





HASARD ET ABSTRACTION. LES PALETTES D'AQUARELLE DE GUSTAVE MOREAU*

par Raphael Rosenberg

Depuis le Salon de 1864, où il exposait *Œdipe et le Sphinx*, jusqu'à sa nomination comme professeur chef d'atelier à l'École nationale des beaux-arts en 1892, Gustave Moreau fut un peintre très honoré par les milieux officiels. Les tableaux qu'il exposait et vendait étaient essentiellement à sujet mythologique et biblique, peintures d'histoire riches de détails, en contradiction éclatante avec la recherche de pureté et de simplicité propre aux modernismes des années avant et après 1900. Bien que Moreau fût le maître vénéré de nombreux Fauves (Matisse, Rouault, Marquet entre autres), sa cote sombre rapidement après sa mort, en 1898. Quelques expositions et publications perpétuent sa mémoire jusqu'au centenaire de sa naissance en 1926. Ensuite, c'est l'oubli quasi total : pendant un quart de siècle, ses œuvres ne sont pratiquement plus exposées et aucune publication ne leur est consacrée. Ce n'est que depuis les années 1950 que l'on recommence à s'y intéresser. Cette redécouverte est due à des critiques novateurs, souvent proches des artistes informels¹.

n° 102
Palette
d'aquarelle
(détail)

À gauche
n° 115
Esquisse
abstraite

Moreau exhumé de l'oubli n'est cependant pas celui que l'on avait oublié depuis 1926. L'artiste ressuscité possède un nouveau visage, à deux faces : il est père du symbolisme, d'une part, et précurseur de l'art abstrait, de l'autre. Ce rôle de précurseur lui est attribué en particulier en raison d'une cinquantaine de petits tableaux non figuratifs (n° 115). Certains étaient visibles dès l'ouverture de sa maison-musée en 1903, mais ils n'avaient été remarqués que de façon marginale avant la seconde moitié du vingtième siècle².

Au-delà de ses peintures, Moreau a laissé un nombre important de feuilles « non figuratives », encore inédites aujourd'hui pour la plupart. Quelques dessins abstraits sont exposés dans les salles du musée, aménagées vers 1900 par Henri Rupp, le confident intime de Moreau³. Parmi les dessins rangés par Rupp dans des cartons qui constituent la réserve graphique du musée, il y en a quelques dizaines qui ne représentent rien⁴. C'est finalement en ouvrant et en recensant les dizaines de meubles et placards de la maison-musée que Geneviève Lacambre a mis au jour, au cours des années où elle était responsable du musée, plusieurs centaines de feuilles non figuratives. Le groupe de loin le plus fourni est celui des *palettes d'aquarelle* (n°s 22, 89-105)⁵. Ce sont d'une part des palettes au sens strict du terme, sur lesquelles Moreau mélangeait différentes tonalités. Il en résulte de larges taches avec couches de pigments superposées (n° 92). Il s'en servait d'autre part en tant qu'épreuves, pour voir si les pigments dilués dans l'eau avaient le degré de coloration souhaité et également pour enlever du pinceau l'excès d'humidité. On observe cette démarche dans les très nombreuses touches plus ou moins longues et de même couleur, souvent ondulées et vaguement parallèles. Il s'agit de feuillets dont l'artiste s'était parfois servi auparavant comme brouillon de lettre, pour y noter quelques mots ou croquer un dessin (n°s 22 et 97)⁶. Bon nombre des courtes phrases que l'on trouve sur les palettes sont adressées à sa mère, sourde, qui meurt en 1884. Ces feuilles datent probablement du début des années 1880, époque où Moreau travaillait assidûment à l'aquarelle⁷. D'autres palettes sont-elles plus récentes ? C'est probable, mais je n'ai pas pu recueillir d'indices qui le démontrent. Bien avant Moreau déjà, tout aquarelliste utilisait des feuilles d'essais et nombreux sont ceux qui, jusqu'à aujourd'hui, mélangent les couleurs sur des palettes en papier. Ce qui est exceptionnel dans le cas de Moreau, c'est qu'il ait gardé un aussi grand nombre de palettes, pendant deux décennies au moins. L'étude de ces palettes

n° 94
Palette
d'aquarelle
(Animal
sautant)

Double page
suivante
n° 104
Palette
d'aquarelle
(« Jéhova »)



montre qu'il ne s'agit aucunement de l'acte d'un maniaque ne pouvant se séparer de rien mais d'une volonté artistique claire : Moreau conserve et travaille avec ses palettes parce qu'il apprécie l'esthétique de ces taches, qu'il a créées avec l'aide du hasard.

L'intérêt qu'il porte à ces feuilles et la façon dont il s'en est servi sont multiples. Il y a d'abord des formes qui invitent à reconnaître des figures – des quadrupèdes, par exemple, courant et sautant (n^{os} 94, 96, 99 et 100) ; des évocations de têtes ou de corps – êtres difficiles à détailler (n^{os} 102 et 103). Ces « images potentielles »⁸ sont infinies et, tout comme dans le test de Rorschach, chacun projette dans les taches des associations différentes. Il y a d'ailleurs de nombreuses feuilles où les taches et les traits de pinceau expriment, sans évoquer de figures ni d'objets, un caractère particulier, tel le dynamisme marqué du n^o 90, la vivacité du n^o 93, la légèreté centrifuge des n^{os} 95 et 105. C'est le hasard qui conduit la « création » de ces palettes, Moreau étant tout au plus dirigé







par son subconscient. Il a dû réaliser après coup la beauté de ces « dessins ». C'est ainsi qu'il lui arrive souvent d'arrêter le travail bien avant que la feuille ne soit épuisée – pour sauvegarder de belles taches ou un certain effet d'ensemble. Parfois, il recoupe la feuille de papier pour isoler et centrer les taches qui l'intéressent (n^{os} 91, 96, 99 et 100). Les ciseaux cadrent et transforment une feuille d'essais en composition d'artiste. Dans le cas d'une petite tache où Moreau reconnaît l'image de Dieu (n^o 104) – il s'agit probablement de « l'esprit de Dieu » qui, d'après Gen. 1,2, « se mouvait au-dessus des eaux » –, l'artiste encadre ce mélange de touches d'aquarelle a fortiori au crayon et inscrit « Jéhovah ».

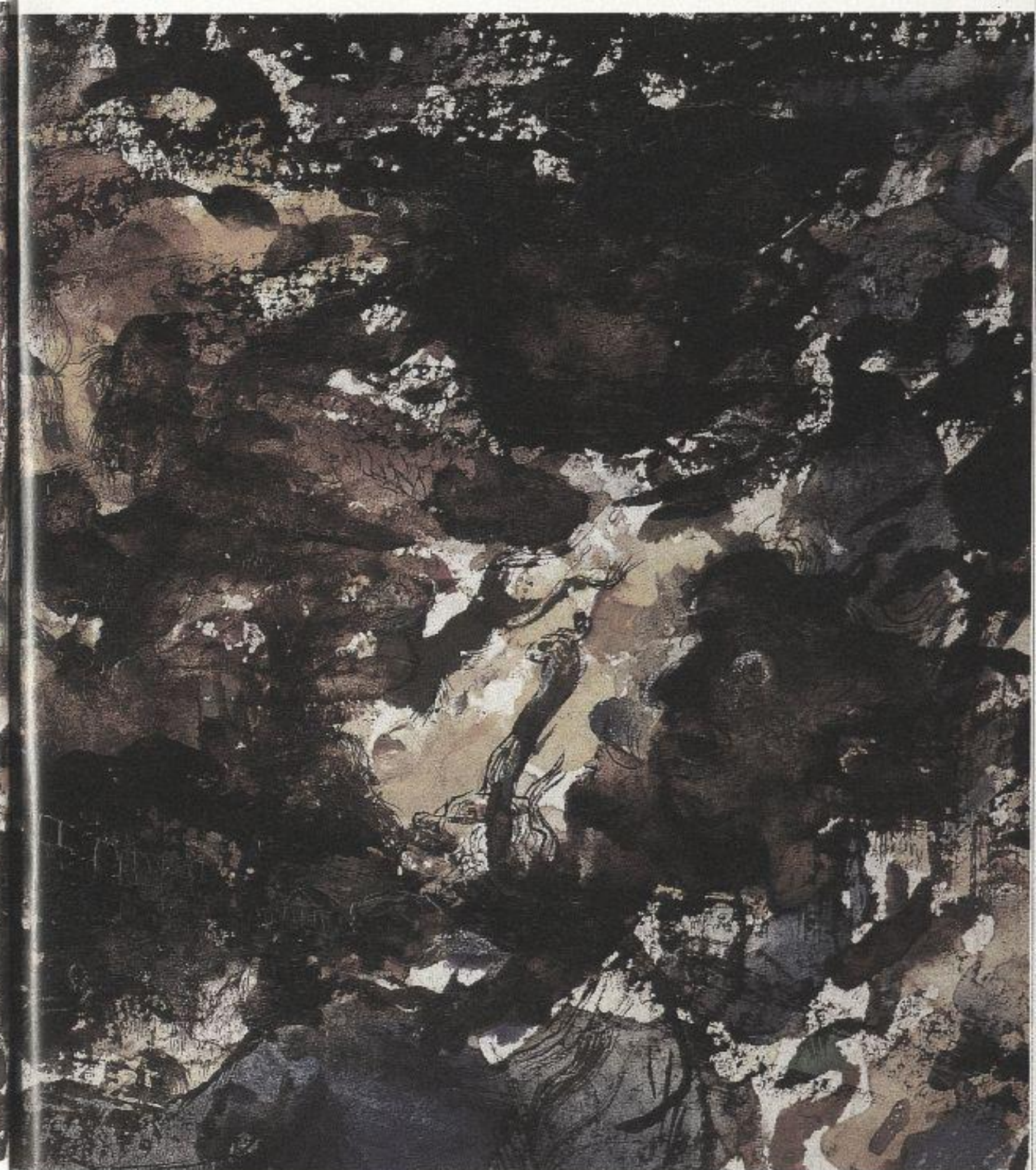
Les interventions plus nettes sur les palettes d'aquarelle sont celles que Moreau a entreprises au pinceau. Il y a ainsi une demi-douzaine d'aquarelles signées, encadrées et exposées depuis 1903 au musée qui, au départ, étaient des palettes d'aquarelle⁹. Le *Page* (n^o 116), par exemple, était déjà dessiné « par le hasard » avant que Moreau ne le termine au pinceau (contour du visage, du nez et de la bouche, de sa jambe droite et de ses pieds). C'est aussi le cas de la *Tentation de saint Antoine* (n^o 117). Cette palette d'aquarelle a dû ressembler au n^o 98 où les masses sombres des bords et le grouillement des taches bariolées



Cidessus
n^o 116
Page

Cicontre
n^o 104
Palette
d'aquarelle
(* Jéhova *)
détail

À gauche
n^o 99
Palette
d'aquarelle

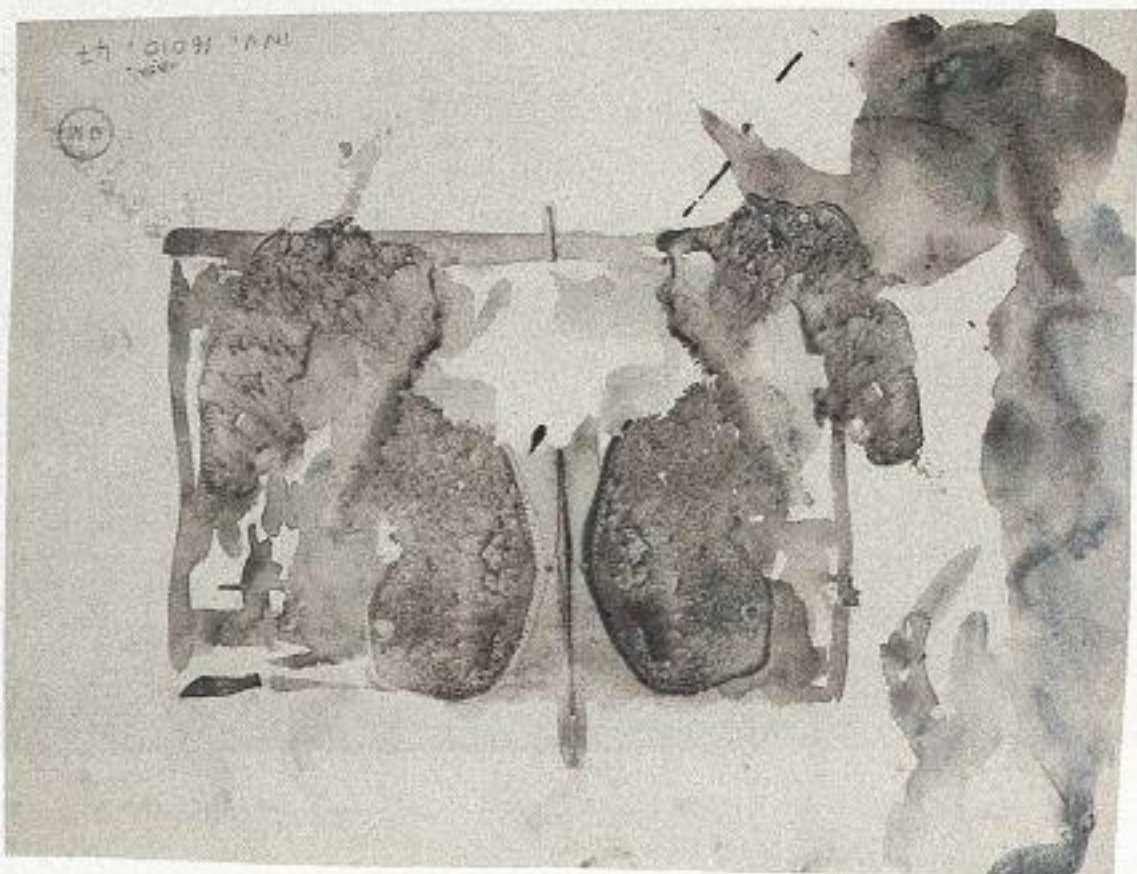


n° 117
Saint Antoine

semblent suggérer une semblable iconographie. Un tel effet de formes et de couleurs, encore abstrait, a incité Moreau à accentuer au pinceau avec de l'aquarelle brune, peu diluée, et de la gouache blanche le saint, agenouillé au milieu, et les démons qui l'accablent de tous côtés. Il est remarquable que Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg et critique influent, ait décrit dans un article publié en 1899 qu'il suffisait à Moreau « comme on pourra le voir par certaines pochades en apparence incompréhensibles de son atelier, 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. »¹⁰

L'intérêt que Moreau porte au hasard dans la création picturale n'est pas limité aux palettes d'aquarelle. Il fait des expériences avec des techniques d'estampe facilitant des résultats imprévus tels que le monotype (n^{os} 86 et 88)¹¹ et le pliage de taches (n^o 91). Par ailleurs, l'intérêt qu'il porte à l'image non figurative n'est pas limité au hasard. C'est ainsi qu'il dessine des esquisses de la composition générale d'un tableau (n^{os} 86, 87 et 101), de l'effet des valeurs (n^{os} 24 et 85) ou encore du rapport entre image et cadre (n^o 67). Esquisses tellement abstraites, au sens propre du terme, qu'il n'est pas toujours possible d'en discerner l'iconographie.

n^o 91
Femme-
chat
(pliage)





Moreau est-il le premier peintre abstrait? Cette question discutée à plusieurs reprises au cours de la seconde moitié du vingtième siècle est – me semble-t-il – mal posée¹². En effet, plusieurs autres ont réalisé bien avant Moreau des images non figuratives¹³. Un exemple éminent est celui de Victor Hugo qui, à l'ombre de sa production poétique, expérimente depuis la fin des années 1840 une multitude de techniques tachistes exaltant le hasard. Il produit jusqu'en 1876 et conserve jusqu'à sa mort des centaines d'images qui ne représentent rien. Hugo a

n° 89
Palette
d'aquarelle

n° 88
Paysage



commenté l'une de ces feuilles (n° 118) de sa propre main : « aspect crépusculaire, obstiné, noir, hideux ». L'inscription, lisible sur une ancienne photographie de la feuille¹⁴, est une description poétique de l'aspect du dessin. Elle démontre que Hugo s'intéresse à l'effet esthétique des formations non figuratives. Il s'agit – vu le nombre et la dimension de ses dessins – d'une fascination profonde, qu'il a cultivée pendant plusieurs décennies. L'écrivain Hugo, qui n'a jamais vendu ni exposé de dessins, en a souvent offert et a consenti que certains soient reproduits. Il a cependant gardé les plus abstraits jusqu'à sa mort, tout comme Moreau, qui n'a jamais exposé des dessins ou tableaux non figuratifs. Aucun n'est signé et ils ont des cadres faits avec les mêmes baguettes dorées, bon marché, dont il s'est servi pour de nombreuses esquisses à côté desquelles ces tableaux sont placés depuis

l'ouverture du musée. Lorsque, à partir de 1911, Kandinsky, Kupka, Delaunay, Malevitch, Mondrian et tant d'autres commencèrent à *exposer* des toiles abstraites *en tant qu'œuvres d'art*, ils le firent avec l'emphase des membres de l'avant-garde d'une toute nouvelle époque. C'est avant tout cette revendication qui les sépare de Hugo et de Moreau. L'innovation fondamentale de la peinture abstraite au début du vingtième siècle n'est pas d'avoir inventé un nouveau type d'image mais de décréter que les tableaux non figuratifs seraient dorénavant de l'art.

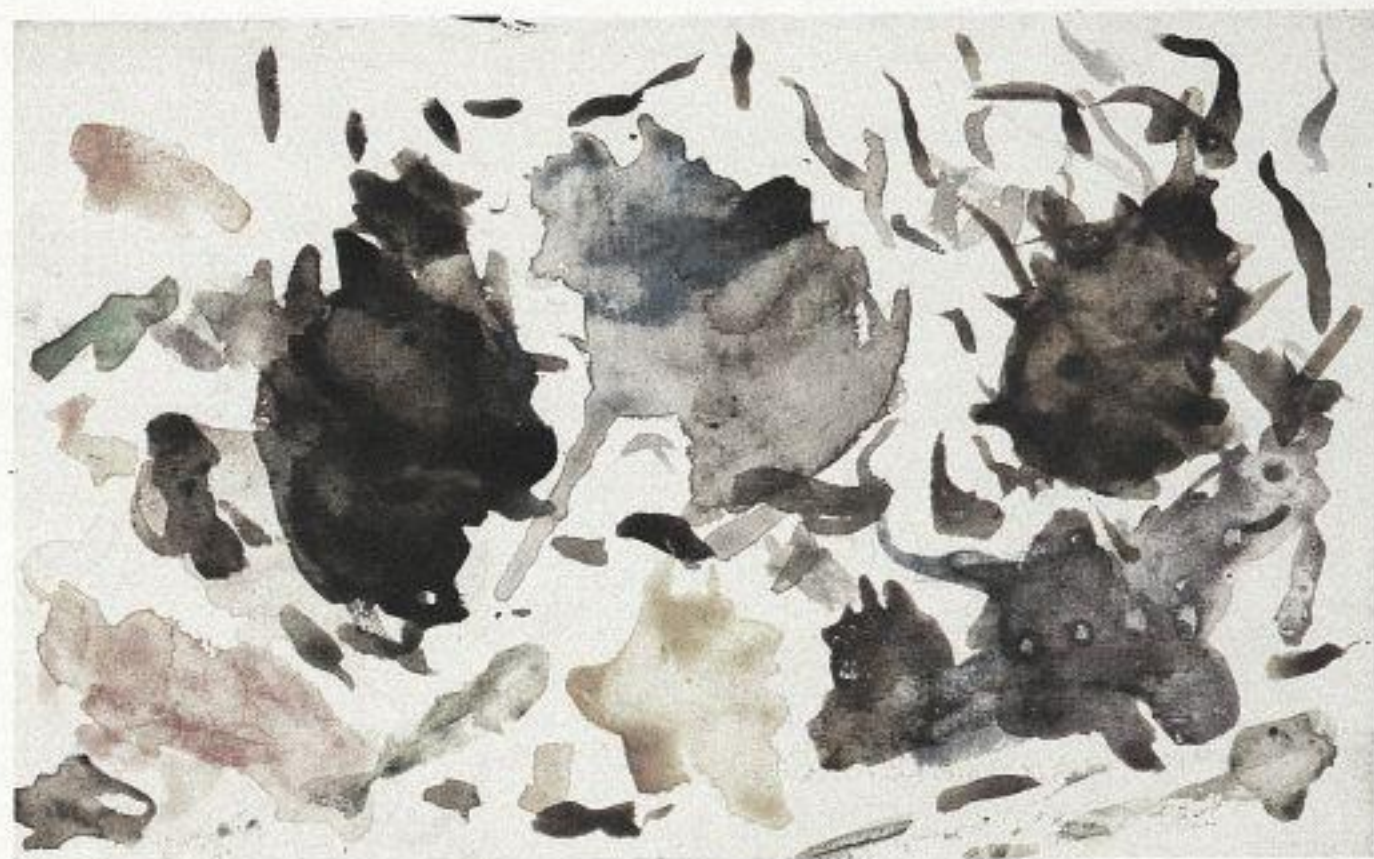
n° 118
Victor
Hugo,
Tache



n° 95
Palette
d'aquarelle

n° 102
Palette
d'aquarelle

Double
page
suivante
n° 98
Palette
d'aquarelle





²⁰ MGM, Des. 468.

²¹ Note écrite en marge au Des. 470.

²² MGM, Arch. GM 298.30, publié dans *Écrits sur l'art*, p. 145.

²³ Plutarque, *Sur la disparition des oracles*, dans *Œuvres morales*, t. VI, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 121-123. Gustave Moreau possédait une édition en vingt-cinq volumes des œuvres complètes de Plutarque (MGM, Inv. 13872). D'ailleurs, comme le remarque P.-L. Mathieu, l'artiste pouvait aussi avoir lu cette légende dans le *Dictionnaire de la Fable* par F. Noël, présent dans sa bibliothèque dans l'édition parisienne de 1801 (P.-L. Mathieu, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevée*, Courbevoie, ACR édition, 1998, p. 224-226). Le dieu Pan réapparaît dans une autre des dernières œuvres de l'artiste restée, elle aussi, inachevée : *Le grand Pan contemple les sphères célestes* (MGM, Cat. 44).

²⁴ MGM, Arch. GM 149, publié dans *Écrits sur l'art*, p. 141.

²⁵ MGM, Arch. GM 38, publié dans *Écrits sur l'art*, p. 57.

²⁶ Voir à ce propos, L. Capodiecchi, « Un art muet », dans G. Lacambre, P. Cooke, L. Capodiecchi, *Gustave Moreau. Les Aquarelles*, Paris, Somogy, 1998, p. 23-31.

²⁷ Dans ce poème, contenu dans *Les Cariatides*, Th. de Banville célèbre les qualités prophétiques du poète « vrai lien de la terre et du ciel » et l'impossibilité de celui-ci à s'intégrer au monde.

²⁸ Une position qui pourrait avoir été consolidée par la lecture d'ouvrages comme *La Voie parfaite ou le Christ isotérique* par A. Kingsford et E. Maitland (Paris, Félix Alcan éditeur, 1891) présent dans la bibliothèque de l'artiste. Dans le « Résumé de l'argumentation » de ce livre, on lit : « La religion étant fondée sur la nature même de l'existence est nécessairement non-historique, indépendante des temps, des lieux, des personnes, et fait perpétuellement appel à l'intellect et à la conscience. »

²⁹ *Œuvres de Théodore de Banville*, Paris, A. Lemerre, 1889, dédicacé par l'auteur : « A Gustave Moreau / Avec la plus fidèle admiration / Théodore de Banville ». (MGM, Inv. 14722.)

³⁰ MGM, Arch. GM 350.5, publié avec quelques variantes dans *Écrits sur l'art*, p. 154-155.

³¹ Si le personnage de Sapho a été souvent représenté par Moreau, le mythe d'Ovide n'apparaît que rarement dans son panthéon personnel, par exemple dans un petit tableau de jeunesse (MGM, Cat. 767) qui répète, en l'inversant, l'*Apollon et Daphné* peint par Théodore Chassériau en 1844 (Louvre).

³² Il s'agit donc de l'ange qui appartient aux plus élevés des chœurs célestes.

³³ Nous empruntons ici le titre de l'ouvrage célèbre de F. Nietzsche.

³⁴ MGM, Cat. 37.

³⁵ MGM, Arch. GM 350.5, publié avec quelques petites variantes dans *Écrits sur l'art*, p. 154-155.

³⁶ MGM, Arch. GM 149.

HASARD ET ABSTRACTION. LES PALETTES D'AQUARELLE DE GUSTAVE MOREAU par Raphael Rosenberg

* Pour Geneviève Lacambre qui, pendant des années, a partagé son expertise sur Gustave Moreau, sur son musée et sur son temps.

¹ Voir l'article d'Italo Cremona, « Moreau sconosciuto », dans *Circolare sinistra*, 4/5, 1955, p. 2 sqq. ; l'exposition organisée par Julien Alvard et François Mathey (Congrès pour la liberté de la culture (éd.), *Antagonismes*, Paris, musée des Arts décoratifs, palais du Louvre, pavillon de Marsan, février 1960) ; Michel Ragon, « Gustave Moreau », dans *Cinéma*, n° 54, août 1961,

p. 12-21 ; Paul Jenkins, « Gustave Moreau : Moot Grandfather of Abstraction », dans *Art News*, n° 60, décembre 1961, p. 46-48 et 67-69, et l'exposition du MOMA de New York et de l'Art Institute de Chicago, *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin, 1961-1962*, où Dore Ashton était commissaire du chapitre sur Moreau (pp. 108-145).

² Parmi les tableaux plus ou moins abstraits inclus dans le catalogue de 1902 (*Musée Gustave-Moreau. Catalogue sommaire des peintures, dessins, cartons et aquarelles*, Paris, 1902), voir entre autres les Cat. 144, 164, 247, 267, 268, 269. En l'absence d'iconographie, Henri Rupp, auteur de ce catalogue, les a dénommés « ébauches », c'est-à-dire – au sens propre du terme – œuvres n'ayant reçu qu'une première couche de couleur. Ce terme est incorrect puisque la plupart furent vernis et encadrés par l'artiste, ou du moins sous sa direction (cf. *L'Inde de Gustave Moreau*, Paris, musée Cernuschi, 1997, p. 176 ; on trouve les mêmes étiquettes de l'inventaire après décès sur les MGM Cat. 247, 1133, 1136, 1138, 1141, 1143, 1144, 1146-1148, 1150, 1151, 1153, 1154, 1160, 1168, 1171-1178, le relevé des cadres, des étiquettes et des vernis est basé sur des observations effectuées au cours de mes recherches au musée en 2000 et 2001). Les exemples les plus abstraits se trouvent dans un placard du rez-de-chaussée (salle F Cat. 1133-1154) ainsi que dans le meuble de la première salle du troisième étage qui a été refait récemment (certains parmi les Cat. 1160-1179). Ces tableaux ne figurent ni dans le catalogue de 1902 ni dans ses rééditions de 1904 et 1926. Les tableaux du rez-de-chaussée ont été ajoutés dans la quatrième édition, publiée par Jean Paladilhe en 1966 (« 1133 à 1154. Vingt-deux ébauches ») mais ce n'est que depuis l'édition de 1974 que l'on trouve un relevé précis et complet de l'ensemble. La séparation de ces œuvres, qui ont pour la plupart les mêmes cadres, est probablement posthume à la mort de Moreau. Parmi les premiers auteurs qui ont remarqué l'intérêt de Moreau pour des images non figuratives, voir surtout Léonce Bénédite, « L'Idéalisme en France et en Angleterre. Gustave Moreau & E. Burne-Jones », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 2, 1899, p. 285 ; Robert de Montesquiou, *Exposition Gustave Moreau*, galerie Georges Petit, Paris, 1906, p. 29, et George Desvallières, *Exposition Gustave Moreau et quelques-uns de ses élèves*, galerie Georges Petit, Paris, avril 1926, p. 3.

³ MGM Des. 746 et 990.

⁴ MGM Des. 4832 (cat. 85) et 4858 (cat. 87).

⁵ Il s'agit d'environ 400 feuilles auxquelles on a assigné les numéros d'inventaire 16010-Iss. La façon dont Moreau conservait ses palettes est inconnue. Le lot majeur (MGM Inv. 16010-I à 254) était ficelé dans du papier d'emballage bleuâtre qui portait l'adresse de Georges Rouault, élève de Moreau et premier conservateur du musée (« Remettre à M. Georges Rouault / 45 rue de Douais IXème »). Rouault a barré sa propre adresse et s'est resservi du papier pour emballer les palettes en marquant à la plume « Etudes d'aquarelles du Maître Gustave Moreau ». Les autres palettes étaient avec d'autres dessins et papiers de Moreau dans une armoire du deuxième étage de la maison-musée (Inv. 16010-255 à 372) et dans différents tiroirs du meuble à plans de la galerie du premier étage (Inv. 373 à 407). Quatre palettes furent montrées en 1987 à Norwich et Manchester dans l'exposition *The Art of Watercolour* (hors catalogue). La feuille Inv. 16010-5 est reproduite dans Geneviève Lacambre, Peter Cooke et Luisa Capodici, *Gustave Moreau. Les Aquarelles*, Paris, 1998, p. 128, et dans le catalogue d'exposition *Gustave Moreau et l'antique*, musée de Millau et des Grands Causses, 2001, p. 49, cat. n. 76.

⁶ Entre autres, MGM Inv. 16010-24, -28, -51, -52, -58, -60, -76, -127, -130, -135 à -138, 159, -163, -185, -189, -214, -224, -237, -238 et -249. Il arrive aussi – mais c'est l'exception – que Moreau utilise l'une de ces palettes pour inscrire quelque chose à fortiori, au-dessus de l'aquarelle. C'est notamment le cas des Inv. 16010-132 (« tu l'as lu ») et -192 (« mad floral ») et à gauche

« de Florival »), inscriptions certainement adressées à sa mère. Voir aussi les I6010-I71, -221 et -222.

⁷ En particulier pour satisfaire les commandes du collectionneur Antony Roux, à qui il vend, entre 1879 et 1883, 65 aquarelles sur le sujet des *Fables* de La Fontaine.

⁸ C'est le terme créé par Dario Gamboni (*Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, 2002), qui décrit bien ce genre de figurations connues dès l'Antiquité et très en vogue vers la fin du dix-neuvième siècle.

⁹ MGM Cat. 386, Des. 746 et Des. 953.

¹⁰ Cité dans la note 2.

¹¹ Voir aussi les deux feuilles MGM Des. 760.

¹² Voir les titres cités dans la note 1 ainsi que Susan Freudenheim, « Gustave Moreau and the Question of Abstraction », *Marsyas. Studies in the History of Art*, XX, 1979/80, pp. 71-77 ;

Pierre-Louis Mathieu, « Gustave Moreau. Premier abstrait ? », dans *Connaissance des arts*, n° 346, décembre 1980, p. 85-91, de même que Pierre-Louis Mathieu, « Gustave Moreau : du symbolisme à l'abstraction », dans *Art Nouveau. Littérature et beaux-arts à la fin du 19'*, Revue de l'université de Bruxelles 3, 1981, p. 59-66.

¹³ Je renvoie à ma thèse : Raphael Rosenberg, *Jenseits der Mimesis (1600-1900). Eine Archäologie des ungegenständlichen Bildes*, Fribourg-en-Brisgau, 2003.

¹⁴ L'inscription à l'encre a disparu sur la feuille mais elle est encore lisible sur une ancienne photo qui se trouve dans le dossier de l'œuvre à la Maison de Victor Hugo. Je remercie Sophie Grossiord qui m'a signalé cette photographie.

BIOGRAPHIE D'UN « PEINTRE HÉROÏQUE »

par Luisa Capodici

¹ Joséphin Péladan, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, janvier 1895, pp. 29-34.

² MGM, Arch. PM 2. Pour une biographie très détaillée de Gustave Moreau, voir Geneviève Lacambre, « Chronologie », dans *Gustave Moreau 1826-1898*, catalogue d'exposition, Paris, Chicago, New York, 1998-99, Paris, RMN, 1998, p. 259-274.

³ Cet album est toujours conservé au musée Gustave-Moreau (Arch. LM I).

⁴ Localisation actuelle inconnue.

⁵ MGM, Cat. 223.

⁶ Dijon, musée des Beaux-Arts.

⁷ Bourg-en-Bresse, musée de Brou.

⁸ Voir Luisa Capodici, *Gustave Moreau. Correspondance d'Italie*, Paris, Somogy, 2002, p. 12.

⁹ *La Légende de sainte Ursule* à l'Académie et *l'Histoire de saint Georges* à Saint-Georges des Esclavons.

¹⁰ New York, Metropolitan Museum of Art.

¹¹ Cité par Geneviève Lacambre, dans *Gustave Moreau 1826-1898*, op. cit., p. 77.

¹² Théophile Gautier, « Salon », *Le Moniteur universel*, 9 juillet 1965. Voir F. Chaleil, *Gustave Moreau par ses contemporains*, Paris, Les Éditions de Paris, p. 26.

¹³ Jules Barbey d'Aurevilly, « Des tendances de l'art contemporain à l'occasion de l'Exposition des beaux-arts de 1864 », paru dans *Annales de la charité* en mai 1864 sous le pseudonyme de « Old Noll ».

¹⁴ Paris, musée d'Orsay.