



HAL
open science

La traduction plastique des Fables de la Fontaine par Gustave Moreau

Anne Larue

► **To cite this version:**

Anne Larue. La traduction plastique des Fables de la Fontaine par Gustave Moreau. *Revue de littérature comparée*, 1996, p. 67-89. <hal-00560736>

HAL Id: hal-00560736

<https://hal.science/hal-00560736v1>

Submitted on 20 Feb 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

**Anne Larue, *La traduction plastique des Fables de la Fontaine*
par Gustave Moreau, *Revue de Littérature Comparée*, 1996.**

Rien n'est plus étranger à l'univers mental de Gustave Moreau que les *Fables* de La Fontaine. Pourtant, l'artiste symboliste a réalisé sur ce thème un ensemble iconographique de plus de soixante aquarelles, qui passent de surcroît pour être parmi les plus belles de ses œuvres. Quelle conception mystérieuse des "fables", qui doit peut-être davantage à la lecture des *Fables et Symboles* d'Eliphas Lévi qu'au doux moraliste classique, aura-t-elle guidé son pinceau ?

L'illustration des *Fables* marque un tournant dans la manière du peintre. Elle ouvre le registre décoratif qui lui était déjà familier aux tourments de l'expression, à une mélancolie sanglante de soleils couchants, à ce que Victor Ségalen a appelé l'"Orphisme" de Gustave Moreau¹. La traduction plastique des *Fables* de La Fontaine par le peintre tranche sur quatre siècles d'illustration² par son originalité, et jette en retour sur l'œuvre du fabuliste une lumière inédite.

La peinture invisible et le livre absent

Le Musée Gustave Moreau regorge d'aquarelles préparatoires et d'esquisses au crayon, mais le chef-d'œuvre lui-même ne souffre plus le regard humain.

La série appartenait à son commanditaire, Antony (ou Antoni) Roux. En 1964, les héritières d'Antony Roux ne possèdent plus que des ektachromes, les aquarelles ayant été perdues, croit-on, au début de la première guerre mondiale. Mais en 1984, la série entière se révèle exister encore, malgré les efforts qu'on a fait pour la cacher. Sa visibilité est restreinte par son propriétaire : alors que l'article de Ragnar von Holten, dans *L'Œil*, en 1964³, était illustré par environ une dizaine d'ektachromes, gracieusement prêtés par les propriétaires des œuvres, vingt ans plus tard Pierre-Louis Mathieu n'a plus droit qu'à un très petit nombre de reproductions en noir et blanc pour son magnifique ouvrage consacré pourtant exclusivement aux aquarelles de Gustave Moreau⁴. Une seule aquarelle figure en couleurs : *Le Paon se plaignant à Junon*, seule peinture de la série originelle qui figure au Musée Gustave Moreau. Dans son grand catalogue de l'œuvre, paru en 1976, P.-L. Mathieu reproduit, en format réduit et en noir

¹ Victor Ségalen, *Gustave Moreau, maître imagier de l'Orphisme*, Fontfroide, Fata morgana, 1984, introduction par Pierre-Louis Mathieu, marginales et variantes par Eliane Fromentelli.

² Titre de l'ouvrage d'Alain-Marie Bassy, *Les Fables de la Fontaine. Quatre siècles d'illustration*, Paris, Promodis, 1986.

³ Ragnar von Holten, "Gustave Moreau illustrateur de La Fontaine", *L'Œil*, juillet-août 1964.

⁴ Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau. Aquarelles*, Paris, Seuil, 1984.

et blanc, les soixante-quatre aquarelles de la série complète. La couleur n'a désormais plus droit de cité.

En 1986, pour son livre sur l'illustration des *Fables* de la Fontaine, Alain-Marie Bassy a recours, en ce qui concerne Gustave Moreau, à des reproductions monochromes, principalement celles qui illustrent un article d'Henri Cazalis, et parmi lesquelles figure une image qu'on ne trouve nulle part ailleurs dans ce format⁵. En 1989, Muriel Beynel, qui prépare un travail universitaire sur ces illustrations, se voit répondre par le collectionneur qu'en vertu d'un serment fait à un parent, les aquarelles ne seront ni exposées ni même montrées à quiconque⁶. En 1995, Pierre-Louis Mathieu me confirme oralement que tel est, depuis des années, le destin de ces fragiles merveilles. Seul lui-même et son *alter ego* américain, Julius Kaplan⁷, tous deux grands spécialistes de Gustave Moreau, semblent avoir eu le rare privilège de contempler ces œuvres recluses. Rien n'est plus marcescible que les aquarelles, on le sait. Médium périssable, pratiquement impossible à restaurer, l'aquarelle voue tôt ou tard la peinture à l'invisibilité. On ne regarde plus les œuvres, tant est grande la peur de les voir sous nos yeux s'effacer. Mais les mânes tricentenaires de La Fontaine ne réclament-elles pas la reproduction, dans un livre, de soixante-quatre ektachromes ? Peut-on émouvoir le collectionneur à la faveur d'une célébration comme celle-ci ?

On pourrait objecter que Gustave Moreau n'a jamais voulu illustrer un livre. Il est pourtant certain que ces aquarelles sont des illustrations des *Fables* : l'époque avait les moyens techniques de reproduire des images en couleurs dans un livre, et de surcroît l'existence d'un frontispice et le nombre des pièces d'illustration prouve bien que le projet est pensé comme tel. Il est certain, en revanche, que Moreau a voulu se démarquer des illustrateurs "populaires" comme Gustave Doré ou Français, qui avaient été conviés eux aussi, par le riche collectionneur et rentier marseillais Antony Roux, à illustrer les *Fables*, mais si son mode d'illustration se veut plus aristocratique et "idéal", ce n'en est pas moins de l'illustration.

Un propos déformé issu des *Souvenirs* de son élève Rouault fait de Moreau un artiste réfractaire à toute illustration d'un livre. Mais qu'on ne s'y trompe pas : ce que vise Moreau n'est pas l'illustration en général, mais l'illustration des œuvres de ses contemporains, l'illustration dite romantique, fruit à ses yeux du machinisme industriel qui avilit l'art par la gravure, incarnation même de la reproduction en nombre. Les propos que Rouault adresse à André Suarès sont assez décousus (le peintre s'avoue lui-même peu doué pour écrire), mais on peut néanmoins en conclure que Moreau ne

⁵ Henri Cazalis, "Gustave Moreau et les Fables de la Fontaine", *Les Lettres et les arts*, avril 1886, volume 2 (le volume 2 de la revue manque à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de Paris). A.-M. Bassy répertorie précisément les trois gravures qui illustrent cet article : le *Frontispice*, reproduit en teinte bleue, *La Fortune et le jeune Enfant*, en teinte brune, et qu'on ne trouve pas ailleurs dans ce format, et *Le Loup et l'Agneau*, en teinte noire (*Quatre siècles... op. cit.*).

⁶ Muriel Beynel, *Iconographies du XIXe siècle : les Fables de La Fontaine vues par Gustave Moreau et Gustave Doré*, Diplôme d'Etudes Approfondies, Histoire de l'Art, Université Paris 4, novembre 1989.

⁷ Julius Kaplan, *The Art of Gustave Moreau : theory, style and content*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

confond nullement l'illustration de la Bible ou La Fontaine, qui sont des classiques, avec celles des contemporains, même s'il les estime par ailleurs :

Il peut me parler de Beaudelaire (*sic*) ou de Gérard de Nerval, de Flaubert ; il ne pensera jamais à illustrer les œuvres des littérateurs contemporains.

Quel peintre a ajouté ou égalé certaines images grandioses de la Bible ou encore peint aussi bien et d'un trait aussi sûr, discret, vif, primesautier et coloré que la Fontaine ?

A broder sur un thème choisi, il ne faut pas penser donner équivalence d'un chef-d'œuvre. Gustave Moreau fit les fables de La Fontaine pour M. Antony Roux avec une grande liberté d'expression.

Rouault défend l'entreprise de son maître, qui est d'avoir accepté la commande du Marseillais, en précisant qu'il l'a fait sans nulle servilité ("avec une grande liberté d'expression") et que les grands livres du temps passé sont dignes du travail d'un peintre. Sans doute faut-il lire ces mots (qui datent de 1927) comme une réponse indirecte aux propos de Félix Fénéon, qui trouvait "compromettante" la manière qu'avait eue Moreau de souscrire aux vœux de son commanditaire. Le critique écrivait dans une note sur *Certains*, de Huysmans, ouvrage paru en 1889 :

M. Moreau a pu livrer à un vieux rentier marseillais, M. Roux, plusieurs douzaines d'aquarelles de dimensions uniformes sur les *Fables* de la Fontaine. Malgré l'hieratisme et la somptuosité de ces aquarelles, l'entreprise restera compromettante⁸.

Pour Moreau ou son élève Rouault, il n'y a en soi rien de compromettant à illustrer un texte comme les *Fables* de la Fontaine. L'illustration d'un grand texte classique doit seulement se faire dans les règles de l'art, que certains, à leur sens, ne respectent pas. Moreau n'a pas de mots assez durs contre le traitement que Gustave Doré inflige (c'est son avis) à l'*Enfer* de Dante : il traite l'œuvre de "vision mesquine et stupide des fonds de théâtre", enfantée par une imagination "poncive, banale, théâtrale jusqu'au mélodrame", qui ne produit que des "vignettes au goût du peuple". Le bas, le populaire et le théâtral sont ligüés dans un même frisson d'horreur contre l'illustration populaire. Les livres comme celui de Doré n'ont pas d'autre but que de "procurer de l'argent à celui qui les produit et à celui qui les édite", et Doré lui-même est taxé de "fécondité de producteur industriel"⁹.

La protestation de Moreau contre les graveurs (nombreux sont ceux qui participent au concours de fables organisé par Antony Roux) est de peindre au lieu de graver. Il semble ainsi accepter le principe de l'illustration mais refuse en fait la reproduction par la gravure qui lui est pourtant constitutive. Contre la santé robuste de Doré, Gustave Moreau, diaphane, délicat et précieux, choisit une fuite "verdâtre et rose" comme une mélancolie de Verlaine, celle qui voue à la pâleur et à la décoration les plus sanglantes et sublimes compositions. Les aquarelles ne sont pas verdâtres et roses, tant s'en faut : mais elles sont condamnées à s'éteindre très vite. Moreau se met ainsi au rang des

⁸ Félix Fénéon, *Œuvres*, NRF Gallimard, 4e éd. s. d. [1948], p. 267.

⁹ *L'Assemblée de rêves. Ecrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide, Fata morgana, 1984, préface de Jean Paladilhe, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, p. 216-217.

Zeuxis, des Protogène, de tous ceux dont il ne reste qu'un récit ébloui, comme celui de Plin dans le livre XXXV de son *Historia naturalis*. La peinture absente serait-elle plus belle encore que la vraie ? C'est tout le paradoxe de la peinture antique disparue¹⁰. Moreau n'ignorait sans doute pas ce charme particulier de la disparition en peinture, lui qui vouait à l'antiquité mythologique une dévotion si constante et qui, selon le mot de Degas, avait une culture étendue. La mélancolie "orphique" dont parle Victor Ségalen se complaît à la chute, à la destruction et à la mort¹¹. On oublie souvent à quel point une peinture peut vouloir mourir. Collections, dernières volontés, héritages ont secrètement servi les aquarelles des *Fables* de la Fontaine dans le désir de mort qui leur est inhérent. Et c'est bien la mort dans son triomphe que les images elles-mêmes mettent en scène, sous le pinceau d'un artiste qui, à soixante ans, sait qu'il a "touché l'automne des idées"¹².

Quel bruit fait l'arbre tombé dans le désert, si personne ne l'entend ? De quelle vie peut survivre une peinture qu'on ne peut voir, une peinture morte et qu'on disait si belle ? Il ne reste qu'une aquarelle au Musée, augmentée de force études préparatoires, qu'une poignée de reproductions en couleurs dans un article de revue, que quelques reproductions en grand format et en noir et blanc, que soixante-quatre clichés, également en noir et blanc, qui figurent en petit format dans le catalogue de l'œuvre : c'est de ce corpus que nous tenterons de tirer des conclusions sur Moreau illustrateur de La Fontaine, non sans un certain désenchantement et la parfaite conscience d'une profonde lacune : celle de la couleur, jalousement tapie dans le secret des cartons privés, et par eux promise à l'inexistence.

Le poète des chimères et le concours d'Antony Roux

Rien n'a dû choquer davantage Gustave Moreau que les conditions matérielles de son travail sur La Fontaine : comment un esprit comme le sien, ennemi de tout prosaïsme, a-t-il pu accepter de participer à un concours, organisé par un riche rentier, qui mettait en lice tout ce que la peinture comptait à l'époque de gloires académiques, sur un sujet aussi peu original - et populaire - que l'illustration des *Fables* de la Fontaine¹³ ? On

¹⁰ Voir François Lecercle, "Donner à ne pas voir", dans *La Pensée de l'image*, dirigé par Gisèle Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

¹¹ Victor Ségalen, *op. cit.* : "rien ne procède de l'œuvre admirable et stérile de Gustave Moreau"... Le peintre est l'illustrateur d'un courant "déplorable et divers, douloureux, angoissé et sceptique, Père de tous les Messies, Père des angoisses humaines". L'Orphisme est "né de pensées inconnues, sans doute orientales" : "après son venin douceâtre, les pensées courbèrent la tête", et les hommes et les peuples "se découvrirent misérables". Ils se mirent à espérer le retour de l'Age d'Or et l'aide d'un Sauveur. Même l'Inde "fière de vivre" a elle aussi connu son "repliement douloureux" (p. 70-73).

¹² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, "L'Ennemi".

¹³ Voir les détails dans *Gustave Moreau*, préface de Léon Deshairs, notices de Jean Laran, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1913, p. 97-98, et dans *Gustave Moreau. Aquarelles* de P.-L. Mathieu, *op. cit.*, p. 98-100.

Vers 1879, Antony ou Antoni Roux, collectionneur marseillais, féru des œuvres de Gustave Moreau, organisa un concours d'illustration sur le thème des *Fables* de la Fontaine. Y participèrent, outre Gustave Moreau, divers artistes soit spécialisés dans la peinture des animaux, comme Rosa Bonheur, soit aquarellistes, soit graveurs d'illustration

peut affirmer, avec Pierre-Louis Mathieu, qu'il est certain que jamais, de lui-même, Gustave Moreau aurait pensé illustrer les *Fables* de la Fontaine. Il hait le peuple et l'art qu'aime le peuple. Il est moraliste et misogyne. A chaque femme il assujettit sa chimère, monstre qu'elle a enfanté par son imagination dérégulée¹⁴, comme on fait porter le poids de la faute originelle. Il n'est point homme à voler, comme certain fabuliste classique, "de fleur en fleur et d'objet en objet" : sa vie, grave, sage, austère, est bien marquée, selon le mot audacieux mais juste de Huysmans, par un "onanisme spirituel, répété, dans une chair chaste"¹⁵. A-t-il "passé le temps d'aimer" ? Il est solipsiste : "J'aime tant mon art que je ne serai heureux que quand je le ferai pour moi seul"¹⁶. Cet art sera implacablement moral, plein de vertu et d'enseignement ; mais il n'est pas question d'en faciliter l'accès. Il laisse bien volontiers à La Fontaine ses principes de pédagogie : que "les enfants sucent ces *Fables* avec le lait"¹⁷ ! Gustave Moreau n'a pas d'enfant, Gustave Moreau n'aime pas l'enfance. Ses écrits personnels, et le témoignage de Rouault, le prouvent : la peinture expliquée, ânonnée, réduite à l'apprentissage puéril d'un "ba, be, bi, bo, bu, écœurant", laborieusement déchiffrée, n'est pas la vraie traduction de l'œuvre d'art, mais un syllabaire bas et littéral, ignoble de prétention à tout dire. Que de la commande peu originale d'un amateur nanti, voulant qu'on illustre une fois de plus un des auteurs les plus illustrés¹⁸, ait pu donner naissance aux plus belles œuvres de Gustave Moreau, voilà qui n'est donc pas le moindre des paradoxes.

Gustave Moreau est, qu'il le veuille ou non, un héritier du Romantisme, c'est-à-dire du clivage tragique entre matière et idéal. Ses écrits comme ses tableaux le prouvent. Il vitupère contre le sujet "dans le sens anecdotique", le sujet prosaïque, contraignant, attaché aux destins de la "décadence rhétoricienne" de la peinture, le sujet qui tue la flamme de l'inspiration à la fois par un excès de gesticulation et d'expression et par l'assujettissement de la poésie à l'illustration particulière d'un grossier fait-divers :

romantique comme Gustave Doré. H. Cazalis, repris par A.-M. Bassy qui ajoute Delaunay à la liste, énumère Ziem, Baudry, Lamy, Ph. Rousseau, Hébert, Français, Lemaire, Jacquemard (article cité, p. 58). P.-L. Mathieu présente une liste plus complète, avec Doré et Bonheur.

En 1881, les travaux des concurrents (plus de 300 œuvres) sont exposés au Cercle des Aquarellistes (selon Mathieu. Laran donne 1882 comme date de cette exposition, mais c'est impossible car l'article de Charles Blanc dans *Le Temps*, qui porte sur cette exposition, date de l'année précédente). Toutes les sources sont d'accord pour dire que les 25 aquarelles de Moreau éclipsent, dans l'admiration que leur voue le public, toutes les autres productions exposées. Antony Roux confie alors au seul Moreau la réalisation d'une nouvelle série d'aquarelles sur les *Fables*. "A l'exposition Goupil, en 1886, figurait enfin un ensemble considérable : les soixante-trois aquarelles", écrit Laran. Les aquarelles sont en réalité soixante-quatre.

¹⁴ Voir la notice que Gustave Moreau rédige à l'attention de sa mère sourde (mais pourtant point aveugle ?) afin de lui expliquer - lui qui répugne tant aux explications littérales - l'idée de son tableau *Les Chimères* (*L'Assembleur de rêves*, *op. cit.*, p. 92 sqq.).

¹⁵ Joris-Karl Huysmans, *Certains* (1889), sur l'exposition de 1886, p. 19 dans la 4e éd., Paris, Stock, 1904.

¹⁶ *L'Assembleur de rêves*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷ Jean de La Fontaine, Préface aux *Fables*, 1668.

¹⁸ Selon G. Couton cité par A.-M. Bassy (*op. cit.*, p. 11) l'ouvrage de La Fontaine s'insérait d'emblée "dans une certaine tradition de la librairie" qui faisait de l'illustration une règle : celle des recueils de fables ou d'emblèmes. Dès 1668, date de l'édition originale des six premiers livres des *Fables*, celles-ci sont illustrées par les gravures en taille-douce de François Chauveau (*Fables choisies, mises en vers par M. de la Fontaine*, Paris, Claude Barbin, 1668). Comme le montre Alain-Marie Bassy, cette tradition d'illustration ne s'est pas interrompue. Elle touche même le domaine des arts décoratifs et des objets usuels (voir sur ce point Gérard Créverand, "L'illustration des Fables de La Fontaine, 1668-1980", *Iconographie et littérature*, Paris, PUF, 1983).

“toujours le même amour aveugle et imbécile pour le spectacle, la scène, le drame, le sujet (dans le sens anecdotique)”, écrit-il amèrement, englobant dans une même vindicte le prosaïsme de la peinture et sa théâtralité. Le voyage d’Italie de Géricault est à ses yeux le douloureux triomphe de cette bêtise qui fait aussi frissonner d’horreur Huysmans : “Étudier l’Italien, les maîtres italiens, respirer cette atmosphère physique et intellectuelle et produire au retour le mélodrame intitulé *Le Naufrage de la Méduse*”, voilà qui montre la “pauvreté” et la “débilité” de l’intelligence artistique de Géricault¹⁹. Pour Moreau, tous les sujets de peinture “sont des prétextes à exprimer la poésie et la flamme”²⁰, et rien de plus. Tout ce qui compte, c’est cette grande déesse encore romantique de la Poésie, entendue non comme texte mis en vers mais comme principe universel et supérieur de tous les arts. On trouve déjà chez Byron, chez Delacroix cette vision de la Grande Poésie, égale en intensité à d’autres divinités tutélaires, Luxure ou Vérole ; chez Moreau, chez Huysmans, la Poésie est plus encore que chez les Romantiques le symbole du refuge contre un monde laid et vulgaire, de l’élévation de l’âme en dépit des rues sales, de la beauté qui, pour ne pas se perdre, se doit de se cloîtrer, “serpent inviolé”²¹. Comme Des Esseintes, Moreau vit seul, claquemuré avec la peinture. Et Huysmans, revenu de l’exposition des aquarelles où s’illustre Moreau, oublie pour un temps l’ignominie ambiante au profit de cet “autodafé de ciels immenses en ignition”, de “globes écrasés de soleils saignants”²².

Des Esseintes, dans sa retraite de Fontenay, n’aime pas pour rien Baudelaire²³ et Gustave Moreau²⁴. Et c’est la nuit, “par effraction”, à la lueur équivoque et falote d’une lanterne, qu’André Breton rêve encore de violer le secret mystère de la *Fée aux griffons*, tapie dans sa grotte, le pied taquinant un plan d’eau, et qui lui semble vivre dans l’atmosphère moite et douteuse d’un “mauvais lieu” baudelairien²⁵. Luxure et poésie vont de pair, l’une et l’autre supposant qu’on s’enferme et se sépare du monde. Un vieux parfum d’obsidionale mélancolie hante les solitaires, fervents mystiques brûlant dans leur chair, peintres d’“orfèvrerie religieuse”, incrustant les femmes de

¹⁹ *L’Assembleur de rêves*, op. cit., p. 204-207 pour tous les textes cités.

²⁰ *L’Assembleur de rêves*, op. cit., p. 27.

²¹ Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*.

²² Huysmans, *Certains*, op. cit., p. 17.

²³ Huysmans, *A Rebours* (1884), fin du premier chapitre : “un merveilleux canon d’église” (un de ces tableaux à trois volets qu’on place au milieu de l’autel pendant la messe) contient, non point les textes sur lesquels s’appuie la célébration, mais (ô simonie profanatrice !), deux sonnets de Baudelaire encadrant le poème en prose “Any where out of the world”.

²⁴ *Id.*, ch. V. “Entre tous, un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau”. Et de décrire la peinture à l’huile de 1870, *Salomé* (coll. R. Lebel, Paris), où la danseuse tient une fleur de lotus, puis l’aquarelle *L’Apparition* de 1876 (Cabinet des Dessins, Paris), où flotte la tête coupée de saint Jean. A partir de la première image, Huysmans invente tout l’érotisme de la danse, dans la seconde il croit voir la terreur de la courtisane presque nue, ardente et cruelle, devant l’horrible chef qui flamboie.

²⁵ Dans son *Hommage à Gustave Moreau*, qui figure en tête de l’exemplaire de la Bibliothèque d’Art de *L’Art fantastique de Gustave Moreau*, par Ragnar von Holtén, Paris, J.-J. Pauvert, 1960, André Breton cite l’expression baudelairienne de “mauvais lieu” qui provient du *Salon de 1846* au sujet des *Femmes d’Alger dans leur appartement* de Delacroix : “Ce petit poème d’intérieur [...] exhale je ne sais quel parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse”. Nonobstant l’élégance du vocabulaire, ces mots ne trompent point sur la nature animale de cette “tristesse”, à laquelle Breton est conscient de se référer.

cabochons “comme de vieilles reliures d’évangélistes”²⁶, ou écrivains transformant une tortue vivante en impossibilité minérale²⁷. Gustave Moreau est, de l’avis de celui qui l’avait si bien compris, une “âme épuisée par des idées solitaires”²⁸. Il sera grassement payé, par son riche commanditaire et mécène, pour avoir illustré les *Fables* de la Fontaine.

Travailler sur commande à l’illustration d’un livre populaire, aux connotations superficiellement enfantines, et en concurrence avec, notamment, un illustrateur qu’il exècre, Gustave Doré, tout cela n’est pas de Gustave Moreau. Les raisons de son acceptation seraient-elles seulement financières ? On peut entrevoir une autre raison à cet accord, qui éclaire sur le sens que les *Fables* de La Fontaine pouvaient véhiculer à cette époque. Georges Rouault ne considère-t-il pas, dans ses *Souvenirs*, que l’œuvre du fabuliste est aussi digne d’être illustrée que la Bible ? Même si on fait la part d’une certaine complaisance rétrospective, Rouault se devant de justifier son maître et l’existence de ces aquarelles, le compliment n’est pas mince. Dans toute fable, on peut trouver le reflet de la Fable éternelle. L’idée est soutenue par Eliphas Lévi, mage et hérétique.

La Fontaine et la Fable éternelle

Dans la bibliothèque de Gustave Moreau, figure un recueil de *Fables* de la Fontaine non illustrées qui lui a servi d’instrument de travail. Mais on trouve aussi dans cette bibliothèque un autre recueil de fables : les *Fables et Symboles* d’Eliphas Lévi (1862). Sous ce pseudonyme se cache Alphonse-Louis Constant, abbé défroqué, chef de file de ce que Paul Bénichou qualifie fort justement d’“hérésie romantique”²⁹, mais qui ne signe pas là une de ses œuvres les plus connues. P.-L. Mathieu, dans son commentaire de la bibliothèque de Moreau³⁰, précise d’ailleurs qu’on ne saurait saisir un aussi mince prétexte pour taxer l’artiste d’aspirations à l’ésotérisme ; Moreau avait bien quelque tentation pour un christianisme peut-être teinté de magisme, mais, en peintre, il avait surtout besoin d’outils de travail concrets : Moreau ouvrait son *Dictionnaire de la Fable* de François Noël quand il cherchait des idées de composition, et il est possible que le recueil d’Eliphas Lévi ne figure dans cette bibliothèque qu’à titre de curiosité ou de source de documentation³¹.

Cependant, il s’agit de fables, et de surcroît d’un pastiche des *Fables* de la Fontaine. Mieux que pastiche, il faudrait dire inversion, tant ce mot correspond mieux à toute la

²⁶ Huysmans, *Certains*, *op. cit.*, p. 17-18.

²⁷ Huysmans, *A rebours*, *op. cit.*, ch. IV. Dans son *Hommage à Gustave Moreau*, André Breton souligne l’impossible amalgame du minéral avec la chair.

²⁸ Huysmans, *Certains*, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, Paris, NRF-Gallimard, 1977, p. 435-436.

³⁰ P.-L. Mathieu, “La bibliothèque de Gustave Moreau”, *Gazette des Beaux Arts*, avril 1978, p. 155-162.

³¹ *Id.*, p. 160.

tentative de rénovation religieuse qui est celle du mage³². La Fontaine, pour Eliphaz Lévi, fait partie d'une tradition symbolique dont il s'agit à présent de révéler le vrai sens en l'inversant. Dans la *Préface* de ses propres *Fables*, le mage accuse le poète d'avoir oublié en partie les enseignements de l'ancien monde, dissimulés dans des fables et des symboles. Esope, Salomon, Perrault sont des fabulistes conscients, qui ont su recueillir la tradition orale et la conserver. Mais Florian et la Fontaine "ont écrit des fables qui ne sont pas des symboles, parce que leurs allégories se bornent à la simplicité d'un seul sens". Ce sens, le seul sauvegardé, est celui de la cruauté, de la force instinctive de vivre. Mais tous les autres sens ont disparu. Cet appauvrissement est une perte grave de la tradition si précieuse de la fable, qu'on ne saurait sans chagrin voir réduite à une simple "comédie animale de l'humanité".

Il faut donc corriger La Fontaine, renouer le fil cassé de cette "ancienne et vénérable initiation" que le léger personnage avait cru bon de rompre au profit de la seule morale du plus fort. "C'est donc la haute philosophie cachée dans le symbolisme des anciens que nous révélons dans nos fables". Le livre se présente comme un manuel d'introduction, par la fable, à la philosophie occulte. Autant dire que ce ne sont plus les petits enfants qui en suceront le lait précieux, mais les candidats à l'initiation. Le but pédagogique des *Fables* est paradoxalement conservé.

On comprend mieux, à la lumière de cette inversion systématique du poète, comment l'univers de La Fontaine, qui semblait si étranger à celui de Moreau, a pu en fin de compte le séduire. La Fable, c'est la tradition des récits mythologiques, qui fait pendant au merveilleux chrétien. Or un des traits caractéristiques de l'œuvre de Moreau est la fusion du paganisme et du christianisme, soulignée notamment par Victor Ségalen³³. Les fables, ainsi entendues, ne se réduisent pas à quelque invention mensongère : ce sont des apologues pleins d'enseignement et de vérité, en prise sur un donné légendaire qui leur confère de surcroît une vertu symbolique.

Tout cela correspond à la vision du monde et de l'art qui est celle de Gustave Moreau. Que les fables doivent exprimer, sous un déguisement poétique, une haute idée spirituelle s'inscrit parfaitement dans sa démarche. Que cette idée ne soit pas unique, appauvrie, réduite, mais au contraire lourde d'une tradition complexe évoque son refus du déchiffrement univoque de la peinture par un "ba, be, bi, bo, bu" qualifié d'"écœurant".

Suivant l'esprit de paradoxe cher au maître ès "spéculations parareligieuses"³⁴, la Cigale est le symbole de la poésie généreuse alors que la Fourmi "avare et sottée", "noire et chagrine", aurait bien mérité d'être écrasée par le Poète d'un méchant coup de pied ; le Loup pris au piège implore en vain l'Agneau qui, inflexible, ne le délivre pas ; et

³² Paul Bénichou note, au sujet de la théologie de la Chute réinterprétée par le mage : "Le sens du mythe est merveilleusement retourné" (*op. cit.*, p. 436). Bertrand Marchal, dans *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988, p. 118, note qu'Eliphaz Lévi "entend inverser la tonalité mortifère" des travaux de ses prédécesseurs Dupuis et Volney.

³³ Victor Ségalen, *op. cit.*, p. 75.

³⁴ Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 118.

ainsi de suite. Moreau n'a pas pris ces nouvelles *Fables* de la Fontaine à la lettre, loin de là. Mais il est certain qu'il les a lues³⁵. Dans la fable qui met un enchanteur aux prises avec une sultane, la femme dominatrice et rusée est accompagnée de griffons. Cela fait penser à la rencontre de deux œuvres de Gustave Moreau dont la composition est la même (une femme dans une grotte) : une aquarelle qui représente une fée accompagnée de griffons³⁶, et un tableau à l'huile où un tout petit poète est soumis à la grande stature d'une terrible Nature (ou Poésie)³⁷ aux intentions manifestement dévoratrices. Moreau, qui aime tant le rêve, aura-t-il "rêvé dans la grotte ou nage la Sirène"³⁸ ? La sultane d'Eliphas Lévi, minérale à force de bijoux, impénétrable, diabolique, est sœur de Salomé. Et parmi les "sept grands symboles" que le mage accorde à l'humanité, à la suite de l'explication de ses fables, on rencontre significativement Prométhée et le Sphinx, deux mythes pour lesquels Moreau, comme nombre de ses contemporains, il est vrai, éprouve une prédilection notable.

A la lecture des *Fables et Symboles* d'Eliphas Lévi, on comprend mieux par quel biais Gustave Moreau a pu approcher l'univers si différent du sien des *Fables* de la Fontaine, et comment il s'est approprié. La Fable est aussi pour lui, qui est peintre - et, malgré l'anachronisme, peintre d'histoire encore - ce trésor de civilisation, ce creuset éternel de culture dont il est louable de mettre en peinture les épisodes les plus frappants, les plus nobles, les plus moraux. "La mythologie [...] est une grande philosophie en images", écrit justement Eliphas Lévi³⁹. A Gustave Moreau de mettre en image la grandeur secrète et la spiritualité cachée des *Fables* de La Fontaine. Cela se fera parfois au détriment du sens originel des *Fables* : *La Cigale et la Fourmi* en témoignent.

Que Gustave Moreau ne se soit inspiré de La Fontaine que *via* Eliphas Lévi, et contre Gustave Doré, nous en avons une preuve par l'image : *La Cigale et la Fourmi* de Moreau est tout à la fois un hommage aux idées du diacre défroqué et une pierre dans le jardin du graveur. Il est rare de voir représentées Cigale et Fourmi par de vrais personnages et non par des animaux : Moreau et Doré le font, de manière antagoniste. Chez Moreau, une beauté brune, tenant son luth, fièrement campée au milieu de la composition, arbore un élégant costume, un large chapeau sous lequel son regard pétille, et de longs gants. Elle ne semble pas vraiment crier famine, tandis que la Fourmi, au contraire, indistinct personnage féminin rencoigné dans l'embrasement d'une porte sombre, vêtue de toile grossière, n'évoque certes pas l'opulence avec ses enfants

³⁵ Les livres qui figurent dans la bibliothèque de Moreau n'avaient pas été tous lus par le peintre. P.-L. Mathieu note judicieusement qu'en raison de son rôle d'homme public et de professeur aux Beaux-Arts, Gustave Moreau recevait force "hommages de l'auteur" qu'il ne lisait pas ("La bibliothèque de Gustave Moreau", article cité).

³⁶ *La fée aux griffons*, aquarelle, Musée Gustave Moreau.

³⁷ *Le Poète et la nature (Le Poète et la sirène)*, peinture à l'huile vers 1894, coll. Mme Léon Fabre, Paris.

³⁸ "C'est la beauté suprême et royale dans une grotte escarpée et inaccessible, gardée par des griffons qui la tiennent à l'abri des entreprises téméraires du vulgaire", écrit Gustave Moreau au sujet de la *Fée aux griffons (L'Assembleur de rêves, op. cit., p. 73)*.

³⁹ Eliphas Lévi, *Fables et Symboles avec leurs explication, où sont révélés les grands secrets de la direction du magnétisme universel et des principes fondamentaux du grand œuvre*, rééd. Paris, Guy Trédaniel, s. d., Préface, p. XV.

et son chat. Si les rôles sont inversés, c'est peut-être parce que Moreau a lu Eliphas Lévi, pour qui la Cigale chanteuse est le symbole même de la poésie : le luth évoque ici inspiration des Muses qu'Eliphas Lévi, dans sa fable, incarne à travers le personnage du Poète. Rendre à la Cigale le rôle qu'on lui doit revient à "faire prévaloir les généreuses abnégations de l'esprit enthousiaste du beau, sur les mesquines et égoïstes prévoyance de la prudence matérielle"⁴⁰. Ces lignes ont dû parler à Gustave Moreau, qui hait le prosaïque, le vulgaire, et adule l'élévation de la beauté poétique.

Humble et repentante, tête basse, la brune Cigale de Gustave Doré, aux allures gitanes avec son châle à franges et sa guitare, accepte toute contrite la dure leçon que la blonde Fourmi, tricot en main et accompagnée de deux enfants florissants, impose à son imprévoyance. Surplombant légèrement la coupable, du haut des marches du seuil, la bonne ménagère et maîtresse-femme la contemple d'un air réprobateur et cruel. Doré a respecté à la lettre le texte de La Fontaine, tout entier présent dans cette nuque soumise de malheureuse musicienne des rues. A cela s'oppose radicalement Gustave Moreau, qui signe par le chant et la danse, la beauté, la grâce et les attributs de la poésie une figure fièrement campée.

S'il arrive ainsi à Moreau de renverser le sens des *Fables* de la Fontaine pour en exalter une interprétation déviante, voire hérétique, le plus souvent il se tient à son modèle. Son interprétation de La Fontaine, toute tributaire qu'elle soit d'Eliphas Lévi, n'est pas si étrangère au moraliste quand il exalte la force de l'instinct, le sens du "combat de la vie"⁴¹, l'implacable loi de la nature, de la lutte et du travail qui est la seule réponse possible à l'énigme du Sphinx⁴². Selon le mage fabuliste, La Fontaine n'a conservé qu'un seul des symboles originels des Fables, et c'est cette violence-là. L'apologie de la lutte et des forces instinctives que Moreau lit dans La Fontaine sous l'égide d'Eliphas Lévi est peut-être à la clé de ses illustrations : la figuration plastique de l'antagonisme, qui est un leitmotiv de toute sa peinture, prend dans les illustrations des *Fables* une force expressive décuplée.

Du décoratif à la dramatisation

Dans son article de 1881 paru dans *Le Temps*, portant sur ces aquarelles, Charles Blanc souligne le contraste entre le colorisme puissant de Gustave Moreau et l'absence de couleur de "ce bon La Fontaine, si sobre dans sa peinture même lorsqu'il peint". La Fontaine n'est peut-être pas pictural, mais ses personnages n'en sont pas moins hauts en

⁴⁰ *Fables et Symboles*, op. cit., Préface, p. XVIII.

⁴¹ Titre du livre III des *Fables et Symboles* d'Eliphas Lévi.

⁴² Voir, dans les *Fables et Symboles*, le livre "Sept grands symboles", où figure le poème sur le Sphinx. La morale du monstre est "meurs, tu n'as point deviné" : l'homme n'a pas le droit de se tromper, la vie est sans pitié comme le monstre qui pose les questions.

couleur ; autrement dit, les *Fables* portent en elle assez de théâtralité pour prêter flanc à l'illustration. Schématiquement, les types des personnages s'opposent ; les majuscules au nom générique de chaque animal ajoutent à cet effet. La Fontaine met en scène un Chien, un Ane, un Cheval ou une Belette comme d'autres un Misanthrope ou un Avare. Une rapide saynète, parfois agrémentée d'un dialogue, définit à grands traits une situation et son issue. Ces constantes (qui sont en vérité bien loin de concerner toutes les fables) sont assez pour les illustrateurs ; ils établissent à partir de cela ces *topoi* de l'illustration que de livre en livre d'autres illustrateurs reprennent avec des variantes, n'introduisant que très rarement un motif nouveau - à son tour destiné à devenir monnaie courante.

Il est intéressant d'étudier l'évolution d'un de ces motifs iconographiques, d'illustrateur en illustrateur : mais les aquarelles de Gustave Moreau, du seul fait qu'elles n'ont pas été conçues pour illustrer un livre relié reproductible en nombre, mais qu'elles sont plutôt, de l'avis de contemporains, des tableaux en miniature, n'entrent pas vraiment dans ce circuit de transmission iconique. Significativement, Moreau a étudié les fables dans une édition *non-illustrée*. Même s'il a sans doute consulté les éditions illustrées par Chauveau, Oudry, Verboukoven, Carle Vernet, et d'autres, il ne s'en est pas inspiré⁴³.

Il est donc peu heuristique, dans le cas particulier de Moreau, d'envisager chez lui la continuité de motifs iconiques propres à l'illustration traditionnelle de La Fontaine. En revanche, la comparaison des aquarelles au reste de l'œuvre de l'artiste se révèle fort éclairante sur la lecture qu'il fait de La Fontaine en proposant sa traduction plastique.

Gustave Moreau est surtout décoratif, même dans le genre fantastique⁴⁴. Est-ce la structure souvent duelle des situations mises en scène par la Fontaine (Loup contre Agneau, Cigale contre Fourmi) qui a pu l'inciter à déployer un antagonisme des regards, suivant une scénographie picturale qui lui est chère mais avec une intensité nouvelle ?

Il est frappant de constater à quel point l'expression des visages - fût-elle celle de visages animaliers - est marquée dans les aquarelles des *Fables*, alors que le reste de l'œuvre voue à une impassibilité souvent parfaite les traits des protagonistes. Certes, il arrive à un œil peint par Moreau d'être d'une fixité étrange et envoûtante, à un bras de s'étendre à l'horizontale dans un vaste geste à la frontière entre la danse et le théâtre ; mais il est rare que les expressions des visages reflètent une violence particulière⁴⁵. André Breton a pu dire fort justement que la femme de Moreau est un type, elle qui "presque sans changer d'aspect, est tour à tour Salomé, Hélène, Dalila, la Chimère,

⁴³ Muriel Beynel, *op. cit.*, p. 14. L'édition non illustrée date de 1859.

⁴⁴ Voir *L'Art fantastique de Gustave Moreau, op. cit.*

⁴⁵ On peut cependant citer l'esquisse au crayon du *Sphinx deviné* (Musée Gustave Moreau), dont les yeux et la bouche manifestent une expression de colère et de désespoir horrifié.

Sémélé” dans une “incarnation indistincte”⁴⁶. En revanche, les traits bouleversés du Singe qui va mourir ou du Bûcheron que la mort aborde, l’expression oratoire du Paysan du Danube haranguant les Romains, la méchanceté du Loup qui va saisir sa proie sont rendues par Gustave Moreau avec une vérité réaliste qui va jusqu’à ouvrir les bouches dans des rictus que Winckelmann et Lessing auraient réprouvé comme insupportables⁴⁷. Les animaux lafontainiens d’Oudry compensaient leur peu d’humanité intrinsèque⁴⁸ par des physionomies et une gestuelle très expressives : se peut-il que, sur ce point, Moreau se soit inspiré de ses devanciers ? Dans le cas de *La Mort et le Bûcheron*, c’est pourtant un humain, et non un animal, qui est affecté par une expression gorgonéenne : fidèle au principe d’Horace⁴⁹, le Bûcheron inspire la peur en l’éprouvant. Le peintre qui écrit : “ne parler à l’imagination que par l’arabesque de la figure ou du groupe. L’expression du visage ne vient qu’en dernier lieu”, et qui refuse que les figures peintes expriment un “sentiment défini”⁵⁰ se laisse manifestement tenter ici par une théâtralité de l’expression qui n’était pas dans ses habitudes.

Non qu’il renonce pour autant au décoratif : mais l’alliance du décoratif et de l’expressif est nouvelle. Dans *Le Singe et le Dauphin*, on mesure le contraste entre un motif ornemental français traditionnel, celui du dauphin⁵¹, qui est reproduit par Moreau dans la plus pure orthodoxie graphique, et l’expression dramatique du Singe proche de l’agonie, réaliste et horrifié, qui en revanche n’émarge à aucun modèle de ce genre. Certaines aquarelles voient le triomphe du pur décoratif : un éléphant à la trompe gracieuse surgit d’une forêt de hautes branches sinueuses, très “Arts Déco”⁵² et très orientaliste, *Le Songe d’un habitant du Mogol* est prétexte à une précieuse image, ouvragée à loisir, et même *Le Rat des villes et le Rat des champs* dresse l’orfèvrerie d’une table somptueuse plus qu’il ne met en scène la fuite des rongeurs⁵³. Mais d’autres œuvres, en revanche, ne font plus aucune concession au décoratif. Les *Animaux malades de la peste* mettent en scène, dans un désert d’où émergent des roches fantomatiques, des animaux gonflés ou amaigris par l’épidémie : un coucher de soleil

⁴⁶ *Hommage d’André Breton* à Gustave Moreau, *op. cit.*

⁴⁷ La récurrence du thème de la *bouche ouverte* et la réprobation suscitée par cette indécence chez Diderot, Du Bos, Lessing, Winckelmann et tant d’autres n’est pas sans donner à décrypter quelque fantasme gorgonéen, tapi sous la vindicte esthétique, où la peur d’être pétrifié est à la mesure d’un engloutissement sexuel redouté (voir Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985). Il est frappant de noter que c’est ce détail de la bouche ouverte qui revient sans cesse, au détriment d’autres traits, sous la plume des théoriciens médusés.

⁴⁸ On mesure ici les limites de *l’ut pictura poesis* : ce que La Fontaine peut “peindre” en matière de symboles animaliers devient, en peinture, un simple et univoque animal, à moins de créer, comme le fait Grandville, des monstres mi-humains, mi-animaux.

⁴⁹ Horace, *Épître aux Pisons* dite “Art poétique”, v. 102-103 : “Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi” (si tu veux que je pleure, tu dois d’abord toi-même éprouver de la souffrance). Le peintre ne peut émouvoir le spectateur qu’en ayant ressenti lui-même les émotions qu’il exprime dans son tableau.

⁵⁰ *L’Assembleur de rêves*, *op. cit.*, p. 152.

⁵¹ Le dauphin est un des motifs décoratifs que la France souffre le plus volontiers, pour des raisons en partie historiques liées au titre même de Dauphin, mais on rencontre aussi ce motif en Italie. Voir Franz Sales Meyer, *Handbook of Ornament*, New-York, Dover Publications Inc., first published in 1957, p. 86, pl. 56-58 : “Natural Forms. The Dolphin”.

⁵² Aquarelle *Le Rat et l’éléphant*.

⁵³ Ce n’était pas le cas dans l’aquarelle préparatoire où, comme l’écrit P.-L. Mathieu, le peintre semble illustrer les deux vers où les rats détalent (*Gustave Moreau. Aquarelles*, *op. cit.*, p. 98).

sanglant ajoute à cette atmosphère d'agonie. Dans plusieurs compositions, une croix noire se dresse, funèbre, sous couleur de représenter la barrière d'un champ⁵⁴. Le *Corbeau et le Renard* représente un paysage angoissant, dans lequel on s'attend à voir surgir quelque roue ou gibet. La masse noire, à contre-jour, d'une tour trapue met en valeur la silhouette sombre du Corbeau, immense avec ses ailes semi-déployées, qui tient en son bec un disque livide et qui est le point d'attraction du tableau. Le Renard, réduit à un pur prétexte, s'oublie dans un coin de la composition. Certaines fureurs sont imitées de Delacroix : celle des lions, qui doivent beaucoup à l'artiste romantique⁵⁵. D'autres, en revanche, traduisent chez Moreau une profonde originalité : tel tas gluant de Grenouilles, dominées par la haute stature de la Grue qui tient dans son bec quelque sanglant repas, ne se trouve nulle part dans le bestiaire symboliste. Rien ne traduit plus cette originalité, peut-être, que l'évolution du motif du sphinx : cette chimère mi-femme mi-bête, qui s'accroche presque tendrement à la poitrine d'Œdipe dans le tableau *Œdipe et le Sphinx* est encore sœur de la sphinges de Khnopff ou de ses contemporains⁵⁶ ; mais le sphinx qui figure dans la plus tragique, peut-être, de toutes les aquarelles des *Fables* de La Fontaine, *Les Vautours et les Pigeons*, n'est plus le sphinx thébain mais le sphinx égyptien de pierre, symbole de civilisation et d'éternité, de puissance royale et de protection. Mais ce sphinx ne protège ni ne règne : les yeux agrandis, le regard fixe, il supporte le regard accusateur, ou plein de surprise indignée, d'une colombe à l'aile ensanglantée que le Vautour emporte dans son bec. Ces regards qui se croisent disent, avec une dramatisation rare chez Moreau, l'impuissance du roi éternel et la domination des méchants sur les faibles.

Souvent Gustave Moreau a représenté l'affrontement par les regards dans sa peinture. Hélène de Troie, souveraine, ne regarde personne⁵⁷, mais Salomé croise son regard avec celui de la tête coupée de saint Jean⁵⁸, sainte Cécile avec une autre "apparition"⁵⁹, et même la Licorne contemple sa Dame⁶⁰. Œdipe et le Sphinx s'affrontent œil pour œil et corps à corps, dans un combat sans merci⁶¹. Hercule mesure du regard l'Hydre de Lerne⁶², la Sirène darde sur le Poète la fixité d'un regard dominateur⁶³. Il n'est point besoin de multiplier les exemples pour mettre en évidence la relation d'antagonisme que suppose le regard chez Moreau : les yeux qui se rencontrent ne sont pas amoureux, les yeux de l'un qui se posent sur l'autre ne lui veulent pas du bien. Mais en matière de cruauté du regard, les aquarelles des *Fables* semblent atteindre un sommet. Dans son

⁵⁴ Voir *Le Renard et la Cigogne* et *La Grenouille et le Bœuf*.

⁵⁵ Par exemple *Le Lion et le Rat*, *Le Lion et le Moucheron*.

⁵⁶ Voir Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme*, Genève Skira, 1982, p. 132-133 : "Le frisson du sphinx".

⁵⁷ *Hélène sur les remparts de Troie*, ébauche à l'huile et peinture à l'huile, 1880.

⁵⁸ *L'Apparition*, aquarelle, 1876, Cabinet des Dessins.

⁵⁹ *Sainte Cécile*, peinture à l'huile inachevée, Musée Gustave Moreau.

⁶⁰ *La Dame à la Licorne*, peinture à l'huile, ancienne collection Louis Mante.

⁶¹ *Œdipe et le Sphinx*, peinture à l'huile, 1864, Metropolitan Museum of New York.

⁶² *Hercule et l'Hydre de Lerne*, peinture à l'huile, ancienne collection Louis Mante.

⁶³ *Le Poète et la Nature (Le Poète et la Sirène)*, peinture à l'huile, vers 1894, collection Mme Léon Fabre, Paris.

aquarelle du *Paysan du Danube*, Moreau ne respecte pas la lettre de son texte (“Sous un sourcil épais il avait l’œil caché”) : clair et fixe au point d’être hagard, l’œil accuse les Romains. Sur une lourde colonne, la louve qui le domine double de son propre regard celui du protagoniste, braquant vers le spectateur l’expression inquiétante de deux yeux fixes. Et si la Mort du Bûcheron révèle, de profil, l’implacable réalité de son œil oblique, le Loup, également de profil, ne voit éclairée sa face sombre que par l’éclair de l’œil, qui guette sur l’Agneau avec une lueur mauvaise. Les profils, qui dans la peinture de Moreau évoluent si souvent vers l’épure décorative, renouent ici avec toute la tension maléfique du regard de biais, apanage des sorcières mélancoliques⁶⁴.

La gestuelle des personnages est aussi loin que possible de l’immobilisme hiératique qui faisait toute la grâce perverse de Salomé. Un cheval se cabre, emportant son cavalier dans la Rivière aux apparences si doucereuses : Moreau a choisi d’illustrer le moment le plus dramatique de la fable *Le Torrent et la Rivière*. L’aquarelle de *La Tortue et les deux Canards* représente la chute tragique du pesant animal, cou renversé, dans le sang du soleil couchant. Les esquisses préparatoires voient se déchaîner une verve, un souffle qui emporte tout sur son passage : les deux esquisses pour *Le Chêne et le Roseau* représentent toutes deux le moment de la tempête, et l’image est griffée de traits furieux.

La mort, la mort, la mort, telle est la leçon scandée et martelée, d’image en image. Pour quelques aquarelles qui échappent à cette aspiration, comme celle des *Deux amis*⁶⁵, par exemple, il en est tant qui s’y engouffrent qu’on ne saurait la négliger. Huysmans n’a pas tort quand il voit dans ces aquarelles un triomphe du sang, des “hémorragies d’astres”. La dimension cosmique des images est frappante, et frappante aussi est la dramatisation des scènes. La dernière tentation de Moreau dans ces aquarelles est sans doute celle de la théâtralité qu’il prétendait haïr. Mais ces œuvres, où la splendeur décorative rejoint l’expressivité, relèvent plus, par leur thématique et par leur facture, du tragique éternel que du mélodrame honni.

On en peut conclure que La Fontaine aura servi de prétexte à une vaste fresque de la destruction, de la lutte et de l’agonie. Mais ces aspects sont présents chez le moraliste, même si on tente parfois de les dissimuler sous la dorure rosée d’une pilule pour enfants. Du fabuliste, le peintre retient l’animalité inquiétante et symbolique, la pulsation des forces, la violence des luttes, la prédation. Tout La Fontaine n’est pas là : mais Gustave Moreau, dans sa traduction plastique, n’aura pas été si étranger, en fin de compte, à certain esprit du poète :

⁶⁴ Voir Maxime Préaud, “Un œil noir qui ne te regarde pas”, *Magazine littéraire*, juillet-août 1987, et notre article “Pour une histoire du regard : la mélancolie”, *Lettres actuelles*, à paraître, 1996.

⁶⁵ L’aquarelle illustre l’instant où l’ami réveillé propose à l’autre natif du Monomotapa, venu le trouver en pleine nuit à cause de la puissance de ses songes, une belle esclave pour apaiser son tourment. Moreau s’entend à merveille à souligner une équivoque qui n’est pas dans le texte : le pied encore à demi posé sur la couche où s’enroule, dans la blancheur des draps, l’esclave nue à la sombre tresse, qui tourne le dos à la scène, l’ami arraché à sa volupté première enlace, d’un geste tendre, le trouble-fête aux grâces androgynes qui ne semble pas vouloir repousser, loin de là, ces amicales privautés.

Mais la pauvrete avait compté
Sans l'Autour aux serres cruelles⁶⁶.

Anne Larue
Université de Reims Champagne Ardenne

Je remercie Pierre-Louis Mathieu pour l'aide précieuse que m'a apportée sa conversation.

⁶⁶ Fin de la fable *Le Lièvre et la Perdrix*.