

**Universitatea Babeş-Bolyai**

**Facultatea de Litere**

**Les avatars du Moi chez Gustave Moreau entre  
l'image poétique et l'image picturale**

**- Rezumat -**

**Coordonator:**

**Prof. Dr. Yvonne Goga**

**Doctorand:**

**Vasile-Ovidiu Prejmerean**

**Cluj-Napoca**

**2013**

# **Les avatars du Moi chez Gustave Moreau entre l'image poétique et l'image picturale**

La présente thèse constitue un travail scientifique original, non seulement en termes de conceptualisation (nous proposons une structure en trois volets fondée sur une analyse de trois « miroirs ») mais aussi au niveau du contenu, la plupart des images que nous avons abordées ne bénéficiant pas encore d'une analyse poussée. Au cas où certaines images ont déjà retenu l'attention des spécialistes, nous avons choisi de les interpréter à partir de nouveaux points de vue. Notre démarche est structurée selon le modèle thèse – antithèse – synthèse (nous allons réinterpréter le modèle proposé par Gilbert Durand en *Beaux-arts et archétypes*), tout en se proposant d'examiner la manière dont le Moi artistique se reflète dans les trois miroirs.

Si *Le miroir de Parrhasios* correspond à la typologie du Créateur dominant la Création (l'Œuvre d'Art), *Le Miroir de Pygmalion* renvoie au Créateur dominé par l'Œuvre d'Art. Le troisième miroir, *Le Miroir de Narcisse* est fondé sur l'osmose qui se crée entre les principes de Créateur et de Création.

Chaque miroir présente une iconographie dominante mettant en évidence la dualité Homme/Femme. Ainsi, dans le cadre du premier « miroir », nous allons analyser le cycle de *Prométhée*, dans le cadre du deuxième « miroir », l'iconographie consacrée à Salomé et enfin, le troisième et dernier « miroir » reflètera l'iconographie jouant sur le principe de Narcisse, représentant l'androgynie ou l'hermaphrodite.

## **I. Le miroir de Parrhasios**

Le premier volet de notre thèse est structuré, à son tour, en trois parties. La première partie examine les textes classiques rapportant le mythe de Parrhasios. Dans la deuxième partie, l'accent est mis sur le fortune du mythe de Prométhée, de l'Antiquité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. La troisième partie porte sur les spécificités de la revisitation de ce mythe par Gustave Moreau.

## 1. Les sources antiques

À l'Antiquité, la légende de Parrhasios, le célèbre peintre grec, retient l'attention de plusieurs philosophes et artistes. Trois textes classiques rapportent cette histoire : il s'agit, tout d'abord, du troisième livre des *Memorabilia* de Xénophon (chapitre 3), ensuite de l'*Historia Naturalis* de Pline (Livre XXXV) et, enfin, des *Controversiae* de Sénèque (livre X, chapitre 5). Nous allons les analyser en détail tout en cherchant à mettre au jour les dualités opposant le visible à l'invisible et la figure du créateur à celle de l'observateur.

Le premier texte rapporte une conversation que Socrate entretient avec le peintre Parrhasios sur la nature de l'acte artistique. La question essentielle autour de laquelle se tisse le dialogue est si le visible peut ou non représenter l'invisible. Si, tout au début, Parrhasios soutient l'impossibilité d'imiter les choses invisibles, Socrate parvient finalement à le convaincre du contraire. Comme la théorisation des manières dont on peut représenter le monde idéal ou invisible à travers l'acte pictural est essentielle à la pensée artistique de Moreau, nous y reviendrons tout au long de la thèse.

Le deuxième texte retrace la fameuse compétition entre Zeuxis et Parrhasios. L'intérêt de cette histoire pour notre analyse réside dans sa portée théorique. Nous parviendrons, ainsi, à mieux comprendre la manière dont le cadre de référence interagit avec l'observateur et dont cette interaction agit sur la relation déjà établie entre le créateur et le spectateur de l'œuvre d'art. Cet aspect est important parce que, pour Moreau, le tableau est « une enveloppe mystérieuse qui déconcerte le spectateur ». Dans l'œuvre du peintre français, on peut distinguer plusieurs niveaux d'interprétation qui doivent être décodés afin de pouvoir comprendre son message.

Le troisième texte, « Parrhasios et Prométhée » est aussi le plus long. En nous servant des dualités Création/destruction (Parrhasios torture le Titan) et réalité/illusion, nous voudrions examiner le jeu subtil qui se crée entre le Créateur en tant que Peintre (Parrhasios) et le Créateur de la race humaine ou le prototype de l'Artiste (Prométhée). Le créateur se trouve successivement en dehors et au-dedans de la toile. La création

artistique ne peut naître qu'au prix du sacrifice de l'artiste ou du créateur. Une pareille conception deviendra une vision picturale obsessionnelle pour Moreau.

## **2. La légende du Prométhée.**

La deuxième partie de ce premier volet commence avec un bref aperçu de l'évolution de la légende de Prométhée de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle, mettant l'accent sur la corrélation qui s'établit entre le mythe de Prométhée et celui du Christ. Ce rapprochement constitue une caractéristique essentielle pour la compréhension de la pensée artistique de Moreau. Son œuvre joue justement sur un rapprochement entre les deux figures des fondateurs de civilisation, à la fois au niveau de la conception du thème et au niveau de l'iconographie. Si le tableau exposé au Salon a attiré l'attention de plusieurs générations de spécialistes, les dessins représentant plusieurs variations de ce thème sont beaucoup moins connus.

Il y a, dans la création de Gustave Moreau, deux iconographies essentielles consacrées au mythe du Titan. Il s'agit, d'une part, de *Prométhée enchaîné* et, de l'autre, de *Prométhée foudroyé*.

Nous allons commencer l'examen de ces iconographies par une analyse des modèles « classiques », assez proches, d'ailleurs, du travail exposé au Salon. Ensuite, nous arrêterons notre attention sur plusieurs dessins figurant le moment de l'enchaînement proprement dit, tout en les rapprochant de l'épisode de la Crucifixion du Christ. En proposant le concept d'« anti-Trinité », nous tenterons d'entamer une première incursion dans la dialectique sacré/profane et chrétien/païen dans l'œuvre de Gustave Moreau.

La deuxième iconographie, consacrée à *Prométhée foudroyé*, sera analysée à travers une matrice d'interprétation fondée sur la dualité père/fils, dualité reflétée par le binôme archétypal Zeus-Prométhée. Tout en prenant en compte les connotations chrétiennes de ce thème, nous allons le relier à quelques particularités biographiques de Moreau, lui-même, qui nous aideront à mieux comprendre cette iconographie.

Le premier volet de la thèse se clôt sur l'analyse d'un nouveau dessin, une variation sur le thème de *Prométhée foudroyé*. Le peintre transforme picturalement l'idée de Sacrifice et de Libération de l'esprit dans un *pont* reliant le monde matériel au monde spirituel.

## **II. Le miroir de Pygmalion**

Le deuxième volet est consacré à l'iconographie de Salomé, la Femme fatale qui à la fois *dévore* et *aide* le Créateur à accéder au royaume de l'Absolu.

### **1. Le mythe de Pygmalion chez Ovide**

Après un bref survol du mythe d'Ovide, qui insistera sur la dualité Créateur/Création et, implicitement, masculin/féminin et vie/mort, nous voudrions mettre en évidence l'idée soulignée par Victor Stoichiță dans son ouvrage *The Pygmalion Effect*, selon laquelle ce mythe devrait être lu non seulement comme un récit racontant la création d'une femme par Pygmalion mais aussi, inversement, comme un texte racontant la création d'un Créateur (de l'Homme) par son œuvre d'art (par la Femme). Ce n'est que grâce à l'œuvre d'art que le spectateur puisse comprendre l'Artiste.

Cette idée est essentielle pour la compréhension de l'iconographie de Salomé. La représentation de la fille d'Hérodiade est le travail qui a infléchi (et qui *a* aussi *déformé*) la réception du peintre français par la postérité.

### **2. La figure de Salomé, des temps bibliques au XIXe siècle**

Après ce rappel du mythe ovidien, nous voudrions retracer la figure de Salomé telle qu'elle se constitue dans l'imaginaire biblique, littéraire et pictural avant le XIX<sup>e</sup> siècle, dans le but d'apprécier l'impact que l'image de la fille d'Hérodiade comme Femme Fatale a eu sur le mental collectif.

À ce qu'il paraît, Salomé ne serait, pour les évangélistes, qu'un simple instrument inconscient dans les mains de sa mère. C'est du côté de celle-ci que résiderait, en fait, le

véritable danger. Cette vision aura un poids considérable sur presque toutes les interprétations qui suivront.

Plus tard, dans *Les Antiquités judaïques*, Flavius Josèphe reprendra, à son tour, l'histoire de Salomé, d'une manière pourtant assez expéditive. C'est lui qui mentionne pour la première fois le nom de la princesse. La mère de Salomé avait divorcé du frère d'Hérode, le père de Salomé et s'était mariée à Hérode Antipas. Hérode est donc le beau-père de Salomé et son oncle mais, comme nous le savons, ses sentiments ne sont pas du tout conformes à ceux qu'un oncle pourrait manifester. Plus tard, Salomé s'est mariée au fils d'Hérode, Philippe. Quand même, l'historiographe ne dit mot sur l'épisode de la mort de Jean le Baptiste dans le contexte de la vengeance d'Hérodiade.

Les croisades auront une part importante dans la diffusion plus élargie du culte de saint Jean-Baptiste. Le rôle de Salomé comme femme fatale s'est cristallisé avec le passage du temps. On a commencé à la confondre avec sa mère : cette superposition a contribué à une mutation décisive, l'image de la jeune fille inconsciente et obéissante à sa mère perdant de sa consistance au profit de l'image négativisée d'une véritable tentatrice.

La danse de Salomé fait son entrée dans l'imaginaire artistique juste après l'an mille lorsqu'on la retrouvera représentée de plus en plus souvent sur les murs des cathédrales, sur des vitraux ou dans les manuscrits enluminés. À l'époque de la Renaissance, sous l'influence de la vision humaniste, la fille d'Hérodiade ne sera plus envisagée comme une incarnation du mal et le motif de Salomé servira de prétexte pour tracer la beauté du corps humain ou pour recréer les intérieurs de palais exotiques

### **3. La légende de Salomé au XIX<sup>e</sup> siècle : réécritures et adaptations**

Comme nous allons le voir, l'analyse minutieuse des textes littéraires consacrés à la figure de Salomé au XIX<sup>e</sup> siècle joue un rôle primordial dans la compréhension de la création de Gustave Moreau et de la manière dont l'artiste subit leur influence.

Tout en nous servant, cette fois-ci, de la dualité texte-image, nous mettrons en évidence à la fois l'influence du texte littéraire sur l'imaginaire pictural de Moreau et, inversement, l'influence de ses toiles sur les écrivains de l'époque (l'exemple de Huysmans est resté célèbre).

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la légende de Salomé commence à perdre de son importance. Ce n'est qu'en 1841, l'année de la publication en allemand du poème *Atta Troll* de Heine, qu'on la retrouve enfin, envisagée pourtant sous un jour nouveau. La partie jouée par Salomé dans l'économie du poème marque un tournant fondamental dans la façon dont les artistes l'envisagent dorénavant. En effet, Heine l'imagine comme une véritable héroïne : Salomé n'est plus une reine froide et méchante mais une jeune fille pleine de passion qui emporte partout avec elle la tête de son bien-aimé Jean-Baptiste, l'embrassant avec ferveur chaque nuit quand elle sort de sa tombe à Jérusalem pour rejoindre Diane et Habonde dans leur chasse infernale. Le narrateur déclare qu'il accepterait même d'être son serviteur si elle jetait la tête du prophète pour le prendre, lui, pour son amant.

Publié en 1864, le poème *Hérodiade* de Mallarmé propose une Hérodiade vue comme une femme fatale, l'équivalent d'une œuvre d'art. Mallarmé insiste surtout sur la perfection de sa chevelure blonde : « Ève était blonde, Vénus blonde. La blondeur, c'est l'or, la lumière, la richesse, le rêve, le nimbe ». Sans doute le poème était-il connu par Moreau : l'assimilation de la femme à un joyau parfait, à une incarnation de la beauté tout court allait dans un sens très proche de la vision d'une Salomé richement ornée, telle que Moreau l'envisageait.

*Hérodias*, le troisième des *Trois Contes* de Gustave Flaubert, paru en 1877, respecte encore, plus ou moins, la version biblique classique, et ce, même si Flaubert était plutôt intéressé par la dimension purement historique de l'époque d'Hérode et moins par sa dimension religieuse. La structure événementielle et le traitement flaubertien des personnages mettent en évidence non seulement le rôle joué dans l'affaire par Hérodiade et sa fille (qui, de nouveau, est représentée comme un séduisant joyau dansant) mais aussi de possibles rapprochements révélateurs entre la figure du Christ et celle de saint Jean-Baptiste. Vu que l'œuvre de Flaubert était très connue à l'époque il est fort possible que Moreau en aurait subi l'influence lorsque, juste après le Salon de 1876, il revient dans ses dessins sur le thème de Salomé. D'ailleurs, plusieurs dessins tardifs du peintre français exploitent d'une manière très habile la conception des *deux Messies*.

Réalisé par Jules Massenet en 1881 sur un livret de Paul Milliet et d'Henri Grémont et inspiré du conte *Hérodias* de Flaubert, l'opéra *Hérodiade* présente une

version différente du personnage de Salomé, qu'on pourrait néanmoins projeter sur le canevas général de l'histoire biblique. Présentée comme une femme tombée amoureuse de saint Jean-Baptiste, Salomé ne veut pas se venger même après que celui-ci lui dit que l'amour entre eux deux serait impossible. De plus, elle refuse les avances de son oncle et, finalement, défendra saint Jean devant Hérode. Chez Massenet, Hérodiade est le personnage à cumuler tous les attributs négatifs. Ignorant le fait qu'elle était sa mère puisqu'elle n'avait pas grandi au milieu de sa famille, Salomé n'avait pas hérité du caractère de sa mère. Après la décapitation de Saint Jean, acte que Salomé ne réussit pas à empêcher de se produire, elle prend un poignard et essaye de frapper Hérodiade : dans un accès de terreur, Hérodiade lui confie la vérité, c'est-à-dire le fait qu'elle est sa mère, tout en la priant de ne pas la tuer. Salomé ne la tue pas mais, en se tenant pour déshonorée à cause du sang qu'elle porte, se tue elle-même. On pourrait donc dire que, chez Massenet, la femme est « double ». Soit elle est entièrement pure, soit elle est totalement dépravée. Cette dualité positif-négatif est caractéristique pour la création de Moreau en général, où la Femme apparaît comme la réflexion de la dualité opposant la Sainte à la Pécheresse. Le cas de l'aquarelle Salomé/Hérodiade, en particulier, expose cette ambivalence d'une manière éclatante.

Quelques années plus tard, Jules Laforgue propose une version plus satyrique et, apparemment, plus « froide » du thème de Salomé. En 1887, Laforgue publie la nouvelle *Salomé* dans le recueil de *Moralités légendaires*. Hérode Antipas devient, sous la plume de l'écrivain, Émeraude-Archetypas, le souverain des Îles Ésotériques Blanches, un esthète concerné seulement par les arts tandis qu'Aulus et Vitellius du conte flaubertien sont désormais remplacés par deux Princes du Nord, provenant d'un régime militariste. Iaokanann, un pamphlétaire socialiste maintenant en prison, provient de la même région, après avoir été exilé pour avoir tenté d'inciter à la rébellion.

Toutefois, la nouvelle terre n'est pas nécessairement meilleure que le régime qu'il vient de fuir : la valeur ontologique essentielle dans les Îles Blanches est la dimension esthétique pure, ses habitants se préoccupant peu de la valeur de la vie humaine et pratiquant le sadisme sans aucun remords. Un exemple de cette conception est la fille d'Archetypas, Salomé, qui se place au-dessus des obligations de la morale et de la société. Manifestant d'une manière évidente des traits narcissiques, Salomé demeure

seulement dans la région de l'Idéal abstrait. Comme l'auteur élimine complètement le thème de la Mère – Hérodiade, c'est la fille d'Émeraude, et non sa belle-fille, qui assumera l'entière responsabilité du destin d'Iaokanann, sacrifié au nom de cet Idéal abstrait.

Une grande attention est accordée à la description de la fête et à l'entrée proprement dite de Salomé dans la salle de banquet – acte qui enflamme l'admiration des participants. Quelque peu exagérée, l'entrée de la jeune fille peut se lire comme une parodie de la même scène apparaissant dans le conte de Flaubert. La danse de la jeune fille se transforme en monologue intellectuel ; sa demande de recevoir la tête d'Iaokanann semble se placer au-delà de la morale ou d'autres considérations humaines, issue du domaine où les êtres sont dépourvus de cœur et de conscience.

La décision de Salomé de jeter la tête d'Iaokanann sera accomplie d'une manière fortement ritualisée, voire initiatique. Au centre de l'univers étoilé dont elle cherche à pénétrer les mystères, à la frontière entre la mer et la terre, elle jette la tête assez loin pour que les rochers ne gâchent pas sa perfection – la forme étant, ainsi, plus importante que l'acte criminel. Tragiquement, elle calcule mal la distance et quand elle jette la tête, elle tombe sur ces mêmes rochers, quittant ce monde d'une manière atrocement douloureuse.

Bien que le fascinant symbolisme de Laforgue soit extrêmement complexe et qu'il mérite une analyse ample, étant donné le but de ce travail, nous allons nous concentrer seulement sur deux éléments. Le premier élément, c'est le fait que l'auteur conçoit l'œuvre d'art comme un catalyseur qui pourrait « réveiller » l'inconscient pour qu'il se déplace dans la zone de la conscience, précipitant ainsi l'évolution de l'Être. Le deuxième élément, c'est l'importance que Laforgue prête au rituel : l'entrée de Salomé dans la salle des fêtes équivaut, ainsi, à une entrée dans l'espace mondain tandis que sa sortie signifie, en même temps, une tentative de fuir le monde pour devenir une Initiée. Tout imprudent qu'il puisse paraître de notre part que d'établir un lien direct entre le traitement de ces éléments par Moreau et la vision de Laforgue, il faudra pourtant les retenir : ces deux éléments sont indispensables à la compréhension de certaines œuvres tardives de Gustave Moreau représentant Salomé.

Pour terminer, il faut mentionner encore un auteur qui retient ce thème pour en faire le point de départ de son œuvre. Dans *Salomé*, Oscar Wilde insiste, à son tour, sur le

rapprochement entre le personnage de Salomé et l'idée de la sensualité fatale. Une fois de plus, c'est le personnage négatif qui donne le titre de l'œuvre, ce qui montre la prédilection des écrivains de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour la revalorisation du concept du mal.

Pour assouvir son désir, Salomé se sert de l'obsession qu'Hérode manifeste pour elle. En dansant pour lui, elle réussit à lui arracher la promesse de lui offrir tout ce qu'elle veut. Il est intéressant d'observer que, dans la vision de Wilde, Hérodiade n'a rien à faire avec la demande de sa fille : tout au contraire, elle essaye de tenir Hérode loin de sa fille. La responsabilité criminelle appartient donc entièrement à Salomé qui, finalement, malgré les résistances d'Hérode, obtient ce qu'elle désire.

C'est après la décapitation qu'elle tient enfin sa promesse : elle embrasse et mord la tête du prophète. Présenté dès le début comme un personnage superstitieux, Hérode est horrifié par le geste de Salomé et ordonne à ses soldats de tuer sa nièce, fait qui n'est mentionné ni dans la Bible ni dans d'autres textes historiques. De plus, du traitement de l'épisode dans les évangiles, Wilde n'en retient que le cadre général ; son image comme précurseur du Christ y est, elle aussi, absente. Si, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la figure de saint Jean le Baptiste se trouvait associée au Christ et à la sacralité, depuis cette période-là son image est redéfinie à travers le concept de la sensualité

#### **4. La figure de Salomé dans l'œuvre de Gustave Moreau**

Le quatrième sous-chapitre du deuxième volet est consacré à la présence de l'image de Salomé dans la création artistique de Gustave Moreau. Nous commencerons à retracer cette présence par une lecture de plusieurs notes écrites par le peintre à propos du rôle de la femme dans l'art (et non seulement dans l'art). À la lumière de ces notes, Moreau se situe, malheureusement, sur une position nettement misogyne. Toutefois, à une relecture plus attentive, ces pensées se révèlent comme étant beaucoup plus complexes. Les écrits de Moreau exposent d'une manière évidente une conception selon laquelle la femme est perçue comme l'Initiatrice, par excellence. Si en tant que Femme Fatale, elle *détruit*, en tant que Muse, elle *crée*. L'exemple de la toile *Hésiode et la Muse* est, dans ce sens, emblématique.

En outre, quelques détails biographiques parsemés çà et là dans les textes de Moreau pourraient conduire, eux aussi, dans la même direction concernant la manière dont l'artiste réfléchit sur le rôle de la femme, en général. Une fois établi le cadre de référence, nous allons examiner les œuvres choisies pour l'analyse, en nous consacrant surtout à des travaux qui n'ont pas bénéficié jusqu'à nos jours d'une recherche approfondie. Il s'agit, en général, de dessins qui ont (presque) entièrement échappé à l'attention des spécialistes.

Nous allons commencer notre suite d'analyses par l'examen de deux huiles sur toile, une « cimaise » et *La Vision*. Ces deux tableaux exposent une transition allant du figuratif vers le non-figuratif. Le premier ensemble, composé de cinq « sous-images », sera déchiffré en faisant appel aux dualités déjà évoquées, sacré/profane et féminin/masculin. La seconde image sera analysée en tenant compte de la tendance du peintre à créer des images archétypales synthétiques, tendance qui se fait remarquer surtout pendant sa dernière période de création (l'artiste superpose parfois l'iconographie de Saint Jérôme sur celle de Saint Jean-Baptiste).

Le couple dialectique sacré/profane nous servira comme instrument d'analyse dans le cas de deux autres tableaux, *Salomé à la prison* et *Sainte Marguerite*. Moreau emploie des caractéristiques iconographiques similaires dans les représentations du monde du « péché » et du monde « idéal ». À ce niveau toujours, nous allons examiner les rapports qui s'établissent entre la représentation picturale et le régime narratif.

À notre connaissance, la dernière série de dessins qui ont retenu notre attention ont été jusque-là entièrement ignorés par les spécialistes. Réunissant dans l'espace de la même toile Salomé et le Saint Esprit, Moreau conçoit le contexte de la mort de Saint Jean-Baptiste comme une véritable épiphanie. Si, dans la version « classique » suivant le texte biblique à la lettre, le Saint Esprit se manifeste pendant le baptême du Christ, dans ces dessins il est figuré en participant à la mort du Précurseur. Les enjeux symboliques de cette iconographie seront analysés en détail, tout comme leur poids dans le renversement

des places appartenant au Créateur et à l'Œuvre d'Art. Comme nous l'avons mentionné au début, il s'agit d'un repositionnement typique dans le cas du mythe de Pygmalion.

### **III. Le Miroir de Narcisse**

Le Miroir de Narcisse, analysé dans le troisième volet de notre thèse, représente le miroir de la synthèse, réunissant les deux volets déjà présentés.

#### **1. Les sources du mythe de Narcisse**

Dans la première partie de ce troisième chapitre, nous allons présenter les sources du mythe de Narcisse, tout en insistant sur la version ovidienne du mythe, la plus complexe et la plus connue. En effet, le mythe d'Ovide apparaît comme une allégorie de la connaissance de soi tandis que la version que nous propose, par exemple, Conon dans ses *Récits*, ne mentionne même pas si le jeune réussit ou non à se reconnaître dans l'eau de la fontaine.

De sa part, Pausanias nous propose une version plus rationnelle du mythe. Certains commentateurs n'ont pas hésité à accuser le récit de Pausanias d'une rationalité exacerbée et même de limitations. Pour Pausanias, le fait que Narcisse tombe amoureux de sa sœur et non de sa propre image serait tout à fait impossible.

Philostrate utilise l'histoire de Narcisse pour nous offrir un exemple éclatant d'*ekphrasis* jouant sur les subtilités de la relation texte-image et sur l'interdépendance qui se tisse entre le spectateur et l'œuvre d'art. L'histoire de Philostrate évoque aussi la légende de la compétition opposant Zeuxis à Parrhasios.

Enfin, Leon Battista Alberti apparaît essentiellement comme le premier à montrer que l'identification de soi-même dans l'eau réalisée par Narcisse équivaut à l'exécution d'un autoportrait, la jeune étant ainsi promu au rang de véritable « père » de la peinture.

## **2. Le thème de Narcisse dans l'œuvre de Gustave Moreau**

Une fois les sources présentées, nous procéderons à une analyse des écrits de Gustave Moreau traitant du thème de Narcisse, tout en examinant en même temps plusieurs dessins et aquarelles consacrés à ce sujet.

Dans l'une de ces compositions, encore ignorée par les historiens et les critiques d'art, Narcisse est figuré en train de regarder dans l'abîme qui s'ouvre devant lui tandis qu'un démon cherche à l'initier sur le chemin de la perdition. L'image constitue, donc, un avertissement adressé au spectateur contre les dangers de l'amour de soi-même. Si, dans le dessin en question, le démon *tente* Narcisse pour qu'il s'engage sur la route de la perdition, le peintre *prévient* le spectateur du danger imminent. Narcisse et le spectateur sont, ainsi, mis en « miroir ».

## **3. Figuratif et non-figuratif.**

Cette analyse du thème de Narcisse dans les dessins de Moreau sera poursuivie par une prise en compte de quelques aquarelles illustrant la dualité figuratif/non-figuratif, une dualité chère à l'artiste pour parvenir, enfin, à une mise en question d'un binôme essentiel de son œuvre, à savoir la dialectique couleur/forme. L'amour du peintre pour la couleur est évident dans son traitement de certaines figures mythologiques comme Polyphème et Galatée et il nous servira de point d'appui à une conceptualisation de l'acte visuel, un aspect fondamental pour la compréhension du Miroir de Narcisse.

## **4. L'iconographie de Polyphème.**

Ce dernier concept tournant autour du *regard* joue le rôle d'une véritable clé de lecture pour un dessin fascinant qui a échappé jusqu'à maintenant à l'attention des spécialistes, un dessin représentant *La Mort d'Adonis*. Dans ce dessin, l'iconographie du fils de Myrrhe, figuré hermaphrodite, est relayée par l'iconographie du Cyclope.

Polyphème représente par excellence la matérialisation ontologique du principe de la Vision tandis qu'Adonis symbolise la Beauté éternelle. En affrontant l'un à l'autre, Gustave Moreau crée une *poétique de la totalité* où le regard spirituel est doublé par le

regard matériel, le masculin par le féminin, l'être qui voit (le Créateur ou le Spectateur) par l'être qui est vu (la Création) et, enfin, la vie par la mort.

Longtemps ignorés, les dessins figurant Polyphème portant le bâton de Moïse établit une relation entre deux figures archétypales. L'œil du cyclope est bien individualisé. Le bâton de Moïse accuse, une fois de plus, son statut d'Initié, de celui qui *voit*. À regarder le dernier dessin en relation avec les images inventoriées sous l'entrée Cat.587 plaçant, d'une manière assez curieuse, la signature de Moreau en bas, au centre du tableau, juste au-dessous du personnage unique plongé dans la mélancolie, et avec le dessin Cat.114 dans lequel le Cyclope est figuré en pleine méditation, on peut observer que Polyphème se trouve en général sur un rocher, au bord de la mer, entre le ciel et l'océan. Polyphème est donc placé à la *frontière* et il est toujours *seul*. Les trois éléments – la terre, l'eau et l'air – le tiennent captif. Comme Polyphème est l'avatar du Créateur qui voit, ces éléments emprisonnent, en fait, l'esprit et, implicitement, le feu. Grâce au pouvoir de la contemplation et de la solitude, Gustave Moreau réussit à focaliser ce feu intérieur et à l'utiliser pour *construire* tout un système de pensée – en représentant l'acte de pensée, lui-même. Mais, comme le peintre a choisi de figurer le Cyclope avec un bâton, il faudra examiner, par conséquent, sa relation avec un autre grand constructeur de civilisations.

## **5. L'iconographie de Moïse.**

La dernière catégorie iconographique présentée dans notre thèse est celle de Moïse. Concernant ce thème, deux versions iconographiques seront prises en compte. La première montre Moïse en train de contempler la Terre promise, tout en étant conscient que son accès lui y est interdit. La deuxième version iconographique figure la mort de Moïse.

Comme nous le verrons plus en détail, la première version iconographique joue précisément sur le traitement du concept d'interdiction. C'est ce qui relie Moïse à Polyphème ou à Narcisse : aucun de ces trois personnages ne réussira à *toucher* l'objet de son désir. Tous les trois doivent se contenter d'une simple *vision*.

Mettant en scène la mort de Moïse, le dernier dessin, inédit, lui aussi, assimile l'idée de sacrifice d'une manière fort similaire à celle présentée par les différentes iconographies du Christ. Mais Moïse en train de mourir pour son peuple n'évoque pas seulement la passion du Christ ou le sacrifice de saint Jean-Baptiste. Sa figure renvoie également à celle de *Prométhée enchaîné*, figuré dans le Miroir de Parrhasios. La boucle est ainsi fermée, le cycle de l'analyse devenant, par là, complet.

### **Conclusion**

Comme nous l'avons posé au début de notre thèse, du point de vue artistique, le sens est créé à travers les dualités Parrhasios/Prométhée, Créateur/Création et Réel/Virtuel. Ce que nous avons voulu prouver tout au long de ce travail a été que le Miroir du Moi est non seulement *créé* ou *construit* (le cas de *Près des eaux*), mais aussi *révélé* (*La Mort d'Adonis*). Une fois parcouru le chemin de la conscience vers l'autoconscience ou la conscience de soi, la manière de voir, savoir ou connaître le Moi et/ou le monde se cristallise, enfin, comme la dualité qui se creuse entre l'acte de *créer* et celui de *révéler*. *Créer* implique qu'il n'y avait *jamais* eu un objet avant que le sujet ne le « fabrique » à partir de rien. De son côté, *révéler* implique que l'objet était *toujours* là : le sujet n'avait que le « découvrir ». Comment pourrait-on dépasser cette dernière dualité et créer/révéler l'unité ultime du Moi ?

Dès le moment que nous *l'avons déjà vu*, nous *l'avons déjà fait*.

## **I. Fonds d'archives consultés**

Fondation George Rouault, Paris.

Getty Research Center, Los Angeles.

Musée Gustave Moreau, Paris.

## **II. Ecrits par Gustave Moreau**

Moreau, Gustave, *Correspondance d'Italie*, Ed. par Luisa Capodiecì, Paris, Somogy, 2002

Moreau, Gustave, *Écrits sur l'art par. Textes établis, présentées et annotés par Peter Cooke*, A Fontfroide, Bibliothèque Artistique & Littéraire, L'An MMII

Moreau, Gustave, *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*. Préface de Jean Paladilhe. Texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, A Fontfroide, Bibliothèque Artistique et Littéraire, L'An MCMLXXXIV

## **III. Sources.**

### **a) Antiques.**

Aeschylus, *Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus bound*. Edited and Translated by Alan H. Sommerstein, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2008.

Brown, Malcolm Kenneth, *The Narratives of Konon*, K. G Saur, Munchen, Leipzig., 2002, pp. 172-173.

Filostrato maggiore, *Immagini*, Nino Aragno Editore, Milano, 2008.

Flavius Josèphe, *Les Antiquités judaïques*, <http://www.gutenberg.org/files/2848/2848-h/2848-h.htm> , dernière consultation : 12 mai 2013

Hésiode, *La Théogonie*: <http://www.sacred-texts.com/cla/hesiod/theogony.htm>, dernière consultation : 22 mars 2013

Hésiode, *Les Travaux et les Jours*: <http://www.sacred-texts.com/cla/hesiod/works.htm>,  
dernière consultation : 29 mars 2013

La Bible, <http://www.kingjamesbibleonline.org/>, dernière consultation : 19 août 2013

*La Légende Dorée*, <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/voragine/tome02/095.htm>

Leon Battista Alberti, *Despre Pictură*, Ed. Meridiane, București, 1969.

Ovidio, *Le Metamorfosi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2000.

Pausanias, *Description de la Grèce*, <http://www.theoi.com/Text/Pausanias9A.html>  
dernière consultation : 12 juillet 2013

Platon, Symposium, <http://classics.mit.edu/Plato/symposium.html>, dernière consultation :  
14 juillet 2013

Pline, *Histoire Naturelle* : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+toc> ,  
dernière consultation : 30 mars 2013

The Elder Seneca, *Declamations. In two Volumes*, Translated by M. Winterbottom,  
*Controversiae, Suasoriae*, Volume 2, Books 7-10, Cambridge, Massachusetts, Harvard  
University Press, William Heinemann Ltd, MCMLXXIV.

Xénophon, *Mémorables* : [http://www.gutenberg.org/files/1177/1177-h/1177-h.htm#link2H\\_4\\_0005](http://www.gutenberg.org/files/1177/1177-h/1177-h.htm#link2H_4_0005) , dernière consultation : 21 mars 2013

## **b) XIXe siècle.**

Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*,  
Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1990.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, <http://www.gutenberg.org/files/6099/6099-h/6099-h.htm> dernière consultation : 9 septembre 2013

Flaubert, Gustave, *Hérodias*, <http://www.gutenberg.org/files/1291/1291-h/1291-h.htm>,  
dernière consultation : 14 mai 2013

Heine, Heinrich, *Atta Troll*, <http://www.gutenberg.org/files/31305/31305-h/31305-h.htm>,  
dernière consultation : 15 mai 2013

Huysmans, Joris-Karl, *À Rebours*, <http://archive.org/stream/reboursh00huys#page/n9/mode/2up> dernière consultation : 10 mai 2013

Laforge, Jules, *Moralités Légendaires*, Paris, Éditions de la Banderole, 1922. dernière consultation : 15 mai 2013

Mallarmé, Stéphane, Herodias, <http://www.mediterranees.net/mythes/salome/divers/mallarme.html>, dernière consultation : 25 mai 2013

Massenet, Jules, Hérodiade, <http://archive.org/details/hrodiadeopraen4a00mass>, dernière consultation : 15 mai 2013

Schuré, Edouard, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k370306/f4.image.langEN>, dernière consultation : 10 mai 2013.

Schuré, Edouard, *Précurseurs et révoltés*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k801497/f4.image>, dernière consultation : 11 mai 2013.

Wilde, Oscar, *Salomé*, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext98/salme10h.htm>, dernière consultation : 17 mai 2013

**Pour les photos :** [www.photo.rmn.fr](http://www.photo.rmn.fr)

#### **IV. Textes fondamentaux**

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, coll. « Livre de Poche », Paris, 1942.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Quadrige, Paris, PUF, 2007.

Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Quadrige, PUF, Paris, 2005.

Durand, Gilbert, *Beaux-Arts et archétypes. La religion de l'art*, PUF, Paris, 1989

Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1984.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Bordas, 1969.

Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1999.

Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Folio Essais (livre 6), 1989.

Freud, Sigmund, *Beyond the Pleasure principle*, <http://www.bartleby.com/276/1.html>  
dernière consultation: 29 avril 2013.

Gadamer, Hans-Georg, "Art and Imitation", in *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge Univ.Press, Cambridge, 1991.

Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, Sheed & Ward, London, 1979.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Translated by T.M. Knox, Clarendon Press, Oxford, New York, 1998.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit. Présentation, traduction et notes par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière*, Gallimard, 1993.

Jung, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Trad Yves le Lay, Georg Éditeur, Librairie Générale Française, 2010.

Jung, Carl Gustav, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Bollingen series XX, Princeton University Press, Princeton, 1980.

Kandinsky, Vassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Éd. Denoël, 1989.

Lacan, Jacques, *The seminar of Jacques Lacan (Book V). The formations of the unconscious (1957-1958)*, Translated by Cormac Gallagher from unedited French typescripts, [http://www.lutecium.org/mirror/www.valas.fr/IMG/pdf/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-V\\_formations\\_de\\_l\\_in.pdf](http://www.lutecium.org/mirror/www.valas.fr/IMG/pdf/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-V_formations_de_l_in.pdf), dernière consultation : 10 avril 2013.

Proust, Marcel *Trois Notes sur le « pays mystérieux » de Gustave Moreau*, Éd. Rumeur des Âges, 2008.

Wittgenstein, Ludwig, *Wittgenstein's Lectures* (ed. by Alice Ambrose), Blackwell, 1979, Lectures 32-33.

## **V. Bibliographie générale.**

Alexandrian, Sarane, *L'univers de Gustave Moreau. Les carnets de dessins*, Henri Scrépel, Paris, 1975.

Allan, Scott Christopher, « Les métamorphoses de l'Automne (Déjanire) de Gustave Moreau », *Revue de l'Art*, n°137, Paris, 2002.

- Allan, Scott Christopher, *Gustave Moreau (1826-1898) and the Afterlife of French History Painting*, A dissertation presented to the Faculty of Princeton University in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy, September 2007.
- Anton, Charles, *Classical Dictionary: Containing an Account of the Principal Proper Names Mentioned in Ancient Authors and Intended to Elucidate All the Important Points Connected with the Geography, History, Biography, Mythology and Fine Arts of the Greeks and Romans Together with an Account of Coins, Weights and Measures, with Tabular Value of the Same* by Charles Anton, LL.D, Jay-Professor of the Greek and Latin Languages in Columbia College, New York, and the Rector of Grammar School, New York, Harper & Brothers, 1841.
- Aronov, Igor, *Kandinsky's Quest. A study in the Artist's Personal Symbolism 1866 – 1907*, Peter Lang, New York, 2006.
- Bartsch, Shadi, *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge and the Gaze in Early Roman Empire*, University of Chicago Press, Chicago, London, 2006.
- Boissel, Jessica, *Kandinsky-Albers: une correspondance des années trente = Ein Briefwechsel aus den dreißiger Jahren, Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, [texte établi et annoté par Jessica Boissel], Éditions du Centre Pompidou, 1998.
- Brion, Marcel, *Arta abstractă*, Ed. Meridiane, București, 1972.
- Bungay, Stephen, *Beauty and Truth. A study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford Modern Languages and Literature Monographs, 1987, New York.
- Busch, Werner und Oliver Jehle (dir.), *Landschaft und Ungenstandlichkeit*, Diaphanes, Zurich-Berlin, 2007.
- Cachin, Françoise, *Monsieur Vénus et l'ange de Sodome. L'androgynie au temps de Gustave Moreau*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, No. 7, (Printemps 1973)
- Chassé, Charles, *Fovii și epoca lor*, Ed. Meridiane, București, 1978.
- Cooke, Peter, 'Gustave Moreau's 'Salomé': the poetics and politics of history painting', *The Burlington Magazine*, August 2007, CXLIX.
- Cooke, Peter, « 'It isn't a Dance': Gustave Moreau *Salomé* and *The Apparition* », in *Dance Research*, Volume 29, Page 214-232, DOI 10.3366/drs.2011.0013, Available Online, November 2011.

- Cooke, Peter, « Gustave Moreau's 'Salomé' : the poetics and politics of history painting », *The Burlington Magazine*, August 2007, CXLIX.
- Cooke, Peter, « L'image et le texte. L'«Orphée» (vers 1890-1891) de Gustave Moreau et sa 'notice' », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n°3, 1995.
- Cooke, Peter, « Symbolism, Decadence and Moreau », *The Burlington Magazine*, May 2009, CLI.
- Cooke, Peter, *Gustave Moreau entre art philosophique et art pur*, Gazette des Beaux-Arts, Novembre 1999.
- Cooke, Peter, *Gustave Moreau et les arts jumeaux*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2003.
- Cooke, Peter, *Gustave Moreau's 'Oedipus and the sphinx': archaism, temptation and the nude at the Salon of 1864*, *The Burlington Magazine*, CXLVI, September, 2004.
- Cooke, Peter, *Les Lyres Mortes (1896-1898) de Gustave Moreau : vie et mort de la mythologie païenne*, *La Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, Paris, juin 2008.
- Cooke, Peter, *Text and Image, Allegory and Symbol in Gustave Moreau's « Jupiter et Sémélé »*, in 'Symbolism, Decadence and the Fin de siècle. French and European Perspectives', edited by Patrick McGuinness, University of Exeter Press, 2000
- Croce, Cécile, *Psychanalyse de l'art symboliste. L'art, une érosgraphie*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2004.
- da Costa Meyer, Esther, Fred Wasserman, *Schoenberg, Kandinsky and The Blue Rider* [edited by with essays by Magdalena Dobrowsky, Esther da Costa Meyer, Christopher Hailey, Reinhold Heller, Fred Wasserman], The Jewish Museum, New York {Under the Auspices of The Jewish Theological Seminary of America}, Scala Publishers, London, New York and Paris, 2003.
- de Contenson, Marie-Laure, Geneviève Lacambre, Michel Maucuer, Amina Okada, *L'Inde de Gustave Moreau*, Musée Cernuschi, Paris, 15 février-17 mai 1997, Musée de la Compagnie des Indes, Lorient, 17 juin-15 septembre 1997, Paris Musées, 1997.
- de Riedmatten, Henri, *Narcisse en eaux troubles. Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall, "L' Erma" di Bretschneider*, Roma, 2011.
- Delacroix, Henri, *Psihologia artei*, Ed. Meridiane, București, 1983.

- Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1988.
- Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993.
- Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, 1974.
- Eliade, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, t. I, « De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis », Payot, Paris, 1987.
- Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Humanitas, București, 2000.
- Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, « Bibliothèque historique », Paris, 1996.
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality*, Vintage Books, Random House, New York, 1990.
- Fischer, Hurtwig, Sean Rainbird, *Kandinsky, The path to abstraction* [edited by Hurtwig Fischer and Sean Rainbird with essays by Shulamath Behr, Bruno Haas, Noemi Smolik and Reinhard Zimmermann], Tate Publishing, 2006.
- Forest, Marie-Cécile, Anne Pingeot, *Gustave Moreau, L'homme aux figures de cire*, Somogy Éditions d'art, Paris, 2010.
- Gamboni, Dario « Vers le songe de l'abstrait » : Gustave Moreau et le littéraire, *La Revue du Musée d'Orsay*, n°9, automne 1999.
- Garcia-Noriega y Nieto, Lucia *Gustave Moreau y su Legado*, Fundación Cultural Televisa A.C., Centro Cultural/Arte Contemporánea A.C., México D.F., 1994.
- Godeau, Jérôme, Marie-Cécile Forest, Luisa Capodiecchi, Raphael Rosenberg, *Mythes & Chimères. Aquarelles et dessins secrets du musée Gustave Moreau*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2003.
- Goldwater, Robert, *Symbolism*, Icon Editions, Harper&Row, New York, 1979
- Gombrich, E.H., *Art and Illusion, A study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon Press, London, 1972.
- Grigorian, Natasha, *European Symbolism in search of Myth (1860-1910)*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2009.

- Harter, Ursula, *Die Versuchung des Heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft. Flaubert Moreau Redon*, Reimer Verlag, Berlin, 1998.
- Hauteceœur, Louis, *Literatura și pictura în Franța. Secolele XVII-XX*, Editura Meridiane, București, 1982.
- Hirdt, Willi, *Esther und Salome, Zum Konnex von Malerei und Dichtung im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2003.
- Hoffman, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, București, 1977.
- Jamain, Claude, *La tête coupée. L'Orphée de Gustave Moreau*.
- Kandel, Eric R., *Age of Insight. The quest to understand the Unconscious in Art, Mind and Brain*, Random House, New York, 2012.
- Kaplan, Julius, *Gustave Moreau*, Los Angeles County Museum of Art and New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1974.
- Kaplan, Julius, *The Art of Gustave Moreau. Theory, Style and Content*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982.
- Kerényi C., *Prometheus. Archetypal Image of Human Existence*, Bollingen Series LXV.I, Pantheon Books, New York, 1963.
- Kosinski, Dorothy M., « Gustave Moreau's 'La Vie de l'Humanité' : Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories and Occultism », *Art Journal*, 46/I, Spring 1987.
- Kristeva, Julia, *Visions capitales*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998.
- Kuryluk, Ewa, *Salome & Judas in the cave of sex. The grotesque: Origins, Iconography, Techniques*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1987.
- Lacambre, Geneviève, *Gustave Moreau e l'Italia*, Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, 23 ottobre 1996 – 7 gennaio 1997, Skira Editore, Milano, 1996.
- Lacambre, Geneviève, Larry J. Feinberg, Marie-Laure de Contenson and Douglas W. Druick, *Gustave Moreau. Between Epic and Dream*, La Réunion des Musées Nationaux, The Art Institute of Chicago, Princeton University Press, 1999.
- Lacambre, Geneviève, Larry J. Feinberg, Marie-Laure de Contenson, Douglas W. Druick, *Gustave Moreau: Between Epic and Dream*, La Réunion des Musées Nationaux, The Art Institute of Chicago [in association with Princeton University Press], 1999.

- Lacambre, Geneviève, Peter Cooke, Luisa Capodiecì, *Gustave Moreau*, France Loisirs, Paris, 1998.
- Lacambre, Geneviève, *Un modèle pour Gustave Moreau, le polyptyque d'Anchin* de Jean Bellegambe dans /Hommage à Michel Laclotte, Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance/, Paris, Electa /Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- Lebensztein, Jean-Claude, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Éditions du limon, Paris, 1990.
- Lorandi Bedogni-Pietri, Marco, Orietta Pinessi, *Salomé e Giovanni Battista. Immagini – Iconografia dal XIX al XX secolo*, Ikonos, Treviolo, 2010.
- Mantura, Bruno e Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau, L'elogio del poeta*, Spoleto, Roma: Leonardo – De Luca Editori, 1992.
- Mathieu, Pierre Louis, Geneviève Lacambre, Marie-Cécile Forest, *Le Musée Gustave Moreau, RMN*, Paris, 2005.
- Mathieu, Pierre Louis, *Gustave Moreau et le mythe d'Hélène*, Gazette des Beaux-Arts, VI<sup>e</sup> période, 127<sup>e</sup> année, septembre 1985.
- Mathieu, Pierre Louis, *Gustave Moreau, sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, Office du Livre, 1976.
- Mathieu, Pierre Louis, *Gustave Moreau. Aquarelles*, Fribourg, Office du Livre, 1984.
- Mathieu, Pierre Louis, *La Bibliothèque de Gustave Moreau*, Gazette des Beaux-Arts, VI<sup>e</sup> période, 120<sup>e</sup> année, avril 1978.
- Mathieu, Pierre Louis, *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*, Flammarion, Paris, 1991.
- Mathieu, Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, ACR Édition Internationale, Courbevoie, Paris, 1998.
- Mathieu, Pierre Louis, *The Symbolist Generation (1870-1910)*, Skira, Geneva, Rizzoli, New York, 1990
- Mauron, Charles Paul, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Librairie José Corti, Paris, 1963.
- Mechtild, Fend, *Les limites de la masculinité. L'androgynie dans l'art et la théorie de l'art (1750-1850)*, Paris, La Découverte, 2011.
- Obeyesekere, Gananath, *The work of culture. Symbolic Transformations in Psychoanalysis*, Chicago University Press, 1990.

- Paladilhe, Jean, *Catalogue des Peintures, Dessins, Cartons, Aquarelles exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau*, 3<sup>e</sup> éd., [Préf. Jean Paladilhe], Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1983.
- Paladilhe, Jean, *Gustave Moreau*, suivi par José Pierre, *Gustave Moreau au regard changeant des générations*, Fernand Hazan éditeur, Paris, 1971.
- Paladilhe, Jean, José Pierre, *Gustave Moreau : Sa vie – ses œuvres. Gustave Moreau au regard changeant des générations*, Fernand Hazan éditeur, Paris, 1971.
- Pippin, Robert B., *Hegel on Self-Consciousness. Desire and Death in the Phenomenology of the Spirit*, Princeton University Press, Princeton Monographs in Philosophy, Princeton and Oxford, 2011.
- Pop, Andrei, « In Pestera lui Polifem », *Vatra*, Târgu Mureș, 7-8, 2009.
- Rapetti, Rodolphe, *Le Symbolisme*, Flammarion, Paris, 2005.
- Rațiu, Dan-Eugen, *Peinture et théorie de l'art au XVIIIe siècle. Nicolas Poussin et la doctrine classique*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008
- Régis, Michel, *La peinture comme crime ou la parte maudite de la modernité*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2001
- Reverseau, Jean-Pierre, « Pour une étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> Période, n°80, Juillet- Décembre 1972.
- Rosenberg, Raphael, Max Hollein, *Turner Hugo Moreau. Der Entdeckung der Abstraktion*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hirmer Verlag München, 2007.
- Sabău Nicolae, Recension du livre : *Peinture et théorie de l'art au XVIIIe siècle. Nicolas Poussin et la doctrine classique*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008 par Rațiu, Dan-Eugen, en *Ars Transsilvaniae*, XIX, 2009, pp.141-164.
- Sébastien Picard, Odile, *L'influence de Michel-Ange sur Gustave Moreau*, La Revue du Louvre et des Musées de France, 27, n°3, 1977.
- Séchan, Louis, *Le mythe de Prométhée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
- Stead, Evaghélia, « Du silence d'Orphée aux voix Ménades : Réflexions sur Gustave Moreau et Auguste Rodin confrontés au textes », *Revue de littérature comparée*, oct.-déc. 1999, 63<sup>e</sup> année, n°4.

Stoichiță, Victor Ieronim, *Instaurarea Tabloului. Metapictura in zorii Timpurilor Moderne*, Humanitas, București, 2012.

Stoichiță, Victor Ieronim, *Scurtă istorie a umbrei*, Humanitas, București, 2008.

Stoichiță, Victor Ieronim, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago University Press, Chicago, London, 2008.

Stooss, Toni *Gustave Moreau Symboliste*, Kunsthaus Zürich, 14. März bis 25. Mai, Zürich, 1986.

Tóth, Ferenc [Ed.], *Land of Myths. The Art of Gustave Moreau*, Museum of Fine Arts, Budapest, 2009.

Vandvik, Eirik *The Prometheus of Hesiod and Aeschylus*, Skrifter utgitt av Det Norske Videnskaps-Akademi, Oslo, 1942.

Villemur, Frédérique, « La masculine, le féminin/Corriger la nature », *Images Re-vues*, (3) 2006.

Weishaimer, Joel C., *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of Truth and Method*, New Haven, 1985.

Wright, Barbara et Pierre Moisy, *Documents inédits / Gustave Moreau et Eugène Fromentin ; choisis et présentés par Barbara Wright et Pierre Moisy*. Quartier Latin – La Rochelle, 1972

Zagona, Helen Grace, *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*, Librairie E. Droz, Genève, Librairie Minard, Paris, 1960.

Zerner, Henri, *Renaissance Art in France. The Invention of Classicism*, Flammarion, Paris, 2003.

Mots-clés : Gustave Moreau, Parrhasios, Pygmalion, Narcisse, créateur/spectateur, visible/invisible, Identité/Altérité, créer/révéler.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUCTION</b> .....   | 1   |
| <b>CHAPITRE I : Le Miroir de Parrhasios</b> .....                         | 31  |
| 1.1 Sources.....  | 31  |
| 1.1.1. Xénophon.....  | 33  |
| 1.1.2. Pline.....   | 36  |
| 1.1.3. Sénèque.....   | 39  |
| 1.1.4. Conclusion partielle.....  | 50  |
| 1.2 Le mythe de Prométhée.....  | 53  |
| 1.2.1 La fortune du mythe du Prométhée jusqu'à XIXe siècle .....          | 54  |
| 1.2.2 Le mythe de Prométhée dans la création de Gustave Moreau.....       | 58  |
| 1.2.2.1 Prométhée enchaîné .....  | 62  |
| 1.2.2.2 Prométhée foudroyé .....  | 75  |
| 1.2.3 Conclusion .....  | 79  |
| <b>CHAPITRE II : Le miroir de Pygmalion</b> .....                         | 82  |
| 2.1 Ovide.....  | 82  |
| 2.2 La fortune de la figure de Salomé avant le XIXe siècle.....           | 84  |
| 2.3 La légende de Salomé au XIXe siècle : réécritures et adaptations..... | 85  |
| 2.4 Salomé et la Femme Fatale chez Moreau, entre le texte et l'image..... | 94  |
| 2.4.1 La « cimaise » et La Vision.....                                    | 101 |
| 2.4.1.1 La « cimaise ».....   | 102 |
| 2.4.1.2 La Vision.....  | 106 |
| 2.4.2 La dualité créateur- spectateur.....                                | 107 |
| 2.4.3 Salomé à la prison et Sainte Marguerite.....                        | 109 |
| 2.4.3.1 Salomé à la prison.....   | 110 |
| 2.4.3.2 Sainte Marguerite.....  | 111 |
| 2.4.4 Salomé et le Saint Esprit.....                                      | 114 |
| 2.4.4.1 Ière version iconographique.....                                  | 114 |
| 2.4.4.2 IIème version iconographique.....                                 | 118 |
| 2.4.4.3 IIIème version iconographique.....                                | 125 |
| 2.5 Conclusion.....   | 128 |

|   |         |
|---|---------|
| <b>CHAPITRE III : Le Miroir de Narcisse</b> .....                                   | 131     |
| 3.1 Sources.....  | 131     |
| 3.1.1 Ovide .....   | 131     |
| 3.1.2 Conon.....  | 132     |
| 3.1.3 Pausanias.....  | 133     |
| 3.1.4 Philostrate.....  | 134     |
| 3.1.5 Leon Battista Alberti.....  | 135     |
| 3.2 Le paradigme du mythe de Narcisse dans la création de Gustave Moreau .....      | 136     |
| 3.2.1 Narcisse. Le texte .....  | 136     |
| 3.2.2 Narcisse. L’image .....   | 137     |
| 3.2.2.1 Ière version iconographique .....   | 137     |
| 3.2.2.2 IIème version iconographique .....  | 138     |
| 3.2.2.3 IIIème version iconographique .....   | 139     |
| 3.2.3 Près des eaux.....  | 140     |
| 3.3 Figuratif et non-figuratif dans les palettes d’aquarelle de Gustave Moreau..... | 141     |
| 3.4 Polyphème .....   | 144     |
| 3.4.1 Le texte .....  | 144     |
| 3.4.2 Le grand œil du ciel .....  | 146     |
| 3.4.3 La Mort d’Adonis .....  | 146     |
| 3.4.4 Polyphème et le bâton de Moïse .....  | 150     |
| 3.5 Moïse .....   | 151     |
| 3.5.1 Moïse ôtant ses sandales .....  | 151     |
| 3.5.2 La Mort de Moïse .....  | 158     |
| 3.6 Conclusion .....  | 159     |
| <br><b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....  | <br>174 |
| <br><b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....  | <br>176 |
| <br><b>ANNEXES</b>  |         |