

La « mort » de Cléopâtre, la vie de la pierre

Vasile-Ovidiu Prejmerean

Faculté des Lettres et des sciences humaines
Université de Fribourg
Fribourg, Suisse
vasile-ovidiu.prejmerean@unifr.ch

Résumé — En révélant la manière dont le jeu Peinture/Sculpture interagit avec la dualité signifiant/signifié, « Cléopâtre » propose une scénographie et une leçon sur la façon dont la conscience artistique prend vie à travers le regard et l'anthropomorphisation.

Mots-clés — *Gustave Moreau, Cléopâtre, sphinx, regard, anthropomorphisation.*

I. INTRODUCTION

Cléopâtre est le sujet d'un tableau commandé par Mathieu Mavrocordato en 1883 (Musée d'Orsay, conservé au Musée du Louvre, RF27900-recto) [1]. Nous décrivons d'abord l'œuvre en mettant l'accent sur la dualité masculin-féminin, puis nous esquisserons le contexte artistique du XIX^e siècle pertinent pour notre sujet. Nous soulignerons ensuite que, pour Moreau, le sphinx incarne la lutte entre l'idéal et la tentation, ce dont nous investiguerons à travers le personnage en bas à droite de *Cléopâtre*. Afin d'analyser le rôle joué par cette figure iconique - qui n'a jamais été analysée auparavant - nous prendrons enfin en compte les sources d'inspiration de Moreau - telles que le *Magasin Pittoresque* et la mythologie classique.

II. LA SCENE

Cette œuvre offre à Moreau l'occasion d'élaborer une scénographie complexe puisqu'elle invite le spectateur à écarter le rideau qui l'encadre à gauche et presque sur toute sa partie supérieure afin de pouvoir contempler et admirer la reine assise sur un trône richement ornementé placé sur la terrasse de son palais. Au-dessus de la tête de Cléopâtre, une fine strate nuageuse traverse horizontalement la lune blanche, tandis que la monarque, représentée presque entièrement nue, porte une couronne surmontée de l'uraeus personnifiant Ouadjet, la déesse cobra protectrice des pharaons. Ce leitmotiv du serpent dressé est encore renforcé par l'aspic qui grimpe vers le disque qu'elle tient dans sa main droite - les implications érotiques sont évidentes -, impliquant ce qui est à venir.

Si la mort monte vers la main droite de Cléopâtre, sa main gauche tient une fleur rosée - peut-être un lotus rose, représentant dans ce contexte très probablement la tentation - également dressée vers le ciel, dont la tige ondulante contraste avec la rigidité de la longue épée qui se trouve en dessous, symbole phallique du pouvoir politique. Le Sphinx et les Pyramides se distinguent à peine à l'arrière-plan, seuls l'obélisque perçant vers le haut et les monuments plongés dans l'ombre à la droite de la reine pouvant retenir l'attention du spectateur.

De plus, le majeur de sa main gauche (sinistre) - symbole phallique, à l'instar de l'aspic - est pointé vers son mamelon, indiquant ainsi une fois de plus comment la reine va mourir. Ce geste aura immédiatement rappelé au spectateur de *La Fornarina*, et du célèbre portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur - que Moreau devait connaître -, ce dernier rappelant également l'importance des lourds drapés latéraux pour transformer un tableau en scène. Ce dernier détail évoque non seulement la tradition, mais aussi la « rivalité » entre Moreau et Gérôme, dont le tableau de 1866 représente Cléopâtre sortant d'un tapis rouge et

surprenant César. Moreau, qui s'intéressait quant à lui à l'introspection et non à l'imitation de la nature ou à la restitution fidèle de l'histoire, critiqua durement Gérôme et la « peinture ethnographique » en général [2].

En employant un geste aussi délicat que ferme, Moreau nous offre une leçon sur la manière dont « l'instant fécond » de Lessing peut être discrètement suggéré, la tête tournée de Cléopâtre nous rappelant non seulement la tradition égyptienne de la représentation de profil, mais suggérant également la direction (classique) du récit - l'aspic se dresse et se dirige vers sa poitrine nue, de la gauche du spectateur à sa droite.

III. LES GENRES ET LE CONTEXTE ARTISTIQUE

Cette chaîne de binômes masculin-féminin toujours enrichissante se poursuit dans le coin inférieur droit du premier plan où, au-dessus des délicates fleurs blanches - peut-être un symbole de la mort et du voyage spirituel vers l'au-delà -, émerge une silhouette sombre qui nous regarde directement. Son visage ne semble pas être complètement humain, mais plutôt une combinaison complexe : son regard, son front, ses joues et son nez semblent anthropomorphes, sa bouche et sa lèvre supérieure canines, tandis que sa crinière et son immobilité de sphinx, tout comme le contexte égyptien, suggèrent un caractère félin. Il est donc tout à fait différent du Sphinx de Gizeh dont la tête est complètement humaine et le corps tout à fait semblable à celui d'un lion.

Bien que son corps soit presque entièrement dans l'ombre, nous pouvons voir qu'il semble émerger directement du mur au centre-droit, mettant ainsi en évidence la frontière entre deux espaces picturaux clairement délimités. Et en effet, une décennie plus tard, en parlant de *Jupiter et Sémélé*, Moreau affirme ouvertement le rôle du sphinx en tant que gardien : « ... La Lune silencieuse et fatale, l'Hécate aux regards obliques, les Griffons, les Lémures, les Hydres de sang, monstres aux formes hybrides, Divinités funestes de la Nuit sommeillent au fond du Gouffre et dans les abîmes de l'ombre. / Et les deux grands Sphinx, le Passé et l'Avenir, gardiens de ce formidable troupeau et des Avenues célestes, se contemplent l'un l'autre dans leur immobilité souriante et hiératique » [3]. Le symbolisme du sphinx dans l'œuvre de Moreau est donc double : il personnifie non seulement la tentation, comme *Cédipe et le Sphinx* le montre clairement, mais aussi les gardiens éternels, soulignant ainsi le dilemme moral de Moreau.

Le Sphinx évoque cependant un autre élément : le Temps. La lune fatale - qui préside à la mort de Cléopâtre - ainsi que les ombres qui renforcent la puissante symbolique du Temps (de plus, le sujet du tableau est déjà « historique »). Moreau s'intéresse depuis longtemps à cette représentation de cette partie de l'Orient, puisque dans ses commentaires sur *Moïse exposé sur le Nil* (présenté à l'Exposition universelle de 1878), il parle des Égyptiens comme de « ce peuple séculaire de momies, de sphinx, de Dieux aux regards immobiles, aux yeux fixes » [4]. Le Temps et le Regard sont ainsi inextricablement liés par le pouvoir pérenne des symboles universels.

Cela n'est pas sans rappeler les célèbres *Correspondances* de Baudelaire [5] - Moreau possédait un exemplaire des *Fleurs du*

Mal de 1868 [6] -, dont les vers évoquent les récentes découvertes sensationnelles de temples orientaux et des statues géantes qui en gardent l'entrée [7] - dont Moreau avait connaissance, comme le montre une photo du site d'Abou Simbel dans sa bibliothèque (Musée Gustave Moreau, Inv.16243-129). En effet, nous ne sommes pas loin des mots de Baudelaire « La mythologie est un dictionnaire de hiéroglyphes vivants, hiéroglyphes connus de tout le monde » [8] figurant dans *L'Art Romantique*, dont Moreau possédait un exemplaire [9].

Mais le peintre se heurte à une difficulté : vers la fin du XIX^e siècle, 'tout le monde' ne comprend plus ce langage, ce qui l'incite à redoubler d'efforts pour que l'œuvre d'art soit protégée par une « enveloppe mystérieuse » [10] qui ne révèle pas facilement ses secrets - et en effet, ce gardien des secrets est littéralement enveloppé d'ombres. Dans ce contexte, il ne faut pas oublier que Moreau a été intéressé par la figure de Cerbère - le gardien de l'Enfer - depuis longtemps, comme un dessin de 1858 réalisé à la Pinacothèque Ambrosienne et probablement inspiré par *Amore cavaliere* et *Amore incatenato Cerbero* (images XXXVI et XXXVII de *Scherzi poetici e pittorici* par Giovanni Gherardo De Rossi), nous le montre [11].

De plus, rappelons que vingt ans auparavant, Charles de Mouy avait critiqué *Jason*, notamment parce qu'il le trouvait trop énigmatique [12], le critique manquant ainsi l'une des leçons clés du peintre - la polysémie du symbole.

IV. LA DUALITE INTRINSEQUE DU SPHINX

Le thème du Sphinx souligne la bataille entre la Matière et l'Esprit, entre la masculinité ascétique et la tentation chimérique féminine. Moreau le représente relativement petit - sa tête est à la hauteur de ses genoux -, ce type de soumission (le « G » de sa signature se trouve en bas de la diagonale unissant son orteil droit à l'uraeus) nous rappelant *Venise* ou plusieurs versions de *Salomé*, mais il est important de souligner que Moreau évitait généralement la frontalité dans de tels cas. D'autres types d'antithèses apparaissent ici : il nous regarde directement, tandis qu'elle nous montre sa joue droite ; le teint de la reine semble blanc, montré par la pleine lune, tandis qu'il est gris, enveloppé de voiles d'ombre, elle est humaine, « il » semble l'être.

De plus, s'il y a plusieurs esquisses délimitant au moins les principaux traits du tableau final, il n'apparaît sur aucune d'entre elles, et dans le dessin le plus proche de la version finale (Musée Gustave Moreau, Des. 647) un motif architectural floral occupe sa place. Moreau n'a esquissé un ornement de tête de félin semblable à celui qui apparaît dans *Cléopâtre* que dans une étude séparée (Musée Gustave Moreau, Des. 11425), et il a donc probablement décidé assez tard d'inclure ce « protagoniste » dans l'œuvre finale. Il apparaîtrait alors comme un « double » revivifié du Sphinx historique de Gizeh, qui, bien que situé au centre de la composition, près du coude de Cléopâtre, semble insignifiant, presque perdu dans l'arrière-plan.

Le « sphinx », qui interroge directement le spectateur, évoque le dialogue avec Ingres - et l'Antiquité -, fondamental dans le chef-d'œuvre de Moreau vingt ans plus tôt. Rappelons que dans *Edipe et le Sphinx*, l'urne cinéraire au sommet de la colonne placée en bas à droite du tableau était également ornée de petites créatures ressemblant à des gargouilles, dont l'une nous regarde directement. La dualité de la vie et de la mort y était également représentée à plusieurs reprises, notamment grâce au motif du serpent montant sur la colonne et au papillon - l'âme - s'en échappant [13]. Dans les écrits de Moreau sur *Edipe et le Sphinx*, c'est l'homme fatigué qui doit affronter à l'heure sombre les attaques de la Mort et de la Matière - représentées dans le tableau de 1864 par un Sphinx féminin chimérique -, alors que plus de vingt ans plus tard, c'est le

côté masculin qui embrasse l'ombre et les traits 'bestiaux', s'opposant à une Cléopâtre pleinement humaine. Auparavant, c'était le Sphinx (que Moreau avait représenté féminin) qui mourait, alors qu'ici, c'est Cléopâtre qui est représentée mourante.

Dans ce tableau, le regard perçant de la créature et ses traits plutôt organiques interpellent le spectateur et l'obligent à ne pas la considérer comme une statue sans vie, mais plutôt comme un simulacre [14] rendu vivant à la fois par l'œil de la lune qui l'éclaire, par l'habileté du peintre et par notre propre regard oscillant entre la lumière et les ombres. Contrairement au sphinx de Gizeh à peine visible en arrière-plan, ce « double » de dernière minute se « détache » du mur de pierre et transforme ainsi le paragon peinture-sculpture en un « mouvement inversé » : une sculpture « vivante » qui transgresse dans notre propre espace grâce à son regard perçant, émerge d'un tableau qui *apparemment* devait montrer la *mort* de Cléopâtre.

V. DECHIFFRER LES HIEROGLYPHES

En utilisant le mur qui soutient le « sphinx » au niveau de sa nuque pendant « qu'il sort de l'ombre », Moreau parvient ici à donner une impression de mouvement ascendant, ce nouveau personnage semblant plutôt alerte et concentré - et c'est là où ses attributs canins entrent en jeu. Dans un article du *Magasin Pittoresque* (que Moreau connaissait très bien [15], étant une de plus importantes sources d'inspiration du peintre) de 1847 décrivant les signes et l'écriture égyptiens - un article auquel Moreau a probablement prêté attention, particulièrement pertinent pour un tableau rempli de signifiants, même selon ses standards - les *Hiéroglyphes* d'Horapollon Nilous sont mentionnés comme offrant des indices sur la signification des signes symboliques (*Le Magasin Pittoresque* de 1847 publie trois articles dédiés à l'intelligence animale - contenant aussi de nombreuses références historiques - et deux dédiés aux hiéroglyphes, le dernier mentionnant d'ailleurs Cléopâtre [16]). De plus, étant donné ses nombreuses traductions latines, grecques et françaises, ainsi que son érudition notoire, il est possible que Moreau ait connu les *Hiéroglyphes*. Selon Horapollon, les chiens ont la faculté de voir les dieux dans leur état naturel, ce qui les élève au rang de voyants ou de prophètes, contrairement à d'autres animaux qui ne peuvent les percevoir que lorsque leurs représentations ont été créées par des êtres humains [17].

Moreau a également pu rencontrer des exemples de chiens ayant une perception aigüe du monde surnaturel dans *l'Enéide* [18] ou *l'Odyssée* [19], ainsi que dans diverses représentations de quadrupèdes datant de la Renaissance, représentés comme des incarnations de la sagacité et de l'intuition [20]. Ceci nous amène naturellement à nous poser la question suivante : à quoi ce « sphinx vivant » est-il attentif ? Étant donné la frontalité et son regard perçant, il ne peut y avoir qu'une seule réponse : nous. Ce sphinx si particulier - homme, lion et chien - n'a nullement l'intention de se limiter aux frontières du tableau, il voit et « va » au-delà. L'artiste-créateur et le spectateur prennent la place des anciens dieux créateurs, ceux que seules ces créatures peuvent voir.

CONCLUSIONS

Pour renforcer encore ce dialogue spectateur-œuvre, l'action de *Cléopâtre* se déroule manifestement sur une « scène » - à la fois dans cette image particulière, comme nous le montrent les rideaux, et sur la scène de l'histoire de l'art, en écho au tableau antérieur de Gérôme. Par conséquent, ce tableau ne révèle pas seulement comment le regard qui brise « le quatrième mur » nous offre un chemin vers la création d'un style non académique de grande peinture d'histoire, mais lève également le voile sur la manière dont

le processus artistique se déroule, d'autant plus que le « sphinx » pourrait très bien être le dernier élément du tableau à naître.

Il y a ici un double mouvement : le spectateur est sujet, hypnotisé par le corps de Cléopâtre – qui passera bientôt dans le royaume des morts – et, à l'inverse, il est aussi objet du regard d'une créature mystérieuse, qui prend vie grâce à la puissance des traits verticaux du peintre, qui font surgir une tête sculpturale du mur de pierre. En révélant la manière dont le jeu Peinture/Sculpture interagit avec la dualité signifiant/signifié, l'artiste propose une scénographie qui fait de la mort de Cléopâtre une leçon et un manifeste [21] sur la façon dont la conscience engendrée par et à travers l'ouverture de « l'enveloppe mystérieuse » prend vie : en matérialisant les origines du Regard couche par couche, à la fois picturalement, à travers une tête sans corps qui nous reflète depuis au-delà du temps, et ontologiquement, en mettant littéralement en lumière la façon dont l'anthropomorphisation transforme la Matière en Esprit.

REFERENCES

- [1] Geneviève Lacambre, Douglas W. Druick, Larry J. Feinberg, Susan Stein, *Gustave Moreau (1826-1898)*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, Chicago, New York, 1999, p. 184.
- [2] Peter Cooke "Gustave Moreau's Orient, or 'la civilisation Moréenne'" in *Eastern Voyages, Western Visions: French Writing and Painting of the Orient*, ed. M. Topping, Peter Lang, 2004, p. 215 et aussi Peter Cooke, *Gustave Moreau. History Painting, Spirituality and Symbolism*, Yale University Press, New Haven and London, 2014, p. 23.
- [3] Gustave Moreau, *Écrits sur l'art. Textes établis, présentés et annotés par Peter Cooke*. A Fontfroide, Bibliothèque Artistique & Littéraire, L'An MMII, p. 148.
- [4] Gustave Moreau, *Écrits sur l'art*, p. 110.
- [5] Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Calmann-Lévy, Paris, p.10.
- [6] Peter Cooke, *Gustave Moreau et les arts jumeaux*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2003, p. 148.
- [7] Meyer Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Mouton, Paris and The Hague, 1973, p. 39.
- [8] Charles Baudelaire, *L'Art Romantique*, Louis Conard, Paris, 1925, p. 354.
- [9] Gustave Moreau, *Écrits sur l'art*, p. 212.
- [10] Moreau, *Écrits*, p. 121.
- [11] Voir Des.4685 (sur <https://images.grandpalaismn.fr>) et aussi <https://ambrosiana.comperio.it/opac/detail/view/ambro:catalog:847659>. Pour *Amore Cavaliere* et *Amore incatena Cerbero* voir par exemple <https://catalog.princeton.edu/catalog/9985299773506421>
- [12] Peter Cooke, "Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting", *The Art Bulletin*, 2008, 90:3, pp. 403-404.
- [13] Julius Kaplan, *The Art of Gustave Moreau. Theory, Style and Content*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982, pp. 35-43.
- [14] Voir aussi Victor I. Stoichiță, *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago & London.
- [15] Pierre Louis Mathieu, « La Bibliothèque de Gustave Moreau », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1978, p. 159.
- [16] *Le Magasin pittoresque*, 1847, Paris, p.314 et p.335.
- [17] *Hiéroglyphes dits d'Horapollé*, trad. Martin Requier, Musier, Paris, 1779, p. 82. Voir aussi Victor Ieronim Stoichiță, « Despre câteva dispozitive telepatice: Vittore Carpaccio la Scuola degli Schiavoni din Veneția » dans Victor Ieronim Stoichiță, *Despre trup. Anatomii, redute, fantasmă*, Humanitas, București, 2020, pp. 224-248.
- [18] Virgile, *L'Énéide*, VI.255-261.
- [19] Homère, *L'Odyssée*, XVI.160.
- [20] Patrik Reuterswärd, "The dog in the humanist's study", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 1981, 50:2, pp. 53-69.

Voir Scott Christopher Allan, *Gustave Moreau (1826-1898) and the Afterlife of French History Painting*, Princeton University PhD Dissertation, 2007, pp. 112-133 et pp.161-163.