

Gustave Moreau et les charmes de la *belle inertie*

Pour Patrizia, avec toute mon amitié et ma gratitude

Dans son étude sur le «romantisme noir», le critique et collectionneur d'art Mario Praz oppose Eugène Delacroix et Gustave Moreau sous l'angle de la gestualité des personnages : « Delacroix avait été un peintre fougueux et dramatique ; Gustave Moreau s'efforça d'être glacial et statique ; le premier peignit des gestes, l'autre des attitudes »¹. La formule de Praz est révélatrice : dans son œuvre picturale (huiles, aquarelles, dessins), Moreau représente en effet souvent des corps figés, hiératiques, dont la fixité et l'apparence marmoréenne se rapprochent de la sculpture, dans un mouvement qui mêle la chair et le marbre.

Ce procédé formel, qui consiste à représenter des figures au repos et dans des poses marquées, à peindre des corps statiques et d'une apparence quasi sculpturale, porte le nom de *belle inertie*, et constitue un des deux principes qui dirigent le style pictural de Moreau – le second, la *richesse nécessaire*, se traduit par un goût décoratif poussé à l'extrême (bijoux, habits, décors, végétation, animaux).

On ne trouve pas trace des expressions *belle inertie* et *richesse nécessaire* dans les écrits sur l'art de Moreau ; c'est un des plus fidèles élèves du peintre Ary Renan², qui les emploie le premier dans une série d'articles rédigés en 1900. Renan s'explique ainsi dès le début de son texte :

Gustave Moreau s'était confié à deux principes dirigeants : le principe de la *belle inertie* et le principe de la richesse nécessaire. Je l'ai entendu développer ces principes avec une éloquence admirable, au cours d'entretiens que je ne puis oublier, et si en les exposant aujourd'hui je trahis quelque nuance de sa pensée, au moins ai-je l'assurance de ne pas la dénaturer.³

Sans utiliser explicitement la formule *belle inertie*, Moreau évoque dans plusieurs textes la nature immobile et hiératique qu'il souhaite donner à ses personnages. Dans un écrit important des années 1860, il analyse en détail son tableau *Les Prétendants*⁴, et s'intéresse en particulier à une figure statique et sculpturale placée au centre de la composition, au milieu du massacre par Ulysse des prétendants de Pénélope :

¹ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle, le romantisme noir*, traduit de l'italien par Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, p. 247 (première édition 1966).

² Fils d'Ernest Renan.

³ Ary Renan, *Gustave Moreau*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1900, p. 36.

⁴ 1852-1860. Huile sur toile. Paris, Musée Gustave Moreau.

Cette figure ne prend aucune part apparente au drame qui l'entoure. Que signifie ce corps presque alanguï, cette tête se redressant un peu vers le ciel dans un mouvement presque d'inspiré, cette mollesse dans le geste, cette indifférence pour tout ce qui l'entoure, que fait là ce poète voluptueux jusque dans sa plainte et son gémissement ?⁵

Ainsi que le relève Peter Cooke dans son étude sur Moreau, le long commentaire des *Prétendants* constitue une véritable «explication» de la théorie de la *belle inertie*. En effet, le tableau était tout d'abord conçu comme une scène de carnage violent, mais peu à peu « le souci de créer des figures nues, d'une beauté calme, avait détourné ce tableau de son but premier », et Moreau avait dû par la suite « justifier » le traitement particulier de certains corps⁶.



Gustave Moreau, *Les Prétendants*, 1852-1860, huile sur toile, 385x343 cm, Paris, Musée Gustave Moreau

⁵ Gustave Moreau, *Écrits sur l'art, vol. I, Sur ses œuvres et sur lui-même*, édition de Peter Cooke, Fontfroide, Bibliothèque artistique & littéraire, 2002, p. 54.

⁶ Peter Cooke, *Gustave Moreau et les arts jumeaux, peinture et littérature au XIXe siècle*, Oxford-Berne-Berlin-Bruxelles-Francfort-New York-Vienne, Peter Lang, 2003, pp. 107-108.

Un rapport plus explicite avec la statuaire apparaît lorsque le peintre évoque sa toile *Messaline*⁷. Il note que le personnage féminin est « pâle et inerte comme une statue », et surtout il abandonne à plusieurs reprises la simple comparaison pour employer la formule métaphorique et oxymorique « statue vivante »⁸ – de même, commentant son tableau *Les Filles de Thespis*⁹, il parle de « cariatides animées aux gestes, aux poses, aux mouvements de statue d'une plasticité grave »¹⁰. « Statue vivante », « cariatide animée », toute l'ambiguité et la complexité des corps peints par Moreau transparaît dans ces expressions qui combinent l'animé et l'inanimé, la chair et le marbre.



Gustave Moreau, *Les Filles de Thespis*, 1853, élargie en 1882, huile sur toile, 258x255 cm, Paris, Musée Gustave Moreau

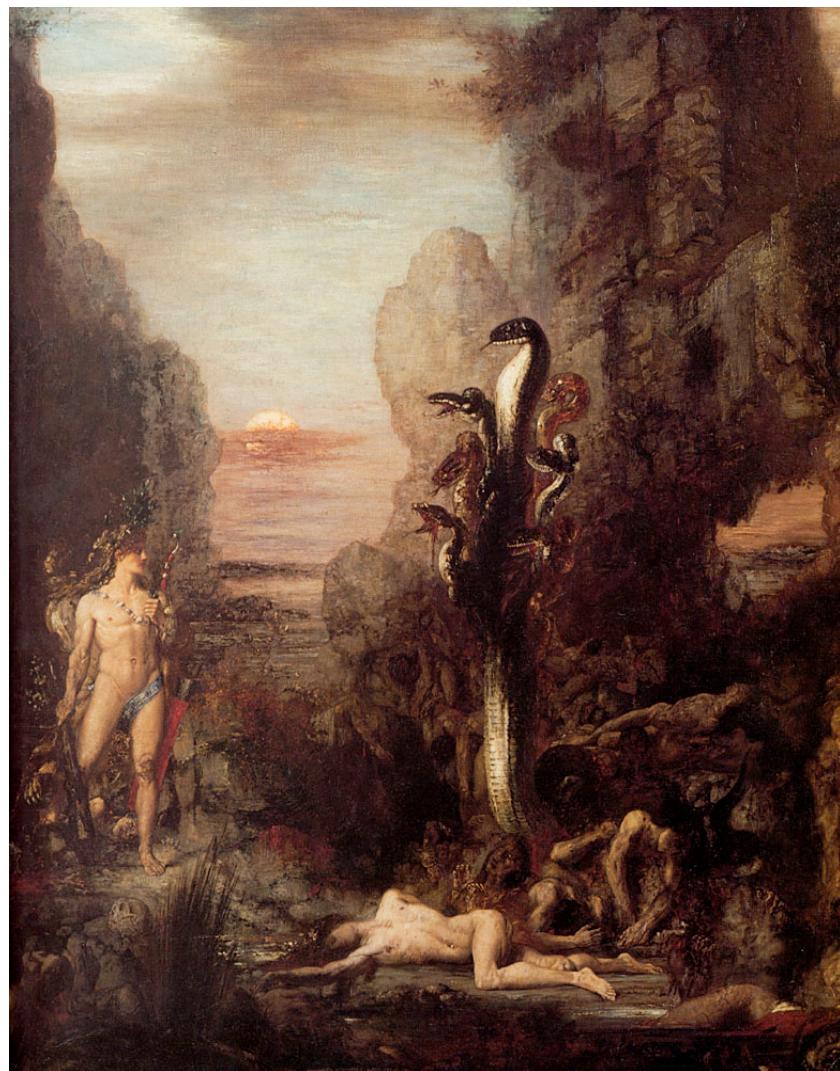
⁷ 1874. Huile sur toile. Paris, Musée Gustave Moreau.

⁸ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., pp. 93-95.

⁹ 1853, élargie en 1882. Huile sur toile. Paris, Musée Gustave Moreau.

¹⁰ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 40.

Le principe de la *belle inertie* caractérise même certains animaux – Moreau explique par exemple, au sujet de *l'Hydre de l'Herne*¹¹, qu'il souhaite donner au serpent un « aspect immobile et inquiétant dans la fixité »¹². On peut donc parler d'une véritable obsession de Moreau pour la *belle inertie*, ce point d'interaction entre le mouvement et l'impassibilité, entre le corps peint et la statue, entre la touche picturale et la blancheur du marbre.



Gustave Moreau, *L'Hydre de l'Herne*, 1869-1876, huile sur toile, 179x154 cm, Chicago, Art Institute

¹¹ 1869-1876. Huile sur toile. Chicago, The Art Institute.

¹² Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art, vol. I*, op. cit., p. 100.

Les enjeux de la *belle inertie*

La *belle inertie* révèle avant tout la prédilection pour ce que Moreau appelle « l’émotion raisonnée », qui est selon lui formée « de sensibilité vraie, d’intelligence profonde et d’impérissable respect pour l’expression de la vraie et éternelle beauté »¹³. L’émotion raisonnée selon Moreau s’oppose à toute expressivité excessive et pathétique, à tout cri ou mouvement violent, c’est-à-dire ce que le peintre considère comme « le mélodrame, la féerie, l’énorme, l’excessif, le violent, l’éclatant »¹⁴. Ce parti pris inexpressif correspond donc à un choix précis : privilégier la ligne du corps et le geste au détriment de l’expression du visage, qui court toujours le risque de déboucher sur une grimace. Dans son analyse, Renan parle d’ailleurs d’un souci de ne pas déranger « l’eurhythmie »¹⁵ du corps – autrement dit son harmonie, son équilibre.

Moreau se réclame en cela de la Renaissance, et plus particulièrement de Léonard de Vinci. Dans son texte sur *Les Prétendants*, il rapproche le personnage central immobile de la tête de la Joconde au repos, expliquant que la physionomie de Mona Lisa vaut « toutes les expressions, toutes les passions, tous les sentiments humains et définis, quels qu’ils soient »¹⁶. La neutralité expressive permet ainsi au peintre de suggérer une large palette d’expressions possibles. La figure « statuifiée » des *Prétendants*, par exemple, se rattache également à « l’idée de fatalité antique » : c’est un corps « calme et noble », « couronné et plein d’espérance », qui va pourtant être bientôt foudroyé. Son impassibilité est donc liée à la fois à sa « grâce » et à « l’acte sanguinaire »¹⁷ d’Ulysse.

Le peintre combine ce refus de l’expressivité avec un rejet explicite du *tableau vivant*, motif esthétique pourtant basé sur la fixité, mais que Moreau associe avant tout à la gestuelle forcée du mélodrame¹⁸. Il refuse l’emphase mélodramatique et les passions exacerbées du *tableau vivant*, au profit de la *belle inertie* : le « geste poncif ou théâtral [...] ne dérive pas de l’amour pur de la plastique et de l’arabesque », mais au contraire « d’un vif amour de mise en scène et de vulgaire impression dramatique »¹⁹.

¹³ Gustave Moreau, *Ecrits sur l’art*, vol. II, *Théorie et critique d’art*, Fontfroide, Bibliothèque artistique & littéraire, 2002, p. 238.

¹⁴ Gustave Moreau, *Ecrits sur l’art*, vol. II, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵ Ary Renan, *Gustave Moreau*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶ Gustave Moreau, *Ecrits sur l’art*, vol. I, *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 55-56.

¹⁸ Il revendique ainsi explicitement l’absence dans son œuvre « de scènes rendues en tableaux vivants » (Gustave Moreau, *Ecrits sur l’art*, vol. I, *op. cit.*, p. 169).

¹⁹ Gustave Moreau, *Ecrits sur l’art*, vol. II, *op. cit.*, p. 249.

C'est plus précisément à un certain type de *tableaux vivants* que Moreau s'oppose : celui que Pierre Frantz appelle, dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, le *tableau-comble*, qui intervient lorsque un moment théâtral est orienté vers une intensité émotive et dramatique, en particulier à la fin d'un acte ou d'une scène. Les personnages sont alors regroupés dans une pantomime silencieuse qui manifeste « un comble du pathétique ou un comble du sublime »²⁰. De façon apparemment paradoxale, le *tableau-comble* évoque une situation narrative « chargée » en immobilisant les personnages ; la progression narrative est suspendue en un point de signification très haut, le climax théâtral est figé en *tableau*.

Il y a donc opposition, sous la plume et le pinceau de Moreau, entre deux modes de fixation du corps : le *tableau vivant*, à ses yeux inutilement expressif, et la « statue vivante », qui suggère la prédominance d'un hiératisme à la fois total et au repos, et qui permet au peintre de donner à voir son « amour pur de la plastique et de l'arabesque ».

L'antipathie de Moreau pour toute agitation et pour toute mimique expressive le pousse même à rejeter l'idée de représentation picturale d'une action. Toujours dans sa longue analyse des *Prétendants*, il considère que les différentes figures du tableau « appellent les yeux et l'attention sans partage, et forcent l'esprit à préférer l'immobilité contemplative du corps humain à l'action et au mouvement de ce corps »²¹. Ces mots témoignent d'un souci de contrôle total des expressions, mais aussi d'un refus de toute manifestation physique, ce qu'Ary Renan résume ainsi :

Voici donc un peintre qui rejette non seulement l'agitation, mais l'action, non seulement la mimique violente, mais le geste précis. Il en a peur comme d'une trivialité ; la traduction des sentiments humains par les mouvements des membres, par les flexions du corps, par les expressions du visage, lui paraît une étude inférieure. Il peint non des actes mais des états, non des personnages en scène, mais des figures de beauté. « Que font-ils ? » se demande le spectateur ; à vrai dire, ils ne font rien ; ils sont inoccupés, ils pensent.²²

Comment ne pas voir que ce refus de représenter les corps en action participe d'une tradition esthétique particulière : le canon néoclassique de la beauté. Moreau est familier des principes néoclassiques²³, et il a évidemment retenu la leçon de Winckelmann – l'immobilité et l'inactivité constituent l'état le plus propice à la beauté. D'ailleurs, Moreau n'hésite pas à justifier la présence d'un personnage immobile au centre des *Prétendants* en se réclamant de

²⁰ Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 168.

²¹ Gustave Moreau, *Écrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 55.

²² Ary Renan, *Gustave Moreau*, op. cit., p. 40.

²³ Voir Peter Cooke, *Gustave Moreau et les arts jumeaux, peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, op. cit., pp. 106-107.

l'exemple de l'Antiquité : « les anciens avaient souvent dans leurs compositions les plus dramatiques de ces figures calmes servant de repos à l'esprit et aux yeux »²⁴.

Mais au-delà des liens avec le néoclassicisme, la *belle inertie* reflète plus largement l'influence sur Moreau d'une conception classique de l'art, fondée sur une idéalisation des corps. Pour le peintre, « tout ce qui est beau dans l'art, vraiment rare, tout ce qui relève de ce qu'il y a de plus noble, de plus précieux, de l'esprit et de l'âme, ne peut être copié sur nature »²⁵, et le traitement du geste corporel figé sur le mode de la *belle inertie* cristallise ce refus de la copie sur nature : aucun vrai mouvement ne peut « jamais être donné par un modèle, ni exécuté absolument en nature »²⁶.

Ce goût pour un idéal corporel, ce rejet de la « copie sur nature », se voit tout particulièrement dans la préférence accordée par Moreau à l'arabesque des figures. En effet, dans sa conception « idéalisante » de la *belle inertie*, il ne s'agit pas seulement pour le peintre de refuser le mouvement, mais aussi d'accentuer les contours des personnages figés, afin de souligner la force de la ligne serpentine – Moreau juge en effet essentiel de respecter « le sentiment profond qui se traduit par toutes les lignes, l'arabesque du corps et par une synthèse des sensations de l'être »²⁷.

Dans son analyse des *Prétendants*, le peintre rattache explicitement la *belle inertie* au travail sur le contour des corps : l'insignifiance de sentiment apparente des figures de cette toile donne « toute son importance à la plastique »²⁸. Pour clarifier sa défense de l'arabesque corporelle, Moreau établit une opposition prononcée entre la *belle inertie* et le geste romantique, opposition qui annonce déjà celle qu'établira Mario Praz, et qui reflète également celle établie par Moreau entre le *tableau vivant* mélodramatique et les « statues vivantes » qu'il peint : le geste romantique est « poncif et vulgaire en ce qu'il ne dérive pas de l'amour pur de la plastique et de l'arabesque, mais bien plutôt d'un vif amour de mise en scène et de vulgaire impression dramatique »²⁹. L'arabesque qui se dégage de la *belle inertie* des personnages n'a rien à voir ni avec le mélodrame ni avec le simple ornement ; elle se situe du côté de l'expression abstraite de la ligne serpentine des corps.

²⁴ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 54.

²⁵ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. II, op. cit., p. 238.

²⁶ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. II, op. cit., p. 237.

²⁷ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. II, op. cit., p. 253.

²⁸ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 55.

²⁹ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. II, op. cit., p. 249.

Point ultime d'idéalislation de la *belle inertie*, le refus de la « copie sur nature » s'associe parfois, chez Moreau, à un désir de « dématérialisation » des corps, qui se déploie surtout dans un contexte onirique. Lorsque Moreau parle du tableau *Les Prétendants*, dont on a vu qu'il constitue une sorte de « manifeste » de la *belle inertie*, l'artiste oppose ainsi la vulgarité habituelle des corps picturaux et le charme immatériel des figures de ce tableau, en expliquant qu'il a cherché à oublier « la nature dans ses manifestations physiques et vulgaires » afin de « se livrer tout entier à la manifestation du rêve et de l'immatériel »³⁰.

On sait que Moreau apprécie particulièrement les atmosphères oniriques ; évoquant son tableau *Les Chimères*³¹, il se qualifie ainsi « d'ouvrier assembleur de rêves» qui présente une île enchantée habitée « par des êtres fantomatiques »³². Or, la *belle inertie* semble permettre au peintre de rendre manifeste et visible, *dans le corps* « statuaires » des personnages, cette atmosphère de rêverie. Dans un mouvement qui n'est paradoxal qu'en apparence, la *belle inertie* permet d'inscrire, dans des corps figés et marmoréens, une atmosphère d'immatérialité onirique.

Ainsi, les *Filles de Thespius*, ces « cariatides animées », sont des êtres inconscients « qui ne parlent pas, ne communiquent pas entre eux »³³ et se contentent de sommeiller et de dormir. De même, les *Danaïdes*³⁴ sont pour lui « des filles sombres et belles, aux allures de rêve »³⁵. Et dans son commentaire sur *Les Chimères*, Moreau lie encore plus explicitement la *belle inertie* et le songe, autour de la notion de somnambulisme : « Partout [dans le tableau] se sent et se répand le somnambulisme de la vie »³⁶. La *belle inertie* refléterait ainsi un état somnambulique, une sorte de position « suspendue » entre le sommeil et l'éveil et qui ouvre sur le rêve. En dépit de son halo romantique, le lien entre la fixité et l'onirisme constitue un autre point de contact de la *belle inertie* avec la peinture de la Renaissance. En effet, tout comme ses propres personnages, les figures de Michel-Ange apparaissent elles aussi à Moreau « fixées dans un geste de somnambulisme idéal », et « presque inconscientes du mouvement qu'elles exécutent dans l'ensemble de la composition »³⁷.

³⁰ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 55.

³¹ 1884. Huile sur toile. Paris, Musée Gustave Moreau.

³² Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 118.

³³ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 40.

³⁴ Dans son édition des textes de Gustave Moreau, Pierre-Louis Mathieu suggère que cette *Danaïde* est un dessin (MGM, catalogue Dessins, n. 457).

³⁵ Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves, écrits complets de Gustave Moreau*, édition de Pierre-Louis Mathieu, Fontfroide, Bibliothèque artistique & littéraire, 1984, p. 126.

³⁶ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 118.

³⁷ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. II, op. cit., p. 305.

Parmi les nombreux écrivains qui ont évoqué l'art singulier de Gustave Moreau, de Lorrain à Montesquiou, de Barbey d'Aurevilly à Péladan, certains ne se montrent pas totalement convaincus par le principe de la *belle inertie*. Ainsi Victor Segalen, dans *Gustave Moreau, maître imagier de l'Orphisme*, publié en 1907³⁸, reproche à Moreau l'aspect figé, statufié, désincarné de ses personnages, le caractère « obstiné et harcelant » de leurs contours. Il s'agit pour Segalen de « poses lentes », de « poses ambiguës, non vivantes », autrement dit de poses qui sont « presque [des] *tableaux vivants* »³⁹ – alors que, on l'a vu, Moreau cherche précisément à se détacher de la tradition expressive et mélodramatique du *tableau vivant*. Segalen emploie d'ailleurs un champ lexical qui évoque – à ses yeux négativement – la sculpture : la figure humaine peinte par Moreau « est nue, laiteuse, froide et toute appâlie », et sa chair se caractérise par une grande « fadeur »⁴⁰. Une formule presque tautologique illustre ce qui dérange Segalen : Moreau figure ses corps dans des « poses posées »⁴¹.

Mais d'autres écrivains ont été fascinés par la *belle inertie*, et deux auteurs en exploitent tout particulièrement les enjeux : Joris-Karl Huysmans et Marcel Proust. Dans le contexte de l'essai poétique (Proust) ou du roman (Huysmans), ces écrivains réinterprètent en termes littéraires la complexité formelle et esthétique de *la belle inertie*.

Marcel Proust : les corps désincarnés

Il existe plusieurs points de contact entre Proust et Moreau. On sait que ce dernier est un des artistes qui composent la figure fictive du peintre Elstir dans *La Recherche du temps perdu* – ainsi, dans le *Côté de Guermantes*, une note de Proust sur Moreau se trouve finalement métamorphosée en un commentaire du narrateur sur Elstir⁴². Quant aux œuvres de Moreau, elles sont mentionnées dans plusieurs ouvrages : *La Recherche*, *Jean Santeuil*, *Contre Sainte-Beuve*, ou encore dans un article sur les *Eblouissements* de la comtesse de Noailles. Toutefois, c'est surtout dans deux courts essais que Proust développe une réflexion qui prend en compte la *belle inertie*.

³⁸ C'est-à-dire neuf ans après la mort du peintre.

³⁹ *Ibid.*, p. 707.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 711.

⁴¹ *Ibid.*, p. 708.

⁴² Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes II, A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1988, p. 714-715 et note p. 1744. Pour plus de détails, voir Kazuyoshi Yoshikawa, « Les manuscrits de Proust ou La naissance de *La Recherche* », in *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, Paris, Gallimard-Bibliothèque nationale de France-RMN, 1999, pp. 113-114.

Ce principe esthétique est parfaitement connu de Proust. On sait qu'il a consulté le livre de Renan dans le cadre de ses recherches sur Moreau⁴³, et dans un texte intitulé *En mémoire des églises assassinées*, Proust rapproche même explicitement Ruskin et Gustave Moreau autour de la notion de *belle inertie* :

Il n'y a certes pas lieu de comparer ici Ruskin à Gustave Moreau, mais on peut dire qu'une tendance naturelle, développée par la fréquentation des Primitifs, les avait conduits tous deux à proscrire en art l'expression des sentiments violents, et, en tant qu'elle s'était appliquée à l'étude des symboles, à quelque fétichisme dans l'adoration des symboles eux-mêmes, fétichisme peu dangereux d'ailleurs pour des esprits si attachés au fond au sentiment symbolisé qu'ils pouvaient passer d'un symbole à l'autre, sans être arrêtés par les diversités de pure surface. Pour ce qui est de la prohibition systématique de l'expression des émotions violentes en art, le principe que M. Ary Renan a appelé le principe de la Belle Inertie, où le trouver mieux défini que dans les pages des « Rapports de Michel-Ange et du Tintoret » ?⁴⁴

Rien d'étonnant, donc, à ce que, dans deux textes où il aborde l'art de Moreau, Proust exploite le principe de fixation hiératique des corps.

L'essai *Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau*, publié seulement en 1954, est composé de trois notes vraisemblablement rédigées dans les années qui ont suivi la mort du peintre en 1898. Ce texte permet avant tout à Proust de développer un point essentiel de son esthétique : tout grand artiste, peintre ou écrivain, crée un véritable monde, une authentique patrie, dont chaque œuvre constitue un fragment – et c'est le cas pour Gustave Moreau. Si Proust insiste beaucoup sur l'aspect « mystérieux » des peintures de Moreau (d'où la présence de ce terme dans le titre de l'essai), certaines remarques renvoient directement à la nature particulière des personnages peints.

Avant tout, l'auteur souligne l'atmosphère intellectualisée et désincarnée qui se dégage des tableaux, atmosphère qui touche évidemment les corps. Il parle « d'êtres intellectuels », de têtes « graves » et « douces » qui participent au mystère de toiles par leur inexpressivité. De plus, il insiste sur l'inactivité des personnages, qui renforce elle aussi la dimension mystérieuse des œuvres picturales :

... le mystérieux de l'action est exprimé par tout ce que réserve la figure de la personne, le héros qui a l'air doux d'une vierge, la courtisane qui a l'air grave d'une sainte, la Muse

⁴³ Dans une lettre de février 1904, Proust demande à Reynaldo Hahn de lui envoyer le livre de Renan (Marcel Proust, *Correspondance*, tome IV, 1904, édition de Philip Kolb, Paris, Plon, 1978, p. 58). Dans une autre lettre de mai 1907 adressée à Georges de Lauris, Proust écrit : « Quel admirable peintre que Moreau ! Je viens de refeuilleter l'Ary Renan où sont reproduits (très mal d'ailleurs) nombre de tableaux et c'est vraiment sublime.» (Marcel Proust, *Correspondance*, tome VII, 1907, édition de Philip Kolb, Paris, Plon, 1981, p. 147).

⁴⁴ Marcel Proust, *En mémoire des églises assassinées, Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp. 116-117.

qui a l'air insignifiant d'une voyageuse, n'éclaircissant nullement l'action qu'ils ne semblent pas accomplir ...⁴⁵

Le thème de l'inaction des figures est également essentiel ; dans le monde de Gustave Moreau tel que le décrit Proust, non seulement les corps n'accomplissent pas d'action, mais ils *subissent* les événements et semblent frappés d'une passivité beaucoup plus profonde, quasiment ontologique :

Car la courtisane a l'air d'être courtisane comme l'oiseau vole, par une destinée qui n'est nullement l'effet de son choix ou de sa nature, mais son visage est triste et beau, et elle regarde en tissant ses cheveux parmi les fleurs ; et la Muse a l'air de passer malgré elle, modulant un chant de sa lyre ; et saint Jean quand il tue le Dragon a l'air de subir avec calme sa propre vaillance ...⁴⁶

Dans ses commentaires, l'écrivain combine ainsi deux traits essentiels de la *belle inertie* : l'absence d'action et l'aspect désincarné des corps. Mais il montre surtout comment l'inaction et l'inexpressivité des personnages permettent, au-delà de la diversité des sujets des tableaux, de tisser un lien formel entre le héros, la vierge, la courtisane, la sainte et la Muse. Ainsi, sans traiter de façon explicite de la *belle inertie*, Proust tient dans son texte un véritable discours sur ce principe esthétique, ainsi que sur sa cohérence dans l'œuvre du peintre.

Dans le second essai, intitulé *La Poésie ou les lois mystérieuses*, les réalisations de Moreau occupent une place en apparence discrète. Ce texte porte essentiellement, comme l'indique son titre, sur la création poétique et sur la spiritualité du poète. Néanmoins, dans un paragraphe où Proust se penche sur la nécessité d'une activité contemplative, il met en parallèle le regard poétique sur les choses simples (dans l'esprit de Chardin) et le regard poétique sur les objets précieux et raffinés (dans l'esprit de Moreau). A ce moment, Proust propose une brève digression sur l'art de Moreau, qui prend la forme d'une énumération d'éléments propres à son monde :

... et quand on a vu Gustave Moreau, après avoir cru que les choses n'étaient belles que dans leur spontanéité et les fleurs dans les champs et les bêtes dans leur vie, dédaignant toute espèce d'objets d'art et les laissant aux riches sans imagination, quand on a vu les Gustave Moreau, on se prend de goût pour les toilettes somptueuses, pour les choses détournées de leur grâce naturelle et prises comme symboles, les tortues comme devant servir à faire des lyres, les fleurs enserrant un front comme des symboles de la mort et après avoir cru qu'une statue gâterait un champ, tant on voulait se plonger dans la vraie campagne, on sent, on désire la beauté d'une terre d'art où les statues se profilent sur les falaises (comme dans la *Sapho* de Moreau) et on se plaît à voir comme des formes intellectuelles les êtres à travers lesquels l'esprit du poète, qui les a seuls ainsi disposés,

⁴⁵ Marcel Proust, *Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau, Contre Sainte-Beuve*, op. cit., pp. 668-669.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 668.

passee, s'élevant de l'un à l'autre, des fleurs qui entourent la statue à la statue, de la statue à la déesse qui passe non loin, des tortues à la lyre, tandis que les fleurs au corsage sont presque des bijoux et presque des étoffes.⁴⁷



Gustave Moreau, *Sapho*, 1871-1872, aquarelle, 20x13 cm, Londres, Victoria and Albert Museum

Proust énonce tout d'abord plusieurs caractéristiques reflétant la somptuosité et le raffinement de l'univers pictural de Moreau. Puis l'écrivain déplace subtilement le propos et utilise le motif de la poésie Sapho, représentée à plusieurs reprises par l'artiste, pour créer un lien discret entre les statues et les personnages peints – Proust pense plus précisément à certaines toiles de Sapho dans lesquelles apparaît au second plan une sculpture placée sur une colonne. En passant librement de la statue à la « forme intellectuelle » du corps, il suggère

⁴⁷ Marcel Proust, *La Poésie ou les lois mystérieuses, Contre Sainte-Beuve, op. cit.*, p. 419.

ainsi, de façon à la fois allusive et décisive, la nature statuaire et désincarnée des figures du « peintre-poète » Moreau.

Joris-Karl Huysmans : l'inertie de la danseuse

Là où Proust exploite surtout l'aspect désincarné et passif des personnages représentés selon le principe de la *belle inertie*, Huysmans choisit au contraire, dans *A rebours*, de créer une tension entre dynamisme et fixité, en élaborant une véritable « chorégraphie de la plume » à partir du corps immobile et somnambulique de Salomé⁴⁸.

A de nombreuses reprises, Huysmans s'attarde sur la fixité des personnages du peintre. Ainsi, lorsqu'il évoque dans le *Salon de 1880* le tableau *Galatée*⁴⁹, sa description assimile la grotte à un écrin et la jeune femme immobile à un joyau. La *belle inertie* de Galatée est explicitée par un commentaire qui ne se contente pas de souligner la blancheur et la fixité de la nymphe, mais associe métaphoriquement cette immobilité à celle, à la fois froide et artistique, d'une pierre précieuse ou d'une perle. Galatée, au corps blanc et endormi, aux cheveux résolument « pâles », constitue un « inimitable et radieux bijou »⁵⁰. Dans *Certains* (1889), Huysmans s'intéresse à une série d'aquarelles de Moreau, et s'il ne précise pas le titre des différentes œuvres, il met à nouveau clairement l'accent sur la *belle inertie* des figures féminines qui peuplent ces œuvres. Elles ont des « chairs de la blancheur glacées des laites », elles adoptent des poses « rigides » et sont pourvues « d'une solennelle grâce » ; ce sont donc des « idoles », des « déesses ». Tout comme dans son analyse de *Galatée*, Huysmans souligne l'aspect froid et sculptural de ces figures en les rattachant à l'univers de pierres précieuses : elles portent des étoffes « serties de cabochons », elles sont « tiarées » et chevauchent des « hippocriffes »⁵¹ aux ailes de lapis.

Mais c'est lorsque Huysmans se penche sur la danse de *Salomé* qu'il accorde le plus d'importance à la *belle inertie*. Dans le chapitre cinq d'*A rebours*, publié en 1884, le narrateur évoque la collection de peintures de des Esseintes, et s'arrête principalement sur deux

⁴⁸ Huysmans consacre à Moreau plusieurs textes critiques, il place sa peinture en filigrane d'un des rêves de Jacques Marles dans *En rade*, et il attribue surtout à l'artiste une place essentielle dans le « breviaire de la décadence » que constitue *A rebours*.

⁴⁹ 1880. Huile sur bois. Paris, Musée d'Orsay.

⁵⁰ Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne/Certains*, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1975, p. 134.

⁵¹ Joris-Karl Huysmans, «Du Dilettantisme – Puvis de Chavannes – Gustave Moreau – Degas», *L'Art moderne/Certains*, Paris, Union Générale d'Editions, coll. 10/18, 1975, p. 256-257.

tableaux de Moreau : tout d'abord l'huile *Salomé dansant devant Hérode*⁵², puis l'aquarelle *L'Apparition*⁵³. Toutes deux réalisées peu avant 1876, ces toiles ont été vues directement par Huysmans au Salon de 1876. Les pages d'*A rebours* se présentent comme une analyse détaillée de l'art de Gustave Moreau, comme une tentative de transposition littéraire de ses subtiles œuvres picturales, comme une sorte de *Salon romanesque*.

C'est la description de la *Salomé* dansant qui permet surtout à Huysmans d'exploiter littérairement la *belle inertie*. Dans le contexte d'une toile évoquant la danse, on pourrait attendre de Huysmans qu'il adopte un procédé fréquent dans ses transpositions d'art : une dynamisation narrative du tableau. Or, vis-à-vis de Salomé, le souci de « faire voir » la scène⁵⁴ ne donne pas lieu à une description narrativisée de la chorégraphie ; l'écrivain cherche plutôt à suggérer le traitement particulier du corps privilégié par Moreau dans sa toile.

Le peintre a en effet adopté de façon « spectaculaire » le principe de la *belle inertie* dans *Salomé dansant devant Hérode*. Pour représenter une danse, il ne vise pas à saisir un mouvement en cours, contrairement à de nombreuses autres représentations picturales de Salomé dansant ; la figure féminine apparaît au contraire immobile, hiératique, en pose sur les pointes. Dans ses commentaires sur la série des *Salomé*, Moreau parle d'ailleurs de la danse comme d'une « promenade mystérieuse » et de la fille d'Hérodias comme d'un être résolument « impassible »⁵⁵. Analysant plus précisément sa conception des gestes de la danse, Moreau se réclame de la chorégraphie antique, qui « était une simple marche »⁵⁶. Dans le dessin qui illustre ce propos, le peintre oppose deux figures : l'une, hiératique, est une « danseuse de Pompéi », tandis que l'autre, saisie en train de sauter de façon vulgaire, danse le « cancan ».

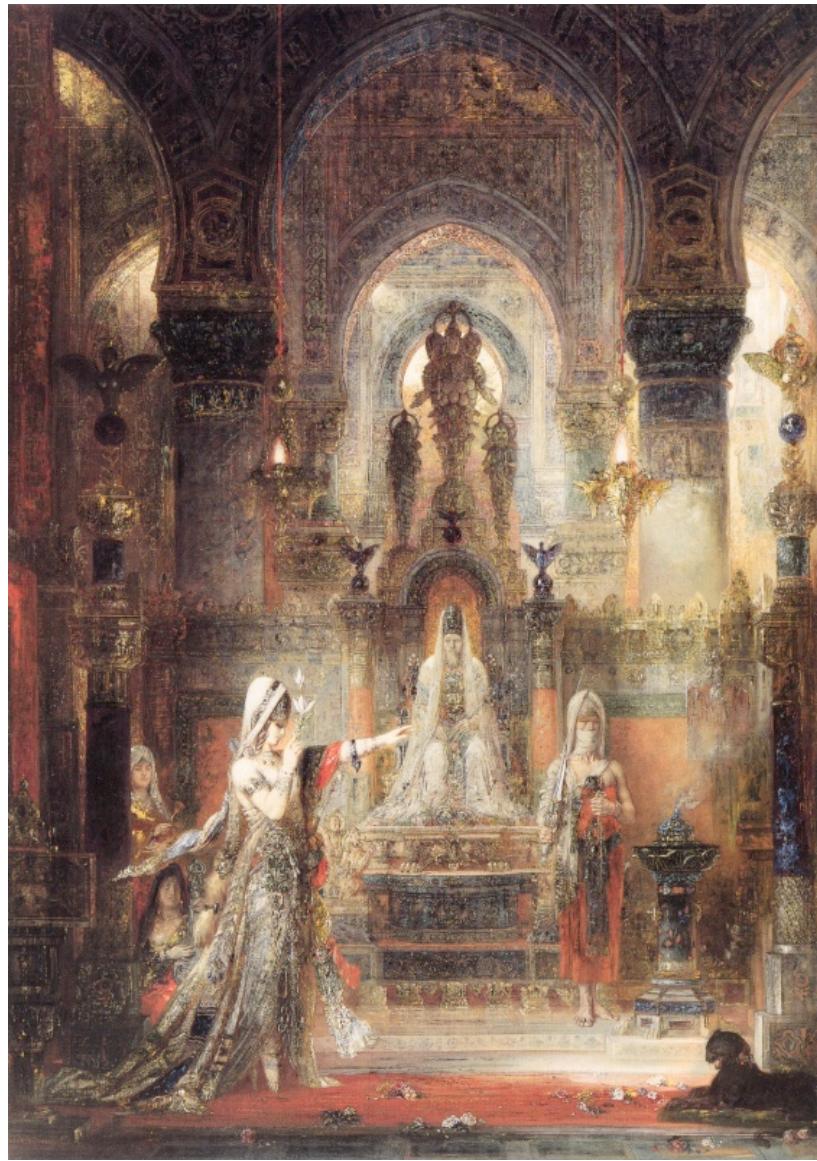
⁵² 1874-1876. Huile sur toile. Los Angeles, The Armand Hammer Collection.

⁵³ 1874-1876. Aquarelle sur papier. Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, fonds du Musée d'Orsay.

⁵⁴ Autrement dit la figure de l'hypotypose.

⁵⁵ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 97.

⁵⁶ Gustave Moreau, *Ecrits sur l'art*, vol. I, op. cit., p. 101.



Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, 1874-1876, huile sur toile, 144x103 cm, Los Angeles, The Armand Hammer Collection.

Dans *A rebours*, la *belle inertie* de Salomé constitue le véritable point d'ancrage de la description du tableau, tant Huysmans exploite l'aspect « statue vivante » de la jeune femme par la mise en place d'un jeu entre mouvement et fixité. Après avoir planté le décor de la scène, le texte glisse du passé au présent lorsqu'il évoque le moment où Salomé débute sa danse, ce qui a pour effet d'actualiser la chorégraphie du personnage : elle « commence la lubrique danse » et « ses seins ondulent »⁵⁷. Toutefois, la suite de la danse n'est plus décrite via la gestuelle de Salomé, mais uniquement de façon métonymique : ce ne sont pas les mouvements du corps qui sont mentionnés, mais ceux des bijoux que porte la jeune femme.

⁵⁷ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., pp. 142-143.

Les bracelets « crachent des étincelles », la cuirasse des orfèvreries « entre en combustion, croise des serpentaux de feu, grouille sur la chair mate »⁵⁸.

Mais cette animation des parures s'accompagne, d'un traitement hiératique de la Salomé : après avoir été qualifiée de « solennelle » et de « presque auguste », elle apparaît *en pose* : elle danse, mais son bras gauche est « étendu », son bras droit « replié⁵⁹ », et elle tient un lotus. Le narrateur la compare même à une « déité symbolique de l'indestructible Luxure » qui serait « élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles⁶⁰ ». Une pose « cataleptique », ce n'est donc plus seulement une « pose posée » comme l'envisageait Victor Segalen dans son article sur Moreau ; il s'agit d'une pose non seulement redoublée, mais accentuée par la catalepsie, autrement dit une suppression complète de tout mouvement volontaire, une paralysie. La notion de pose « cataleptique » choisie par Huysmans résume ainsi parfaitement un des enjeux de la *belle inertie* : supprimer toute expressivité, toute action et même toute velléité d'action.

Déjà en 1880, lorsqu'il commente dans son *Salon* le tableau *Hélène sur les murailles de Troie*⁶¹, Huysmans met l'accent sur l'apparence particulièrement immobile et sculpturale des corps de Moreau et utilise l'idée de « catalepsie ». Après avoir constaté que la protagoniste est « debout, droite, se découvant sur un terrible horizon », Huysmans souligne la nature singulière de la position d'Hélène : il précise tout d'abord qu'elle marche, mais c'est pour mieux, dans un second temps, utiliser des qualificatifs qui remettent en question ce mouvement. Hélène a « les yeux larges ouverts, fixes », elle apparaît « auguste », « majestueuse et superbe », et donc « semblable à une divinité ». Elle se déplace en possédant les attributs d'une statue divine ; rien d'étonnant, donc, à ce qu'elle adopte, tout comme Salomé, une « pose cataleptique »⁶².

Une seconde caractéristique de la *belle inertie* apparaît dans le chapitre cinq d'*A rebours* : le lien avec le rêve. Le passage du roman consacré à Moreau se donne en effet dès les premières lignes comme une rêverie de des Esseintes devant les toiles du peintre, une rêverie placée de surcroît sous le signe de l'itératif : « Il avait acquis ses deux chefs-d'œuvre, et pendant des nuits il rêvait devant l'un deux, le tableau de la Salomé »⁶³. Cette dimension onirique a évidemment pour fonction de « faciliter» les interactions entre les sensations et

⁵⁸ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., p. 143.

⁵⁹ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., p. 142.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁶¹ 1880. Huile sur toile. Œuvre disparue.

⁶² Joris-Karl Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne/Certains*, op. cit., pp. 133-134.

⁶³ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, op. cit., p. 142.

arts⁶⁴. Mais elle reflète également une des caractéristiques essentielles de la *belle inertie* : le glissement du corps immobile vers le monde du rêve. Une formule de Huysmans qui apparaît au début de la description confirme le lien entre le rêve et la fixité de Salomé : la jeune femme est « semblable à une somnambule⁶⁵ » qui ne voit personne. La danse se trouve ainsi associée à un état somnambulique et inconscient, à une position « suspendue » entre le sommeil et l'éveil, où le mouvement du corps est contaminé par l'inertie. Sans connaître directement les écrits de Moreau⁶⁶, Huysmans fait écho au « somnambulisme de la vie » dont parle le peintre au sujet des *Chimères*.

Dans une lettre à Lucien Goldschmidt, l'acquéreur du célèbre tableau *Jupiter et Sémélé*⁶⁷, Gustave Moreau fournit un certain nombre de commentaires sur cette œuvre, mais précise tout de suite : « Ne communiquez cela à personne comme étant de moi ». Le peintre s'explique :

J'ai déjà souffert dans toute ma vie d'artiste de cette opinion imbécile et injuste que je suis trop littéraire pour un peintre. Tout ce que je vous écris là [les commentaires sur son tableau] ne demande pas à être exprimé ni expliqué par des paroles.

Moreau conclut : « ce serait déplorable que la peinture, cet art admirable qui peut arriver à exprimer tant de pensées nobles, ingénieuses et profondes » se trouve réduit à des « paraphrases » littéraires « de faits vulgaires »⁶⁸. Moreau est injuste avec la littérature ; la *belle inertie*, ce principe formel singulier et complexe, n'est en aucun cas simplement paraphrasée par Huysmans et Proust. Il ne s'agit pas d'une reprise « plate » et vulgaire, mais bien plutôt de traduction d'un art dans un autre, et d'une traduction effectuée, pour faire écho à la célèbre formule de Baudelaire dans son *Salon de 1846*⁶⁹, par des esprits intelligents et sensibles.

Laurent Darbellay
Université de Genève

⁶⁴ Que l'on songe au texte de Baudelaire sur *Tannhaüser* (Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, pp. 784-815).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁶ Les textes de Moreau ne sont pas connus hors de son cercle d'intimes avant 1899, et ne sont publiés qu'en 1984. Pour l'histoire de la diffusion de ces écrits, voir la Préface de Geneviève Lacambre in *Gustave Moreau*, vol. I, *op. cit.*, pp. 9-17.

⁶⁷ 1889-1895. Huile sur toile. Musée Gustave Moreau, Paris.

⁶⁸ Gustave Moreau, *Écrits sur l'art*, vol. I, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁹ « Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique [...] mais – un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible » (Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 418).