

Title	サロメのイマージュ : ギュスターヴ・ モローとギュスターヴ・ フロベール
Sub Title	L'Image de Salomé : Gustave Moreau et Gustave Flaubert
Author	大鐘, 敦子(Ogane, Atsuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2004
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.38 (2004. 3) ,p.83- 118
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20040330-0083

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

L'image de Salomé

Gustave Moreau et Gustave Flaubert

Atsuko OGANE

I. Gustave Moreau et Gustave Flaubert

La fortune a-t-elle souri simultanément au peintre et à l'écrivain, leur production étant chronologiquement très proche, ou s'agit-il d'une pure coïncidence ? C'est au Salon de 1876 que Flaubert alla voir les deux représentations de Salomé de Gustave Moreau, alors qu'il ruminait justement le plan d'*Hérodias*. On constate une allusion embryonnaire de Flaubert sur Iaokanann dans la même lettre que l'allusion à ce Salon : « Jeokhanan [sic.] (traduisez : saint Jean-Baptiste) viendra. Mais il faut finir ma bonne femme, et à peine si je suis au tiers¹. » Il fait allusion au futur plan d'*Hérodias*, et après avoir signalé son impression sur les *Salomé* de Gustave Moreau : « Il y a au Salon trois tableaux vantés qui m'exaspèrent². » Au sujet du rapprochement de ces deux allusions, Adrienne Tooke remarque³, en témoignant son opposition à Pierre-Marc de Biasi : « This can hardly be coincidence. » Néanmoins, ayant publié l'édition critique et génétique des *Carnets de travail* de Flaubert, De Biasi situe l'embryon du plan juste avant le Salon : « Les choses se sont probablement passées de la façon suivante. En mars avril 1876, Flaubert était parti faire du repérage en Normandie pour *Un Cœur simple*. Pour prendre ses notes en chemin, il avait emporté avec lui un calepin, déjà bien noirci

de notes anciennes prises en 1871-1872 pour *La Tentation*, mais où il restait plusieurs pages vierges disponibles. Or, au milieu des notes utilisées pour *La Saint Antoine*, plusieurs feuillets du calepin contenaient des recherches restées inexploitées, dont trois ou quatre pages écrites en 1871-1872 sur Jean-Baptiste, Vitellius, Ponce Pilate.» Ainsi, il conclut : « C'est précisément au retour de cette expédition qu'il annonce son nouveau projet de rédaction⁴⁾. » Il est vrai que Flaubert avait entamé depuis sept mois une brochure qui sera intitulée *Trois Contes*, récits bibliques. Si l'on se réfère à la datation de l'édition du Club de l'Honnête Homme, la première allusion à *Hérodias* se trouve dans une lettre du 20 avril 1876⁵⁾ (l'édition Conard indique seulement « fin avril 1876 »). Les deux artistes se sont croisés au bon moment. Flaubert, pourtant, s'intéressait déjà à ce peintre depuis une dizaine d'années, alors que ce dernier était encore inconnu. Il remercia Chesneau d'avoir « rendu justice à Gustave Moreau » que beaucoup de ses amis n'avaient pas suffisamment admiré⁶⁾.

D'autre part, Gustave Moreau avait une grande admiration pour les œuvres de Flaubert, dont notamment *Salammbô* et *La Tentation de Saint Antoine*. Larroumet ne dit-il pas : « Il a reconnu dans *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, des sentiments qui avaient hanté son âme, mais, tandis que Flaubert suit la légende dans l'horrible et le grotesque, M. Gustave Moreau n'a exprimé sa pensée sur la vie et la destinée que par de nobles formes⁷⁾. » En fait, Moreau approfondit ses connaissances à l'aide des catalogues des musées, des lithographies du Louvre, ou des revues populaires dont le *Magasin Pittoresque*⁸⁾, de même que Flaubert recourt aux livres de la Bibliothèque Nationale ou encore à d'autres ouvrages disponibles pour son appareil historique et scientifique. Qui plus est, ils eurent le même souci de

travailler à leur idéal de création, loin de la foule détestable. En témoigne cette allusion de Flaubert : « J'ai appris à Paris que plusieurs personnes (entre autres Gustave Moreau, le peintre) étaient affectées de la même maladie que moi, c'est-à-dire l'*insupportation* de la foule⁹⁾. » Shigeru Kashima constate que la similitude frappante entre ces deux artistes pousse Flaubert à s'identifier à Moreau, tous deux ayant en commun leur rêve byzantin et une vie solitaire. D'ailleurs, ils étaient tous deux des artistes contemporains en rupture avec leur naissance bourgeoise, menant une vie de célibataire avec leur mère et ayant la même attitude sincère vis-à-vis de l'Art pour l'Art¹⁰⁾. Ces deux artistes s'étant intéressés au même motif de Salomé, nous devons tenir compte de leur contemporanéité. Pierre-Louis Mathieu ne constate-t-il pas : « Et pourtant les artistes ont été souvent attirés par cette histoire, dont la charge d'érotisme latente a excité le talent d'un grand nombre de peintres ou de sculpteurs, de Ghirlandaio, Lippi ou Luini, Memling ou Cranach pour les anciens, à Henri Regnault ou Paul Baudry pour les modernes : justement, en 1874, ce dernier exposait les esquisses pour la décoration du grand foyer du public à l'Opéra, dont une voussure devait accueillir *La Danse de Salomé*. Dans l'ordre de la poésie, un autre « homme au rêve habitué », Mallarmé, polissait lentement une *Hérodiade*¹¹⁾. »

À propos d'intertextualité, Françoise Meltzer remarque perspicacement l'influence de *Salammbô* de Flaubert sur Moreau : « Indeed, Flaubert's description of Salammbô is almost identical to Moreau's vision of Salome. (...) Here we already have the combination that makes Salome so tantalizing for many *fin de siècle* writers : the virgin and the devouress¹²⁾. » Un peu plus loin, elle remarque une influence réciproque entre ces deux artistes : « Moreau, inspired by Flaubert's Salammbô, paints "Salome Dancing" in

oils and the watercolor “The Apparition,” both works displayed in April of 1876 at the Salon Palace of the Champs Elysées, (...). Flaubert himself was overwhelmed by Moreau’s vision and began research for his *Hérodiad* in the same month of the same year. So we have come full circle. Flaubert’s verbal depiction of *Salammbô* inspires Moreau’s paintings of Salome, which in turn help to motivate Flaubert’s story of Salome¹³).» Remarque intéressante, mais avouons qu’il y avait des cercles similaires en dehors de leur relation. Pierre-Louis Mathieu déclare, toutefois, que *Salammbô* ne se trouvait pas dans la bibliothèque de Moreau¹⁴). Néanmoins, Chikashi Kitazaki soutient que l’influence de *Salammbô* fut indéniable, d’une part parce qu’il y a eu une toile intitulée *Salammbô* à l’exposition de Paris¹⁵) en 1906 et d’autre part parce que certains dessins et esquisses de Salomé montrent un serpent rampant, reptile qui rappelle Python, le serpent sacré du Tanit¹⁶). Mais, il faut remarquer que Françoise Meltzer ne met pas en évidence la principale raison pouvant expliquer les similitudes entre les Salomés de Flaubert et Moreau. Pourquoi s’agit-il de la virginité ainsi que de la dévoreuse ? Quelles sont ces similitudes et quelles sont les différences dans la création du motif de Salomé ? Quelle est la motivation provocatrice qui a fait de l’image d’Hérodiad-Salomé le prototype de la femme fatale ?

II. Le sanctuaire — le thème du sacrifice

Intéressé depuis sa jeunesse par les dieux antiques, l’orientalisme et l’exotisme, Moreau, dans son tableau *Salomé dansant devant Hérode*, situe la fête d’Hérode-Antipas non à « la citadelle de Machærous », mais de même que Flaubert qui a choisi le terme « basilique », à l’intérieur du bâtiment

religieux, mélange de culture chrétienne et orientale. La *Bible* indique que la fête eut lieu à Machærous. Sans doute Moreau s'est-il lui aussi intéressé au thème de Salomé sous l'angle du sacrifice, en montrant une basilique orientale ?

Moreau lui-même signale le caractère spirituel et mystérieux du lieu :

« Un saint, une tête décapitée, sont au bout de son chemin qui sera parsemé de fleurs. Le tout se passe dans un sanctuaire mystérieux, qui porte l'esprit à la gravité et à l'idée des choses supérieures¹⁷⁾. »

Pourquoi situer la danse dans un sanctuaire ? Est-ce parce qu'il s'agit du sacrifice d'un saint ? Étant donné que cette histoire de la décollation de Iaokanann se situe au croisement historique des cultures—christianisme, mithracisme, judaïsme, l'amalgame religieux et oriental est évident. Larroumet n'écrit-il pas : « le paganisme de M. Gustave Moreau rejoint le christianisme¹⁸⁾. » À cela vient s'ajouter l'orientalisme qui était à la mode à cette époque pour décrire la terreur et la cruauté que les Européens percevaient en Orient. Chikashi Kitazaki soutient que la documentation de Moreau sur le Palais de l'Alhambra lui a permis de dessiner un sanctuaire dont l'atmosphère est pleine de la cruauté orientale¹⁹⁾. À cette époque, les sacrifices aux divinités tenaient une place essentielle dans chaque religion du monde judéo-romain et alentours. W. Robertson Smith souligne cette importance du sacrifice dans l'Antiquité : « Originellement, le rite du sacrifice est d'une telle importance parmi toutes les anciennes tribus à travers le monde où le rite religieux s'est suffisamment développé²⁰⁾. »

Commentant *Salomé dansant devant Hérode*, Pierre-Louis Mathieu décrit ainsi « le présentoir » : « enfin à l'extrême gauche du tableau, sertie dans

un présentoir, une immense intaille sur laquelle est gravée un sphinx tenant entre ses griffes le corps d'une victime masculine²¹⁾.» Kitazaki assimile dans sa traduction ce « présentoir » à un « autel de sacrifice²²⁾ ». Le sacrifice est donc bien présent dans les *Salomés* de Gustave Moreau, comme dans *Hérodias* de Flaubert.

Rien d'étonnant donc que Moreau ait orné Hérode et Salomé de la même coiffure : il s'agit de « la mitre », accessoire nécessaire au moment d'offrir un sacrifice. Rappelons que nous avons constaté dans notre analyse précédent la place importante qu'occupe « la mitre » dans les œuvres flaubertiennes dont *Hérodias* et *Salammbô* : Hérodias porte « la mitre » au moment où elle s'incarne en Cybèle²³⁾. Dans *Salomé dansant* de Moreau, nous trouvons également Hérode-Antipas coiffé d'une « mitre », ce qui explique bien l'intention de Moreau dans un de ses dessins :

« chercher par un moyen quelconque à enlever à cette figure toute apparence de majesté & de dignité / bien qu'elle doive être impassible. momie orientale exténuée & sommeillan(te) / aspect sacerdotal hiératique. idole / Le tétrarque. chef politique & religieux »

[M.G.M. 2275]²⁴⁾

En la lecture de cette indication du peintre, nous reconnaissons la même intention que Flaubert avait conçue pour décrire le chef de la Judée. Flaubert et Moreau montrent non seulement la fusion de la politique et de la religion, mais aussi le caractère du chef : l'impassibilité voulue par Moreau correspond, selon nous, à ce que recherchait Flaubert : « la vacherie d'Hérode ». Dès le début de son plan, Flaubert avait écrit :

« Savez-vous ce que j'ai envie d'écrire après cela ? L'histoire de saint Jean-Baptiste. La vacherie d'Hérode pour Hérodiad m'excite. Ce n'est encore qu'à l'état de rêve, mais j'ai bien envie de creuser cette idée-là. Si je m'y mets, cela me ferait trois contes, de quoi publier à l'automne un volume assez drôle²⁵. »

En dehors de cette « impassibilité » appliquée à Hérode, il est à remarquer que Moreau assimile aussi Hérode-Antipas à une « idole ». D'autre part, Flaubert remarque Hérode et Hérodiad comme deux « idoles » dans les manuscrits d'*Hérodiad* : « Avec les deux lions cabrés à ses flancs elle avait l'air d'une idole de Cybèle. On se tait. Elle était debout. dominant Antipas pareil à une autre idole [sic]²⁶ ». Flaubert comme Moreau semblent essayer de peindre ou de dessiner deux idoles orientales.

De même qu'Hérode-Antipas porte « la mitre » dans Salomé dansant, nous trouvons Salomé coiffée d'une sorte de « mitre », évoquant la chevelure de Salammbô, qui « réunie en forme de tour selon la mode des vierges chananéennes la faisait paraître plus grande. » Commentant une étude à la même échelle que le tableau définitif de *Salomé dansant*, Geneviève Lacambre fait aussi allusion à « la mitre » et remarque la similitude avec Salammbô :

« [...] ; au premier plan de profil, Salomé, sur la pointe des pieds, tenant de la main droite le lotus de la volupté, la tête coiffée d'une mitre blanche, couverte de bijoux et de voiles brodés qui en font une sorte de chasse vivante, pour envoûter le vieil Hérode. Elle s'apparente ainsi à

la Salammbô de Flaubert²⁷). »

De même, Pierre-Louis Mathieu remarque : « Précisément la figure finale de Salomé, entièrement parée de bijoux, la coiffure prise sous une haute mitre blanche, rappelle la silhouette de Salammbô telle que la décrit Flaubert²⁸). » Dans *A Rebours*, Huysmans décrit notamment « la mitre » de Salomé de Gustave Moreau :

« (...), en la mitrant d'un certain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus²⁹). »

En présentant ces deux mitres—coiffure portée lors des sacrifices—, Moreau souligne ainsi le sens mystique de la scène. D'après l'expression de Maria L. Assad, critique d'*Hérodiade* de Mallarmé, Jean devient maintenant une « victime sacrificielle³⁰ ». De là déduit-on l'identité de Salomé comme sibylle. Moreau avoue en ce qui concerne sa création de Salomé :

« Je construis d'abord dans ma tête le caractère que je veux donner à ma figure et je l'habille ensuite en me conformant à cette idée première et dominante.

Ainsi dans ma Salomé, je voulais rendre une figure de sibylle et d'enchanteresse religieuse avec un caractère de mystère. J'ai alors conçu le costume qui est comme une chasse³¹). »

Comme Flaubert, voire Mallarmé, Moreau peint la jeune fille dénudée

comme une sibylle enchanteresse. Rappelons la description de la danse de Salomé chez Flaubert : « Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie³². » En outre, un autre caractère mystique et sibyllin de la description de Salammbô, qui est sibylle d'Astarté, Artémis phénicienne, a inspiré Moreau. La remarque de Shigeru Kashima, sur ce point, semble insuffisante, parce qu'il signale seulement la conscience de la femme fatale chez Moreau ; il pose au premier abord une question essentielle : pourquoi Moreau dessina-t-il Salomé en se référant à l'image de Salammbô de Flaubert ? Il postule ainsi que Salomé devient le symbole de la femme fatale pour Moreau à cause de sa virginité provoquant le désir.³³ Il est vrai que la femme fatale conçue par Moreau évoque la luxure, mais ce qui est essentiel, c'est l'association de la luxure avec l'élément mystique qui est inséparable de la mort sacrificielle d'un homme, comme le souligne Mario Praz :

« et il y a une certaine analogie entre la situation d'*Atalanta* et celle de *Salammbô*. L'homme s'éteint sous les yeux d'une femme froide, dévouée au culte de la Lune, idole elle-même, et s'il meurt, c'est son œuvre involontaire à elle. Mâtho, déchiré par la torture, ne dit pas mot, mais contemple la femme avec un regard d'épouvante. Méléagre, consumé comme le tison fatal, « a woman's offering », une offrande à la femme, lui aussi, supplie la vierge qu'elle le touche avec ses doigts rosés, qu'elle ferme ses paupières avec un amer baiser, qu'elle l'enveloppe de la tête aux pieds dans son voile, s'étende sur lui, unissant paume contre paume et lèvre contre lèvre³⁴. »

Nous remarquons ici la genèse du mythe de la femme fatale par un glissement du thème du sacrifice : « une offrande », « le sacrifice » de Jean, sacrifice d'un homme vis-à-vis de Dieu, bref « une offrande au dieu » dans *Hérodias* de Flaubert est remplacée par « une offrande à la femme » chez Moreau. Nous constatons que Moreau semble avoir perçu ce thème dans *Salammbô* de Flaubert. Seulement, dans *Salammbô*, l'héroïne n'est pas vraiment consciente de ce sacrifice, voire innocente jusqu'au dernier moment ; de là la mort de Salammbô amoureuse, en même temps que celle de Mathô³⁵). De fait, elle ne demande pas intentionnellement la mort de Mathô, mais ce sont ses agissements, à savoir la reprise de zaimphe, qui ont accéléré la mort d'un homme amoureux.

La notion d'« une offrande à la femme » proviendrait de l'existence d'une femme « sans merci » qui demande et obtient la mort de l'homme. Pour être « sans merci », telle est l'expression de Mario Praz³⁶), la femme doit avoir l'air d'une déesse à la sentimentalité transcendante, voire étrange et inconnue, ce que Moreau semble avoir essayé de dépeindre, en ajoutant à la jeune vierge des éléments des divinités indiennes. D'après Geneviève Lacambre, les études pour *Salomé dansant devant Hérode* montrent bien l'intérêt du peintre pour la référence au « dieu Siva », qu'il puisa dans le *Magasin pittoresque* de 1837³⁷) : la description de tous les bijoux évoque ceux « dont vont se vêtir les Salomé de Gustave Moreau. » Lacambre décrit ainsi l'objectif de Moreau :

« L'idée de Gustave Moreau est de donner ainsi, par accumulation de ces détails archéologiques certes détournés de leur signification première, une image du luxe et de la décadence du temps où Salomé pouvait obtenir le sacrifice de Jean-Baptiste, un prophète, un homme de

parole assimilable à ses chers poètes³⁸. »

Chikashi Kitazaki remarque d'ailleurs que les bijoux que Salomé porte ressemblent à ceux de Pompei que l'on retrouve dans le *Magasin Pittoresque* ou à ceux d'origine byzantine que l'on peut trouver dans le recueil de dessins dont Moreau disposait³⁹. D'où vient l'air cruel et froid de Salomé qui donne l'impression d'une sibylle ? Le sanctuaire, les mitres, l'encensoir qui fume, tout est prêt pour le rite du sacrifice de Iaoananann. Il n'est donc pas surprenant de remarquer au coin gauche de *Salomé dansant* de Moreau l'autel du sacrifice avec un immense relief dans lequel le Sphinx tient « entre ses griffes le corps⁴⁰ » d'un homme. Nous sommes maintenant sous le règne de la femme fatale.⁴¹

III. «La sphinx» ou la femme fatale

Pour ce qui est de ce sphinx dans *Salomé dansant*, il convient de tenir compte de l'intention de Gustave Moreau. Sur le trône et sur les piliers on remarque des statuettes de sphinx sur la balle. Il semble que Moreau dessine le sphinx grec dans un espace sombre, peut-être parce que le sphinx incarne pour lui « l'éternelle énigme » qui s'attachera à l'essence de la femme : à partir d'*Œdipe et le Sphinx*, le motif principal de sa peinture consiste toujours en une femme « lascive et dévoreuse d'hommes »⁴². Cela tourne même à l'obsession, si bien qu'il peint successivement *Chimères*, *Sirènes*, *Pasiphaé*, *Dalila*, *Messaline*, jusqu'à retrouver l'essence de la femme fatale dans Salomé.

Cependant, il ne s'agit pas ici du sphinx égyptien. Rappelons que Flaubert évoque l'image du sphinx égyptien pour décrire le regard épouvantable et

énigmatique de Salomé : au stade final de la danse, il utilise en outre celle d'un grand scarabée, insecte égyptien qui symbolise la résurrection du soleil⁴³.

Pourtant, les *Salomé* de Gustave Moreau n'accompagnent pas la lumière ni la gloire du soleil égyptien, mis à part le rayonnement auréolé de Iaokanann dans l'*Apparition*. Si Flaubert utilise le « scarabée », insecte solaire, comme symbole de la résurrection, Huysmans, à propos des *Salomé* de Moreau, décrit des insectes :

« sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries, dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon⁴⁴. »

Contrairement au sphinx de Flaubert, Moreau dessine des monstres grecs dans un espace sombre, à l'aube. Moreau assimile le sphinx à l'énigme éternelle dans son explication d'*Œdipe et le sphinx* :

« Le peintre suppose l'homme arrivé à l'heure grave et sévère de la vie, se trouvant en présence de l'énigme éternelle. Elle le presse, l'étreint dans sa griffe terrible. Mais le voyageur fier et tranquille dans sa force, la regarde sans trembler.

C'est la chimère terrestre, vile comme la matière, attractive comme elle, représentée par cette tête charmante de la femme, avec ses ailes

prometteuses de l'idéal, mais le corps du monstre, du carnassier qui déchire et anéantit⁴⁵). »

« Chimère », « attractive », « charmante », « monstre », « carnassier », « déchire », « anéantit », « cette tête charmante de la femme » : nous reconnaissons ici tous les termes qui deviendront les caractéristiques de la femme fatale. Selon Yôko Kudô, « la cruauté accompagne généralement la virginité⁴⁶). » Il est surprenant que Flaubert, alter ego de Moreau, avait déjà discerné la distinction de sexe concernant le sphinx dans sa première allusion à Gustave Moreau dans une lettre à Ernest Chesneau en 1868. Commentant la peinture de Moreau, Flaubert écrit : « Mais pourquoi dites-vous le sphinx ? C'est ici *la sphinx*⁴⁷). » Malgré le titre *Œdipe et le sphinx*, Moreau n'utilise jamais le terme masculin « le sphinx » dans son commentaire de la toile⁴⁸, mais toujours « elle », qui signifie « l'énigme éternelle » ou « la chimère ». Mais cette féminité du sphinx renvoie aussi à l'ambivalence du sexe, élément énigmatique à la future femme fatale⁴⁹.

De plus, dans son explication du tableau intitulé *Œdipe voyageur*, Moreau signale que cette « énigme éternelle », « monstre à la tête de femme », attend sur « la plate-forme, autel naturel », ce qui renvoie à l'idée de sacrifice. Un peu plus loin, il ajoute : « l'abîme est au pied de cet autel de la vie et de la mort devant lequel passe l'humanité tremblante⁵⁰). »

Moreau semble considérer le Sphinx comme un être sombre, prédateur de l'homme, en référence au mythe grec, et désigne ainsi le moment décisif avec la lune : « un croissant pâle se voit encore dans le ciel ». En revanche, Flaubert a utilisé le sphinx égyptien comme une image solaire, souvenir de son voyage en Orient. À cette « femme fatale » incarnée par le Sphinx, Shigeru Kashima

ajoute qu'il y a également un reflet des tendances de l'époque⁵¹⁾ : l'inversion des sexes (femme forte / homme passif) est assimilée à la domination féminine après le Coup d'Etat de 1851. Les sphinx de Moreau sont davantage associés à l'idée de fatalité et caractéristiques de l'esthétique fin de siècle, à la différence de celui de Flaubert.

IV. La généalogie des Déesses

Nous allons maintenant aborder une autre caractéristique de la Salomé peinte par Moreau : sa relation à la lune. Nous avons tenté d'analyser le symbole du soleil dans le récit de Flaubert : l'évocation de Iaokanann ainsi que la description de la danse de Salomé ont pour objet de symboliser la gloire de Dieu, assimilé au soleil⁵²⁾. D'autre part, le symbole de la lune, l'incarnation d'Hérodiade en Cybèle et les croissants sur son front occupent moins de place dans cet antagonisme⁵³⁾. Or, nous constatons dans les *Salomé* de Moreau une teinte noire et sombre qui interdit la lumière, excepté l'auréole autour de la tête de Jean dans *l'Apparition*. Plus précisément, on se trouve dans « un sanctuaire mystérieux » à l'atmosphère malsaine. Le tableau évoque ainsi la nuit profonde de la sensualité qui devient presque un abîme luxurieux dans lequel la blancheur de Salomé apparaît comme celle de la lune. Apparemment, dans la peinture de Moreau, le côté lunaire domine le côté solaire.

La prépondérance de la lune est largement accentuée par les trois idoles qui se trouvent à l'arrière-plan d'Hérode-Antipas. Une d'eux représente Arthémis, déesse de la lune. Un commentaire anonyme paru dans la *Bibliothèque universelle de Lausanne*, et que l'on considère être celui de Fromentin, donne une longue description :

« Hérode, assis sur un trône élevé se laisse fasciner par la beauté de la magicienne : il suit d'un regard hébété les ondulations de Salomé. On dirait que son corps épuisé essaie de se ranimer pour mieux subir le charme fatal qu'elle exerce. Au-dessus de sa tête, on aperçoit une idole singulière. Est-ce la Cybèle aux nombreuses mamelles, la déesse phrygienne par laquelle les créations monstrueuses de l'imagination phénicienne se rattachent aux radieux habitants de l'Olympe ? Est-ce une des innombrables divinités du panthéon hindou ? On peut hésiter entre les deux : l'une ou l'autre serait également à sa place dans cette œuvre étrange qui semble garder un reflet de tous les mysticismes de l'Orient⁵⁴. »

L'auteur cite ici la même déesse comparée par Flaubert à Hérodiade : « Cybèle », grande déesse de la fécondité. Or, Julius Kaplan⁵⁵) aussi bien que Pierre-Louis Mathieu⁵⁶) affirment que la déesse dans *Salomé dansant* est l'Arthémis d'Éphèse⁵⁷) aux nombreuses mamelles. Comme le remarque Hideo Ogawa, disciple de Vermaseren, Arthémis et Cybèle sont des déesses chthoniennes dans la même lignée de la Grande Mère, excepté les nombreuses mamelles d'Arthémis⁵⁸). Selon l'explication des tauroboles par Frédéric Creuzer, le rite du taurobole renvoie non seulement à Cybèle mais aussi à Diane : « les taureaux étaient consacrés aux grandes déesses, à Diane d'Éphèse, à Cérès ou à Proserpine, etc⁵⁹) ». Edward Falkener remarque ainsi : « Diana was believed to assist at generation, from the circumstance of the time of bearing being regulated by the lunar month : and Proclus says of her, or the moon, —she is the cause of nature to mortals, as she is the self-conspicuous

image of fontal nature⁶⁰.)» Dans *L'Ane d'Or* aussi, nous retrouvons le même syncrétisme mythologique et la mention des déesses issues de la Grande Mère dans chaque religion.

« (...) ; alors, le visage baigné de larmes, j'adresse cette supplication à la divine Maîtresse :

« Reine du Ciel—que tu sois Cérès, la féconde, mère et créatrice des moissons, qui, joyeuse d'avoir retrouvé ta fille, après avoir banni l'antique et bestiale provende du gland et révélé une nourriture plus douce, hantes maintenant les sillons d'Éleusis—que tu sois Vénus du Ciel qui, au commencement des temps, as uni les sexes opposés en engendrant l'Amour et, une fois assurée au genre humain la perpétuité de sa race, es maintenant adorée dans ton sanctuaire de Paphos qu'entourent les flots—que tu sois la sœur de Phébus qui, en soulageant de tes remèdes apaisants les douleurs des femmes en travail, as fait naître à la lumière tant et tant de peuples et que l'on vénère maintenant dans le temple illustre d'Éphèse—(...) »

(..) Telle était la déesse dans toute sa puissance, lorsque, exhalant les parfums heureux d'Arabie, elle daigna me faire entendre sa voix divine : « Me voici, Lucius ; tes prières m'ont touchée, moi, mère de ce qui est, maîtresse de tous les éléments, origine et souche des générations, divinité suprêmes, reine des Mânes, moi, la première parmi ceux d'En-Haut, visage unique des dieux et des déesses ; les plages lumineuses du ciel, les souffles salutaires de la mer, les silences pleins de larmes des Enfers, tout est gouverné au gré de ma volonté ; mon être divin est unique et nombreuses sont les formes, divers les

rites, infinis les noms par lesquels me vénère l'Univers entier. Ici, pour les Phrygiens, premiers-nés des mortels, je suis Celle de Pessinonte, mère des dieux, là, pour les Attiques, nés du sol, je suis Minerve Cécropienne ; ailleurs, (...) ⁶¹⁾ » »

Quelle était l'importance de cette Déesse ? Depuis l'Antiquité, le temple d'Éphèse dédié à Diane était considéré comme l'œuvre la plus extraordinaire de l'art grec. Edward Falkener énumère les éloges de ce temple et de Déesse dans *Ephesus, and the Temple of Diana*, publié en 1862, à la même époque où Flaubert et Moreau s'intéressaient à cette Diane : Hérodote l'a comparé avec la pyramide et le labyrinthe en Égypte ; Philo l'a placé au sixième rang parmi les sept merveilles du monde ; Solinus l'a caractérisé comme la gloire d'une cité le plus noble ⁶²⁾. En ce qui concerne la statue de Diane, E.Falkener écrit :

« The great number of breasts of animals with which the statue of Diana was covered, and from which she was called multimammia, confirms the opinion of some learned men, that the Egyptian Isis and the Greek Diana were the same divinity with Rhœa, whose name they suppose to be derived from the Hebrew word, *Rehah*, to feed ; and like Rhœa she was crowned with turrets, to denote her dominion over terrestrial objects. (...) According to Herodotus, it appears that she was the same as Bubastis ⁶³⁾. »

D'autre part, il semble que les romanciers et les lettrés du dix-neuvième siècle avaient tendance à considérer cette Arthémis d'Éphèse comme l'un des symboles de l'Orientalisme en raison de ses trois lignes de mamelles ⁶⁴⁾.

Moreau fait ressortir la sensualité et la volupté en choisissant cette célèbre Arthémis avec ses mamelles multipliées dont l'emphase met en lumière la fécondité et la féminité. Kaplan souligne cette importance de la fécondité symbolisée par Arthémis et les deux Mithras qui l'accompagnent⁶⁵. Flaubert a-t-il été inspiré par ces idoles de Moreau qu'il avait remarquées au Salon de 1876 ?

Au sujet de l'inspiration de Moreau pour cette déesse, Julius Kaplan soutient que le peintre aurait pu voir une statue de ce type dans la collection du Vatican : « The Vatican sculpture had been illustrated in a publication forty years prior to Moreau's trip to Rome, and Moreau owned an engraving of it in a sixteenth-century book. While Moreau's Diana is not identical to the Vatican figure, she is of the same basic type⁶⁶. »

Mais, nous pouvons avancer une autre raison qui a poussé Moreau à choisir cette déesse. Pierre-Louis Mathieu nous confirme que « Flaubert était un des auteurs préférés de Moreau », et qui a eu tendance à avoir des tirages tardifs, « souvent postérieurs à 1885 » à cause de la mort de sa mère (1884) et de son amie (1890). Si l'on trouve non seulement *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* mais aussi *La Tentation de Saint Antoine* dans la bibliothèque de Gustave Moreau⁶⁷, il est très probable qu'il ait lu la troisième édition (la dernière édition) de *La Tentation de Saint Antoine* qui a paru en 1874 (édition Charpentier), deux ans avant l'exposition de Salomé au Salon : à la différence de la version de 1849 dans laquelle le catafalque d'Adonis fait son apparition juste avant la scène de la procession de Cybèle⁶⁸, c'est la déesse Cybèle et l'archi-galle qui suivent la description de « la Grande Diane d'Éphèse » dans la version définitive⁶⁹. Les deux déesses sont ainsi rapprochées dans la description flaubertienne. D'ailleurs, la scène représente successivement

les dieux de la résurrection. Sans doute Moreau aurait-il remarqué ces deux déesses sur la même page de Flaubert ? « La Grande Diane d'Éphèse » lui aurait-elle paru préférable à l'esthétique de la femme fatale ?

La description d'Hérodiade-Salomé chez Flaubert et Moreau fait donc référence à la Grande Mère mythologique. À la fois vierge et dévoreuse, la femme fatale apparaîtra aussi sous l'aspect divin d'une déesse. Les traits de caractère de Salomé énumérés par Yôko Kudô—fière, solitaire, cruelle, refusant de recevoir des autres—ne tirent-ils pas leur origine de cette divinité⁷⁰⁾ ? Cet aspect divin est à l'origine de la femme fatale, et ce serait une des raisons pour lesquelles les artistes fin-de-siècle écrivaient la Femme fatale avec une majuscule⁷¹⁾. Ainsi, Huysmans décrit Salomé comme « surhumaine et étrange » :

« Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut ; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse ; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche⁷²⁾. »

Se pose aussi la question de l'identité problématique des deux autres dieux qui accompagnent Artémis au-dessus du trône d'Hérode. S'agit-il de deux

Mithras ou de deux Ahrimans ? Julius Kaplan, comme nous venons de le voir, les considère comme étant deux images de Mithras, dieu du soleil, qui rend Artémis plus féconde⁷³, du fait que Moreau aurait trouvé un dessin de Mithras dans le *Magasin Pittoresque* de 1840 dans sa bibliothèque⁷⁴. Et R. Van Heyms écrit dans *La Défense* du 30 mai 1876 :

« Il a peint *Salomé* dans des conditions tout à fait en dehors de la tradition habituelle. Les monuments indous, les sculptures de Mithra, et les avatars de Wishnou, telles sont les données étranges dans lesquelles M. Moreau a puisé les costumes, les poses, les accessoires, l'architecture de son tableau⁷⁵[sic]. »

Mais, Pierre-Louis Mathieu a assimilé ces deux dieux accompagnant Artémis à Ahrimans avec d'autres symboles de luxure et d'envoûtement :

« la fleur de lotus blanc-rose qu'elle tient symbolise la volupté ; à son bras gauche, un bracelet orné d'un œil immense, l'Oudjat des anciens Egyptiens, source du fluide magique ; en face d'elle, une panthère noire, animal de la luxure ; derrière la musicienne aux seins nus jouant sur son luth, Hérodiade, tenant à la main un éventail fait de plumes de paon, autre représentation de la luxure ; dominant le trône d'Hérode, une statue de la grande Diane d'Ephèse à la double rangée de mamelles, image de la fécondité, flanquée de deux statues figurant Ahriman, dieu du mal dans le panthéon perse (...)⁷⁶»

L'interprétation est d'autant plus compliquée que l'archéologie contemporaine

a montré que le dessin intitulé « Mithra » dans le *Magasin pittoresque* ne serait pas une représentation de « Mithra », ce que confirme Hideo Ogawa, spécialiste de Mithras et de Cybèle ; en effet, on n'a pas encore exhumé ni les deux statues de Mithras ensemble, ni celles des Mithras qui accompagnent Arthémis, ni les deux Ahrimans qui l'accotent. De sorte que c'est une pure invention de la part de Moreau⁷⁷. En outre, nous retrouvons une réplique de la même image léontocéphale dans les planches rétablies par Frédéric Creuzer pour les *Religions de l'Antiquité*, qui était une des sources principales de *La Tentation de Saint Antoine*⁷⁸. Selon Franz Cumont, le dieu à la tête de lion, rappellerait plutôt « Zervan Akarana », soit « Chronos » dans la mythologie grecque, soit « Saturne » dans la mythologie romaine⁷⁹. Certains l'assimilent à Ahriman, en raison de la présence du terme « Arimanio » gravé sur une statue exhumée à York, en Angleterre. Ce qui est intéressant pour notre analyse, c'est que ces deux « chronos » ont pu donner aux spectateurs l'impression d'Ahriman, dieu du Mal. Moreau s'est largement inspiré des revues populaires dont le *Magasin pittoresque* comme une des sources de son image, si bien que ces idoles constituent un amalgame préfigurant l'esthétique fin de siècle. Accompagnée des deux « Chronos » ou deux « Ahrimans » dans un cadre dénué de lumière, l'Arthémis d'Éphèse aux nombreuses mamelles dominant la salle du sacrifice renforce l'impression de perversité et de luxure. Ou plutôt, ces trois idoles symbolisent le plaisir et la concupiscence de la chair devant un Hérode totalement impassible, comme Hérodiade en Cybèle domine la salle du festin chez Flaubert.

Avec la sensualité d'Arthémis d'Éphèse et la perversité des deux idoles, Salomés de Gustave Moreau sont essentielles dans la représentation de Salomé en femme fatale. Soit « Mithra léontocéphale », selon l'appellation

de l'époque, soit Ahriman, les deux idoles dominent la salle dans laquelle la tête de Iaokanann sera présentée en sacrifice. Quant à Arthémis d'Éphèse ou Cybèle, elle apparaît comme la déesse de la lune. D'où le fait que le soleil est moins dominateur à l'intérieur du sombre sanctuaire. Dans *Hérodiade* de Flaubert, le mythe du soleil est placé au centre du récit et Salomé exécutant la danse du scarabée symbolise aussi la gloire de Dieu. À l'opposé de Flaubert, Moreau insiste sur la luxure et la spontanéité de Salomé dont la danse ne symbolise pas le soleil ; issue de Salammbô, Salomé de Moreau, sibylle d'Arthémis, symbolise la lune et rappelle plutôt *Salomé* d'Oscar Wilde et *Hérodiade* de Mallarmé.

Notes

- 1) *Correspondance de Gustave Flaubert, Supplément (1872-juin 1877)*, recueillie, classée et annotée par MM. René Dumesnil, Jean Pommier et Claude Digeon, Paris, Conard, 1954, p. 250 (lettre à Tourgueneff portant la date du 2 mai 1876).
- 2) *Ibid.*
- 3) Adrienne Tooke, *Flaubert and the pictorial arts*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 46.
- 4) Pierre-Marc de Biasi, introduction aux *Trois Contes*, Édition de Pierre-Marc de Biasi, Librairie Générale Française, Le livre de Poche classique, Paris, 1999, pp. 33-34.
- 5) Cf. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, t. 15, Club de l'Honnête Homme, Paris, 1975, p. 448.
- 6) *Corr., cinquième série, op. cit.*, p. 380 (lettre à Ernest Chesneau datée de juin ou juillet 1868) : « Je vous remercie d'avoir rendu justice à Gustave Moreau, que beaucoup

de nos amis n'ont pas, selon moi, suffisamment admiré ! » ; Quant à « nos amis », Shigeru Kashima remarque que Flaubert entend ici Maxime du Camp et Gautier. (Shigeru Kashima, *Gustave Moreau—Littérature peinte avec les couleurs*, titre traduit en français, Rokuyô-sha, 2001, p. 61)

- 7) Gustave Larroumet, « Le Symbolisme de Gustave Moreau », in *La Revue de Paris*, 1^{er} sept. 1985, p. 419.
- 8) On dit que Moreau a disposé de toute une série de ce magazine : « Enfin, la revue illustrée *Le Magasin pittoresque* est là, complète depuis la première année de parution, 1833, lui apportant par le texte et l'image une connaissance encyclopédique. » (Geneviève Lacambre, *Gustave Moreau Maître sorcier*, Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 14) Voir aussi : *Maison d'artiste maison-musée : l'exemple de Gustave Moreau*, catalogue établi et rédigé par Geneviève Lacambre, Ministère de la culture et de la communication, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 35 : « À côté des livres illustrés ou non et des revues, notamment *Le Magasin pittoresque*, auquel s'ajoutent des index sélectifs des illustrations établis par Gustave Moreau et recopiés, il y a des plâtres (...). »
- 9) *Corr.*, sixième série, *op.cit.*, p. 404. (lettre à sa nièce Caroline, le 22 août 1872).
- 10) Shigeru Kashima, *op. cit.*, p. 61.
- 11) Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau : sa vie, son œuvre, catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Office du Livre, Fribourg, 1976, p. 122.
- 12) Françoise Meltzer, *op. cit.*, pp. 17-18.
- 13) *Ibid.*, p. 19.
- 14) Pierre-Louis Mathieu, « La Bibliothèque de Gustave Moreau », in *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1978, pp. 155-162.
- 15) Voir le Catalogue d'Exposition : *Gustave Moreau, au profit des œuvres du Travail et des Pauvres honteux*, Paris, 1906, Galerie Georges Petit, p. 37, n° 64, « Salammbô »,

dans la Collection de Mme la Comtesse Greffulhe.

- 16) Voir l'explication sur Salomé (en huile sur toile), annotée par Chikashi Kitazaki (ex-conservateur au Musée National d'Art Occidental, Tokyo) : Catalogue de l'Exposition de Gustave Moreau, mars-mai 1995, Musée National d'Art Occidental, Tokyo, p. 158. Voir aussi le Catalogue d'exposition : Gustave Moreau, Paris, Galerie Georges Petit, 1906.
- 17) Gustave Moreau, *L'Assembleur de rêves*, écrits complets de Gustave Moreau, texte établi et annoté par Pierre-Louis Mathieu, Bibliothèque artistique & littéraire, Fata Morgana, 1984, p. 78. C'est nous qui soulignons.
- 18) Larroumet, *op. cit.*, pp, 425-426.
- 19) Chikashi Kitazaki, *op. cit.*, p. 22. Pour ce qui est de l'évocation orientale, Edward W. Said remarque l'intérêt pour la dissection dans l'orientalisme de Flaubert : « The lurid detail of this scene is related to many scenes in Flaubert's novels, in which illness is presented to us as if in a clinical theater. His fascination with dissection and beauty recalls, for instance, the final scene of *Salammô*, culminating in Mâtho's ceremonial death. In such scenes, sentiments of repulsion or sympathy are repressed entirely ; what matters is the correct rendering of exact detail. » (Cf. *Orientalism*, 1st Vintage Books, 1979, p. 186) En fait, nous pourrions assimiler Mâtho au sacrifice à Moloch, offrande au soleil, à la dernière scène de *Salammô*. (Cf. Gustave Flaubert, *Salammô*, Garnier-Flammarion, 1964, p. 311.)
- 20) W.R.Smith, *La religion de la race Sem*, traduction en japonais, deuxième partie, 1943, p. 9. Voir aussi : Henri Hubert and Marcel Mauss, *Sacrifice : It's Nature and Function*, translated by W.D. Halls, Cohen & West, 1898, pp. 93-94 : « We may suppose that regular recurrence of sacrifice persisted when sacrifice was heroified at this level. The recurrent onslaughts of chaos and evil unceasingly required new sacrifices, creative and redemptive. Thus transformed and, so to speak, purified,

sacrifice has been preserved by Christian theology. Its efficacy has simply been transferred from the physical world to the moral. The redemptive sacrifice of the god is perpetuated in the daily Mass » ; en ce qui concerne la relation entre ces études de R.W.Smith et celles de Hubert et Mauss, voir : Hiroshi Yoshida, « Chercheur de l'extase », titre traduit en japonais in *HUMANITAS*, published annually by The Waseda University Law Association, Tokyo, n° 39, 2001, pp. 232-246.

- 21) Pierre-Louis Mathieu, *op. cit.*, p.124. Cf. Planche I.
- 22) Pierre-Louis Mathieu, *op. cit.*, traduction en japonais, Tokyo, Sanseido Co., Ltd., 1980, p. 122.
- 23) Cf. Atsuko Ogane, « Mythes, symboles, résonances Le « festin » comme rite de sacrifice dans *Hérodiade* de Gustave Flaubert», in *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 76, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, Tokyo, 2000, pp. 44-56.
- 24) *L'Inde de Gustave Moreau*, (Musée Cernuschi, Paris, 15 février-17 mai 1997), Paris-musées, 1997, pp. 60-61 : voir la planche n° 61, « Feuille d'études pour *Salomé dansant devant Hérode* » avec l'inscription de Moreau à la plume et encre brune. [Musée Gustave Moreau, Des. 2275] Cf. Planches II, III.
- 25) *Corr.*, septième série, p. 296, fin avril 1876.
- 26) Giovanni Bonaccorso, *Corpus Flaubertianum*, tome II, p. 340, f° 361 (637v), esquisse.
- 27) *L'Inde de Gustave Moreau*, *op. cit.*, p. 86. L'explication de « Salomé » n° 52 (M.G.M. Cat. 880) est signée par « G.L ». C'est nous qui soulignons.
- 28) Pierre-Louis Mathieu, *op. cit.*, p. 122.
- 29) J.-K. Huysmans, *A Rebours*, Lettres Françaises, 1981, p. 126.
- 30) Maria L. Assad, *op. cit.*, p. 68.
- 31) *L'Assembleur de rêves*, *op. cit.*, p.124. C'est nous qui soulignons.

- 32) *TC, op. cit.*, p. 172.
- 33) Shigeru Kashima, *op. cit.*, p. 68. Kashima donne la référence de l'inscription de Moreau sur la toile intitulée *Les Chimères* : « La femme dans son essence première. L'Être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal sous la forme de séduction perverse et diabolique. Rêves d'enfants, rêves des sens, rêves monstrueux, rêves mélancoliques, rêves transportant l'esprit et l'âme dans le vague des espaces, dans le mystère de l'ombre, tout doit ressentir l'influence des sept péchés capitaux. Tout se trouve dans cette enceinte satanique, dans ce cercle des vices et des ardeurs coupables. » (*L'Assembleur de rêves, op. cit.*, p. 99)
- 34) Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle, le romantisme noir*, p. 198.
- 35) Izumiko Aōyagī, *L'innocence*, Hakusuī-sha, 2002, pp. 156-157.
- 36) *Ibid.*, pp. 163-243 ; voir chapitre 4 « La belle dame sans merci ».
- 37) *L'Inde de Gustave Moreau, op. cit.*, p. 53.
- 38) *Ibid.* C'est nous qui soulignons.
- 39) Chikashi Kitazaki, *op. cit.*, pp. 22-23.
- 40) Pierre-Louis Mathieu, *op. cit.*, p. 124.
- 41) Nous modifions l'expression de Mario Praz : « avec Flaubert, nous sommes déjà entrés sous le règne de la femme fatale » (*op. cit.*, p. 152)
- 43) *Gustave Moreau, op. cit.*, p. 60.
- 43) Atsuko Ogane, *op. cit.*
- 44) J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 124.
- 45) *L'Assembleur de rêves, op. cit.*, 1984, pp. 60-61, «*Edipe et le sphinx*». Cf. Planche IV.
- 46) Yōko Kudō, *op.cit.*, pp. 67.
- 47) *Corr., cinquième série*, p. 380 ; juin ou juillet 1868.

- 48) *Gustave Moreau, L'Assembleur de rêves. op. cit.*, p. 60.
- 49) Cf. Yôko Kudô, *op. cit.*, pp. 67-68. Kudô remarque que l'expression « femme fatale » évoque « la femme » mûre ainsi que « le sexe », tandis que l'héroïne mythique se rapporte toujours à la femme dont l'image profonde et énigmatique ne renvoie pas à une seule image.
- 50) *Ibid.*, p. 61, «Edipe voyageur, le voyageur ».
- 51) Shigeru Kashima, *op. cit.*, pp. 28-32.
- 52) Atsuko Ogane, *op. cit.*
- 53) Cf. Atsuko Ogane, « Re-lecture d'Hérodiad (1)—Identification et séparation chez Hérodiad et Salomé », in *Revue de Hiyoshi, Langue et Littérature Françaises*, n° 27, 1998, Yokohama, Japon, pp. 16-45.
- 54) Gustave Moreau, 1826-1898, catalogue d'exposition de Paris (Galeries nationales du Grand Palais, 29 septembre 1998- 4 janvier 1999), Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 150. Souligné par nous.
- 55) Julius Kaplan, *The art of Gustave Moreau, Theory, Style and Content*, Ann Arbor, Michigan, 1982, p. 63. Kimiê Imura remarque que Moreau a reproduit un ancien livre romain, *Antiquarium Statuarum Urbis Romae* (De Cavallerii, Rome, 1954) Cf. Kimiê Imura, « La transition de l'image de Salomé dans l'art », titre traduit en français, in *Revue de l'Université Tsurumi*, 1975, n° 12, 1975, p. 57-59.
- 56) Pierre-Louis Mathieu, *op. cit.*, p. 124.
- 57) *The Ephesus Museum*, catalogue du musée d'Éphésus, édité par Sabahattin Türkoğlu, directeur du musée Éphésus, en anglais, pp. 34-39. « It was thought that they represented the breasts of the Goddess and so the Ephesian Artemis became known as "the many-breasted Goddess". (...) However, it was apparently necessary to enforce the faith of their belief in motherhood, and so to the people of Anatolia this statue of Artemis stressed the Goddess as being the source of progeny and great abundance. »

(p. 35)

- 58) Hideo Ogawa a remarqué la similitude entre ces deux déesses, excepté les pleines mamelles : cette Arthémis correspond sur le plan temporel à la propagation du culte de Cybèle parmi les Grecs ; pourtant, peu d'archéologues ont assimilé Arthémis d'Éphèse à Cybèle, d'une part parce que les autres statues de Cybèle ne possèdent pas de pleines mamelles, d'autre part parce que ces pleines mamelles elles-mêmes n'ont pas encore été suffisamment étudiées, sur le plan mythologique ou archéologique. (2002)
- 59) Cf. Ildikó Lrinszky, *op.cit.*, p. 362.
- 60) Edward Falkener, *Ephesus, and the Temple of Diana*, London, Day & Son, Lithographiers to the queen, 1862, p. 292.
- 61) Apulée, *L'Ane d'or ou, Les métamorphoses*, traduction et notes de Pierre Grimal, Gallimard, 1988, pp. 260-263. Cf. « Livre XI ».
- 62) Edward Falkener, *op. cit.*, pp. 187-196.
- 63) *Ibid.*, p. 290.
- 64) Sur les interprétations de l'époque concernant cette déesse, Hideo Ogawa signale : l'Arthémision d'Éphèse, temple d'Arthémis, a été exhumé d'une façon scientifique par les archéologues allemands à partir du milieu du dix-neuvième siècle, mais il semble que la statue de cette déesse d'Éphèse était connue depuis le dix-neuvième siècle et devient un des symboles littéraires. Cf. Ekrem Akurgal, *Ancient civilizations and ruins of Turkey, from prehistoric times until the end of the roman empire*, Istanbul, 1978, pp. 142-157 ; pp. 378-383 ; p. 58 : « Before the coming of the Greeks, the site of the temple of Artemis was occupied by an area sacred to the Anatolian mother goddess Kybele, who was worshipped by the local inhabitants. » (p. 147)
- 65) Julius Kaplan, *op. cit.*, p. 63.
- 66) *Ibid.*

- 67) Pierre-Louis Mathieu, « La Bibliothèque de Gustave Moreau », *op. cit.*, pp. 155-162.
- 68) *La Tentation de Saint Antoine*, version de 1849, *op. cit.*, pp. 268-269. Cf. Haruyuki Kanasaki, « Le mythe d'Adonis dans *la Tentation de saint Antoine* », titre traduit en français, in *Studies in Language and Culture*, n° 26, Faculty of Language and Culture Graduate School of Language and Culture, Osaka University, 2000, pp. 233-250. Kanasaki souligne la diversité des mythologies concernant la mort d'Adonis.
- 69) *La Tentation de Saint Antoine*, version définitive, Club de l'Honnête Homme, t. 4, *op. cit.*, pp. 128-129.
- 70) Yôko Kudô, *op. cit.*, pp. 67-68.
- 71) Shûji Takashina, « Une étude sur l'imagination du dix-neuvième siècle—l'adoration de la tête coupée », in *Revue de l'histoire des beaux-arts*, vol. 2, 1985, p. 295.
- 72) J.-K. Huysmans, *op. cit.*, p. 126.
- 73) Julius Kaplan, *op. cit.*, p. 63. Kaplan donne une autre source à l'interprétation de la fécondité: la lecture d'Hérodote.
- 74) *Magasin Pittoresque*, Première livraison, 1840, « L'Inde », pp. 75-76. Bien qu'il s'agisse peut-être d'un « chronos », cette revue présente ce dessin comme une des statues concernant le « mithras » : « Les simulacres semblables à celui que nous reproduisons sont beaucoup plus rares. Voici comment on explique les différents attributs dont ils sont composés : la tête, qui a les traits du lion, fait allusion à la puissance que le soleil manifeste surtout dans ce signe ; les ailes indiquent le mouvement éternel et rapide de cet astre ; la foudre sculptée sur la poitrine rappelle le feu(...) » (Cf. Planche V). Hidéo Ogawa révèle que ce dessin est l'inverse de la copie de la statue blanche en marbre exhumée du Mithraeum, *Mitrei Ostia*, mais ce qui est frappant, c'est la suppression de l'inscription se trouvant au-dessus d'un pied. (Cf. M.J. Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, Martinus Nijhoff, The Hague, vol. 1, 1956, pp. 141-144 ; voir Fig. 85-Mon.312.

Voir aussi : Hidéo Ogawa, « The Concept of Time in the Mithraic Mysteries », *Study of Time* III, 1978, pp. 668-670. D'après Félix Lajard, « le nombre total des représentations figurées de Mithra léontocéphale qui, en 1839, se conservaient dans divers lieux, ne s'élevait pas au-dessus de dix. En 1840, ce nombre s'augmenta d'un bas-relief important (...) ». (*Recherches sur le culte public et les mystères de Mithra en Orient et en Occident*, p. 587) Ainsi, nous pouvons constater que les statues léontocéphales sont déjà connues au milieu du 19^e siècle, au moment de la jeunesse de Flaubert et de Moreau. D'autre part, on a pu retrouver un dessin similaire de cette statue de « mithra léontocéphale » par Creuzer, une des sources importantes pour *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert (Cf. Georg Friedrich Creuzer, *Religions de l'Antiquité*, tome 1, première partie, livre second, chapitre IV, *op. cit.*, pp. 349-353 ; voir aussi l'explication des planches, p. LVIII, n° 239.)

- 75) Geneviève Lacambre, « Gustave Moreau, un Italien primitif ou quelque peintre hindou », *L'Inde de Gustave Moreau*, *op. cit.*, p. 35. Souligné par nous.
- 76) Pierre-Louis Mathieu, *op. cit.*, pp. 122-124. Souligné par nous.
- 77) Cf. Hidéo Ogawa, *Recherches de la Religion de Mithras*, titre traduit en français, Liton, 1993, p. 227-231 : La position d'Armanianus, « 3. アリマニウスの地位 ». Cf. Planche VI. « White marble statue found in the Mithraeum on the right side. Beside the entrance of the Bibliotheca Vaticana. » (Cf. M.J.Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, Martinus Nijhoff, The Hague, vol 1, 1956, pp. 141-144.)
- 78) Georg Friedrich Creuzer, *op. cit.*, t. 4, deuxième partie, planches, p. LVIII, n° 239. Cf. Planche VII.
- 79) *Ibid.*, p.230 ; Franz Cumont, *Les Religions Orientales dans le Paganisme Romain*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1963, pp. 131-149 ; « Elle [la théologie du mithriacisme] place à la tête de la hiérarchie divine et regarde comme la cause

première une abstraction, le Temps divinisé, le Zervan Akarana de l'Avesta, qui, réglant les révolutions des astres, est le maître absolu de toutes choses. » (p. 140)

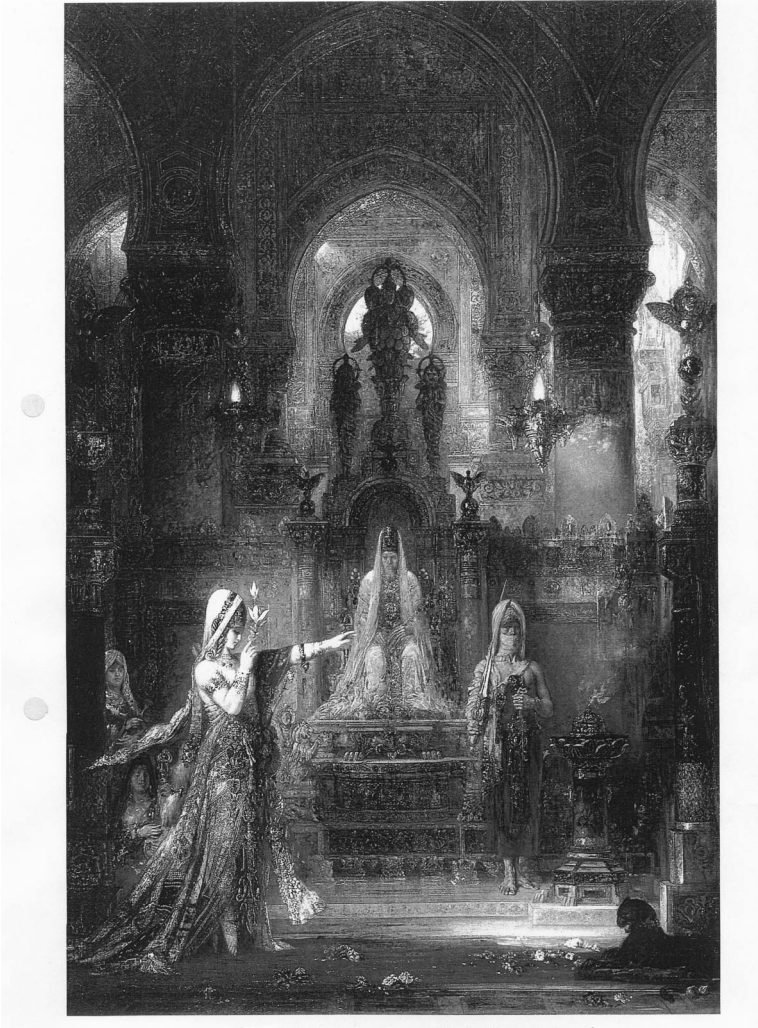


Planche I : *Salomé dansant devant Hérode* (Gustave Moreau)

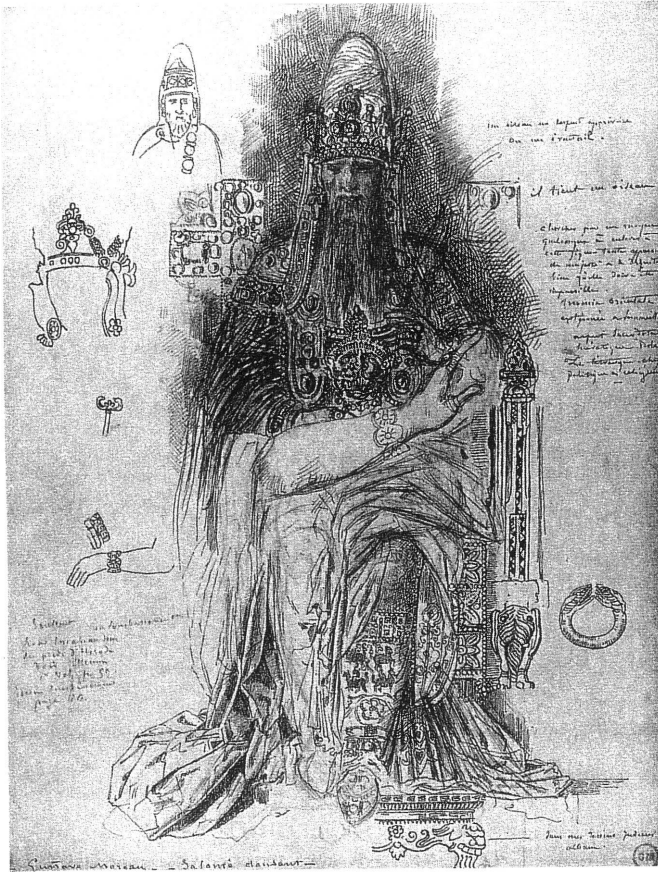


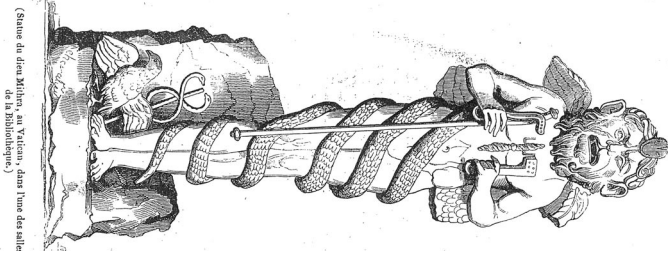
Planche II : Esquisse pour la mitre d'Antipas (Gustave Moreau)



Planche III : Esauisse pour la mitre de Salomé (Gustave Moreau)



Plache IV : Œdipe et sphinx (Gustave Moreau)



(Statue du dieu Mithra, au Vatican, dans l'une des salles de la Basilique)

Plache V : Statue du dieu Mithra (Magasin Pitoresque)

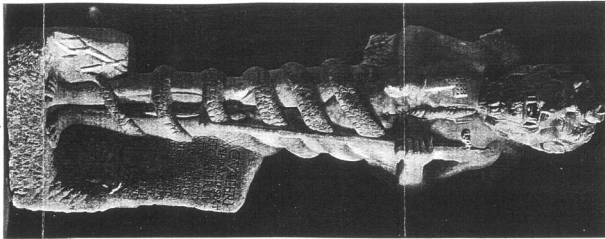
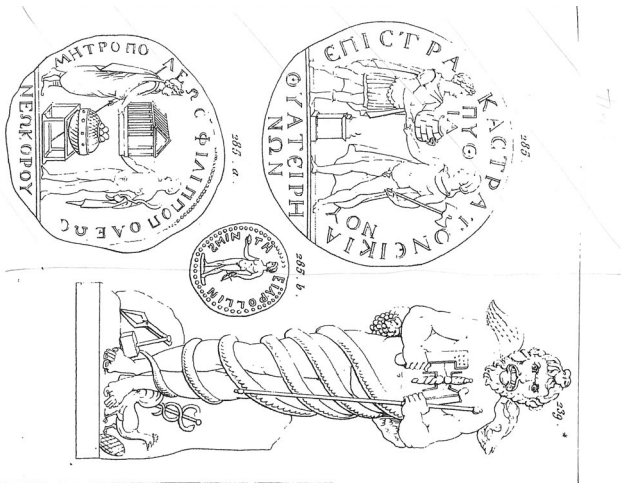


Fig. 85 - Mon. 312

Plache VI : Chronos (marbre statue found in the Mithraeum)



Plache VII : Æon ou le Temps (marbre statue found in the Mithraeum)