

entre paysage et abstraction

Raphaël Rosenberg





ill. 75 Gustave Moreau, *Étude pour Hercule et l'Hydre de Lerne*, pierre noire



96

96 *Esquisse*,
Huile sur toile,
27 x 22 cm

97 *Esquisse*,
Huile sur toile,
27 x 22 cm

98 *Esquisse*,
Huile sur toile,
27,2 x 22,4 cm

Ces trois esquisses constituent un groupe spécifique parmi les centaines d'esquisses du peintre. Elles ont des dimensions et une technique similaires. Les quelques touches de couleur à l'huile passent rapidement de l'empâtement aux tons très dilués semblables à l'aquarelle ; l'apprêt clair de la toile reste largement visible comme arrière-plan.

Toutes trois furent encadrées du vivant de l'artiste¹ avec les mêmes baguettes en bois doré, sans doute en vue de leur exposition dans le musée posthume. C'est Henri Rupp, l'ami et légataire universel de Moreau, qui, lorsqu'il aménageait le musée après la mort de l'artiste en 1898 et jusque vers 1902, a dû les accrocher dans un placard du rez-de-chaussée (salle F) avec d'autres esquisses plus ou moins abstraites². Rien ne fait penser qu'il voulait les cacher puisque – pour ne faire qu'un exemple – une esquisse non moins abstraite mais un peu plus grande est accrochée sur le

mur de la même salle³. Pourtant ni Rupp ni Georges Rouault, premier conservateur du musée, ne semblent leur avoir attaché assez d'importance pour les inclure dans le catalogue sommaire du musée, dont la première édition date de 1902⁴.

Des photos de ces esquisses furent publiées dès 1955 et depuis elles ont souvent servi d'exemple dans la discussion sur l'abstraction dans l'œuvre de Moreau. Suzan Frudenheim a proposé que l'esquisse à l'huile n° 96 soit une étude pour le tableau *Hercule et l'Hydre de Lerne* du Salon de 1876 (ill. 15, p. 32). Cette identification semble plausible lorsqu'on la compare à des dessins où Moreau étudie l'effet d'ensemble de cette composition (ill. 75)⁵. Dans ce cas l'esquisse aurait été peinte vers la moitié des années 1870. Cependant son abstraction va bien au-delà du dessin. Elle est tellement poussée qu'il semble impossible de trancher la question.



97



98

Aucune identification n'a été proposée pour les deux autres esquisses et la parenté des trois contredit l'appartenance d'une d'elles à la genèse d'un tableau spécifique. Peut-être faut-il plutôt y voir des études, des variations volontaires de couleur et de forme. Chacune est constituée d'un accord de couleurs limitées et la différence des formes y est caractéristique. Le n° 96 (p. 135) rappelle avec ses pâtes appliquées au couteau la fermeté architecturale d'un paysage de falaises escarpées. L'esquisse n° 98 est la plus dynamique autant par les tons vifs, rouges et ocres, que par les touches de pinceau courtes et tourmentées. Le n° 97 évoque moins que les autres un paysage : il n'y a pas de plan délimité au bas que l'on pourrait interpréter comme un sol. Ici tout reste énigmatique, non seulement l'objet d'une éventuelle représentation mais encore le sens même de l'accrochage. Les traînées bleu-vert sombre évoquent tout au plus les ondolements d'algues sous-marines.

1. Deux d'entre elles portent les résidus des étiquettes de l'inventaire après décès. 2. M.G.-M., Cat. 1133-1154. 3. M.G.-M., Cat. 857 (exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, n° 72, repr.). 4. C'est Rupp qui publia ce catalogue dans lequel toutes les esquisses et les tableaux, ainsi que les grands cartons sur les volets des armoires de la salle F sont répertoriés un à un, à l'exception du placard contenant ces trois esquisses. Ce n'est qu'à partir de la quatrième édition du catalogue (1966) qu'elles furent mentionnées. Il en est d'ailleurs de même des esquisses à l'huile plus ou moins abstraites (Cat. 1155-1179, meuble à coulisses moderne du troisième étage) qui n'apparaissent dans le catalogue du musée qu'à partir de la cinquième édition de 1974. 5. Voir aussi M.G.-M., Des. 791, 794, 1808 et 1813 (ill. dans cat. exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, p. 134 et ss.). Ces derniers servant à la conception d'un cadre.

Comme l'indique Raphael Rosenberg, ces esquisses pourraient être des études de plantes sous-marines. Moreau multiplie en effet les études de plantes d'après un ouvrage anglais conservé à la bibliothèque du Muséum d'histoire naturelle¹. Dans sa *Galatée* du Salon de 1880, le peintre place la nymphe dans un jardin abrité par une grotte marine. Cette végétation évolue ensuite de manière très libre, presque fantastique, dans sa grande *Galatée* d'après 1893 que le peintre appelle "La Galatée avec le grand développement sous-marin"², œuvre majeure qu'il entend "faire

indispensablement" et dont le n° 91 est l'esquisse.

Qu'il s'agisse de fleurs sous-marines ou de tout autre "accessoire" qui pourrait également renvoyer à d'autres sources dans sa documentation personnelle comme les photographies de la surface de la lune vulgarisées dans les années 1880 (ill. 45, p. 57), la préparation blanche laissée à de nombreux endroits à nu, entre en résonance avec le graphisme et les couleurs. Particulièrement attentif toute sa vie aux aspects techniques de son art, Moreau se révèle ici sensible à la matérialité de son support.

Les œuvres des dernières années, comme *La Tentation* (n° 133, p. 159), confirmeront cette tendance avec la juxtaposition d'empâtements et de zones laissées en réserve³. M.-A.S.

1. Voir cat. exp. Paris 1998, n° 82. 2. Voir cat. exp. Paris 1998, n° 131 pour toutes les citations des écrits de Moreau à propos de *Galatée*. 3. voir la monographie d'École du Louvre de Lucile Chastre, *Le support de toile dans l'œuvre de Gustave Moreau : aspects techniques et provenance commerciale*, sous la dir. de France Dijoud, Geneviève Lacambre et David Liot, mars 1999, particulièrement p. 18, 19.



99

99 *Esquisse*,
Huile sur toile,
33 x 40 cm

100 *Esquisse*,
Huile sur toile,
33 x 25 cm

101 *Esquisse*,
Aquarelle,
48 x 30,5 cm

Ces deux esquisses à l'huile et cette aquarelle se distinguent autant par le contraste entre clair et obscur que par leur sobriété. Chacune oppose une partie basse sombre ("terre") à un "ciel" plus clair. L'interprétation en tant que paysage est vraisemblable mais non irréfutable. Le disque clair au centre du n° 99 (soleil / lune ?), les tons de ciels gris (n° 100) et bleus (n° 101) la confortent. Pourtant Moreau se limite à de simples structures horizontales (n° 100), à quelques traits de brosse horizontaux et verticaux (n° 99) ainsi qu'à une juxtaposition diagonale de bruns et bleus (n° 101, p. 134).



100



102



106

102 <i>Esquisse</i> (<i>Paysage aux falaises</i>), Huile sur carton, 42 x 31,5 cm	103 <i>Esquisse</i> (<i>Paysage aux falaises ?</i>), Huile sur toile, 32,5 x 24,7 cm	104 <i>Esquisse</i> (<i>Paysage aux falaises ?</i>), Huile sur toile, 32,5 x 24,5 cm	105 <i>Esquisse</i> (<i>Paysage aux falaises</i>), Huile sur toile, 32,5 x 24,5 cm	106 <i>Esquisse</i> (<i>Paysage aux falaises</i>), Huile sur toile, 32,5 x 23,5 cm	107 <i>Esquisse</i> (<i>Paysage aux falaises</i>), Huile sur toile, 32 x 25 cm	108 <i>Esquisse</i> (<i>Paysage aux falaises</i>), Huile sur toile, 27 x 22 cm	109 <i>Esquisse</i> (<i>Paysage aux falaises</i>), Huile sur bois, 35 x 27 cm
--	---	---	---	---	---	---	--

Il y a dans l'œuvre de Moreau plusieurs tableaux de format vertical dans lesquels les paysages sont délimités par des falaises escarpées s'élevant jusqu'au bord du cadre. Ce sont pour la plupart des sujets hautement dramatiques tels que le Sphinx surplombant ses victimes, le Sphinx vaincu par Œdipe ou la poétesse Sapho se donnant la mort¹. Le musée Gustave-Moreau conserve deux douzaines d'esquisses à l'huile pour ce genre de sites. Certaines, comme les n° 102-109, sont tellement sombres qu'aucune interprétation précise n'est possible. Moreau

s'est limité à quelques coups de couleur : les tons sombres et verticaux sur les bords ressemblent à des falaises. Ils encadrent en haut des blancs rehaussés parfois de bleus qui représentent le ciel. Les traits horizontaux au bas évoquent des sols indéfinissables et des mares vagues. Parfois (n° 103 et 104) non seulement l'identification du sujet mais même la description de *Paysage aux falaises* doivent rester hypothétiques. Dans quelques-unes de ces esquisses (n° 104, 105 et 108) des taches de couleurs vives pourraient indiquer des figures.



103



104



105



107



108



109

Malgré le petit format, Moreau se sert de pinceaux et de couteaux larges. La facture est très rapide : une toile comme le n° 106 n'a guère nécessité plus de huit coups de brosse.

1. Parmi d'autres *Sphinx*, 1860 (Mathieu 1998, n° 57) ; *Cédipe et le Sphinx*, (Salon de 1864 ; Mathieu 1998, n° 75) ; *Hercule et les Oiseaux du lac Strymon*, 1865 (M.G.-M., Cat. 85 ; exp. Paris/Chicago/New York 1998-1999, n° 31) ; divers tableaux de *Sapho* (entre autres Mathieu 1998, n° 118, 155-161, 224-225) ; *Prométhée* (M.G.-M., Cat. 196 ; Salon de 1868) ; *Diane chasseresse* (Mathieu, 1998, n° 154) ; *Hercule et l'Hydre de Lerne* (ill. 15, p. 32) ; *Moïse exposé sur le Nil* (ill. 16, p. 33), *Sphinx deviné* (Mathieu 1998, n° 204) ; *La Tête et la Queue du serpent* (Mathieu 1998, n° 28) ; *Cédipe voyageur* (n° 86, p. 125) ; *Saint Georges*, 1890, (Mathieu 1998, n° 399).

110 *Esquisse*,
Huile sur carton,
32 x 25,5 cm

Ce paysage au coucher de soleil avec de grandes falaises noires ressemble aux esquisses précédentes (n° 102-109, p. 138-139). Sa genèse est pourtant insolite. Comme en témoigne la signature rouge en haut à droite, Moreau a peint d'abord le carton dans le sens horizontal. Le fond gris et une partie des couches noires font partie d'une première composition dûment signée, dont on ne peut plus identifier le sujet. L'accrochage vertical n'est donc pas une erreur posthume. C'est Moreau même qui a tourné le carton et recommencé à peindre. Les plans noirs se transforment alors en escarpements. L'artiste rajoute quelques coups de pinceau noirs et gris horizontaux sur le bas, évoquant une mare et un rivage lointain, ainsi que les traits rouges bouillonnants.



110

111 *Paysage*,
Huile sur toile,
81 x 65 cm

Ce paysage avec un rocher creux ressemble aux esquisses de falaises (n° 102-109, p. 138-139). Mais il les dépasse par ses dimensions. La disposition spatiale est moins équivoque, la facture picturale plus uniforme. Il est possible que plutôt qu'une esquisse, il s'agisse d'une ébauche, d'une première couche de peinture pour un tableau non encore fini¹.

Virginie Trotignon qui a restauré cette toile a fait remarquer que les taches verticales qui rappellent des silhouettes au milieu de la composition sont posées avec les doigts. D'autres figures pourraient être au premier plan. Est-ce que Moreau

envisageait une iconographie précise ou est-ce plutôt un jeu avec le hasard tel que Léonce Bénédite l'envisage en 1899 ? Quoi qu'il en soit, la dénomination de cette toile en tant que *Galatée* (Rupp dans le catalogue sommaire de 1902 et 1904) est probablement une erreur, corrigée dans les nouvelles éditions du catalogue.

1. Le tableau n'est pas signé. D'après une communication écrite de Virginie Trotignon (12/03/04) le vernis qu'elle a enlevé en 2002 était un vernis de restauration des années 1960-1970. Il est possible que l'œuvre n'ait pas été vernie par Moreau s'il la considérait comme non finie.



112 *Paysage*,
Huile sur toile,
45 x 38 cm

Ce paysage au soleil couchant, reflété dans un lac et côtoyé par des rochers escarpés, a un double aspect. On a d'une part une impression précise de la disposition spatiale et atmosphérique du site, ce qui n'est pas le cas des esquisses n° 102-109 (p. 138-139) qui ont des motifs semblables mais sont beaucoup plus abstraites. Les touches de couleur épaisse, largement appliquées au couteau, marquent d'autre part une valeur picturale autonome. C'est le contraste entre représentation

d'un paysage et autonomie de la touche qui est à l'origine de la vivacité du tableau. Un contraste semblable forme le principe de la peinture impressionniste. Cependant le motif fantastique, la forme des touches et le choix des couleurs sont totalement opposés à ceux d'un Monet, Renoir ou Pissarro.





113

113 *Paysage*,
Huile sur toile,
32 x 40 cm

Cette esquisse de paysage marécageux est inhabituelle parmi les huiles de Moreau. En dehors de quelques brins d'herbe au premier plan, presque tout est horizontal. Il n'y a ni figure, ni rocher ; rien de marquant. Moreau pourrait avoir peint cette toile sur le motif ou d'après le souvenir d'une impression vécue.