

L'Arabesque de Gustave Moreau

Yûko TAKEMATSU
(Université Seinan Gakuin, Japon)

L'un des grands intérêts des œuvres picturales de Gustave Moreau (1826-1898) réside dans le rapport du sujet avec le moyen de le traiter. La critique d'art révèle chez lui l'influence du romantisme de Delacroix, du néo-classicisme d'Ingre et surtout de son ami Chassériau, disciple d'Ingre ; Baudelaire lui reproche de se placer dans « une attitude équivoque » entre Ingre et Delacroix.¹ On ne pourra pas manquer de relater également l'influence réciproque entre le peintre et des écrivains tels que Baudelaire, Leconte de Lisle, Flaubert, Huysmans ou Mallarmé. Avant tout, c'est un peintre d'histoire symboliste qui ne représente pas ce qu'il a vu réellement mais ce qu'il a imaginé et rêvé dans son intérieur.

Quant à la pensée sur l'art de Moreau, nous pourrions consulter ses *Écrits sur l'art*, recueillis après sa mort. « Tout ce qui est beau dans l'art, vraiment rare, tout ce qui relève de ce qu'il y a de plus noble, de plus précieux, de l'esprit et de l'âme, ne peut être copié sur nature. »,² écrit-il. Moreau dessine d'après nature comme tous les peintres, sa création pourtant ne résulte pas directement de la nature, mais de son imagination profonde et de sa réflexion répétée. « De la nécessité pour l'artiste d'une grande pénétration, activité, subtilité d'esprit, et, sinon d'une véritable érudition, mais d'une vive intelligence des choses. »³ Et sur le but de son art, « l'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, voilà mon but. »⁴, constate-t-il.

L'assiduité de Moreau au musée du Louvre pour y étudier les grands peintres s'inscrit chez les chercheurs. Geneviève Lacambre, ancienne directrice du musée national Gustave Moreau, note certains livres possédés par le peintre : les *Métamorphoses* d'Ovide, les gravures de Van Thulden de 1640 d'après la galerie d'Ulysse à Fontainebleau-chef, les deux volumes illustrés des gravures au trait de l'Anglais Flaxman – l'un concernant *La Divine Comédie* de Dante, l'autre Homère, les tragiques grecs et Hésiode, l'Antiquité – Vitruve, Winckelmann, Mazois – et sur la Renaissance, mais aussi sur le Moyen Âge, avec les deux volumes publiés par N.X. Willemin en 1839 ; enfin, la revue illustrée *Le Magasin pittoresque*.⁵ Ainsi, dépouillait-il les documents sur l'Antiquité grecque et la Renaissance, les ornements d'Orient, d'Inde, de Chine et les sources modernes de son époque.

Moreau a traité des sujets non seulement très connus comme Œdipe, Sphinx, Léda, Orphée, Sémélé, Sapho, Jésus (pietà), saint Sébastien, saint Georges, mais aussi de ceux moins connus comme les *Esclaves jetés aux murènes* (1850), *Les Athéniens livrés au Minotaure dans la labyrinthe de Crète* (1855), *Les Prétendants* (1852-1896), *Les filles de Thespius* (1853, 1882-1883)⁶. Hérodiade-Salomé n'est pas un sujet rare, cependant le traitement de Moreau est original avec la tête décapitée de saint Jean-Baptiste en l'air dans *L'Apparition*. Le regard du spectateur est attiré par une beauté immobile et mystérieuse, un style nouveau et inouï pour ce thème accoutumé.

La maison qu'achètent en 1853 les parents de Moreau, 14 rue de La Rochefoucauld, est

¹ Baudelaire, *Salon* de 1845, in Mathieu, Pierre-Louis (1994), p. 21.

² Moreau, Gustave, textes établis, présentés et annotés par Cooke, Peter (2002), p. 238.

³ Ibid., p. 241.

⁴ Ibid., p. 57.

⁵ Lacambre, (1997), p. 14.

⁶ La datation se réfère au livre de Mathieu (1994).

léguee à l'État par le peintre lui-même, et ouverte en tant que musée national Gustave Moreau en 1903. Le peintre décide de faire de sa maison un musée et la rénove en 1895, trois ans avant sa mort. L'idée d'un musée personnel est rare et ambitieuse. Aussi, le musée et les œuvres qui y sont laissées ne sont pas les fruits du hasard, mais projetés et arrangés intentionnellement par le peintre.

Alors, ce qui nous intéresse, ce sont des œuvres qui ne sont pas vendues par Moreau, mais dessinées assez tôt, gardées pour son musée et modifiées peu à peu jusqu'au jour de sa mort. Nous pouvons y trouver son idée artistique principale, l'arabesque : « L'évocation de la pensée par la ligne, l'arabesque et les moyens plastiques, voilà mon but. ». Nous allons la chercher et examiner comment elle crée de la beauté plastique dans les trois tableaux suivants : *L'Apparition (huile sur toile)*, *Les Prétendants*, et *Jupiter et Sémélé*.

1. *L'Apparition* et « grotesques-arabesques »

Gustave Moreau produit deux œuvres sur le sujet de Salomé et les présente au Salon de 1876 : un tableau intitulé *Salomé dansant devant Hérode* et une aquarelle, *L'Apparition*. Elles sont très réussies. L'histoire est tirée des *Évangiles selon saint Mathieu et selon saint Marc*. Elle est connue et traitée par plusieurs peintres avant Moreau : Bernardino Luini (1485-1532), le Caravage (1571-1610), Fra Filippo Lippi (1406-1469), et ses contemporains, Henri Regnault (1843-1871), Henri-Léopold Lévy (1840-1904), etc.

L'*Évangile* raconte l'histoire d'Hérode – Antipas ayant mis en prison Jean-Baptiste qui lui reproche d'avoir épousé la femme de son frère et Hérodiade qui déteste le prisonnier. Lors de l'anniversaire du tétrarque, la fille d'Hérodiade montre une danse qui plaît au roi. Ce dernier lui promet de donner tout ce qu'elle veut. Elle demande à sa mère puis au roi la tête de Jean-Baptiste.

D'après le *Dictionnaire des mythes* (1988) la présence historique de cette fille n'est pas certaine. L'historien Flavius Josèphe dans *Antiquités judaïques* (vers la fin du 1^{er} siècle) identifie la fille et l'appelle Salomé, mais ne fait aucune mention de la danse ni de la décollation. Pour Salomé qui apparaît au 1^{er} siècle aux confins des époques, « en Italie, en Allemagne, en France, elle est confondue avec des fées populaires, et manifeste ainsi la survivance du paganisme, à qui ces légendes donnaient la royauté sur « un tiers de la terre ». ⁷ Au XIX^e, Salomé devient un mythe littéraire, « l'Éternel Féminin », « l'archétype de la femme fatale adorée et exécrée, fascinante et terrifiante, déesse de beauté et de luxure face à laquelle Jean n'est plus qu'un faire-valoir, voire un accessoire de Grand-Guignol. » ⁸

Dans le tableau de Moreau *Salomé dansant* (huile) se place au milieu Hérode vieilli comme une « momie orientale exténuée et sommeillante » ⁹ au trône sous l'arcade centrale, dominé par la Diane d'Ephèse à mamelles nombreuses ; à droite, le bourreau tenant une grande épée et à gauche, Salomé richement vêtue et garnie de bijoux, « figure de sibylle et d'enchanteuse religieuse avec un caractère de mystère », le costume « comme une châsse » ¹⁰ et debout sur la pointe des pieds. À gauche derrière Salomé se trouve Hérodiade regardant sa fille. Le triangle équilatéral de la composition est souligné par les piliers et les décors architecturaux. Salomé toute droite ressort au devant de la scène flottant un peu en l'air, son bras gauche étiré devant elle et la pièce d'étoffe planant derrière elle semblant

⁷ *Dictionnaire des mythes littéraires* sous la direction du professeur Pierre Brunel, (1988), p. 1234.

⁸ Ibid., p. 1235.

⁹ Moreau, *Écrits sur l'art*, p. 97.

¹⁰ Ibid., p. 99.

attacher la présence du roi et celle de la reine.

Dans l'aquarelle *L'Apparition*, nous avons les mêmes personnages, mais la scène se compose de deux parties asymétriques séparées par une colonne blonde et bleue : sur la partie gauche la composition est sans profondeur ; sur la partie droite au contraire elle montre une profondeur. À gauche Hérodiade assise et Hérode au trône. À droite, nous avons la tête de saint Jean-Baptiste en l'air avec l'auréole décorée et lumineuse. Salomé se situe sous la colonne. La symétrie architecturale se détruit dans l'aquarelle. Un rayon de soleil entre en diagonale à partir du coin supérieur gauche dans le palais comme une épée au bout duquel se trouve la tête de saint Jean. L'effet de ce rayon est doublé par la colonne blonde et triplé par le corps et la jambe droite nues de Salomé dont la linéarité évoque une épée. Le bras gauche nu de la fille indique la tête et s'étend comme une autre épée à un angle à 90 degrés par rapport à sa jambe droite nue. Tout suggère la destruction de l'équilibre des pouvoirs entre Hérode, Hérodiade-Salomé et le saint Jean-Baptiste. On comprend que du tableau à l'aquarelle se déroule la catastrophe.

Chez Gustave Moreau, la ligne et son mouvement sont ainsi associés à l'idée et au contenu dans la peinture. Les deux œuvres sont exposées au salon de 1876. Moreau ne pouvait pas achever le tableau à l'huile *L'Apparition* et a délivré l'aquarelle à la place. Le tableau *L'Apparition* (huile sur toile) est ainsi préparé d'abord pour le salon de 1876, mais abandonné ensuite et resté chez lui jusqu'à la fin de la vie de l'artiste. Sur cette toile, Moreau ajoute des lignes arabesques et l'achève autrement avant sa mort. Pourquoi l'artiste a-t-il exécuté ces ajouts ?

D'abord, quelles sont les sources des arabesques de *Salomé dansant* et *L'Apparition* ? D'après Lacambre, la tête de Hérode est inspirée par celle du chef tibétain, publié dans le *Magasin pittoresque*. Moreau collectionne des dessins d'animaux, de végétaux et d'architectures anciennes et médiévales, utilise des photographies de la mosquée de Cordoue, du palais de l'Alhambra ou du Sphinx. Il trouve facilement dans des périodiques de l'époque des illustrations des monuments indiens, égyptiens ou chinois. Il possède la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones et le *Costume* de Frédéric Hottenroth. Il s'intéresse également à l'art japonais et obtient la *Manga de Hokusai*. L'exposition des beaux-arts de l'Extrême-Orient au palais de l'Industrie en 1873-74 contribue directement à la création du personnage de Salomé.¹¹



fig. 1 *L'Apparition*, huile sur toile vers 1876

Pour le tableau *L'Apparition* (huile sur toile) (fig. 1¹² 142x103cm), Moreau dans ses dernières années y ajoute des motifs ornementaux graphiques avec des animaux et des végétaux à peu près dans la moitié supérieure du tableau. Chikashi Kitazaki présente les sources de ces arabesques en se référant aux études de Contenson (1998) qui rapporte que le réseau de lignes ajoutées vers la fin de la vie du peintre provient de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac en Occitanie et de la cathédrale Notre-Dame du Puy-en-Vélay.¹³

¹¹ Lacambre (1999)

¹² Site du musée Gustave Moreau, <https://musee-moreau.fr/collection/objet/lapparition>, Vu le 20 fév. 2022.

¹³ Kitazaki, (2019), p. 29.

Dominique Peyrache-Leborgne étudie l'arabesque et explique : « Système non figuratif lié à l'art sacré, analogue à un langage ou à une géométrie de l'infini, l'arabesque orientale s'est diffusée dans l'art occidental (l'architecture, le dessin et l'enluminure) pendant tout le Moyen Âge [...] l'on pense en priorité aux arabesques qui sortirent de l'atelier de Léonard de Vinci entre 1490 et 1500 [...]. Le principe de l'entrelacs rassemble les deux manières (orientale et occidentale), tandis que les grotesques-arabesques occidentales conservent, elles, des éléments figuratifs, souvent d'inspiration comique ou fantaisiste. »¹⁴

Moreau mélange consciemment les sources des arabesques pour son œuvre. Ce qui est curieux dans l'ajout sur la toile *L'Apparition*, ce sont les lignes arabesques graphiques incohérentes avec l'ornement architectural déjà peint. Elles décrivent la forme des colonnes et des arcades et renforcent la facialité de la composition par rapport à celle anciennement conçue en perspective, de sorte que le spectateur semble rencontrer partout l'apparition successive de nombreux animaux et du symbole de plusieurs religions : chrétienne, indienne, égyptienne, mithriaque, bouddhiste, etc.

Saint Jean-Baptiste annonce la venue du Christ. Philippe Walter, chercheur de l'imaginaire médiéval, rapporte que « la fête d'été de la Saint-Jean correspond à l'une des deux périodes solsticiales de l'année. [...] Pour l'Antiquité romaine, Janus était le dieu romain des portes (en latin janua). Son patronage sur les lieux de passage, les portes et les seuils le rendait apte à surveiller particulièrement les transitions de l'année ». Le critique souligne l'identification de Jean-Baptiste avec « l'Homme sauvage » imaginé par le Moyen Âge où le christianisme dénonçait « ceux qui, à la fête de Saint-Jean, [...] se livrent à des danses tournantes ou sautantes ». ¹⁵

Les décorations « grotesques-arabesques » montrent le passage du paganisme au christianisme à travers les étoffes différentes superposées de Salomé et la transparence du graphisme permet de retracer la pluralité des décors architecturaux, comme le montre l'effet de *Salomé tatouée* (vers 1875) même resté en ébauche.

L'énigme du graphisme ajouté vers la fin de la vie du peintre avaient été remarqué, d'ailleurs, par des chercheurs : « Flottant sur la surface du tableau, cette « broderie » calquée, ces minces lignes blanches ou noires, détruisent entièrement l'unité stylistique de l'œuvre »¹⁶ ; « La présence de ce graphisme au déchiffrement contrarié, brouillé par la couleur [...]. D'une lisibilité incertaine, il [le graphisme] contribue à charger de mystère l'atmosphère du tableau. »¹⁷ ; « L'une des particularités de sa démarche est la propension à inverser l'échelle des valeurs, traditionnelle dans la peinture, en donnant au dessin et à la ligne une place primordiale et même, parfois, valeur d'achèvement. »¹⁸.

Dans *L'Apparition* à l'aquarelle de 1876, Moreau ne met aucun animal. Les ornements et les décors se composent de formes géométriques, de pierres, de bijoux, de plantes, de fleurs et de leurs entrelacements. Dans *L'Apparition* (huile sur toile), grâce au graphisme, nous voyons des têtes de lions, des serpents, des têtes d'hommes, celles de taureaux, ou des centaures. Salomé est presque nue, les jambes ouvertes, les yeux féroces tournés vers la tête du saint, trainant par terre le manteau splendidement brodé. Sa physique semble masculine et bestiale. C'est un centaure. Somme toute, le tableau est de genre « grotesques-arabesques ».

¹⁴ Peyrache-Leborgne, (2019), p. 2.

¹⁵ Walter, (2011), p. 145, p. 148, p. 153.

¹⁶ Cooke (1998), p. 54.

¹⁷ Sorano Stedman (2018), p. 30. L'auteur de l'article étudie le graphisme apparu dans *Le Triomphe d'Alexandre le grand*. Moreau semble à la recherche de l'effet du graphisme sur la couleur dans certains œuvres.

¹⁸ Ibid., p. 29.

Dans le champs « grotesque »¹⁹ les formes se mélangent, les sens apparaissent en se côtoyant.

2. *Les Prétendants* et l'arabesque en spirale

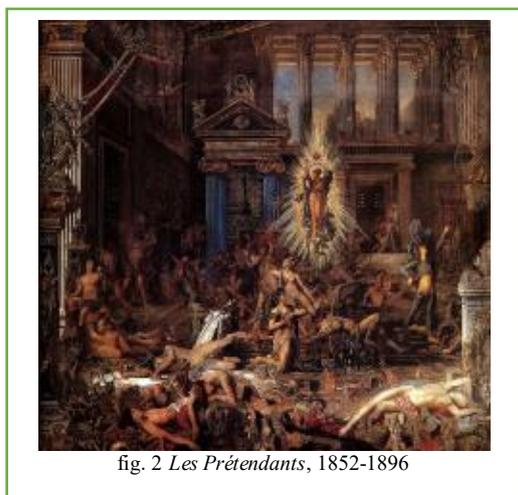


fig. 2 *Les Prétendants*, 1852-1896

Les Prétendants (huile sur toile, 1852-1896) (fig. 2²⁰ 385x343cm) est un tableau conçu en 1852, de taille restreinte et agrandi en 1882 dans sa taille actuelle.²¹ Le sujet est tiré de *L'Odyssee* d'Homère. Ulysse rentre après dix ans de voyage dans son pays d'Itaque où l'attendent son fils Télémaque et sa chaste femme Pénélope repoussant des prétendants tenaces. Le Livre XXII raconte le combat d'Ulysse qui les anéantit avec l'aide de Minerve.

Gustave Moreau laisse des notes sur *Les Prétendants*. Ce sont les « figures de jugement dernier fuyant devant la foudre divine »²². On voit au milieu du tableau un groupe de personnages s'alignant comme une colonne

verticale : « la figure à la lyre » et « la figure à genou déjà frappée »²³ ; notre regard suit cette ligne et descend vers une masse de morts entassés au premier plan à gauche ; il rencontre ensuite un homme assis immobile comme un ornement sculpté, et derrière lui ceux qui essaient de s'enfuir par la porte, puis une masse de princes qui s'effraient au centre gauche, et « à droite, la figure du jeune prince affolé, papillon humain »²⁴ inspiré par une statuette du dieu Attis au musée du Louvre²⁵, puis au dernier plan « la lutte acharnée avec le groupe d'Ulysse »²⁶ et enfin Minerve apparue dans une auréole lumineuse flottant en l'air au centre supérieur.

Moreau écrit, assez content de sa première idée : « comme c'est ingénieux et poétique cette arabesque en spirale partant du cadavre du premier plan pour se terminer dans cette fumée sacrée des trépieds. »²⁷ L'« arabesque en spirale » pourrait être une « ∞ » autour de Minerve.

Moreau devait être content des deux personnages centraux se superposant l'un sur l'autre et formant une colonne, l'un tourné vers la gauche et l'autre vers la droite. Cette composition sera reprise pour *Hercule et l'hydre de Lerne* (1876). Quand Moreau agrandit la toile, il ajoute en haut des colonnes grecques avec le ciel bleu comme une échappée qui évoque l'éternité.

L'arabesque n'appartient pas seulement à la terminologie des domaines pictural et

¹⁹ Pour les études de l'esthétique grotesque, voir Takematsu (2018), *Grotesque, l'image du beau - de Domus Aurea, Piranèse, à Flaubert*, Édition Shupusha, en japonais.

²⁰ Se trouve au musée Gustave Moreau, op. cit.

²¹ Mathieu, op. cit., p. 39. La taille : 385 x 343 cm.

²² Moreau, op. cit., p.48.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., p. 49

²⁵ Mathieu, op.cit., p. 38

²⁶ Moreau, op.cit., p. 49.

²⁷ Ibid.

architectural au XIXe siècle, mais aussi à la chorégraphie. Peyrache-Leborgne inscrit l'appellation du mot arabe dans la chorégraphie. « Une des premières transpositions du terme en dehors des arts visuels semble due aux chorégraphes du XVIIIe siècle. Le principal théoricien dans ce domaine fut, au début du XIXe siècle, le chorégraphe Carlo Blasis qui expliqua, dans son *Traité de l'art de la danse* (1820), l'origine du rapprochement, en évoquant l'entrelacement des corps en mouvement. »²⁸

Gustave Moreau fait connaissance d'Edgar Degas pendant son voyage en Italie (1857-1859). La relation avec Degas n'est plus fréquente au retour à Paris. Degas, un des habitués de l'Opéra Garnier, dessine la vie ordinaire des danseuses. En 1877, il réalise *Fin d'arabesque, pastel*. Un dictionnaire contemporain définit l'arabesque en chorégraphie : C'est une « pose d'un danseur qui se tient en équilibre sur une jambe, l'autre étant élevée en arrière, un bras tendu en avant, l'autre en arrière. »²⁹ ; une « figure de danse ou attitude présentant certaines ressemblances avec ces motifs décoratifs »³⁰. Degas modèle plusieurs poses arabesques de danseuses entre 1885-1890 pour ses peintures, et on les découvre après sa mort.

Pour montrer la popularité de la danse et de Salomé, nous citerons quelques auteurs qui le mentionnent : Jules Massenet (1842-1912) compose l'Opéra *Hérodiade* en 1881 joué d'abord à Bruxelles, et puis en 1884 à Paris avec 4 Actes et 7 Tableaux. Le livret est basé sur *Hérodiade* (1877) de Flaubert. Pourtant l'histoire est très différente : on voit dans l'opéra, l'amour de Salomé et Jean-Baptiste, la reconnaissance d'Hérodiade de sa fille en Salomé seulement vers la fin et le ballet des danseuses inséré vers la fin de la 4^e Acte.

Ary Renan (1857-1900), peintre, dessinateur, écrivain, fils d'Ernest Renan et petit-fils d'Henri Scheffer, fréquente Gustave Moreau et écrit sa première monographie. Dans la *Gazette des Beaux-Arts Courrier Européen De l'Art et de la Curiosité* 1^{er} jan 1886, Renan interprète Salomé dansante dans les termes de « la cruelle ballerine »³¹ et Salomé de *l'Apparition*, « la superbe bayadère »³². Dans la monographie publiée en 1900, il l'appelle « la ballerine »³³, « la bayadère impie »³⁴, et « l'odalisque lasse »³⁵. Il est vrai que la Salomé première se lève sur la pointe des pieds comme une ballerine, et que la Salomé dernière est comme une danseuse hindoue habillée de l'étoffe brochée en draperie volante.

L'arabesque est ainsi une des poses de ballerine, connue au XIXe siècle. Essayons d'approcher cette pose d'un dessin curieux de Gustave Moreau. En 1878, le peintre reçoit la visite du comte Robert de Montesquiou prenant intérêt à l'aquarelle *L'Apparition*. Le comte envoie un poème en 1885 au peintre. Son admiration pour l'œuvre de Moreau continue même après la mort de celui-ci. P. L. Mathieu rapporte un épisode du comte de Montesquiou qui apporte un cadeau chez Moreau le 2 février 1887. C'est un strelitzia, fleur d'origine d'Afrique du sud, que dessine aussitôt le peintre.³⁶ Le dessin *Étude de strelitzia* se trouve actuellement au musée national Gustave Moreau.

Les strelitzia, autrement dit « les oiseaux de paradis », sont des plantes ornementales, en forme d'oiseau ; ce sont des fleurs « groupées par huit à dix dans une grande spathe aiguë,

²⁸ Peyrache-Leborgne, op. cit.

²⁹ Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition.

³⁰ TLFi.

³¹ Renan (1886), p. 391. L'auteur interprète *Salomé dansant devant Hérode*.

³² Ibid., l'auteur interprète *L'Apparition*.

³³ Renan (1900), p. 69. L'auteur mentionne la source du nom de Salomé.

³⁴ Ibid., p. 66. L'auteur interprète *L'Apparition*.

³⁵ Ibid., p. 67. L'auteur interprète *Salomé à la prison*.

³⁶ Mathieu, op. cit., p. 240.

[...] colorées et réunies en grappes unilatérales ; quelques-unes de ces espèces sont ornementales et cultivées surtout en serres chaudes »³⁷. Moreau note la couleur des parties. Cette étude de fleur ne pourrait-elle pas évoquer le pastel de Degas, la ballerine de *Salomé dansant* et la bayadère de *Salomé de L'Apparition* ? L'arabesque qui signifie aussi bien une ligne qu'un ornement devrait être l'un des moyens les plus importants pour créer la forme plastique de la beauté sublime et mystérieuse pour Moreau. Théophile Gautier ne pense pas autrement. « Contre l'appauvrissement des formes et des couleurs du style classique, Gautier fait l'éloge de l'arabesque, emblème d'harmonie et de variété, et capable d'unir le sensoriel et le spirituel, l'Orient et l'Occident. »³⁸

3. *Jupiter et Sémélé* et l'effet d'encadrement

Dans les tableaux de Gustave Moreau, les personnages féminins et masculins se ressemblent, non seulement du point de vue morphologique mais aussi en ce qui concerne l'expression faciale. Les poses caractéristiques du personnage sont un ou les deux bras levé(s), le profil plutôt que la face, les yeux baissés, la jambe pliée et le corps maigre. Par exemple, dans *Jason* (huile sur toile, 1865) le genre de Jason et de Médée est ambiguë, tous deux nus, décorés ou ornés. Dans *Poète mort porté par un centaure* (aquarelle, 1890) le poète semble être une femme avec son corps nu et mince.

A l'époque, les œuvres de Moreau évoquaient le Moyen Âge au public. « Pourquoi Œdipe est-il si grêle, si osseux, si décharné ? » se demande Adrien Paul, troublé par ce nu si éloigné de l'idéal académique. [...] « L'*Œdipe* de M. Ingres est une page antique [...] l'œuvre de M. Moreau est celle d'un artiste du XV^e siècle. Je ne veux pas dire qu'elle soit chrétienne ou catholique, seulement elle me paraît empreinte du mysticisme, de la mélancolie que l'on trouve chez certains saints, saintes et anges du Livre de la reine Anne, et chez les peintres que je viens de mentionner [Giotto, Fra Angelico, Lorenzo di Pietro et Mantegna]. »³⁹ La cariatide est connue des Européens depuis l'ère grecque. Lacambre explique⁴⁰ que Moreau

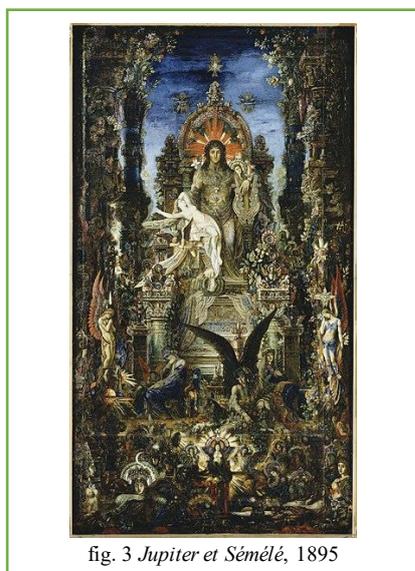


fig. 3 *Jupiter et Sémélé*, 1895

copia à Venise en 1858 *La Légende de sainte Ursule* de Carpaccio et reprit l'idée de la sainte au-dessus « d'une gerbe de palmes » pour son tableau ultérieur, *Fleur mystique* (1890), hybride femme- plante. Les formes humaines, animales, végétales et minérales sont susceptibles de s'incorporer chez Moreau.

Avec des corps humains fins, des animaux, des plantes, des roches rugueuses et des colonnes antiques, Moreau compose l'arabesque minutieusement. Dans *Jupiter et Sémélé* (1895) (fig. 3, 212x118cm), on voit Jupiter assis au trône central comme une espèce de colonne arabesque, Sémélé effrayée et morte de l'apparition du dieu Jupiter en se renversant en arrière, les bras ouverts. On y voit également des animaux, des demi-dieux et des fleurs mêlées confondus au premier plan. Sémélé semble un *strelitzia reginae* blanc. Ce tableau

³⁷ Grande encyclopédie Larousse, voir l'article *Musacées*.

³⁸ Peyrache-Leborgne, op. cit., p. 9.

³⁹ Cooke, op. cit., p. 14.

⁴⁰ Lacambre, op. cit., p. 78.

agrandi en bas⁴¹ est le dernier tableau que Moreau ait vendu, mais fait don par le possesseur au musée Gustave Moreau après la mort du peintre⁴².

« Les sources en sont multiples, écrit Lacambre, du Christ du Jugement dernier de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, au panneau central du polyptyque d'Anchin par Bellegambe du musée de Douai, en passant par les gravures de Flaxman et, pour les coloris, les beaux plats de Bernard Palissy de la salle à manger du peintre. »⁴³ « Le sujet est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide et montre une fois de plus une approche syncrétique – mêlée de christianisme – de la mythologie. »⁴⁴

Pour les notes de Moreau sur cette œuvre, c'est une scène dans laquelle tous les êtres de la terre et des ténèbres s'élancent « en transformant » « dans l'azur immense et sans bornes »⁴⁵. Moreau énumère « 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 »⁴⁶, « le Grand Pan, symbole de la terre », « à ses pieds s'entasse la sobre phalange des monstres de l'Érèbe et de la Nuit »⁴⁷, « l'Hécate silencieuse et sombre aux regards étonnés, égarés. »⁴⁸ « Les deux grands Sphinx [...] se contemplent l'un l'autre dans leur immobilité [...] souriante et hiératique. »⁴⁹ Tout rentre par la porte gardée par les Sphinx en bas, depuis la déesse des ténèbres Érèbe passant par Pan, l'aigle, Sémélé et Jupiter monte jusqu'à la croix lumineuse en haut, l'immortalité. C'est une procession grotesque.

« Le paganisme⁵⁰ est flétri dans son essence par un renversement, une déviation de son symbolisme »⁵¹, écrit le peintre. Dans la peinture de Moreau, le christianisme et le paganisme produisent un heureux amalgame avec l'encens moyenâgeux. Philippe Walter étudie le thème de Saint Antoine, moine né au 1^{er} siècle en Égypte, devenu mythe dès le Moyen Âge, et constate que son jour férié, le 17 janvier, n'est pas un hasard. Le capricorne est un centaure. C'est la saison du carnaval. « Le Carnaval offre le résidu mythico-rituel des religions qui ont précédé le christianisme. Cette fête des masques et des revenants est aussi une période-clé d'équilibrage des relations entre le monde terrestre et le « non-monde. »⁵²

Jupiter et Sémélé de Moreau n'est pas un tableau tragique, mais symbolique et syncrétique. Sémélé et son fils Dionysos « en relation avec les plus vieilles divinités de la végétation et de la fécondité » ne sont pas les dieux grecques, mais préhelléniques.⁵³ Sémélé et Salomé ne faisant qu'un ensemble, les lettres « l » et « m » étant renversées. Le premier est « une splendeur sombre », le dernier, « une marche ténébreuse » écrit le peintre.⁵⁴ Sémélé a voulu l'apparition de Jupiter et Salomé, celle de Jean-Baptiste. Sémélé est morte et monte au ciel. Salomé est morte et descend aux enfers.

⁴¹ Ibid., p. 82.

⁴² Mathieu, op. cit., p. 208.

⁴³ Lacambre, op. cit., p. 78.

⁴⁴ Ibid., p. 79.

⁴⁵ Moreau, op. cit., p. 141.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., p. 144.

⁴⁸ Ibid., p. 146.

⁴⁹ Ibid., p. 144.

⁵⁰ La relation de Moreau avec les romans de Flaubert est étudiée et justifiée par les critiques de Moreau. P.-L. Mathieu (1998 : 125) écrit en citant les phrases de G. Larroumet : Flaubert était le prosateur préféré de Moreau, celui vers qui « il revenait de préférence [...] le Flaubert de *Salammbô* et de *La Tentation de saint Antoine*, cela va de soi, ». *Salammbô* est publié en 1862 et *La Tentation de saint Antoine*, en 1874.

⁵¹ Ibid., p. 147.

⁵² Walter (1996), p. 24.

⁵³ Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit., p. 443-444.

⁵⁴ Moreau, op. cit., p. 148.,

Notre dernière remarque sur l'arabesque de Gustave Moreau concerne ses études de l'encadrement à l'intérieur et à l'extérieur du tableau. L'arabesque et l'architecture sont étroitement liées.

Dans le tableau *Jupiter et Sémélé*, nous voyons trois encadrements : le dos du trône ou l'auréole de Jupiter flanqué de piédestaux ; autour du trône, deux colonnes surmontées par une arche en fleurs dont le sommet est invisible ; tout à l'extérieur, deux grosses colonnes enchevêtrées de bas en haut par toutes sortes de plantes, d'animaux et de personnages mythiques ailés. La fusion des cultes est ainsi formée par l'encadrement triple des arabesques.

Moreau s'intéresse également à l'encadrement de son propre tableau. Parmi les études sur Salomé, nous avons une étude *Salomé dansant devant Hérode, étude de composition avec cadre*⁵⁵. Pour l'émail et la tapisserie, Moreau dessine le personnage avec l'encadrement, par exemple, *La Péri* (1865), *Le Poète indien* (1865-1870), *La Sirène et le poète* (1895-1899). Il se soucie du contenu et du contenant.

Le polyptyque lui paraît un bon contenant pour *La Vie de l'humanité* (1879-1886). « Illustration du syncrétisme religieux de Moreau, ce polyptyque fait alterner des scènes tirées de l'Ancien Testament et d'autres de la mythologie grecque ». ⁵⁶ « Adoptant la formule médiévale du polyptyque [...] il intercale des épisodes [...] tirés des poèmes d'Hésiode [...] avec ceux de la Bible. » ⁵⁷

Le peintre a connu la mort de sa sœur Camille à l'âge de 14 ans en 1840, celle de son ami Chassériau en 1856, celle de son père en 1862, celle de sa mère en 1884, et enfin celle de son amie Alexandrine Dureux en 1890. La mort semble toujours voisine dans la vie de Moreau. D'autre part il n'est pas très mondain : de 1857-1859, Gustave part en Italie, mais le voyage ne lui apporte pas beaucoup de joie touristique. À son ami Alfred Lalouel de Sourdeval, « J'ai tout perdu, cher ami, le jour où j'ai entrepris de venir m'enterrer ici avec des regrets bien douloureux <tristes> et la première impression de me sentir si seul au milieu de cette ville si grave et si morte où je ne connais âme qui vive et où je ne veux connaître personne, a été pour moi bien douloureuse. », écrit-il. ⁵⁸ Pour Moreau, la ville italienne est à la fois majestueuse et morte. La beauté accompagne toujours la mort chez lui.

Après la mort d'Alexandrine, Moreau vit seul et pense au projet de faire de sa maison un musée et de la léguer à l'État. Il fait reconstruire la maison et aménager les appartements en 1895. « Cet aménagement, fait pour l'éternité et non pour la vie quotidienne – l'artiste s'installe modestement dans les ateliers du troisième étage –, correspond à la volonté du peintre de préserver, au-delà de sa propre mort, le lieu même où il a vécu et travaillé. » ⁵⁹ Le premier et le deuxième étages sont liés par un escalier en spirale de style art nouveau. À l'extérieur, « l'austère façade vaguement néoflorentine et les fausses fenêtres des deuxième et troisième étages cachent les murs de deux grandes salles [...] aménagés pour laisser le maximum de parois disponibles pour l'accrochage de grandes toiles. » ⁶⁰

Moreau passe ainsi ses dernières années dans sa maison-musée, dans ses ateliers-cercueil. La maison et les tableaux, le contenant et le contenu sont ainsi étroitement entrelacés pour en faire une belle arabesque.

⁵⁵ Catalogue de l'exposition *Salomé and the femme fatale* (2019), p. 64.

⁵⁶ Mathieu, op. cit., p. 179.

⁵⁷ Ibid., p. 176.

⁵⁸ De Palacio, (2007), p. 229.

⁵⁹ Ibid., p.91.

⁶⁰ Mathieu, op.cit., p.218.

Nous avons examiné l'idée de l'arabesque de Gustave Moreau à travers trois œuvres : *L'Apparition* (1876-1896), *Les Prétendants* (1852-1896), et *Jupiter et Sémélé* (1895-1899). Elle est un moyen artistique qui donne la forme au rêve, à la matière et à l'imagination. Les sources de l'arabesque pour l'ornement architectural, les costumes et les accessoires des personnages sont rassemblées par le peintre dans plusieurs occasions et produisent sur ses tableaux un effet d'amalgame des styles grec, romain, moyenâgeux, oriental, indien, asiatique, *etc.* Le graphisme arabesque décalé par rapport à l'arrière-plan dans *L'Apparition* (huile) nous montre l'éruption de plusieurs mondes en collision lors du jour de saint Jean-Baptiste. *Les Prétendants* est un tableau dont la beauté arabesque provient de la spirale infinie représentée par des princes grecs battus par Ulysse. Et Moreau n'est pas indifférent de la forme arabesque de ballet qui pourrait correspondre à celle de la plante tropicale *Strelitzia* esquissée un jour par lui-même. *Jupiter et Sémélé* est une procession grotesque des êtres et des demi-êtres présentant le prédécesseur et le successeur. Tous se côtoient sans être éliminés. La diversité forme l'arabesque, ce qui fait tout naturellement parvenir le peintre à l'idée d'une maison-musée. Chez Moreau les pensées et les formes inconciliables se concilient dans l'esthétique arabesque et grotesque.

Bibliographie

- Moreau, Gustave, *Écrits sur l'art* par Gustave Moreau. Volume I, sur ses œuvres et sur lui-même, & Volume II, théorie et critique d'art, textes établis, présentés et annotés par Peter Cooke, à Fontfroide, Bibliothèque artistique & littérature, l'an MMII.
- Cooke, Peter, (1998) « Gustave Moreau entre dessin et couleur, entre décoration et évocation », *Gustave Moreau les aquarelles*, Somogy, les Éditions d'art.
- De Palacio, Marie-France, (2007) « La correspondance d'Italie de Gustave Moreau : un voyage intérieur » *La lettre de voyage*, Presses universitaires de Rennes, p. 225-234, <https://books.openedition.org/pur/39320#text>, consulté le 21 août 2021.
- Kitazaki, Chikashi, (2019) 聖遺物箱としての装飾—ギュスターブ・モローの《出現》の線描, in *Catalogue de l'exposition Salomé and the femme fatale*, published by Shiodome Museum of Art, ABENO HARUKAS Art Museum, Fukuoka Art Museum, NHK Promotions, Inc.
- Lacambre, Geneviève, (1997) *Gustave Moreau Maître sorcier*, Découvertes Gallimard Réunion des musées nationaux.
- Id., (1999) « Gustave Moreau and Exoticism », *Gustave Moreau between epic & dream*, The Art Institute of Chicago. art.arts.usf.edu/content/articlefiles/2330-Gustave%20Moreau%20and%20Exoticism%20by%20Genevieve%20Lacambre.pdf, consulté le 10 août 2021.
- Mathieu, Pierre-Louis, (1994) *Gustave Moreau*, Flammarion.
- Peyrache-Leborgne, Dominique, (2019) « L'arabesque, phénomène migratoire. De l'ornement oriental à l'art total du Romantisme », *SFLGC*, bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019.
- Renan, Ary, (1886) *Gazette des Beaux-Arts Courrier Européen De l'Art et de la Curiosité* 1^{er} jan 1886, p. 377-394 et 1^{er} juil 1886, p. 35-51, <https://gallica.bnf.fr>, consultée le 23 août 2021.
- Id., (1900), « Gustave Moreau », *Gazette des Beaux-Arts*.

- Sorano Stedman, Véronique, (2018) « Le Triomphe d'Alexandre le Grand. L'abstrait dans le figuratif », *Gustave Moreau, Vers le songe et l'abstrait*, Somogy Éditions d'art.
- Walter, Philippe, (2011), *Mythologie chrétienne Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Éditions Imago.
- Id., (1996) « Antoine, le centaure et le Capricorne du 17 janvier » *SAINTE ANTOINE ENTRE MYTHE ET LÉGENDE*, textes réunis et présentés par Philippe Walter, p.119-139, <https://books.openedition.org/ugaeditions/1848>, consulté le 24 août 2021.
- Dictionnaire des mythes littéraires* sous la direction du professeur Pierre Brunel, (1988), Éditions du Rocher.
- Grande encyclopédie Larousse* (1971-1976), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200529v/f7.item>, consultée le 30 août 2021.