

Pierre Puvis de Chavannes,
Gustave Moreau

Le Symbolisme français en peinture

Qu'est-ce que le Symbolisme?

- Il est difficile de le définir car depuis que l'homme dessine et peint (à Lascaux par exemple), il a toujours représenté des **symboles**. Le symbolisme a donc toujours existé.
- Longtemps, dans la peinture occidentale, ces symboles furent religieux. Mais suivant la tradition grecque, l'art figuratif a aussi souvent employé les **allégories** (une femme, les yeux bandés, tenant une balance et une épée pour représenter la Justice), notamment au 17^{ème} siècle. C'était la « peinture d'Histoire », le genre noble à cette époque.
- Plus tard, à la fin du 18^{ème} et au début du 19^{ème}, le symbole est venu exprimer « les sentiments intérieurs de l'artiste », notamment chez les romantiques. Mais dans ce cas, lesdits sentiments doivent être suffisamment universels et bien retranscrits par des codes connus de tous, pour être intelligibles par n'importe qui. Ce n'est pas toujours le cas.
- Le symbolisme incarné par nos deux peintres, Puvis et Moreau, est, lui, une forme de **réaction**.

Le symbolisme français comme double réaction

- Le symbolisme est d'abord une **réaction à l'évolution du monde moderne** de l'époque. On est en pleine révolution industrielle, les usines, les mines, le chemin de fer, les quartiers populaires où se diffuse la misère, créent un environnement bruyant et sale, que les artistes veulent fuir. L'idéologie dominante est celle du développement économique, de l'argent investi et qui rapporte, de la spéculation. On comprend que ces artistes cherchent autre chose. Ils ne furent pas les seuls: les préraphaélites, l'école de Barbizon par exemple, fuyèrent aussi ce « monde moderne ».
- Mais le symbolisme est aussi une **réaction artistique** à l'évolution que connaissait la peinture moderne: celle-ci fut portée par l'Impressionnisme qui commença à être reconnu dans la décennie 1880. Or Monet et ses amis peignirent la réalité moderne telle qu'ils la voyaient, sans jugement, mais la traduisaient dans un langage pictural nouveau, c'est ce qui les intéressait.
- A leur tour, d'autres artistes vont chercher d'autres langages: Ainsi le Pointillisme de Seurat, le Synthétisme de Gauguin. Puvis et Moreau s'inscrivirent dans cette recherche, mais ils furent, eux, sensibles au motif et vont recourir, de façon renouvelée, aux symboles.

Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)

- Pierre Puvis de Chavannes (PPC) est né à Lyon dans un milieu prospère. Son père était ingénieur en chef des Mines, sa mère fille de négociant. Il ne semble jamais avoir eu de problèmes matériels, bien qu'il ait « percé » assez tard. A partir de 1865 mais surtout après 1872, il recevra beaucoup de commandes publiques pour de **vastes décorations** dans des monuments officiels, ce qui lui assurera des revenus substantiels. Plusieurs de ses réalisations sont encore in situ.
- Mais la partie la plus intéressante de son œuvre réside à mon sens dans ses tableaux de chevalet, où il développe un **style propre**, que l'on retrouve bien sûr dans ses grandes décorations. Mais là, l'impact de ce style est souvent masqué par les choix du sujet, allégorique et « à la grecque », et de la composition, en « frise ».

Musée des beaux arts Amiens: « Ave Picardia Nutrix »

- Le musée d'Amiens, commencé en 1855, est achevé en 1863. PPC obtient sa première commande de décoration pour orner ce musée.
- L'architecture du lieu rappelle le Louvre. L'art de Puvis « néo néo-classique » se marie très bien avec ce type de bâtiment.



Architecture publique au XIXème.

- De façon très étrange l'idéologie dominante au 19^{ème}, bourgeoise, est en matière architecturale très conservatrice, alors qu'elle est économiquement très dynamique. On se rappelle que la Tour Eiffel, conçue pour l'Exposition Universelle de 1889, fut fortement décriée lors de sa construction.
- L'usage des matériaux nouveaux que les technologies de l'époque permettaient de travailler : le fer, le verre, l'acier, voire le bois pour les intérieurs-, fut relativement modeste: Dans les gares par exemple, mais même là les architectes ne pouvaient s'empêcher de recourir à la pierre pour recouvrir les façades, aux ordres grecs (dorique, ionique, corinthien), au « bugnato » florentin de la Renaissance, pour habiller les socles des bâtiments.
- Il n'est pas étonnant que les musées créés à cette époque, comme des « temples » de la culture, accueillirent, comme Amiens, une décoration qui recourait aux mêmes « poncifs » que ceux des architectes. L'art de Puvis s'inscrivait très bien dans ce contexte « néo-grec »: d'où ses nombreuses commandes publiques.

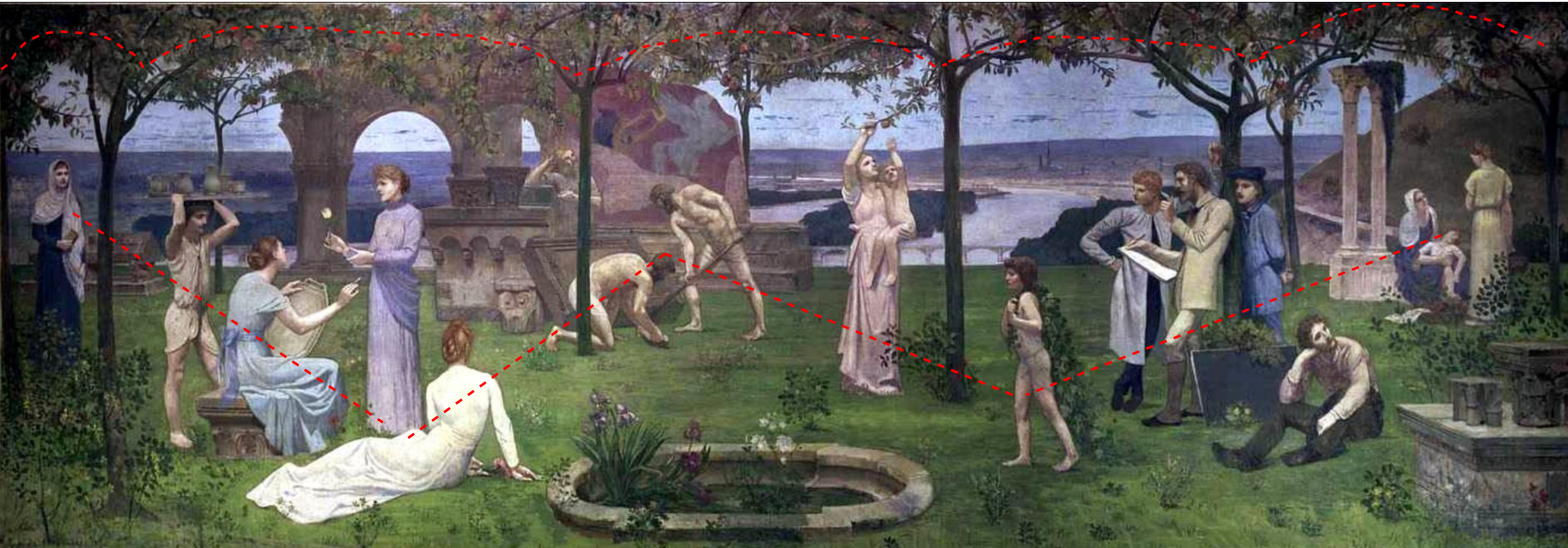
Inter artes et Naturam, 1890, 295x830 cm, Rouen, Musée des Beaux Arts

- Dans cette longue frise qui sert de décoration comme à Amiens, les symboles abondent: plusieurs arts sont représentés, la poterie (l'enfant) le dessin (les deux femmes et la tulipe), l'architecture (les 3 hommes appuyés sur un arbre), peut être la Poésie (l'homme assis, la tête sur son coude cherchant l'inspiration?). Il y a aussi l'archéologie (les hommes à demi nus dégagant une ruine), la fresque de Pégase (cheval ailé, symbole de l'Inspiration). Mais tous ces personnages n'interagissent pas et, peu animés, scandent un rythme de composition devant les arbres.
- Le musée de Rouen était et reste réputé pour ses collections d'antiquités et de céramiques. C'est pourquoi Puvis a représenté sous forme allégorique, une fouille archéologique et la poterie.



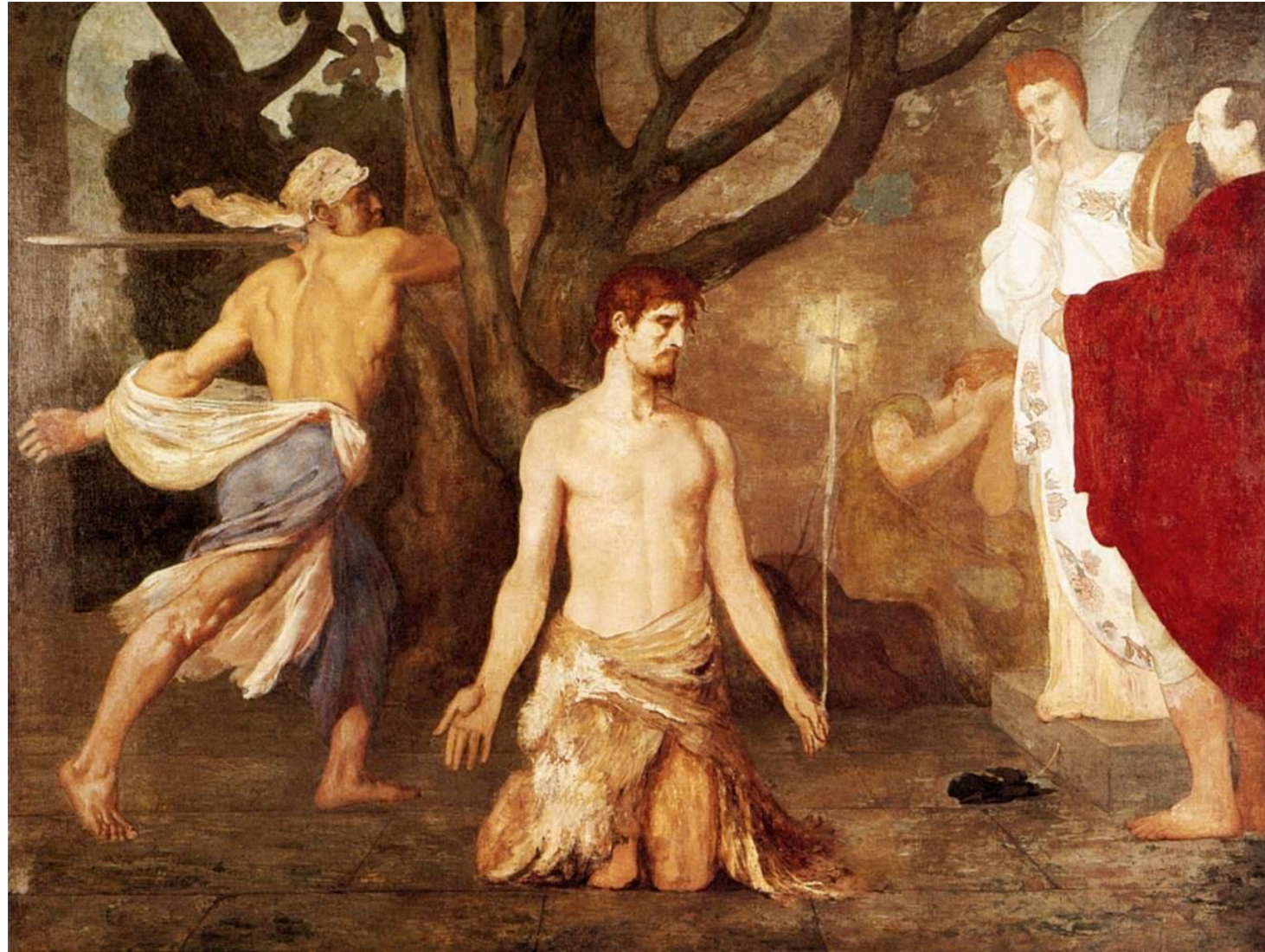
suite

- On ne sait pas ce que font certains personnages, la femme à gauche qui observe, celle étendue de dos, le garçon qui porte le feuillage, les deux femmes qui discutent à droite dont une porte un enfant endormi (ou malade?). Mais tous ont sans doute leur signification.
- La composition est remarquable: L'oeuvre est divisée en deux, dans la moitié inférieure domine le vert, avec le violet et le bleu au dessus. Les personnages s'insèrent sous la guirlande des feuillages portés par les troncs verticaux des arbres. Ces arcades sont reprises dans la ruine, tandis que les troncs sont évoqués dans les deux colonnes à droite. Cela rappelle les tableaux de la Renaissance.
- La vue d'en haut de la Seine et de Rouen est très suggestive: Ici le monde moderne rencontre le monde ancien des arts, de l'allégorie. Les costumes contemporains, la demi nudité antique.



Décollation de St Jean Baptiste, 1869, 240x316 cm, Londres National Gallery

- Dans ce tableau de vastes proportions, Puvis renouvelle l'art religieux: la scène est à la fois réaliste et symbolique.
- St Jean est de face, de sorte que l'on imagine que sa tête, une fois tranchée, va nous jaillir à la figure et le sang avec. Le bourreau est pris dans un instant paroxystique, son bras complètement armé, qui va prendre sa vitesse. L'anatomie de son dos est finement décrite, de même que celle de Jean, cela pour rendre l'œuvre réaliste au possible.



suite

- Mais à côté de cela, Jean tient une croix filiforme comme une tige de plante et brillante: un symbole de son message.
- Le décor à l'arrière est à peine esquissé, les personnages sont très grands et occupent tout l'espace.
- A droite Hérode de profil comme dans les médailles de la Renaissance, a un manteau rouge (sang!) et Salomé, pensive, attend l'issue, son plat à la main. Les 3 personnages principaux du drame sont réunis, ce qui est symbolique et en désaccord avec le mythe.
- La touche est rapide dans les parties « peu travaillées », et cela distingue Puvis de ses collègues « académiques ».



Le « Ballon » et le « Pigeon », 1871, 138x86 cm, Orsay

- Ces deux pendants évoquent la guerre de 1870 et le siège de Paris par les Prussiens. Ce sont des tableaux allégoriques, qui révèlent la technique de Puvis.



- Ils sont schématiques, quasi-monochromes, comme une photo sépia de l'époque, mais simplifiée. Pourtant le dessin est précis et les éléments du décor sont nets : les canons et les tentes dans le « Ballon », Notre Dame et les remparts dans «le Pigeon ».
- A gauche une femme armée de dos (allégorie de Paris? Geneviève?), en tenue de deuil, semble interpeller le ballon (ami?). A droite, de face, elle préserve le pigeon d'un aigle « prussien » à peine visible. Le symbolisme est assez évident.
- Le dépouillement du tableau va devenir une « marque de fabrique » de Puvis



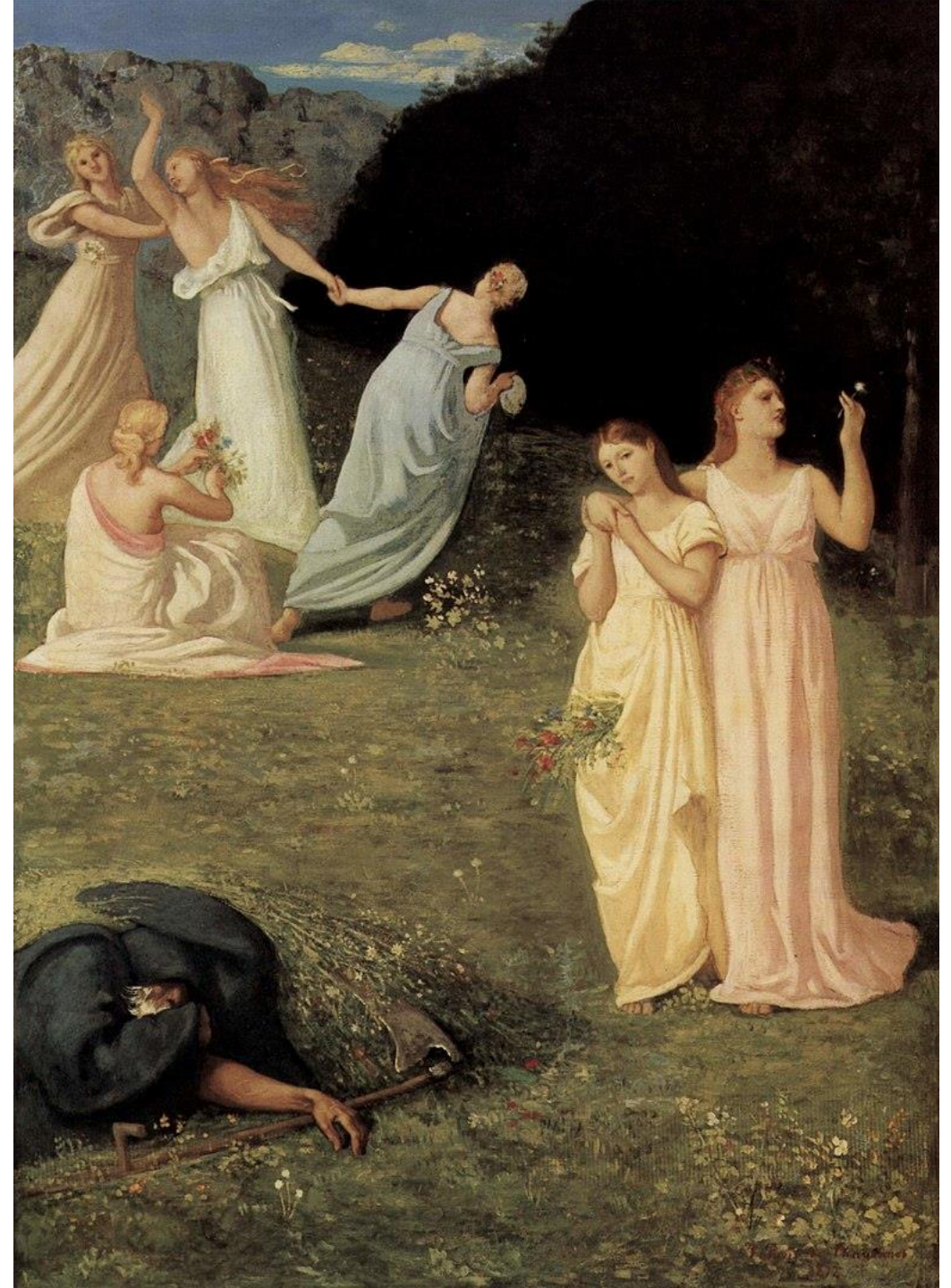
L'Espérance, 1872, 102x130 cm, Baltimore

- Après la guerre perdue, Puvis peint cette allégorie. Il en a fait une version réduite, où la jeune fille est nue, et qui est à Orsay.
- Elle est habillée, assise sur des blocs de pierre, peu confortables. Derrière elle le paysage paraît désolé, avec des ruines. A gauche et à droite, au dessus des blocs, de minuscules croix (cimetières). L'horizon est haut, le ciel terne mais l'aube point.
- Dans les interstices de blocs, des fleurs de différentes sortes apparaissent. La Nature renaît après le drame. La jeune fille, de face, tient un rameau: elle regarde et invite ainsi le spectateur à espérer.
- Sa pose, diagonale et sinueuse, rompt avec les lignes verticales et horizontales des pierres.
- La technique est tout sauf académique, Puvis ne peint pas en fins glacis pour faire disparaître la touche, au contraire. Il y a très peu de modelé dans la robe ou dans la description du visage et des bras. Encore une fois, le spectre de couleurs est réduit, la teinte générale assez terne, ni trop claire, ni trop foncée, mais l'éclat de la robe blanche souligne l'Espérance.



Les jeunes filles et la mort, 1872, 146x107 cm, Williamstown (Massachusetts)

- Ce tableau fut refusé par le Salon de 1872, alors que Puvis était membre du Jury. Peint dans un contexte post-guerre comme l'Espérance, il a peut-être pu paraître comme un peu trop « simpliste ».
- Il s'agit, on s'en doute, de montrer la fragilité de la vie. La trouvaille de la Mort en Saturne à la tunique noire endormi dans l'herbe, a son effet redoublé par la (trop?) grande masse noire du bosquet derrière les jeunes filles à droite.
- Celles-ci, en pleine lumière dans un décor terne, sont peintes de façon schématique et c'est peut-être ce qui a déplu au Jury. Les drapés (plis des robes) sont simplifiés, les poses un peu raides, même chez les jeunes filles dansantes.
- Dans cette atmosphère un peu trop « néo-grecque », la modernité de Puvis consiste justement à peindre de façon « primitive ». Mais l'effet est moins évident que dans d'autres œuvres, où le « néo-classicisme » est moins présent.



L'été, 1891, 189x270 cm, Cleveland

- C'est une version réduite d'une fresque ornant un mur à l'Hôtel de Ville à Paris (avec son pendant, l'Hiver)

- Les personnages occupent la moitié inférieure du tableau délimité par la rivière, le rivage au loin, et la rive au premier plan où se trouvent les baigneuses.
- C'est une atmosphère « arcadienne », les jeunes femmes, oisives, se baignent et s'occupent d'un enfant, tandis que les hommes au loin, pêchent.
- Puvis montre son sens de l'anatomie féminine, dévoilant le corps dans toutes les positions. Le bosquet enveloppe les baigneuses, il est censé protéger (faiblement) leur intimité
- Les teintes sont sourdes, les couleurs « pastel » posées de façon « simple », par grand aplât (l'étendue d'eau par exemple)



Le rêve du poète

- En rêve le voyageur voit apparaître l'Amour (roses), la Gloire (laurier), la Fortune (pièces).
- Des lignes horizontales créent des bandes où la couleur (marron et bleu, foncée et claire) est déposée en aplat, sans modulation.
- Les silhouettes des allégories, plutôt allongées, sont à peine esquissées. Elles dessinent une courbe qui reprend celle du croissant de lune, brillant, qui illumine le rêve.
- L'homme endormi est inséré dans le décor, sa silhouette est parallèle à la ligne de bord de la rive.
- Les pins qui le protègent et qui créent une verticalité, sont à la fois brisés et renaissants, par leur feuillage. Leur masse sombre s'oppose à la blancheur du rêve.



Le pauvre pêcheur, 1881, 155x192 cm, Musée d'Orsay

- Profondément religieux, Puvis choisit, en référence au Christ, un pêcheur comme motif plutôt qu'un paysan. L'enfant placé au sol et sa sœur à genoux devant lui, rappellent aussi la naissance du Christ
- PPC renouvelle ainsi les thèmes de Millet, grâce à une technique très particulière: quasiment sans décor, sans modelé de la surface de l'eau ni des collines à l'horizon.
- Les couleurs sont posées à plat, comme le feront plus tard Bernard et Gauguin. Seuls les corps sont vaguement modelés, notamment les bras.
- Les personnages sont placés de biais, en lien avec la disposition de la barque précisément dessinée, et de l'écoulement du fleuve.
- Le spectre des couleurs sans éclat est étroit: vert, bleu, gris.



Le bois Sacré, 1886, 1090x460 cm

- Cette toile marouflée en haut de l'escalier du musée de Lyon représente les « Muses », donc les arts, une décoration indiquée pour un musée.
- Mais pour la comprendre (donc reconnaître les muses), il faut avoir fait ses « humanités » (Latin et grec). La culture reste donc une affaire d'élite.
- Sur le plan pictural elle satisfait ses commanditaires, mettant en présence des « statues grecques » animées (mais pas trop).
- Le bois en question est sommairement décrit, Puvis est un peintre de la suggestion, sûrement un trait de modernité à l'époque.



Les toiles du Pantheon, 1893-98

- Elles évoquent la vie de Ste Geneviève, la patronne de Paris.
- Car au départ, le Panthéon devait être l'Eglise Ste Geneviève, et le monument fut sécularisé sous la IIIème République.
- Puvis commença la décoration en 1873 et la reprit en 1893 jusqu'à sa mort.



Ste Geneviève distribue la nourriture aux parisiens assiégés (détail)

- Il constitue la partie centrale de la toile. On y découvre combien, vers la fin de sa vie, le style de Puvis s'est considérablement épuré.
- Les plis de l'habit de la sainte sont faits en 3 coups de pinceau, la chevelure de la personne prosternée en bleu est une simple « virgule », seul l'homme portant les pains est décrit de manière « anatomique », avec tous ses muscles saillants.
- A l'arrière plan le ciel est jaune, suggérant l'aube, mais la mer bleu uniforme, semble « monter vers l'horizon, en raison d'absence de modelé.
- Quelques symboles apparaissent çà et là comme le crâne de bœuf, le rameau d'olivier qui renait (mort et résurrection), l'enfant au teint cadavérique.



Geneviève veille sur Paris endormi

- Ce « nocturne » est très suggestif, par son dépouillement, la clarté blafarde de la lune qui éclaire le voile de Geneviève, et les murs blancs, la simplicité du décor aux lignes nettes, horizontales et verticales.
- Il donne l'impression de calme et de sérénité, et c'est justement ce que le titre veut suggérer, sous la protection de Geneviève, Paris ne craint rien.
- En même temps les accords de couleur, dans une gamme étroite qui se justifie ici (c'est la nuit), donne une grande harmonie.
- Par contre, on se demande ce que représente la bande bleu foncé au milieu, puisque Paris n'est pas au bord de la mer (mais au fond cela ne choque pas).
- C'est peut être la modernité de Puvis. Il s'affranchit de la vraisemblance par ce simple détail, uniquement pour un effet pictural, décliner plusieurs gammes de bleu dans le sens horizontal.



Gustave Moreau (1826-98)

- Né dans une famille aisée (son père était architecte, lui fit suivre une formation classique jusqu'au baccalauréat et encouragea sa vocation). il entre aux Beaux Arts en 1846 mais en sort au bout de deux ans, après deux échecs au Prix de Rome. Il se cherche pendant plusieurs années, ne finit pas ses œuvres, expose au Salon en 1852 sans succès, se lie d'amitié avec Chasseriau qui meurt en 1856, entreprend un voyage à Rome en 1857, où il copie beaucoup, et se rapproche des pensionnaires de la Villa Medici, qui ont réussi le concours que lui avait raté 10 ans plus tôt.
- C'est avec Œdipe et le Sphinx, exposé au Salon de 1864 qu'il atteint enfin la notoriété. On le voit comme rénovateur de la peinture d'Histoire, face aux « modernistes », Courbet et Manet.

suite

- Il aura du mal à renouveler ce succès, et ce n'est qu'en 1876, avec les deux œuvres sur Salomé (la toile et l'aquarelle) qu'il obtient une reconnaissance. Cependant, on admettait qu'il était « à part », et il le restera toujours, jusqu'à aujourd'hui. Mais il aura un noyau d'acheteurs fortunés qui lui permettront de vivre aisément jusqu'à sa mort.
- Moreau, outre sa peinture, consacrera ensuite la fin de sa vie à deux choses aussi étonnantes que remarquables:
 - Il sera d'abord admis comme **Professeur au Beaux Arts** en 1891, et aura beaucoup d'élèves (dont Matisse et Rouault). Il prendra sa tâche à cœur, arrivant le premier, partant le dernier, ne cessant d'encourager ses élèves, tout en leur indiquant leurs faiblesses, mais en leur accordant la plus grande liberté dans leur art. Il tint aussi à leur faire copier les maîtres comme il l'avait fait lui-même à Rome, les amenant souvent au Louvre.
 - L'autre tâche qui le mobilisera sera **d'assurer sa postérité**, en faisant de sa maison (que son père avait acquise) de la rue de La Rochefoucauld, un véritable **atelier-musée**, où toutes ses œuvres, ses croquis, ses copies, sa correspondance seront conservés en l'état et offerts à sa mort à la République. Celle-ci acceptera le don et on peut donc voir encore au Musée Gustave Moreau (MGM) à Paris, l'étonnante production de cet artiste si singulier

Le cantique des cantiques, 1853, 319x300 cm, Dijon

- Ce très grand tableau, commandé par l'Etat français grâce à l'entregent de son père, été peint après que Moreau a quitté les Beaux-Arts.
- Le sujet est original, et la composition étrange, les personnages, monumentaux, sont décalés sur la droite. Il n'y a, pour ainsi dire, pas de décor.
- Cinq guerriers entourent une jeune femme qui a « lâché prise ». Les poses sont maniérées, suggérant l'ivresse (guerrier couché au premier plan), et expliquant le drame à venir.
- Mais un fort clair obscur anime le tableau, centré sur la tunique blanche et la jambe de l'héroïne, redoublant l'anticipation du drame. Et les jeux de mains au centre du tableau renforcent cet effet d'anticipation.
- Les couleurs sont ternes, seuls le rouge de la tunique du guerrier et le jaune du pantalon de la femme, donnent un peu d'éclat.
- La touche est rapide et « rugueuse », à la manière de Delacroix. De multiples traits blancs font briller les accessoires métalliques des guerriers. Tableau peu académique (dans la facture), il fut longtemps ignoré



Œdipe et le Sphinx, 1864, 206x105 cm, MOMA, New York

- Ce fut le premier grand succès du peintre, au Salon de 1864 (à 38 ans!), mais il lança sa carrière.
- En tant que « sujet d'Histoire » (le Mythe d'Œdipe), le motif plaisait aux institutions traditionnelles (Académie des Beaux Arts), qui affrontaient la contestation des peintres réalistes (Courbet) et pré-impressionnistes (Manet, Degas) ou naturalistes (Bastien-Lepage). Mais le traitement n'avait rien d'académique. Déjà le format, en hauteur, évoque plus les peintures japonaises que les tableaux classiques.
- Ce monstre accroché au héros (nu, à la grecque) et le regard intense qu'ils échangent, montrent le souci de renouvellement d'un thème ancien. C'est l'instant où Œdipe va donner sa réponse à l'énigme, où il risque sa vie.
- Mais la scène est placée dans un décor fantastique, sur un petit promontoire dans une gorge étroite entourée de falaises à pic. Les couleurs elles même n'ont rien de naturel: le rocher rouge en bas à gauche, la montagne verte derrière Oedipe, le ciel anthracite, créent une atmosphère bizarre, rehaussée par des détails incongrus, comme le vase sur le piédestal.



Moreau et Ingres

Ingres: « Œdipe et le Sphinx »

Moreau connaissait cette oeuvre

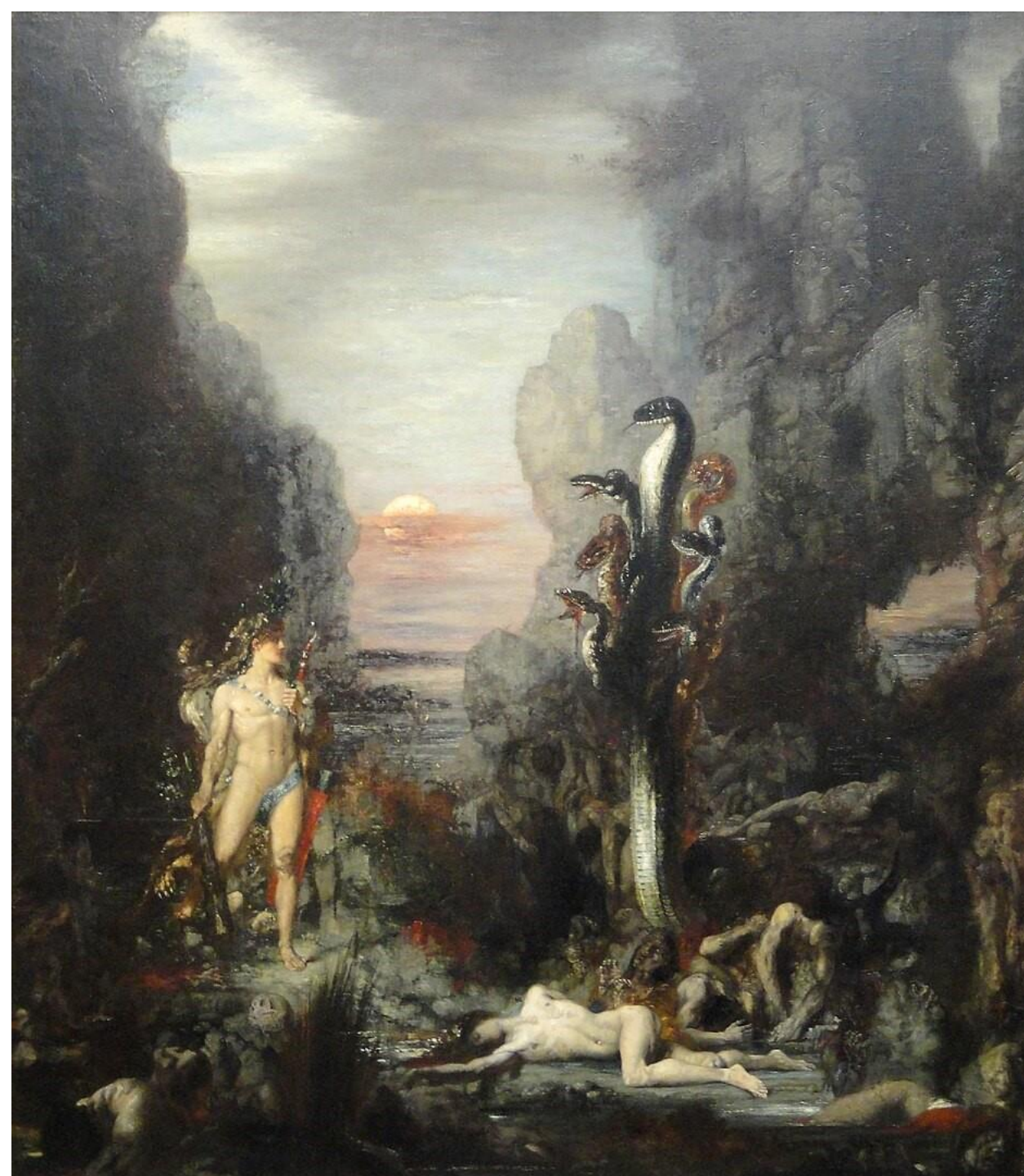


- La version du thème que donna Ingres en 1827 est néo-classique, le héros est un « beau » grec qui occupe l'essentiel de la toile et prend la lumière. Son anatomie est parfaite. Sa pose, détendue et souple, montre qu'il est sûr de son intelligence. Le Sphinx est reclus dans l'ombre de la caverne. L'échange de regards est à peine décelable.
- Moreau au contraire en fait le cœur du tableau. Il multiplie les détails (vase, main accrochée au rocher rouge) pour rendre la scène très étrange. Moreau peint Œdipe pour ce qu'il est, **un mythe**, quelque chose qui n'existe que dans l'imagination. Ingres rend, lui, le mythe « vraisemblable ».



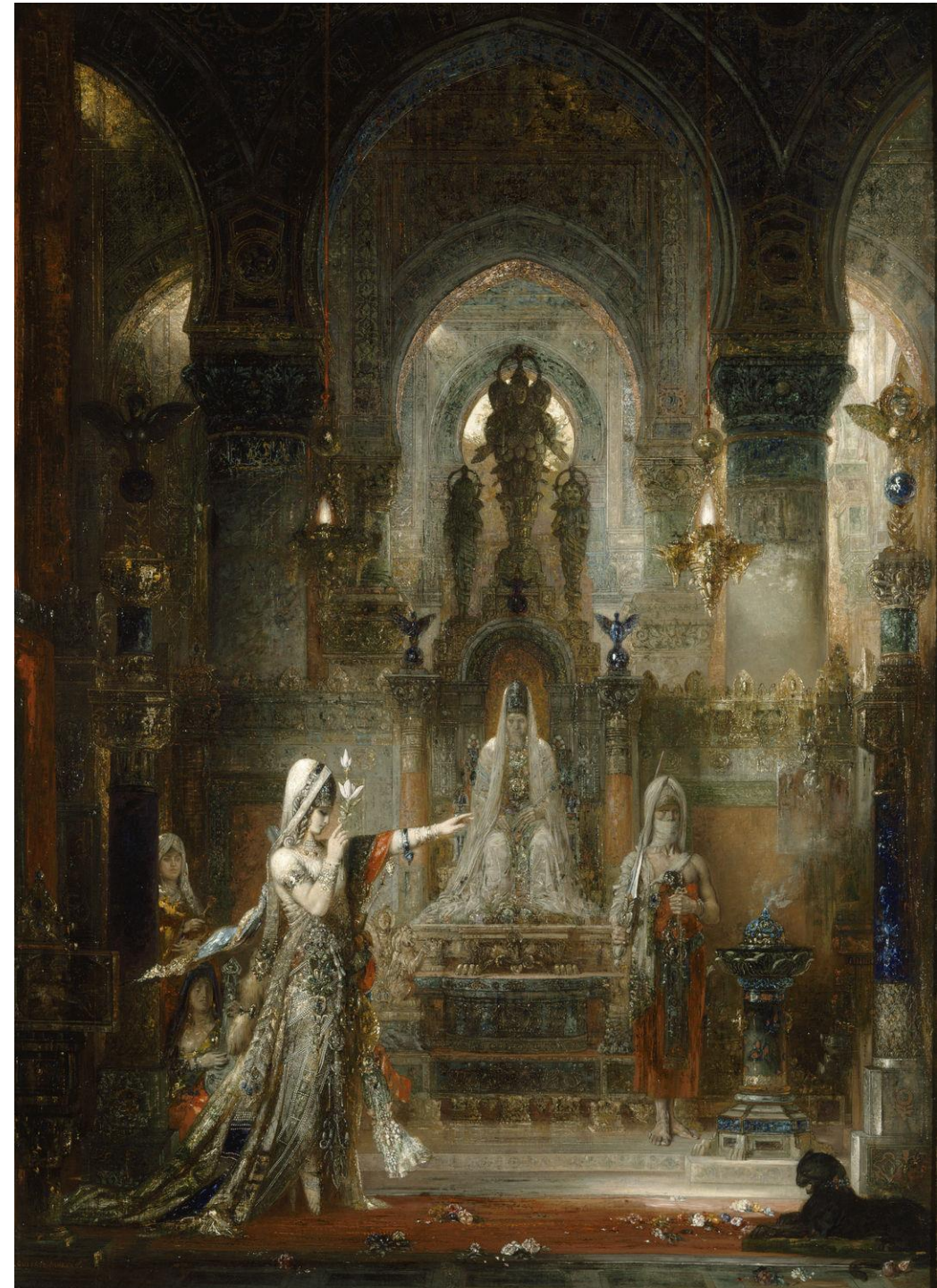
Hercule et l'Hydre de Lerne, 1875-76, 179x153 cm, Chicago

- Dans un paysage lugubre et fantastique où domine la tonalité de gris, le héros et le monstre se font face, comme dans « l'Œdipe ». Mais ils sont à distance, ils se toisent avant le combat.
- Au sein de ce climat de désolation, la couleur de peau crème du héros, bien éclairé, en fait un être « vivant », magnifié par son anatomie parfaite, par la beauté de ses accessoires.
- Autour du monstre, des cadavres, des têtes noircies: il n'engendre que la mort, d'où la teinte générale de deuil du tableau. L'Hydre a 7 têtes de serpent, toutes différentes, Moreau est allé au Museum copier des espèces vivantes.
- A l'horizon, dans l'échancrure entre les deux massifs gris, le soleil est en partie caché par un nuage de sang, présage du combat.



Salomé dansant devant Hérode, 1876, 143x104 cm,
Musée Hammer, Los Angeles

- Cette toile fut présentée au Salon de 1876, en même temps qu'une version légèrement différente, peinte en aquarelle, « L'apparition ». Cette dernière établit la célébrité et la singularité du peintre.
- Salomé s'est arrêtée dans sa danse et semble désigner du doigt la tête invisible de St Jean Baptiste, à droite. Elle porte une fleur de lotus à son visage. La jeune femme est vêtue d'une somptueuse robe. Sa pose, qui semble terminer un pas de danse gracieux, est figée et hiératique, en lien avec le décor massif dans lequel elle se trouve, et le moment solennel qu'elle vit. Son geste péremptoire résume la tension érotique que la danse a provoquée, et son dénouement dans la mort exigée du saint.
- Au fond, Hérode sur un trône, à droite le bourreau et à gauche, à peine cachée, Hérodiade, la femme d'Herode et mère de Salomé, amoureuse éconduite de St Jean et qui a fomenté le drame.



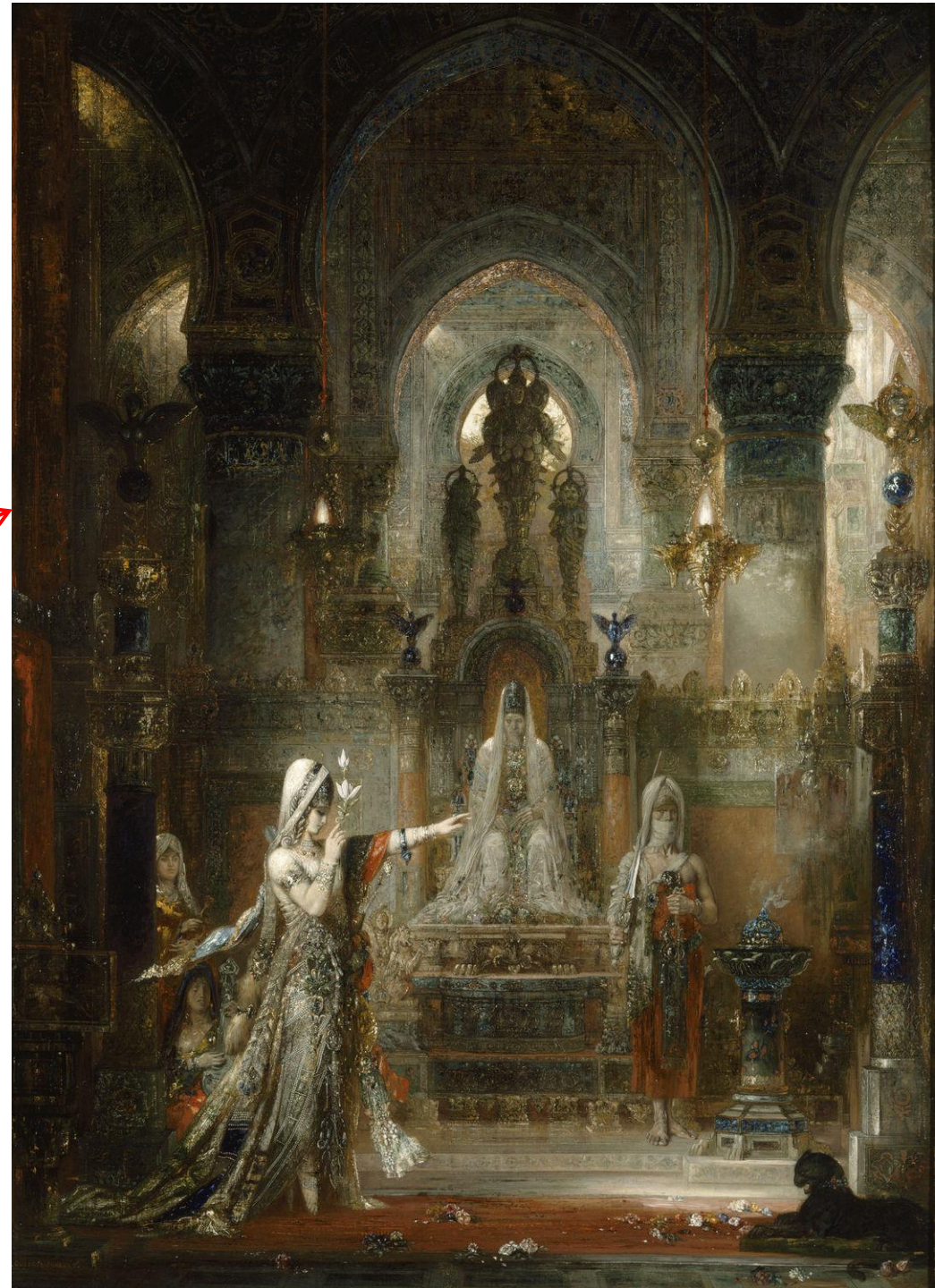
Suite

- Comme à son habitude, Moreau multiplie les détails et les symboles empruntés aux monuments et aux époques les plus variés.
- Le cadre est un vaste palais qui évoque tant l'Alhambra que la Basilique Ste Sophie à Constantinople, avec ses voûtes de mosaïque dorée.
- Parmi les détails, les colonnes en azurite bleue, la célèbre Artemis éphésienne (aux multiples seins) qui domine le trône d'Hérode, les petites idoles ailées issues de la tradition assyrienne, les lustres dorés, la vasque bleue où brûle l'encens

L'Apparition, 1876, aquarelle, 106x72 cm, Orsay

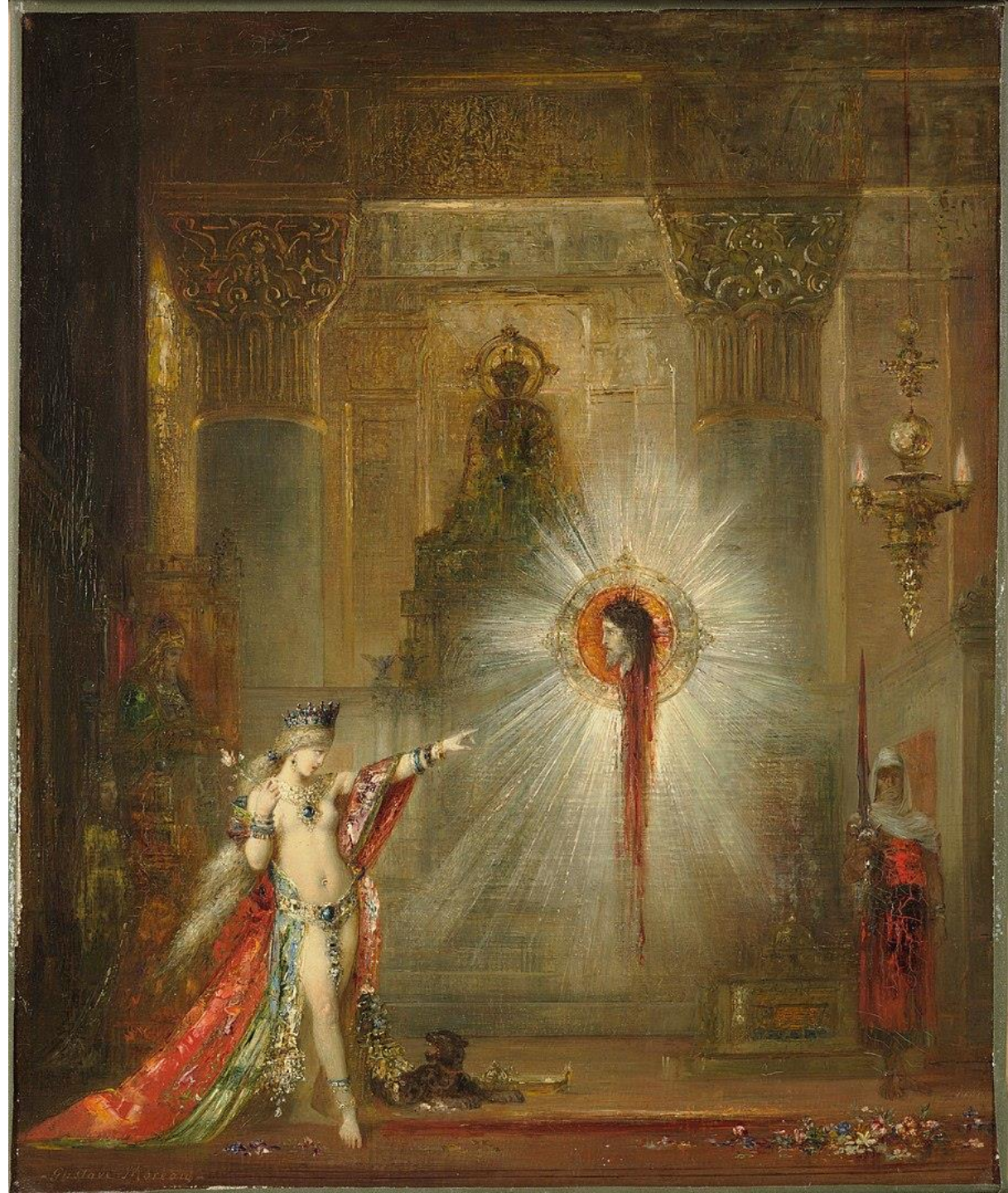


- Tous les détails de la toile contribuent à créer une atmosphère fantastique, qui relève du mythe plus que d'une reconstitution historique.
- La touche est rapide et à peine esquissée, la silhouette d'Hérode par exemple, évoque un spectre plutôt qu'un roi tout-puissant.
- Les couleurs se répondent d'un coin de la toile à l'autre (le bleu et le rouge notamment), et les contrastes de lumière sont très vifs.
- A gauche, l'aquarelle présentée au Salon la même année, donne une autre signification à la scène.



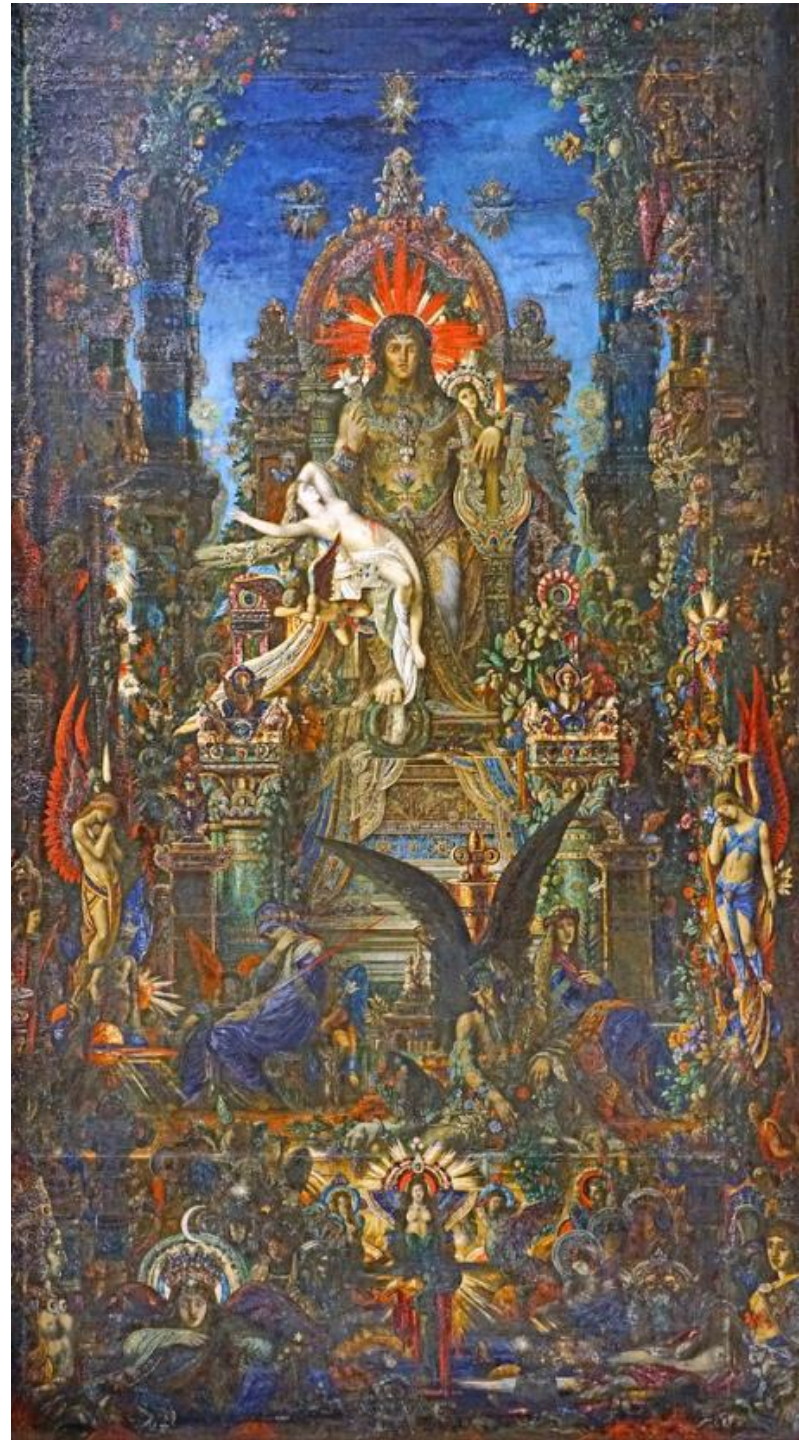
L'Apparition, 1877, 56x47 cm, Harvard,

- Cette petite version peinte à l'huile, réalise une synthèse entre la toile précédente et l'aquarelle qui avait tant impressionné les visiteurs du Salon.
- Ici comme dans l'aquarelle, la tête du Saint, sanguinolente et nimbée, apparaît suspendue en l'air, et désignée par l'index de Salomé.
- Le réalisme de la toile de Los Angeles, même si son décor était fantastique par sa surcharge, est maintenant transformé en une scène onirique, évoquant un rêve (ou un cauchemar) tandis que l'environnement lui donne une touche de réalité.
- La pose de Salomé, déhanchée, a aussi changé. Elle a terminé sa danse et est presque nue. Elle regarde la tête d'un air farouche.
- On comprend que les visiteurs du Salon aient été déroutés par cette juxtaposition de vision fantastique et de réalisme, par la force du geste, par la juxtaposition de la tête sanguinolente et de son auréole qui en fait un ostensor, les couleurs chatoyantes. Et on comprend pourquoi Moreau a fait, dans cette version, la synthèse entre l'aquarelle et la toile.



Jupiter et Sémélé, 1896, 213x118 cm, Musée Gustave Moreau (MGM), Paris

- Mortelle, amante de Jupiter, Sémélé demande à celui-ci, sur les conseils de Junon jalouse, de lui apparaître dans toute sa majesté : Elle est immédiatement foudroyée. Jupiter est représenté comme un jeune homme imberbe, au regard fixe (« foudroyant »).
- Moreau représente la scène où la jeune femme est déjà morte, étendue sur le genou du dieu. Mais l'univers du peintre est, disons, « onirique », il n'a rien de réel. Le décor mélange végétaux et colonnes de marbre coloré, il y a une foule de personnages ou de monstres, et le moindre coin du tableau semble occupé de petits détails, mis à part la zone de ciel.
- Cependant les symboles abondent, qu'il faut décrypter.



Détail (1)

- D'abord Jupiter semble appuyer son bras sur ce qui paraît être une lyre (en général associée à Apollon). Il tient une fleur de lotus à la main (dans l'Hindouisme, le lotus est l'attribut de la divinité). Les éclairs entourent son visage un peu comme chez Moïse, et le dossier lui fait une auréole, comme pour un Dieu byzantin, au même regard fixe.
- Moreau mélange donc allègrement les mythes et les religions : c'est du **synchrétisme**.

- Sémélé repose sur la cuisse de Jupiter et ce n'est pas un hasard. De leur union doit naître Bacchus qui sera en gestation dans cette cuisse, une fois sa mère morte. La scène représente donc une sorte d'accouplement/ enfantement, et le foudroiement serait, selon Wikipédia, un symbole de l'orgasme.
- Sous la jeune femme un putto Cupidon ou peut être Bacchus? se cache le visage pour ne pas voir la foudre.
- La tunique de Jupiter ressemble à un costume de théâtre. La végétation luxuriante envahit le décor de pierre



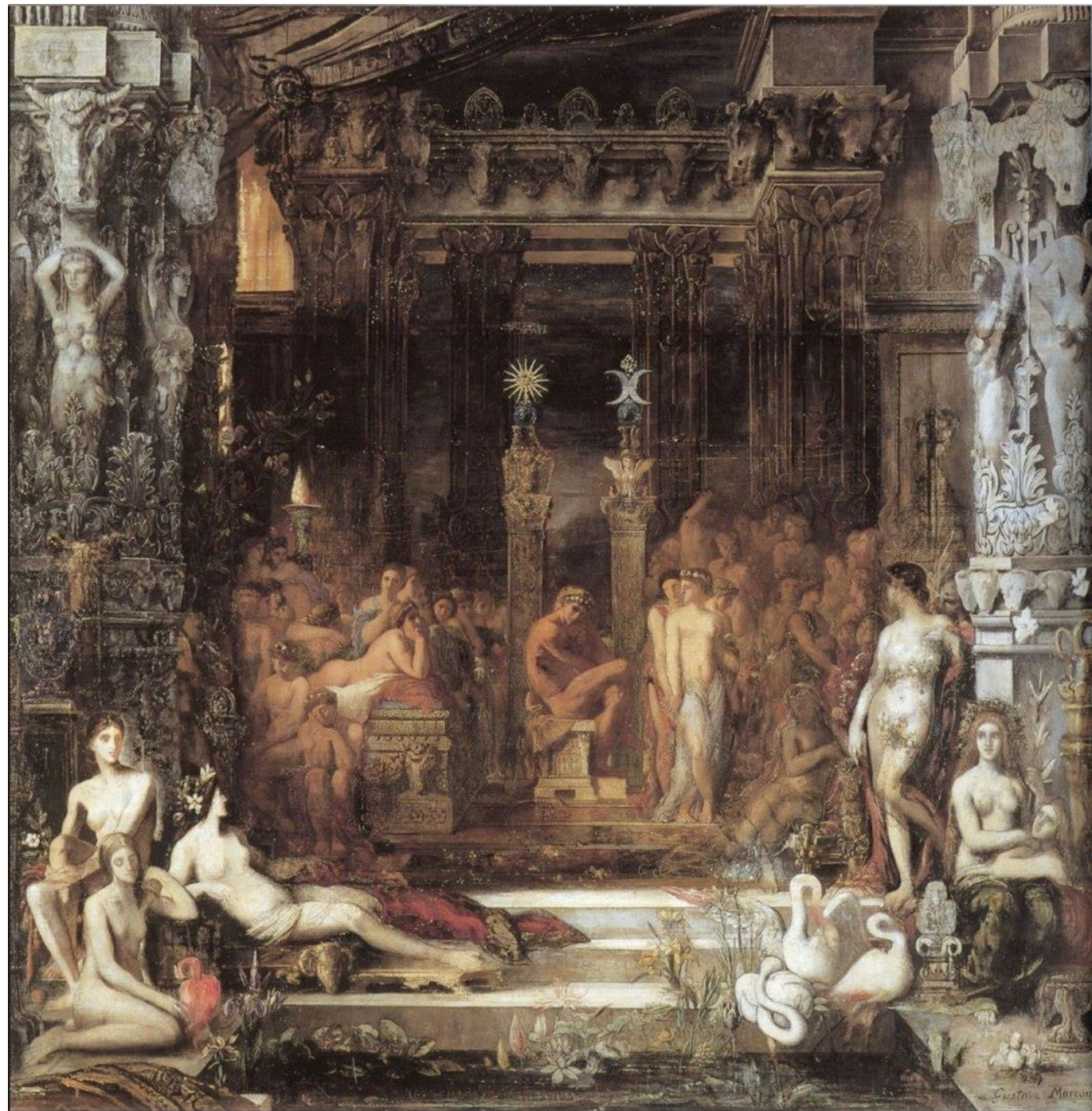
Détail (2) • Le personnage, aux pieds de bouc et aux oreilles d'âne, est interprété comme Pan, le dieu des amours terrestres. Il y a deux allégories autour de lui : A gauche la Mort avec une épée ensanglantée, et à droite la Douleur, couronnée d'épines comme le Christ.

- Derrière Pan, on voit les deux grandes ailes noires et la tête de l'aigle, symbole de Jupiter.
- Le cliché ci-dessous montre le bas du tableau, qui semble avoir été rajouté pour mieux équilibrer la composition. On y voit Hécate, la déesse de la Nuit, avec un croissant au dessus de la tête.
- Tout ce bas représente le monde obscur, souterrain où Moreau multiplie les détails. Le tableau signifierait donc la montée progressive de l'âme, de l'ombre vers la lumière, après la mort.



Les filles de Thespius, 1853-1882,
258x255 cm, MGM, Paris

- Le sujet est considéré « scabreux »: Thespius craignant pour sa descendance, fait accoupler Hercule avec ses 50 filles, une par nuit.
- Moreau reconstitue un palais bourré de caryatides, de bucranes (crânes de bœufs, ornements des romains), au bord d'une piscine.
- Le Héros assis sur un trône au milieu du « harem », semble pensif. Il songe à sa destinée de toujours se sacrifier pour sauver le monde.
- Derrière lui deux colonnes, l'une portant un symbole du soleil (taureau), l'autre celui de la lune (sphinx), masculin et féminin.
- La surcharge de détail nuit à la lisibilité mais c'est la marque de fabrique de Moreau. Ce palais est totalement imaginaire, comme l'est la scène. Elle évoque pourtant le « Bain turc » d'Ingres, ou le Tepidarium de Chasseriau, mais le transpose dans l'irréel.
- Il doit y avoir une explication psychanalytique à une scène de ce genre



Tomyris et Cyrus, 1885, 57x87 cm, MGM, Paris

- Ce tableau montre la grande originalité de cet artiste, qui s'approche d'une forme d'art abstrait, un peu comme Turner avant lui.
- Tomyris est la reine des Amazones. Elle s'oppose au roi des Perses Cyrus le Grand et celui-ci perd la bataille. On apporte son cadavre à la reine.
- Il est difficile de deviner un paysage : on suppose que la scène se déroule sur un plateau, au bord d'un ravin vertigineux. Le corps dénudé et sans tête du roi gît au pied de l'Amazone. L'action est reléguée dans le coin gauche, en bas.
- Bruegel avait déjà produit un tableau de ce genre où la scène principale (suicide de Saul) était reléguée dans un coin, mais la nature ici est méconnaissable, autant par les couleurs que par les formes.
- Ce sont les oppositions de masse qui semblent avoir intéressé Moreau, le blanc contre le noir (le ciel gris assurant l'arrière fond neutre), la planéité contre le vertige de la chute.
- Quelques touches de marron au milieu suggèrent une végétation, et des rectangles gris à gauche des colonnes basaltiques.
- Dans ce monde totalement onirique, la cruauté de la scène passe totalement inaperçue.



Le triomphe d'Alexandre, 1892, MGM,

- A la fin de sa vie, Moreau semble s'être affranchi de toute convention.
- Ici Alexandre est peint sur un trône en vainqueur devant un massif rocheux, qui reçoit les hommages de Porus, roi des Indes du Nord. Derrière lui, une statue de la Victoire.
- Au fond, un palais indien reconstitué par Moreau à partir d'une documentation mêlant hindouisme et Bouddhisme.
- A gauche quelques éléphants à peine discernables dans le massif rocheux, tout semble fait de façon suggestive, sans précision sur les contours, ni même harmonisation des couleurs.
- Le monde de Moreau est à la fois imaginaire et décrit avec une grande liberté. C'est la « modernité » de Moreau.



Conclusion

- Puvis fut à la fois un **véritable artiste** par son style, original, mais aussi un **bourgeois réactionnaire**, par ses motifs. Son retour à l'antiquité et aux thèmes chrétiens, son goût pour les grandes reconstitutions symboliques « néo-grecques », fait de lui un artiste « acceptable » pour les élites de l'époque. Elles sauront lui donner gloire et richesse.
- Mais son style n'est pas académique. Il est constitué par une grande économie de moyens, par une palette étroite qui donne une unité « tonale » à ses œuvres, par de grandes zones de couleur posées en aplat qui annoncent les Nabis, par une composition équilibrée où les personnages (statiques) s'insèrent naturellement dans un décor volontairement appauvri.
- Le mélange de symboles et de simplicité apparente des motifs, rend ses œuvres agréables à regarder encore aujourd'hui, mais aussi à l'époque. C'est cette gageure qu'a réussi Puvis: être à la fois dans l'air du temps de son vivant (réactionnaire) et annonciateur de certains courants de l'art moderne.

Conclusion (2)

- Moreau, lui, incarne autre chose. Il dérangeait en 1875, il dérange encore aujourd'hui, mais pas pour les mêmes raisons. C'est incontestablement un **artiste original**.
- Ce qui est problématique de nos jours, c'est la multiplication des détails, le contraire de Puvis! On ne sait où donner du regard. D'autant que ces détails ont souvent une signification symbolique, malheureusement devenue parfois hermétique, et ce d'autant plus que Moreau pratique le syncrétisme, mêlant plusieurs religions, donc plusieurs types de symboles.
- A l'époque Moreau était aussi en marge, car son style ne correspondait à rien de ce qui se faisait alors, mais il maintenait la tradition de la « peinture d'Histoire ». Il revendiquait cependant **une liberté totale**, insistait sur la couleur, qui était éclatée dans ses multiples détails, ce qui nuisait à l'unité de la composition.
- On avait l'impression (et on l'a encore) que Moreau avait créé un monde à lui, duquel s'approcher si on avait les références culturelles, mais que l'on pouvait (et que l'on peut encore) au moins goûter si l'on se laisse guider par les couleurs, la disposition des personnages, comme pour n'importe quel tableau classique (et moderne!), dont on ne connaît pas toutes les clefs.

Références

- Edward Luce-Smith « Le Symbolisme », Thames & Hudson, 1999
- Sébastien Allard, Laurence Des Cars « L'art français. Le XIXème siècle, 1819-1905 », Flammarion, 2006
- Notices du musée Gustave Moreau (Réunion des Musées Nationaux):
 - <https://musee-moreau.fr/fr>