

taches ou paysages ? Les peintures non figuratives de Gustave Moreau

Raphael Rosenberg

Le musée Gustave-Moreau possède une cinquantaine de peintures à l'huile plus ou moins abstraites. Elles sont exposées sur les murs et dans les placards du rez-de-chaussée et du troisième étage avec des centaines d'autres petits tableaux sur toile, bois et carton. Ce ne sont pas des œuvres majeures, "achevées", et elles ne sont généralement pas signées. Il ne s'agit pas non plus de tableaux commencés et non encore finis, d'ébauches : la plupart furent encadrés et probablement même vernis du vivant du peintre¹. Ces peintures, visibles dès l'ouverture du musée en 1903, ont souvent échappé à l'attention des visiteurs et plusieurs d'entre elles sont reproduites dans ce catalogue pour la première fois.

Au premier abord elles ne représentent rien, ou du moins rien de précis. La plupart rappellent pourtant certains genres de la peinture classique : il y a des "intérieurs"² et des "intérieurs avec figures"³, des taches de couleur qui pourraient être des personnages d'un tableau d'histoire⁴ et de nombreux "paysages" (n° 96 à 113, p.134 à 143).

Quelle était la finalité de ces peintures ? Quel est leur sens ? Une réponse à cette question permet de mieux comprendre l'œuvre de Moreau et d'éclaircir un mystère de l'histoire de l'art : l'existence de tableaux abstraits avant le XX^e siècle⁵. Il y a chez Moreau plusieurs genres d'images non figuratives et elles résultent de deux facteurs essentiels, enracinés dans la tradition de la création plastique : son intérêt pour la composition en tant que telle et sa fascination pour le hasard de la tache.

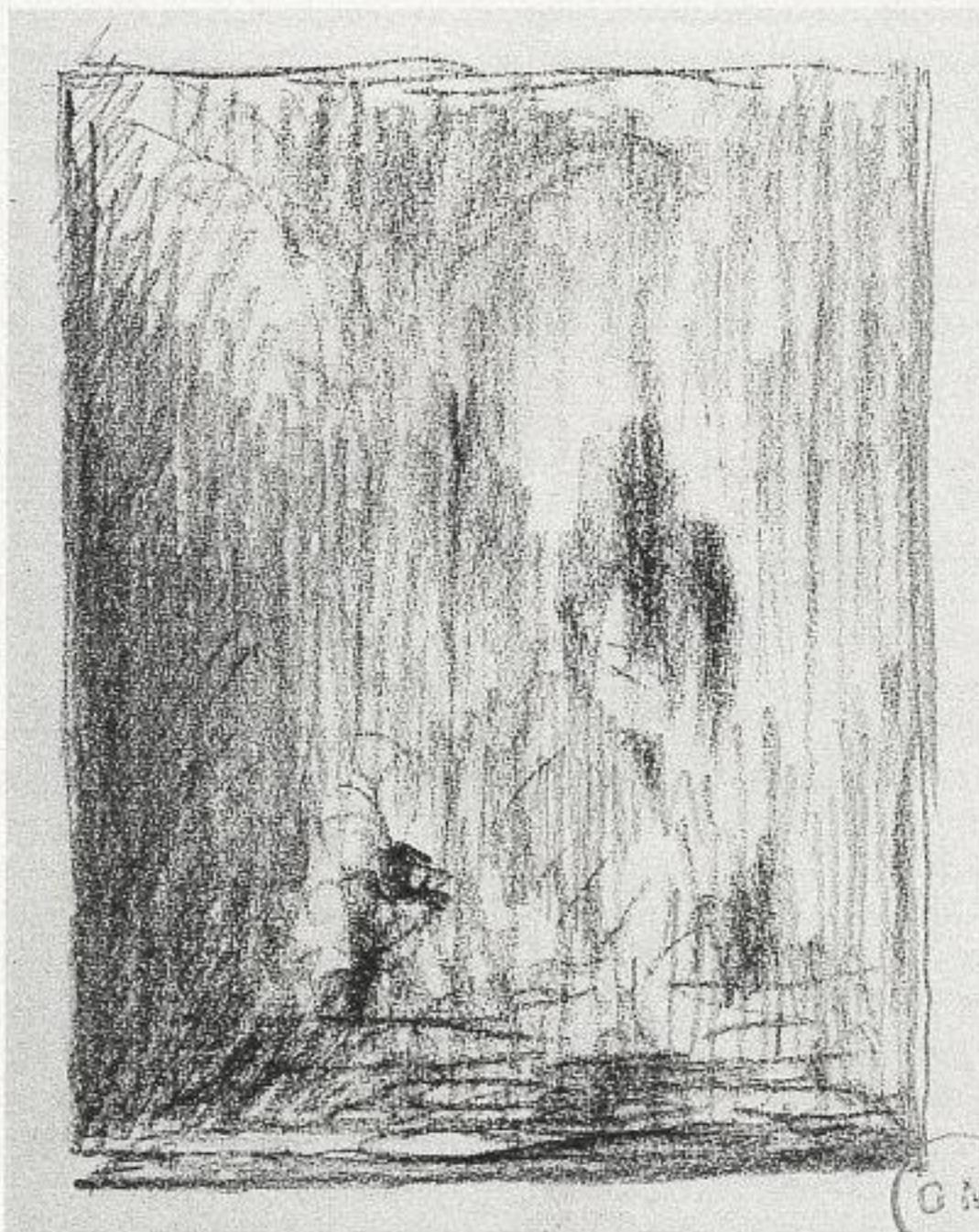
La composition picturale et les études de valeurs

La composition picturale est au sens moderne du terme l'organisation de l'espace et de la surface d'un tableau, c'est-à-dire la disposition des éléments indépendamment de ce qu'ils représentent. Comme en témoignent ses écrits, Moreau y réfléchit souvent. En dehors des termes d'ordre général tels que "composition" et "pureté plastique", il privilégie des vocables plus spécifiques : l'"arabesque" (la composition des lignes), les "valeurs" (la composition des masses de clair-obscur) et la "coloration" (la composition des couleurs). Citons quelques passages des notes de Moreau à ce sujet : "Léonard et Corrège sont les deux peintres dont les lignes ondoyantes et flottantes comme arabesques 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 peinture⁶." "Ne parler à l'imagination que par l'arabesque de la figure ou du groupe. L'expression du visage

1. La quasi-totalité de ces esquisses sont encadrées avec des baguettes dorées économiques (six types différents). Un assez grand nombre a encore des traces de l'étiquette de l'inventaire après décès, établi en 1898 (entre autres les M.G.-M, Cat. 242, 247, 1133, 1136-1138, 1140, 1141, 1143, 1144, 1146-1148, 1150, 1151, 1153, 1154, 1159, 1160, 1168, 1169, 1171-1178 ; exp. Paris 1997, p. 176). D'après des observations à la lampe UV dans les salles du musée, la plupart des esquisses en question sont vernies. Il est peu probable que l'on ait encadré ces peintures avant de les vernir ou qu'on les ait restaurées et vernies depuis (la plupart n'ayant jamais quitté le musée). Une recherche chimique des vernis permettrait peut-être d'en déterminer l'âge. 2. Voir aussi M.G.-M, Cat. 857 (exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, n° 72, que le catalogue sommaire du musée dénomme *Intérieur. - Ébauche*, dès la première édition de 1902), Cat. 1147 (repr. dans Lacambre et Mathieu 1997, p. 125) et Cat. 1149 et 1171. 3. Voir aussi M.G.-M, Cat. 231. 4. Voir entre autres M.G.-M, Cat. 637, 638, 643, 662, 664, 720, 722, 1145, 1153, 1172, 1178. 5. Pour une histoire du débat Gustave Moreau abstrait et une bibliographie : voir exp. Paris 2003, p. 93 et ss. et p. 129 et ss., n° 1 et 12. 6. *Écrits sur l'art* 2002, p. 233.

ne vient qu'en dernier lieu⁷." "L'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, voilà mon but⁸." "La science des valeurs est des plus difficiles à acquérir pour un peintre. [...] de la mise en œuvre des valeurs peut résulter une impression pittoresque ou épique dans l'œuvre du peintre. Ainsi donc : Du rapprochement des valeurs naît l'impression épique et grave. De leur éloignement, l'effet pittoresque et plaisant⁹." "Bien établir avant de commencer une toile 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 la dominante. [...] Regarder les tableaux à l'envers pour bien se rendre compte des valeurs dont le sujet, les objets représentés, l'aspect du tableau, vous détourne[nt] toujours¹⁰."

Ces notes, inscrites par Moreau sur différents papiers, ne sont malheureusement pas datées. Pour des raisons de graphie, Peter Cooke pense que la deuxième remonte aux années 1860¹¹. La dernière reflète une pratique que Moreau exerce surtout vers la moitié des années 1870 : pour chacun des deux grands tableaux du Salon de 1876, *Hercule et l'Hydre de Lerne* (ill. 15, p. 32) et *Salomé*, il a fait une dizaine "d'études de valeurs"¹². Ce sont des dessins à la pierre noire, au crayon et parfois même à la plume, dans lesquels il réduit la composition aux valeurs essentielles du clair-obscur. Une partie de ces feuilles (ill. 47, 48 et 75, p. 135) semblent au premier abord non figuratives.



ill. 47 Gustave Moreau, *Étude pour Salomé*, vers 1876, pierre noire et crayon sur papier



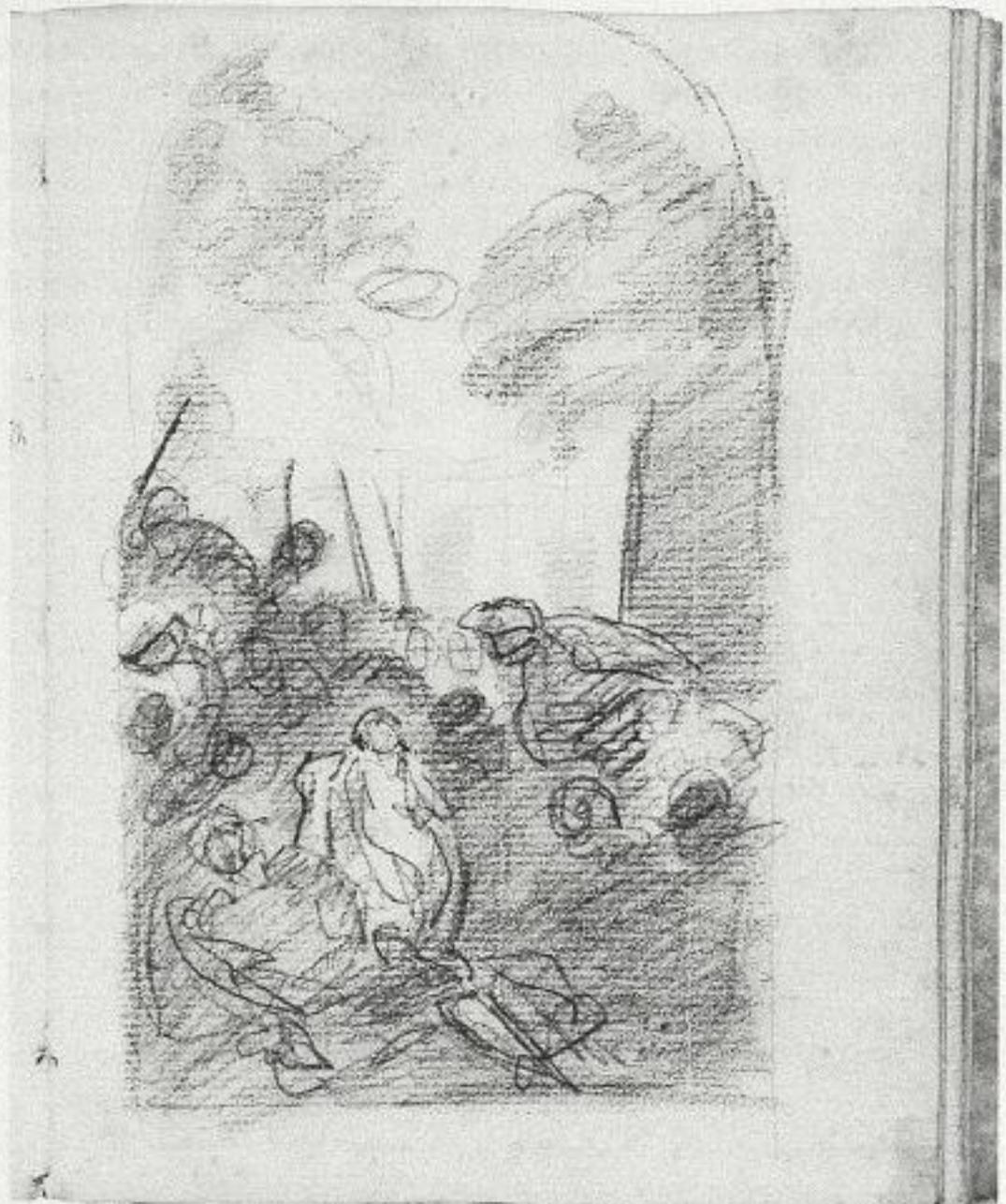
ill. 48 Gustave Moreau, *Étude pour Hercule et l'Hydre de Lerne*, pierre noire sur papier

7. *Ibid.* 2002, p. 245. 8. *Ibid.* 2002, p. 57. 9. *Ibid.* 2002, p. 24 et ss. 10. *Ibid.* 2002, p. 272 et ss. 11. *Ibid.* 2002, n° 54 p. 374. 12. Pour *Hercule et l'Hydre de Lerne* du Salon de 1876, voir M.G.-M., Des. 791-795, 1808, 1813, 2097 et exp. Mexico 1994, p. 114-121 ; exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, p. 126-136. Pour *Salomé*, Los Angeles [Californie], The Armand Hammer Collection, AH 90.48 (exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, n° 63), voir M.G.-M., Des. 1733, 1734, 2404-2407, 2409, 5496, 7964. Il y a des études semblables pour d'autres œuvres de Moreau mais elles sont rares (M.G.-M., Des. 4914 pour *David* de l'Exposition universelle de 1878 par exemple).

Ce n'est qu'en les comparant aux tableaux correspondants qu'on reconnaît les espaces et les figures. L'artiste ne s'est donc pas laissé détourner par "le sujet, les objets représentés" dans l'élaboration de ses projets.

Moreau parle d'établir "le mode de valeurs" avant "de commencer une toile". En effet, les études du clair-obscur qu'il dessine ne sont pas la première idée du tableau. Elles servent à fixer l'emplacement des objets et le format définitif de la toile¹³. Mais pour Moreau comme pour tant d'autres peintres la composition ne s'arrête pas aux bords de la toile : le cadre en fait aussi partie. Il dessine pour les œuvres importantes, probablement une fois que celles-ci sont déjà bien avancées, des cadres spécifiques, et là encore il fait des études de valeurs qui lui permettent d'estimer le rapport entre tableau et cadre¹⁴ (ill. 48, p. 61).

L'histoire des études de valeurs n'est pas encore écrite, mais il est certain qu'elle commence bien avant Moreau. Le peintre anglais Joshua Reynolds (1723-1792) explique par exemple avoir utilisé ce procédé lors de son voyage en Italie en 1752 : "Le Titien, Paul Véronèse et le Tintoret furent parmi les premiers peintres à systématiser ce qui était pratiqué auparavant sans principe défini et donc souvent négligé. Rubens a extrait ses principes de composition des peintres vénitiens. Ces concitoyens l'ont bientôt compris et adopté, c'est pourquoi on retrouve ces principes même chez les peintres mineurs de genre de l'école hollandaise.



ill. 49 Joshua Reynolds, *Étude de valeurs d'après le Miracle de Ste. Agnès du Tintoret*, 1752, pierre noire sur papier

13. Sur la chronologie des études de *Hercule et l'Hydre de Lerne*, voir exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, p. 126-143. 14. Plus souvent encore les études de cadres sont faites à l'aquarelle pour tenir compte de la coloration de l'œuvre (voir exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, n° 67). Sur le cadre de peintre au XIX^e siècle voir Isabelle Cahn, *Cadres des peintres*, Paris, Hermann, 1989.

Lorsque j'étais à Venise, je me suis servi de la méthode suivante pour comprendre les principes de composition des peintres vénitiens : lorsque j'observais un effet exceptionnel de clair-obscur dans un tableau je prenais une feuille de mon carnet et j'obscurcissais chaque partie de la feuille en suivant exactement la même gradation de clair-obscur que le tableau et en laissant le papier blanc vierge pour représenter la lumière, et ce, sans porter la moindre attention au sujet ou au dessin des figures. Quelques essais suffirent à comprendre la méthode qu'ils adoptent pour disposer les lumières. Après quelques expériences j'ai réussi à reporter sur mes feuilles les mêmes taches de manière quasiment identique au modèle et j'ai compris que les peintres vénitiens avaient l'habitude de limiter les lumières principales et secondaires au quart de la surface du tableau, un autre quart étant aussi sombre que possible, la moitié restante étant traitée en demi-tons.

Rubens semble avoir laissé à ses toiles plus d'un quart de zones lumineuses, Rembrandt beaucoup moins, puisqu'il reste au-dessous d'un huitième [...]»¹⁵. On trouve effectivement quelques dessins de valeurs dans l'un des carnets italiens de Reynolds (ill. 49, 50)¹⁶.

Ce procédé dont parlent Reynolds et Moreau est "abstrait" : Il s'agit de se concentrer sur la composition du clair-obscur ou des couleurs, sans accorder d'attention au sujet ni aux objets représentés. Cette "vision abstraite" est un thème récurrent de la théorie de l'art. Marc-Antoine Laugier (1713-1769) en a fait le point de départ d'une méthode d'analyse des œuvres. Avant de s'approcher pour observer les détails des peintures, le spectateur doit, d'après Laugier, les regarder à une distance suffisante pour ne plus reconnaître aucun objet : "Voilà un tableau qui se présente à vos regards. Commencez à le considérer de loin, & à une distance assez grande, pour que vous ne voyiez les objets qui le composent que confusément. Restez quelques tems [sic] à ce point de vue vague & indécis. C'est de là que vous apprécierez d'abord deux choses très-remarquables [sic], l'accord des couleurs, & l'effet du tout ensemble. Faites abstraction des objets particuliers, ne vous occupez, ni des carnations, ni des étoffes, ni des fonds. Examinez seulement si cet assortiment de couleurs n'a rien qui blesse vos yeux, si vous n'y appercevez [sic] rien de dur & de tranchant, rien d'opposé & d'incompatible. Si vos yeux trouvent à s'y reposer, non-seulement [sic] sans répugnance, mais avec une sorte d'attention & de satisfaction, jugez en un mot de ce tableau, comme vous jugeriez d'une belle étoffe brochée de diverses couleurs, où le passage de l'une à l'autre seroit [sic] plus ou moins adouci. Si vous appercevez [sic] que les couleurs se lient naturellement les unes aux autres, qu'aucune en particulier n'a un ton trop dominant & trop fort, qu'il en résulte pour les yeux, non un sentiment de fatigue & d'incommodité, mais une sensation de douceur & de repos, vous pourrez affirmer qu'il y a accord de couleurs dans cet ouvrage ; & vous lui refuserez ce mérite, si vous éprouvez des sentimens [sic] opposés.

Ensuite, sans vous rapprocher encore du tableau, considérez l'effet du tout ensemble. Voyez si cet effet est frappant ou insipide, s'il attire, s'il fixe malgré vous votre attention, ou si vous êtes obligé de vous exciter vous-même, pour lui appliquer des regards qui ne soient pas distraits. Examinez si l'inspection générale de ce tableau réveille dans vous des idées de grandeur & de magnificence, de noblesse & de fierté, d'épouvante & de terreur, d'élégance & d'agrément, de volupté & de délices, de tumulte & de fracas, de simplicité & de négligence, de bassesse & de mépris. En un mot, sondez-vous vous-même, considérez si le tableau vous remue de quelque manière, s'il vous



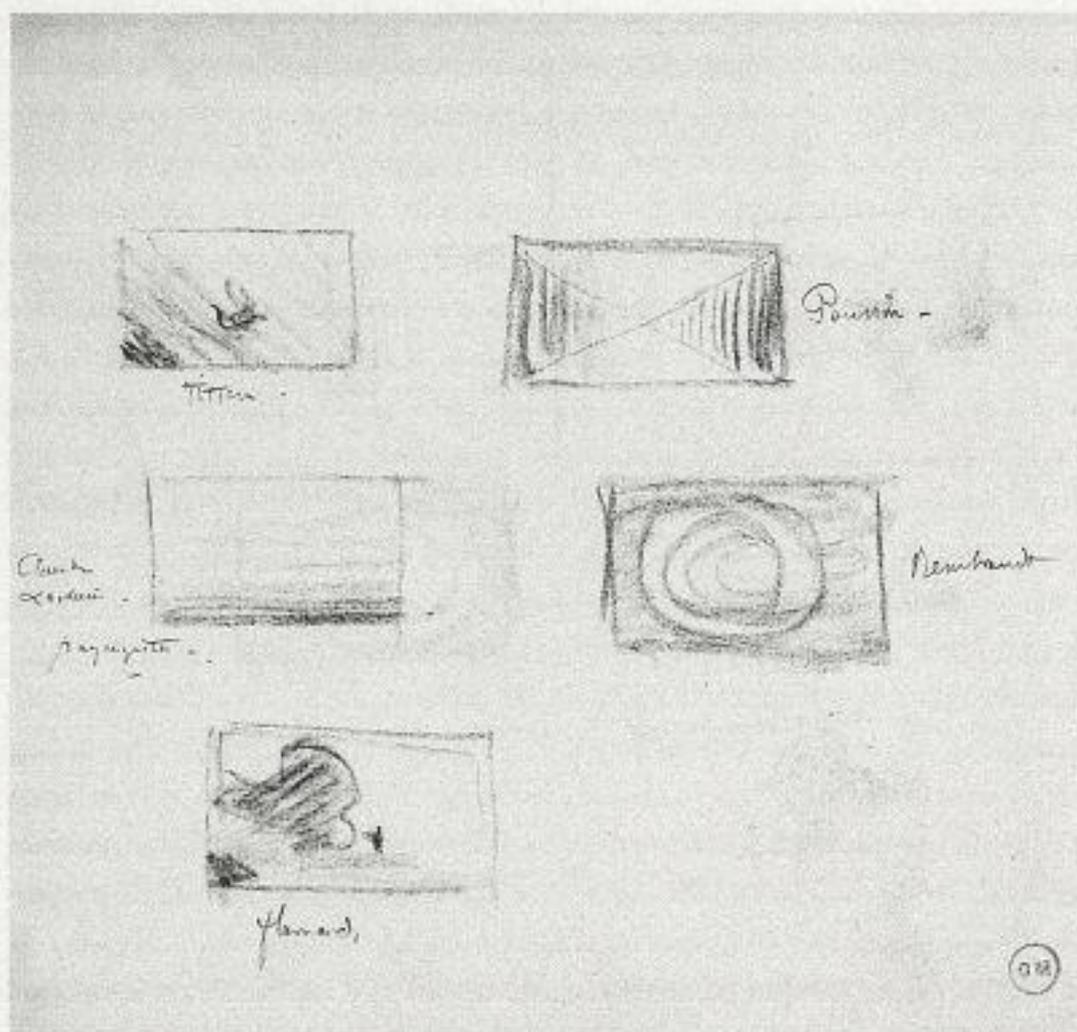
ill. 50 Jacopo Tintoretto, *Miracle de Ste. Agnès*, vers 1563, huile sur toile

15. "Titian, Paul Veronese, and Tintoret, were among the first Painters who reduced to a system what was before practised without any fixed principle, and consequently neglected occasionally. From the Venetian Painters Rubens extracted his scheme of composition, which was soon understood and adopted by his countrymen, and extended even to the minor Painters of familiar life in the Dutch school. When I was at Venice, the method I took to avail myself of their principles was this: When I observed an extraordinary effect of light and shade in any picture, I took a leaf of my pocket-book, and darkened every part of it in the same gradation of light and shade as the picture, leaving the white paper untouched to represent the light, and this without any attention to the subject or to the drawing of the figures. A few trials of this kind will be sufficient to give the method of their conduct in the management of their lights. After a few trials I found the paper blotted nearly alike; their general practice appeared to be, to allow not above a quarter of the picture for the light, including in this portion both the principal and secondary lights; another quarter to be as dark as possible; and the remaining half kept in mezzotint of half shadow. Rubens appears to have admitted rather more light than a quarter, and Rembrandt much less, scarce an eight [...]" Reynolds dans Charles Alphonse du Fresnoy, *The Art of Painting*, Translation into English Verse by William Mason, with Annotations by Sir Joshua Reynolds, York 1783, p. 97 et ss. (Joshua Reynolds, *The works*, Éd. by Edmond Malone, Londres, 1797, p. 246). 16. Voir Harry Mount, "Reynolds. Chiaroscuro and Composition" dans Paul Taylor & François Quiviger, *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, Londres/Turin, 2000, p. 173 f; Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven/Londres 2000, p. 285 et Giovanna Perini, *Sir Joshua Reynolds and Italian Art and Art Literature. A Study of the Sketchbooks in the British Museum and in Sir John Soane's Museum*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51/1988, p. 146.

flatte par quelque endroit. Au cas que vous vous sentiez d'abord frappé & saisi, prêt à entrer dans une sorte de transport & d'enthousiasme, dites que le tableau est de très-grand [sic] effet. Si, sans être saisi vivement, vous éprouvez pourtant quelque chose qui vous frappe, dites que le tableau a de l'effet. Si vous n'éprouvez rien de particulier, si votre âme ne se sent aucun mouvement qui la ranime, dites que le tableau est sans effet. C'est un sentiment involontaire qui nous avertit de leur impression, & c'est cette impression plus ou moins vivement sentie qui caractérise leur effet plus ou moins frappant¹⁷."

Ce passage extrait de la *Manière de bien juger des ouvrages de peinture* sera publié en 1771, deux ans après la mort de l'auteur. Même auprès des spécialistes, ce petit livre est bien moins connu aujourd'hui que ses traités d'architecture, alors que la *Manière* a eu un certain succès au XIX^e siècle. Charles Baudelaire (1821-1867), qui exige à plusieurs reprises une vision abstraite des peintures, semble y puiser ses idées. Au Salon de 1846, le poète écrit dans un esprit très proche de celui de Laugier : "La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs¹⁸."

Si Gustave Moreau, par sa vision abstraite des tableaux et ses études de valeurs, ne fait que poursuivre une tradition ancienne, sa réflexion sur ce sujet va bien au-delà des positions du XVIII^e siècle. Un dessin (ill. 51) montre l'originalité avec laquelle il visualise la composition¹⁹. Moreau fixe ici les principes de composition des quatre grands maîtres dont les noms sont inscrits au crayon (Titien, Poussin, Lorrain et Rembrandt) ainsi que de l'école flamande ("flamands"). Il faut, pour les comprendre, analyser ces schémas un à un.



ill. 51 Gustave Moreau, *Étude de tableaux*, fusain

17. Laugier 1771, p. 237 et ss. Sur le rapport entre De Piles et Laugier voir Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven/Londres, 1985, p. 134-138. 18. Baudelaire, *Salon de 1846*, III. *De la couleur*, éd. Pléiade, 1961, p. 883. Pour les autres passages de Baudelaire à ce sujet voir Hans Körner, *Auf der Suche nach der "wahren Einheit". Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, Munich, 1988, p. 282 et ss. et "Der imaginäre Fremde als Bildbetrachter. Zur Krise der Bildbeschreibung im französischen 19. Jahrhundert", dans Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, Munich, 1995, p. 403-410. 19. Philip Walsh qui a publié ce dessin en premier, pense qu'il est lié à l'enseignement donné par Moreau à l'école des Beaux-Arts à partir de 1891. Rien n'exclue cependant que la feuille soit plus ancienne (*The Atelier of Gustave Moreau at the Ecole des Beaux-Arts*, Cambridge (Mass.), thèse, 1995, p. 136-141).

“Titien” : la première image illustre un double contraste, contraste entre le coin sombre en bas à gauche et la partie claire en haut à droite, et entre le vide de la feuille et la quelconque figure posée sensiblement au-dessous du centre géométrique. Moreau fait remarquer que de nombreuses compositions du Titien s’organisent autour d’une diagonale et qu’il aime placer ses figures de façon décentrée. C’est par exemple le cas de la *Vierge au lapin* ou du *Couronnement d’épines*, tableaux du Louvre que Moreau connaissait bien.

“Poussin” : deux diagonales bissectrices divisent le rectangle en quatre triangles, dont deux sont foncés. Le principe est opposé au schéma précédent : composition d’une géométrie exacte, symétrique et équilibrée. Moreau rappelle que les tableaux de Poussin sont généralement composés par plans parallèles à la surface du tableau et que le peintre classique place les éléments de ses œuvres avec un grand souci de symétrie. C’est notamment le cas des deux séries des sacrements (Belvoir et Édimbourg) ou encore, parmi les fameuses toiles du Louvre, *Éliézer et Rébecca*, le *Jugement de Salomon* ou le *Christ guérissant les aveugles de Jéricho*.

“Claude Lorrain – paysagistes” : le troisième rectangle ne contient que six traits de fusain horizontaux indiquant probablement qu’il s’agit des principes de composition du Lorrain et de la peinture de paysage classique. Ce schéma néglige un grand nombre de traits caractéristiques des tableaux du Lorrain, tels que la succession des plans et des repoussoirs ou encore la diffusion de lumière à partir du centre des toiles. De plus, Moreau sait bien que les horizons chez Lorrain ne sont pas si bas²⁰. Le message de Moreau se comprend si l’on compare ce dessin aux deux autres : contrairement à l’organisation du tableau autour d’une diagonale (Titien) et à la division symétrique du plan (Poussin), Moreau souligne ici l’organisation horizontale des paysages classiques et la part importante qui y est accordée au ciel.

“Rembrandt” : quatre traits de fusain ovales et légèrement décentrés sont entourés d’une surface sombre. Moreau explicite le principe de composition adopté par Rembrandt qui, par un éclairage sélectif, fait surgir les figures et les objets de la toile sombre. Les exemples que Moreau a pu étudier au Louvre sont *Le Philosophe en méditation* et le *Bœuf écorché suspendu*.

“Flamands” : le dernier rectangle n’est pas aussi abstrait que les précédents. Il représente un paysage avec un repoussoir dans l’angle bas gauche, un groupe d’arbres sur la gauche et un personnage au milieu. Il s’agit d’une composition fortement asymétrique mais aux contrastes atténués. Lorsque Moreau parle de l’“école flamande” dans ses notes, il pense surtout à la peinture des Pays-Bas (Flandre et Hollande) au XVII^e siècle²¹ qui présente, selon lui, un des types de composition de l’histoire de la peinture. Dans une note manuscrite datée par Cooke des années 1860, il écrit : “Pour les procédés, deux écoles seulement : l’italienne et la flamande. La première solide, la seconde fluide, les écoles française, anglaise, espagnole et allemande se rattachant de près ou de loin à ces deux écoles mères²².”

Les cinq schémas ne sont pas des études de valeurs, puisqu’ils ne se réfèrent à aucun tableau spécifique et qu’ils vont au-delà de la disposition du clair-obscur. Ce sont des présentations de différents principes de composition. Ces schémas dessinés correspondent aux nombreuses tentatives que l’artiste entreprend pour définir différents modes de composition inspirés des grands maîtres et des écoles du passé. Pour exemple, un extrait d’un texte auquel Moreau donne le titre révélateur “Des styles et des modes” : “Déterminer les sujets qui peuvent être traités avec les moyens employés

20. C’est ce que reproche Walsh (p. 138 et ss.). 21. Voir l’index de *Écrits sur l’art* 2002, p. 395, les entrées “flamande (peinture)” et “Flamands (peintres)”. 22. *Ibid.* 2002, p. 243.

23. *Ibid.* 2002, p. 256. 24. Horst W. Janson, "The Image Made by Chance in Renaissance Thought", *De Artibus Opuscula XL. Essays in honour of Erwin Panofsky*, New York, Millard Meiss (ed.), 1961, p. 254. 25. *Non resterà però di mettere intra questi precetti una nova inventione di speculatione, la quale benchè paia piccola e quasi degnia di riso, nondimeno è di grande utilità a destinar lo ingegno a varie inventioni, e questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di vari misti, se avrai a inventionare qualche sito potrai li vedere similitudine di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure, grandi valli e colli in diversi modi, ancora vi potrai vedere diverse battaglie e atti pronti di figure, strane arie di volti e abiti e infinite cose, le quali potrai ridurre in integra e bona forma.* Léonard de Vinci, Paris, B.N. 2038, f. 22v. (f. 102v. du manuscrit A de l'Institut de France) cité d'après Leonardo da Vinci, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Éd. Jean Paul Richter, 2 vol., Londres, 1939, n° 508). 26. Voir Luigi Grassi, "I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, „non finito“ e la costruzione dell'opera d'arte", *Studi in onore di Pietro Silva*, a cura della Facoltà Magistero dell'Università di Roma, Florence, 1957, p. 101 et Philip Sohm, *Pittorresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge, 1991 qui trace une excellente histoire du concept de la *macchia* au XVI^e et XVII^e siècle. 27. "Gli schizzi chiamiamo noi una prima sorte di disegni che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opra, e sono fatti in forma di una macchia, accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto." Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Florence, 1966, vol. I, p. 117. 28. Paul Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris, Éd. de Milovan Stanic, 2001, p. 247 ; voir Philip Sohm, *Baroque Piles and Other Decompositions*, dans Paul Taylor & François Quiviger, *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, Londres/Turin, 2000, p. 69. Quelques lignes auparavant (p. 246) Chantelou relate ces mots du Bernin : "J'oubliais à noter qu'il a dit que Véronèse et le Titien prenaient quelquefois les pinceaux et faisait des choses auxquelles ils n'avaient point pensé, se laissant emporter à une certaine furie de peindre". Il me semble probable qu'il y avait pour le Bernin un rapport direct entre ses explications sur les masses / *macchie* et cette déclaration sur la furie de l'esquisse que Vasari dénomme *macchia* ; rapport qui a échappé à Chantelou. 29. Le premier exemple que je connaisse pour cette signification : "Ma uno de' maggiori pregi, che dar li sentisse fù quello, del grand'accordamento del tutto insieme, e del giudizio grande, che Titiano haveva usato nella considerazione d'ogni distanza, essendo che da lontano si comprendeva una bellissima macchia, o vogliam dir massa cagionata dalle gran Piazze de chiari, e de scuri posti à tempo, onde ogni più vero intelligente potesse restarne con molta ragione contento insieme, e stupefatto, e seguendone poi l'avvicinamento potesse conoscere quanto fosse stata la sua grande, ed artificiosa Maestria." (Luigi Scaramuccia, *Le finenze de' pennelli italiani* [...], Pavia, 1674, p. 95) Le texte se réfère au tableau du Titien, *St. Pierre Martir*, brûlé en 1867 et qui se trouvait alors à S. Giovanni e Paolo à Venise (voir Sohm 2000, p. 95). 30. *An Essay to Facilitate the Inventing of Landscips, Intended for Students in the Art*, Londres, 1759 et *A New Method of Assisting the Inventions of Landscaps*, Londres, 1785 cité d'après Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Montélimar, 1990, p. 467-484. Parmi les publications plus récentes sur Cozens, voir Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Munich, 1993, p. 344-354 et Charles Cramer, "Alexander Cozens' New Method. The Blot and General Nature", *Art Bulletin*, 97/1997, p. 112-129. 31. "For the surest means of producing a great variety of the smaller accidental shapes, the paper on which you are to make the blot, may be crumpled up in the hand, and then stretched out again." (Cozens 1785, p. 25 ; voir Lebensztejn, p. 182 et ss.). 32. "The blot is not a drawing, but an assemblage of accidental shapes, from which a drawing may be made. It is a crude resemblance of the whole effect of a picture, except the keeping and

par ces maîtres. Bien définir les différences qui s'établiront si les sujets sont traités dans un mode ou dans un autre (antique, italien, flamand).

Flamand : familier et intime par le choix des formes et des types (plus de vérité et de réalisme dans ces types et ces formes, plus d'abstraction dans l'exécution et dans l'emploi des moyens matériels, dans le choix du clair-obscur, etc., etc. etc.).

En opposition le primitif, abstrait par la forme, le style et le choix et le goût [*sic*] des ajustements des milieux : épique et héroïque par des moyens absolument différents quoique semblables sur un seul point ; la fanfare du ton ; l'exaspération des valeurs (vitrail, émail) ; ou par la limpidité primitive et naïve des harmonies, l'abstraction et l'épopée par atténuation du ton (fresques) ou la clarté des effets, la simplicité et la délicatesse aérienne (éthérée) des valeurs.

Mélange piquant des différents modes, des différents styles des écoles les plus opposées, selon les besoins du sentiment et de l'imagination.

Grand clavier – à connaître à fond, à manier²³."

La tache, synthèse du hasard et de la composition

Les formes accidentelles de la nature intéressent certains peintres depuis longtemps. À l'époque préhistorique, ils ont profité des inégalités du rocher de certaines cavernes pour en faire des images d'animaux²⁴. Mais c'est surtout Léonard de Vinci qui a popularisé cette idée parmi les artistes européens. Dans un aphorisme écrit en 1492 et publié en 1651 dans le *Traité de la peinture*, il conseille aux jeunes peintres d'observer "les murs avec des taches (*macchie*) ou avec un mélange de pierres différentes" : "Si tu veux inventer un site, tu pourras y trouver des similitudes avec divers paysages, ornés de montagnes, de fleuves, de rochers, d'arbres, de plaines, de grandes vallées et de collines de différentes façons. Tu pourras aussi y découvrir des combats divers, des personnages avec des mouvements vifs, des visages bizarres, des vêtements et des choses infinies que tu pourras reproduire d'une bonne et complète façon²⁵."

Le terme *macchia* (tache) est devenu depuis le XVI^e siècle un concept clé de la théorie de l'art²⁶. Un terme qui relie le hasard et la composition, et dont il est utile de tracer l'évolution jusqu'à l'époque de Gustave Moreau. Vasari se sert du mot *macchia* entre autres au sens figuré pour caractériser les esquisses et la peinture esquissée d'un Tintoret. En 1550, il écrit que l'esquisse (*schizzo*) est la première ébauche d'un tableau. Comme il manque encore tout détail, elle ressemble à une tache (*macchia*)²⁷. *Macchia*, la tache de couleur, est l'élément le plus infime d'un tableau, mais on s'en sert aussi pour définir les parties peintes avec des tons semblables. C'est ainsi que le Bernin explique en 1665 que la conception de larges fresques doit se faire par "masses" (*macchie*) : "il a parlé ensuite de la coupe du Val-de-Grâce, et a dit que dans la composition de ces grands ouvrages il ne faut faire que des masses, il dit *delle macchie*, comme qui ferait des figures sur une feuille de papier et les couperait avec des ciseaux et placerait ces diverses masses, comme faisant la composition informe d'un tout, afin de lui donner un beau contraste, et qu'après on venait à remplir ces espaces de figures étudiées et descendait-on [*sic*] après au particulier [...]"²⁸.

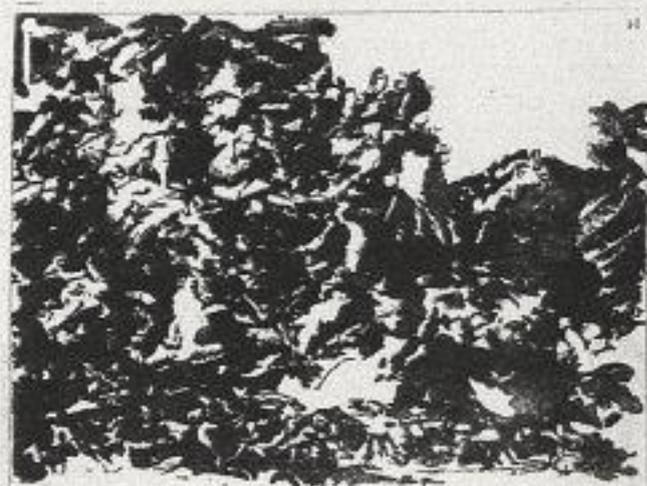
Macchia désigne dès le XVII^e siècle non seulement une partie de la composition mais aussi, comme *pars pro toto*, l'ensemble de la composition des colorations et des valeurs, c'est-à-dire l'effet du tableau avant même que l'on

puisse en distinguer les objets²⁹. C'est le concept de la vision abstraite de tableaux développé un siècle plus tard par Laugier.

Alexander Cozens (1717-1786), peintre et professeur de dessin à la cour d'Angleterre, publie en 1759 et 1785 deux traités dont le but est de simplifier l'invention de paysages³⁰. Cozens conseille aux peintres de dessiner rapidement des taches (ill. 52, 53) et de se servir de ces feuilles qu'il appelle *blot* (tache) pour dessiner des compositions de paysage. Ainsi le dessin d'un paysage fluvial, reproduit par Cozens en aquarelle (ill. 54), résulte du *blot* de la planche précédente (ill. 53). L'auteur explique le sens des *blots* par le double aspect du hasard et de la composition. Il faut selon lui, d'une part, que le peintre s'abandonne au hasard lors de la production des *blots*. Il suggère même de chiffonner la feuille de papier avant d'y appliquer les taches, ce qui permet d'obtenir une structure de lignes irrégulièrement brisées qui peuvent être reprises à l'encre³¹. D'autre part, Cozens explique que le *blot* "ressemble grossièrement à l'effet d'ensemble d'une peinture", c'est une indication des formes principales d'une composition, des valeurs, sans demi-tons ni couleurs. C'est là que Cozens se rattache à l'idée de la vision abstraite de tableaux : les *blots* sont indéfinis (*undistinguished*) comme un dessin éloigné de l'œil, au point de ne plus en distinguer les détails³².

Est-ce que Moreau a lu les textes de Cozens ? Connaisait-il ses *blots* ? C'est improbable, vu que les tirages des traités de Cozens furent extrêmement limités. Il n'existe du premier qu'un seul exemplaire (Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage) et ni la bibliothèque de Moreau ni d'ailleurs la Bibliothèque nationale ne possèdent le second. Si l'influence directe est improbable, il faut néanmoins considérer que Cozens n'est que la partie émergée d'un iceberg, d'une tradition artistique assez large. William Turner (1775-1851) et Victor Hugo (1802-1885) ont, parmi d'autres, fait des expériences tout à fait comparables. La combinaison du hasard et de la composition est pour eux aussi importante que pour Cozens et Moreau. Pourtant, chacun développe des techniques propres et ne semble pas avoir été directement influencé par ses prédécesseurs. Alors qu'on ne peut pas exclure que Turner ait eu connaissance du traité de Cozens, cela reste beaucoup plus incertain pour Hugo³³.

Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg, décrit en 1899 pour la première fois le rôle du hasard dans l'œuvre de Moreau. Le peintre se sert d'après lui, "suivant l'état de son esprit", de "deux méthodes tout opposées" pour élaborer un tableau. La première, plus traditionnelle, que l'on peut qualifier d'"idéation", démarre d'un thème littéraire, d'une idée iconographique. Moreau essaye alors "la plume à la main" à mettre en place le sujet en disposant de façon exacte chaque détail. On sait aujourd'hui que Moreau dresse dès les années 1860 dans son *livre de notes (rouge)*³⁴ des listes de sujets de peinture d'histoire qui lui semblent intéressants et qu'il les coche avec le soin d'un comptable au fur et à mesure que les tableaux sont réalisés. La deuxième méthode pourrait être désignée par création *ex casus*, par le hasard. Elle se place dans la lignée de Léonard et Cozens : "Tantôt, procédant d'une manière inverse, il surexcite son imagination par l'appel de tons dont les assemblages suggestifs éveillent, dans son cerveau éminemment impressionnable de créateur, des sensations qui se révèlent immédiatement sous les aspects concrets d'un riche symbole. Ici donc, c'est la magie de l'art qui opère, le mystère de la couleur qui agit. Il suffit, comme on pourra le voir par certaines pochades en apparence incompréhensibles de son atelier,



ill. 52 Alexander Cozens, *A close or confined scene, with little or no sky* [tache], aquarelle



ill. 53 Alexander Cozens, *Sans titre* [tache], aquarelle



ill. 54 Alexander Cozens, *Sans titre* [esquisse de paysage d'après la tache n° 37], aquarelle

colouring; that is to say, it gives an idea of the masses of light and shade, as well as of the forms, contained in a finished composition. If a finished drawing be gradually removed from the eye, its smaller parts will be less and less expressive; and when they are wholly undistinguished, and the largest parts alone remain visible, the drawing will then represent a blot, with the appearance of some degree of keeping." (Cozens 1785, p. 8). ³³ Pour une discussion plus détaillée des positions de Cozens, Hugo et Turner, voir Rosenberg 2003. ³⁴ Arch. M.G.-M., n° 500. Geneviève Lacambre qui a déjà publié une partie de ces listes (exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999) prépare une édition intégrale du document.

de quelques tons *fortuitement* rapprochés sur une palette ou juxtaposés sur un panneau pour qu'il saisisse dans ce contraste ou dans cette harmonie le sens expressif d'un langage particulier. Il recueille soigneusement ces notations volontaires ou *imprévues*, les complétant dans le sentiment qu'elles évoquent, voyant de ses yeux lucides se dégager lentement la forme de son rêve ainsi que, la nuit, de ces cercles d'or, d'améthyste ou de topaze qui se mêlent et se brouillent dans l'ombre de nos yeux fermés, se dégagent peu à peu les formes d'un songe éclos sous l'impression qu'ils ont fait naître³⁵."

Ce sont les palettes d'aquarelles, feuilles de papier sur lesquelles il teste la tonalité de son pinceau et mélange les pigments, qui montrent le mieux l'intérêt de Moreau pour le hasard de la tache. Tout aquarelliste s'en sert. Ce qui est exceptionnel, c'est que Moreau en ait conservé plus de 400³⁶. Il apprécie leur esthétique en deçà de la figuration. C'est pourquoi il interrompt souvent leur emploi bien avant d'avoir rempli la surface de la feuille. Par ailleurs, ces palettes, où des traits de pinceau et des taches colorées se trouvent "fortuitement rapprochés", peuvent "surexciter son imagination" (Bénédite). Elles sont le point de départ d'œuvres définitives, c'est-à-dire signées. La fameuse aquarelle de la *Tentation de saint Antoine*, réalisée peut-être vers 1896³⁷,



35. Léonce Bénédite, "L'Idéalisme en France et en Angleterre. Gustave Moreau & E. Burne-Jones", *Revue de l'art ancien et moderne* 1899, avril (p. 265-290), mai (p. 357-378) et juillet (p. 57-70) 1899 ; voir p. 285 (italiques rajoutés). 36. M. G.-M., Inv. 16010 (voir exp. Paris 2003, p. 93-107). 37. M. G.-M., Cat. 525 (exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, n° 138 (voir aussi Dario Gamboni, "Vers le songe et l'abstrait : Gustave Moreau et le littéraire", *48/14 La Revue du musée d'Orsay*, 9/1999, p. 50-61, p. 59).

ill. 55 Gustave Moreau, *Ébauche*, traits de pinceau et taches d'aquarelle



ill. 56 Gustave Moreau, *Esquisse de paysage (?)*, huile sur bois

est au départ une palette d'aquarelle. Une autre palette (ill. 55)³⁸ est moins explicite. Les taches évoquent des figures au premier plan. Moreau a rajouté – délibérément ? – un rocher sur la droite, du bleu pour le ciel, une colonne avec chapiteau et un entablement sur la gauche. Cette palette n'est pas signée mais elle a été retenue – probablement par Moreau même – pour être exposée au musée³⁹.

Le principe de la création *ex casus*, d'après l'inspiration de taches fortuites, se manifeste à maintes reprises aussi dans les peintures de Moreau. Mentionnons d'abord les esquisses à l'huile, qui ne sont peintes qu'avec quelques coups de brosse ou de couteau et où la répartition des couleurs semble assurée par le hasard. Parmi les œuvres exposées, c'est surtout le cas des n° 99, p. 137 et 106, p. 138 ou encore d'un petit paysage au rocher creux sur bois (ill. 56) qui rappelle les *paesine*, ces calcaires que l'on taille à Florence depuis 1600 environ et qui après avoir été polies ressemblent à des paysages. Comme les sédiments de la pierre, la couleur à l'huile ne se conforme pas ici à une volonté préalable. Est-il arbitraire de voir des paysages dans ces taches ? Il semble que non et même que, tout en recherchant l'inspiration de la tache casuelle, Moreau poursuit dès le début, mais de façon vague, cette direction : sa brosse, son couteau sont parallèles aux bords du rectangle et le blanc domine là où l'on peut s'attendre au ciel.

38. Voir exp. Mexico 1994, p. 250 et ss., repr. 39. Sur le tri des dessins, voir exp. Paris 2003, p. 59. La majorité des centaines de palettes d'aquarelles que Moreau a voulu conserver sont à l'état "brut". L'artiste ne les a pas retouchées. Les trois choisies pour être exposées dans le meuble tournant des aquarelles sont celles qu'il a le plus repeintes : *Combat de centaures*, signé, Cat. 386 ; *Page*, Cat. 474 ; *Tentation de saint Antoine*, signé, Cat. 525. *Dante et Virgile*, Cat. 470 est peut-être aussi issu d'une palette d'aquarelle. Parmi les dessins exposés Des. 746 et 953 sont des palettes.



ill. 57 Gustave Moreau, *Le Bon samaritain*, huile sur toile

Moreau a l'habitude de "regarder les tableaux à l'envers"⁴⁰, mais il lui arrive aussi de tourner des peintures plus ou moins finies sur le côté et de les continuer dans un nouveau sens. C'est le cas du *Bon samaritain* qui conduit sur son âne l'homme en détresse vers un lac. Cette toile était à l'origine un paysage marin avec deux rochers très escarpés sur la gauche (ill. 57)⁴¹. De même un petit carton (n° 110, p. 140) était déjà signé lorsque Moreau le pivote en modifiant les premiers plans en falaises.

Les exemples cités sont spectaculaires, mais ils ne concernent qu'une partie plutôt marginale de l'œuvre de Moreau. La méthode de création *ex casus* est-elle pour lui, comme le déclare Bénédite, une véritable alternative à l'idéation ? Y a-t-il des œuvres majeures nées du rapprochement fortuit de quelques tons ? Silke Bitzer a récemment montré que c'est le cas d'*Cédipe voyageur* (n° 86, p. 125), toile que Moreau a vendue vers 1888. La première idée pour cette composition est une esquisse très sommaire que l'artiste signe (n° 85, p. 125). Elle ne contient pas encore d'éléments de paysage et le format n'est pas aussi vertical que celui de l'œuvre définitive. On reconnaît au milieu la tête, les deux ailes et l'ébauche de la poitrine du sphinx. Or celui-ci semble se développer à partir de quelques taches sombres faisant partie de la toute première couche de l'esquisse. Ce n'est que par la suite que Moreau renforce ce sphinx avec quelques traits de pinceau vert ocre. La technique diffère radicalement de la figure d'*Cédipe*, rajoutée dans le coin, en bas à gauche, de manière précise

40. *Écrits sur l'art 2002*, p. 273. 41. Je remercie Geneviève Lacambre qui a attiré mon attention sur cet exemple. Un autre exemple de tableau continué sur le côté est le Cat. 1135, un paysage avec de hauts rochers et oiseaux, tourné de 90° et repeint avec une Sainte (?) ébauchée en rouge.

et d'un seul jet sur fond sombre. L'idée de cette composition, dont le sujet s'éloigne tellement de ses nombreuses variations de la légende thébaine, jaillit donc du rapprochement fortuit de quelques taches⁴². L'esquisse pour *Cedipe voyageur* est quasiment aussi "abstraite" que le sont les études de valeurs du milieu des années 1870 (ill. 47, 48, p. 61 et ill. 75 p. 135), mais son rôle dans le processus de gestation est différent. Alors que les études sur papier constituent une étape avancée d'un très long processus de création, l'esquisse d'*Cedipe* forme le début d'une série relativement courte d'études. Les formes et les fonctions des images non figuratives de Gustave Moreau sont donc très variées et il n'est pas toujours possible de déterminer le sens de certaines peintures, telles que les n° 96-98 (p.135 et 136). De plus, il y a des huiles dont le sujet est connu sans que l'on puisse établir leur fonction. C'est le cas d'un carton⁴³ en rapport avec *Jupiter et Sémélé*⁴⁴, œuvre majeure des dernières années de Moreau. Cette peinture est une synthèse des masses de couleurs du tableau. Si elle fait abstraction des figures, architectures et ornements, elle montre par contre l'essentiel : le dynamisme vertical de la forme centrale renforcée par les rehauts de blancs qui l'entourent et encadrée de coulisses sombres. C'est le sujet central du tableau, tel que le décrit à plusieurs reprises l'artiste : "Au centre d'architectures aériennes colossales [...] tout se transforme, s'épure, s'idéalise, l'immortalité commence, le divin se répand en tout, et tous les êtres, ébauches encore informes, aspirent à la vraie lumière [...] ils aspirent aux sommets, montant, montant toujours [...]"⁴⁵. Les proportions peu allongées et le fait que seule la partie supérieure de la composition soit retenue indiquent que la petite peinture est liée à la première conception du tableau (vers 1888-1889). Plus tard, Moreau l'agrandira, surtout vers le bas, pour arriver au format actuel⁴⁵. La petite peinture peut être, comme dans le cas d'*Cedipe*, le point de départ du tableau. L'idée iconographique tellement originale lui serait alors venue pendant qu'il peignait cette esquisse. Mais puisque, contrairement à *Cedipe*, les valeurs et couleurs sont ici assez proches du tableau final, il s'agit plutôt d'une étude pour la disposition de l'ensemble, exécutée à un moment plus avancé de la préparation de l'œuvre.

Dans la lignée de Léonard, Reynolds, Cozens et tant d'autres, Moreau a donc produit des centaines de feuilles, cartons, toiles et planches non figuratives. Ces "œuvres" ont pour lui une valeur esthétique propre bien qu'il s'agisse d'abord d'un matériel de travail dont les techniques varient autant que les fonctions. Ce n'est qu'à la lumière de l'art abstrait du XX^e siècle et de son refus programmatique de la figuration que ces images forment un ensemble, celui de l'œuvre "abstraite" de Moreau.

42. Silke Bitzer, *Von Ödipus zum Reisenden. Die Ödipus-Sphinx-Thematik im Wandel bei Gustave Moreau*, mémoire de maîtrise, Freiburg en B., 2003. 43. Exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999. Le cadre porte l'étiquette de l'inventaire d'après décès n° 211 qui correspond à "211. Deux esquisses pour le Bon Samaritain et Sémélé [sic], prises 90 (Fr)". L'iconographie oubliée jusqu'à l'exposition de Zurich (Zurich/Munich 1986, n° 131) était donc connue par les proches de Moreau. 44. M. G.-M., Cat. 91 (exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, n° 118, repr.). 45. *Écrits sur l'art* 2002, p. 143. et ss. Moreau a conçu l'idée poétique du tableau en 1888 ou même avant (exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, p. 214). Une grande esquisse sur toile, datée 1889 (M. G.-M., Cat. 94, exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, n° 118-4, repr.) est d'après Geneviève Lacambre, "la formulation de la première idée, longuement mûrie". L'esquisse "abstraite" qui a à peu près les mêmes proportions et une composition similaire pourrait l'anticiper.