Elle pourrait presque être considérée comme expressionniste. Les sentiments de Moreau semblent littéralement prendre corps dans cette épaisseur picturale. Les œuvres peintes après le décès d'Alexandrine Dureux témoignent de la douleur émotionnelle vécue par Moreau. Les figures féminines ne représentent néanmoins pas son amie, mais plutôt des allégories du deuil.

Il est d'ailleurs à noter que systématiquement, le peintre ne dépeint pas les femmes réelles l'entourant ou disparues, il se contente d'en garder quelques dessins sans aboutir ses projets dans des huiles sur toiles de grands formats.

D) Glorifier et transfigurer : atteindre les cieux grâce à la pureté divine

Les tableaux relatifs aux figures féminines de la sainte trinité voient par ailleurs certaines figures glorifiées (Hélène) ou transfigurées (Sémélé) : deux accès au divin bien distincts mais néanmoins permettant, par le passage nécessaire de la mort, de reposer au ciel aux côtés des dieux. Ces figures sont pourtant ambivalentes : Hélène est à l'origine de la guerre de Troie et elle est montrée à plusieurs reprises par Moreau surplombant les remparts de la ville, en bas desquels gisent les corps des guerriers ; Sémélé est morte sidérée d'avoir assisté à la transformation divine, mais cette transformation fait suite à sa demande, coupable d'avoir été trop curieuse et de s'être laissée tenter, à l'instar de Ève et Pandore.

¹ « [...] je vis paraître un cheval pâle, et celui qui était monté dessus s'appelait la Mort, et l'enfer le suivait ; et le pouvoir lui fut donné sur la quatrième partie de la terre, pour y faire mourir les hommes par l'épée, par famine, par mortalité, et par les bêtes sauvages. » *Apocalypse de Saint Jean*, chapitre VI, verset 8.

a) La glorification : Hélène de Troie

La glorification est une célébration de l'élévation éternelle. La proclamation de la gloire d'Hélène revient à la louange de ses mérites : sa beauté, d'abord, sa majesté, ensuite. Ces attributs ne sont d'ailleurs guère de son fait : Hélène est passive face à son destin. Sa beauté est convoitée par de nombreux hommes et l'un d'eux, Pâris, prince troyen, ose enlever Hélène et déclenche ainsi la guerre de Troie qui l'oppose aux Grecs. Hélène est la fille de Lédà, femme séduite par le cygne-Zeus et incarnation de la figure pure : ainsi que la Vierge Marie, elle est le réceptacle de l'amour de Dieu. Enfantant les divins Hélène et Pollux dans un œuf, selon certaines versions, Lédà est déjà une figure liée au rapt, puisqu'elle fut enlevée par Thésée dans sa jeunesse, qui l'emporta en Attique. Ses frères la secoururent lorsque Thésée s'absenta pour se rendre aux Enfers.

Dès qu'Hélène est en âge de se marier, de nombreux prétendants demandent sa main, et, pour éviter qu'une rivalité n'embrase la Grèce lors du mariage, son père, Tyndare, sur la suggestion d'Ulysse, fait prêter serment aux aspirants : peu importe celui qui sera choisi, ils devront tous porter secours si jamais quiconque tente de lui ravir son épouse. Ainsi Hélène épouse Ménélas, devenant reine de Sparte, et lui donne une fille, Hermione. Lorsque plusieurs années plus tard Ménélas s'absente pour voyager en Crète, le prince Pâris arrive à Sparte et charme la belle Hélène. Selon les versions, la déesse Aphrodite aide le jeune prince et Hélène s'enfuit de bon cœur avec lui, ou bien il enlève Hélène contre son gré et l'emmène à Troie. À son retour, Ménélas, furieux, sollicite son frère Agamemnon, le plus puissant des rois grecs, et tous les prétendants se joignent à eux, comme ils l'avaient promis. La guerre de Troie débute pour anéantir la ville et récupérer Hélène. Une fois la ville saccagée et Hélène retrouvée, celle-ci entame le voyage du retour vers Sparte aux côtés de Ménélas, qui s'étend sur des années. À la mort de son époux, Hélène est chassée et se réfugie sur l'île de Rhodes. Mais la reine Polyxo qui l'accueille finit par l'accuser de la mort de son mari, ayant péri devant Troie : elle la fait assassiner dans son bain par ses servantes, puis fait pendre son cadavre à un arbre. Après sa mort, Hélène est glorifiée par les dieux qui lui accordent l'immortalité et la faveur de vivre éternellement aux côtés de Ménélas dans les Champs Élysées. D'autres versions du mythe la marient post-mortem à Achille, jeune héros avec lequel elle aura un fils ailé, Euphorion, qui sera foudroyé par Zeus pour avoir refusé son amour. À la suite de son exceptionnelle destinée, Hélène fait l'objet d'un culte héroïque dans la ville de Sparte.

Gustave Moreau témoigne d'une fidélité remarquable tout au long de sa carrière au personnage d'Hélène de Troie, visible dans plusieurs œuvres et thèmes dédiés : *Hélène à la porte de Scée* [fig. 41], *Hélène*¹, *Enlèvement d'Hélène*², *Hélène glorifiée*³. La figure apparaît dès 1852 dans son œuvre, et, en compagnie de Galatée à l'occasion du dernier Salon du peintre, jusqu'en 1880. Moreau renouvelle le mythe d'Hélène de Troie en lui donnant une conception théâtrale et mystique : l'œuvre *Hélène sur les remparts de Troie* (aujourd'hui disparue) montre une figure féminine promenant son ennui sur les remparts, en bas desquels s'amoncellent les cadavres des Grecs venus la sauver, et des Troyens la retenant. Source de débats et de controverses littéraires depuis l'Antiquité, la question de la responsabilité d'Hélène dans la guerre de Troie est à nouveau posée par l'artiste lors du dernier Salon de sa carrière. Pour Moreau, Hélène serait innocente, simple instrument du destin. Le peintre rejoint ainsi une conception romantique développée par Goethe dans le second *Faust* (1832), dont il possède une traduction dans sa bibliothèque, pour imaginer l'apothéose d'Hélène. Dans sa dernière œuvre, Goethe fait d'Hélène l'éternel féminin, une femme accomplie recherchée par un Faust affranchi du diable : de leur union naît un jeune homme qui, attiré par l'infini, ne tarde pas, comme Icare, à s'écraser. Moreau a imaginé une étrange « assomption » de la reine dans la nuit étoilée, comme endormie, tandis qu'un petit génie aux ailes rouges – son fils Euphorion – jumeau de celui qu'on voit dans le tableau *Jupiter et Sémélé* (1895) [fig. 2], est assoupi à ses pieds.

Le peintre offre de nombreux dessins de cette figure, ainsi que des versions à l'huile et à l'aquarelle. Les travaux n'étant pour la plupart pas datés, il est difficile d'établir une chronologie de ce thème à travers sa carrière. Néanmoins, les différents dessins, aquarelles et travaux préparatoires à l'huile permettent de percevoir une évolution du thème historique au thème métaphysique. Moreau représente le plus communément Hélène sur les remparts de Troie, après le siège de la ville par les soldats grecs, apparemment inconsciente du carnage devant elle⁴. L'œuvre *Hélène glorifiée* (1896) [fig. 42] montre une femme comprenant les attributs de la sainte trinité : nue, en pieds, entièrement blanche, entourée de figures ensanglantées – le poète avec sa lyre, le roi avec son sceptre, le guerrier avec ses armes – l'admirant. Une étoile surplombe sa tête et son corps est entouré d'un voile léger ressemblant à

¹ M. n°230 ou n°231 (Salon de 1880) ; Cat. 205 ; Cat. 666.

² Cat. 1035 ; Cat. 1123.

³ Cat. 217 ; Cat. 488 ; M. n°462.

⁴ « [...] Moreau's depiction of Helen, this noble beauty is seemingly oblivious of the carnage before her. » HOLLAND Allison, « Drawing the Eternal Feminine », dans GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, op. cit., p. 83. Traduction personnelle.

une auréole. La dimension mystique est intégrée par le motif du lotus, visible aussi dans les représentations de Salomé. Moreau apprécie en effet les différents degrés de significations de cette fleur dans les cultures du Moyen et d'Extrême-Orient. Dans l'Égypte antique, le lotus blanc et bleu était sacré et représentait la renaissance et la vie éternelle ; dans le bouddhisme, l'émergence du lotus de la boue est comparée à l'esprit éclairé, élevé des profondeurs du matériel, de la vie terrestre, vers une vie spirituelle, par l'enseignement de Bouddha ; en Inde, le lotus est associé à Lakshmi, épouse du dieu Vishnu, qui incarne la beauté féminine et l'énergie divine. Le lotus, motif récurrent dans l'œuvre moréenne, prend ainsi majoritairement cette dernière signification, Hélène et Salomé incarnant l'énergie féminine divine, à la fois soumise à la force de création masculine et l'inspirant tout autant. Pourtant, Hélène, comme Salomé, sont considérées comme des femmes fatales desquelles le spectateur est invité à se méfier, ainsi que les cadavres présents sur les toiles le signifient.

b) La transfiguration : Sémélé

La transfiguration est à l'origine un épisode biblique, révélant la nature divine de Jésus à trois de ses disciples, Pierre, Jacques et Jean, en haut du Mont Thabor, par un changement de son apparence physique. La fête religieuse lui correspondant est célébrée le 6 août. Relatée par le Nouveau Testament, cette métamorphose est éphémère et considérée comme miraculeuse : elle préfigurerait l'état corporel annoncé aux chrétiens lors de leur propre résurrection. Dans l'Évangile selon Mathieu, il est écrit que Jésus « fût transfiguré devant eux ; son visage resplendit comme le soleil, et ses vêtements devinrent blancs comme la lumière » (Mt 17, 1-13). Cette blancheur est aussi caractéristique du corps figé de Sémélé.

Concernant l'œuvre *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2], le commentaire indique dès la première phrase que c'est bien Sémélé – et non Jupiter – qui est transfigurée : « Sémélé transfigurée par cette vision des choses éternelles¹ ». Le personnage de Sémélé peut être rapproché de celui de Pandore. Première femme façonnée dans l'argile par Héphaïstos et animée par Athéna, qui reçut de chacun des dieux de l'Olympe une qualité (la beauté d'Aphrodite, la curiosité et la jalousie d'Héra, le mensonge et la persuasion d'Hermès, le talent musical d'Apollon), Pandore est envoyée sur Terre après que Prométhée a dérobé puis offert, sans l'autorisation de Zeus, le feu aux hommes. La première femme mythologique, comme Ève, est ainsi à la fois punie et punitive. Pandore est coupable d'une curiosité qui répand les maux

¹ *Écrits*, I, p. 141. La référence est valable pour toutes les citations suivantes, sauf mention contraire.

sur le monde (la maladie, la vieillesse, la guerre, la folie, le vice, la famine, la misère, la tromperie, la passion... seule l'espérance demeure enfermée) ; Sémélé est elle aussi coupable de curiosité et de désobéissance : toutes deux avaient été prévenus par Zeus de l'importance de respecter ses interdits, et pourtant... « Le Dieu cherché, invoqué, apparaît enfin dans une splendeur voilée », et ainsi, « Sémélé, pénétrée par le Dieu, meurt foudroyée [...] ». C'est bien l'héroïne elle-même qui cherche et qui demande le Dieu dans sa forme révélée : son corps terrestre ne peut supporter cette vision divine. Néanmoins, par cette transfiguration, « tout se <est> transfiguré sous <par> cette incantation divine ». Sémélé, contrairement à Pandore cette fois, ne cause pas de maux douloureux au monde mais répand la vérité divine et déclenche l'élan vers la lumière : « [...] s'épurant, se transformant », « un souffle d'idéalité supérieure, de pureté divine, se répand en tout ».

Dans le mythe originel, Sémélé est aveuglée par les éclairs qui la brûlent. Moreau, habitué à réinterpréter les sources mythiques et toujours friand de syncrétisme, ne mentionne pas le foudre de Zeus mais le dieu dans son entièreté, faisant ainsi un parallèle avec la transfiguration chrétienne de Jésus Christ. Zeus par ailleurs se manifeste dans sa « splendeur encore voilée¹ », c'est-à-dire non encore totalement révélée ; Moreau représente ainsi un processus, et non une fixation de l'instant. Sémélé marque le passage de la femme fatale à la sainte trinité : « pénétrée par les effluves divins, purifiée par ce sacre² », elle passe d'une condition de femme portant en elle « l'amour terrestre³ » à celle d'une femme « régénérée, purifiée par ce feu, par ce contact, par ce sacre⁴ ». Le seul péché commis par Sémélé est que Zeus s'est épris d'elle. Alors la jalousie d'Héra s'éveille et elle suggère à Sémélé, empruntant les traits de Béroé, sa nourrice, pour la tromper, de demander au dieu de lui montrer son vrai visage. Une métamorphose contre une autre : Héra trompe tandis que Sémélé révèle. Sémélé passe de l'amour terrestre qu'elle éprouve en tant qu'humaine à un amour divin qui la transcende. En plus d'une transfiguration, cet épisode peut évoquer une conversion.

L'un des commentaires de l'œuvre est titré *La mort et l'apothéose <et l'immortalité>*. Moreau y explique qu'il s'agit d'une « ascension vers les sphères supérieures, une montée des êtres épurés, purifiés vers le divin⁵ », c'est-à-dire « la mort terrestre et l'apothéose dans l'immortalité⁶ ». Les cieux sont la destination : l'Assomption de Marie et l'Ascension de Jésus

¹ *Écrits*, I, p. 143.

² *Ibid.*

³ *Écrits*, I, p. 141.

⁴ *Écrits*, I, p. 145.

⁵ *Écrits*, I, p. 146.

⁶ *Ibid.*

Christ en sont des exemples bibliques ; Hélène glorifiée promue aux Champs Élysées en est un exemple mythologique. Sémélé quant à elle, transfigurée dans la version de Moreau, sera plus tard sauvée des Enfers par son fils. Le mythe originel explique que Zeus retire de son ventre Dionysos, qui terminera sa gestation dans la cuisse de son père. Dionysos arrache sa mère au royaume des Ombres et la transporte dans l'Olympe, où elle devient immortelle sous le nom de Thyoné.

Moreau n'hésite pas à montrer dans ses œuvres l'apothéose post-mortem des héroïnes choisies. La glorification ou la transfiguration permettent de figer dans une éternité divine et purifiée les femmes dont l'existence n'a pas été nécessairement innocente. D'ailleurs, à la fin d'un siècle largement considéré misogyne, existe-t-il seulement une femme ayant cette qualité ? Dans chacun des exemples donnés il apparaît que les figures féminines appartenant à la catégorie de la sainte trinité se révèlent finalement plutôt être ambivalentes. La figure de la mère est peut-être celle que l'on peut encore sauver, comme Dionysos qui sauve Sémélé, comme Moreau qui tient en très haute estime jusqu'à la fin de sa vie l'image de la sienne. Les femmes vertueuses partageant la vie de Moreau forment sa propre sainte trinité, n'ayant aucune existence picturale, si ce n'est des allégories du deuil peintes après leurs morts respectives. Moreau serait-il ainsi dans l'impossibilité de représenter des femmes possédant les qualités de la sainte trinité ?

3. L'AMBIVALENCE DANS L'ŒUVRE ET LES ŒUVRES

Les figures féminines représentées et commentées par Gustave Moreau donnent le sentiment général que l'ambivalence¹ est le caractère principal de son œuvre. L'ambivalence se caractérise par une oscillation entre deux composantes de force contraire. Cet effet de binarité, variable, permet de développer la complexité chère à l'artiste, complexité dans laquelle l'être féminin peut tantôt être pur et innocent, tantôt corrompu et fatal, ou bien l'être tour à tour. L'expression générique retenue pour l'exposition « L'Éternel féminin » semble en effet convenir, dans sa largesse définitoire et interprétative, à la pluralité de figures peintes durant sa carrière. Ce que l'on peut retenir des œuvres moréennes, c'est toujours la réinvention des

¹ Cette sous-partie est une version remaniée d'une communication proposée dans le cadre du XIIe colloque annuel international de la Society of Dix-Neuviémistes (SDN), sur le thème *The Emotions*, le 29 mars 2014 à Sheffield. Le titre de la communication était : « Ambivalence des sentiments : le féminin dans les écrits, l'œuvre peint et la réception critique de Gustave Moreau ».

mythes et des épisodes bibliques, nouvellement imaginés, conçus et peints. Les figures féminines sont tantôt dans la frange des poncifs de la fin du dix-neuvième siècle (notamment Salomé), tantôt certaines reviennent sur le devant de la scène grâce à l'artiste (comme les filles de Thespis).

Ce rapport ambivalent est aussi partagé par les contemporains de l'artiste. Nous faisons d'ailleurs l'hypothèse qu'elle est au cœur du mouvement symboliste, puisque le symbole, par essence, est polysémique et la polysémie se caractérise par son potentiel d'ambivalence. Dans l'art symboliste, le féminin est un thème majeur, abondant, ambivalent : les représentations de femmes et de créatures féminines alternent et oscillent entre beauté et laideur, passivité et violence, pureté et péché, rédemption et condamnation, idéalité et naturalité, etc. Qu'elles soient décrites, représentées ou vécues, les relations des peintres symbolistes aux féminins multiples et pluriels qui les entourent (mère, sœur, épouse, fille, modèle) et qu'ils représentent (vierges, nymphes, femmes fatales, chimères, muses) sont empreintes de sentiments complexes, ambigus, ambivalents, inscrits dans un processus itératif entre crainte et fascination, amour et haine.

Pour explorer chacun de ses pôles dans la production de Gustave Moreau, nous avons choisis deux œuvres, *Léda* (1865-1875) [fig. 37] et *Les Chimères* (1884) [fig. 11], l'une et l'autre commentées dans les écrits du peintre et jugées représentatives de l'ambivalence de son rapport au féminin dans son œuvre.

A) L'exemple de Léda (1865-1875)

L'œuvre *Léda* (1865-1875) [fig. 36] est représentative de l'ambivalence dans l'œuvre général de Gustave Moreau : elle connote tous les caractères du féminin positivement valorisé. Le tableau en tant que tel ne porte pas d'ambivalence herméneutique : il est clair que Léda est un personnage positif et que sa représentation offre une interprétation à tendance positive également. Le syncrétisme du thème, entre le mythe de l'accouplement de Zeus et Léda permettant l'enfantement de héros et héroïnes, et l'épisode biblique de l'Annonciation, montre au spectateur deux épisodes sacrés mêlés. L'analyse de cette œuvre est intéressante dans la mesure où chacun des éléments connote positivement le féminin représenté et permet de montrer la valorisation de ce thème au sein de l'œuvre et des écrits de l'artiste.

Gustave Moreau a consacré plusieurs œuvres à Léda, personnage de la mythologie grecque, femme de Tyndare, roi de Sparte, connue pour s'être accouplée à Zeus, celui-ci ayant

pris l'apparence d'un cygne pour la séduire. Le tableau *Léda* (1865-1875) [fig. 36] aurait été peint sur une dizaine d'années, entre 1865 et 1875. Moreau peint de nombreuses esquisses, dessins et aquarelles de ce thème. L'une des aquarelles¹ fournit le modèle précis de la grande *Léda* étudiée ici. Cette huile sur toile mesure 220 cm sur 205 cm et est conservée au musée Gustave Moreau à Paris. Le peintre ne cherchera jamais à l'exposer ni à la vendre, bien que son état soit proche de l'inachèvement et qu'elle soit imposante tant par le format que par sa qualité². Cette œuvre renvoie à deux textes³, l'un du 3 mars 1883, l'autre du 8 août 1897 : ces deux commentaires font l'objet d'une analyse commune, les idées développées y étant similaires.

Dans les écrits du peintre, Léda n'est pas la figure principale du tableau, qu'il attribue au « cygne-roi auréolé ». Cette auréole nimbe le chef de l'animal comme il nimbe le Christ, fils de Dieu couronnant la Vierge Marie. Immédiatement, le spectateur perçoit le syncrétisme thématique à l'œuvre. Léda, qualifiée de « femme élue », décrite comme « attentive, penchée sur son rêve, demeur[ant] immobile sous cette incantation divine », est passive, tandis que le cygne-Zeus est actif : c'est lui qui prend possession du corps de la femme, en posant sa tête sur celle de Léda. Il la désigne ainsi comme réceptacle de son incarnation divine : elle est d'ailleurs couronnée par « deux génies porteurs du diadème et de la foudre [...], emblèmes de la puissance », affirmant un peu plus son rôle sacré. Ce couronnement n'est pas sans évoquer le thème du couronnement de la Vierge Marie, ayant traditionnellement lieu huit jours après l'Assomption. Les deux figures ailées s'apparentent ainsi à des amours dans un contexte mythologique et à des anges dans le contexte de la chrétienté. La troisième figure en arrière-plan, en haut, à droite, est qualifiée d' « amour victorieux et triomphant [...], les mains tendues et ouvertes en signe de prise de possession, s'envolant à la conquête du monde ». Le rayonnement du cygne fait écho à la chevelure dorée de Léda, tombant jusqu'au sol, évocation de la chevelure de Marie-Madeleine rédemptrice, sauvée par le Christ.

Tout au long de ses écrits et dans son œuvre picturale, Gustave Moreau utilise un vocabulaire, des symboles et des allégories conjuguant les registres du religieux et des mythologies païennes. Le syncrétisme de la toile mélange les personnages mythologiques, tels Zeus et Léda, avec des personnages bibliques tels que le Christ, la Vierge Marie ou encore Marie-Madeleine. Les putti ailés sont tantôt identifiés aux amours mythologiques, tantôt aux

¹ MGM. Cat. 530.

² Cat. PLM, p. 54.

³ *Écrits*, I, p. 75-76. La référence est valable pour toutes les citations de cette sous-partie, sauf mention contraire.

anges chrétiens. Le peintre utilise le terme de « transfiguration » à propos de cet épisode : pour rappel, terme lié à l'épisode éponyme de la vie de Jésus Christ relaté par le Nouveau Testament, lors duquel le Christ révèle sa nature divine à trois de ses disciples lors de sa vie terrestre. Bien que le titre du tableau indique une origine du sujet mythologique, la désignation qu'en fait Moreau dans ses commentaires réfère également à la religion chrétienne. Pierre-Louis Mathieu confirme ce syncrétisme lorsqu'il écrit : « Ici Lédà n'est pas un mythe érotique, mais le pendant dans le paganisme du mystère chrétien de l'Incarnation¹ ». Lédà est en effet assimilée à la Vierge Marie, tandis que le cygne-Zeus s'apparente à la colombe du Saint-Esprit. L'ensemble cygne / Lédà, qualifié de « groupe sacré et religieux », forme un « autel de la blancheur et de la beauté » auprès duquel « les divinités moyennes, faunes, satyres, dryades, hamadryades, nymphes des eaux et des bois, viennent communier ». L'ensemble représente l'« apothéose de la beauté éternelle ». Notons que ces divinités de la nature ne sont pas observables sur la toile, seuls les textes de Moreau nous en donnent connaissance.

L'adhésion de Gustave Moreau aux thèmes dominants de la pensée catholique de la fin du dix-neuvième siècle est grande, sans qu'on ne lui connaisse pour autant de pratique religieuse. Ce n'est donc plus la sensualité commune du thème qui attire l'artiste – comme cela a pu être le cas au début de sa carrière avec une petite peinture² et une aquarelle³ dans lesquelles le cygne-Zeus apparaît plein de fougue face à une Lédà effarouchée – mais bien le potentiel sacré de l'épisode mythologique rapproché du mystère de l'Incarnation chrétien.

Lédà, en outre, cumule les caractéristiques liées à la figure de la sainte trinité. Zeus la choisit pour les vertus de beauté et de pureté : elle est la « blanche figure », l'« immaculée blancheur », la « beauté pure ». Le blanc connote généralement, en Occident, la pureté, l'innocence, la chasteté, la paix, la virginité, et encore le mariage, la spiritualité, la papauté, la sainteté. Au dix-neuvième siècle, la couleur de la Vierge Marie – après avoir été dans des teintes sombres, puis bleue, et enfin dorée avec l'art baroque – devient le blanc, à la suite du dogme de l'Immaculée Conception reconnu par le pape Pie IX en 1854, selon lequel Marie, dès les premiers instants de sa conception, est préservée de la souillure du péché originel par un privilège unique de Dieu. La couleur iconographique et la couleur liturgique de Marie

¹ MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Sa vie. Son œuvre. Catalogue de l'œuvre achevé*, Fribourg, 1976, p. 120-121.

² MGM. Cat. 649.

³ MGM. Inv. 15501. D'après Pierre-Louis Mathieu dans son *Catalogue raisonné*, cette aquarelle aurait été offerte à la maîtresse de Gustave Moreau lorsque celui-ci avait la vingtaine. À ce propos : MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé, op. cit.*, p. 176.

s'accordent pour la première fois depuis les temps les plus anciens du christianisme. Dans ses commentaires, le peintre joint aussi le blanc à la métaphore végétale avec notamment le « camélia blanc » désignant Lédà, le cygne quant à lui est le « lys blanc », symbole céleste associé à la pureté et à la Vierge Marie. C'est moins la référence picturale au végétal – représenté seulement par la colonne de fleurs derrière Lédà, à droite de la composition, et par le paysage deviné en arrière-plan – qui importe, que la connotation du terme à l'époque, telle que nous l'évoquions précédemment, renvoyant à la passivité et à la délicatesse féminine.

Gustave Moreau propose une œuvre innovante, il s'affranchit de l'iconographie traditionnelle pour actualiser un thème païen. La représentation du féminin est celle d'une figure mythologique transformée en figure chrétienne, belle, pure, idéale et idéelle, tous traits exprimant les idées caractéristiques des figures de la religion chrétienne, notamment celle de la Vierge Marie et celle de la sainte trinité.

Il est ici clairement visible que Lédà incarne les caractéristiques positivement valorisées du féminin. C'est une figure admirable à laquelle il est convenable de rendre hommage. Elle représente la soumission à Dieu, incarné ici dans la figure du cygne-Zeus, porteuse de l'enfant divin – non pas ici Jésus mais Hélène et Pollux, deux héros aux destins épiques et remarquables. Lédà représente le pendant positivement valorisé de l'être féminin dans l'œuvre moréenne, dans tous les aspects, tant physiques que moraux, à l'opposé des figures visibles dans d'autres œuvres de Gustave Moreau, dont notamment *Les Chimères* (1884) [fig. 11].

B) L'exemple des Chimères (1884)

Si l'œuvre *Lédà* (1865-1875) [fig. 36] incarne les caractères relatifs à la sainte trinité, l'œuvre *Les Chimères* (1884) [fig. 11] serait-elle la mise en images de ceux relatifs à la femme fatale ? Se concentrant sur une pluralité de figures féminines et non plus sur une figure principale, l'œuvre offre une lecture complexe et multiple. Elle tend à montrer la connotation négative du thème, ainsi que l'ambivalence contenue dans le sujet lui-même : les chimères sont tantôt positives et négatives, à la fois positives et négatives, incarnant l'ambivalence au sein de l'œuvre général de Gustave Moreau et au sein de cette toile particulière.

Les neuf textes concernant *Les Chimères*, commentée à plusieurs reprises par le peintre, occupent dix pages dans les commentaires de tableaux de Gustave Moreau. Bien que

comportant quelques variantes, la similitude entre les textes est grande. Le tableau est une huile et encre de Chine sur toile de 236 cm sur 206 cm datant de 1884 et conservée au Musée Gustave Moreau à Paris. Restée inachevée, l'œuvre connaît de nombreux documents relatifs à sa genèse : Moreau a réalisé plusieurs études de femmes dans diverses poses (debout, agenouillées, assises, allongées), des chimères, des groupes et des compositions d'ensemble. Les personnages, très nombreux, donnent l'impression d'être brodés sur la toile à cause de leur état d'inachèvement. L'agencement est emprunté aux *Dix mille martyres sur le mont Ararat* (1515) [ill. 9] de Carpaccio, copié en 1858 par Moreau lors de son séjour à Venise. Le paysage et les bâtiments en arrière-plan sont quant à eux peints d'après des vues de Nuremberg. Moreau écrit à propos de la toile : « Je noue une chaîne par là avec l'art italien et flamand des meilleurs temps, tout en donnant une note profondément personnelle¹ ». La singularité artistique occupe toujours une place prépondérante, bien que les sources d'inspiration soient recherchées dans les arts plus anciens.

Gustave Moreau a l'ambition de réaliser « un Décaméron satanique où se trouveront exprimées toutes les nuances du rêve de la femme prise par son côté satanique depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance en passant par le Moyen-Âge mélangeant les trois phases de l'humanité. [...] tout cela est relié par une idée mère, le triomphe et l'épanouissement des sept péchés capitaux² ». La femme fatale semble alors en effet être le sujet de cette composition, puisqu'elle cumule les attributs relatifs à la nature, la monstruosité, le mystère, la fatalité, visibles à la fois dans l'œuvre et lisibles dans les commentaires. Par essence, les chimères représentent la monstruosité et l'animalité, elles sont selon les propos du peintre « l'expression visible de la pensée, des désirs, des rêves de chacune³ ». Cependant, et nous y reviendrons, les chimères ne se réduisent pas à cela, les rêves des femmes étant pluriels. L'animalité fait écho aux groupes de femmes qualifiés de « troupeau démoniaque⁴ ». La composition picturale est en effet découpée en groupes, chacun représentant un rêve, par exemple, « le rêve ambitieux et prodigue et le rêve paresseux, le rêve lascif et le rêve satanique⁵ ». L'œuvre est foisonnante, les femmes et les groupes sont démultipliés et peuvent donner l'impression au spectateur d'être submergé.

¹ *Écrits*, I, p. 117.

² *Écrits*, I, p. 121.

³ *Écrits*, I, p. 122.

⁴ *Écrits*, I, p. 119.

⁵ *Écrits*, I, p. 120.

Luisa Capodiecici résume en une équation la conception de l'œuvre : « femme = rêve = chimère¹ ». Dans la mythologie, la chimère est un monstre fabuleux et malfaisant à trois têtes. Dans son œuvre, Gustave Moreau a pris quelques libertés par rapport à cette représentation traditionnelle : les chimères, et chaque chimère, sont des êtres hybrides uniques, composées de différents animaux. Dans l'article dédié à la conception et à la réalisation des chimères dans les œuvres croisées de Gustave Moreau et Odilon Redon, Luisa Capodiecici donne les sources précises de ces figures consciencieusement étudiées et patiemment construites. Le *Magasin pittoresque* auquel l'artiste est abonné est une source privilégiée, ainsi que les planches de Piranèse² dans lequel il puise les éléments nécessaires : l'une des chimères-oiseaux est tirée d'une illustration titrée « Le colibri à brins blancs et son nid » du *Magasin pittoresque* de 1868, la partie inférieure d'une chimère-insecte musicienne³ est reprise du dessin « La sauterelle à sabre déposant ses œufs » du numéro de 1878⁴, ou encore les ailes de l'une des chimères-sphinx sont copiées d'après une gravure reproduisant un vase antique⁵, d'après Piranèse. Capodiecici retient plus particulièrement l'exemple de la chimère-tortue, issu d'un article du *Magasin pittoresque* encore, consacré aux « Peuples et personnages fabuleux selon les Chinois », illustrés par des créatures monstrueuses parmi lesquelles se trouvent les Kouei-Jin : les hommes-tortues⁶. Après en avoir fait des copies, Moreau réalise ensuite plusieurs croquis d'après la tortue empaillée qu'il possède (déjà utilisée pour l'œuvre *Orphée* (1865) [fig. 43] présentée au Salon l'année suivante), y adjoignant une tête de jeune fille rêveuse, puis deux petites ailes et une queue de lézard⁷. Les chimères moréennes sont produites par l'imagination du peintre, bien que chaque détail soit minutieusement et mimétiquement reproduit d'après le réel ou des illustrations. Moreau connote à chacune des chimères un sentiment ou un projet, l'artiste explique par exemple que « la figure portée par un insecte des eaux appelé Demoiselle représente ces natures délicates qui ne rêvent que d'être portées par le vent, légères et aériennes⁸ ». Ainsi, la chimère-libellule, par sa légèreté, figure le caractère volubile du personnage auquel elle se réfère. Le peintre souhaite aussi « des natures passionnées emportées

¹ CAPODIECICI Luisa, « Fabricants de rêves. La genèse des chimères dans l'imaginaire de Gustave Moreau et d'Odilon Redon », dans OTTINGER Didier (dir.), *Chimères, monstres et merveilles, de la mythologie aux biotechnologies*, Monaco, Direction des Affaires Culturelles, 2004, p. 45-51, p. 46.

² Inv. 11919. Il s'agit d'un grand album in-folio ayant probablement appartenu à Louis Moreau, le père du peintre.

³ Des. 7057 et Des. 6132.

⁴ Le *Magasin pittoresque*, 1878, p. 61.

⁵ Inv. 11919-9, Des. 7371 et Des. 7044.

⁶ Le *Magasin pittoresque*, 1858, p. 96.

⁷ Luisa Capodiecici précise que Moreau n'hésite pas à remployer certains éléments composant ses chimères, comme c'est le cas avec la queue de lézard utilisée aussi pour la chimère-grenouille. À ce propos : *Le Magasin pittoresque*, 1858, p. 404 et Des. 6470.

⁸ *Écrits*, I, p. 118.

par des chimères fougueuses, d'autres dévorées par leurs chimères, emblèmes de leur passion dévorante, d'autres lancées dans l'espace à la poursuite d'une chimère imprenable et irréalisable¹ ».

Dans une note inédite disponible dans l'article, l'artiste explique la hiérarchie compositionnelle de l'œuvre : les figures proches du cadre se réfèreraient à la mythologie antique, celles du plan intermédiaire au symbolisme médiéval et les figures de l'arrière-plan seraient liées à l'allégorie de la Renaissance. Cette hiérarchie est visible dans la manière de vêtir les figures : les nues et celles vêtues de draperies simples renvoient à la mythologie antique, les figures costumées au Moyen-Âge et les ajustements mixtes à la Renaissance. À son habitude, Moreau offre plusieurs sens de lecture au spectateur : la ligne horizontale suggère un sens symbolique par la correspondance entre chimères et personnages ; la ligne verticale partant de la partie inférieure du tableau vers la partie supérieure correspond à l'ascension morale de « la nature physique² » jusqu'à « l'idéal et le divin³ » ; enfin, la ligne en profondeur oblique s'articule chronologiquement autour des caractéristiques de chaque âge historique.

Si Gustave Moreau représente des femmes, il représente surtout, selon ses propres termes : « La femme dans son essence première. L'Être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal sous la forme de séduction perverse et diabolique⁴ ». La femme est maléfique, elle l'est *par nature*, « se livrant à tous les entraînements de la matière et de la passion physique⁵ ». Moreau cependant module son jugement et sa représentation picturale : « [...] il y a la femme aspirant à l'idéal [...]. Aussi voit-on sur les pentes de la montagne abrupte et escarpée les figures sauvées par l'amour pur, aspirant au sommet triomphant où se trouve dressée la croix du sacrifice, l'emblème de l'effort et de la souffrance rédemptrice⁶ ». Sur la gauche du tableau, s'observent des figures féminines s'apprêtant à gravir « la montagne de souffrance et de sacrifice⁷ ». Ces figures rédemptrices seront peut-être sauvées, au prix de grands efforts. Gustave Moreau inscrit une nouvelle fois le syncrétisme religieux dans son œuvre : les chimères mythologiques côtoient le Salut chrétien. Les chimères elles-mêmes sont ici détournées de leur sens premier de monstre fabuleux et malfaisant. Toutes les figures

¹ *Écrits*, I, p. 119.

² *Écrits*, I, p. 118.

³ *Ibid.*

⁴ *Écrits*, I, p. 123.

⁵ *Écrits*, I, p. 118.

⁶ *Écrits*, I, p. 119.

⁷ *Écrits*, I, p. 120.

féminines, alors, ne sont pas fatales : certaines empruntent des caractéristiques à des figures de sainte trinité plus sages ou tendent vers la rédemption ou l'idéal.

Ainsi, ce tableau semble intrinsèquement traiter de l'ambivalence des sentiments, ce que confirment les écrits de Gustave Moreau. Le peintre explique : « Je personnifie les goûts, les caprices, les passions par des groupes correspondant à ces divers sentiments¹ ». Que l'observation isole des textes ou des œuvres de Moreau, ou considère l'ensemble de son œuvre écrit et peint, l'ambivalence est une dimension très présente.

Le choix du thème du féminin, présidé par un critère iconographique et non stylistique, s'explique notamment par l'organisation archivistique des données muséales existantes : Gustave Moreau lui-même a classé thématiquement son legs, non stylistiquement. Le féminin est le support représentationnel des idées et sujets développés par les symbolistes. Il participe de ce fait à constituer le nouveau mythe symboliste à l'œuvre : celui d'un féminin omniprésent et emblématique. Les figures féminines se classent majoritairement en deux catégories, la femme fatale et la sainte trinité, toutes deux incarnant les pôles d'un féminin ambivalent dans les œuvres et dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste.

Les éléments vus précédemment contribuent grandement à donner le sentiment que Gustave Moreau est un peintre du féminin, mais n'oublions pas que tout ceci n'est que le support à l'expression d'une idée qui dépasse la seule interrogation du rôle et de la place des figures féminines dans le symbolisme. Pour mesurer la valeur du féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau, nous proposons à présent d'analyser quantitativement le corpus d'œuvres picturales et des commentaires de tableaux liés. Bien que les analyses chiffrées soient plutôt rares en histoire de l'art, nous faisons l'hypothèse que des résultats quantifiés puissent éclairer sous un nouvel angle le thème du féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau, participant ainsi à le considérer nouvellement dans le symbolisme pictural.

¹ *Écrits*, I, p. 118.

CHAPITRE 3 : LE FEMININ AU CRIBLE DES ANALYSES QUANTITATIVES

Ce chapitre s'attèle à passer le corpus des œuvres relatives au féminin au filtre d'une analyse quantitative, en faisant l'hypothèse que cette approche permettra un nouvel éclairage du thème et de l'œuvre de Gustave Moreau.

Traditionnellement, la discipline de l'histoire de l'art privilégie les analyses monographiques, iconographiques et d'images, ainsi que la déconstruction des discours. Les méthodes quantitatives permettent, à notre avis, de les enrichir sans en sacrifier l'essence constitutive. Bien qu'elles soient encore peu nombreuses en histoire de l'art¹, elles apparaissent ici complémentaires aux analyses qualitatives et herméneutiques. Ayant conscience du caractère abrupt des résultats chiffrés, nous nous sommes efforcées de rendre ceux-ci sous forme de graphiques expliqués. Par ailleurs, pour plus de lisibilité, ces résultats sont donnés en chiffres romains et non en lettres, comme l'exigeraient les normes de rédaction. De plus, les chiffres dans les graphiques sont arrondis à l'unité, là aussi pour faciliter la lecture.

La première analyse quantitative concerne le corpus scriptural de la recherche et consiste en un relevé d'items et d'occurrences, rendu sous forme de tableau à variables nominales (dites aussi catégorielles ou qualitatives), permettant de classer selon leur axiologie les items relatifs au féminin et ainsi d'analyser qualitativement ce thème genré : comment est-il qualifié et connoté sémantiquement ? Cette analyse révèle que les substantifs employés par l'artiste pour mentionner le féminin sont majoritairement neutres ou à tendance positive. Ce résultat est par ailleurs confirmé par le type de figures féminines majoritaires commentées, à savoir la sainte trinité. En revanche, les adjectifs utilisés pour qualifier les substantifs relatifs au féminin sont quant à eux majoritairement neutres ou à tendance négative, ce qui tend à montrer une connotation négative du féminin dans les textes du peintre, reflétant cette fois une proximité avec le thème de la femme fatale. Bien que Moreau peigne des figures féminines de manière récurrente, celui-ci n'use pas nécessairement d'un vocabulaire positif à leur égard. Ces résultats tendent à confirmer que l'ambivalence se manifeste aussi bien dans les écrits que dans les tableaux du peintre.

¹ À propos des méthodes quantitatives en histoire de l'art, voir : JOYEUX-PRUNEL Béatrice (dir.), *L'Art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Éditions rue d'Ulm, Presses de l'École Normale Supérieure, 2010.

La seconde analyse quantitative menée relève d'un comptage des œuvres relatives au féminin dans l'œuvre peint de Gustave Moreau, exposées dans son musée éponyme. Ce comptage rendu sous forme de pourcentage permet de constater la répartition des différentes catégories de genre (masculin, féminin, neutre et indéfini) au sein de l'œuvre exposé de l'artiste : combien y a-t-il d'œuvres relatives au féminin dans l'œuvre de l'artiste ? Ont-elles été exposées de son vivant ? Nous verrons que les résultats diffèrent du postulat quantitatif précédemment énoncé, selon lequel le thème du féminin est majoritaire au sein de l'œuvre de Gustave Moreau. Pourtant, il apparaît comme le thème le plus valorisé. Nous expliquerons donc ce décalage perceptif, lié, selon nous, à l'exposition et à la réception des œuvres.

1. L'ETRE FEMININ AU SEIN DU CORPUS SCRIPTURAL

Composé des textes rédigés à la fin de la vie de Gustave Moreau à propos de ses œuvres, rassemblés par Peter Cooke¹, le corpus scriptural retenu pour l'étude se concentre sur les textes relatifs au féminin (**annexe numérique 1**). Les *Écrits sur l'art* (2002) de Gustave Moreau comprennent, dans le chapitre intitulé « Textes sur les œuvres », cinquante commentaires. Ceux retenus par Peter Cooke correspondent aux « œuvres dont l'exécution a été conduite au-delà du simple croquis, même si beaucoup de toiles du musée Gustave Moreau sont restées inachevées à la mort du peintre² » et prennent pour base les « notices », comme les qualifiait l'artiste, soigneusement rédigées « en vue de la postérité » à partir de 1897. Les commentaires étaient originellement rédigés sur des supports divers, « écrits au crayon et à l'encre, sur des feuilles volantes, dans des cahiers et dans des carnets à dessiner³ ». Gustave Moreau, suivi de son légataire universel Henri Rupp, recopia au propre sur des feuilles de papier à lettre un certain nombre de ses brouillons, pris dans un petit carnet relié en noir⁴.

Les textes analysés ici ne concernent que les notices en lien avec des œuvres relatives au féminin, soit dans leur thème principal (pour exemple, *Léda* (1865-1875) [**fig. 36**]), soit par une référence connexe apparaissant aussi dans l'écrit (pour exemple, *Prométhée foudroyé* (vers 1870) [**fig. 25**]). Ces textes représentent trente-cinq commentaires d'œuvres sur les cinquante du chapitre « Textes sur les œuvres » et quatre-vingt-sept pages sur les cent dix-huit du chapitre,

¹ MOREAU Gustave, *Écrits sur l'art*, textes établis, présentés et annotés par Peter Cooke, Fontfroide, Fata Morgana, 2 vol., 2002.

² *Écrits*, I, p. 36. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

³ *Écrits*, I, p. 22.

⁴ *Carnet noir 1*, Archives Gustave Moreau, GM 298.

soit 70% des commentaires et 73,7% du volume paginé¹, pourcentages confirmant que le féminin est un thème largement commenté par l'artiste.

A) Que disent les commentaires de tableaux sur le féminin ?

La méthode utilisée pour l'analyse de l'œuvre scripturale de Gustave Moreau se divise en deux étapes : une méthode quantitative avec un relevé d'items et un relevé d'occurrences et une analyse axiologique² des termes. Cette double méthode d'analyse sémantique s'appuie sur deux doubles relevés d'items et d'occurrences : les substantifs d'une part (**annexe numérique 2**), les adjectifs d'autre part (**annexe numérique 3**). Les relevés d'items permettent de connaître précisément le vocabulaire employé par Gustave Moreau, tandis que les occurrences renseignent sur l'emploi répété de ce vocabulaire. Les résultats de l'analyse sémantique seront rendus ici, les annexes permettent de suivre le processus d'analyse.

Les substantifs relevés, qui incluent les noms propres (15 items) ainsi que les noms communs (86 items), comptent 91 items correspondant à 233 occurrences. Ces résultats correspondent à environ un substantif introduit à chaque page de texte. 41,76% des items relevés sont utilisés plusieurs fois (de 2 jusqu'à 38 occurrences pour le terme « femme », le plus comptabilisé, représentant 16% des occurrences), tandis que 58,24% des items ont une occurrence unique dans l'ensemble des textes. Ces premiers constats chiffrés montrent une richesse du vocabulaire employé par Gustave Moreau ainsi qu'une variété de termes pour désigner les figures féminines.

Les substantifs les plus utilisés sont les termes « femme » (38 occurrences, soit 16% des 233 occurrences totales), suivi de plus loin par « fille » (16 occurrences, soit 6,87% des 233 occurrences totales), « être » (8 occurrences, soit 3,43% des 233 occurrences totales) et

¹ Précisons que les commentaires relatifs à la composition *La France Vaincue* (sans date) ne sont pas comptabilisés dans les trente-cinq textes étudiés puisque Moreau renonce à faire de ces études de détail ou d'ensemble le polyptique imaginé.

² « Greimas et Courtès (1979 : 26-27) distinguent deux acceptions pour "axiologie" : au sens classique, c'est "la théorie et/ou la description des systèmes de valeurs (morales, logiques, esthétiques)" ; au sens sémiotique, c'est le micro-système résultat de l'homologation entre une opposition quelconque et l'opposition euphorie/dysphorie, appelée catégorie thymique ("thymique" est un terme d'origine psychologique relatif à ce qui concerne l'humeur en général). Par exemple, la vie est à la mort ce que l'euphorie est à la dysphorie. La définition sémiotique qu'ils proposent nous paraît inutilement limitative : l'homologation entre une opposition quelconque et la catégorie thymique n'est qu'un cas de figure particulier de l'axiologie (la théorie doit prévoir que, par exemple, dans telle production sémiotique, vie et mort se rapporteront toutes deux à la seule dysphorie ou à la seule euphorie). » HEBERT Louis, *Le Plaisir des sens : euphories et dysphories des signes*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 6. Louis Hébert fait référence à l'ouvrage suivant en début de note : GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979, p. 26-27.

« figure » (7 occurrences, soit 3% des 233 occurrences totales). L'usage varié des substantifs relatifs ou désignatifs du féminin est ici confirmé par les peu nombreuses occurrences des termes relevés. Ainsi, Moreau semble distinguer les différentes figures féminines commentées, cherchant le terme le plus adéquat pour les désigner.

Les adjectifs relevés comptent 102 items correspondant à 166 occurrences. Ces résultats correspondent à un ou deux adjectifs introduits à chaque page de texte, légèrement, mais non significativement plus que les substantifs. 57,23% des adjectifs relevés sont là aussi utilisés plusieurs fois (de 2 à 9 occurrences pour l'item « fatal » le plus comptabilisé, représentant 5,42% des occurrences), tandis que 42,77% ont une occurrence unique dans l'ensemble des textes.

Les adjectifs les plus utilisés sont les termes « fatal » (9 occurrences, soit 5,42% des 166 occurrences), suivi de « jeune » (5 occurrences, soit 3% des 166 occurrences). Ces résultats peu élevés ne se révèlent pas significatifs quant à l'emploi de ces adjectifs. Ces relevés indiquent là encore une richesse de la langue et un vocabulaire varié utilisé par Gustave Moreau dans les commentaires de tableaux. La précision sémantique semble ici encore recherchée.

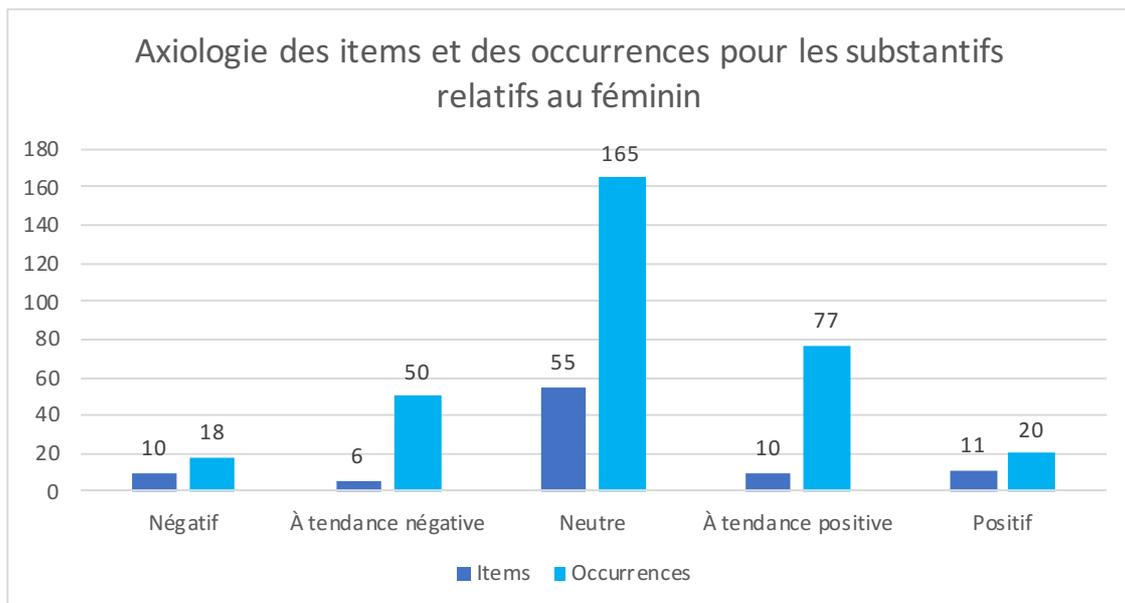
B) Comment le féminin est-il valorisé dans les commentaires de tableaux ?

Les résultats quantitatifs permettent d'établir une tendance et une fréquence dans les termes employés par l'artiste lorsqu'il écrit sur ses œuvres relatives au féminin. L'analyse axiologique des termes, d'abord substantifs (**annexe numérique 4**), puis adjectifs (**annexe numérique 5**), permet d'évaluer la valeur accordée à ces termes et d'explorer les parts dénotatives et connotatives de ceux-là.

a) Analyse axiologique des substantifs

L'analyse axiologique permettant d'établir la valeur des termes relevés, d'après le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré paru en 1877, se fait d'après un classement en cinq catégories : « négative », « à tendance négative », « neutre », « à tendance positive », « positive ». Les catégories « à tendance » positive et négative permettent de nuancer des items dont la valeur connotative ne permet pas de les classer de façon certaine dans les catégories « positive » ou « négative ». Les quelques termes inconnus du *Dictionnaire de la langue*

française d'Émile Littré ont été considéré comme ayant une valeur dénotative nulle et ont ainsi été classé dans la catégorie axiologique « neutre ». Ces termes comprennent les substantifs « jeteuse de sort », « matrulle », « sybille » et les noms propres « Sémélé », « Pasiphaé », « Grèce » et « Salomé », ainsi que l'adjectif « fantomatique ». Précisons une nouvelle fois que la valeur dénotative des items ne concorde pas nécessairement avec la valeur connotative que Gustave Moreau applique à ces mêmes items (**graphique 1**).



Graphique 1 - Axiologie des items et des occurrences pour les substantifs relatifs au féminin dans les commentaires de tableaux de Gustave Moreau

Précisons que l'item « femme » est classé dans deux catégories, celle « à tendance négative » et celle « à tendance positive », le nombre d'items comptabilisés passent de 91 à 92 avec ce doublon. Le nombre d'occurrences de l'item « femme » étant de 38 occurrences, le total des occurrences relevées passe de 233 à 271. L'item « femme » est distribué dans deux catégories tirant chacune d'un côté du spectre axiologique puisque la valeur dénotative de ce terme est elle-même ambivalente dans la définition et les exemples qui l'accompagnent dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré de 1877.

La définition de « femme » est la suivante : « 1. L'être qui dans l'espèce humaine appartient au sexe féminin ; la compagne de l'homme¹ ». Dans la première partie de la définition, la femme est distinguée dans l'espèce humaine. Rappelons qu'à l'époque, l'espèce

¹ Entrée « Femme », dans : LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, [en ligne].

humaine est connue sous le terme d'homme¹. La deuxième partie de la définition renvoie une nouvelle fois à l'homme : la femme se définit ici de façon corrélatrice à lui, elle est l'attribut de celui-ci. Si la connotation du terme avec celui de soumission n'est ici pas évoquée, les exemples illustratifs de la définition indiquent notamment l'idée de faiblesse : « Mon père, je suis femme et je sais ma faiblesse [Corneille, Poly. I, 4] ». Dans ce cas, la faiblesse est connotée négativement, elle correspond à un état inférieur à une norme. Cependant, la faiblesse peut être positivement valorisée, comme le montre Bram Dijkstra : « Dans cette débilité physique, plus d'un mari se met à lire le signe patent, aux yeux de Dieu et du monde, de la pureté tant physique que morale de sa femme, pureté à laquelle il devra son salut compromis par la souillure du négoce² ». La femme, régissant sur l'univers domestique, a la charge de la gestion du foyer ainsi que de celles des enfants, portant ce que l'on désigne aujourd'hui sous les termes de charge mentale, charge maternelle et aussi charge émotionnelle. Elle est garante de l'état de santé, de l'énergie et de la morale de son époux, qui se corrompt au contact du monde professionnel, souvent industriel, dans lequel il évolue. La femme domestique, notamment bourgeoise, incarne la rédemptrice, non pas cette fois de ces propres péchés – lesquels pourrait-elle commettre, si elle reste cloîtrée dans son intérieur ? – mais de ceux de son mari. Deux autres exemples permettant de délimiter les caractères féminins sont encore cités dans la suite de la définition : « Et perdez-vous encore le temps avec des femmes ? [Corneille, Hor. II, 7] » et « Que la vengeance est douce à l'esprit d'une femme ! [Corneille, Cinna, V, 2] ». Ces dernières citations renvoient aux idées que la femme est source d'ennui, que celle-ci nourrit des idées vengeresses, voire dangereuses et malsaines, toutes caractéristiques valorisées négativement.

Cette valorisation négative n'étonnera pas le lecteur puisqu'au dix-neuvième siècle, deux caractéristiques synthétisent la représentation sociale dominante de la femme : la faiblesse et la moindre rationalité. Bien que le plus fréquemment exprimées comme relevant d'un absolu, d'un état intrinsèque de la femme, soulignons la relativité de ces notions, puisqu'elles sont à comprendre dans leur relation et leur référence à un implicite masculin : la femme est plus faible que..., et moins rationnelle que..., l'homme. Marc Angenot, historien des idées, ajoute :

¹ L'entrée « Homme » dans le Littré comprend 26 points, dont les 10 premières font référence à l'espèce humaine dans son ensemble, incluant les êtres féminins et masculins. Le point 11 explique : « Plus particulièrement. L'être qui, dans l'espèce humaine, appartient au sexe mâle. L'homme et la femme ». À ce propos : Entrée « Homme », dans : LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, [en ligne].

² DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1992. Voir précisément chapitre II : « De l'invalidité considérée comme un sacerdoce ; la folle Ophélie ; belles mortes, belles endormies ? », p. 40-79, p. 40. Voir aussi : EHRENREICH Barbara et ENGLISH Deirdre, *Le Pouvoir médical et le corps des femmes*, Paris, Les Éditions Cambourakis, 2016.

« On ne saurait dire que la femme “moderne”, ses détraquements et ses velléités d’émancipation soient reçus avec sérénité. Remettre les femmes à leur place, c’est peut-être le mandat le plus urgent auquel contribuent le médecin, le romancier, le sociologue, le chroniqueur et même l’homme d’esprit, avec la même ironie crispée et le même ton de remontrance et d’indignation¹. »

Bien qu’elles soient distinguées pour les besoins de l’analyse, soulignons encore que la notion de faiblesse, au dix-neuvième siècle, est susceptible de comprendre la seconde caractéristique de moindre rationalité. Considérons à ce titre la définition de la faiblesse proposée par le *Dictionnaire de la langue française* (1877) d’Émile Littré, dont chacun constatera aisément le caractère pluridimensionnel, et dont, pour chaque point, nous qualifions la nature de la dimension, figurée entre crochets :

- « 1. Qui est sans force, sans vigueur [dimension énergétique].
2. Il se dit des facultés intellectuelles [dimension cognitive].
3. Qui manque de puissance, de ressources, etc. [dimension énergétique, voire économique].
4. Qui est dépourvu de talent, de capacité [dimension génétique].
5. Il se dit, dans un sens analogue, des productions de l’art ou de l’esprit [évaluation normative].
6. Qui manque de force morale, qui est trop indulgent, sans fermeté [dimensions psychoaffective, morale]. Une mère trop faible. Un cœur faible. Elle est faible, elle a été faible, se dit d’une femme qui s’est laissée aller à la séduction.
7. Peu considérable par rapport à la quantité, à la valeur, à l’intensité [dimensions économique, énergétique].
8. Qui est au-dessous du taux, du titre, de l’étalon légal [dimension économique, évaluation normative / standard économique].
9. Qui n’a pas assez d’épaisseur, de grosseur, de solidité [dimension physique].
10. Faible de, avec un substantif, indique le genre de faiblesse [ordre qualitatif, qualification de la nature de la faiblesse].
11. S. m. Il se dit de toute personne qui manque de force et a besoin de protection [dimension énergétique, conséquence prescriptive].

¹ ANGENOT Marc, « La fin d’un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », *Romantisme*, n°63, 1989, p. 5-22, p. 6.

12. Il se dit aussi des personnes dont l'âme n'est pas forte, se trouble, s'émeut facilement [dimension psychoaffective].

13. Ce qu'il y a de moins fort, de moins solide dans une chose [dimensions énergétique, physique].

14. Fig. Ce qu'il y a de défectueux en quelque chose [évaluation normative].

15. Le principal défaut d'une personne, sa passion dominante [dimension psychoaffective, évaluation normative].

16. Tendresse trop complaisante. Il a un faible pour cet enfant [dimension psychoaffective, évaluation normative].

17. Faible se dit aussi pour désigner ce qui manque à quelqu'un [évaluation normative]¹. »

La faiblesse est en dominante définie dans l'ordre du quantitatif (12 points sur 17), en termes de « sans..., manque de..., dépourvu de..., peu..., au-dessous de..., pas assez de..., moins..., voire trop de ... ». Le plus fréquemment exprimée en opposition avec des valeurs jugées positives, sa valorisation négative est explicite. Dans l'ordre du qualitatif sont exprimées les natures de la faiblesse, dont l'analyse indique les dimensions plurielles, le contenu des parenthèses reprenant les termes de la définition : la faiblesse est de nature physique / bioénergétique / biomécanique (*versus* force, vigueur, épaisseur, grosseur, solidité), cognitive (facultés intellectuelles), économique (*versus* puissance, ressources, quantité, valeur, intensité, taux, titre, étalon légal), génétique (*versus* talent, capacité), ou encore morale, plus que psychoaffective (indulgence, complaisance, trouble, émotion, séduction *versus* force morale, fermeté), l'ensemble étant traversé de jugements normatifs. Implicitement, mais, serait-on tenté d'écrire, assurément, la faiblesse est coupable : comme le souligne le professeur Jacques Léonard, à cette époque, « nous sommes rarement tout à fait innocents de nos maladies²... », par extension, la maladie étant facteur d'affaiblissement, facteur de nos faiblesses.

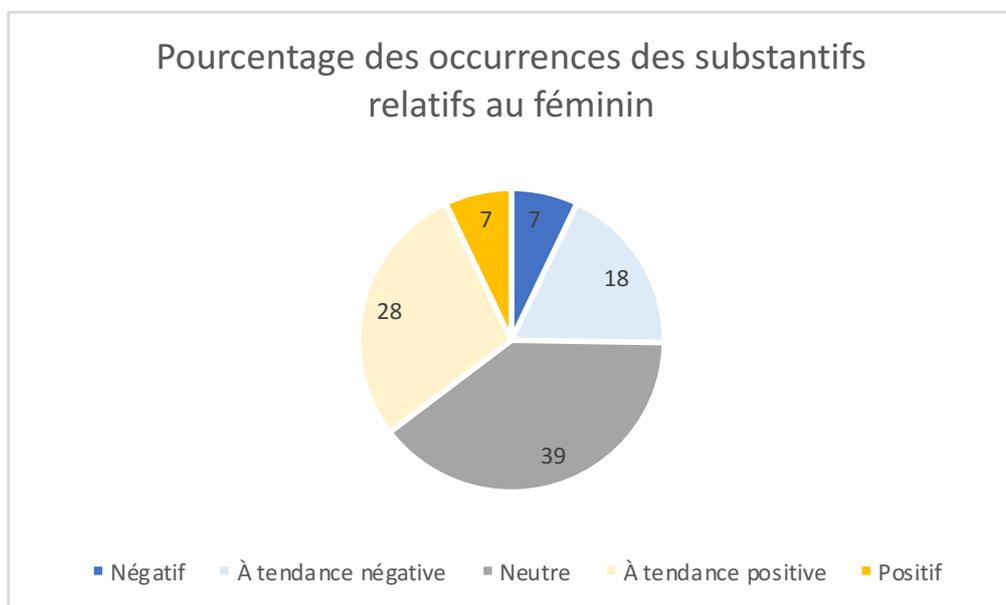
Observons encore que les exemples donnés dans cette définition nomment la femme et la mère (point 6), une possibilité de faiblesse masculine étant suggérée par un « il » dans un reproche d'excès de tendresse envers un enfant (point 16). La femme faible est une personne manquant de force (point 11), la conséquence logique ouvre sur la prescription : elle a besoin de protection, c'est-à-dire d'une autorité qui la gouverne, que cette autorité soit spirituelle (Dieu, l'Église, la religion) ou sociale (le père, le mari). Le *Dictionnaire de la langue française* (1877) d'Émile Littré précise encore que faible vient du latin *flebilis*, digne d'être pleuré,

¹ Entrée « Faiblesse », dans : LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, [en ligne].

² LEONARD Jacques, *La Médecine entre les pouvoirs et les savoirs*, Paris, Aubier, 1981, p. 153.

misérable. Le terme peut être rapproché de débile (*debilis* en latin, qui a cessé d'être habile, capable). Faible exprime l'état de faiblesse, tandis que la débilité exprime une décadence, une diminution, une perte. L'analyse du discours médical notamment, non seulement confirme cette caractéristique transversale de faiblesse dans la représentation sociale dominante de la femme au dix-neuvième siècle, mais indique combien ce discours contribue directement et fondamentalement à cette représentation, explicitant et justifiant scientifiquement cet état féminin de faiblesse et de moindre rationalité. Les dimensions du biologique et du psychologique en rendent compte, l'une et l'autre.

En reprenant la lecture du graphique (**graphique 1**), le constat peut être fait que les items à dénotation neutre sont majoritaires (59,78% du total des items relevés), ce qui correspond à la conception d'une définition du dictionnaire, laquelle se voudrait la plus neutre et objective possible, avec une valeur dénotative neutre. Cependant, il est constaté que certains items, dans leur définition même, sont valorisés positivement ou négativement (pour exemples : « monstre », « sphinx », « courtisane » ou encore « devineresse » sont négativement valorisés dans leur définition même, tandis que « beauté », « sagesse », « force » ou « pureté », tous termes utilisés ici comme substantifs, sont valorisés positivement).



Graphique 2 - Pourcentage des occurrences des substantifs relatifs au féminin dans les commentaires de tableaux de Gustave Moreau

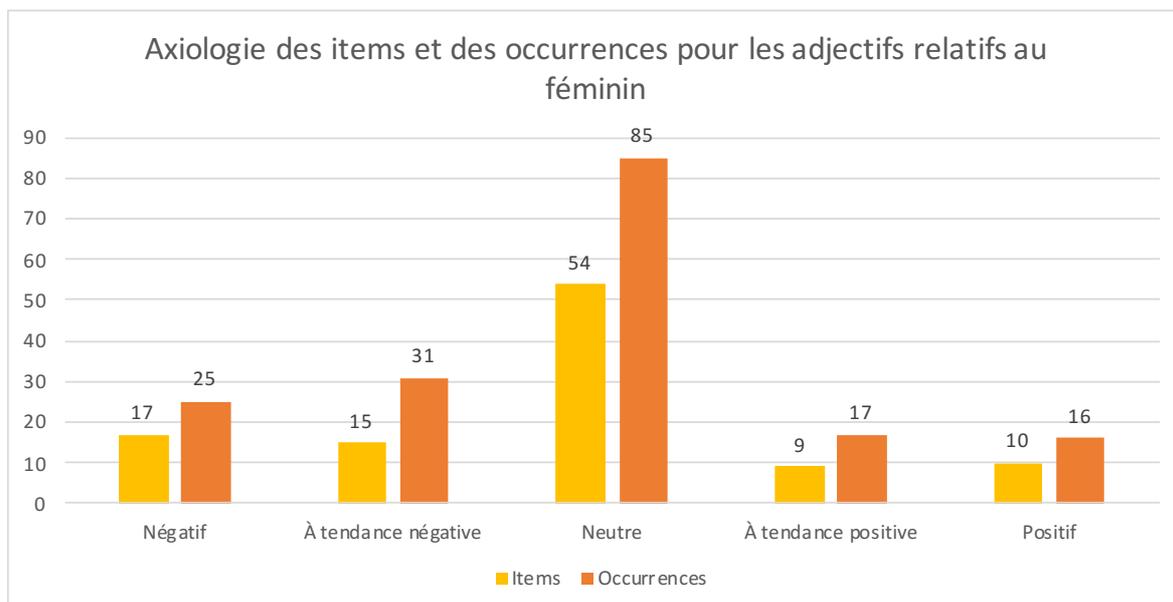
En nombre d'occurrences (**graphique 2**), les termes neutres sont également majoritaires (39,11% du total des occurrences relevées), bien que les occurrences d'items à tendance

positive soient également nombreuses (28,41% du total des occurrences relevées), ce qui indique un emploi fréquent d'items neutres et à tendance positive dans le vocabulaire de Gustave Moreau.

Puisque le double relevé est conduit par sa relation au féminin, les résultats tendent à montrer qu'en tendance, Gustave Moreau emploie plus fréquemment (en nombre d'occurrences) des termes neutres ou à tendance positive pour qualifier le féminin dans ses commentaires de tableaux, bien que les nombres d'items négatifs et à tendance positive soient égaux (10,86% d'items négatifs, 6,52% à tendance négative, 10,86% à tendance positive et 11,95% d'items positifs), avec une majorité d'items neutres (59,78%).

b) Analyse axiologique des adjectifs

L'analyse axiologique des adjectifs (**graphique 3**) suit le même principe que celle des substantifs.



Graphique 3 - Axiologie des items et des occurrences pour les adjectifs relatifs au féminin dans les commentaires de tableaux de Gustave Moreau

Précisons ici encore les doublons concernant les items « jeune », « superbe » et « animé », tous trois apparaissant chacun dans les catégories « à tendance positive » et « à tendance négative », le nombre d'items passant de 102 à 105 avec ces trois doublons. Chacun des trois termes est ici analysé.

L'item « jeune » est défini ainsi :

« 1. Qui n'est guère avancé en âge.

2. Qui n'est pas assez avancé en âge pour remplir certains offices. Ce précepteur est bien jeune.

3. Fig. et fam. Une jeune barbe, un jeune homme. Il veut décider de tout et ce n'est qu'une jeune barbe.

4. Qui appartient à la jeunesse.

5. Fig. Jeune se dit de choses morales et intellectuelles.

6. Cadet, par opposition à aîné. Celui-ci est l'aîné ; celui-là est le jeune frère.

7. Par extension, qui conserve quelque chose de la vivacité et de l'agrément de la jeunesse. Il ne vieillit point, il est toujours jeune.

8. Qui n'a point encore l'esprit mûri par l'expérience. Je crois qu'il sera toujours jeune. Familièrement et par ironie. Naïf, simple, facile à tromper. Vous croyez cela, vous êtes jeunes¹. »

Le terme porte l'idée que la jeunesse est ignorante, naïve, futile, inexpérimentée, ce qui est valorisé négativement. Cependant, la définition retient aussi que la jeunesse est vive, caractéristique positivement valorisée.

Au regard de la représentation juridique de la femme au dix-neuvième siècle, la jeunesse est un facteur justifiant sa soumission à l'homme. La femme est considérée incapable, comme le sont les personnes mineures juridiquement. Le Code civil, selon la volonté du Premier Consul Napoléon Bonaparte, est fondé sur la famille, le modèle familial reflétant le modèle étatique. Le mari est considéré comme un magistrat domestique auquel les autres membres de la famille, femme et enfants, doivent obéissance : « Si le mariage jette les fondations de chaque famille, la progéniture en constitue le mortier² ». Napoléon Bonaparte souhaite :

« [...] donner au père et au mari une autorité sur sa famille identique à celle exercée par le chef de l'État sur les citoyens. En d'autres termes le chef de famille doit détenir sur ses enfants et sur sa femme une puissance suprême et incontestée. C'est le retour au *pater familias* romain³. »

Le Code civil ne reconnaît à la femme aucune autonomie, la considérant comme juridiquement incapable. Le *Vocabulaire juridique* définit ainsi l'incapacité et l'incapable :

¹ Entrée « Jeune », dans : LITRE Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, [en ligne].

² SAADA Leïla, « Les interventions de Napoléon Bonaparte au Conseil d'État sur les questions familiales », *Napoleonica. La Revue*, 2012, n°14, p. 25-49.

³ SAADA Leïla, « Les interventions de Napoléon Bonaparte au Conseil d'État sur les questions familiales », *Napoleonica. La Revue*, 2012, n°14, p. 25-49.

« - Incapacité : Inaptitude juridique qui, dans les cas déterminés par la loi (on parle d'incapacité légale ou de droit), empêche une personne d'acquérir ou d'exercer valablement un droit.

- Incapable : Personne légalement frappée d'une incapacité de jouissance ou d'exercice (et donc soumise en droit à un régime juridique établi)¹. »

En droit sont opposées capacité de jouissance (posséder, être titulaire d'un droit) et capacité d'exercice :

« Inaptitude juridique par l'effet de laquelle une personne ne peut, à peine de nullité, soit exercer elle-même ses droits (sauf à être représentée par une autre personne, ex. le mineur représenté par le tuteur), soit exercer seule (sans l'assistance ou l'autorisation d'une autre personne, ex. le prodigue assisté du curateur) et qui peut englober l'ensemble des actes de la vie civile (incapacité générale) ou n'affecter que certains actes déterminés². »

Le bon père de famille, également mari, standard du Code Napoléon, apparaît comme la réminiscence du *pater familias* romain, figure traditionnelle de la famille à l'époque romaine. Rappelons que ce dernier exerçait sur l'ensemble des biens et des membres de la famille sa *patria potestas*, c'est-à-dire la puissance paternelle, lui conférant un pouvoir de sanction, jusqu'à un droit « de vie ou de mort » sur les membres de la *familia* qui lui étaient soumis de droit. Souhaitant ce retour à l'autorité juridique du père, les régimes politiques successifs du dix-neuvième siècle s'organisent autour d'une législation et d'institutions consacrant l'homme comme l'essentiel du citoyen et de l'autorité familiale, ne reconnaissant pas à la femme le statut de citoyen, alors même que Marianne figure plus que jamais le symbole d'une République triomphante.

Au dix-neuvième siècle, la femme, dès qu'elle se marie, est juridiquement placée sous l'autorité de l'époux : elle est « dans sa main³ », autant que l'épouse romaine. La femme engagée dans le mariage est frappée d'incapacité juridique, sans différence de principe avec le malade, l'infirme, le fou, le mineur ou même le délinquant. Jean-Étienne-Marie Portalis, rédacteur du Code civil, l'indique dans son discours introductif : « L'autorité maritale est fondée sur la nécessité de donner, dans une société de deux individus, la voix pondérative à l'un des associés, et sur la prééminence du sexe auquel cet avantage est attribué⁴ ». En conséquence du mariage, les époux ont des obligations mutuelles, comme le rappelle l'article

¹ CORNU Gérard (dir.), *Vocabulaire juridique*, Paris, Presses Universitaires de France, [8^{ème} édition] 2007, p. 475-476.

² Ibid.

³ À l'époque romaine, il existait deux types de mariage : *cum manu* (la femme passe sous l'autorité du mari) ; *sine manu* (la femme demeure sous l'autorité du père).

⁴ PORTALIS Jean-Étienne-Marie, « Discours préliminaire du premier projet de Code civil », 1801, [en ligne], p. 33.

213 du Code civil : « Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari ». Si la fidélité est une obligation mutuelle¹, l'obéissance est une obligation spécifiquement féminine. Sous couvert de protection, le mari a tout pouvoir sur l'argent de son épouse qui ne jouit ni de ses gains et salaires (lorsque, fait rare, elle travaille), ni de sa dot² (qui est sa contribution normale aux dépenses du ménage), les biens du ménage sont administrés par le chef, c'est-à-dire le mari. L'autorisation de l'époux est nécessaire pour tout acte concernant l'état civil, les violences maritales sont autorisées, les femmes n'ont pas la responsabilité des enfants³ – bien qu'elle porte, comme nous l'avons dit, la charge maternelle du foyer –, le règne de la puissance paternelle laissant dans l'impensé l'idée d'une autorité parentale : Portalis affirme que « les enfants doivent être soumis au père⁴ ». Le mari peut aussi demander judiciairement l'interdiction de sa femme⁵, la privant ainsi de toutes prérogatives, à condition de prouver la fureur, l'imbécillité, ou la démence⁶. Portalis précise que si le mari a tous pouvoirs sur son épouse, celui-ci doit cependant en faire bon usage :

« Celui-ci administre tout, il surveille tout, les biens et les mœurs de sa compagne. Mais l'administration du mari doit être sage, et sa surveillance modérée ; l'influence du mari se résout bien plus en protection qu'en autorité : c'est le plus fort qui est appelé à défendre et à soutenir le plus faible. Un empire illimité sur les femmes, tel que nous le trouvons établi dans certaines contrées, répugnerait autant au caractère de la nation qu'à la douceur de nos lois⁷. »

Sont ici réunis le principe de soumission, la recherche d'équilibre, les justifications : la femme est soumise à son mari, lequel lui doit protection et a autorité juridique et sociale sur elle. La formule « le plus faible » renvoie à la femme et souligne une fois encore les caractéristiques majeures que nous avons mises en avant, la faiblesse et la moindre rationalité.

Les femmes toutefois prennent place dans la société grâce à leur fonction de mère : « Elle est le complément de l'homme, loin du politique, dans la famille au service de son père, de ses frères puis de son époux et de ses enfants⁸ ». Portalis par ailleurs pondère l'absolu du

¹ C. civ., 1804, Art. 212 : Les époux se doivent mutuellement fidélité, secours, assistance.

² Encore que le mari, s'il administre la dot, ne peut disposer du capital, selon LAROCHE-GISSEROT Florence, « Pratiques de la dot en France au XIXe siècle », *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, V. 43, n°6, 1988, p. 1441.

³ C. civ., 1804, Art. 373 : Le père seul exerce cette autorité durant le mariage.

⁴ PORTALIS Jean-Étienne-Marie, « Discours préliminaire du premier projet de Code civil », *art. cit.*, p. 52.

⁵ C. civ., 1804, Art. 489 : Le majeur qui est dans un état habituel d'imbécillité, de démence ou de fureur, doit être interdit, même lorsque cet état présente des intervalles lucides.

⁶ C. civ., 1804, Art. 493 : Les faits d'imbécillité, de démence, ou de fureur, seront articulés par écrit. Ceux qui poursuivront l'interdiction, présenteront les témoins et les pièces.

⁷ PORTALIS Jean-Étienne-Marie, « Discours préliminaire du premier projet de Code civil », *art. cit.*, p. 51.

⁸ EDELMAN Nicole, *Les Métamorphoses de l'hystérique : du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003, p. 35.

texte juridique : « L'autorité maritale n'est pas respectée, parce que c'est par une plus grande liberté donnée aux femmes, que l'on parvient à introduire de nouvelles formes et un nouveau ton dans le commerce de la vie¹ ». En accordant une place plus importante aux femmes, circonscrite à la sphère familiale, il est supposé qu'elles restent éloignées du politique. Les femmes déliées du mariage ne possèdent pas un sort plus enviable : le statut de la veuve, de la femme célibataire de plus de vingt-et-un ans (âge légal de la majorité) ou de la fille-mère, est encore celui d'une incapable juridique, placée sous l'autorité d'un conseil de famille ou du père, et privée de tous droits. Quelle que soit sa situation, la femme est soumise à l'autorité de l'homme.

Le Code pénal atteste une nouvelle fois la distinction juridique homme / femme dans le traitement distinct réservé à l'adultère féminin. Si l'enfant est d'évidence naturelle celui de sa mère, apporter la preuve de la filiation paternelle est délicat. L'adultère de l'épouse représente une menace pour l'ordre juridique établi, signifiant le désaveu de l'autorité du mari. Or, « l'adultère de la femme ne peut être évité qu'en la plaçant sous la domination totale de son mari² », et, pour s'en protéger, la femme est une nouvelle fois renvoyée au foyer, à l'intérieur de la maison, espace de sécurité et de tranquillité sociales, voire lieu sécuritaire, où le mari domine et la femme obéit. L'adultère de la femme est conséquemment plus sévèrement sanctionné :

« Le Code pénal rétablira effectivement, en 1810, le délit d'adultère, qui va sévèrement punir la femme qui encourt trois mois à deux ans d'emprisonnement alors qu'en cas d'adultère le mari n'était punissable que d'une simple amende et seulement s'il entretenait une concubine au domicile conjugal³ ! »

Le Code pénal de 1810 qualifie l'adultère de délit. La nature même de la preuve du délit est différente, selon qu'on est époux ou épouse : le mari ne peut être incriminé que s'il entretient sa concubine au domicile conjugal ; la femme et son amant, outre le flagrant délit, sont

¹ PORTALIS Jean-Étienne-Marie, « Discours préliminaire du premier projet de Code civil », *art. cit.*, p. 12.

² SAADA Leila, « Les interventions de Napoléon Bonaparte au Conseil d'État sur les questions familiales », *art. cit.*, p. 25-49.

³ Voir ensemble les articles :

C. pénal, 1810, Art. 337 : La femme convaincue d'adultère subira la peine de l'emprisonnement pendant trois mois au moins et deux ans au plus. Le mari restera le maître d'arrêter l'effet de cette condamnation, en consentant à reprendre sa femme ;

C. pénal, 1810, Art. 339 : Le mari qui aura entretenu une concubine dans la maison conjugale, et qui aura été convaincu sur la plainte de la femme, sera puni d'une amende de cent francs à deux mille francs.

Leila Saada précise également : « Le Code civil n'est pas en reste. L'article 308 dispose "la femme contre laquelle la séparation de corps sera prononcée pour cause d'adultère, sera condamnée (...) à la réclusion dans une maison de correction pendant un temps déterminé qui ne pourra être moindre de trois mois ni excéder deux années". » SAADA Leila, « Les interventions de Napoléon Bonaparte au Conseil d'État sur les questions familiales », *art. cit.*, p. 25-49.

potentiellement confondus par des traces écrites, comme le dispose l'article 338 du Code pénal¹. Le Code pénal qualifie encore l'avortement de délit, punissant de réclusion les personnes qui pratiquent, aident ou subissent un avortement². La législation établit dans les faits une soumission de la femme à son mari, la garantissant par une incapacité juridique féminine. Le père, puis le mari, ont autorité et droits sur la fille, l'épouse, la mère.

Reprenons l'analyse des autres items.

L'item « superbe » est défini comme suit :

- « 1. Qui est orgueilleux, d'un orgueil qui apparaît dans l'air et l'extérieur.
- 2. Qui a le caractère de la superbe, de l'orgueil.
- 6. Beau, grand magnifique, riche, somptueux. Une forêt superbe.
- 7. En parlant des ouvrages d'esprit, très beau. Un superbe discours. Un ouvrage superbe.
- 8. Il se dit de la magnificence du temps, du ciel. Il fait un temps superbe³. »

Les définitions 1 et 2 recouvrent l'orgueil, qualité négativement valorisée. Les définitions 6, 7 et 8, recouvrent la beauté, qualité positivement valorisée.

L'item « animé » est défini comme :

- « 3. Excité, encouragé. Animé par le succès. Animé au carnage.
- 4. Irrité⁴. »

Si l'animation peut rejoindre la vivacité de la jeunesse, sa propension au carnage, à l'irritation et à rechercher le succès rejoint l'orgueil sous-jacent de l'adjectif « superbe ». La beauté vive du féminin acquiert ainsi une tendance à la malveillance ainsi qu'au chaos, ambivalence sans cesse renouvelée dans les qualificatifs employés pour la désigner.

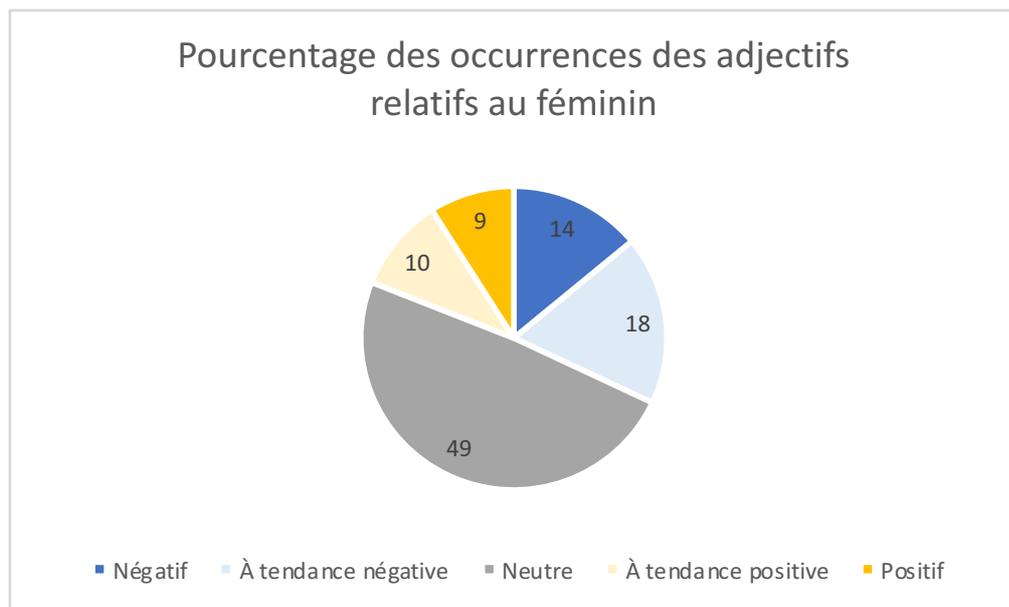
¹ C. pénal, 1810, Art. 338 : Le complice de la femme adultère sera puni de l'emprisonnement pendant le même espace de temps, et, en outre, d'une amende de cent francs à deux mille francs. Les seules preuves qui pourront être admises contre le prévenu de complicité, seront, outre le flagrant délit, celles résultant de lettres ou autres pièces écrites par le prévenu.

² C. pénal, 1810, Art. 317 : Quiconque, par aliments, breuvages, médicaments, violences, ou par tout autre moyen, aura procuré l'avortement d'une femme enceinte, soit qu'elle y ait consenti ou non, sera puni de la réclusion. La même peine sera prononcée contre la femme qui se sera procuré l'avortement à elle-même, ou qui aura consenti à faire usage des moyens à elle indiqués ou administrés à cet effet, si l'avortement s'en est ensuivi. Les médecins, chirurgiens et autres officiers de santé, ainsi que les pharmaciens qui auront indiqué ou administré ces moyens, seront condamnés à la peine des travaux forcés à temps, dans le cas où l'avortement aurait eu lieu.

³ Entrée « Superbe », dans : LITRE Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, [en ligne]. Nous ne relevons que les points qui nous intéressent dans la définition.

⁴ Entrée « Animé », dans : LITRE Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1877, [en ligne]. Nous ne notons que les points qui nous intéressent dans la définition.

L'analyse du graphique (**graphique 3**) sur le classement axiologique des items et occurrences des adjectifs montre que les items à dénotation neutre sont majoritaires (51,48% du total des items relevés), ce qui correspond là encore à la conception d'une définition du dictionnaire, laquelle se voudrait la plus neutre et objective possible, avec une valeur dénotative neutre. Là encore, il est constaté, comme pour les substantifs, que certains items, dans leur définition même, sont valorisés positivement ou négativement.



Graphique 4 - Pourcentage des occurrences des adjectifs relatifs au féminin dans les commentaires de tableaux de Gustave Moreau

En ce qui concerne le nombre d'occurrences (**graphique 4**), les adjectifs neutres sont aussi majoritaires (48,85% du total des occurrences relevées), bien que les occurrences d'items à tendance négative soient aussi relativement nombreuses (17,81%, soit 31 occurrences), suivies de près par les occurrences de termes de la catégorie « négative » (14,36%, soit 25 occurrences).

Les substantifs employés par Gustave Moreau sont en dominante neutre ou à tendance positive ; ici les adjectifs utilisés sont neutres. Néanmoins, les adjectifs négatifs ou à tendance négative apparaissent, si on les additionne, à hauteur d'un tiers environ des adjectifs employés.

Ces résultats permettent de nuancer les résultats donnés *supra* selon laquelle Gustave Moreau emploierait majoritairement des termes neutres ou positifs pour désigner le féminin dans ces commentaires de tableaux. L'adjectif qualificatif est fondamental pour connaître la

valeur connotative que Moreau ajoute aux substantifs, quelles que soient leurs valeurs axiologiques. En effet, l'adjectif qualificatif ayant pour rôle de qualifier, c'est-à-dire de préciser une qualité, objective ou non, vraie ou non, il permet de renseigner sur la valeur axiologique émise par le narrateur. Il est ainsi possible de déduire raisonnablement que Gustave Moreau entretient une valorisation qualificative ambivalente dans son rapport au féminin, à l'instar du monde contemporain dans lequel il évolue.

L'analyse quantitative du corpus scriptural montre que l'écriture se fait nuancée dans l'emploi des substantifs et des adjectifs pour désigner et qualifier le féminin. Au-delà de la catégorisation entre femme fatale et sainte trinité visible dans les tableaux, les commentaires tendent à montrer que Gustave Moreau détaille et choisit précisément les termes. Par ailleurs, la valeur axiologique accordée à ces termes, bien que majoritairement neutre, laisse entrevoir une ambivalence déjà repérée dans les œuvres picturales. Bien que les moyens d'expression soient différents, les intentions de Moreau s'avèrent stables et se poursuivent quel que soit le médium choisi.

2. L'ETRE FEMININ AU SEIN DU CORPUS PICTURAL

Après avoir relevé quantitativement les chiffres relatifs au féminin dans le corpus scriptural du peintre, analysons à présent le corpus pictural. L'analyse se base sur les catalogues successifs des œuvres exposées au musée Gustave Moreau, pour permettre d'établir la valeur quantitative du féminin dans l'œuvre de l'artiste. Gustave Moreau a en effet planifié en partie lui-même le tri des tableaux, terminé par Henri Rupp, les uns destinés à l'accrochage, les autres à la réserve. Des statistiques quant au nombre de tableaux relatifs au féminin visibles dans l'accrochage, et ceux relégués en réserve, sont ainsi établies. Les tableaux accessibles immédiatement, c'est-à-dire visibles sur les cimaises du musée, sont quantitativement comparés à ceux relégués en réserve ou cachés dans l'accrochage. Quel est le pourcentage d'œuvres relatives au féminin dans l'œuvre peint de Gustave Moreau ? Quel est le pourcentage d'œuvres relatives au féminin visibles dans l'accrochage ? Quel est le pourcentage d'œuvres relatives au féminin non immédiatement visibles ? La valeur quantitative ne préjuge pas de la valeur qualitative attribuée à ce féminin, bien qu'elle permette d'en déduire raisonnablement l'importance.

A) Combien y a-t-il de tableaux relatifs au féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau ?

Pour établir une analyse quantitative des œuvres relatives au féminin dans l'œuvre peint, un relevé des œuvres exposées au musée Gustave Moreau a été effectué. Ce relevé se base sur trois inventaires successifs, le premier daté de 1898, correspondant à l'inventaire après décès, le deuxième du 28 novembre 1904 et le troisième de 1990¹, c'est-à-dire au catalogue établi par l'ancienne conservatrice Geneviève Lacambre. Ces trois inventaires ne comprennent pas les dessins du musée Gustave Moreau, à l'exception d'un *Dessin pour le tableau Les Prétendants*, exposé dans l'actuelle salle C (correspondant au couloir en 1904), ainsi que trois dessins d'après des maîtres (Bronzino, Lucas Signorelli et un maître non identifié), conservés dans l'actuel vestibule du rez-de-chaussée (correspondant à l'entrée en 1904). Les dessins exposés au musée ont par ailleurs été inventoriés en 1983 par Paul Bittler et Pierre-Louis Mathieu², avant de faire l'objet d'une base de données disponible en ligne³ en 2009 et d'un catalogue sommaire des dessins⁴, issu de cette base de données. Ces inventaires ne retiennent que les dessins du musée accessibles se trouvant dans les panneaux tournants ou dans les panneaux aux murs, cachés par des rideaux. Le choix d'utiliser un relevé établi à partir des inventaires des œuvres exposées au musée Gustave Moreau se justifie par le souhait même du peintre de les rendre visibles dans son hôtel particulier et futur espace muséal⁵. De plus, la majorité des œuvres relatives au féminin commentée dans les *Écrits sur l'art* (2002) et soumise à l'analyse est conservée et exposée dans ce musée : vingt-trois œuvres commentées sur les trente-cinq commentaires de tableaux étudiés sont conservées et exposées au musée Gustave Moreau, soit environ les deux tiers (67%). Ces œuvres commentées correspondent à celles considérées comme achevées d'après Peter Cooke :

« Dans cette section sont regroupés les textes en rapport direct avec des œuvres précises de Gustave Moreau, œuvres dont l'exécution a été conduite au-delà du simple croquis, même si beaucoup de toiles du musée Gustave Moreau sont restées inachevées à la mort du peintre⁶. »

¹ LACAMBRE Geneviève, *Peintures, cartons, aquarelles, etc. exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

² BITTLER Paul et MATHIEU Pierre-Louis, *Catalogue des dessins de Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983.

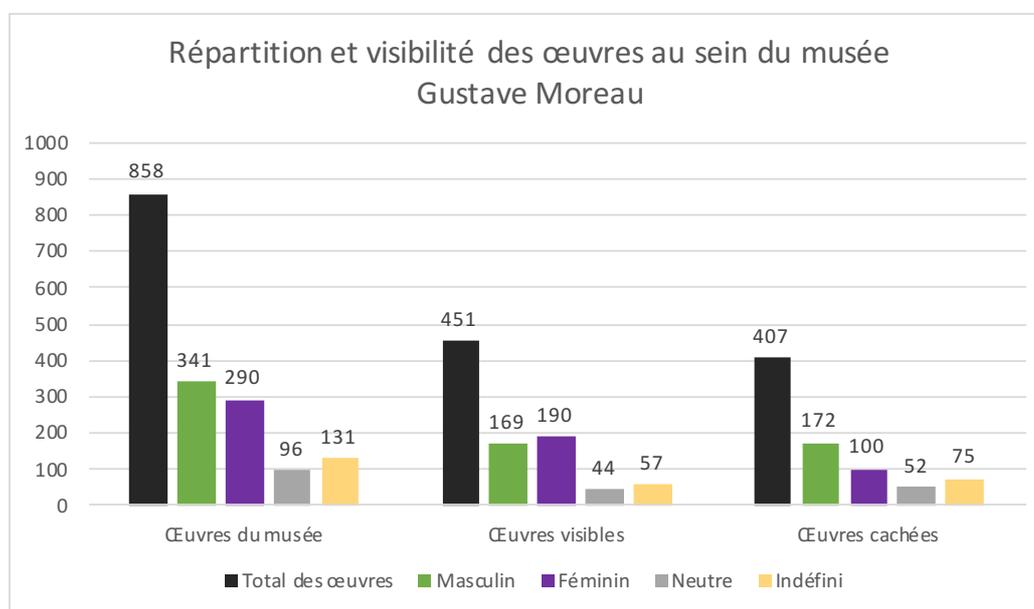
³ Voir à cette adresse : dessins-musee-moreau.fr

⁴ FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau : catalogue sommaire des dessins*, Musée Gustave Moreau, Paris, Musée Gustave Moreau / Réunion des Musées Nationaux, 2009.

⁵ LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987, Annexe IX : « Notes rédigées par Gustave Moreau le 2 février 1898 et destinées à Henri Rupp », p. 50.

⁶ *Écrits*, I, p. 36.

Le relevé topographique des œuvres du musée Gustave Moreau est disponible dans l'annexe numérique 6 et prend en compte les trois dénominations évolutives des salles du musée selon les différents inventaires. Cette annexe est organisée suivant les différents étages, du rez-de-chaussée au troisième étage, reproduisant ainsi le classement des inventaires. Chaque feuillet de l'annexe correspond à un étage du musée (RDC, 1er étage, 2e étage, 3e étage) et le premier feuillet (TOTAL MGM) synthétise les données disponibles dans les quatre autres pour une vision globalisante des inventaires. Chacun des feuillets est ensuite ordonné par colonnes, elles-mêmes classées par genre relatif aux figures visibles sur les œuvres exposées et conservées dans l'espace du musée correspondant. Les catégories « féminin » et « masculin » renvoient aux genres homonymes, tandis que la catégorie « neutre (les deux) » prend en compte les œuvres faisant figurer au moins deux personnages de genre différent. La catégorie « indéfini (autre) - marge d'erreur » renvoie quant à elle aux œuvres dont le genre n'a pu être déterminé précisément. Elle est ainsi comprise comme la marge d'erreur du triple relevé. Elle regroupe les ébauches sans autre précision, les architectures, les études diverses, les animaux, les copies d'après l'antique ou d'après des maîtres, les anges (par essence asexués), les végétaux, les paysages (**graphique 5**).



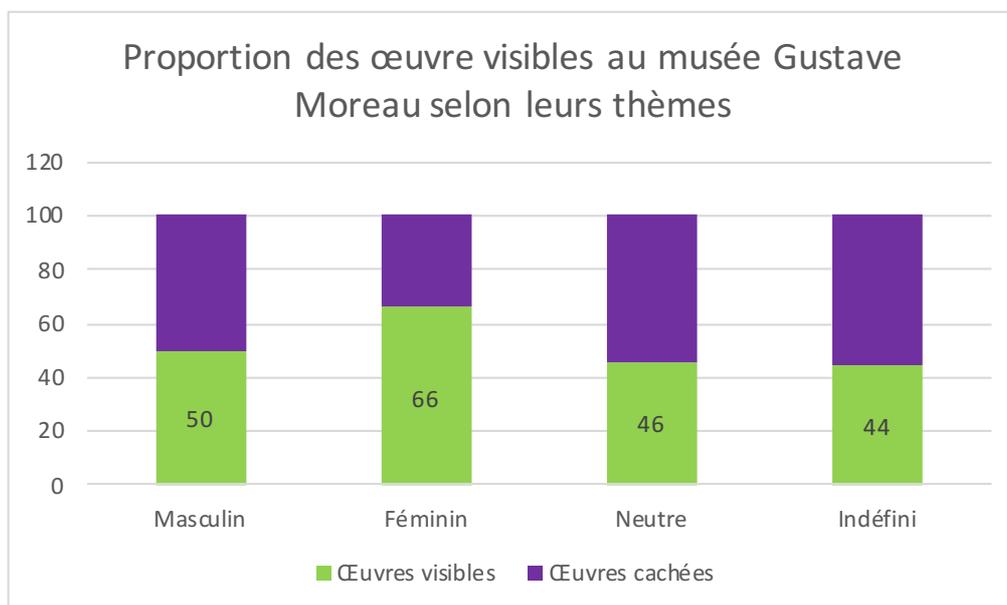
Graphique 5 - Répartition et visibilité des œuvres au sein du musée Gustave Moreau

Il est remarquable que les œuvres dissimulées soient presque aussi nombreuses que les œuvres disponibles sur les cimaises (407 œuvres cachées contre 451 visibles, soit 47,4% contre 52,6%). Cela indique à la fois un manque de place sur les murs de l'hôtel particulier et une

ingéniosité d'accrochage innovante pour l'époque. Le manque de place visible oblige Moreau, ainsi qu'à sa suite Henri Rupp, à faire des choix d'accrochages.

Ces résultats quantitatifs montrent que sur l'ensemble des œuvres du musée Gustave Moreau, les œuvres relatives au féminin sont quasiment équivalentes (290, soit 33,8%) aux œuvres relatives au masculin (341, soit 39,7%) et largement plus représentées que les œuvres relatives à la catégorie neutre et à la catégorie de l'indéfini (96 œuvres et 131 œuvres, soit respectivement 11,2% et 15,3%). En revanche, la majorité des œuvres relatives au féminin sont visibles (190 visibles sur 290, soit 65,5% des œuvres relatives au féminin) au sein du musée, contrairement aux autres thèmes, qui ne sont visibles chacun qu'à hauteur de 50% environ (**graphique 6**).

Les toiles visibles relatives au masculin ont beau être également nombreuses (169 relatives au masculin visibles contre 190 relatives au féminin visibles), Moreau choisit proportionnellement d'exposer aux deux tiers des œuvres relatives au féminin. Pour Gustave Moreau, exposer « ce qu'il y a de meilleur¹ », faisant référence à ses chefs-d'œuvre, correspond majoritairement à la thématique du féminin plus qu'à toutes les autres thématiques confondues.



Graphique 6 – Proportion des œuvres visibles et cachées dans le musée Gustave Moreau selon leurs thèmes

Ainsi, il apparaît que dans la réception des œuvres, celles relatives au féminin sont comprises comme majoritaires, alors que les résultats totaux nous indiquent que ce n'est

¹ LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, op. cit., 1987, Annexe IX : « Notes rédigées par Gustave Moreau le 2 février 1898 et destinées à Henri Rupp », p. 50. Souligné dans le manuscrit.

quantitativement pas le cas. Si Moreau peint *presque* autant d'œuvres relatives au masculin qu'au féminin (51 œuvres d'écart), 65,5% des œuvres relatives au féminin sont visibles au sein du musée contre 49,5% des œuvres relatives au masculin, ce qui indique un décalage perceptif entre les œuvres *conservées* au musée et les œuvres *visibles* au musée. Les œuvres disponibles sur le lieu ne sont pas nécessairement accessibles du fait des installations muséographiques de panneaux tournants et muraux, cachés par des rideaux ou des portes, ou de meubles à panneaux qui laissent les œuvres dissimulées au regard du visiteur.

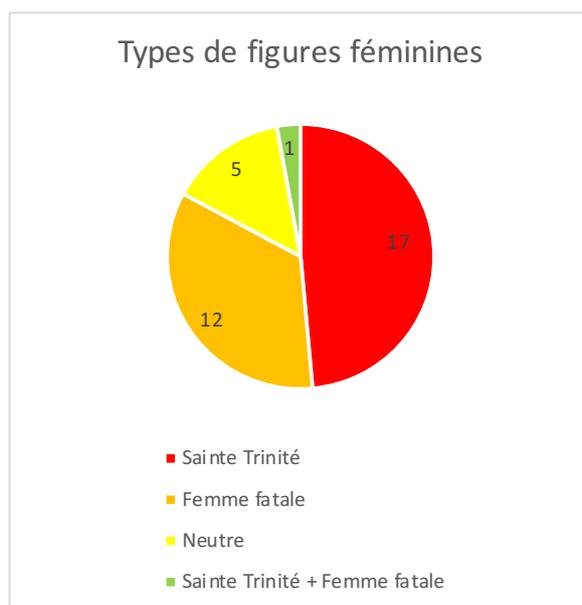
B) Quels sont les éléments caractéristiques des représentations féminines ?

Après avoir comptabilisé les tableaux dans lesquels apparaissent des figures féminines et préciser le rôle de la réception dans la valeur qu'on leur accorde, les analyses quantitatives ont été élargies aux caractéristiques picturales. Un tableur récapitulatif (**annexe numérique 7**) a été dressé, sur lequel le lecteur est invité à s'appuyer pour suivre les résultats chiffrés rendus ici.

L'analyse quantitative de l'iconographie et du style a été menée sur les œuvres relatives au thème du féminin commentées par Gustave Moreau, ce qui représente trente-cinq tableaux¹. Les critères retenus relèvent à la fois du style et de l'iconographie, pour permettre une analyse détaillée des œuvres : composition, format, palette, technique, type d'œuvre, figures, caractéristiques physiques des figures, caractéristiques stylistiques.

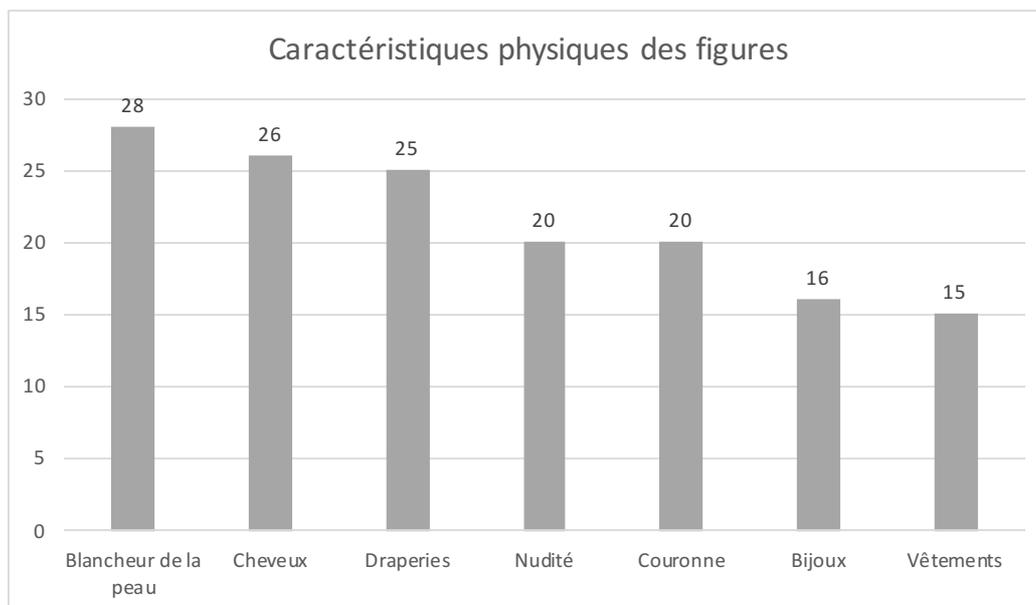
Tout d'abord, les figures féminines sont classées selon trois catégories, dont deux dominantes : la sainte trinité et la femme fatale (**graphique 7**). Dix-huit représentations appartiennent à la première catégorie, tandis que douze appartiennent à la deuxième. Les cinq restantes forment la catégorie dite neutre, dans laquelle le ou les personnages féminins ne connaissent pas de valeur positive ou négative. Pour arriver aux trente-cinq œuvres du corpus, notons que l'œuvre *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [**fig. 2**] se rapporte simultanément aux deux premières catégories, Sémélé appartenant conjointement à la femme fatale et à la sainte trinité, et Hécate ainsi que les créatures nocturnes étant concernées par la catégorie de la femme fatale.

¹ Le commentaire titré « Venise » (*Écrits*, I, p. 129) correspond à deux aquarelles différentes (l'une conservée à Orsay, l'autre au musée Gustave Moreau), tandis que le commentaire titré « Sapho et Salomé » (*Écrits*, I, p. 99) renvoie à un sujet sans œuvre précise (Sapho) et à une œuvre traitée dans un autre commentaire (*Écrits*, I, p. 97-98), *Salomé (dansant devant Hérode)* exposée au Salon de 1876. Il y a donc bien trente-cinq œuvres correspondant ici à trente-cinq commentaires, bien que la partie sur Sapho renvoie au sujet générique et non à un tableau spécifique, ce qui explique son absence de l'annexe récapitulative.



Graphique 7 - Types de figures féminines dans les œuvres commentées de Gustave Moreau

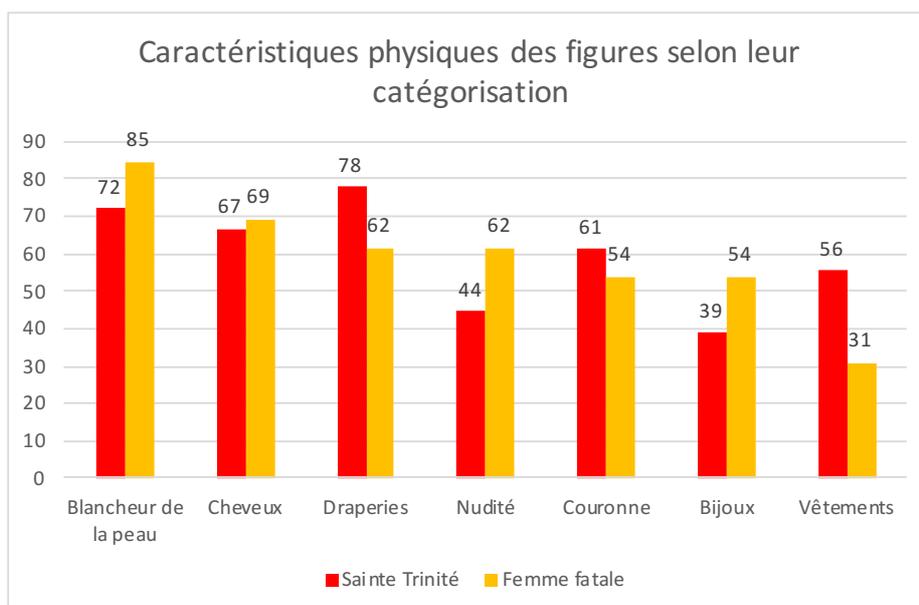
Ensuite, les caractéristiques, motifs et attributs physiques relatifs à la représentation des figures féminines peintes par Moreau sont distribués selon sept catégories : la blancheur de la peau, les cheveux, les draperies, la nudité, le port d'une couronne, les bijoux, les vêtements (**graphique 8**). Les résultats montrent que chacun des caractères s'observe dans la majorité des œuvres, seuls les attributs des bijoux et des vêtements sont présents dans un peu moins de la moitié des tableaux. Les figures féminines sont en large dominante représentées avec une peau très claire, voire blanche. L'absence de pigment est parfois recensée. Les cheveux sont aussi, dans une large dominante, visibles. La chevelure est un motif physique dominant dans l'œuvre de Gustave Moreau. La plupart des figures féminines portent d'ailleurs une couronne et un peu moins de la moitié porte des bijoux d'un autre type. La nudité est souvent visible et le drapé est la forme vestimentaire privilégiée. Ces résultats chiffrés viennent confirmer les éléments iconographiques et stylistiques caractéristiques des figures féminines dans l'œuvre de Gustave Moreau, relevés dans le chapitre précédent.



Graphique 8 - Caractéristiques des figures féminines dans les œuvres commentées de Gustave Moreau

En redistribuant ces caractéristiques selon les deux grandes catégories du féminin précédemment mises en lumière – la sainte trinité et la femme fatale¹ – nous observons que l'écart de représentations entre chacun des critères n'est pas significatif (**graphique 9**). Aucun des facteurs relevés n'est discriminant, hormis la catégorie des vêtements qui connaît quasiment un facteur double (1,8), où les figures féminines appartenant à la catégorie de la sainte trinité sont quasiment deux fois plus représentées habillées que les figures féminines relevant de celle de la femme fatale. À noter une légère tendance, indiquant une représentation de femmes fatales, parées de bijoux et nues.

¹ La catégorie neutre n'est pas retenue pour cette redistribution puisque celle-ci n'est pas significative quant aux figures féminines représentées : elle contient essentiellement des personnages secondaires, voire tertiaires, qui servent de motifs décoratifs dans les tableaux ou les commentaires.



Graphique 9 - Caractéristiques physiques des figures selon leur catégorisation, en pourcentage

Les relevés chiffrés n'indiquent donc pas de différences significatives entre les caractéristiques physiques des figures féminines, qu'elles appartiennent à la catégorie de la femme fatale ou à celle de la sainte trinité. Gustave Moreau opte pour des caractères transposables à toutes ces figures féminines, concevant et peignant ainsi un archétype féminin plutôt qu'une pluralité de figures féminines stylistiquement distinctes.

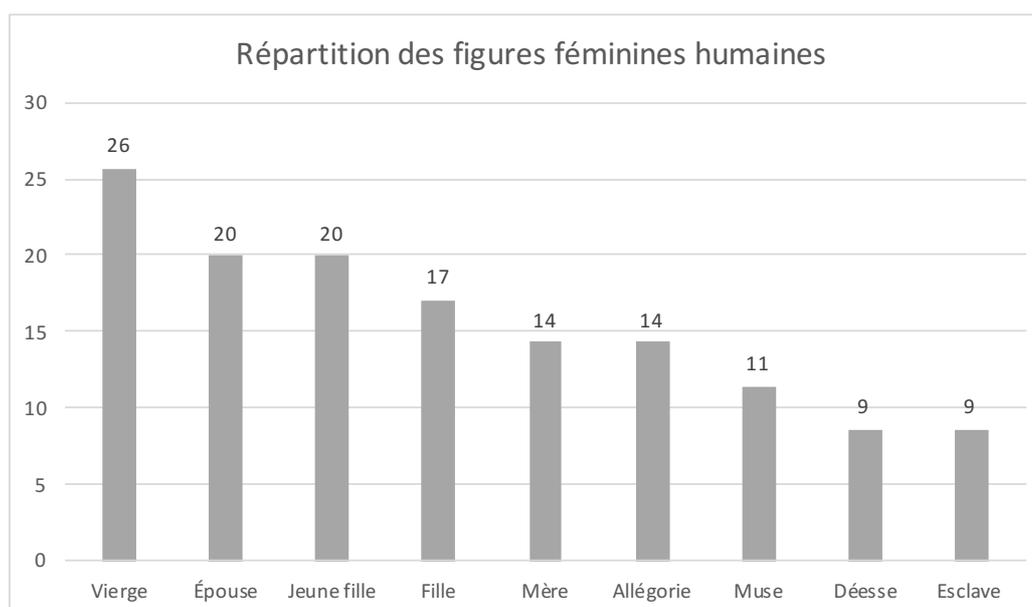
Ce qui est par ailleurs identifiable ce sont les figures féminines représentées auxquelles, pour la plupart, est attribuée une identité reconnaissable, qu'elle soit de groupe ou individuelle. La liste des figures identifiées est retranscrite ici :

- | | |
|--|-----------------|
| Les filles de Thespius (groupe indistinct) | Europe |
| Les Hespérides (groupe indistinct) | Déjanire |
| Les Chimères (groupe indistinct) (monstre) | Pasiphaé |
| Les Licornes (groupe indistinct) (monstre) | Messaline |
| Les Muses (groupe distinct) | Galatée |
| Les Érinyes (groupe distinct) | Sémélé |
| Le Sphinx (monstre) | Salomé |
| L'Hydre de Lerne (monstre) | Marie-Madeleine |
| Venise (allégorie) | Sainte Cécile |

Léda

Les êtres féminins non humains sont représentés sur 8 tableaux sur 35 (soit 22,9%), distribués entre Sphinge, chimères, licornes, griffons, Hydre et monstres indistincts. Dans les huit tableaux concernés par des représentations de monstres, six peuvent être catégorisés comme relevant de la femme fatale, bien que leur apparence humaine ou hybride ne soit pas majoritaire. En effet, hormis la Sphinge qui est hybride, à la fois femme, lion, griffons et serpent, et la fée, qui a une apparence humaine, les autres types de monstres sont plutôt inspirés ou issus du monde faunique.

La majeure partie des figures féminines représentée par Moreau est composée d'héroïnes humaines, issues de récits bibliques ou mythologiques. Celles-ci se distribuent dans une ou plusieurs des catégories suivantes, organisées ici par ordre de grandeur (**graphique 10**) : vierge, épouse, jeune fille, fille, mère, allégorie, muses, déesse, esclave. La répartition en pourcentage ne montre pas de critère dominant.



Graphique 10 - Répartition des figures féminines humaines dans les œuvres commentées relatives au féminin de Gustave Moreau, en pourcentage

Pour identifier des caractéristiques saillantes relatives aux représentations féminines peintes par Gustave Moreau, nous avons choisi de relever les équivalences. Nous avons relevé les critères, deux à deux, qui ont une correspondance d'au moins 66% (soit aux deux tiers). Cette correspondance est une équivalence, c'est-à-dire qu'elle est valable du critère 1 vers le critère 2, et du critère 2 vers le critère 1, avec une tolérance de 10% d'écart entre la

correspondance de 1 vers 2 et de 2 vers 1. Par exemple, il y a une correspondance de 84% de *Figure principale*¹ (critère 1) vers *Figure identifiable* (critère 2) et une correspondance de 87,5% de *Figure identifiable* (critère 2) vers *Figure principale* (critère 1) : la différence entre les deux est bien inférieure à 10%, ces critères ont donc été conservés.

Pour plus de lisibilité, les critères sont rendus deux à deux selon leurs équivalences (**annexe numérique 8**). La correspondance la plus importante est indiquée en premier. Les résultats donnent une liste de vingt-quatre doubles critères, dont neuf sont considérés triviaux et ne sont pas retenus pour l'analyse :

Format portrait / blancheur de la peau	Format portrait / cheveux
Figure identifiable / format portrait	Draperies / format portrait
Figure identifiable / cheveux	Figure identifiable / draperies
Hiératisme / figure identifiable	Détail / figure identifiable
Œuvre signée / arabesque	

Le format portrait étant le plus présent (74,3%, soit 26 œuvres sur 35) dans les œuvres relatives au féminin de Gustave Moreau, il n'est pas pertinent de retenir ce critère couplé aux caractéristiques physiques des figures (blancheur de la peau, cheveux visibles) ou au critère d'identification (figure identifiable). Ce même critère d'identification n'est pas non plus retenu couplé aux caractéristiques physiques (cheveux visibles, draperies) ou stylistique (hiératisme, détail) et compositionnelle (format portrait), puisqu'il est présent dans 68,6% des cas (soit 24 œuvres sur 35). Par ailleurs, la corrélation entre l'œuvre signée et l'arabesque est simplement une conséquence du fait que les figures féminines principales sont majoritairement visibles sur des toiles signées et que ces figures prennent le plus fréquemment la forme d'une arabesque, caractéristique stylistique commune et partagée par les artistes symbolistes. De plus, l'intérêt d'étudier le lien entre l'arabesque comme élément stylistique et la présence de la signature de l'artiste est faible.

Les quinze doubles critères restants sont classés selon des catégories de composition, de style et d'archétype. Deux doubles critères (figure identifiable / figure principale et œuvre signée / figure principale) se trouvent hors catégorie : la *Figure identifiable* et la *Figure principale*, sont deux critères s'incluant logiquement l'un et l'autre : les figures identifiables

¹ Les critères sont en italique pour faciliter la lecture.

correspondent dans 87,5% des cas aux figures principales représentées sur les œuvres, et la réciproque est vraie à 84%. L'*œuvre signée* est corrélée à la *Figure principale* (73,9% ; 68% pour la réciproque), comme nous l'avons indiqué précédemment.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici sont les caractéristiques saillantes relatives aux représentations féminines peintes par Gustave Moreau. Celles-ci ont déjà été citées (**graphique 8 et graphique 9**) et apparaissent à nouveau révélatrices grâce aux équivalences.

Les figures féminines principales représentées par Gustave Moreau connaissent des caractéristiques physiques saillantes : blancheur de la peau (84%), cheveux visibles (80%), draperies (68%). Certaines de ces caractéristiques sont corrélées entre elles, telles que les *Cheveux visibles* et la *Blancheur de peau*, qui sont induits à 88,5% et 82,11% pour la réciproque, résultat le plus élevé que l'algorithme nous ait révélé ; encore les *Draperies* et la *Blancheur de peau*, corrélées à hauteur de 80% et 71,4% pour la réciproque et pour finir les *Draperies* et les *Cheveux visibles* (76% et 73,1% pour la réciproque).

Un format d'œuvre semble privilégié pour représenter les figures féminines principales, le format portrait¹. L'hieratisme des figures marque à 78,3% ce format, tandis que la réciproque est vraie à 69,2%. Les œuvres achevées connaissent majoritairement et à part réciproque égale des palettes chromatiques étendues (72,2%).

Des caractéristiques stylistiques sont aussi corrélées aux figures féminines principales : l'hieratisme (82,6%), le détail (78,3%), l'arabesque (73,9%). L'*Hieratisme* et le *Détail* sont équivalents dans 82,6% des cas, ce qui signifie que dans quatre cinquièmes du corpus les deux critères apparaissent conjointement dans les œuvres.

Ainsi, nous pouvons retenir de ces analyses quantitatives que les caractéristiques physiques des figures féminines représentées sont d'ordre archétypal, puisqu'elles ne se distinguent pas selon la catégorie de la sainte trinité ou de la femme fatale. Ces deux catégories sont efficaces en ce qui concerne le thème, non en ce qui concerne la forme. Les figures féminines peintes par Gustave Moreau se concentrent plutôt en un archétype, dénommé Éternel Féminin, qu'en types distincts : si le thème et l'origine littéraire permettent de distinguer et de catégoriser les figures, les motifs et les éléments de style ne confirment pas ces catégories. Les caractéristiques stylistiques sont indépendantes des thèmes.

¹ Figure principale vers Format portrait (76%) ; Format portrait vers Figure principale (73,1%).

C) Réception des œuvres relatives au féminin et décalages perceptifs

Ainsi, nous avons vu que le féminin n'est finalement pas le thème le plus représenté au sein de l'œuvre de Gustave Moreau, mais plutôt le thème le plus visible dans l'accrochage du musée. Ces constats, révélés par l'analyse quantitative, viennent interroger la réception des œuvres relatives au féminin, puisqu'il s'avère que dans l'esprit du public et de la critique historiographique, le féminin conserve le statut de thème dominant.

Ce décalage perceptif est d'ailleurs déjà confirmé du vivant de l'artiste. Gustave Moreau expose plusieurs œuvres aux Salons : *Darius fuyant la bataille d'Arbelles* (1852) [fig. 44] et *Le Cantique des cantiques* (1853) [fig. 16] au Salon en 1853 ; *Œdipe et le Sphinx* (1864) [fig. 3] au Salon de 1864 ; puis *Prométhée* (1868) [fig. 45] et *L'Enlèvement d'Europe* (1869) [fig. 46] au Salon de 1869 où il obtient une médaille, mais est sévèrement traité par la critique. Il n'expose ainsi plus jusqu'au Salon de 1876 où il présente *Hercule et l'hydre de Lerne* (1876) [fig. 4], *Salomé dansant devant Hérode* (1876) [fig. 5], l'aquarelle *L'Apparition* (1876) [fig. 6] et, comme le précise le livret du Salon, d'une détrempe et cire, *Saint Sébastien baptisé martyr* (vers 1876) [fig. 7]. À l'Exposition Universelle de Paris de 1878, Gustave Moreau participe avec les œuvres présentées au Salon de 1876 (à l'exception du *Saint Sébastien baptisé martyr*). Il leur adjoint plusieurs créations nouvelles, cinq aquarelles d'une part : *Le Sphinx deviné* (1878) [fig. 13], *Phaéton, projet de peinture décorative* (vers 1878)¹, *Un massier* (coll. part.), *La Péri* (1865) [fig. 47] et *Salomé au jardin* (1878) [fig. 40] et trois peintures d'autre part : *Moïse exposé* (vers 1876-1878) [fig. 48], *Jacob et l'Ange* (1874-1878) [fig. 49], *David* (1878) [fig. 50]. Le jury international lui décerne la deuxième médaille pour l'ensemble de ses œuvres. En 1880 c'est sa dernière participation au Salon avec *Hélène sur les remparts de Troie* (œuvre disparue) et *Galatée* (1880) [fig. 51]. En 1886 il expose à la galerie Goupil, seule exposition personnelle de son vivant. L'exposition présente, outre les soixante-quatre aquarelles des *Fables*, cinq œuvres : la *Salomé au jardin* (1878) [fig. 40] présentée à l'Exposition universelle de 1878, *Éléphant sacré* (vers 1878-1882) [fig. 52], *Poète persan* (1886) [fig. 53], *La Victoire du Sphinx* (1886) [fig. 14] et *Ganymède* (1886) [fig. 54].

Sur les seize œuvres exposées au Salon entre 1864 et 1880, dix sont relatives au féminin, ce qui confirme l'analyse selon laquelle le public subit un décalage perceptif quant au nombre de personnages genrés figurant sur les œuvres de Moreau puisqu'ici, près des deux tiers des œuvres exposées sont relatives au féminin. Ainsi, de son vivant jusqu'à nos jours, la réception

¹ Gustave Moreau, *Phaéton, projet de peinture décorative*, vers 1878, dessin, 99 x 65cm, Paris, musée d'Orsay.

des œuvres de Moreau est perçue comme étant majoritairement composée de figures féminines. Or, nous avons démontré que cela ne correspond pas à la réalité des réalisations picturales.

Ce décalage perceptif est par ailleurs perpétué dans la réception critique de l'œuvre du peintre, comme le prouve ce bref relevé iconographique au sein de quelques ouvrages choisis dans la vaste historiographie consacrée au symbolisme en peinture, présentés chronologiquement par date de publication :

- DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, Genève, Skira, 1982
- MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, Genève, Skira, 1990
- GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 1994
- LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, Paris, Thames & Hudson, 1999
- RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005

Ce relevé est établi à l'aide de la table des illustrations des ouvrages. Notons que les reproductions iconographiques peuvent dépendre des droits de reproduction et des autorisations obtenues. Ce relevé est mis en comparaison d'autres relevés concernant quatre artistes symbolistes considérés importants dans l'historiographie, classés chronologiquement par date de naissance : Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Paul Gauguin et Maurice Denis. Les œuvres de Gustave Moreau sont autant représentées que celles des quatre autres peintres, hormis Maurice Denis, dont les œuvres sont représentées moitié moins que celles de ses collègues. Ces comparaisons permettent de prendre la mesure de l'importance de Gustave Moreau dans le corpus historiographique sélectionné, aux côtés des peintres eux aussi systématiquement cités.

Tableau comparatif des œuvres de peintres symbolistes connus présentes dans l'iconographie de l'historiographie choisie

	Nombre d'œuvres de Gustave Moreau	Nombre d'œuvres de Pierre Puvis de Chavannes	Nombre d'œuvres d'Odilon Redon	Nombre d'œuvres de Paul Gauguin	Nombre d'œuvres de Maurice Denis
Delevoy	9	10	11	12	7
Mathieu	5	5	4	7	4
Gibson	6	5	6	4	1
Lucie-Smith	6	5	6	4	1
Rapetti	6	5	7	8	2
TOTAL	32	30	34	35	15

Le féminin étant le thème de cette étude, un relevé précis des œuvres reproduites de Gustave Moreau a été également effectué pour établir quantitativement l'importance de ce thème dans l'iconographie de l'historiographie (**annexe 5**).

Les œuvres de Moreau fréquemment reproduites sont largement connues, telles *L'Apparition* (quatre fois, avec deux versions différentes) [**fig. 6**] [**fig. 17**], plusieurs versions de *Salomé* (quatre fois avec quatre versions différentes) [**fig. 5**] [**fig. 18**], *Jupiter et Sémélé* (deux fois) [**fig. 2**], *Le Poète voyageur* (deux fois) [**fig. 55**], *Œdipe et le Sphinx* (deux fois) [**fig. 3**] ou encore *Galatée*, dans deux versions (trois fois, dans deux versions différentes) [**fig. 51**].

Sur les 32 œuvres composant l'iconographie relative à Moreau dans l'historiographie sélectionnée, 26 œuvres sont relatives au féminin, soit 81,25%. Ce pourcentage renforce la conception selon laquelle le public a une réception majoritaire des œuvres relatives au féminin de l'artiste.

Contrairement à l'hypothèse originelle postulant que le féminin est un thème dominant quantitativement l'œuvre de l'artiste, les résultats du comptage offrent la possibilité de lire un décalage perceptif entre la réception des œuvres et les chiffres réels. Si le féminin n'est pas le thème le plus quantitativement représenté dans l'œuvre de Moreau, il n'en demeure pas moins largement valorisé, le peintre ayant choisi – en partie, le choix étant aussi constitué par Henri Rupp après le décès de l'artiste – de présenter celui-ci lors de son legs artistique, mais aussi de son vivant, dans les expositions officielles.

La pratique artistique et la plastique développées par l'artiste sont ici délaissées au profit d'une réception critique basée sur une valorisation (ou dévalorisation) thématique. Si, en tant qu'historienne de l'art, nous faisons le choix de replacer les œuvres au centre de l'analyse, dans leur matérialité même et non uniquement en fonction du sens qu'elles peuvent transmettre, les questions concernant la pratique artistique, la manière de peindre, le style, s'ouvrent à nous. L'Éternel féminin, la sainte trinité, la femme fatale, sont des catégories qui semblent efficaces en ce qui concerne le thème, non plus en ce qui concerne la forme. Rappelons que les caractéristiques stylistiques sont indépendantes des thèmes. La couleur, l'arabesque, le détail, le syncrétisme, l'hieratisme et l'inachevé apparaissent de manière prégnante dans les représentations et seront à présent étudiés.

PARTIE II : LE STYLE DE GUSTAVE MOREAU, ENTRE INNOVATION ET SINGULARITE

Nous pourrions, à la suite de certains auteurs, écrire que « le symbolisme se caractérise par le choix du sujet et par les significations qu'il y attache, plutôt que par la technique, le coup de pinceau ou les harmonies de couleurs¹ ». Pourtant, nous avons précédemment démontré que les thèmes, quoiqu'importants, n'occupent pas nécessairement la place primordiale qui leur sera attribuée par la critique et l'historiographie. Le poète et philosophe Paul Valéry appelait d'ailleurs de ses vœux l'étude de la poétique, c'est-à-dire l'étude du *faire* dans les arts et dans la génération des « œuvres de l'esprit² ». Conséquemment, il nous paraît légitime d'interroger de nouveau la place des éléments plastiques constitutifs de la manière et du style des artistes. En histoire de l'art, la notion de style s'articule sur deux niveaux interdépendants : l'attributionnisme (traduction réductrice de *connoisseurship*³) et l'histoire des formes.

L'attributionnisme (la *filologia* pour les Italiens) consiste à mettre en évidence les composantes du langage d'un artiste, permettant ainsi de formuler des attributions basées sur une personnalité dont les modes rhétoriques ont été relevés : l'*inventio*, c'est-à-dire le potentiel créatif de l'artiste ; la *dispositio*, soit la conception scénographique ; l'*elocutio*, qui correspond à la qualité technique. D'autre part, l'attributionnisme contribue à distinguer une œuvre originale d'une copie, d'un pastiche ou d'un faux, dans lesquels seuls un ou deux modes rhétoriques opèrent, ce qui permet aux experts de déceler le vice.

À ses débuts⁴, la discipline de l'histoire de l'art est essentiellement une histoire des formes, basée sur les résultats de l'attributionnisme et focalisée sur la question de la périodisation. C'est à la fin du dix-neuvième siècle que les premiers jalons dans l'élaboration d'une lecture exclusivement formelle de l'œuvre d'art sont posés, avec la parution d'essais tels que *Sur l'origine de l'activité artistique* (1887) de Konrad Fiedler, ou *Le Problème de la forme dans les arts plastiques* (1893) d'Adolf Hildebrand. Sous l'influence de la philosophie formaliste et des différentes théories de la perception visuelle, une réflexion sur la notion de

¹ RODITI Edouard, « The Spread and Evolution of Symbolist Ideals in Art », dans BALAKIAN Anna (éd.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, John Benjamins, 1982, p. 499-518, p. 501.

² VALÉRY Paul, « Leçon inaugurale du cours de Poétique du Collège de France », dans *Variétés V*, Paris, Gallimard, 1945, p. 300.

³ À ce propos : PASSINI Michela, « La tradition du *connoisseurship* », dans *L'Œil et l'archive*, Paris, La Découverte, 2017, p. 33-55.

⁴ L'acte de naissance ici retenu est l'*Histoire de l'art chez les anciens* (1764) de Johann Joachim Winckelmann, traduit en français en 1766.

style s'engage, dont témoignent d'autres ouvrages comme *Questions de style* (1893) d'Aloïs Riegl ou *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915) de Heinrich Wölfflin, lequel interprète l'histoire des formes en fonction d'un rythme binaire entre un style classique (Renaissance) et un style anti-classique (baroque).

Ce tournant théorique entraîne deux conséquences sur la notion de style. D'une part, la périodisation s'affine considérablement, mettant en évidence des styles de transition, comme le maniérisme par exemple, ou divisant les grandes périodes en plusieurs phases. D'autre part, le style, désormais lié à l'idée de rupture, est utilisé à partir de la fin du dix-neuvième siècle par les artistes et par la critique d'art comme une fin en soi, en acquérant une valeur programmatique énoncée par des manifestes¹, comme nous le verrons dans la dernière partie de ce travail. Le style peut ainsi être compris comme une catégorie esthétique permettant de caractériser l'organisation des formes artistiques (ici, plastiques) que l'histoire de l'art a identifiées et décrites comme ayant « fait époque » ou comme ayant marqué la production d'un artiste en particulier. Les deux acceptions de généralisation et de singularisation cohabitent ainsi au sein de la notion.

Dans une détermination généralisante, le style est pensé comme un système de moyens plastiques, renvoyant à son étymologie (manière d'agir), identifiable par ceux-ci : pensons par exemple à l'impressionnisme, dont le style est reconnaissable aux touches rapidement brossées, aux cadrages proches des cadrages photographiques, aux couleurs pures juxtaposées, donnant une impression de relief, de mouvement et d'atmosphère, faisant écho aux sujets dépeints, scènes de genre quotidiennes ou paysages. L'impressionnisme peut être identifié par son style, partagé par l'ensemble du groupe qui s'en revendique.

Le style est aussi une singularisation qui se manifeste par la contestation des traits qui le définissent en théorie et les règles qui les définissent dans la pratique : là encore, l'impressionnisme se distingue par exemple de l'académisme contemporain en s'affirmant dans une voie considérée alors peu conventionnelle. Le mouvement se singularise, tout en devenant lui-même le nouveau style à suivre, auquel s'identifient les artistes le composant. Pour autant, chacun des artistes le composant singularise à son tour l'impressionnisme, les styles de Claude Monet ou d'Auguste Renoir par exemple ne se confondent pas.

Le symbolisme, pour sa part, conteste aussi les styles contemporains : académisme, réalisme, naturalisme, impressionnisme. Le symbolisme se soustrait à la tradition en érigeant

¹ À propos du rôle des manifestes en art : BAURET Gabriel, « Les manifestes dans l'histoire de la peinture », *Littérature*, n°39, 1980, p. 95-102. Plus précisément sur le symbolisme : ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *Littérature*, n°139, 2005, p. 99-113.

l'individualisme en art et la singularité stylistique en critères : « [...] le Symbolisme, en poussant jusqu'à ses plus extrêmes conséquences la volonté d'individualiser les formes artistiques, affranchit l'art des règles extérieures, des normes communes et des schémas hérités de la tradition¹ ». Au contraire de l'impressionnisme pris en illustration, le symbolisme n'institue pas un style (qui serait dit symboliste), mais privilégie la pluralité des styles des artistes retenus par la critique comme symbolistes : le style devient une manière individuante, c'est-à-dire une création singulière qui serait gage de l'authenticité, du tempérament et de la personnalité affirmée de l'artiste. Le symbolisme se place ainsi du côté de la manière personnelle, permettant plus aisément d'identifier les artistes en tant qu'individus plutôt qu'en tant que représentants d'un style symboliste potentiel ou reconnu.

Le style implique ainsi une succession toujours plus rapide de mouvements artistiques, au sein de l'histoire de l'art, et de « phases stylistiques », au sein même de la carrière d'un artiste. Pablo Picasso, au vingtième siècle, en est un bon exemple, lui qui multiplie les styles de manière successive ou simultanée. Si cette succession de style n'est pas aussi visible chez Gustave Moreau que chez Picasso, il est à noter que le peintre symboliste est aussi emblématique de la question stylistique, lui qui passe d'un académisme modelé sur l'ancien à de « surprenantes audaces de pâte et de coloris² ». Après avoir étudié comment Gustave Moreau incarne l'archétype de l'artiste symboliste, nous verrons comment ses œuvres incarnent l'une de ces singularités artistiques au travail : le renouvellement de la couleur par l'innovation du contrepoint, tout d'abord, suivi d'une innovation linéaire avec le développement d'une arabesque ornementale, puis le détail enfin, prenant à la fois un rôle ornemental et suggestif. La singularité artistique et stylistique de Moreau se déploie aussi sous des aspects spécifiques que sont le syncrétisme, l'hieratisme et l'inachevé, trois modes picturaux lui permettant d'affirmer sa posture individuelle.

Ce qui importe chez un artiste, ce n'est pas nécessairement la subversion des règles de son époque, mais la liberté avec laquelle il les interprète et la manière dont il appose sa marque, qu'il suive ou qu'il dépasse les règles de création en place. Moreau (ré)interroge le rapport entre le dessin et la couleur, à partir desquels il développe sa technique du contrepoint³, répondant à l'exigence d'une couleur subjective et antimimétique formalisée par la critique. L'arabesque,

¹ ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *art. cit.*, p. 93.

² GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 1997, p. 35.

³ SCHNEIDER Pierre, « Les sources de la peinture moderne », *Connaissances des Arts*, hors-série « Gustave Moreau », n°126, 1998, p. 28-45, p. 41.

s'opposant à l'académisme, répondant à une manière de penser et à une possibilité d'extension herméneutique de l'œuvre¹, se retrouve de façon récurrente chez Moreau, celle-ci étant directement liée au développement du féminin². Néanmoins, rappelons que si le thème et l'origine littéraire permettent de distinguer et de catégoriser les figures, les motifs et les éléments de style ne confirment pas ces catégories. Les caractéristiques stylistiques sont bien indépendantes des thèmes. Moreau renouvèle aussi stylistiquement le détail en en faisant un motif d'abord décoratif et non plus d'abord signifiant comme cela était majoritairement le cas dans la peinture d'histoire antérieure. Le motif vaut désormais pour lui-même, innovation déjà annoncée par la réinterprétation de l'arabesque en ligne ornementale. Le détail se distribue ici entre une ornementation inspirée de la joaillerie et une attention aux parties, c'est-à-dire aux éléments aperçus, presque cachés, à peine dévoilés dans l'ensemble du tableau.

En plus de revisiter les éléments préexistants de la peinture, Moreau intègre des éléments originaux tel que le syncrétisme, qui caractérise plutôt thématiquement son œuvre et que la critique retient dans une version d'emprunt aux autres arts et artisanats. Les figures hiératiques habillant ces renouvellements thématiques marquent l'œuvre d'une immobilité, d'un recueillement et d'une intériorité chers à Moreau. L'inachèvement, enfin, ou plutôt les œuvres inachevées et l'œuvre inachevé, laissent émerger de potentielles difficultés de conception et de mise en forme des tableaux, liées à l'impact d'évènements personnels sur la carrière de l'artiste. La réception critique, elle, interroge plutôt cet inachevé dans une recherche de filiation ou d'affiliation : quelle place Gustave Moreau occupe-t-il dans l'émergence de l'abstraction ?

Ces éléments stylistiques s'observent bien évidemment d'abord dans les œuvres (bien qu'ils puissent être confirmés dans les écrits) : ces dernières témoignent pour leur auteur, qui y montre sa manière et y exhibe son talent, avant même d'exprimer une idée. Ainsi, ce que montre d'abord l'artiste, ce n'est pas ce qu'il souhaite « dire » ou transmettre à travers son œuvre, mais d'abord son talent artisanal, sa faculté à faire. La création ne procède pas d'une volonté de dire, mais d'une volonté de faire : ce verbe requiert un sujet autant qu'un complément. Dès que l'on parle d'œuvre, la question de l'auteur se pose, ces deux notions sont solidaires : « L'œuvre signifie alors non seulement ce que l'homme produit, mais ce qu'il fait et ce qu'il devient en faisant, parce que faire lui est essentiel³ ». Un artiste est donc un individu singulier qui *fait* une

¹ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005, p. 143-144.

² PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « Métamorphoses de l'arabesque "fin-de-siècle" : Art Nouveau, Symbolisme, Décadence », dans BAYLE Corinne et DAYRE Éric (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts, XIXe, XXe et XXIe siècles*, Paris, Éditions Kimé, 2017, p. 119-138, p. 129-130.

³ DUFRENNE Mikel, « Œuvre d'art », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

création (qui crée), par l'intermédiaire du médium de son art (en peinture : pigments et liants ; formes, dessin et couleurs) ; et par une qualité spécifique et là encore singulière qui se révèle dans la *manière* de peindre, dans le *comment* : le style. Il est considéré que toute grande œuvre est une création singulière et que son authenticité se mesure à sa singularité. Si le style est la trace d'un geste (notamment en peinture où il naît de la main), il en est aussi la maîtrise, et c'est pourquoi, si naturel qu'il apparaisse, il se travaille et se conquiert au prix d'efforts considérables, ces mêmes efforts le faisant évoluer tout au long de la production artistique.

CHAPITRE 4 : L'INNOVATION : RENOUVELER LA COULEUR, LA LIGNE ET LE DETAIL

Le premier chapitre de cette deuxième partie traite d'abord de l'innovation, comprise comme le fait de revisiter – c'est-à-dire visiter à nouveau, mais aussi changer de direction ou d'orientation – quelque chose de préétabli et d'y apporter de la nouveauté, de l'originalité. Gustave Moreau revisite ainsi les principes de la peinture : la couleur et la ligne, d'abord, et apporte ensuite de la nouveauté à travers la conception et la mise en forme du détail. Nous choisissons de structurer les deux premiers points concernant la couleur et la ligne en regard du contexte symboliste auquel Gustave Moreau est rattaché pour montrer comment il reprend ces éléments. Le point relatif au détail se concentre plus spécifiquement sur le renouvellement tenté dans son œuvre.

1. LA COULEUR : L'INNOVATION DU CONTREPOINT

La couleur est, avec le dessin, l'un des éléments centraux de la peinture. Issue des pigments, elle peut déterminer la forme autant que le fond et se déploie selon des techniques diverses. Dans le cas du symbolisme et de Gustave Moreau, les techniques les plus communes sont la peinture à l'huile ainsi que l'aquarelle et la gouache. Moreau excelle notamment dans ces deux dernières. La couleur est l'un des éléments délaissés des études sur le symbolisme ; l'historiographie est peu prolixe à son sujet. Nous verrons ainsi comment celle-ci se manifeste concrètement dans les œuvres mais aussi comment elle peut être abordée théoriquement par la critique, les artistes symbolistes, dont les Nabis, ceci dans un premier temps, et plus spécifiquement chez et par Gustave Moreau, dans un second temps.

A) La couleur chez les symbolistes et les Nabis

Le philosophe et historien de l'art Georges Roque se demandait déjà il y a presque trente ans pourquoi la couleur ou la symbolique de celle-ci n'avaient pas joué un rôle de premier ordre auprès des peintres symbolistes¹. L'hypothèse formulée par l'auteur est que le caractère rigide et dogmatique de la symbolique des couleurs s'accorde mal avec la revendication de la

¹ ROQUE Georges, « Les symbolistes et la couleur », *Revue de l'art*, n°96, 1992, p. 70-76.

subjectivité symboliste. Cette contradiction essentielle rend en effet difficile une conciliation entre une conception platonicienne ou néoplatonicienne de l'Idée, d'essence universelle, et la position subjective revendiquée par les artistes. Une conciliation serait néanmoins possible par la référence aux théories dites scientifiques, permettant l'harmonie entre l'idéalité du symbole (visant l'universalité) et la subjectivité artistique (visant l'individualité). La subjectivité de la perception des couleurs se retrouve chez Michel-Eugène Chevreul (loi des contrastes simultanés des couleurs), Hermann von Helmholtz (explication de la perception des couleurs par le système visuel humain, basée sur les travaux de Thomas Young) ou encore Ogden Rood (caractère physiologique de la vision des couleurs), tous scientifiques ayant influencé les théoriques néo-impressionnistes et pointillistes contemporaines du symbolisme. Concernant la subjectivité artistique, celle-ci est confirmée par la critique, Gabriel-Albert Aurier en premier lieu, écrivant de l'œuvre d'art qu'elle est « [...] 4° *Subjective*, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet¹ », ce qui concorde avec les discours scientifiques exprimant que la couleur est subjective et non objective.

Par ailleurs, l'observation des textes symbolistes et de ceux composant l'historiographie montre que la couleur est peu abordée en tant qu'élément primordial. Il semblerait que celle-ci ait été traitée de manière plus importante concernant les peintres Nabis, formant une branche connexe au symbolisme, groupés autour de Paul Sérusier et fervents admirateurs de Paul Gauguin qu'ils fréquentent. Le rôle de la couleur dans ce courant ayant été analysé par Clément Dessy², les conclusions nous serviront de base réflexive pour construire notre exposé.

Les Nabis participent à leur propre promotion au sein de la critique d'art, notamment en tissant des relations avec les acteurs littéraires de cette critique. La réception qui est faite de leurs œuvres s'inscrit dans une vision formaliste de l'art, elle s'attache à repérer des traits stylistiques, notamment en lien avec le traitement plastique de la couleur³. Les symbolistes, considérés plus académiques, à l'instar de Pierre Puvis de Chavannes ou encore Gustave Moreau, sont quant à eux plutôt reconnus pour les thèmes qu'ils traitent, comme l'était déjà la peinture des Préraphaélites anglais⁴ figurant dans les influences picturales des artistes. Au sein même du symbolisme, le traitement de la forme et du style, ainsi que le traitement des thèmes,

¹ AURIER Gabriel-Albert, « Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercure de France*, n°15, mars 1891, p. 155-165.

² À ce propos : DESSY Clément, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015. Voir précisément le chapitre « Annoncer la couleur », p. 149-187.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ À ce propos : BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et Symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003.

ne sont pas équivalents dans la réception critique du mouvement. Le style et la forme appartiennent explicitement au champ de la peinture et répondent à une approche formaliste de celle-ci, tandis que les thèmes sont plus aisément vus comme littéraires. Clément Dessy montre, en ce qui concerne l'aspect formaliste de la couleur chez les Nabis, que c'est le style d'écriture de la critique plutôt que les thèmes abordés qui prime : l'usage de la métaphore, comme une « *référence à la peinture*¹ », en est le procédé littéraire principal.

Une approche théorique de la couleur est aussi tentée par les artistes eux-mêmes, à l'instar de Paul Gauguin : « L'idée de Gauguin, c'est de délier la couleur de son référent réel afin de servir la vision du peintre de ses sensations. Il s'agit par conséquent d'un lieu majeur où le synthétisme pictural veut manifester une présence subjective via le refus du trompe-l'œil et de la *mimésis*² ». L'exemple le plus connu, auquel une exposition a récemment été dédiée³, est le petit tableau effectué par Paul Sérusier sous la dictée picturale de Gauguin, *Le Bois d'amour* (1888), dit aussi *Le Talisman* [ill. 10]. Cette œuvre, où les aplats de couleur détachés de leurs référents réels s'imposent, permet aux Nabis de s'émanciper à la fois d'une vision pointilliste et scientifique de la représentation, et d'une vision impressionniste, considérée trop réaliste et naturaliste. La couleur tient un rôle primordial pour les Nabis, son emploi est subjectif et non plus objectif, dans le sens où chaque artiste peut remplacer la couleur perçue par une couleur choisie de manière non mimétique. La couleur échappe au cadre réaliste et mimétique dans lequel la peinture d'alors subsiste : « On retrouve ici cette idée ambiguë (et oxymorique) qui pour mieux suivre la "nature" doit s'en éloigner⁴ ». Cette idée est présente chez Gauguin et s'exprime plastiquement par l'emploi d'une couleur à la fois pure et subjective. Maurice Denis, peintre théoricien reconnu, également Nabi, écrit pourtant que, selon lui, l'usage des couleurs pures est considéré comme une « idée simpliste ». Pour lui, les Nabis et peintres suivants font plutôt des couleurs « des belles harmonies, infiniment variées comme la nature⁵ ». Denis opèrerait-il ici un retour vers la nature, la prenant à titre de comparaison ?

¹ L'expression est ici empruntée à Clément Dessy (p. 149), qui l'emprunte lui-même à Nicolas Wanlin. À ce propos : WANLIN Nicolas, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010. En italique dans le texte original.

² DESSY Clément, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture, op. cit.*, p. 150.

³ Exposition : « Le "Talisman" de Sérusier, une prophétie de la couleur », musée de Pont-Aven (30 juin 2018 – 6 janvier 2019), musée d'Orsay (29 janvier – 2 juin 2019), commissariat par Estelle Guille des Buttes-Fresneau et Claire Bernardi.

⁴ DESSY Clément, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture, op. cit.*, p. 150.

⁵ DENIS Maurice, « L'influence de Paul Gauguin », *L'Occident*, n° 23, octobre 1903, repris dans *Le Ciel et l'Arcadie. Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 2014, p. 78.

Quoiqu'il en soit, la couleur reste majoritairement réaliste chez les peintres symbolistes, exceptés les Nabis et synthétistes : ni arbre jaune, ni ombre bleue, ni feuille ou herbe rouges¹ chez les premiers. Pour schématiser, l'une des différences les plus évidentes entre la couleur nabis et la couleur dite symboliste est l'emploi d'aplats de couleurs vives chez les Nabis contre l'emploi d'une palette de camaïeux chez les autres, le plus souvent terre ou bleu, renvoyant aux thèmes mélancoliques majoritairement traités. Le peintre Édouard Vuillard, dans ses carnets datés de 1890, propose une catégorisation : « Chose remarquable dans les musées et l'histoire de la peinture, plus les peintres sont mystiques plus leurs couleurs sont vives (rouges, bleus, jaunes) plus les peintres sont matérialistes plus ils emploient des couleurs sombres (terres, ocres, noirs, bitume)² ». Les deux catégories – mystiques et matérialistes – sont établies selon deux critères rapportés à la couleur : l'emploi de couleurs vives et l'emploi de couleurs sombres. Symboliquement, le caractère mystique des artistes se situe dans la lumière et est éclairé par le choix de couleurs vives, en dominante primaires (rouge, bleu, jaune), tandis que le matérialisme – critiqué et désavoué par les artistes décadents et symbolistes – est du côté de l'ombre, terne, sans éclat et probablement alors sans noblesse, représenté par des couleurs faisant référence au monde industriel et ouvrier (terre, ocre, noir, bitume). Cette catégorisation s'interroge au regard de l'œuvre peinte de Gustave Moreau : celui-ci est considéré mystique par la critique littéraire, son œuvre est réputée jalousement gardée, rare, précieuse. Si l'on suit la proposition de Vuillard, sa peinture devrait alors se parer de couleurs vives, franches, pures, primaires. En jetant un regard panoramique aux grands ateliers de la maison-musée qu'il a léguée, il semblerait que cela ne soit, en dominante, pas le cas. L'œuvre de Moreau est plutôt sombre, avec des camaïeux de couleurs nuancés, une palette dominée par les terres, les ocres, les noirs et les bitumes, pour reprendre la liste énoncée. Moreau ne semble pourtant pas être un peintre matérialiste et n'est d'ailleurs nullement qualifié ainsi dans sa réception critique. Peut-être est-il une exception à la liste de Vuillard ?

L'application de la couleur est par ailleurs le plus souvent soumise au tracé du dessin, servant à donner vie aux figures ou aux paysages dessinés. La couleur symboliste – si tant est qu'une seule couleur symboliste puisse être identifiée tant les manières diverses sont encore à souligner – sans se détacher du référent réel dans son ensemble, sert à faire émerger des

¹ Nous reprenons ici la liste des exemples dictés par Gauguin à Paul Sérusier lors de la réalisation du *Bois d'Amour* (1888).

² VUILLARD Édouard, « Feuillet 74 », dans ALEXANDRE Françoise, *Édouard Vuillard. Carnets intimes (1888-1905 et 1^{er} janvier 1914-11 novembre 1818)*, t. I, thèse de doctorat, université Paris VIII / ENS-Ulm, 1998, p. 326.

éléments spécifiques de l'œuvre. D'après Aurier, les symbolistes tels que Puvis de Chavannes ou Gustave Moreau n'ont pas cherché :

« [...] les belles couleurs pour la seule jouissance des belles couleurs, ils se sont efforcés de comprendre la mystérieuse signification des lignes, des lumières et des ombres afin d'employer ces éléments, pour ainsi dire alphabétiques, à écrire le beau poème de leurs rêves et de leurs idées¹ ».

Pour le critique, le sens de l'œuvre prend clairement une dimension capitale, les moyens plastiques – dont la couleur – en sont les moyens d'expression. Le symbole reprend la première place en tant que signe et en tant que signifié. Tzvetan Todorov énonce à ce propos : « le symbole ne signifie qu'indirectement, de manière secondaire : il est d'abord là pour lui-même, et ce n'est que dans un second temps que l'on découvre qu'il signifie² ». Le symbole est alors d'abord une forme, une ligne, une couleur, avant de signifier quelque chose d'autre. Cette ambivalence du symbole entre le signe et le sens, existante depuis le romantisme allemand, le fait osciller entre deux attitudes que le peintre Maurice Denis qualifiera de « tendances mystiques et allégoriques, c'est-à-dire la recherche de l'expression par le sujet » d'une part, et les « tendances symbolistes, c'est-à-dire la recherche de l'expression par l'œuvre d'art³ » d'autre part. Il reformulera plus tardivement cette pensée ainsi : « l'allégorie parle à l'esprit, le symbole parle aux yeux⁴ ». Selon l'explication de Denis, Puvis de Chavannes et Moreau produiraient des allégories plus que des symboles, l'esprit étant le récepteur visé, plus que le sens visuel. Pour autant, aucun des deux – allégorie ou symbole – ne se contente d'être des copies illusives de la nature. Comme l'arabesque qui est un « concept repoussoir de ceux d'illusion et de trompe-l'œil⁵ », rejeté par le symbolisme, la couleur, dans sa rupture au référent, pourrait, elle aussi, être qualifiée de « concept repoussoir ». L'arabesque et la couleur symbolistes accroissent la liberté de peindre et la liberté d'interpréter les référents et les conventions académiques, elles sont des moyens stylistiques justifiant un point de vue artistique original.

¹ AURIER Gabriel-Albert, « Les Symbolistes », *Revue encyclopédique*, 1^{er} avril 1892, p. 474-486.

² TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 238.

³ DENIS Maurice (sous le pseudonyme de Pierre L. MAUD), « Notes d'art et d'esthétique », *La Revue blanche*, 2 juin 1892, p. 360-367, p. 364.

⁴ DENIS Maurice, « Note sur l'allégorie et le symbole », *Journal*, Paris, La Colombe, 1957, p. 140.

⁵ DESSY Clément, « Une arabesque symboliste. De Gauguin et des Nabis à Alfred Jarry et Charles Morice », dans BAYLE Corinne et DAYRE Éric (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts, XIXe, XXe et XXIe siècles*, op. cit., p. 149-163, p. 150.

Le caractère d'originalité de Moreau ayant déjà été souligné, observons comment la couleur est un des éléments qui y participe, au-delà de son enseignement déjà reconnu à ce propos : quel est son rapport à celle-ci, ainsi qu'aux théories de la vision colorée qui lui sont contemporaines ? Comment se manifeste la couleur dans son œuvre, par quels moyens participe-t-elle de l'innovation moréenne ?

B) La couleur chez Gustave Moreau

Pour Gustave Moreau, « la science des valeurs est des plus difficiles à acquérir pour un peintre¹ ». La variabilité « à l'infini » de cette science en complique la maîtrise, qui exige du temps et une réflexion approfondie, « pour comprendre l'importance de cette partie de la peinture qui, au premier abord, n'a l'air que d'une simple nuance ou d'une finesse de goût ». Pour Moreau, la couleur est bien plus qu'une nuance ou un goût, elle est primordiale. Il est d'ailleurs très critique envers les artistes contemporains qui en usent mal, selon lui, comme en témoigne cette note concernant Paul Signac :

« Celui-ci s'appuie sur Chevreul (la théorie des couleurs), et c'est un peintre, il se dit peintre, il se croit peintre, celui qui peut confondre la couleur avec le ton, l'harmonie avec la combinaison cliché donnée par le procédé scientifique. Va-t-on plus loin dans l'effroyable et l'absurde² ? »

Cet extrait atteste également du fait que Moreau a connaissance des travaux scientifiques contemporains sur la couleur, bien qu'il n'y ait pas trace des deux ouvrages évoqués par Georges Roque dans son article précédemment cité³, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (1827) d'Humbert de Superville et *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes* (1837) de Frédéric de Portal, dans la bibliothèque archivée de l'artiste⁴. On y trouve cependant *La Science de la peinture* (1891) de Jehan-Georges Vibert, ainsi qu'*Un procédé inaltérable : la peinture à l'encaustique* (1890) de Gabriel Deneux. Pour Gustave Moreau, c'est la nature qui donne « la clef et les lois de cette science⁵ », nature par laquelle le coloriste est d'ailleurs fasciné, si l'on en croit ses écrits : « Le ton, les modelés intérieurs, les nuances et atmosphère le troublent au point qu'il lui est interdit de voir la forme

¹ *Écrits*, II, p. 245-246. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

² *Écrits*, II, p. 334-335.

³ ROQUE Georges, « Les symbolistes et la couleur », *art. cit.*, p. 70-76.

⁴ Cela signifie uniquement que Moreau n'en possédait pas d'exemplaires, ces ouvrages figuraient peut-être parmi les titres de sa bibliothèque mentale.

⁵ *Écrits*, II, p. 245-246.

d'un objet, non pas exacte, mais même originale et transformée¹ ». La couleur, alors, dépasse la forme de l'objet.

Ainsi, comment s'y prendre si l'on désire peindre ? Pour Moreau, quelques règles s'appliquent :

« Bien établir avant de commencer une huile le mode de valeurs et de colorations. Réduire les colorations d'un tableau de plus en plus, de façon à n'avoir que deux ou trois colorations au maximum, bien déterminer les dominantes. Réduire toutes les harmonies des tableaux à des camaïeux (vigoureux et très variés de valeurs), camaïeux verts, bleus, jaunes, rouges, oranges, violets, noirs, gris. Regarder ces tableaux à l'envers pour bien se rendre compte des valeurs dont le sujet, les objets représentés, l'aspect du tableau, vous détournent toujours². »

L'artiste préconise de réduire les colorations et les harmonies, privilégiant une détermination franche des dominantes et l'usage de camaïeux. Ceux-ci se doivent d'être « verts, bleus, jaunes, rouges, oranges, violets, noirs, gris ». Chacune des couleurs citées va de pair avec sa complémentaire sur la roue chromatique (vert / rouge, bleu / orange, jaune / violet) en y ajoutant les noirs et les gris. Notons que l'analyse du Laboratoire de Recherche des Musées de France³ révèlent l'usage d'une « gamme de blanc pur, d'ivoire, de bleu d'outremer, de bleu de Prusse, de rouge sang, de vert émeraude, de jaune d'or et de violet⁴ », sans mentionner les couleurs bitume et sombres évoquées par Moreau lui-même. Précisons par ailleurs que l'analyse n'étant menée que sur un échantillon de deux palettes, les conclusions ne peuvent ainsi pas être généralisées. De plus, les prélèvements n'indiquent pas la quantité des couleurs disponibles sur les palettes réellement utilisées pour la réalisation des toiles. Quoiqu'il en soit, les tableaux de Moreau se colorent généralement de tons dégradés ou de tons rompus, plus que de tons purs. Moreau note aussi que la valeur des harmonies colorées prime sur le sujet, ce dernier venant détourner l'œil de l'aspect matériel du tableau. Pour assurer cette harmonie des valeurs dominantes et ne pas s'attarder uniquement sur la ligne figurative, le peintre propose de « regarder ces tableaux à l'envers⁵ », ce que déclarera avoir fait Wassily Kandinsky, quelques décennies plus tard, lorsqu'il eut la révélation de l'abstraction.

¹ *Écrits*, II, p. 228.

² *Écrits*, II, p. 272-273.

³ Nous recopions ici la note de bas de page 123 dans l'étude suivante : « Analyses effectuées en 1975 par Ch. Lahanier, J.-P. Rioux et L. Faillant, à partir d'une des deux palettes de l'artiste conservées au Musée Gustave Moreau », dans MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Paris, ACR Édition, 1998, p. 261.

⁴ MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, op. cit., p. 250.

⁵ *Écrits*, II, p. 273.

Moreau accorde de l'importance à la nature de l'œuvre d'art, à sa matière, à sa matérialité. Il reprochait d'ailleurs à Ingres son « mépris profond de la matière, défaut essentiellement français¹ », bien qu'il le reconnaisse comme un peintre important. Le travail de texture de ses huiles, peintes au pinceau, au couteau ou au doigt, montre que l'artiste se soucie de la pâte et de la touche : les intentions et les sentiments se transmettent aussi par cet intermédiaire, le tableau étant avant tout une œuvre matérielle sur laquelle se déploient des éléments plastiques. Si le début de la carrière de Moreau est plutôt influencé par la tradition académique du dessin, tandis que la fin semble plus tentée par l'abstraction nouvelle de la couleur, ses créations ne font qu'osciller d'un pôle à l'autre tout au long de sa vie d'artiste. Pour autant, Moreau se considère tout au long de celle-ci comme un peintre d'histoire, et la tentation de la couleur en fin de vie s'accompagne d'une frénésie de dessins, contrebalançant ainsi l'attraction nouvelle.

a) Le « contrepoint » ou le « surlignage » : un pas vers l'abstraction ?

Si le coloris semble lié au motif au début de sa carrière officielle, les œuvres tardives de la décennie 1890² confondent de plus en plus forme et fond, couleur et dessin : des silhouettes floues, diluées, incertaines, indistinctes, s'étalent sur des toiles dont le fond lui-même est devenu matière sensuelle, épaisse, brouillée. L'historien d'art Pierre Schneider parle du « combat entre épaisseur matérielle et lumière spirituelle³ », rappelant ainsi les catégories établies par le peintre Édouard Vuillard, catégories d'ailleurs contemporaines des œuvres tardives de Moreau. Certaines œuvres de Moreau voient des éclats de couleurs pures se détacher du fond, comme dans l'œuvre *Léda* (1865-1875) [fig. 36] où le jaune de la croix rayonne derrière sa tête et celle du cygne, le rouge des drapés et le bleu du ciel, ou encore dans l'œuvre *Les Prétendants* (1852-1896) [fig. 9] où les colonnes bleues surgissent en arrière-plan, où le bleu encore se perçoit sur l'habit du poète, où l'étoile rouge au-dessus de la tête de Minerve rayonne elle aussi en écho au halo jaune étincelant qui l'entoure. La couleur chez Moreau se fait joyau étincelant, c'est-à-dire non pas aplat de couleur vive comme chez les Nabis, mais plutôt petites touches qui accrochent l'œil au détour du balayage oculaire de l'œuvre. Moreau

¹ *Écrits*, II, p. 314.

² Pour exemples : *La Parque et l'Ange de la mort*, 1890, huile sur toile, 110 x 67 cm, Paris, musée Gustave Moreau ; *La Tentation*, vers 1890, huile sur toile, 140 x 98 cm, Paris, musée Gustave Moreau et l'aquarelle jointe *La Tentation de Saint Antoine*, vers 1890, aquarelle avec rehauts de gouache, 13,5 x 24 cm, Paris, musée Gustave Moreau ; *Moïse sauvé des eaux*, vers 1895, huile sur toile, 173 x 128 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

³ SCHNEIDER Pierre, « Les sources de la peinture moderne », *art. cit.*, p. 36.

« éteint les tons clairs¹ », ce qui, selon Vuillard, le ferait passer du côté des peintres matérialistes, du côté du sombre. Néanmoins, cette extinction des tons clairs permet justement d'enflammer « la couleur [...] pensée, rêvée, imaginée² », selon les propres mots de Moreau, c'est-à-dire permet de rendre visible et vivante une couleur subjective et antimimétique. La palette sombre et éteinte agirait donc comme un élément de contraste pour faire jaillir la pureté chromatique, abondamment assimilée aux pierreries.

Gustave Moreau est d'ailleurs reconnu comme un « alchimiste de la couleur³ ». La question du traitement de celle-ci le place comme un « précurseur, un pionnier⁴ », puisqu'il cherche des solutions à des « problèmes [...] qui seront ceux de la peinture des années d'après-guerre jusqu'à notre époque⁵ », c'est-à-dire des interrogations propres à l'avant-garde et à la peinture dite contemporaine. La question de Moreau comme peintre avant-gardiste – plus que comme peintre de l'avant-garde – se pose alors. Comment l'artiste tente-t-il de résoudre les contradictions antérieurement posées entre la couleur et le dessin ? Il cherche un terrain d'entente entre les deux, ne voulant ni défier la tradition, ni céder à l'emprise de la couleur pure. C'est ainsi qu'il propose une sorte de synthèse, celle dénommée « richesse nécessaire », « synthèse entre la précision des lignes et la préciosité des tons purs. Simples points étincelants, ils constituent des carrefours entre les formes définies et les fonds indécis⁶ ». Pour autant, cette synthèse se manifeste de manière antithétique, par une dissociation des deux moyens : le dessin devient extérieur à la masse colorée, tandis que la couleur n'est plus soumise aux formes dessinées. Ce procédé du « contrepoint⁷ » ou du « surlignage⁸ » se retrouve notamment dans des œuvres telles que *Le Triomphe d'Alexandre le Grand* (1885-1890) [fig. 56] ou *Salomé dansant* (vers 1876), dite aussi *Salomé tatouée* [fig. 28].

Les deux premiers plans du *Triomphe d'Alexandre le Grand* (1885-1890) [fig. 56] révèlent précisément cette technique. Le premier est occupé par l'ascension montagnaise tout à gauche du tableau, parsemée de grandes fleurs blanches. Une base bleu outremer contraste avec l'étirement pigmentaire rouge juste au-dessus, culminant ensuite en un camaïeu de brun-vert rocailleux. Le contraste de la base sert aussi à mettre en valeur les traits noirs finement tracés. Le deuxième plan du tableau montre le trône d'Alexandre le Grand surplombant la foule des

¹ *Ibid.*, p. 28.

² MOREAU Gustave, cité dans : *Ibid.*

³ MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevée*, op. cit., p. 250.

⁴ SCHNEIDER Pierre, « Les sources de la peinture moderne », art. cit., p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ SORANO STEDMAN Véronique, « Le Triomphe d'Alexandre le Grand. L'abstrait dans le figuratif », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 23-33, p. 24.

indiens vaincus, avec Porus leur chef, tendant la main dans un geste d'imploration, reconnaissant ainsi la défaite de son peuple. Une ébauche à l'huile conservée au musée¹, clairement identifiée comme un travail préparatoire à ce grand tableau, par son format carré et sa mise en place similaire, permet de deviner les étapes de création de l'artiste. La composition générale est déjà visible avec l'immense masse de rochers au centre avec les deux troués de ciel nuageux de part et d'autre, ainsi que quelques personnages esquissés au premier plan. Les contrastes chromatiques sont fortement marqués entre le ciel et le camaïeu d'ocres du reste de la surface. L'organisation de la surface colorée, sans encore de précision de forme, est la première étape. Les valeurs sont ensuite indiquées (emploi du blanc et des terres d'ombre), puis les couleurs, qui répondent à la sensibilité et à la symbolique de l'artiste. Cette ébauche confrontée à la toile finale montre le passage de « l'évocation pure à la description narrative² ». L'ébauche est rapidement brossée, la célérité d'exécution transparait dans la touche. La version achevée s'éloigne de l'ébauche dans les couleurs employées, plus douces et plus froides, tandis que des plans intermédiaires ajoutent de la profondeur à la composition. Concernant la palette chromatique de Moreau, celle-ci est avant tout contrastée et de nature expressive avant d'être décorative, la couleur servant l'imagination et les sentiments du peintre. Celle-ci n'est pas appliquée suivant le modelé, mais bien en dehors de lui, par touches isolées : cette manière est notamment visible dans le détail du groupe de femmes au premier plan de la toile, avec les tâches rouges, bleues, vertes et roses sur les vêtements.

Le trait vient après les valeurs et les couleurs, dans une étape successive. Les dessins sont ajoutés ensuite, dès 1874, date de la première signature du tableau à droite, selon Geneviève Lacambre³, puis jusqu'en 1890, date de la seconde signature à gauche. La figure d'Alexandre le Grand sur son trône est révélatrice de cette technique du surlignage : l'emplacement du personnage est réservé dès la conception de l'œuvre et sa réalisation rapidement exécutée. Les touches brèves éclairent le vêtement, la texture picturale est visible, le vainqueur grec semble parfois plus ciselé que peint. Les contours, dessinés au pinceau fin, sont colorés de bleu foncé. Le dessin est ainsi la dernière étape du traitement de la surface et non plus la première, comme c'est traditionnellement le cas dans la peinture, occupant habituellement le rôle de repère pour la mise en place de l'œuvre. Les aplats et tâches de couleur comme les lignes de formes et

¹ Gustave Moreau, *Alexandre le Grand*, huile sur toile, 35 x 35 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 650).

² SORANO STEDMAN Véronique, « Le Triomphe d'Alexandre le Grand. L'abstrait dans le figuratif », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 23-33, p. 25.

³ À ce propos : DE CONTENSON Marie-Laure (dir.), *L'Inde de Gustave Moreau*, cat. expo., Paris, Musée Cernuschi (15 février – 17 mai 1997), Lorient, musée De La Compagnie Des Indes (17 juin – 15 septembre 1997), Paris, Paris-Musées, 1997.

arabesques sont dissociées pour s'associer dans l'œuvre finale, chacune de la couleur et de la ligne possédant son autonomie.

b) L'inspiration des maîtres

Comme il se l'est promis pour améliorer sa peinture, Gustave Moreau travaille beaucoup : « Les artistes très épris d'idéal arrivent avec beaucoup de peine à savoir bien employer et se servir de la nature. Il ne faut pas se décourager cependant, car cet équilibre à trouver, cette juste mesure à établir entre la chose rêvée et la forme insuffisante que donne la nature s'obtient avec le travail et beaucoup d'expérience¹ ». Concernant la couleur, il préconise d'« étudier les valeurs des portraits de maîtres² », tel Velasquez, dont il estime le travail :

« [...] tons nourris mais sourds. Éclat contenu – superbe qualité de colorations. Ors magnifiquement fouettés. Superbe plénitude de ses tons bruns dans ses chevaux, costumes, etc, etc. Gris-bleu de ses terrains – localité de ton très simple et sans variété outrée. Tons solides. Emploi des terres – pâleurs adorables, lividité de tons³. »

Ou encore Van Dyck, qu'il apprécie également : « Il en est de même pour le Van Dyck de la Tribune, avec cette différence très sensible dans l'exécution que celle-ci est beaucoup plus liquide et a par conséquent une moindre solidité, mais en revanche plus de clair-obscur et plus de mystère dans l'effet⁴ ». Moreau fréquente assidûment le musée du Louvre – notamment la salle des émaux en mars 1860, alors qu'il travaille à ses premières œuvres exposées au Salon – où il copie des motifs mythologiques et approfondit sa technique. Le 17 octobre 1876, il rédige une série d'observations faites au musée, dans lesquelles se retrouvent des inspirations. Concernant la couleur, il note : « Vu les peintures allemandes – à prendre pour la raideur des valeurs et des tons. Beaux ornements, colorations très audacieuses. S'en inspirer pour une nouvelle Salomé – voir aux émaux Sauvageot⁵ [...] ». À propos de l'œuvre *Salomé* [fig. 6] exposée au Salon de 1876, dont il souhaite faire une nouvelle version, le peintre explique : « C'est un tableau que, tout en tâtonnant un peu, j'ai admirablement conduit, le peignant tout neutre de ton d'abord et puis maintenant, sur ce ton neutre, toutes les couleurs marquent de la façon la plus riche⁶ ». L'artiste nous apprend ici que peindre d'abord le ton neutre du champ

¹ *Écrits*, II, p. 253.

² *Écrits*, II, p. 272.

³ *Écrits*, II, p. 270.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Écrits*, II, p. 276.

⁶ *Écrits*, II, p. 275.

permet ensuite de faire jaillir la couleur de manière d'autant plus riche, par contraste. Il partage par ailleurs avec Titien cette réflexion sur le prix du blanc, qui devrait être « aussi cher que l'outremer » : « [...] cette base de blanc est une clef de voûte si précieuse pour l'application des teintes colorées, et de suite pour l'exécution, que jamais on ne saurait la payer assez cher, cette couleur négative indispensable¹ ». Pour revenir à ses observations au Louvre, sans préciser nécessairement de quelles peintures il s'agit (le département de peinture allemande abrite notamment des tableaux de Cranach l'Ancien, Dürer, Holbein le Jeune, Hans Maler ou encore Caspar David Friedrich), Moreau note ce qui l'intéresse dans ces œuvres. Il fait également référence à la collection du violoniste Alexandre-Charles Sauvageot, léguée au musée du Louvre en 1856 et enregistrée en 1857, dans laquelle il retient les émaux. Il côtoie également les bibliothèques dans lesquelles il étudie les manuscrits médiévaux enluminés, les miniatures indiennes ou encore les nielles de l'orfèvre italien Maso Finiguerra, rapportant là encore de nombreuses copies de motifs rigoureusement annotées : Moreau y inscrit précisément les coloris, dans l'optique de s'en resservir plus tard².

c) *L'aquarelle, révélatrice du talent de coloriste*

Les aquarelles « faites à la diable³ » permettent également d'observer les talents de coloriste de Gustave Moreau. Souvent considérée comme une technique d'étude, un genre inférieur à la peinture à l'huile, l'aquarelle, à cause de sa sensibilité exacerbée à la lumière la rendant très fragile, est souvent reléguée dans les cartons de réserve ou le secret des cabinets clos. Il est ainsi difficile d'apprécier à sa juste valeur cette peinture à l'eau sur papier.

Moreau peint quelques deux cents aquarelles pendant sa carrière, preuve que ce type d'œuvres plaît aux amateurs. L'une des plus connues s'inspire de la danse de Salomé, *L'Apparition* (1876) [fig. 6], exposée au Salon officielle de la même année et à l'Exposition universelle de 1878, accompagnée d'une autre aquarelle célèbre, *Phaéton* (1878) [fig. 58], toutes deux collectionnées par Charles Hayem puis données au musée du Luxembourg⁴. La série la plus réputée prend quant à elle pour sujet les *Fables de La Fontaine* et dénombre soixante-quatre aquarelles, que le peintre expose à la Galerie Goupil en 1886, lors de l'unique

¹ *Écrits*, II, p. 277.

² MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, op. cit., p. 46.

³ *Écrits*, I, p. 116.

⁴ Elles sont aujourd'hui conservées au département des arts graphiques du musée du Louvre, fonds du musée d'Orsay.

exposition personnelle de son œuvre. À propos de cette série, le critique et historien d'art Charles Blanc écrit en 1881 :

« On se croirait en présence d'un artiste illuminé qui aurait été joaillier avant d'être peintre et qui, s'étant adonné à l'ivresse de la couleur, aurait broyé des rubis, des saphirs, des émeraudes, des topazes, des opales, des perles et des nacres pour s'en faire une palette. On est tout surpris, tout saisi de voir un tel coloriste s'inspirer des *Fables* de ce bon La Fontaine¹. »

Ce commentaire évoque celui du critique Gabriel-Albert Aurier à propos de Vincent Van Gogh, quelques années plus tard : « Sa couleur [...] est invraisemblablement éblouissante. Il est, que je sache, le seul peintre qui perçoive le chromatique des choses avec cette intensité, cette qualité métallique, gemmique² », commentaire tout autant valable à propos de Moreau, auquel Aurier ne songe pas. Quelques années après le succès des *Fables de La Fontaine*, commandées par Antony Roux, Moreau se voit très sollicité par les collectionneurs pour exécuter de nouvelles aquarelles. Il ajoute à sa technique des rehauts de gouache et d'or, afin d'accentuer les effets de couleur et la richesse des œuvres, leur donnant ainsi un caractère précieux et plus proche d'une œuvre peinte à l'huile. Par ailleurs, d'autres aquarelles encore, environ deux-cents, sont rassemblées dans le meuble à panneaux tournants au troisième étage du musée Gustave Moreau.

Bien entendu, le peintre emploie aussi l'aquarelle comme moyen d'étude, notamment lors de son séjour en Italie. Il s'en sert également comme phase préparatoire pour des huiles sur toile, mais aussi pour proposer des réductions de ses principaux succès au Salon à la demande d'amateurs : les traductions aquarellées, avec de nombreuses variantes, concernent par exemple des sujets comme *Œdipe et le Sphinx*, *Orphée*, *Saint Sébastien*, *Salomé*, *Galatée*, etc. Presque toutes les peintures de l'artiste possèdent leur pendant à l'aquarelle, antérieure ou postérieure à la réalisation à l'huile. Les projets pour émail, que Moreau peint à l'aquarelle, révèlent également la profondeur des coloris et sa maîtrise technique de la couleur. Plus encore, Moreau innove par son inspiration empruntée aux artisanats comme la joaillerie ou l'orfèvrerie. Si plusieurs projets ont été confiés, entre 1865 et 1870, à Frédéric de Courcy, spécialiste des arts du feu et compagnon de Moreau en Italie, aucun de ces émaux n'a été retrouvé depuis. Bien plus tard, dans les années 1890, Paul Grandhomme et Alfred Garnier, deux émailleurs, choisissent une quinzaine d'aquarelles du peintre pour les fixer sur émail translucide ; quelques-

¹ BLANC Charles, cité par PRAT Louis-Antoine, « Gustave Moreau (1826-1898), un coloriste mystique », dans *Le Dessin français au XIXe siècle*, Paris, Somogy, 2011, p. 476.

² AURIER Gabriel-Albert, « Les Isolés. Vincent Van Gogh », *Mercur de France*, n°1, janvier 1890, p. 24-29.

uns de ces émaux sont aujourd'hui disponibles au musée d'Orsay et au musée des Arts Décoratifs de Paris.

L'aquarelle est donc une technique qui permet de nombreuses variations pour Gustave Moreau, qui s'y adonne d'ailleurs tout au long de sa carrière. À partir des années 1890, dans la dernière décennie de vie, l'artiste fait preuve d'audace picturale en réalisant des aquarelles, ainsi que des huiles, qui sont interrogées comme des œuvres au seuil de l'abstraction¹. La question, posée régulièrement, divise les spécialistes. Une récente exposition intitulée « Vers le songe et l'abstrait » (octobre 2018 – janvier 2019), au musée Gustave Moreau, posait frontalement la question du rôle de la couleur et de la possible abstraction dans l'œuvre du peintre. Dans la seconde section de l'exposition, « La tâche qui fait sens », quelques-uns des quatre-cent trente essais de couleurs² réalisés par Moreau étaient visibles. Ces feuilles servaient à la fois à tester des couleurs et à décharger les pinceaux. Certaines inscriptions ou similitudes dans la composition ont permis de les mettre en relation avec des œuvres achevées.

Dans une note rédigée probablement pour sa mère, Pauline, sur l'une de ces feuilles, Moreau demande : « Est-ce que tu as jeté des papiers qui étaient par là sur lesquels je fais mes essais de couleur³ » ? Cette interrogation prouve que l'artiste se soucie de ses palettes sur papier, dans lesquelles se devinent les différents outils utilisés par l'aquarelliste (pinceaux très fins, pinceaux « en petit gris », traces de godets ou de pots). Ces feuilles, au-delà des palettes qui stockent et autorisent à mélanger les couleurs, permettent d'observer directement le degré de dilution des pigments et de tester des mélanges de couleurs, mais aussi de medium (encre, plume, mine de plomb, fusain, gouache, sanguine, etc.). Les papiers utilisés sont aussi divers dans leur typologie, grammage, épaisseur ou qualité. Majoritairement, Moreau emploie du papier vélin fin, souvent par feuille entière, mais aussi parfois découpées ou déchirées, et aussi du papier à lettres vergé, filigrané, de petites dimensions. Toutes ces feuilles tâchées d'aquarelle et de gouache montrent une grande richesse chromatique et prouvent l'intérêt soutenu que Moreau a

¹ À ce propos : ROSENBERG Raphael, « Hasard et abstraction. Les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau », dans *Gustave Moreau. Mythes et chimères. Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave Moreau*, cat. expo., Paris, musée de la Vie romantique (22 juillet – 9 novembre 2003), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 93-107. ; ROSENBERG Raphael, « Taches ou paysages ? Les peintures non figuratives de Gustave Moreau », dans *Paysages de rêve de Gustave Moreau*, cat. expo., Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou (12 juin – 12 septembre 2004), Reims, musée des Beaux-Arts (octobre 2004 – janvier 2005), Versailles, Éd. Artlys, 2004, p. 60-71. ; ROSENBERG Raphael, « Gustave Moreau », dans ROSENBERG Raphael et HOLLEIN Max, *Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, cat. expo., Francfort, Schirn Kunsthalle (6 octobre 2007 – 6 janvier 2008), Munich, Hirmer Verlag, 2007, p. 200-271.

² Les 426 feuilles sont inventoriées au musée Gustave Moreau de la cote Inv. 16010-1 à 426, en plus de quelques cas isolés : Des. 953, Des. 7263, Des. 4858 verso, Des. 12150, Cat. 470, Cat. 474 et Cat. 525.

³ Inv. 16010-348.

pour la couleur, ainsi que la grande liberté avec laquelle il expérimente. Le peintre apprécie les harmonies colorées pour ce qu'elles sont et pas uniquement parce qu'elles servent le sujet peint, comme il l'écrit lui-même avec agacement : « Il n'y a pas à chercher 36 mille choses là-dedans. Je cherche une délicieuse tache de couleur faisant un joli effet et puis c'est tout¹ ».

La couleur est ainsi un mode d'expression à part entière pour Gustave Moreau, qu'il maîtrise d'ailleurs à la perfection, lui qui est reconnu comme un virtuose des tons et des teintes, notamment grâce à ses aquarelles, largement collectionnées. Flirtant avec l'abstraction dans ses essais colorés, Moreau se laisse également tenté par le caractère non mimétique de la ligne, second élément essentiel de son œuvre, que nous allons à présent étudier.

2. LA LIGNE : L'ARABESQUE ORNEMENTALE

La ligne mène le dessin, la composition, elle est le plus souvent rapprochée du sujet. Néanmoins, nous verrons qu'elle n'est pas nécessairement figurative pour autant. La ligne, abordée à travers le motif spécifique de l'arabesque, sera d'abord étudiée dans le symbolisme, celui des tableaux mais aussi celui de la critique et des artistes théoriciens, puis chez Gustave Moreau.

A) L'arabesque dans le symbolisme

Selon l'historien de l'art Aloïs Riegl – représentant, aux côtés d'Heinrich Wölfflin, du courant « formaliste » – l'arabesque est issue des motifs végétaux de l'art ornemental de l'Antiquité. Dans *Questions de style* (1893), traduit tardivement en français en 1992, l'auteur trace l'évolution de ces motifs – fleurs de lotus, palmettes, rinceaux, feuilles d'acanthé – de l'art préhistorique à l'art byzantin, se dirigeant vers une pure ornementalité, c'est-à-dire des dessins strictement artistiques et non plus nécessairement inspirés de la nature. Riegl est convaincu que les traits stylistiques les plus manifestes dans l'art d'une période et les lois qui régissent la modification des formes dépendent de ce qu'il désigne comme une « pulsion artistique immanente », une « volonté d'art » (*Kunstwollen* en allemand). À la suite des quatre

¹ *Écrits*, II, p. 232.

motifs évoqués, l'arabesque apparaît comme la dernière étape de l'évolution du motif ornemental antique, culminant dans l'art byzantin et l'art islamique.

Dénommée « arabesque » d'après l'art arabe, elle est ce motif formel, sinueux, curviligne, évoquant les volutes ornementales. Elle est avant tout décorative, bien qu'elle puisse se charger d'une symbolique selon les contextes dans lesquels elle est observée. Dans l'Islam, celle-ci se rencontre fréquemment en raison de l'interdiction de représenter des figures humaines : le motif décoratif permet ainsi de charger les représentations d'une symbolique spirituelle. L'arabesque rencontre ensuite un franc succès dans l'art occidental. Pendant le romantisme, la peinture lègue le motif à la poésie « en dépassant le décoratif vers une signification essentielle, exhibant la gratuité, la liberté, la fantaisie et la supériorité de l'art sur la nature¹ ». La querelle des arts cherche à nouveau à établir laquelle des pratiques artistiques – peinture, littérature, musique – est supérieure, empruntant aux autres des notions que chacune cherche à faire sienne – arabesque, rythme, harmonie, pour exemples.

Tout au long du dix-neuvième siècle, l'arabesque se retrouve dans chaque art, ce regain d'intérêt étant suscité par l'art de l'ornement², porté par les artistes-artisans anglo-saxons des Arts and Crafts notamment. À la tête de ce mouvement social et artistique, William Morris, incarnant lui-même la pluralité des pratiques artistiques et artisanales, reconnu comme fabricant et designer de textile, imprimeur, écrivain, poète, peintre, dessinateur et architecte, engagé comme militant socialiste, exprime ses projets par la décoration, dans une « véritable quête de l'œuvre d'art totale que l'artiste [recherche] à travers le livre illustré³ ». L'arabesque est au cœur de sa pratique, évoquant les motifs médiévaux, source d'inspiration privilégiée. Sans qu'elle soit explicitement nommée dans les écrits de Morris, l'arabesque est néanmoins le « signe fondamental d'un artisanat "artiste" [...] emblème implicite du rêve, de la poésie, de l'art dans sa capacité à transcender le réel historique⁴ ». Ainsi, à la fois picturale, littéraire, mais aussi ornementale, l'arabesque conquiert les différents moyens d'expression en vogue : les arts décoratifs lui offrent une place de choix, l'Art Nouveau en est ainsi un des exemples les plus frappants. L'inspiration végétale de ce dernier élit le motif comme privilégié, voire primordial : le style « nouille », comme il put être ironiquement désigné, se déploie dans des lignes sinueuses, curvilignes, serpentine, évoquant tantôt des fleurs, des plantes, des lianes, tantôt des

¹ BAYLE Corinne, « Introduction : Le triomphe de "l'imagination créatrice" », dans BAYLE Corinne et DAYRE Éric (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts, XIXe, XXe et XXIe siècles*, op. cit., p. 11-20, p. 11.

² PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « Métamorphoses de l'arabesque "fin-de-siècle" : Art Nouveau, Symbolisme, Décadence », art. cit., p. 122.

³ *Ibid.*, p. 122-123.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

drapés ou chevelures, et même des corps dansants. L'arabesque s'inscrit dans ces derniers selon deux manières : dans la forme même de la silhouette définie par la posture ; par des motifs inscrits ou suggérés par des attributs corporels naturels ou culturels, la chevelure ou les tatouages par exemple. Dans l'évolution stylistique du siècle, l'arabesque est « en soi le vecteur d'une revendication contre l'académisme pictural¹ ». Elle est, pour rappel, un « concept repoussoir de ceux d'illusion et de trompe-l'œil² », ces deux derniers étant vivement rejetés par le symbolisme. Les thèmes dépeints par le symbolisme, éloignés ou distincts historiquement (Antiquité, mythes, récits bibliques) autant que géographiquement (Orient, mondes parallèles, Jardin d'Éden), ainsi que les manières stylistiques déployées (aplats de couleurs pures, cernes des figures, geste et facture rapidement esquissés) corroborent cette volonté de s'éloigner de la tradition académique européenne. L'arabesque participe de cette « transgression³ » :

« [...] envahissante, transgénérique, l'arabesque-fin-de-siècle "est partout"⁴ [...]. Elle constitue une sorte d'obsession, susceptible de recouvrir des valeurs parfois opposées, et des représentations de la nature, de l'art, et de la spiritualité potentiellement antagonistes, à la fois désir d'abstraction et tendance dionysiaque⁵. »

L'arabesque est le signe d'une complexité du monde retranscrite artistiquement, portant tout à la fois des valeurs et leurs contraires, ne correspondant pas aux codes de la représentation classique, cherchant à s'y soustraire en se renouvelant sans cesse. L'arabesque est belle dans « la suffisance à elle-même et son autofinalité⁶ », elle reflète la quête de l'absolu de l'artiste, lui-même tenté, comme nous l'avons déjà évoqué, par l'autosuffisance solipsiste.

Rappelons que Mallarmé considérait l'arabesque comme un moment d'« interrègne », selon ses termes, moment repris par Pierre-Henry Frangne dans son analyse de la « folie de l'arabesque⁷ », qu'il explique comme étant le moment d'apogée contradictoire du mélange entre trois principes sous-tendant le symbolisme : l'artificialisme, l'expressionnisme et l'idéalisme. La présence de l'arabesque dans le symbolisme souligne le passage du formel à l'abstrait et par extension, du style à l'esthétique : ce n'est pas une manière unifiée de peindre

¹ DESSY Clément, « Une arabesque symboliste. De Gauguin et des Nabis à Alfred Jarry et Charles Morice », *art. cit.*, p. 150.

² *Ibid.*, p. 150.

³ PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « Métamorphoses de l'arabesque "fin-de-siècle" : Art Nouveau, Symbolisme, Décadence », *art. cit.*, p. 132.

⁴ VOUILLOUX Bernard, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Paris, Hermann, 2008. Note de bas de page dans le texte original.

⁵ PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « Métamorphoses de l'arabesque "fin-de-siècle" : Art Nouveau, Symbolisme, Décadence », *art. cit.*, p. 121.

⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁷ FRANGNE Pierre-Henry, « Du symbolisme de l'arabesque à l'arabesque du symbolisme : remarques sur la musicalité de l'arabesque », *Musurgia*, volume XVII, 2010/2, p. 7-20, p. 18.

mais une manière de penser qui est mise en lumière par ce motif décoratif et symbolique. Clément Dessy confirme : « L'autonomisation du pictural via l'arabesque n'est défendue qu'afin d'accroître la liberté et l'interprétation du peintre à l'égard du référent et des conventions académiques¹ » ; et plus loin : « L'arabesque est donc identifiée comme un territoire propice à l'invention la plus poussée, antimimétique, n'obéissant pas aux postulats du classicisme² ». L'arabesque participerait donc de l'émancipation des peintres aux conventions académiques en usant d'un motif abstrait, certes non figuratif, mais qui prend ici le sens « éloigner de », « détacher de », non pas encore du réel, mais de l'académisme et des normes plastiques et esthétiques en vigueur. Il ne s'agit plus seulement de voir, mais d'interpréter, de penser, voire d'imaginer : « l'arabesque rejoint de plus en plus sûrement la ligne abstraite, comme révélatrice de la liberté maîtrisée du peintre³ ». L'abstraction devient ce processus de séparation de la vision optique pour atteindre la représentation d'une vision imaginative ou la représentation de l'interprétation unique d'un individu peintre, et non plus une interprétation codifiée de la nature, donnant lieu à une représentation elle aussi codifiée par les instances artistiques : « Au XIXe siècle, la notion d'arabesque est implicitement un symbole d'imagination, de "fantaisie"⁴, autre notion complexe ayant partie liée⁵ », elle est un « dépassement de la *mimésis*⁶ ».

Par ailleurs, l'arabesque permettrait à la fois de faire le lien entre le langage et la musique, deux émanations du rythme selon Mallarmé, et entre les idées qui les composent⁷. L'arabesque est donc un motif médiateur entre figures, idées, rythmes, langage et musique. Instituée en peinture, l'arabesque devient aussi médiatrice entre les arts, permettant de relier dans un motif partagé les différentes pratiques.

Les rôles de l'arabesque sont donc divers et complexes, évolutifs tout au long de son histoire et également au cours du dix-neuvième siècle, période qui nous intéresse. Qu'en est-il de ce motif dans l'œuvre de Gustave Moreau ? Quel rôle joue-t-il, comment se manifeste-t-il ?

¹ DESSY Clément, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, op. cit., p. 190.

² *Ibid.*, 194.

³ BAYLE Corinne, « Introduction : Le triomphe de "l'imagination créatrice" », art. cit., p. 16.

⁴ La fantaisie désigne à la fois la capacité mentale d'imagination et d'invention d'un artiste qu'une sorte de « caprice » passager et fantasque, comportant une part d'imprévisibilité et de spontanéité.

⁵ DESSY Clément, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, op. cit., p. 194.

⁶ BAYLE Corinne, « Introduction : Le triomphe de "l'imagination créatrice" », art. cit., p. 15.

⁷ « [...] langage et musique constitueraient toutes deux des émanations du rythme dans lesquelles l'arabesque ferait le lien entre les idées, les "figures" ». DESSY Clément, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, op. cit., p. 192.

B) L'arabesque chez Gustave Moreau

L'unification de la forme et du fond, du décoratif et du figuratif lie inévitablement la couleur et la ligne dans l'œuvre de Moreau : celui-ci oppose « l'"arabesque", mot par lequel il entend ce type de dessin linéaire traité "en sentiment" et le "transformé imaginaire de la couleur", tout en les déclarant complémentaires et également nécessaires¹ ». La couleur et la ligne se déploient désormais sur deux plans séparés : le dessin est extérieur à la masse colorée et cette dernière ne l'affecte plus. Le « surlignage » déjà évoqué en est la résultante, procédé qui a pu être assimilé à celui du tatouage, comme dans l'œuvre *Salomé dansant* (vers 1876) dite *Salomé tatouée* [fig. 28]. Cette ligne séparée, distincte de la couleur de la toile, s'incarne dans le motif de l'arabesque. Moreau l'utilise fréquemment, allant pour certains jusqu'à en faire un usage « obsédant² », tant dans ses dessins que dans ses tableaux.

Si cet écart créé entre les deux moyens participe de l'innovation moréenne, l'artiste puise encore son inspiration pour la réalisation chez les maîtres, tels De Vinci et Le Corrège : « Léonard et Corrège sont les deux peintres dont les lignes ondoyantes et flottantes comme arabesque sont les plus délicates, les plus difficiles à étudier. L'impression plastique donnée par ces lignes est unique pour qui sait comprendre les choses intimes de cet art de la peinture³ ». Il est probable que Moreau se considère du côté de ceux qui savent comprendre : le peintre critique à plusieurs reprises dans ses écrits ses contemporains et ceux qu'ils jugent ignorants de la peinture ou incapables d'en percevoir le sens et l'essence. Renouvelant ainsi la singularité de l'arabesque, Moreau y intègre pleinement le caractère imaginaire : s'adresser à l'imagination prime à nouveau dans sa peinture.

Si la couleur joue déjà un rôle important en se détachant du référent réel, la ligne, elle, incarne un rôle majeur : « Ne parler à l'imagination que par l'arabesque de la figure ou du groupe. L'expression du visage ne vient qu'en dernier lieu⁴ ». Si le motif ornemental visible sur les figures capte l'attention, Moreau insiste sur l'arabesque de la figure dans son ensemble, voire du groupe entier. Il n'oppose pas les deux modes, chacun ayant une fonction distincte : l'arabesque de la figure ou du groupe structure la composition et exprime les sentiments, tandis que l'arabesque décorative orne les motifs et permet de faire saillance de la séparation des moyens picturaux. L'expression du visage, quant à elle, ne doit donc venir qu'en dernier lieu :

¹ SCHNEIDER Pierre, « Les sources de la peinture moderne », *art. cit.*, p. 38.

² BARTHELEMY Sophie, « *Léda et le Cygne* de Gustave Moreau : l'arabesque amoureuse », dans BAYLE Corinne et DAYRE Éric (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts, XIXe, XXe et XXIe siècles*, *op. cit.*, p. 139-148, p. 141.

³ *Écrits*, II, p. 233.

⁴ *Écrits*, II, p. 245.

elle n'est donc pas l'élément primordial de la réalisation d'une œuvre, bien qu'elle soit un élément important de la réception pour le spectateur. Les expressions faciales, si elles sont bien rendues, donnent immédiatement le sentiment du personnage peint, permettant ainsi au récepteur de saisir aisément les émotions de celui-ci, et par extension, le sens ou l'atmosphère de l'œuvre. Chez Moreau, l'expression du sentiment et l'expression de l'imagination ne doivent pas se trouver dépassées ou brouillées par l'expression du visage : elles doivent d'abord s'exprimer par l'arabesque de la composition. C'est l'arabesque en tant que telle qui invite ou provoque l'imagination du spectateur. Pour Moreau, c'est d'ailleurs la ligne qui est le mieux à même d'exprimer les sentiments de celui qui produit l'œuvre. D'après lui, la raison raisonnable n'a pas sa place dans la création et la tuerait même :

« L'art est mort le jour où, dans la composition, la combinaison raisonnable de l'esprit et du bon sens est venue remplacer chez l'artiste la conception imaginative presque purement plastique, en un mot l'amour pur de l'arabesque. [...] Il faudrait croire que sur cet amour de la pure plastique et de l'arabesque peuvent se greffer les plus nobles aspirations de l'âme et les formes les plus variées de la pensée¹. »

Chez Gustave Moreau, l'arabesque permet d'unir la forme et le fond, le décoratif et le figuratif, tout en se chargeant d'un sens symbolique à déchiffrer : « Unissant les contraires, la courbe et la ligne, l'arabesque donne apparence à l'impossible, se fait chimère et allégorie, hiéroglyphe à déchiffrer² ». L'arabesque porte ainsi pour Moreau la possibilité expressive des sentiments et des états d'âme. Elle permet aussi d'accentuer le syncrétisme déjà à l'œuvre, démultipliant par sa forme à l'apparence aléatoire les significations possibles et résolvant « la potentielle contradiction entre l'allégorie et la plastique³ ». Cette « pure plastique » qu'est l'arabesque permet au peintre d'exprimer « le sentiment profond qui se traduit par toutes les lignes, l'arabesque du corps, et par une synthèse des sensations de l'être⁴ ».

Comment l'arabesque ne manifeste-t-elle concrètement dans l'œuvre de Gustave Moreau ? L'arabesque ressort tantôt d'un trait noir, tantôt d'un trait blanc, sur les fonds peints ou les silhouettes des personnages. L'œuvre *Salomé dansant* (vers 1876) dite *Salomé tatouée* [fig. 28], variante de l'œuvre *Salomé dansant devant le roi Hérode* (1876) [fig. 5], en est un bon exemple. Commencée vers 1874 et restée inachevée, cette toile n'est pas présentée au Salon

¹ *Écrits*, II, p. 249.

² BAYLE Corinne, « Introduction : Le triomphe de "l'imagination créatrice" », *art. cit.*, p. 11.

³ PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « Métamorphoses de l'arabesque "fin-de-siècle" : Art Nouveau, Symbolisme, Décadence », *art. cit.*, p. 121.

⁴ *Écrits*, II, p. 249, p. 253.

de 1876. Moreau revient sur l'œuvre après la mort d'Alexandrine Dureux¹, en 1890, et ajoute en surimpression les motifs ornementaux, visibles comme des arabesques noires sur le corps dénudé de la danseuse. Proche dans sa composition et dans la posture de la figure de l'aquarelle *L'Apparition* (1876) [fig. 6], l'œuvre s'en distingue par l'absence du chef décapité de Jean-Baptiste lévitant. Salomé occupe ici la place centrale, elle est la protagoniste principale de l'œuvre. Les autres figures sont reléguées aux deuxièmes et troisièmes plans : la musicienne assise à sa gauche, à côté de laquelle se dresse non plus Hérodiade, mère de Salomé, mais un esclave de profil, pendant de l'esclave à droite de l'œuvre, de face, prêt à exécuter le prophète, et Hérode, au fond, assis au centre de la composition sur son trône, dont le corps est visuellement barré par le bras tendu de Salomé tenant un sceptre dessiné.

Les personnages sont d'abord peints, les contours de leurs corps apparaissent en surimpression de traits noirs, ainsi que les ornements des drapés, attributs ou motifs décoratifs qu'ils portent. Si les quatre personnages secondaires se confondent presque dans les tons en camaïeu de brun-rouge de l'architecture à la lumière tamisée, la figure de Salomé illumine l'espace. Sa peau blanche est teintée d'une lumière dorée et un léger halo se dessine autour d'elle, comme une figure divine ou spectrale. Le caractère fatal du personnage nous laisse hésiter entre les deux qualificatifs : Salomé, à la fin de la danse où elle termine nue, demande – ou exige – la tête de saint Jean-Baptiste prisonnier. Drapée d'un voile bleu pendant de son coude gauche à son bras droit plié et s'étendant jusqu'au sol, le tissu contraste avec les drapés ocres et rouges des personnages derrière elle. Tout, dans la composition, met Salomé sur le devant de la scène : la composition, la posture, les couleurs contrastées, la lumière. Gustave Moreau se situe une fois de plus à la croisée des deux influences majeures que sont Ingres avec sa prééminence du trait et Delacroix avec son enthousiasme chromatique. Entre les deux, il ne choisit pas, mais les combine nouvellement.

Les ornements dessinés sur la chair nue de Salomé, plutôt que de masquer celle-ci, donnent l'impression de la révéler un peu plus. Les motifs ornementaux prennent tour à tour l'apparence de bijoux, comme les bracelets et manchettes sur ses poignets, avant-bras, bras gauche et chevilles, le collier autour de son cou et la boucle d'oreille imposante, la haute couronne richement décorée dans laquelle un éléphant se devine sur le devant... mais aussi l'apparence de décorations épidermiques, plus proches des tatouages traditionnels. Néanmoins,

¹ LACAMBRE Geneviève (dir.), *Gustave Moreau 1826-1898*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 29 septembre 1998 – 4 janvier 1999 ; Chicago, the Art Institute, 13 février – 25 avril 1999 ; New York, the Metropolitan Museum of Art, 24 mai – 22 août 1999), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 32-34.

ces éléments ne suivent pas nécessairement les lignes du corps. Ils semblent décalqués sur la toile sans souci de réalisme, la perspective n'étant pas toujours respectée ou même existante. Moreau distingue ici véritablement la couleur de la ligne et rend visible cette distinction, il n'y a aucune volonté de cacher le procédé au spectateur. Les dessins corporels reprennent des motifs connus de l'œuvre moréenne, tels que la fleur de lotus ou de nombreux chapiteaux ornements de rinceaux et de têtes animales, ainsi que des motifs d'inspiration égyptienne (yeux, scarabée). Une étude sur calque¹ permet d'en identifier un certain nombre et surtout de les observer plus facilement, ceux-ci étant plus visibles et plus lisibles dans la version calque (dénuée de couleurs, de décors et d'autres traits), réduite à l'ornementation et aux lignes du corps de Salomé. La complexité des motifs et leurs entrelacements ressortent d'autant mieux dans cette version épurée.

Si l'œuvre en elle-même peut paraître hiératique au spectateur, les lignes arabesques prolifèrent autant sur le corps de la danseuse que dans l'architecture du décor, donnant vie à celui-ci et provoquant une impression de fourmillement foisonnant. Les lignes blanches de l'architecture, contrastant avec les lignes noires sur le corps clair de Salomé, structurent le palais tout en l'aplanissant : le premier et le deuxième plan (la colonne derrière l'esclave au sabre) semblent n'en faire qu'un. Comme pour le corps de Salomé, les arabesques décoratives de la structure palatiale ne respectent pas la perspective du bâti et sont simplement dessinées sur le plan horizontal et non oblique de la toile. Le procédé, une nouvelle fois, apparaît clairement aux yeux du spectateur que Moreau ne cherche pas à leurrer. La profondeur du champ s'efface pour révéler l'arabesque en tant que ligne dessinée à la surface de la couleur. Elle affirme ainsi sa place de motif, également visible dans d'autres arts tels que la poésie et la danse, dont Salomé, à la fin du dix-neuvième siècle, est une des figures préférées :

« Gustave Moreau et les écrivains symbolistes utilisent le même langage expressif de l'arabesque pour décrire le corps et la chorégraphie lascive de Salomé. À travers la figure de Salomé, l'arabesque se retrouve ainsi à la croisée de tous les arts : la poésie, la peinture et la danse. La boucle est bouclée²... ».

Présente dans la majorité de toiles de Moreau, l'arabesque est associée au féminin et aux femmes, notamment fatales, dont les postures rappellent le dessin ornemental :

« L'arabesque exprime alors autant la volonté de créer, par l'artifice, par l'Art, de pures lignes de beauté qui fassent oublier la laideur et l'obscénité de la chair et du sexe, que l'impossibilité

¹ Gustave Moreau, *Étude pour Salomé dansant dite Salomé tatouée*, sans date, papier calque, encre de Chine et dessins à la plume, 54,5 x 37,4 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Carton 81-1, Des. 11195).

² BARTHELEMY Sophie, « *Léda et le Cygne* de Gustave Moreau : l'arabesque amoureuse », *art. cit.*, p. 146.

d'échapper réellement à cette vie charnelle qui est devenue l'expression même de la fatalité et de la contrainte¹. »

Le thème du tableau *Léda* (1865-1875) [fig. 36] se prête aussi particulièrement aux jeux linéaires avec la courbe que forme le cou du cygne posant sa tête sur celle de la femme, le bras gauche levé de celle-ci, formant une demie courbe en écho, ainsi que l'aile visible du cygne, les postures des amours venant couronner la figure féminine, ou encore le drapé couvrant l'intimité de Léda. L'arabesque possédant un fort potentiel symbolique, il est ici pleinement incarné, l'œuvre se livrant à une double lecture : l'une mythique, d'abord, en prenant l'épisode érotique de l'accouplement de Zeus métamorphosé en cygne avec Léda, femme du roi Tyndare, tel quel ; l'autre biblique, ensuite, en y voyant l'épisode de l'Annonciation lorsque l'archange Gabriel vient couronner la Vierge Marie en lui annonçant la nouvelle de la divine conception de Jésus². Il en va de même avec l'œuvre *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2], caractéristique de la profusion ornementale moréenne, où le corps de Sémélé adopte une arabesque figée, littéralement paralysée par la vision de Zeus, qui la pétrifie sur le coup, telle une Méduse masculine. Cette œuvre, encore, offre une double lecture syncrétique, du mythe antique aux épisodes bibliques, Zeus incarnant tantôt le dieu païen, tantôt le dieu chrétien. Le corps féminin, tout en courbes, en sinuosités, en tours et détours, permet à Moreau d'expérimenter différentes arabesques, y glissant des indices interprétatifs nombreux.

L'arabesque sert à la fois de motif herméneutique et ornemental. L'innovation stylistique, débutée à travers la couleur et la ligne, se poursuit avec le détail, lui aussi à la fois ornemental et suggestif. L'arabesque, en étant finement exécutée, rejoint déjà le souci du détail qu'exprime Gustave Moreau dans ses œuvres, dont le foisonnement précieux constitue aussi la marque de fabrique. Les éléments stylistiques développés par l'artiste tendent ainsi vers l'ornementation et la suggestion, deux caractéristiques que l'on retrouve dans le symbolisme pictural.

¹ PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « Métamorphoses de l'arabesque "fin-de-siècle" : Art Nouveau, Symbolisme, Décadence », *art. cit.*, p. 129-130.

² À ce propos : MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Paris, Bibliothèque des Arts, Fribourg, Office du Livre, 1976, p. 176-189.

3. LE DETAIL : ORNER ET SUGGERER

Un détail est avant tout un petit élément, qui peut apparaître dans une énumération complète des moindres éléments d'un ensemble, et il peut aussi représenter une chose peu importante. Le détail n'est donc *a priori* pas un élément sur lequel l'attention s'attarde : le spectateur ne le voit pas nécessairement ou n'y accorde pas d'importance, même s'il est perçu. Un détail qui attirerait le regard serait un élément perturbateur volontairement ajouté pour être repéré, qui deviendrait probablement un élément déclencheur dans une situation donnée ou qui jouerait un rôle explicatif. La plupart des détails présents dans les tableaux de l'histoire de l'art a d'ailleurs rempli cette fonction d'explication ou de précision : l'ajout ou la confrontation d'attributs ou de petits éléments permettent d'identifier la scène (dans le cas de la peinture figurative), voire l'artiste (dans le cas de l'attribution).

Le détail occupe une place singulière dans les moyens plastiques symbolistes. Participant à rendre les thèmes encore plus énigmatiques et mystérieux qu'ils ne le sont déjà originellement, le détail trouve son apogée dans l'œuvre de Gustave Moreau. Que ce soit dans les sujets traités académiquement en début de carrière ou dans les œuvres grandioses achevées ou inachevées de sa fin de vie, l'artiste ne cesse de développer son art du détail. Nous explorerons dans son œuvre, à l'aide d'exemples précis, quelle place occupe le détail ainsi que le rôle qu'il peut revêtir. L'ornementation et la suggestion donnent la possibilité de développer deux aspects de ce procédé qui nous semblent révélateurs des toiles moréennes. Le détail n'est plus seulement un attribut signifiant participant au sens général de l'œuvre, il en est aussi un élément décoratif et esthétique principal, dans la mesure où celui-ci est directement perceptible et contribue donc à l'impression visuelle générale de foisonnement.

A) Le détail comme ornement

Dans l'œuvre moréenne, le détail ne conserve plus uniquement cette visée de compréhension. Le « message » de l'œuvre – si tant est qu'il en existe un décidé et volontairement transmis par l'artiste – n'est plus nécessairement soutenu par des éléments identifiables de la scène – attributs ou décors. Le détail devient un élément suffisant en tant que tel, ne participant plus à la signification du tout-toile, et venant même, dans certaines œuvres, brouiller cette signification potentielle.

a) *Le détail entre accessoire et mise en valeur historique*

La valeur décorative acquise par le détail contribue à l'*elocutio* du peintre, c'est-à-dire son habilité technique, révélée par une minutie de la touche et une précision de la ligne. Le détail autonomise le motif tout en l'intégrant dans un foisonnement d'ensemble rendu précisément par cette accumulation de motifs détaillés à l'extrême. Certaines des œuvres de Gustave Moreau – comme *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2] – pourraient être découpées en une pluralité de scènes à agrandir, qui formeraient des toiles singulières avec leurs propres histoires visuellement racontées. La mise en abîme des récits mis en scène à la surface de l'œuvre plonge le spectateur dans une profondeur métaphorique : si l'on s'y penche, le détail devient primordial et remplace la scène principale. La focalisation du regard sur un élément rend assurément celui-ci plus important. Or, chez Moreau, le détail, sans que le spectateur n'ait besoin de se concentrer spécifiquement, est immédiatement visible. Le détail est bien *déjà là* et constitutif de l'esthétique foisonnante de l'œuvre. Le détail est donc, dans la plupart des tableaux, synonyme de profusion, voire de prolifération de motifs décoratifs.

Cette prévalence n'est pas apparue d'un seul mouvement dans la pratique artistique du peintre, bien que la richesse décorative ait toujours été sous-jacente :

« Avant 1870 ce sont les personnages qui occupent généralement la place la plus importante dans le tableau, les paysages et les décors étant traités *en accessoires*, ce qui n'exclut pas la minutie du détail. À partir de 1875, tout en jouant le rôle central, les personnages vont voir leur taille réduite par rapport à l'environnement architectonique ou au paysage : il suffit de comparer *Œdipe et le Sphinx* ou *Orphée* avec *Salomé* ou *Galatée* pour observer l'importance des "décors", que ce soit un temple, un palais ou une grotte marine. Ce besoin d'inscrire le motif lui-même dans un écrin de plus en plus vaste se manifeste tout autant dans les toiles de jeunesse qu'il agrandira dans sa vieillesse, ou même dans un tableau comme *Jupiter et Sémélé* qu'en cours d'exécution il peuplera dans sa partie inférieure de toutes les créatures de l'Érèbe¹. »

Si les œuvres citées – qui offrent au décor une place supérieure au motif – sont relatives au féminin, cela n'est qu'une conjoncture et ne démontre aucun lien de corrélation ou de causalité entre les deux. Le détail, quantitativement important dans l'œuvre de Moreau, l'est dans les œuvres relatives au féminin et aux autres thèmes. Les éléments composants le style, pour rappel, ne sont pas corrélés aux thèmes.

¹ MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, op. cit., p. 242. Je souligne.

Pierre-Louis Mathieu précise deux statuts accordés au détail. D'abord, celui d'accessoire, ensuite, celui d'écrin. L'accessoire est ce qui vient avec ou après ce qui est principal, essentiel ; dans une œuvre figurative, l'essentiel serait la figure, l'accessoire pouvant être un attribut ou un décor. Par ailleurs, l'accessoire est aussi ce qui est nécessaire à une représentation. Au théâtre, par exemple, il compose le déguisement et permet à l'acteur d'incarner son personnage en se transformant. Comme le détail, l'accessoire – en tant que substantif – est à la fois nécessaire et superflu. Utilisé ici comme qualificatif, il indique que le détail est secondaire. L'écrin, quant à lui, renvoie à une boîte ou un coffret dans lequel sont rangés les bijoux ou les objets précieux. Il sert de mise en valeur à un élément là encore principal, ayant généralement plus de valeur, soit esthétique, soit pécuniaire. Par métonymie, l'emploi d'un écrin désigne directement le contenu de cet écrin, donc les objets précieux eux-mêmes. Dans les toiles de Moreau, le décor passe du fond au devant de la scène : d'abord discret, servant de toile de fond et de support aux développements des personnages et des scènes, il conquiert progressivement le tableau pour devenir un élément incontournable et essentiel. Aujourd'hui, il est en effet considéré qu'au-delà des qualités des figures moréennes (blanches, hiératiques, plongées dans leur intériorité, etc.), le décor est une caractéristique de l'œuvre.

Ce goût pour le détail naît de deux choses : la première, c'est que Gustave Moreau cherche à traduire le « caractère général de son inspiration [...] avec une exécution précise, en sorte que sa peinture réalisât une conception idéale au moyen de détails d'une minutie concrète¹ », comme en témoigne le critique d'art Léon Thévenin ; la seconde c'est que le peintre, témoin de son temps, est « bien un homme du Second Empire, avec son goût excessif de la richesse décorative et de l'ornementation gratuite² », comme l'exprime Pierre-Louis Mathieu. À n'en pas douter, Moreau était probablement aussi au fait des discussions concernant le statut du détail dans la peinture mais aussi dans la gravure ou la photographie³. En cela également, il apparaît comme un témoin de son temps. Cherchant à la fois à exprimer une vision idéale et étant soumis au goût de son temps, Gustave Moreau use du détail pour satisfaire ses visées esthétiques et décoratives.

¹ THEVENIN Léon, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris, Léon Vanier, 1897, p. 5.

² MATHIEU Pierre-Louis, « Gustave Moreau le maître des chimères », *Beaux-Arts magazine*, n°34, avril 1986, p. 38-46, p. 40.

³ À ce propos : WICKY Érika, « Introduction », dans *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 9-14.

Moreau conçoit le détail comme un moyen plastique permettant d'affirmer son style : « De certaines lois dans la façon de traiter et de traduire les objets d'ornementation. De la nécessité, en peinture, d'affirmer certains détails et de les traduire d'une façon particulière, pour obtenir le style et l'impression plastique¹ ». Il donne, un peu plus loin, un exemple précis de la manière qu'il aurait de traiter un détail ornemental :

« Exemple : une couronne dans la figure grecque trouvée à Idalium [*sic*] en Chypre². Cette couronne, formant en sculpture par la disposition des masses un casque avec la coiffure à laquelle elle semble appartenir, ne pourrait être exprimée et faire le même effet pour l'œil en peinture, ou offrir le même aspect qu'à la condition d'être traitée autrement qu'une simple couronne d'or ou de feuillage : j'ajouterais aux feuilles de cette couronne toutes les boucles formant <en forme de> perles de la coiffure et j'obtiendrais ainsi un ornement gras et large se mariant aux cheveux et prenant un caractère monumental et particulier³. »

Cette description peut rappeler la couronne de l'œuvre dite *Salomé tatouée* (vers 1876) [fig. 28]. Moreau insiste ici sur l'ajout d'ornements pour transposer dans un tableau l'attribut sculpté dont il s'inspire. Moreau glane à divers endroits des motifs qu'il recrée et réinterprète. Ses choix sont d'abord esthétiques : le caractère ornemental et décoratif est primordial. L'historienne de l'art Lilie Fauriac note : « Pourtant, force est de constater que chaque détail des œuvres de Moreau est issu de son siècle et de sa politique patrimoniale engagée⁴ ». Le détail chez Moreau est une résurgence multiple des périodes anciennes. Il pioche dans une culture visuelle contemporaine pour réinvestir des fragments du siècle, grâce à des sources telles que *Le Magasin pittoresque* ou *La Grammaire de l'ornement* de Jones (dans sa traduction française de 1865), *L'Ornement polychrome* (1869-1870) et *Le Costume historique* (1876-1888) de Racinet ou le *Trésor des ornements* (1889) de Heinrich Dolmetsch⁵. Cela s'explique aisément puisque « tout concourt à faire du XIXe siècle le siècle de l'histoire⁶ », lors duquel l'identité nationale est amplement recherchée : il devient nécessaire, au vu du contexte politique,

¹ *Écrits*, II, p. 255.

² Note n°66, *Écrits*, II, p. 255. : Moreau se réfère ici à trois sculptures chypriotes du Ve siècle av. J.-C. reproduites dans le *Magasin pittoresque* en 1871 (p. 341) et conservées maintenant au département des Antiquités orientales du musée du Louvre. Le mot « Idalium » doit être une déformation de Idalion, site archéologique chypriote célèbre.

³ *Écrits*, II, p. 255-256.

⁴ FAURIAC Lilie, « Accumulation, destruction et hybridation chez Gustave Moreau : rêver pour ou contre l'histoire », *Sociétés & Représentations*, n°45, printemps 2018, p. 175-186, p. 175.

⁵ JONES Owen, *Grammaire de l'ornement, illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Londres, Day & Son, Paris, Cagnon, 1865 ; RACINET Auguste, *L'Ornement polychrome. Première série*, Paris, Firmin-Didot, s. d. [1869-1870] ; RACINET Auguste, *Le Costume historique*, Paris, Firmin-Didot, 1876-1888 ; DOLMETSCH Heinrich, *Der Ornamentenschatz. Ein Mustervuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen*, Stuttgart, Julius Hoffmann, [1887] 1889.

⁶ FAURIAC Lilie, « Accumulation, destruction et hybridation chez Gustave Moreau : rêver pour ou contre l'histoire », *art. cit.*, p. 176.

d'affirmer la singularité, voire la supériorité, de sa nation sur celles alentours. L'émergence et la généralisation des musées en ce même siècle en participent d'ailleurs.

Par ailleurs, les œuvres de Moreau font écho à la poésie parnassienne, « jamais lasse de décrire les trésors de gemmes, les divinités chrysoléphantines et les androgynes au regard de porcelaine¹ », témoignant à nouveau du fait que l'artiste est bien un homme de son époque, très aux faits des innovations poétiques et artistiques contemporaines. Le peintre se nourrit aussi des arts décoratifs, tels que les émaux, les miniatures ou les tapisseries, et de la photographie, que ce soit en termes d'inspirations ornementales ou colorées. Pour le critique d'art et occultiste Joséphin Péladan, Moreau est comme « un index de toutes les palettes du XIXe siècle² ».

André Chastel résume les influences de Moreau, à la fois préraphaélites et orientales :

« À vrai dire, Moreau pensait assurer cette haute mission de la peinture en recueillant la substance immortelle de l'art ancien, c'est-à-dire la manière "riche" des primitifs, le hiératisme de Carpaccio, les singularités paysagistes de Léonard, et en relevant cette quintessence "préraphaélite" de quelques épices orientales et de grains d'encens de l'Inde³. »

C'est donc encore une fois dans un ailleurs passé ou lointain que l'artiste puise son inspiration et plonge son spectateur. Pierre Pinchon confirme l'influence orientale sur l'œuvre de Moreau. Celui-ci s'intéresse aux arts décoratifs orientaux et découvre que la conception de la représentation du monde est la même que chez les artistes primitifs italiens dont il avait copié les travaux durant son voyage en Italie (1857-1859). Son intérêt pour « les arrangements chromatiques, pour la raideur des personnages et les aplats, pour la sophistication de la ligne ou encore sa fascination pour les fonds de paysages rocheux⁴ » s'intensifie et cette liste vient enrichir le « grand clavier – à connaître à fond, à manier⁵ » dont parle Moreau lui-même pour désigner les outils iconographiques à sa disposition.

L'intérêt de Gustave Moreau pour les miniatures indiennes aux couleurs chatoyantes remonte au début des années 1860. Par la suite, il les étudie au cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale du Louvre, ou encore à l'Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, au Musée oriental en 1869, ou peut-être encore à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878. La richesse décorative et chromatique de ces miniatures mogholes ou

¹ CHASTEL André, « Le mystère Moreau », *L'Image dans le miroir*, 16 juin 1961, p. 191-194, p. 193.

² PELADAN Joséphin, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, janvier 1895, p. 29-34.

³ CHASTEL André, « Le mystère Moreau », *art. cit.*, p. 194.

⁴ PINCHON Pierre, « Poétique et rhétorique du langage ornemental dans l'œuvre de Gustave Moreau », dans BEYER Andreas, JOLLET Étienne et RATH Markus (éd.), *Wiederholung. Répétition. Wiederkehr. Variation und Übersetzung in der Kunst*, revue *Passages*, vol. 56, 2018, p. 111-125, p. 115.

⁵ *Écrits*, II, p. 257.

persanes ne peut que charmer le peintre pour lequel la couleur et l'ornement sont des préoccupations importantes. Le peintre, toujours organisé, laisse d'ailleurs deux volumes d'études orientales, datés respectivement de 1850-1869¹ et de 1868-1870². Les feuilles s'y trouvant, inspirées des miniatures indiennes, interprètent le plus souvent librement ces sources ; peu d'entre elles sont fidèlement restituées. Il note cependant soigneusement les indications chromatiques, quand il ne rehausse pas directement de légères couleurs ses croquis ou dessins. Ces thèmes inspirent quelques aquarelles mais aussi quelques personnages isolés repris pour des œuvres à l'huile plus imposantes, tel le garde enturbanné en fond de scène pour *Salomé dansant devant le roi Hérode* (1876) [fig. 5] ou encore les deux personnages menant les chevaux des *Rois mages* (vers 1860) [fig. 35] par la bride. L'inspiration indienne, et orientale plus largement, infuse l'œuvre de l'artiste, tout d'abord discrètement, avant de s'incarner plus spécifiquement dans des thèmes tels que *Le Poète indien* ou *La Péri* (1868) [fig. 47]. Cette dernière, issue d'une miniature moghole³ du dix-huitième siècle, représente une fée (*peri*) musicienne, chevauchant un chameau hybride, et ne conserve de ses origines que la richesse de la parure et du costume, l'instrument de musique – une sorte de luth indien –, la fleur tenue dans sa main gauche ainsi que la monture fantastique qui s'incarne en un griffon ailé. Moreau est sensible à ce thème de la femme « mystérieuse comme un songe⁴ », qui a d'ailleurs été évoqué par des auteurs lus de l'artiste, tels Victor Hugo dans *Odes et Ballades* (1824), Théophile Gautier avec le livret d'un ballet pantomime nommé *La Péri* (1843), ou Leconte de Lisle dans ses *Poèmes barbares* (1862), comme nous l'apprennent Geneviève Lacambre et Amina Okada. Les sources multiples mentionnées dans l'article de Lacambre et Okada confirment le processus créatif typiquement syncrétique du peintre. À noter que l'encadrement proposé est lui aussi inspiré des miniatures mogholes avec ces motifs floraux réguliers et colorés.

L'innovation de Gustave Moreau est de déconstruire pour recomposer de nouveaux schémas et codes artistiques à partir de sources anciennes inédites, redécouvertes au dix-neuvième siècle. Moreau propose ainsi « une alternative : explorer les idées universelles du passé afin d'appréhender le présent⁵ ». L'artiste rêve et poétise son histoire, notamment parce que le contexte contemporain dans lequel il évolue est entaché de défaites politiques qui

¹ Des. 12807.

² Des. 12746.

³ Bibliothèque nationale de France, Estampes, Rés., Od 44 Fol., n°8 (collection Gentil).

⁴ LACAMBRE Geneviève et OKADA Amina, « Gustave Moreau (1826-1898) et les miniatures indiennes », *La Revue du Louvre*, n°1, 1997, p. 64-78, p. 70.

⁵ FAURIAC Lilie, « Accumulation, destruction et hybridation chez Gustave Moreau : rêver pour ou contre l'histoire », *art. cit.*, p. 180.

noircissent l'horizon des Français. Son univers illusoire et chimérique propose une échappatoire, recomposant ainsi, selon un modèle de stratigraphie historique, son vécu et celui du monde qui l'entoure.

b) Réception critique de l'ornement

Cette « prodigalité décorative¹ », comme la nomme Ary Renan, jointe aux diverses techniques ornementales² et leurs déclinaisons asiatiques ou moyen-orientales déjà mentionnées, ne cesse d'interloquer les contemporains du peintre. Si les premiers théoriciens de l'ornement partagent son amour pour les arabesques et les détails, quelques critiques d'art se font plus sévères quant à ces choix décoratifs. Dès l'exposition de *Jason et Médée* (1865) [fig. 32] au Salon officiel, la critique reproche à Moreau son penchant excessif pour les accessoires ésotériques³. Soulignons ici que ce n'est pas uniquement le caractère ésotérique – et donc potentiellement abscons – de l'œuvre qui dérange, mais aussi les accessoires en tant que tels : la surreprésentation de détails et de motifs hétéroclites gêne le spectateur qui ne sait plus ce qu'il doit regarder⁴.

L'année suivante, c'est la robe de la jeune fille portant la tête d'Orphée qui invite à la critique négative : « Dans l'*Orphée* de 1866, l'amour du détail décoratif qui caractérise le style de Moreau se concentre sur la robe de la jeune fille, "toute couverte de franges, d'arabesques, de broderies compliquées"⁵. La plupart des critiques en sont consternés [...]»⁶. L'œuvre de Moreau n'est plus complexe mais devient compliquée, ce qui indique une critique embarrassée et non un compliment. Le mélange d'inspirations ne permet plus l'identification des sources et gêne la compréhension du sujet. Du point de vue du peintre, lorsque se pose la question de vêtir le corps de la *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* (1865) [fig. 43], il note de « s'inspirer

¹ RENAN Ary, « Gustave Moreau », *Gazette des beaux-arts*, 1900, p. 74.

² « En sus de l'extrême importance que M. Gustave Moreau donne à l'archéologie dans son œuvre, les méthodes qu'il emploie pour rendre ses rêves visibles paraissent empruntées aux procédés de la vieille gravure allemande, à la céramique et à la joaillerie ; il y a de tout là-dedans, de la mosaïque, de la nielle, du point d'Alençon, de la broderie patiente des anciens âges et cela tient aussi de l'enluminure des vieux missels, et des aquarelles barbares de l'antique Orient. » À ce propos : HUYSMANS Joris-Karl, « Salon officiel de 1880 », dans *L'Art moderne*, Paris, G. Charpentier, 1883, p. 152-153.

³ MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, op. cit., p. 50, p. 54.

⁴ À ce propos : ARASSE Daniel, « Contradictions », dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 27-116.

⁵ CANTELOUBE A., « Salon de 1866 », *Le Journal Littéraire*, 21 mai 1866.

⁶ COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1999, p. 225-236, p. 232.

des costumes primitifs de 1400 et des miniatures indoues [*sic*], chinoises et japonaises¹ ». À l'époque, la tradition académique préconise de respecter la convenance historique et stylistique pour élaborer une œuvre. Moreau, lui, s'écarte de ces préceptes et présente un tableau dans lequel la jeune femme est plutôt vêtue d'un costume de châtelaine médiévale que d'un drapé évoquant l'Antiquité grecque. Ce choix considéré anachronique s'inscrit dans le syncrétisme moréen qui caractérise le peintre. Néanmoins, la critique se divise autour de ses productions. Moreau ne se soucie guère de la véracité historique et tente de « donner aux mythes toute l'intensité qu'ils peuvent avoir en ne les resserrant pas dans des époques et dans des moules et des styles d'époque² », participant ainsi à les « sortir de cette chronologie puérile qui force l'artiste à traduire les temps limités au lieu de traduire la pensée éternelle³ [...] ».

Le peintre vise en effet l'illustration d'idées atemporelles par des moyens tels que l'imagination, l'allégorie et le symbole, et non l'appui sur des faits historiques. Ces moyens donnent des tableaux aux décors éclectiques, aux architectures fantastiques et à une profusion décorative hétéroclite puisée dans une large documentation constituée au cours de sa vie. Ce n'est donc plus la substance historique des éléments relevés qui intéresse Moreau, mais bien leurs qualités plastiques et leur matérialité : son symbolisme est d'avantage matériel qu'ésotérique. Pierre Pinchon pose qu'en « assemblant des formes plutôt que des significations, l'artiste conserve toutefois une fonction apotropaïque à l'ornement en ce qu'il protège ses œuvres de la traditionnelle critique littéraire de la peinture d'histoire⁴ ». Peut-être que les critiques ne s'attaquent en effet plus au sujet d'histoire, mais le style est tout de même une cible : peu importe les sujets peints par Moreau, la manière qu'il emploie ne convient pas. Les règles académiques ne sont pas respectées. Pour le personnage de Sapho, présent dans son œuvre dès les années 1860, le peintre explique qu'il veut faire rejaillir :

« [...] le caractère sacré d'une prêtresse, mais d'une prêtresse poétique. Je combine donc son costume de façon à éveiller dans l'esprit l'idée de la grâce, de la sévérité et avant tout de la variété qui est la plus grande qualité du poète, l'imagination. Je parsème ce costume de fleurs, d'oiseaux et de tous les objets de la création qui viennent tous se refléter dans la tête du poète, et c'est une façon matérielle de peindre cet être si varié et si compliqué qui est l'homme de poésie et de pensée⁵. »

¹ Archive conservée au musée Gustave Moreau : Arch. GM 500.

² *Écrits*, II, p. 231.

³ *Écrits*, II, p. 231.

⁴ PINCHON Pierre, « Poétique et rhétorique du langage ornemental dans l'œuvre de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 124.

⁵ *Écrits*, I, p. 99.

Sapho, en tant que femme, incarne ici le concept du poète mis au masculin par Moreau. Le personnage, « si varié et si compliqué », ne peut s'incarner que dans une œuvre elle-même variée et compliquée : le foisonnement de motifs, allant jusqu'à représenter « tous les objets de la création », selon la liste de l'artiste, incarne par des moyens matériels l'imagination, « la plus grande qualité du poète ». La transposition plastique des idées moréennes est ainsi conçue comme une traduction littérale : la matérialité des motifs et la combinaison complexe de ceux-ci donnent à voir et à comprendre l'idée même du poète, considéré sacré par l'artiste.

Nous posons déjà en première partie de ce travail la question de la lisibilité des œuvres de Gustave Moreau et évoquons les difficultés de transposition vers d'autres formes artistiques. Peter Cooke souligne également la désorientation possible du spectateur face à la « prolifération des accessoires¹ » qui fait obstacle à la lisibilité de l'image. Cette « tendance cumulative » est déjà mise en évidence dans l'œuvre *Le Jeune homme et la Mort* (1865) [fig. 58] selon l'auteur, et s'intensifie dans une toile comme *Jason et Médée* (1865) [fig. 32], commencée ultérieurement. Cette prolifération de détails et d'accessoires – ou de détails accessoires ? – ne fait qu'accentuer « l'ambiguïté inquiétante entre symbole et ornement² » : le détail est-il signifiant ? L'accessoire porte-t-il une valeur symbolique ? Que dois-je voir, que dois-je regarder ? Ces questions, que le spectateur se pose potentiellement à l'approche des œuvres moréennes, participent du désintérêt que peuvent engendrer les tableaux. Une partie de la critique adhère d'ailleurs à cette analyse. La lecture du sujet principal est ainsi brouillée par la précision minutieuse, considérée excessive. Pour le professeur Rémi Labrusse, la saturation des motifs « en principe secondaires³ » cache, voire gâche, le sens des compositions et serait l'emblème du « renoncement de l'artiste à soulever le voile d'Isis et à élucider le monde par l'image⁴ ». Le critique Charles Darcourt partageait déjà cet avis lorsqu'il écrivait en 1876 :

« L'éblouissement des yeux vous absorbe, on sent que derrière ces pierres précieuses, ces métaux effervescents et ces lumières inouïes, *il doit y avoir une pensée*, mais M. Gustave Moreau s'égaré tellement dans l'infini, et surtout dans l'indéfini, qu'*il en demeure incompréhensible*⁵. »

¹ COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *art. cit.*, p. 231-232. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

² *Ibid.*, p. 232.

³ LABRUSSE Rémi, « Un travail de deuil ? », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 75-85, p. 83.

⁴ *Ibid.*

⁵ DARCOURT Charles, « Sans titre », *Le Journal illustré*, 21 mai 1876. Je souligne.

Gustave Moreau, pourtant, soutient qu'« [i]l n'y a pas là de sujet, pas d'idée précise ; c'est de la plastique pure¹ », comme il le note à propos des *Filles de Thespius* (1853-1882) [fig. 20]. Cette réflexion s'applique-t-elle uniquement à cette toile singulière, ou est-elle valable plus amplement dans son œuvre ? À plusieurs reprises, le motif occupe une fonction de remplissage, comme cela est le cas dans l'œuvre dite *Salomé tatouée* (vers 1876) [fig. 29], celui-ci prenant la place de la matière peinte elle-même : reproduit selon une parfaite neutralité due à la technique du report avec calque, le motif – brouillé par la couleur, elle aussi autonome – contribue à une lecture elle-même brouillée, incertaine, chargeant ainsi de mystère le tableau. L'aspect matériel, une fois encore, prime sur l'aspect idéal.

Le peintre s'agace régulièrement de la critique contre laquelle il nourrit une amertume non dissimulée dans ses écrits. Les critiques d'art du Salon officiel s'obstinent à voir dans ses tableaux « des espèces de rébus littéraires peu conformes aux buts légitimes de la peinture² ». Les buts visés relèvent d'une esthétique de l'art pur, une sorte de « chant plastique³ », et non pas une illustration de scènes réalistes ou historiques, bien que Moreau se revendique lui-même peintre d'histoire. Peintre d'histoire, certes, mais avant tout peintre au sens d'ouvrier : l'artisanat n'est pas qu'une source d'inspiration pour l'artiste, il est aussi un mode de production recherché. Moreau remet d'ailleurs cent fois l'ouvrage sur le métier, cent fois son tableau sur le chevalet, comme le prouvent les multiples reprises de thèmes durant sa carrière. Moreau résout ce semblant de contradiction par cette assertion déjà citée : « L'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, voilà mon but⁴ ». La ligne, constitutive du motif, ainsi que les moyens plastiques – dont la couleur, non citée, est partie prenante – *sont* les moyens évocatoires utilisés par l'artiste. Reste que « la pensée » mentionnée n'est pas nécessairement celle attendue par la critique, à savoir celle du sujet peint : Moreau ne cherche pas à expliquer un sujet par une scène peinte, mais à exprimer des idées relatives à la peinture elle-même. Au travers de ces moyens plastiques, il donne à voir une pensée esthétique matérialisée.

Ainsi, si le détail comme ornement court le risque de l'illisibilité et de l'incompréhension pour la critique, il est, pour Gustave Moreau, un moyen plastique d'exprimer l'idée de la peinture. L'ornementation se double alors de la capacité à suggérer : la suggestion

¹ *Écrits*, I, p. 39.

² COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *art. cit.*, p. 225.

³ MATHIEU Pierre-Louis, *L'Assembleur de rêves*, Fontfroide, Fata Morgana, 1984, p. 39.

⁴ *Écrits*, I, p. 57.

par le détail est-elle une manière de rendre plus lisible ou plus compréhensible l'œuvre ? À défaut, peut-être que le détail comme élément suggestif aurait comme avantage de rendre le spectateur actif et d'évoquer, sans nécessairement montrer, à travers un fragment à peine dévoilé, la place que peut occuper le spectateur dans l'espace proposé par l'artiste ?

B) La suggestion du détail

Le détail se caractérise également par son pouvoir de suggestion. Qu'il apparaisse sous forme de fragments ou de motifs minutieux foisonnants, le détail est une indication suggestive au spectateur : que suggère-t-il ? Quels indices donne-t-il pour lire, comprendre ou interpréter l'œuvre qui lui est donnée à voir ? Le fait de suggérer est l'art de faire naître une idée ou un sentiment, sans l'exposer ouvertement. Gustave Moreau, ainsi, ne dévoile pas entièrement, ne montre pas tout entier, pas tout d'un coup, le contenu de ses œuvres. Tant dans sa démarche de muséographe que dans celle de peintre, il distille partiellement et avec parcimonie les éléments constitutifs de son œuvre. Moreau propose et le spectateur, ainsi, dispose. Ce dernier est libre d'accepter ou de refuser la proposition faite : il peut interpréter l'idée à sa manière, sans suivre les indices laissés par le peintre. Moreau laisse-t-il, d'ailleurs, tant d'indices que cela ? Le détail suggéré laisse entrevoir une infinité de possibles et permet des lectures de l'œuvre. Le morceau donne à deviner ou à interpréter l'ensemble du dessin ou de la toile, devenant ainsi un signifiant synecdochique. La synecdoque est une métonymie particulière qui consiste à élargir ou restreindre le contenu sémantique d'un mot, en prenant par exemple la partie pour le tout ou le genre pour l'espèce. Elle peut se traduire par l'usage d'un terme spécifique pour désigner quelque chose de général (une voile pour désigner un navire) ou bien généraliser un singulier pour désigner une pluralité (la femme plutôt que les femmes).

Gustave Moreau conçoit ses tableaux comme un discours, dont les détails servent de renforts, permettant ainsi au spectateur de développer de nouvelles interprétations à partir des idées évocatrices contenues dans l'œuvre. Ces accumulations évocatoires, voire évocatrices, si elles sont dispersées au réel dans plusieurs œuvres et dans l'ensemble de l'œuvre artistique de Moreau, ont le même effet lorsqu'elles sont disponibles dans un « unique ouvrage » : un seul tableau vaut pour tous les autres, un détail vaut pour la toile entière, et nous retrouvons « l'infini diminutif¹ » baudelairien.

¹ BAUDELAIRE Charles, *Mon Cœur mis à nu*, dans *Œuvres posthumes*, Paris, La Pléiade, [1864] 1908, p. 118.

Chez le poète, la représentation synecdochique est appliquée à la mer, qui permet de suggérer l'idée de l'infini à travers ses quelques lieues d'étendue liquide :

« Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire¹. »

Nous retenons ici la capacité d'un élément étendu mais fini à suggérer l'infini des possibles en lui contenus, pour la transposer au détail : lui aussi est un élément fini dans lequel sont contenues des possibilités infinies d'interprétation. Le détail oriente la lecture autant qu'il la désoriente : il mène le lecteur sur un chemin d'indices à déchiffrer, mais ce déchiffrement peut être difficile sans aide du traducteur. L'artiste producteur de sens n'accompagne plus le lecteur, mais lui montre une serrure au travers de laquelle le spectateur peut entrevoir une direction et être exposé à un champ des possibles excédant le champ de vision réellement proposé, nécessairement limité par l'ouverture restreinte. Par cette entreprise, l'artiste réveille aussi la curiosité du spectateur et lui laisse une possibilité d'action.

Pour Moreau, « [l]e sujet se trouve au milieu de tout ce mélange de merveilles de détails, parce qu'il n'est pas possible qu'il ne domine pas l'ensemble par cela même que l'idée mère est la plus forte² ». Le sujet est ainsi toujours primordial et dominant, les détails y participent et le soutiennent. Pour autant, Moreau ne nie pas que les détails contiennent, en un sens, le sujet tout entier :

« Je veux accumuler les idées évocatrices dans mes œuvres de façon à ce que le possesseur d'un unique ouvrage y puisse retrouver une fomentation renouvelée ; [...] D'année en année, j'ajoute des détails argumentatifs, [...] car je veux que mon art apparaisse, tout à coup et tout entier, un moment après ma mort³ ».

Le discours mentionné plus tôt est précisément une argumentation, dont les détails renforcent le déroulé. Le caractère fragmentaire de l'œuvre est à la fois perceptible dans les toiles mais aussi dans les écrits, ces derniers étant, dans leur mise en forme, littéralement fragmentés. La suggestion y apparaît comme un procédé régulièrement utilisé : comme nous l'avons dit, la description de l'existant laisse volontiers la place à l'interprétation ou à la

¹ *Ibid.*, p. 696.

² *Écrits*, II, p. 248.

³ Gustave Moreau, cité par : PELADAN Joséphin, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, janvier 1895, p. 29-34.

prolongation suggestive des sujets de ses œuvres. La signification générale de l'art moréen pourra être découverte grâce au projet de la maison-musée, le grand œuvre de l'artiste. Pour Moreau, c'est bien l'ensemble de ses œuvres, ce qu'il désigne comme son art, qui constitue l'intérêt de celui-ci, et pour le rendre plus percutant encore, le faire apparaître « tout à coup et tout entier » de manière posthume, semble la manière idéale, bien que l'artiste ne puisse pas, dans ces conditions, voir le résultat provoqué. Chaque élément, du plus minutieux détail décoratif à l'ensemble de son œuvre rassemblé en un lieu qui est aujourd'hui la maison-musée, participe à l'art moréen.

Ainsi, la synecdoque est un procédé littéraire qui guiderait également la réalisation plastique des tableaux, permettant de favoriser la suggestion auprès du spectateur. Une œuvre en particulier nous apparaît exemplaire à cet égard : le tableau *Galatée* (1880) [fig. 51], accompagné du commentaire de l'artiste.

Le texte, très court, est titré « Polyphème » en début de commentaire et daté de novembre 1897. Le sujet du tableau semble ainsi être Polyphème, le cyclope amoureux, et non Galatée, l'objet de cet amour désirant. L'immense face du cyclope s'inscrit dans le trou au fond de la grotte, donnant à voir son visage et sa main droite, posée sur un rocher. Son corps est fragmenté, donnant à voir l'organe visuel le caractérisant, ainsi que son gigantisme. L'entièreté de sa personne n'est pas visible, contrairement au corps de Galatée, présenté en pieds. Le corps de la nymphe, nue, est offert au spectateur, sa poitrine tournée face à lui. Rien n'est caché, hormis son intimité, recouverte par de longues lianes se mêlant à la couronne de fleurs qui la coiffe. Si l'œil central de Polyphème est braqué sur Galatée, l'attitude de celle-ci est plus ambiguë : sa tête est tournée vers la droite, le menton légèrement baissé. Elle semble avoir conscience de la présence du cyclope, mais ne le regarde pas, les yeux eux aussi baissés. Le regardant est ainsi parcellaire, tandis que l'objet du regard apparaît pleinement aux yeux du spectateur. Dans la posture de Polyphème, Galatée n'est en effet pas entièrement visible : en toute logique, elle apparaît à demi cachée par la roche sur laquelle elle s'appuie. Le spectateur occupe ainsi la place privilégiée de celui qui voit, et qui voit entièrement : prendrait-il symboliquement la place d'Acis, l'amant de la nymphe tué par le cyclope jaloux ?

Le texte, qui contient trois phrases, insiste dès la première sur le caractère fragmentaire de Polyphème, décrit par synecdoque : « Le gros œil de la terre, étonné et troublé¹ [...] ». Le texte décrit ensuite l'action passive : « [...] demeure fixé sur cette perle des Eaux limpide et si

¹ *Écrits*, I, p. 140.

pure¹ ». La deuxième phrase indique l'état émotionnel de Polyphème, en usant à nouveau de la synecdoque pour désigner le cyclope : « Et le gros œil s'attriste et le regard se voile d'amertume et d'amour en contemplant cette fleur des abîmes sans fond² ». Les sentiments de Polyphème sont ambivalents : l'amertume côtoie l'amour. Est-il amer de ne pouvoir accéder physiquement à Galatée et d'être réduit à seulement la contempler ? La grotte rend en effet inaccessible la nymphe : comme pour la *Fée aux griffons* (1876) [fig. 27], la figure est protégée par le décor autour d'elle, mise à distance du protagoniste, mais disposée pleinement au regard du spectateur, qui prend ainsi la place que souhaiterait obtenir Polyphème. Pour Huysmans, Galatée est « l'inimitable et radieux bijou³ » offerte dans la grotte qui est un « vaste écrin ». Dans ce commentaire du Salon de 1880, le romancier et critique d'art rapproche Moreau d'un mage visionnaire – « C'est ici surtout que vont éclater les magismes du pinceau de ce visionnaire » – qui aurait officié dans la religion des anciens Perses, adorateurs du feu. Plus loin, il le qualifie de « mangeur d'opium », terminant en expliquant que le peintre « domine aujourd'hui, de toute la tête, la banale cohue des peintres d'histoire ». Huysmans est un fervent admirateur de Moreau, à n'en pas douter. Ici, il est à noter qu'il fait de Galatée la partie d'un tout : elle est le bijou dans l'écrin, le contenant d'un contenu plus englobant. Huysmans use de la métonymie et plus spécifiquement de la synecdoque dans cet exemple. Moreau, d'ailleurs, emploie le même procédé en dérivant aussi Galatée comme un bijou : « cette perle des Eaux limpide et si pure⁴ », et plus loin, il la décrit comme « cette fleur des abîmes sans fond⁵ ». La nymphe est à la fois comparée au minéral (la nacre des perles est considérée comme un biominéral) et au végétal, deux règnes fortement présents dans l'œuvre de Moreau et auxquels les figures féminines sont souvent associées à la fin du dix-neuvième siècle.

Le commentaire se termine par une mention laconique : « À refaire ». Gustave Moreau aurait-il été insatisfait de l'œuvre aujourd'hui exposée au musée d'Orsay ? Moreau reprendra cette œuvre entre le Salon de 1880, où elle fut un succès, et 1889 : la taille de Galatée est affinée et la position de la main modifiée, devenant plus allongée et non plus recroquevillée comme dans la première version. Une autre ébauche du thème, inachevée, est disponible au musée Gustave Moreau. La grande ébauche peinte sur toile est préparée au cours des années 1897-1898 pour le futur musée auquel le peintre travaille. L'intérêt de l'artiste pour ce thème s'atteste

¹ *Écrits*, I, p. 140.

² *Écrits*, I, p. 140.

³ HUYSMANS Joris-Karl, « Salon officiel de 1880 », *art. cit.*, p. 178. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

⁴ *Écrits*, I, p. 140.

⁵ *Écrits*, I, p. 140.

grâce à deux photographies représentant le *Triomphe de Galatée* (1513) [ill. 11] de Raphaël et *Polyphème* (vers 1512) [ill. 12] de Sebastiano del Piombo, deux fresques situées côte à côte dans la Villa Farnesina à Rome.

Moreau, comme à son habitude, propose une relecture personnelle et moderne du sujet. Il se concentre sur l'opposition entre laideur et beauté, bête et belle, amour et dédain. La composition se structure d'ailleurs selon les opposés : ombre et lumière, minéral et liquide, dans une symbolique du bien et du mal revisitée. Polyphème n'est pas un monstre, seulement un être mélancolique qui se meurt de ne pouvoir que contempler la femme tant désirée ; Galatée quant à elle ressemble à une perle dans un écrin. La figure illumine le tableau dans sa version finale, la lumière irradiant du corps blanc doré de la nymphe, celle-ci étant mise en valeur par le contraste des teintes sombres alentours. L'abondance des végétaux aquatiques et des motifs coralliens se distingue néanmoins par touches colorées. La toile étant d'un format moyen (85,5 cm de haut sur 66 cm de large), ces éléments de décors témoignent de la finesse d'exécution et de la minutie du peintre. La source d'inspiration de la faune et de la flore sous-marine se trouve dans les ouvrages savants du Muséum d'Histoire naturelle. En bas à droite de l'œuvre figure en miniature une scène à peine visible [fig. 51-A] : sur les motifs sous-marins finement ciselés se déploie une figure aux yeux clos, la tête baissée, détournée de la figure principale proportionnellement gigantesque, laquelle trône aussi, au milieu d'une myriade de coraux, coquillages et anémones. Les traits blancs simplement ébauchés ne laissent que deviner l'existence de ce personnage, tandis que les motifs sont plus appuyés et donc plus distincts. Une autre figure apparaît un peu plus à gauche, seulement ébauchée dans la matière picturale même. Elle est couchée sur le ventre, la tête aussi baissée mais cette fois du côté de la figure principale. La grande Galatée centrale est ainsi accompagnée de divinités des eaux, invisibles aux yeux non attentifs. La différence d'échelles entre Polyphème et Galatée se répète avec les minuscules néréides, presque invisibles, au milieu des plantes aquatiques et des coraux tapissant la grotte protectrice.

Comme nous l'évoquions plus tôt, Moreau offre au regardeur des scènes enchâssées les unes dans les autres, mais cette offre n'est accessible qu'au prix d'une attention pointilleuse de chaque parcelle du tableau. Le peintre incite le spectateur à fragmenter l'œuvre pour en savourer chaque partie.

Cette initiative ne reçoit pourtant pas l'aval de la critique. Remy de Gourmont, dans l'introduction du *Livre des masques* (1896), n'adhère pas à cette théorie. Pour lui, « chaque

détail [...] n'est, en réalité, qu'un symbole partiel inutile le plus souvent à la signification totale de l'objet¹ » :

« [...] le strict devoir du peintre idéiste [comprendre symboliste] est, par conséquent, d'effectuer une sélection raisonnée parmi les multiples éléments combinés en l'objectivité, de n'utiliser en son œuvre que les lignes, les formes, les couleurs générales et distinctives servant à écrire nettement la signification idéique de l'objet, plus les quelques symboles partiels corroborant le symbole général². »

Gourmont considère ainsi le détail comme un symbole partiel, non synecdotique, contrairement à Gustave Moreau qui conçoit les détails décoratifs comme des soutiens. Pour la critique, la signification totale de l'objet n'a pas besoin de ces détails superficiels, qui n'ajoutent rien à la lecture générale ou à la « signification idéique » de l'objet, qui sont, en somme, inutiles. Léon Thévenin s'accorde avec Remy de Gourmont sur ce point. Selon lui, « [l']observation du détail ne conduit pas à la notion de l'ensemble³ ». Si le détail n'est pas nécessairement considéré inutile, il ne participe pas au but visé, qui serait ici la compréhension de la notion d'ensemble de l'œuvre.

Quoiqu'en pense le regard sévère de la critique, Gustave Moreau, par l'ensemble de son œuvre, tente de discourir plastiquement sur la peinture elle-même. Il cherche à suggérer, par la couleur, la ligne et le détail, que l'art de peindre est signifiant en lui-même. Les thèmes, considérés littéraires, servent de soutien au développement plastique, mais ce qui importe à l'artiste sont les moyens plastiques eux-mêmes. La couleur et la ligne, éléments incontournables de la peinture, employés et développés par le détail cher à Gustave Moreau, participent du renouvellement pictural à l'œuvre. Moreau explore et innove picturalement, pour tenter de construire et renforcer sa singularité.

¹ DE GOURMONT Remy, *Le Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, préface, p. 8.

² *Ibid.*

³ THEVENIN Léon, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris, Léon Vanier, 1897, p. 20.

CHAPITRE 5 : LA SINGULARITE : SYNCRETISME, HIERATISME ET INACHEVE

Le second chapitre de cette deuxième partie traite des spécificités stylistiques qui fondent la singularité de Gustave Moreau en tant qu'artiste. Les spécificités sont les caractéristiques originales, qui portent la marque spécifique de son auteur, voire qui sont nouvelles et exclusives, n'appartenant qu'à lui. De celles-ci découlent la singularité, c'est-à-dire le caractère de ce qui est unique, seul, sans aucun autre du même genre ou qui se distingue des autres par certains traits. Moreau s'illustre par plusieurs spécificités, dont le syncrétisme thématique d'abord. Celui-ci est soutenu par l'usage de figures d'origines plurielles, représentées de manière hiératique : cette immobilité connote le sacré, provenant tant des mythes, fables et textes religieux desquels l'artiste se nourrit. Enfin, l'une des spécificités stylistiques les plus étonnantes du peintre s'incarne dans l'inachevé, le résultat d'un processus d'inachèvement, qui révèle Moreau comme un artiste moderne.

1. LE SYNCRETISME : MELER LES INFLUENCES ARTISTIQUES

Le style participe *a priori* de l'unité et de la singularité de l'œuvre d'un artiste, il en est un caractère immédiatement reconnaissable, une manière, une trace, un indice qui fait autorité de l'authenticité picturale. Le jugement d'innovation porté sur la facture de Moreau est un facteur explicatif des nombreuses citations du peintre dans l'historiographie, facture « audacieuse et complexe [...] [qui] se distingue nettement de la pratique plus retenue et plus "léchée" de ses contemporains académiques¹ », facture qui « fut d'abord académique, mais [qui] évolua peu à peu pour faire place à de surprenantes audaces de pâte et de coloris² ».

Le style chez Gustave Moreau est une question récurrente et évolutive au sein de son œuvre : hétérogène au cours de sa carrière, son style reflète les questions esthétiques que l'artiste se pose tout au long de celle-ci. Comme l'exprime le critique Léon Thévenin, chez Gustave Moreau, une œuvre est une « création d'art réfléchi³ ». L'artiste est « deux fois

¹ COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1999, p. 225-236, p. 232.

² GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 1997, p. 35.

³ THEVENIN Léon, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris, Léon Vanier, 1897, p. 1 à 20. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

créateur », « à la manière d'un Dieu » : il puise d'abord au centre de son imagination intérieure, « aux profondeurs de sa conscience » en ayant les « yeux fermés sur le monde visible », comme le sont d'ailleurs les personnages qu'il peint et qui ont si souvent les yeux clos, tournés vers leur propre intériorité. L'art de Moreau est ainsi éminemment réfléchi et réflexif, au sens où l'artiste lui-même consacre de longues années à la conception de ses œuvres, pour preuve les reprises et agrandissements opérés à la fin de sa vie, avant le legs de sa maison-musée. C'est aussi un art réfléchi et réflexif au sens où la part laissée au spectateur est partie constituante des œuvres ; œuvres qui ont pour effet « de capter avant toutes choses notre esprit¹ ». L'esprit est une puissance créatrice privilégiée face à la nature, bien que l'artiste conserve des liens « entre le monde et la pensée : la nature avec le mythe ; le réel et le symbole ». Ce passage de la nature à l'esprit est connu comme une « loi du monde » par Léon Thévenin, et cet arrachement progressif est illustré par Moreau dans la diversité de ces thèmes picturaux : d'abord une « conception toute païenne de la Nature », en passant par le « domaine de la légende », pour ensuite atteindre la religion « où l'esprit [...] se sent et se sait en harmonie avec lui-même, et se retrouve en Dieu ». Dans tous les cas, l'idéal occupe une place prépondérante dans l'esthétique de Gustave Moreau. Cet idéal, n'existant que dans l'imagination, est lié, selon Léon Thévenin toujours, à l'aspect chrétien de l'œuvre. L'auteur oppose en effet l'antique et le chrétien, le premier partisan de la nature, de la forme ; le second de l'idéal, du sentiment. Réunis dans l'œuvre de Moreau, ces aspects généralement opposés dans l'art permettent une combinaison nouvelle.

La combinaison de principes distincts, voire opposés, devient un élément caractéristique de l'œuvre moréen, à travers ce que l'on dénomme le syncrétisme, à la fois thématique, puisant à diverses sources iconographiques, et artistique, inspiré de diverses pratiques d'art ou d'artisanat. La critique d'art s'empare d'ailleurs de ces combinaisons innovantes pour commenter l'œuvre de Gustave Moreau.

A) Un syncrétisme iconographique et stylistique

L'ouvrage *Gustave Moreau par ses contemporains* (1998), établi par Bernard Noël, montre que les textes publiés sur l'artiste, de Théophile Gautier jusqu'à Marcel Proust, du romantisme au symbolisme, et d'un siècle à l'autre, sont nombreux et éclectiques, valorisant

¹ THEVENIN Léon, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris, Léon Vanier, 1897, p. 1 à 20. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

tantôt positivement, tantôt négativement le peintre, ou s'adonnant à des hommages poétiques. Les poètes inspirés par l'œuvre de Gustave Moreau ou souhaitant lui rendre explicitement hommage comptent dans leurs rangs Henri Cazalis, José-Maria de Heredia, l'écrivain Jean Lorrain, ou encore Robert de Montesquiou, Albert Samain, Jules Laforgue, Julian del Casal, Stuart Merrill. Les auteurs faisant références aux œuvres ou à l'artiste dans leurs écrits romanesques ne sont pas en reste avec *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, *Monsieur de Phocas* (1901) de Jean Lorrain ou encore *Jean Santeuil* (commencé en 1895, publié en 1952) ou *Le Côté de Guermantes* (1913, puis 1920) de Marcel Proust. Les critiques ou romanciers s'ajoutent aux abondants commentateurs, tels Edmond et Jules de Goncourt, Émile Zola, Octave Mirbeau, Joséphin Péladan, Félix Fénéon, Gustave Coquiot. Les peintres viennent compléter ces critiques puisque Eugène Fromentin, Édouard Manet, Edgar Degas, Paul Cézanne, ou encore Odilon Redon et Paul Gauguin écrivent ou dissertent oralement sur le peintre, leurs paroles étant rapportées par des témoins.

Les différents discours des contemporains permettent de dégager quelques thèmes récurrents dans l'œuvre de Moreau. Le rapport au temps et aux références artistiques antérieures est plusieurs fois souligné, dans son intérêt pour l'antique et ses sujets notamment. Sa manière picturale syncrétique et uchronique¹, faisait fi des conventions historiques traditionnelles, est mise en exergue. Selon Théophile Gautier, Gustave Moreau est capable de « sortir de son temps [...], et de s'incarner dans la peau d'un artiste du XV^e siècle² », rendant ainsi hommage aux maîtres du passé qu'il admire, à l'instar de Mantegna, qu'il « prend comme modèle³ ». Si Moreau « [cherche] ses sujets dans le monde antique⁴ », ce n'est pas pour un retour au passé inchangé, mais pour proposer « une interprétation neuve d'un mythe antique⁵ », comme avec *Œdipe et le Sphinx* (1864) [fig. 3], par exemple. Le peintre modernise un thème antique : Gustave Moreau est-il pour autant un peintre moderne ? Odilon Redon en est convaincu : « sa vision est moderne, essentiellement et profondément moderne⁶ ». Jules Barbey d'Aurevilly, quant à lui, tempère cette posture. Si Moreau n'est pas tout à fait moderne, cela ne l'empêche

¹ Il nous semble plus exact d'employer le terme d'uchronisme, qui désigne un anachronisme volontaire, permettant de représenter un temps qui n'existe pas ; le terme anachronisme désignant *a contrario* l'erreur involontaire. Théophile Gautier emploie cependant le terme d'anachronisme à deux reprises pour qualifier l'œuvre de Gustave Moreau : « G. Moreau aime assez ces anachronismes de physionomies » et « cet anachronisme tout volontaire est du simple dilettantisme ». Cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, Paris, Les Éditions de Paris, 1998, p. 27, p. 31.

² GAUTIER Théophile, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, *op. cit.*, p. 30.

³ ZOLA Émile, cité dans : *Ibid.*, p. 108.

⁴ BARBEY D'AUREVILLY Jules, cité dans : *Ibid.*, p. 11.

⁵ GAUTIER Théophile, cité dans : *Ibid.*, p. 26.

⁶ REDON Odilon, cité dans : *Ibid.*, p. 124.

pas d'avoir « mieux entendu Œdipe antique¹ » que Jean-Auguste-Dominique Ingres, par exemple, qui proposait une version du mythe où « l'esprit moderne se redresse et se roidit ». Dans la version de Moreau, « l'esprit subi[t] en effet les épreuves de la fatalité, et le libre arbitre, vaincu par l'arbitraire du destin, pli[e] ». Le peintre possède ainsi la faculté de réactualiser un sujet antique. Émile Zola décrit son talent, qui « consiste à prendre des sujets déjà traités par d'autres artistes, et à les remanier d'une façon différente, plus ingénieuse² ». Odilon Redon renchérit en qualifiant le peintre « d'esprit qui [rajeunit] l'antiquité [...] et [la] présente sans cesse sous un jour nouveau³ ». Moreau puise beaucoup, tant pour les œuvres présentées au Salon que pour celles qu'il n'y présente pas, dans la littérature, la Bible et la mythologie. Il « crée par ailleurs de toutes pièces de nouveaux sujets. *La Vie de l'Humanité*, achevée en 1886, est emblématique de cette inventivité à toute épreuve⁴ », d'après la directrice du musée Gustave Moreau, Marie-Cécile Forest. L'artiste répond aux deux modalités d'interprétation neuve de la tradition précédemment énoncées par Rodolphe Rapetti⁵ : un renouveau de l'esthétique murale et décorative, un syncrétisme stylistique générant une étrangeté nouvelle, par laquelle la notion académique d'unité de style se trouvait remise en cause.

a) *L'esthétique murale des formats monumentaux*

Le renouveau de l'esthétique, d'abord murale, s'observe notamment dans les œuvres tardives et reprises de Gustave Moreau : l'esthétique murale se déploie dans des formats monumentaux, tels *Les Prétendants* (1852-1896) [fig. 9], œuvre majeure du musée, située dans la grande salle du deuxième étage, face à l'élégant escalier en spirale réalisé lors des travaux d'agrandissement et d'aménagement des ateliers à partir de 1895. Le tableau est commencé vers 1852 – Moreau a alors vingt-six ans – et est à cette époque de format plus modeste. La toile est reprise ensuite plusieurs fois, d'abord en 1862, puis en 1882, année lors de laquelle

¹ BARBEY D'AUREVILLY Jules, cité dans : *Ibid.*, p. 13. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

² ZOLA Émile, cité dans : *Ibid.*, p. 110.

³ REDON Odilon, cité dans : *Ibid.*, p. 123-124.

⁴ FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau, la réinvention de la peinture », *Dossier de l'art*, n° 225, janvier 2015, p. 30-45, p. 36.

⁵ Nous recopions ici la citation, pour rappel : « La question du style est ici primordiale. Tout en puisant dans l'art ancien, les peintres que le symbolisme allait reconnaître comme figures tutélaires [Arnold Böcklin et Gustave Moreau] interpréteront la tradition de manière neuve, essentiellement selon deux modalités : celle d'un renouveau de l'esthétique murale et décorative [...], et celle d'un syncrétisme stylistique générant une étrangeté nouvelle, par laquelle la notion académique d'unité de style se trouvait remise en cause. » RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005, p. 17.

l'œuvre est agrandie, et enfin après les travaux de 1895 et ce probablement jusqu'à sa mort¹. L'huile sur toile mesure actuellement 3,85 mètres sur 3,43 mètres, évoluant probablement d'un format paysage à un format presque carré. Plusieurs œuvres considérées comme des chefs-d'œuvre du musée se rapprochent ou sont d'un format carré : *Léda* (1865-1875) [fig. 36], *Les Filles de Thespius* (1853-1882) [fig. 20], *Le Triomphe d'Alexandre le Grand* (1885-1890) [fig. 56], *Les Rois Mages* (vers 1860) [fig. 35]... Ces œuvres ont aussi quasiment toutes en commun d'avoir été travaillées ou retravaillées sur de longues périodes, à l'instar des *Prétendants* (1852-1896) [fig. 9]. Si le format carré, ou format figure presque carré, est employé depuis l'Antiquité, son usage reste modeste, les artistes privilégiant des formats rectangulaires, portrait ou paysage. Ce format original a l'avantage d'ouvrir le champ de vision verticalement et horizontalement, agrandissant ainsi les diagonales au centre desquelles les motifs sont encadrés. Un autre avantage de ce format est de donner l'impression au spectateur que l'œuvre est monumentale, quelle que soit sa taille réelle. Dans ses notes, Moreau écrit à ce propos :

« [...] j'avais changé mes dispositions et, tout en continuant à respecter les grandes traditions de l'art, j'avais compris qu'il fallait changer de mode et restreindre mes surfaces ; qu'à une époque aussi rapetissée que la nôtre, malgré ses grandes prétentions, et qui prend le volume et la dimension pour la grandeur, il était bon que quelques hommes, sous un petit format, prouvassent la hauteur et la noblesse de leurs vues et de leurs tendances [...] ². »

Symboliquement, le carré est une forme dite parfaite, à l'instar du cercle. Les proportions égales du carré en font un symbole de la stabilité terrestre, un symbole d'équilibre fixe. Il est aussi repris régulièrement dans l'architecture sacrée des temples et des autels pour signifier la stabilité spirituelle. Il est notable que Gustave Moreau use de ce format pour retravailler certaines de ces plus grandes œuvres – tant en termes de grandeur physique que d'importance thématique. Les œuvres carrées seront plus répandues quelques décennies plus tard au vingtième siècle, avec pour exemples *Le Baiser* (1908-1909) de Gustav Klimt, *Carré blanc sur fond blanc* (1918) de Kasimir Malevitch ou encore *Victory Boogie Woogie* (1944), dernière œuvre inachevée de Piet Mondrian, dans laquelle il bascule le carré de quatre-vingt-dix degrés.

b) L'esthétique décorative : une richesse stylistique et iconographique

L'esthétique décorative quant à elle s'observe par exemple dans une œuvre reconnue pour

¹ MATHIEU Pierre-Louis, « Les Prétendants de Gustave Moreau », *Beaux-Arts magazine*, n°34, avril 1986, p. 29-31, p. 29.

² *Écrits*, I, p. 160.

sa richesse de détails, *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2]. L'œuvre est l'une des plus grandes toiles achevées du musée Gustave Moreau et elle est notamment connue pour son foisonnement de détails aux significations plurielles, sujette à diverses interprétations tant la fortune critique de l'œuvre est grande¹. Comme l'explique l'historien de l'art Julius Kaplan, les travaux préparatoires commencent à la fin des années 1880 et l'œuvre achevée est délivrée au collectionneur Léopold Goldschmidt au mois de Mai 1895, avant de retourner au musée par un don du collectionneur en Janvier 1903. Trente-huit dessins en rapport avec l'œuvre sont dénombrés dans les meubles à panneaux tournants disponibles au musée², dénotant une recherche accrue autour du thème. L'œuvre est originellement conçue dans un format plus modeste et avec un traitement réduit du sujet, comme le prouve une des deux versions antérieures³, montrant sur un trône Jupiter et Sémélé, Dionysos-Bacchus ainsi que l'aigle et la lyre, dans une composition pyramidale. L'œuvre est considérablement enrichie dans sa version définitive. Si la largeur de l'œuvre ne varie que de huit centimètres, passant de 110 à 118 centimètres, la hauteur connaît un coefficient multiplicateur de 1,4 entre les deux versions. La surface désormais disponible est d'abord occupée par la composition pyramidale originelle, ayant été étendue au-dessus de la « sombre phalange des monstres de l'Érèbe et de la Nuit⁴ » qui est représentée dans la partie inférieure de la toile. Au-delà d'une question de format renvoyant encore à l'esthétique murale recherchée, l'esthétique décorative atteint son paroxysme dans cette complexité de détails et cette profusion de personnages, d'attributs et de symboles. Moreau cite d'ailleurs dans ses propres écrits, par huit fois, la liste des représentés, que nous numérotions ici par ordre d'apparition dans le texte :

- 1) « Faunes, satyres aegipans, dryades, hamadryades, tout l'Olympe, tous ces demi-dieux, tous ces monstres, toutes les divinités cachées de la terre et des cieux <des eaux>⁵ » ;
- 2) « les dragons, les griffons, tout ce monde des ténèbres⁶ » ;
- 3) « satyres, faunes, dryades, hamadryades, hôtes des eaux et des bois⁷ » ;
- 4) « les griffons, les lémures, les hydres de sang, monstres aux formes hybrides, divinités fatales

¹ À ce propos : KAPLAN Julius, « Gustave Moreau's Jupiter and Semele », *The Art Quarterly*, n. XXXIII, n°4, 1970, p. 393-414.

² Précisons que ces trente-huit dessins n'incluent pas les dessins relatifs aux deux autres versions de l'œuvre (MGM. Cat. 73 ; Inv. 13980).

³ Gustave Moreau, *Jupiter et Sémélé*, vers 1890, huile sur toile, 149 x 110 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 73). Une esquisse (Inv. 13980) accompagne cette version. Sauf mention contraire, nous nous référerons à l'œuvre la plus connue (MGM. Cat. 91) par ce titre.

⁴ *Écrits*, I, p. 144.

⁵ *Écrits*, I, p. 141.

⁶ *Écrits*, I, p. 142.

⁷ *Écrits*, I, p. 144.

<funestes> de la nuit¹ » ;

- 5) « tous les êtres ébauchés [...] : satyres, faunes, dryades, hamadryades, habitants <hôtes> des eaux et des bois² » ;
- 6) « <des êtres hybrides, hydres de sang, monstres aux ailes d'oiseaux, aux queues de serpent>, des êtres non formés (des êtres de la nuit non formés)³ » ;
- 7) « Satyres, faunes, dryades, hôtes des Eaux et des Bois⁴ » ;
- 8) « les Griffons, les Lémures, les Hydres de sang, monstres aux formes hybrides, Divinités funestes de la Nuit⁵ ».

Cette accumulation descriptive correspond à l'accumulation picturale observable : l'amas d'« êtres ébauchés », « non formés », semble proliférer dans la partie inférieure, une quinzaine de personnages semble discernable, la plupart nimbés de cercles de différentes couleurs. Sur les côtés de l'œuvre, ce sont les détails décoratifs qui foisonnent : éléments architecturaux (colonnes, chapiteaux), éléments végétaux (feuilles, fleurs, fruits), éléments décoratifs (sculptures, frises, guirlandes, semblant serties de pierres précieuses ou peintes). Il est aussi possible de percevoir des personnages de petite taille, presque miniatures, notamment le long de la colonne de gauche, qui se confondent avec les sculptures ornementales : leur nature organique ou minérale reste donc incertaine. Cette esthétique décorative, cette « richesse nécessaire⁶ », s'inspire des retables italiens du début de la Renaissance que Moreau a étudiés lors de son voyage en Italie entre 1857 et 1859. Il réemploie ainsi des principes extraits des études faites au début de sa carrière, lors de son apprentissage. La réactualisation dont fait preuve Moreau à travers ce principe de l'esthétique murale et décorative est questionnée dans ses écrits, désignée sous l'expression « transformation idéale » : « L'art s'appuyant sur la nature ne peut être réduit à en être l'imitation exacte et servile car, à ce compte, il n'est pas l'art, et la nature est préférable. Quel besoin, en effet, de reproduire sans transformation idéale, personnelle ou particulière⁷ ? »

c) *Le syncrétisme thématique : l'exemple du tableau La Vie de l'Humanité (1886)*

La réactualisation des thèmes engagée par Moreau à travers l'esthétique murale et

¹ *Ibid.*

² *Écrits*, I, p. 145.

³ *Écrits*, I, p. 146.

⁴ *Écrits*, I, p. 147.

⁵ *Écrits*, I, p. 148.

⁶ RENAN Ary, *Gustave Moreau*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 36.

⁷ *Écrits*, II, p. 252.

décorative se double d'un syncrétisme iconographique, empruntant aux sujets bibliques, mythiques ou historiques, et d'un syncrétisme des techniques. La seconde modalité énoncée par Rapetti, celle du syncrétisme générant une étrangeté nouvelle ainsi qu'une innovation thématique, s'observe dans plusieurs œuvres, dont notamment *La Vie de l'Humanité* (1886) [fig. 1], que nous prenons ici en exemple.

Le polyptyque est composé de dix panneaux sur bois, dont une lunette supérieure représentant le Christ ensanglanté dans le ciel, soutenu par des anges. Les neuf autres panneaux sont conçus comme un cycle de trois lignes, constituées de trois vignettes chacune, l'œuvre étant lisible par lignes ou par colonnes successives. Nous reprenons ici l'organisation transmise par Moreau dans ses écrits¹, en ajoutant entre parenthèses les indices pouvant éclairer le lecteur sur l'organisation de l'œuvre :

	(Âge d'or)	(Âge d'argent)	(Âge de fer)
(Personnages)	Adam	Orphée	Caïn
(Moment)	Le matin	Le jour	Le soir
	La prière	L'extase	Le sommeil
	Le rêve	Le chant	Les pleurs
	L'ensemencement	Le travail	La mort

Or, il faut indiquer que ces listes organisées verticalement ne rendent pas compte de l'organisation de la composition picturale, que nous ajoutons ici en colonnes. Les termes entre crochets servent aujourd'hui à identifier les œuvres dans le musée, qui ne figurent pas dans les listes précédentes de Moreau. Nous indiquons toujours entre parenthèses les indices éclairant le lecteur :

¹ *Écrits*, I, p. 128.

(Moment)	(Personnages)	(Le matin)	(Le midi)	(Le soir)
(Âge d'or)	Adam	La prière	L'extase	Le sommeil
(Âge d'argent)	Orphée	[L'inspiration]	Le chant	Les pleurs
(Âge de fer)	Caïn	[Le travail]	[Le repos]	La mort

Les lignes représentent chacune, de haut en bas, l'un des âges suivants : d'abord l'âge d'or, ensuite l'âge d'argent, puis l'âge de fer. Chacune des colonnes représente, de gauche à droite, un moment de la journée : d'abord le matin, puis le midi (jour) et enfin le soir. Un personnage incarne chacun des âges : Adam l'âge d'or, Orphée l'âge d'argent, Caïn l'âge de fer. Chaque moment incarne une action ou un état : le matin la prière, le midi l'extase, le soir le sommeil ; une atmosphère émotive ou un fait : le rêve, puis le chant, enfin les pleurs ; et un processus : l'ensemencement (naissance), le travail (vie), la mort. Le tout est conçu comme une ascension graduelle de bas en haut de chacune des colonnes : « Vois-tu les gradations ? Le sommeil plus doux, quoique triste, que les larmes plus douces, quoique douloureuses, que la mort. L'extase plus délicieuse que le chant plus doux que le travail. La prière supérieure au rêve qui l'emporte sur le travail manuel¹ ».

Dans ses écrits encore, Gustave Moreau se félicite que son ami Alexandre Destouches ait « trouvé extrêmement ingénieux et intelligent d'avoir pris [...] une figure de l'antiquité païenne au lieu d'une figure biblique² » : le syncrétisme des personnages et des thématiques se confirme et est même apprécié. Le peintre mélange en effet deux personnages bibliques issus du Livre de la Genèse (Adam et Caïn, son fils aîné) avec un personnage mythologique (Orphée), ainsi que des valeurs et thèmes à tendance chrétienne (prière, extase) avec d'autres plus souvent associés à l'Antiquité (inspiration, chant) : « l'intelligence et la poésie sont bien mieux personnifiées dans ces époques [de l'antiquité païenne] tout entières d'art et d'imagination que dans la Bible, toute de sentiment et de religiosité³ ». Moreau donne lui-même les clés herméneutiques de ce polyptyque complexe :

« L'âge d'or : commencement du monde, naïveté, candeur, pureté. Le matin : la prière. Midi : l'extase et le soir : le sommeil. Pas de passion, rien de [sic] que des sentiments primitifs.

¹ *Ibid.*

² *Écrits*, I, p. 127.

³ *Ibid.*

L'âge d'argent, correspondant à la civilisation de l'humanité, commence déjà à connaître la passion. C'est l'âge des poètes. Je ne peux trouver ce cycle que dans la Grèce. Le matin : l'inspiration, le midi : le chant, le soir : les larmes.

L'âge de fer, décadente et fautive de l'humanité. Matin : je prends Caïn labourant, Abel ensemeur. Midi : Caïn se repose, Abel pare l'autel du Seigneur dont la fumée, image de la pureté, s'élanche droite vers le ciel. Le soir : la mort par Caïn, la première mort correspondant aux deux autres morts dans les deux autres compositions : le sommeil, mort des sens, les larmes, mort du cœur¹. »

L'artiste opère une liaison entre l'antique et le chrétien, comme le souligne Léon Thévenin que nous avons cité précédemment. Contrairement au critique qui oppose les deux, Moreau les réconcilie dans ce polyptyque syncrétique.

Le peintre se nourrit des styles antique, italien et flamand, qu'il catégorise pour les apprendre, mieux les connaître et en faire un usage qu'il juge adéquat pour choisir et exprimer ses sujets à peindre. Ces sources anciennes, « intarissables, éternelles, auxquelles le génie nouveau ajoute et qu'il modifie en s'y mêlant² » sont régulièrement sollicitées dans l'œuvre artistique du peintre. Cette notion de mélange est d'ailleurs caractéristique de l'œuvre moreau et revient régulièrement dans ses écrits. Le mélange est un « admirable contraste³ », comme il l'écrit à propos des *Prétendants* (1852-1896) [fig. 9] et de la figure du poète au milieu de cette scène barbare de boucherie. L'œuvre *Les Chimères* (1884) [fig. 11] mélange quant à elle « les trois phases de l'humanité⁴ » dans sa composition. La combinaison y est même décrite plus précisément, l'œuvre réunissant « les rêves antiques, les rêves du moyen âge et les rêves mystiques de la catholicité du moyen âge, mêlés aux plastiques imaginations de la Renaissance⁵ ». Il renouvelle ce mélange dans le cycle de la *Vie de l'humanité* (1886) [fig. 1] : « Exemple dans Michel-Ange du mélange du sacré et du profane : sibille de cumes, libyques, avec les prophètes, pour excuser dans cette composition (de la vie de l'homme) mon Orphée mêlé au cycle biblique⁶ ». Son processus créatif se compose en partie de ce procédé combinatoire, perpétuant le syncrétisme thématique : « Mélanges piquants des différents modes, des différents styles des écoles les plus opposées, selon les besoins du sentiment et de l'imagination⁷ ». L'artiste privilégie en effet la mise en valeur des sentiments, comme l'atteste encore Léon Thévenin, qui évoque les « mystérieuses contrariétés du rêve évangélique et de la

¹ *Écrits*, I, p. 127-128.

² *Écrits*, II, p. 257.

³ *Écrits*, I, p. 52.

⁴ *Écrits*, I, p. 119.

⁵ *Écrits*, I, p. 120.

⁶ *Écrits*, II, p. 230. Moreau fait ici référence aux figures du plafond de la Chapelle Sixtine, au Vatican.

⁷ *Écrits*, II, p. 257.

chair trop prompt¹ », parfaitement rendues dans les tableaux.

Les sources utilisées par Gustave Moreau ne semblent pas se limiter à la peinture ancienne ou contemporaine, mais bien excéder ce seul domaine artistique. La critique, notamment, souligne une inspiration prenant source dans une pluralité de formes artistiques.

B) Un syncrétisme artistique nourri par d'autres formes d'art et d'artisanats

Ne nous y trompons pas : les activités artistiques de Moreau usent certes d'une diversité de techniques, mais se cantonnent globalement aux arts graphiques comme la peinture et le dessin. S'il fait quelques insertions dans la sculpture sur cire² et auprès des arts décoratifs qui s'approprient quelques-unes de ses œuvres (émaux, tapisseries), Moreau préfère asseoir sa technique de prédilection.

La liste des techniques, outils et supports utilisés pour les dessins de l'artiste³, indique une soixantaine d'entrées. Les techniques les plus utilisées sont l'aquarelle, le fusain, la gouache, l'huile, le lavis d'encre, le papier-calque, le pastel, la plume et la sanguine. Les outils sont également nombreux : craie blanche, crayons (bleu, brun, noir, ocre, rouge, vert), encre (brune, noire, violette), gouache (blanche, brune, dorée, rouge), mine de plomb, peinture dorée, pierre noire. Enfin, le support principal est le papier, dans ces déclinaisons colorées (beige, beige rosé, bistre, blanc, bleu, bleuté, brun, chamois, crème, crème rosé, gris, gris clair, gris rosé, gris violacé, gris-bleu, gris-mauve, grisâtre, jaune, mauve, ocre, rose, rosé, vert, vert pâle, violacé) ou techniques (papier vergé). À cela il est indispensable d'ajouter les techniques, outils et supports en peinture, avec la peinture à l'huile, les divers pinceaux et couteaux, ainsi que les toiles et cartons marouflés. La pluralité des techniques listée ici révèle l'apprentissage rigoureux et les solides connaissances acquises par Gustave Moreau. Ces procédés et techniques témoignent de la peinture d'atelier que Moreau pratique tout au long de sa carrière, tandis que pendant ce même siècle, ses contemporains – notamment les impressionnistes – privilégient la peinture en plein air.

Bien que Moreau fasse preuve d'innovation, comme nous l'avons déjà démontré, celui-ci reste fidèle aux apprentissages de jeunesse et à la pratique d'une peinture considérée

¹ THEVENIN Léon, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, op. cit., p. 7.

² À ce propos : FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. L'Homme aux figures de cire*, cat. expo., Paris, musée Gustave Moreau (10 février – 17 mai 2010), Paris, Somogy, 2010.

³ À ce propos : https://www.dessins-musee-moreau.fr/outils/outils_index_technique.php

académique : l'étude des modèles (artistiques et vivants), le voyage évocateur du Grand Tour d'antan, le processus créatif passant par les étapes d'ébauches, d'esquisses, de palettes colorées, de report sur calque, sur carton, puis sur toile, tous ces faits indiquent une grande rigueur dans l'art de peindre. Bien qu'attaché à « rester peintre et vraiment peintre¹ », Gustave Moreau se conçoit aussi comme faisant partie des « ouvriers en plastique² », un « ouvrier bien plastique³ » même, un « ouvrier assembleur de rêves⁴ » par ailleurs. Dans le dernier texte du premier volume des *Écrits sur l'art* (2002), l'artiste note, parmi ce qu'il regrettera : « [...] les trouvailles de l'outil, le métier de l'ouvrier⁵ [...] ». Le caractère technique de l'art l'intéresse au plus haut point, intérêt mêlé à celui pour l'artisanat. Ary Renan écrit à ce propos que « [l]a technique picturale l'intéressait en effet par-dessus tout, et nous verrons qu'une de ses ambitions fut de retrouver la matière et la facture incorruptibles des grands ouvriers de jadis⁶ ». Moreau tente ainsi deux incursions dans d'autres arts issus de l'artisanat : la sculpture sur cire, d'une part, les arts décoratifs, tapisseries et émaux, d'autre part.

a) De la peinture à la sculpture sur cire

Dans le catalogue des dessins, de nombreux projets de sculpture laissent une trace sous forme d'esquisses plus ou moins abouties : Léda⁷, Jeanne d'Arc⁸, Caïn⁹, Salomé¹⁰ puis l'Apparition¹¹, Centaure et Centauresse blessée¹², Tyrtée¹³, Jason¹⁴, un ange pour un projet de sculpture funéraire¹⁵, Hélène¹⁶, l'Apothéose de Michel-Ange¹⁷, une statue équestre¹⁸, Galatée¹⁹, Saint Sébastien²⁰, Prométhée²¹, etc. Les thèmes sont repris directement de son œuvre et

¹ *Écrits*, II, p. 271.

² *Écrits*, II, p. 240.

³ *Écrits*, I, p. 170.

⁴ *Écrits*, I, p. 118.

⁵ *Écrits*, I, p. 174.

⁶ RENAN Ary, *Gustave Moreau, op. cit.*, p. 14.

⁷ Des. 530 ; Des. 318 ; Des. 530 ; Des. 875 ; Des. 3075.

⁸ Des. 22 ; Des. 23 ; Des. 490 ; Des. 492 ; Des. 1949.

⁹ Des. 38.

¹⁰ Des. 148 ; Des. 318 ; Des. 3570.

¹¹ Des. 3565.

¹² Des. 239.

¹³ Des. 265 et Des. 283.

¹⁴ Des. 453.

¹⁵ Des. 455.

¹⁶ Des. 580.

¹⁷ Des. 1551.

¹⁸ Des. 1568.

¹⁹ Des. 3255.

²⁰ Des. 3617 et Des. 3618.

²¹ Des. 3685 et Des. 3713.

affirment l'importance de certains d'entre eux, qui se voient développés de manière transartistique, de l'esquisse à la peinture, puis à la sculpture, évoluant d'une pratique graphique en deux dimensions à un déploiement dans l'espace.

Gustave Moreau se préoccupe de sculpture depuis sa jeunesse. Lors de son voyage en Italie, avec le sculpteur Henri Chapu, il mesure les proportions des sculptures antiques, se plaçant, comme il le revendique, dans la lignée de Nicolas Poussin¹. D'après un témoignage du peintre Antoine Leblond de Latour, contemporain de Poussin, ce dernier faisait usage d'une boîte optique afin de préparer l'organisation spatiale de ses tableaux, notamment pour composer la disposition des personnages. Ceux-ci prenaient la forme de petits mannequins habillés et le décor ou le paysage étaient modelés en cire. Ainsi, Moreau partage avec Poussin la technique de la sculpture en cire et l'attire pour la composition générale d'une œuvre. Si, dans ses sculptures, Moreau représente des personnages solitaires, sans décor pour les y insérer, il se soucie de la composition structurelle du personnage même : la posture, l'attitude, les attributs sont étudiés pour donner une vue et une impression d'ensemble. Par ailleurs, le peintre ne s'inspire pas uniquement de Poussin : de retour à Paris, il collectionne les moulages d'œuvres célèbres telles que le Laocoon ou le Torse du Belvédère, ainsi que des photographies de sculpture alimentant le large fond de son futur musée.

Dans ses écrits, il mentionne le 7 novembre 1874 les projets auxquels il aimerait s'adonner :

« Il y a plusieurs projets que je médite et que, peut-être, je ne pourrai jamais mettre à exécution.

1° - Modeler en terre ou en cire les compositions à une ou deux figures qui, fondues en bronze, donneraient mieux qu'en peinture la mesure de mes qualités et de ma science dans le rythme et l'arabesque des lignes (à développer)². »

Si les versions en terre puis en bronze n'ont pu voir le jour, les sculptures en cire sont bel et bien présentes dans l'œuvre de Moreau, bien que celui-ci semble ne jamais les avoir montrées de son vivant. Il est possible que l'artiste se joigne au regain d'intérêt pour la cire comme matériau sculptable, à l'instar de ses contemporains Edgar Degas ou Ernest Meissonnier, par exemple. *La Petite danseuse de quatorze ans* (1875-1880) [ill. 4] du premier est également réalisée en cire. Présentée en 1881 à la sixième exposition des impressionnistes,

¹ À propos de Nicolas Poussin, Gustave Moreau écrit : « Poussin – sources auxquelles il puise. Étude excellente à faire d'après ces sculptures si importantes, les proportions et les compartiments de la figure humaine s'y présentant d'une façon plus claire et plus écrite que dans les figures plus parfaites, dans lesquelles ces qualités sont [mot barré illisible] on est distrait par la [mot illisible] beauté du rendu et des détails ». *Écrits*, II, p. 302.

² *Écrits*, II, p. 229.

boulevard de Capucines, l'œuvre est montrée dans une cage en verre. Le réalisme de la figure, la technique de la cire et l'ajout d'accessoires réels (jupes, corsets, rubans), accentuent l'illusion de la réalité, qui participe au scandale déclenché par cette sculpture, comme nous l'avons précédemment souligné. Connaisseur des critiques d'art et des expositions de son temps, Moreau a probablement entendu parler de cette sculpture en cire. S'en est-il directement inspiré pour sa version sculptée de *Salomé* (sans date)¹ [fig. 59] ? Quoiqu'il en soit, la figure féminine biblique est elle aussi parée de morceaux de tissus et voilée, à l'instar des versions peintes que Moreau développe par ailleurs. Comme pour le reste des techniques explorées par l'artiste (dessin, aquarelle, peinture), la cire lui permet d'approfondir et de prolonger l'étude des sujets d'histoire qu'il privilégie toujours. Contrairement à Degas qui cherche une sorte de vérité absolue, sans concession, du modèle et du monde réel, Moreau reste fidèle aux sujets et modes de représentation plus idéalistes.

La pratique de la sculpture – ou du moins ici du modelage – perpétue la volonté de l'artiste d'interroger les moyens plastiques de sa peinture et de mettre en valeur les éléments structurants de celle-ci. La posture des personnages, dont « l'arabesque du corps² », participe à traduire le « sentiment profond³ » qu'il cherche à exprimer. Pour *Messaline* (1874) [fig. 29] par exemple, Moreau souhaite exprimer une allégorie, et la ligne sculpturale de la composition est l'outil privilégié⁴. Par ce procédé en volume, Moreau étudie sa propre création artistique en approfondissant les ombres et les formes qui la composent. Le rendu de la matière intéresse moins le peintre, qui y apporte peu d'attention : les figures ne sont pas reproduites de manière exacte, l'idée principale étant de les placer dans l'espace et d'analyser le rapport entre les masses ainsi que les jeux de lumière possibles. Par ailleurs, la technique de la cire est durable dans le temps et n'a pas besoin d'intermédiaire : Moreau modèle lui-même, sans avoir à passer par une fonderie comme avec le bronze, ou par un outil comme avec le bois. L'artiste utilise directement sa main – ses empreintes digitales sont d'ailleurs visibles sur la matière – entretenant ainsi un rapport intime et sensuel avec cette technique, le rapprochant d'autant de l'artisanat, par le *faire* de la main.

¹ Gustave Moreau, *Salomé*, bois, cire et textile, 48,2 x 16 x 13,4 cm, Paris, musée Gustave Moreau

² *Écrits*, II, p. 253.

³ *Ibid.*

⁴ À ce propos : « Il faut dire pourtant que la façon toute sculpturale et toute épique dans laquelle est conçu ce groupe appelle aussitôt l'idée allégorique ». *Écrits*, II, p. 230.

b) Brève incursion dans les arts décoratifs : tapisseries et émaux

Gustave Moreau ne renie pas cette inspiration artisanale, lui-même confie dans ses notes y emprunter des méthodes, comme ici, à propos des moyens de traduction épique et de style, considérés différents des moyens de traduction pittoresque : « Autre moyen : de la fermeté à apporter dans le contour opposé à la lumière ; *style du bas-relief*¹ ». Il continue, conciliant : « Du pittoresque permis dans cette manière d'accentuer la figure. Endroits fortement accentués, évanouissement subit des forces, donnant au dessin *une apparence de nielle* et d'arabesque pittoresque² ». Moreau reconnaît ainsi aux arts décoratifs un certain sens expressif, qu'il propose de se réapproprier pour les transposer en peinture.

Ce lien entre arts décoratifs et peinture est antérieurement visible chez les artistes préraphaélites, dont les symbolistes s'inspirent. La référence à l'époque médiévale, entre autres, est largement partagée. Pierre-Louis Mathieu l'évalue d'ailleurs comme une préférence et une idéalisation des confréries et de l'artisanat³. Les modes de production privilégiés par les artistes symbolistes sont en effet manuels, la production industrielle ou en série est condamnée. La confrérie préraphaélite anglaise naît en 1848 de la rencontre de Dante Gabriel Rossetti, William Hunt et John Everett Millais, bientôt rejoints par d'autres artistes, sculpteurs et critiques. Ce mouvement prend les maîtres italiens du seizième siècle, prédécesseurs de Raphaël, comme modèles à imiter. Les préraphaélites ont ainsi pour dessein de rendre à l'art un but fonctionnel et édifiant : leurs œuvres se doivent d'être morales dans une société considérée comme décadente depuis la révolution industrielle. Le désir esthétique n'est pour autant par exclu de cette quête morale, puisque l'art doit s'adresser à toutes les facultés de l'humain : non seulement ses sens et notamment sa vue, mais aussi « son mental et ses facultés morales⁴ ». L'artiste cherche à toucher l'âme de celui à qui il s'adresse. Réformateur en un sens, le préraphaélisme rejette les grands maîtres de la Renaissance, s'oppose à l'académisme victorien et cherche à retrouver la naïveté artistique des primitifs italiens en imitant leur style. Les artistes privilégient ainsi le réalisme, le sens du détail et des couleurs vives. Les principes de ce mouvement sont exposés dans le premier numéro de la revue *The Germ*, dont seuls quatre numéros furent publiés entre janvier et avril 1850. Le critique William Michael Rossetti, frère de Dante Gabriel

¹ *Écrits*, II, p. 255. Je souligne.

² *Ibid.* Je souligne.

³ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, Genève, Skira, 1990, p. 14.

⁴ « his mental and his moral faculties » (traduction personnelle de l'autrice), *The Germ*, n°1, p. 12.

Rossetti, déclare que des idées originales sont à exprimer par l'étude attentive de la nature, que les conventions complaisantes sont à rejeter et que les peintures et sculptures doivent être belles. Le dessin occupe une part importante dans le style original de chaque artiste, une attention particulière est portée aux détails. Quant aux thèmes privilégiés, l'auteur conseille les références bibliques, le Moyen-Âge ainsi que la littérature et la poésie avec notamment William Shakespeare, John Keats ou Robert Browning. Bien que des principes soient exprimés et soutenus théoriquement par les artistes de la confrérie, il est remarquable dans les œuvres que le réalisme n'est pas nécessairement toujours appliqué, comme c'est le cas chez Dante Gabriel Rossetti qui s'autorise la fusion de plusieurs modèles dans une visée d'idéalisation, ou alors les peintures de mondes imaginaires qui vont à l'encontre de ce même principe de réalisme intransigeant.

Parallèlement au préraphaélisme s'ouvre un mouvement orienté vers les arts appliqués, dénommé Arts and Crafts, littéralement « arts et artisanats ». Né dans les années 1860 et parcourant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle jusqu'à la fin de l'époque victorienne dans la première décennie du vingtième siècle, c'est un mouvement artistique lui aussi réformateur majoritairement dans les domaines de l'architecture et des arts décoratifs. Les artistes-artisans, préoccupés comme leurs prédécesseurs préraphaélites par le progrès, prônent une recherche de véritables valeurs individuelles, morales et sociales. John Ruskin et William Morris, respectivement poète et fabricant d'objets d'art, s'inquiètent des changements sociaux britanniques qui leur sont contemporains. Pour eux, l'idéal artistique naît de la réunion des compétences et non de leur concurrence, la classe ouvrière et artisanale est à défendre et les modèles anciens, notamment médiévaux et gothiques, sont à explorer. Les arts décoratifs sont notamment mis en avant avec la fondation de nouvelles écoles enseignant les techniques traditionnelles en tapisserie, broderie, émaillage, dinanderie, poterie, teintures naturelles, textiles, marqueterie, ébénisterie... Lié à un mode de vie, le mouvement des Arts and Crafts encourage les artistes-artisans à vivre dans un environnement sain et agréable, ce qui déclenche un déplacement vers les campagnes, plus près de la nature. L'idée princeps révèle que l'art doit être présent dans chaque domaine de la vie quotidienne, notamment au sein de la maison. Les objets usuels sont ainsi retravaillés, ce qui deviendra l'idée fondatrice du design. Le rapprochement effectué par les Arts and Crafts entre les Beaux-Arts et les arts appliqués est inédit. Les artistes privilégient le matériau travaillé de façon artisanale, la simplicité, voire le dépouillement, estimant que le beau mobilier se suffit à lui-même. Les motifs décoratifs redondants sont végétaux ou animaliers, représentés de façon plus ou moins stylisée. Comme le préraphaélisme, les Arts and Crafts renouent avec l'esprit précédent la Renaissance italienne,

allant jusqu'à s'inspirer de l'époque médiévale, notamment par l'intermédiaire de John Ruskin, passionné de monuments anciens, qu'il dessine.

Les Arts and Crafts participent à penser l'œuvre dans sa globalité : l'œuvre n'est pas seulement le sujet peint, mais aussi l'objet tableau lui-même, composé de la toile, des pigments, du cadre et du châssis. Les cadres sériés et banalisés alors en usage sont d'ailleurs rejetés. L'assortiment aux tableaux est privilégié : les cadres sont sculptés, enduits et dorés. Le cadre ne marque plus seulement les frontières physiques du tableau, mais prolonge potentiellement l'œuvre et son sens, signalant le passage du rêve représenté au réel. Si Gustave Moreau semble sensible aux idéaux artistiques et artisanaux des Préraphaélites et des Arts and Crafts, produit-il pour autant ses cadres lui-même ? Le catalogue raisonné établi par Pierre-Louis Mathieu ne donne que quelques mentions relatives aux encadrements. Certains cadres sont dessinés directement sur quelques aquarelles¹, tandis que plusieurs versions de piéta² sont effectivement encadrées. Dans ce dernier cas, Moreau fait appel à des encadreurs et des doreurs sur bois. Il ne semble donc pas que le peintre produise lui-même l'encadrement de ses œuvres.

Moreau s'est en outre intéressé aux arts décoratifs et y fait une incursion en 1894 à la demande de la manufacture des Gobelins, pour laquelle il livre un carton pour une tapisserie. L'huile sur toile, *La Sirène et le Poète* (1895) [fig. 60], est désignée comme un « carton » pour tapisserie tissée par la Manufacture des Gobelins. Le sujet est très proche de l'œuvre *Le Poète et la Sirène* (1893) [fig. 61], achevé plus tôt pour Francis Warrain, le neveu d'Antony Roux, l'un des collectionneurs du peintre. La tapisserie est exécutée par le chef de pièce Justin Cochery entre 1896 et 1899. Composée en haute lisse avec de la laine, de la soie et de l'or, celle-ci connaît un format imposant de 3,51 m sur 2,41 m. La signature de Gustave Moreau ainsi que la date originale du tableau sont maintenues en bas à gauche du tableau central, puis suivent, en bas à gauche de la tapisserie, la signature du chef de pièce et les initiales des artisans tapissiers, suivis des abréviations République Française et Gobelins, indiquant l'origine de la production. L'œuvre est aujourd'hui disponible au musée national d'Art moderne de Paris. La commande passée par la manufacture des Gobelins sur ce thème demande à Moreau des ajustements et des modifications : il ajoute notamment de larges bordures à motifs antiques et médaillons. La posture de la sirène, d'abord prédatrice dans la première version destinée à Francis Warrain, devient plus protectrice. Les postures des deux protagonistes changent

¹ La Péri – projet pour émail (MGM. Cat. 95) ; *La Sirène et le Poète* (projet pour tapisserie évoqué infra) ; *La Sainte et le Poète* (MGM. Cat. 128).

² MGM. Cat. 100 ; MGM. Cat. 169 ; MGM. Cat. 170.

légèrement, ainsi que quelques colorations dans la chevelure par exemple. Plus tardive, la version pour tapisserie connaît une liberté de facture plus affirmée, l'esthétique de l'inachèvement, typique de la fin de carrière de l'artiste, s'y trouve illustrée.

Par ailleurs, la tapisserie représente aussi une source d'inspiration pour Gustave Moreau. L'œuvre *Les Licornes* (1886) [fig. 21] prend pour référence directe la célèbre tenture *La Dame à la licorne* (vers 1500) [ill. 8], conservée au musée de Cluny. Cet ensemble de six tapisseries tissées est considéré comme l'une des plus belles réalisations de la période médiévale. Découverte en 1841 par Prosper Mérimée au château de Boussac dans la Creuse, la tenture est acquise en 1882 par Edmond de Sommerard, le premier directeur du musée de Cluny. À cette période, Gustave Moreau travaille notamment à l'œuvre *Les Chimères* (1884) [fig. 11]. *Les Licornes* (1886) [fig. 21] en compose ainsi le versant positif. Moreau n'est pas sans ignorer la symbolique de pureté liée à cet animal mythique, en même temps que l'allégorie phallique composée par la corne de l'équidé blanc, que seules les vierges pourraient approcher. Moreau conserve l'aspect médiéval de la scène, dépeignant un Moyen-Âge de troubadour, dans lequel les femmes sont parées de riches atours, grandes robes et manteaux brodés, chapeaux, couronnes et bijoux, ou exposées nues, comme la protagoniste de droite. Une nouvelle fois, Moreau prend un sujet comme « le plus précieux prétexte à tous les motifs de plastique¹ ». La réunion de femmes peinte sert avant tout l'expérimentation picturale. Le thème se multiplie à partir du milieu de la décennie 1880, sous formes aquarellée² ou à l'huile³, qui donneront plus tard des émaux⁴.

Pour Moreau, l'émail est à la fois une source d'inspiration pour la pratique de l'aquarelle⁵ et un art pour lequel plusieurs projets sont commandités. Les quelques thèmes

¹ *Écrits*, I, p. 125.

² Gustave Moreau, *Femme à la licorne (vierge)*, 1885, aquarelle avec rehauts de gouache, 29 x 19 cm, Paris, collection particulière (MGM. Cat. 361) ; Gustave Moreau, *Femme et licorne*, avant 1885, aquarelle avec rehauts de gouache, 32,7 x 16,5 cm, collection particulière (MGM. Cat. 362).

³ Gustave Moreau, *La Licorne*, avant 1885, huile sur toile, 50 x 34,5 cm, Japon, collection Hiroshi Matsuo (MGM. Cat. 370).

⁴ Paul Grandhomme, *La Licorne*, sans date, plaque d'émaux peints, 11 x 5,5 cm, non localisée (MGM. Cat. 515).

⁵ Pour exemple, le dessin *Suicide d'Aesacus* (Des. 4334), copié d'après Francesco Xanto Avelli, lui-même copié d'après Raphaël (Paris, musée du Louvre, M. R. 2218), que Gustave Moreau a annoté d'un certain nombre d'informations sur l'émail : « Inscr. h. g. à la mine de plomb : Emaux. / Pasiphaé campagne – la vache d'airain / Des taureaux viennent flairer autour – / aspect effrayant du site – Vallée / Sévère α sombre des oiseaux / planent Dédale montre la / vache à Pasiphaé qui / remplie de désir α / d'horreur reste interdite / α n'ose avancer. / voir / Email représentant un guerrier / mort dans / son char / chevaux / abattus ; h. dr. à la mine de plomb : Emaux / tons les plus employés – / Jaune [mot illisible] abricot – / Bleu pervenche – / Noir violet / Rosâtre – / gris ardoise {clair / foncé / Brun Bistre – / Décoloration / de tous les / tons ».

représentés peuvent être dénombrés à l'aide du catalogue des dessins : *Europe*¹, *Allégorie de la nuit dans un médaillon*², indiquant en bas à gauche : « Email – La Nuit – à M. Hayem », *Saint Michel terrassant le démon*³, *Léda dans un médaillon*⁴, *Polyptyque des douze travaux d'Hercule*⁵, *Les Plaintes du poète*⁶, etc. La plupart des émaux sont copiés au musée du Louvre, étudiés dans les salles de la Renaissance. Cet intérêt débute tôt, dès 1860, date à laquelle Moreau conçoit son premier projet pour émail à l'aquarelle. Il confie par ailleurs à son ami et compagnon d'Italie Frédéric de Courcy, spécialisé dans les arts du feu, plusieurs aquarelles pour les transposer sur émail. Ces dessins et aquarelles de Moreau apparaissent pour la première fois au Salon en 1866, suivis par les versions émaillées de Frédéric de Courcy les deux années suivantes, dont les traces ont été aujourd'hui perdues⁷. Ce ne sera qu'une trentaine d'années plus tard que deux émailleurs, Paul Victor Grandhomme et Alfred Jean Garnier, choisiront une quinzaine d'aquarelles⁸ de Gustave Moreau pour les fixer sur émail translucide. Certaines de ses transpositions seront exposées au Salon des artistes français en 1895 et sont désormais visibles au musée d'Orsay et au musée des Arts décoratifs de Paris. Si Moreau ne s'essaye jamais lui-même aux arts du feu, l'influence de l'émail est perceptible sur sa manière de peindre à l'aquarelle : les rehauts d'or et de gouache accentuent la profondeur et l'intensité des tons, les superpositions de pigments évoquent la luminosité changeante des émaux. C'est une sorte de va-et-vient d'inspiration et d'influence entre l'aquarelle moréenne et les émaux de Frédéric de Courcy, puis Paul Victor Grandhomme et Alfred Jean Garnier. Les artistes se nourrissent ainsi les uns des autres. Moreau lui-même explique qu'il y a « un moment fatal où un art se transforme pour prendre les qualités des arts voisins. C'est à ce moment que les esprits courts et étroits crient à la décadence⁹ ».

¹ Des. 100 et Des. 101.

² Des. 547.

³ Des. 708.

⁴ Des. 3046.

⁵ Des. 3855.

⁶ RF 12237, recto, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, collection du musée d'Orsay.

⁷ Pierre-Louis Mathieu dénombre les émaux suivants : *Œdipe et le Sphinx* (1866), *La Chasse* (1867), *La Péri* (1868), *La Chimère* (1869), *Prométhée* (1870). À ce propos : MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevée*, Courbevoie, ACR Édition, 1998, p. 432-437.

⁸ Sur les thèmes suivants : *Les Voix* (1889, musée des Arts décoratifs), *Orphée* (1892, musée d'Orsay), *Hélène* (1893, musée d'Orsay), *Les Plaintes du poète* (1893, collection Hiroshi Matsuo, Japon), *La Tête d'Orphée* (1895, non localisé), *Léda* (1895, musée d'Orsay), *Hercule* (vers 1895, Metropolitan Museum of Art, New-York), *Sapho* (1895, musée d'Orsay), *Jeunesse et Immortalité* (1895, musée des Arts décoratifs) et *Œdipe et le Sphinx* (1895, non localisé). Paul Victor Grandhomme exécute aussi des émaux en son nom propre : *Dédale et Pasiphaé* (vers 1895, collection Hiroshi Matsuo, Japon), *La Chimère* (1897, non localisé), *L'Amour et les Muses* (sans date, non localisé), *La Licorne* (sans date, non localisé), *Les Sirènes* (sans date, non localisé), *Voix du soir* (sans date, non localisé).

⁹ *Écrits*, II, p. 258.

Pour autant, Moreau refuse certains projets en lien avec les arts décoratifs. Tout d'abord l'artiste décline en 1889 un projet de deux cartons pour une tenture sur la vie de Jeanne d'Arc, proposé par la Manufacture des Gobelins. Un autre projet de tenture sur le thème du triomphe de Lédà est proposé en mai 1896, mais la maladie puis la mort de l'artiste le laisseront sans suite. Avant cela, le 15 mai 1874, le peintre reçoit une commande officielle du marquis de Chennevières, nouveau directeur des Beaux-Arts, pour l'exécution des décorations murales de l'Église Sainte-Geneviève de Paris. Aujourd'hui connu comme le Panthéon, cet édifice est à l'époque rendu au culte et destiné à célébrer les grandes figures de saints de l'histoire de France. En admirateur de décorations murales monumentales comme celles de Chassériau, Bonnat, Puvis de Chavannes ou encore Delaunay ou Meissonnier, Gustave Moreau aurait dû être honoré et satisfait d'une telle commande. Or, le peintre refuse la proposition, en expliquant qu'elle arrive « quinze ans trop tard¹ » et qu'entre son retour d'Italie où il attendit patiemment ce type de proposition et le moment de celle-ci, il a « changé [ses] dispositions² ». Par ailleurs, Moreau souligne dans les raisons de son refus qu'il veut surtout « empêcher ce que l'on appelle le tableau d'histoire de disparaître³ » et que c'est la mission qui lui incombe désormais. De l'avis de Pierre-Louis Mathieu, le peintre refuse pour des raisons de compétence, puisqu'il n'a encore jamais pratiqué l'art décoratif – contrairement à ces confrères précédemment cités – et aussi parce qu'à cette époque, il est absorbé par plusieurs compositions majeures telles que *Salomé dansant devant Hérode* (1876) [fig. 5] ou *Hercule et l'hydre de Lerne* (1876) [fig. 4], qui l'occuperont pendant deux années. Le projet monumental de décoration, très chronophage, n'aurait pu ainsi trouver sa place dans sa carrière.

Les interventions de Moreau en lien avec les arts décoratifs sont, finalement, relativement modestes. Les projets comptent autant d'aboutissements que de refus. Néanmoins, la critique d'art de l'époque retient fermement cette liaison, établissant à plusieurs reprises des liens entre les œuvres du peintre et les différentes formes d'art et d'artisanat auxquelles il s'intéresse.

¹ *Écrits*, I, p. 60.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

c) La critique d'art et l'évocation du syncrétisme comme singularité artistique

Ne sachant pas comment catégoriser l'œuvre de Gustave Moreau, la critique semble chercher des liens avec d'autres formes d'art, notamment les arts décoratifs, qui sont cités en nombre conséquent, souvent sous forme de liste :

« Les méthodes qu'il emploie pour rendre ses rêves visibles paraissent empruntées aux procédés de la vieille gravure allemande, à la céramique et à la joaillerie ; il y a de tout là-dedans, de la mosaïque, de la nielle, du point d'Alençon, de la broderie patiente des anciens âges et cela tient aussi de l'enluminure des vieux missels et des aquarelles barbares de l'antique Orient¹. »

Ce commentaire de Joris-Karl Huysmans indique que le syncrétisme de Moreau s'applique aussi au rendu plastique de ses toiles, qui s'inspire et évoque d'autres méthodes et médiums artistiques. Si l'artiste lui-même ne renierait probablement pas ces parentés artistiques et artisanales, il note la différence qui peut subsister entre ces médiums si divers, notamment dans une comparaison entre enluminure et peinture :

« Enluminure s'emploie aussi comme terme de critique ou de mépris. [...] Les procédés de coloration des enluminures deviennent très insuffisants dans un tableau : de là ce terme de critique, ou de blâme, ou de moquerie, "C'est une enluminure" qui ne donne aucun relief aux objets : teintes plates, peintures abstraites². »

Ainsi, est-ce que Moreau aurait apprécié cette remarque de Huysmans ? Rien n'est moins sûr. Bien que cette remarque apparaisse ambiguë, Huysmans apprécie l'artiste, puisque celui-ci figure dans le musée personnel de l'un de ses personnages principaux les plus connus, le duc Jean Des Esseintes, ce qui participe à appuyer le succès du peintre. Le critique d'art Gustave Coquiot s'interroge quant à lui à propos de l'artiste qui « n'est pas seulement un joaillier ; c'est encore un céramiste, un archéologue, un mosaïste, un enlumineur, un brodeur ; qu'est-ce que je vais faire de tout cela³ » ? Moreau, une nouvelle fois, est *de tous les arts*, et la critique semble embarrassée de ne savoir quoi faire de cela. Le peintre déroute, puisqu'il n'entre pas dans les cases prédéfinies. Huysmans décrit les techniques et les procédés dont Moreau paraît être inspiré, tandis que Coquiot cherche à définir la catégorie professionnelle à laquelle il appartiendrait, en plus ou à la place d'être déjà peintre. Il est notable que le critique commence d'ailleurs par qualifier Gustave Moreau de joaillier, sans signifier aucunement qu'il est avant

¹ HUYSMANS Joris-Karl, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains, op. cit.*, p. 38-39.

² *Écrits*, II, p. 278.

³ COQUIOT Gustave, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains, op. cit.*, p. 19.

tout peintre. Le statut du peintre interroge : s'il ne semble pas faire de doute qu'il soit artiste, au sens où il cultive un art et pratique des beaux-arts et au sens où il excelle dans la pratique de ceux-ci (peinture, dessin), son métier de peintre interpelle davantage, puisque sa pratique artistique et l'effet produit par les œuvres ne s'y limitent pas, d'après la critique.

À la mort de Chassériau, son maître, Moreau s'éloigne des formules plus classiques de la peinture. Il cherche de nouveaux sujets, ceux inspirés de la littérature lui apparaissent alors comme une sorte de servilité, comme un abaissement de la peinture qui ne serait plus qu'illustratrice de l'œuvre littéraire. Moreau condamne alors « la confusion des arts si chère au romantisme, et surtout celle de la peinture avec l'art dramatique¹ », et tente d'égaliser, « sans déranger l'harmonie de la ligne et par le seul prestige de la décoration environnante, toutes les suggestions provoquées dans la littérature² ». L'artiste cherche donc les moyens propres à la peinture pour égaler les effets d'expression et de sentiments provoqués par d'autres formes d'art (littérature, musique, théâtre). Moreau se situe ainsi à la croisée d'une opposition conflictuelle : celle de la peinture littéraire traditionnelle et celle de la peinture pure.

Gustave Moreau, insatisfait d'être considéré « trop littéraire pour un peintre³ », est perçu comme un artiste « dont la conception ne tient pas toujours assez compte des possibilités d'exécution⁴ » de la peinture. Le caractère sombre de ses œuvres proviendrait de leur tendance littéraire⁵, Moreau étant un « idéaliste qui pense en poète et qui peint un peu trop comme il pense⁶ », d'après le critique Bonnin. Moreau écrit d'ailleurs ironiquement que « c'est très dangereux pour nous autres pauvres ouvriers en plastique, c'est très grave que de penser, [...] : le peintre ne doit pas avoir d'idées⁷ ». Pour autant, les moyens plastiques occupent une place prépondérante pour Moreau, qui veut avant tout « rester peintre et vraiment peintre⁸ ». Son esthétique oscille ainsi entre une « "esthétique de l'art pur"⁹ » d'une part et une esthétique de « "l'art philosophique" ou allégorique significative de l'autre ». L'artiste attache à la fois de l'importance à « "rendre le sujet" littéraire tout en le recréant de façon personnelle » et au désir de créer « "une œuvre d'art pur" », selon les termes de Peter Cooke. Moreau est donc sans cesse

¹ RENAN Ary, *Gustave Moreau, op. cit.*, p. 38.

² *Ibid.*

³ *Écrits*, I, p. 142.

⁴ BONNIN A., « Salon de 1876 », *L'Art*, 18 mai 1876.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Écrits*, II, p. 240.

⁸ *Écrits*, II, p. 271.

⁹ COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *art. cit.*, p. 231. Peter Cooke utilise lui-même des guillemets pour ces deux expressions. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

tirailé entre une conception esthétisante, voire philosophante de son art et une volonté de se concentrer matériellement sur les moyens plastiques propres à la peinture. Il semblerait que loin d'avoir tenté de choisir l'un ou l'autre des camps, Moreau cherche plutôt à concilier dans son œuvre ces deux aspects majeurs de l'art, la conception (tendance intellectuelle) et la réalisation (tendance matérielle), comme il a d'ailleurs aussi cherché à concilier les inspirations syncrétiques pour produire une œuvre originale et unique. Indiquons que les contemporains de Moreau accordent la primauté au syncrétisme du peintre, aux plans stylistique et iconographique, ainsi qu'à son interprétation de la tradition picturale, bénéficiant elle aussi d'un jugement d'innovation.

Sans affiliation à d'autres artistes, la critique d'art fait souvent référence à Gustave Moreau en tant que peintre littéraire et à ses œuvres comme à des productions littéraires : « la seule analogie entre ces œuvres et celles qui ont été créées jusqu'à ce jour n'existerait vraiment qu'en littérature¹ ». Le peintre « emprunt[e] à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations² ». Les frères de Goncourt conversent sur « ces aquarelles d'orfèvre-poète³ ». Lié à certains auteurs et poètes, tels Edgar Poe⁴ ou Charles Baudelaire, l'art de Gustave Moreau inspire en retour, « sous le rayonnement de sa peinture, toute une génération de jeunes hommes s'est formée, [...] toute une génération de littérateurs et de poètes⁵ ». Les noms de Joris-Karl Huysmans, Henri de Régnier, Gustave Kahn, Bernard Lazare et Francis Viéél-Griffin sont cités, leurs écrits « tous hantés, obsédés par l'œuvre synthétique du peintre, séduits par cette imagination de poète et d'érudit⁶ ». Précisons que cette référence à la synthèse ne doit pas être prise pour une association avec la peinture synthétiste des Nabis, mais littéralement, d'après le fait que Moreau réalise des synthèses thématiques et stylistiques d'inspirations éclectiques.

Les écrivains mentionnés tentent, pour certains, de transposer les œuvres de Moreau à l'écrit, travaillant un vocabulaire ampoulé, chargé de termes rares et vieillissés. Joris-Karl Huysmans et Jean Lorrain en donnent des exemples lorsqu'ils décrivent les œuvres : rappelons par exemple le cinquième chapitre du roman *À Rebours* (1884) dans lequel Huysmans décrit le tableau *Salomé dansant devant le roi Hérode* (1876) [fig. 5], usant d'un champ lexical là encore

¹ HUYSMANS Joris-Karl, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, Paris, Les Éditions de Paris, 1998, p. 39.

² *Ibid.*, p. 48.

³ DE GONCOURT Jules et Edmond, cités dans : *Ibid.*, p. 36.

⁴ Théophile Gautier explique à propos des esprits décadents de son époque que « leur auteur favori est Egard Poë ; leur peintre pourrait bien être M. Gustave Moreau », cité dans : *Ibid.*, p.29.

⁵ LORRAIN Jean, cité dans : *Ibid.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

relatif à d'autres professions et formes d'art : « un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale¹ » (maître d'ouvrage) ; « émaillées de briques polychromes » (émail, briqueterie) ; « serties de mosaïques » (joailler, mosaïste) ; « incrustées de lapis et de sardoines » (joaillerie) ; « les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi » (joaillerie, broderie) ; « la cuirasse des orfèvreries » (armurier, orfèvre) ; etc. Le syncrétisme se perçoit même dans l'influence du bâti, avec « une architecture à la fois musulmane et byzantine ». Jean Lorrain, à plusieurs reprises, commente l'œuvre de l'artiste auquel il voue une sincère admiration. Dans un article paru en 1887, relatant une visite chez Sarah Bernhardt possédant une eau-forte de Bracquemond représentant le roi David de Gustave Moreau, il emploie un vocabulaire faisant là aussi référence à l'artisanat et aux arts décoratifs : « dressant là des orfèvreries précieuses et les pilastres gemmés de coruscations rares² » (orfèvrerie, joaillerie) ; « de ciboires bossués d'émaux et de fragiles coupes de vieux Venise enguirlandées de fleurs » (émail, verrerie). Encore dans un chapitre de *Monsieur de Phocas* (1901), Lorrain, facilement identifiable dans le personnage principal de Phocas, qualifie Moreau de « poète³ » et d'« émailleur ».

Pour Joris-Karl Huysmans, Moreau dépasse « les limites de la peinture⁴ ». Il est « plus complexe encore, plus indéfinissable⁵ », voire inclassable, « sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeur[e], dans l'art contemporain, unique⁶ ». Émile Zola acquiesce : « il ne se laisse classer dans aucune des catégories établies ici ; on ne saurait le comparer avec personne ; il n'a pas eu de maître et n'aura pas de disciple⁷ ». L'œuvre de Gustave Moreau est iconographiquement et stylistiquement reconnue comme singulière, voire unique : il ne semble avoir ni prédécesseur direct, ni successeur, si l'on excepte les tentatives de Georges Rouault lors de son début de carrière, qui imite le style de son maître avant de s'en détacher. Moreau considère d'ailleurs Rouault, lequel deviendra le premier conservateur du musée en 1902, comme un ami et l'un de ses disciples favoris, « représentant [sa] doctrine picturale⁸ ». Les

¹ HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Gallimard, [1884] 1991, p.134-135. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

² LORRAIN Jean, « Une visite chez Sarah », *L'Événement*, 3 novembre 1887. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

³ LORRAIN Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, Le Livre Club du libraire, [1901] 1966, p. 226. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

⁴ HUYSMANS Joris-Karl, cité dans : NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, Paris, Les Éditions de Paris, 1998, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ ZOLA Émile, cité dans : *Ibid.*, p. 111. Cette posture est à nuancer : élève de Moreau, Georges Rouault s'inscrit dans la lignée du style de son maître au début de sa carrière, avant de se tourner vers d'autres manières. Professeur réputé à l'École des Beaux-Arts, apprécié de ses élèves, Moreau préfère leur transmettre une ouverture d'esprit leur permettant d'accéder à de nouvelles voies picturales, annonçant par exemple les avant-gardes à venir, dont Maurice Denis sera l'un des représentants.

⁸ VON HOLTEN Ragnar, *L'Art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, J.-J. Pauvert, 1960, p. 61.

deux artistes s'accordent aux plans thématique et esthétique. Ils partagent le goût de la couleur. Ceci n'exclut pas pour autant des distinctions notables, comme dans leurs représentations du féminin par exemple : Moreau préfère un archétype d'héroïne, Rouault puise ses modèles dans les milieux de la prostitution ou du cirque.

Le peintre marque ainsi son époque d'une singularité qui suscite de vives réactions, échappant aux catégorisations traditionnelles. Moreau s'inspire d'autres arts, notamment considérés mineurs, tels l'émail ou la céramique, puise son inspiration et ses sujets aux sources scientifiques, archéologiques, historiques, avec le primitivisme italien et les références au monde antique, par exemple. Ces inspirations plurielles se mêlent dans un syncrétisme uchronique assumé.

2. L'HIERATISME : LE SACRE DANS L'IMMOBILITE

L'hiératisme qualifie les figures dans l'œuvre peinte de Gustave Moreau. Nous commencerons par définir cette notion ainsi que les termes connexes qui permettent de décrire les multiples postures observables dans les tableaux. Illustrant à la fois les moyens propres à la peinture – par essence fixe et ici mise en regard du procédé photographique à ses débuts – et connotant un aspect sacré dans l'œuvre de Moreau, l'hiératisme connaît plusieurs acceptions et s'incarne dans plusieurs postures reliées à des notions, dont au moins trois sont identifiées : l'élévation, l'abandon, la contemplation.

A) Qu'est-ce que l'hiératisme ?

Le procédé formel employé par Gustave Moreau selon lequel il représente des corps figés, dont la fixité et l'apparence marmoréenne rappellent la sculpture, constitue le second principe dirigeant le style pictural de l'artiste : l'hiératisme. Plus spécifiquement, l'hiératisme concerne les choses sacrées, notamment le formalisme religieux et la liturgie. Ce qui est hiératique semble réglé, imposé par un rituel, un cérémonial ou une tradition. Le terme inclut donc une dimension solennelle et sacrée : où se situe cette dimension dans l'œuvre moreau ? Les sujets des œuvres constituent une première réponse ; la seconde se fonde sur la manière de représenter ces sujets. La peinture de Moreau est régulièrement qualifiée de spirituelle et l'aspect cérémoniel des tableaux – comme si des scènes religieuses ou rituelles peintes se

déroulaient sous les yeux du spectateur – est perceptible. L’hiératisme se constitue donc de l’imbrication d’une connotation sacrée et d’un aspect figé des figures.

Ary Renan, l’un des plus fidèles élèves du maître, est l’un des premiers à qualifier cette immobilité systématique de *belle inertie*, principe accompagnant celui de *richesse nécessaire*, évoqué dans le chapitre précédent. Ary Renan publie en 1900 un ouvrage à la mémoire du peintre¹. Au long des dix chapitres composant le livre, Renan détaille les caractéristiques de l’œuvre moréenne et celles de son auteur, « penseur, poète et peintre² ». Renan fait donc d’abord de Moreau un intellectuel, un artiste puis un artisan. Dans le troisième chapitre où Renan propose d’exposer les deux principes guidant l’œuvre de Moreau – la *belle inertie* et la *richesse nécessaire* – celui-ci n’offre finalement aucune définition du principe qui nous intéresse ici. Au mieux explique-t-il que « l’horreur a son eurythmie pittoresque³ » et qu’elle se décompose « en de grandes attitudes », étant par-là « douée d’une sérénité propre ; elle est, en soi-même, une transfiguration ». Renan procède à une analyse teintée de chrétienté des œuvres de Moreau – la transfiguration étant à l’origine le changement glorieux survenu chez le Christ – les dotant d’un potentiel rayonnement inhabituel, dû au traitement plastique des figures, non plus agitées, mais rendues sous forme de « silhouettes magnifiques », « insouciantes du drame auquel elles président ». Cette indifférence au drame en cours s’observe notamment dans le triptyque des déesses infernales du tableau *Oreste et les Érinyes* (vers 1891) [fig. 62], mais aussi dans le tableau *Les Prétendants* (1852-1860) [fig. 9], plus particulièrement dans la figure du poète à la lyre, au centre :

« Cette figure ne prend aucune part apparente au drame qui l’entoure. Que signifie ce corps presque alangui, cette tête se redressant un peu vers le ciel dans un mouvement presque d’inspiré, cette mollesse dans le geste, cette indifférence pour tout ce qui l’entoure, que fait là ce poète voluptueux jusque dans sa plainte et son gémissement⁴ ? »

Cette figure statique et sculpturale, placée au centre de la composition, illustre l’hiératisme à l’œuvre. À l’origine, le tableau est conçu comme une scène de carnage violent, mais peu à peu, le souci de « créer des figures nues, d’une beauté calme, avait détourné ce tableau de son but premier⁵ », selon Peter Cooke. Moreau explique que ces figures sont ses préférées, ce sont des morceaux dans lesquels « seulement l’artiste devient sublime ; il oublie

¹ RENAN Ary, *Gustave Moreau*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900.

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 42. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

⁴ *Écrits*, I, p. 54.

⁵ COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford, Peter Lang, 2003, p. 107-108.

la nature dans ses manifestations physiques et vulgaires pour se livrer tout entier à la manifestation du rêve et de l'immatériel¹ ». Les historiens d'art et commissaires d'exposition Laurent Houssais et Gilles Genty y voient une « contradiction inhérente au projet d'un symbolisme plastique dont les moyens matériels tentent de transcrire l'immatériel² ». Il nous semble en effet important de souligner à nouveau que le but poursuivi par Moreau n'est pas seulement de transcrire l'immatériel, mais aussi de discourir sur la peinture et de lui rendre sa place d'art expressif. Par des moyens plastiques, dont l'hieratisme est ici l'un des représentants, Moreau montre au spectateur que la peinture peut exprimer des idées, des états d'âme et des émotions.

L'hieratisme renforce le caractère expressif et statique de cet art de la fixation : nullement Moreau ne cherche à tromper le spectateur, à faire illusion sur les procédés picturaux. L'hieratisme participe ainsi à discourir sur la peinture, en faisant une démonstration matérielle et visuelle des moyens de celle-ci. La peinture est un art fixe, qui ne peut que suggérer l'idée d'action et de mouvement. Partant de ce constat, le choix des postures, des instants et de l'action suspendue qui sont représentés renforcent ce caractère fixe inhérent à l'art pictural.

B) L'immobilité picturale mise en regard du procédé photographique : l'exemple de Jupiter et Sémélé (1894-1895)

L'hieratisme témoigne d'une absence de mouvement. L'immobilité indique à la fois la représentation de scènes dépourvues d'action, avec des figures au repos, inactives, inanimées ; mais elle peut aussi montrer une action suspendue, un instant arrêté, comme une photographie d'un moment particulier sur lequel le peintre met l'accent. Le rapprochement des deux techniques – picturale et photographique – nous semble pertinent à approfondir, Gustave Moreau usant de la seconde pour soutenir la première.

La peinture et la photographie permettent de suggérer un mouvement, sans littéralement le représenter comme le feront plus tard le Kinétoscope de Thomas Edison ou le Cinématographe de Louis Lumière. La photographie, à l'époque de son développement, ne permet pas en effet de capturer un mouvement à la volée : les modèles posent de longues

¹ *Écrits*, I, p. 55.

² HOUSSAIS Laurent et GENTY Gilles, *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 16.

minutes, le risque de flou dû au mouvement du sujet ou le risque de flou de bouger sont importants, le résultat du procédé reste aléatoire, tant au niveau de la prise de vue que du développement du tirage. Les techniques ne cesseront de s'améliorer et de se simplifier pour permettre une plus grande accessibilité de cette pratique.

Gustave Moreau, né en 1826, est contemporain de la naissance de la photographie. Le procédé, successivement mis au point par Nicéphore Niepce, puis Louis Daguerre, est présenté par le savant et député François Arago, le 7 janvier 1839, à l'Académie des sciences. Il se nomme alors daguerréotype. Quelques vingt ans plus tard, le procédé s'enrichit de la couleur, grâce à Thomas Sutton, puis huit ans plus tard encore, en 1861, Louis Ducos de Hauron et Charles Cros présentent un dispositif à l'origine de la trichromie. Si Moreau n'est pas littéralement présent lors de ces événements, il en a très probablement connaissance par la presse ou bien par son cercle professionnel et amical, composés d'artistes curieux.

De plus, la photographie, en noir et blanc en l'occurrence, est une technique qu'il utilise lui-même pour travailler les poses de ses modèles – Henri Rupp réalisera d'ailleurs nombre de ces clichés pour son maître –, conserver les œuvres vendues aux collectionneurs¹ ou s'entourer des portraits de ses proches, notamment ses parents. Moreau collectionne aussi de nombreux tirages qui constituent une partie non négligeable de son fonds archivistique². L'ancienne conservatrice Geneviève Lacambre indique notamment que le site Internet du ministère de la culture³ contient, sous la rubrique « Collections », plus de quatre-cents images de photographies appartenant au musée Gustave Moreau, dont certaines portent le nom du photographe (questionner : Gustave Moreau, photographie). Lacambre signale aussi la possibilité de consulter le site de l'Agence photographique de la Réunion des musées nationaux⁴. Parmi les photographies conservées au musée Gustave Moreau figurent majoritairement des épreuves de modèles que Moreau utilise pour travailler ses œuvres, grandeur nature ou non. Quelques photographies, achetées dans le commerce et prises probablement à titre anthropologique ou ethnographique, représentent des populations

¹ À ce propos, Geneviève Lacambre dresse un inventaire détaillé des photographies des œuvres de Gustave Moreau visibles au musée : LACAMBRE Geneviève, « La diffusion de l'œuvre de Gustave Moreau par la reproduction au XIXe siècle », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°94, 2001, p. 30-51.

² LACAMBRE Geneviève, « La collection de photographies du peintre Gustave Moreau », *Congrès du CTHS*, Arles, 17 avril 2007, p. 1-25.

³ À la date de la conférence, le 17 avril 2007, le site indiqué est à l'adresse suivante : www.culture.fr/recherche. Il apparaît aujourd'hui comme « page non trouvée ». L'adresse actualisée est la suivante : <http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections>. En y questionnant les termes indiqués par Geneviève Lacambre, la base de données indique désormais cinq-cents soixante-huit références photographiques disponibles au musée Gustave Moreau.

⁴ Disponible à l'adresse suivante : <https://www.photo.rmn.fr>.

lointaines. Des images de personnes vivant en Inde, en Égypte ou en Afrique du Nord sont présentes dans la collection du peintre.

L'autre pratique photographique à laquelle l'artiste s'adonne est celle de la documentation de son processus créatif : l'œuvre *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2] est immortalisée dans au moins cinq états successifs lors de sa réalisation. Ces témoignages du processus pictural permettent aujourd'hui de mieux cerner la manière dont Gustave Moreau conçoit, réalise et reprend ses toiles. Les tirages ont d'ailleurs pu servir à préparer les futures retouches, le peintre reportant sur la toile ses projets de modification, testés sur les petits formats photographiques. Moreau se sert ainsi de la photographie comme d'une source d'inspiration, mais également comme un moyen de transposer de manière réaliste des figures ou des éléments architecturaux sur ses tableaux, bien que le passage d'un médium à l'autre subisse généralement une idéalisation des traits et des costumes propres à la peinture d'histoire et à la peinture idéaliste auxquelles Moreau se rattache.

Les photographies de l'œuvre *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2] correspondent à différents états du tableau en cours d'exécution, de l'étape B à l'étape F. L'étape A¹ correspond à la radiographie de l'œuvre, disponible dans le dossier « *Jupiter et Sémélé* » réalisé par la conservatrice Anne Roquebert². Les photographies des cinq étapes sont disponibles en annexe (**annexe 1**) et ont été modifiées numériquement pour permettre au lecteur de suivre la démonstration des changements apportés par Gustave Moreau. Les éléments en bleu indiquent les agrandissements ; en rose l'ajout ou les modifications des figures ; en jaune l'ajout ou les modifications du décor ou de la composition.

La radiographie, réalisée en 1987, montre une toile d'origine fine et serrée montée sur un châssis de 147 cm sur 90 cm, plus petit que celui connu actuellement. Accompagnée des dessins préparatoires et notamment de l'esquisse peinte³ [fig. 2-A] montrant la première composition, elle révèle le groupe principal constitué de Jupiter sur son trône, Sémélé renversée sur le dos, sur les genoux du dieu, avec en contrebas la figure de l'aigle, attribut divin. La silhouette colorée de la figure de la Mort, en bas à gauche du trône, se distingue faiblement.

¹ Notons que l'étape A de la radiographie a été réalisée sur l'œuvre actuellement disponible, tandis que les photographies (étapes B à F) datent de l'époque de la création de l'œuvre, soit entre 1889 (date de l'esquisse peinte) et mai 1895 (date de la livraison de l'œuvre à Léon Goldschmidt).

² ROQUEBERT Anne, « Dossier : *Jupiter et Sémélé* », dans LACAMBRE Geneviève (dir.), *Gustave Moreau 1826-1898*, cat. expo., (Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 29 septembre 1998 – 4 janvier 1999 ; Chicago, the Art Institute, 13 février – 25 avril 1999 ; New York, the Metropolitan Museum of Art, 24 mai – 22 août 1999), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 210-212.

³ Gustave Moreau, *Esquisse pour Jupiter et Sémélé*, 1889, huile sur toile, 80 x 65 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 94).

De l'esquisse peinte [fig. 2-A] à l'étape B¹ [fig. 2-B], un premier agrandissement dû au dépliement de la toile s'observe. La figure de la Mort (en bas à gauche du trône), déjà perceptible sur l'esquisse peinte, se précise. Elle est accompagnée de la figure de la Douleur (en bas à droite du trône, aux côtés du dieu Pan et de l'aigle) et du dieu Pan (juste au-dessous de l'aigle jupitérien), reconnaissable à ses pieds de bouc et aux éléments végétaux qui l'entourent. En termes de décors, les colonnes encadrantes suggérées dans l'esquisse s'affirment et le décor se détaille. La technique utilisée par Moreau pour ce décor architectural est certainement celle du calque², dont il use également pour l'œuvre *Les Chimères* (1884) [fig. 11]. Le trône se pare lui aussi d'ornements et la figure de Jupiter se dessine plus visiblement.

De l'étape B [fig. 2-B] à l'étape C³ [fig. 2-C], le changement le plus manifeste est encore l'agrandissement du format de l'œuvre. Dans le tableau actuel – dans sa dernière version, donc – les ajouts de toiles sont d'ailleurs visibles. Ceux-ci ont lieu en partie haute et basse (environ 6 cm à chaque fois), en partie droite (8 cm) et gauche (2 cm), donnant finalement un format de 159 x 100 cm. En partie haute, le ciel apparaît plus dégagé et une étoile scintillante est ajoutée au-dessus du trône. En partie basse, une multitude de personnages représentant l'Érèbe se développe, la plus importante étant la figure d'Hécate, déesse de la Nuit, en bas à gauche du tableau. À droite et à gauche apparaissent de nouvelles colonnes ornementales qui encadrent la scène, tandis que les colonnes visibles précédemment se dessinent désormais au second plan de l'œuvre. L'éphèbe de gauche (déjà présent dans l'étape B) est doublé par un éphèbe à droite, qui marque la base de la nouvelle colonne. La posture de la Mort est modifiée : elle ne regarde plus le spectateur et baisse à présent la tête, passant d'une figure d'intercesseur à un rôle plus discret, renfermée sur elle-même. Il en va de même pour la Douleur qui détourne le regard pour s'orienter en diagonale. De manière générale, le niveau de détails augmente à l'étape C : là où la lyre et le personnage à droite derrière Jupiter sont à peine esquissés à l'étape B, ils deviennent bien plus précis. Par ailleurs, des éléments disparaissent, à l'instar de l'arbre en bas à gauche, qui figurait à l'étape B à côté de l'éphèbe ailé de la colonne.

¹ *Jupiter et Sémélé*, avant agrandissement, sans cadre sur un chevalet, étape B, photographie, tirage albuminé monté sur carton, 21,2 x 13,9 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16036).

² Un calque similaire est disponible au musée. Voir : *Sémélé. Architecture*, calque, 153 x 95 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 811).

³ *Jupiter et Sémélé*, après agrandissement, encadré, étape C, photographie, tirage albuminé, 17,9 x 23,8 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16195).

De l'étape C [fig. 2-C] à l'étape D¹ [fig. 2-D], le personnage de Sémélé gagne en précision. Les contrastes semblent également plus profonds, ce qui peut s'expliquer soit par la qualité des clichés ou par les teintes (saturation et valeur) colorées qui ont pu être retravaillées par Gustave Moreau.

De l'étape D [fig. 2-D] à l'étape E² [fig. 2-E], l'arrière-plan à droite, entre la base du trône de Jupiter et la colonne ornementée, se remplit. Sur la version finale connue aujourd'hui, des petits personnages auréolés et des ornements végétaux occupent cet espace. À gauche du tableau, sous l'éphèbe ailé terminant la colonne, d'autres petits personnages auréolés apparaissent. Le traitement lumineux des personnages de l'Érèbe, au centre, évolue et s'éclaircit. La barbe de Jupiter (visible sur les dessins préparatoires³) disparaît à ce stade.

De l'étape E [fig. 2-E] à l'étape F⁴ [fig. 2-F], deux étoiles scintillantes sont ajoutées de part et d'autre du sommet du trône de Jupiter. Les colonnes qui encadrent l'œuvre, en arrière-plan, sont redéfinies. Leurs ornements se détaillent et deviennent foisonnants, à l'instar du reste de l'œuvre, qui apparaît plus chargée d'une version à l'autre. Le bras du dieu Pan passe d'une position horizontale à diagonale en s'abaissant vers les créatures de l'Érèbe à ses pieds. Le rayonnement lumineux au centre de l'Érèbe, nimbant le personnage ailé en adoration, est d'autant plus visible dans cette version.

Cet ensemble de photographies permet de suivre les évolutions du tableau entre 1889 et 1895 et de comprendre les choix effectués par Gustave Moreau, correspondant au cheminement de sa pensée artistique. Considéré comme son testament pictural, le tableau *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2] offre ainsi, grâce au matériel documentaire associé, un aperçu de la genèse et du processus artistique du peintre. De manière générale, les figures et le décor gagnent en précision au fil des versions, confirmant le principe de la richesse nécessaire déjà étudié.

L'hiératisme quant à lui apparaît nettement dans les deux figures de la Mort et de la Douleur, d'abord occupant un rôle intercesseur, avant de se replier sur elles-mêmes, les yeux clos ou le regard fixant le vide. Sémélé et Jupiter apparaissent déjà fixes, l'une éblouie et mortifiée, l'autre figé dans sa gloire divine. Le principe sacré de la transfiguration, déjà étudié dans la première partie de ce travail, se confirme et se double de moyens plastiques l'affirmant

¹ *Jupiter et Sémélé*, après agrandissement, encadré, étape D, photographie, tirage albuminé monté sur carton, 22,7 x 13,3 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16038/C).

² *Jupiter et Sémélé*, après agrandissement sans cadre sur un chevalet, étape E, photographie, tirage albuminé monté sur carton, 22 x 12 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16037).

³ Pour exemples : Des. 273 ; Des. 2689.

⁴ *Jupiter et Sémélé*, après agrandissement, étape F, photographie, tirage albuminé monté sur carton, 22 x 13,9 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16039/A).

davantage : Sémélé est figée dans la mort tandis que Jupiter l'est dans son immuable immortalité.

C) Expression de l'hiératisme par la ligne de la figure et par la ligne du groupe

Les personnages moréens sont ainsi frappés d'immobilité. Celle-ci peut être due à la suspension d'une action, à l'absence d'action ou à un état (sommeil, mort, prière, réflexion, chagrin). Les différents personnages, selon les différentes scènes, peuvent être qualifiés spécifiquement. Si l'on reprend en exemple l'œuvre *Les Prétendants* (1852-1896) [fig. 9], la figure du poète à la lyre est plutôt *suspendue*, tandis que celle de Minerve est *fixe et impassible* dans sa gloire rayonnante, elle est *immuable* et connote un pouvoir d'éternité. Les prétendants chassés et tués par Ulysse sont quant à eux *figés* dans leur terreur, tentant désespérément de fuir par les portes closes. Ceux qui sont déjà morts sont *inertes*. Ulysse quant à lui est *impassible*, comme Minerve. Chacun des personnages incarne une version de l'immobilité.

Les figures représentées dans l'œuvre de Gustave Moreau sont statiques, semblables à des statues de marbre endormies. Si la figure centrale de l'œuvre *Les Prétendants* (1852-1896) [fig. 9] illustre ce principe, les œuvres *Messaline* (1874) [fig. 29] ou *Les Filles de Thespius* (1853-1882) [fig. 20] en sont aussi exemplaires. Messaline est représentée comme une « statue vivante¹ », tandis que les filles assemblées attendant Hercule le sont comme des « cariatides animés aux gestes, aux poses, aux mouvements de statue d'une plasticité grave² ». Bien que Moreau use de verbes d'action pour décrire l'activité des personnages – « Ils marchent, ils se reposent, ils s'arrêtent, se couchent, se lèvent, contemplent silencieusement [...] »³ –, ceux-ci connotent bien plus sûrement l'inaction : « Ils sommeillent, dorment [...] »⁴. Les créatures sont aussi concernées par cette immobilité. Dans *Hercule et l'hydre de Lerne* (1876) [fig. 4], le monstre reptilien possède un « aspect immobile et inquiétant dans la fixité⁵ », selon l'artiste.

Cet aspect hiératique est recherché à plusieurs reprises et Moreau liste les effets et moyens permettant de l'atteindre : pour *Les Rois Mages* (vers 1860) [fig. 35] c'est « le costume [qui] donnera au groupe un sentiment et un aspect hiératique⁶ » ; pour *Salomé dansant devant le roi Hérode* (1876) [fig. 5], l'aspect doit être « sacerdotal, hiératique, idole⁷ » et s'incarne dans la

¹ *Écrits*, I, p. 95, p. 96.

² *Écrits*, I, p. 40.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Écrits*, I, p. 100.

⁶ *Écrits*, I, p. 60.

⁷ *Écrits*, I, p. 97.

posture ; pour *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2], les sphinx encadrant la scène « se contemplent l'un l'autre dans leur immobilité [rigide] souriante <rigide au sourire figé> et hiératique¹ », donnant à voir ce caractère par leur attitude ; etc. Ces diverses expressions combinant l'animé et l'inanimé, la chair et le marbre, montrent l'ambiguïté et la complexité des corps peints par Moreau tout au long de sa carrière. Ce principe apparaît tôt, dès 1850, avant même ses premières expositions au Salon, et perdure jusqu'à sa mort : le peintre ne modifie pas ce caractère hiératique des figures dans les reprises tardives qu'il effectue.

La philosophe Anne Souriau définit l'hiératique comme une catégorie esthétique : « Le hiératique est une catégorie du statisme et ne saurait être emporté ou tumultueux ; mais il donne une apparence sensible à un au-delà-du-sensible dont la valeur sacrée transparaît manifestement en lui ; son immobilité est immuable comme éternité² ». Les termes et expressions employés – statisme, apparence sensible, au-delà du sensible, valeur sacrée, immobilité, immuable, éternité – rejoignent le vocabulaire de Gustave Moreau et Ary Renan. Ce dernier établit un lien entre l'immortalité et la Fable, à laquelle les thèmes de prédilection choisis par Moreau appartiennent : « La Fable fut le domaine spirituel où il se plut. Il est le peintre élu des mythes, des légendes, des sentiments symbolisés. Or, la Fable est immortelle³ ». La circulation entre ces différents termes issus d'un champ lexical commun – celui propre à l'hiératisme comme nous l'avons présenté – montre bien que l'hiératisme connote une pensée esthétique incarnée par des moyens picturaux, apparentés à « l'apparence sensible » citée par Anne Souriau. Gustave Moreau semble en effet essayer de transmettre au public un « au-delà du sensible », par l'intermédiaire des « éclairs intérieurs⁴ » des personnages. Moreau cherche à rendre expressifs et suggestifs les personnages peints, sans pour autant trahir le caractère fixe de la peinture et sans tomber dans l'expression dramatique et théâtrale qu'il abhorre.

Moreau se méfie de l'expressivité excessive et pathétique, à laquelle il s'oppose fermement dans ses œuvres et dans ses discours. Le refus de cette expressivité se combine au rejet du tableau vivant, motif esthétique pourtant basé sur la fixité, mais que l'artiste associe au mélodrame. Il revendique ainsi l'absence de « scènes rendues en tableaux vivants⁵ » dans son œuvre. Pour autant, certains critiques reprocheront à Moreau ce caractère hiératique, montrant

¹ *Écrits*, I, p. 144, p. 146, p. 148.

² SOURIAU Anne, « Esthétique. Les catégories esthétiques », *Encyclopedia Universalis* [en ligne].

³ RENAN Ary, *Gustave Moreau*, Paris, Les Éditions de Paris, 1998, p. 14.

⁴ *Écrits*, I, p. 53.

⁵ *Écrits*, I, p. 169.

les figures dans des poses qui sont justement « presque [des] tableaux vivants¹ », des « poses posées² » et dénuées de vie, selon Victor Segalen. Mais pour Moreau, les passions exacerbées et la gestuelle dramatique relèvent d'un « vif amour de mise en scène et de vulgaire impression dramatique³ », équivalent à « l'anéantissement de la plastique ». Le but recherché s'affirme encore : « l'amour pur de la plastique et de l'arabesque » qui s'incarne dans le geste, compris selon Moreau comme la ligne qu'affecte le corps. Le geste renvoie ainsi à la ligne du corps, celle-ci comptant plus que l'expression des visages peints, qui ne vient d'ailleurs, pour rappel, qu'en dernier lieu⁴. Selon l'artiste, il convient de « ne parler à l'imagination que par l'arabesque de la figure ou du groupe⁵ ». La ligne du corps et du groupe, déjà présente et importante dans l'œuvre moréen, s'amplifie pour devenir l'élément préférentiel de l'expression des états d'âme et du « [...] sentiment profond qui se traduit par toutes les lignes, l'arabesque du corps et par une synthèse des sensations de l'être⁶ ». Les figures deviennent ainsi des « motifs ornés⁷ », comme les femmes représentées dans *Les Chimères* (1884) [fig. 11]. L'expressivité se déploie au travers de ce que Gustave Moreau nomme « l'émotion raisonnée⁸ », composée selon lui « de sensibilité vraie, d'intelligence profonde et d'impérissable respect pour l'expression de la vraie et éternelle beauté ». La ligne, toujours, au travers de l'arabesque, du corps et du groupe, reste privilégiée.

Pourtant, les visages des figures moréennes attirent l'œil du spectateur. De nombreux visages de personnages peints par Gustave Moreau adoptent des yeux clos, dans une attitude évoquant possiblement l'indolence du sommeil, ou plus certainement, la concentration, telle un regard interne et réflexif. Le miroir de l'âme reflète désormais l'intériorité. Les personnages « sont inoccupés, ils pensent⁹ », comme l'explique Ary Renan dans son analyse. À quoi pensent-ils ? À quoi rêvent-ils ? Libre au spectateur d'imaginer ce monde intérieur se déployer ; l'objectif du peintre est précisément d'éveiller l'imagination, mais non plus par l'expressivité des visages, comme cela a longtemps été le cas dans la peinture d'histoire. Moreau résume sa pensée dans ses écrits :

¹ SEGALÉN Victor, *Gustave Moreau, maître imagier de l'Orphisme*, Paris, Fata Morgana, [1907] 1984, p. 707.

² *Ibid.*, p. 708.

³ *Écrits*, II, p. 249. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

⁴ *Écrits*, II, p. 245.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Écrits*, II, p. 253.

⁷ PINCHON Pierre, « Poétique et rhétorique du langage ornemental dans l'œuvre de Gustave Moreau », dans BEYER Andreas, JOLLET Étienne et RATH Markus (éd.), *Wiederholung. Répétition. Wiederkehr. Variation und Übersetzung in der Kunst*, revue *Passages*, vol. 56, 2018, p. 111-125, p. 121.

⁸ *Écrits*, II, p. 238.

⁹ RENAN Ary, *Gustave Moreau, op. cit.*, p. 40.

« De l'expression dans l'ensemble de la figure, dans l'attitude et de la discrétion qu'il faut apporter dans l'expression du visage. Le génie et le goût suprême indiqueront les nuances en ces sortes de choses ; ne rien trop affirmer à cet égard, afin que l'imagination du spectateur ne soit pas limitée dans les besoins d'idéal. Danger de tomber dans la grimace du comédien et dans la manifestation trop scénique d'un sentiment¹. »

Le peintre rejette la mise en scène, la comédie, le drame, les outils du théâtre plus largement. L'expression par les traits du visage n'est pas prioritaire dans l'œuvre de Gustave Moreau, elle a d'ailleurs toujours été modérée dans les tableaux. Elle tend d'ailleurs à disparaître dans les dernières années de sa vie, et est progressivement remplacée par « une blanche monochromie² » gommant complètement les yeux et la bouche, notamment. L'expressivité chère à Moreau, qu'il ne souhaite surtout pas dramatique, au risque de paraître vulgaire, n'a plus la possibilité de s'exprimer par les visages des personnages. Ary Renan note précisément ce rejet et l'explique ainsi :

« Voici donc un peintre qui rejette non seulement l'agitation, mais l'action, non seulement la mimique violente, mais le geste précis. Il en a peur comme d'une trivialité ; la traduction des sentiments humains par les mouvements des membres, par les flexions du corps, par les expressions du visage, lui paraît une étude inférieure. Il peint non des actes mais des états, non des personnages en scène, mais des figures de beauté³. »

D) L'immobilité gage de beauté : les influences classiques de Gustave Moreau

L'hératisme convient en effet à la représentation d'états : des figures arrêtées, figées, sommeillantes, stoppées dans leur élan ou dépeintes dans le moment précédent tout juste l'action, dans le moment de la réflexion, dans un moment de suspens, c'est ce que Moreau offre au regard du spectateur. Il préfère les attitudes aux gestes mouvementés, l'observation calme à l'action. Il « ne peignit pas l'homme ; il peignit la pensée et l'imagination humaines⁴ », commentera Ary Renan après sa mort.

Ce refus de représenter des visages expressifs et des corps en action participe d'une tradition esthétique particulière à laquelle l'artiste adhère, qui est le canon néoclassique de

¹ *Écrits*, II, p. 245.

² Pierre Pinchon donne l'exemple de l'œuvre *Galatée*, vers 1893, huile sur toile, 230 x 120 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 100). PINCHON Pierre, « Poétique et rhétorique du langage ornemental dans l'œuvre de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 119.

³ RENAN Ary, *Gustave Moreau, op. cit.*, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

beauté. Suivant les principes énoncés par Johann Joachim Winckelmann¹, Moreau retient que l'immobilité et l'inactivité constituent l'état le plus propice à la beauté. Winckelmann propose une vision idéalisée de la Grèce antique, théâtre d'une certaine perfection esthétique : corps jeunes, purs, lisses, gracieux, exposés dans une nudité déssexualisée. Pour l'historien, les figures sont innocentes, dans une sorte d'impassibilité sereine, dont la grâce est l'expression la plus aboutie. Depuis l'Antiquité, la grâce s'accompagne de l'eurythmie, c'est-à-dire qu'à l'harmonie des proportions, des lignes et des sons s'ajoute celle du mouvement. Winckelmann renouvelle alors cette notion : pour lui, la grâce ne consiste au contraire pas dans le mouvement mais dans l'immobilité et le repos. Le sublime antique se situerait ainsi plutôt dans l'économie de l'expression et la recherche de la grandeur d'âme – Moreau déploie cette recherche dans l'expression des « éclairs intérieurs² » – plutôt que dans l'emphase et l'extraordinaire, préférés par les Modernes. Selon Winckelmann, la société moderne serait une communauté artificielle, excessivement rationnelle et mettant à distance les vérités authentiques de la nature humaine. Winckelmann reproche ainsi aux artistes qui lui sont contemporains de ne pas prendre pour modèle principal l'antique. Les dieux grecs devraient être le seul modèle, caractérisés par leur calme grandeur et leur majestueuse tranquillité, incarnées plastiquement par un sublime immobile, contraire donc au sublime romantique, fait d'élan et d'essor.

Cette description coïncide avec l'art de Gustave Moreau. Le peintre lui-même qualifie d'ailleurs le geste romantique de « poncif et vulgaire³ » puisque celui-ci dérive « d'un vif amour de mise en scène et de vulgaire impression dramatique ». Il termine d'ailleurs, proverbial : « Le dramatique, l'anéantissement de la plastique ». Moreau ne semble pourtant pas adepte de Winckelmann, dont il possède un exemplaire de *l'Histoire de l'art chez les anciens* (1802)⁴, qu'il critique dans ses écrits⁵. L'œuvre de Moreau remplit toutefois les critères du sublime harmonieux tel que le conçoit Winckelmann. L'artiste cherche à représenter des Idées à travers

¹ À ce propos : WINCKELMANN Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)*, publié originellement en 1755. Nous utilisons cette édition contemporaine pour les citations : WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, Paris, [1755] 2005.

² *Écrits*, I, p. 53.

³ *Écrits*, II, p. 249. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

⁴ 3 volumes, Paris, 1802 (MGM, Inv. 13947).

⁵ « On sent, on aime, on sait l'art, mais on n'en parle pas. [...] Aux bavards, aux critiques de profession cette désolante dissection des lois, des conditions de l'art. Et combien d'effroyables erreurs, de niaiseries, de contresens, à chaque mot, à chaque phrase. Et la raison de cela et la cause de cette facilité pour les critiques à écrire, à pérorer, à bavarder sur cette terrible question, c'est justement leurs insuffisances de vue, leurs insuffisances de sentiments, leurs insuffisances d'amour profond et vrai. Parti pris de doctrines nuageuses, enthousiasme à froid, etc, etc, etc, le néant, l'erreur. Winckelmann, Diderot, Gautier, et tutti quanti. » *Écrits*, II, p. 281-282.

l'allégorie (une image qui rend visible l'intelligible et sensible l'idée), qui plus est immobile. Par ailleurs, l'imaginaire de la Grèce est vif et foisonnant chez Gustave Moreau¹.

L'hiératisme témoigne donc de la conception classique de l'art de Moreau, où l'idéalisation des corps tient une place prépondérante. Pour lui, « tout ce qui est beau dans l'art [...] ne peut être copié sur nature² ». L'arabesque des figures témoigne elle aussi de ce rejet. Elle accentue le contour des personnages, individualisés ou représentés en groupe, elle n'est plus seulement un simple ornement mais l'expression abstraite de la ligne serpentine des corps. Cette ligne tend à l'abstraction et déploie, dans sa matérialité, une idée d'immatériel dans laquelle se déploierait l'intériorité des figures, cachée derrière les yeux clos et les attitudes somnolentes. La « dématérialisation » des corps se déploie plus particulièrement dans un contexte onirique. L'onirisme s'observe de manière importante dans l'œuvre peint ainsi que dans les commentaires liés : l'artiste se qualifie « d'ouvrier assembleur de rêves³ » et aime présenter des thèmes issus de son imaginaire, dans lesquels évoluent, par exemple, « des êtres fantomatiques » et où « partout se sent et se répand le somnambulisme de la vie » (*Les Chimères* [fig. 11]), des « êtres inconscients qui ne parlent pas, ne communiquent pas entre eux⁴ » (*Les Filles de Thespius* [fig. 20]), des êtres en état de songe, entre le sommeil et l'éveil, tournés vers le rêve. Là encore, Moreau réutilise les leçons classiques qu'il a appris auprès des grands maîtres tels que Michel-Ange, dont les figures apparaissent « fixées dans un geste de somnambulisme idéal [...] presque inconscientes du mouvement qu'elles exécutent dans l'ensemble de la composition⁵ ».

L'hiératisme se trouve notamment illustré par trois postures évoquées par Pierre Pinchon. Selon lui, « [à] l'intérieur du paradigme moréen, chaque posture récurrente incarne un concept – l'élévation, l'abandon, la contemplation – afin de rendre éloquent un art muet⁶ ». Tout au long de sa carrière, Moreau se limite à un nombre restreint de motifs et de postures, bien que ceux-ci semblent particulièrement nombreux dû au foisonnement ornemental et plastique auquel l'artiste expose le spectateur.

¹ À ce propos : LUTZ Marion, *La Grèce dans l'imaginaire de Gustave Moreau. Terre des Muses et des poètes*, thèse d'archiviste paléographe, École nationale des chartes, 2010.

² *Écrits*, II, p. 238.

³ *Écrits*, I, p. 118. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

⁴ *Écrits*, I, p. 40.

⁵ *Écrits*, II, p. 305.

⁶ PINCHON Pierre, « Poétique et rhétorique du langage ornemental dans l'œuvre de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 119.

Les figures représentées, qu'elles soient masculines ou féminines, mythologiques ou bibliques, orientales ou occidentales, se rejoignent dans une typologie plastique caractérisée par « l'androgynie et l'impassibilité somnambulique¹ », selon Pierre Pinchon. L'impassibilité somnambulique renvoie de manière assez évidente à l'hiératisme développé par Gustave Moreau. Comme nous l'avons démontré en première partie de cette thèse, ce qui intéresse l'artiste est bien plus la typification que la singularisation des figures, les distinctions étant parfois difficilement observables. Les postures renforcent ainsi la catégorisation des figures. Explorons à présent brièvement les trois postures relevées par Pierre Pinchon : l'élévation, l'abandon et la contemplation.

L'élévation se manifeste par un mouvement ascensionnel, qui peut être induit par la place occupée par la figure dans la composition autant que par le mouvement de cette figure, comme l'illustre le bras levé vers le ciel de la figure féminine dans le tableau *Déjanire / L'Automne* (1872) [fig. 63]. Les corps sont tenus, les postures expriment parfois une certaine fierté et les personnages évoquent la sensation de se grandir, de se redresser vers les cieux. Il n'y a pas que les figures bibliques ou le Christ sur la croix qui connaissent une élévation dans la peinture moréenne. Chacun des corps s'élève à sa manière : Œdipe qui toise la sphinge accrochée à son torse (*Œdipe et le Sphinx*, 1864 [fig. 3]), Déjanire qui supplie les cieux, représentant à la fois Zeus et Héraclès, lors de son rapt (*Déjanire / L'Automne*, 1872 [fig. 63]), la tête de saint Jean-Baptiste qui surplombe Salomé repoussant la vision céleste de son bras tendu (*L'Apparition*, 1876 [fig. 6])... Le triomphe du spirituel, du moral ou de l'intellectuel sur le matériel, s'exprime de manières plurielles dans les tableaux. L'intention artistique de Moreau de transmettre l'idéal et l'idéal au spectateur, d'éveiller son imagination et de le placer comme herméneute sensible et réfléchi de l'œuvre s'appuie sur des représentations picturales de scènes suggérant cette idée d'élévation, tant plastiquement que spirituellement. Les thèmes choisis ainsi que les postures des figures y participent. Gustave Moreau, en tant qu'artiste symboliste, tente autant que ses personnages peints de s'arracher au matériel, qu'il soit incarné par le monde matérialiste contemporain ou par la matière de l'œuvre (toile, pigments, liants), pour se déployer vers le monde des idées (abstraction idéelle et idéale). La peinture devient ainsi un mode d'expression éloquent transmettant des idées, d'ailleurs justement désignée *a posteriori* en tant que peinture idéaliste.

¹ *Ibid.*

L'abandon est qualifié par une attitude lascive, traduite par un corps non tenu, les têtes chavirant sur le côté, indolentes. Les yeux peuvent être baissés ou fermés, majoritairement, mais l'abandon peut aussi être violent et signal d'une rupture, comme l'illustre la figure de Sémélé [fig. 2], rendue de manière figée, comme si le temps était suspendu. L'abandon dans la posture permet un lâcher prise intérieur favorisant l'échappée de l'esprit vers des considérations plus abstraites. La grandeur des personnages, leur rôle central ou l'intériorité suggérée sont corrélés à cet abandon physique.

La contemplation revêt deux aspects : celui de contempler et celui d'être contemplé. Le premier plonge les figures dans une contemplation plutôt intériorisée, interne, proche du sommeil ou du rêve somnambulique déjà évoqués. Les figures plongées dans cet état peuvent aussi être soumises au regard d'un autre protagoniste, comme dans le mythe de Galatée [fig. 51].

Les deux figures principales de l'œuvre *Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2] incarneraient-elles les trois postures décrites ? Sémélé tente de s'élever et s'abandonne face à Jupiter qui s'élève devant et au-dessus de la simple mortelle dans une contemplation divine, donnant au spectateur la possibilité – retirée à Sémélé – de contempler le divin dans sa forme révélée. Ainsi, le spectateur abandonne la matérialité de l'œuvre pour élever son âme vers l'idéal proposé par Gustave Moreau dans et par son œuvre.

Ces trois postures connotent toutes le caractère sacré contenu dans l'hiératisme stylistique. Si l'immobilité se révèle plastiquement par diverses formes fixes, celle-ci traduit toujours une volonté de réflexion spirituelle menant à l'idéalisme : en produisant les œuvres, le peintre propose une nouvelle interprétation des thèmes sélectionnés ; en y apposant son regard, le spectateur s'ouvre à une pensée idéaliste dépassant l'admiration stylistique.

À la suite du syncrétisme et de l'hiératisme, le prochain facteur participant de la singularité moréenne étudié sera l'inachevé.

3. L'INACHEVÉ : UN PAS VERS LA MODERNITÉ ET L'ABSTRACTION ?

Tout d'abord, notons que nous distinguons l'inachevé, c'est-à-dire le résultat obtenu, de l'inachèvement, qui désigne le processus, dans ce cas précis interrompu ou bien encore infini. La question de la finition et de la finitude de l'œuvre est prégnante dans l'œuvre de Gustave Moreau, à la fois du point de vue matériel des œuvres, littéralement *non finies*, laissées inachevées, et du point de vue herméneutique, l'œuvre restant *infinie* dans son déploiement

réceptif et critique postérieur. Cette dernière interrogation sur la réception de l'œuvre sera plutôt traitée dans le prochain chapitre de cette thèse, consacré au spectateur herméneute.

Pour autant, l'inachevé pose de nombreuses autres questions, notamment dans son association à l'abstraction, en témoignent les articles rédigés à ce sujet¹. D'emblée, un glissement est opéré de la notion d'inachèvement à celle d'abstraction, par le biais de la non-figuration qu'elle sous-tend. Les œuvres inachevées sont en effet majoritairement moins figuratives, le dessin s'amenuise, voire s'absente et les aplats ou les tâches colorées occupent l'espace de la toile. Nous nous interrogerons ici sur les caractéristiques de cet inachevé, ainsi que sur les raisons potentielles de cet inachèvement. Enfin, nous explorerons le lien établi entre inachevé et abstraction, dans un questionnement entre symbolisme et art abstrait.

A) L'inachevé mis en scène

Pierre-Louis Mathieu met d'emblée en garde contre le risque de « donner au visiteur une vision incomplète, sinon fautive, de la production de l'artiste – et notamment de faire croire à une incapacité d'achever [...] »². Il est évident que Moreau peut, au sens d'être capable de, achever ses toiles. Les œuvres exposées ainsi que la majorité de celles présentées au musée le prouvent. Ceci est d'autant plus remarquable que certaines des œuvres laissées dans un état d'inachèvement plus ou moins avancé sont signées, voire titrées et encadrées. L'achèvement se

¹ À ce propos, par ordre chronologique :

- JENKINS Paul, « Gustave Moreau : Moot Grandfather of Abstraction », *Art News*, vol. 60, n°8, décembre 1961, p. 47-51.

- MATHIEU Pierre-Louis, « Gustave Moreau, premier abstrait ? », *Connaissance des arts*, n°346, décembre 1980, p. 85-92.

- MATHIEU Pierre-Louis, « Le passage vers l'abstraction », dans *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, p. 209-216.

- SCHNEIDER Pierre, « Les sources de la peinture moderne », *Connaissances des Arts*, hors-série « Gustave Moreau », n°126, 1998, p. 28-45.

- ROSENBERG Raphael, « Hasard et abstraction. Les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau », dans *Gustave Moreau. Mythes et chimères. Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave Moreau*, cat. expo., Paris, musée de la Vie romantique (22 juillet – 9 novembre 2003), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 93-107.

- ROSENBERG Raphael, « Taches ou paysages ? Les peintures non figuratives de Gustave Moreau », dans *Paysages de rêve de Gustave Moreau*, cat. expo., Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou (12 juin – 12 septembre 2004), Reims, musée des Beaux-Arts (octobre 2004 – janvier 2005), Versailles, Éd. Artlys, 2004, p. 60-71.

- FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau, la réinvention de la peinture », *Dossier de l'art*, n°225, janvier 2015, p. 30-45.

- DEBRAY Cécile, « Gustave Moreau, grand-père de l'abstraction ? », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 40-60.

- FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau. "L'au-delà abstrait" », dans *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 11-22.

- GAMBONI Dario, « Abstraction, matière et imagination dans l'œuvre et la pensée de Gustave Moreau », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 61-73.

² MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, op. cit., p. 257.

situe-t-il dans une forme de *fini* pictural, plastique, presque technique ? Ou alors se révèle-t-il dans une mise en valeur de l'œuvre, dont l'encadrement et la possible exposition seraient des critères positifs ?

L'achèvement est l'acte de compléter, de mener au terme – voulu ou naturel – quelque chose. Si la complétude d'une chose est posséder tous les éléments qui la constituent, les productions de Gustave Moreau sont-elles incomplètes, leur objectif étant d'explorer la matière colorée ou la composition picturale ? Une production telle que *Promenade des Muses. L'Automne* (sans date) [fig. 64], signée et titrée en bas de la toile, n'atteint-elle pas une finitude et n'acquiert-elle pas une certaine autonomie comme œuvre d'art, bien que la finition, au sens figuratif, ne soit pas atteinte ? Ces interrogations nous permettent de formuler l'hypothèse selon laquelle ces œuvres, aujourd'hui considérées inachevées, auraient une place véritable dans l'ensemble de l'œuvre ; *a minima*, elles peuvent être perçues comme aussi importantes que les autres tableaux, achevés, signés, titrés et encadrés, disponibles dans les collections. Il n'est pas attesté que Moreau ait fait une quelconque différence entre ses productions : toutes étaient destinées à être rendues visibles après sa mort.

À l'aide du tableau récapitulatif des caractéristiques saillantes des œuvres relatives au féminin ayant été commentées (**annexe 9**), un ordre d'idée quantitatif peut être donné : sur trente-cinq œuvres concernées, seize sont considérées inachevées, soit 45,7%. Au sein de ces œuvres considérées inachevées, près de 90% sont soit signées, soit titrées (14 sur 16). Pour comparaison, du côté des œuvres relatives au féminin considérées achevées, soit dix-neuf œuvres, près de la moitié ne sont ni signées, ni titrées (8 sur 19). Ces résultats indiquent que les œuvres aujourd'hui considérées inachevées sont en majorité signées ou titrées, trois œuvres étant à la fois signées et titrées (3 sur 16). Cela confirme l'hypothèse émise *supra* selon laquelle Moreau accorde une place similaire aux deux types d'œuvres, achevé ou inachevé.

Puisque l'inachevé occupe quantitativement une place équivalente aux œuvres achevées, comment celui-ci se manifeste-t-il ? Quels éléments plastiques, quelles pratiques picturales apparaissent singulièrement liées à cet état de fait ?

a) Moreau et le fragment : un homme de son temps

Une nouvelle fois, le détail, par la présence fragmentaire des motifs, est convoqué. Celui-ci ne se manifeste plus seulement dans une description précise, mais aussi dans le choix des éléments, détachés de leurs contextes d'origine : Moreau se nourrit de références visuelles

multiples, témoignant des intérêts patrimoniaux de son époque. En effet, chaque détail ajouté dans ses tableaux est un « fragment de miniature, d'architecture ou d'objets redécouverts et revalorisés par son siècle¹ », indique l'historienne de l'art Lilie Fauriac. Sa culture visuelle est ainsi celle d'un homme investi dans son temps, au fait des découvertes archéologiques, artistiques et patrimoniales concomitantes. Cette accumulation se déploie de deux manières complémentaires : la première s'observe dans l'abondance de documentation relative aux œuvres – environ treize mille dessins sont répertoriés au musée Gustave Moreau, ainsi que des centaines d'écrits et un fond archivistique conséquent (livres, photographies, gravures, etc.) – ; la seconde dans les tableaux eux-mêmes, avec un foisonnement de détails. Cette accumulation, bien que considérable, ne peut prétendre à l'exhaustivité. Moreau opère nécessairement des choix, orientés par son éducation artistique et culturelle, ainsi que par sa fréquentation des textes classiques, des musées et des voyages pendant sa formation de peintre. Ces choix semblent avant tout esthétiques, confirmés par le caractère ornemental et décoratif des fragments sélectionnés².

Tenté par une curiosité importante et une appétence à la découverte, Moreau se serait-il retrouvé, malgré lui, dans l'impossibilité de *tout voir* et de *tout connaître*, le laissant dans l'incapacité de terminer les œuvres dans lesquelles ces visions et ces savoirs ne pouvaient se déployer intégralement ? L'inachèvement perpétuel visible dans l'œuvre moréen renvoie au processus infini : le travail sans cesse remis sur le métier, les détails sans cesse revus, ajoutés, augmentés, l'œuvre tendant vers une universalité inaccessible... L'artiste propose une recomposition permanente du monde – passé, présent et futur – duquel il se nourrit, évoluant concomitamment à son temps, cherchant et recherchant continuellement sa place d'artiste, mais aussi d'homme. Selon Fauriac encore :

« L'artiste résiste à l'effondrement des savoirs et à l'oubli du passé en accumulant chaque détail de son histoire. L'usage du fragment pour composer son utopie est, de fait, précisément complémentaire. Dès l'époque romantique, la naissance du fragment évoque un glissement vers une beauté incomplète et vers l'interrogation de l'absence. Le motif de la ruine romantique possédait déjà une portée représentative d'un tout et était le témoignage du présent³. »

Potentiellement romantique de par sa vision solipsiste, de soi, de l'art et du monde, Moreau pourrait l'être aussi par l'esthétique fragmentaire décelable dans son œuvre. Si ce fragmentaire

¹ FAURIAC Lilie, « Accumulation, destruction et hybridation chez Gustave Moreau : rêver pour ou contre l'histoire », *Sociétés & Représentations*, n°45, printemps 2018, p. 175-186, p. 175.

² *Ibid.*, p. 180.

³ *Ibid.*, p. 183.

participe de la composition d'une utopie, celle-ci peut se conjuguer au passé – par ces sources d'inspiration –, au présent – par les productions artistiques –, au futur – par la réception posthume de l'œuvre. La beauté incomplète indique l'inachevé : Gustave Moreau cherche l'harmonie, mais cette harmonie demande-t-elle à être complète, finie ? En ne les achevant pas, le peintre donne du pouvoir à ses œuvres inachevées, car « l'œuvre devient fragment d'infini... un fragment premier qui contiendrait en puissance toutes les lignes passées et à venir¹ », comme l'écrit la commissaire d'exposition Évelyne Artaud. Cette incomplétude de la toile interroge par ailleurs l'absence de quelque chose : l'absence de matière picturale (réserve sur la toile, ébauche dessinée ou peinte), l'absence de certains éléments de sens (motifs, personnages).

b) Raisons de l'inachèvement : évènements biographiques et doutes professionnels

Pour autant, bien que la pratique soit attestée, une note assez rude adressée à sa mère Pauline montre que Gustave Moreau semble agacé par l'inachèvement de certaines œuvres :

« Dis tout ce que tu voudras excepté des niaiseries.

Veux-tu, oui ou non, que ce tableau ne soit pas déshonorant ? Il y a des quantités de nuances de dessin à déterminer. Sans cela, pour un œil de peintre c'est très défectueux.

Tu parles sans savoir. Qu'y a-t-il de fatigant ?

Tu n'as donc jamais vu ni un Flamand ni un peintre primitif ? Mais c'est à peine ébauché ! Tu es comme tout le monde, habituée à toute cette peinture à peine commencée. Va donc au Louvre voir un Van Eyck, tu verras ce que c'est que le fini². »

La mention de l'inachèvement – « toute cette peinture à peine commencée » – tend à montrer qu'à l'époque, les œuvres considérées inachevées sont potentiellement habituelles. Cela agace le peintre, lui qui cherche à terminer le tableau dont il parle (sans que l'on sache auquel il fait référence), pour qu'il ne soit ni « déshonorant » ni « défectueux », selon son propre jugement. Moreau reproche en creux à sa mère de ne pas posséder un « œil de peintre » et lui suggère d'aller observer des tableaux du flamand Jan Van Eyck au Louvre, pour prendre la mesure de ce qu'est « le fini ». Bien qu'il soit lui-même illustrateur de l'inachevé, Gustave Moreau pose un regard critique acerbe sur cette pratique. L'inachevé occupe ainsi une place ambiguë et ambivalente dans sa perception et sa production artistique. Quelles raisons ou quels

¹ ARTAUD Évelyne (dir.), *L'Inachevée conception*, cat. expo., L'Isle-sur-la-Sorgue, Campredon Centre d'art (5 juillet – 5 octobre 2014), Paris, Lienart, 2014, sans page indiquée.

² *Écrits*, II, p. 232.

événements vécus par l'artiste pourraient ainsi expliquer que l'inachevé soit une composante de son œuvre ?

Nous avons déjà exploré dans la première partie de cette thèse les quelques femmes importantes de la vie de Gustave Moreau, dont Pauline Moreau, sa mère et Alexandrine Dureux, son amie. Pour rappel, leurs décès respectifs en 1884 et 1890 affectent particulièrement l'artiste. Pour le premier, la conséquence directe est l'arrêt du travail en cours sur l'œuvre *Les Chimères* (1884) [fig. 11] qui reste donc interrompue et inachevée à ce jour. Moreau n'y reviendra à aucun moment dans le reste de sa carrière, longue encore de quatorze années.

Le second entraîne la production de deux œuvres déjà citées : *Orphée sur la tombe d'Eurydice* (1890) [fig. 12] et *La Parque et l'Ange de la mort* (1890) [fig. 33]. C'est cette dernière qui nous intéresse davantage ici, puisque l'effet d'inachevé – non dû à une interruption cette fois – se situe du côté de la matière picturale. L'aspect final du tableau semble volontaire, bien que l'œuvre ne soit ni signée ni titrée. Le tableau donne à voir l'épaisseur de la matière qui s'affirme dans les tableaux postérieurs au retrait de Gustave Moreau des expositions. La matière picturale, très empâtée, travaillée au couteau, évoque des œuvres postérieures de Georges Rouault, l'élève préféré du maître, qui sera aussi conservateur du musée. Les roches au premier plan ainsi que le long manteau couvrant jusqu'à la tête Atropos, tenant l'équidé par la bride, sont griffés, le relief de la peinture largement déposée sur la toile s'observe aisément. La lune est aussi faite de pleins et de creux. La touche de Gustave Moreau s'accroît, l'épaisseur picturale rend visible le travail de la main et renforce le sentiment de désespoir et de chagrin du thème. La mort d'Alexandrine Dureux signe un retour à la terre, évoquée dans l'œuvre par un retour à la matière picturale, essence même de la peinture. Le thème – qui s'adresse à l'esprit – se double d'une matérialité – qui s'adresse à l'œil –, l'un et l'autre emportant le spectateur dans une plongée au cœur des émotions de Moreau. Marie-Cécile Forest confirme d'ailleurs cette impression :

« Le décès, en 1890, d'Alexandrine Dureux marque en effet pour le peintre une rupture esthétique autant qu'affective. Matière et couleur prennent le pas sur le dessin linéaire. À la mémoire de son amie, il peint *La Parque et l'Ange de la mort* et *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, véritable cri de désespoir où la couleur, à l'instar de son cœur, saigne. La grande originalité de ces deux peintures tient à l'émotion qui, portée par des couleurs expressives, se dégage du paysage. Dans *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, Moreau s'identifie au grand chanteur de l'Antiquité. Dans *La Parque et l'Ange de la mort*, la matière gagne en épaisseur, en densité et

en désolation. Chant de la vieillesse de l'artiste, l'œuvre est une sorte d'hallali d'une vie au crépuscule¹. »

Ces deux événements biographiques marquent deux temps forts : le premier est l'interruption du travail ; le second est une productivité innovante, avec une attention portée à la matière picturale. Dans les deux cas, l'inachèvement et l'inachevé viennent en réponse commune.

Par ailleurs, il peut être utile de rappeler ici les doutes professionnels traversant la carrière de Gustave Moreau. L'avis de la critique (dont il se vexe en 1869, jusqu'en 1876) et le choix de léguer son musée ont possiblement impacté son rapport à l'inachèvement. Les toiles inachevées du musée participeront d'ailleurs, dans sa réception posthume, à la désertion que celui-ci connaîtra rapidement. L'imposant projet de musée ne sera pas achevé du vivant de l'artiste : il ne disposera malheureusement ni de l'énergie, ni du temps nécessaire, à cause de la vieillesse et de la maladie, pour terminer le grand projet de son art et de sa vie. Henri Rupp en prendra la suite pour que le musée puisse ouvrir au public. L'inachèvement des grands formats, repris tardivement par Moreau, s'explique-t-il par ce manque de temps ? Cela est probable. Le foisonnement d'œuvres peintes par Moreau est impressionnant ; il aurait probablement fallu encore plusieurs années au peintre pour achever ses reprises, si tant est que son intention ait été de pousser plus loin la réalisation de ces toiles, dont la plupart sont, pour rappel, signées, titrées et encadrées.

Pourrait-on alors imaginer que l'inachèvement soit volontaire ? Pierre Schneider évoque à ce propos l'œuvre *Les Prétendants* (1852-1896) [fig. 9] qui prend pour thème l'assassinat des prétendants de Pénélope par Ulysse, de retour à Ithaque. Tandis qu'Ulysse parcourt les mers et les contrées pendant plus de vingt ans pour tenter de revenir chez lui, Pénélope, sa femme, l'attend et fait preuve d'une fidélité à l'épreuve de toutes les sollicitations. Le héros grec, parti pour la Guerre de Troie, tarde à revenir et passe ainsi pour mort. Pénélope, persuadée qu'il est encore en vie quelque part, refuse de se marier à nouveau et pour faire patienter ses nombreux prétendants (cent quatorze, d'après le mythe grec !), elle promet de prendre époux lorsqu'elle aura fini de tisser une tapisserie qu'elle entame sur le métier. Mais Pénélope est rusée elle aussi – comme Ulysse – et défait la nuit ce qu'elle tisse le jour. La ruse durera jusqu'à ce que le héros revienne et tue les prétendants. C'est le moment du meurtre que Gustave Moreau dépeint. Pour

¹ FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau, la réinvention de la peinture », *art. cit.*, p. 38.

autant, Schneider établit plutôt un lien entre Pénélope et Moreau qu'entre Ulysse et l'artiste : ce thème mythologique est l'archétype du non-fini, à l'instar des œuvres du peintre, de cette œuvre en particulier, puisqu'elle restera inachevée, interrompue de nombreuses fois, puis reprise sans cesse, avant d'être finalement laissée inachevée par la maladie et la mort de Moreau : « Le tableau qui raconte cette histoire d'un sauvetage obtenu grâce à un inachèvement, demeuré lui-même inachevé, m'apparaît comme le symbole de l'art de son auteur¹ ». L'hypothèse de l'art volontairement inachevé est ainsi posée et les pratiques picturales de Moreau résumées :

« Les toiles et les aquarelles entassées par centaines au musée Gustave Moreau permettent d'entrevoir la raison de ce qui ne saurait aucunement être pris pour un symptôme d'impuissance ou d'épuisement. Au contraire, c'est à mesure que son travail se radicalise [...] que le refus de *finir* devient courant chez lui. Encore établira-t-on une distinction entre les rares tableaux interrompus et les innombrables "ébauches" à l'aquarelle et à l'huile. En vérité, le terme ne convient guère à ces dernières, l'état d'indifférenciation crépusculaire dans lequel elles se présentent étant voulu : il s'agit, sous couvert de l'incertitude, d'éviter que l'artiste ne soit obligé de séparer [...] le dessin et la couleur². »

Gustave Moreau refuserait ainsi, de manière volontaire et consciente, d'achever ses œuvres. L'inachèvement est un instrument de la suggestion ou de l'évocation. Ce refus proviendrait d'une radicalisation de son travail artistique lors duquel les œuvres finies, c'est-à-dire traditionnellement plus figuratives, évoluent vers des ébauches dessinées ou colorées. L'artiste serait ainsi bien certain de sa démarche, contrairement à ce que l'aspect plastique des productions pourrait laisser penser.

Cet inachèvement, d'autant plus si celui-ci s'avérait volontaire, déplait aux contemporains lors de l'ouverture posthume du musée. La modernité prêtée à Moreau semble à cette période encore trop radicale pour le regard du public.

B) L'inachèvement des œuvres fait-il de Gustave Moreau un précurseur de l'avant-garde ?

Tout d'abord, il est à noter que Gustave Moreau pense lui-même son art comme étant moderne : « Et voyez maintenant à quel point cet art sera moderne dans le meilleur, le seul vrai sens du mot, voyez comme il sera bien de l'heure présente, tout en la devançant, comme cela

¹ SCHNEIDER Pierre, « Les sources de la peinture moderne », *art. cit.*, p. 31.

² *Ibid.*

doit toujours être, par la puissance de sa réalisation et de ses vues¹ ». Moreau parle ici de l'art et nous nous permettons d'étendre la réflexion à l'artiste producteur. Un artiste moderne est de son temps, mais aussi celui qui le devance, tel un visionnaire, qui possède à la fois la prescience de l'avenir mais aussi qui perçoit la réalité profonde des choses, au-delà du visible et de l'immédiat, et qui la transmet dans son œuvre.

a) *Moreau et Baudelaire : dialogue autour de la modernité*

Le peintre Gustave Moreau et le poète Charles Baudelaire auraient sûrement eu un débat fécond sur le fait de tirer l'éternel du transitoire², en écrivant qu'il faut : « Donner aux mythes toute l'intensité qu'ils peuvent avoir en ne les resserrant pas dans des époques et dans des moules et des styles d'époque³ ». En effet, Charles Baudelaire, en tant que critique d'art, pense aussi la modernité, à une époque où Gustave Moreau expose au Salon. Dans l'un de ses textes les plus connus, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), le poète précise sa conception de la modernité : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable⁴ ». Il complète :

« Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. »

Baudelaire identifie « l'unique femme avant le premier péché » – c'est-à-dire Ève, elle-même actrice du péché originel – comme une « beauté abstraite et indéfinissable », qui correspond à un « vide ». Or, pour le poète, l'art, plus précisément ici la peinture, ne doit pas exprimer le vide, mais au contraire être plein d'idées et faire le lien entre « le transitoire, le fugitif, le contingent » et « l'éternel et l'immuable ». Le transitoire de la mode est nécessaire à saisir pour une authenticité historique permettant de faire jaillir l'Idée universelle qui s'y cache : c'est par la fidélité à l'époque, aux manières, aux mœurs, qu'un tableau pourra, éventuellement, être le passeur d'un message transéculaire et universel. Baudelaire ajoute : « En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie

¹ *Écrits*, I, p. 167.

² BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 70.

³ *Écrits*, II, p. 231.

⁴ BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 70. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

humaine y met involontairement en ait été extraite. C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G.¹ ».

Le poète associe la beauté, le mystère et la vie, les deux premiers étant issus de la dernière, et ce de manière involontaire. Rappelons que la beauté et le mystère sont des caractéristiques énoncées de façon récurrente par la critique et les artistes lorsqu'il est question du symbolisme. La vie, quant à elle, semble plutôt être prise au sein du symbolisme dans sa dimension éternelle et statique, rapprochée ainsi d'un état de mort, infiniment hiératique et silencieux. Cette alliance moderne de beauté, de mystère et de vie, est identifiée par Baudelaire dans l'œuvre de M. G., initiales renvoyant à l'artiste Constantin Guys², longtemps méconnu. Si Guys est reporté pour ses contemporains, Baudelaire le rehausse au rang de peintre³, dans le sens de celui qui dépeint, Guys étant en effet plus exactement dessinateur, au vu des techniques qu'il emploie (encre, crayon, lavis).

L'année 1863, celle de la publication du texte baudelairien, marque un tournant :

« Mort de Delacroix et d'Horace Vernet, Salon des Refusés, *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, parution du *Peintre de la vie moderne*, 1863 est un tournant : "À dater de cette année 1863, l'histoire de la peinture sera essentiellement celle d'une perception, et non pas d'un imaginaire⁴⁵. »

Les esquisses de reportage – bien que le terme ne soit jamais employé par le poète⁶ – telles que les pratique Guys ne sont en aucun cas opposées à l'imagination, puisqu'elles sont « grosse[s] de rêveries⁷ ». Rappelons que Gustave Moreau expose *Œdipe et le Sphinx* [fig. 3] l'année suivante au Salon de 1864 : encore partisan de l'imaginaire, ne prenant d'ailleurs jamais, au long de sa carrière, le chemin de la perception – du moins entendu comme perception

¹ BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 70. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

² Constantin Guys (1802-1892) débute d'abord une carrière militaire avant d'acquérir une notoriété artistique dans les années 1830, grâce à des dessins et des lithographies. Son travail graphique révèle un chroniqueur prolifique et talentueux de la vie de son temps. Sa relation au poète Charles Baudelaire se manifeste au moins par deux fois : il est le dédicataire du poème *Rêve parisien* (publié dans l'édition de 1861 du recueil *Les Fleurs du Mal*) et le sujet des trois articles constituant *Le Peintre de la vie moderne* (1863).

³ Baudelaire envisage d'abord de nommer son étude *M. Guys, peintre des mœurs*, dans une lettre datée du 13 décembre 1859, puis *M. Constantin G., et généralement, les peintres des mœurs*, dans une lettre du 9 février 1861, puis plus largement en 1862, *Les Peintres des mœurs*. À ce propos : BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, [1885] 1961, p. 1711.

⁴ PICON Gaëtan, *1863, Naissance de la peinture moderne*, Paris, Skira, 1974, p. 57.

⁵ MONTIER Jean-Pierre, « Constantin Guys selon Baudelaire : reportage et modernité », dans BOUCHARENC Myriam et DELUCHE Joëlle (dir.), *Littérature et Reportage*, Limoges, PULIM, 2000, p. 187-203, p. 192.

⁶ « Quelquefois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel. » BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 57.

⁷ BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 79.

impressionniste – Moreau reste un peintre littéraire (bien qu’il ait souffert de cette étiquette), un *doctus pictor*¹. La perception renvoie à la réunion des sensations en images mentales. Néanmoins, en littérature, elle adopte un sens plus vaste, comprenant une prise de connaissance, une sensation, une intuition. Si Baudelaire est à la fois marqué par l’œuvre et les théories wagnériennes, sources du symbolisme, et à l’initiative de l’impressionnisme (aux côtés de Poe – comme pour les symbolistes – et de Turner), sa place dans le champ artistique semble être au carrefour des deux tendances, alors conjointes et distinctes.

Gustave Moreau nous semble aussi être au carrefour de nombreuses tendances et osciller, tel un point de bascule, de la tradition picturale à la modernité. Le rapprochement que nous effectuons avec Charles Baudelaire nous semble fécond dans la mesure où les deux artistes s’accordent sur l’importance des éléments de contexte, tout en visant à suggérer ou transmettre un idéal plus élevé à travers leurs œuvres. Dans sa démarche de reprise et de valorisation fragmentaire, Moreau incarne les principes théorisés par Baudelaire :

« En pulvérisant également les codes de sa discipline, il [Gustave Moreau] met en pièce les arts de son histoire, et souhaite redonner une nouvelle vie, une nouvelle dignité à ces "restes" d’histoire qui prennent sens au XIXe siècle afin de redéfinir de nouveaux rails de représentations et de pensées². »

La pratique artistique de Gustave Moreau est donc liée à une prétention à modifier l’esthétique future : en utilisant des fragments culturels et historiques passés pour produire des œuvres traitant implicitement des thèmes contemporains à leur époque de production, Moreau renouvelle la manière de concevoir et de penser l’œuvre d’art. Ce rapport au temps – passé, présent et futur – se conçoit comme une alternative : « explorer les idées universelles du passé afin d’appréhender le présent³ », et de s’y inscrire dans le futur. Cela fait doublement de Moreau un artiste moderne : il est à la fois au fait des découvertes et intérêts artistiques, culturels et patrimoniaux de son époque, comme des événements politiques importants qu’il réinvente et dépeint à travers des épisodes plus anciens pour en faire une critique actuelle. Si l’on prolonge le propos en considérant la réception et la pérennité posthume de son œuvre, concomitante des avant-gardes du vingtième siècle notamment, Moreau peut-il être considéré triplement

¹ COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 78.

² FAURIAC Lilie, « Accumulation, destruction et hybridation chez Gustave Moreau : rêver pour ou contre l’histoire », art. cit., p. 185.

³ *Ibid.*, p. 180.

moderne, puisqu'il se tient aux côtés de ces artistes postérieurs et est institué comme un prédécesseur innovant ? La conservatrice Laurie Benson explique la position du peintre :

« Malgré la foi inébranlable de Moreau dans la hiérarchie traditionnelle du sujet et son mépris pour les tendances modernistes, à travers son éclatante originalité, il est incontestablement un artiste radical et inventif. Cette contradiction apparente est l'un des paradoxes persistants de Gustave Moreau. Il était un conservateur radical ; un peintre moderne souvent décrit comme un "proto-symboliste", ce qui implique qu'il était un artiste bien en avance sur son temps et un précurseur du mouvement auquel il est le plus étroitement associé¹. »

Moreau est ainsi bien considéré comme un peintre moderne, au sens d'innovant, radical, inventif et annonciateur de mouvements futurs. Il semble pourtant peu opportun de qualifier Moreau de peintre abstrait, bien que sa proximité avec l'abstraction puisse être interrogée.

b) Moreau et l'abstraction : sens du terme et application picturale

Comme le note Pierre-Louis Mathieu, Gustave Moreau n'utilise pas le terme « abstraction » selon le sens qu'on lui connaît aujourd'hui : « sous sa plume, le terme "abstrait" s'oppose plutôt à "réaliste" ou d'après nature² ». Dario Gamboni complète que le terme n'est pas opposé à figuration ou représentation, « comme on pourrait s'y attendre dans une perspective moderniste, mais à l'imitation (dans un sens réaliste) et à la narration³ ». Dario Gamboni explicite sa pensée en revenant sur le commentaire le plus célèbre de Gustave Moreau concernant l'abstraction, faisant de nouveau référence à l'œuvre *Les Prétendants* (1852-1896) [fig. 9]. Pour justifier la figure du poète au centre du tableau, le peintre explique que « l'expression des sentiments humains⁴ » est subordonnée pour lui aux « éclairs intérieurs » déjà cités, et qu'il préfère ces figures qui entraînent le spectateur « vers le songe et l'abstrait⁵ ». Gamboni résume :

« L'abstraction est ici opposée au récit, qu'elle suspend, et à la signification, qu'elle semble contredire ; elle est associée d'une part à "la plastique et à ses moyens d'expression" et d'autre part au songe, "à la manifestation du rêve et de l'immatériel". Cette double nature de

¹ BENSON Laurie, « Gustave Moreau and Classical Mythology », dans GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, cat. expo., (Melbourne, National Gallery of Victoria, 10 décembre 2010 – 10 avril 2011), Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010, p. 40-47, p. 31. Traduction personnelle.

² MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, p. 214.

³ GAMBONI Dario, « Abstraction, matière et imagination dans l'œuvre et la pensée de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 62.

⁴ *Écrits*, I, p. 53.

⁵ *Écrits*, I, p. 54.

l'abstraction, à la fois matérielle – du côté des moyens de la peinture – et idéelles voire transcendante, est fondamentale¹. »

La notion d'abstraction chez Moreau n'est donc pas une préfiguration de son acception moderniste. L'action d'abstraire équivaut à réduire et à éliminer, pour s'éloigner du pittoresque² et faire valoir l'intériorité et le rêve contenu dans les figures représentées, à la manière de Michel-Ange par exemple³. Le professeur d'histoire de l'art contemporain Rémi Labrusse identifie trois types de pratiques liées à l'abstraction chez Gustave Moreau :

« Au total, on peut donc relier à une esthétique de l'abstraction – au sens commun que nous donnons aujourd'hui à ce terme – trois types de pratiques et de pensées tout à fait hétérogènes chez Moreau : la figuration allégorique (ou l'"abstraction" proprement dite), l'ornementalité pythagoricienne (ou la "plastique") et la poétique de l'informe (ou le "champ"). Image et aniconisme s'y rencontrent, figuration et non-figuration, langage des motifs et gestes des fonds. Parfois semble prévaloir une fascination pour le monde considéré comme un chiffre à décrypter et parfois un rejet du monde considéré comme un obstacle à dépasser pour rejoindre le "divin". Tantôt le panthéisme et tantôt le vitalisme, tantôt les "mystères" de l'extériorité et tantôt les "éclairs" de l'intériorité y occupent la première place⁴. »

Il n'y a donc pas de contradiction entre la figuration et l'abstraction chez l'artiste : « Pour Moreau, l'abstraction ne s'oppose pas à la figuration, mais est la structure picturale qui la sous-tend. Plutôt que non figuratives, les œuvres abstraites de Moreau sont mieux comprises comme "pré-figuratives"⁵ comme l'a dit Scott Allan⁶ ». Les œuvres inachevées de Gustave Moreau, considérées comme des esquisses ou des ébauches, sont plus sûrement des œuvres « préfiguratives », au sens de « préfiguratrices » aussi, c'est-à-dire préparatoires à des œuvres au caractère achevé plus certain.

¹ GAMBONI Dario, « Abstraction, matière et imagination dans l'œuvre et la pensée de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 63.

² Moreau critique d'ailleurs Vélasquez qui confond « le pittoresque et l'abstrait » selon lui. À ce propos : *Écrits*, II, p. 307-309.

³ *Écrits*, II, p. 314.

⁴ LABRUSSE Rémi, « Un travail de deuil ? », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, *op. cit.*, p. 75-85, p. 81.

⁵ ALLAN Scott S., *Gustave Moreau (1826-1898) and the Afterlife of French History Painting*, thèse de doctorat, Princeton University, 2007, p. 351. Note issue de la citation.

⁶ « For Moreau, abstraction is not opposed to figuration, but is the pictorial structure that underlies it. Rather than non-figurative, Moreau's abstract works are better understood as 'pre-figurative' as Scott Allan has put it. » COOKE Peter, *Gustave Moreau. History painting, spirituality and symbolism*, New Heaven / Londres, Yale University Press, 2014, p. 188. Traduction personnelle de l'auteurice.

Dans l'ensemble de l'œuvre moréen se distinguent plusieurs types d'inachevé : les esquisses et ébauches, donnant lieu à des versions sur toile à l'huile plus abouties ; les palettes d'aquarelle ; les aquarelles, gouaches et huiles colorées, dans lesquelles la couleur et la matière picturale priment largement sur la ligne (*La Tentation de Saint Antoine* (vers 1896) [fig. 65], *La Vision* (sans date) [fig. 66]) ; les huiles sur toile inachevées (*Les Chimères* (1884) [fig. 11]) ; les huiles sur toile achevées (*Jupiter et Sémélé* (1894-1895) [fig. 2]).

Dans la catégorie des esquisses et ébauches se trouvent des essais schématiques à l'huile et au crayon, dans lesquelles les formes sont placées au sein de la composition, sans plus de détail. Deux ébauches pour *Hercule et l'hydre de Lerne* (1876) [fig. 4] peuvent ainsi être convoquées. La première, une ébauche à l'huile sur toile¹, montre une répartition des masses et des valeurs colorées, tandis que la seconde est un dessin à la mine de plomb sur papier² révélant de façon schématique le placement de la figure principale, l'hydre. Ce dernier dessin en évoque un autre³ sur lequel on distingue des types de composition picturale des grands maîtres : Titien, Poussin, Claude Lorrain, Rembrandt et des peintres flamands. Moreau esquisse en quelques traits les lignes de forces et les masses colorées des tableaux, probablement pour s'en servir par la suite comme base structurelle de composition. Dario Gamboni semble adhérer à cette hypothèse, appuyant que Gustave Moreau semble « pressentir ou reconnaître une *macchia* au sens de noyau du tableau⁴ » dans les ébauches colorées où de nombreuses tâches apparaissent. L'auteur confirme ainsi les deux facteurs essentiels à la peinture moréenne que Raphael Rosenberg pressentait déjà : « son intérêt pour la composition en tant que telle et sa fascination pour le hasard de la tâche⁵ ». Le premier facteur correspond à la *macchia* comme « âme du tableau », principe de développement et de structure pour une œuvre future, comme l'étude des compositions picturales des grands maîtres le laisse déjà percevoir. Le second montre que Moreau, capable de synthèse dans le cas de l'étude des maîtres, est aussi capable d'analyse en déployant, à partir de quelques couleurs hasardement posées (rappelant les palettes d'aquarelle), un sujet devenant une œuvre complexe. Pour autant, il est possible que ces ébauches aient été réalisées postérieurement à l'œuvre achevée qu'elles évoquent : Moreau possède en effet

¹ Gustave Moreau, *Étude abstraite (étude pour Hercule et l'hydre de Lerne)*, sans date, huile sur toile, 27 x 22 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 1151).

² Gustave Moreau, *Hercule et l'hydre de Lerne*, sans date, mine de plomb sur papier, 13,3 x 8,2 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Des. 793).

³ Gustave Moreau, *Études de composition d'après les maîtres*, sans date, fusain et mine de plomb sur papier vélin, 21,8 x 22,8 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Des. 6894). Reproduction disponible dans l'ouvrage : COOKE Peter, *Gustave Moreau. History painting, spirituality and symbolism*, op. cit., p. 189 (image 135).

⁴ GAMBONI Dario, « Abstraction, matière et imagination dans l'œuvre et la pensée de Gustave Moreau », art. cit., p. 70.

⁵ ROSENBERG Raphael, « Taches ou paysages ? Les peintures non figuratives de Gustave Moreau », art. cit., p. 60-71.

l'habitude de revenir sur des sujets déjà traités tout au long de sa carrière, sans nécessairement achever, cette fois, l'œuvre étudiée. Les ébauches citées, non datées, ne permettent pas de trancher. L'hypothèse reste vive, surtout si l'on classe ces ébauches comme similaires aux huiles colorées réalisées tardivement, après 1890 selon Pierre-Louis Mathieu et Peter Cooke.

Les palettes d'aquarelle¹ et les huiles colorées, qualifiées de « préfiguratives », sont quant à elles non signées, non datées et majoritairement non titrées, mais néanmoins soigneusement encadrées dans des cadres dorés, prêtes à être exposées dans un meuble à panneaux tournant, similaire à celui des aquarelles du premier étage. Certaines des palettes d'aquarelle sont redécoupées², des détails de tâche sont encadrés au crayon directement sur le papier³, certaines encore sont titrées⁴.

Ces productions artistiques préfigurent-elles l'abstraction ? Pierre-Louis Mathieu indique qu'il est peu probable que les œuvres colorées dénommées « ébauches » aient influencé les peintres fondateurs de l'art abstrait et que Moreau ait ainsi eu quelconque rôle dans la genèse de l'art non figuratif. L'auteur préfère utiliser le terme « convergence » plutôt que celui d'« influence » pour discuter des rapprochements possibles, entre Moreau et Kandinsky notamment⁵. Pierre Schneider établit quant à lui un lien entre Moreau et le fauvisme, pas seulement par les élèves que le peintre eut, mais comme acteur d'une phase nocturne du fauvisme, délimitée de 1897 à 1904 selon l'auteur, et dont l'artiste serait l'un des représentants⁶. Le lien s'étirerait même jusqu'à Fernand Léger, en passant par Picabia et Delaunay, supporté par les tons mauves déjà utilisés par Moreau. Le traitement de la couleur permettait ainsi déjà de suggérer un lien entre Moreau et l'abstraction, via la technique du contrepoint, par laquelle l'artiste sépare la ligne du fond coloré, renforçant l'autonomie de chacune des parties.

Le fini n'est plus nécessairement un but à atteindre. L'historienne de l'art Anne Prache confirme en restituant les propos du peintre :

« En art désormais, comme l'éducation des masses encore vague se fait peu à peu, il n'y aura plus besoin de finir et de pousser jusqu'au peigné [...] – Nos besoins d'expression – tout enrichis par le christianisme – deviennent infinis ; en art comme en conversation, héritiers de tant d'art

¹ À ce propos : ROSENBERG Raphael, « Hasard et abstraction. Les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 93-107.

² N°s 91, 96, 99, 100.

³ N° 104.

⁴ *Le Page*, n° 116.

⁵ À ce propos : MATHIEU Pierre-Louis, « Gustave Moreau, premier abstrait ? », *art. cit.*, p. 85-92. ; ou encore : MATHIEU Pierre-Louis, « Le passage vers l'abstraction », *art. cit.*, p. 209-216.

⁶ SCHNEIDER Pierre, « Les sources de la peinture moderne », *art. cit.*, p. 28.

et sachant tant de choses, nous voulons dire beaucoup avec le moins de moyens. Aussi l'art prochain – qui condamne déjà les méthodes de Bouguereau et d'autres – nous demandera seulement des indications, des ébauches mais aussi l'infinie variété des impressions multiples. On pourra encore finir, mais sans en avoir l'air¹. »

Gustave Moreau est un messager, qui use de ses tableaux comme missives au caractère divin ou sacré : la référence au christianisme induit une infinité de possibilités herméneutiques, un rapport à l'œuvre – à Dieu ou au spirituel – subjectif et personnel, protéiforme et pourquoi pas, comme le propose déjà le peintre, syncrétique. La simplification et la réduction des moyens formels permettront, dans un avenir proche selon Moreau, de discourir tout autant. Ses œuvres si complexes ne laissent pas nécessairement cette impression au spectateur, et pourtant, l'évolution formelle des toiles dites « ébauches », redécouvertes après sa mort, prouvent cette volonté de simplification et de réduction des moyens plastiques, passant parfois par un inachèvement ; non nécessairement une interruption involontaire, mais aussi un inachevé conscient, assumé. La peinture, quel que soit son fini, communique et donne à voir des impressions multiples.

¹ PRACHE Anne, « Souvenirs d'Arthur Guéniot sur Gustave Moreau et sur son enseignement à l'École des beaux-arts », *Gazette des beaux-arts*, avril 1966, p. 229-240, p. 235-236, cité dans : FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau, Georges Rouault. Souvenirs d'atelier*, cat. expo., Paris, musée Gustave Moreau (27 janvier – 25 avril 2016), Paris, Somogy, p. 148.

PARTIE III : RECEPTION DE L'ŒUVRE DE GUSTAVE MOREAU ET CONSTITUTION DU SYMBOLISME

L'interrogation quant à l'appartenance de Gustave Moreau à l'avant-garde artistique et aux avant-gardes historiques s'inscrit nécessairement dans la continuité de la réception critique et posthume de son œuvre. Après avoir consacré une première partie à l'étude du thème du féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau, puis une deuxième à l'étude du style de celui-ci, la troisième partie sera consacrée à la réception critique.

Nous nous proposons à présent de dresser une histoire de la constitution du symbolisme, mouvement dans lequel s'inscrit Moreau en tant qu'artiste archétypal. Si aux termes de ces deux premières parties le lecteur peut retenir que Gustave Moreau est particulier et unique en son siècle, innovant et singulier, la troisième et dernière partie de ce travail s'attache à montrer comment le peintre a été embrassé et incorporé dans un mouvement plus vaste, le symbolisme, qui a été constitué de manière thématique et non stylistique.

Rappelons que les lectures exclusivement formelles de l'histoire de l'art datent de la fin du dix-neuvième siècle et sont donc contemporaines de la fin de carrière et de vie de Gustave Moreau. Si ce procédé de lectures formelles provient du monde germanophone (Allemagne, Autriche, Suisse), il n'est cependant pas encore ancré dans les pratiques des critiques et des historiens de l'art français du vivant de Gustave Moreau. Ainsi, la réception critique de l'artiste – largement française dans un premier temps – n'est pas nécessairement familière de cette approche stylistique et formelle des œuvres. Les thèmes ont donc été posés comme l'essence de l'œuvre, retenus et étudiés comme les sujets indispensables et nécessaires à sa compréhension. Sans nier cet aspect plus « littéraire » d'un tableau, l'approche stylistique se penche sur la manière dont celui-ci est conçu, réalisé, peint. Les nombreux travaux préparatoires pouvant accompagner cette genèse (esquisses, dessins d'étude, dessins de composition, etc.) se révèlent des outils précieux pour retracer le processus créatif de l'artiste. Ce tournant « stylistique » de l'analyse en histoire de l'art se pose, du côté des artistes et de la critique d'art, comme une fin en soi, en acquérant une valeur programmatique par des manifestes. Notons dans le cas précis de Gustave Moreau que celui-ci ne prendra part à aucun manifeste et refusera d'être considéré comme appartenant à tel courant ou tel autre. Les seuls écrits « manifestes » que le peintre légua sont ses écrits personnels, qui ne prétendent pas acquérir cette valeur programmatique : ils valent pour eux-mêmes, comme une documentation de l'œuvre en devenir, comme témoins des pensées et des jugements de l'artiste. Ainsi, Moreau,

dont la singularité passe essentiellement, comme nous l'avons démontré, par son style, ne sera plus reconnu comme un peintre spécifique, mais comme un peintre parmi d'autres.

Au lendemain de sa mort, le legs artistique de Gustave Moreau soulève une première interrogation, qui sera aussi une préoccupation des avant-gardes artistiques postérieures : celle du rôle du spectateur dans la réception de l'œuvre. Moreau pose en effet le récepteur comme un herméneute dont l'interprétation permet de prolonger, voire d'aboutir l'œuvre.

CHAPITRE 6 : LE SPECTATEUR HERMENEUTE

Le précédent chapitre abordait l'esthétique de l'inachevé – dans sa forme et dans ses causes – dans l'œuvre de Gustave Moreau. Ce cheminement – puisque l'inachevé est, pour rappel, un processus – paraît se poursuivre dans la réception critique de l'œuvre. Nous pourrions d'ailleurs émettre l'hypothèse selon laquelle toute œuvre, qu'importe son fini, est par essence inachevée, dans le sens où sa réalisation pleine et entière se ferait grâce au regard du spectateur, devenant ainsi, en quelque sorte, co-créateur de l'œuvre. L'œuvre effectue un chemin du créateur vers le spectateur, de la genèse à la réception.

1. L'ŒUVRE COMME CHEMINEMENT : DU CRÉATEUR AU SPECTATEUR

Dans une longue citation ci-dessous commentée, Gustave Moreau aborde son processus créatif, ainsi que les objectifs qu'il se fixe en tant qu'artiste et les espoirs qu'il entretient vis-à-vis du public :

« C'est parce que j'ai ces hautes idées que j'arrive à donner à mes scènes ce caractère indécis et mystérieux qui stupéfie et étonne tant de gens sans cervelle. C'est grâce à cette continuelle méditation que j'arrive à exprimer sans qu'on s'en rende compte, mais d'une façon frappante, ce je ne sais quoi qui se dégage des grandes œuvres du génie : la Sixtine et certains morceaux de Léonard. C'est pourquoi je suis si long à dégager cet idéal, parce qu'il est bien en moi, mais pour en trouver la formule, cela demande des peines infinies.

C'est dans la pose, dans le choix du mouvement, dans le style, dans l'expression, dans les détails d'ajustements religieux et graves.

C'est ce qui fait que ces œuvres-là donneront toujours à penser, et longuement, à ceux qui aiment la rêverie et la pensée : elles renferment tout avec une extrême simplicité de mise en scène et de gestes.

Aussi, comme mes gestes sont peu poncifs et peu de convention – [nombreuses lignes raturées]¹. Ça s'avance beaucoup, c'est pour ça que je travaille seulement ma figure parce que le reste suivra². »

¹ Note n°74, *Écrits*, II, p. 259. : On parvient à lire, au début de ce paragraphe raturé, les mots suivants, qui ne manquent pas d'intérêt : « Il faut voir toutes ces figures de Delaunay et d'autres, c'est toujours théâtral ». Il s'agit d'Élie Delaunay (1828-1891), peintre d'histoire et ami de Moreau.

² *Écrits*, II, p. 259-260. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

Tout d'abord, Moreau évoque les « hautes idées » qu'il transmet grâce au « caractère indécis et mystérieux » des scènes qu'il dépeint : l'histoire de la vie, supportée par des allégories et des symboles, est en substance le thème générique de ses œuvres. Il compare ses productions aux « grandes œuvres du génie », s'inscrivant aux côtés de Michel-Ange et de Léonard de Vinci, maîtres anciens qu'il admire et qu'il copie dans sa jeunesse. Moreau cherche à transmettre un idéal, qui s'enrichit et se précise au fil de ses réflexions. Le caractère réflexif qu'il souhaite donner à ses œuvres est déjà contenu dans la genèse de celles-ci. Le peintre lui-même explique qu'il nourrit une « continuelle méditation », propre selon lui au « vrai savant¹ », au « grand poète » qu'il a pour ambition d'incarner. Gustave Moreau a aussi conscience d'être à la fois l'émetteur et le premier récepteur de l'œuvre qu'il produit :

« Il y a dans l'exécution d'une œuvre d'art deux opérations nécessaires :

Rentrer en soi-même et en sortir.

La seconde est la plus difficile.

Rentrer en soi-même pour se bien rendre maître de son sentiment et de son inspiration.

En sortir pour être soi-même son propre juge et critique, et trouver le sang-froid nécessaire aux multiples difficultés des travaux d'exécution². »

La première opération, « rentrer en soi-même », nécessite une introspection pour sonder les inspirations, émotions et sentiments à exprimer, « dégager cet idéal³ » interne et intérieur. Ainsi, la première source d'inspiration de laquelle jaillit l'œuvre est l'artiste lui-même : qu'il étudie d'autres formes artistiques, d'autres thèmes et sujets, ces études et ce travail préparatoire – sur le long terme – à l'œuvre, mûrent et évoluent au sein de son intériorité – cœur, cerveau, selon ce que l'on considère être le siège de l'inspiration – et se transmettent par la main. Moreau laisse une place importante à cette genèse inspirée, suggérée par des sources multiples, ce que Dario Gamboni désigne sous l'expression « l'esthétique de l'effet⁴ » et qui est notamment déclenché par « l'effet des matériaux sur l'artiste⁵ », comme nous l'évoquons déjà à travers l'analyse stylistique de l'inachevé. Moreau se nourrit en effet et par exemple des tâches et des palettes d'aquarelle desquelles il tire des sujets ou des expérimentations colorées, ensuite plus abouties.

¹ *Écrits*, II, p. 257.

² *Écrits*, II, p. 258.

³ *Écrits*, II, p. 259.

⁴ GAMBONI Dario, « Abstraction, matière et imagination dans l'œuvre et la pensée de Gustave Moreau », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 61-73, p. 70.

⁵ GAMBONI Dario, « Abstraction, matière et imagination dans l'œuvre et la pensée de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 70.

La seconde opération, « en sortir [de soi-même] » constitue pleinement le geste artistique de la main, dans un premier temps, puis la réception autocritique de l'œuvre dans un second temps. Ainsi, ça n'est pas l'idéal qui est difficile à atteindre, puisque l'artiste le porte en lui et le développe dans une « continuelle méditation » : c'est la manière de l'exprimer qui s'avère pénible. La « formule » picturale pose de nombreuses problématiques plastiques : choisir le mouvement, le style, l'expression, les détails, le caractère grave et religieux, et la figure surtout, tous ces éléments composant rigoureusement le dessein et le dessin auxquels l'artiste se livre. L'artiste pose son regard et son jugement sur l'œuvre en cours de production, de la conception à la réalisation, puis lorsque celle-ci est estimée finie. Ce regard est un premier filtre, avant le public à venir. Cette phase peut se multiplier et se succéder, comme c'est d'ailleurs le cas dans la carrière de Gustave Moreau, qui remet sans cesse sur le métier ses œuvres pour les modifier, les compléter, les améliorer.

Cette réflexion constante est ainsi garante de ce que Moreau nomme le génie et qu'il espère faire percevoir à son public. Il gage d'ailleurs dans ses écrits que le « grand génie [enveloppe] sa passion, son ardeur sublime, dans une forme mesurée, respectueuse et méditée¹ » et que « les imbéciles niais ne voient pas que l'homme de génie, en agissant ainsi, joue à qui perd qui gagne, car s'il perd d'un côté l'admiration ou l'attention bête du passant, il gagne le respect, l'aveugle et dévouée admiration du penseur dans la postérité² ». Dans sa notice sur Gustave Boulanger prononcée lors de la séance du 22 novembre 1890 à l'Académie des Beaux-Arts, Gustave Moreau explique que c'est « la curiosité, plus que la méditation et la sensibilité de l'âme, [qui] se montrait en toutes choses chez lui³ ». La notice, peu élogieuse à certains endroits, insiste ici sur la comparaison : Moreau est de toute évidence du côté de la méditation et de la sensibilisé de l'âme, bien loin de la « peinture pittoresque et ethnographique⁴ » que pratique son prédécesseur. En effet, Moreau exècre le pittoresque et les tableaux vivants, trop théâtraux selon lui. Il préfère nettement être du côté de la pensée et susciter cet acte réflexif chez son public, de manière contemporaine certes, mais aussi pour et dans la postérité.

L'objectif est d'amener le spectateur à penser, longuement et intensément : l'œuvre renferme « tout⁵ » dans sa simplicité, elle mène donc à l'idéal, aux « hautes idées », en résumé, à la vie même, incarnée dans « une extrême simplicité de mise en scène et gestes ». Moreau

¹ *Écrits*, II, p. 225.

² *Ibid.*

³ *Écrits*, II, p. 343.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Écrits*, II, p. 259-260. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

perçoit deux ensembles de réactions possibles du public face à ses œuvres : la stupéfaction et l'étonnement pour les « gens sans cervelle », et la rêverie et la pensée pour ceux qui aiment s'y adonner. Ici, les « gens sans cervelle » sont ceux dépourvus d'imagination, ceux en étant pourvus profitant délicieusement de l'œuvre¹.

Ainsi, l'œuvre passe de la main du créateur au regard du public. Les deux gestes deviennent ainsi complémentaires dans l'analyse, « qui noue l'étude de la perception à celle de la création² ». L'artiste soumet d'abord l'œuvre à son propre regard. Le spectateur est quant à lui attendu comme second regard, il est « requis d'être en quelque sorte co-créateur de l'œuvre », bien qu'il ne soit pas tenté de créer à son tour. Le geste créateur est en effet réactivé par ce second regard réceptif. Les effets, évoqués précédemment et que l'artiste recherche d'abord sur lui-même, sont des passeurs de sens : ils se déclenchent dans le regard du spectateur, d'abord pour eux-mêmes, ensuite pour soutenir – éventuellement et potentiellement – une signification. Ces effets correspondent à ce que le poète Stéphane Mallarmé désigne comme la suggestion et qu'il oppose, avec les artistes symbolistes en général, à la description. Il s'agit d'activer la perception imaginative pour provoquer l'apparition d'images potentielles³, c'est-à-dire réaliser « une nouvelle création : son avènement dans le perçu et parfois son expansion dans l'imaginaire⁴ ». Le spectateur est le second réceptacle de cette perception, dont l'imagination est une porte ouverte vers l'infini créateur.

Cela signifie-t-il que le spectateur saisit les effets et le sens de l'œuvre tels que l'artiste les aurait conçus ? Rappelons que Moreau prend soin, concevant son futur musée, de rédiger aussi des notices de tableaux et des écrits esthétiques, sans visée de publication. Les unes et les autres seront néanmoins publiés par des chercheurs dans plusieurs éditions posthumes. Ceux-ci peuvent d'ailleurs être perçus comme des guides et des aides herméneutiques pour saisir l'ambition artistique et les moyens plastiques mis en œuvre par Gustave Moreau. Si le peintre s'adonne à l'écriture, c'est avant tout, pour rappel, pour communiquer avec ses proches et notamment sa mère, mais aussi pour orienter un public qu'il juge plutôt négativement. Il n'est

¹ « Tu comprends que cette façon d'écrire avec ces caractères silencieux et mystérieux, c'est délicieux pour les gens qui ont de l'imagination. » *Écrits*, II, p. 259.

² DUFRENNE Mikel, « Esthétique. Esthétique et philosophie », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne]. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

³ GAMBONI Dario, « Abstraction, matière et imagination dans l'œuvre et la pensée de Gustave Moreau », *art. cit.*, p. 70.

⁴ DUFRENNE Mikel, « Esthétique. Esthétique et philosophie », *art. cit.*

pas tendre dans ses écrits lorsqu'il parle des « jugements et opinions de rapins¹ » ou encore des « idées d'imbéciles », « dont l'intelligence en art, comme en tout, du reste, ne dépasse par celle d'un concierge ou d'un charcutier² », désignant tour à tour les mauvais peintres – eux aussi composant le public – et les spectateurs eux-mêmes, qui ne sont pour finir « que des sots ». Le mépris (de classe) et la colère (contre ses pairs) pointent dans ces lignes. Par-dessus tout, Moreau a horreur « d'être classé parmi les incompris³ ». Dans ses écrits, il montre néanmoins qu'il a conscience de cette possible incompréhension de son œuvre artistique :

« Il y aura sans doute bien des déceptions au sujet du style qui est chez moi, après bien des efforts, ramené à la simplicité et, je crois, dégagé de toute emphase académique et d'école. Ça trompera bien des gens quand ils vont voir un tableau que j'ai voulu faire, et que je crois de la grande peinture épique, avoir des proportions modestes et des allures de style si familières ; c'est pourtant là qu'est selon moi le très considérable progrès que j'ai fait et le point dont je suis le plus fier, mais cela ne sera ni compris ni apprécié. Cela je m'en inquiète peu⁴. »

Moreau défend la simplicité à laquelle il est fier de revenir, tant celle de l'idée que celle de la forme, et promet le fait de se dégager de l'emphase académique. Il se revendique comme artiste libre. L'inachevé indique d'ailleurs une certaine simplicité formelle, dégagée de toute hiérarchie entre la ligne et la couleur, actant l'autonomie de chacune d'elles. Par ailleurs, l'artiste prête au spectateur des émotions et sentiments négatifs, incarnés par la déception et la tromperie. Le caractère antithétique des proportions modestes et des « allures de style si familières » avec la grande peinture épique, dont Moreau se revendique et qu'il « croit » faire, selon ses propres termes, révélerait leur incompatibilité au spectateur. Nous avons montré comment le peintre s'approprie la peinture d'histoire pour la modifier singulièrement ; le spectateur, potentiellement peu habitué à cette appropriation nouvelle et innovante, pourrait en effet être dérouteré, comme cela fût le cas lors de l'ouverture du musée. Or, ce que Moreau reproche le plus à ses contemporains, c'est justement leur esprit étriqué, la pauvreté de leur culture artistique ; en résumé, leur incompetence à apprécier son œuvre à sa juste valeur. Moreau est fier de ce qu'il crée et son orgueil et sa conviction de peintre servent la productivité artistique dont il fait preuve jusqu'à la fin de sa vie. Comme l'exprime Peter Cooke, « choisir la voie de la peinture allégorique était donc relever un défi, le défi posé par la nature du public, peu réceptif à un art qui exigeait une certaine érudition et un travail d'interprétation

¹ *Écrits*, II, p. 283. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

² *Écrits*, I, p. 125. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

³ *Écrits*, I, p. 159.

⁴ *Écrits*, II, p. 235-236.

intellectuelle¹ », érudition et travail dont le peintre doute quant à son public. Ce doute est encore confirmé par cette note formulée par l'homme de lettres Louis de Cormenin, soulignée au crayon dans un des albums de presse de Moreau :

« Si dilettanti que nous soyons, nous autres Français, nous sommes en général peu artistes, nous aimons les idées claires, les énigmes nous fatiguent, les symboles nous rebutent ; notre éducation intellectuelle sans subtilité ne va pas au-delà de l'allégorie, nous nous tenons au pain quotidien du bon sens². »

L'allégorie connue, simple et « convenue³ » est acceptée ; le symbole énigmatique ou l'allégorie singulière, dont Moreau use régulièrement, sont quant à eux rejetés. Les français dans leur ensemble sont perçus pragmatiques et « peu artistes », ce qui ne devait guère enchanter Moreau, qui se pensait chantre de l'imagination et de la grande peinture d'Histoire, c'est-à-dire d'une peinture complexe et donnant à penser mille fois.

Ce spectateur-penseur idéal, duquel Moreau semble beaucoup attendre, existe-t-il donc du vivant de l'artiste ? Lui-même semble en douter :

« Consentez donc, véritable artiste – peintre, musicien, sculpteur ou poète – à passer pour un fossile aux yeux des gens aveugles par leurs prétentions ou auprès de vos confrères qui, pour de bonnes raisons, se jettent dans toutes les excentricités et les fausses audaces les plus niaises et les plus mort-nées. Inclinez-vous, continuez à tracer votre sillon pour paraître originaux et neufs, et attendez quelquefois non pas 10, ni 20, ni 30 mais 50, 100 ans qu'une mode, qu'un engouement passager, qu'un caprice ridicule de coteries se donnant le mot, ait passé. Alors vous serez l'avenir <aurez tout un avenir>⁴. »

Le succès posthume de Moreau ne lui aura d'ailleurs pas donné tout à fait tort puisqu'il sera redécouvert deux fois après sa mort, alternant les périodes d'intérêt et de désintérêt de la part du public. Le peintre démontre ici une connaissance des rouages du monde de l'art au sens large, n'étant pas naïf quant aux goûts et appréciations des uns et des autres, variables selon les périodes et la cote sur le marché : Moreau a peut-être déjà conscience qu'après sa mort, sa production artistique, finie, pourra prendre de la valeur. La rareté et la singularité restent des valeurs fortes accordées aux artistes et aux œuvres. Ainsi, comment être plus rare qu'en ayant une quantité limitée de productions à la vente ? Déjà de son vivant, Moreau se faisait exposant

¹ COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1999, p. 225-236, p. 233.

² DE CORMENIN Louis, « Sans titre », *Journal du Loiret*, 20 mars 1866, musée Gustave Moreau, Inv. 14581.

³ COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *art. cit.*, p. 233.

⁴ *Écrits*, II, p. 224-225.

rare ; après sa mort, la découverte de la quantité d'œuvres étonnera, puis seules quelques huiles et les aquarelles – disponibles en quantité bien plus limitée que les dessins – déjà sur le marché (la plupart dans des collections privées, qui reviendront, pour certaines, au musée) s'arracheront à prix d'or lors de ventes toutes aussi rares. Puisque Moreau ne semble trouver que peu de satisfaction auprès du public contemporain, il place de ce fait ses espoirs dans un public qui lui sera posthume¹, comme l'écrivait Peter Cooke : un public idéal et initié majoritairement incarné par la critique artistique et les artistes. Le public du musée reste quant à lui relativement restreint. Si Gustave Moreau considère ce dernier comme étant initialement dépourvu des qualités nécessaires à la juste compréhension de ses œuvres, le public non-initié, celui des musées donc, doit-il nécessairement être placé à la marge de ce processus de réception critique ? Si l'œuvre de Moreau est une œuvre « messagère », de quels moyens dispose alors le spectateur herméneute pour l'aborder, voire la décoder ?

2. L'ŒUVRE MESSAGÈRE ET LE SPECTATEUR HERMÉNEUTE : LA QUÊTE D'UN PUBLIC IDEAL

Pour privilégier ce public idéal, Gustave Moreau choisit un certain nombre de moyens plastiques qu'il met en place. D'après Pierre-Louis Mathieu, l'une des solutions préférées est de « se réfugier dans une esthétique hautaine d'*odi profanum vulgus* et de mystère² ». Le peintre choisit donc volontairement d'exclure le public qu'il juge vulgaire et incapable de recevoir pleinement son œuvre, pour se concentrer sur un public plus rare, plus précieux, d'initiés. Moreau s'interroge dans ses écrits sur la posture et les moyens à adopter :

« Sans doute il ne faudrait pas que le peintre affirme à la manière de l'écrivain : ce serait absurde. Aussi est-il nécessaire que la pensée du peintre, quelque nette, quelque profonde, quelque forte qu'elle soit, ait toujours pour la protéger et pour lui conserver son vrai caractère une enveloppe mystérieuse qui déconcerte le spectateur et le tienne à distance respectueuse³. »

À nouveau, la lisibilité de l'écrit, plus aisément compréhensible puisque ce langage est partagé par un plus grand nombre, est soulignée en comparaison à la peinture, qui elle, serait plus mystérieuse, plus cachée, réservées aux initiés. Volontairement, l'art de la peinture laisse le spectateur déconcerté et à « distance respectueuse » : à distance de la toile – physiquement,

¹ COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford, Peter Lang, 2003, p. 123.

² COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *art. cit.*, p. 233.

³ *Écrits*, I, p. 121.

pour l'admirer dans son ensemble – et à distance de la pensée du peintre, plus difficilement compréhensible par les moyens picturaux employés. Le critique Ary Renan confirme d'ailleurs que « beaucoup ont cru alors qu'il fallait une initiation pour saisir le sens du symbole inclus et, le premier frisson passé, murmurèrent les mots de peinture *savante* ou *littéraire*¹ », puisque le public n'était pas habitué à la rareté de ces œuvres qui paraissaient « dépasser les limites assignées à l'art² ».

Le mystère semble encore être une caractéristique nécessaire à la quête du public idéal tel que Moreau le conçoit et le projette : un public initié au mystère sacré de l'art serait le seul à même de mériter l'œuvre du peintre. Un public qui *sait* regarder, qui a *appris*, qui est donc *initié*, auquel l'artiste s'identifie lui-même, comme le démontre cette note :

« Laissons aux plus penseurs, aux plus chercheurs le plaisir d'y trouver leur vie, comme on dit vulgairement. C'est la vraie joie en face des œuvres pensées des anciens maîtres ; je l'ai bien éprouvé moi-même toute ma vie d'artiste devant les Mantegna, les Costa, les Dürer et tant d'autres, devant les penseurs, les grands penseurs : et ils étaient peintres tout de même, malgré cette tare³. »

Moreau conçoit ici ironiquement la pensée comme une tare : comme il l'évoquait déjà dans ses écrits, le peintre doit être avant tout peintre et penser ne fait *a priori* par partie des qualités nécessaires à cette pratique. Pourtant, il est évident pour le peintre que les tableaux sont des pensées mises en œuvre, que le spectateur herméneute peut alors interpréter à sa guise, suscitant ainsi la joie dans la contemplation réflexive. Moreau est d'ailleurs le premier à en éprouver devant les œuvres des maîtres anciens.

En plus du mystère qui est l'effet déclenché par le choix des moyens plastiques, Gustave Moreau recommande surtout une économie de ceux-ci, laquelle autorise une variabilité infinie des impressions et des expressions. Il semble que l'artiste promeuve les processus d'émancipation, le professeur entend libérer la créativité de ses élèves et le peintre l'interprétation subjective de l'œuvre : le spectateur, au centre de la réception, est libre de concevoir la pensée suggérée par le peintre, voire convoqué à responsabilité⁴, comme le suggère

¹ RENAN Ary, *Gustave Moreau*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 10. L'italique figure dans le texte original.

² Ibid.

³ *Écrits*, I, p. 121.

⁴ La formule est d'Emmanuel Lévinas, qui considère qu'il n'y a « pas de soi sans un autre qui convoque à responsabilité ». LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, M. Nijhoff, 1974, cité dans : RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 219.

l'évocation d'une éducation des masses¹. Dans une problématique apprentissage / enseignement, une telle approche est dite constructiviste, sollicitant l'activité du spectateur, le conviant à la construction d'une pensée autonomisante. Les possibilités interprétatives, parce que subjectives, deviennent alors potentiellement infinies, le message porté par l'œuvre, puisque telle est l'intention de l'artiste, offre une série de déchiffrements suggestifs. Économie de moyens, émancipation créative et interprétative participent d'une pensée ultérieurement qualifiée d'avant-gardiste.

Pour Gustave Moreau, ce qui prime c'est l'Exécution – qu'il majore d'une majuscule dans ses écrits, y apportant ainsi une marque d'importance –, c'est-à-dire « la réalisation du rêve et la conception de l'artiste² » dont l'outil est « toujours le docile serviteur de la pensée et du sentiment³ ». La manière sert le message et les deux doivent être en adéquation : « [...] c'est le point capital, d'exiger que l'Exécution, quelle qu'elle soit, ait toujours cette hauteur morale, cette marque divine et mystérieuse qui vient de la pensée et de l'âme⁴ ». Le lien entre morale et geste créateur est effectif chez Moreau : la conception et la réalisation artistique sont des actes sacrés et mystérieux, au sens de secret, caché, réservé aux initiés. Peter Cooke confirme ainsi que les moyens plastiques utilisés par Moreau déconcertent le spectateur :

« En effet, le luxe inouï de coloration dont Moreau revêt certains de ses tableaux de Salon opère comme une espèce de voile chromatique qui, de même que le foisonnement des détails décoratifs ou emblématiques, en renforce le caractère énigmatique, impénétrable⁵. Tout concourt donc, dans les tableaux les plus élaborés de Gustave Moreau, à déconcerter le spectateur⁶. »

¹ Nous recopions ici la citation déjà mentionnée au chapitre précédent : « En art désormais, comme l'éducation des masses encore vague se fait peu à peu, il n'y aura plus besoin de finir et de pousser jusqu'au peigné [...] – Nos besoins d'expression – tout enrichis par le christianisme – deviennent infinis ; en art comme en conversation, héritiers de tant d'art et sachant tant de choses, nous voulons dire beaucoup avec le moins de moyens. Aussi l'art prochain – qui condamne déjà les méthodes de Bouguereau et d'autres – nous demandera seulement des indications, des ébauches mais aussi l'infinie variété des impressions multiples. On pourra encore finir, mais sans en avoir l'air. » MOREAU Gustave, propos rapportés par PRACHE Anne, « Souvenirs d'Arthur Guéniot sur Gustave Moreau et sur son enseignement à l'École des beaux-arts », *Gazette des beaux-arts*, avril 1966, p. 229-240, p. 235-236, cité dans : FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau, Georges Rouault. Souvenirs d'atelier*, cat. expo., Paris, musée Gustave Moreau (27 janvier – 25 avril 2016), Paris, Somogy, p. 148.

² *Écrits*, II, p. 265.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous recopions ici une note du texte original, qui est une critique de Charles Darcourt à propos de l'œuvre de Gustave Moreau dans son ensemble : « L'éblouissement des yeux vous absorbe, on sent que derrière ces pierres précieuses, ces métaux effervescents et ces lumières inouïes, il doit y avoir une pensée, mais M. Gustave Moreau s'égarer tellement dans l'infini, et surtout dans l'indéfini, qu'il en demeure incompréhensible. » DARCOURT Charles, « Sans titre », *Le Journal illustré*, 21 mai 1876.

⁶ COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *art. cit.*, p. 232-233.

La citation du critique d'art Charles Darcourt mise en note de bas de page par Peter Cooke nous semble révélatrice de la réception de l'œuvre moréenne par ses contemporains, qui insiste sur le fait que derrière les moyens plastiques développés – richesse nécessaire, belle inertie et travail de la couleur – « il doit y avoir *une pensée*, mais M. Gustave Moreau *s'égaré* tellement dans l'*infini*, et surtout dans l'*indéfini*, qu'il en demeure incompréhensible¹ ». L'incompréhension demeure, c'est-à-dire qu'elle reste, qu'elle se perpétue, que dès sa genèse, la peinture de Moreau est incompréhensible, indéchiffrable, voire peut-être illisible, et ce à chaque moment du processus créatif. L'intérêt du commentaire de Darcourt réside dans l'emploi des termes *infini* et *indéfini*, qu'il classe dans un ordre de priorité et d'importance (« surtout dans », c'est-à-dire avant tout, plus que tout autre chose) : l'*indéfini*, ce qui n'est pas ou ne peut pas être défini, dont les limites ne sont pas ou ne peuvent pas être déterminées, ce qui n'est pas *fini*, prime sur l'*infini*, qui est littéralement sans bornes, sans limites, illimité dans le temps et dans l'espace. Le rôle herméneutique du spectateur se place davantage du côté de l'*infini* interprétatif, la possibilité de l'extension herméneutique de l'œuvre étant sans limites. Ce qui est reproché à Moreau, c'est encore de ne pas *finir* ses œuvres, de laisser une sorte de vacance en elles. Or, ce « vide » inoccupé nous semble l'être de manière consciente et volontaire par l'artiste : cette vacance demande à être remplie par l'imagination active du spectateur. Marie-Cécile Forest développe :

« Contrairement aux peintures très minutieusement finies présentées au Salon, un grand nombre d'œuvres ne sont qu'ébauchées. *Les Chimères* et *Les Licornes* sont significatives de la nécessité intérieure qui amène Moreau à ne pas terminer ses travaux, quitte à contrecarrer le souhait du commanditaire. À travers ces deux tableaux troubadours inspirés du Moyen Âge, l'artiste révèle avant tout son souhait de faire rêver². »

Moreau parie sur la faculté d'imagination de son public, ou du moins, d'un certain public. Celui-ci aurait, selon l'artiste, la possibilité de se représenter ou de former des images, à l'instar du peintre lui-même qui conçoit et produit des images concrètes et abstraites. Le second versant est d'autant plus délégué au spectateur, qui conçoit et produit dans son esprit, de façon immatérielle.

¹ DARCOURT Charles, « Sans titre », *art. cit.*. Je souligne.

² FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau, la réinvention de la peinture », *Dossier de l'art*, n° 225, janvier 2015, p. 30-45, p. 36.

Ainsi, le style est un système de codes produit par le peintre que le spectateur doit décoder. Cette « substance imageante¹ », nommée ainsi par l'historien de l'art Meyer Schapiro, se compose des divers moyens plastiques précédemment relevés, telles que la ligne (arabesque), la couleur (abstraite), le détail (foisonnant). Par elle-même, cette matière picturale est « imageante », c'est-à-dire signifiante : elle donne à imaginer quelque chose, à produire des images. Là encore, il s'agit d'un processus, égal à celui de la conception et de la production artistique. L'acte d'imaginer s'enracine dans l'image picturale et émerge d'elle : nourrit à la fois de la matérialité de l'œuvre et de l'abstraction possible contenue en elle, le spectateur déploie sa propre imagination et ses propres images. Le spectateur n'a pas nécessairement besoin d'être initié ou de poser un regard « savant » sur l'œuvre : il lui suffit d'y être sensible pour en jouir. Le sensible déclenche le sens, « [...] car, si le style réside à la fois dans la maîtrise et l'expressivité, c'est que le secret de l'art est de communiquer le sens à même le sensible, dans la manipulation du matériau² ». Plus précisément encore, ce sensible « à nul autre pareil³ » est singulier, spécifique et individuant, autant que la production artistique l'est pour l'artiste lui-même. L'expérience vécue par le spectateur au contact de l'œuvre est individualisée et individualisante, dans la mesure même où le style a individualisé l'œuvre et par extension, l'artiste. Cet effet de découverte peut néanmoins s'avérer problématique, comme le montre cet extrait d'analyse du tableau *Les Chimères* (1884) [fig. 11], par Luisa Capodiecici :

« L'effet énigmatique de la composition dérive moins de son indétermination, que de sa complexité. L'artiste bâtit un labyrinthe de rapports et de renvois dans lequel le spectateur a du mal à trouver son chemin. Le sens du mystère est produit par ce sentiment de désorientation et d'impuissance à saisir le sens ultime de l'œuvre, car le peintre l'a soigneusement caché. Toutefois, dans ce défi intellectuel, le spectateur a la possibilité de trouver son fil rouge grâce à des indices et à des points de repère [...]⁴. »

Pour inciter le spectateur à penser *au-delà* des « limites physiques de l'œuvre⁵ », Gustave Moreau place des indices et des aides dans ses tableaux. La figure du poète à la lyre dans *Les Prétendants* (1852-1896) [fig. 9], par exemple, est une beauté purement plastique qui les entraîne vers une « disposition plus grande à méditer et à songer et à se reporter vers des

¹ À ce propos : SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.

² MARTIN François-René, « Style, artiste et société, Meyer Schapiro – Fiche de lecture », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne].

³ MARTIN François-René, « Style, artiste et société, Meyer Schapiro – Fiche de lecture », *art. cit.*.

⁴ CAPODIECICI Luisa, « Fabricants de rêves. La genèse des chimères dans l'imaginaire de Gustave Moreau et d'Odilon Redon », dans OTTINGER Didier (dir.), *Chimères, monstres et merveilles, de la mythologie aux biotechnologies*, Monaco, Direction des Affaires Culturelles, 2004, p. 45-51.

⁵ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005, p. 143.

pensées plus élevées et plus mystérieuses, supérieures au fait lui-même¹ ». Elle entraîne vers « le songe et l'abstrait² ». Moreau argue d'ailleurs que « les productions en peinture étant plutôt faites pour être senties qu'expliquées, on risquerait de trop vouloir emprisonner la pensée libre du spectateur dans une formule définie³ ».

Mais existe-t-il pour autant une réciprocité entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur ? Si le style permet à la fois de singulariser l'artiste et le spectateur, ce second devient-il pour autant l'égal du premier ? Le spectateur herméneute – figure individuée, singulière, sensible, au même titre que l'artiste producteur de l'œuvre – passe-t-il du statut d'amateur-sensible à celui d'un regardant co-créateur ? Si l'expressivité de l'œuvre se mesure, d'après Mikel Dufrenne, au « surcroît de sens qui sollicite l'expérience vive du récepteur⁴ », alors le spectateur devient effectivement acteur en ce qu'il éprouve l'œuvre. Cette logique exige de ce fait un certain public dont dépend *in fine* l'existence même de l'œuvre. Ainsi, l'œuvre et sa matérialité, auxquelles Moreau apporte pourtant le plus grand soin, ne seraient finalement qu'un support pour le développement d'une pensée imaginative extérieure : celle du spectateur.

3. LE SPECTATEUR HERMENEUTE COMME RECEPTEUR D'UN IDEAL DE L'ŒUVRE D'ART ?

Cette pensée du spectateur dûment sollicitée poursuit-elle un but transcendant, cherchant à atteindre un idéal à travers l'œuvre ? Il semblerait que cela soit le cas pour Gustave Moreau. L'artiste considère la peinture comme un art sacré. Il se pense poète, en lien direct avec le divin :

« Ô noble poésie du silence vivant et passionné, bel art que celui qui, sous une enveloppe matérielle, miroir des beautés physiques, réfléchit également les grands élans de l'âme, de l'esprit, du cœur et de l'imagination, et répond à ces besoins divins de l'être humain de tous les temps. C'est la langue de Dieu⁵. »

¹ *Écrits*, I, p. 54.

² *Ibid.*

³ *Écrits*, I, p. 46.

⁴ DUFRENNE Mikel, « Style », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne].

⁵ *Écrits*, II, p. 258.

Pour lui, l'art est le second moyen d'accéder au divin, après la charité chrétienne¹. Toujours, le mystère apparaît le moyen privilégié d'accès aux idées spirituelles de l'artiste. L'art se place comme possibilité d'exprimer ce que l'artiste a en lui, ses propres idées, ses propres sentiments, sa propre âme. Là encore, il s'agit de s'éloigner et de rejeter le vulgaire :

« [les spectateurs] n'ont jamais soupçonné ce qu'il faut d'effort surhumain, de volonté supérieure chez le créateur d'art pour s'élever au-dessus de cette passion qui est un composé des éléments terrestres les plus vulgaires, d'appétits les plus bas, les sens en un mot, pour s'élever jusqu'à cette région supérieure où même la plus terrible passion, les violences les plus ardentes, se dégagent des basses sensualités pour prendre un caractère divin et abstrait qui ennoblit et transfigure l'âme. Ce qu'on appelle l'art². »

Plus encore, il s'agit de transformer le vulgaire – la vie – en idéal divin, en art. La forme matérielle des tableaux se fantasmait elle aussi comme relevant du sacré ou du lieu de cultes : « [...] mon rêve serait de faire des iconostases plutôt que des peintures proprement dites³ ». Pierre Pinchon développe à ce propos :

« Hérité des conceptions néo-platoniciennes sur les arts décoratifs, ce "principe de richesse nécessaire" doit maintenir le spectateur "à distance respectueuse", selon les termes de l'artiste, et l'amener vers la contemplation du divin en prenant l'exemple des retables primitifs et des iconostases⁴. »

L'iconostase est l'ouverture vers le divin, elle est considérée comme une porte, un passage métaphorique des fidèles vers Dieu. Le clergé célébrant, dans les églises de rite byzantin, particulièrement les églises orthodoxes, est séparé et masqué visuellement du chœur par une cloison présentant à leur place des icônes, définies selon un programme précis. D'obédience catholique, bien que pratiquant peu conforme, on ne s'étonnera guère de l'intérêt de Gustave Moreau pour ce type de représentations cultuelles et sacrées, dans la mesure où il s'est déjà adonné à une représentation ambitieuse de l'histoire divine dans le polyptique *La Vie de l'Humanité* (1886) [fig. 1] et qu'il puise son inspiration à des sources fort diverses, dont l'Orient occupe une place certaine.

¹ « L'art est, après la charité, bien après la charité chrétienne, l'unique moyen pour l'homme d'exprimer ce qu'il y a de sacré et de divin en lui dans un langage mystérieux sans cesse renouvelé bien qu'aux lois inflexibles, sublimes et providentielles. » *Écrits*, II, p. 362.

² *Écrits*, II, p. 239-240.

³ Gustave Moreau, cité par : PELADAN Joséphin, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, janvier 1895, p. 29-34.

⁴ PINCHON Pierre, « Poétique et rhétorique du langage ornemental dans l'œuvre de Gustave Moreau », dans BEYER Andreas, JOLLET Étienne et RATH Markus (éd.), *Wiederholung. Répétition. Wiederkehr. Variation und Übersetzung in der Kunst*, revue *Passages*, vol. 56, 2018, p. 111-125, p. 124.

Réfléchissant sur l'Exécution en peinture, Moreau écrivait déjà que ce qui importe, c'est qu'elle soit « cette marque divine et mystérieuse qui vient de la pensée et de l'âme¹ ». Là encore, le divin – assorti au mystère – est gage de réussite. Il se place dans la lignée d'une idéalité artistique, voire en est l'aboutissement. La matérialité de l'œuvre doit évoquer le divin, mais plus encore, au-delà de cette matérialité même – qui passe par l'exécution envers laquelle Moreau se montre exigeant – l'œuvre doit conduire le spectateur au divin : l'œuvre mène l'âme de l'artiste vers l'âme du spectateur, les deux cheminant ensemble vers la spiritualité sacrée et divine. L'artiste se conçoit comme un passeur : en plongeant au plus profond de lui-même, il révèle par son œuvre son âme et le caractère divin et sacré qui la fonde, donnant ainsi accès au spectateur – si celui-ci est apte à décoder – à la spiritualité divine. Moreau résume ainsi cette posture en trait d'union : « L'artiste se dédouble et il écrit pour la terre et pour le ciel² ».

Les artistes incarnent des « êtres divins, instruments de Dieu et de la Providence³ », d'après Moreau, et pour les comprendre et les juger correctement, il faut être doté d'imagination, puisqu'il « est impossible de juger les œuvres d'imagination sans imagination⁴ ». Le peintre déplore par la suite un constat amer qu'il dresse : « Quels [*sic*] travers démocratique moderne que cette folie de tout expliquer et de vouloir se rendre compte de tout⁵ ». Selon lui, l'œuvre, pour être saisie dans son intégralité et dans toutes ses dimensions – artistiques certes, mais surtout morales et idéelles – ne doit être ni expliquée, ni prouvée, ni définie, ni circonscrite, ni maniée⁶. Là encore, c'est l'âme, les émotions, les sentiments, qui ont un rôle à jouer : « C'est cette essence insaisissable pour l'esprit, seule appréciable pour l'âme et le cœur, cette essence divine qui seule fait le grand artiste, seule le rend maître des âmes, des esprits, ce don d'en haut, immatériel de nature⁷ [...] ». Voilà ce que contiendrait l'œuvre : une essence divine, une « essence invisible⁸ », accessible par l'âme et les sentiments, « qui fait pencher la balance en faveur de l'idéal, du côté de l'idéal, l'idéal divin⁹ ». Le critique d'art Léon Thévenin analyse la pratique picturale de Moreau sous ce prisme spirituel :

« C'est en ramenant ainsi la nature à son origine spirituelle que M. G. Moreau enferme dans son œuvre un infini de pensées et de sentiments qu'aucune intelligence ne paraît devoir épuiser. Tout un millénium de rêves latents y repose. Ici, la valeur significative de l'œuvre déborde

¹ *Écrits*, II, p. 265.

² *Écrits*, II, p. 306.

³ *Écrits*, II, p. 289.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Écrits*, II, p. 290.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Écrits*, II, p. 296.

⁹ *Ibid.*

l'activité consciente de l'artiste. Et l'esprit qui la contemple revient, par cette porte enchantée des songes, à la vue des immensités divines¹. »

Il inscrit Gustave Moreau et sa peinture dans une spiritualité sacrée. La référence au millénium rappelle le règne terrestre du Messie, d'une durée de mille ans, connotée comme une longue période de paix et de bonheur. Les tableaux de Moreau sont conçus comme une « porte enchantée des songes », par laquelle le spectateur accède « à la vue des immensités divines », qui sont contenues dans son esprit même et développées par la sensibilité du regardant. Thévenin confirme cette intention en écrivant que « la valeur significative de l'œuvre déborde l'activité consciente de l'artiste ». Gustave Moreau le ressentait déjà en écrivant que « l'œuvre de génie est inconsciente² » et en offrant au spectateur un rôle d'herméneute venant prolonger volontairement ses œuvres. Ce dernier est ainsi idéalisé, au sens où il servirait aussi et surtout de récepteur, d'incubateur et de vecteur à une quête transcendante pour Moreau.

Selon Pierre-Louis Mathieu, cette démarche excède l'œuvre de Moreau et s'applique à l'artiste symboliste en général, qui cherche à atteindre « le cœur ou l'âme de celui qui regarde son œuvre³ ». Les historiens de l'art Laurent Houssais et Gilles Genty confirment : « La quête d'un nouveau langage, libéré de sa fonction ordinaire de représentation, *l'affirmation de la vocation spirituelle de l'art*, l'attention portée à l'introspection, *la reconnaissance du rôle actif joué par le destinataire de l'œuvre d'art* sont à mettre à l'actif du symbolisme⁴ ». Gustave Moreau se retrouve ainsi de nouveau artiste exemplaire du symbolisme, cette fois-ci non plus thématiquement ni stylistiquement, mais du point de vue de la réception herméneutique de l'œuvre. Son exemple singulier permet d'éclairer l'ensemble du symbolisme, dans la mesure où les enjeux et pratiques identifiés et analysés chez Gustave Moreau se trouvent également à l'œuvre de manière plus étendue dans le symbolisme, voire sont à l'origine de principes rétrospectivement fondateurs.

Cette possibilité offerte au spectateur, ce rôle actif qui lui ait proposé à travers les tableaux accompagne un refus « d'imposer une interprétation au spectateur⁵ », selon Peter Cooke. L'œuvre se conçoit comme une palingénésie, un palimpseste herméneutique infini.

¹ THEVENIN Léon, *L'esthétique de Gustave Moreau*, Paris, Léon Vanier, 1897, p. 20-21.

² *Écrits*, II, p. 236.

³ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, Genève, Skira, 1990, p. 9.

⁴ HOUSSAIS Laurent et GENTY Gilles, *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 17. Je souligne.

⁵ COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *art. cit.*, p. 231.

Nous faisons déjà l'hypothèse du féminin symboliste comme palingénésie, le corps féminin incarnant successivement et simultanément les idées des artistes ; nous étendons cette hypothèse à l'œuvre moréenne dans son ensemble et plus encore au symbolisme. Le regard du spectateur, pluriel, ouvre des possibilités herméneutiques considérables, difficilement épuisables si l'on considère que le ressenti – les émotions, les sentiments – devant l'œuvre constitue déjà une interprétation singulière, ou du moins une expérience spécifique et unique. Si l'interprétation critique ou savante peut tenter de faire consensus, il est plus arduement concevable que l'ensemble des spectateurs soit d'accord sur l'expérience vécue, dans toutes les nuances de celle-ci. Cela étant dit, l'objectif n'est pas nécessairement de *vivre la même* expérience : l'artiste cherche à nous *faire vivre une expérience*, une, parmi d'autres.

Faire du spectateur-récepteur un potentiel co-créateur dans l'herméneutique génère donc avant tout des interprétations singulières, nécessairement plurielles. Chaque spectateur, si tant est qu'il le veuille et qu'il s'y consacre sérieusement, peut s'enorgueillir d'apporter sa pierre à l'édifice moréen et plus largement symboliste. Le peintre n'a toutefois volontairement pas laissé suffisamment d'indices pour s'accorder sur une voie unique. Le procédé même de l'herméneutique passe par la mise en place du discours – avec l'œuvre, avec soi-même, avec l'autre – ce qui correspond à un déploiement de la pensée diversifiée. Il est probable que Moreau se soit enthousiasmé pour cette pluralité d'interprétations. La critique d'art, quant à elle, considère cette pluralité comme une multiplicité négative : toujours plus du même ou toujours plus d'absurde. Le critique d'art Ernest Chesneau écrit à propos de la « peinture symbolique et idéologique¹ » : « elle a le léger tort d'être indéchiffrable, ou alors, ce qui revient au même, de se prêter à autant d'interprétations contradictoires qu'il se présente d'interprètes ». La complexité potentielle des images laisse là encore une grande part interprétative au spectateur, qui se devra d'être patient, ce que reconnaît d'ailleurs le critique : « L'imagination aidant, on trouvera d'autres solutions à ce rébus ; je laisse ce soin au spectateur patient ». L'œuvre de Gustave Moreau reste majoritairement méconnue et mécomprise. L'artiste n'a pas cherché à compliquer inutilement ses œuvres, bien que celles-ci soient décorativement très chargées : l'artiste a ouvert des possibilités d'interprétation, des voies empruntables et parfois détournées, menant aussi à des impasses herméneutiques, mais il a proposé suffisamment d'éléments pour que le spectateur se laisse happer par le voyage, quel que soit le chemin emprunté.

¹ CHESNEAU Ernest, *Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier, 1868, p. 24-25. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

La pluralité des possibilités herméneutiques engagée par Gustave Moreau dans ses œuvres et laissée à la disposition d'un public idéal et idéalisé, précisément pour donner corps à cette vision de l'art comme manifestation du divin, ne correspond pas aux modalités interprétatives de l'époque, notamment en France, comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre. Il résulte de cette incompréhension entre les objectifs de Moreau et ses exégètes contemporains une réception critique tronquée : l'image d'un artiste emprisonné malgré lui dans des schèmes thématiques auxquels il a pourtant tenté de se soustraire en accordant une place primordiale aux moyens plastiques, guidant et supportant l'imagination par le mystère.

Le prochain et dernier chapitre de ce travail de recherche s'attache à analyser cette réception critique de l'œuvre moréenne dans la constitution même du symbolisme, qui se conçoit comme un mouvement rétrospectif critique, délaissant l'aspect formel et matériel des tableaux pour privilégier le versant « littéraire » contenu dans les thèmes.

CHAPITRE 7 : HISTOIRE DE LA CONSTITUTION DU SYMBOLISME

L'étude historiographique de la constitution du symbolisme vient clore ce travail de recherche. Elle s'inscrit à la suite de la pensée de l'historien de l'art Daniel Arasse¹ qui évoque trois temps d'observation et de réception des œuvres :

- Le temps contemporain, qui est le temps dans lequel une œuvre est présente au regard du spectateur, qui agit au présent. C'est le temps de l'expérience, celui englobant l'expérience analysée au chapitre précédent, soutenant l'herméneutique du spectateur.
- Le temps de l'œuvre, qui est le temps de la production artistique insérée dans son contexte historique, géographique, sociologique, artistique ; c'est le temps s'exposant en filigrane tout au long des deux premières parties de ce travail de recherche, consacrées au thème et au style.
- Le temps entre l'œuvre et nous, le plus complexe, celui qui s'inscrit entre la production de l'œuvre et sa réception contemporaine, le « temps mental, culturel et interprétatif par lequel notre regard contemporain hérite des regards qui se sont succédé et dont il est (peut-être inconsciemment) porteur² » ; le temps de l'historiographie critique.

Et l'historiographie relative au symbolisme est riche, en atteste la bibliographie en fin de document. Contrairement à ce que l'on pourrait intuitivement penser, le symbolisme ne s'est pas construit à partir des discours des artistes le composant ou s'en revendiquant, ni à partir des œuvres produites par ces artistes. Le symbolisme naît et prend forme à partir des discours portés sur lui par des acteurs extérieurs. Ces discours sont classés selon quatre regards, corrélés à quatre périodes. À l'intérieur de chacune de ses périodes, et autant que faire se peut, les références à Gustave Moreau et à ses œuvres seront replacées dans leurs contextes.

Le premier regard est un regard critique, issu de la critique littéraire d'abord, avec quelques rares apports de la critique d'art. Il recouvre la période allant de 1886 à la fin du siècle. Ce premier regard est le témoin d'une succession rapide et divergente d'opinions et d'arguments sur la constitution réelle ou supposée du symbolisme en littérature, et d'un retour critique et journalistique à la toute fin du siècle sur ce mouvement désormais considéré achevé.

¹ À ce propos : ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

² FRANGNE Pierre-Henry, « Tintoret sous le regard de John Ruskin », texte issu de la conférence éponyme, 18 janvier 2020, [en ligne].

Le deuxième est un regard artistique, porté notamment par des peintres proches du symbolisme et du synthétisme et, plus tard, par des poètes surréalistes. Il couvre ainsi une large période allant du début du vingtième siècle aux années 1960, qui permet aux auteurs de revenir de manière rétroactive sur la constitution du symbolisme.

Le troisième regard est historique, artistique et théorique. Il cherche à fixer ce qu'est le symbolisme, plus précisément le symbolisme en peinture. Les textes de cette période sont rédigés par des chercheurs en littérature et en histoire de l'art, entre les années 1980 et 2000. Notre thèse s'inscrit dans la lignée de ces travaux.

Le quatrième regard est philosophique. Ce dernier regard déplace le symbolisme vers le champ philosophique en interrogeant son unité et en faisant de ce mouvement une philosophie à l'œuvre. Il interroge le symbolisme à partir des années 1990 jusqu'aux années 2010, évoluant ainsi parallèlement au regard historique.

Ces divers regards posés sur le symbolisme révèlent différents types de querelles problématiques liés à la constitution du symbolisme : une querelle entre individus (regard critique), une querelle des arts (regard artistique), une querelle des disciplines (regard historique), une querelle définitoire (regard philosophique). Par ailleurs, les différents moments constitutifs du symbolisme sont entrecoupés de « passages à vide » : le symbolisme s'inscrit entre flux et reflux discursifs. Ces tendances fluctuantes sont analysées en relation aux événements historiques et artistiques concomitants. Le surréalisme (vers 1930) et l'ouverture du musée d'Orsay (1986) apparaissent par exemple comme des moments de revalorisation du symbolisme.

1. LE REGARD CRITIQUE, FONDATION ET CONSTITUTION CONTEMPORAINE DU SYMBOLISME (1886-1900)

Le premier regard porté sur le symbolisme, qualifié de regard critique, est le regard central qui constitue le symbolisme en tant que tel. Il est composé de textes signés d'écrivains, de poètes et de critiques littéraires. Rappelons la proposition de définition de la critique d'art de l'historien allemand Albert Dresdner, lui-même critique : « [...] j'entends par critique d'art le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain¹ ». L'auteur rappelle le caractère avant tout littéraire de l'exercice critique, citant les objectifs poursuivis : examiner, évaluer et influencer, mettant ainsi en évidence l'évolution interdépendante de la production artistique et de la critique d'art.

Ce premier temps de constitution discursive permet au symbolisme en devenir de légitimer son entrée dans le champ littéraire et artistique par une succession d'articles et d'ouvrages, dont la valeur de manifeste est plus ou moins importante. Cette succession rapide et parfois conflictuelle apparaît dans le contexte politique d'installation de la Troisième République en 1870, période traversée par les attentats anarchistes au début des années 1890. Les deux instaurations nouvelles, dans le champ littéraire puis artistique et dans le champ politique, se font écho par leur constitution et leur déploiement heurtés, qui évoquent au poète Stéphane Mallarmé cette remarque, lors de son entretien avec Jules Huret dans l'*Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) : « [D]ans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif² ». L'assertion permet d'identifier d'emblée le symbolisme comme un mouvement, littéralement un phénomène mouvant, remuant, renvoyant à l'étymologie du terme, du latin *movere*, « remuer », et son dérivé en ancien français « movant », qui signifie « alerte, vif ». L'extension chronologique et géographique du symbolisme le confirme, comme nous le verrons plus tard.

La constitution du symbolisme commence avec la critique littéraire qui nomme le mouvement³, en donne des caractéristiques⁴ et tente de le circonscrire⁵. La date pivot de cette première période correspond à la parution du « Manifeste littéraire » de Jean Moréas dans le

¹ DRESDNER Albert, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, [1915] 2005, p. 31.

² MALLARME Stéphane, cité dans : HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 56-57.

³ MOREAS Jean, « Les Décadents », *Le XIXe siècle*, 1885.

⁴ MOREAS Jean, « Manifeste littéraire », *Le Figaro*, 18 septembre 1886 ; GHIL René, *Traité du Verbe*, 1886.

⁵ MORICE Charles, *La Littérature de tout à l'heure*, 1889 ; HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891 ; DE GOURMONT Remy, *Le Livre des masques*, 1896-1898.

supplément littéraire du *Figaro* le 18 septembre 1886. Ce moment fait date et a été préparé par d'autres publications littéraires les deux années précédentes. Les premiers pas de la constitution du symbolisme en peinture sont timidement effectués par la critique d'art littéraire, avec deux articles, « Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff » d'Émile Verhaeren (12 septembre 1886), puis, « Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin » de Gabriel-Albert Aurier (mars 1891). Enfin, plusieurs ouvrages critiques dressent un état des lieux du symbolisme à la fin du siècle : Charles Morice dans *La Littérature de tout à l'heure* (1889), Jules Huret dans *L'Enquête sur la littérature* (1891) et Remy de Gourmont dans *Le Livre des masques* (1896-1898). Ce chapitre dédié au regard critique de l'histoire de la constitution du symbolisme s'intéresse d'abord aux prémices fondatrices du symbolisme, avec l'année 1886, considérée comme l'année des manifestes, ainsi qu'aux différents développements constitutifs et instauratifs du symbolisme dans le champ littéraire et artistique, puis à l'année 1891, marquant l'apogée et le début du déclin du mouvement. Le passage au siècle suivant clôt ce chapitre, signant la fin du regard critique, auquel fait suite le deuxième regard, que nous nommons artistique.

A) Les prémices fondatrices du symbolisme et l'année 1886, celle des manifestes

L'année 1884 voit paraître deux ouvrages qui deviendront par la suite marquants quant à l'émergence du symbolisme : un recueil de poèmes, *Poètes maudits* de Paul Verlaine et un roman, *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. Ces ouvrages mettent en lumière les poètes Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé, ceux-ci étant désignés et revendiqués maîtres du symbolisme par leurs pairs et la critique – eux-mêmes délaissant volontiers ce titre. Cette désignation permet ainsi à la « nouvelle école¹ » d'occuper le devant de la scène littéraire. Dès 1885, soit l'année suivante, le poète, romancier et journaliste Henri Beauclair et le poète Gabriel Vicaire parodient le symbolisme en devenir, non encore établi, en publiant *Les Délivrescences*, sous le pseudonyme d'Adoré Floupette, ouvrage qui connaît un grand succès, plaçant le symbolisme au centre des débats littéraires. Ces trois œuvres constituent le trépied permettant d'amorcer la constitution critique du symbolisme. Le retour critique et médiatique est un second temps, essentiel, de la constitution et de l'institution du symbolisme, lors duquel la critique s'approprie rétroactivement les œuvres citées pour renforcer sa légitimité discursive. Par ailleurs, en 1885 encore, le poète Victor Hugo décède, laissant une « vacance symbolique² » dans le champ

¹ MOREAS Jean, « Manifeste littéraire », *art. cit.*.

² ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *Marges*, n°139, 2005, p. 93-113, p. 95.

littéraire qui sera à l'origine de la « crise de vers¹ » conceptualisée plus tard par Stéphane Mallarmé.

La dénomination de la « nouvelle manifestation d'art² » est confuse et oscille entre décadence et symbolisme. Le 11 août 1885³, Jean Moréas propose la dénomination de symbolistes, dans un article en réponse à une chronique du journaliste et dramaturge Paul Bourde du 6 août⁴, concernant les « poètes décadents » : Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Laurent Tailhade, Charles Vignier, Charles Morice et Jean Moréas. Cette dénomination de « symbolistes » fait référence aux deux principes fondamentaux révélés par Moréas : le pur Concept et l'éternel Symbole. L'auteur réaffirme dans le « Manifeste littéraire » du 18 septembre 1886 cette appellation : « Nous avons déjà proposé la dénomination de *Symbolisme* comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue⁵ ». Pour le professeur en littérature française Jean-Nicolas Illouz, l'intérêt du Manifeste de Moréas réside dans ce baptême :

« La fonction la plus essentielle du manifeste est tout entier dans ce pouvoir de nomination : non pas seulement parce que le nom a fait (et va faire encore) l'objet de polémiques, mais parce qu'il recèle, à lui seul, une force d'*appel* particulière, qui est véritablement constitutive de l'identité des groupes littéraires⁶. »

Une nouvelle manifestation d'art qui apparaît latente dans les œuvres de quelques écrivains et poètes innovants, une parodie dont le succès place le sujet parodié au cœur de l'intérêt littéraire, le décès d'un poète français important, une dénomination balbutiante confuse puis affirmée et revendiquée précocement par l'un des acteurs auto-désignés du mouvement, tous ces éléments permettent la mise en place discursive, critique et médiatique, d'un symbolisme, encore uniquement littéraire, en devenir. Nous analyserons à présent les textes critiques considérés fondateurs du symbolisme, publiés lors de l'année 1886, en commençant par celui de Jean Moréas.

¹ MALLARME Stéphane, « Crise de vers », dans *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, [1896] 1897, p. 235-251.

² MOREAS Jean, « Manifeste littéraire », *art. cit.*.

³ MOREAS Jean, « Les Décadents », *art. cit.*.

⁴ BOURDE Paul, « Les Poètes décadents », *Le Temps*, 6 août 1885.

⁵ MOREAS Jean, « Manifeste littéraire », *art. cit.*. Le terme figure en italique dans le texte.

⁶ ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *art. cit.*, p. 101. Le terme figure en italique dans le texte.

a) *Le manifeste littéraire de Jean Moréas*

Le « Manifeste littéraire » de Jean Moréas paraît le 18 septembre 1886, entraînant avec lui de nombreuses réponses de la critique¹. S'il est aujourd'hui considéré comme le manifeste du symbolisme, ce texte, sous le titre original de « Manifeste littéraire », sous-titré « Le Symbolisme », est à l'époque une commande effectuée par le supplément littéraire du *Figaro* pour éclairer ses lecteurs sur les principes fondamentaux de cette « école de poètes et de prosateurs dits "décadents"² ». Jean-Nicolas Illouz fait d'ailleurs l'hypothèse que l'audience dont le manifeste bénéficie est due au grand tirage du journal plus qu'aux positions et aux principes qui y sont développés, ceux-ci restant assez vagues quant à une caractérisation du symbolisme. Le texte est strictement consacré à la littérature, l'approche n'est pas étendue aux beaux-arts. Moréas saisit, au plan de la théorisation, les caractéristiques de la poésie symboliste, dont en particulier la recherche de l'Idée par les symboles, Idée qualifiée de « pur Concept » et d'« éternel Symbole³ », dans un article précédent. Il explicite des principes d'ordre théorique : « vêtir l'Idée d'une forme sensible [qui] demeurerait sujette⁴ », ou encore : « ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi ». Moréas cite à plusieurs reprises le poète Edgar Allan Poe, établissant un lien de filiation, sans affiliation, entre sa poésie et celle des décadents, nouvellement identifiés comme symbolistes. Moréas ajoute en référence les poètes Charles Baudelaire, « véritable précurseur », Stéphane Mallarmé, « le loti du sens du mystère et de l'ineffable », Paul Verlaine, lequel « brisa en son honneur les cruelles entraves du vers », succédant ainsi à Théodore de Banville, qui l'avait « assoupli auparavant », de ses « doigts prestigieux ». Annoncés, le symbolisme et les poètes symbolistes l'étaient par « la marche des temps et les bouleversements de milieux », c'est-à-dire le changement de paradigme à l'œuvre. Moréas regarde le symbolisme du point de vue de l'évolution, succession naturelle / culturelle de « l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure », ici le naturalisme, lui-même

¹ Citons pour exemples, par ordre chronologique : LAUMANN Sutter, « Les Décadents », *La Justice*, 20 septembre 1886 ; DESCHAMPS Gaston, « s.t. », *L'Événement*, 22 septembre 1886 ; FRANCE Anatole, « Examen du Manifeste », *Le Temps*, 26 septembre 1886, auquel Moréas répondra : MOREAS Jean, « Lettre de Jean Moréas à Anatole France », *Le Symboliste*, n°1, 7 octobre 1886 ; KAHN Gustave, « Réponse des Symbolistes », *L'Événement*, 28 septembre 1886, repris par ADAM Paul, « Le Symbolisme », *La Vogue*, n°12, 4 octobre 1886 ; ou encore CHAMPSAUR Félicien, « s.t. », *L'Événement*, 8 octobre 1886. À ce propos : LETHEVE Jacques, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 193 et suiv. ; BARRE André, *Le Symbolisme, essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*, Paris, Jouve Éditeurs, 1911, p. 101-131.

² MOREAS Jean, « Manifeste littéraire », *art. cit.*. Cette citation est extraite de l'introduction au texte, faite probablement par l'éditeur du journal.

³ MOREAS Jean, « Les décadents », *art. cit.*.

⁴ MOREAS Jean, « Manifeste littéraire », *art. cit.*. Référence valable pour l'ensemble des citations des paragraphes suivants, sauf mention contraire.

précédé du romantisme. Il considère que le symbolisme présente les traits communs à toute naissance / renaissance : « L’abus de la pompe, l’étrangeté de la métaphore, un vocabulaire neuf où les harmonies se combinent avec les couleurs et les lignes ». L’auteur du Manifeste énonce des moyens, littéraires en l’occurrence, à mettre en œuvre pour la « traduction exacte de [la] synthèse [du symbolisme] », qui est le but à atteindre, dont les « impollués vocables » et la « période qui s’arcboute avec la période aux défaillances ondulées » font partie. À la fin du Manifeste, Moréas s’intéresse au roman symbolique – à propos duquel il n’utilise pas l’adjectif symboliste mais bien symbolique –, dont la prose est la forme privilégiée. Il opère ensuite une séparation entre symbolisme et naturalisme, bien qu’il salue l’œuvre du romancier naturaliste Émile Zola, lequel est « sauvé par un merveilleux instinct d’écrivain ». Indiquons d’ores et déjà que cette posture antinaturaliste sera systématiquement reprise pour différencier le symbolisme des formes artistiques qui lui sont contemporaines.

b) *Le Traité du Verbe de René Ghil*

La même année 1886 paraît le *Traité du Verbe* de René Ghil, considéré par certains littérateurs et critiques comme le véritable manifeste du symbolisme¹. L’ambitieux ouvrage, précédé d’un *Avant-dire* de Mallarmé, se place ainsi sous l’égide d’un poète reconnu par la critique comme symboliste. L’ouvrage tente de remédier à la dispersion caractéristique de l’école dite symboliste, en systématisant le principe des sons fondamentaux introduit par le poète Arthur Rimbaud dans le sonnet *Voyelles* (1883). Ghil pense une « instrumentation verbale », selon ses propres termes, permettant d’aboutir à une audition colorée, celle-ci évoquant les synesthésies baudelairiennes et rimbaldiennes antérieures². Cette théorie poétique de Ghil est perçue comme ésotérique, la complexité du langage employé la rendant peu accessible.

La même année, en octobre, Ghil fonde la revue *La Décadence (littéraire et artistique)*. Gustave Kahn crée au même moment la revue *Symboliste*, soutenu par Jean Moréas et Paul Adam. S’engage alors une querelle de personnalités entre Moréas et Ghil, cherchant à démontrer lequel serait le plus apte à être le chef de la nouvelle école littéraire. Moréas réaffirme

¹ Par exemple, Léo d’Orfer défend René Ghil et son *Traité du Verbe* face au Manifeste de Moréas dans cet article : D’ORFER Léo, « Notes de Quinzaine », *Le Scapin*, n°2, 1^{er} octobre 1886.

² Nous faisons ici références aux sonnets « Correspondances » de Charles Baudelaire, originellement paru en 1857 dans le recueil *Les Fleurs du mal* et « Voyelles » d’Arthur Rimbaud, écrit à la fin de l’année 1871 ou au début de l’année 1872 et publié en 1883 dans la revue *Lutèce*.

son statut d'auteur du Manifeste véritable en acceptant la publication des *Premières armes du symbolisme* proposée par le libraire et éditeur Léon Vanier en 1887. L'ouvrage rassemble la chronique de Paul Bourde de 1885, suivi de l'article de Moréas en réponse, puis le Manifeste, la critique « Examen du Manifeste » d'Anatole France et enfin la lettre de réponse de Moréas à France du 7 octobre 1886. Cette publication, faite dans la même maison que certaines publications de Paul Verlaine, renforce les liens entre Moréas et l'une des figures tutélaires du symbolisme désignées par la critique.

c) *La critique d'art belge et le symbolisme pictural*

La critique d'art belge se penche en septembre 1886 sur la question du symbolisme en peinture, non pas sous forme de manifeste – le manifeste de la peinture symboliste n'ayant jamais été écrit – mais avec une série de quatre articles¹ du poète Émile Verhaeren consacrée au peintre belge Fernand Khnopff. L'auteur décrit le symbolisme moderne opposé au symbolisme antique, non plus porteur de foi et de croyances mais au contraire de doutes, d'ennui, voire de désespoir, tous sentiments semblant caractériser la fin de siècle dite décadente. L'auteur reconnaît comme maîtres du symbolisme de son temps aux côtés de Khnopff, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes et Félicien Rops. Notons la première référence à Gustave Moreau, aux côtés d'un petit cercle restreint de peintres. Soulignons aussi que la nomination explicite des artistes – autres que les poètes et écrivains – reste rare dans la critique.

Établissant une filiation directe entre la poésie, la peinture et la musique, Verhaeren s'enquiert de savoir si la peinture ne pourrait pas rendre plastiquement les « vagues à l'âme que seule jusqu'ici la musique rendait ». La musique, d'emblée, est placée en maîtresse des arts, ce que confirme notamment Ferdinand Brunetière dans un article ultérieur². Verhaeren liste par ailleurs les thèmes exemplaires pour support à l'expression de ces états d'âme : « les sphinx, les anciens rois et les reines fabuleuses, et les légendes et les épopées », thèmes abondamment représentés en peinture ainsi que dans les arts de la scène.

¹ VERHAEREN Émile, « Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff », *L'Art moderne*, 12 septembre 1886. La référence est valable pour les citations suivantes.

² « Symbolistes et Décadents, leur objet est de rivaliser désormais avec la musique, et par des moyens imités des siens, il s'agit de susciter des émotions musicales. » BRUNETIERE Ferdinand, « Symbolistes et décadents », *La Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} novembre 1888.

Cette année 1886 tente, par un effort de la critique, de cerner le symbolisme en devenir, en circonscrivant un vocabulaire spécifique et des amorces de théories artistiques qui ne seront que peu réinterrogés par la suite. La musique, avec l'audition colorée, le rythme ou l'harmonie, s'installe progressivement dans les discours comme référent des pratiques artistiques. L'année 1886 voit aussi naître les querelles entre individus, trait caractéristique du symbolisme qui sera énoncé quelques années plus tard comme l'individualisme en art.

B) L'année 1891, l'apogée puis le déclin du symbolisme

Les articles et ouvrages continuent de paraître les années suivantes. La critique académique commente le mouvement littéraire, tel l'ancien professeur et critique Jules Lemaître dans l'article « Paul Verlaine et les symbolistes et décadents », paru le 7 janvier 1888 dans *La Revue bleue*, ou encore le maître de conférences et historien de la littérature Ferdinand Brunetière avec l'article « Symbolistes et décadents », publié le 1^{er} novembre 1888 dans la *Revue des Deux-Mondes*. Les deux auteurs sont respectivement élus membres de l'Académie française en 1895 et 1893. L'intérêt des hommes de lettres reconnus, tels les académiciens, marque l'avènement du symbolisme comme mouvement littéraire notable à cette époque. Cette validation académique, institutionnelle, apparaît alors même que le symbolisme n'a pourtant pas encore produit ses chefs-d'œuvre les plus représentatifs¹, selon Jean-Nicolas Illouz. La construction et la reconnaissance du mouvement sont assurées par le rôle médiatique de la critique littéraire. La critique académique ajoute une nouvelle dimension à cette constitution : le symbolisme s'affirme désormais comme pluriartistique. Dans son article, Ferdinand Brunetière place par exemple la musique au centre. Il explique l'appropriation par la littérature symboliste des moyens musicaux, rythme, variations et modulations, faisant le parallèle avec l'appropriation antérieure par la littérature naturaliste des moyens picturaux, forme et couleur. Il met ainsi en lumière l'extension de la littérature sur d'autres formes d'art.

L'année suivante est publié le premier ouvrage cherchant à faire une synthèse du symbolisme littéraire, sans être ni une critique, ni un manifeste. Il s'agit de *La Littérature de tout à l'heure* (1889) de Charles Morice, que Paul Bourde et Jean Moréas citent d'ailleurs parmi les poètes décadents symbolistes. Morice met en exergue dès l'avertissement du livre qu'il n'y

¹ ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *art. cit.*, p. 109.

a plus d'écoles littéraires, qu'il n'y a « que des manifestations individuelles¹ ». L'ampleur de l'ouvrage, tant dans sa forme que dans son ambition à inscrire le symbolisme dans une histoire générale des arts et à en définir la doctrine esthétique et philosophique, conjugue le symbolisme au futur, comme mouvement pleinement réalisé et reconnu, l'inscrivant déjà à la suite des grands mouvements artistiques passés. Bien que l'ouvrage de Morice ne réponde pas nécessairement aux ambitions de départ annoncées et n'obtienne pas l'assentiment de ses contemporains, il marque néanmoins le moment où le symbolisme prend conscience de lui-même, annonçant l'apogée à venir.

a) *L'Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret*

En 1891, année de l'apogée symboliste, a lieu le banquet du *Pèlerin passionné* organisé par Jean Moréas pour la promotion de son recueil éponyme. Il y invite les écrivains de la jeune génération ainsi que la critique, avec Anatole France et Ferdinand Brunetière, tous deux désormais acquis à la cause symboliste. Moréas fait présider le banquet par Mallarmé, réunissant ainsi les acteurs principaux du symbolisme littéraire, tant artistique que critique.

Quelques mois plus tard, Jules Huret publie *Enquête sur l'évolution littéraire*, un ouvrage recensant les différentes manifestations d'art de son époque. Le texte, paru de mars à juillet 1891 dans *l'Écho de Paris*, puis repris en volume chez Charpentier la même année, regroupe des écrivains de préférences artistiques diverses, dessine les contours d'un certain nombre d'écoles et de mouvements², tout en donnant à chacun l'occasion de proclamer son individualité. Huret confirme le succès du symbolisme en lui offrant une place de choix dans son ouvrage. En introduction du chapitre sur les symbolistes et décadents, Jules Huret précise qu'ils « prétendent à la conquête de l'avenir et se présentent eux-mêmes comme les vainqueurs de demain³ ». Notons que cette assertion contraste avec l'idée de décadence et de pessimisme latent largement proclamée par le symbolisme. L'auteur considère Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine comme les précurseurs du mouvement « symbolo-décadent⁴ », et les sollicite, à ce titre, pour les premiers entretiens.

¹ MORICE Charles, *La Littérature de tout à l'heure*, op. cit., avertissement, p. v.

² « Les Psychologues », « Les Mages », « Symbolistes et Décadents », « Les Naturalistes », « Les Néo-Réalistes », « Les Parnassiens », « Les Indépendants », « Théoriciens et Philosophes ». Cette liste reprend les titres de chapitres de l'ouvrage.

³ HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 55.

⁴ *Ibid.*

Jules Huret présente Stéphane Mallarmé comme « l'un des littérateurs les plus généralement aimés du monde des lettres¹ », laissant deviner un « immarcescible orgueil [...] de dieu ou d'illuminé devant lequel il faut tout de suite intérieurement s'incliner, – quand on l'a compris² ». Mallarmé confirme la tendance à l'individualisme croissant des poètes de son époque³ et l'explique par l'inachèvement social, source d'inquiétude et cause de l'instabilité artistique concomitante⁴. Le professeur et critique Bertrand Marchal indique que Mallarmé inscrit le symbolisme dans une « critique générale et montre ainsi qu'une crise n'est pas forcément celle qu'on croit⁵ », une crise de vers, qui conduit, en cercles concentriques expansifs, à une crise de la littérature, « crise idéale », selon l'expression de Mallarmé lui-même, puis à une crise de la société⁶. Mallarmé exècre par ailleurs les écoles ou ce qui y ressemble⁷, affirmant qu'on lui a donné « l'attitude de chef d'école⁸ », alors qu'il revendique la solitude de l'écrivain. Il dévolue à Verlaine le statut de *Primus inter pares* contre « l'impeccabilité et l'impassibilité parnassiennes⁹ » et lui attribue le statut de « vrai père de tous les Jeunes¹⁰ », désignant par ces Jeunes les symbolistes. Pourtant, la jeune génération assiste aux Mardis qu'organise Mallarmé, dont le succès va croissant. Elle voit en lui « le grand prêtre d'une religion nouvelle : la poésie¹¹ ».

Mallarmé est plus tard qualifié de « poète-philosophe¹² », de « dieu vivant¹³ » du symbolisme, au contraire de Charles Baudelaire qui est lui qualifié de « dieu mort¹⁴ ». Mallarmé semble ainsi lui succéder, sans qu'un lien de filiation ou d'affiliation entre les deux poètes ne soit établi. Dans les pas de Baudelaire, Mallarmé participe de la modernité : « par ses procédés

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 56.

³ « Chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît ». MALLARME Stéphane, cité dans : HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 56.

⁴ « [D]ans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct ». MALLARME Stéphane, cité dans : *ibid.*, p. 56-57.

⁵ MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ « J'abomine les écoles [...] et tout ce qui y ressemble ; je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle ». MALLARME Stéphane, cité dans : *ibid.*, p. 61.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, op. cit., p. 75.

¹² FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art, 1860-1905*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 338.

¹³ PINGEOT Anne et HOOZE Robert (dir.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : réalisme, impressionnisme, symbolisme : les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 224.

¹⁴ PINGEOT Anne et HOOZE Robert (dir.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : réalisme, impressionnisme, symbolisme : les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, op. cit., p. 224.

poétiques, [Mallarmé] posa les bases de la conception moderne de l'art. Son originalité en tant que poète réside dans sa fascination pour le mystère de la langue¹ ». Mallarmé croit à l'idéal poétique de l'allusion et de la suggestion : « évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements² ». Le poète préconise des principes littéraires, soutenant le vers libre. C'est aussi en cela que Mallarmé peut être qualifié de poète-philosophe du symbolisme : « Sa poésie et sa prose poétique conduisent à affirmer l'existence d'une philosophie symboliste *dans l'acte même de la pratique artistique. Cette philosophie de l'acte poétique est littéraire. Elle confère au symbolisme le statut d'art philosophique ou philosophant*³ ». Écrivain, poète, philosophe, Mallarmé propose une théorie réflexive du symbolisme, ce qui contribue à l'octroi de ce statut : « [I]l sera précisément élu par la jeunesse non plus pour ce qui peut en ligne directe le rattacher à l'école de Gautier, de Banville et même de Baudelaire, mais pour ce qui l'en distingue, pour ce qui dans ses théories comme dans son œuvre caractérise son originalité de novateur⁴ ». Ici déjà la distinction des prédécesseurs, dans lesquels nous retrouvons Charles Baudelaire, est un critère axiologique valorisé. Le terme de « novateur » remplace ici celui de « moderne », instauré antérieurement par Baudelaire. Michael Gibson résume ainsi les apports de la poésie mallarméenne :

« La poésie de Mallarmé présente les qualités que tous les véritables symbolistes allaient plus tard, dans une certaine mesure, revendiquer pour leur propre compte : l'ambiguïté délibérée, l'hermétisme, la perception du symbole comme catalyseur (tout en demeurant lui-même inchangé, il déclenche une réaction dans la psyché), l'idée que l'art existe au côté du monde réel plutôt qu'en son sein, la préférence donnée à la synthèse, par opposition à l'analyse. La synthèse est un concept symboliste particulièrement important : elle implique de la part de l'artiste un effort pour combiner les éléments trouvés dans le monde réel, voire empruntés à d'autres œuvres d'art, afin de produire une réalité séparée, différente, et parfaitement autonome⁵. »

Dès l'amorce de la citation, l'auteur insiste sur le caractère « véritable » de certains symbolistes, établissant d'emblée une distinction entre les « vrais » et les « faux » artistes symbolistes : les premiers revendiqueraient les qualités de la poésie mallarméenne « pour leur propre compte », c'est-à-dire pour leur usage personnel, singulier, individuel. Gibson liste

¹ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 54.

² MALLARME Stéphane, cité dans : *ibid.*, p. 60.

³ FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, *op. cit.*, p. 338. En italique dans le texte.

⁴ BARRE André, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 198.

⁵ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 1997, p. 54-55.

ensuite lesdites qualités et souligne la nouvelle perception du symbole comme catalyseur, c'est-à-dire un élément indispensable à la réaction qu'il enclenche (ici, dans la psyché), sans néanmoins être lui-même modifié par cette réaction. Le caractère immuable du symbole est rappelé, ainsi que son caractère efficace, littéralement producteur d'effets. Le symbole est par ailleurs le signe d'un art existant non plus à l'intérieur du monde réel, mais « au côté » de celui-ci : des strates de réalité parallèles peuvent être envisagées, non issues l'une de l'autre et non communicantes immédiatement. La médiation du symbole est ainsi toujours nécessaire, il est le pont, le passeur entre ces réalités co-existantes : le monde de l'art, qui serait le monde des Idées, et le monde réel, quotidien, vécu par les artistes et leurs contemporains. La synthèse est le procédé permettant de produire cette « réalité séparée, différente, et parfaitement autonome » : la réalité du monde de l'art, dissociée de la réalité du monde réel. Gibson fait de la synthèse une des qualités de la poésie mallarméenne. La synthèse mallarméenne, nourrie de correspondances et d'équivalences, conçoit l'art comme transcription du monde : « Le monde est une illusion et l'illusion est la seule vérité que nous puissions atteindre. [...] L'œuvre du poète est de fixer des vérités¹ ». L'artiste tente de fixer des illusions, par-là même des vérités, dans des substances matérielles, les œuvres, pour leur donner existence. De ce fait, l'artiste donne ainsi potentiellement accès à ces vérités au spectateur récepteur, si celui-ci sait se faire herméneute.

Qu'en est-il ensuite de Paul Verlaine, lui aussi, selon Jules Huret, « archi-connu dans le monde littéraire et dans les différents milieux du quartier latin² » ? Le poète déclare ne pas comprendre le mot « symbolisme », ni l'emploi du symbole³, reconnaissant comme source d'inspiration la seule dimension affective, la trilogie sensations / émotions / sentiments lui procurant ce qu'il nomme l'« instinct⁴ » de l'écriture. Jules Huret indique la difficulté à maintenir l'attention du poète, qui diverge et divague régulièrement, l'entretien tournant à la plaisanterie chaque fois que le journaliste propose une discussion d'ordre littéraire. Paul Verlaine réfute cependant et vivement la paternité du symbolisme qu'on entend lui attribuer :

¹ BARRE André, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 200.

² HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 65.

³ « Le symbolisme ?... comprends pas... Ça doit être un mot allemand... hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbolisme », puis plus loin : « Ils m'embêtent, à la fin, les cymbalistes ! » VERLAINE Paul, cité dans : HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 67, p. 68.

⁴ « Je ne vois rien dans mon instinct qui me force à chercher le pourquoi du pourquoi de mes larmes ; quand je suis malheureux, j'écris des vers tristes, c'est tout, sans autre règle que l'instinct que je crois avoir de la belle écriture, comme ils disent ! » *Ibid.*, p. 67. En italique dans le texte.

« Qu'on prouve que je suis pour quelque chose dans cette paternité-là ! Qu'on lise mes vers¹ ! », et tourne en dérision les étiquettes, attributs et épithètes qu'on lui prête². Verlaine semble ainsi n'accorder que peu d'importance aux écoles, aux mouvements et à un rôle potentiel institué, préférant rappeler régulièrement sa posture de poète français³. Il considère enfin l'absence de clarté chez les symbolistes : « Ils le disent eux-mêmes : "Nous sommes des poètes abscons". Mais pourquoi "abscons" tout court ? Si, encore, ils ajoutaient : "comme la lune !", en outre⁴ ! »

Par ailleurs, d'autres poètes et écrivains, sollicités dans l'*Enquête littéraire* de Jules Huret s'expriment à propos du symbolisme. Jean Moréas et Charles Morice, Henri de Régnier, Charles Vignier, Adrien Remacle, ou encore René Ghil, lequel s'en déclare, par ailleurs, « l'ennemi absolu⁵ », se refusent à reconnaître une école symboliste, la considérant inexistante. Ils ne se déclarent conséquemment pas symbolistes, arguant de l'indépendance en art. Il est intéressant de noter le revirement de Moréas et de Ghil quant à cette reconnaissance. Moréas, nominateur du symbolisme, festoie quelques mois auparavant avec l'avant-garde littéraire lors de la promotion du *Pèlerin passionné*, puis se détourne progressivement du symbolisme, rompant ses liens avec celui-ci en fondant l'École romane en 1892, dont les principes rejettent l'hermétisme et l'obscurité attribués au symbolisme depuis ses débuts. Ses intérêts littéraires se succèdent, il se détourne du romanisme pour promouvoir le néo-classicisme, à l'instar de René Ghil, qui abandonne aussi le symbolisme pour promouvoir tour à tour une succession de groupes ou d'écoles⁶, dont il finit par être le seul représentant. La querelle de personnalités précédemment engagée entre les deux auteurs les a finalement menés à une incarnation égotique fluctuante et solitaire de la littérature.

¹ *Ibid.*, p. 70.

² Verlaine fait de même avec l'épithète « décadent », disant à son propos : « On nous l'avait jetée comme une insulte, cette épithète ; je l'ai ramassée comme un cri de guerre ; mais elle ne signifiait rien de spécial, que je sache. Décadent ! Est-ce que le crépuscule d'un beau jour ne vaut pas toutes les aurores ! Et puis, le soleil qui a l'air de se coucher, ne se lèvera-t-il pas demain ? Décadent, au fond ne voulait rien dire du tout ». *Ibid.*

³ « Moi je suis Français, vous m'entendez bien, un chauvin de Français » ; plus loin, à propos du symbolisme : « Et surtout, *ça n'est pas français, non, ça n'est pas français !* [...] Nous sommes des Français, sacré nom de Dieu ! » ; plus loin encore : « Moi aussi je suis un gosse... [...] mais un gosse français, créé de nom de Dieu ! en outre ! » *Ibid.*, p. 67, p. 69, p. 70. En italique dans le texte.

⁴ *Ibid.*, p. 71. En italique dans le texte.

⁵ GHIL René, cité dans : HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 67, p. 69, p. 109.

⁶ Jean-Nicolas Illouz liste : Groupe « symboliste et harmoniste », « Groupe symbolique et instrumentiste », groupe « philosophique-instrumentiste », rupture avec les « Mallarmistes », « École évolutive instrumentiste », théorie d'une « poésie scientifique ». ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *art. cit.*, p. 108.

b) Liens entre symbolisme et naturalisme, symbolisme et impressionnisme

En 1891, le symbolisme ne s'inscrit plus seulement dans le champ de la critique littéraire, il s'invite à nouveau dans le champ de la critique d'art, avec un article de Gabriel-Albert Aurier, « Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin », qui place l'artiste en chef de file du mouvement symboliste en peinture. La dénomination symboliste étendue au domaine pictural a pour effet d'essayer de légitimer une pratique artistique en la rattachant à une pratique littéraire, établie de façon discursive à cette période. Nous avons déjà abordé la question de l'antériorité et de l'extension du symbolisme littéraire au symbolisme pictural, ainsi que le caractère pluriartistique et interartistique du symbolisme (chapitre 1), sur lesquels nous ne reviendrons donc pas. Dans son article, Aurier n'accorde que peu d'importance à la dénomination des peintres cités : « synthétistes, idéistes, symbolistes, comme il plaira¹ ». Le texte d'Aurier a pour but de distinguer le symbolisme de l'impressionnisme et tente de poser le symbolisme, Gauguin à sa tête, comme une révolution picturale. Cité de manière quasi systématique par l'historiographie relative au symbolisme pictural, le critique d'art Pierre-Louis Mathieu entend cependant rappeler, un siècle plus tard, que « ce texte n'eut pas en son temps le retentissement que nous lui prêtons² ». Prenons néanmoins le temps d'explorer la distinction du symbolisme d'avec les mouvements qui lui sont contemporains : le naturalisme et l'impressionnisme.

Selon la critique, le symbolisme s'est constitué en réaction au naturalisme contemporain. Issu du réalisme, le naturalisme se déploie lui aussi en littérature et en peinture, et a pour but la réalité objective : il cherche à « reproduire la nature telle qu'elle est³ ». Le philosophe et historien Hippolyte Taine, en parlant de Honoré de Balzac et *La Comédie Humaine* (1830-1856), écrit : « [I]l décomposera aussi volontiers le portier que le ministre. Pour lui, il n'y a pas d'ordures [...] à ses yeux un crapaud vaut un papillon. [...] Les métiers sont l'objet propre du naturaliste. Ils sont les espèces de la société, pareilles aux espèces de la nature⁴ ». Tout sujet quotidien, aussi trivial puisse-t-il paraître au public de l'époque, est susceptible d'être traité par le naturalisme. Émile Zola en est l'un des principaux représentants

¹ AURIER Gabriel-Albert, « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, n°15, mars 1891, p. 155-165, p. 162.

² MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, Genève, Skira, 1990, p. 68.

³ DUMESNIL René, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Del Duca, 1955, p. 12.

⁴ TAINÉ Hippolyte, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1865, p. 118-120.

en littérature, tandis qu'en peinture, une liste internationale de peintres est érigée par la critique¹. Fortement influencés par Gustave Courbet, les peintres mettent en scène des paysans, ouvriers et personnages des classes populaires pauvres, en les montrant au travail, au repos, en société ou dans leurs pratiques religieuses. Les formats sont monumentaux, les détails sont mis en avant, tels que les expressions des visages, les mains travailleuses ou les objets du quotidien. La nature telle qu'elle est perçue, les scènes de genre paysannes ou ouvrières sont préférées aux scènes historiques et religieuses fixées par les canons académiques. D'un point de vue stylistique, le naturalisme s'inspire de la manière académique ou des effets picturaux de l'impressionnisme, mais ce n'est pas ici que se joue la distinction, voire l'opposition avec le symbolisme, celui-ci partageant aussi des manières de peindre avec d'autres mouvements. Le symbolisme, considéré comme antinaturaliste, privilégie ainsi et surtout l'interprétation singulière de la nature, se détachant du paradigme du Progrès. Si le symbolisme est systématiquement présenté comme un antinaturalisme, soulignons néanmoins quelques faits pouvant être rapprochés. Tout d'abord, les auteurs symbolistes et naturalistes, tels Émile Zola, Villiers de l'Isle-Adam, Alphonse Daudet, Stéphane Mallarmé ou encore Joris-Karl Huysmans (passant d'ailleurs du naturalisme au symbolisme) sont issus d'une même génération : ils n'ont pas plus de dix ans d'écart. Ils partagent également des influences communes, de Flaubert à Baudelaire, en incluant plus tardivement Schopenhauer². Les auteurs nourrissent des amitiés par-delà leurs différences littéraires. Concernant l'aspect artistique des œuvres produites, celles-ci partagent certaines caractéristiques, comme le conclut d'ailleurs le professeur Marcel Girard à la fin d'une analyse du *Ventre de Paris* (1873) :

« Tout se passe comme si le romancier [Zola] avait cru alors, lui aussi, à l'universelle analogie. Analogie limitée aux objets et aux êtres de ce monde... Bien entendu, on chercherait en vain une transcendance quelconque vers un monde "supérieur" : il ne s'agit que de la nature des choses et de la nature humaine³. »

L'auteur propose ainsi de considérer *Le Ventre de Paris* non pas comme « naturaliste », mais relevant d'un « symbolisme matérialiste ». Bien que les objets symboliques usités dans le naturalisme soient considérés plus triviaux que dans le symbolisme, ceux-ci partagent la même nature profonde : l'analogie symbolique du monde. Zola lui-même établit le lien entre

¹ FRIDE-CARRASSAT Patricia et MARCADE Isabelle, « Naturalisme », dans *Les Mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse, 2008, p. 76-78.

² GIRARD Marcel, « Naturalisme et symbolisme », *Cahiers de l'AIEF*, n°6, 1954, p. 97-106, p. 98-99.

³ *Ibid.*, p. 106.

naturalisme et symbolisme, à travers l'exemple de Gustave Moreau, et ce dès 1876, c'est-à-dire bien avant les premiers articles généraux consacrés au symbolisme :

« Le naturalisme contemporain, les efforts de l'art pour étudier la nature, devaient évidemment appeler une réaction et engendrer des artistes idéalistes. Ce mouvement rétrograde dans la sphère de l'imagination a pris chez Gustave Moreau un caractère particulièrement intéressant. Il ne s'est pas réfugié dans le romantisme comme on aurait pu s'y attendre [...]. Non, Gustave Moreau s'est lancé dans le symbolisme¹. »

Là encore, le lien entre les deux courants est d'opposition, voire de réaction : l'idéalisme se développe face ou contre le naturalisme. Il y emprunte néanmoins certains éléments, comme le style, le naturalisme s'inspirant de l'académisme ou de l'impressionnisme avec un souci du détail partagé aussi par certains symbolistes.

Le style impressionniste semble être un moyen de rapprocher les représentations artistiques de l'époque, naturalistes et symbolistes. Rappelons que visuellement, le style et la manière impressionnistes sont plus aisément identifiables, le symbolisme n'étant pas identifié par la critique par un style pictural mais plutôt par un ensemble de thèmes. Conceptuellement néanmoins, l'impressionnisme et le symbolisme posent les problèmes esthétiques dans des termes proches : perception, impression, sensation, expression, intuition, émotion. L'impressionnisme et le symbolisme seraient même « deux aspects d'une même esthétique de l'immédiateté où l'idée et l'impression cherchent à se confondre² ». Il est ici question d'esthétique plus que de style, l'esthétique s'inscrivant dans le domaine de la temporalité (l'immédiateté) plutôt que dans celui de la représentation. Le musicologue Stefan Jarocinski exprime la similitude des deux mouvements, incarnée dans les dernières œuvres de Claude Monet, notamment avec la série des *Nymphéas* (1914-1926)³. L'impressionnisme serait ainsi le premier jalon concomitant qui mène au symbolisme⁴. Les moyens plastiques ont beau être différents (mais puisque le symbolisme n'établit pas de style commun à ses artistes, pourquoi n'adopterait-il pas le style impressionniste ?), la finalité serait la même : l'impressionnisme se fonde dans un symbolisme qui lui-même a su s'extraire de l'impossibilité de l'impressionnisme

¹ ZOLA Émile, « Deux expositions d'art au mois de Mai », *Lettres de Paris*, juin 1876.

² FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, *op. cit.*, p. 27.

³ « Rien de plus intéressant à cet égard que de suivre, par exemple, l'évolution d'un Monet épuisant tous les moyens de recherche dans la direction choisie pour enfin aboutir au symbolisme. » JAROCINSKI Stefan, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 22.

⁴ « L'impressionnisme a été le premier grand pas sur cette voie [celle du symbole et de l'art "pur"] : il arrachait l'art à l'étreinte d'un naturalisme stérilisant. *Ibid.*, p. 54.

à représenter la nature telle qu'elle est. Ce dernier, en effet, tente de figurer le temps où l'artiste regarde la nature, d'où découlent de foisonnantes séries d'effets lumineux, à différentes saisons et à différentes heures, aboutissant à la conclusion que le regard de l'artiste peignant sur le motif n'est qu'un instant et non pas la nature en son essence :

« Redon, Gauguin et d'autres encore partent de l'impossibilité à copier la nature (ce qui était la conclusion à tirer de l'analyse des impressionnistes), pour donner comme tâche à la peinture la création de symboles, c'est-à-dire une synthèse des éléments formels du monde visible (lignes, surfaces planes, couleurs) et de la subjectivité de l'artiste¹. »

La synthèse des éléments formels du monde se compose de lignes, surfaces planes, couleurs, rejoignant ainsi le but et les moyens exprimés par Gustave Moreau, « l'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques² ». La subjectivité de l'artiste est partie intégrante de l'individualisme en art recherché par les symbolistes et semble d'autant plus adéquate que « l'impossibilité à copier la nature », déduite de la pratique impressionniste, indique une impossible objectivation du sujet (la nature) et une impossible objectivité de l'artiste. Ainsi, l'artiste et la nature se rapprochent paradoxalement pour évoluer conjointement : si la nature est changeante et impossible à saisir, la pensée de l'artiste le serait aussi. Le saisissement de cette pensée est néanmoins tenté par le symbolisme avec la création ou la reprise de symboles, rénovant un vocabulaire plastique partagé (allégories) ou innovant avec de nouveaux sens (symboles) : « Ainsi la subjectivité du symbolisme moderne, [...] permet une évolution vers l'art "pur", dépourvu de l'élément représentatif contenu dans le sujet de l'œuvre³ ». Jaroncinski poursuit :

« Le deuxième [pas vers l'art "pur"] a été le synthétisme de Gauguin. Dès lors, on reconnaît à l'artiste le droit de déformer la nature ; libérer la peinture de son rôle imitatif, du mimétisme, ne sera plus qu'une question de temps (le temps de s'enraciner dans la conscience collective). L'art deviendra création et l'artiste sorcier essayant d'arracher à la nature ses secrets⁴. »

Le peintre symboliste Gustave Moreau est aussi « maître sorcier⁵ » selon les termes de critique d'art Jean Lorrain. Moreau propose de découvrir les secrets de la nature, non pas directement en y puisant ses sujets, mais à travers « la sphère des rêves⁶ » et en regardant vers

¹ *Ibid.*, p. 54.

² *Écrits*, I, p. 57.

³ JAROCINSKI Stefan, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, op. cit., p. 54.

⁴ *Ibid.*

⁵ À ce propos : LORRAIN Jean, « Un maître sorcier », *L'Événement*, 29 novembre 1888.

⁶ LORRAIN Jean, « Un maître sorcier », *L'Événement*, 29 novembre 1888.

« le passé et ses évocations magiques¹ ». Les symboles deviennent ainsi un moyen d'atteindre l'essence secrète de la nature : les anciennes théogonies, les rites païens exotiques, la « sorcellerie et l'incantation² » sont autant de moyens pour entreprendre cette quête utopique.

c) *Le déclin du symbolisme*

Si l'année 1891 marque l'apogée du symbolisme dans la critique, elle marque aussi le début de son déclin, les acteurs fondateurs du mouvement s'effaçant ou s'écartant progressivement de celui-ci pour suivre de nouvelles voies. L'individualisme en art apparaît notamment comme un horizon qui semble plus prometteur, revendiqué à de nombreuses reprises par les partisans désignés du symbolisme. Paru entre 1896 et 1898, le *Livre des masques* de Remy de Gourmont montre clairement cette tendance en déclarant que le symbolisme est l'expression, « même excessive, même intempestive, même prétentieuse, [...] de l'individualisme dans l'art³ ». Gourmont prône une méthode par distinction dans son ouvrage, qui permet d'affirmer ce principe : « Nous tâcherons de marquer, non en quoi les "nouveaux venus" se ressemblent, mais en quoi ils diffèrent, c'est-à-dire en quoi ils existent, car être existant, c'est être différent⁴ ». Le livre affiche l'ambition de caractériser l'évolution littéraire de son temps et dresse les « portraits symbolistes » des contemporains. L'ouvrage convoque à nouveau certains auteurs présents dans *l'Enquête sur l'évolution littéraire*. Le classement effectué par Jules Huret en 1891 est indiqué ici entre parenthèses, les noms sans mention particulière correspondant aux Symbolistes et Décadents : Maurice Maeterlinck, Henri de Régnier, Stéphane Mallarmé, Pierre Quillard (Parnassiens), Laurent Tailhade (Parnassiens), Paul Adam (Mages), Joris-Karl Huysmans (Naturalistes), Jean Moréas, Saint-Pol-Roux, Gustave Kahn (Indépendants), Paul Verlaine. Ici encore, les différentes appartenances sont le fait de la critique, ne relevant pas d'une déclaration des artistes et n'emportant pas nécessairement leur adhésion. Remy de Gourmont questionne, dès la préface, le terme de symbolisme, proposant des éléments de réponse et de définition potentielle. Le propos exprime des principes d'ordre théorique ou des postures attendues des artistes symbolistes :

« Que veut dire Symbolisme ? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien ; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ DE GOURMONT Remy, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1896, préface, p. 13.

⁴ DE GOURMONT Remy, *Le Livre des Masques*, *op. cit.*, p. 14.

des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme, à ne vouloir réaliser que des résultats, que l'essentiel ; enfin, pour les poètes, le symbolisme semble lié au vers libre, c'est-à-dire démaillotté, et dont le jeune corps peut s'ébattre à l'aise, sorti de l'embarras des langes et des liens¹. »

L'individualisme en littérature² est le critère premier et principal du symbolisme, selon l'auteur, qui fait de cette posture une définition provisoire. Les autres principes exprimés, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre, procèdent de ce postulat, paramètre premier : chaque écrivain est libre de sa création, invité à développer sa personnalité et exprimer son style par son œuvre, incité à prendre des voies nouvelles et explorer l'étrangeté ou la bizarrerie, jusqu'à l'abscons, l'hermétique, l'ésotérique, toutes dimensions approchant le mystère réservé aux initiés, lesquelles seront fréquemment reprochées aux symbolistes. La perception de refus du Progrès scientifique n'exclut pas la promotion de l'innovation artistique. Remy de Gourmont suggère ensuite des principes tendanciels artistiques : l'idéalisme, impliquant le choix du détail caractéristique, la distinction par l'action, la réalisation et l'importance fondamentale accordée au résultat, et l'antinaturalisme, lequel inclut le dédain de l'anecdote sociale. Précisons que l'antinaturalisme est une préconisation de style : Gourmont accorde le privilège à l'utilisation du vers libre, dont la paternité de l'élaboration est revendiquée par plusieurs poètes, selon le professeur Bertrand Marchal, dont Marie Kryszynska et Gustave Kahn. Le vers libre accroissant le degré d'autonomie dans l'écriture poétique, les symbolistes sont perçus comme des « anarchistes de la littérature³ ». Innovation symboliste certes, observons que le vers libre n'est pas utilisé par chaque poète déclaré relevant du mouvement.

Ensuite, jusqu'à la Première Guerre Mondiale, les manifestes ponctuent l'histoire littéraire et permettent aux différents groupes, écoles, mouvements de s'affirmer dans ce champ. Les manifestes, à l'instar du « Manifeste littéraire » de Moréas et d'autres « non officiels », tel le *Traité du Verbe* de René Ghil, témoignent de la volonté de théorisation, légitimant les mouvements en construction. Le romantisme déjà, dont le symbolisme se place en héritier, affirmait sa propre théorie. La théorie du symbolisme, aussi appelée doctrine, programme,

¹ DE GOURMONT Remy, *Le Livre des Masques*, op. cit., préface, p. 8.

² « L'œuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité ». *Ibid.*, p. 13.

³ MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 23.

principes fondateurs ou fondamentaux, n'est pas nécessairement constituée des règles artistiques ou littéraires à suivre, elle permet surtout de positionner le mouvement dans une histoire, d'expliquer la place qu'il occupe et le rôle qu'il se donne.

Le premier moment constitutif du symbolisme est ainsi critique, marqué par de nombreux essais théoriques sous forme de manifestes, dont la réception médiatique les inscrit aujourd'hui plus ou moins profondément dans l'historiographie générale du symbolisme. Dès sa constitution médiatique, excédant au départ le seul champ artistique pour entrer et chercher sa légitimité dans le champ critique, le symbolisme est insaisissable dans sa nomination même, avant que Jean Moréas ne fixe de son autorité – due probablement, pour rappel, au grand tirage du *Figaro*, permettant une large diffusion et une autorité toute quantitative – le nom de cette nouvelle manifestation d'art littéraire. Ce nom ne renvoie qu'à l'Éternel Symbole, convoqué mais non expliqué, comme le cas se présente fréquemment concernant les notions issues du symbolisme et contre lequel le reproche de l'hermétisme est régulièrement formulé.

Ce premier temps nous permet de poser les premiers jalons de l'historiographie critique du symbolisme. Cette construction, à la fois contemporaine et postérieure au symbolisme, se prolonge avec le regard artistique, non plus uniquement porté par la critique littéraire, mais aussi par les artistes eux-mêmes.

2. LE REGARD ARTISTIQUE, CONSTRUCTION RETROACTIVE DU SYMBOLISME (1910-1960)

Le deuxième regard porté sur le symbolisme, qualifié de regard artistique, se déploie quelques décennies après le regard critique précédemment analysé, après une période de reflux quant à la médiatisation du symbolisme. Composé de textes, ouvrages et articles signés par des artistes, majoritairement poètes, mais aussi peintres, le regard artistique permet d'affirmer et d'instituer dans l'historiographie la reconnaissance du symbolisme. Deux acceptions du symbolisme sont alors distinguées : la première désigne une école littéraire se déployant sur l'axe Paris-Bruxelles entre 1880 et 1900 environ, avec des auteurs identifiables et revendiqués, dont le regard critique témoigne ; la seconde désigne un mouvement artistique bien plus vaste, rejoignant peinture, musique, théâtre et arts de la scène en général, étendu internationalement et jusqu'aux environs de 1920. Les artistes peintres prennent la plume pendant la période encore

vive du symbolisme, bien que les publications soient parfois un peu plus tardives¹. Les poètes prennent le relais quelques décennies plus tard, notamment pour fêter les cinquante ans du symbolisme², dont la date de naissance est scellée au 18 septembre 1886 avec la parution du « Manifeste littéraire » de Jean Moréas. Cette commémoration cimente le symbolisme comme mouvement marquant la fin du dix-neuvième siècle et lui offre le rôle de passeur vers l'art du vingtième siècle, le regard rétrospectif des auteurs permettant de prendre un recul suffisant pour observer ce passé.

A) Des peintres théoriciens du symbolisme pictural

Dès 1890, lors de la période du regard critique, les artistes prennent la parole dans une volonté de théorisation du symbolisme. Citons par exemple Maurice Denis et son article « Art et critique » (1890), ou encore Paul Gauguin et ses écrits autobiographiques *Avant et après* ou *Raconteurs de rapin* (1903). Tous deux sont revendiqués comme appartenant au groupe des Nabis, branche connexe du symbolisme pictural, dite aussi cloisonniste ou synthétiste. Gauguin est érigé en chef de file de l'École de Pont-Aven, reprenant notamment à son compte le qualificatif de synthétiste. La prise de parole des artistes pour témoigner ou théoriser l'actualité artistique à laquelle ils participent les inscrit dans la continuité d'une posture défendue notamment par le peintre Eugène Delacroix au cours du dix-neuvième siècle, qui critique l'hégémonie du discours littéraire, s'agissant de peinture :

« La plupart des livres sur les arts sont faits par des gens qui ne sont pas artistes : de là tant de fausses notions et de jugements portés au hasard du caprice et de la prévention. Je crois fermement que tout homme qui a reçu une éducation libérale peut parler pertinemment dans le livre mais non pas d'un ouvrage de peinture³. »

Cette posture est commune chez les artistes, qui ont d'ailleurs pris de nombreuses fois la parole au cours de l'histoire de l'art, notamment lors de conférences ou sous la forme écrite de traités théoriques et artistiques. Delacroix reproche aux littéraires, qu'ils soient critiques, écrivains, théoriciens ou philosophes, de manquer d'un savoir artistique technique. À la fin du

¹ DENIS Maurice, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912 ; BARRE André, *Le Symbolisme : essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, op. cit..

² BRETON André, « Le Merveilleux contre le mystère. À propos du symbolisme », *Minotaure*, n°9, octobre 1936, p. 25-31. ; VALÉRY Paul, *Existence du symbolisme*, Maestricht, A. A. M. Stols, 1939.

³ DELACROIX Eugène, *Journal, 1822-1863*, Paris, Plon, 1996, p. 606.

dix-neuvième siècle, la posture de l'artiste écrivain qui publie reste cependant minoritaire, une frange des peintres considérant inapproprié d'écrire à propos de leur art, qui serait un langage en soi suffisant. Gustave Moreau partage d'ailleurs cette conception, bien qu'il rédige lui-même de nombreux écrits, en rappelant qu'on « sent, on aime, on sait l'art, mais on n'en parle pas. [...] il n'y a rien à dire avec des mots dans une question où les œuvres seules prouvent, démontrent, déterminent tout¹ ». Les écrits d'artistes se feront par la suite plus nombreux au cours du vingtième siècle, notamment avec les avant-gardes².

Ce rejet du discours critique et littéraire peut s'expliquer par la théorie de *l'ut pictura poesis*. La prise de position est cependant ambivalente, les artistes ne se privent toutefois pas de travailler de concert avec des partisans d'autres formes artistiques : pensons par exemple à l'essor des poèmes et ouvrages illustrés ou encore des mises en scène de théâtre et d'opéra dont les décors et programmes sont conçus par des peintres³. Notons qu'en Belgique, le positionnement est tout autre⁴ : les peintres écrivent, voire publient, et ont une double pratique picturale et scripturale assumée et revendiquée, notamment pour se distinguer du pôle parisien qui y est plutôt réfractaire.

a) Maurice Denis, peintre théoricien du symbolisme

Le peintre et théoricien Maurice Denis ne conçoit pas que l'on sépare théorie et pratique artistiques, éprouvant la nécessité d'un accord entre « sa foi, sa raison, sa culture et sa sensibilité⁵ », lui permettant de s'engager « tout entier désormais⁶ » dans ses projets. Il publie « Définition du néo-traditionnisme » dans la revue *Art et critique*, les 23 et 30 août 1890, qui passe rapidement pour le manifeste des Nabis. Ce texte est repris en recueil avec de nombreux

¹ *Écrits*, II, p. 281.

² À ce propos : CORBEL Laurence, *Le Discours de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

³ Pensons par exemple à Édouard Vuillard, qui fût metteur en scène au Théâtre de l'Œuvre. Il réalise le décor de *La Farce du pâté et de la tarte*, une pièce médiévale d'un auteur anonyme, dont Maurice Denis façonne les marionnettes et dessine les costumes que réalisent Marie Vuillard, sa sœur, et France Ranson, la femme de Paul Ranson qui, lui, illustre le programme. Vuillard illustre aussi le programme et brosse le décor de la pièce *Rosmersholm* de Henrik Ibsen. À ce propos : LEMOINE Serge (dir.), *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

⁴ À ce propos : AUDIN Charlyne, « Du pinceau à la plume - les écrits de peintres en Belgique (1850-1950) », *Textyles*, n°30, 2007, p. 89-99.

⁵ DENIS Maurice, *Théories. Du symbolisme au classicisme*, op. cit., préface, p. 11.

⁶ *Ibid.*

autres dans une publication datant de 1912¹. Denis y développe quelques-uns des principes qui vaudront encore au cours du vingtième siècle, notamment la célèbre assertion : « Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées² ». Denis replace le résultat tangible au centre de la démarche artistique et ce bien que l'esthétique symboliste valorise l'expression de l'Idée, cherchant à approcher l'idéal par une dématérialisation théorique de l'œuvre, établissant en cela un pont chronologique avec les avant-gardes. Olivier Revault d'Allonnes explique dans la préface de l'édition de 1964 :

« L'avenir, jusqu'à la peinture non figurative incluse, pourra s'autoriser de ces couleurs en un certain ordre assemblées. Mais pour notre auteur [Maurice Denis] ce n'est nullement de l'"abstrait" qu'il s'agit. Les termes "avant d'être" et "essentiellement" marquent une priorité, non une exclusive. Au contraire, en un sens, cet avant suppose un après, le morceau suppose un sujet. Mais quel lien pourra désormais unir le tableau à la nature ? Répondre, c'est rappeler toute la révolution symboliste³. »

Déplaçant l'interrogation de l'abstraction à la relation peinture / nature, la « révolution symboliste » suppose une interrogation nouvelle à propos de la représentation. La représentation n'est pas une présentation à l'identique, elle est présentation nouvelle, elle est ici re-prise, associant perception et aperception⁴, acte réfléchissant plus que réfléchi⁵ : l'intention de l'artiste n'est pas la *mimésis*, le projet n'est pas de rendre compte le plus fidèlement possible de l'offrande du sens physique de la vision, l'œuvre n'est pas une copie de la nature. Des sens à la sensibilité, la finalité est désormais l'Idée, dont il est rendu compte par une figure, un symbole ou un signe, par la ré-flexion de la perception, s'approchant ainsi de

¹ DENIS Maurice, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912.

² DENIS Maurice, « Définition du néo-traditionnisme », dans *Théories. Du symbolisme au classicisme*, op. cit., p. 33.

³ DENIS Maurice, *Théories. Du symbolisme au classicisme*, op. cit., préface, p. 13.

⁴ La perception est ce qui vient à nous par les sens, l'aperception, notion philosophique que l'on doit à Gottfried Wilhelm Leibniz, signifiant ce qui est déjà en nous. LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, préface, Paris, Garnier-Flammarion, [1765] 1966, p. 44-45, cité dans : BELAVAL Yvon, « La réflexion philosophique », dans DELACAMPAGNE Christian et MAGGIORI Robert (dir.), *Philosopher*, Paris, Fayard, 1980, p. 13-19, p. 13.

⁵ Là où étaient philosophiquement opposées la perception et l'aperception, le psychologue Jean Piaget, en psychologie génétique, propose de distinguer, sans les séparer, acte réfléchi, réflexion sur des matériaux conceptuels déjà réfléchis, et acte réfléchissant, acte mental accueillant et non pas allant chercher, permettant de construire le passage d'un vécu en acte à un vécu représenté. Une des propriétés fondamentales de l'action est d'être une connaissance autonome et donc d'être pour une part opaque à celui-là même qui la met en œuvre : pour savoir faire, je n'ai pas besoin de savoir que je sais faire. La mise en œuvre de l'action n'est pas subordonnée à un acte de la conscience réfléchie. À ce propos : PIAGET Jean, *La Prise de conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

l'évocation et rappelant une fois encore les correspondances baudelairiennes, les synesthésies et les analogies symbolistes. Revault d'Allonnes synthétise :

« Le symbolisme renonce à déformer, et se propose de *transformer*. Opération qui ne peut s'effectuer s'il n'existe pas quelque part un monde – terme platonicien ou baudelairien – des correspondances. Or, ce monde existe, c'est celui de l'intériorité, celui auquel précisément doit s'adresser l'œuvre d'art¹. »

La transformation indique une métamorphose, un changement de forme à travers et/ou au-delà. La transformation modifie la nature de l'objet ou du sujet, formellement, qualitativement, visuellement. Le symbolisme recherche l'équivalence, à valeurs quantitative ou qualitative identiques, ou la correspondance, rapport logique ou analogique ; les deux étant accessibles par la modification formelle, le passage d'une forme à une autre, l'évolution de la forme initiale de l'objet-source ou du sujet-source. La nature, source initiale d'inspiration, sujet du tableau, devient ainsi « matérielle » par sa re-présentation artistique, transformée en un objet autre, corrélé, correspondant, voire équivalent. Maurice Denis précise qu'il en découle une double déformation :

« La déformation objective, qui s'appuyait sur une conception purement esthétique et décorative, sur des principes techniques de coloration et de composition, et la déformation subjective, qui faisait entrer dans le jeu la sensation personnelle de l'artiste, son âme, sa poésie². »

Cette déformation subjective participe pleinement de ce qui est nommé l'individualisme en art et que promeuvent les artistes symbolistes. L'une et l'autre accordent une place majeure à la création singulière. Maurice Denis, cité ici par Pierre-Louis Mathieu, conclut le propos en confirmant cette subjectivité : « Je crois encore au Symbolisme, à cette théorie qui affirme l'expression possible des émotions et des pensées humaines par des correspondances esthétiques, par des équivalents en Beauté³ ». Les principes théoriques développés par Maurice Denis, quoiqu'énoncés dès la constitution critique du symbolisme, impactent plus fortement le monde de la peinture au début du vingtième siècle, notamment les premières avant-gardes dont il fait partie. Par ailleurs, ses textes excèdent largement le symbolisme dans leurs thèmes.

¹ DENIS Maurice, *Théories. Du symbolisme au classicisme*, op. cit., préface, p. 14-15. Le terme est en italique dans le texte original.

² DENIS Maurice, « L'époque du symbolisme », dans *Théories. Du symbolisme au classicisme*, op. cit., p. 57.

³ DENIS Maurice, cité dans : MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, op. cit., p. 74.

b) Paul Gauguin, l'autobiographe réflexif

Reconnu comme un peintre important¹, la réception de l'œuvre de Paul Gauguin ne fait pas nécessairement consensus de son vivant. Quelques artistes et critiques tels Degas, Mallarmé ou Remy de Gourmont expriment leur admiration ; d'autres, le critique Camille Mauclair par exemple, leur répulsion. L'historiographie quant à elle, cite de manière systématique l'article de Gabriel-Albert Aurier sur Gauguin. Paul Gauguin est l'artiste qui a « montré la voie² » aux Nabis, il est présenté comme le « nouveau héros³ » des années 1889-1890. Sa peinture, évoluant jusqu'à une activité de sculpture lors de ses voyages en Polynésie, est teintée de primitivisme. Dans la pratique picturale de Gauguin, une simplification chromatique, linéaire et de composition, s'affirme sur la toile. Rodolphe Rapetti en décrit les principes : « la stylisation cloisonniste [fuit] tout illusionnisme⁴ », « le coloris [devient] subjectif et imaginaire », la « référence à la fresque » est prisée, « autant de postulats à travers lesquels la peinture se désincarne, quitte les voies qui lui avaient été assignées ». Gauguin innove, conjuguant diverses techniques, empruntant aux arts et artisanats qu'il découvre et explore en Bretagne, en Martinique, à Tahiti, aux Marquises. L'artiste se fie à son intuition, loin de la métropole et de l'Europe, recherchant l'authenticité perçue de l'art et du mode de vie des premiers hommes : il éprouve des techniques picturales nouvelles et une palette inspirée par les couleurs et la lumière de ces environnements qualifiés d'exotiques. L'artiste peint et sculpte à la manière des autochtones, appréciant le sens du beau décoratif, ce qui n'est pas sans irriter la critique métropolitaine :

« C'est une manie qu'ont certains artistes d'aujourd'hui d'en vouloir revenir aux formes primitives. Tel est aussi M. Paul Gauguin, qui dans ses bas-reliefs en bois sculpté, a la prétention de faire revivre la naïveté des peuplades sauvages, échappées au joug des civilisations. Rêves insensés ! [...] Ces sortes de tentatives ne sauraient dépasser la portée de pastiches plus ou moins adroits ou de fantaisies plus ou moins pittoresques⁵. »

L'auteur, anonyme, fait valoir le caractère illusoire de l'ambition de Gauguin de devenir un sauvage, doutant des capacités de détermination et d'abstraction de l'artiste, capacités jugées

¹ En 2017 sort en salles le film de Édouard Deluc, *Gauguin. Voyage de Tahiti* et du 11 octobre 2017 au 22 janvier 2018 s'expose au Grand Palais « Gauguin l'alchimiste ».

² MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, op. cit., p. 101.

³ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 91.

⁴ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 100. La référence est valable pour les citations suivantes, sauf mention contraire.

⁵ ANONYME, « Le Salon des XX », *Le Soir*, 20 février 1891.

nécessaires à une identification à ses « ancêtres retrouvés¹ ». Quelques années plus tard, le peintre Camille Pissarro acquiesce :

« J'ai vu Gauguin qui m'a fait des théories sur l'art et m'a assuré que là était le salut pour les jeunes, se retremper dans ces sources lointaines et sauvages ! Je lui ai dit que cet art ne lui appartenait pas, qu'il était un civilisé et à ce titre était tenu de nous montrer des choses harmoniques. Nous nous sommes quittés sans nous convaincre. Gauguin certainement ne manque pas de talent, mais quel mal il a à se ressaisir. Il est toujours à braconner sur les terrains d'autrui ; aujourd'hui il pille les sauvages de l'Océanie² ! »

Anticipant l'actualité de cette question, il apparaît que Pissarro accuse Gauguin d'appropriation culturelle, usant de pratiques de braconnage et de pillage, jugées illégitimes, si ce n'est potentiellement illégales. Reconnaisant le talent de Gauguin, Pissarro l'invite à rester un homme civilisé, de son temps et de son lieu, à ne pas imiter ni chercher à s'approprier un art lointain, issu d'une culture perçue et qualifiée de sauvage. Or, l'invitation de Pissarro à rester un homme de son temps et de son lieu ne coïncide pas avec la volonté symboliste, partagée par Gauguin, de se dégager d'une actualité jugée vulgaire, de laquelle il faudrait (suivant l'héritage baudelairien) extraire l'éternel. Les sources « lointaines et sauvages » vantées par Gauguin incarnent et recourent le fantasme d'un lieu et d'un temps originel, paradoxalement hors-espace et hors-temps, duquel l'art émergerait ou dans lequel l'art se développerait. Cette autre réalité de l'art, parallèle mais séparée et différente, apparaissait déjà dans la poésie mallarméenne. La critique hostile à l'égard de son œuvre est un gage de satisfaction pour Gauguin. Il écrit à Theo Van Gogh, son marchand depuis octobre 1887 : « Pissarro et d'autres ne sont pas contents de mon exposition donc elle est bonne pour moi³ », considérant que de tels jugements négatifs participent de la reconnaissance future de son art.

Au-delà de ses travaux plastiques et des pensées esthétiques distillées au gré des récits autobiographiques, Paul Gauguin parle de lui-même. Dès les premières pages d'*Avant et Après* (1903), il écrit : « Me voilà donc présenté au public comme un animal dénué de tout sentiment [...] ⁴ ». Un animal, nécessairement sauvage : la comparaison établit le lien avec l'éloignement

¹ « M. Gauguin, "découvert" il y a deux jours par Octave Mirbeau, le Christophe Colomb des génies incompris, aura beau aller se plonger [...] dans les régions les plus barbares de l'Océan Pacifique, parmi ses ancêtres retrouvés, je doute qu'il ait jamais la puissance de volonté et d'abstraction suffisante pour échanger complètement ses facultés de Français fin de siècle, contre celles d'un vulgaire naturel de Tahiti, qu'il ambitionne tant de devenir. » *Ibid.*

² Lettre de Camille Pissarro à son fils Lucien, 23 novembre 1893.

³ Lettre de Paul Gauguin à Theo Van Gogh, vers le 1^{er} juillet 1889.

⁴ GAUGUIN Paul, *Avant et Après*, Taravao, Éditions Avant et Après, [1903] 1989, p. 9.

géographique et le retour aux sources recherchés, à une sauvagerie initiale et naturelle. Gauguin poursuit : « Moi si incertain, si inquiet¹ [...] », renforçant ainsi la perception de mélancolie et de pessimisme des artistes fin de siècle et en particulier de l'artiste symboliste, incertain de son art et inquiet de sa réussite personnelle, incarnant l'archétype de l'artiste maudit, solitaire, pauvre, sans succès. Gauguin considère les critiques négatives comme une reconnaissance de son authenticité et de son entièreté et apparaît apprécier la répulsion qu'il suscite. Le critique d'art Paul Adam en atteste : « Une nature à part, maléfique, et qui pourtant attache avec l'étrange attirance des choses redoutées, celle que représente M. Gauguin² ». L'animal, le maléfique, l'étrange et bientôt l'étranger, Gauguin échappe *in fine* à toute classification : « Gauguin fut un monstre. C'est-à-dire qu'on ne peut le faire entrer dans aucune des catégories morales, intellectuelles ou sociales, qui suffisent à définir la plupart des individualités³ ». Un résumé conclusif de la posture de l'homme et de l'artiste est proposé par Auguste Strindberg, dramaturge et peintre suédois, dans un extrait de lettre que Gauguin a recopié dans l'un de ces récits autobiographiques :

« Qu'est-il donc ? Il est Gauguin, le sauvage qui hait une civilisation gênante, quelque chose du Titan qui, jaloux du créateur, à ses moments perdus, fait sa petite création, l'enfant qui démonte ses joujoux pour en refaire d'autres, celui qui renie et qui brave, préférant voir rouge le ciel que bleu avec la foule⁴. »

Ce détachement plastique de la mimésis est acté par Gauguin, comme par les Nabis qui se nourriront de son œuvre et apprendront à ses côtés. Pensons notamment à Paul Sérusier et l'œuvre *Le Talisman, L'Aven au Bois d'Amour* (1888) [ill. 10], offerte à Maurice Denis, peinte sous la direction de Gauguin⁵ qui conseille au jeune peintre de colorer en aplats de couleurs pures les motifs qu'il a sous les yeux. La conception de l'art développée par Paul Gauguin et ses réflexions sur son type de pratique artistique s'explicitent dans des récits autobiographiques, qu'il écrit à fins de publication, ou dans ses échanges épistolaires avec ses proches, pairs ou marchands. L'ouvrage *Avant et Après* (1903) atteste par ailleurs que le peintre se défend de produire un objet littéraire, il énonce à plusieurs reprises que : « Ceci n'est pas un livre⁶ ». Des pensées et principes esthétiques, résonnant et raisonnant en mots d'ordre, émergent dans ces écrits, au-delà des anecdotes du quotidien : « Faire tout ce qui était défendu, et reconstruire plus

¹ *Ibid.*, p. 19.

² ADAM Paul, « Peintres impressionnistes », *Revue contemporaine*, 5 mai 1886.

³ SEGALIN Victor, « Gauguin dans son dernier décor », *Le Mercure de France*, juin 1904.

⁴ Extrait d'une lettre d'Auguste Strindberg, cité dans : GAUGUIN Paul, *Avant et Après*, *op. cit.*, p. 33.

⁵ Au dos de l'œuvre figure cette inscription : « Fait en Octobre 1888, sous la direction de Gauguin par P. Serusier Pont-Aven ».

⁶ GAUGUIN Paul, *Avant et Après*, *op. cit.*, p. 7, p. 11, p. 68 et autres.

ou moins heureusement sans crainte d'exagération : avec exagération même. Apprendre à nouveau, puis une fois su, apprendre encore ; vaincre toutes les timidités, quel que soit le ridicule qui en rejaillisse¹ ». Gauguin promeut l'apprentissage continu par expérimentation, invite à en ignorer les revers et les insuccès et à développer, dans l'affranchissement du jugement d'autrui, persévérance et assurance. Dans son art et en soi. Le peintre adhère aux correspondances baudelairiennes², comprend le rôle du décor suggestif, procédant par « raccourcis de traits, par synthèse d'impressions³ », comme l'explique le critique contemporain du peintre Achille Delaroche. Le critique prolonge d'ailleurs l'analyse : « Chacun de ses tableaux est une idée générale, sans pour autant qu'il n'y soit observé assez de réalité formelle pour solliciter la vraisemblance⁴ ». Gauguin ne reproduit pas la réalité formelle de la nature de laquelle il s'inspire, il en révèle plastiquement une idée, principe fondamental du symbolisme. Tels les cloisonnistes Nabis, il s'oppose à l'académisme des institutions en exposant au Salon des Indépendants. Le critique littéraire Alain Buisine rend compte des motifs de ce désaccord, précisément ici relatif à la représentation du féminin :

« Paul Gauguin, dans l'interview accordée à Eugène Tardieu pour *L'Écho de Paris* du 13 mai 1895, met en parallèle le retour à l'enfance que représentent les terres primitives et la nécessaire chasteté d'Ève : "J'avais été séduit une fois par cette terre vierge et par sa race primitive et simple ; j'y suis retourné et je vais y retourner encore. Pour faire neuf, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance. L'Ève de mon choix est presque un animal ; voilà pourquoi elle est chaste, quoique nue. Toutes ces Vénus exposées au Salon sont indécentes, odieusement lubriques...⁵"⁶. »

Observons par ailleurs que ce paragraphe présente l'intérêt de condenser les pensées esthétiques du peintre : retour aux sources, redécouverte de l'humanité en enfance, sauvagerie innocente, chasteté de la femme, primitivisme, pureté, authenticité. Notons aussi que Gauguin rapproche Ève de l'animal, comme il en est lui-même rapproché par la critique.

¹ GAUGUIN Paul, *Racontars de rapin*, Paris, Mercure de France, 1903, s.p.

² « Et en mille œuvres d'art ne s'extériorise mieux la concordance constante de l'état d'âme et du paysage si lumineusement formulée par Baudelaire ». Extrait issu de l'article suivant : DELAROCHE Achille, « D'un point de vue esthétique : à propos du peintre Paul Gauguin », *L'Hermitage*, janvier 1894, cité dans : GAUGUIN Paul, *Avant et Après*, op. cit., p. 38.

³ DELAROCHE Achille, « D'un point de vue esthétique : à propos du peintre Paul Gauguin », *L'Hermitage*, janvier 1894, cité dans : GAUGUIN Paul, *Avant et Après*, op. cit., p. 38.

⁴ *Ibid.*

⁵ GAUGUIN Paul, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, [1874] 1974, p. 140.

⁶ BUISINE Alain, *Passion de Gauguin*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 215.

Ces deux brefs exemples d'artistes, théorisant ou écrivant autour de leur activité picturale font écho à celui de Gustave Moreau, auquel la critique ne dédie pourtant que peu d'articles. Ils participent du regard artistique en donnant des éclairages singuliers sur ce qu'est, pour eux, leur activité picturale, proche du symbolisme. S'ils n'émettent pas nécessairement des théories sur la peinture, pensées en tant que telles, il est possible d'extraire des principes effectifs de leurs écrits, comme nous les avons soulignés.

B) Mise en lumière du symbolisme par des poètes surréalistes

Au début du vingtième siècle, le dessinateur, graveur et essayiste français André Barre publie un essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900¹, rédigé majoritairement d'un point de vue poétique et littéraire. Consacrant deux pages (sur les quatre-cents de l'ouvrage) aux « tendances nouvelles dans la peinture et la sculpture », l'auteur cite Puvis de Chavannes, Henri Fantin-Latour, Henri Martin, Jean-Charles Cazin, Albert Besnard, Odilon Redon, Félicien Rops et Auguste Rodin, tous auteurs de productions artistiques marquant une renaissance affirmée de l'idéalisme. Là encore, Moreau est absent. Barre souligne l'individualisme « outrancier² » de ces artistes, ne permettant pas d'effectuer un rapprochement homogène, ni un groupe, encore moins une école. Ces artistes poursuivraient néanmoins tous la « passion de l'idéal³ ». La littérature occupe ici encore de façon privilégiée les récits relatant l'histoire constitutive du symbolisme, repoussant la peinture dans une position quasi anecdotique, alors que les productions picturales précèdent majoritairement les productions littéraires et qu'un artiste comme Gustave Moreau notamment, possède les qualités et met en œuvre dans sa pratique artistique les principes fondamentaux du symbolisme, non encore mis en lumière dans sa jeunesse.

Plus tardivement, au milieu des années 1930, deux poètes surréalistes invitent le symbolisme dans leurs réflexions : André Breton et Paul Valéry rendent hommage au mouvement, un demi-siècle après son apparition, ayant conscience du caractère processuel de l'élaboration du symbolisme.

¹ BARRE André, *Le Symbolisme : essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, op. cit., 1911.

² BARRE André, « Les tendances nouvelles dans la peinture et la sculpture », dans *Le Symbolisme : essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, op. cit., p. 9.

³ *Ibid.*, p. 10.

a) André Breton et la peinture symboliste

Au début de sa carrière, André Breton rédige quelques poèmes symbolistes en même temps que ses premiers poèmes dada, regroupés dans le recueil *Mont de piété* (1919). Breton renouvelle fréquemment son intérêt pour le symbolisme, notamment dans les *Entretiens radiophoniques* de 1953 qui lui permettent de revenir sur sa jeunesse.

Dans l'article « Le merveilleux contre le mystère » (1936), Breton offre une critique rétrospective du symbolisme littéraire. Il y préfère le merveilleux, « seule source de communication éternelle entre les hommes¹ », au mystère, « aveu d'une faiblesse, d'une défaillance² ». Ce dernier est pourtant fortement valorisé et sollicité au sein des œuvres symbolistes, notamment picturales. Cette rupture notionnelle passant du mystère au merveilleux participe à nouveau de la mise à distance de la peinture au profit de la littérature dans la construction du symbolisme. Le poète profite de ce texte pour mesurer l'impact des œuvres retenues, cinquante ans après les débuts du symbolisme littéraire. La « commémoration du symbolisme » qu'il évoque indique la potentielle mort du mouvement. Les auteurs symbolistes ont suivi, selon les cas, deux voies différentes : l'une pérenne, l'autre menant à l'oubli. Breton retient Joris-Karl Huysmans, Charles Cros, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Francis Viéllé-Griffin, Stuart Merrill, André Gide, Pierre Louÿs, Maurice Maeterlinck, René Ghil, Max Elskamp, Saint-Pol-Roux, Alfred Jarry et Remy de Gourmont, chacun ayant droit à son portrait photographique ou illustré dans la revue. Les noms propres – encore une fois uniquement des auteurs littéraires – participent à bâtir le « mythe³ » du symbolisme, selon une expression empruntée à Paul Valéry. La liste nominale se cristallise, la réception des œuvres littéraires, non encore réellement aboutie dans les années 1880, est désormais observable par les héritiers du symbolisme.

Les flux et reflux du symbolisme pictural font écho à ceux du symbolisme littéraire. Après le symbolisme, l'expressionnisme voit le jour, suivi de l'abstraction lyrique et du surréalisme, donné comme le gardien légitime de l'héritage symboliste, injustement négligé jusqu'alors. Après s'être adonné à une critique rétrospective du symbolisme littéraire, André

¹ BRETON André, « Le merveilleux contre le mystère. À propos du symbolisme », *art. cit.*, p. 31.

² *Ibid.*

³ « Je suis heureux et honoré de prendre part à la génération d'un mythe, en pleine lumière ». VALÉRY Paul, « Existence du symbolisme », dans *Variété*, Paris, La Pléiade, 2002, p. 686-706, p. 689.

Breton s'attache à mettre en lumière le symbolisme pictural, distingué du symbolisme littéraire, dans deux textes se faisant écho : « Du symbolisme » (1958), sorte de « préface-manifeste » à l'exposition « Dessins symbolistes » organisé par Breton au Bateau-Lavoir en mars 1958, et « Gustave Moreau », préface à l'ouvrage *L'Art fantastique de Gustave Moreau* de Ragnar von Holten (1961). Depuis la mention d'Émile Zola en 1876, c'est l'une des premières fois que Moreau est à nouveau cité et rattaché au symbolisme. C'est en septembre 1950 que Breton rédige ce manuscrit consacré à Gustave Moreau, repris et publié ultérieurement dans *Le Surréalisme et la peinture* (1961). Moreau fait partie du panthéon personnel de Breton, qu'il ne cesse de défendre. La maison-musée de l'artiste est d'ailleurs l'un des pôles d'attraction personnels du poète, sise dans le quartier où il vit depuis trente ans.

Le texte « Du symbolisme » attaque d'emblée la polémique récurrente à l'encontre de la peinture dite « littéraire ». Breton entend par cette expression une peinture qui « borne son horizon à fixer ce que chacun de nous peut voir tout le jour¹ », une peinture littérale donc, plus que littéraire, traduction de la réalité visible et perçue, dont la peinture impressionniste serait notamment l'une des représentantes. Le poète oppose à l'impressionnisme le symbolisme pictural, « qui se veut recreation du monde en fonction de la nécessité intérieure éprouvée par l'artiste² ». L'individualisme en art, la primauté accordée à l'intériorité, tous facteurs déjà soulignés à l'époque du symbolisme par la critique, sont ici repris cinquante années plus tard. Breton distingue le symbolisme littéraire du symbolisme pictural dans leur notoriété et leur réception, déplorant que ce dernier ait été étouffé par l'impressionnisme alors en plein essor. Il les rassemble néanmoins, malgré la « disparité de leurs moyens techniques³ », puisque symbolisme littéraire comme pictural élisent des liens affectifs profonds et se trouvent unis par les principaux théoriciens du symbolisme. D'après Breton, les détracteurs du symbolisme pictural chercheraient jusqu'à faire disparaître ce mouvement de l'histoire de l'art. Une des stratégies serait de s'attaquer à l'un des chefs de file historiques désigné : Gustave Moreau, peintre très apprécié du poète, serait ainsi l'objet d'une entreprise de réduction de son apport artistique à l'histoire de l'art. Selon Breton, les élèves de Moreau retiennent davantage le professeur aux Beaux-Arts qu'il a été plutôt que le peintre idéaliste. Son œuvre est progressivement passée sous silence et Moreau tombe dans l'oubli au début du vingtième siècle, malgré le legs de sa maison-musée. André Breton considère Gustave Moreau comme l'un des acteurs désignés le plus important du symbolisme pictural, aux côtés duquel il retient Puvis de

¹ BRETON André, « Du symbolisme », dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, [1928] 2002, p. 458.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 461.

Chavannes, Maurice Denis, Paul Gauguin, Émile Bernard et Paul Sérusier, majoritairement membres du groupe des Nabis.

Dans le texte consacré à Gustave Moreau, Breton revient sur la place de celui qu'il désigne comme le maître du symbolisme. Le poète critique les deux principes picturaux retenus par Moreau et nommés par Ary Renan : « la belle inertie » et « la richesse nécessaire¹ », auxquels Breton préfère l'hiératisme et le luxe au sens baudelairien. Ce luxe est d'ailleurs qualifié de minéral : « impossible amalgame avec la chair² », renvoyant aux ornements, bijoux, pierres précieuses et bijoux excessifs visibles sur les œuvres précieuses du peintre, luxe lié au mystère de l'attraction des pierreries. En 1936 pourtant, André Breton expliquait privilégier le merveilleux au mystère, terme qu'il reprend en 1950 et 1961. Le poète réemploie le vocable symboliste tout au long de la préface, renforçant ainsi l'appartenance de Moreau au symbolisme pictural.

b) Paul Valéry, l'existence et la construction du symbolisme littéraire

Le poète Paul Valéry est considéré comme l'un des derniers poètes symbolistes. Fidèle des Mardis de Mallarmé, fervent admirateur de ce dernier, il publie des poèmes à tendance symboliste dans sa jeunesse, avant de désertir les publications poétiques et de garder près de vingt ans le silence, jusqu'au poème *La Jeune Parque* (1917). Trait d'union entre le symbolisme de la dernière période, qu'il fréquente, et le surréalisme du vingtième siècle qui l'admet dans son panthéon littéraire, Paul Valéry devient le grand poète français reconnu par la critique et légitimé par les instances étatiques.

Valéry se concentre sur l'existence du symbolisme dans un article éponyme³ rédigé en 1939. Constitution *a posteriori*, le symbolisme n'existe selon l'auteur qu'au présent, il naît à « l'âge heureux de cinquante ans⁴ », une fois sa fortune littéraire et critique faite, mais peut-être aussi après son décès, le symbolisme étant déjà commémoré quelques années auparavant par André Breton. Valéry prend part à la génération du mythe symboliste, dont la dénomination, là

¹ RENAN Ary, *Gustave Moreau*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900, p. 36. Notons que ces deux expressions sont de son élève Ary Renan, et non pas de Gustave Moreau lui-même, dont aucune de ces deux formules ne figurent dans ses *Écrits sur l'art*.

² BRETON André, « Gustave Moreau », dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, [1928] 2002, p. 468.

³ La version originale publiée est la suivante : VALÉRY Paul, *Existence du symbolisme*, Maestricht, A. A. M. Stols, 1939. Pour plus de faciliter, nous citerons la version reprise dans *Variété* : VALÉRY Paul, « Existence du symbolisme », dans *Variété*, Paris, La Pléiade, 2002, p. 686-706.

⁴ VALÉRY Paul, « Existence du symbolisme », *art. cit.*, p. 688.

encore, fait débat : « Le seul nom de Symbolisme est déjà une énigme [...]. Mais un mot est un gouffre sans fond¹ ». Les symbolistes eux-mêmes, qui ont plus tôt rejeté cette appellation, à l'instar de Mallarmé, seraient plutôt, selon Valéry, ces poètes qui ne s'en sont pas revendiqués et dont les noms suffisent à donner « la notion la plus précise possible² » du mouvement. L'exemplarité nominale suffit à faire autorité.

Le symbolisme est une catégorie littéraire puis artistique désignée en négatif des mouvements qui lui sont historiquement proches ou contemporains : ni classique, ni romantique, ni réaliste. Cette « négation à l'œuvre³ », théorisé postérieurement par Pierre-Henry Frangne, est un, si ce n'est le, symbole unificateur des symbolistes. Valéry écrit : « Si différents fussent-ils, ils se reconnaissent identiquement séparés du reste des écrivains et des artistes de leur temps⁴ ». Les figures tutélaires érigées en modèles sont d'ailleurs des personnalités considérées atypiques, souvent marquées du sceau de la souffrance, tels Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé ou encore Richard Wagner. La fonction de ces figures est d'offrir aux symbolistes un processus de modélisation et de valorisation de leurs productions, leur permettant de s'inscrire dans une lignée historique idéale, construite pour rendre compte de leurs valeurs de référence. Les apports artistiques, esthétiques et théoriques de ces figures tutélaires questionnent les spécificités de chaque art, ils invitent à l'innovation thématique, stylistique ou technique, et engagent à l'expression d'une subjectivité singulière. La diversité des poètes semble avoir pour seul point commun de s'accorder « dans une résolution commune de renoncement au suffrage du nombre⁵ », expliquant ainsi les peu nombreux tirages, souvent à compte d'auteurs, et la diffusion restreinte des textes. Soulignons par ailleurs que Gustave Moreau s'inscrit dans la même volonté d'une diffusion restreinte et choisie de sa peinture, presque élitiste, avec peu de collectionneurs et peu d'expositions publiques. D'après Paul Valéry, les auteurs symbolistes ne cherchent pas à plaire à un public préexistant, ils préfèrent que les œuvres produites créent un nouveau public, idéal et merveilleux, incarné par exemple par le personnage de Des Esseintes, du roman *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. Ce récepteur idéal co-agit avec l'artiste et l'œuvre lors de la réception : le lecteur ou spectateur est actif, son esprit est ouvert et son action interprétative est attendue et nécessaire. Cette participation est un trait original et

¹ *Ibid.*, p. 686.

² *Ibid.*, p. 687.

³ Nous paraphrasons ici le titre de l'ouvrage : FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art, 1860-1905, op. cit.*, 2005.

⁴ VALÉRY Paul, « Existence du symbolisme », *art. cit.*, p. 690.

⁵ *Ibid.*

essentiel du symbolisme. Le terme de symbolisme est d'ailleurs pour Valéry porteur d'un pouvoir de suggestion et d'interprétation illimité, livré à l'herméneutique singulière, laissant ainsi place aux innovations, entre obscurité, étrangeté et recherche excessive en arts, et spiritualisme esthétique ou correspondances¹.

Nous observons, lors de ce deuxième regard qualifié d'artistique, que les textes dédiés au symbolisme ont encore majoritairement pour sujet, tantôt la littérature, tantôt la peinture. Cette oscillation pose et re-pose la question de la hiérarchie des arts, exprimée de manière récurrente au cours de l'histoire de l'art. Prenons ici le temps d'explorer cette hiérarchie et sa constitution au cœur du symbolisme, lui-même pluriartistique, voire transartistique.

3. LE REGARD HISTORIQUE, CONSTITUTION DU SYMBOLISME PICTURAL (1980-2000)

Environ vingt ans après le regard artistique, porté notamment par le surréalisme et participant de la constitution historiographique du symbolisme, le regard historique prend la relève. Ce regard historique a pour objectifs de fixer l'histoire constitutive et discursive du symbolisme, ainsi que son histoire événementielle et factuelle, dans ses composantes littéraire, picturale, théâtrale, musicale. Ce troisième temps constitutif permet une autonomisation du symbolisme pictural, laquelle autorise à interroger l'antériorité du symbolisme littéraire. Des tentatives de conceptualisation globale du symbolisme voient le jour à la fin des années 1970, avec notamment l'*Encyclopédie du symbolisme* (1979) de Jean Cassou, écrivain et conservateur de musée. Les historiens de l'art se penchent spécifiquement sur le symbolisme pictural dans les années 1980, soit un siècle après l'émergence du symbolisme, dont, notamment, Robert Delevoy avec le *Journal du symbolisme* (1982). L'histoire de l'art s'installe progressivement dans l'historiographie du symbolisme, poursuivant la construction initiée par l'histoire littéraire. Ce chapitre se concentre sur la constitution du symbolisme pictural et souligne la place de Gustave Moreau, peintre de notre corpus d'étude, dans l'historiographie.

¹ *Ibid.*, p. 687.

A) Évolution des acceptions du symbolisme : des bornes géographiques et temporelles variables

Lors du regard artistique, le symbolisme pictural se distingue progressivement du symbolisme littéraire, les deux expressions artistiques contribuant à la construction d'un même mouvement d'ensemble. L'historien de la littérature Daniel Grojnowski précise ces deux acceptions : « La première concerne une école littéraire née à Paris à la fin du XIX^e siècle, avec ses précurseurs, ses maîtres, ses épigones. La seconde, un mouvement artistique de vaste amplitude qui fédère des écrivains, des peintres, des musiciens appartenant à plusieurs générations et à des pays divers¹ ». Comme indiqué, les bornes géographiques et temporelles du symbolisme sont variables selon le sens retenu. Un consensus s'observe cependant, dans le corpus historiographique, quant à l'origine géographique du symbolisme : Paris, puis Bruxelles. Au-delà de ce berceau parisien originel et du relais bruxellois, la mention de l'Europe est constante s'agissant de la diffusion du symbolisme. À titre d'exemples, voici plusieurs postures d'auteurs, traitant notamment du symbolisme pictural, quant à la question de l'extension géographique du symbolisme. Rodolphe Rapetti établit une correspondance entre cette expansion et le « développement [...] de l'Occident industrialisé [...] en Europe et aux États-Unis² », tandis qu'Edward Lucie-Smith se refuse toutefois à franchir l'Atlantique³. Michael Gibson évoque un épanouissement du symbolisme dans « le polygone de "l'Europe de la vapeur" : Glasgow, Stockholm, Gdansk, Lodz, Trieste, Florence, Barcelone⁴ », qu'Edward Lucie-Smith étend à « la Russie d'avant la Révolution⁵ » et à l'Europe centrale. Les œuvres symbolistes, dans diverses disciplines artistiques, se déploient dans les pays dits « du Nord », où l'industrialisation est en plein essor. Le climat et la solitude présumés des espaces nordiques font d'ailleurs partie des thèmes de prédilection⁶. Frontières extensibles et contractiles du symbolisme : élargissant encore l'étendue géographique du symbolisme, Jean Cassou considère le mouvement comme mondial : « Le symbolisme a éclaté dans toute l'Europe, Russie comprise, dans les deux Amériques, l'anglo-saxonne et l'ibérique, et aussi dans les Amériques

¹ GROJNOWSKI Daniel, « SYMBOLISME - Vue d'ensemble », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

² RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 17.

³ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 144.

⁴ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 7.

⁵ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 146-148.

⁶ « Les moments propices à ces rêveries sont le crépuscule ou la nuit, les saisons préférées l'automne et l'hiver, avec leurs cortèges de brumes. Le Nord est préféré au Sud. Les endroits recherchés sont des espaces solitaires, loin des villes, ou des intérieurs clos, coupés de tout contact avec le reste du monde. Souvent la nature est représentée comme hostile [...] ». MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.*, p. 20.

francophones. [...] Donc toute l'époque a parlé symboliste¹ ». Le symbolisme est alors potentiellement un élément constitutif, significatif, de la période historique. En deçà de la variation de ses frontières externes, il semble établi que le cœur géographique du symbolisme s'étire entre Paris et Bruxelles. L'Europe est *de facto* le centre névralgique du symbolisme, plus précisément encore l'Europe francophone : une succession foisonnante de revues symbolistes entre ces deux pôles géographiques en atteste².

Les bornes temporelles de la période ne sont pas non plus stabilisées. Considérons ici que l'école symboliste en littérature se déploie le plus largement dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, la critique littéraire et la critique d'art délimitant sa période de production lors des vingt dernières années, soit entre 1880 et 1900. Certains auteurs retiennent des périodes plus étendues. Selon Michael Gibson, la peinture de Gustave Moreau témoigne dès les années 1860 des principes ultérieurement énoncés par Moréas dans son manifeste. Rappelons que dès 1876, Émile Zola note que Gustave Moreau s'est tourné vers le symbolisme. Edward Lucie-Smith et Rodolphe Rapetti prolongent la période symboliste jusqu'à la première décennie du vingtième siècle. Si la dénomination de « mouvement symboliste » se rencontre fréquemment, Pierre-Louis Mathieu privilégie l'appellation « génération symboliste³ » : il est effectivement communément admis que l'ensemble des artistes peintres qualifiés de symbolistes s'étend de Gustave Moreau (1826-1898) à Edvard Munch (1863-1944). La précision appelle alors le pluriel : générations symbolistes. Le symbolisme dans son ensemble, perçu ici comme un imaginaire incluant largement les peintres, permettant d'ailleurs d'en cerner les deux extrémités chronologiques, dépasse ainsi largement l'école littéraire de la fin du dix-neuvième siècle. Trois vagues générationnelles sont généralement distinguées, rappelées ici avec les dates de naissance et de décès des artistes entre parenthèses, pour plus d'aisance dans la lecture et la chronologie : la première, composée de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898) et Edward Burne-Jones (1833-1898), tous décédés l'an 1898 ; la deuxième, composée d'Odilon Redon (1840-1916), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896), Paul Gauguin (1848-1903) et Joris-Karl Huysmans (1848-1907), née dans les années 1840 ; et la troisième, constituée d'artistes nés autour de 1870, tels Émile Bernard (1868-1941) ou Maurice Denis (1870-1943). Bien qu'il « serait vain de s'attacher à situer avec rigueur la

¹ CASSOU Jean, « L'Esprit du symbolisme », dans *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Somogy, 1979, p. 7-28, p. 7-8.

² À ce propos : LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains symbolistes dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

³ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.*.

naissance du symbolisme¹ », selon Robert Delevoy, l'accord est ici encore général entre les auteurs pour considérer que le 18 septembre 1886, jour de la parution du « Manifeste littéraire » de Jean Moréas dans le *Supplément littéraire* du *Figaro*, est la date officielle de fondation du mouvement, un acte de naissance précédant d'une dizaine d'années la disparition de la première génération d'artistes, couvrant ainsi la période de l'école littéraire. Du point de vue d'une extension des bornes temporelles, considérons ainsi que la période symboliste commencerait en 1864, avec l'exposition au Salon officiel de l'œuvre *Œdipe et le Sphinx* de Gustave Moreau [fig. 3], et prend fin avec l'un de ses élèves, Edgard Maxence, né en 1871 et décédé en 1954, achevant la même année ses dernières œuvres symbolistes, les dernières œuvres du symbolisme², en l'occurrence les stations du chemin de croix du Christ, dans les églises de Bouguenais, sa région natale. Maxence est l'ultime peintre à être qualifié de symboliste. La durée de la période serait alors de quatre-vingt-dix années.

B) Constitution du symbolisme pictural : absence de définition du symbolisme

Le symbolisme littéraire ayant été fixé lors des regards critique et artistique, le regard historique s'emploie à fixer le symbolisme pictural. Nous retenons pour cette historiographie des ouvrages portant sur ce sujet spécifique, rédigés par des littérateurs³, des historiens de l'art⁴ ou des conservateurs du patrimoine⁵.

L'absence de définition stricte du symbolisme est attestée lors des deux précédents regards, la difficulté perdure lors du regard historique, qui propose une définition factuelle des événements et du phénomène « symbolisme ». En 1990, Pierre-Louis Mathieu confirme la difficulté, voire l'impossibilité d'une définition : « Le terme symbolisme [...] est un des plus difficiles qui soient à définir⁶ ». L'emploi dominant du terme « symbolisme » n'est pas formel, les artistes ou la critique n'hésitant pas à lui substituer d'autres vocables qualificatifs : symbolique, synthétiste, synthétique, idéiste, etc. Bien qu'il n'y ait pas accord sur son usage,

¹ DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, *op. cit.*, p. 14.

² À ce propos : *Edgard Maxence 1871-1954, les dernières fleurs du symbolisme*, cat. expo., Nantes, musée des Beaux-Arts (21 mai – 19 septembre 2010) – Douai, musée de la Chartreuse (16 octobre 2010 – 17 janvier 2011), Montrouge, Burozoïque, 2010.

³ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.* ; LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, *op. cit.*.

⁴ DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, *op. cit.* ; GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, *op. cit.*.

⁵ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, *op. cit.*.

⁶ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.*, p. 8.

entre littérateurs et artistes peintres notamment, les premiers préférant « décadence », les seconds « synthétisme », des auteurs, dont Henri Peyre en 1974, soulignent le caractère « commode¹ » du terme « symbolisme ». Dans l'historiographie constitutive du regard historique, Pierre-Louis Mathieu invite les artistes à une auto-définition² et indique « l'emploi de symboles³ » comme acception et définition premières du symbolisme. Michael Gibson, en 1997 et Edward Lucie-Smith, en 1999, s'attardent peu sur la définition du symbolisme et renvoient, dans une approche globale, pour le premier à la fonction du symbole : « signifier ce qui est absent et donc, dans ce cas précis, ce qui est "au-delà", "transcendant", "hors du monde"⁴ » ; pour le second à une référence artistique antérieure, le maniérisme, lequel « avance la proposition selon laquelle les arts constituent un monde clos, particulier, régi par des règles internes et possédant un langage propre⁵ ». Michael Gibson propose d'abord *a contrario* le symbole :

« L'on peut donc se demander à quoi vient s'opposer le "symbole" qui est le noyau même du Symbolisme. À cela nous pouvons déjà répondre : au "réel" restreint de l'époque, au donné, au profane. Tout symbole se réfère, en effet, à une réalité absente. [...] rendre tangible une qualité inconnue – une valeur recherchée⁶. »

L'auteur situe le symbolisme dans une longue temporalité, « inscrit donc en creux sur tout un passé riche de symboles⁷ », perpétuant ainsi une large et foisonnante tradition de langage rattachée à la Renaissance. À cette période, le symbole n'est pas séparé de l'allégorie, considérée simple unité de langage. La plus-value du symbolisme est ainsi de donner au symbole une autonomie, « d'être un objet doté d'une existence propre, diffusant une influence mystérieuse et affectant l'ensemble du contexte où il se trouvait placé⁸ ». Les symbolistes procèdent à l'abstraction, à la théorisation d'une distinction, en pratique déjà existante. Tzevan Todorov lie l'allégorie et le symbole par le fait qu'ils désignent l'une et l'autre « le général par l'intermédiaire du particulier⁹ » et les distingue selon leur processus de production et de réception : l'allégorie est intentionnelle et comprise extérieurement, le symbole est produit

¹ « Le mot de symbolisme était commode ». PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 184.

² MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 8-9.

⁴ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 31.

⁵ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 143.

⁶ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 16-18.

⁹ Cité dans : PIERRE José, *L'Univers symboliste, décadence, symbolisme et Art Nouveau*, Paris, Somogy, 1991, p. 32.

inconsciemment et provoque un travail d'interprétation infini. Le symbole court alors le risque de l'hermétisme. L'allégorie est ainsi tournée vers l'extérieur, elle est signifiante et son sens partagé puisque son interprétation est acquise par une désignation faite *a priori*, extérieure à elle. L'allégorie s'accompagne d'attributs permettant d'identifier son sens, tels par exemple le bandeau ou la balance, attributs de l'allégorie de la Justice. L'allégorie en tant que telle est généralement un personnage humain, parfois un animal ou une créature hybride, qui porte ou est accompagné desdits attributs. Le symbole est tourné vers l'intérieur de soi, il ne répond à aucune règle signifiante et est plurivoque. Sa potentielle infinité herméneutique crée une relation duale du producteur (l'artiste) au récepteur (le spectateur-lecteur). Cette singularité du symbole coïncide avec l'individualisme en art revendiqué par les producteurs. Chacun est désormais libre d'attribuer la signification subjective aux représentations symboliques. Notons cependant que l'allégorie reste une forme représentationnelle active.

Observons que l'absence de dénomination unique du mouvement ou l'absence de définition du mot « symbolisme », depuis le regard critique, n'empêchent pas le discours sur le symbolisme : est-il certain que l'imprécision du vocable, et conséquemment la difficulté à le définir, implique la difficulté à en cerner la réalité phénoménale ? Si l'on convient avec le poète Nicolas Boileau que : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément¹ », il semble que la conception du symbolisme soit problématique. Mais rappelons aussi ce qu'exprime le poète Stéphane Mallarmé dans *l'Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) du journaliste Jules Huret : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole² ». L'hypothèse ne peut conséquemment être ignorée d'une adhésion à l'imprécision du vocable et de son emploi délibéré par les contemporains du symbolisme, cherchant et recherchant, tant sur le fond que dans la forme, cohérence et adéquation à leurs nouveaux idéaux artistiques et théoriques. Le mot « symbolisme » est en soi un mystère. Jean-Paul Bouillon prévient, quant à l'introduction de la catégorie « art symboliste » : « L'apparente simplification que semble apporter un terme commode risque de recouvrir des dissemblances profondes, de rassembler sous une même

¹ BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, Imprimerie générale, [1674] 1872, p. 209.

² MALLARME Stéphane, cité dans : HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 60. En italique dans le texte original.

étiquette des mouvements qui ne coïncident que par leurs franges les plus externes¹ ». Cette dénomination prend le risque de l'absence, voire de l'impossibilité de définition du symbolisme, un tel ensemble incluant des types de courants esthétiques ou de pratiques artistiques n'ayant que peu (trop peu ?) de caractères communs. L'insuffisance est claire pour les détracteurs du symbolisme, lesquels en dénoncent le flou, l'indécis, l'indéfini. Rappelons ici que la majorité des essais de définition, de détermination du symbolisme provient du domaine littéraire. Ces définitions constatent la commodité de la désignation par un terme imprécis et son insuffisance à rendre compte des caractéristiques potentielles du symbolisme. Dans la problématique présente de définition du symbolisme, l'observation indique que la pluralité côtoie (répond à ?) l'absence. Intrinsèquement suffisante à en attester l'existence phénoménale, il y a bien quelque chose dont on parle, la diversité de définitions, de qualifications du symbolisme montre distinctions et différences.

Bien au-delà d'une stricte pratique artistique, le symbolisme est conçu comme un courant de pensée se développant en réaction au projet de la société moderne et fréquemment qualifié de réactionnaire, au sens du dictionnaire Larousse : « qui se montre partisan d'un conservatisme étroit ou d'un retour vers un état social ou politique antérieur² ». Cet état, en l'occurrence, est de l'ordre d'un idéal pour les symbolistes. Le langage commun accorde au terme « réactionnaire » la signification de « opposé au progrès » et il est connu que nombre de symbolistes s'y opposaient effectivement. Pierre-Louis Mathieu exprime l'horreur du monde dans lequel vivent les artistes symbolistes, horreur qui produit aversion et refus de « la civilisation industrielle et la ville moderne³ », « l'argent, le capitalisme, la démocratie bourgeoise⁴ », soulignant leur non-croyance dans le progrès de la science⁵. La citation du poète Charles Baudelaire : « anywhere out of the world – n'importe où hors du monde⁶ », reprise par l'écrivain et critique d'art Joris-Karl Huysmans, résonne en mot d'ordre entendant rendre compte du lien d'opposition qu'établit le symbolisme à la modernité⁷. La perception du Progrès est ainsi négative, Edward Lucie-Smith et Pierre-Louis Mathieu évoquent l'abandon de l'idée

¹ BOUILLON Jean-Paul, « Symbolisme et art », *Encyclopedia Universalis*, Corpus 17, Paris, 1985, p. 507, cité dans : GAMBONI Dario, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'Art*, n°96, 1992, p. 13-23, p. 20.

² « Réactionnaire », Dictionnaire de français Larousse [en ligne].

³ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.*, p. 13-14.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ BAUDELAIRE Charles, « Anywhere out of the world – N'importe où hors du monde », dans *Petits Poèmes en prose. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 140-141.

⁷ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 144.

même de progrès, « qu'il soit spirituel ou matériel¹ ». Les symbolistes connaissent aussi, selon Rodolphe Rapetti, une « réticence à l'égard du politique [...] caractéristique de cette génération² », dont la probabilité est grande qu'elle soit liée à ce scepticisme quant aux évolutions contemporaines. Les auteurs expriment majoritairement « un caractère dépressif³ », un « climat affectif négatif⁴ » ou encore un « registre de la mélancolie⁵ », entendant rendre compte du malaise au monde supposé des symbolistes. Michael Gibson analyse : « Or c'est précisément d'une perte de sens et de valeur (et donc d'orientation), que se plaignaient ceux qui se montraient le plus sensibles aux apports du symbolisme⁶ ». L'appréhension des symbolistes la plus fréquemment rencontrée dans ces références est celle d'une génération représentative d'un « pessimisme dubitatif, dont le symbolisme sera l'expression⁷ ». Rodolphe Rapetti observe plus particulièrement une réaction négative au projet sociétal, un double rejet de l'immédiateté impressionniste et de l'impersonnalité naturaliste⁸, ou encore une réaction contre l'actualité du reportage et de la lumière⁹. Il ne réduit cependant pas le symbolisme dans toutes ses facettes et dans son ensemble à « un simple mouvement de réaction¹⁰ ». Il propose une conception symboliste de l'art comme refus du définitif, suggérant la possibilité mentale d'une extension de l'œuvre au-delà de ses limites physiques, dont l'un des effets potentiels serait une redéfinition des caractères techniques propres à tel ou tel mode d'expression artistique¹¹. Le symbolisme ainsi approché est autant une réflexion sur le rôle de l'image qu'une invention de solutions formelles inédites¹². L'appréhension est globale, Rapetti offre à la fois une conception théorique (« refus du définitif ») et une mise en application pratique du symbolisme (« caractères techniques », « mode d'expression artistique », « invention de solutions formelles inédites »), sans, toutefois, en préciser les moyens plastiques.

¹ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 51-52.

² RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 24.

³ GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 19.

⁴ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 53-54.

⁵ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 144.

⁶ GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 18.

⁷ RAPETTI Rodolphe, *Le symbolisme, op. cit.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 143-144.

¹² *Ibid.*, p. 293.

C) Formalisation des moyens plastiques

La formalisation potentielle des moyens de la pratique picturale insiste sur les moyens plastiques relevant du style, bien que celui-ci ne fasse pas l'unanimité. Cette formalisation, constitutive du corpus sur le symbolisme pictural, présente un intérêt particulier pour ce travail : qu'en est-il des mentions de moyens plastiques dans les textes de référence ?

Jean Cassou exprime, en 1979, l'étendue et l'ampleur du symbolisme :

« [T]oute l'époque a parlé symboliste. Elle l'a parlé dans les différents modes de l'expression humaine, ceux du langage en premier lieu, évidemment prose et poésie, dans les transformations de l'une et de l'autre et dans leurs illicites mélanges et combinaisons, dans les nouveautés du théâtre et celles de la spéculation philosophique. Et dans tous les autres modes d'expression, peinture, sculpture, métiers graphiques, métiers décoratifs, typographie, architecture, musique¹. »

Le symbolisme approche ainsi toutes les formes d'art, qu'elles soient évaluées majeures, peinture, sculpture, architecture, musique, ou mineures, métiers graphiques et décoratifs, typographie, l'énumération ici n'étant pas exhaustive : citons, par exemple, les arts de la scène, et observons là encore le « premier lieu » de la littérature. Jean Cassou ne précise aucune spécificité symboliste de moyens quant à la réalisation des œuvres. Les auteurs de référence de ce corpus historiographique ne sont guère plus prolixes sur cette dimension des moyens, *a fortiori* des moyens plastiques du symbolisme pictural. Pierre-Louis Mathieu réfute un style symboliste et caractérise le mouvement par l'expérimentation « des formes et des couleurs originales mises au service d'un message² ». Référence est faite aux Nabis, dont l'unité se réalise notamment autour d'un signe distinctif : l'arabesque. Robert Delevoy n'exprime aucun moyen plastique, s'en tenant à l'inspiration de l'imaginaire et à la volonté idéaliste du symbolisme. Michael Gibson considère que la facture peut être « académique³ », ce qui importe est que l'idéalisme soit maintenu. Pierre-Henry Frangne analyse ce peu d'explicitation des moyens artistiques comme des contradictions intrinsèques du symbolisme :

« Il est en effet ce moment artistique moderne où les trois principes que je viens de noter [artificialisme, expressionnisme, idéalisme] se trouvent tous réunis, tous amenés à leur plus haut point de conscience ou d'explicitation, mais surtout, tous amenés à leur plus haut point de

¹ CASSOU Jean, « L'Esprit du symbolisme », *art. cit.*, p. 7-28, p. 7-8.

² MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.*, p. 21.

³ GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 34.

tension voire de contradiction. Car l'artificialisme du symbolisme est toujours relié à un profond naturalisme, son expressionnisme à l'exigence traditionnelle de représentation, son idéalisme à une religion sans transcendance ni Dieu qui est une religion de l'art. Or cette religion réduit paradoxalement l'art à la matérialité dont il est fait : pour la peinture qui est faite "d'onguents et de couleurs" ; pour la littérature qui est faite des "vingt-quatre lettres", pour la musique qui est faite "du tumulte des sonorités, transfusibles¹². »

La peinture symboliste ne peut effectivement pas se dégager de sa matérialité, nécessairement faite de pigments et de liants : quel que soit son style, académique, antinaturaliste, non-figuratif, voire frôlant l'abstraction ou la « déréalisation³ », la peinture est avant tout un art matérialisé dans un objet tridimensionnel sur lequel est visible une représentation picturale bidimensionnelle. Frangne en conclut que le symbolisme « jette un doute sur la nature et sur la vocation classique de l'art sans pouvoir s'en émanciper complètement comme le feront les avant-gardes des années 1910⁴ ». Le symbolisme tente des innovations formelles, sans que s'opère nécessairement, en peinture, une révolution. Rodolphe Rapetti évoque à plusieurs reprises le style symboliste, mais non les moyens plastiques : « la forme [est laissée] dans l'indétermination : à aucun moment on ne peut légitimement identifier le symbolisme avec un ensemble d'artistes défini de façon cohérente par des caractères ayant exclusivement trait au style⁵ ». L'emploi du terme « exclusivement » note que le style est une condition nécessaire, mais non suffisante, pour appréhender le symbolisme pictural.

Ainsi, qu'est-ce que le style dans la peinture symboliste ? Nous aborderons la question d'un point de vue pictural, mais aussi du point de vue des études portées sur le symbolisme. En effet, la question du style, considérée primordiale, est paradoxalement peu traitée, voire absente, des analyses. Concernant l'étude du symbolisme pictural, les chercheurs ont privilégié une approche iconographique et une approche thématique, sans grande considération pour le style, l'assignant au rang de caractère anecdotique de l'œuvre, voire l'ignorant parfois, au prétexte que celui-ci n'est pas commun aux artistes. Pour preuve, Pierre-Louis Mathieu, bien que reconnaissant une esthétique nابية, affirme qu'« il n'existe pas de style symboliste⁶ », c'est-à-

¹ MALLARME Stéphane, *La Musique et les Lettres*, dans *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, 1998, tome 2, p. 69. Nous reprenons la note de bas de page du texte original.

² FRANGNE Pierre-Henry, « Du symbolisme de l'arabesque à l'arabesque du symbolisme : remarques sur la musicalité de l'arabesque », *Musurgia*, volume XVII, 2010/2, p. 7-20, p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 14.

⁶ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, *op. cit.*, p. 21.

dire l'absence d'un style unifié identifié qui permettrait de cerner le symbolisme comme une école picturale. Le symbolisme n'est en effet ni considéré comme une école ni comme un mouvement au sens traditionnel du terme¹, dont le style serait l'une des caractéristiques déterminantes. Ainsi, si l'analyse stylistique du symbolisme est laissée volontairement de côté, la question du style est, elle, « primordiale » :

« La question du style est ici primordiale. Tout en puisant dans l'art ancien, les peintres que le symbolisme allait reconnaître comme figures tutélaires [Arnold Böcklin et Gustave Moreau] interpréteront la tradition de manière neuve, essentiellement selon deux modalités : celle d'un renouveau de l'esthétique murale et décorative [...], et celle d'un syncrétisme stylistique générant une étrangeté nouvelle, par laquelle la notion académique d'unité de style se trouvait remise en cause². »

Deux modalités stylistiques propres au mouvement sont mises en exergue : le « renouveau de l'esthétique murale décorative » et un « syncrétisme stylistique générant une étrangeté nouvelle ». La première se trouve chez Maurice Denis notamment, mais aussi chez Gustave Moreau, Moreau étant particulièrement représentatif de la seconde. Ce syncrétisme remet en cause la « notion académique d'unité de style », puisqu'une œuvre devrait être, selon l'académisme, unifiée. L'unité est en effet une condition préalable, non gage de qualité, mais un impératif à respecter avant de pouvoir évaluer la qualité d'une représentation. Cette unité semble incompatible avec le syncrétisme précité, par essence pluriel, multiple, foisonnant, donnant ce sentiment d'étrangeté, lui aussi récurrent dans les œuvres symbolistes. La pluralité de l'esthétique symboliste, dont le style fait partie, est décrite par Remy de Gourmont : « [...] nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux et les juger d'après ce qu'elles sont et non d'après ce qu'elles ne sont pas³ ». De Gourmont privilégie ainsi une approche inductive quant aux jugements portés sur les esthétiques symbolistes. La singularité caractéristique des artistes symbolistes est l'une des composantes intrinsèques du symbolisme : « [...] ce qui compte, c'est la façon très personnelle dont [les thèmes] sont traités⁴ ». Or, ce traitement personnel peut renvoyer tout aussi bien à la manière stylistique qu'à l'interprétation

¹ Pour rappel, une école artistique suppose une formation commune, fréquemment académique, les parcours de formation des artistes symbolistes sont divers, non nécessairement institués, et pour certains autodidactes. Aucun chef de file n'est formellement identifié, bien que des figures tutélaires, Stéphane Mallarmé ou encore Paul Gauguin, émergent. La dimension stylistique est incessamment, explicitement ou implicitement, au cœur du débat sur le symbolisme, une observation des œuvres suffisant à montrer les dissensions qu'elle recouvre. Nonobstant, aucune condition nécessaire de style formel n'est instituée, il semble que la démarche de création ou de pensée et son partage soient des caractéristiques plus pertinentes du symbolisme.

² RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 17.

³ DELEVOY Robert-L., *Journal du Symbolisme*, op. cit., p. 157.

⁴ LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 78.

iconographique, voire la réinterprétation des thèmes. Moreau le prouve d'ailleurs en usant de syncrétisme tant stylistique que thématique, comme nous l'avons déjà évoqué : « Un peintre peut être qualifié de symboliste, tantôt pour des raisons formelles, tantôt du fait du contenu de ses œuvres, tantôt pour les deux à la fois¹ ». Dans les différentes tentatives critiques de définition du symbolisme, la forme est laissée dans l'indétermination². Deux modèles auraient influencé les tendances stylistiques identifiables du symbolisme : celui issu des développements tardifs du préraphaélisme et le vocabulaire cloisonniste³. La première tendance s'inscrit dans une continuité historique revendiquée, la seconde renvoie précisément aux peintres Nabis, tels Paul Gauguin ou Maurice Denis. Le symbolisme cloisonniste ou synthétiste est mis en opposition avec une forme stylistique plus académique, issue du naturalisme ou de la tradition picturale du Salon, dont les peintres belges, mais aussi Gustave Moreau, sont des exemples⁴. Néanmoins, il est possible de rapprocher ces deux tendances dans une même recherche :

« Si cloisonnisme et symbolisme sont donc indissociablement liés, l'opposition que l'on peut établir entre un néo-impressionnisme scientifique et un cloisonnisme idéaliste serait cependant fallacieuse, l'essentiel étant plutôt ici un rapprochement de ces deux tendances pourtant si distinctes formellement au nom d'une recherche essentielle de pureté chromatique⁵. »

Cette recherche de pureté chromatique renvoie aux « potentialités symboliques de la ligne et de la couleur selon une conception non objective⁶ ». La couleur est l'un des moyens picturaux pour échapper à la vraisemblance et ouvrir sur un imaginaire idéal⁷, recherché par les symbolistes. Un autre principe rassemblant les artistes symbolistes et cloisonnistes est « l'amour de l'arabesque⁸ ». La question du style se lie à celle de l'esthétique : aucun style symboliste identifié, mais néanmoins, une potentielle esthétique symboliste. Les chercheurs parlent majoritairement de l'esthétique et du style des Nabis lorsqu'ils abordent la question d'un point de vue analytique. Néanmoins, l'une n'est pas équivalente à l'autre, comme nous l'avons déjà précisé. L'esthétique nabie serait caractérisée par le « goût de l'arabesque, [un]

¹ GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 31.

² RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.*

⁴ « Mais l'on y rencontre également d'autres, tels les Belges Jean Delville et Léon Frédéric, dont la facture est plutôt académique, mais qui sont manifestement symbolistes par leur idéalisme occultiste et leur choix de sujets. » GIBSON Michael, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 34.

⁵ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme, op. cit.*, p. 104.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ « La couleur symboliste est essentiellement imaginaire et ne se soucie guère de la vraisemblance visuelle. La référence à l'objectivité n'y est qu'accidentelle. » *Ibid.*, p. 16.

⁸ MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910, op. cit.*, p. 23.

synthétisme des couleurs, et surtout [un] refus de rompre avec les données du réel¹ ». La citation souligne trois traits caractéristiques permettant de mieux comprendre l'esthétique nabi, mais également peut-être l'esthétique symboliste.

Le troisième trait caractéristique, « et surtout [un] refus de rompre avec les données du réel », est considéré par l'auteur plus important, le « et surtout... » l'indiquant, que les deux premiers (« goût de l'arabesque, synthétisme des couleurs... »), et ne semble pas en accord avec les principes symbolistes précédemment relevés au cours de l'étude. En effet, les symbolistes privilégient dans leur représentation l'extraction du réel et non la conformité à ces données. Michael Gibson prend l'exemple du peintre Pierre Puvis de Chavannes : « Il sera donc symboliste si l'on veut, mais uniquement dans le sens où il ne s'attache plus, de toute évidence, à une représentation naturaliste ou illusionniste du monde² », hypothèse qu'il confirme un peu plus loin dans son développement : « Le Symbolisme tendrait donc à embrasser tous les artistes qui, par leur facture, s'éloignent de la représentation dite "réaliste" du monde³ ». C'est notamment par la facture, c'est-à-dire la manière, la patte, la touche, la griffe, le style à proprement parler, que la représentation réaliste du monde cesse. Le symbolisme ne cherche ainsi plus, dans ses représentations, à « faire illusion » ou à représenter de façon réaliste, ici naturaliste, les sujets qu'il dépeint : l'éloignement du réel se manifeste. Cela fait écho aux écrits de Maurice Denis, qui indique une opération de transformation et non plus d'imitation dans le rapport à la nature entretenu par le symbolisme pictural. Les thèmes iconographiques bien entendu participent de cet éloignement du réel, la préférence des peintres allant aux sujets religieux, mythologiques et allégoriques.

Le symbolisme est un mouvement marqué par l'imaginaire : les traitements de l'espace, la lumière, la forme, la couleur, sont laissés libres à l'imagination des peintres. Cette distance avec la réalité représentée, la *mimésis* délaissée par les peintres symbolistes, suggère une « extension de l'œuvre au-delà de ses limites physiques⁴ », comme nous l'avons déjà mentionné. Ceci laisse place à l'hypothèse selon laquelle cette extension est herméneutique et appartient en partie au spectateur-récepteur, dans un acte de co-création.

En posant la question du style symboliste, nous constatons que celui-ci n'est pas défini, ni spécifiquement traité par les études relatives au mouvement. Si le style nabi est mieux étudié,

¹ *Ibid.*, p. 101.

² GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 143-144.

le style symboliste en tant que tel semble inexistant. Or, il existe bien des œuvres d'art qui ont été produites par des artistes reconnus et qualifiés de symbolistes, si ce n'est s'en revendiquant. Néanmoins, ce ne sont pas celles-ci qui sont placées au centre de la constitution du symbolisme. Majoritairement traité du point de vue de la littérature, la conception du symbolisme s'enrichit au fur et à mesure de sa complexification par une pensée philosophique, que nous allons désormais examiner.

4. LE REGARD PHILOSOPHIQUE, QUESTIONNEMENT ONTOLOGIQUE ET METAPHYSIQUE DU SYMBOLISME (1990-2000)

Le quatrième et dernier regard est qualifié de philosophique, renvoyant à deux acceptions : la première pose que le symbolisme entretient, dès sa conception, une relation paradoxale à la philosophie, entre rejet et dimension constitutive ; la seconde tient en ce que les philosophes du vingtième siècle s'intéressent, par retour réflexif, au symbolisme comme philosophie. Ce dernier regard est ainsi transversal aux trois précédents, l'appréhension par les philosophes du vingtième siècle l'inscrit à la fois de manière concomitante et postérieure au regard historique, achevant ainsi cet état de l'art historiographique.

A) Relation paradoxale du symbolisme et de la philosophie

La relation des poètes ou littérateurs aux philosophes et à la philosophie semble complexe et paradoxale. Pour l'illustrer, citons le romancier Joris-Karl Huysmans, le critique Gabriel-Albert Aurier et le poète Charles Baudelaire. Le premier, dans son roman décadent *À rebours* (1884), reprend le pessimisme du philosophe Arthur Schopenhauer à son compte¹, en l'exacerbant dans la figure de Jean Floressas Des Esseintes. Aurier fait référence à Platon dans son article sur le peintre Paul Gauguin². Baudelaire exprime explicitement le lien entre poésie et philosophie, et écrit notamment : « La poésie est essentiellement philosophique ; mais comme elle est avant tout *fatale*, elle doit être involontairement philosophique³ ». Le terme

¹ À ce propos : STEINMETZ Rudy, « Huysmans avec Schopenhauer : le pessimisme d'*À rebours* », *Romantisme*, n°61, 1988, p. 59-66.

² AURIER Gabriel-Albert, « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *art. cit.*, p. 155-165.

³ BAUDELAIRE Charles, « *Prométhée délivré* par L. de Senneville », dans *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1975, p. 9. Le terme est en italique dans le texte original.

« essentiellement » renvoie à la fois à l'essence de la poésie, qui est philosophique selon Baudelaire, et signifie aussi qu'elle l'est principalement, absolument, par-dessus tout. La primauté du rôle philosophique de la poésie est ainsi posée. Cependant, il est précisé que la poésie est avant tout, c'est-à-dire prioritairement, en premier lieu et avant toute chose, avant même la dimension philosophique, *fatale*. Le terme fatal qualifie une chose marquée par le destin, qui doit arriver inévitablement, voire qui entraîne la ruine ou la mort. La fatalité de la poésie explique donc que la dimension philosophique doit être investie involontairement par la poésie, c'est-à-dire de façon inconsciente, irréfléchie, instinctive, sans le vouloir, puisqu'elle est soumise au destin, échappant ainsi à la volonté. Pour Baudelaire, la poésie partagerait ainsi avec la philosophie un but commun, une pensée du monde, une recherche de la vérité et une transmission de celle-ci, tout en gardant un mode de discours spécifique, menant par exemple à la spiritualité, tandis que la philosophie, rationnelle, se destinerait plutôt à être morale.

Pour Pierre-Henry Frangne, la relation entre symbolisme et philosophie est appréhendée comme une liaison faite sur le mode paradoxal de la séparation, qui cherche « dans la double et réciproque soumission de l'art et de la philosophie [...] l'identité tournoyante du symbolisme, qui possède la particularité de nier chacune des postures théoriques qu'il prend tour à tour, voire en même temps¹ ». Ces postures théoriques sont issues de trois modèles philosophiques principaux : Plotin, Schopenhauer, Hegel². L'identité du symbolisme, loin d'être stable et fixée – les trois premiers regards l'ont montré, ce quatrième et dernier le confirme – est, à l'instar du mouvement même, oscillante et mouvante. L'art symboliste convoque des modèles philosophiques qui partagent la révocation en doute du concept de représentation³. Le symbolisme est aussi une crise de l'imitation, conçue comme *mimésis*, qui engendre une crise de la représentation et aussi une pensée renouvelée des liens entre l'art et la nature, « révolution symboliste⁴ » déjà évoquée par Maurice Denis, qui propose une transformation plus qu'une imitation de la nature.

Pierre-Henry Frangne explique que le passage de la prose poétique à la prose philosophique entraîne l'art à s'envisager dans un dépassement vers une vocation non plus seulement artistique mais aussi philosophique. L'art n'est plus seulement une représentation mimétique du monde mais vise la vérité du monde à travers des œuvres qui prennent le statut de simulacre, c'est-à-dire une apparence d'apparence, « qui subvertit et renverse la distinction

¹ FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, op. cit., p. 44.

² À ce propos : FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, op. cit., 2005.

³ *Ibid.*, p. 43-44.

⁴ DENIS Maurice, *Théories. Du symbolisme au classicisme*, op. cit., préface, p. 13.

platonicienne du modèle éternel et de la copie transitoire¹ ». Le platonisme est l'un des modèles théoriques repensés, voire renversés, par le symbolisme, puisque la crise du symbolisme est aussi une crise métaphysique lors de laquelle la croyance en la transcendance des idées, telle que pensée par Platon, est questionnée.

B) Dimension philosophique du symbolisme

Le symbolisme reprend les finalités de la philosophie, recherche de vérité et de connaissance du réel. La philosophie cherche à atteindre la vérité (*alètheia*), problématise (interroge) et critique, met en question et questions (doute autoréflexif). Le symbolisme revendique au niveau de l'art ces trois principes constitutifs de la philosophie : vérité, problématique, critique. « L'œuvre symboliste autocritique, auto-référentielle est aussi autonome² », affirme le philosophe et poète Michel Deguy. Elle peut être conçue comme l'expression d'un individualisme solipsiste, se voulant indépendante de son contexte de production, cherchant à effacer le producteur et le récepteur³. Néanmoins, rappelons que le poète Paul Valéry considérait antérieurement le rôle du spectateur-récepteur comme un trait original et essentiel du symbolisme, ce que nous nous sommes aussi efforcées de montrer précédemment dans ce travail. Le symbolisme porte une dimension philosophique, voire est un art philosophique ou philosophant : il vise la vérité. Il se pense par la critique, le premier regard l'a analysé, comme une œuvre critique aussi, et il s'avère questionner problématiquement le monde, et être lui-même problématique. Le pli mallarméen illustre bien la métaphore de l'autoréflexivité du symbolisme, dont l'éventail est peut-être la métaphore figurale la plus éclairante⁴, d'après Michel Deguy.

L'autocritique symboliste entraîne le mouvement à se penser sous le mode de la crise, développée en quatre cercles concentriques : une crise de la littérature, une crise de l'imitation, une crise de l'art et de la critique, une crise de la pluralité des arts. Cette quadruple crise artistique, entre en écho, se lie à la crise de la société moderne : ces deux crises de l'art et de la

¹ FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, op. cit., p. 43-44.

² DEGUY Michel, « D'isme en isme, le séisme », préface à : FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, op. cit., p. 13.

³ « L'imitation mallarméenne est non mimétique si l'on peut dire puisqu'elle résorbe, dans un retour sur elle-même et dans un acte d'auto-scission, ce sur quoi elle repose et qu'elle conserve : ses objets, son auteur, son récepteur qui tendent à s'effacer ». FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, op. cit., p. 313.

⁴ DEGUY Michel, « D'isme en isme, le séisme », préface à : FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, op. cit., p. 13.

société, bien que séparées, ne sont qu'une « *immense déchirure, celle du langage, la seule réalité*¹ ». Pour Mallarmé, le poétique est la seule réalité, l'art est l'outil d'appréhension et de compréhension du monde. Le poète considère que le monde n'est appréhendable que par le langage, qu'il n'est accessible que par la médiation des mots. Ainsi, la crise de la société, la crise du monde qu'il perçoit est avant tout une crise de la littérature : « la littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout² ».

La littérature, bien entendue, n'est pas une philosophie au sens académique et disciplinaire du terme. Le symbolisme est une « philosophie de l'art jamais coupée de sa mise en œuvre artistique et critique, [...] un *esthétisme*³ », c'est-à-dire que l'art est l'outil métaphysique et spirituel de connaissance privilégié du monde, de la vérité, des principes fondamentaux participant de l'existence, mais qu'il est aussi un outil de résolution des problématiques sociales des hommes et permet de « poser la totalité des questions concernant l'existence humaine⁴ ».

C) Le symbolisme pensé comme une philosophie au vingtième siècle

Les caractéristiques communes de la philosophie et du symbolisme expliquent que les philosophes du vingtième siècle s'y intéressent. Listons quelques références permettant d'illustrer notre propos : Jean-Paul Sartre publie des ouvrages sur Mallarmé, Baudelaire et Flaubert. Ce dernier, sans être symboliste, correspond à la pensée d'une époque. Paul Valéry, sans être reconnu comme un philosophe académique, introduit l'idée d'une philosophie symboliste au travail. Jacques Derrida écrit « La double séance » (1969, repris en volume dans *La Dissémination* en 1972) mettant en dialogue un texte de Platon et un texte de Mallarmé. Jacques Rancière publie un essai nommé *Mallarmé, la politique de la sirène* (1996). Pierre-Henry Frangne s'inscrit dans leur sillage avec *La Négation à l'œuvre* (2005). Ces auteurs, philosophes académiquement reconnus (hormis Valéry) s'intéressent au symbolisme comme mouvement philosophique plus qu'artistique, questionnant et discutant les idées au travail plutôt que les œuvres produites.

¹ FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, op. cit., 2005, p. 302. En italique dans le texte original.

² MALLARME Stéphane, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 646.

³ FRANGNE Pierre-Henry, « Le symbolisme, la philosophie et l'esthétique », texte issu d'une intervention au colloque *L'esthétique en acte*, II^e congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, dirigé par Jean-Louis Cabanès, Gabrielle Chamarat, Brigitte Diaz, José-Luis Diaz, Gérard Gengembre, Paris X Nanterre, 26-28 mai 2005, [en ligne].

⁴ Ibid.

Les titres cités montrent que l'auteur privilégié pour penser une philosophie symboliste est Mallarmé. Celui-ci a la prétention de faire une philosophie sous forme de poésie, puisqu'elle cherche à dire la réalité du monde (métaphysique), de Dieu (religion), de l'homme (anthropologie), de la société (histoire) : « [...] nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique ne transparaîtra ; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente¹ ». Pour le poète, la philosophie doit nourrir et participer de la poésie.

Par ailleurs, la question : « Qu'est-ce que le symbolisme ? » est l'une des plus posées, de la constitution du symbolisme, jusqu'au regard philosophique. Elle interroge son existence même, comme en atteste le titre de l'article de Paul Valéry : « Existence du symbolisme » (1939). Pour tenter de mettre en évidence l'essence du symbolisme, Bertrand Marchal s'emploie à dégager des principes littéraires par la lecture des poèmes et ouvrages des auteurs désignés symbolistes. Deux principes sont mis en exergue : un romantisme fin-de-siècle et une âme moderne, cette dernière renvoyant à la fois au principe spirituel ou sentimental hérité de la religion et à la réalité étrange et parfois inquiétante que l'on perçoit au plus profond de soi. Pierre-Henry Frangne questionne quant à lui l'existence et l'unité jugées problématiques du symbolisme et pose, non pas un état de négativité, mais une « négation à l'œuvre² », négation d'ordres psychologique et social s'agissant d'une « posture générale qui fait de la fragmentation ou de la division la trame, déchirée et reprise, de l'existence individuelle ou collective³ ». Par ailleurs, trois allants de soi, que nous allons expliciter, sont réfutés par Pierre-Henry Frangne :

- « - D'une part l'évidence qu'il y a immédiatement des œuvres symbolistes ;
- D'autre part celle qu'il y a des œuvres symbolistes immédiatement distinctes des œuvres impressionnistes ;
- Enfin celle qu'il y a une période, une condition et une pensée commune qui permettent de les circonscrire : ce que les hommes de la fin du XIXe siècle ont appelé la modernité⁴. »

La première évidence énoncée / dénoncée signifie que des œuvres produites à l'époque du symbolisme sont existantes et observables, mais non directement identifiées ou désignées comme symbolistes. Ce premier point questionne donc l'existence d'œuvres symbolistes d'une part, l'identification et les critères qui font d'une œuvre une œuvre symboliste, d'autre part.

¹ MALLARME Stéphane, « Sur Poe », dans *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1945, p. 872.

² FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, *op. cit.*.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

Puisque le symbolisme est un « effet d'interprétation critique¹ », des œuvres sont désignées symbolistes par un effet de discours rétrospectif et rétroactif.

La deuxième évidence réfutée indique que les œuvres symbolistes, rétroactivement identifiées et désignées, ne sont pas immédiatement distinctes des œuvres impressionnistes produites à la même époque. Visuellement, l'appréhension des œuvres distingue plus aisément un style et une manière impressionniste, les chercheurs s'accordant sur le fait que le symbolisme n'est pas identifié par un style pictural. Néanmoins, conceptuellement, l'impressionnisme et le symbolisme posent les problèmes esthétiques dans des termes proches : expression, impression, émotion. Les deux mouvements contemporains seraient, pour Pierre-Henry Frangne : « deux aspects d'une même esthétique de l'immédiateté où l'idée et l'impression cherchent à se confondre² ».

Quant à la troisième évidence rejetée, elle précise que la période, la condition et la pensée commune appelée modernité par les hommes de la fin du dix-neuvième siècle, ne permet pas de circonscrire les œuvres symbolistes. Le poète Charles Baudelaire, en tant que critique d'art, propose une définition de la modernité dans le texte *Le Peintre de la vie moderne* (1863) : « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire³ ». Il continue un peu plus loin : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable⁴ ». Pour Baudelaire, le terme modernité ne fait pas référence à une période historique spécifique, mais est un élément conceptuel permettant de penser la constitution de l'œuvre d'art. Il incite les peintres à saisir la modernité : « [...] pour que toute *modernité* soit digne de devenir une antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement ait été extraite⁵ ». Le peintre et dessinateur Constantin Guys, auquel le texte fait référence, produit, selon Baudelaire, l'art idéal à atteindre, ayant su unifier l'impression et l'idée, par la saisie de la beauté mystérieuse. Cela rappelle ainsi l'esthétique de l'immédiateté évoquée par Pierre-Henry Frangne, commune selon lui à l'impressionnisme et au symbolisme : le premier penche du côté de la contingence et de l'instabilité de la sensation, c'est-à-dire l'impression, le second tire du côté du mythe, conçu comme éternel et universel, c'est-à-dire l'idée. La modernité baudelairienne peut ainsi s'appliquer à l'impressionnisme et au symbolisme, sans néanmoins les enfermer dans cette

¹ *Ibid.*, p. 24.

² *Ibid.*, p. 27.

³ BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 70.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

limite conceptuelle. À l'instar de Baudelaire, le philosophe Jean Baudrillard pense que la modernité n'est pas une période historique datée, mais l'envisage plutôt « mouvante dans ses formes, dans ses contenus, dans le temps et dans l'espace¹ », « marquée par l'émergence de l'individu, [...] voire [de] son inconscient² » et qui fait « de la crise une valeur³ », toutes caractéristiques pouvant s'appliquer, cette fois, au symbolisme.

Ainsi, l'historiographie constitutive du symbolisme produit la conception d'un mouvement artistique comme philosophie à l'œuvre, philosophie en œuvres, aux finalités communes, dont la recherche de la vérité. L'herméneutique favorisée et exponentielle, contenue dans les œuvres, concourt à cette accession à la vérité, qui serait une vérité divine, sacrée, spirituelle. Pour autant, ce résultat est obtenu par l'une des voies d'étude du symbolisme : celle des études littéraires, qui ont été, nous l'avons montré et démontré, dominantes. Elles ont supplanté la plupart des études historiques et artistiques. La voie privilégiée des historiens de l'art, à savoir l'analyse formelle et iconographique des œuvres, n'a été que peu empruntée. C'est ce qu'a proposé cette thèse, dans la perspective de compléter le chemin déjà établi par la littérature et la philosophie, lesquelles offrent une première réponse à la constitution du symbolisme.

¹ BAUDRILLARD Jean, « Modernité », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

CONCLUSION

Pour rendre justice à Gustave Moreau, qui considérait que l'éloquence de la peinture était si puissamment méprisée¹, nous avons choisi d'examiner la peinture comme un langage, comme une source de recherche et de résultats potentiels, en décomposant ses caractéristiques et ses spécificités. L'artiste, qui désapprouvait les peintres écrivant, en était paradoxalement un lui-même : ses écrits, dans lesquels sa pensée esthétique se déploie de manière fragmentaire, nous ont permis de la prendre en considération pour évaluer l'hypothèse selon laquelle la peinture est un art éloquent, clair et limpide².

Considérer cette hypothèse comme exacte nous a permis de relire les résultats antérieurs et d'en tirer des conclusions, nous semble-t-il apportant nuances. Cette révision complémentaire aux analyses littéraires, en replaçant les œuvres au centre de..., et en re-visant les thèmes, le style et la réception critique, vise à enrichir la connaissance sur le sujet, permet de poser un autre regard sur le symbolisme pictural et ouvre une autre voie analytique et herméneutique, supplémentaire, à ce mouvement complexe.

La reprise des idées communément admises sur le symbolisme les tempère, les pondère, explorant voies et méthodes autres. Nous avons choisi de réévaluer le thème du féminin du point de vue des analyses quantitatives, pour démontrer qu'il n'est pas nécessairement dominant, bien que largement valorisé ; nous avons mis en questions l'antériorité du symbolisme littéraire sur le symbolisme pictural, permettant ainsi de mieux cerner pourquoi les études stylistiques n'ont que rarement été menées jusque-là ; et nous avons tenté de remédier à cela en replaçant les œuvres – et donc aussi le style – au cœur de l'étude.

Le premier pas de l'exploration a concerné le thème du féminin, maintes fois étudié et considéré comme un poncif. Délimité dans un corpus restreint à la peinture de Gustave Moreau, posé et pensé comme un archétype de l'artiste symboliste, le cas exemplaire du thème du féminin a permis d'interroger à la fois l'œuvre singulière et le symbolisme pictural dans son ensemble. La double pratique picturale et scripturale de Gustave Moreau, son individualisme en art caractérisé par les rares expositions, le legs de sa maison-musée et son rôle d'enseignant, ont permis de le retenir comme archétype de l'artiste-peintre symboliste, et bien entendu, le thème du féminin, perçu et retenu, comme dénominateur commun du symbolisme.

¹ *Écrits*, I, p. 142-143.

² *Écrits*, I, p. 142.

Revoir et relire ce thème invitent à faire preuve d'innovation dans les méthodes employées. Après l'avoir étudié dans ses aspects iconographiques, herméneutiques et contextuels, nous en avons proposé une double étude quantitative au sein de l'œuvre peint et des commentaires de tableaux de Gustave Moreau. Qualifié d'« obsession¹ », de « poncif² », le féminin dans le symbolisme, et spécifiquement dans l'œuvre du peintre Gustave Moreau, résonne comme une évidence. Les études mentionnant et discutant le féminin symboliste aboutissent à la conclusion selon laquelle ce thème se distribue selon deux ensembles de figures : la sainte trinité et la femme fatale. Nous ne remettons pas fondamentalement en cause ces catégories – utiles et pratiques, nous en convenons – nous avons proposé de les réinterroger *a minima* sous l'angle d'analyses quantitatives offrant une perspective nouvelle aux données du corpus.

La posture et la méthode adoptées pour ce travail de recherche permettent ainsi de nuancer l'idée largement partagée, selon laquelle le féminin serait le thème dominant dans l'œuvre de Gustave Moreau et plus largement, dans l'ensemble du symbolisme. Nous avons démontré que ce sont les choix d'exposition des œuvres et leur réception critique qui ont progressivement façonné cette représentation selon laquelle Gustave Moreau aurait peint des femmes, et encore des femmes. Moreau, connu et reconnu comme le peintre des femmes, s'avère dans les faits peindre en quantité plus importante d'autres thèmes, notamment relatifs au masculin. Qu'en est-il alors des autres peintres symbolistes, eux aussi retenus comme des peintres privilégiant le féminin ? Si le féminin est tenu aujourd'hui pour thème dominant du symbolisme – quantitativement et qualitativement – les quelques analyses quantitatives réalisées dans ce travail de recherche ouvrent le questionnement : quels résultats obtiendrait-on si l'on réévaluait les corpus picturaux et scripturaux du symbolisme à l'aune d'une approche sérielle et à la lumière d'un comptage rigoureux ? En l'occurrence, quels résultats réserverait un comptage similaire au nôtre pour les œuvres de Fernand Khnopff, Ferdinand Hodler ou Gustav Klimt, pour ne citer que quelques peintres contemporains de Gustave Moreau, eux aussi reconnus symbolistes ?

La méthodologie de comptage que nous avons appliquée, dont les résultats sont rendus sous forme de graphiques, met en lumière une autre réalité des œuvres : le dénombrement révèle d'autres tendances thématiques et stylistiques. Appliquée également aux textes, cette

¹ « [...] his obsession with both *femmes fatales* and more ambiguous women from the pages of the Bible ». GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, cat. expo., (Melbourne, National Gallery of Victoria, 10 décembre 2010 – 10 avril 2011), Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010, p. 19. Traduction personnelle. L'italique figure dans le texte original.

² GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 89.

méthodologie est conforme aux études littéraires antérieures, dans lesquelles le comptage est déjà pratiqué pour révéler les omissions ou les interpolations, par exemple. La constitution d'un texte peut être traitée de cette manière : la constitution des tableaux peut-elle l'être aussi ? C'est ce que nous avons tenté d'entreprendre dans notre troisième chapitre. Compter les œuvres, compter les motifs, catégoriser, classer et organiser les thèmes et les éléments stylistiques est l'occasion de se confronter à une autre méthodologie, moins connue, moins usitée, mais qui n'en donne pas moins des résultats. Ce premier essai d'analyses quantitatives questionne l'historiographie, notamment quant aux raisons de cette représentation dominante du thème du féminin. Contrairement à l'hypothèse originelle postulant cette dominance dans l'œuvre de l'artiste, les analyses quantitatives ont mis en lumière le décalage perceptif entre la réception des œuvres exposées et celles qui ne l'ont pas été.

Appliquer une méthodologie quantitative à un corpus symboliste plus vaste pour tenter de caractériser plus précisément les thèmes existants, leur nombre et leur proportion, les motifs ainsi que les éléments stylistiques, permettrait peut-être aussi de circonscrire numériquement un style symboliste, difficilement décelable par une étude strictement visuelle. Ces analyses montrent de surcroît que les caractéristiques stylistiques ne sont pas corrélées au thème : la question d'un style symboliste resurgit alors, pour tenter de comprendre cet aspect de l'œuvre. La pratique artistique, la plastique, la manière de peindre, le style ont ainsi été replacés au centre du questionnement, dans la mise en doute de l'idée selon laquelle un style symboliste ne serait pas identifiable.

L'absence d'analyse stylistique systématique dans les études sur le symbolisme s'observe aisément, considérant la majorité d'analyses iconographiques et thématiques dans le symbolisme pictural, voire poétiques et philosophiques dans l'ensemble du symbolisme. Le style est rarement mentionné, sauf pour exprimer que « la question du style est primordiale¹ », la question du style et non le style lui-même. Les auteurs s'accordent sur le fait qu'il n'y a pas de style symboliste commun identifiable.

Certes, l'observation des œuvres picturales confirme cette conclusion. Pour autant, cette diversité formelle évidente ne saurait suffire à nous dispenser de toute tentative d'analyse plus approfondie s'agissant des styles identifiables dans l'ensemble de la peinture symboliste. Dans le champ des études sur le symbolisme pictural pourtant, ni analyse générique, ni analyse

¹ RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, op. cit., p. 17.

spécifique du style n'ont été réalisées. Il nous a semblé alors intéressant de nous y confronter, à tout le moins pour vérifier si, en effet, aucun style n'était identifiable, ni commun.

Pourquoi de telles analyses stylistiques du symbolisme n'ont-elles pas été réalisées ? La promotion du symbolisme littéraire sur le symbolisme pictural semble être un premier élément de compréhension quant à cette prévalence des analyses iconographiques et herméneutiques. À une période où les arts se disputent la place principale, la critique joue un rôle primordial dans cette promotion artistique. Composés d'écrivains, d'auteurs, voire de poètes, la critique tend à faire de la littérature le premier des arts, lui permettant ainsi de légitimer sa propre pratique. Lors de nos premières recherches entreprises sur le symbolisme, il est apparu que l'historiographie et la critique plaçaient systématiquement le symbolisme littéraire antérieurement au symbolisme pictural. Maintes fois rencontrée, cette affirmation nous est finalement apparue comme inexacte. Chronologiquement, les productions picturales précèdent les productions littéraires. Dès 1876, Émile Zola reconnaît Gustave Moreau comme partisan du symbolisme et le peintre est reconnu rétrospectivement comme tel dès l'exposition du tableau *Œdipe et le Sphinx* au Salon de 1864 [fig. 3], soit quelques vingt ans avant le manifeste de Jean Moréas, considérée comme la date de naissance officielle du mouvement.

Les œuvres précédant donc la critique, il nous paraissait légitime de réinterroger la place des œuvres et les éléments plastiques constitutifs de la manière et du style des artistes dits symbolistes. Considéré comme une manière individuante plus que commune dans le symbolisme, le style serait gage de l'authenticité, du tempérament et de la personnalité affirmée de l'artiste. Pour autant, un peintre tel que Gustave Moreau a fréquemment écrit sur sa propre manière de peindre : la « pensée » qu'il souhaite transmettre n'est pas uniquement celle liée au thème, elle est aussi une pensée sur la peinture, par la peinture. Au travers de moyens plastiques, il cherche à transmettre une pensée esthétique matérialisée.

Des critères de style ont alors été identifiés : le renouvellement (ligne, couleur, détail) et l'innovation (syncrétisme, hiératisme, inachevé, dans le cas précis de Gustave Moreau). Le syncrétisme, tout d'abord thématique, puise à diverses sources mythologiques, bibliques et historiques. Celui-ci s'incarne aussi dans une version stylistique, où l'esthétique murale et décorative des formats monumentaux est recherchée. On y trouve également des inspirations artistiques et artisanales variées : Moreau s'abreuve à la croisée des formes et des médiums, mêlant peinture, sculpture sur cire, tapisseries, émaux. La critique retient particulièrement ce caractère syncrétique, cherchant sans cesse à définir l'artiste : est-il peintre ? Joailler ? Orfèvre ? Quelle place occupe-t-il dans le champ de l'art de son époque ? Bien que cette place

se révèle unique et spécifique, elle est avant tout celle d'un peintre. Le procédé créatif combinatoire du syncrétisme permet de discourir sur les spécificités de la peinture en la confrontant artistiquement et thématiquement à d'autres disciplines et œuvres.

Le syncrétisme, thématique et artistique, s'incarne également dans des figures. L'artiste reste en effet peintre d'Histoire et les personnages y occupent une place prépondérante. Là encore, stylistiquement, Moreau innove : il n'est plus, comme la plupart de ses contemporains, à la recherche d'un vérisme dynamique, d'actions mouvementées, de passions ; il préfère l'immobilité, l'intériorité et le calme – ne serait-ce que d'apparence. Mis en regard du procédé photographique, l'hiératismes permet l'ajout d'un autre médium comme inspiration. Le procédé traduit également les influences classiques de l'artiste, puisqu'il puise aux principes de Winckelmann sur la beauté antique. L'hiératismes renforce le caractère expressif et statique de la peinture, qui est un art de la fixation et non du mouvement. Moreau n'utilise pas d'effets trompeurs, ses procédés picturaux sont limpides : l'hiératismes est une démonstration matérielle et visuelle des moyens de la peinture.

L'inachevé, enfin, déploie l'œuvre dans un autre registre. Révélé dans les toiles de la fin de sa carrière et dans des tableaux qualifiés d'ébauches, non exposés de son vivant et découverts après sa mort, ce principe stylistique inscrit Moreau dans une modernité plastique. Il est à la fois un homme de son temps et un peintre moderne, anticipant le temps à venir. Peut-il pour autant être considéré comme précurseur de l'abstraction, voire un peintre abstrait lui-même ? Une partie de la critique semble le concevoir et une application picturale personnelle du terme s'observe dans l'œuvre.

Identifier des éléments stylistiques est donc possible. Une communauté de styles est plus difficilement démontrable : les artistes n'utilisent pas des mêmes manières, des mêmes façons de renouveler la peinture et d'innover à travers celle-ci. Cette communauté, une nouvelle fois, se fait « en creux » : chaque artiste symboliste renouvelle, chaque artiste symboliste innove, chacun selon sa singularité. Prenons pour exemple comparatif Gustave Moreau et Paul Gauguin : le premier renouvelle la ligne par l'arabesque et la couleur par le contrepoint ; le second renouvelle la ligne par le cerne bleuté, et la couleur par le refus d'une couleur mimétique.

L'essai d'analyse stylistique déployée dans cette recherche nous a semblé potentiellement fécond : son extension à d'autres artistes (monographie) et d'autres groupes symbolistes (panorama) gagnerait à être tentée, ne serait-ce que pour prendre en compte l'argument de Maurice Denis selon lequel une œuvre est « essentiellement une surface plane

recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées¹ ». L'analyse thématique et iconographique ayant été jusque-là privilégiée, gageons que l'ajout d'une focale stylistique ne puisse que l'enrichir, sans rien lui soustraire.

Par ailleurs, nous avons vu que la réception critique s'empare d'une partie des procédés picturaux : Moreau est perçu comme un peintre d'avant-garde grâce à ses œuvres de fin de carrière, découvertes tardivement et révélées de manière posthume. La critique s'emploie alors à en faire le maillon d'une chaîne vers l'abstraction, ce qui nous a permis d'interroger la réception critique de son œuvre au sein de la constitution du symbolisme.

Les lectures exclusivement formelles de l'histoire de l'art ne sont pas encore développées du temps de Moreau et mettront quelques temps à prendre place dans les études artistiques : l'époque sera alors celle des avant-gardes et de l'abstraction, non plus celle des peintres pompiers de la fin du dix-neuvième siècle, encore considérés académiques, dont Gustave Moreau.

Peintre innovant et unique en son siècle, nous nous sommes attachées à montrer comment Gustave Moreau a été intégré dans un mouvement plus vaste, le symbolisme, constitué de manière thématique et non stylistique. L'historiographie critique, évoquée dès l'introduction de ce travail de recherche, vient ici le conclure. En tant que bilan rétrospectif, elle invite à mesurer le décalage, les acquis et les absences quant à la constitution et à l'unité du symbolisme pictural. L'insertion du peintre dans le symbolisme s'est établie selon plusieurs regards, dont le premier est celui du spectateur-herméneute, envisagé comme un récepteur idéal auquel l'œuvre est dédiée. L'œuvre se perpétue et se complète sous le regard du spectateur, telle un palimpseste infini. L'exemple de Gustave Moreau est encore une fois extensible au reste du symbolisme : le mouvement se conçoit comme herméneutique, abstrait, plus proche de l'idée que de la matérialité des œuvres.

Cette conception est entretenue par les différents regards historiographiques successifs et constitutifs du symbolisme : le regard critique, le regard artistique, le regard historique et le regard philosophique, desquels les œuvres de Gustave Moreau sont absentes. L'artiste est remplacé parmi d'autres, ceci gommant la singularité et l'innovation qui le caractérisent.

Le premier regard critique constitutif du symbolisme montre que c'est majoritairement la critique littéraire qui s'empare de la question du symbolisme. Les quelques tentatives de la

¹ DENIS Maurice, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 30 août 1890.

critique picturale pour y adjoindre la peinture ne font pas date. La volonté de théorisation ne s'étend pas encore visiblement à la peinture, tandis que la théorie littéraire se développe et se concrétise par plusieurs voix, donnant lieu à certaines querelles. Dans cet effort de théorisation, les auteurs énoncent des principes généraux, le plus souvent disjoints des œuvres sur lesquelles ils pourraient prendre appui. Ainsi, les productions artistiques et littéraires restent dans l'ombre, presque anecdotiques. Les manifestes et les articles critiques servent d'exemples littéraires à l'application de la théorie, développée d'ailleurs dans ces manifestes et articles mêmes. Notons que les producteurs d'art, artistes et écrivains, sont mis en lumière plus que leurs productions : là encore, la singularité de l'individu semble emporter l'intérêt critique plus que celle des œuvres.

À la suite de ce premier regard désigné comme critique, l'histoire du symbolisme connaît un moment de reflux : celui-ci n'est plus au cœur des débats médiatiques, qu'ils soient critiques ou académiques. Ultérieurement, les regroupements spécifiquement littéraires sont relativement absents, les mouvements plus nets identifiés à la suite du symbolisme sont pluriartistiques, suivant le principe d'unité des arts sous-jacent dans les principes symbolistes, tels Dada dès 1916, suivi du surréalisme dès 1924, les deux possédant des manifestes identifiables¹. À partir de 1936, le symbolisme revient progressivement sur la scène artistique et médiatique, par un nouveau regard, que nous avons qualifié d'artistique, œuvre de peintres et de poètes prenant la plume dans une posture d'artiste et non plus de critique. Les peintres théoriciens et poètes surréalistes s'expriment sur la constitution rétroactive du symbolisme littéraire, avec des publications au tournant du siècle ou quelques cinquante ans après sa constitution discursive critique. La liste nominale composée des artistes symbolistes s'affine et se cimente, mais les œuvres produites par les symbolistes restent encore dans l'ombre. Les personnalités des artistes continuent de composer les lignes fortes du mouvement avant les créations artistiques. Le symbolisme est aujourd'hui encore considéré comme une école littéraire datée de la fin du dix-neuvième siècle et comme un mouvement plus vaste englobant de nombreuses formes artistiques. Ce deuxième regard participe à la reconnaissance du symbolisme en peinture comme un mouvement pictural distinct du symbolisme littéraire, bien que non nécessairement autonome.

¹ Pour Dada, citons même deux manifestes : BALL Hugo, *Manifeste DaDa*, 14 juillet 1916, lu le même jour au Waag Hall à Zurich, pour la première soirée publique de Dada, et TZARA Tristan, « Manifeste Dada 1918 », *Revue Dada3*, Zurich, décembre 1918. Pour le surréalisme, deux textes encore : BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924, et BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions Kra, 1930.

À la suite des regards critique et artistique, se sont dessinés les regards historique et philosophique. Le regard historique visait à définir et explorer le symbolisme en peinture. Les tentatives d'ordre théorique, de définition, de détermination, de qualification, de circonscription, ou encore de précision du symbolisme sont plurielles et ont permis de dégager les caractéristiques suivantes : variabilité de la dénomination, individualisme en art, liberté accordée à l'innovation artistique, promotion du vers libre en littérature, de la ligne et la couleur en peinture. Le symbolisme relève alors de la diversité, de la mouvance, potentiellement explicatives de l'ambivalence perçue, tentative de conciliation d'une perception du monde en contre, contre le Progrès, et d'une pensée artistique en pour, pour la Liberté, et avec des innovations formelles : un « avec et contre » d'apparence paradoxale.

Le dernier regard de l'étude historiographique, regard philosophique, déplace dans un questionnement métaphysique l'ontologie du symbolisme. Le symbolisme est pensé comme un mouvement autoréflexif, autocritique, voire autonome par les auteurs contemporains de son apparition, mais surtout par des philosophes du vingtième siècle, au regard rétrospectif. L'essence et l'existence du symbolisme, discutées tout au long de sa constitution critique, artistique, historique, sont interrogées d'un point de vue métaphysique : la question de ce qui constitue le symbolisme reste posée, s'y ajoute la question de la *nature* du symbolisme, envisagée comme un mouvement artistique philosophant, voire une philosophie poétique au travail chez Mallarmé.

Ce tour d'horizon historiographique montre que la constitution du symbolisme est en dominante le fait des littéraires. Depuis les années 1990 environ, les études historiques et artistiques consacrées au symbolisme se multiplient. Ce travail de recherche s'inscrit à leurs côtés, dans le « revival » des études historiques et artistiques sur le symbolisme, replaçant les productions artistiques au centre de l'étude.

Notre travail emprunte et s'inspire en premier lieu de cette historiographie, avant d'y apposer un regard critique. Pour autant, si nos choix nous ont conduit à proposer une vision alternative, la voie de l'analyse iconographique du symbolisme peut encore se poursuivre : la pluralité des thèmes, leur richesse et leurs spécificités nationales voire régionales rendent pléthoriques les potentialités de recherches thématiques. Il serait également possible de poursuivre l'étude du thème du féminin, à la suite des analyses littéraires et thématiques précédemment menées, en réinsérant les figures de la femme fatale ou de la sainte trinité dans une temporalité artistique plus vaste. Nous pourrions en l'occurrence questionner le passage du symbolisme aux avant-gardes, mais aussi celui du symbolisme pictural et littéraire à d'autres

formes artistiques, comme le cinéma par exemple : l'impact symbolique du thème ne se retrouve-t-il pas dans le cinéma de la première moitié du vingtième siècle, avec des personnages tel que la *vamp*¹ ? Le thème n'influence-t-il pas Marcel Duchamp et Dada avec une œuvre comme *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) [ill. 13], ou comme *Étant donné* : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage... (1946-1966) [ill. 14] ?

Nous avons proposé ici des méthodes quantitatives et des analyses stylistiques, qui mériteraient selon nous d'être plus largement employées et étendues aux corpus symbolistes. Là encore, le foisonnement des artistes, la hiérarchie établie entre les figures tutélaires et les artistes oubliés ou méconnus, les listes nominales qui fondent encore les désaccords entre spécialistes, pourraient être mis en questions pour déployer et renforcer la connaissance du symbolisme, ceci du point de vue de l'histoire de l'art. Notre étude engagera-t-elle les historiens de l'art à se réapproprier le sujet du symbolisme, du point de vue de leur discipline ? Ouvrir les yeux, regarder – garder encore, c'est se réapproprier –, revoir – peut-être même réviser ou re-viser. Voir *nouvellement* les œuvres.

¹ Pensons également aux rapprochements possibles et déjà établis entre l'ouvrage *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach et le film *Vertigo* d'Alfred Hitchcock. Le réalisateur était par ailleurs amateur de Georges Rouault, élève préféré de Gustave Moreau et imitateur du maître au début de sa carrière, ainsi que des surréalistes. À ce propos : LECOCQ Lena, *Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach et Vertigo d'Alfred Hitchcock. Étude comparative de deux œuvres intermédiaires*, mémoire de master en langues et lettres françaises et romanes, université catholique de Louvain, 2020 ; PAÏNI Dominique et COGUEVAL Guy, *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*, cat. expo., Montréal, musée des beaux-arts de Montréal (16 novembre 2000 – 18 mars 2001), Paris, Centre Georges Pompidou (6 juin – 24 septembre 2001), Milan, Mazzotta, 2001.

INDEX DES AUTEURS ET DES ŒUVRES

L'index comporte les noms d'auteurs et d'artistes ainsi que les noms d'œuvres et d'ouvrages figurant dans le corps de texte de cette thèse. Il est organisé par ordre alphabétique.

A

- Adam, Paul, 101, 118, 236, 237, 307, 308, 317, 320, 329
Adler, Laure, 108, 110, 111
Agutte, Georgette, 70
Alberti, Leon Battista, 43
Albouy, Pierre, 85
Allan, Scott, 87, 280, 307, 335
Anderson, David L., 9, 10
 Symbolism
 A Bibliography of
 Symbolism as an
 International and Multi-
 disciplinary Movement,
 9
Angenot, Marc, 158
Anonyme
 La Dame à la licorne, 132, 246
Arago, François, 256
Arasse, Daniel, 219, 302
Artaud, Évelyne, 271
Audin, Charlyne, 37, 38, 324
Aurevilly (d'), Barbey, 92, 231, 232
Aurier, Gabriel-Albert, 190, 193, 201, 305, 316, 327, 349

B

- Baer (von), Karl Ernst, 108
Balakian, Anna, 10, 184
Balzac (de), Honoré, 54, 316
 Le Chef-d'œuvre inconnu, 54
 La Comédie Humaine, 316
Banville (de), Théodore, 307, 313
Barre, André, 307, 323, 331
Baudelaire, Charles, 27, 36, 37, 44, 52, 71, 74, 87, 94, 98, 223, 251, 275, 276, 277, 278, 307, 308, 312, 317, 330, 335, 342, 349, 352, 354, 385
 Le Peintre de la vie moderne,
 52, 71, 87, 276, 277, 354
Baudrillard, Jean, 60, 355
Beauclair, Henri, 305
Bellmer, Hans, 75
Benson, Laurie, 278, 279
Bernard, Émile, 14, 29, 37, 39, 42, 55, 56, 57, 60, 92, 93, 205, 230, 231, 232, 249, 251, 252, 334, 338

- Bernhardt, Sarah, 252
Besnard, Albert, 109, 331
Bittler, Paul, 170
Blanc, Charles, 45, 201
Böcklin, Arnold, 232, 346
Boileau, Nicolas, 31, 341
Bonaparte, Napoléon, 162, 163, 165, 166
Bonnat, Léon, 58, 248
Bonnin, A., 250
Bougureau, William, 283, 293
Bouillon, Jean-Paul, 41, 341, 342
Boulanger, Gustave, 38, 287
Bourde, Paul, 306, 309, 310
Bouyer, Raymond, 48
Bracquemond, Marie, 252
Breton, André, 9, 19, 323, 331, 332, 333, 334, 362, 386
 Mont de piété, 332
 Entretiens radiophoniques, 332
 Le Surréalisme et la peinture,
 333, 334
Brogiez, Laurence, 11, 190
 Préraphaélisme et Symbolisme.
 Peinture littéraire et image
 poétique, 11, 190
Bronzino, 170
Browning, Robert, 244
Brunetière, Ferdinand, 18, 50, 51, 53, 309, 310, 311
Buisine, Alain, 330
Burne-Jones, Edward, 77, 338

C

- Cachin, Françoise, 17
Capodiecchi, Luisa, 13, 42, 128, 148, 149, 295, 296
Carpaccio, 147, 217
 Dix mille martyres sur le mont
 Ararat, 147
Casal (del), Julian, 37, 231
Casson, Jean, 9, 10, 17, 336, 337, 338, 344
Cazalis, Henri, 37, 231
Cazin, Jean-Charles, 331
Cézanne, Paul, 231
Chapu, Henri, 241
Chassériau, Théodore, 47, 91, 132, 248, 250
 Tépidarium, 132
Chastel, André, 216, 217

- Chavannes (de), Puvis, 9, 24, 182, 190, 193, 248, 309, 331, 334, 338, 348
Chennevières (de), marquis, 248
Chesneau, Ernest, 90, 135, 300
Chevreul, Michel-Eugène, 190, 194
Cholvy, Gérard, 81, 133, 134
Cochery, Justin, 245
Cooke, Peter, 4, 6, 25, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 153, 170, 219, 220, 221, 222, 229, 250, 251, 255, 277, 280, 281, 282, 290, 291, 294, 300
Coquiot, Gustave, 231, 249
Cormenin (de), Louis, 290
Corneille, Pierre, 157
Courbet, Gustave, 317
Courcy (de), Frédéric, 201, 218, 247
Cranach l'Ancien, Lucas, 200
Cros, Charles, 256, 332

D

- Daguerre, Louis, 256
Dainville, Édouard, 63
Dali, Salvador, 75
Dante, 77, 81, 107, 243
 Divine Comédie, 107
Darcourt, Charles, 221, 294
Daudet, Alphonse, 317
Debussy, Claude, 55, 318, 319
Degas, Edgar, 39, 56, 69, 109, 231, 241, 327
 Petite Danseuse de quatorze
 ans, 109
 Physionomies de criminels, 109
Deguy, Michel, 351
Delacroix, Eugène, 210, 277, 323
Delaroche, Achille, 330
Delaunay, Jules-Élie, 12, 60, 248, 282, 286
Deleuze, Gilles, 86
Delevoy, Robert, 15, 18, 29, 73, 74, 75, 88, 94, 181, 182, 336, 339, 344, 346
 Journal du symbolisme, 336
Delvaux, Paul, 75
Delville, Jean, 15, 347
Deneux, Gabriel, 194
 Un procédé inaltérable

la peinture à l'encaustique, 194

Denis, Maurice, 31, 41, 70, 182, 191, 193, 253, 323, 324, 325, 326, 329, 334, 338, 346, 348, 350, 360, 361, 386

Derrida, Jacques, 352

La Dissémination, 352

Dessy, Clément, 11, 31, 32, 190, 191, 193, 205, 206, 207

Les Écrivains et les Nabis, 11, 31, 32, 190, 191, 206, 207

Destouches, Alexandre, 237

Desvallières, Georges, 47, 58, 70

Dijkstra, Bram, 105, 106, 112, 122, 157

Dolce, Ludovico, 43

Dolmetsch, Heinrich, 216

Trésor des ornements, 216

Dottin-Orsini, Mireille, 20, 74, 75, 99, 100, 124, 130

Dresdner, Albert, 304

Dubreuil, Alexandrine, 136

Duchamp, Marcel, 364

La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, 364

Étant donné

1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage..., 364

Ducos de Hauron, Louis, 256

Dufrenne, Mikel, 187, 288, 296

Dujardin, Édouard, 28

Dupeyron-Lafay, Françoise, 100

Dürer, Albrecht, 200, 292

Dureux, Alexandrine, 64, 65, 66, 96, 128, 129, 130, 135, 136, 137, 209, 272, 273

Dyck (van), Antoine, 199

E

Edison, Thomas, 256

Elgart, Jutta, 87, 88

Eliade, Mircea, 85

Elskamp, Max, 332

Ernst, Max, 75

Evenepoel, Henri, 12, 70, 71, 72

Eyck (van), Jan, 272

F

Fantin-Latour, Henri, 331

Fauriac, Lilie, 86, 216, 218, 270, 271, 278

Fénéon, Félix, 231

Ferrero, Guglielmo, 109

Fiedler, Konrad, 184

Sur l'origine de l'activité artistique, 184

Finiguerra, Maso, 200

Flat, Paul, 19, 61, 68, 69

Le Musée Gustave Moreau

l'artiste, son œuvre, son influence, 19, 61, 68

Flaubert, Gustave, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 136, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 307, 308, 309, 317, 318, 319, 320, 321, 324, 331, 333, 334, 335, 336, 338, 346, 356, 357, 359, 360, 361, 364, 382, 383, 384, 385, 386

Floupette, Adoré & Vicaire, Gabriel & Beauclair, Henri

Les Délivrescences, 305

Forest, Marie-Cécile, 25, 48, 71, 126, 136, 140, 170, 197, 198, 221, 232, 239, 268, 273, 279, 280, 281, 283, 287, 288, 293, 294, 295

Fourcaud (de), Louis, 45

Français, Louis, 129, 218, 290, 315, 328

France, Anatole, 14, 17, 25, 28, 29, 35, 39, 77, 81, 86, 106, 107, 110, 133, 134, 154, 163, 164, 184, 190, 195, 201, 218, 227, 246, 248, 301, 307, 309, 311, 312, 316, 320, 321, 323, 324,

325, 329, 330, 331, 338, 340, 349

Frangne, Pierre-Henry, 16, 17, 18, 33, 34, 99, 206, 302, 312, 313, 318, 335, 344, 345, 350, 351, 352, 353, 354, 355

La Négation à l'œuvre

la philosophie symboliste de l'art, 17, 18, 99, 312, 313, 318, 335, 350, 351, 352, 353

Freud, Sigmund, 53, 100, 105

Friedrich, Caspar David, 15, 27, 200

Fromentin, Eugène, 13, 42, 56, 231

G

Gamboni, Dario, 11, 29, 268, 279, 281, 287, 288, 342

La Plume et le pinceau, 11

Garnier, Alfred Jean, 202, 247, 325

Gauguin, Paul, 9, 14, 31, 37, 52, 86, 182, 190, 191, 192, 193, 205, 231, 305, 316, 319, 323, 325, 327, 328, 329, 330, 334, 338, 346, 347, 349, 360, 386

Avant et après, 323

Raconteurs de rapin, 323, 330

Gautier, Théophile, 92, 93, 218, 230, 231, 251, 265, 313

La Péri, 218

Genty, Gilles, 255, 299

Ghil, René, 49, 304, 308, 315, 321, 332, 385

Traité du Verbe, 304, 308, 321, 385

Gibson, Michael, 24, 30, 31, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 86, 181, 182, 186, 229, 313, 337, 338, 339, 340, 343, 344, 347, 348, 357

Gide, André, 332

Girard, Marcel, 317

Goethe (von), Johann Wolfgang, 139

Faust, 139

Gogh (van), Theo, 328

Gogh (van), Vincent, 15, 201, 328

Goldschmidt, Léopold, 40, 48, 66, 234, 257

Goncourt (de), Edmond et Jules, 231, 251

Gourmont (de), Remy, 227, 228, 304, 305, 320, 321, 327, 332, 346

Livre des masques, 227, 304, 305, 320

Goya (de), Francisco, 15

Grandhomme, Paul Victor, 202, 246, 247

Grauby, Françoise, 72, 88

Green, André, 101

Greffulhe, comtesse de, 55
Grojnowski, Daniel, 337
Guaita (de), Stanislas, 54
Guys, Constantin, 277, 354

H

Hallays, André, 36
Hartmann (von), Edouard, 53, 87
Hayem, Charles, 55, 201, 247
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 20, 27, 350
Helmholz (von), Hermann, 190
Heredia (de), José-Maria, 37, 231
Hildebrand, Adolf, 184
Le Problème de la forme dans les arts plastiques, 184
Hodler, Ferdinand, 357
Holbein le Jeune, Hans, 200
Holstein (de), Madame, 69
Holten (von), Ragnar, 19, 253, 333
Horace, 36, 277
Houssais, Laurent, 255, 299
Hugo, Victor, 202, 218, 305, 362
Odes et Ballades, 218
Hunt, William, 243
Huret, Jules, 34, 101, 304, 305, 311, 312, 314, 315, 320, 341, 386
Enquête sur l'évolution littéraire, 34, 101, 304, 311, 312, 314, 315, 320, 341, 386
Huyghe, René, 17
Huysmans, Joris-Karl, 30, 46, 51, 54, 55, 56, 77, 80, 103, 104, 118, 119, 120, 218, 225, 226, 231, 249, 251, 252, 256, 305, 317, 320, 332, 335, 338, 342, 349
À Rebours, 30, 46, 51, 80, 103, 104, 118, 119, 120, 231, 252, 335, 349
Là-bas, 77

I

Illouz, Jean-Nicolas, 185, 186, 305, 306, 307, 310, 315
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 89, 196, 210, 232
Œdipe expliquant l'énigme du Sphinx, 89

J

Jarocinski, Stefan, 318, 319
Jarry, Alfred, 193, 205, 332
Jones, Owen, 77, 216, 338
La Grammaire de l'ornement, 216
Jumeau-Lafond, Jean-David, 14, 121

K

Kahn, Gustave, 32, 50, 251, 307, 308, 320, 321
Kandinsky, Vassily, 15, 195, 282
Kant, Emmanuel, 26
Kaplan, Julius, 234
Kasimir Malevitch, 233
Carré blanc sur fond blanc, 233
Keats, John, 244
Khnopff, Fernand, 16, 24, 82, 89, 305, 309, 357
Klee, Paul, 15
Klimt, Gustav, 9, 16, 75, 233, 357
Le Baiser, 89, 116, 233
Krysinska, Marie, 321
Kubin, Alfred, 78
Kupka, František, 15, 16

L

La Fontaine (de), Jean, 45, 66, 201
Les Fables de la Fontaine, 45, 66
Labisse, Félix, 75
Labrusse, Rémi, 221, 280
Lacambre, Geneviève, 4, 26, 35, 54, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 96, 129, 130, 135, 169, 170, 172, 198, 209, 218, 256, 257
Lafon, Albert, 63, 65
Laforgue, Jules, 37, 231
Lazare, Bernard, 251
Le Corrége, 208
Leblond de Latour, Antoine, 241
Leconte de Lisle, Charles Marie René, 218
Poèmes barbares, 218
Léger, Fernand, 282
Lehmann, Léon, 70
Lemaître, Jules, 310
Léonard, Jacques, 110, 159, 208, 217, 285, 286
Lessing, Gotthold Éphraïm, 36
Laocoon, 36, 241
Lévinas, Emmanuel, 293
Lévi-Strauss, Claudé, 83, 84, 92
Littré, Émile, 98, 115, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 167
Dictionnaire de la langue française, 98, 115, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 167
Lombroso, Cesare, 109
Lombroso, Cesare & Ferrero, Guglielmo
La Femme criminelle et la prostituée, 109
Lorrain, Claudé, 281
Lorrain, Jean, 37, 46, 231, 251, 252, 281, 319, 320
Monsieur de Phocas, 46, 231, 252

Louÿs, Pierre, 332
Lucbert, Françoise, 38, 39, 338
Lucie-Smith, Edward, 17, 24, 29, 51, 74, 79, 80, 86, 94, 181, 182, 313, 327, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 346
Le Symbolisme, 6, 7, 14, 17, 18, 24, 28, 29, 30, 31, 50, 51, 52, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 88, 94, 181, 186, 187, 190, 229, 232, 296, 305, 307, 312, 313, 314, 316, 321, 323, 327, 331, 337, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 357, 358
Lumière, Louis, 256

M

Maeterlinck, Maurice, 320, 332
Magritte, René, 75
Maler, Hans, 200
Malevitch, Kasimir, 16, 233
Mallarmé, Stéphane, 9, 30, 34, 46, 49, 50, 53, 88, 101, 206, 207, 288, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 313, 317, 320, 327, 334, 335, 338, 341, 345, 346, 352, 353, 363
Manet, Édouard, 231, 277
Déjeuner sur l'herbe, 277
Mantegna, 67, 231, 292
Marchal, Bertrand, 28, 29, 50, 312, 321, 353
Marquet, Albert, 12, 70
Martin, Henri, 78, 295, 331
Mathieu, Pierre-Louis, 4, 15, 17, 25, 27, 29, 31, 37, 47, 52, 59, 73, 74, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 90, 91, 92, 94, 118, 140, 145, 170, 181, 182, 195, 197, 200, 212, 214, 215, 219, 222, 233, 243, 245, 247, 248, 268, 269, 279, 282, 291, 299, 316, 326, 327, 337, 338, 339, 340, 342, 344, 345, 347, 348
La Génération symboliste, 15, 17, 27, 29, 52, 73, 74, 79, 80, 81, 85, 86, 91, 94, 118, 181, 243, 299, 316, 326, 327, 337, 338, 339, 340, 342, 344, 345, 347, 348
Matisse, Henri, 12, 15, 16, 70, 71
Mauclair, Camille, 11, 51, 327
Maxence, Edgar, 70, 339
Meissonnier, Ernest, 241, 248
Mérimée, Prosper, 246
Merrill, Stuart, 231, 332
Messalina, Valeria, 116
Michel, Christian, 35, 67, 110, 120, 121, 190, 238, 240, 247, 266, 280, 286, 342, 351

- Michel-Ange, 67, 238, 240, 266, 280, 286
- Millais, John Everett, 243
- Mirbeau, Octave, 231, 328
- Mondrian Piet, 15, 233
- Victory Boogie Woogie*, 233
- Monet, Claude, 15, 185, 318
- Nymphéas*, 318
- Montesquiou (de), Robert, 55, 60, 63, 64, 68, 231
- Moréas, Jean, 18, 29, 30, 31, 33, 46, 49, 50, 89, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 315, 320, 321, 322, 323, 338, 359, 385
- Manifeste*, 18, 30, 31, 89, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 321, 323, 339, 362
- Premières armes du symbolisme*, 309
- Moreau, Camille, 11, 37, 51, 65, 128, 131, 327, 328
- Moreau, Gustave, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 309, 318, 319, 324, 331, 333, 334, 335, 336, 338, 346, 356, 357, 359, 360, 361, 364, 382, 383, 384, 385, 386
- Moreau, Gustave & Cooke, Peter
- Écrits sur l'art*, 4, 6, 40, 47, 153, 170, 240, 334
- Allégorie de la nuit dans un médaillon*, 247
- Chimères*, 113, 114, 129, 143, 146, 147, 148, 176, 238, 246, 258, 262, 265, 272, 281, 294, 295, 296, 384
- Daniel protégeant Suzanne*, 113, 126
- Darius fuyant la bataille d'Arbelles*, 55, 180
- David*, 9, 10, 14, 15, 55, 98, 121, 181, 200, 252
- Déjanire / L'Automne*, 113, 114, 126, 135, 176, 266
- Dessin pour le tableau Les Prétendants*, 170
- Éléphant sacré*, 55, 181
- Enlèvement d'Hélène*, 139
- Europe*, 39, 50, 55, 76, 113, 176, 180, 180, 247, 327, 337,
- Ève et Tyrtée*, 67
- Ève*, 67, 76, 101, 111, 116, 117, 131, 138, 141, 276, 330,
- Galatée*, 37, 55, 113, 114, 116, 126, 135, 139, 176, 181, 182, 201, 214, 225, 226, 240, 263, 267
- Ganymède*, 55, 181
- Hélène à la porte de Scée*, 139
- Hélène glorifiée*, 139, 140, 142
- Hélène sur les remparts de Troie*, 139, 140, 181
- Hélène*, 37, 55, 76, 82, 92, 95, 96, 99, 120, 127, 137, 138, 139, 142, 146, 181, 240, 247, 384
- Hercule entre dans le gynécée*, 60, 114, 131, 180, 248, 261, 281,
- Hésiode et les Muses*, 126, 131
- Jacob et l'Ange*, 55, 181
- Jason et Médée*, 37, 122, 219, 221
- Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, 219
- Jupiter et Sémélé*, 40, 43, 66, 126, 129, 139, 140, 173, 182, 212, 213, 214, 234, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 267, 281, 385
- La Dame à la licorne*, 132, 246
- La Fée aux Griffons*, 25, 114
- La Parque et l'Ange de la Mort*, 129, 136, 137, 196, 272, 273
- La Péri*, 55, 180, 218, 245, 247
- La Sirène et le Poète*, 245
- La Tentation de Saint Antoine*, 196, 280,
- La Victoire du Sphinx*, 89, 90, 181
- La Vie de l'Humanité*, 31, 66, 86, 86, 232, 236, 298, 385,
- La Vision*, 281
- Le Cantique des cantiques*, 55, 95, 180
- Le Jeune homme et la Mort*, 37, 221
- Le Poète et la sirène*, 120
- Le Poète indien*, 218
- Le Sphinx deviné*, 55, 89, 90, 103, 104, 180
- Le Triomphe d'Alexandre le Grand*, 197, 198, 233
- Léda dans un médaillon*, 247
- Léda*, 76, 113, 114, 126, 130, 138, 143, 144, 145, 146, 147, 153, 176, 196, 207, 211, 233, 240, 247, 248, 384
- Les Chimères*, 66, 76, 113, 114, 129, 143, 146, 147, 176, 238, 246, 258, 262, 265, 272, 281, 294, 295
- Les Esclaves jetés aux murènes*, 114
- Les Filles de Thespius*, 113, 131, 233, 260, 265
- Les Licornes*, 113, 176, 246, 294
- Les Muses quittent Apollon leur père pour aller éclairer le monde*, 126, 131
- Les Plaintes du Poète*, 126, 247
- Les Prétendants*, 65, 126, 170, 196, 232, 233, 254, 260, 274, 279, 296
- Les Rois Mages*, 130, 233, 261
- Messaline*, 113, 116, 117, 129, 242, 260
- Moïse exposé*, 55, 181
- Moïse, en vue de la Terre Promise, ôte ses sandales*, 126, 130
- Œdipe et le Sphinx*, 12, 54, 55, 59, 88, 89, 90, 92, 121, 122, 180, 182, 201, 214, 231, 247, 266, 277, 339, 359, 384
- Œdipe voyageur ou L'Égalité devant la Mort*, 90
- Oreste et les Érinyes*, 254
- Orphée sur la tombe d'Eurydice*, 66, 136, 272, 273
- Orphée*, 66, 120, 136, 148, 201, 214, 219, 236, 237, 238, 247, 272, 273
- Phaéton, projet de peinture décorative*, 55, 180

Pietà, 129
Poète persan, 55, 181
Polyptyque des douze travaux d'Hercule, 247
Promenade des Muses.
L'Automne, 269
Prométhée foudroyé, 114, 153, 154
Prométhée, 39, 55, 83, 114, 141, 153, 154, 180, 240, 247, 349
Retour des Argonautes, 65
Saint Michel terrassant le démon, 247
Saint Sébastien baptisé martyr, 55, 60, 180
Salomé dansant devant Hérode, 55, 60, 80, 103, 118, 130, 180, 209, 217, 252, 248, 261
Salomé dansant, 55, 60, 80, 103, 114, 118, 119, 130, 180, 197, 207, 209, 217, 248, 252, 261,
Salomé en prison, 103, 118
Salomé portant la tête de saint Jean-Baptiste, 102
Salomé tatouée, 114, 197, 207, 209, 216, 221
Tyrtée chantant pendant le combat, 65
Un massier, 55, 180
Venise, 85, 113, 114, 124, 147, 173, 176, 252
Moreau, Louis, 57, 148
Moreau, Pauline, 42, 65, 96, 128, 129, 131, 272
Morice, Charles, 49, 193, 205, 304, 305, 306, 310, 311, 315
La Littérature de tout à l'heure, 304, 305, 310, 311
Morris, William, 204, 244
Munch, Edvard, 9, 15, 94, 116, 338
Le Vampire, 116

N

Napoléon III, 56
Niepce, Nicéphore, 256
Noël, Bernard, 37, 39, 42, 55, 56, 57, 60, 92, 93, 230, 231, 232, 249, 251, 252
Gustave Moreau par ses contemporains, 37, 39, 42, 55, 56, 57, 60, 92, 93, 230, 231, 232, 249, 251, 252

O

Okada, Amina, 218
Ovide, 136

Métamorphoses, 136, 165, 187, 204, 205, 206, 209, 211

P

Paladivle, Jean, 47
Péladan, Joséphin, 13, 54, 55, 60, 64, 80, 93, 122, 216, 224, 231, 297
Peyre, Henri, 29, 340
Picabia, Francis, 282
Picard, Edmond, 75
Picard, Timothée, 29, 75
Picasso, Pablo, 186
Pierre, José, 4, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 25, 27, 29, 31, 33, 34, 35, 37, 47, 52, 56, 59, 71, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 90, 91, 92, 94, 99, 105, 116, 118, 121, 140, 145, 170, 181, 182, 186, 190, 193, 195, 196, 197, 200, 206, 207, 212, 214, 215, 217, 219, 220, 222, 233, 243, 245, 247, 248, 262, 263, 266, 268, 269, 274, 275, 277, 279, 282, 291, 297, 299, 302, 312, 313, 316, 318, 320, 326, 327, 332, 335, 337, 338, 339, 340, 342, 344, 345, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355
Pinchon, Pierre, 56, 217, 220, 262, 263, 266, 297
Piombo (del), Sebastiano, 226
Polyphème, 225, 226
Piranèse, 148
Pissarro, Camille, 328
Plotin, 350
Poe, Edgar Allan, 87, 251, 277, 307, 335, 353
Portal (de), Frédéric, 194
Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes, 194
Portalis, Jean-Étienne-Marie, 164, 165
Pouchet, Félix Archimède, 108
Poussin, Nicolas, 38, 54, 241, 281
Prache, Anne, 282, 283, 293
Princesse Mathilde, 55
Proust, Marcel, 55, 230
Jean Santeuil, 231
Le Côté de Guermantes, 231
Puvion de Chavannes, 338

Q

Quillard, Pierre, 320

R

Rachilde, 80
Monsieur Vénus, 80

Raciné, Albert, 216
Le Costume historique, 216
Rancière, Jacques, 352
Mallarmé, la politique de la sirène, 352
Rapetti, Rodolphe, 6, 7, 17, 24, 51, 52, 73, 77, 78, 79, 81, 82, 87, 88, 181, 182, 187, 232, 236, 296, 327, 337, 338, 339, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 358
Raphaël, 63, 226, 243, 246
Putto, 63
Triomphe de Galatée, 226
Redon, Odilon, 11, 15, 29, 57, 68, 69, 87, 89, 148, 182, 231, 232, 296, 319, 331, 338
Régner (de), Henri, 49, 50, 251, 315, 320
Remacle, Adrien, 49, 315
Rembrandt, 71, 281
Renan, Ary, 218, 235, 240, 250, 254, 261, 263, 264, 292, 334
Renoir, Auguste, 185
Reuss, docteur, 109
Revault d'Allonnes, Olivier, 70, 324, 325, 326, 350
Riegl, Alois, 185, 203
Questions de style, 185, 203
Rimbaud, Arthur, 308, 332, 335
Voyelles, 308
Rodenbach, Georges, 51, 364
Bruges-la-Morte, 51, 364
Rodin, Auguste, 15, 86, 331
Rood, Ogden, 190
Rops, Félicien, 24, 89, 309, 331
Roque, Georges, 189, 194
Roquebert, Anne, 257
Rosenberg, Raphael, 202, 268, 281, 282
Rossetti, Dante Gabriel, 77, 243
Astarté Syriaca, 77
Rossetti, William Michael, 243
Rothschild (de), Edmond, 132
Rouault, Georges, 12, 58, 70, 71, 252, 253, 273, 283, 293, 364
Rousseau, Jean-Jacques, 33, 34
Roux, Antony, 55, 66, 201, 245, 320, 332
Rupp, Henri, 47, 48, 56, 58, 61, 62, 65, 67, 69, 153, 169, 170, 171, 172, 183, 256, 274
Ruskin, John, 244, 302

S

Saint-Pol-Roux, 320, 332
Samain, Albert, 37, 231
Sarda, Marie-Anne, 129
Sartre, Jean-Paul, 352
Sauvageot, Alexandre-Charles, 199
Schapiro, Meyer, 295
Schneider, Pierre, 186, 196, 197, 207, 268, 274, 275, 282

Schopenhauer, Arthur, 317, 349, 350
 Segalen, Victor, 262, 329
 Segantini, Giovanni, 86, 107
Les Mauvaises Mères, 107
 Sérusier, Paul, 31, 190, 191, 192, 329, 334
Le Talisman, L'Aven au Bois d'Amour, 191, 329
 Shakespeare, William, 81, 244
 Signac, Paul, 17, 194
 Signorelli, Lucas, 170
 Sommerard (de), Edmond, 246
 Sophocle, 91
Œdipe roi, 91
 Souriau, Anne, 261
 Spielerein, 100
 Spielerein, Sabrina, 100
 Strindberg, Auguste, 329
 Stuck (von), Franz, 9, 89, 116
Le Baiser du Sphinx, 89, 116
 Superville (de), Humbert, 194
Essai sur les signes inconditionnels dans l'art, 194
 Sutton, Thomas, 256

T

Tailhade, Laurent, 51, 306, 320
 Taine, Hippolyte, 316
 Tardieu, Eugène, 330
 Tennyson, Thomas, 76

Le Morte d'Arthur, 76
 Thévenin, Léon, 215, 228, 229, 230, 238, 299
 Titien, 200, 281
 Todorov, Tzvetan, 193, 340
 Turner, Joseph Mallord William, 202, 277

V

Valéry, Paul, 39, 53, 184, 323, 331, 332, 334, 335, 336, 351, 352, 353, 386
La Jeune Parque, 334
 Vanier, Léon, 215, 228, 229, 230, 238, 299, 309
 Velasquez, Diego, 199
 Verhaeren, Émile, 24, 305, 309
 Verlaine, Paul, 9, 49, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 320, 332, 335, 338
Poètes maudits, 305
 Vernet, Horace, 277
 Vibert, Jehan-Georges, 194
La Science de la peinture, 194
 Vicaire, Gabriel, 305
 Vielé-Griffin, Francis, 50
 Vignier, Charles, 49, 306, 315
 Villiers de l'Isle-Adam (de), Auguste, 317
 Vinci (de), Léonard, 110, 159, 208, 217, 285, 286
 von Hartmann, Edouard, 53

Vuillard, Édouard, 192, 196, 324

W

Wagner, Richard, 27, 28, 29, 30, 335
 Warrain, Francis, 245
 Wilde, Oscar, 101, 103, 106
 Winckelmann, Johann Joachim, 184, 264, 265, 360
Histoire de l'art chez les anciens, 184, 265
 Wolff, Francis, 7
 Wölfflin, Heinrich, 185, 203
 Wölfflin, Heinrich
Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, 185

Y

Young, Thomas, 190

Z

Zola, Émile, 18, 51, 79, 231, 232, 252, 308, 316, 317, 318, 333, 338, 359
Ventre de Paris, 317

BIBLIOGRAPHIE DE LA THESE

Cette bibliographie est organisée par type de sources : d'abord les ouvrages généraux, puis les articles et chapitres d'ouvrages et enfin les catalogues d'exposition et les catalogues monographiques.

Les sources documentaires sont alphabétiquement ordonnées, que les références soient en langue française ou étrangère, hormis les catalogues d'expositions, dont le critère d'organisation, jugé plus pertinent, est antéchronologique, du plus récent au plus ancien.

Les entrées de dictionnaire ont été supprimés pour alléger la bibliographie.

OUVRAGES GENERAUX

ADAM Paul, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Exeter, University of Exeter, 1998.

ADAM Paul, *Symbolistes et décadents*, Exeter, University of Exeter, 1989.

ADLER Laure, *Les Maisons closes, 1830-1930 : la vie quotidienne*, Paris, Hachette Littératures, 2002.

ADLER Laure, *Les Maisons closes, 1830-1930 : la vie quotidienne*, Paris, Hachette Littératures, 2002.

ADLER Laure, *Secrets d'alcôve : histoire du couple, 1830-1930*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1990.

ALEXANDRE Françoise, *Édouard Vuillard. Carnets intimes (1888-1905 et 1^{er} janvier 1914-11 novembre 1818)*, t. I, thèse de doctorat, université Paris VIII / ENS-Ulm, 1998.

ALLAN Scott S., *Gustave Moreau (1826-1898) and the Afterlife of French History Painting*, thèse de doctorat, Princeton University, 2007.

ALLEN Virginia, *The femme fatale: a study of the early development of the concept in mid-nineteenth century poetry and painting*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University Microfilms International, 1981.

ANDERSON David, *Symbolism: A Bibliography of Symbolism as an International and Interdisciplinary Movement*, New York, New York University Press, 1975.

ARASSE Daniel, « Contradictions », dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 27-116.

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

ASHTON Dore, HAROLD Joachim et JOHN Rewald, *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresail*, New-York, Museum of Modern Art, 1962.

BADE Patrick, *Femme Fatale. Images of Evil and Fascination Women*, Londres, Ash and Grant, 1979.

BALL Hugo, *Manifeste DaDa*, 14 juillet 1916.

BARD Christine, *Histoire des femmes dans la France des XIXe et XXe siècles*, Paris, Ellipse, 2013.

BARRE André, *Le Symbolisme : essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*, Paris, Jouve et Cie, 1911.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Calmann-Lévy, 1885.

- BAUDELAIRE Charles, *Mon Cœur mis à nu*, dans *Œuvres posthumes*, Paris, La Pléiade, [1864] 1908.
- BAUDELAIRE Charles, *Petits poèmes en prose. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy Frères, 1869.
- BAUDELAIRE Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, E. Dentu, 1861.
- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Seuil, 1968.
- BELAVAL Yvon, « La réflexion philosophique », dans DELACAMPAGNE Christian et MAGGIORI Robert (dir.), *Philosopher*, Paris, Fayard, 1980, p. 13-19.
- BENEDICTE Léonce, *Notre art, nos maîtres. 1. Puvis de Chavannes, Gustave Moreau et Burne Jones, G. F. Watts*, Paris, Flammarion, 1922.
- BERG Christian, *L'Automne des idées : symbolisme et décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique*, Louvain, Peters, 2013.
- BESNARD Tiphaine, *Les Prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical. 1850-1914. Une folle débauche*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- BIETRY Roland, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*, Bern, P. Lang, 1989.
- BILLINGHURST Jane, *Les Séductrices*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique*, Paris, Imprimerie générale, [1674] 1872.
- BOUILLON Jean-Paul et MENEUX Catherine (dir.), *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 2010.
- BRAET Herman, *L'Accueil fait au Symbolisme en Belgique, 1885-1900*, Bruxelles, Palais des Académies, 1967.
- BRASSEUR Marcel, *Les Femmes de la légende du roi Arthur*, Paris, Errance, 2003.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.
- BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions Kra, 1930.
- BRITT David, *L'Art moderne : de l'impressionnisme au postmodernisme*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- BRIZAIS Reynald et CHAUVIGNE Christian, *Pouvoir, dominance et représentation de soi*, thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre d'Ethnologie Sociale et de Psychosociologie, 1984.
- BRODSKAJA Natalia, *Le Symbolisme*, New-York, Parkstone, 2007.
- BROGNIEZ Laurence, *Préraphaélisme et Symbolisme. Peinture littéraire et image poétique*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Rocher, 2002.
- BUISINE Alain, *Passion de Gauguin*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

- CAPDEVILA Luc et BERGERE Marc (dir.), *Genre et événement. Du masculin au féminin en histoire des crises et des conflits*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- CAPODIECI Luisa, *Gustave Moreau : Correspondance d'Italie*, Paris, Somogy, 2002.
- CAPODIECI Luisa, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, Paris, Somogy, 2002.
- Carnet noir 1*, Archives Gustave Moreau, GM 298.
- CARO Elme-Marie, *Le Pessimisme au XIXe siècle, Léopardi, Schopenhauer, Hartmann*, Paris, Hachette, 1880.
- CAZENAIVE Michel (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 1999.
- CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *Les Démoniaques dans l'art, suivi de « La foi qui guérit »*, présentation par Pierre Fédida et Georges Didi-Huberman, Paris, Macula, [1887] 1984.
- CHARCOT Jean-Martin et RICHER Paul, *Les Diffformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889.
- CHASSE Charles, *Le Mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris, Floury, 1947.
- CHESNEAU Ernest, *Les Nations rivales dans l'art*, Paris, Didier et Compagnie, 1868.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont, 1997.
- CHITILIAN-TCHALIAN Adriana, *Gustave Moreau's Salome: images of the femme fatale in nineteenth-century art*, thèse de doctorat, Northridge, M.A. California State University, 2004.
- CHITILIAN-TCHALIAN Adriana, *Gustave Moreau's Salome: Images of the Femme Fatale in Nineteenth-Century Art*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Northridge, M.A. California State University, 2004.
- CHOLVY Gérard, *Christianisme et société en France au XIXe siècle, 1790-1914*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- CITTI Pierre, *Fins-de-siècles*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1990.
- CLERBOIS Sébastien, *L'Ésotérisme et le Symbolisme belge*, Wijnegem, Pandora, 2012.
- COOKE Peter, *Gustave Moreau : Painter-Poet*, Oxford, Oxford UP, 1995.
- COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux : peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford, Peter Lang, 2003.
- COOKE Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford, Peter Lang, 2003.
- COOKE Peter, *Gustave Moreau. History painting, spirituality and symbolism*, New Heaven / Londres, Yale University Press, 2014.
- CORBEL Laurence, *Le Discours de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- CORBIN Alain, *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

- CORBIN Alain, *Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1982.
- CORNELL Kenneth, *The Symbolist Movement*, Yale, Yale University Press, 1951.
- COURTHION Pierre, *Georges Rouault*, Cologne, DuMont Schauberg, 1962.
- CROCE Cécile, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural : l'art, une érosgraphie*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.
- DAOUDA Marie Kawthar, *L'Anti-Salomé. Représentations de la féminité bienveillante au temps de la décadence (1850-1920)*, thèse de doctorat en littérature française et comparée, Université européenne de Bretagne, 2015.
- DE BIASI Pierre-Marc, JAKOBI Marianne et LE MEN Ségolen (dir.), *La Fabrique du titre : nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS éditions, 2012.
- DE GOURMONT Remy, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1896.
- DE MONTESQUIOU Robert, *Altesses sérénissimes*, Paris, F. Juven, 1907.
- DE PALACIO Jean, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- DECAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960.
- DELACROIX Eugène, *Journal, 1822-1863*, Paris, Plon, 1996.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minit, 1972.
- DELEVOY Robert, *Journal du Symbolisme*, Genève, Skira, 1997.
- DELVAILLE Bernard, *La Poésie symboliste*, Paris, Seghers, 1971.
- DENIS Maurice, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993.
- DENIS Maurice, *Théories. Du symbolisme au classicisme*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes, Paris, Hermann, 1964.
- DESSY Clément, *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- DIDIER Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889) : Panurge, Le Chat Noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- DIJKSTRA Bram, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- DINAR André, *La Croisade symboliste*, Paris, Mercure de France, 1943.
- DOANE Mary Ann, *Femmes fatales: feminism, film theory and psychoanalysis*, New York, Routledge, 1999.

- DOLMETSCH Heinrich, *Der Ornamentenschatz. Ein Mustervuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen*, Stuttgart, Julius Hoffmann, [1887] 1889.
- DORRA Henri, *Symbolist art theories: a critical anthology*, Berkeley, Los Angeles University of California Press, 1994.
- DORRA Henri, *Symbolist Art Theories: a Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1994.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- DOTTIN-ORSINI Mireille, *Les Représentations de la femme à la fin du dix-neuvième siècle : la figure de Salomé et le dialogue entre la littérature et les arts (1870-1914)*, thèse de doctorat en littérature et civilisation comparées, Paris, Université Paris-4, 1996.
- DRESDNER Albert, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, [1915] 2005.
- DUBY Georges et PERROT Michelle, *Images de femmes*, Paris, Plon, 1992.
- DUBY Georges, FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident. 4. Le XIXe siècle*, Paris, Perrin, 2002.
- DUMESNIL René, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Del Duca, 1955.
- DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- ECO Umberto, *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Labor, 1988.
- EDELMAN Nicole, *Les Métamorphoses de l'hystérique : du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003.
- EDELMAN Nicole, *Les Métamorphoses de l'hystérique : du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003.
- EHRENREICH Barbara et ENGLISH Deirdre, *Le Pouvoir médical et le corps des femmes*, Paris, Les Éditions Cambourakis, 2016.
- EINDENBENZ Céline, *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)*, thèse de doctorat en histoire de l'art, université de Genève, 2011.
- ELGART Jutta, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butter Yeats et Stefan George)*, thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014.
- ELIADE Mircea, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979.
- ELIAS Norbert, *The Symbol Theory*, Londres, Sage Publications, 1991.
- EVENEPOEL Henri, *Lettres à mon père*, vol. I, Bruxelles, Édition des Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 1994.

- FEND Mechthild, *Femme fatale und Homme fragile bei Gustave Moreau*, thèse de doctorat, Hamburg, Hamburg Universität, 1990.
- FLAT Paul, *Le Musée Gustave Moreau : l'artiste, son œuvre, son influence*, Paris, Société d'édition artistique, 1899.
- FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018.
- FOSSE Camille et LERICHOME Lise (dir.), *Correspondances d'artistes : du brouillon à la lettre ouverte*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2012.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCHER-ZARMANIAN Charlotte, *Créatrices 1900. Femmes artistes et France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015.
- FRANGNE Pierre-Henry et POINSOT Jean-Marc, *L'Invention de la critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- GAMBONI Dario, *La Plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- GAUGUIN Paul, *Avant et Après*, Taravao, Éditions Avant et Après, [1903] 1989.
- GAUGUIN Paul, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, [1874] 1974.
- GAUGUIN Paul, *Racontars de rapin*, Paris, Mercure de France, 1903.
- GIBSON Michael, *Le Symbolisme*, Köln, Taschen, 1997.
- GOLDWATER Robert, *Symbolism*, New-York, Harper & Row, 1979.
- GOT Maurice, *Théâtre et symbolisme. Recherches sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste*, Paris, Le Cercle du livre, 1954.
- GRAUBY Françoise, *La Création mythique à l'époque du Symbolisme Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.
- GRAUBY Françoise, *La Création mythique à l'époque du Symbolisme, Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1994.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTES Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Université, 1979.
- HAMIDOVIC David (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2013.
- HAMON Philippe, *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, J. Corti, 2007.
- HARTMANN Eduard von, *Philosophie de l'Inconscient*, Tome 1, I. *Phénoménologie de l'inconscient*, Paris, L'Harmattan, [1877] 2008.
- HARTMANN Eduard von, *Philosophie de l'Inconscient*, Tome 2, II. *Métaphysique de l'inconscient*, Paris, L'Harmattan, [1877] 2008.

- HEBERT Louis, *Le Plaisir des sens : euphories et dysphories des signes*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2007.
- HELLE (pseudonyme de Henri RUPP), *Au Musée Gustave Moreau. Notations d'art*, Angers, éditeur inconnu, 1900.
- HOFMAN Werner, *L'Art fantastique*, Paris, Imprimerie nationale, 2010.
- HOUSSAIS Laurent et GENTY Gilles, *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*, Paris, Flammarion, 1997.
- HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.
- HUYGHE René, *La Relève du réel*, Paris, Flammarion, 1974.
- HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Gallimard, [1884] 1991.
- HUYSMANS Joris-Karl, *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883.
- ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2014.
- JAROCINSKI Stefan, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- JENNY Laurent, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- JONES Owen, *Grammaire de l'ornement, illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Londres, Day & Son, Paris, Cagnon, 1865.
- JOUANNY Sylvie, *L'Actrice et ses doubles, figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice (dir.), *L'Art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Éditions rue d'Ulm, Presses de l'École Normale Supérieure, 2010.
- JULLIAN Philippe, *Les Symbolistes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1973.
- JULLIAN René, *Le Mouvement des arts du romantisme au symbolisme*, Paris, Albin Michel, 1979.
- JUMEAU-LAFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme. Le Symbolisme idéaliste en France*, Gent / Zoon Antwerpen, Snoeck-Ducaju / Pandora, 1999.
- JUSZEZAK Joseph, *Les Sources du symbolisme*, Paris, SEDES, 1985.
- KAPLAN Julius, *The Art of Gustave Moreau. Theory, style and content*, Michigan, Ann Arbor, 1982.
- LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987.
- LANÇON Bertrand et GARGAM Adeline, *Histoire de la misogynie : De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Arkhe éditions, 2013.
- LAQUER Thomas, *La Fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

- LARAN Jean, *Gustave Moreau*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1916.
- LECOCQ Lena, *Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach et Vertigo d'Alfred Hitchcock. Étude comparative de deux œuvres intermédiaires*, mémoire de master en langues et lettres françaises et romanes, université catholique de Louvain, 2020.
- LEHMANN A. G., *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895*, Oxford, Basil Blackwell, 1968.
- LEIBENSON Claude, *Le Féminin dans l'art occidental : histoire d'une disparition*, Paris, Éditions de la Différence, 2007.
- LEMOINE Serge (dir.), *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900 : naissance du théâtre moderne*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.
- LEONARD Jacques, *La Médecine entre les pouvoirs et les savoirs*, Paris, Aubier, 1981.
- LEPRIEUR Paul, *Gustave Moreau et son Œuvre*, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1889.
- LETHEVE Jacques, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologies structurales*, Paris, Plon, 1958.
- LISZT Franz et WAGNER Richard, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2013.
- LOISEL Abbé, *L'Inspiration chrétienne du peintre Gustave Moreau*, Paris, Étampes, 1912.
- LOMBROSO Cesare et FERRERO Guglielmo, *La Femme criminelle et la prostituée*, Grenoble, J. Million, 1895.
- LORRAIN Jean, *Monsieur de Phocas*, Paris, Le Livre Club du libraire, [1901] 1966.
- LOUBET Christian, *La Femme fantasmée par les peintres du XVe au XXe siècle*, Nice, Les Éditions Ovidia, 2012.
- LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains symbolistes dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- LUCBERT Françoise, *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains symbolistes dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- LUCIE-SMITH Edward, *Le Symbolisme*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- LUTZ Marion, *La Grèce dans l'imaginaire de Gustave Moreau. Terre des Muses et des poètes*, thèse d'archiviste paléographe, École nationale des chartes, 2010.
- MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011.
- MARCHAL Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011.
- MARQUER Bertrand, *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2008.
- MARTINO Pierre, *Parnasse et symbolisme (1850-1900)*, Paris, Armand Colin, 1928.

- MATHIEU Pierre-Louis, *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide, Fata Morgana, 1984.
- MATHIEU Pierre-Louis, *La Génération symboliste, 1870-1910*, Genève, Skira, 1990.
- MAUCLAIR Camille, *Servitude et grandeur littéraires*, Paris, Ollendorf, 1922.
- MCGUINNESS Patrick, *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- MELLERIO André, *Le Mouvement idéaliste en peinture*, Paris, Floury, 1896.
- MENDUS Susan et RENDALL Jane, *Sexuality and subordination: interdisciplinary studies of gender in the nineteenth century*, Londres, Routledge, 1998.
- MERCIER Alain, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, 2 volumes, Paris, Nizet, 1969, 1974.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception, II, IV*, Paris, Gallimard, 1945.
- MICHAUD Guy, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995.
- MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.
- MICHELET Jules, *La Femme*, Paris, Hachette, 1860.
- MITCHELL Bonner, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque, 1886-1914*, Paris, Seghers, 1966.
- MOCKEL Albert, *Esthétique du symbolisme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1962.
- MOREAU Gustave, *Écrits sur l'art*, textes établis, présentés et annotés par Peter Cooke, Fontfroide, Fata Morgana, 2 vol., 2002.
- MORICE Charles, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin et Cie, 1880.
- MORIN Edgar, *La Méthode 1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1981.
- MORRISSETTE Bruce Archer, *Les Aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste*, Clermont-Ferrand, J. Bussac, 1933.
- MORRISSETTE Bruce, *Les Aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste*, thèse de doctorat en lettres, Université de Clermont-Ferrand, 1933.
- NEGINSKY Rosina, *Symbolism, its origins and its consequences*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2011.
- NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, J. Chambon, 1993.
- NOËL Bernard (dir.), *Gustave Moreau par ses contemporains*, Paris, Les Éditions de Paris, 1998.
- PALADILHE Jean, *Gustave Moreau, suivi de Gustave Moreau au regard changeant des générations*, Paris, Hazan, 1971.
- PAQUE Jeannine, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, 1989.
- PELADAN Joséphin, *De l'androgynie. Théorie plastique*, Paris, Éditions E. Sansot, 1910.

- PELADAN Joséphin, *La Décadence latine, VIII. L'Androgyne*, Paris, Dentu, 1891.
- PELADAN Joséphin, *Le Vice Suprême*, Paris, Chamuel, 1884.
- PEYLET Gérard, *La Littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994.
- PEYRE Henri, *La Littérature symboliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- PIAGET Jean, *La Prise de conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- PICARD Timothée, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- PICON Gaëtan, *1863, Naissance de la peinture moderne*, Paris, Skira, 1974.
- PIERRE José, *L'Univers symboliste, décadence, symbolisme et Art Nouveau*, Paris, Somogy, 1991.
- PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- POUCHET Félix Archimède, *Théorie positive de l'ovulation spontanée et de la fécondation des mammifères et de l'espèce humaine basée sur l'observation animale*, Paris, Baillière, 1847.
- PRAZ Mario, *La Chair, la mort et le diable*, Paris, Denoël, 1977.
- RACINET Auguste, *L'Ornement polychrome. Première série*, Paris, Firmin-Didot, s. d. [1869-1870].
- RACINET Auguste, *Le Costume historique*, Paris, Firmin-Didot, 1876-1888.
- RAPETTI Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005.
- RENAN Ary, *Gustave Moreau*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1900.
- RICHARD Noël, *À L'Aube du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1961.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- ROUAULT Georges, *Souvenirs intimes*, Paris, E. Frapier, 1927.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, A. Belin, [1781] 1817.
- SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.
- SCHVALBERG Claude et BOUILLON Jean-Paul, *Dictionnaire de la critique d'art à Paris : 1890-1969*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- SCOTT C. Allan, *Gustave Moreau (1826-1898) and the Afterlife of French History Painting*, thèse de doctorat, Princeton University, 2007.
- SEGALEN Victor, « *Les Synesthésies* » et *l'école symboliste*, Saint-Clément-de-la-Rivière, Fata Morgana, 1981.

- SEGALEN Victor, *Gustave Moreau, maître imagier de l'Orphisme*, Paris, Fata Morgana, [1907] 1984.
- SOHN Anne-Marie, *Chrysalides : femmes dans la vie privée (XIX-XXe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.
- SPAANSTRA-POLAK Bettina, *Le Symbolisme*, Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 1967.
- TAINÉ Hippolyte, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1865.
- THEVENIN Léon, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris, Léon Vanier, 1897.
- TODOROV Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil 1978.
- TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- TRILLAT Étienne, *Histoire de l'hystérie*, Paris, Seghers, 1986.
- VALÉRY Paul, *Existence du symbolisme*, Maestricht, A. A. M. Stols, 1939.
- VERHAEREN Émile, *De Baudelaire à Mallarmé*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002.
- VERILHAC Yoan, *La Jeune critique des petites revues symbolistes*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010.
- VON HOLTEN Ragnar, *L'Art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, J.-J. Pauvert, 1960.
- VOUILLOUX Bernard, *Écritures de fantaisie. Grotesques, arabesques, zigzags et serpents*, Paris, Hermann, 2008.
- VOUILLOUX Bernard, *Le Tournant "artiste" de la littérature française : écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011.
- WANLIN Nicolas, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque. Usages et valeurs des arts dans Gaspard de la Nuit*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- WICKY Érika, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- WILDE Oscar, *Salomé*, Paris, Presses universitaires de France, [1892] 2008.
- WINCKELMANN Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, Paris, [1755] 2005.
- WOLF Norbert, *Le Symbolisme*, Hong Kong, Taschen, 2009.
- WOLFF Francis, *Il n'y a pas d'amour parfait*, Paris, Fayard, 2016.
- WRIGHT Barbara et MOISY Pierre, *Gustave Moreau et Eugène Fromentin. Documents inédits*, La Rochelle, Quartier latin, 1972.
- WRIGHT Barbara, *Correspondance d'Eugène Fromentin, tome 1 : 1839-1858, tome 2 : 1859-1876*, Paris, CNRS-Éditions Universitas, 1995.
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Histoire des femmes en France : XIXe-XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

ZOLA Émile, *Paris*, Paris, Gallimard, [1897] 2002.

ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

ADAM Paul, « Le Symbolisme », *La Vogue*, n°12, 4 octobre 1886.

ADAM Paul, « Peintres impressionnistes », *Revue contemporaine*, 5 mai 1886.

ANGENOT Marc, « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », *Romantisme*, 1989, n°63, p. 5-22.

ANGENOT Marc, « La fin d'un sexe : le discours sur les femmes en 1889 », *Romantisme*, n°63, 1989, p. 5-22.

ANONYME, « Le Salon des XX », *Le Soir*, 20 février 1891.

AUDIN Charlyne, « Du pinceau à la plume - les écrits de peintres en Belgique (1850-1950) », *Textyles*, n°30, 2007, p. 89-99.

AURIER Gabriel-Albert, « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, n°15, mars 1891, p. 155-165.

AURIER Gabriel-Albert, « Les Isolés. Vincent Van Gogh », *Mercure de France*, n°1, janvier 1890, p. 24-29.

AURIER Gabriel-Albert, « Les Symbolistes », *Revue encyclopédique*, 1^{er} avril 1892, p. 474-486.

BARTHELEMY Sophie, « *Léda et le Cygne* de Gustave Moreau : l'arabesque amoureuse », dans BAYLE Corinne et DAYRE Éric (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts, XIXe, XXe et XXIe siècles*, Paris, Éditions Kimé, 2017, p. 139-148.

BAUDELAIRE Charles, « Anywhere out of the world – N'importe où hors du monde », dans *Petits Poèmes en prose. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE Charles, « *Prométhée délivré* par L. de Senneville », dans *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1975.

BAUDELAIRE Charles, « Salons de 1846 », dans *Curiosités esthétiques*, 1^{er} mai 1846, p. 77-198.

BAUDRILLARD Jean, « Modernité », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

BAURET Gabriel, « Les manifestes dans l'histoire de la peinture », *Littérature*, n°39, 1980, p. 95-102.

BAYLE Corinne, « Introduction : Le triomphe de "l'imagination créatrice" », dans BAYLE Corinne et DAYRE Éric (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts, XIXe, XXe et XXIe siècles*, Paris, Éditions Kimé, 2017, p. 11-20.

BENEDITE Léance, « Deux idéalistes : Gustave Moreau et Burne-Jones », *Revue de l'art ancien et contemporain*, 1^{er} avril 1899.

BENSON Laurie, « Gustave Moreau and Classical Mythology », dans GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, cat. expo., Melbourne, National Gallery of Victoria (10 décembre 2010 – 10 avril 2011), Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010, p. 40-47.

BERNARD Émile, « Le symbolisme pictural 1886-1936 », *Mercure de France*, 15 juin 1936.

BERTHIAUD Emmanuelle, « Grossesse désirée, grossesse imposée : le vécu de la grossesse aux XVIIIe-XIXe siècles en France dans les écrits féminins privés », *Histoire, économie & société*, 4/2009 (28e année), p. 35-49, [en ligne].

BLANC Charles, « Les Fables de La Fontaine en peinture », *Le Temps*, 9 juin 1881.

BONNIN A., « Salon de 1876 », *L'Art*, 18 mai 1876.

BOURDE Paul, « Les poètes décadents », *Le Temps*, 6 août 1885.

BOURDE Paul, « Les Poètes décadents », *Le Temps*, 6 août 1885.

BOUYER Raymond, « Le musée Gustave Moreau », *Revue de l'Art*, n°81, 31 décembre 1899.

BOYER Régis, « Existe-t-il in mythe qui ne soit pas littéraire ? » dans BRUNEL Pierre (dir.), *Mythes et littératures*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1994, p. 153-164.

BOYER Robert, « Les Artistes aux Salons de 1897 », *L'Artiste*, 1897.

BRETON André, « Du symbolisme », dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, [1928] 2002.

BRETON André, « Gustave Moreau », dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, [1928] 2002.

BRETON André, « Le Merveilleux contre le mystère. À propos du symbolisme », *Minotaure*, n°9, octobre 1936.

Brigitte DIAZ et José-Luis DIAZ, « Le siècle de l'intime », dans COUDREUSE Anne et SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 117-146.

BRUNEL Georges et SAINT GIRONS Baldine, « AMOUR », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

BRUNETIERE Ferdinand, « Revue littéraire – Le Symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 3^{ème} période, tome 104, 1891.

BRUNETIERE Ferdinand, « Symbolistes et décadents », *La Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} novembre 1888.

BUATOIS Isabelle, « La femme comme énigme : étude des œuvres de Gustave Moreau, *Cédipe et le Sphinx*, *Le Sphinx vainqueur*, *Cédipe voyageur* et de la pièce de Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* », *Post-Scriptum. Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, n°8, 2008, [en ligne].

CANTELOUBE A., « Salon de 1866 », *Le Journal Littéraire*, 21 mai 1866.

CAPODIECI Luisa, « Fabricants de rêves. La genèse des chimères dans l'imaginaire de Gustave Moreau et d'Odilon Redon », dans OTTINGER Didier (dir.), *Chimères, monstres et merveilles, de la mythologie aux biotechnologies*, Monaco, Direction des Affaires Culturelles, 2004, p. 45-51.

CAPODIECI Luisa, « Gustave Moreau et l'Italie. Un maître de la Renaissance au XIXe siècle », *Dossier de l'Art : Gustave Moreau, le rêve symbolique*, n°51, octobre 1998, p. 28-37.

CAPODIECI Luisa, « Les Secrets des Maîtres italiens », *Connaissance des Arts*, numéro spécial Gustave Moreau, hors-série n°126, 1998, p. 6-17.

CAPODIECI Luisa, « Réflexions sur le séjour vénitien de Gustave Moreau », dans *Venise en France : La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIXème siècle*, Paris, Rencontres de l'école du Louvre, 2004, p. 207-216.

CAPODIECI Luisa, « Salomé dansant devant Balthazar : Rembrandt entre Moreau et Huysmans », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°94, 2001, p. 4-29.

CAPODIECI Luisa, « Salomé Futura Eva. La Genesi di una Donna Ideale Nell'Opera di Gustave Moreau », dans *Cantami O Diva. Il percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, Rome, 1999, p. 119-137.

CASSOU Jean, « L'Esprit du symbolisme », dans *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Somogy, 1979, p. 7-28.

Céline Eidenbenz, dans une communication tenue au colloque *Redéfinir le symbolisme européen* au Musée d'Orsay les 13 et 14 avril 2012, explique que le « corps arqué [est] associé à l'hystérie, oscillant entre souffrance et extase ».

CHAMPSAUR Félicien, « s.t. », *L'Événement*, 8 octobre 1886.

CHASTEL André, « Le mystère Moreau », *L'Image dans le miroir*, 16 juin 1961, p. 191-194.

CHATEAU Dominique, « Plastique, arts plastiques, *bildenden Künste* », dans CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

CHESNEAU Ernest, « Salon de 1880 », *Le Moniteur universel*, 2 mai 1880.

Claude Lévi-Strauss, invité de l'émission *Le Fond et la Forme*, ORTF, 17 décembre 1971, INA, [en ligne].

COOKE Peter, « Critique d'art et transposition d'art : autour de *Galatée* et d'*Hélène* de Gustave Moreau (Salon de 1880) », *Romantisme : Revue du dix-neuvième siècle*, n°118, 2002, p. 37-53.

COOKE Peter, « Gustave Moreau entre art philosophique et art pur », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1999, p. 225-236.

COOKE Peter, « Gustave Moreau entre philosophie et art pur », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1999, p. 225-236.

COOKE Peter, « Gustave Moreau's 'Salomé': the poetics and politics of history painting », *The Burlington Magazine*, août 2007, CXLIX, p. 528-536.

COOKE Peter, « History Painting as Apocalypse and Poetry: Gustave Moreau's *Les Prétendants* 1852-1897, with unpublished documents », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1996, p. 27-48.

COOKE Peter, « L'Image et le texte. L'*Orphée* (vers 1890-1891) de Gustave Moreau, la peinture et sa "notice" », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n°3, 1995, p. 66-72.

COOKE Peter, « La Pensée esthétique de Gustave Moreau à travers ses écrits », *Dossier de l'Art : Gustave Moreau, le rêve symbolique*, n°51, octobre 1998, p. 16-27.

COOKE Peter, « *Les Filles de Thestius* (1853-1857) de Gustave Moreau "gynécée cyclopéen" ou bordel philosophique », *Revue du Louvre et des musées de France*, n°4, octobre 1998, p. 64-72.

COOKE Peter, « *Les Lyres mortes* (1896-1898) de Gustave Moreau : vie et mort de la mythologie païenne », *La Revue des Musées de Franc, Revue du Louvre*, juin 2008, p. 86-99.

COOKE Peter, « Text and Image, Allegory and Symbol in Gustave Moreau's *Jupiter et Sémélé* », dans *Symbolism, Decadence and the Fin de siècle. French European Perspectives*, Exeter, University of Exeter Press, 2000, p. 122-143.

CORNU Gérard (dir.), *Vocabulaire juridique*, Paris, Presses Universitaires de France, [8^{ème} édition] 2007.

D'ORFER Léo, « Notes de Quinzaine », *Le Scapin*, n°2, 1^{er} octobre 1886.

D'UDINE Jean, « Les Gustave Moreau du Musée du Luxembourg », *La Plume*, n°236, février 1899, p. 102-104.

DARCOURT Charles, « Sans titre », *Le Journal illustré*, 21 mai 1876.

DE CONTENSON Marie-Laure, « Réminiscences romanes dans l'œuvre de Gustave Moreau », *Revue d'Auvergne*, n°553, 1999, p. 230-250.

DE CORMENIN Louis, « Sans titre », *Journal du Loiret*, 20 mars 1866.

DE LA SALLE Gabriel, « Prises d'armes », *L'Art social*, novembre 1891.

DEBRAY Cécile, « Gustave Moreau, grand-père de l'abstraction ? », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 40-60.

DEGUY Michel, « D'isme en isme, le séisme », préface à : FRANGNE Pierre-Henry, *La Négation à l'œuvre : la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

DEGUY Michel, « Usages poétiques du symbole », *Cahiers internationaux de symbolisme*, n°13, 1967, p. 3-22.

DELAROCHE Achille, « D'un point de vue esthétique : à propos du peintre Paul Gauguin », *L'Hermitage*, janvier 1894, cité dans : GAUGUIN Paul, *Avant et Après*, Taravao, Éditions Avant et Après, [1903] 1989.

DELVALLEZ Sophie et PRIMI Alice, « L'épineuse couronne de la féminité. Féminin, religion et politique au lendemain de 1848. France-Allemagne », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 28/2004, [en ligne].

DENIS Maurice (sous le pseudonyme de Pierre L. MAUD), « Notes d'art et d'esthétique », *La Revue blanche*, 2 juin 1892, p. 360-367.

DENIS Maurice, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, 30 août 1890.

DENIS Maurice, « L'époque du symbolisme », dans *Théories. Du symbolisme au classicisme*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes, Paris, Hermann, 1964.

DENIS Maurice, « L'influence de Paul Gauguin », *L'Occident*, n°23, octobre 1903, repris dans *Le Ciel et l'Arcadie. Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 2014.

DENIS Maurice, « Note sur l'allégorie et le symbole », *Journal*, Paris, La Colombe, 1957.

DESCHAMPS Gaston, « s.t. », *L'Événement*, 22 septembre 1886.

DESSONS Gérard, « Lire la peinture », *Littératures*, n°115, 1999, p. 48-54.

DESSY Clément, « Une arabesque symboliste. De Gauguin et des Nabis à Alfred Jarry et Charles Morice », dans BAYLE Corinne et DAYRE Éric (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts, XIXe, XXe et XXIe siècles*, Paris, Éditions Kimé, 2017, p. 149-163.

DIAZ Brigitte et DIAZ José-Louis, « Le siècle de l'intime », dans COUDREUSE Anne et SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 117-146.

DOTTIN-ORSINI Mireille, « Femmes peintes, femmes (d)écrites : le cas Gustave Moreau », dans *Des femmes, images et écritures*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 121-132.

DOTTIN-ORSINI Mireille, « Fin de siècle : portrait de femme fatale en vampire », *Littératures*, 1992, p. 41-57.

DOTTIN-ORSINI Mireille, « Misogynies fin-de-siècle », *Le Magazine littéraire*, 1991, p. 20-23.

DOTTIN-ORSINI Mireille, « Portrait de femme : Gustave Moreau et Gustav-Adolf Mossa », dans BARD Christine (dir.), *Un Siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 119-132.

DUFRENNE Mikel, « Esthétique. Esthétique et philosophie », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne].

DUFRENNE Mikel, « Œuvre d'art », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

DUFRENNE Mikel, « Style », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne].

DUPEYRON-LAFAY Françoise, « Le personnage de Lilith, femme fatale et princesse vampire, dans Lilith (1895), roman fantastique de George MacDonald », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2010/4, n°82, p. 63-74.

ESTAY STANGE Veronica, « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible », *Littérature*, n°163, 2011, p. 32-50.

FAURIAC Lilie, « Accumulation, destruction et hybridation chez Gustave Moreau : rêver pour ou contre l'histoire », *Sociétés & Représentations*, n°45, printemps 2018, p. 175-186.

FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau and the Women He Loved », dans GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, cat. expo., (Melbourne,

National Gallery of Victoria, 10 décembre 2010 – 10 avril 2011), Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010, p. 22-33.

FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau et l'ornement », dans *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff*, numéro spécial des *Cahiers du musée des Beaux-Arts de Lyon*, 2003, p. 94-99.

FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau, la réinvention de la peinture », *Dossier de l'art*, n°225, janvier 2015, p. 30-45.

FOREST Marie-Cécile, « Gustave Moreau. "L'au-delà abstrait". », dans *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 11-22.

FRANCE Anatole, « Examen du Manifeste », *Le Temps*, 26 septembre 1886.

FRANGNE Pierre-Henry, « Du symbolisme de l'arabesque à l'arabesque du symbolisme : remarques sur la musicalité de l'arabesque », *Musurgia*, volume XVII, 2010/2, p. 7-20.

FRANGNE Pierre-Henry, « Le symbolisme, la philosophie et l'esthétique », texte issu d'une intervention au colloque *L'esthétique en acte*, II^e congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, dirigé par Jean-Louis Cabanès, Gabrielle Chamarat, Brigitte Diaz, José-Luis Diaz, Gérard Gengembre, Paris X Nanterre, 26-28 mai 2005, [en ligne].

FRANGNE Pierre-Henry, « Picturalité et musicalité chez Mark Rothko », *À la littérature...*, 14 décembre 2010, [en ligne].

FRANGNE Pierre-Henry, « Tintoret sous le regard de John Ruskin », texte issu de la conférence éponyme, 18 janvier 2020, [en ligne].

FRIDE-CARRASSAT Patricia et MARCADE Isabelle, « Naturalisme », dans *Les Mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse, 2008, p. 76-78.

GAMBONI Dario, « Abstraction, matière et imagination dans l'œuvre et la pensée de Gustave Moreau », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 61-73.

GAMBONI Dario, « Le "symbolisme en peinture" et la littérature », *Revue de l'Art*, n°96, 1992, p. 13-23.

GAMBONI Dario, « Vers le songe et l'abstrait : Gustave Moreau et le littéraire », *48/14. La Revue du Musée d'Orsay*, n° 9, été 1999, p. 50-61.

GIRARD Marcel, « Naturalisme et symbolisme », *Cahiers de l'AIEF*, n°6, 1954, p. 97-106.

GREEN André, « PULSION », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

GROJNOWSKI Daniel, « Le Mystère Gustave Moreau », *Critique*, 1963, p. 225-238.

GROJNOWSKI Daniel, « SYMBOLISME - Vue d'ensemble », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

HALLAYS André, « La Maison de Gustave Moreau », *Journal des Débats*, 3 février 1899.

HEISTEIN Józef, « Symbolisme et avant-garde », dans *Le Symbolisme en France et en Pologne*, Woclaw, Wydawnictwo uniwersytetu Wroclawskiego, 1982, p. 29-41.

HEYRAUD Hélène, « Circé : exotisme, sauvagerie, magie », dans : BOERNER Bruno et FERLAMPIN-ACHER Christine (dir.), *Femmes sauvages et ensauvagées dans les arts et les lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

HEYRAUD Hélène, « La femme fatale : essai de caractérisation d'une figure symboliste », *Revue AdHoc*, n° 4, *La Figure : Personnage-figure, antipersonnage, transfiguration ou dépersonnalisation du personnage ?*, revue dirigée par le Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes (CELLAM) de l'Université de Rennes 2, [en ligne].

HIGONNET Anne, « Femmes et images : apparences, loisirs, substance » dans FRAISSE & PERROT, *Histoire des femmes en Occident. 4. Le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1990.

HOLLAND Allison, « Drawing the Eternal Feminine », dans GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, cat. expo., (Melbourne, National Gallery of Victoria, 10 décembre 2010 – 10 avril 2011), Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010, p. 80-87.

HUYSMANS Joris-Karl, « Salon officiel de 1880 », dans *L'Art moderne*, Paris, G. Charpentier, 1883, p. 152-153.

ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *Marges*, n°139, 2005, p. 93-113

ILLOUZ Jean-Nicolas, « Les Manifestes symbolistes », *Marges*, n°139, 2005, p. 93-113.

JENKINS Paul, « Gustave Moreau : Moot Grandfather of Abstraction », *Art News*, vol. 60, n°8, décembre 1961, p. 47-51.

JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Gustave Moreau et Œdipe : une image de l'artiste face à son destin », *La Tribune de l'art*, Septembre 2007, [en ligne].

KAHN Gustave, « Réponse des Symbolistes », *L'Événement*, 28 septembre 1886.

KALUSZYNSKI Martine, « La femme (criminelle) sous le regard du savant au XIXe siècle », dans CARDI Coline et PRUVOST Geneviève (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012.

KAPLAN Julius, « Gustave Moreau's Jupiter and Semele », *The Art Quarterly*, n. XXXIII, n°4, 1970, p. 393-414.

KAUFMANN Pierre, « LIBIDO », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne].

KÖRNER Hans, « Helenas Himmelfahrt : die "Femme fatale" im Werk Gustave Moreaus », dans VON RAHDEN Wolfert et SCHULLER Alexander (dir.), *Die Andere Kraft: Zur Renaissance des Bösen*, Berlin, De Gruyter, 1993, p. 227-250.

KUNZ WESTERHOFF Dominique, « L'autobiographie mythique », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2005 [en ligne], consulté le 28 novembre 2018, [en ligne].

LABRUSSE Rémi, « Un travail de deuil ? », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 75-85.

LACAMBRE Geneviève et Okada Amina, « Gustave Moreau (1826-1898) et les miniatures indiennes », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n°1, 1997, p. 64-78.

LACAMBRE Geneviève et OKADA Amina, « Gustave Moreau (1826-1898) et les miniatures indiennes », *La Revue du Louvre*, n°1, 1997, p. 64-78.

LACAMBRE Geneviève, « De l'usage de la sculpture par les peintres : Gustave Moreau regarde Canova », dans *La Sculpture au XIXe siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, N. Chaudin, 2007, p. 166-169.

LACAMBRE Geneviève, « Des Gustave Moreau oubliés », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1995, n°3.

LACAMBRE Geneviève, « Documentation et création : l'exemple de Gustave Moreau », *Usages de l'image au XIXe siècle*, colloque au Musée d'Orsay, 1990, éditions Créaphis, 1992, p. 78-91.

LACAMBRE Geneviève, « Gustave Moreau : illustrateur d'Homère », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, Numéro 7, 2003. p. 549-560.

LACAMBRE Geneviève, « Gustave Moreau et le Japon », *Revue de l'Art*, n°85, 1989.

LACAMBRE Geneviève, « Gustave Moreau et son édition de 1660 des *Métamorphoses* d'Ovide », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 2007, Paris, Société de l'Histoire de l'Art français, 2008, p. 343-352.

LACAMBRE Geneviève, « Gustave Moreau illustrateur d'Homère », *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, n°7, 2003, p. 549-560.

LACAMBRE Geneviève, « L'artiste créateur d'un musée pour son œuvre : l'exemple de Gustave Moreau », dans *World Art : Themes of Unity in Diversity*, Londres, 1989, p. 527-532.

LACAMBRE Geneviève, « La collection de photographies du peintre Gustave Moreau », *Congrès du CTHS*, Arles, 17 avril 2007, p. 1-25.

LACAMBRE Geneviève, « La diffusion de l'œuvre de Gustave Moreau par la reproduction au XIXe siècle », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°94, 2001, p. 30-51.

LACAMBRE Geneviève, « La diffusion de l'œuvre de Gustave Moreau par la reproduction au XIXe siècle », *Bulletin de la société J.-K. Huysmans*, n°94, 2001, p. 30-51.

LACAMBRE Geneviève, « La Fortune vénitienne de Moreau à Monet », dans *Venise en France : La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIXème siècle*, Rencontres de l'école du Louvre, 2004, p. 195-205.

LACAMBRE Geneviève, « La religion dans la vie et œuvre de Gustave Moreau », dans FORESTIER Sylvie et LACAMBRE Geneviève (éd.), *Gustave Moreau et la Bible*, cat. expo., (Nice, musée national Message Biblique Marc Chagall, 6 juillet – 7 octobre 1991), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

LACAMBRE Geneviève, « Un modèle pour Gustave Moreau : le polyptyque d'Anchin de Jean Bellegambe », dans *Hommage à Michel Laclotte*, Paris, 1994, p. 599-606.

LANGLOIS Claude, « Sexe, modernité et catholicisme. Les origines oubliées », *Esprit*, février 2010, p. 110-121.

LAROCHE-GISSEROT Florence, « Pratiques de la dot en France au XIXe siècle », *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, V. 43, n°6, 1988.

LAUMANN Sutter, « Les Décadents », *La Justice*, 20 septembre 1886.

LE NAOUR Jean-Yves et VALENTI Catherine, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *Clio*, 2001, p. 207-229.

LEDUC Claudine et FINE Agnès, « Femmes et religions », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2/1995, [en ligne].

LEFEBVE Maurice-Jean, « L'ambiguïté des symboles de Baudelaire à nous », *Cahiers internationaux de symbolisme*, n°5, 1965, p. 57-74.

LETHEVE Jacques, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.

LINDSAY Frances, « Moreau and the lure of the *femme fatale* », dans GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, cat. expo., (Melbourne, National Gallery of Victoria, 10 décembre 2010 – 10 avril 2011), Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010, p. 34-37.

LOBSTEIN Dominique, « Alfred Baillehache-Lamotte et le legs de “*La Chaste Suzanne*” de Gustave Moreau au musée des Beaux-Arts de Lyon », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 2000, p. 26-33.

LOBSTEIN Dominique, « Anthony Roux. Portrait d'un collectionneur et mécène », *Dossier de l'Art : Gustave Moreau, le rêve symbolique*, n°51, octobre 1998, p. 58-65.

LOBSTEIN Dominique, « Antony Roux, Gustave Moreau et les Fables de La Fontaine », *Paragone/Arte*, n°28, novembre 1999, p. 75-88.

LORRAIN Jean, « Un maître sorcier », *L'Événement*, 29 novembre 1888.

LORRAIN Jean, « Une visite chez Sarah », *L'Événement*, 3 novembre 1887.

MAINGUENEAU Dominique, « Esthétique de la femme fatale », dans ANDRE Jacques et JURANVILLE Anne (dir.), *Fatalités du Féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 43-67.

MALLARME Stéphane, « Crise de vers », dans *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, [1896] 1897, p. 235-251.

MALLARME Stéphane, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1948.

MALLARME Stéphane, « Sur Poe », dans *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1945.

MANTZ Paul, « Exposition des œuvres des artistes indépendants », *Le Temps*, 23 avril 1881.

MARTIN François-René, « Style, artiste et société, Meyer Schapiro – Fiche de lecture », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne].

MATHIEU Pierre-Louis, « Gustave Moreau et la création du tableau », *Information d'histoire de l'art*, n°10, 1965, p. 91-92.

- MATHIEU Pierre-Louis, « Gustave Moreau le maître des chimères », *Beaux-Arts magazine*, n°34, avril 1986, p. 38-46.
- MATHIEU Pierre-Louis, « Gustave Moreau, premier abstrait ? », *Connaissance des arts*, n°346, décembre 1980, p. 85-92.
- MATHIEU Pierre-Louis, « La bibliothèque de Gustave Moreau », *Gazette des beaux-arts*, vol. XCI, avril 1978, p. 15-32.
- MATHIEU Pierre-Louis, « La bibliothèque de Gustave Moreau », *Gazette des beaux-arts*, vol. XCI, avril 1978, p. 15-32.
- MATHIEU Pierre-Louis, « Le passage vers l'abstraction », dans *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, p. 209-216.
- MATHIEU Pierre-Louis, « Les Prétendants de Gustave Moreau », *Beaux-Arts magazine*, n°34, avril 1986, p. 29-31.
- MICHAUD Guy, « Symbolisme et symbolisme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°6, juillet 1954.
- MICHEL Christian, « Le titre du tableau », Conférence du 9 février 2011 au Collège de France. Pour consulter les autres conférences, voir : MICHEL Christian, « Le titre du tableau », *La Lettre du Collège de France*, numéro 31, juin 2011, [en ligne].
- MONTIER Jean-Pierre, « Constantin Guys selon Baudelaire : reportage et modernité », dans BOUCHARENC Myriam et DELUCHE Joëlle (dir.), *Littérature et Reportage*, Limoges, PULIM, 2000, p. 187-203.
- MOREAS Jean, « Les décadents », *Le XIXe siècle*, 11 août 1885.
- MOREAS Jean, « Lettre de Jean Moréas à Anatole France », *Le Symboliste*, n°1, 7 octobre 1886.
- MOREAS Jean, « Manifeste du symbolisme », *Figaro*, 18 septembre 1886.
- MOST Glenn Warren, « Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'œuvre d'art totale », traduit de l'anglais par BOUNIORT Jeanne, dans GALARD Jean et ZUGAZAGOITIA Julian (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003, p. 11-34.
- PASSINI Michela, « La tradition du *connoisseurship* », dans *L'Œil et l'archive*, Paris, La Découverte, 2017, p. 33-55.
- PATRY Sylvie, « "Ma fidélité au souvenir de Chassériau" (Gustave Moreau) », dans *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff*, numéro spécial des *Cahiers du musée des Beaux-Arts de Lyon*, 2003, p. 85-93.
- PELADAN Joséphin, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, janvier 1895, p. 29-34.
- PELADAN Sâr, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, n°1, 1895, p. 29-34.
- PEREZ Sylvie, « Tourments de la chair : de l'aveu religieux au traitement médical. À propos du séminaire de Michel Foucault : "Les anormaux" », *Savoirs et clinique*, n°2, 2003, p. 113-120, [en ligne].

PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, « Métamorphoses de l'arabesque "fin-de-siècle" : Art Nouveau, Symbolisme, Décadence », dans BAYLE Corinne et DAYRE Éric (dir.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins. Poésie et arts, XIXe, XXe et XXIe siècles*, Paris, Éditions Kimé, 2017, p. 119-138.

PINCHON Pierre, « D'Hélène de Troie à Julia Bartet : vers une définition de l'éternel féminin selon Gustave Moreau », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 2000, p. 237-251.

PINCHON Pierre, « De l'homme à la légende : "un mystique en plein Paris" », *Dossier de l'art*, n°225, janvier 2015, p. 16-28.

PINCHON Pierre, « Le "sauvage" et les "mondains" (1856-1906). Les amateurs "fin de siècle" de Gustave Moreau », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n°2, 2004, p. 49-60.

PINCHON Pierre, « Le "sauvage" et les "mondains" (1856-1906). Les amateurs "fin de siècle" de Gustave Moreau », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n°2, 2004, p. 49-60.

PINCHON Pierre, « Poétique et rhétorique du langage ornemental dans l'œuvre de Gustave Moreau », dans BEYER Andreas, JOLLET Étienne et RATH Markus (éd.), *Wiederholung. Répétition. Wiederkehr. Variation und Übersetzung in der Kunst*, revue *Passages*, vol. 56, 2018, p. 111-125.

PIODA Stéphanie, « Quand le symbolisme devient une arme politique », *Le Quotidien de l'Art*, n°1474, 10 avril 2018.

POE Edgar Allan, « Révélation magnétique » [« Mesmeric Revelation »], 1844, traduit par BAUDELAIRE Charles, *La Liberté de penser*, 15 juillet 1848.

PORTALIS Jean-Étienne-Marie, « Discours préliminaire du premier projet de Code civil », 1801, [en ligne].

PRACHE Anne, « Souvenirs d'Arthur Guéniot sur Gustave Moreau et sur son enseignement à l'École des beaux-arts », *Gazette des beaux-arts*, avril 1966, p. 229-240, cité dans : FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau, Georges Rouault. Souvenirs d'atelier*, cat. expo., Paris, musée Gustave Moreau (27 janvier – 25 avril 2016), Paris, Somogy.

PRAT Louis-Antoine, « Gustave Moreau (1826-1898), un coloriste mystique », dans *Le Dessin français au XIXe siècle*, Paris, Somogy, 2011.

REILLE Dr., « Compte rendu de l'étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses du Dr. Pauline Tarnowsky », *HPML*, XXVI, 1891.

RENAN Ary, « Gustave Moreau », *Gazette des beaux-arts*, mai 1886, vol. XXXIII, p. 377-394, juillet 1886, vol. LVIII, p. 35-51.

RETTE Adolphe, « L'art et l'anarchie », *La Plume*, 1^{er} février 1893.

RODITI Edouard, « The Spread and Evolution of Symbolist Ideals in Art », dans BALAKIAN Anna (éd.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, John Benjamins, 1982, p. 499-518.

ROGER Thierry, « Art et anarchie à l'époque symboliste : Mallarmé et son groupe littéraire », *Fabula / Les colloques, De l'absolu littéraire à la relégation : le poète hors les murs*, publié le 12 décembre 2014, [en ligne].

ROQUE Georges, « Les symbolistes et la couleur », *Revue de l'art*, n°96, 1992, p. 70-76.

ROQUEBERT Anne, « Dossier : *Jupiter et Sémélé* », dans LACAMBRE Geneviève (dir.), *Gustave Moreau 1826-1898*, cat. expo., (Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 29 septembre 1998 – 4 janvier 1999 ; Chicago, the Art institute, 13 février – 25 avril 1999 ; New York, the Metropolitan museum of art, 24 mai – 22 août 1999), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 210-212.

ROSENBERG Raphael, « Gustave Moreau », dans ROSENBERG Raphael et HOLLEIN Max, *Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, cat. expo., Francfort, Schirn Kunsthalle (6 octobre 2007 – 6 janvier 2008), Munich, Hirmer Verlag, 2007, p. 200-271.

ROSENBERG Raphael, « Hasard et abstraction. Les palettes d'aquarelle de Gustave Moreau », dans *Gustave Moreau. Mythes et chimères. Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave Moreau*, cat. expo., Paris, musée de la Vie romantique (22 juillet – 9 novembre 2003), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 93-107.

ROSENBERG Raphael, « Taches ou paysages ? Les peintures non figuratives de Gustave Moreau », dans *Paysages de rêve de Gustave Moreau*, cat. expo., Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou (12 juin – 12 septembre 2004), Reims, musée des Beaux-Arts (octobre 2004 – janvier 2005), Versailles, Éd. Artlys, 2004, p. 60-71.

SAADA Leila, « Les interventions de Napoléon Bonaparte au Conseil d'État sur les questions familiales », *Napoleonica. La Revue*, 2012, n°14, p. 25-49.

SALADIN Linda, *Fetishism, and fatal women: gender, power, and reflexive discourse*, New-York, Peter Lang, 1993.

SARDA Marie-Anne, « Recherches sur Gustave Moreau, sa famille maternelle et la ville de Douai », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1994, p. 207-221.

SAUNIER Charles, « Le Musée Gustave Moreau », *Revue Blanche*, n°27, 1902, p. 153-155.

SCHNEIDER Pierre, « Les sources de la peinture moderne », *Connaissances des Arts*, hors-série « Gustave Moreau », n°126, 1998, p. 28-45.

SCOTT C. Allan, « Les Métamorphoses de *L'Automne (Déjanire)* de Gustave Moreau », *Revue de l'Art*, n°136, 2002-3, p. 49-62.

SEGALEN Victor, « Gauguin dans son dernier décor », *Le Mercure de France*, juin 1904.

SORANO STEDMAN Véronique, « Le Triomphe d'Alexandre le Grand. L'abstrait dans le figuratif », dans FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy, 2018, p. 23-33.

SOURIAU Anne, « Esthétique. Les catégories esthétiques », *Encyclopedia Universalis* [en ligne].

SPIELEREIN Sabrina, « Die Destruktion als Werdens », *Jahrbuch der Psychoanalyse*, IV, 1912.

STARKIE Enid, « L'Esthétique des symbolistes », *Cahiers de l'AIEF*, n°6, 1954, p. 131-138.

STEAD Evanhélia, « Du silence d'Orphée aux voix Ménéades : réflexions sur Gustave Moreau et Auguste Rodin confrontés au texte », *Revue de littérature comparée*, n°4, 1999, p. 581-599.

STEINMETZ Rudy, « Huysmans avec Schopenhauer : le pessimisme d'À rebours », *Romantisme*, n°61, 1988, p. 59-66.

TAILHADE Laurent, « M. Laurent Tailhade et l'anarchie », *Le Gaulois*, 6 avril 1894.

TZARA Tristan, « Manifeste Dada 1918 », *Revue Dada*3, Zurich, décembre 1918.

VALERY Paul, « Existence du symbolisme », dans *Variété*, Paris, La Pléiade, 2002.

VALERY Paul, « Leçon inaugurale du cours de Poétique du Collège de France », dans *Variétés V*, Paris, Gallimard, 1945.

VERHAEREN Émile, « Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff », *L'Art moderne*, 12 septembre 1886.

VON HOLTEN Ragnar, « Le personnage de Salomé à travers les dessins de Gustave Moreau », *L'Œil*, n°79-80, juillet-août 1961, p. 44-51.

WELLEK René, « What is symbolism? » dans BALAKIAN Anna (dir.), *The Symbolist Movement in the Literature of European Language*, Budapest, Akademia Kiado, 1982, p. 17-28.

ZOLA Émile, « Deux expositions d'art au mois de Mai », *Lettres de Paris*, juin 1876.

CATALOGUES D'EXPOSITION ET CATALOGUES MONOGRAPHIQUES

BERNARDI Claire et GUILLE DES BUTTES-FRESNEAU Estelle (dir.), *Le Talisman de Paul Sérusier, une prophétie de la couleur*, cat. expo., Pont-Aven, musée de Pont-Aven (30 juin 2018 – 6 janvier 2019), Paris, musée d'Orsay (29 janvier – 2 juin 2019), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018.

SOUVERAIN Adeline (dir.), *Fernand Khnopff : le maître de l'énigme*, cat. expo., Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (11 décembre 2018 – 17 mars 2019), Paris, Paris Musées, 2018.

PARISI Francesco (dir.), *Arte e magia : il fascino dell'esoterismo in Europa*, cat. expo., Rovigo, Palazzo Rovella (29 septembre 2018 – 27 janvier 2019), Cinisello Balsamo : SilvanaEditoriale, 2018.

La Porte des rêves : un regard symboliste, cat. expo., Yerres, Propriété Caillebotte (7 avril – 9 juillet 2018), Yerres, Mairie d'Yerres, 2018.

FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, cat. expo., Paris, musée Gustave Moreau (17 octobre 2018 – 21 janvier 2019), Paris, Somogy, 2018.

RAPETTI Rodolphe (dir.), *Âmes sauvages : le symbolisme dans les pays baltes*, cat. expo., Paris, Musée d'Orsay (10 avril – 15 juillet 2018), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018.

FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau, Georges Rouault. Souvenirs d'atelier*, cat. expo., Paris, musée Gustave Moreau (27 janvier – 25 avril 2016), Paris, Somogy, 2016.

ARTAUD Évelyne (dir.), *L'Inachevée conception*, cat. expo., L'Isle-sur-la-Sorgue, Campredon Centre d'art (5 juillet – 5 octobre 2014), Paris, Lienart, 2014.

COLLET Isabelle et LOBSTEIN Dominique (dir.), *Paris 1900, la ville spectacle*, cat. expo., Paris, Petit Palais (2 avril – 17 août 2014), Paris, Paris Musées, 2014.

ANKER Valentina (dir.), *Mythes et mystères : le symbolisme et les artistes suisses*, cat. expo., Berne, musée des Beaux-Arts de Bern, (26 avril – 18 août 2013), Lugano, Museo cantonale d'arte et Museo d'arte (15 septembre 2013 – 12 janvier 2014), Paris, Somogy, 2013.

BECKER Edwin, BORSBORFF Anna-Maria et FOWLE Frances (dir.), *De Van Gogh à Kandinsky : le paysage symboliste en Europe 1880-1910*, cat. expo., Amsterdam, Van Gogh Museum (24 février – 17 juin 2012), Edimbourg, Scottish National Gallery (14 juillet – 14 octobre 2012), Helsinki, Ateneumin Taidemuseo (16 novembre 2012 – 17 février 2013), Bruxelles, Fonds Mercator, 2012.

FOREST Marie-Cécile et PINCHON Pierre (dir.), *Gustave Moreau - Hélène de Troie. La beauté en majesté*, cat. expo., Paris, Musée Gustave Moreau (21 mars – 21 juin 2012), Paris, Édition Fage, 2012.

BARTHELEMY Sophie et GILLES Mathieu (dir.), *La Sulamite dévoilée. Genèse du Cantique des Cantiques de Gustave Moreau*, cat. expo., Dijon, Musée des Beaux-Arts (15 octobre 2011 – 16 janvier 2012), Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2011.

FOREST Marie-Cécile, MANDIN Samuel, PEYLHARD Aurélie et PINCHON Pierre (dir.), *Gustave Moreau - Théophile Gautier. Le rare, le singulier, l'étrange*, cat. expo., Paris, musée Gustave Moreau (9 mars – 31 décembre 2011), Paris, Éditions Musée Gustave Moreau, 2011.

GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, cat. expo., Melbourne, National Gallery of Victoria (10 décembre 2010 – 10 avril 2011), Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010.

CHAVANNE Blandine, JUMEAU-LAFONT Jean-David et LABOURDETTE Anne (dir.), *Edgard Maxence 1871-1954, les dernières fleurs du symbolisme*, cat. expo., Nantes, musée des Beaux-Arts (21 mai – 19 septembre 2010), Douai, musée de la Chartreuse (16 octobre 2010 – 17 janvier 2011), Montrouge, Burozoïque, 2010.

FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. L'Homme aux figures de cire*, cat. expo., Paris, Musée Gustave Moreau (10 février – 17 mai 2010), Paris, Somogy, 2010.

DRAGUET Michel (dir.), *Le Symbolisme en Belgique*, cat. expo., Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (26 mars – 27 juin 2010), Bruxelles, Fonds Mercator, 2010.

FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Catalogue sommaire des dessins. Musée Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2009.

TOTH Ferenc (dir.), *Lands of Myths. The Art of Gustave Moreau*, cat. expo., Budapest, Musée des Beaux-Arts, (19 février – 3 mai 2009), Budapest, Musée des Beaux-Arts, 2009.

ROSENBERG Raphael et HOLLEIN Max, *Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, cat. expo., Francfort, Schirn Kunsthalle (6 octobre 2007 – 6 janvier 2008), Munich, Hirmer Verlag, 2007.

GUYAUX André, FOREST Marie-Cécile et BARASCUD Philippe (dir.), *Huysmans-Moreau. Féeriques visions*, cat. expo., Paris, Musée Gustave Moreau (4 octobre 2007 – 14 janvier 2008), Paris, Musée Gustave Moreau / Société J.-K. Huysmans, 2007.

FOREST Marie-Cécile, LACAMBRE Geneviève et PELTRE Christine (dir.), *Gustave Moreau. Suenos de Oriente*, cat. expo., Madrid, Fondation MAPFRE (7 novembre 2006 – 7 janvier 2007), Madrid, Fundación MAPFRE / Paris : Somogy, 2006.

SARDA Marie-Anne et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Paysages de rêve de Gustave Moreau*, cat. expo., Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou (12 juin – 12 septembre 2004), Reims, musée des Beaux-Arts (octobre 2004 – janvier 2005), Versailles, Artlys, 2004.

D'HOOGHE Alain (dir.), *Autour du symbolisme : photographie et peinture au XIXe siècle*, cat. expo., Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique (27 février – 16 mai 2004), Anvers, Fonds Mercator, 2004.

FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau. Mythes et chimères. Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave Moreau*, cat. expo., Paris, musée de la Vie romantique (22 juillet – 9 novembre 2003), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003.

LEMOINE Serge (dir.), *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso : vers l'art moderne*, cat. expo., Venise, Palazzo Grassi (février – juin 2002), Paris, Flammarion, 2002.

LACAMBRE Geneviève (dir.), *Gustave Moreau et l'Antique*, cat. expo., Millau, musée de Millau et des Grands Causses (9 juin – 19 septembre 2001), Millau, Éditions de la ville de Millau, 2001.

PAÏNI Dominique et COGUEVAL Guy, *Hitchcock et l'art : coïncidences fatales*, cat. expo., Montréal, musée des beaux-arts de Montréal (16 novembre 2000 – 18 mars 2001), Paris, Centre Georges Pompidou (6 juin – 24 septembre 2001), Milan, Mazzotta, 2001.

JUMEAN-LAFOND Jean-David (dir.), *Les Peintres de l'âme : le symbolisme idéaliste en France*, cat. expo., Bruxelles, musée d'Ixelles (15 octobre – 31 décembre 1999), Antwerpen, Pandora, 1999.

LACAMBRE Geneviève (dir.), *Gustave Moreau 1826-1898*, cat. expo., Paris, Galerie nationale du Grand Palais (29 septembre 1998 – 4 janvier 1999), Chicago, the Art Institute (13 février – 25 avril 1999), New York, the Metropolitan Museum of Art (24 mai – 22 août 1999), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Paris, ACR Édition, 1998.

CAPODIECI Luisa, COOKE Peter et LACAMBRE Geneviève, *Gustave Moreau. Les aquarelles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux / Somogy, 1998.

PINGEOT Anne et HOOZE Robert (dir.), *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris : réalisme, impressionnisme, symbolisme : les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-*

1914, cat. expo., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais (18 mars – 14 juillet 1997), Gand, musée des Beaux-Arts (6 septembre – 14 décembre 1997), Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

DE CONTENSON Marie-Laure (dir.), *L'Inde de Gustave Moreau*, cat. expo., Paris, Musée Cernuschi (15 février – 17 mai 1997), Lorient, musée De La Compagnie Des Indes (17 juin – 15 septembre 1997, Paris, Paris-Musées, 1997.

LACAMBRE Geneviève (dir.), *Maison d'artiste, Maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, cat. expo., Paris, musée d'Orsay (25 mai – 30 août 1987), *Les Dossiers du musée d'Orsay*, n°12, 1997.

LACAMBRE Geneviève (dir.), *Gustave Moreau e l'Italia*, cat. expo., Rome, Villa Médicis (23 octobre 1996 – 7 janvier 1996), Milan : Skira, 1996.

Paradis perdu : l'Europe symboliste, cat. expo., Montréal, musée des Beaux-Arts (8 juin – 15 octobre 1995), Montréal, Musée des beaux-arts, 1995.

MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994.

MANTURA Bruno et LACAMBRE Geneviève (dir.), *Gustave Moreau. L'elogio del Poeta*, cat. expo., Spolète, Palazzo Racani Arroni (25 juin – 6 septembre 1992), Rome, Leonardo-De Luca, 1992.

MATHIEU Pierre-Louis, *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1991.

AMBROISE Guillaume, LACAMBRE Geneviève et MATHIEU Pierre-Louis (dir.), *Gustave Moreau et la Bible*, cat. expo., Nice, musée National Message Biblique Marc Chagall (6 juillet – 7 octobre 1991), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

LACAMBRE Geneviève, Peintures, cartons, aquarelles, etc... exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

Le Symbolisme dans les collections du Petit Palais, cat. expo., Paris, Petit Palais (21 octobre 1988 – 19 février 1989), Paris, Paris-Musées, 1988.

BITTLER Paul et MATHIEU Pierre-Louis, *Catalogue des dessins de Gustave Moreau*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983.

MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Paris, Bibliothèque des Arts, Fribourg, Office du Livre, 1976.

EBBINGE-WÜBBEN Johann Conrad (dir.), *Le Symbolisme en Europe*, cat. expo., Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen (novembre 1975 – janvier 1976), Paris, Paris, Éditions des musées nationaux, 1976.

French Symbolist Painters (Moreau, Puvis de Chavannes, and Their Followers), cat. expo., Londres, Hayward Gallery (7 juin – 12 juillet 1972), Liverpool, Walker Art Gallery (9 août – 17 septembre 1972), Londres, Arts Council of Great Britain, 1972.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	2
AVERTISSEMENT	4
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
PARTIE I : GUSTAVE MOREAU, PEINTRE SYMBOLISTE DU FEMININ	23
CHAPITRE 1 : GUSTAVE MOREAU COMME ARCHETYPE DU SYMBOLISME PICTURAL	24
1. LES « ARTS JUMEAUX » DE GUSTAVE MOREAU	25
A) De la pluriartialité à la transartialité du symbolisme	26
B) Peinture et écriture : deux modes d'expression liés	34
a) Le titre, le sujet et les commentaires	35
b) Gustave Moreau, un peintre littéraire ?	36
c) La peinture est-elle un art « lisible » ?	39
d) Peindre ou écrire pour être compris	41
e) Les commentaires de tableaux de Gustave Moreau	46
2. L'INDIVIDUALITE DE GUSTAVE MOREAU A TRAVERS L'EXPOSITION ET L'ENSEIGNEMENT	49
A) Qu'est-ce que l'individualisme en art ?	49
B) Moreau, exposant rare	53
C) Le musée Gustave Moreau, legs d'un œuvre et d'une vie	57
a) Concevoir le legs	58
b) Entreprendre les travaux	62
c) Première réception posthume et déception du public	67
D) Moreau, enseignant reconnu	69
3. LE FEMININ COMME THEME COMMUN DU SYMBOLISME	71
A) Les figures féminines du symbolisme	72
B) Qu'est-ce qu'un mythe ?	81
C) Le féminin comme support allégorique ou mythe symboliste : l'exemple d' <i>Œdipe et le Sphinx</i> (1864) de Gustave Moreau	88
CHAPITRE 2 : LE FEMININ DANS L'ŒUVRE DE GUSTAVE MOREAU	93
1. LA FEMME FATALE : ESSAI DE CARACTERISATION D'UNE FIGURE SYMBOLISTE	95
A) La fatalité : la qualité principale	99
B) La sexualité : la stratégie principale	104
C) La beauté : l'instrument privilégié	110
D) La tentation : le comportement privilégié	114
E) La quête de pouvoir : la finalité	121
2. LA SAINTE TRINITE : RELATIONS INTERPERSONNELLES ET REPRESENTATIONS	124
A) Présence affective de la mère, absence effective dans les œuvres	126
B) La filiation des filles : jeunesse et soumission	129
C) La virginité, gage du don de soi	131
D) Glorifier et transfigurer : atteindre les cieux grâce à la pureté divine	135
a) La glorification : Hélène de Troie	136
b) La transfiguration : Sémélé	138
3. L'AMBIVALENCE DANS L'ŒUVRE ET LES ŒUVRES	140
A) L'exemple de <i>Léda</i> (1865-1875)	141
B) L'exemple des <i>Chimères</i> (1884)	144
CHAPITRE 3 : LE FEMININ AU CRIBLE DES ANALYSES QUANTITATIVES	149
1. L'ETRE FEMININ AU SEIN DU CORPUS SCRIPTURAL	150
A) Que disent les commentaires de tableaux sur le féminin ?	151
B) Comment le féminin est-il valorisé dans les commentaires de tableaux ?	152
a) Analyse axiologique des substantifs	152

b) Analyse axiologique des adjectifs	158
2. L'ÊTRE FEMININ AU SEIN DU CORPUS PICTURAL	165
A) Combien y a-t-il de tableaux relatifs au féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau ?	166
B) Quels sont les éléments caractéristiques des représentations féminines ?	169
C) Réception des œuvres relatives au féminin et décalages perceptifs	176
PARTIE II : LE STYLE DE GUSTAVE MOREAU, ENTRE INNOVATION ET SINGULARITE	179
CHAPITRE 4 : L'INNOVATION : RENOUVELER LA COULEUR, LA LIGNE ET LE DETAIL	184
1. LA COULEUR : L'INNOVATION DU CONTREPOINT	184
A) La couleur chez les symbolistes et les Nabis	184
B) La couleur chez Gustave Moreau	189
a) Le « contrepoint » ou le « surlignage » : un pas vers l'abstraction ?	191
b) L'inspiration des maîtres	194
c) L'aquarelle, révélatrice du talent de coloriste	195
2. LA LIGNE : L'ARABESQUE ORNEMENTALE	198
A) L'arabesque dans le symbolisme	198
B) L'arabesque chez Gustave Moreau	202
3. LE DETAIL : ORNER ET SUGGERER	207
A) Le détail comme ornement	207
a) Le détail entre accessoire et mise en valeur historique	208
b) Réception critique de l'ornement	213
B) La suggestion du détail	217
CHAPITRE 5 : LA SINGULARITE : SYNCRETISME, HIERATISME ET INACHEVE	223
1. LE SYNCRETISME : MELER LES INFLUENCES ARTISTIQUES	223
A) Un syncrétisme iconographique et stylistique	224
a) L'esthétique murale des formats monumentaux	226
b) L'esthétique décorative : une richesse stylistique et iconographique	227
c) Le syncrétisme thématique : l'exemple du tableau <i>La Vie de l'Humanité</i> (1886)	229
B) Un syncrétisme artistique nourri par d'autres formes d'art et d'artisanats	233
a) De la peinture à la sculpture sur cire	234
b) Brève incursion dans les arts décoratifs : tapisseries et émaux	237
c) La critique d'art et l'évocation du syncrétisme comme singularité artistique	243
2. L'HIERATISME : LE SACRE DANS L'IMMOBILITE	247
A) Qu'est-ce que l'hiératisme ?	247
B) L'immobilité picturale mise en regard du procédé photographique : l'exemple de <i>Jupiter et Sémélé</i> (1894-1895)	249
C) Expression de l'hiératisme par la ligne de la figure et par la ligne du groupe	254
D) L'immobilité gage de beauté : les influences classiques de Gustave Moreau	257
3. L'INACHEVE : UN PAS VERS LA MODERNITE ET L'ABSTRACTION ?	261
A) L'inachevé mis en scène	262
a) Moreau et le fragment : un homme de son temps	263
b) Raisons de l'inachèvement : événements biographiques et doutes professionnels	265
B) L'inachèvement des œuvres fait-il de Gustave Moreau un précurseur de l'avant-garde ?	268
a) Moreau et Baudelaire : dialogue autour de la modernité	269
b) Moreau et l'abstraction : sens du terme et application picturale	272
PARTIE III : RECEPTION DE L'ŒUVRE DE GUSTAVE MOREAU ET CONSTITUTION DU SYMBOLISME	277
CHAPITRE 6 : LE SPECTATEUR HERMENEUTE	279
1. L'ŒUVRE COMME CHEMINEMENT : DU CREATEUR AU SPECTATEUR	279
2. L'ŒUVRE MESSAGERE ET LE SPECTATEUR HERMENEUTE : LA QUETE D'UN PUBLIC IDEAL	285
3. LE SPECTATEUR HERMENEUTE COMME RECEPTEUR D'UN IDEAL DE L'ŒUVRE D'ART ?	290
CHAPITRE 7 : HISTOIRE DE LA CONSTITUTION DU SYMBOLISME	296
1. LE REGARD CRITIQUE, FONDATION ET CONSTITUTION CONTEMPORAINE DU SYMBOLISME (1886-1900)	298
A) Les prémices fondatrices du symbolisme et l'année 1886, celle des manifestes	299
a) Le manifeste littéraire de Jean Moréas	301
b) Le Traité du Verbe de René Ghil	302

c) La critique d'art belge et le symbolisme pictural	303
B) L'année 1891, l'apogée puis le déclin du symbolisme	304
a) L'Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret	305
b) Liens entre symbolisme et naturalisme, symbolisme et impressionnisme	310
c) Le déclin du symbolisme	314
2. LE REGARD ARTISTIQUE, CONSTRUCTION RETROACTIVE DU SYMBOLISME (1910-1960)	316
A) Des peintres théoriciens du symbolisme pictural	317
a) Maurice Denis, peintre théoricien du symbolisme	318
b) Paul Gauguin, l'autobiographe réflexif	321
B) Mise en lumière du symbolisme par des poètes surréalistes	325
a) André Breton et la peinture symboliste	326
b) Paul Valéry, l'existence et la construction du symbolisme littéraire	328
3. LE REGARD HISTORIQUE, CONSTITUTION DU SYMBOLISME PICTURAL (1980-2000)	330
A) Évolution des acceptions du symbolisme : des bornes géographiques et temporelles variables	331
B) Constitution du symbolisme pictural : absence de définition du symbolisme	333
C) Formalisation des moyens plastiques	338
4. LE REGARD PHILOSOPHIQUE, QUESTIONNEMENT ONTOLOGIQUE ET METAPHYSIQUE DU SYMBOLISME (1990-2000)	343
A) Relation paradoxale du symbolisme et de la philosophie	343
B) Dimension philosophique du symbolisme	345
C) Le symbolisme pensé comme une philosophie au vingtième siècle	346
CONCLUSION	350
INDEX DES AUTEURS ET DES ŒUVRES	359
BIBLIOGRAPHIE DE LA THESE	365
OUVRAGES GENERAUX	366
ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES	377
CATALOGUES D'EXPOSITION ET CATALOGUES MONOGRAPHIQUES	389
TABLE DES MATIERES	393
RESUMES DE LA THESE EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS	396

RESUMES DE LA THESE EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS

Revoir le symbolisme pictural.

Le cas de Gustave Moreau : thème du féminin, style, réception critique

Hélène Heyraud

Le symbolisme est généralement considéré comme un mouvement littéraire, unifié par le thème du féminin. Or, la peinture occupe elle aussi une place importante dans la constitution du symbolisme et le thème du féminin ne saurait être l'entrée unique pour appréhender ce mouvement. Cette thèse se propose d'interroger les présupposés dominants sur ce mouvement : l'antériorité du symbolisme littéraire sur le symbolisme pictural, l'importance du thème du féminin dans la peinture, le manque voire l'absence des études stylistiques.

Le corpus symboliste étant vaste, le peintre Gustave Moreau est érigé en archétype du symbolisme pictural et se pose comme le cas privilégié de cette étude.

Les œuvres picturales replacées ici au centre des analyses thématiques, stylistiques et quantitatives, permettent de nuancer d'emblée cette supposée antériorité de la littérature, en montrant que les productions picturales précèdent historiquement d'une triple décennie les productions littéraires.

À partir de ce corpus pictural singulier, le thème du féminin est ainsi réinterrogé : ce thème est-il si important dans la production de Gustave Moreau ? Les analyses quantitatives auxquelles est soumis le corpus permettent là encore de nuancer l'idée selon laquelle ce thème serait fondateur dans le symbolisme.

Si le thème n'apparaît plus fondamental, la question du style s'impose alors. L'étude stylistique de l'œuvre de Gustave Moreau montre un peintre innovant et singulier, qui sera pourtant effacé – à l'instar des œuvres de manière générale – dans l'historiographie critique du mouvement. L'analyse de la réception critique et de l'historiographie du symbolisme montre ainsi comment les artistes, les œuvres et la stylistique ont été marginalisés au profit d'une pensée littéraire, poétique et philosophique du symbolisme.

Mots-clés : peinture symboliste – Gustave Moreau – féminin – thème – style – réception critique

Review the pictorial symbolism.

The case of Gustave Moreau: theme of the feminine, style, critical reception

Hélène Heyraud

Symbolism is generally seen as a literary movement, unified by the theme of the feminine. However, painting occupies an important place in the symbolism construction and the theme of the feminine cannot be the only way to question this movement. This thesis proposes to question the dominant assumptions about this movement: the anteriority of literary symbolism over pictorial symbolism, the importance of the feminine theme in painting, the lack or even the absence of stylistic studies.

The Symbolist corpus being vast, the painter Gustave Moreau is raised as an archetype of pictorial symbolism and is posed as the privileged case of this study.

The thematic, stylistic, and quantitative studies of Gustave Moreau's pictorial works allow to immediately qualify this supposed anteriority of literature, by showing that pictorial productions historically precede literary productions by three decades.

From this singular corpus of paintings, the theme of the feminine is thus re-examined: is this theme dominant in Gustave Moreau's production? Once again, the idea according to which theme of the feminine founded Symbolism is challenged by the quantitative studies made on this corpus.

If the theme of the feminine no longer appears fundamental, then the question of style arises. The stylistic study of Gustave Moreau's work shows an innovative and singular painter, who will nevertheless be erased - like artworks in general - in the critical historiography of the movement. The analysis of the critical reception and historiography of Symbolism thus shows how artists, artworks and stylistics have been marginalized in favor of literary, poetic, and philosophical thought of Symbolism.

Key words: pictorial symbolism – Gustave Moreau – feminine – theme – style – critical reception

DOCTORAT ARTS
BRETAGNE LETTRES
LOIRE LANGUES



THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Histoire de l'art*

Par

Hélène HEYRAUD

Revoir le symbolisme pictural

Le cas de Gustave Moreau : thème du féminin, style, réception critique

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 7 janvier 2022
Unité de recherche : EA 1279 – Histoire et critique des arts

ANNEXES

Rapporteurs avant soutenance :

Laurence BROGNIEZ Professeure des universités, littérature française et comparée, Université Libre de Bruxelles
Jean-Nicolas ILLOUZ Professeur des universités, littérature française, Université Paris 8

Composition du Jury :

Examineurs : Maria STAVRINAKI Maîtresse de conférence habilitée à diriger des recherches, histoire de l'art, Université Paris 1
Dir. de thèse : Pierre-Henry FRANGNE Professeur des universités, esthétique, Rennes 2

DOCTORAT ARTS
BRETAGNE LETTRES
LOIRE LANGUES



THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Histoire de l'art*

Par

Hélène HEYRAUD

Revoir le symbolisme pictural

Le cas de Gustave Moreau : thème du féminin, style, réception critique

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 7 janvier 2022
Unité de recherche : EA 1279 – Histoire et critique des arts

ANNEXES

Rapporteurs avant soutenance :

Laurence BROGNIEZ Professeure des universités, littérature française et comparée, Université Libre de Bruxelles
Jean-Nicolas ILLOUZ Professeur des universités, littérature française, Université Paris 8

Composition du Jury :

Examineurs : Maria STAVRINAKI Maîtresse de conférence habilitée à diriger des recherches, histoire de l'art, Université Paris 1
Dir. de thèse : Pierre-Henry FRANGNE Professeur des universités, esthétique, Rennes 2

TABLE DES MATIERES DES ANNEXES

ANNEXES.....	2
ANNEXE 1 : ŒUVRES DU CORPUS PRIMAIRE	3
ANNEXE 2 : ŒUVRES DU CORPUS SECONDAIRE.....	77
ANNEXE 3 : PLAN DU MUSEE GUSTAVE MOREAU	92
ANNEXE 4 : BIBLIOGRAPHIE RELATIF AU THEME DU FEMININ DANS L'ŒUVRE DE GUSTAVE MOREAU	93
ANNEXE 5 : ŒUVRES DE GUSTAVE MOREAU PRESENTES DANS L'HISTORIOGRAPHIE SELECTIONNEE	95
LISTE DES ANNEXES NUMERIQUES.....	96

ANNEXES

Les annexes sont présentées par ordre de leur apparition dans le texte. Elles sont disponibles dans le second volume de cette thèse, pour faciliter l'observation des œuvres en parallèle de la lecture du texte.

ANNEXE 1 : ŒUVRES DU CORPUS PRIMAIRE

Les œuvres présentées dans cette annexe iconographique sont indiquées (Fig.) et numérotées dans l'ordre de leur apparition dans le texte de la thèse. L'annexe iconographique regroupe les œuvres de Gustave Moreau citées et étudiées dans ce travail.



Fig. 1.

Gustave Moreau, *La Vie de l'Humanité*, 1886, huile sur bois, polyptique composé de dix panneaux, 137,5 x 76,5 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 216)

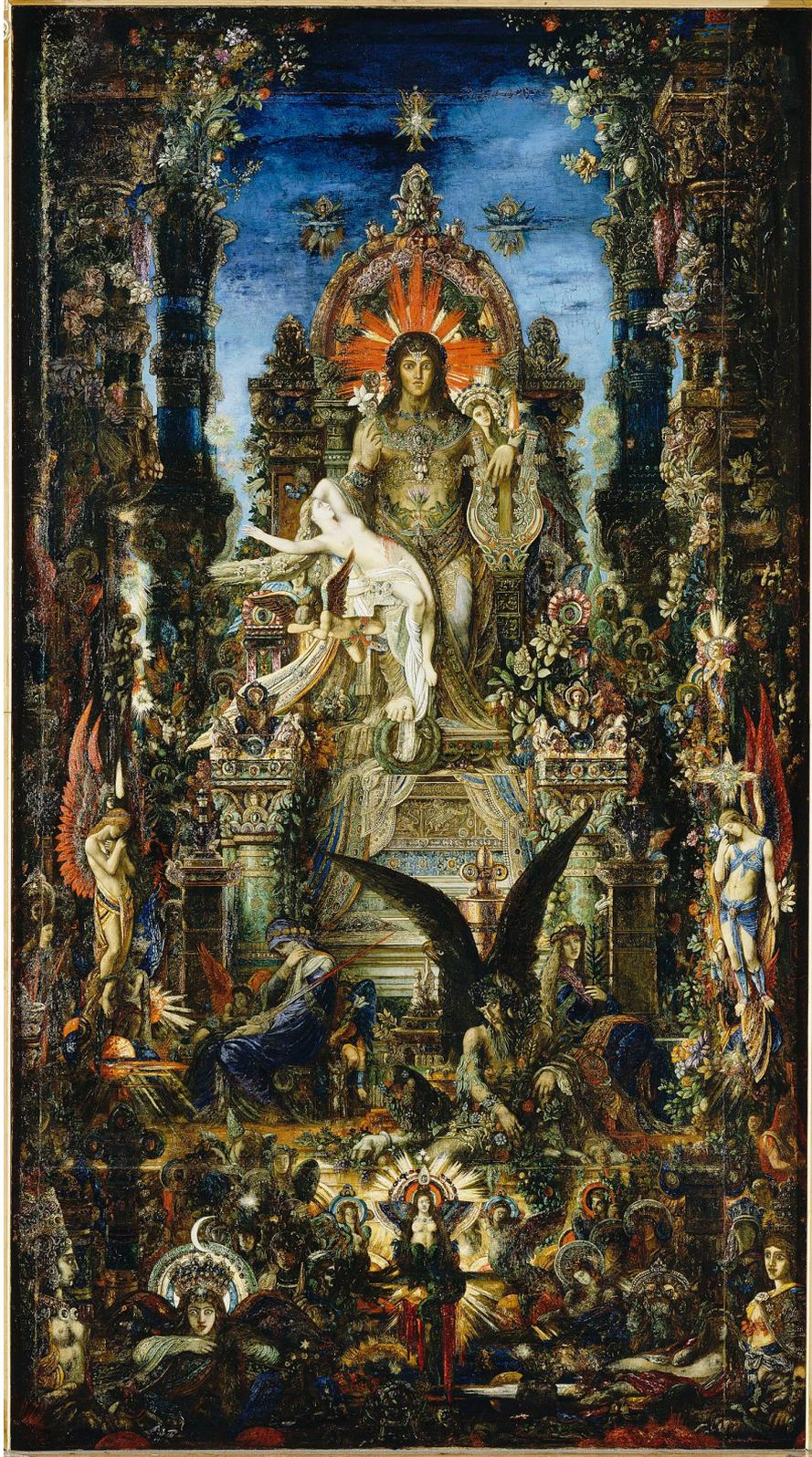


Fig. 2.

Gustave Moreau, *Jupiter et Sémélé*, 1894-1895, huile sur toile, 213 x 118 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 91 / M. 1998, n°446)

Les photographies des cinq étapes (B à F) de l'œuvre ont été modifiées numériquement pour permettre au lecteur de suivre la démonstration des changements apportés par Gustave Moreau. Les éléments en bleu indiquent les agrandissements ; en rose l'ajout ou les modifications des figures ; en jaune l'ajout ou les modifications du décor ou de la composition.

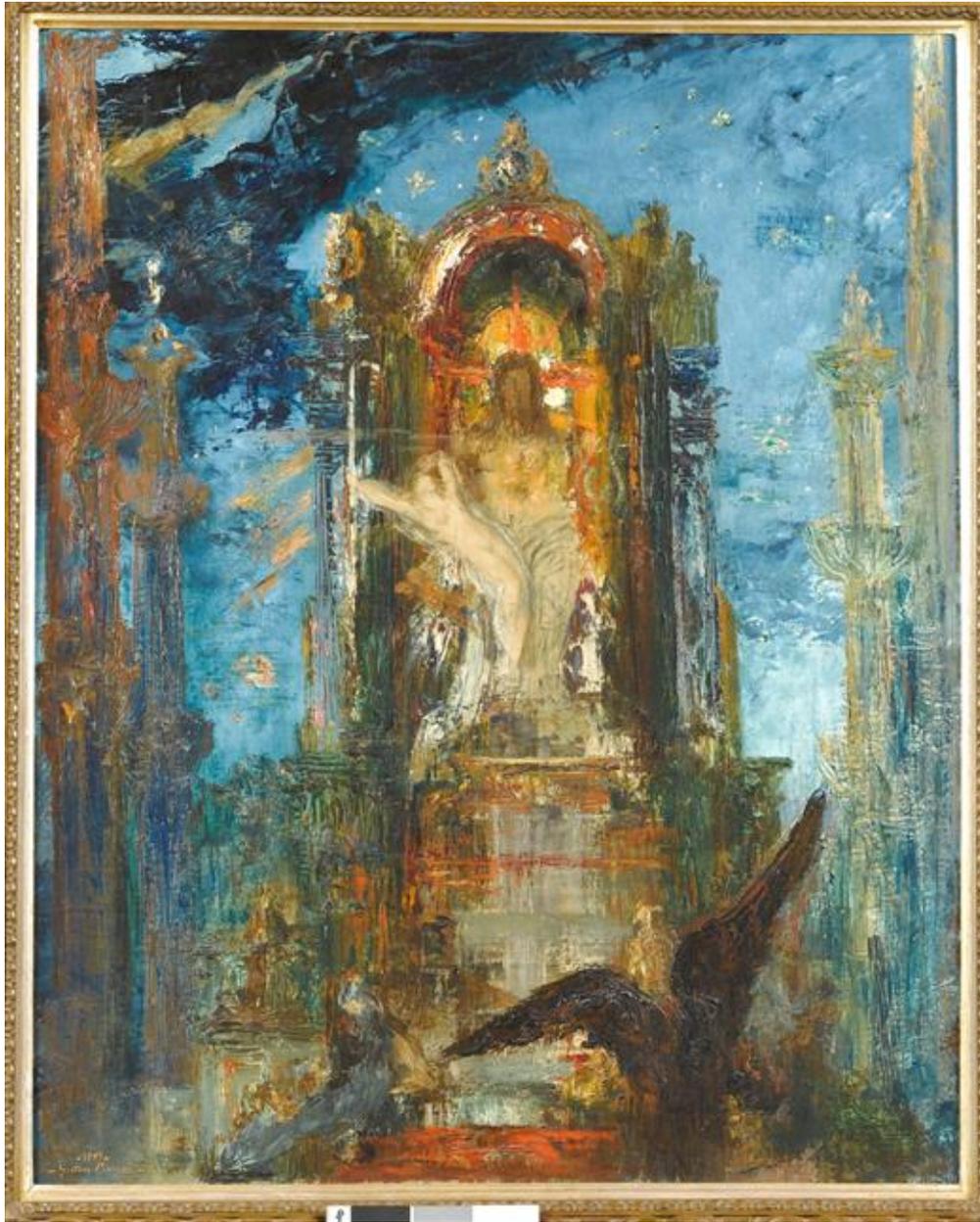


Fig. 2-A.

Gustave Moreau, *Esquisse pour Jupiter et Sémélé*, 1889, huile sur toile, 80 x 65 cm, Paris, musée Gustave Moreau



Fig. 2-B

Jupiter et Sémélé, avant agrandissement, sans cadre sur un chevalet, étape B, photographie, tirage albuminé monté sur carton, 21,2 x 13,9 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16036). Retouches personnelles.



Fig. 2-C

Jupiter et Sémélé, après agrandissement, encadré, étape C, photographie, tirage albuminé, 17,9 x 23,8 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16195). Retouches personnelles.



Fig. 2-D

Jupiter et Sémélé, après agrandissement, encadré, étape D, photographie, tirage albuminé monté sur carton, 22,7 x 13,3 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16038/C). Retouches personnelles.



Fig. 2-E.

Jupiter et Sémélé, après agrandissement sans cadre sur un chevalet, étape E, photographie, tirage albuminé monté sur carton, 22 x 12 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16037). Retouches personnelles.

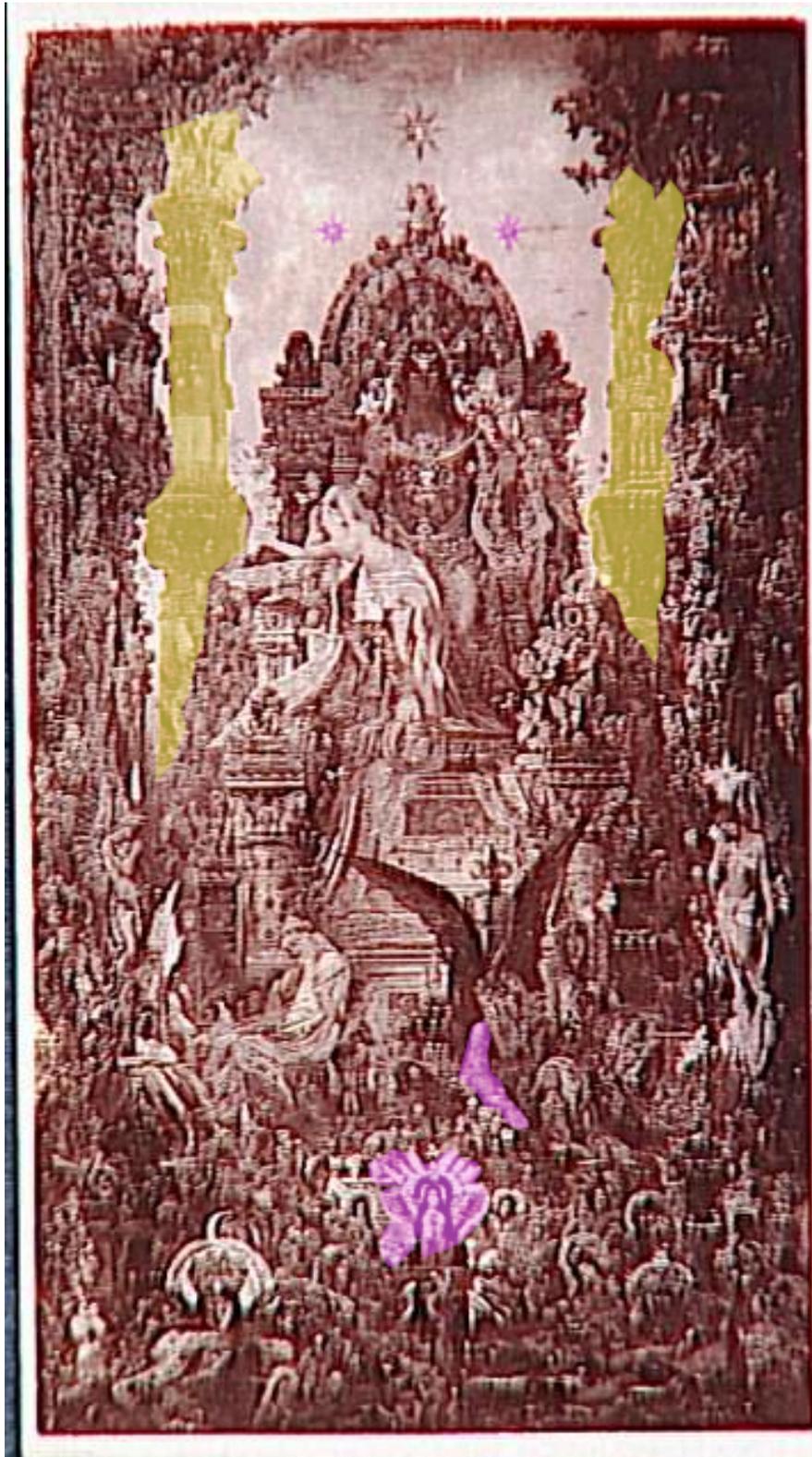


Fig. 2-F

Jupiter et Sémélé, après agrandissement, étape F, photographie, tirage albuminé monté sur carton, 22 x 13,9 cm, Paris, musée Gustave Moreau (Inv. 16039/A). Retouches personnelles.



Fig. 3.

Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864, huile sur toile, 206,4 x 104,7 cm, New-York, Metropolitan Museum of Art (M. 1998, n°75)



Fig. 4.

Gustave Moreau, *Hercule et l'hydre de Lerne*, 1876, huile sur toile, 175 x 153 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago (M. 1998, n°176)

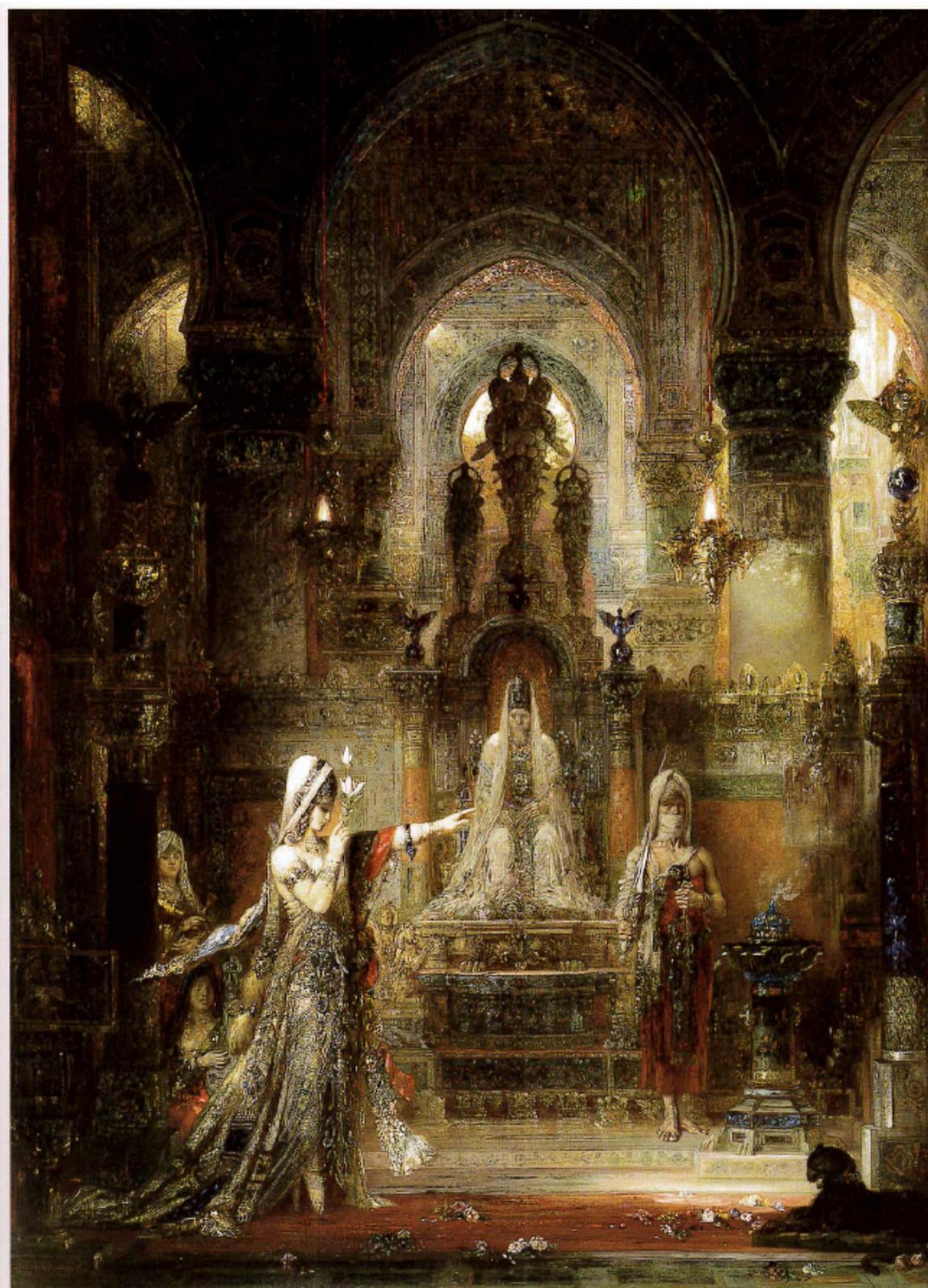


Fig. 5.

Gustave Moreau, *Salomé (dansant devant le roi Hérode)*, 1876, huile sur toile, 144 x 103,5 cm, Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art and Culture Center (M. 1998, n°184)



Fig. 6.

Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876, aquarelle, 105 x 72 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (RF 2130)

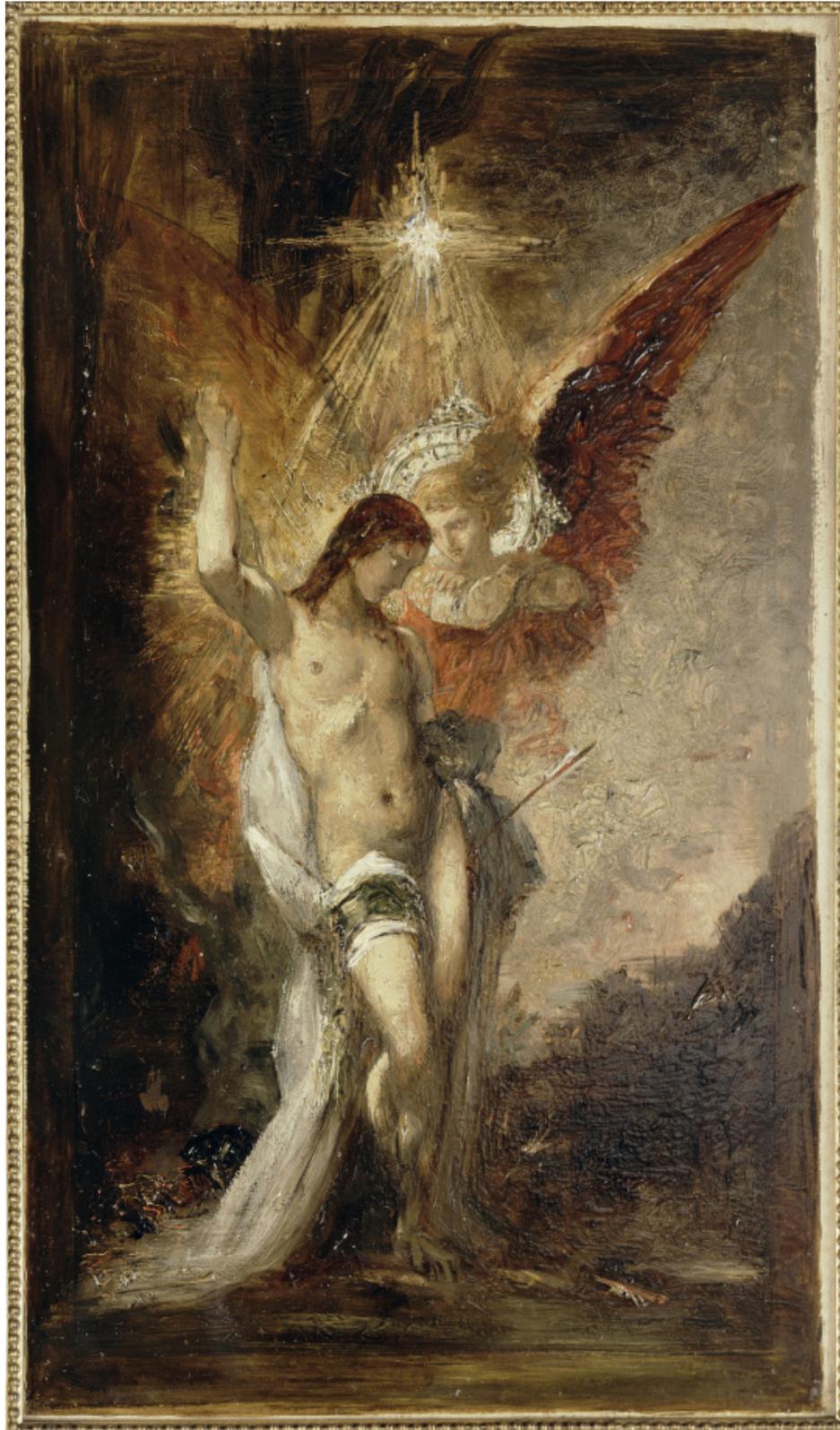


Fig. 7.

Gustave Moreau, *Saint Sébastien baptisé martyr*, vers 1876, huile sur panneau de bois, 69,5 x 39,6 cm, Cambridge, Fogg Art Museum (M. 1998, n°191)



Fig. 8.

Gustave Moreau, *Tyrtée chantant pendant le combat*, 1860, huile sur toile, 415 x 211 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 18)

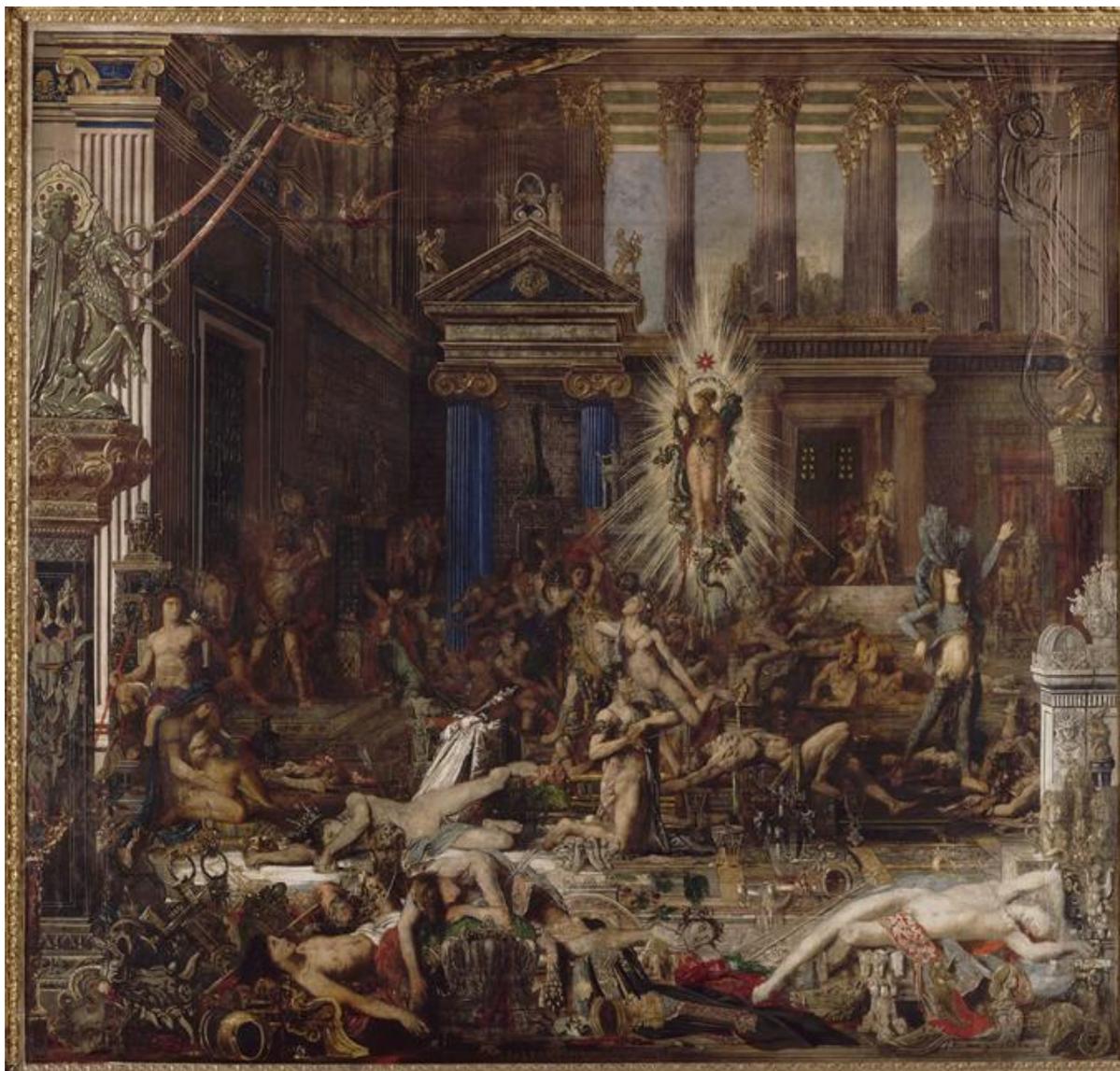


Fig. 9.

Gustave Moreau, *Les Prétendants*, 1852-1896, huile sur toile, 343 x 385 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 19)



Fig. 10.

Gustave Moreau, *Retour des Argonautes*, 1891-1897, huile sur toile, 434 x 215 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 20)



Fig. 11.

Gustave Moreau, *Les Chimères*, 1884, huile sur bois, 236 x 204 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 39)



Fig. 12.

Gustave Moreau, *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, 1890, huile sur toile, 173 x 128 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 194)



Fig. 13.

Gustave Moreau, *Le Sphinx deviné*, vers 1878, huile sur toile, 150 x 62 cm, collection Richard Dreyfus, Bâle (M. 1998, n°204)



Fig. 14.

Gustave Moreau, *La Victoire du Sphinx*, 1886, aquarelle, dimensions inconnues, collection particulière

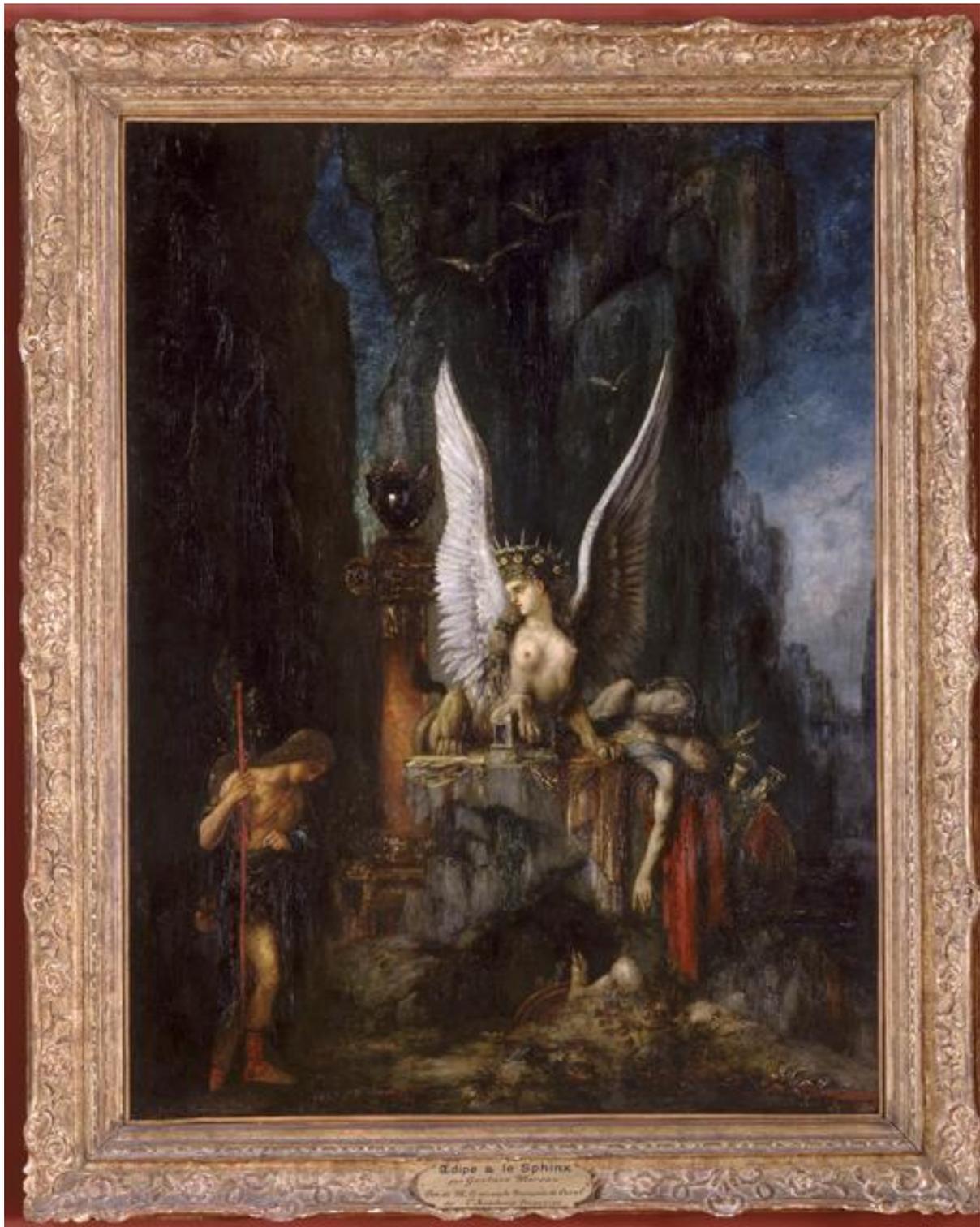


Fig. 15.

Gustave Moreau, *Œdipe voyageur ou L'Égalité devant la mort*, vers 1888, huile sur toile, 125 x 95 cm, Metz, musée La Cour d'Or (M. 1998, n°396)



Fig. 16.

Gustave Moreau, *Le Cantique des Cantiques*, 1853, huile sur toile, 300 x 319 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts (M. 1998, n°27)



Fig. 17.

Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1875, huile sur toile, 142 x 103 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 222)



Fig. 18.

Gustave Moreau, *Salomé portant la tête de Saint Jean-Baptiste sur un plateau*, vers 1876, huile sur panneau, 21,5 x 12,25 cm, collection particulière



Fig. 19.

Gustave Moreau, *Salomé en prison*, vers 1873-1876, huile sur toile, 40 x 32 cm, Tokyo, National Museum of Western Art (M. 1998, n°162)



Fig. 20.

Gustave Moreau, *Les Filles de Thespius*, 1853-1882, huile sur toile, 258 x 255 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 25)



Fig. 21.

Gustave Moreau, *Les Licornes*, vers 1886, huile sur toile, 115 x 90 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 213)



Fig. 22.

Gustave Moreau, *Daniel protégeant Suzanne*, vers 1860 ?, dessin sur toile, 127 x 86,5 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 68)



Fig. 23.

Gustave Moreau, *Esclaves jetés aux murènes*, 1850 (?), huile sur toile, 195 x 125 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 201)

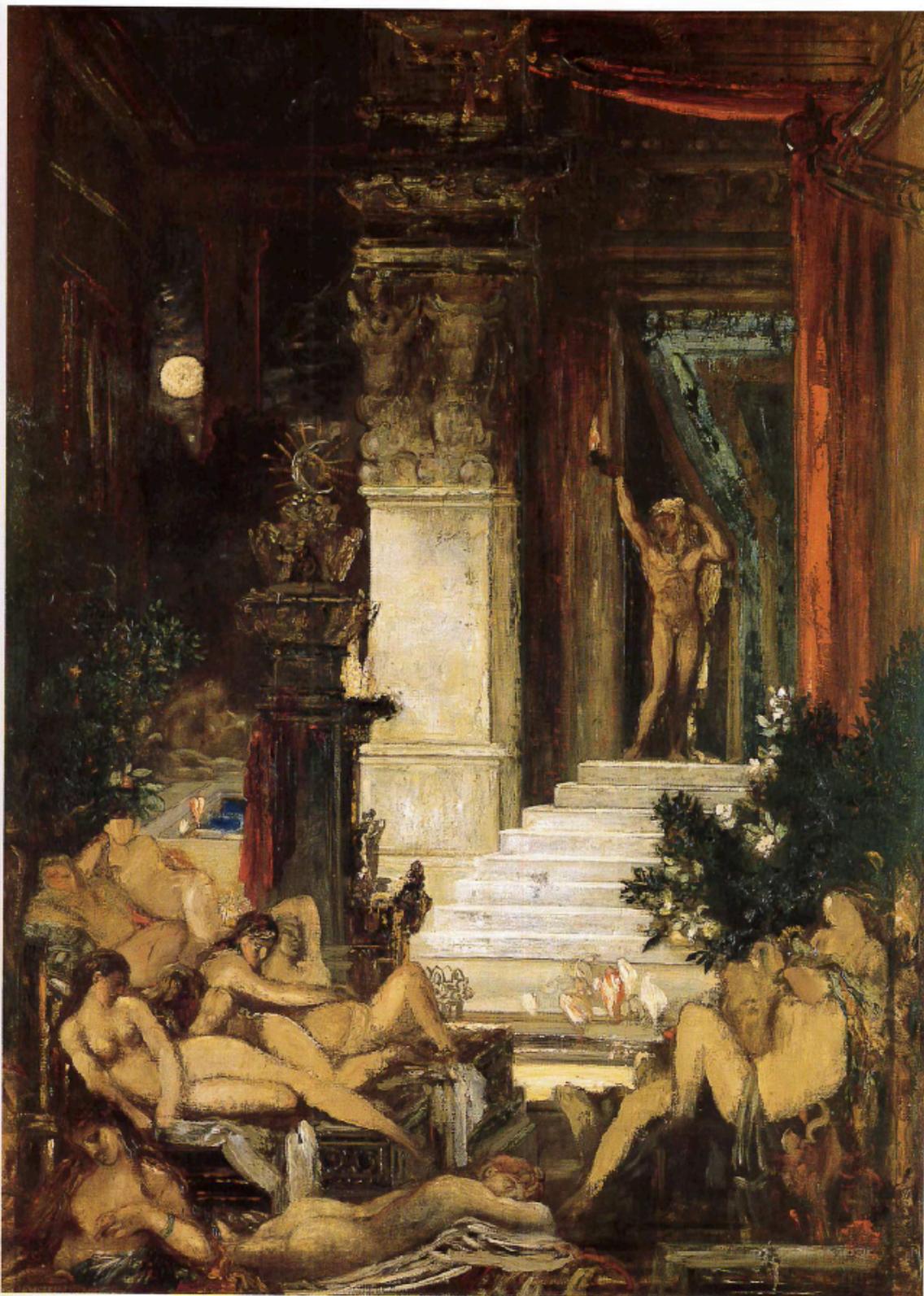


Fig. 24.

Gustave Moreau, *Hercule et les filles de Thespius (Hercule entre dans le gynécée)*, vers 1880, huile sur toile, 147 x 103 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 82)



Fig. 25.

Gustave Moreau, *Prométhée foudroyé*, vers 1870, huile sur toile, 260 x 137, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 35)



Fig. 26.

Gustave Moreau, *Fée aux griffons*, 1876, huile sur toile, 212 x 120 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 183)

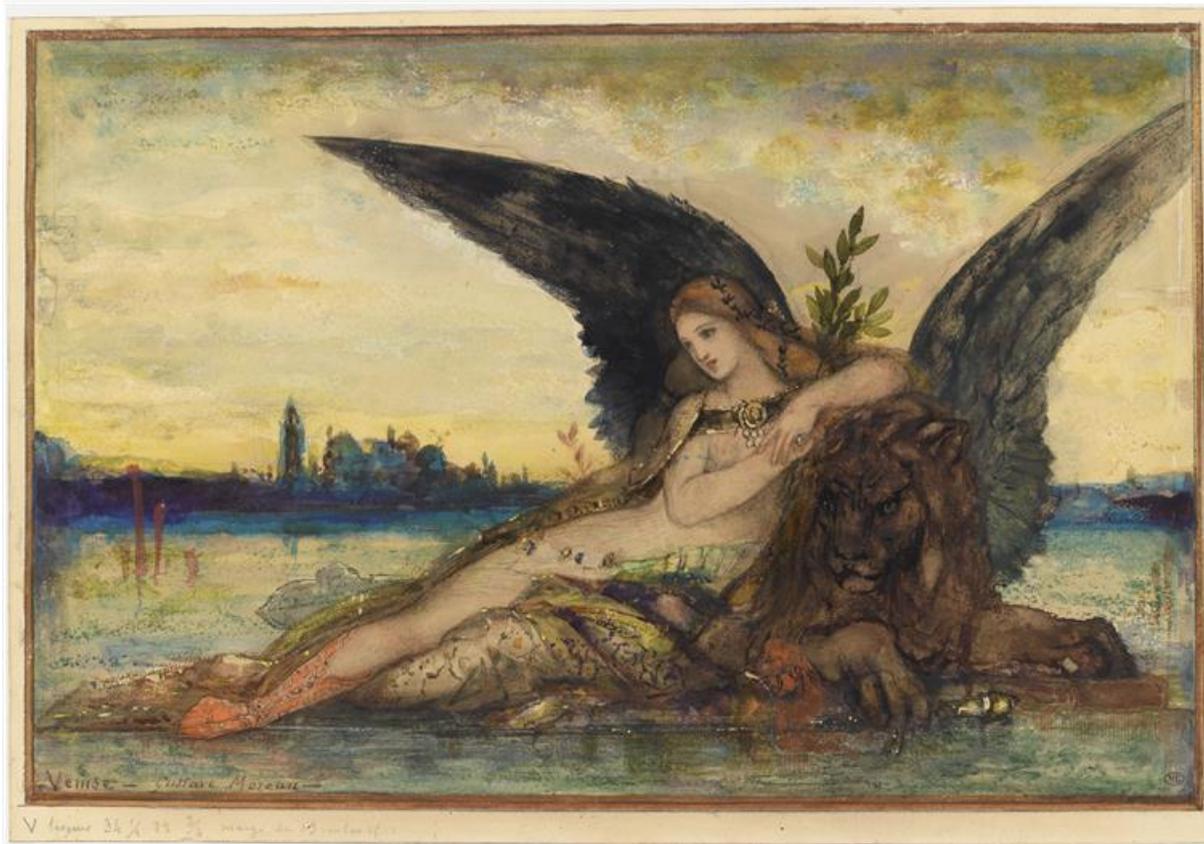


Fig. 27.

Gustave Moreau, *Venise*, 1885, aquarelle avec rehauts de gouache sur traits à la mine de plomb, 24,7 x 35,8 cm, Paris, Département des Arts Graphiques du musée du Louvre, fonds du musée d'Orsay (M. 1998, n°358)

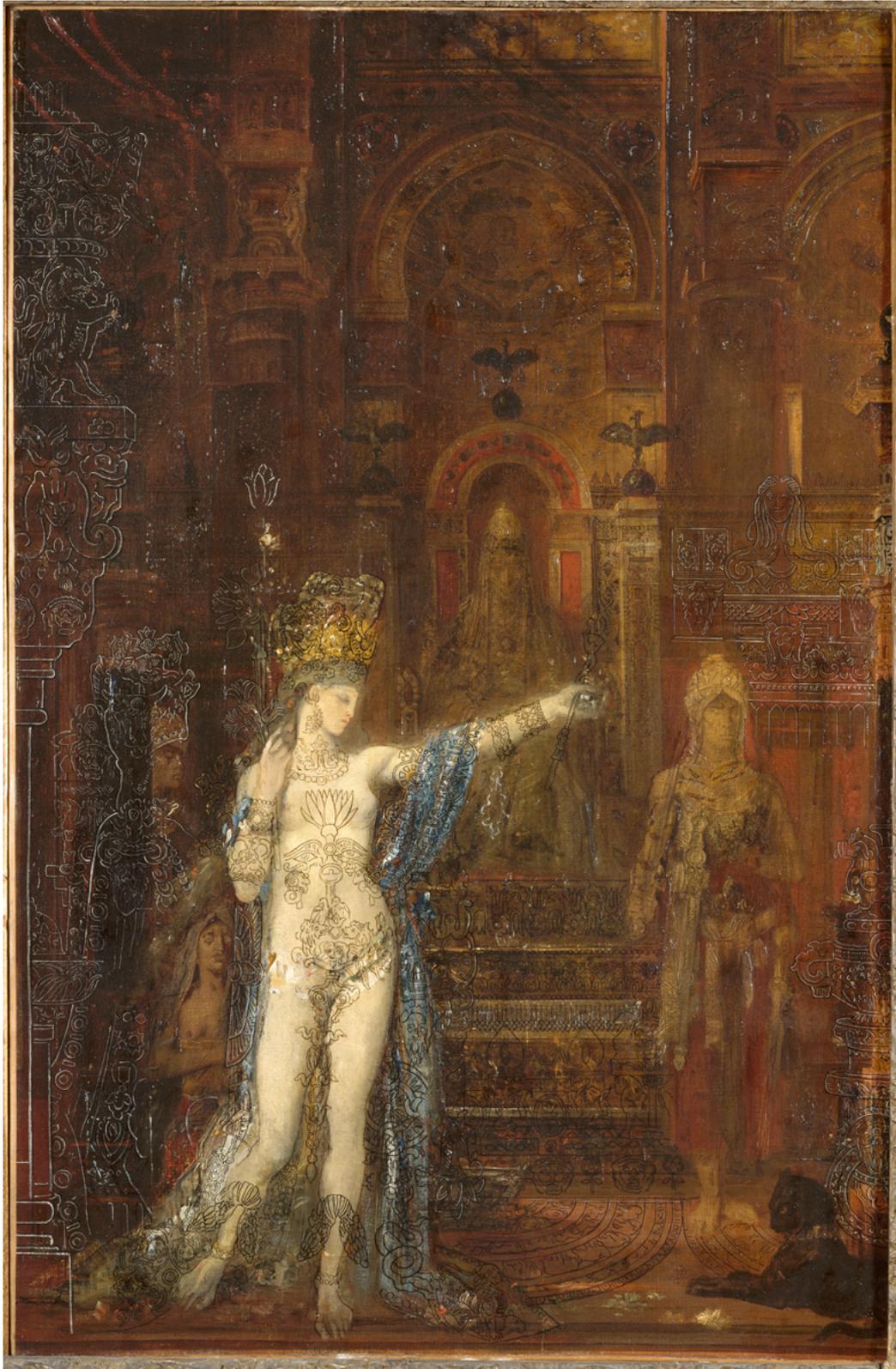


Fig. 28.

Gustave Moreau, *Salomé dansant dite Salomé tatouée*, vers 1874, huile sur toile, 92 x 60 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 211)



Fig. 29.

Gustave Moreau, *Messaline*, 1874, huile sur toile, 242 x 137 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 30)



Fig. 30.

Gustave Moreau, *Ève*, 1885, aquarelle, 19,5 x 33 cm, collection particulière

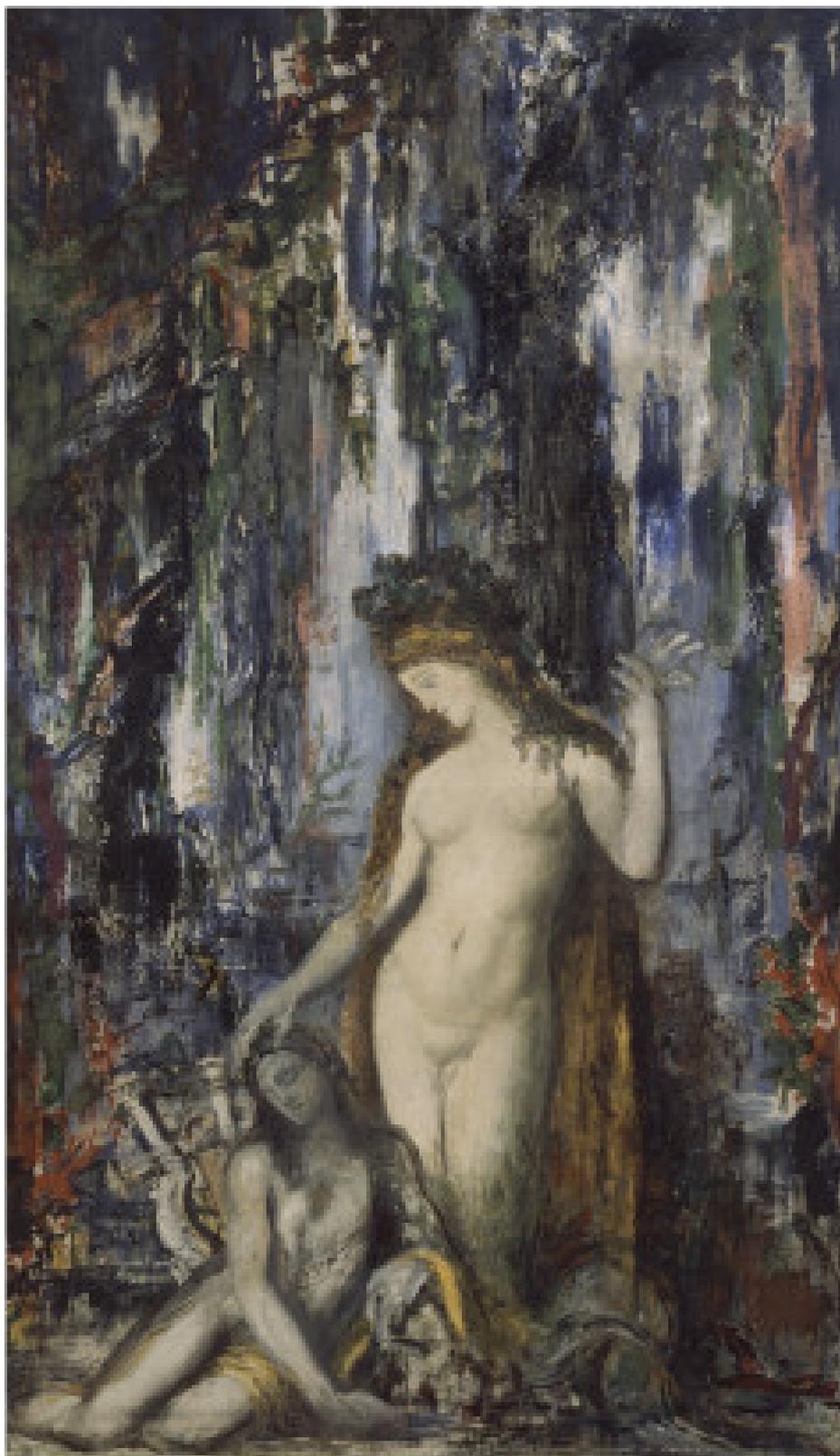


Fig. 31.

Gustave Moreau, *Le Poète et la Sirène*, 1895, huile sur toile, 158 x 115 cm, Paris, musée Gustave Moreau (M. 1998, n°441)



Fig. 32.

Gustave Moreau, *Jason et Médée*, 1865, huile sur toile, 204 x 121,5 cm, Paris, musée d'Orsay (M. 1998, n°82)



Fig. 33.

Gustave Moreau, *La Parque et l'Ange de la mort*, 1890, huile sur toile, 110 x 67 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 84)



Fig. 34.

Gustave Moreau, *Moïse, en vue de la Terre Promise ôte ses sandales*, 1854, huile sur toile, 245 x 151 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 21)



Fig. 35.

Gustave Moreau, *Les Rois mages*, vers 1860, huile sur toile, 290 x 282, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 32)



Fig. 36.

Gustave Moreau, *Léda*, 1865-1875, huile sur toile, 220 x 205, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 43)



Fig. 37.

Gustave Moreau, *Les Muses quittent Apollon, leur père, pour aller éclairer le monde*, 1868, huile sur toile, 292 x 152 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 23)



Fig. 38.

Gustave Moreau, *L'Amour et les Muses*, vers 1870, aquarelle, 18,7 x 25,7 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques, fonds du musée d'Orsay (M. 1998, n°139)

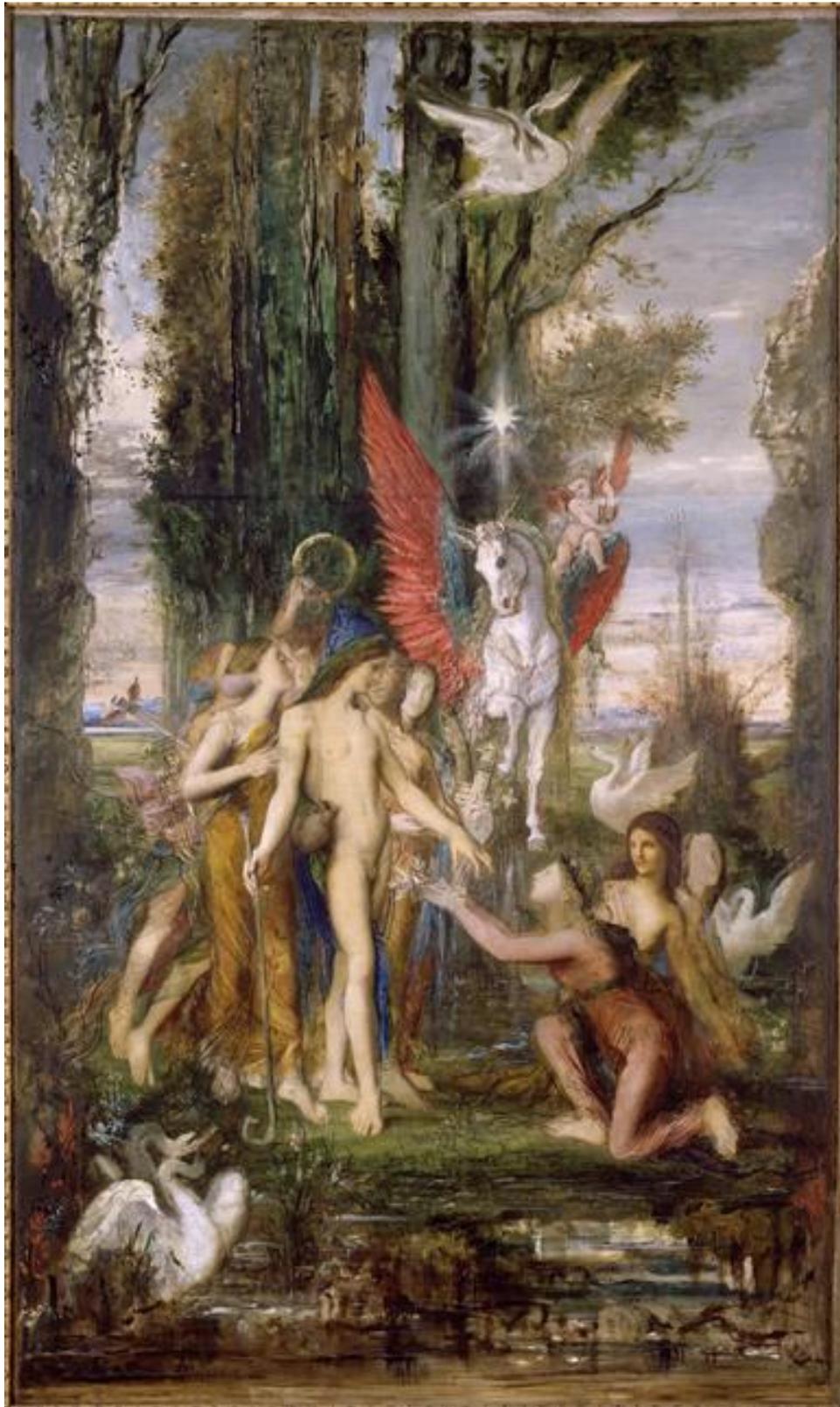


Fig. 39.

Gustave Moreau, *Hésiode et les Muses*, vers 1860, huile sur toile, 263 x 155 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 28)

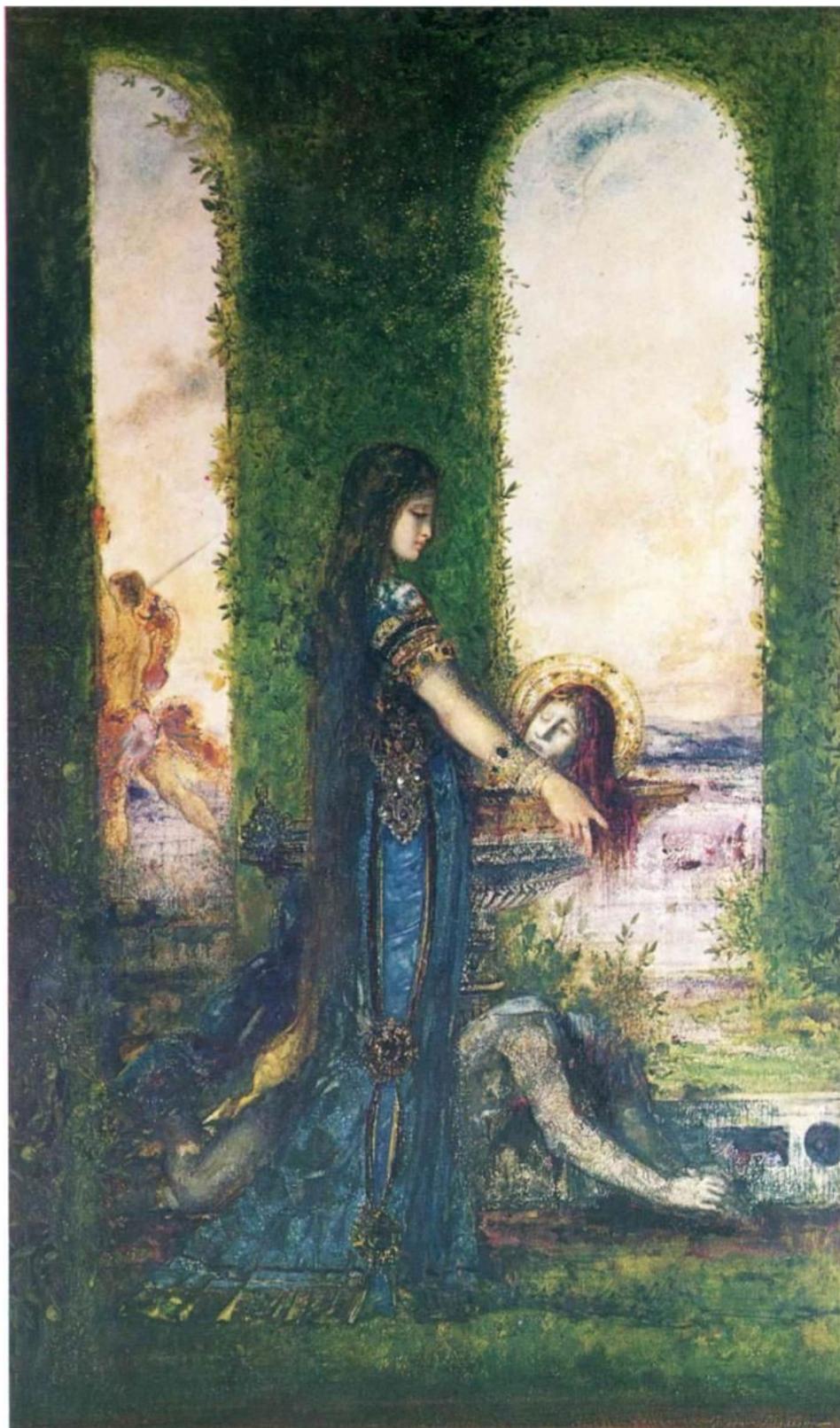


Fig. 40.

Gustave Moreau, *Salomé au jardin*, 1878, aquarelle, 72 x 43 cm, Caire, collection particulière ou musée Mohammed Mahmoud Khalil et Émilienne Luce Khalil (M. 1998, n°206)



Fig. 41.

Gustave Moreau, *Hélène à la porte Scée*, vers 1880, huile sur toile, 72 x 100 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 42)



Fig. 42.

Gustave Moreau, *Hélène glorifiée*, 1896, huile sur toile, 230 x 120 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 217)

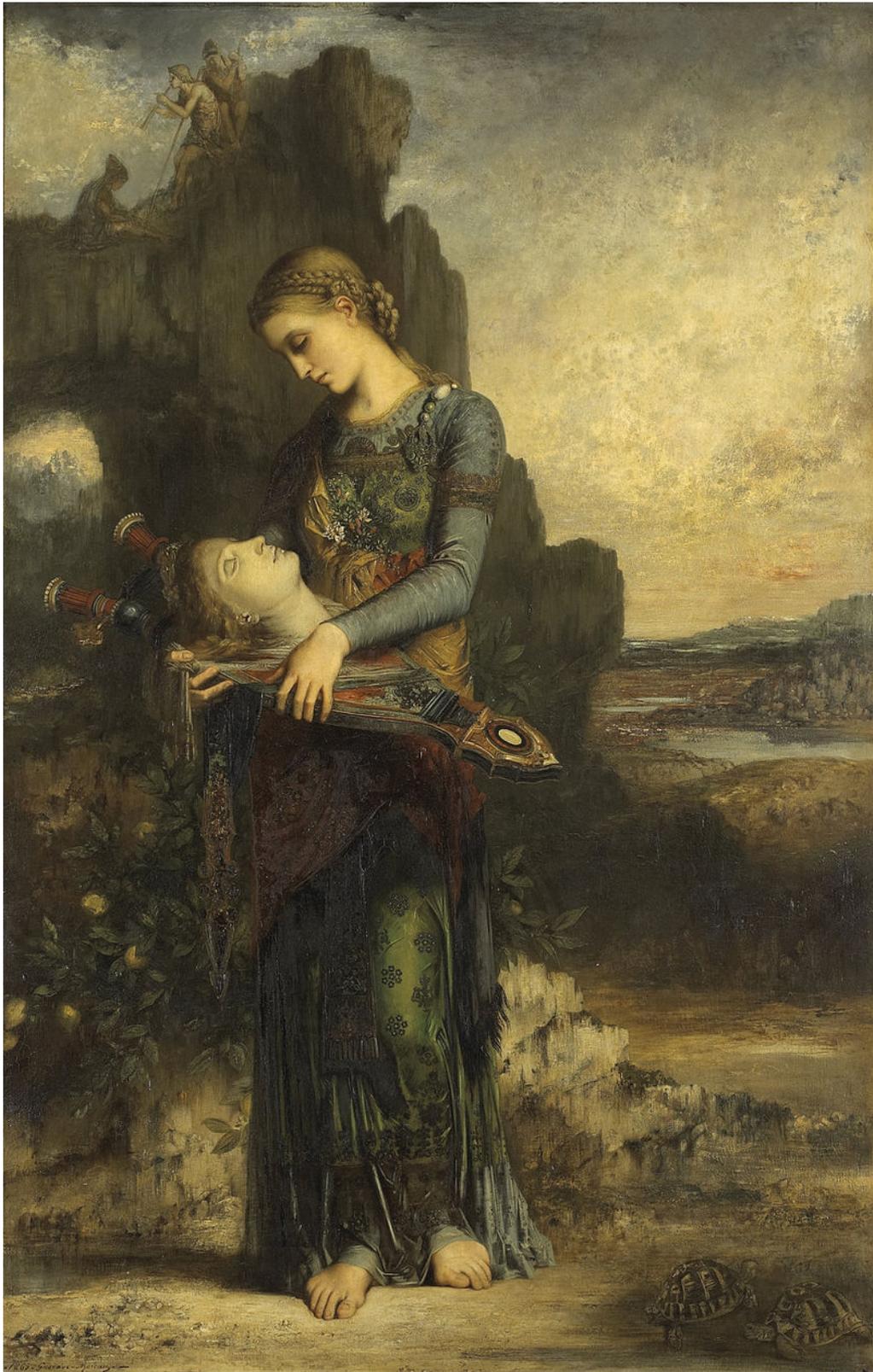


Fig. 43.

Gustave Moreau, *Orphée ou Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, 1865, huile sur bois, 99,5 x 155 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 104)



Fig. 44.

Gustave Moreau, *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles*, 1852, huile sur toile, 245 x 165 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 12)

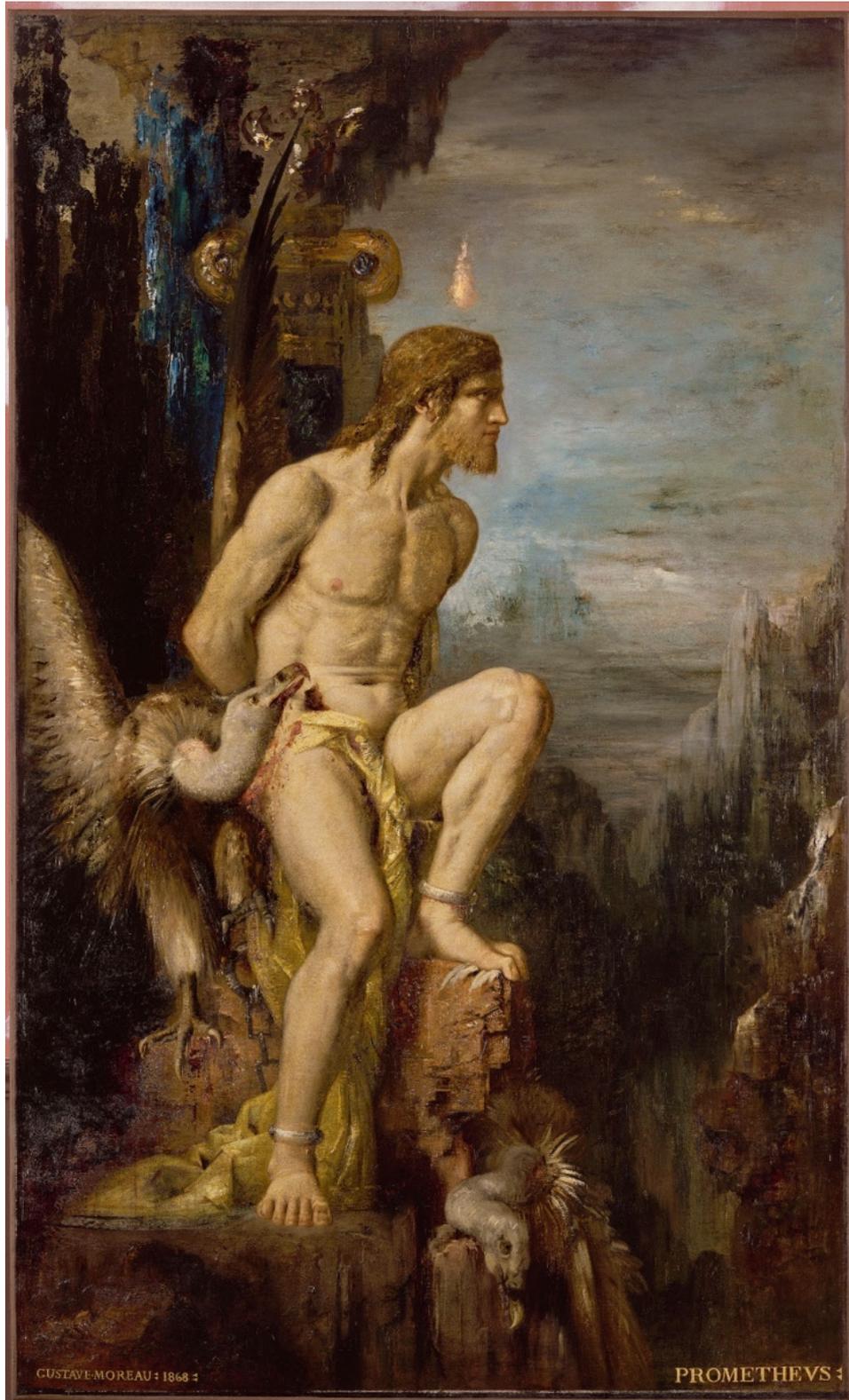


Fig. 45.

Gustave Moreau, *Prométhée*, 1868, huile sur toile, 205 x 122 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 196)



Fig. 46.

Gustave Moreau, *L'Enlèvement d'Europe*, 1869, huile sur toile, 175 x 130 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 191 / M. 1998, n°120)



Fig. 47.

Gustave Moreau, *La Péri*, 1865, dessin à la mine de plomb rehaussé de lavis d'encre noire, de blanc et d'or sur papier chamois, 35 x 25 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago (MGM. Cat. 94)

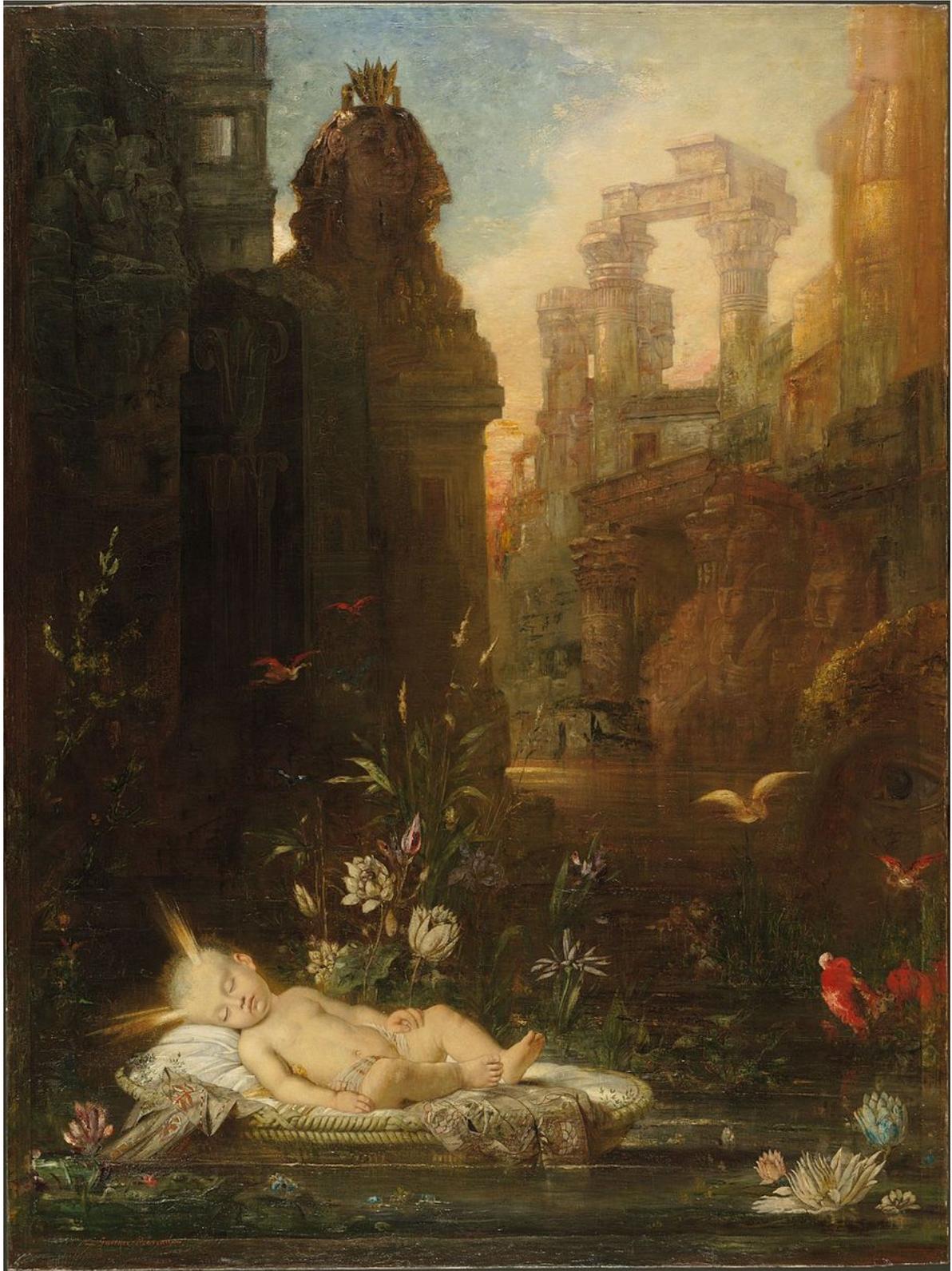


Fig. 48.

Gustave Moreau, *Moïse exposé*, 1878, huile sur toile, 185,4 x 134,6 cm, Cambridge, Fogg Art Museum (M. 1998, n°202)



Fig. 49.

Gustave Moreau, *Jacob et l'Ange*, 1874-1878, huile sur toile, 254,7 x 145,3 cm, Cambridge, Fogg Art Museum (M. 1998, n°199)

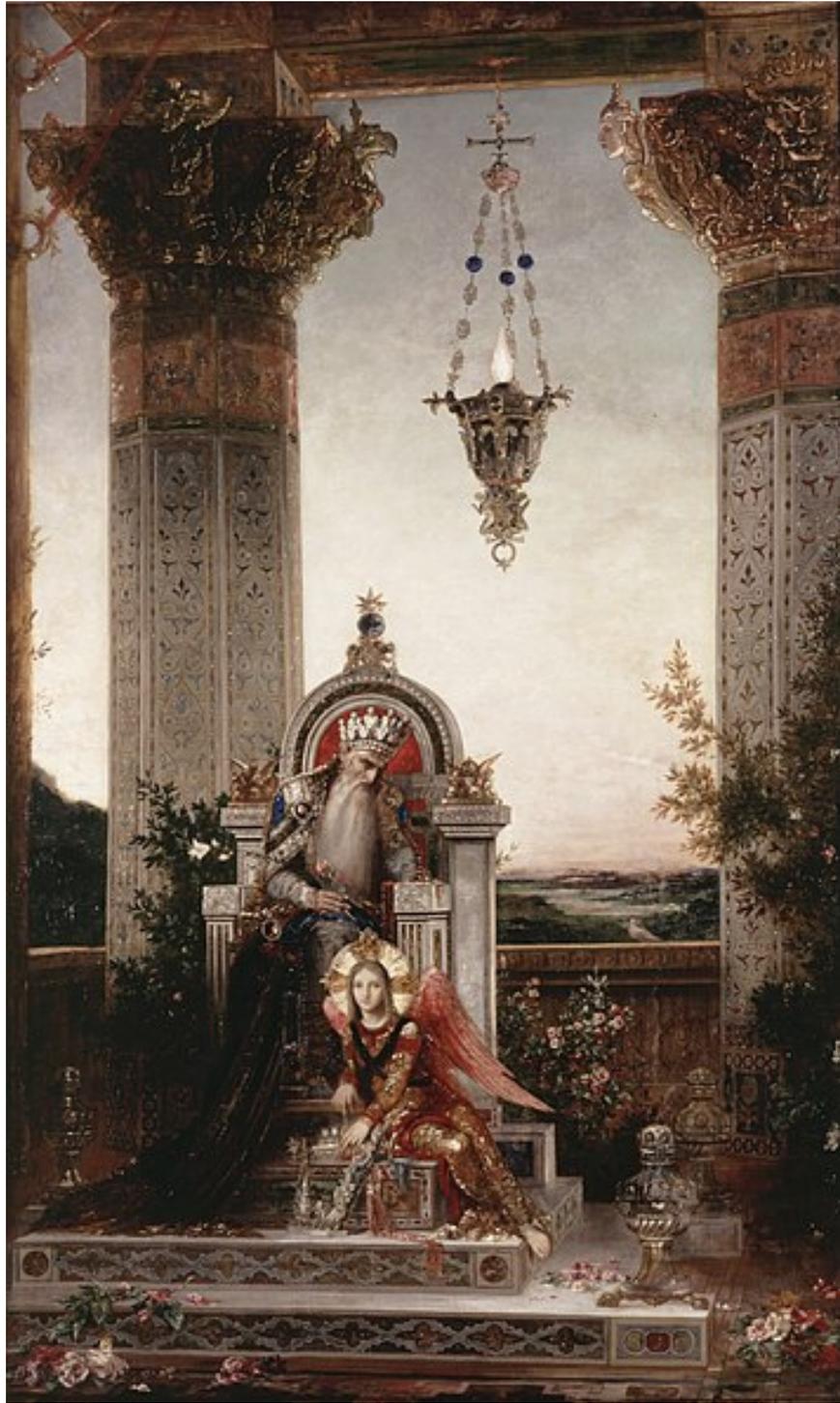


Fig. 50.

Gustave Moreau, *David*, 1878, huile sur toile, 230,2 x 137,9 cm, Los Angeles, The Armand Hammer Museum of Art (M. 1998, n°201)

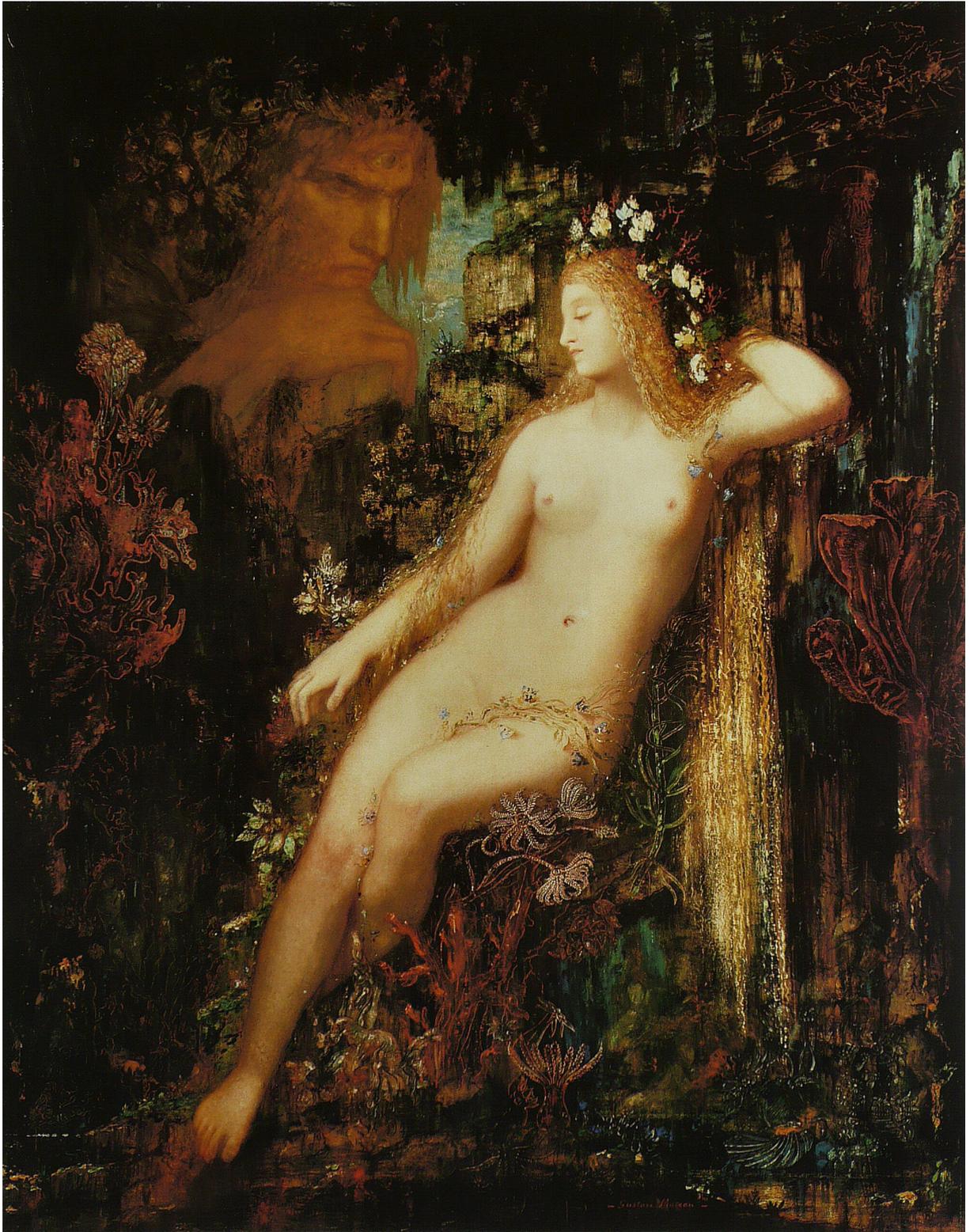


Fig. 51.

Gustave Moreau, *Galatée*, 1880, huile sur bois, 85 x 67 cm, Paris, musée d'Orsay (M. 1998, n°227)



Fig. 51-A.

Gustave Moreau, *Galatée* (détail), 1880, huile sur bois, 85 x 67 cm, Paris, musée d'Orsay



Fig. 52.

Gustave Moreau, *La Péri ou L'Éléphant sacré ou Le Lac sacré*, vers 1878-1882, aquarelle avec rehauts de gouache, 57,5 x 44 cm, Tokyo, musée national d'art occidental (M. 1998, n°365)

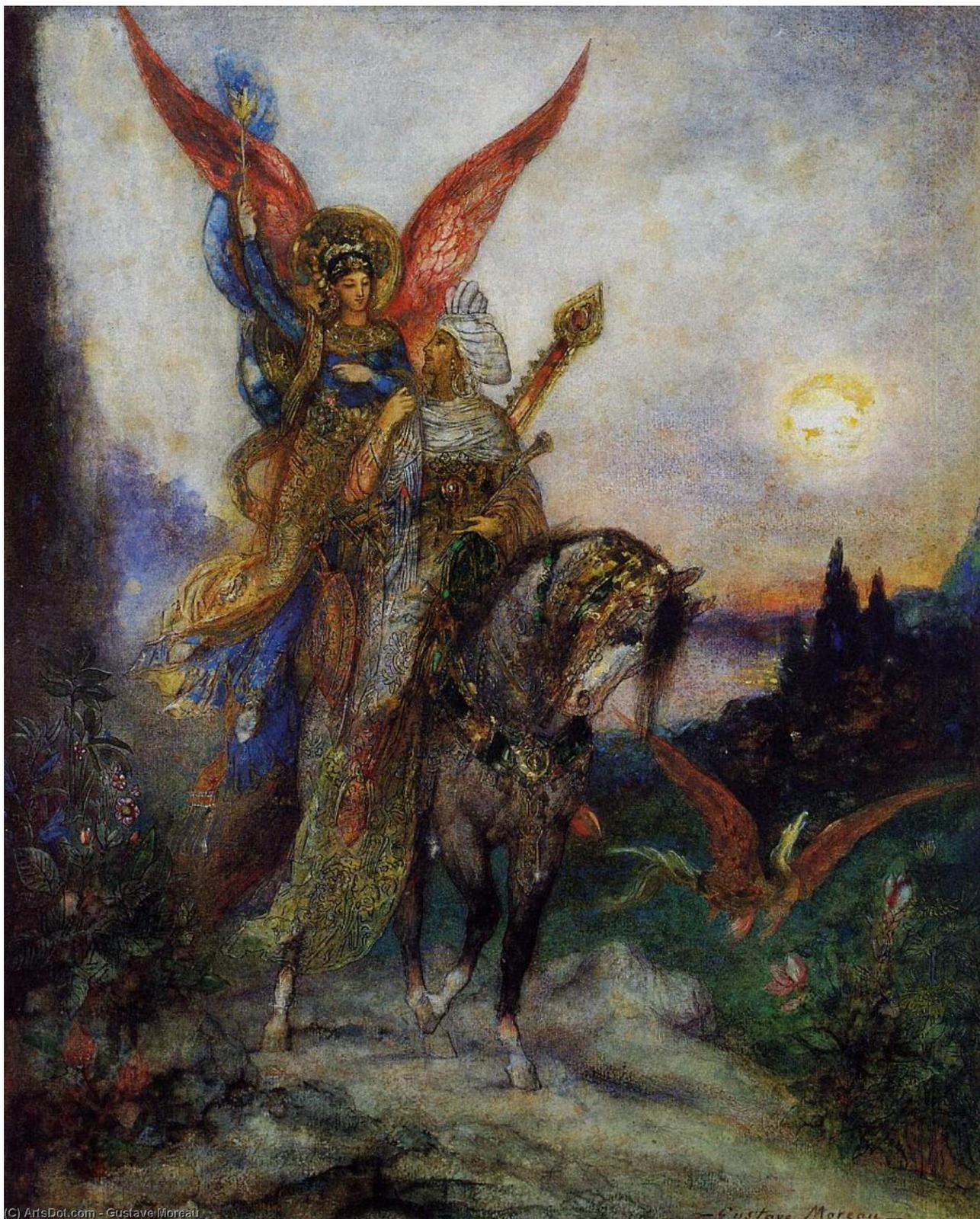


Fig. 53.

Gustave Moreau, *Poète persan*, 1886, aquarelle avec rehauts de gouache, 60 x 48,5 cm, collection particulière (M. 1998, n°384)

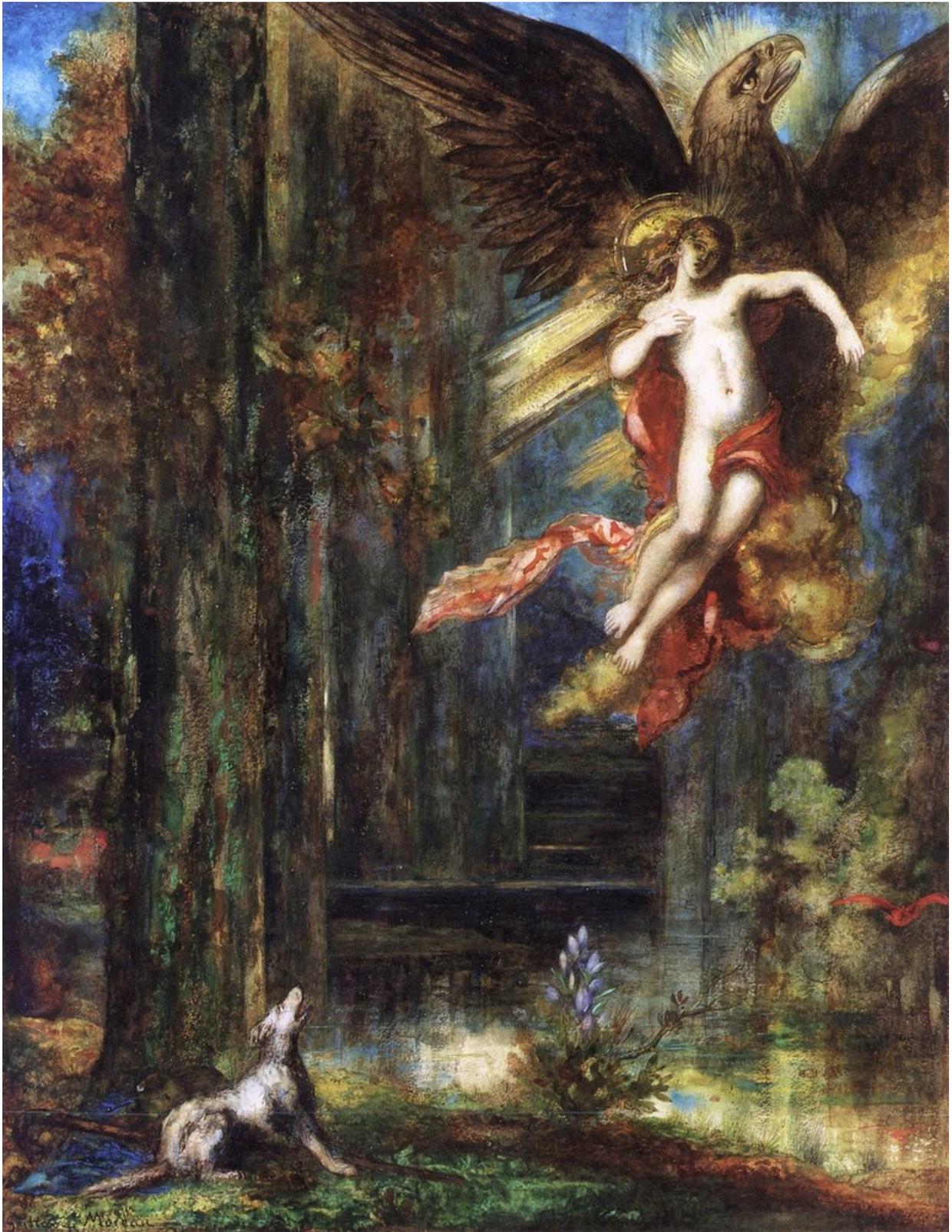


Fig. 54.

Gustave Moreau, *Ganymède*, 1886, aquarelle, 58,5 x 45,5 cm, New-York, The Art Collection (M. 1998, n°381)



Fig. 55.

Gustave Moreau, *Le Poète voyageur*, vers 1891, huile sur toile, 180 x 146 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 24)



Fig. 56.

Gustave Moreau, *Le Triomphe d'Alexandre le Grand*, 1885-1890, huile sur toile, 155 x 155 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 70)

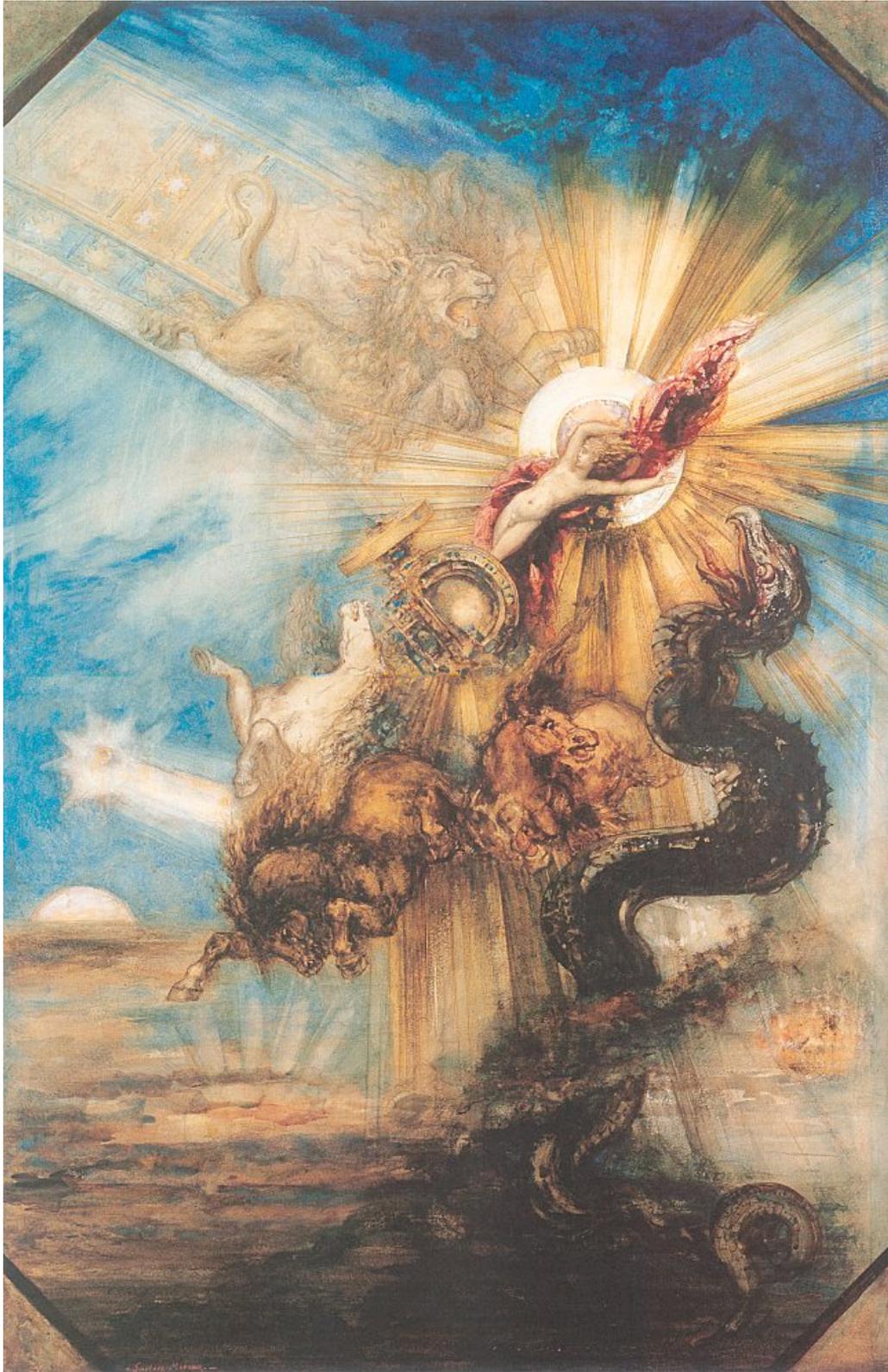


Fig. 57.

Gustave Moreau, *Phaëton*, 1878, aquarelle, 99 x 65 cm, Paris, musée Gustave Moreau (M. 1998, n°205)



Fig. 58.

Gustave Moreau, *Le Jeune homme et la Mort*, 1865, huile sur toile, 123,2 x 215,9 cm, Cambridge, Fogg Art Museum (MGM. Cat. 553)



Fig. 59.

Gustave Moreau, *Salomé*, cire et matériaux divers, dimensions inconnues, Paris, musée Gustave Moreau



Fig. 60.

Gustave Moreau, *La Sirène et le Poète*, 1895, huile sur toile, 338 x 235 cm, Poitiers, musée Sainte-Croix (RF 3839)

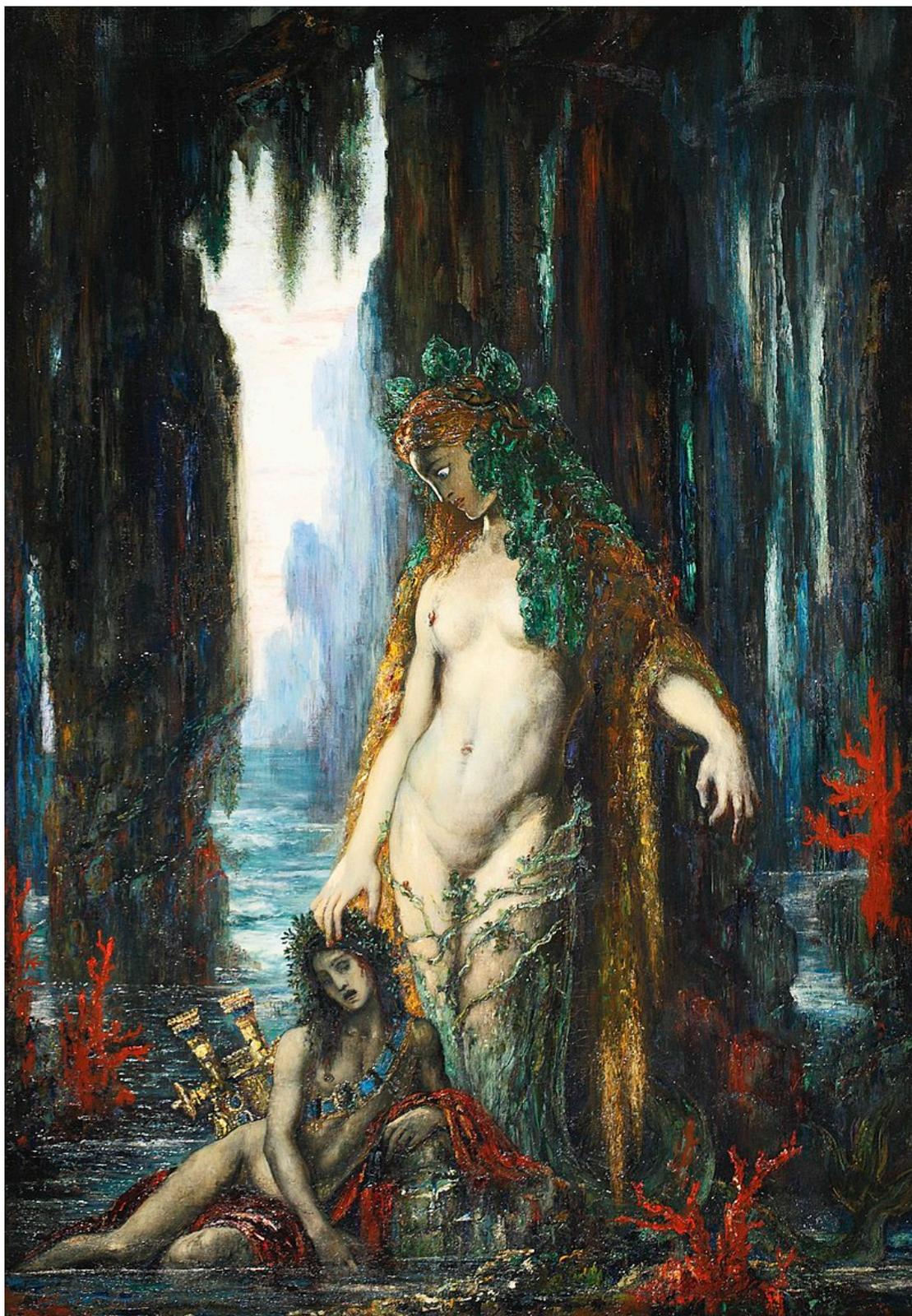


Fig. 61.

Gustave Moreau, *Le Poète et la Sirène*, 1893, huile sur toile, 97 x 62 cm, Japon, collection Hiroshi Matsuo (M. 1998, n°441)



Fig. 62.

Gustave Moreau, *Oreste et les Érinyes*, vers 1891, huile sur toile, 180 x 120 cm, Turin, collection particulière (M. 1998, n°432)



Fig. 63.

Gustave Moreau, *Déjanire, L'automne*, 1872, huile sur bois, 55,1 x 45,5 cm, Los Angeles, Getty museum (M. 1998, n°46)



Fig. 64.

Gustave Moreau, *Promenade des Muses. L'Automne*, sans date, huile sur toile, 40 x 30 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 629)



Fig. 65.

Gustave Moreau, *La Tentation de Saint Antoine*, vers 1896, aquarelle, 13,5 x 24 cm, Paris, musée Gustave Moreau (MGM. Cat. 525)



Fig. 66.

Gustave Moreau, *La Vision*, huile sur bois, 32 x 25 cm, Paris, musée Gustave Moreau

ANNEXE 2 : ŒUVRES DU CORPUS SECONDAIRE

Les œuvres présentées dans cette annexe sont considérées comme relevant du corpus secondaire. Elles sont indiquées (Ill.) et numérotées dans l'ordre de leur apparition dans le texte de la thèse. Cette annexe regroupe les œuvres d'autres artistes simplement citées, étayant le propos ou permettant de mieux saisir une œuvre présentée dans l'annexe iconographique (**annexe 1**).



III. 1.

Dante-Gabriel Rossetti, *Astarté Syriaca*, 1877, huile sur toile, 182 x 106, Manchester City Art Gallery, Manchester, Angleterre



III. 2.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Œdipe explique l'énigme du sphinx*, 1808, huile sur toile, 189 x 144 cm, Paris, musée du Louvre



III. 3.

Giovanni Segantini, *Les Mauvaises mères*, 1894, huile sur toile, 105 x 200 cm, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere



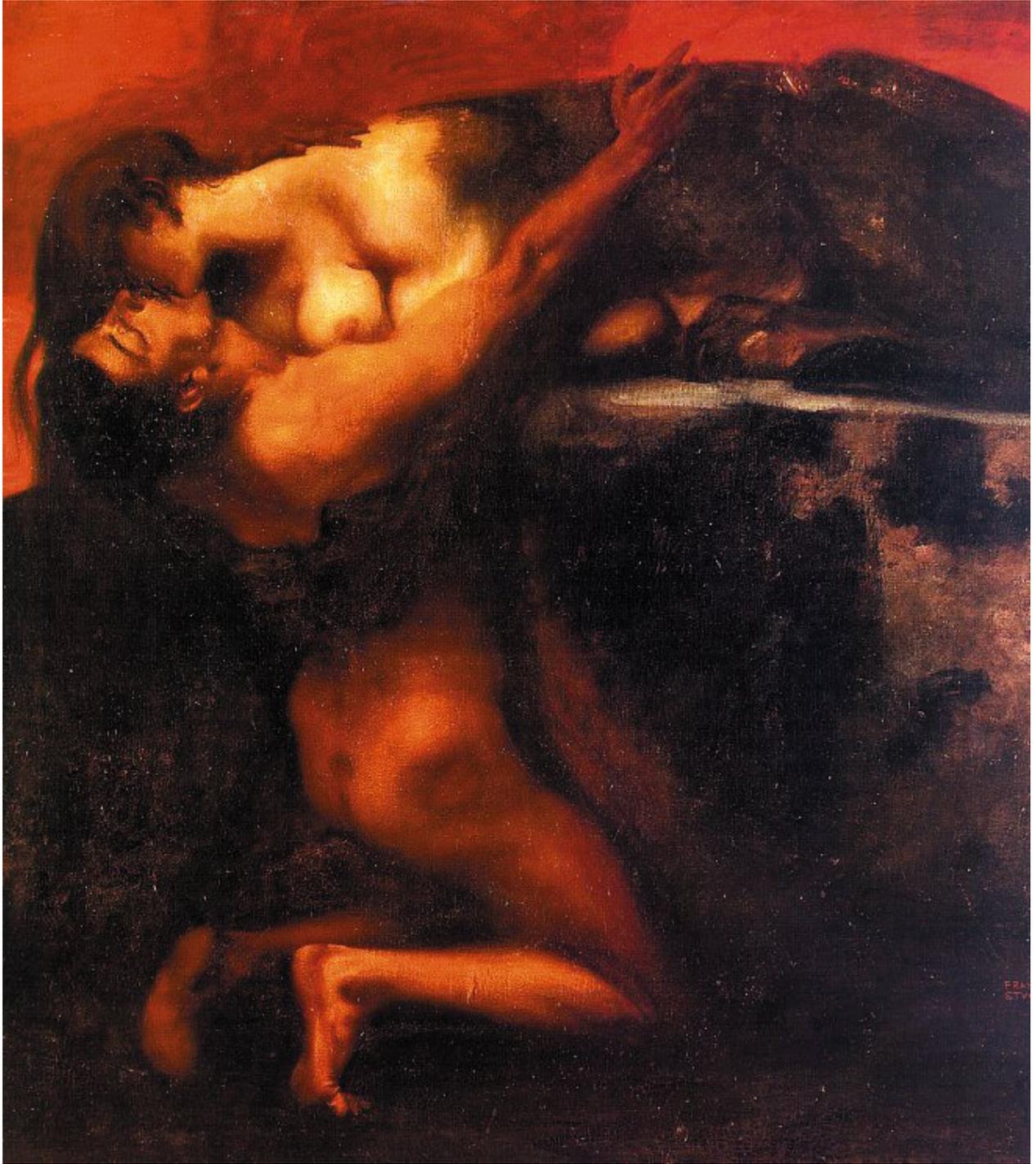
III. 4.

Edgar Degas, *La Petite danseuse de quatorze ans*, 1875-1880, cire d'origine fondue en bronze selon la technique de la cire perdue et patinée, 98 x 35,2 x 24,5 cm, Paris, musée d'Orsay



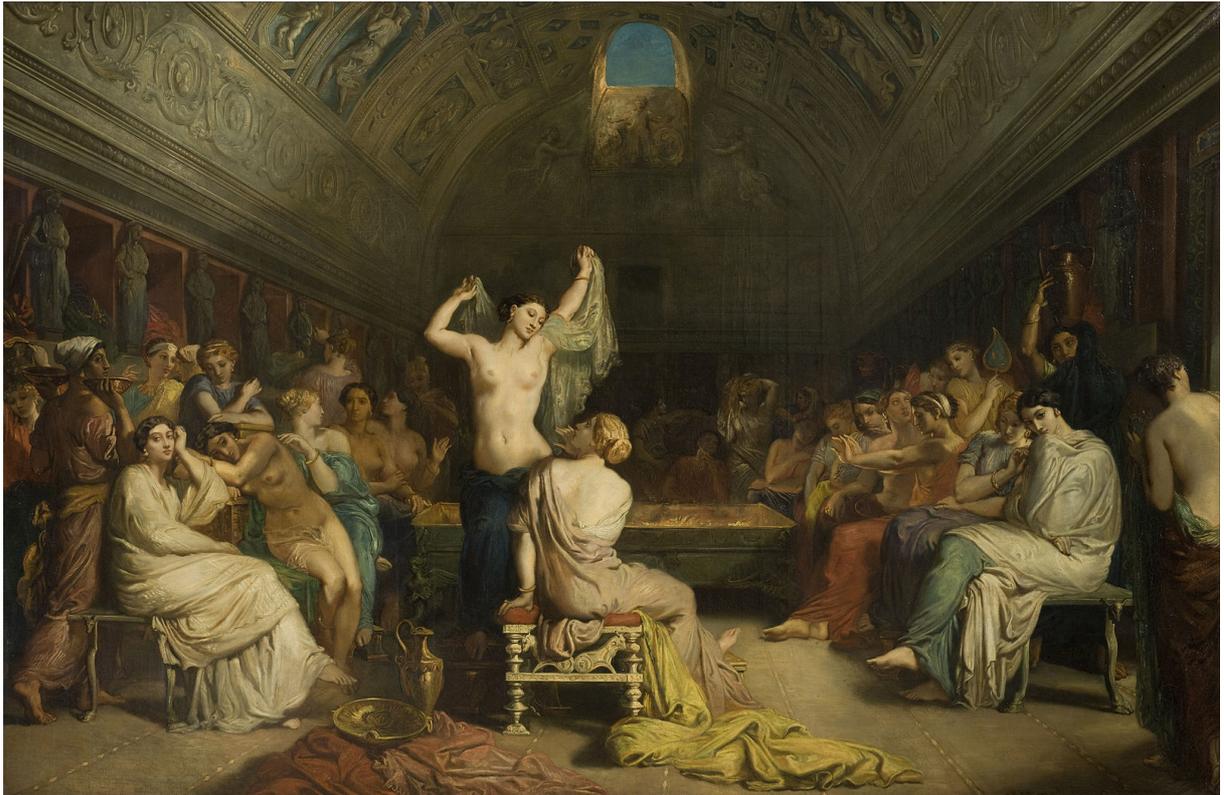
III. 5.

Edvard Munch, *Le Vampire*, 1893-1894, huile sur toile, 91 x 109 cm, Oslo, Musée Munch



III. 6.

Franz von Stuck, *Le Baiser du Sphinx*, 1895, huile sur toile, 160 x 145 cm, Budapest, Musée des Beaux-Arts



III. 7.

Théodore Chassériau, *Tépidarium*, 1853, huile sur toile, 171 x 258 cm, Paris, musée d'Orsay



III. 8.

Tenture de la dame à la licorne, La Vue (détail), XVe-XVIe siècle, tapisserie, 311 à 377 x 290 à 473 cm, Paris, musée de Cluny



III. 9.

Vittore Carpaccio, *Les Dix mille martyrs du mont Ararat*, 1515, peinture sur toile, dimensions inconnues, Venise, Gallerie dell'Accademia



III. 10.

Paul Sérusier, *L'Aven au Bois d'amour dit Le Talisman*, 1888, huile sur bois, 27 x 21 cm, Paris, musée d'Orsay



III. 11.

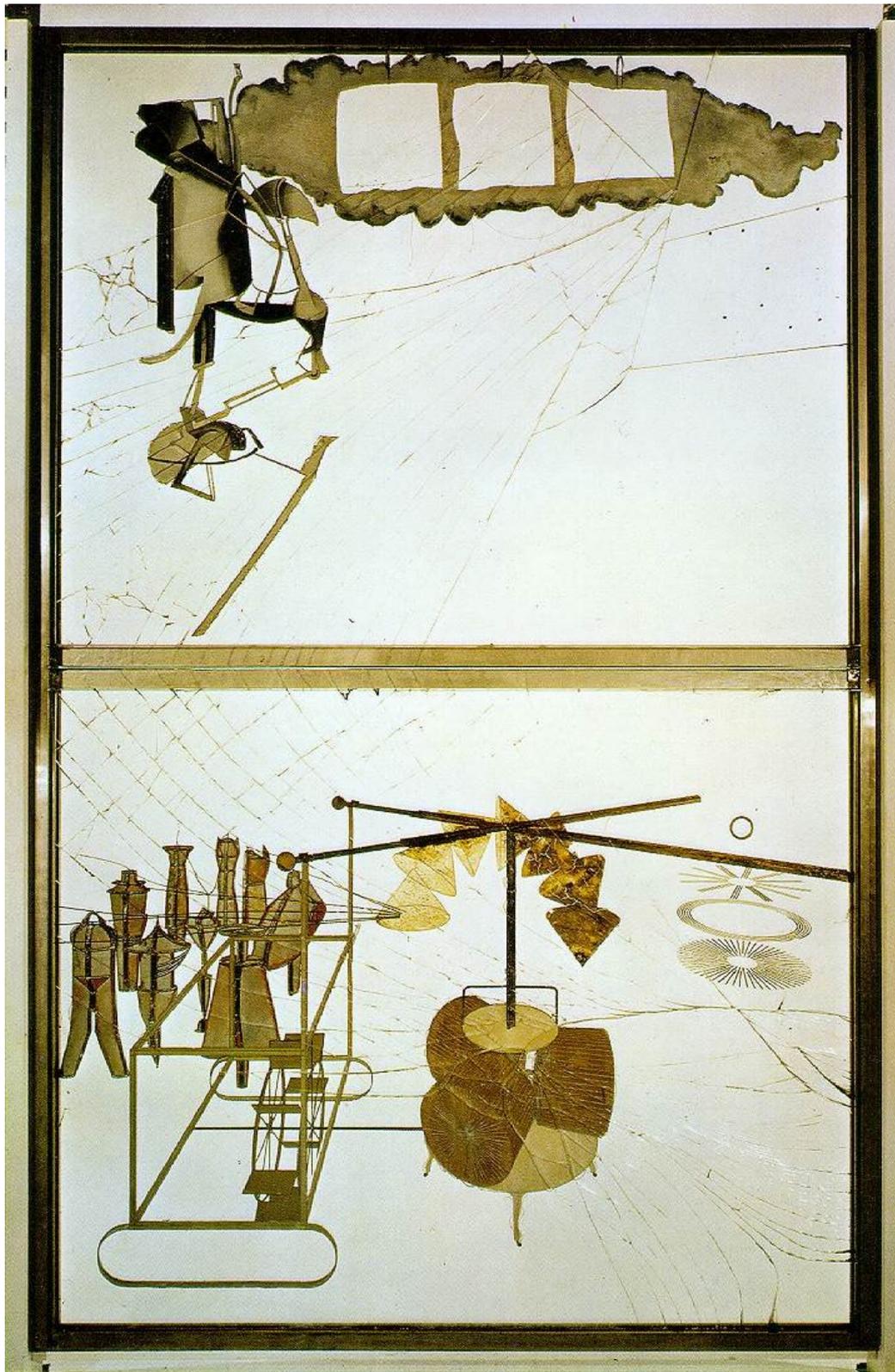
Raphael, *Le Triomphe de Galatée*, 1513, fresque, 295 x 224 cm, Rome, Villa Farnesina



(C) ArtsDot.com - Sebastiano Del Piombo

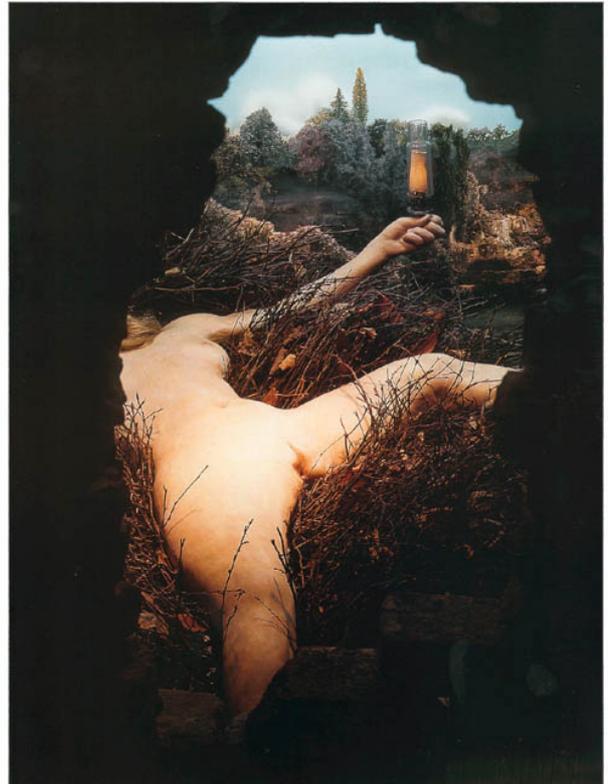
III. 12.

Sebastiano del Piombo, *Polyphème*, 1512, fresque, 295 x 225 cm, Rome, Villa Farnesina



III. 13.

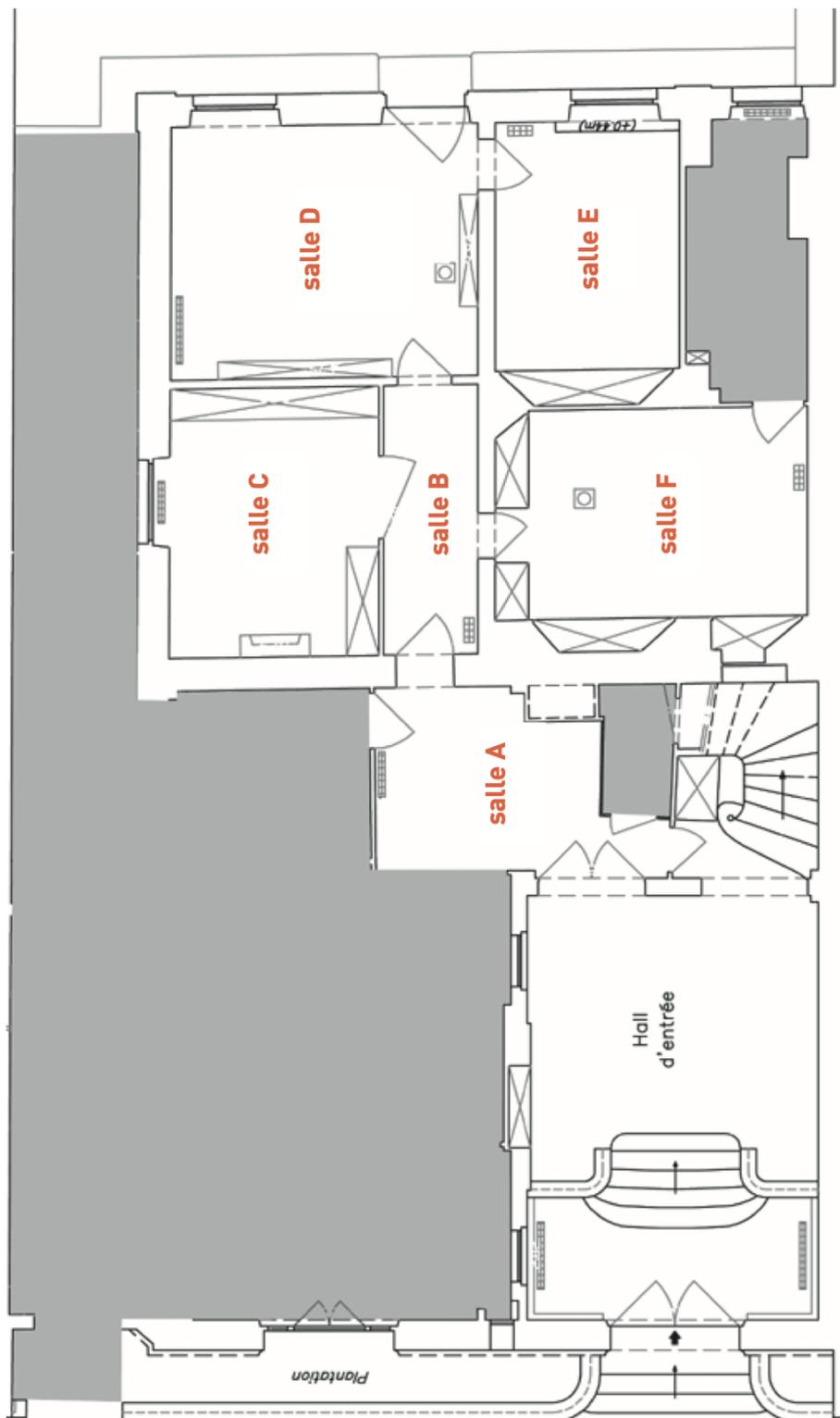
Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, dite Le Grand Verre*, 1915-1923, huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb et poussière entre deux panneaux de verre, 277,5 x 175,9 x 8,6 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art



III. 14.

Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, 1946-1966, technique mixte, 153 x 111 x 300 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art

ANNEXE 3 : PLAN DU MUSEE GUSTAVE MOREAU



Plan du rez-de-chaussée actuel du musée Gustave Moreau, issu du dossier de presse relatif à la rénovation et à l'extension du musée Gustave Moreau, le 22 janvier 2015.

ANNEXE 4 : BIBLIOGRAPHIE RELATIF AU THEME DU FEMININ DANS L'ŒUVRE DE GUSTAVE MOREAU

Cette annexe présente les références bibliographiques relatives au thème du féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau. Elle est organisée par type de sources et par ordre alphabétique.

Articles et chapitres d'ouvrages

- 1) BUATOIS Isabelle, « La femme comme énigme : étude des œuvres de Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx, Le Sphinx vainqueur, Œdipe voyageur* et de la pièce de Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* », *Post-Scriptum. Revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias*, n° 8, 2008, (en ligne : http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2008_8_buatois.pdf).
- 2) CAPODIECI Luisa, « Salomé Futura Eva. La Genesi di una Donna Ideale Nell'Opera di Gustave Moreau », dans *Cantami O Diva. Il percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, Rome, 1999, p. 119-137.
- 3) COOKE Peter, « Gustave Moreau's 'Salomé': the poetics and politics of history painting », *The Burlington Magazine*, août 2007, CXLIX, p. 528-536.
- 4) DOTTIN-ORSINI Mireille, « Portrait de femme : Gustave Moreau et Gustav-Adolf Mossa », dans BARD Christine (dir.), *Un Siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 119-132.
- 5) KÖRNER Hans, « Helenas Himmelfahrt : die "Femme fatale" im Werk Gustave Moreaus », dans VON RAHDEN Wolfert et SCHULLER Alexander (dir.), *Die Andere Kraft: Zur Renaissance des Bösen*, Berlin, De Gruyter, 1993, p. 227-250.
- 6) PINCHON Pierre, « D'Hélène de Troie à Julia Bartet : vers une définition de l'éternel féminin selon Gustave Moreau », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français de l'année 2000*, 2001, p. 237-252.
- 7) VON HOLTEN Ragnar, « Le personnage de Salomé à travers les dessins de Gustave Moreau », *L'Œil*, n° 79-80, juillet-août 1961, p. 44-51.

Ouvrages et thèses de doctorat

- 8) CHITILIAN-TCHALIAN Adriana, *Gustave Moreau's Salome : images of the femme fatale in nineteenth-century art*, thèse de doctorat, Northbridge, M.A. California State University, 2004.

- 9) DOTTIN-ORSINI Mireille, *Les Représentations de la femme à la fin du dix-neuvième siècle : la figure de Salomé et le dialogue entre la littérature et les arts (1870-1914)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 4, 1996.
- 10) FEND Mechthild, *Femme fatale und Homme fragile bei Gustave Moreau*, thèse de doctorat, Hamburg, Hamburg Universität, 1990.

Catalogues d'exposition

- 11) Forest Marie-Cécile et PINCHON Pierre (dir.), *Gustave Moreau - Hélène de Troie. La beauté en majesté*, cat. expo., Paris, musée Gustave Moreau (21 mars – 21 juin 2012), Paris, Édition Fage, 2012.
- 12) BARTHELEMY Sophie et GILLES Mathieu, *La Sulamite dévoilée. Genèse du Cantique des Cantiques de Gustave Moreau*, cat. expo., Dijon, Musée des Beaux-Arts (15 octobre 2011 – 16 janvier 2012), Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2011.
- 13) GOTT Ted et FOREST Marie-Cécile (dir.), *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, cat. expo., Melbourne, National Gallery of Victoria (10 décembre 2010 – 10 avril 2011), Melbourne, National Gallery of Victoria, 2010.

ANNEXE 5 : ŒUVRES DE GUSTAVE MOREAU PRESENTES DANS

L'HISTORIOGRAPHIE SELECTIONNEE

Mathieu	Delevoy	Gibson	Lucie-Smith	Rapetti
<i>Orphée sur la tombe d'Eurydice</i> (1891, huile sur toile, 173 x 128cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 194)	<i>Dame sur une licorne (poète persan)</i> (1890, crayon, dessin sur carton, 207 x 98 cm, Paris, musée Gustave Moreau)	<i>Jupiter et Sémélé</i> (1894-1895, huile sur toile, 213 x 118 cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 94)	<i>Fleur mystique</i> (vers 1890, huile sur toile, 233 x 138 cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 37)	<i>La Péri ou L'éléphant sacré ou Le Lac sacré</i> (vers 1878-1882, aquarelle, 57,5 x 44 cm, Tokyo, musée national d'Art occidental, Cat. n°365)
<i>Salomé (à la colonne)</i> (vers 1885-1890, aquarelle avec rehauts de gouache, 35,5 x 17,5 cm, Gingins, collection Lotar Neumann, Cat. n°419)	<i>Jupiter et Sémélé</i> (1894-1895, huile sur toile, 213 x 118 cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 94)	<i>Galatée</i> (vers 1896, aquarelle et gouache, 45 x 34 cm, Lugano, collection Thyssen-Bornemisza)	un détail de <i>Jupiter et Sémélé</i> (1894-1895, huile sur toile, 213 x 118 cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 94)	<i>Œdipe et le Sphinx</i> (1864, huile sur toile, 206,4 x 104,7 cm, New-York, The Museum of Modern Art, Cat. n°75)
<i>Messaline</i> (1874, aquarelle, 57 x 33,5cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Inv. 13962)	<i>Orphée (Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée)</i> (1865, huile sur bois, 154 x 99,5 cm, Paris, musée du Louvre, Cat. 88)	<i>L'Apparition</i> (vers 1875, huile sur toile, 142 x 103 cm, Paris, musée Gustave Moreau)	<i>L'Apparition</i> (vers 1875, huile sur toile, 142 x 103cm, Paris, musée Gustave Moreau)	<i>L'Apparition</i> (1876, aquarelle, 106 x 72,2 cm, Paris, musée du Louvre, Cat. n°186)
<i>La Parque et l'ange de la mort</i> (1890, huile sur toile, 110 x 67cm, Paris, musée Gustave Moreau, Cat. 84)	<i>Œdipe et le Sphinx</i> (1864, huile sur toile, 206,4 x 104,7 cm, New-York, The Museum of Modern Art, Cat. n°75)	<i>Étude pour Salomé</i> (vers 1875, encre noir sur papier jaune, 26,5 x 14,4 cm, Paris, musée Gustave Moreau)	<i>Le Poète voyageur</i> (s.d., huile sur toile, 180 x 146 cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 24)	<i>Salomé dite Salomé tatouée</i> (vers 1874, huile sur toile, 92 x 60 cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 211)
<i>Galatée</i> (vers 1896, aquarelle et gouache, 45 x 34cm, Lugano, collection Thyssen-Bornemisza)	<i>Étude pour Salomé</i> (vers 1876, dessin au crayon, 14 x 11 cm, Paris, musée Gustave Moreau)	<i>Le Sphinx</i> (1886, aquarelle, 31,5 x 17,7 cm, Neuss, Clemens Sels Museum, Cat. n°383)	<i>Fée aux griffons</i> (s.d., huile sur toile, 212 x 120 cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 183)	<i>Ébauche</i> (s.d., huile sur toile, 25 x 32 cm, Paris, musée Gustave Moreau)
	<i>L'Apparition</i> (vers 1875, huile sur toile, 142 x 103 cm, Paris, musée Gustave Moreau)	<i>Le Poète voyageur</i> (s.d., huile sur toile, 180 x 146cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 24)	<i>Les Prétendants</i> (1852-1882, huile sur toile, 381 x 348 cm, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 19)	<i>Galatée</i> (vers 1893-1897, huile sur toile, 230 x 120 cm, Paris, musée Gustave Moreau)
	<i>L'enlèvement de Déjanire</i> (vers 1880, plume et encre de Chine, 25,3 x 21 cm, Paris, musée Gustave Moreau)			
	<i>Hercule et l'Hydre de Lerne</i> (1876, huile sur toile, 175 x 153 cm, Chicago, The Art Institute, Cat. n°176)			
	<i>La Vie de l'Humanité</i> (1886, huile sur bois, polyptyque de 9 panneaux, Paris, musée Gustave Moreau, MGM Cat. 216)			

LISTE DES ANNEXES NUMERIQUES

Annexe numérique 1. Tableau récapitulatif des œuvres et des textes de Gustave Moreau relatifs au féminin, en ligne : https://heleneheyraud.me/These/Annexes/Annexe_1.xlsx

Annexe numérique 2. Relevé d'items et d'occurrences des substantifs relatifs au féminin dans les commentaires de tableaux de Gustave Moreau, en ligne : https://heleneheyraud.me/These/Annexes/Annexe_2.xlsx

Annexe numérique 3. Relevé d'items et d'occurrences des adjectifs relatifs au féminin dans les commentaires de tableaux de Gustave Moreau, en ligne : https://heleneheyraud.me/These/Annexes/Annexe_3.xlsx

Annexe numérique 4. Relevé et analyse axiologique des substantifs relatifs au féminin dans les commentaires de tableaux de Gustave Moreau, en ligne : https://heleneheyraud.me/These/Annexes/Annexe_4.xlsx

Annexe numérique 5. Relevé et analyse axiologique des adjectifs relatifs au féminin dans les commentaires de tableaux de Gustave Moreau, en ligne : https://heleneheyraud.me/These/Annexes/Annexe_5.xlsx

Annexe numérique 6. Relevé topographique des œuvres du musée Gustave Moreau, en ligne : https://heleneheyraud.me/These/Annexes/Annexe_6.xlsx

Annexe numérique 7. Tableau récapitulatif des éléments caractéristiques des représentations féminines dans l'œuvre peint de Gustave Moreau, en ligne : https://heleneheyraud.me/These/Annexes/Annexe_7.xlsx

Annexe numérique 8. Tableau des équivalences des éléments caractéristiques des représentations féminines dans l'œuvre peint de Gustave Moreau, en ligne : https://heleneheyraud.me/These/Annexes/Annexe_8.xlsx

Titre : Revoir le symbolisme pictural. Le cas de Gustave Moreau : thème du féminin, style, réception critique

Mots clés : peinture symboliste – Gustave Moreau – féminin – thème – style – réception critique

Résumé : Le symbolisme est généralement considéré comme un mouvement littéraire, unifié par le thème du féminin. Or, la peinture occupe elle aussi une place importante dans la constitution du symbolisme et le thème du féminin ne saurait être l'entrée unique pour appréhender ce mouvement. Cette thèse se propose d'interroger les présupposés dominants sur ce mouvement : l'antériorité du symbolisme littéraire sur le symbolisme pictural, l'importance du thème du féminin dans la peinture, le manque voire l'absence des études stylistiques.

Le corpus symboliste étant vaste, le peintre Gustave Moreau est érigé en archétype du symbolisme pictural et se pose comme le cas privilégié de cette étude.

Les œuvres picturales replacées ici au centre des analyses thématiques, stylistiques et quantitatives, permettent de nuancer d'emblée cette supposée antériorité de la littérature, en montrant que les productions picturales

précèdent historiquement d'une triple décennie les productions littéraires.

À partir de ce corpus pictural singulier, le thème du féminin est ainsi réinterrogé : ce thème est-il si important dans la production de Gustave Moreau ? Les analyses quantitatives auxquelles est soumis le corpus permettent là encore de nuancer l'idée selon laquelle ce thème serait fondateur dans le symbolisme.

Si le thème n'apparaît plus fondamental, la question du style s'impose alors. L'étude stylistique de l'œuvre de Gustave Moreau montre un peintre innovant et singulier, qui sera

pourtant effacé – à l'instar des œuvres de manière générale – dans l'historiographie critique du mouvement. L'analyse de la réception critique et de l'historiographie du

symbolisme montre ainsi comment les artistes, les œuvres et la stylistique ont été marginalisés au profit d'une pensée littéraire, poétique et philosophique du symbolisme.

Title: Review the pictorial symbolism. The case of Gustave Moreau: theme of the feminine, style, critical reception

Keywords : symbolist painting – Gustave Moreau – feminine – theme – style – critical reception

Abstract : Symbolism is generally seen as a literary movement, unified by the theme of the feminine. However, painting occupies an important place in the symbolism construction and the theme of the feminine cannot be the only way to question this movement. This thesis proposes to question the dominant assumptions about this movement: the anteriority of literary symbolism over pictorial symbolism, the importance of the feminine theme in painting, the lack or even the absence of stylistic studies.

The Symbolist corpus being vast, the painter Gustave Moreau is raised as an archetype of pictorial symbolism and is posed as the privileged case of this study.

The thematic, stylistic, and quantitative studies of Gustave Moreau's pictorial works allow to immediately qualify this supposed anteriority of literature, by showing that pictorial productions historically precede

literary productions by three decades.

From this singular corpus of paintings, the theme of the feminine is thus re-examined: is this theme dominant in Gustave Moreau's production? Once again, the idea according to which theme of the feminine founded Symbolism is challenged by the quantitative studies made on this corpus.

If the theme of the feminine no longer appears fundamental, then the question of style arises. The stylistic study of Gustave Moreau's work shows an innovative and singular painter, who will nevertheless be erased - like artworks in general - in the critical historiography of the movement. The analysis of the critical reception and historiography of Symbolism thus shows how artists, artworks and stylistics have been marginalized in favor of literary, poetic, and philosophical thought of Symbolism.