

LA CELLULE MYSTIQUE
DE GUSTAVE MOREAU

De son vivant Gustave Moreau fut ce *mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine* (Joris-Karl Huysmans, salon de 1880). Aujourd'hui cette vie contemporaine pénètre largement le sanctuaire du 14 rue de La Rochefoucauld en un long continuum de visiteurs venus des quatre coins de la planète. Elle est aspirée, cette vie contemporaine, par la succession d'escaliers, colonne vertébrale autour de laquelle se déploient les visions mythologiques. À mi-hauteur, l'ascension se fait hélicoïdale, en un décalque de la planche VII des *Prisons* de Piranèse, offrant un point de vue idéal depuis le palier intermédiaire qui forme belvédère. De cette focale, ton œil succède à celui du peintre, la population androgyne de chimères, de licornes, de héros, de dieux, de prophètes, de déesses, de saintes et de rois flottant sur les parois en un kaléidoscope mental, se fige. Le vertige devant la toute puissante fluidité biologique cesse. Ici Moreau s'est reclus. Il avait pressenti que le dehors était sur le point de devenir lui-même une prison, malgré — ou à cause de — la limpidité des gares, la transparence des halles et les éclairages des grands magasins, toutes ces clartés d'expositions universelles qui commençaient alors à inonder toutes les parties du monde de leur lumière faite de

main d'homme. Il s'enfermait dans le labyrinthe de son cerveau pour ouvrir en grand les fenêtres de la perception, de sorte que le dedans devienne aussi une manière de dehors, que les lignes de fuite l'emmènent bien au-delà des lointains. À la chambre de tortures de la planche VII se superpose l'image de l'atelier de l'artiste où trône, presque au centre, le chevalet à crémaillère tandis que des cordages munis de poulies, reliés à un treuil et destinés à hisser des fragments de corps en plâtre, émergent de l'ombre ainsi que l'appareillage des coulisses d'un théâtre où jouer l'infinie comédie, l'infinie tragédie, ou encore le gréement d'un navire en partance pour des terres lointaines et inconnues, dans un coin des tenailles, des pinces et des clous pour tendre la toile, des pots d'essence de térébenthine, des liquides huileux et bitumeux, la colle de peau nauséabonde, des bols aux émanations plombifères posés sur des tablettes et un canapé recouvert d'un drap où s'étendaient dans les positions les plus invraisemblables, les corps à la blancheur végétale des modèles des deux sexes. De même que poussé au dedans de lui par la fièvre, Piranèse, dans les *Prisons*, prolonge les perspectives de ses vues de Rome, soulève les voûtes à des hauteurs vertigineuses, baigne les architectures classiques de l'aura du songe, aggrave chaque ligne, disjoint les parois, hachure les plans, équipe ces vestibules grandioses de formidables engins, roues, chaînes, catapultes, jette des escaliers à gravir le long d'une muraille, les arrête net au-dessus du vide pour les reprendre un peu plus haut, à pic sur l'abîme et ainsi de suite jusqu'à ce que ces escaliers infinis se perdent, Moreau, ici, dilate jusqu'à leur inachèvement les œuvres qu'il présentait au Salon sous leur forme civile, enfile les tableaux mis en abyme afin qu'ils ne dialoguent plus qu'entre eux, trace des échappatoires, ouvre des brèches, répercute des échos, multiplie les lignes de fuite, pour que ton œil puisse non seulement circuler sans fin mais

qu'il soit lui-même pris dans le tourniquet des figures, enfermé, prisonnier de la cage panoptique, jamais à l'abri des centaines de regards qui se croisent et le transpercent. Un simple caprice. Le musée ouvrit ses portes en 1903, sous la responsabilité de son premier conservateur, le peintre Georges Rouault. Le public fut déçu, cherchant des œuvres et ne trouvant dans le grand atelier aux traditionnels murs rouges du deuxième étage, éclairé par la verrière sur cour, qu'une tapisserie d'entrelacs esquissés. Une seule image, composite, fixée pour l'éternité, arrêtée dans son devenir, suspendue dans la respiration de la réserve en une composition délibérément brouillée, mêlant la copie avec l'original, le plus léché des finis sous l'espèce du cloisonné avec la trace inaugurale et fugitive sur la toile vierge, hors succession chronologique, sans date pour ramener le sujet dans le giron de l'écoulement banal, avec pour ambition de nouer ensemble, une bonne fois pour toutes, l'épaisse corde à trois torons de l'espace avec la mince garcette du temps.

Le coup de génie de Gustave Moreau aura été d'inverser le mouvement qui pousse les artistes à lancer leurs œuvres partout dans le monde pour faire venir, in extremis, le monde à son œuvre. Avant cela, il aura fallu qu'il s'enferme, que son père meure, en 1862, que sa mère meure, en 1884, que sa compagne meure, en 1890. Alors il confirma son projet de survie. Comment ? En transformant, coup de dés gagnant, sa maison-atelier en musée, geste inédit de précaution conservatoire d'un artiste envers son œuvre, ou bien envers lui-même, et qui signifiait — malgré le précédent réalisé à Bruxelles cinquante ans plus tôt par le peintre Antoine Wiertz — que quelque chose était en train de changer en ce tournant de l'autre siècle dans le royaume de l'art. L'immeuble avait été acheté en 1852 par le père du peintre à l'intention de son fils.

Il se limitait alors au rez-de-chaussée et au premier étage. Moreau pressentit son plan très tôt. Le 24 décembre de l'année où son père meurt il note : *Je pense à ma mort et au sort de mes pauvres petits travaux et toutes ces compositions que je prends la peine de réunir. Séparées, elles périssent, prises ensemble, elles donnent un peu l'idée de ce que j'étais comme artiste et du milieu dans lequel je me plaisais à rêver.* Afin d'aménager sa survie, il fit surélever la maison de deux étages et prépara chaque jour son départ. Le temple dédié à soi-même transformerait la vaste geôle où il s'était protégé des années durant de l'assaut des regards en cénotaphe où sa présence serait offerte à la contemplation de tous, pour toujours. Enfance. La menace de la dispersion, la mort promise, la composition contre la décomposition, les œuvres non pour elles-mêmes, une à une, fenêtres ouvertes sur l'au-delà, mais accolées pour rassembler l'image unique de l'artiste, non les tableaux mais son corps remembré, son corps, ce temple de l'esprit aux parois peintes. Tatouages. Donc, il légua sa « maison sise, 14 rue de La Rochefoucauld avec tout ce qu'elle contient — peintures, dessins, cartons, etc., etc., travail de cinquante années, comme aussi ce que renferment, dans ladite maison, les anciens appartements occupés jadis par mon père et ma mère, à l'État, ou, à son défaut, à l'École des Beaux-Arts, ou, à son défaut, à l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts), à cette condition expresse de garder toujours — ce serait mon vœu le plus cher — ou au moins aussi longtemps que possible, cette collection, en lui conservant ce caractère d'ensemble qui permette toujours de constater la somme de travail et d'efforts de l'artiste pendant sa vie. » Modestie. Profil bas. Masque. La sueur et la peine. Comment imposer un don incommensurable au siècle bourgeois ? En frappant aux portes de ses institutions dans l'angoisse du refus. L'État mit quelque réticence à recevoir ce cadeau puis s'y résigna.

Gonflé à bloc. Au sein de la communauté, l'artiste est celui qui divertit l'ordinaire. À ses gestes, à ses manières, à ses vêtements, mais aussi aux lieux qu'il occupe, s'accorde une curiosité qui pousse les foules vers les habitations des créateurs célèbres pour une promenade dominicale ou un pèlerinage lointain. Pour que le temple reçoive l'offrande des visiteurs il fallait que la figure de l'artiste connaisse une promotion sans précédent, une valorisation progressive de la singularité et de son avatar, l'« originalité » qui jalonne le siècle romantique et culmine avec le dandysme et les excentricités décadentes, un mouvement qui s'affirme sous les auspices de l'Idée et s'efface, puis revient, toujours sous des apparences différentes. Génie. Muse. Souffle. Inspiration. Expiration. Gustave Moreau, dernier dans la décrépitude de son art. Charnière. Toutes les époques sont charnières. Gustave Moreau, premier dans la transmutation d'une attitude en forme. Etc. Pour boucler la boucle de soi à soi il se fit collectionneur de ses propres œuvres et, en pleine montée du conflit entre l'Église et l'État, en pleine crise du sentiment religieux, le prêtre d'un culte où la soif jamais étanchée de croyance trouvait dans l'artiste son intercesseur et dans l'art, avec un grand a, matière à foi. Mystique du démiurge à laquelle accédait un jeune snob nommé Marcel Proust *La maison de Gustave Moreau maintenant qu'il est mort va devenir un musée. C'est ce qui doit être. Déjà, de son vivant, la maison d'un poète n'est pas tout à fait une maison. On sent que, pour une part, ce qui s'y fait ne lui appartient déjà plus, est déjà à tous, et que souvent elle n'est pas la maison d'un homme.* Rarement artiste n'avait parcouru le chemin de soi à soi avec une telle intensité. Invités à gravir, une lampe à la main pour-quoi pas, les marches de ce labyrinthe saturé de signes et d'intersignes, les spectateurs se détournèrent. Et l'oublièrent.

Puis le mince filet des admirations assura en grandissant la pérennité du sanctuaire. Marcel Proust, toujours lui, allait

déjà en pèlerinage au musée du Luxembourg comme sur une tombe, une visite au tombeau des ancêtres, à la rencontre de la *Femme portant la tête d'Orphée* pour un vis à vis muet, une passation du verbe. Ces admirations se mêlaient le plus souvent d'une gêne. Odilon Redon, signalé en 1900, Edgar Degas qui, jugeant les lieux funèbres et grandiloquents, renonça à léguer lui aussi son atelier à l'État et préféra laisser ses œuvres se disséminer autour de la planète et s'adresser, une par une, au regard des collectionneurs, des visiteurs de musées et des publics de salles de ventes. Puis Victor Segalen, de retour d'Océanie, dans l'effervescence de son projet d'opéra avec Claude Debussy, venu un jour de décembre 1907 dessiner *La Mort d'Orphée* et le *Centaure emportant le poète mort* :

« S. — Je voulais justement vous demander le degré d'intimité que vous accordiez à ces projets communs.

D. — Je vous promets de n'en parler à personne.

S. — Je vous le promets aussi.

D. — C'est un peu pour ne pas être envahi par des tas de gens : "Vous avez un rôle d'Orphée ? Mais ça conviendrait absolument à mon physique ! Vous me le réserverez."

S. — Entendu. Secret complet. J'aime mieux ça. Je vais donc m'y jeter.

D. — Envoyez-moi vite ce que vous aurez fait. À bientôt. »

Venu écouter les résonances du mythe, le chant ou ce qu'il en reste, un écho, un son très ancien, une basse, ou même le silence et l'exact interdit de revenir en arrière qui accompagnaient autrefois les paysans de cette partie du monde, l'Asie mineure, quand ils creusaient le premier sillon du labour de printemps, cependant que lui, Orphée, enchante les rochers, les arbres et les animaux, et tandis qu'elle, Eurydice, s'enfonce sans cesse dans l'épaisseur de la terre. Orphée la suit, tâtonne dans l'ombre et lance sa voix de castrat : *Euridice Euridice*

ombra cara ove sei? Plus tard, les ménades surviennent, Orphée pleure sur un rocher de carton-pâte, elles mettent en fuite les paysans occupés à creuser leur premier sillon, dispersent l'araire, la herse et les sarcloirs, tranchent à coup de houe la tête des bœufs puis dépècent Orphée lui-même. Pourquoi ? Parce qu'au cœur des ténèbres, tels ces trois vers sortis de la bouche du colonel fou à la fin d'*Apocalypse Now*, alors qu'il passe sa main de géant sur son crâne ocre de géant sous un portique de péplum, *au milieu du sang, des cris, des larmes, la lyre, la lyre, toujours la lyre émerge et apparaît radieuse*. Ainsi, sur le tableau des *Prétendants* placé dans l'axe du belvédère à mi-hauteur de l'escalier, au milieu des corps déjà cadavres et du décor de palais antique, un prince gainé de bleu se dresse, rayonnant comme Jim Morrison lors de la tournée des Doors, l'été 1967. Mais aussi, après la guerre, la première guerre mondiale s'entend, avant de clore le défilé des admirations sont signalés André Malraux et Clara alors rayonnants de l'amour de leurs vingt ans, s'apprêtant à crever la toile aux décors de péplum pour se trouver dans la jungle épaisse, réelle celle-là, hérissée de ruines auxquelles arracher quelques statues. Un simple caprice. Puis, pour clore le défilé des admirations, des jeunes gens rebelles en cravate dont le chef habitait non loin, au 42 rue Fontaine, vinrent se chauffer aux radiateurs et aux visions murales. André Breton, le chef, avait amalgamé Gustave Moreau à leur panthéon et rêvait d'entrer la nuit par effraction avec une lanterne afin de surprendre *La Fée aux griffons* dans l'ombre, capter les intersignes qui volettent des *Prétendants* à *L'Apparition*, à mi-distance de l'œil extérieur et de l'œil intérieur porté à l'incandescence, il se répétait pour dire son amour des hommes qui se laissent enfermer la nuit dans un musée pour pouvoir contempler à leur aise, en temps illicite, un portrait de femme qu'ils éclairent au moyen d'une lampe sourde. Comment, ensuite, ajoutait-il, n'en sauraient-

ils pas de cette femme beaucoup plus que nous n'en savons ? Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme, concluait-il. Il se peut aussi qu'elle soit vraiment ce conte absurde raconté par un fou à un idiot et qu'elle ne demande rien du tout !

Gustave Moreau, le dernier dans la décrépitude de son art, centaure, prit en charge le poète mort et les dieux, tous les dieux morts sur son dos, en un ultime soubresaut de la tradition, baroud d'honneur après quelques siècles de familiarité retrouvée depuis la Renaissance avec les dieux anciens qui s'enfonçaient de nouveau dans la brume de l'oubli, à reculons, à travers ses visions engourdies. Les cadres qui isolaient chaque légende, chaque histoire, chaque mythe, s'estompaient, les images se fondaient les unes dans les autres pour consacrer la fin de la mise en tableaux du monde dans des feux de soleils couchants, la fusion des ocres, une sorte d'apothéose dérisoire, un panorama de foire récapitulatif avant la table rase, un refuge pour chimères, licornes, héros, dieux, prophètes, déesses, saintes et rois qui donna, paraît-il, un fameux coup d'ouvre boîte dans l'inconscient car bientôt toutes ces figures antiques ne furent plus que marionnettes à fantômes et à complexes, Œdipe le tout premier, *l'expert en énigmes fameuses devenu le premier des hommes*, Œdipe qui jette ses yeux sur la scène après les avoir arrachés. Ouvertes les vannes de l'inconscient. L'assembleur de rêves s'attachait, selon ses propres mots, *à rendre visibles les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher, qui ont quelque chose de divin dans leur apparente insignifiance et qui, traduits par les merveilleux effets de la plastique, ouvrent des horizons magiques*. Mais là où les dieux, les mythes, les rêves, l'amour et la beauté frayaient parfois une brèche dans l'épaisseur du monde, son épaisseur de cuir, son idiotie aura toujours fini par tout recouvrir,

l'idiotie finit toujours par tout recouvrir de son épaisseur butée, quand bien même le peintre se maintiendrait à la surface, renoncerait aux au-delà et aux lointains pour peindre une femme telle quelle, *Olympia*, ou une salle de café renvoyée dans un miroir aux Folies-Bergères. Édouard Manet contre Gustave Moreau. Contre Gustave Moreau aussi Paul Gauguin malgré la haine de leur temps qu'ils avaient en partage, tous deux engouffrés dans la religion de l'art avec son grand a, l'un qui descendait un à un les degrés à l'intérieur de lui-même, l'autre qui fuyait là-bas. Malgré le tatouage. Gauguin dont les panneaux décoratifs qui encadraient l'entrée de la Maison du Jouis, loin des vieilles routines d'Europe, à Hiva-Oa, la maison ouverte à tous les vents sur sa butte de sable, sous les palmiers, puis dispersée aux enchères, Gauguin lancé dans une moisson d'immémoriaux à assembler en un ordre certain sur la toile, dans le recueil in extremis des cultes maoris tout comme Moreau sauvait les dieux anciens, les panneaux en bois de séquoia sculpté et polychrome, panneau horizontal gauche « soyez mystérieuses » 40×153 cm, panneau vertical gauche 200×39,5 cm, linteau de la porte 39×242,5 cm, panneau vertical droit 159×40 cm, panneau horizontal droit « soyez amoureuses et vous serez heureuses » 40×265 cm, sauvés par Victor Segalen du marteau du commissaire priseur de Papeete en même temps que des bribes de mots, de chants et de rêves maoris délicatement retenus par la tresse « Origine-du-verbe », ces panneaux, bois d'épave, ne forment-ils pas au musée d'Orsay sous les numéros d'inventaire RF 4290, 2721, 2723, 2722 et 2720, dans leur fragile invite de réchappés de naufrage, l'inverse exact du musée de la rue de La Rochefoucauld ? Le musée Gustave Moreau, la maison du non jouir.

Gustave Moreau pourtant professeur d'Henri Matisse à qui il transmet la jouissance de la ligne serpentine et de l'arabesque, ce Matisse qui, moins de dix ans plus tard commença à collectionner l'art nègre pour finir un jour dans les limbes des papiers découpés aux couleurs tranchées ramenées du ciel et de la mer d'Océanie. Mais aussi, pour peu que tu sautes une case sur le jeu de l'oie de l'histoire de l'art, pour peu que tu abandonnes la vision du peintre reconnu, officier de la Légion d'honneur et membre de l'Académie des Beaux-arts, auteur de tableaux mythologiques figiolés, pour considérer celui qui durant des années prépara sa maison-atelier pour s'adresser précisément à toi, rehaussa la coque, composa pièce à pièce une demeure où accueillir les dieux et les héros, reprit d'anciennes toiles tout en interdisant l'entrée de son atelier à quiconque de son vivant pour l'ouvrir à tous après sa mort, alors sa maison s'appariera avec une autre demeure, un autre labyrinthe, une autre *Cathédrale de la misère érotique*, le KdeE pour les intimes, grotte, cabane ou terrier, ou tout aussi bien tour d'ivoire ou de verre, le *Merzbau* entrepris à Hanovre dans les années vingt du siècle suivant par Kurt Schwitters, chantier perpétuel dont les visiteurs chaleureusement guidés devenaient parfois matériaux vivants par prélèvements, fait de déchets et d'objets récupérés amalgamés à la colle de peau puis au plâtre ainsi que les calques de Gustave Moreau, troués à force de se voir repassés dans leurs lignes, ou les copies délavées de figures mythiques prélevées au pot commun des recueils de gravures et parfois même à la source du *Magasin pittoresque* le bien nommé, ces figures finalement jetées au rebut, les rois mages en costumes d'époque, Apollon se séparant des muses ses filles, Hésiode recueillant le souffle de ces mêmes muses avec Pégase prêt à transmettre les vers divins aux hommes, Prométhée à tête de Christ, Achille éduqué par le centaure Chiron, les prétendants de Pénélope à Ithaque et

saint Sébastien et saint Jean-Baptiste apparu à Salomé et les licornes, le Christ lui-même en proie à une sphinge, Pasiphaé épouse de Minos et les anges exterminateurs au-dessus de Sodome, Hercule, la Parque, Œdipe bien sûr et Tyrtée et Jason et Moïse et le centaure Nessus et Hélène et Madeleine et Alexandre le Grand et Orphée encore lui et Jupiter en taureau blanc enlevant Europe, Sémélé ensanglantée et Polyphème et le Juif errant etc., ces figures usées pour avoir tant servi mais remises en selle pour un nouveau, un ultime tour de manège, Gustave Moreau l'assembleur de rêves découpait ses vignettes dans le mythe tandis que Kurt Schwitters, l'assembleur tout court, prélevait ses débris dans l'anecdote : des tickets de tramway, un tendre couple d'amoureux lui sans tête elle sans bras, deux enfants qui entrent en saluant avec la Dame pipi de la vie qui sourit au fond d'un long et étroit couloir où se trouve une publicité pour les cigarettes Camel, une autre dame à trois jambes tirée d'un bordel et un mutilé de guerre 10 % accompagné de sa fille, du coke et du lignite venus de la Ruhr, un cadavre de jeune fille odieusement mutilé et colorié à la sauce tomate, d'innombrables offrandes, des cravates abîmées dont le fragment pris sur Théo Von Doesburg, une mèche de cheveux de Hans Richter et un crayon de Mies van der Rohe, des boutons de couleurs et des interrupteurs cassés, une bouteille ronde contenant de l'urine dans laquelle des immortelles se sont décomposées, une tête tordue d'enfant aux yeux syphilitiques et le retable d'Adolf Hitler, la cage à chien et son chien rouge ainsi que l'orgue qu'il faut tourner à l'envers pour que le chien (rouge) joue *Stille Nacht, Heilige Nacht*, une réclame pour Persil et une sublime exposition artistique avec des tableaux de Michelangelo Buonarrotti dit Michel-Ange et de Kurt Schwitters lui-même dont le seul visiteur est un chien (rouge) tirant un traîneau etc. Car entretemps, entre le temps de l'un,

Gustave Moreau, et le temps de l'autre, Kurt Schwitters, l'univers avait volé en éclats, la civilisation en un mot était devenue la culture, les dieux et les héros avaient complètement disparu dans la brume en marche arrière, là où l'un fouillait les ruines des cités antiques à leur recherche l'autre recueillait les déchets de la ville moderne comme le bien le plus précieux et tous deux les rapportaient chez soi, au cœur de la demeure familiale, près de la mère pour le premier et de l'épouse pour le second :

« J'ai peur dit Helma Schwitters

— Il ne faut vraiment pas, lui répondit Kurt, je nous construis une maison dans notre imagination et nous nous y installons. »

Tous les deux tendirent des fils invisibles pour lier ensemble les rêves, pour faire des tresses avec les figures, les souhaits, les peurs et les miettes du temps qui passe, tous les deux adeptes de la religion de l'art, construisant deux cathédrales ou prisons qui s'élancent vers les hauteurs, crèvent les plafonds des appartements familiaux, où se nicher le corps après la mort. Enfances. L'intuition de la survie par le génie du lieu venue à l'un comme à l'autre au même moment de la vie (1862-1826 = 36; 1919-1884 = 35), l'un tapissa sa maison-atelier de tableaux autour d'un escalier hélicoïdal menant à la figure suprême de Jupiter, l'autre érigeant son *Merzbau* autour d'une colonne surmontée d'une tête d'enfant qui finit par s'enfouir, mais l'un tranquille à Paris dans la queue du siècle d'avant, excepté le pétard de 1870 suivi du hoquet de la Commune, tandis que l'autre, déjà heurté par la guerre de 14, fut ensuite ballotté, montré du doigt et mis à l'index puis chassé par l'ogre nazi, transporta pour ainsi dire sur son dos son *Merzbau* avec lui en exil et le recréa inlassablement, tous les deux cependant aux commandes d'une machine de mémoire — cette variété très rare de l'oubli —, tous les deux

œuvrant, les mains au devant de leurs corps, les unes traçant les lignes serpentine, décrivant les arabesques, plaquant les taches ocres, les soleils couchants et les tatouages, les autres assemblant les rebuts, clouant ici et collant là puis plâtrant, les figures disparaissant pour ne laisser qu'un grand corps de toile et de peinture pour l'un, un recouvrement blanc pour l'autre, tous les deux élevant seulement l'inachèvement jusqu'à ce que la mort pour l'un et le départ pour l'autre décident de la fin, avec tous les deux au fond de la gorge le goût de l'immortalité. Un sourire.

Depuis le belvédère de l'escalier hélicoïdal, les figures s'animent, non pas à raison de vingt-quatre par seconde mais tout de même, les signes et les intersignes volent de l'une à l'autre comme si les calques infiniment répétés de Gustave Moreau, dans l'infime décalage des lignes recopiées mille fois, finissaient par donner le mouvement aux figures, un mouvement de dessin animé, heurté, saccadé, aux couleurs somptueuses et de dimensions grandioses. Parmi les jeunes gens que Gustave Moreau recevait le dimanche, avec Henri Matisse ou Georges Rouault, se trouvait Georges Méliès, l'illusionniste qui finit par s'enfermer dans la cage entièrement de verre, chambre de prises de vue qui ne s'appelait pas encore studio mais que lui nommait *atelier de poses*, à Montreuil près de Paris, où le soleil pénétrait par toutes les faces à l'instar de la demeure choisie par le chef de ces autres jeunes gens, en cravate, André Breton qui affirmait habiter une maison de verre où il prétendait reposer la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où, celui qu'il fut devait lui apparaître tôt ou tard gravé au diamant. Pour capter le mouvement du dehors et les fantaisies du dedans il faudrait désormais non plus recouvrir une toile de pigments colorés mais placer un voile de celluloïd entre soi et le reste puis appe-

ler la lumière à traverser : moteur ! Chaque soir, des milliers de personnes commençaient à se presser dans les salles obscures. Des colonnes antiques effondrées des *Derniers jours de Pompéi* aux escaliers khmers mangés par la jungle et plongeant dans le fleuve d'*Apocalypse Now*, une même nostalgie de cités perdues continuerait d'accueillir des carnages épiques et l'attente de rencontres érotiques. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique disait le chef de la bande de jeunes gens. Jusqu'à la passation des chimères, une botte de figurines magiques nouées par une cordelette de paille tressée, Dalila l'amante par ruse et criminelle, Pasiphaé amoureuse du taureau et jalouse meurtrière, Messaline l'impératrice tueuse et prostituée, Hélène l'éternelle raptée, Salomé bien sûr cette ténébreuse marcheuse, Léda la séduite, Vénus la splendide dont le soleil caresse la nuque puis le front, Déjanire en proie aux assauts du centaure Nessus, Madeleine la pécheresse repentie, les Sirènes au chant vénéneux, Sémélé splendeur sombre au flanc ensanglanté d'où sortit Dionysos, Europe à la peau blanche et veloutée, toutes ces figures aux corps grands comme des cathédrales et dont les voûtes en berceau, voire en cul de four, peuplaient les songes amoureux des mâles occidentaux, toutes ces figures laisseraient bientôt le champ aux idoles projetées sur la toile dans le noir, Lilian Gish, Gloria Swanson, Louise Brooks alias *Loulou* aux lèvres en forme de petit cœur et aux cils en baleines de parapluie, Marlène Dietrich moderne ange bleu, Greta Garbo la divine, Ava Gardner la sirène fatale, Marilyn en proie aux assauts des derniers centaures dans les *Misfits*, Mae West « la statue de la libido », Cyd Charisse dont le nom annonçait déjà le crissement d'un ongle sur un bas de nylon, Rita Hayworth la plus nue des étoiles entre le blanc de son bras et le noir de son gant, Lauren Bacall à la voix de rocaille sous la cigarette et la géante Ingrid Bergman ou même Sophia

Loren ou même Michèle Morgan ou même Isabelle Adjani ou même Nicole Kidman *eyes wide shut*, toutes appelées à alimenter non plus les rêves mais cette fois les fantasmes des mâles de la planète entière. Pourtant, sous les baisers en noir et blanc le monstre Polyphème, à l'entrée de sa grotte, continuerait d'attendre Galatée : *la grotte est un vaste écrin où, sous la lumière tombée d'un ciel de lapis, une flore minérale étrange croise ses pousses fantastiques et entremêle les délicates guipures de ses invraisemblables feuilles. Des branches de corail, des ramures d'argent, des étoiles de mer, ajourées comme des filigranes et de couleur bise, jaillissent en même temps que de vertes tiges supportant de chimériques et réelles fleurs, dans cet antre illuminé de pierres précieuses comme un tabernacle et contenant l'inimitable et radieux bijou, le corps blanc, teinté de rose aux seins et aux lèvres, de la Galatée endormie dans ses longs cheveux pâles!* (Joris-Karl Huysmans, *ibidem*). Souvent le chef des jeunes gens, André Breton, qui nourrissait encore des visions coralliennes, est venu et revenu sur les lieux, même tard dans sa vie. La beauté, l'amour c'est là qu'il répétait en avoir eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes, il ajoutait que ce type de femmes lui avait probablement caché tous les autres, que ç'avait été l'envoûtement complet et que les mythes, ici réalisés comme nulle part ailleurs, avaient dû jouer, cette femme qui, presque sans changer d'aspect est tour à tour Salomé, Hélène, Dalila, la Chimère, Sémélé, s'était imposée à lui comme leur incarnation indistincte, et tirait d'eux son prestige, fixant ainsi ses traits dans l'éternel. La femme. À ce qu'il paraît un ex-ami du chef, Louis Aragon, l'avait déclarée l'avenir de l'homme. L'heure il faut dire était aux slogans : « La paix, le pain, les soviets » puis « Viva la muerte » et bientôt « Jouissez sans entraves ». Jouir ou ne pas jouir, telle fut la question de ce siècle, le siècle d'après s'entend, qui par ailleurs eut son comp-

tant de carnages et aussi quelques poètes. Un autre ex-ami du chef des jeunes gens, Salvador Dali alias Avida Dollars, décréta, beaucoup plus tard, le musée Gustave Moreau haut lieu de l'érotisme et de la scatologie puis il vendit ses moustaches hérissées en pointe à une marque de chocolat. Mais c'est une autre histoire. Moreau lui s'était reclus. Il avait senti que le dedans était sur le point de devenir lui-même un lupanar malgré — ou à cause de — l'obscurité des pulsions, l'opacité des fantasmes et la noirceur des complexes, toutes ces ténèbres sorties de la boîte à conserve de l'inconscient. Il faut dire que tout cela remonte au temps d'avant. La femme était encore ce bel animal à tristesse végétale, les hommes portaient des chapeaux et des cannes pour l'élégance. Il existait des peuples sauvages et des races raffinées. L'esprit se distinguait de la matière. Les sens s'opposaient à l'idéal et les classes sociales entre elles, Gustave Moreau lui-même, à l'atelier vêtu de son « lainage peuple », mit en branle l'infini des agencements, s'interrompait dans une lenteur infinie, recommençait, s'attardait, tentait une contorsion, une valse, une caresse, un oubli, un souvenir, un nœud à son mouchoir, un effacement mais aussi un caprice, cet insecte des eaux, ralenti, accéléré, tout cela pile dans le temps qui passe. Car le temps, n'est-ce pas, est une denrée périssable.

Arnauld Le Brusq - Monuments a été publié aux éditions L'Insulaire en 2006.