



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Departamento de Filología Francesa. Facultad de Filosofía y Letras  
Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos (B03/56/1)  
Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas (EDHCSJ)

TESIS DOCTORAL

**LA FÉMINISATION DU PAYSAGE.  
DÉCADENTISME ET POSTMODERNITÉ :**  
*vers une notion d'archétype*

**María FLORES FERNÁNDEZ**

**Con la dirección de  
Dra. Mercedes MONTORO ARAQUE**

**Granada, 2022**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: María Flores Fernández  
ISBN: 978-84-1117-557-9  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/77671>



*À nos mères,  
qui nous ont accompagnées  
tout au long de cette quête  
du paysage nourricier...*

Cette thèse s’inscrit dans le cadre du projet d’excellence du gouvernement andalou (Junta de Andalucía) «proyectos de I+D+i» universidades y entidades públicas de investigación (BOJA n.º 119. Martes, 23 de junio de 2020). *Paisajes Artísticos, Paisajes Culturales: el paisaje hídrico Andaluz (Granada, Málaga, Cádiz, S. XIX-XXI) en la Frontera del Conocimiento (Paisart-Agua20)*. 2021-2023. Ref.: PY20-00353.



Au même instant le tonnerre gronde ;  
l'éclair sillonne la nue, et la foudre est tombée  
non loin de Pandore sur de beaux arbres  
qu'elle a réduits en cendres.  
(Chaisneau, 1808, p. 29)

Un cuerpo desea ser mar  
y elige  
tonalidades, tempestad, calma.  
Un cuerpo desea ser tronco, tener alguna rama  
habitada, enraizar en otro cuerpo  
y decide  
modos de arder, ascua,  
ceniza.  
(De la Torre, 2016, p. 33)



## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier chacune des personnes qui m'ont prêté leurs concours dans la traversée d'une odyssee ambitieuse, de Lyon à Paris, de Batz-sur-Mer à Besançon, les quatre points cardinaux où ma recherche a eu lieu, et qui m'ont nourri de discussions, de textes et d'images.

Ce travail n'aurait pas pu être mené à bon terme sans la disponibilité de Madame Mercedes Montoro Araque, à qui je dois d'avoir entrepris la direction de cette thèse et de m'avoir appris à lire autrement le paysage. Elle a encadré mes premières recherches, tout en stimulant depuis le début de ma carrière, ma curiosité naturelle pour les sciences de l'imaginaire et la mythologie au sein de l'association MITEMA. Je la remercie de m'avoir permis d'évoluer dans cette discipline qui me plait toujours autant depuis qu'elle me l'a fait découvrir.

J'exprime notamment ma gratitude à Madame la professeure Anna Caiozzo et à Monsieur le professeur Jean-Jacques Wunenburger, qui ont souvent enrichi et illuminé mes recherches dans les rencontres du CRI2i. Un grand merci à Madame la professeure de l'UNAM Blanca Solares et Monsieur Manuel Lavaniegos, pour leurs pistes autour de l'imaginaire du sel au Mexique et du *land art*. Je tiens également à remercier Madame Florence Godeau, professeure à l'Université Jean Moulin Lyon 3 et responsable de mon séjour de recherche au sein du projet d'Université européenne Arqus. Un grand merci à Madame María-Laura Moreno Sainz, pour son soutien et son accueil chaleureux dans le pôle recherche Culture(s), Langue, Imaginaires de l'UCLy. Merci également à Madame la professeure Nella Arambasin de m'avoir gentiment accueillie et aiguillée tout au long de mon séjour dans le laboratoire C.R.I.T. à l'Université Bourgogne-Franche-Comté, où j'ai pu en découvrir plus sur les hétérotopies.

Merci au personnel des archives et des fonds privés du *Musée Gustave Moreau* et du *Musée des Marais Salants*, ainsi qu'aux nombreux témoins, aussi bien sur le plan francophone qu'hispanophone, que j'ai eu l'occasion de rencontrer et d'interroger et qui ont contribué à l'aboutissement de cette recherche : Faten Chouba Skhiri, Javier Viver, Lola Montero, Carmen García Tortosa, Macu Machin, Elisa Barceló.

Merci à mes collègues du département de Filología Francesa de l'Université de Grenade, à mes élèves, à mes amis et amies, chercheurs et chercheuses qui m'ont accompagnée *in visu, in situ*, de près ou de loin, et qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à la réalisation de ces lignes.

Mes remerciements tout particuliers vont aussi aux paludières qui m'ont mise face à un labyrinthe de miroirs et qui m'ont offert une partie de leur mémoire et de leur paysage de sel. Elles ont prêté à cette thèse un cinquième point cardinal, la *quinta essentia*.

Je remercie vivement Ramón López de m'avoir inspirée et soutenue tout au long de cette quête de constellations symboliques, où l'archéologie, l'histoire et les arts vont de paire. Et surtout, je tiens enfin à exprimer mon immense reconnaissance à Mercedes Fernández et à Demetrio Flores, de m'avoir rapprochée du monde francophone depuis mon enfance, pour leur aide précieuse en tous genres.



# SOMMAIRE

Remerciements .....	VII
Avant-propos .....	XV
Liste des figures et tableaux .....	XIX
Liste des symboles et des abréviations .....	XXI
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE. L'ARCHÉTYPE : VERS UNE DÉFINITION AU CROISEMENT DU FÉMININ .....</b>	<b>25</b>
<b>Chapitre I. Point de départ théorique : application de l'alchimie et de la mythologie à l'archétypologie .....</b>	<b>27</b>
1.1. Vers la nature mythologique et alchimique des archétypes .....	34
<i>1.1.1. Les témoignages littéraires .....</i>	<i>36</i>
<i>1.1.2. Les témoignages artistiques .....</i>	<i>39</i>
<i>1.1.3. Transition du mythe à l'alchimie .....</i>	<i>43</i>
1.2. Mythologisation et sexuation des éléments alchimiques .....	48
1.3. Typification et structuration des trois mythes alchimiques.....	53
<i>1.3.1. Prométhée, le mythe fondateur : le feu .....</i>	<i>56</i>
<i>1.3.2. Dionysos, le mythe d'identification : l'eau et la terre.....</i>	<i>60</i>
<i>1.3.3. Hermès, le mythe d'espoir : l'air .....</i>	<i>64</i>
1.4. Prométhée, Dionysos et Hermès au cœur du Grand Œuvre.....	68

1.5. Des Cinq phases aux quatre éléments archétypiques .....	72
<b>Chapitre II. Généalogie de la nomenclature archétypale : application de l'anthropologie de l'imaginaire et de la pensée systémique .....</b>	<b>79</b>
2.1. Aux origines d'un appareil théorique et méthodologique .....	81
2.2. Application de l'anthropologie de l'imaginaire .....	88
2.2.1. <i>Les régimes de l'image</i> .....	90
2.2.2. <i>Le schème</i> .....	94
2.2.3. <i>L'archétype face à « l'anarchétype » et « l'eschatype »</i> .....	97
2.2.4. <i>Le symbole</i> .....	109
2.3. Application de la pensée systémique .....	112
2.3.1. <i>Du macrocosme au microcosme, de la descente à l'ascension</i> .....	117
2.3.2. <i>Concaténations culturelles des subarchétypes</i> .....	128
<b>DEUXIÈME PARTIE. LE BASSIN SÉMANTIQUE : DE L'« ESCHATYPIFICATION » A L'« ANARCHÉTYPIFICATION » DE PANDORE .....</b>	<b>139</b>
<b>Chapitre III. Structuration du bassin sémantique .....</b>	<b>141</b>
3.1. Phases potamologiques : quantification du bassin sémantique .....	148
3.2. Configuration tripartite des mythes.....	164
3.2.1. <i>Prométhée (1850-1900)</i> .....	168
3.2.2. <i>Dionysos (1910-1960)</i> .....	174
3.2.3. <i>Hermès (1970-2020)</i> .....	179
<b>Chapitre IV. Les trois identités de Pandore : réinterprétation du bassin sémantique .....</b>	<b>187</b>
4.1. Ève-Pandore .....	197

4.2. Sophia-Pandore .....202

4.3. Gaïa-Pandore.....207

**TROISIÈME PARTIE. MISE EN PRATIQUE DE L'ARCHÉTYPOLOGIE DU PAYSAGE.....217**

**Chapitre V. Vers un « anarchétype » de la femme paysage ? .....219**

5.1. « Faire rhizome » et pas racine dans une approche anarchétypique du paysage .....224

5.2. Environnements naturels anarchétypiques sous un prisme féminin et hétérotopique.....228

5.3. Paysages décadents : Gustave Moreau et « l'archémythe » du paysage au féminin .....240

5.3.1. *Résonances symboliques et iconographiques du mythe* .....247

5.3.2. *Dimension mythique et psychique du paysage littéraire et pictural* .....251

5.3.3. *Symboles mystiques du paysage chez Gustave Moreau* .....255

5.3.4. *Éléments végétaux et aquatiques dans la configuration mythique du paysage* .....261

5.4. Paysages postmodernes : « l'archétopos » dans la lecture féminine des paysages du sel .....265

5.4.1. *Mythes alchimiques du sel : divinités et symboles* .....271

5.4.2. *Corps et territoire salé : une « pensée paysagère » au féminin*.....276

5.4.3. *Du land art à la matrice écopaysagère* .....283

**Chapitre VI. Subarchétypes féminins dans le paysage décadent et postmoderne : application de l'archétypologie .....293**

6.1. Subarchétype femme-eau .....300

6.1.1. *Des eaux douces aux eaux salées* .....303

6.2. Subarchétype femme-plante.....306

6.2.1. <i>Des fleurs mythiques aux plantes salicornes</i> .....	308
6.3. Subarchétype femme-rocher .....	312
6.3.1. <i>Des masses rocheuses aux montagnes de sel</i> .....	314
6.4. Subarchétype femme-terre .....	318
6.4.1. <i>Du sol argileux au sel de la terre</i> .....	320
<b>Conclusions</b> .....	<b>325</b>
<b>Annexes. Corpus iconographique (XIX<sup>e</sup> — XXI<sup>e</sup> siècles)</b> .....	<b>343</b>
Annexe I. Corpus iconographique complémentaire .....	345
Annexe II. Corpus d'analyse iconographique .....	353
Annexe III. Iconographie des paysages de sel : <i>Imago salis</i> .....	365
<b>Appendices. Conceptualisation des isotopies culturelles (XIX<sup>e</sup> — XXI<sup>e</sup> siècles) ...</b>	<b>375</b>
Appendice A. Étude statistique de la pérennité terminologique à l'intérieur du bassin sémantique.....	377
Appendice B. Classification isotopique des images établie par Gilbert Durand .....	380
Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchetypes .....	381
Appendice D. Concaténation des quatre subarchétypes déterminés par les métaphores potamologiques .....	382
Appendice E. Phases du bassin sémantique : synthétisation du corpus d'étude .....	383
<b>Bibliographie</b> .....	<b>385</b>
<b>Filmographie</b> .....	<b>419</b>
<b>Index nominum</b> .....	<b>421</b>
<b>Résumé en espagnol</b> .....	<b>427</b>





## AVANT-PROPOS

La présente thèse est divisée en trois parties proposant, au moyen d'une méthodologie comparatiste et transdisciplinaire, quatre catégories récurrentes d'images archétypales que nous avons appelées « subarchétypes », et qui sont destinées à être utilisées comme un outil d'analyse mythocritique et mythanalytique : femme-eau, femme-plante, femme-rocher et femme-terre. Pour ce faire, le corpus principal est constitué des écrits personnels et de la production artistique de Gustave Moreau, peintre-poète lié au postromantisme et au symbolisme qui a contribué à une nouvelle représentation du féminin et du paysage dans une Europe en mutation. Situées au cœur d'un « bassin sémantique », d'après la mythodologie durandienne, qui s'étend de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle, les images archétypales présentes dans la production artistique de cet auteur, ainsi que dans un vaste corpus complémentaire, attestent la résurgence — c'est l'une de nos hypothèses de départ — du mythe de Pandore, ainsi que la répétition des quatre subarchétypes définis tout au long de cette thèse.

Révélatrice des origines de la relation anthropique avec la nature, la relecture écocritique de ce récit mythologique permet de repérer tout un ensemble de « pérennités », « dérivations » et « usures » (Durand, 1996a) au moyen d'une archétypologie du paysage au croisement du féminin. En même temps, l'étude de Pandore permet de découvrir une configuration « anarchétypique » (Braga, 2003) de la « femme-paysage », un terme que nous avons emprunté à Bachelard (1942), aboutissant à une nouvelle notion d'archétype, sans ignorer les différentes querelles épistémologiques qu'elle a suscitées. L'archétypologie possède pourtant un riche potentiel permettant de mieux comprendre comment le mythe de Pandore a été réactivé sur la base de trois identités qu'il reporte depuis le décadentisme : de la fatale Ève, en passant par Sophia comme une figure médiatrice, jusqu'à Gaïa en tant que porteuse d'espoir.

Certes, depuis le décadentisme, la profusion de productions scientifiques et culturelles convoquant la déesse s'efforcent de reconstituer cette figure féminine primordiale de plus en plus présente, en dépit de la menace du retour des valeurs prométhéennes. Abandonnant sa dimension fatale, Pandore cède la place à la médiation entre la nature et un héritage bioculturel et technoscientifique, ainsi qu'à l'espoir qu'elle lègue aux générations futures. Ainsi, cette divinité incarne le concept d'« archétopos » (Lévy, 2014), une dimension géographique de l'archétype qui reconnaît l'existence de formes archétypales dans le paysage. De même, l'étude de ce bassin sémantique s'attache à explorer les géopoétiques et les écotopies de l'holisme postmoderne.

Cette thèse est complétée par le projet personnel *Imago salis*, une application pratique de l'archétypologie dans le paysage du sel. Ce minéral, qui incarne la double symbolique de la bienfaitrice et destructrice Pandore, témoigne de la réactivation de cet « archémythe » féminin (Bertrand, 2014). Notre intérêt pour le paysage salé, lieu où se matérialisent des isotopies, des symboles, des mythes et des onomastiques est né dès notre visite aux marais salants en Espagne et en France, et d'une prospection du paysage que nous développons *in situ* depuis 2018. Bref, ce projet transdisciplinaire s'intéresse à la transformation féminine du médium géographique comme un acte vindicatif, où le sel, entre autres éléments naturels, a été défini à travers l'histoire comme la représentation du corps des femmes. Mythes, *land art* et écoféminisme se rejoignent ainsi dans ce travail de thèse afin de mieux explorer le tournant contemporain de l'imaginaire de la nature.

Cependant, le dilemme de la critique archétypale et des études de genre réside dans le fait que les catégories ne sont plus distinctement séparées. Le concept même de genre s'est estompé, problématisant la réactivation et la récurrence d'un archétype ontologique matriciel. En revanche, rien ne nous empêche de participer à la réhabilitation de la notion d'archétype, ou d'en évaluer une nouvelle lecture au sein du paysage sous un prisme féminin. C'est ce que nous proposons de faire dans les pages qui suivent.





## LISTE DES FIGURES ET TABLEAUX

Figure 1. <i>Triangulation I. Interprétation alchimique de Prométhée, Hermès et Dionysos</i> .....	48
Figure 2. <i>Symbole alchimique du sel</i> .....	64
Figure 3. <i>Gravure sur le cycle du jour et la nuit</i> .....	64
Figure 4. <i>Triangulation II. Interprétation alchimique de Prométhée, Dionysos et Hermès</i> .....	71
Figure 5. <i>Schéma du cycle de génération alchimique des quatre subarchétypes : femme-plante, femme-rocher, femme-terre, femme-eau</i> .....	74
Figure 6. « <i>Les quatre déesses Navajo : l'un du trois est le quatre</i> » de Marie-Louise von Franz .....	77
Figure 7. <i>Concaténations des subarchétypes A1, A2, A3 et A4 à l'intérieur des bassins sémantiques</i> .....	142
Figure 8. <i>Champ lexical fondé sur la non dissociation de nature et culture</i> .....	238
Figure 9. <i>Réseau homogène illustrant le processus de médiance</i> .....	239



## LISTE DES SYMBOLES ET DES ABRÉVIATIONS

- △ : air  
△ : feu  
▽ : eau  
▽ : terre  
⊖ : sel  
A<sub>1</sub> : subarchétype femme-eau  
A<sub>2</sub> : subarchétype femme-plante  
A<sub>3</sub> : subarchétype femme-rocher  
A<sub>4</sub> : subarchétype femme-terre  
BNF : bibliothèque nationale de France  
CAT : inventaire des peintures, cartons et aquarelles exposés dans les galeries  
du musée Gustave Moreau  
DES : inventaire manuscrit des dessins de Gustave Moreau conservés  
au musée Gustave Moreau  
DML : dictionnaire des mythes littéraires  
INV : inventaire manuscrit du musée Gustave Moreau  
MGM : musée Gustave Moreau  
MLF : mouvement de libération des femmes  
SAI : structures anthropologiques de l'imaginaire



## INTRODUCTION

**A** crouler sous les images, notre société semble les avoir éclipsées à force de les mettre au centre de tout. « Je ne crois ni à ce que je touche, ni à ce que je vois ; je ne crois qu'à ce que je ne vois pas et à ce que je sens » (Boisse cité dans Sarda, 2004, p. 161). C'est sur ces mots que Gustave Moreau, peintre littéraire inspiré par le syncrétisme, qu'il soit masculin ou féminin, biblique ou mythologique, oriental ou occidental, nourrit dans le secret de son atelier, pendant la période décadente, une manière particulière de saisir le monde imagé, tout en accédant à la représentation comme expérience. La répétition d'images archétypales communes dans chaque œuvre participe à la mise en place d'un langage symboliste chez Moreau. C'est le sentiment qui participe à la fois à la redondance et au renouvellement des motifs antérieurs dérivés de la peinture académique, un trait caractéristique de la *praxis* de ce peintre-poète qui, dans sa jeunesse, était inspiré par Delacroix et Chassériau :

Ce reproche de pastiche, d'imitation, d'absence d'originalité, de servitude pour la tradition, d'attardement et de vieillesse, est adressé, c'est une règle générale, à tout ce qui est vraiment fort et vraiment grand aux époques de décadence artistique et d'hébétement critique. [...] Il n'y a pas de temps déterminé et de relatif pour une œuvre vraiment belle. Elle n'a pas de date, n'est ni jeune ni vieille ni faite pour une génération ni pour une autre au point de vue de la beauté. Il n'y a que le sentiment qui se renouvelle. (Cooke, 2002, p. 220)

Au-delà de cette transposition du principe rhétorique de répétition au registre de la création plastique, le phénomène de résonances d'images — figuratives ou abstraites — par analogie ou métaphore, reste l'un des objets culturels les plus complexes et les plus captivants de notre époque. La réponse réside peut-être dans le fait que, depuis la période moderne, concevoir le monde en tant qu'image non essentiellement matérielle est devenu une idée de plus en plus courante, au sens où l'exprime Martin Heidegger

dans *L'Époque des conceptions du monde* (1949)<sup>1</sup>. En effet, notre société privilège le *mythos* par rapport au *logos*, l'*imago* face au *ratio*. Entre image et raison, les bornes deviennent poreuses et les oppositions s'estompent.

D'un côté, dans la contemporanéité, nous avons remplacé la culture rationaliste par un positionnement oculocentrique, par une nouvelle raison fondée sur l'image : l'imago-centrisme<sup>2</sup>. Les images archétypales, les images de soi, les images du corps sont depuis la modernité réparées, photographiées, filmées, cryptées, transcodées, googlisées et toujours exploitées et réinventées. Le renforcement de ces images sérialisées dans la culture des *mass média* remet en vogue les résurgences des récits mythologiques grâce aux banques d'images actuelles, comme celle de Stephen Ellcock (2019) ou les collections de la *BNF* et *Gallica* s'adaptant aux défis de l'ère numérique et des musées virtuels. À ce sujet, depuis 1921, l'*homo symbolicus* chez Ernst Cassirer annonçait déjà une expressivité mythique prefigurant cette résurgence actuelle des récits mythiques, à savoir, la forme symbolique d'« un fondement du monde » (2000, p. 128), où celui-ci conçoit son propre lieu, un paysage matérialisé qu'il peut transformer dans le but de le rendre conforme à son idéal<sup>3</sup>. La reformulation par Cassirer de la philosophie de Kant peut se résumer dans une théorie dans laquelle le symbole est défini comme le dénominateur commun du langage humain, car la façon dont l'homme façonne le monde n'est pas toujours rationnelle. L'être en tant qu'animal symbolique vise à démontrer que la philosophie depuis l'Antiquité à la modernité s'est écrite dans l'invention de formes idéales et d'archétypes qui ont déterminé le monde dans les différents domaines constitutifs de la culture : l'art, la musique (Schneider, 2010), l'histoire, la religion, la langue, la philosophie, la science, et surtout le mythe.

D'un autre côté, contrairement à la conception de la pensée mythique qui prévalait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Occident en tant que pensée divine et

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger fait référence à la nature immatérielle de l'image en modernité à partir de la prémisse suivante : « Que le Monde comme tel devienne image conçue, voilà ce qui caractérise et distingue le règne des Temps Modernes » (1986, p. 118). L'image conçue est comprise en tant qu'image non matérielle, donc, imaginée, virtuelle, informatisée.

<sup>2</sup> « L'imago-centrisme » est un terme introduit par Jean Jacques Wunenburger (2011) comme alternative au « logo-centrisme », dans un contexte où « l'héliocentrisme a détrôné le géocentrisme » (pp. 15-16).

<sup>3</sup> À propos de cette expressivité mythique et sa fonction symbolique, Ernst Cassirer (1993 [1945]) explique que « pour Thalès, le monde n'avait pas été de l'eau ; il était de l'eau. Celle-ci était l'élément à la fois fondamental et permanent au cœur de toutes choses. La pensée mythique n'avait jamais connu un tel concept de lois universelles et inviolables » (p. 81).

épistémologique (Otto, 2017), le récit mythique est néanmoins confronté aux sociétés modernes, qui sont également caractérisées par la prééminence de la raison et de la pensée logique, malgré les étincelles d'un nouveau culte à l'image et d'une nouvelle « raison sensible », une idée chère à Michel Maffesoli (1996). En dépit de cette dichotomie, le sens du monde commence à n'est plus être directement donné par le positivisme. Le sens du monde est à construire, à renouveler, à imaginer et à produire de manière incessante, sous un nouveau prisme soutenu par l'anthropologie symbolique et les sciences de l'imaginaire (Morin, 1956 ; Corbin, 1964 ; Castoriadis, 1975 ; Durand, 1960 ; Bachelard, 1942 ; Wunenburger, 2013 ; Braga, 2019). En effet, les mythes, dans leur dimension littéraire et artistique, ne forment-ils pas des mondes d'images — à savoir, un réseau d'images mythiques unifiant la pensée, « *l'image schémata* » (Lakoff, 1990, p. 39) — dans lesquels toute chose n'est pas simplement reflétée empiriquement, mais plutôt recréée par rapport à une vision du monde ?

Selon notre approche transdisciplinaire, les sciences humaines peuvent et doivent dialoguer avec d'autres savoirs et d'autres disciplines, de sorte qu'elles y trouvent des échos. Pourtant, pour demeurer féconds, ces dialogues doivent être constamment relancés et réactivés, comme le mythe lui-même. Plus spécifiquement, au milieu de ce carrefour de savoirs, ou plutôt de cet « entre-savoirs » (Durand, 1996b, p. 224 ; Fintz, 2016, p. 121), les sciences humaines et sociales conçoivent l'imaginaire comme un mode d'appréhension du monde et de référenciation culturelle au sein des sociétés. Étymologiquement, l'imaginaire — du latin *imaginarius*, nom dérivant de *imago*<sup>4</sup> —, désigne les représentations multimodales. Cette notion dépend des différentes variations suivies au cours de l'histoire, ainsi que de ses acceptions. Nous voyons déjà comment au XX<sup>e</sup> siècle, l'imaginaire se nourrit d'autres idéologies<sup>5</sup>, tout en répondant originellement à une chimère, une fausseté, une imitation ou une source d'erreurs ; il désigne quelque chose s'opposant au réel, d'après la pensée de Blaise

---

<sup>4</sup> L'*imago* est une notion qui dans la psychologie junguienne se réfère à toute représentation inconsciente réagissant les rapports du sujet à son entourage, c'est-à-dire, il s'agit d'une image ou d'une représentation inconsciente qui continue d'exister dans le psychisme, du sujet impliqué dans une situation interpersonnelle. Si les archétypes sont de l'ordre de l'inconscient collectif, « *l'imago* » en revanche, est de l'ordre de « l'inconscient personnel » (Jung, 1991, p. 65).

<sup>5</sup> Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'au présent, le mot « imaginaire » a connu des variations par rapport à son usage dans différentes sources textuelles. Il devient intéressant de comparer les définitions de termes données par chaque dictionnaire. Chacun possède une approche particulière, une idéologie et par conséquent, une manière de produire des sens différents.

Pascal, Voltaire et Jean-Jacques Rousseau. En outre, ce terme est souvent conçu en tant que synonyme d'imagination ou comme la faculté de celui qui crée des images physiques ou mentales, et de celui qui les interprète ou les déjoue. Or, ces acceptions évolueront au cours du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles (Bachelard, Jung, Durand, Cassirer) vers une perspective relationnelle, un système dynamique organisant des images, un réseau où le sens est dans un rapport appartenant soit à une communauté, soit à l'individu. D'après le philosophe Jean-Jacques Wunenburger (2013), l'imaginaire est :

Moins un ensemble de représentations fictives, fausses ou illusives, qu'on pourrait identifier, maîtriser, combattre ou accepter sous réserves en certaines circonstances, qu'un langage symbolique universel à travers lequel nous donnons forme à des émotions, des images, des idées, des actions. (p. 5)

Ainsi, il ajoute que l'imaginaire peut être conçu comme un monde des images disposées sous la forme d'auto-organisation, comme un espace unique de liberté et un outil de la pensée, à savoir :

Un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figures qui modifient ou enrichissent le réel perçu ou conçu. (p. 10)

Sous l'égide de Gaston Bachelard et Gilbert Durand, c'est depuis la moitié du XX<sup>e</sup> siècle que la relation entre l'imaginaire et les mythes<sup>6</sup> ont fait un grand pas : d'abord, c'est principalement avec Gaston Bachelard et la puissance de l'imagination créatrice, à travers les quatre éléments de la nature conformant l'instance première de la pensée, qu'une philosophie autour de l'imaginaire s'installe. À côté de cette ligne de pensée, le lien entre les imaginaires sociaux et les archétypes décrits par Carl Gustav

---

<sup>6</sup> « Il est vrai que nous n'avons plus avec les mythes le rapport que pouvaient avoir les sociétés primitives ou les alchimistes ou les chevaliers. Mais ils demeurent à la fois un objet de connaissance qui éclaire sur les modes de pensée 'autres', que notre temps peut faire sien, s'il veut tenter de vivre » (Vierne, 1980, p. 46).

Jung, qui appartient à la génération précédente, a été repris par Gilbert Durand, anthropologue et assembleur d'images. En 1979, il a commencé à étudier les variations cycliques de Prométhée, Dionysos et Hermès sur une période d'environ cent soixante-cinq ans. Il instaure un type d'universalité tout en soulignant que les archétypes ne sont pas fixes, mais ils varient selon les cultures, de même que le mythe qui est « endossé et par des cultures, et par des personnes, et par des moments » (Durand, 1996b, p. 105). Certes, nous proposons ici d'envisager l'étude des mythes en tant que matrice des représentations d'une société, constitué par « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes » (Durand, 1960, p. 43) qui au cours du temps historique se « dégradent » et se métamorphosent en différentes variantes associées à un archétype originel. En outre, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), Gilbert Durand propose un appareil « mythodologique » qui a profondément influencé cette thèse. Il définit un système de classification des images, en examinant les « dominantes réflexes » communes que les êtres humains possèdent — « posturale », « digestive » et « sexuelle » —. Nous proposerons ici d'appliquer ce système de classification d'images durandien à la capacité qu'a le monde de représenter le paysage.

Conformément à ce contexte, la présente thèse vise essentiellement à attester et à comprendre le mythe comme une structure dotée d'un « dynamisme transformateur » (Durand, 1960, p. 43) qui façonne l'expérience humaine, et qui n'est pas un système statique, mais qui au fil du temps est actualisé, modifié et enrichi, en dérivant dans un affluent mythologique qui sillonne les imaginaires sociaux. En d'autres termes, il s'agit d'interpréter diachroniquement le mythe qui prend forme en fonction du contexte dans lequel celui-ci émerge, mais qui permet au récit mythique d'adhérer aux approches et interprétations contemporaines par le biais d'un archétype matriarcal et universel, capable d'évoluer et de s'adapter aux enjeux socio-culturels actuels. Nous nous proposons donc de nourrir le « trajet anthropologique » de Gilbert Durand, lequel a donné lieu à un large éventail d'enquêtes sur l'imaginaire<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Nous devons citer les études développées en France de Michel Cazenave (1996), Jean-Jacques Wunenburger (1996), Pierre Brunel (1992), Philippe Walter (2002), Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet et Jean-Pierre Richard. En Roumanie, il faut mettre en évidence les recherches menées par Corin Braga et la création de la *Enciclopedia imaginariilor din România* (2021) à partir d'une perspective synoptique qui vise à étudier les principaux domaines des représentations collectives roumaines dans le cadre de l'interculturalisme européen. En Espagne, il faut souligner les œuvres sous l'égide durandienne de Mercedes Montoro Araque (2018), à qui nous devons la naissance de MITEMA

L'une des hypothèses de notre thèse identifie d'ailleurs que les sociétés modernes se sont paradoxalement construites autour de nouvelles formes d'imaginaires sociaux fondés, d'après les recherches de l'anthropologue français Gilbert Durand (1996c), et les sociologues Michel Maffesoli (1985) et Gilles Lipovetsky (2004), sur des mythes dominants masculins coexistant en tension au cours des derniers siècles. Concrètement, nous pouvons citer le progrès lié à Prométhée ; une organisation sociétale revendiquant les loisirs et les désirs incarnés par Dionysos ; à côté du phénomène de mondialisation de la communication fondé sur l'esprit d'Hermès. Cependant, nous ne pouvons pas ignorer d'autres mythèmes, à savoir « les plus petites unités sémantiques signalées par des redondances » (Durand, 1996a, p. 194), intimement associés à ces mythes, et pourtant liés à une conciliation avec la nature et au réveil du sacré féminin (D'Eaubonne, 1974 ; Merchant, 1980 ; Latour, 2015 ; Montoro Araque, 2022<sup>8</sup>). De cette façon, la possible réactivation des mythèmes tels qu'un mal bien aimable ou un don maléfique, ainsi que l'ouverture de la jarre (Vernant, 2006), propres du mythe de création de Pandore, nous invite à reconstituer une grammaire de l'imaginaire structurée autour d'un possible archétype originaire féminin (Neumann, 2009 ; Gimbutas, 1991, Solié, 1988). Celui-ci est réinvesti sous forme de symboles et de mythes s'actualisant en fonction d'un contexte socioculturel donné. Suivant la relecture du mythe de Pandore proposée par Ivan Illich (1971), nous soutenons l'idée qu'Épiméthée, contrairement à son frère Prométhée, est devenu avec Pandore, assimilée à la déesse de la fertilité, le gardien de l'espoir — de la nature —, bien loin du progrès prométhéen :

---

(Mitos, imaginarios, temáticas pluridisciplinares), centre de recherche andalou sur l'imaginaire, ainsi que les recherches de Fátima Gutiérrez (2012) à Barcelone. Nous devons également citer les recherches mythanalytiques de Lluís Duch, ainsi que les études d'Andrés Ortiz-Osés, Patxi Lanceros et Alain Verjat. De plus, Isabel Paraíso applique les fondements théoriques de Gilbert Durand au commentaire de texte (1988, 1995), ainsi que María Teresa Hernández (1988) et García Bérrio qui ont étendu la mythocritique aux arts plastiques. En ce qui concerne le septième art, c'est Núria Bou et Xavier Pérez qui ont récemment étendu la mythodologie à l'analyse de l'archétype masculin dans *El temps de l'heroi, èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood* (2000). Non seulement en Europe, mais aussi au Mexique, nous ne pouvons pas passer sous silence les intéressantes études autour des imaginaires de la nature menées par Blanca Solares (2012) au sein du CRIM (Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias).

<sup>8</sup> Montoro Araque, M. (2022). « E “o abismo ficou”...: leitura eco-poética dos “estados-limites” da paisagem ». *Esferas* (sous presse). Le contenu de cet article, avec des conclusions identiques, a été présenté précédemment lors du séminaire international *Imaginaires, nature et art* (19 mars 2021), organisé par le CRIM de l'UNAM (Mexique) sous le titre « Nature et émotions, sous le prisme des bassins sémantiques ».

Il nous faudrait un nom pour ceux qui aident leur frère Prométhée à allumer le feu et à forger le fer mais qui le font pour développer leur aptitude à soigner, à aider, à s'occuper d'autrui [...]. Pourquoi ne pas appeler ces frères et ces sœurs, porteurs de notre espoir, les épiméthéens ? (pp. 187-188)

Aussi pertinente que soit pour nous l'idée de comprendre l'étude des isotopies culturelles à travers les mythes et un archétype unifiant le féminin sacré à la nature, nous assistons actuellement à une bataille épistémologique — une « appréhension anti-archétypale » — qui rejette l'approche de l'archétype, une structure imaginaire qui est tombée sur une banalisation terminologique. Cette *doxa*, chère à une époque « 'criticiste' possédée par le démon de la déconstruction », nous invite avec Corin Braga (2019a) à « faire émerger une attitude et une vision plus compréhensive » (p. 7). Il s'agit donc de repenser une notion qui, devenue un fourre-tout, se trouve aujourd'hui à la dérive, parfois fortement contestée, notamment en France<sup>9</sup>, d'autres fois confusément accueillie par la recherche actuelle<sup>10</sup>. Cette dichotomie nous a amené à nous intéresser à l'archétypologie, à l'aborder prudemment, car la crise de cette nomenclature devient l'occasion d'établir un corpus méthodologique et d'élaborer une nouvelle lecture et application pratique sur l'étayage féminin — maternel, fécondant, tellurique — et archétypal de la représentation paysagère. Celle-ci embrasse les paysages archétypaux (Nash, 1997), des néologismes tels que « mythscape » (Ryan, 1989) ou même l'approche écocritique et écoféministe (D'Eaubonne, 1974) au sein des études de genre. Ces domaines sont perméables à la problématisation d'une nouvelle notion d'archétype au croisement du féminin, et reposent sur l'influence du milieu, dans ce cas-là, paysager, sur les mythes et leurs représentations symboliques.

Par conséquent, cette thèse s'enrichit d'un contexte abordant l'étude des relations entre la femme et l'environnement paysager dans le domaine des humanités environnementales<sup>11</sup>. Cette branche naît comme une réponse et un complément au

---

<sup>9</sup> Voir à ce sujet les études de George Didi Hubermann ou de Jacques LeGoff : « Les recherches sur l'imaginaire suscitent en moi des réserves quand elles dérapent vers l'irrationnel et le psychanalytique dominé par l'idéologie suspecte des archétypes » (Le Groff cité dans Braga, 2019, p. 32).

<sup>10</sup> À ce propos, il faut noter l'augmentation du nombre de publications récentes qui essaient de mettre en rapport les archétypes et le paysage (Cf. Perluss, 2004 ; Antill, 2020 ; Murphy, 2021).

<sup>11</sup> L'expression d'humanités environnementales repose sur un renouvellement des savoirs de la nature et l'environnement sur le terrain académique, politique et social, à l'emprise de nouveaux systèmes

projet humaniste contemporain, qui a considéré l'homme comme une entité sociale aussi bien qu'individuelle, mais a négligé sa relation étroite et l'interdépendance avec la nature et les êtres qui l'habitent. De cette façon, nous assistons à des multiples manifestations contemporaines dans le domaine social, littéraire — comme l'écocritique<sup>12</sup> ou l'écosémiotique<sup>13</sup> — et artistique permettant aux êtres humains de rétablir leur lien avec l'environnement paysager. En particulier, l'être humain montre, à notre avis, la nécessité de connecter avec le milieu et de créer de nouveaux modèles d'appartenance au paysage axés sur l'*imago* maternel<sup>14</sup>. En ce sens, sommes-nous en train d'assister au « temps du paysage » (Rancière, 2020) au féminin ?

Notons par ailleurs que c'est à Françoise d'Eaubonne que nous devons la naissance de l'écoféminisme en 1974, au sein du Mouvement de libération des femmes (MLF). Théoricienne, activiste et fondatrice d'*Écologie-féministe*, d'Eaubonne introduit pour la première fois en France — notamment chez Hélène Cixous, et Annie Leclerc — une notion à cheval entre le féminisme constructiviste de Simone de Beauvoir et le féminisme essentialiste-naturaliste. Or, cette nouvelle vision a été écartée de la scène féministe française pendant des décennies en raison de l'absence de conciliation entre les deux pôles (Cambourakis, 2018). L'écoféminisme met en évidence « les connexions qui existent entre la domination des hommes sur la nature et celle qu'ils exercent sur les femmes » (Larrère, 2012, p. 105). L'union entre écologie et féminisme a suscité des controverses ainsi que des manifestations littéraires plurielles<sup>15</sup>. Cependant, elles nous

---

de conciliation face à la crise écologique mondiale. Voir à ce sujet Hamman, P., & Choné, A. (2018) *Circulations et renouvellement des savoirs sur la nature et l'environnement en France et en Allemagne: questionner les Humanités environnementales. Circulations et renouvellement des savoirs sur la nature et l'environnement en France et en Allemagne : questionner les Humanités environnementales* ; Blanc, G.; Demeulenaere, É.; Feuerhahn, W. (2017). *Humanités environnementales. Enquêtes et contre-enquêtes*. Publications de la Sorbonne.

<sup>12</sup> L'écocritique est définie comme « une étude de la relation entre la littérature et l'environnement, menée dans un esprit d'engagement envers la praxis environnementaliste » (Buell, 1995, p. 430), ou encore, d'après Cheryll Glotfelty (1996) comme « l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique » (p. 18).

<sup>13</sup> Voir à ce sujet Vadean, M. et Sylvain, D. (2005). *La pensée écologique et l'espace littéraire*. Presses de l'Université du Québec.

<sup>14</sup> La réactivation de mythèmes liés à l'*imago* maternel est perméable dans différents domaines, spécialement le littéraire et l'artistique. Nous assistons, par exemple, à l'exhibition de Sebastião Salgado, du 1<sup>er</sup> avril au 22 septembre 2022, au Parvis de la Défense, à Paris, sous le titre de *Aqua Mater*. Les paysages aquatiques sont ici dotés du symbolisme propre du sacré féminin et visent à revendiquer la nécessité de préserver la biodiversité planétaire, à savoir, d'une Gaïa menacée par le changement climatique et le progrès technologique.

<sup>15</sup> Dans la presse française écoféministe nous devons souligner la revue littéraire et artistique *Sorciers* (1976-1981), fondée par Xavière Gauthier ; *Histoires d'Elles* (1977-1980), ainsi que le journal

invitent à les unifier et à revendiquer, dans cette thèse, les symboles et mythes au féminin, en creusant une relecture qui tiendra en compte un large héritage de symboles et significations autour de la Grande Déesse (Neumann, 2009 ; Gimbutas, 1991), tout en proportionnant d'autres nouveaux. C'est une raison de plus pour laquelle nous allons creuser les imaginaires sociaux afin de mieux comprendre les représentations et les valeurs des femmes vis-à-vis de la nature.

Dans ce sens, et tout en insistant sur les nouveaux enjeux de la nomenclature archétypale, des termes aussi importants que « imaginaire », « paysage », « femme » ou « nature » (Descola, 2005), à côté de « archétype », dans les discours sociaux, politiques, scientifiques, littéraires et artistiques seront clés dans cette thèse. Comme nous avons souligné plus haut, les définitions de l'imaginaire évoluent du mythique au symbolique, en passant par d'autres domaines qui renvoient à des états de conscience ou d'inconscience. En outre, l'imaginaire est associé à d'autres catégories théoriques complexes telles que la culture, la société, l'imagination et l'image ; « ce monde irréel de l'imaginaire que les hommes n'ont cessé d'édifier pour y déchiffrer la vérité de leur existence réelle » (Vernant, 2007, p. 2086). Cependant, les études en imaginaire deviennent également perméables à d'autres disciplines à caractère empirique, telles que les neurosciences. La pensée systémique dévoile une perspective compatible avec les schémas archétypaux — « mental *schemata* » (Braga, 2019b, p. 116) — ici proposés, qui sont soumis à un système de répétitions et de résonances d'images, et à une structure logique qui va du général au particulier. La physique, en outre, permet de nous rapprocher de Friedrich Schlegel quand il énonce le suivant : « Veux-tu pénétrer dans l'intimité de la physique, fais-toi initier aux mystères de la poésie » (Schlegel cité dans Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, p. 216). À partir d'une science plus ouverte et plus complète, Gaston Bachelard (1937) et Robert Caillois (1962) ont proposé une approche de l'imaginaire qui a une base biologique. Tout en s'inspirant de la théorie de Werner Heisenberg, les atomes et la poétique de l'espace, Gaston Bachelard (1937) soutient que « pour un microphysicien, toucher un corps est aussi métaphorique que toucher un cœur » (p. 56).

---

du groupe Psychanalyse et politique (Psychépo) du MFL, *Des femmes en mouvements hebdo* (1979-1982).

Toutefois, il est bien souvent ardu d'étudier les images archétypales, reproduites dans l'art et la littérature, au-delà de la démonstration de leur pérennité et polarisation. Nous allons partir de l'hypothèse junguienne selon laquelle les archétypes sont des images primordiales et universelles. Selon Jung (1951), ces images sont « communes » à toutes les cultures, comme « la Grande Mère » (p. 183). À cet égard, le psychanalyste constate que « la relation à la terre et à la matière est l'une des inaliénables qualités de l'archétype de la mère » (Jung, 1972, p. 47). Les images archétypales sont matérialisées sous des formes symboliques plurivalentes et elles structurent les imaginaires collectifs autour des représentations de la nature et, à notre avis, des paysages au croisement du féminin.

Il n'est donc pas surprenant que des tentatives de définition de l'archétype aient été faites à plusieurs reprises au cours de l'histoire. Corin Braga (2019a) met en exergue un panorama historique de l'archétype, situant sa genèse dans la pensée platonicienne et la philosophie franco-allemande, se consolidant en France à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, étant repris plus tard par Carl Gustav Jung et Gaston Bachelard, et étant présent aujourd'hui au sein de l'anthropologie symbolique et comparatiste de Gilbert Durand. Dans cette tentative d'affirmer que l'archétype, ainsi que l'influence qu'il exerce sur la construction des mythes, est un dispositif d'analyse transculturelle de notre société occidentale, nous pouvons trouver un bon nombre de théories critiques, comme indiqué ci-dessus, qui considèrent la présentation du structuralisme, de la psychologie et de la sociologie comme des compartiments stagnants, et non pas comme des sciences à interconnecter de façon interdisciplinaire. C'est ainsi que nous pouvons différencier de l'archétypologie ce que l'on a appelé thématisme structurel<sup>16</sup> (Lévi-Strauss, 1958) et critique thématique<sup>17</sup> (Richard, 1961). Notons bien que, au contraire de ces écoles qui

---

<sup>16</sup> Le thématisme structurel, distinct du structuralisme figuratif, tend vers le concret, vers l'étude des thèmes spécifiques d'un texte narratif ; la mythocritique vise l'universalisation, l'étude plus large d'une œuvre, tant visuelle que textuelle, parce qu'elle considère le mythe primordial imprégné de patrimoine culturel et vient intégrer les redondances symboliques et archétypiques au cœur des sociétés.

<sup>17</sup> Il faut différencier la critique thématique du thématisme structurel, terme qui, sous l'aile de Gaston Bachelard, renvoie à l'interprétation symbolique des thèmes repérés dans une œuvre. Il s'agit d'une critique qui se concentre sur le thème en tant qu'axe d'un ensemble sémantique — ce que nous pourrions appeler « bassin sémantique », aux dires de Gilbert Durand —, c'est-à-dire, en tant que système organisateur de signifiants dans un texte littéraire. La critique thématique soutient l'idée que « les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession » (Richard, 1961, p. 80). Arrêtons-nous quelques instants sur la définition donnée par Michel Collot (1988),

revendiquent la concrétisation et l'étude de thèmes spécifiques face à l'universalité de l'archétypocritique<sup>18</sup> — ou de la mythocritique —, la méthode archétypale cherche à agglutiner des images qui ont un sens psychologique et culturel dans les profondeurs de l'œuvre et de l'époque et qui permettent de tracer des continuités et des ruptures, des familiarités et des tensions.

Dans la même ligne de pensée, et étranger à la critique thématique, Gilbert Durand propose une archétypologie générale se concentrant sur les mythes « directeurs d'une société » qui ont imprégné, entre l'intime et social, les œuvres et les cultures humaines et qui ont la fréquence et la réactivation la plus notable. Pour Durand, l'image archétypale n'est pas passive, ni un simple souvenir régressif, mais elle est actuelle et opérante. L'archétype est doté d'un dynamisme interne et, de même qu'il façonne une œuvre, il orchestre une époque et définit un patrimoine socio-historique. En effet, tout comme nous parlons d'œuvres picturales et littéraires, nous pouvons aussi parler

---

pour qui, d'un point de vue métaphorique, « le thème a une structure (textuelle) et un horizon (extratextuel). La thématique part de l'analyse de la première, mais ne saurait s'y arrêter : elle s'efforce de déceler dans la 'page' » les grandes lignes d'un 'paysage'. Elle procède par un va-et-vient constant entre le thème et le texte » (p. 89). Certes, il se réfère à la notion de « paysage » d'une œuvre en tant qu'architecture thématique chez Jean-Pierre Richard dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961). À côté de celle-ci, nous pouvons ainsi citer d'autres structuralistes de renom comme Lévi-Strauss (1958), dans son analyse des mythes, ou Roland Barthes, dans son ouvrage *Mythologies* (1957). D'autres études appartiennent également à la critique proprement thématique ou mythologie comparée, comme celles de Albert Béguin avec *L'âme romantique et le rêve* (1939), de Jean Rousset, auteur de *Forme et signification* (1963), et l'œuvre *Thèmes et mythes* (1981) de Raymond Trousson.

<sup>18</sup> L'archétypocritique doit pourtant son origine en tant qu'appareil critique à Sir James Frazer, qui écrit *Le Golden Bough* (1890), le premier texte qui étudie les mythologies culturelles partagées par l'humanité tout entière, entre les religions primitives et modernes, ainsi que les archétypes en termes matériels. Ensuite, Amy Maud Bodkin, auteure de *Archetypal Patterns in Poetry* (1934), décrit des modèles archétypaux en poésie et applique la théorie de Carl Gustav Jung à propos de la nature immatérielle des « images primordiales » (1952, p. 279) et leur lien avec l'inconscient. Il convient également de citer Northrop Frye et son *Anatomie de la critique* (1957), qui propose de couvrir les différentes méthodes de la critique littéraire selon quatre axes : une critique historique plus traditionnelle, orientée vers les modes tragique, comique et satirique ; une critique éthologique, ou encore appelée théorie des symboles, tels que les mots, les phrases, les images et les motifs ; une critique archétypale ou théorie des mythes — qui nous intéresse particulièrement en raison de sa proximité avec la méthodologie adoptée — ; et enfin, une critique rhétorique ou théorie des genres de la prose, du drame ou de la poésie lyrique. Pour Frye, les archétypes littéraires « jouent un rôle essentiel dans la refonte de l'univers matériel en un univers verbal alternatif qui est humainement intelligible et viable, car il est adapté aux besoins et préoccupations humains essentiels » (Abrams, 1993, pp. 224-225). Un contemporain de cet auteur, Pierre Albouy, dans son ouvrage *Mythes et Mythologies dans la littérature française* (1969), aborde l'étude du mythe littéraire, par lequel il entend tout récit qui implique la présence d'un mythe, tel qu'il est plus ou moins modifié par son auteur ou par la tradition. Considérant les différents usages que les différentes écoles littéraires ont fait des mythes au cours des siècles, Albouy procède au catalogage des plus importants et des plus récurrents, en suivant une logique diachronique à travers l'histoire de la littérature française, et une logique thématique, en se concentrant sur les mythes qui ont l'apparition est la plus notable.

d'époques ou de périodes historiques. Cette « mythodologie » (Durand, 1979 ; 1996a) permet d'identifier les redondances de motifs — mythologèmes<sup>19</sup> — qui reviennent au présent au moyen des arts et de la littérature. Elle est composée de deux axes qui seront détaillés plus loin et qui constituent l'essentiel de notre méthodologie : concrètement, nous nous servons de la mythocritique, que nous appliquerons par le biais de l'analyse textuelle du récit mythique, ainsi que de la mythanalyse, tout en prenant compte de l'influence du mythe sur la société à travers la culture.

Le « trajet anthropologique » proposé par la mythodologie durandienne, référence majeure dans la systématisation de l'imaginaire symbolique, allant de l'intimité subjective à l'objectivation culturelle, à savoir, aux « intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » (Durand, 2016, p. 38), dévoile les grandes structures figuratives, ainsi que leur flux dans une culture et une société données. C'est pourquoi, Jean-Jacques Wunenburger (2013) définit cette transcendance de mythes et mythèmes — que nous ne confondons pas avec les thèmes !<sup>20</sup> — « au sens de réseaux thématiques cohérents d'images symboliques » (p. 37). Il nous semble par conséquent plus pertinent d'appliquer ce modèle théorique déjà existant, à la « mythodologie » et les humanités environnementales, tout en contribuant dans cette thèse — ou du moins nous l'espérons ! — à l'apport de nouvelles nuances.

Notre hypothèse de base consiste à considérer que ces trois mythes dominants masculins — Prométhée, Dionysos et Hermès — peuvent être remplacés par un autre type de divinité qui détourne les attributs du sacré féminin au sein des imaginaires sociaux : Pandore remplacerait la triade masculine, ainsi que l'archétype ontologique de la Grande déesse ou la déesse-mère, pour créer une nouvelle structure unificatrice qui évolue du XIX<sup>e</sup> siècle au présent. C'est ainsi que ce contexte nous invite à ouvrir « la

---

<sup>19</sup> Le « mythologème » correspondrait au « thème » chez Raymond Trousson. Il le définit comme « un fil conducteur, éternel et intemporel, qui se recharge, au long des siècles, à l'aide de tout l'héritage artistique et philosophique entassé, sur le chemin sans fin pour l'aventurier humain; c'est parce qu'il préserve et restitue, au travers de ces innombrables transmutations, quelques constantes, quelques préoccupations fondamentales en un mot, quelque chose d'essentiel de la nature humaine » (Trousson, 1965, pp. 91-92).

<sup>20</sup> À partir des années 1950, le thématisme commence à coexister avec la mythocritique, ce qui a continué à dénaturer sa nomenclature. Cette école semble confondre le « mythologème » avec le « thème », tout en déviant considérablement le véritable sens du mot archétype — souvent interprété comme « motif » —. D'après Fátima Gutiérrez (2012), « il est dommage que ceux qui, à notre avis, utilisent aujourd'hui de manière inappropriée le concept de mythocritique, tout en se proclamant mythocritiques, ne l'aient pas encore découvert » (p. 188).

boîte de Pandore » et à nous aventurer dans une nouvelle approche de la nomenclature des sciences de l’imaginaire : les bassins sémantiques, les champs culturels et linguistiques, les constellations d’images, les identités, le patrimoine socio-culturel, ou le paysage conjugué au féminin seront des termes récurrents dans les pages à suivre.

De prime abord, nous ne soutenons pas l’idée d’images archétypales fixes et préexistantes, au sens platonicien et junguien. Mais, au contraire, nous défendons la thèse de la disposition et le dynamisme de notre psychisme « en creux », aux dires de Durand (1996b), « des dynamismes formatifs, des creux (ou moules) spécifiques qui, nécessairement s’accomplissent et se remplissent » (p. 120), lorsqu’on reçoit certaines images ou qu’on néglige d’autres moins « prégnantes ». Si la jonction entre la matrice psychique et les images fonde l’homogénéité de l’imaginaire, nous pouvons donc reprendre la théorie durandienne selon laquelle les archétypes seraient le produit d’un « trajet anthropologique » des contraintes biologiques — pulsions, gestes — aux intimations sociales, qui culmine dans la convergence et concrétisation sous la forme de symboles regroupés en « constellations » (Durand, 1999a, p. 194).

La postmodernité subit l’empire nostalgique des grands mythes. Aux dires de Michel Tournier (1977), nous sommes des animaux mythologiques, car nous vivons toujours des mythes, « grâce au bruissement d’histoires, au kaléidoscope d’images qui entourent le petit enfant dès le berceau et l’accompagnent jusqu’au tombeau » (p. 56). Les mythes sont présents dans la plupart de nos romans, de nos films, de nos paysages ainsi que dans la science et des objets techniques. Ils se construisent sur des fondements anthropologiques et sur un contexte socioculturel précis. Comment les paysages sont-ils mythopoïétiques au sens où ils sont générateurs de mythes intériorisés dans l’esprit et devenues les représentations guides de la pratique de la postmodernité ? Il nous semble donc nécessaire d’introduire une réflexion sur la légitimité des mythes, des symboles et de l’archétype de la Grande Mère ou Terre-Mère associés à la nature féminine, la représentation romantique et postmoderne du paysage et la construction de l’identité, à partir des codes de représentation du corps que nous pouvons reconnaître dans différents domaines, comme les arts plastiques, la littérature ou la danse<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Dans l’expression corporelle à travers la danse traditionnelle, concrètement à travers le flamenco et la danse orientale, il faut remarquer des modalités et des rôles réservés aux femmes. L’expression des archétypes féminins dans la danse est très liée aux mythes. Par exemple, la danse de

Au total, tel qu'elle se présente, l'interprétation des données que cette thèse se propose de recueillir vise à une analyse sur la permanence et la transformation des référents mythiques. Cette idée implique le besoin de concrétiser la notion d'archétype qui occupe notre centre d'intérêt, tout en tenant en compte des différents impacts que celle-ci a eus au niveau scientifique et sociétal. En ce sens, nous ne nous contenterons pas de pouvoir témoigner de la présence des mythes de Prométhée, Dionysos et Hermès dans l'œuvre de Gustave Moreau ; il ne nous suffira pas de voir et de décrire l'ensemble de mythèmes des trois mythes qu'on y trouve et leur organisation formelle. Nous tenterons de répondre à cette suite de questions : pourquoi ces mythes apparaissent-ils à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Quel est le rôle qu'ils jouent dans l'organisation formelle de l'œuvre ? Quelle est leur fonction idéologique, existentielle, politique et sociale par rapport à la nature ? Pour ce faire, nous allons passer du mythe à l'étude des bassins sémantiques, pour constater, ensuite, comment des couches germinatives dynamisent en verticalité et horizontalité archétypale les couches textuelles-artistiques d'un corpus proposé et indiqué plus bas. Ce cheminement vers le haut et le bas inspiré par le rapport épithétique, — selon la réflexologie de Bechterev proposée par Gilbert Durand, ainsi que selon l'alchimie — suit une organisation discursive qui ira du général au concret. Par conséquent, nous avons organisé notre application de la mythodologie et de l'archétypologie autour de différentes problématiques qui constituent le noyau épistémologique de notre thèse :

D'une part, il devient pertinent de remettre en question la notion d'archétype et une relecture des mythes dominants dans notre société occidentale. Qu'entendons-nous par archétype ? Pourquoi se pencher sur l'archétype — *a priori* signalé par sa rigidité — et non pas sur le dynamisme du symbole ? Est-il possible de parler de l'universalité de l'archétype sans considérer la concrétisation du symbole, à savoir, le « synthème »<sup>22</sup> ?

---

harem, le cabaret égyptien et la danse meyanca sont liées à la sensualité d'Aphrodite, tandis que la danse tribale est liée à Athéna. En outre, ces expressions archétypales sont aussi présentes dans la danse des bols, pratiquée uniquement par des femmes pour interpréter la figure féminine mongolienne, et dans la danse des éventails en Chine.

<sup>22</sup> Le synthème devient intéressant dans l'étude des archétypes et des symboles en raison de son caractère spécifique. Le tableau de la classification isotopique des images de Gilbert Durand, publié au départ dans *L'imagination symbolique*, illustre la relation structurale entre les réflexes dominants, les schèmes verbaux, les archétypes épithètes et substantifs, ainsi qu'une série de symboles et de synthèmes (Voir Appendice B). Gilbert Durand s'appuie sur René Alleau au moment d'emprunter la notion de « synthème », opposée à celle de symbole, et qui est réservée « aux signes conventionnels par

De quelle manière l'archétype participe dans un trajet qui va du général au concret dans une classification isotopique adaptée à l'étude du paysage sous un axiome féminin ? Faudrait-il plutôt revendiquer l'unité de l'archétype face à la tendance actuelle à le pluraliser ? En quoi d'autres structures, comme « l'eschatype » ou « l'anarchétype »<sup>23</sup> (Braga, 2003), offrent de nouvelles perspectives dans un domaine qui traverse directement des questions culturelles et socio-anthropologiques ? En raison de la controverse actuelle de l'archétype, pouvons-nous le faire tourner en un outil critique, pratique et dynamique pour le domaine des humanités environnementales ?

D'autre part, dans cette tentative de définition et d'application pratique d'une archétypologie du paysage, la présente thèse est axée autour d'une série d'interrogations s'adressant à clarifier si les sociétés assistent depuis la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à une réactivation des myèmes liés à l'*imago* maternelle, à l'environnement et au paysage. En quoi l'anthropologie symbolique peut-elle ouvrir la voie à de nouveaux outils d'analyse mythocritique et mythanalytique, et attester à la réactivation du mythe de Pandore — à notre avis, déguisée en Ève, Sophia et Gaïa —, depuis le décadentisme à la période actuelle ? Comment le symbolisme féminin du sel s'est-il consolidé à travers une vaste « constellation d'images » culturelles ? Est-il possible d'établir une relation entre la femme et le paysage salin ? La prospection du paysage du sel, minéral aussi bienfaisant que corrosif, ne révèle-t-elle pas des symboles alchimiques et féminins dotés de la même ambiguïté qui caractérise Pandore ?

Pour tenter d'éclaircir les questions qui guident ces problématiques, quelques précisions sur la raison du choix du terrain et du corpus d'analyse s'imposent ci-après.

Notre étude mythodologique concerne la période comprise entre 1850 et 2020, à savoir, un bassin sémantique de cent soixante-dix années. En considérant le mythe comme un miroir socioculturel, ce choix prend en compte l'étude du « *sermo mythicus* »

---

l'intermédiaire desquels un lien mutuel est établi par les hommes, soit entre eux, soit entre une idée et une chose ou une action... » (Alleau, 1958, p. 35).

<sup>23</sup> Ces deux néologismes ont été introduits par Corin Braga (2012) comme une alternative à l'archétype. Ces deux structures parviennent à organiser, de manière dynamique, les corpus d'œuvres littéraires. Ainsi, l'« eschatype » est assimilé au « type final », contrairement à l'archétype, qui est défini comme « type originel », car les textes – et, à notre avis, dans les œuvres artistiques – eschotypiques évoluent au cours du temps vers un noyau de signification se concrétisant à la fin d'un trajet symbolique. En revanche, l'« anarchétype » opère au moyen d'une éclosion, car il se réfère à la structure « explosée » ou « fragmentée » (p. 14) des œuvres qui fuit d'un centre totalisateur et unificateur. Le professeur Braga met en exergue ce phénomène de déstructuration, par exemple, dans les récits mythologiques acculturés issus de la tradition chamanique et celtique.

qui, par Gilbert Durand (1996a), est défini comme l'ensemble de « paquets », « essais » ou « constellations d'images » (p. 194) mythiques redondantes qui se concentrent dans un « bassin sémantique ». Ce dernier est entendu comme « une homéologie commune » (p. 81) s'étendant, selon notre hypothèse, du décadentisme à la postmodernité.

Bien entendu, nous nous référons aux investigations antérieures — (Durand, 1996c ; Maffesoli, 1985 ; Lipovetsky, 2004) — qui constatent la réactivation et l'éclipse des grands mythes, à savoir, Prométhée, Dionysos et Hermès. Or, nous pourrions en effet objecter qu'en raison de l'enracinement anthropologique des symboles associés à ces figures mythiques prééminentes, on n'a pas encore accordé une attention suffisante à une déesse faisant partie d'un récit d'origine et qui introduit la première femme (Vernant, 2006) dans l'histoire de l'humanité, tout en ayant un impact important sur les imaginaires du décadentisme jusqu'au présent. Nous nous proposons donc, ici de montrer la prééminence de Pandore.

C'est à la période décadente où nous assistons à une vaste production culturelle autour de la figure de Pandore, un mythe qui a été largement traité en peinture et en littérature. Elle est conservée au musée du Louvre depuis 1922, dans la toile *Eva Prima Pandora*, signée par Jean Cousin l'Ancien. Mais c'est chez les préraphaélites et les peintres symbolistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que Pandore s'est le plus répandue. Nous pouvons citer des œuvres évocatrices de Pandore, comme celle qui a été conçue par Dante Gabriel Rossetti ou Odilon Redon, qui se sont également intéressés à cette déesse polysémique. La verticalité, l'exotisme, le Grand Œuvre, le goût pour le paysage et les atmosphères oniriques marquent un courant symboliste dans lequel Pandore se trouve en osmose avec l'environnement naturel. Il faut ainsi remarquer, par exemple, la *Pandore* (1895) d'Ary Renan, peintre symboliste fortement influencé par Gustave Moreau, qui imagine la déesse dans une grotte de stalactites, ou encore la représentation de Pandore par Louis Hersant, où la figure féminine repose dans un paysage boisé. Ce fond iconographique nous invite à songer à la féminisation du paysage à partir d'une perspective comparatiste. Au-delà de leur parcours chronologique, il nous intéresse particulièrement la relation archétypale à la Grande Déesse – à notre avis, incarnée par Pandore – et la façon dont ces images sont perméables à d'autres représentations culturelles que nous pouvons rapprocher les unes

des autres. Cette aimantation mutuelle des images suit la tendance de Gustave Moreau à accumuler et à répéter les formes anciennes, ou aux dires de Gilbert Durand (1960), à creuser un « continuum homogène de l'imaginaire » (p. 13) :

Mélanges piquants des différents modes, des différents styles des écoles les plus opposées, selon les besoins du sentiment et de l'imagination. Grand clavier — à connaître à fond, à manier. Sources intarissables, éternelles, auxquelles le génie nouveau ajoute et qu'il modifie en s'y mêlant. (Cooke, 2002, p. 257)

Ainsi, cette thèse s'appuie sur un grand nombre de productions littéraires et artistiques axées sur deux grands blocs distincts : un corpus d'analyse et un corpus complémentaire.

En premier lieu, le corpus d'analyse se réfère principalement à l'œuvre littéraire — écrits personnels, annotations — et picturale — ensemble de dessins et de peintures à caractère mythologique<sup>24</sup> — de Gustave Moreau, peintre-écrivain lié au postromantisme et au symbolisme qui a contribué à une nouvelle représentation du corps de la femme dans une Europe de fin de siècle en mutation. Nous avons classé son œuvre afin de définir l'apparition — d'émergence — de quatre subarchétypes<sup>25</sup> que nous verrons plus bas et que nous faisons nôtres à partir de la notion de « femme-paysage » chez Bachelard (1942), à savoir, la femme « projetée sur la nature » (p. 144) : « femme-plante », « femme-eau », « femme-rocher » et « femme-terre ». Nous nous concentrerons en particulier sur l'analyse de l'œuvre *Orphée sur la tombe d'Eurydice* (1889), ainsi que sur d'autres dessins et peintures appartenant aux fonds privés du Musée Gustave Moreau, tels que *Fée des eaux*, *Fleur mystique*, *Femme dans une grotte* et *Deux femmes dans un paysage*, tous datés de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Parallèlement, nous nous intéressons aux résonances iconographiques et symboliques existantes entre ce corpus d'images décadentes et des représentations

---

<sup>24</sup> Voir Annexe II. Classification archétypale de l'œuvre de Gustave Moreau.

<sup>25</sup> Nous définissons les subarchétypes (A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> et A<sub>4</sub>) en tant que modèles apparemment latents, à savoir, des images prototypiques et universelles qui dépendent d'un niveau supérieur, à savoir, un archétype ontologique. Ces quatre catégories ou groupes d'images abordent le « substantialisme féminin » (Bachelard, 1942, p. 145) du paysage. Chaque subarchétype interagit avec le précédent, de sorte qu'ils sont déterminés par des rapports de perméabilité, complémentarité et continuité.

culturelles autour de l’imaginaire féminin du sel et des paysages salés<sup>26</sup>. En particulier, nous nous appuyons sur des images qui reprennent la mythologie et le symbolisme de Gustave Moreau dans les marais salants, à travers des paysages conjugués au féminin, dotés de figures verticales dans lesquelles le corps se confond avec la nature. En effet, la constitution de ce corpus a été guidée par plusieurs critères : la verticalité qui se répète dans toutes ces œuvres lors de la représentation du corps, son mimétisme en consonance avec les éléments naturels du paysage, l’esthétique symbolique du paysage, l’alchimie du paysage et son caractère mythique. À ce stade, au corpus d’analyse sont ajoutées des photographies prises lors de notre travail sur le terrain du paysage des marais salants, ainsi que lors d’un travail d’enquête au Musée de la carte postale de Baud. Elles s’inscrivent dans le projet personnel *Imago salis*, à travers lequel nous proposons de montrer que l’imaginaire individuel s’inscrit dans l’imaginaire collectif. Avec cette prospection du paysage salin nous souhaitons explorer la puissance symbolique et métaphysique du paysage. D’un côté, tout en progressant davantage dans la connaissance du corps métaphorique qui devient paysage — élément capable d’imprégner le territoire des « intimités subjectives » du milieu dont Gilbert Durand (2016, p. 21) nous parle —, la paludière ou saunière et la façon dont celle-ci incarne le paysage peut être lue sous les traits de la déesse Pandore. Et de l’autre, à travers la possible identification des mêmes éléments symboliques et des mêmes gestes posturaux que nous nous proposons de démêler dans la production artistique de Gustave Moreau, où les baigneuses, les fées des eaux et les amazones nous rappellent les paludières et les éléments paysagers — aquatiques, végétaux, rocheux, terrestres — des marais salants.

Nous nous sommes également appuyée sur une œuvre de Eugène Picou (1887), conservée au Musée des Marais Salants, dont la symbolique a été étendue aux représentations culturelles modernes et postmodernes parmi lesquelles nous pouvons citer des auteurs internationaux qui ont travaillé sur la dimension féminine du sel comme Faten Chouba Skhiri (2016), Lola Montero (2019) et Javier Viver (2020).

En deuxième lieu, nous recourons à un corpus complémentaire, à savoir, une base iconographique s’élargissant du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles, qui propose une extension de la théorie de Pierre Brunel (1992) sur l’irradiation, l’émergence et la flexibilité des

---

<sup>26</sup> Voir Annexe III. Iconographie des paysages de sel : *Imago salis*.

mythes dans le but d'interroger et démontrer la prolongation au présent des images qui se sont consolidées au XIX<sup>e</sup> siècle à partir de l'œuvre littéraire et artistique de Gustave Moreau et chez des auteurs internationaux plus tardifs comme Louis Cattiaux, Odilon Redon, Salvador Dalí, ou Gabriel Barceló.

Étant donné qu'il y a des images qui apparaissent de manière obsessionnelle chez un auteur et une période, cette recherche insiste sur le fait de pouvoir démêler les structures figuratives, c'est-à-dire déchiffrer l'œuvre du point de vue des symboles et de leurs fréquences rhétoriques. Ce corpus se prête à nourrir un schéma, cette fois-ci chronologique, d'isotopies culturelles qui ont incorporé une triade mythologique — par allusion directe ou indirecte — dans les œuvres littéraires et artistiques, au même temps qu'elles attestent une classification tripartite de Pandore.

Signalons enfin que ces deux corpus — l'un visant à définir quatre sous-catégories comme outil d'analyse, l'autre cherchant à compléter notre bassin sémantique, à le quantifier et à le dresser d'une triade mythologique — se trouvent liés à un ensemble de figures scientifiques — graphiques<sup>27</sup>, diagrammes et schémas qui s'inspirent de Gilbert Durand (1960) et d'Erich Neumann (1955). Ces outils illustrent les rapports entre l'alchimie et la mythologie à propos des mouvements cycliques des mythes — inspirés d'une « itération circulaire » (Bonardel, 2011, p. 119) et de la

---

<sup>27</sup> Arrêtons-nous quelques instants sur les graphiques de l'Appendice A proposant l'étude statistique de la pérennité terminologique à l'intérieur du bassin sémantique. Les trois graphiques s'étendent de 1820 à 2020 afin de mieux comprendre l'héritage et la résonance des mythes avant 1850, période où commence le bassin sémantique de notre schéma. Tout en nous appuyant sur une recherche quantitative, nous proposons la construction d'un bassin sémantique à l'égard des prémisses de l'appareil méthodologique qui introduit la mythologie durandienne afin de parvenir à quantifier cette période. Il s'agit d'un schéma détaillant le parcours vital d'un mythe sans être celui-ci définitif, mais dynamique et ouvert, sensible aux mutations et pérennités tout au long de la recherche. Pour ce faire, cette recherche s'appuie sur l'outil *Google Ngram Viewer* et son potentiel en termes d'analyse culturelle. Très proches de la mythologie et à l'étude du bassin sémantique durandien, les outils algorithmiques d'analyse culturelle pourraient, en ce sens, confirmer des hypothèses sur des faits trans-historiques. Il faut néanmoins être attentif et prudent dans l'interprétation du graphique, car l'analyse herméneutique et symbolique des textes, c'est-à-dire mythocritique ou même mythoanalytique — lorsqu'elle est perméable à l'analyse de la pensée des sociétés — est une chose, et l'analyse quantitative fournie par cet outil en est une autre. Cependant, les deux se complètent dans notre étude du bassin sémantique. Ce logiciel réalise une analyse des références bibliographiques numériques à l'aide des visualisations quantitatives sur la base de données de Google. En d'autres termes, il s'agit d'un algorithme qui plonge dans l'ensemble des sources textuelles indexées en ligne et, tout en s'appuyant sur la puissance des métadonnées utilisées dans cette indexation, effectue des comparaisons des occurrences et des redondances de termes, appelées « grammes », au cours du temps. Ce système nous fait penser à la relation entre le mythe en tant qu'unité minimale de signification, par rapport aux récits mythiques.

« *destillatio circulatoria* » (Jung, 1955, p. 277) des quatre principes élémentaires convoqués dans ce travail. Ces représentations graphiques synthétiques ont été élaborées par nos soins dans le but de soutenir le propos des différentes étapes de l'argumentation, notamment en lien avec le bassin sémantique que ce travail présente. De plus, ces figures permettent de mieux comprendre les antécédents alchimiques qui nous ont permis de creuser les quatre subarquétypes et nous prononcer à propos de la prééminence du féminin dans les représentations du paysage du décadentisme à la postmodernité.

Nous entendons donc traduire, dans cette thèse, par un lien avec la nature intrinsèque aux femmes — et, par conséquent, par une appropriation de l'identité féminine du paysage —, la « pérennité », « dérivation » et « usure » (Durand, 1996a, p. 149) d'images consolidées à travers des figures mythologiques fondatrices au sein de la mémoire collective. C'est là que nous conduira la démarche transdisciplinaire — car il est question d'art, études de genre, littérature, ecoféminisme —, et par conséquent, deux méthodologies : la « mythologie » (Durand, 1996a) et « l'archétypocritique » (Braga, 2019a). Toutes les deux se trouvent au croisement des savoirs connexes en vue d'atteindre une compréhension plus complète, voire systémique, de l'inépuisable richesse sémantique et figurée des récits mythiques, ainsi que de leur perméabilité dans les imaginaires sociaux. Il s'agit de croiser transversalement les démarches scientifiques de chaque discipline en vue d'étudier un objet commun : la lecture de l'identité féminine du paysage. Pour ce faire, et comme mentionné ci-dessus, notre approche de la notion d'archétype et des structures qui définissent la dimension féminine du paysage est basée sur deux axes : la mythocritique et la mythanalyse.

En premier lieu, la mythocritique se définit comme une théorie d'interprétation et de compréhension des objets mythiques dans leur dimension synchronique. Elle est née au sein de l'École de Grenoble — aujourd'hui CRI2i<sup>28</sup> et l'UMR 5316 Litt&Arts, à l'Université Grenoble Alpes —, où nous avons complété notre formation. Le terme a été forgé vers 1970 et a été inspiré par la psychocritique de Charles Mauron (1962). Dans son ouvrage *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Gilbert Durand (1979) explicite

---

<sup>28</sup> Depuis l'année 2010, « L'École de Grenoble » a continué à fructifier « le nouvel esprit anthropologique » durandien grâce à la fondation du Centre de recherches internationales sur l'imaginaire (CRI2i) à Cluj-Napoca, à l'Universitatea Babeș-Bolyai, sous l'aile d'un ample comité directeur à l'intérieur duquel nous pouvons mentionner Corin Braga, Jean-Jacques Wunenburger et Philippe Walter.

les principes théoriques de cette herméneutique s'appuyant sur une « critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent à la signification de tout récit » (p. 307). L'analyse méticuleuse dressée dans *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme : les structures figuratives du roman stendhalien* (1961) inaugure une démarche qui jette la lumière sur les études mythocritiques autour des écrivains tels que Shelley, Baudelaire, Marcel Proust et William Blake. La mythocritique procède par analyse de la dimension archétypale de l'œuvre ou de l'objet culturel, en identifiant ses unités minimales — les mythèmes —, et en les comparant à une version idéale du mythe à laquelle elles sont liées. Les redondances, les mutations et l'introduction de nouvelles significations fournissent des informations précieuses pour la phase la plus interprétative, l'analyse du mythe. Son objectif est d'identifier quels mythes et quelles matrices signifiantes sont au cœur de l'imaginaire d'un auteur et d'une période concrète.

En deuxième lieu, la mythanalyse, qui est directement liée à la mythocritique, offre une dimension diachronique et socioculturelle du mythe. Elle s'adresse à l'ensemble de symboles, encore latents — dans notre thèse, relatifs aux divinités féminines — qui ont traversé différentes cultures et civilisations. La mythanalyse est une méthode permettant d'étudier les récits mythiques dans le but d'en extraire un sens sociologique pendant la période définie dans le bassin sémantique. Cette méthode tente donc une synthèse constructive des différentes critiques littéraires, artistiques, et sociologiques tout en concevant le mythe comme une entité symbolique. Elle consiste à identifier des thèmes récurrents — des « métaphores obsédantes » (Mauron, 1962) — à l'intérieur des récits, des images et des discours ; à décortiquer les contextes spatiaux et les personnages qui les habitent ; à contraster le *sermo mythicus* et les récits d'autres époques et cultures différentes. Il s'agit donc d'une méthodologie qui privilégie l'universalité et l'immortalité des mythes et dans laquelle toute œuvre artistique ou littéraire revendique directement ou indirectement l'émergence d'un mythe afin de se manifester au sens plénier. Cette méthode nous permet, comme le souligne Mercedes Montoro Araque (2019), de « parvenir à dégager les mythèmes, à partir des différentes leçons — dans les réseaux tout aussi bien paradigmatique, relevant d'une mémoire culturelle, que syntagmatique, relevant d'une adaptation textuelle — » afin de faire émerger « les valeurs numineuses dont le patrimoine culturel d'une société qui se

nourrit, rappelons-le, non pas exclusivement de littérature, mais de représentations artistiques, d'histoire, plus ou moins véhiculées par l'idéologie et la politique en place » (p. 24).

De manière complémentaire au « trajet anthropologique » durandien et au réseau d'images se tissant au cours du bassin sémantique qui occupe notre étude, dans l'approche transdisciplinaire qui propose l'archétypologie, cette recherche se tourne également vers la littérature alchimique, l'art, les neurosciences et l'écoféminisme. À partir d'une méthode de recherche transversale, notre but est d'appliquer les préceptes de Gilbert Durand (1960) et de Corin Braga (2003 ; 2019), entre autres, tout en reconsidérant la notion d'archétype en postmodernité.

En définitive, nous prétendons dans cette thèse, *primo*, remplacer toute dichotomie par l'introduction de trois figures mythologiques féminines nous permettant de mieux comprendre les deux derniers siècles et l'ensemble de représentations collectives et individuelles liées au paysage. Notre démarche envisage une triade féminine en opposition à la triade masculine déjà introduite par Gilbert Durand (1979) afin d'offrir une relecture au féminin du bassin sémantique s'étendant de la fin du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Or, c'est ici certainement, qu'il faut prêter le plus d'attention à la « pérennité » et aux « dérivations » du mythe de Prométhée, Dionysos et Hermès, remplacés par une Pandore contenant de trois identités : Ève, Sophia et Gaïa. Nous allons, par conséquent, nous concentrer sur la figure de Pandore en tant que mythe littéraire et artistique qui, depuis le décadentisme jusqu'en postmodernité, abrite des significations ambiguës et multiples, ainsi que des moyens d'expression divergents. Ses trois identités nous semblent dériver vers une féminisation du paysage, et en somme, un paysage « archémythique »<sup>29</sup>, que nous espérons pouvoir démontrer à partir du bassin sémantique durandien.

*Secundo*, nous entendons établir quatre groupes d'images archétypales — que nous appelons « subarchétypes » —, pour mieux étudier leur structure dynamique ainsi que leur dimension épithétique — ascension et descente — et substantivée — diurne et

---

<sup>29</sup> Nous empruntons la notion d'« archémythe » à Gérard Bouchard (2013) en tant que « configuration symbolique qui survient rarement dans l'histoire d'une société mais qui marque profondément son cours » (p. 119). Ce terme est également repris par Alain Bertrand, dans la thèse dirigée par Pierre Brunel *L'archémythe des Amazones* à Paris IV Sorbonne en l'an 2000. (Cf. Bertrand, 2014, p. 15).

nocturne — : « femme-eau », « femme-plante », « femme-rocher » et « femme-terre ». Nous nous proposons de définir ces quatre structures comme un outil d'analyse mythocritique et mythanalytique permettant de classer les œuvres de nature littéraire et artistique, et les contextes socio-culturels qui ont en commun la figure de Pandore, tout en ayant la possibilité de les élargir dans des recherches futures recherches. Nous nous sommes proposée, par conséquent, d'organiser les relations migratoires entre les images se trouvant à l'intérieur d'un bassin sémantique de cent soixante-dix ans, situé entre le XIX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle, ainsi que leur relation symbolique et archétypale. Cet aspect contribue à la vérification de l'impact de l'œuvre et de l'*imago* maternelle de Gustave Moreau dans la période contemporaine, tout en nous permettant de mettre en avant les quatre images archétypiques issues de la féminisation du paysage soulevées dans cette étude. Ce corpus d'images obéit aux « forces réflexologiques » (Durand, 2016, p. 33), à savoir, une classification que nous allons adopter par le biais de figures féminines intégrées dans le paysage. De plus, nous proposons de creuser la féminisation du paysage à travers les redondances symboliques identifiées dans les paysages du sel, minéral aussi régénérateur que destructeur que Pandore. Nous ne pouvons absolument pas laisser de côté l'opportunité d'analyser dans ce contexte l'importance du mythe dans la construction et l'évolution holistique des écoféminismes et les écotopies en postmodernité.

*Tertio*, ce travail tentera de mettre en rapport la substantification des schèmes avec des gestes humains et de la réflexologie de Bechterev (1913, 1933), le point de départ de Gilbert Durand (2016), pour enfin, comprendre la façon dont les subarchétypes se conjuguent selon des prégnances culturelles, se chevauchant constamment les unes avec les autres. L'intérêt est de réactualiser la notion d'archétype tout en ouvrant la voie — ou plutôt la boîte ! — à une exploration vers d'autres termes plus pratiques, comme « l'eschatype » ou « l'anarchétype », définis par Corin Braga (2003, 2004, 2005). Pandore remplacerait l'archétype ontologique de la Grande déesse pour créer une structure explosée — « anarchétypique » — et pourtant unifiante — « eschatypique » — au cours de deux siècles de notre étude, en même temps que nous considérons d'autres néologismes actuels comme « archétopos » (Lévy, 2014) et « archémythe » (Bertrand, 2014), nous permettant d'établir la non-dissociation entre nature et culture, paysage et divinités.



---

# I

## **PREMIÈRE PARTIE. L'ARCHÉTYPE : VERS UNE DÉFINITION AU CROISEMENT DU FÉMININ**



## CHAPITRE I. POINT DE DÉPART THÉORIQUE : APPLICATION DE L'ALCHIMIE ET DE LA MYTHODOLOGIE À L'ARCHÉTYPOLOGIE

C'est dans les conceptions concernant la Terre-Mère, les minerais et les métaux, et surtout dans l'expérience de l'homme archaïque engagé dans les travaux de la mine, de la fusion et de la forge, qu'il faut chercher une des principales sources de l'alchimie.  
(Eliade, 1997, p. 86)

Ce premier chapitre situe le présent travail de recherche vis-à-vis de son contexte d'émergence concret, des sciences humaines et environnementales en général et des « mythologies » en particulier, des travaux précédents sur l'étude comparatiste des mythes et leur dimension alchimique, et enfin des sciences de l'imaginaire fortement influencées par la pensée systémique, dans le but d'introduire la concaténation des subarchétypes qui conforment un paysage au croisement du féminin.

Il y a une centaine d'années, Carl Gustav Jung, inspiré par des penseurs anachroniques qui avaient ultérieurement développé l'archétype, comme Empédocle, Platon, Kant ou Saint-Augustin<sup>30</sup>, passe pour la première fois sa propre définition du terme. C'est dans *Instinct et Inconscient* (1919) qu'il décrit en profondeur ces types psychologiques qui font partie de l'inconscient collectif et qui se traduisent par des accumulations d'expériences millénaires ; des images primordiales présentes dans les mythes, les œuvres d'art, la littérature, les rêves, et à notre avis, dans les espaces identitaires. Jung (1998) précise qu'il s'agit de « formes ou images de nature collective, qui se manifestent pratiquement dans le monde entier comme éléments constitutifs des mythes et en même temps comme produits autochtones, individuels, d'origine

---

<sup>30</sup> À propos des définitions données par ces auteurs, il est à retenir l'archétype comme « Eidos » chez Platon ; l'archétype en tant que « natura archétypa », à savoir, « le premier monde, le monde supra-sensible, celui que nous connaissons simplement dans la raison », d'après Kant ; et, notamment l'archétype comme « une empreinte archaïque contenant des motifs mythologiques » chez Saint Augustin.

inconsciente » (p. 102). De cette définition, il est capital d'en tirer un lien de l'archétype avec les représentations collectives universelles, tout en s'exprimant notamment à travers les récits mythiques. Ces représentations sont également inscrites au sein de la psyché de chaque individu. Cependant, compte tenu du fait que la notion d'archétype a été souvent mal comprise, source de confusions et de contestations « dans un *Mundus imaginalis* qu'a trop souvent méprisé l'investigation occidentale » (Durand, 2020, p. 571), il est pertinent d'en présenter une relecture et une approche au terme adaptée à notre temps. Aux dires de Corin Braga (2019), « l'archétype est dénoncé comme un concept artificiellement enflé, hypostasié ou généralisé de manière illégitime » (p. 29). Par conséquent, ce chapitre propose de définir un concept basé sur un fondement archétypique postmoderne et essentiellement féminin — sur le plan alchimique et mythologique —, dépouillant l'archétype de sa « fonction idéologique d'instrument-clé dans la construction de discours (textes) de légitimation comme la morphologie des cultures ou la psychanalyse » (Braga, 2019, p. 29). Nous insistons, en effet, sur une notion d'archétype appliquée au domaine du paysage au féminin à partir de la mythologie, perspective méthodologique introduite par Gilbert Durand (1996a) ; l'alchimie, entendue en tant que source de symboles universels en raison de son approche à la nature et aux éléments primordiaux ; ainsi que l'archétypologie postmoderne que nous tenons à cœur d'étudier dans les pages qui suivent.

Avant de considérer l'exploration d'une nouvelle définition de l'archétype, il n'en reste pas moins que de décrire un bref parcours théorique et de prendre en compte d'autres postures qui coexistent avec celui-ci. Ces concepts antagoniques mènent à critiquer la notion d'archétype pour préférer des opérations d'identifications, précisément dans un contexte social postmoderne où les discours identitaires s'accroissent au fur et à mesure qu'ils répondent à la providence du féminin et au retour à l'androgynie<sup>31</sup>.

Du point de vue relationnel, le concept actuel d'identité individuelle et de groupe répond à la même structuration des archétypes et à la composante émotionnelle du comportement des individus, les imaginaires sociaux, les mythes collectifs et

---

<sup>31</sup> La constellation de l'androgynie s'étend du décadentisme à la postmodernité, moment où ce sujet commence à se réactiver aussi bien dans le domaine des arts plastiques que dans celui de la littérature (Cf. Monneyron, 1996. ; Lisa Rado, 2009).

l'influence des éléments de la nature dans la pensée occidentale et orientale. Les philosophes élémentaires présocratiques se tournent sur l'origine et la nature de la cause première à partir des images et des récits mythologiques. Ils ne s'appuient pas seulement sur les mythes grecs, en particulier, mais sur la mythologie archaïque qui incarne divers motifs qu'ils englobent dans le concept *arkhè*, en grec, genèse, principe ou origine. Ce concept nous renvoie aux archétypes, en tant qu'images premières qui émergent de l'inconscient humain et qui deviennent une partie de la conscience. En ce sens, Thalès de Milet croyait que l'eau était « l'archè » de toutes choses (Cf. Vernant, 1990, p. 113), la force vitale originaire. D'un point de vue poétique, sa théorie contribue au choix de l'eau comme substance primordiale, responsable des mouvements cycliques, du principe de destruction et régénération<sup>32</sup>.

Dans la même ligne de pensée, pour Héraclite, ce principe originaire repose sur le feu comme l'élément fondamental, « le grand souverain » (Conche, 1986, p. 302). En revanche, Anaximandre, le disciple de Thalès, développe le concept de *apeiron* (Cf. Castoriadis, 2004, p. 298) qui désigne l'infinitude et considère que l'*arkhè* est impossible, car il n'y a pas de principe premier dicible, identifiable ou déterminable (Cf. Neddaf, 2008, pp. 100-103). Selon le philosophe, ce qui est premier et universel n'a pas de forme ni frontière. Peu convaincu, Anaximène considère que la véritable substance primordiale est l'air, un élément infini tel que l'*apeiron* qui, par le biais de processus de transformation physique, est capable de créer toutes choses. Ces quatre penseurs présocratiques partagent l'idée d'une seule matière primaire créatrice qui, en définitive, nous permet de partir de la notion d'archétype comme substance élémentaire et universelle se rapportant à l'alchimie et à la nature. Cette dernière est souvent personnifiée sous la forme d'une femme nue, représentée en train de prodiguer des conseils à l'alchimiste<sup>33</sup>, ou comme l'une des déesses archaïques et universelles, gardiennes de la vie et de la fertilité — Tiamat, Isis, Osiris, Aya et Hathor dans la

---

<sup>32</sup> Il faut noter l'idée de Thalès, selon laquelle l'eau est à l'origine de tout « et donc la terre flotte sur l'eau », est l'expression d'une expérience mythique basée sur l'archétype du chaos. Cette image archétypique qui renvoie au principe destructeur de la féminité est « l'eau primitive » comme source du monde qui naît. De même, il existe une analogie entre l'*apeiron* d'Anaximandre et l'archétype du chaos. Le passage de la pensée mythique-imaginative à la pensée rationnelle et abstraite est également représenté par Anaximène, qui fait également appel à divers archétypes, la similitude entre l'air et l'archétype du chaos). Ces similitudes sont à rapprocher à l'archétype de la Terre-Mère dans sa dimension fatale.

<sup>33</sup> Voir la miniature de Jean Perréal représentant une allégorie alchimique dans le manuscrit *Complainte de la Nature à l'alchimiste errant* (1516) de Pierre Sala.

mythologie mésopotamienne ; Boga Shakti dans l'hindouisme, Freyja et Ceridwen, dans la mythologie celte ; Mari, dans la mythologie vasque ; Coatlicue et Huixtocihuatl, dans la mythologie aztèque ; Ève dans le récit biblique ; enfin les déesses gréco-romaines Médée, Hécate, Maya, Pandore, Déméter, Gaïa et Sophia, entre autres —.

Pour Jung, l'archétype est « une structure vide servant de matrice virtuelle génératrice de certains types d'images, d'idées, d'émotions ou de comportements » (Le Quellec, 2013, p. 225) », et ayant lieu à partir d'images communes et très variées, en fonction de la culture et de l'inconscient — dans son cas, fortement marqué par la figure féminine maternelle<sup>34</sup> —. Dans la même ligne de pensée que les philosophes de la nature<sup>35</sup>, Gaston Bachelard introduit plus tard une perspective universelle unifiant les images archétypiques à travers la détermination des quatre éléments — feu, eau, air et terre —. Dans *La poétique de la rêverie*, il explique comment au moment de la genèse de la culture « les mythes sortaient de terre, ouvraient la terre pour qu'avec l'œil de ses lacs elle regarde le ciel » (Bachelard, 1960, p. 161). Cette personnification et féminisation de la terre répond à la conception bachelardienne de l'homme, qui « exprimait la terre, le ciel, les eaux. L'homme était la parole de ce macro-anthropos qu'est le corps monstrueux de la terre » (p. 161). C'est là que, selon notre thèse, le corps de la terre, à savoir la nature — le macrocosme —, devient universellement corps de femme — microcosme —. Tel que souligne Csilla Kemenczei, analyste jungienne et créatrice de la méthode *d'Analyse des Mythes Corporels* (AMC)<sup>36</sup> dans son état primordial de Terre-Mère matricielle, « la femme représente la toute-puissance indifférenciée », et elle précise que de la découverte de cette puissance indifférenciée

---

<sup>34</sup> Cette conception est à rapprocher aux traits biographiques de Carl Gustav Jung, très pertinents dans le cadre de cette étude où la femme occupe une place primordiale. Dans son œuvre *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées* (1961), concrètement à l'intérieur du chapitre « L'Enfance », le psychiatre suisse parle de sa mère, Emilie Preiswerk (1848-1923). Elle avait perdu trois de ses cinq enfants, mais c'est la mort de son fils Paul, né deux ans avant Jung, qui ont pesé sur sa santé psychique, l'équilibre du couple parental et sur l'état psychique de Jung lors d'une enfance fortement marquée par les angoisses, la mort, la terreur et le mystère autour de la figure maternelle. Par rapport à cette dernière, il avoue avoir « joué un rôle qu'il l'était interdit de connaître » (Jung 1973, p. 45). Ces circonstances auraient profondément influencé la théorie archétypale jungienne donnant lieu à la formulation de l'anima (la partie féminine de l'homme ou de la femme qui représente sa mère et qui est à la base du complexe maternel), la grand mère, l'ombre, la Persona et le Soi.

<sup>35</sup> Empédocles désignait l'eau, la terre, l'air et le feu comme les quatre éléments essentiels qui composent toutes choses. L'arché est passé d'une substance unique (monisme) à la possibilité d'en être composé de plusieurs (pluralisme). Les quatre éléments que le philosophe a identifiés comme substantiels étaient constamment en mouvement et se mélangeaient.

<sup>36</sup> L'*Analyse des Mythes Corporels* (AMC) est une technique d'art-thérapie qui s'appuie sur les contes et les mythes pour explorer l'inconscient.

émerge alors une conscience qui est incarnée par la Déesse Mère. « C'est l'instant où la conscience rencontre la nature et la déesse sort des viscères de la terre » (Kemenczei, 2010, 16:03). Ainsi, la relation entre la femme et la nature, particulièrement à travers le paysage, introduit un féminin sacré qui nous semble intéressant d'appuyer sur l'image cosmique et archétypale de la Terre-Mère<sup>37</sup> et les mythes paysagers gréco-romains de Gaïa ou même de Pandore — comme nous découvrirons en parcourant une relecture ecoféministe —, déesses de la terre féconde, de la maternité, de la mort et de la résurrection. En effet, le féminin entraîne la capacité à générer, à porter fruit, non seulement biologiquement, mais sur le plan alchimique et mythologique. C'est ce que nous allons tenter de constater à partir de deux strates qui peuvent être appliquées à l'étude de l'archétypologie au croisement du féminin.

D'abord, la première strate est donnée par l'élément mythique se situant dans un entre-deux : entre une dimension identitaire qui reflète des redondances dans le prototypes mythiques et une dimension sociétale embrassant les déterminations internes et externes des cultures et des structures sociales que Gilbert Durand encadre dans « le trajet anthropologique » (Durand, 2016, pp. 20-21), notion nous permettant de mieux comprendre la culture et son lien avec les représentations imaginaires, ainsi que l'étude comparatiste des mythologies (Durand, 1996a). Les mythes classiques témoignent le lien profond de l'être humain avec son rapport à l'environnement paysager, particulièrement de la femme avec la nature, un archétype qui, en principe, répond à une structure mentale commune à l'humanité, qui fonctionne partout d'une manière identique (Neumann, 1995). Erich Neumann, disciple de Jung, compare les mythes et

---

<sup>37</sup> Il est à noter que l'universalité de l'archétype de la Terre-Mère a été mise en question par Jean-Loïc Le Quellec par rapport aux études junguiens sur la Trinité dans la mythologie égyptienne. Le Quellec (2013) considère Geb, le dieu terrestre, et Nut, la déesse céleste, comme deux exceptions qui contredisent l'existence d'un « archétype préexistant au christianisme » (p. 248) et atteste, que « les archétypes ne sont manifestement pas universels, et encore moins nécessaires » (p. 249). De nombreuses études autour de l'archétypologie (Braga, 2019), ainsi que notre thèse, diffèrent de cette position, étant donné que les mythèmes répondent à une logique redondante, invariante, et toutefois, vulnérable aux altérations qui se produisent à chaque période et dans chaque contexte socioculturel. En outre, dans le cas des divinités égyptiennes archaïques, il faut tenir en compte le syncrétisme égyptien et gréco-romain, porteur d'images hétérogènes contextualisées dans un empire aussi vaste sur le plan chronologique. Concrètement, pendant la période ptolémaïque, les divinités locales et étrangères commencent à se ressembler, en raison du pouvoir politique qui se développe avec l'inclusion des territoires égyptiens et gréco-romains, et qui commence à transformer l'iconographie et les attributs de ces dieux. (Voir à ce sujet Arroyo de La Fuente, M. A. 2006. «Iconografía de las divinidades alejandrinas». *E-Excellence*, 1, pp. 1-31). Ce fait donne encore plus de raisons à la confusion des éléments entre les déesses matriarcales grecques et égyptiennes, et à la survie d'un archétype universel, qui a été sensible à l'évolution des deux cultures.

les images du féminin du Néolithique, de l'Égypte, de la Grèce, du Moyen Âge et de la Renaissance. D'après lui, l'archétype du féminin et de la Grande Mère constituent des images élémentaires issues de l'inconscient, signalant, positivement, la libération et la croissance, l'inspiration et la sagesse, et, négativement, la rétention et la dévoration, ou l'expulsion et le rejet<sup>38</sup>. Bien que la Grande Mère ou Terre-Mère soit une figure dangereusement double, Neumann soutient que les cultures monothéistes occidentales doivent redécouvrir au présent dans la littérature et les arts<sup>39</sup> cet archétype pour faire contrepoids à la conscience patriarcale dominante.

De même que pour la définition d'archétype, nous avons assisté à plusieurs notions du mythe au cours des dernières décennies : le mythe comme forme de supralangage fondée sur la répétition et l'opposition proposée par Lévi-Strauss (1954) ; le mythe comme structure commune chez Georges Dumézil (1971) ; le mythe comme mémoire, d'après la pensée d'André Siganos (1999) ; et le mythe comme opérateur social chez Gilbert Durand (1996), qui occupe l'épicentre de notre étude. Malgré la structure invariante, « un mythe, même quand il a explosé, a un impact variable dans une société ou une culture données, sur les différentes stratifications sociales ou sur les différents rôles sur lesquels il s'exerce » (Durand, 1996a, p. 167). En ce sens, à l'intérieur des récits mythiques, nous pouvons reconnaître des archétypes ayant une valeur universelle, ainsi que des « séquences et des mythèmes d'un mythe préétabli » (Durand, 1979, p. 310). Donc, il est possible d'étudier un mythème central, unique et facilement repérable. Ce mythème est invariable dans toute version du mythe tandis que les mythèmes secondaires, « qualitatifs, mais quantitativement constants » (Durand 1996, p. 104), ainsi que leur entité symbolique, pourraient changer d'une version à l'autre. Ces éléments forment un réseau d'images homogène qui se répète à l'intérieur d'un « bassin sémantique » (Durand, 1996a, p. 81), une structure socioculturelle identifiée par des régimes d'image spécifiques et des mythes dominants communs que nous développerons plus tard. Le mythe devient donc le moyen idéal

---

<sup>38</sup> À l'aide d'un diagramme, Erich Neumann introduit les différentes connexions entre les déesses à partir de leurs caractères élémentaires, de leurs transformations et représentations. (Cf. Neumann, 1955, p. 83). Parmi elles, nous ne trouvons pas la figure de Pandore, ce qui nous invite dans le chapitre I de la Troisième Partie, à revisiter cette question et à tenter d'introduire l'archétype de Gé-Pandore dans cette constellation d'archétypes communs et universels à toutes les cultures.

<sup>39</sup> Par exemple, Erich Neumann cite Henry Moore, artiste contemporain qui représente l'archétype de la mère et de l'enfant dans ses sculptures. (Voir Moore, H. 1936. *Mother and Child*. Londres, British Council Collection).

pour donner forme à des images archétypales, c'est-à-dire, à des images paradigmatiques et primordiales. D'après Gilbert Durand (1986b), le monde « au commencement n'était plus un logos annexé au fameux ego cogito, mais un *sermo mythicus* dépendant d'un collectif, d'un cosmique *excogitamus* primordial », d'où le besoin d'approfondir dans la recherche d'une « grammaire des images, totalement préreflexive, pré-sémiotique » (p. 73). Ce parallélisme est transposée à la fonction de l'alchimiste qui, de même que le mythologue, est un « chercheur d'images premières » (Bachelard, 1961, p. 35).

La deuxième strate s'appuie sur l'alchimie, tout en suivant le penchement de Jung sur la mythologie, son intérêt pour cette connaissance sensible de la matière. René Alleau dans l'introduction de son œuvre *Aspects de l'alchimie traditionnelle* (1953), définit cette démarche scientifique universelle et langage poétique comme suit :

Il semble ainsi que l'alchimie corresponde moins à une science physique qu'à une connaissance esthétique de la matière et qu'il faille la situer à mi-chemin entre la poésie et les mathématiques, entre le monde du symbole et celui du nombre. (p. 32)

Si l'union des éléments dans les *nuptiae chymicae*<sup>40</sup> assurent le premier pas de la fécondation, les déesses de la fertilité renvoient à une force créatrice et organisatrice du vivant poussant vers l'universalité et la structuration des archétypes, à « l'accumulation obsédante de 'paquets', 'd'essaims' ou de 'constellations' d'images (Durand, 1996a, p. 194). En ce sens, comme une structure organisée en arborescence, selon Jung, l'archétype « s'inscrit dans une trame de représentations apparentées entre elles, conduisant toujours à d'autres images archétypiques et se chevauchant constamment les unes les autres, et dont l'ensemble forme le singulier tapis de la vie » (Jung, 1998, p. 220). Les mythes exprimés dans ces images archétypiques introduisent des pistes vers les origines et les motifs de l'humanité à travers une persistance archétypale universelle. Étant donné que, comme souligne Françoise Bonardel, réputée

---

<sup>40</sup> Jean-Valentin Andreae est l'auteur de *Les noces chimiques de Christian Rosenkreutz* (1616). En alchimie, ce terme fait référence à l'union du mercure, principe féminin, et du soufre, principe masculin.

dans le domaine de la recherche sur la philosophie d'Hermès<sup>41</sup>, la motivation des alchimistes est de « apprendre à voir et opérer selon la Nature » (Bonardel, 1993, p. 471). Tout comme l'archétype, l'alchimie suit une dynamique structuraliste où les éléments convergent et façonnent la matière universelle convergent dans la disjonction du paysage, des femmes et de la nature. Ainsi, toute une dynamique interactionnelle composée de figures empruntées à la mythologie et à l'hermétisme donne lieu au triangle renversé ou triangle pubien, symbole du principe féminin que nous illustrons dans les pages qui suivent ; une structure ternaire basée pourtant sur la quaternité des éléments alchimiques issus de la pensée occidentale et orientale.

## 1.1. Vers la nature mythologique et alchimique des archétypes

Ce n'est pas par hasard que l'alchimie s'inspire de la mythologie. Tout comme le mythe, l'alchimie a été transmise oralement de maître à disciple, ainsi qu'à travers de sources textuelles. Considérée comme « la mère de toutes les sciences » (Hutin, 1951, p. 8), elle a été révélée au monde par le dieu Hermès — analogue au Thot égyptien — et, par conséquent, elle s'appuie sur les principes de la philosophie hermétique. Celle-ci repose sur un ensemble de théories relatives à la constitution de la matière et à la transmutation des substances (Cf. Hutin, 1951, p. 9). Voilés momentanément, émergents, destructeurs et régénérateurs, les mythes et les quatre éléments alchimiques ont été définis à travers de nombreuses significations symboliques et une structure archétypale, comme celle que nous nous proposons de définir ci-après. C'est ainsi qu'une étroite symbiose s'impose entre la science, la littérature alchimique et les grands mythes qui traversent l'ère décadente, en passant par la modernité, jusqu'à leur réactivation en postmodernité.

Comme dans les phases du Grand Œuvre alchimique<sup>42</sup>, le mythe est considéré une structure redondante et contrastée qui est signifiante<sup>43</sup>, et d'après Gilbert Durand,

---

<sup>41</sup> Sous la plume de Françoise Bonardel, il y a une quinzaine de livres et de nombreuses contributions inspirées dans certaines traditions anciennes, comme la gnose, l'hermétisme et l'alchimie, parmi lesquelles nous soulignons et empruntons à notre recherche, *L'Hermétisme* (1985) et *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité* (1993). Elle démontre comment un grand nombre de penseurs du XX<sup>e</sup> siècle, comme Bachelard, Heidegger, Thomas Mann et Roger Caillois, sont fondés sur la philosophie imaginaire de l'alchimie.

<sup>42</sup> Le Grand Œuvre alchimique se définit comme le processus de préparation de la Pierre philosophale à partir de l'union de contraires, du féminin et du masculin, le Mercure et le Soufre, respectivement. Un vaste corpus théorique et littéraire surgit de cette source et reprend les différentes

une essence fondée sur l'archétype, à savoir, « le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du sapiens, la nôtre » (Durand, 1996a, p. 230). Tout en suivant la même dynamique, la doctrine des quatre éléments, originellement attribuée au philosophe présocratique Empédocle d'Agrigente, l'univers serait composé de quatre éléments fondamentaux — le feu, la terre, l'air et l'eau — et deviendrait le commencement de toutes choses. Ces éléments sont présentés comme indestructibles et éternels, de sorte que tout ce qui existe naît et meurt par l'union et la séparation de ceux-ci. Aristote a résumé tous les éléments dans une proto-matière qu'il a appelée « *materia prima* » et qui est analogue à l'archétype en tant qu'image première. Ceci s'avère particulièrement pertinent si nous prenons en compte que plus tard, Basile Valentin et son disciple Paracelse soutiennent que chaque être s'organise autour d'un principe organique nommé *Archus*<sup>44</sup>, en français « archè », du grec ἀρχαίος, qui est au principe, à l'origine.

L'archétype se définirait ainsi comme une matérialité dans laquelle pouvoir se projeter, tel que Jean-Jacques Wunenburger (2012) l'exprime : « pour devenir image consistante, apte à capter et à actualiser un archétype, l'image a besoin d'être greffée sur des objets extérieurs, naturels ou fabriqués » (p. 24). L'archè est donc un concept, a priori macrocosmique — au niveau de la nature — et microcosmique — qui concerne l'humain — et qui, quant à nous, pourrait répondre à l'origine du noyau archétypal. Celui-ci est à rapprocher aux mythes universels liés à la Mère-Terre qui s'occupent de la recherche d'un centre commun pour tous les êtres de la Création, l'unité de la matière. De ce fait, Gilbert Durand (1996a) défend que « le noyau le mieux partagé de la compréhension, c'est le mythe » (p. 184).

De même que les mythes dominants, la composition et les qualités de la matière première, voire archétypale, peuvent être manipulées et se transformer. Les principes de l'alchimie sont étroitement liés à la nature des femmes, à la dimension génératrice et vivifiante, transformatrice, représentée par les déesses mythologiques de la fertilité

---

phases. Par rapport à ce sujet, dans l'ouvrage *L'alchimie expliquée sur ses textes classiques* (1972), Eugène Canseliet explore de nombreux indices sur l'élaboration de la matière première du Grand Œuvre.

<sup>43</sup> La redondance, comme Lévi-Strauss (1958) le démontre, Paul Ricoeur (1960) le soutient et Gilbert Durand le souligne, est l'essence du « *sermo mythicus* » et donc la clé de toute interprétation mythologique : à travers des « séries synchroniques, qui nous fournissent les « mythèmes », c'est-à-dire les plus petites unités sémantiques signalées par des redondances » (Durand, 1996a, p. 194).

<sup>44</sup> Sur le concept d'*Archus* de Paracelse, voir Pagel, W. (1958). *Paracelsus: An Introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance*, Basel, pp. 105-113.

rappelées ci-dessous. Aux dires d'Albert Poisson (1891), auteur romantique, « la Matière est une, mais elle peut prendre diverses formes et sous ces formes nouvelles se combiner à elle-même et produire de nouveaux corps » (p. 9). Le jeune alchimiste reprend la théorie de Basile Valentin sur l'unité et universalité de la matière première, selon laquelle « toutes choses viennent d'une même semence, elles ont toutes été à l'origine enfantées par la même mère » (Poisson, 1891, p. 9). Ainsi, les éléments évoluent d'une nature à l'autre, mais ils ne se diluent jamais, de même que les grands mythes dominants au cours de l'histoire. Cette doctrine, diffusée et rationalisée par Aristote, a été largement acceptée en Occident pendant des siècles et, en fait, n'est pas tombée complètement en désuétude avant la consolidation de la Modernité et du paradigme scientifique. Tel qu'affirmé par Durand (1996a), « le mythe se réfugie dans la clandestinité de l'alchimie et se défoule, ça et là, chez les mystiques qui quelquefois sont de grands poètes » (p. 42). Il s'agit certainement d'une doctrine qui s'inscrit dans un contexte culturel — littéraire et artistique — essentiellement marqué par le cadre de la pensée mythique, cependant menacée par la naissance de la rationalité occidentale.

### ***1.1.1. Les témoignages littéraires***

En raison de la pensée éclairée du XVIII<sup>e</sup> siècle, le monde est confronté à deux positions : d'un côté, unir les découvertes empiriques et la vision poétique dans une connaissance totalisante ; d'un autre côté, se pencher sur l'explication rigoureuse des phénomènes et condamner toute vision symbolique du monde. En France, les héritiers des valeurs romantiques allemandes prennent plutôt parti pour le premier et défendent dans leurs textes un lien fort avec la pensée ancienne, tout en reléguant la magie à un rôle périphérique et marginal. Toutefois, de cette condition sans privilèges, l'ésotérisme continue à fasciner dans l'Hexagone comme un moyen de reconquérir le monde matérialisé et industriel du XIX<sup>e</sup> siècle et des époques ultérieures. La mythologie survit également à ce contexte dans le sillage de nombreux témoignages littéraires francophones, car « toute culture dérive toujours l'énoncé mythographique et savant du mythe » (Durand, 1987, p. 17) que nous proposons de l'élargir à la littérature alchimique.

En première lieu, il faut considérer que la mythologie, tel que Jean-Pierre Vernant (1974) l'exprime, se définit comme « un ensemble narratif unifié qui

représente, par l'étendue de son champ et par sa cohérence interne, un système de pensée original, aussi complexe et rigoureux à sa façon que peut l'être, dans un registre différent, la construction d'une philosophie » (p. 207). Mais les nouvelles mythologies qui s'appuient sur des mythes modernes ne peuvent pas être dissociées des discours hérités du récit gréco-latin et biblique. Pour tout écrivain, c'est donc nécessaire de réécrire la mythologie selon sa propre vision du monde, de repenser le *sermo mythicus* qu'il emprunte ou qu'il imite, afin d'élaborer ses mythes personnels.

Par conséquent, sur le plan littéraire, la mythologie offre, d'une part, des éléments archétypaux lisibles, qui relèvent d'un symbolisme universel et sont en lien avec le contexte socio-culturel d'un auteur et un lecteur donnés ; d'autre part, elle permet de mettre en évidence les grands enjeux et questionnements qui concernent le monde d'hier, du présent et de demain. En ce sens, curieux du caractère universel du récit mythique, Honoré de Balzac reprend dans *La Comédie humaine* (1842) tout une lecture moderne des mythes<sup>45</sup> au milieu d'une époque de désenchantement à la figure de Vautrin, Rastignac ou de César Birotteau<sup>46</sup>, ainsi que par le biais d'un surnaturel mystique aux tons philosophiques dans *Séraphita* (1835) et *La Peau de Chagrin* (1831) où « tout y est mythe et figure »<sup>47</sup>. En outre, Victor Hugo s'aperçoit des redondances des récits mythiques dans le théâtre de Shakespeare (Cf, Durand, 19961, p. 201) et son œuvre se situe au carrefour du bien et du mal, de la liberté et de la fatalité, du juste et de l'injuste, tout en devenant un authentique créateur de mythes (Cf. Py, 1963). D'après Pierre Albouy (1985), « la révolution romantique a consisté [...] à donner à l'imagination la place souveraine réservée jusqu'alors à la raison. Or l'imagination est, par excellence, une faculté mythologique » (p. 11). Il n'est donc pas surprenant qu'André Gill ait représenté Hugo comme Hélios, ou un homme-soleil sur les vagues marines, et que Hugo lui-même signe cette caricature de la phrase suivante : « Je veux

---

<sup>45</sup> Voir à ce sujet Honoré de Balzac, « De l'état actuel de la littérature » in *Œuvres diverses*, éd. Roland Chollet et René Guise, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1230. Balzac intègre différents mythes classiques, mais il démontre également une connaissance approfondie des mythes scandinaves et hindouistes, ainsi que des figures mythiques bouddhistes.

<sup>46</sup> À propos de ce sujet, voir Baudelaire, Ch. (1976), *Œuvres complètes, Pléiade*, T. II, p. 496 ; Díaz, J. L. (1990). « Balzac et ses mythologies de l'écrivain ». *Mythologies du romantisme, La Licorne*, 18, pp. 75-85.

<sup>47</sup> Lettre adressée à Charles de Montalembert en septembre 1831. « La Peau de chagrin est la formule de la vie humaine, abstraction faite des individualités. Et, comme le disait M. Ballanche, tout y est mythe et figure » (Honoré de Balzac. 1960. *Correspondance*. Tome I. Paris : Garnier, p. 567).

toute la liberté comme je veux toute la lumière »<sup>48</sup>. Aussi Émile Zola pourrait se définir comme un mythographe de la période moderne — citons, par exemple, la personnification et mystification des espaces industriels et leur lien étroit avec le labyrinthe du Minotaure dans *Germinal* (1885) —. Outre, Mircea Eliade (1963), historien et philosophe roumain très présent en France, est le précurseur des analyses comparatistes de textes mythologiques et littéraires qui au sein des problématiques de l'*homo religiosus* retrouve la place sacrée de l'homme et l'idéal perdu des origines mythiques.

En deuxième lieu, la littérature alchimique devient de plus en plus courante en Occident à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, mais après un déclin important au XVII<sup>e</sup> siècle, elle resurgit au XIX<sup>e</sup><sup>49</sup> et XX<sup>e</sup> siècle par le biais de la réédition des traités et manuscrits anciens et de nombreuses parutions — à savoir, celles de Eliade, qui au-delà de la mythologie découvre la pierre philosophale (1921) — inspirées de la vision symbolique de l'univers au sein de la tradition occultiste, en dépit du prestige de la logique empirique. Les auteurs français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont attirés par la mythologie et l'ésotérisme que Stanislas de Guaita ou Éliphas Lévi ont popularisées. De Hugo à Lautréamont, en passant par Rimbaud, Mallarmé, Nerval et Baudelaire, tous ces écrivains ont utilisé l'occulte comme une arme puissante dans la recherche d'idéaux esthétiques dans les arts les plus archaïques, dans la révélation primordiale de la beauté. Au point qu'André Breton défend l'existence d'un courant antirationaliste influencée par la philosophie hermétique dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle, la « clef hiéroglyphique du monde », dont « l'accomplissement parfois pourrait bien se confondre avec celui du Grand Œuvre, tel que l'entendent les alchimistes »<sup>50</sup>. Cette idée peut s'élargir à la poésie de l'écrivain belge Achille Chavée, qui utilise un lexique magico-religieux, un vocabulaire de l'alchimie qui comprend des mots renvoyant au champ sémantique de la végétation mystique et des textes ésotériques<sup>51</sup>. Aussi, dans les écrits en prose, il est à

---

<sup>48</sup> Voir « Victor Hugo » par André Gill, *La Lune*, 19 mai 1867, Bibliothèque de Besançon.

<sup>49</sup> Concernant le lien entre écriture et magie au XIX<sup>e</sup> siècle, Yves Vadé écrit en 1990 *L'enchantement littéraire : écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*. Dans cet ouvrage il offre une analyse approfondie de la persistance des connaissances magiques face à un monde de plus en plus soumis à une rationalité positiviste.

<sup>50</sup> Voir Breton, A. (1969). *Entretiens* (1913-1952). Paris : Gallimard, pp. 273, 285.

<sup>51</sup> Voir à ce sujet la production poétique d'Achille Chavée, du recueil *Por cause déterminée* (1935) à *Avatars* (1991).

souligner les romans hermétiques *La Recherche de l'absolu* (1834) de Balzac<sup>52</sup> et *L'Œuvre au noir* (1968) de Marguerite Yourcenar<sup>53</sup> où le discours scientifique lié à l'alchimie s'insère dans la diégèse.

### 1.1.2. Les témoignages artistiques

Cette perméabilité a également transcendé au domaine artistique où, au-delà du « mélange alchimique des pigments » (Alleau, 2008 : 77), une forte présence archétypale s'impose. Bien que cette ancienne médiatrice entre le domaine de la matière et celui de l'Esprit, ait été une activité qui s'est développée souterrainement et en marge de la société, le fait est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, elle a trouvé un nouveau lieu et de nouveaux alchimistes qui allaient essayer d'utiliser cette connaissance ésotérique dans une sphère complètement différente. Il s'agit en effet de la création artistique, qui s'était alors chargée de la tâche propre à toute religion, comme nous l'avons déjà souligné : unir, relier à nouveau le ciel et la terre, c'est-à-dire provoquer une rencontre entre l'humain et le divin. Dans ce contexte, l'expression du poète Aloysius Bertrand, qui, se référant à l'œuvre d'art, l'a qualifiée de « pierre philosophale du XIX<sup>e</sup> siècle ! » (1920 [1842], p. 61), devient plausible.

En effet, l'alchimie, désormais distancée de la chimie, pourrait alors offrir cette gnose, cette connaissance indispensable pour réaliser la réunion des mondes terrestre et céleste recherchée par ces artistes ouverts à la spiritualité. Pour cette raison même, nombre d'entre eux se sont intéressés aux textes hermétiques, transformant ainsi leurs créations en œuvres porteuses d'un savoir alchimique, fruit de l'expérience. Du point de vue alchimique et mythologique, l'un des pionniers dans l'histoire de l'art c'est Jacques

---

<sup>52</sup> Il est à noter que non seulement dans *La Recherche de l'absolu*, mais aussi dans la *Confidence des Ruggieri* et *Falthurne*, Balzac montre son inclination pour les sciences occultes. Depuis ses premiers travaux, Balzac est favorable à la réhabilitation de l'ésotérisme, combinées cependant avec les avancées et les progrès des sciences positives. C'est pourquoi des scientifiques de toutes sortes prolifèrent dans la production de son œuvre littéraire : médecins, physiciens, chimistes, biologistes, mathématiciens, ingénieurs, aux côtés de magiciens et de sages visionnaires.

<sup>53</sup> Dans l'imaginaire de Marguerite Yourcenar la présence des symboles alchimiques est assez importante. Elle traduit des auteurs présocratiques et transpose leurs théories alchimiques à ses romans, spécialement dans *L'Œuvre au noir* (1968). C'est à travers l'image du miroir et la transmutation des éléments alchimiques chez le personnage principal : « Zénon lui-même se dissipait comme une cendre au vent » (Yourcenar 1968, p. 237). Cette œuvre désigne le corps de l'alchimiste Zénon comme un récipient alchimique psycho-physique hermétique dans lequel la matière devra révéler ses pouvoirs créatifs après avoir manifesté ses résistances à la dissolution.

Van Lennep<sup>54</sup> et concrètement, l'imagerie de Jérôme Bosch (*Le Jardin des délices*)<sup>55</sup> et de Pierre Breughel l'Ancien (*L'Alchimiste ; La Chute d'Icare*) qui seront perméables à la période décadente. Notons que l'art devait pouvoir établir des relations réelles, de fait, entre symbolisation et transmutation. En effet, les écrivains et artistes d'avant-garde de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> siècle ont cherché de nouvelles sources d'inspiration dans les arts plastiques d'Extrême-Orient tout en proclamant la mort de toute la tradition esthétique occidentale. Ils intègrent à leurs compositions « les arbres creux, les matras, les cucurbites, les œufs, les vaisseaux, les sphères, les athanors » (Van Lennep, 1984, p. 86), comme c'est le cas des tableaux de Gustave Moreau, *L'Apparition* (1875), de Louis Cattiaux, *Le Mercure champêtre* (1947)<sup>56</sup> et *La Vierge noire* (1951), ou même *La Virgen Negra* (1963) de Gabriel Barceló — des parallélismes que nous aurons l'occasion d'approfondir plus tard — où l'art pictural et l'hermétisme orientaliste et chrétien, respectivement, vont de pair.

Dans le domaine des arts visuels, l'alchimie est présente dans l'œuvre de certains artistes, non seulement comme un thème représenté, mais aussi comme un moyen de rechercher et d'atteindre un épanouissement spirituel par la foi et la connaissance. Odilon Redon, William Blake, František Kupka, Jean Delville et Remedios Varo ne sont que quelques noms célèbres. Cependant, le cas de Louis Cattiaux, moins célèbre dans l'histoire de l'art, et de Gustave Moreau, est sûrement le plus paradigmatique et celui qui correspond le mieux au sujet de notre recherche. En effet, l'atelier de Moreau est décrit par Paul Leprieur comme un laboratoire où « il s'y

---

<sup>54</sup> Dans son œuvre *Alchimie : contribution à l'histoire de l'art alchimique* (1984), Jacques Van Lennep amplifie ses études antérieures sur l'art alchimique (*Art et alchimie*, 1966). Son propos est de « rassembler l'essentiel de cette iconographie et d'en tenter l'interprétation », d'approfondir « la polyvalence symbolique des éléments iconographiques et des opérations alchimiques » (1984, p. 272).

<sup>55</sup> Aux dires de Jacques Van Lennep, les images alchimiques dans les tableaux de Jérôme Bosch, « sont trop nombreuses, trop précises et trop intelligemment agencées pour être les fruits du hasard », concrètement dans *Le Jardin des délices* (1500) — que nous reprendrons plus loin en profondeur comme référence dans l'étude du musée imaginaire de Gustave Moreau —. Et il ajoute que « la prodigieuse faculté de Bosch à manipuler des symboles qui n'étaient sans doute connus que des initiés, à les exprimer par les signes les plus adéquats, conformes à la doctrine, n'est pas le propre d'un esprit indifférent. Cela met hors de doute que Jérôme Bosch ait été instruit en profondeur de la philosophie hermétique, dans ses intimes subtilités et rapports avec un certain humanisme » (1984, p. 398).

<sup>56</sup> Ce tableau représente Mercure placé entre le Soleil et la Lune, symboles de l'éternité, car, comme il est écrit dans la Table d'émeraude d'Hermès Trismégiste, « le Soleil est son père et la Lune sa mère ». En outre, comme c'est le cas des paludières — figures féminines du sel que nous analysons plus loin (voir « Troisième partie : archétypes féminins en postmodernité ») —, la figure de Mercure porte un grand chapeau, ce qui indique que c'est quelque chose de caché, avec ses mains couvertes de gants, symbole de pureté. Sur son bâton le Soleil et la Lune sont gravés, et dans sa main il tient une figure allégorique de la pierre philosophale.

livre loin du bruit à son travail d'alchimiste toujours inquiet, amoureux de perfection » (Leprieur, 1889, p. 443). L'influence des images hermétiques sur son œuvre et la façon dont il préférerait de « bien établir avant de commencer une toile le mode de valeurs et de colorations » fait de Gustave Moreau un peintre non seulement littéraire, mais aussi alchimiste. Contemporain de lui, Théophile Gautier, également poète et artiste, a été influencé par la « atmosphère occultiste » qui « se respirait dans le Paris littéraire autour des années 50 » (Montoro Araque, 2019, p. 232). Dès lors, tel que Mercedes Montoro Araque le souligne dans son œuvre *Gautier, au carrefour de l'âme romantique et décadente*, « le recours à l'Art d'Hermès voire, à cette originale lecture de la Gnose » renâit « au XIX<sup>e</sup> siècle à la faveur de mouvements ésotériques soucieux de redécouvrir une unité fondatrice » (p. 233).

En ce sens, la théorie archétypale embrasse des motifs alchimiques dont leur caractère hermétique emprunte des images religieuses et principalement mythologiques dotées d'une puissance symbolique. Les variations et les redondances des mythes en rapport avec les éléments alchimiques sont essentielles lorsqu'il s'agit de déterminer l'universalité des archétypes féminins dans les représentations du paysage, en littérature, peinture et même en photographie, à travers les différentes époques, civilisations, cultures et imaginaires. Il convient de rappeler que, depuis l'aube de la Renaissance, l'optique est étroitement liée à la magie et, en particulier, à la *magie naturalis*, ainsi qu'à la relation étroite de la science de la chimie et l'art<sup>57</sup>. Selon une édition de 1858 du magazine littéraire *Athenaeum*, ces deux disciplines sont harmonieusement en rapport, car « les artistes vont de l'avant avec audace et ne craignent pas d'être chimistes ; les chimistes gagnent en courage et aspirent à être des artistes »<sup>58</sup>.

Nous tenons à ouvrir une parenthèse sur la dimension alchimique et archétypale de la photographie, car cet art occupe une place importante dans notre corpus. Il est important de noter que les procédés photographiques émergeant au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le cyanotype, l'ambrotype, le daguerréotype, le ferrotype ou le calotype, sont

---

<sup>57</sup> Walter Benjamin (2011) parle des débuts de l'art : « Les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux », et il note aussi que celui-ci « ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle » (p. 22). En d'autres termes, si l'expression artistique est née dans un contexte magique, nombre de ces qualités anciennes lui sont encore attribuées d'une manière ou d'une autre.

<sup>58</sup> *Athenaeum*, 20 February, 1858.

étroitement liés à l'étymologie d'archétype. Le daguerréotype était surtout utilisé pour les portraits, tandis que le calotype (du grec *kalos*, « beau » et *typos*, « forme, moule, modèle, empreinte ») était utilisé pour imprimer les paysages, spécialement en France. Ces procédés photographiques fonctionnent comme un moule qui fait une copie matérielle parfaite de la substance première — l'archétype ou en termes d'alchimie, la pierre philosophale —. Cette valeur archétypale est mise en valeur par Jules Janin (1839), pour qui le daguerréotype est une technique de reproduction. En ce sens, il soutient « que le miroir a gardé l'empreinte de tous les objets qui s'y sont reflétés, et vous aurez une idée à peu près complète du Daguerréotype » (p. 147). Plus tardif, dans son essai *La photographie fille de l'alchimie*, l'historien Jean Lauzon (2000) s'approche aux valeurs de l'archétype tout en introduisant l'idée que « la photographie actualise le besoin de pérennité, voire d'éternité, qui semblent au cœur de la recherche alchimique » (p. 26), et parallèlement aux mythes. Il remarque « parmi ces expériences, celle de placer sur des papiers préparés aux sels d'argent des objets (...) et d'exposer le tout à la lumière solaire. On obtenait ainsi sur le papier les contours de ces objets » (pp. 27-28), ce qui nous approche à la théorie archétypale et à l'intégration des symboles hermétiques en photographie<sup>59</sup>. D'une façon encore plus évidente, Lauzon nous permet d'établir des analogies avec l'archétype et son caractère purement mythologique et alchimique, car « les opérations chimiques fondamentales, sublimation, filtration et cuisson, peuvent être comparées au point de s'y identifier les trois principales étapes de l'apparition d'une image photographique : latence, révélation, fixation » (2000, p. 26). Ne sont-elles pas un reflet des phases de « pérennité, dérivation et usure » (Durand, 1996a, p. 149) du mythe et sur lesquelles se fondent nos hypothèses ?

En outre, les émulsions des sels issues des transformations en métallurgie sont l'élément par excellence au sein des procédés chimiques photographiques. Ils sont décomposés par la lumière, comme certains sels de mercure ou les sels d'argent qui rendent Balzac « ébaubi par la perfection avec laquelle agit la lumière »<sup>60</sup>. Pour

---

<sup>59</sup> Voir à ce sujet notre projet d'exposition *Menstrue bleu de Prusse* (2021), qui reprend le cyanotype, une technique monochrome dont la solution contient deux sels de fer (citrate ferrique d'ammonium et ferricyanure de potassium) de nature féminine, sensibles aux effets de la lumière du soleil dont la symbolique est masculine. Lors de la mutation des sels, la permanence et l'éclipse des éléments dans l'image deviennent significatifs. Par conséquent, les paysages et les objets cyanotypiques proposent de penser la couleur bleue comme une « menstrue » alchimique, un agent de transformation.

<sup>60</sup> Lettre du 2 mai 1842, *Lettres à Madame Hanska*, t. I. p. 579.

Théophile Gautier, intéressé comme ce dernier à l'aspect surnaturel du daguerréotype et à la poétique de la philosophie hermétique, considère que « la photographie n'est pas comme on le croit communément, une simple opération chimique » mais tout une procédure non seulement sensible à l'action de la lumière mais aussi « modifiée par l'influx humain ». Ainsi, se demande-t-il si « l'âme peut-elle agir sur la matière ? » (Gautier, 1857. Cité par Montoro Araque, 2019, p. 230). À propos, le sel représente la substance la plus physique de la matière première, car elle est le support matériel à l'âme et à l'esprit. Cet aspect renvoie au corps qu'à partir de la transmutation et la purification s'ouvre progressivement aux principes divins. Cependant, il fait considérer une notion photographique qui s'oppose à l'universalité de l'archétype, celle de « l'aura », d'après Walter Benjamin. Chaque œuvre d'art a un temps et un espace déterminés qui suivent une trajectoire depuis le moment de sa création. L'œuvre d'art a, selon Benjamin (2011), « l'unicité [...], c'est-à-dire son aura », à savoir, « le sens de l'identique dans le monde » (pp. 21-22). Contraire à l'universalité de l'archétype et au trajet anthropologique durandien, pour le philosophe de l'image, chaque création est unique, et bien qu'il puisse en exister des contrefaçons ou des reproductions, il ne peut y en avoir aucune autre capable de suivre sa trajectoire spatio-temporelle.

### ***1.1.3. Transition du mythe à l'alchimie***

Que cherchons-nous dans les mythes anciens, si ce n'est que le miroir de la culture que nous tendent les divinités ? Même si d'une manière générale ce *mythos* — la parole — et ce *logos* — le discours — constituent un ensemble de récits mythiques liés à une civilisation, la mythologie gréco-romaine, à l'unisson de l'alchimie, irrigue encore et toujours notre imaginaire occidental. Ce monde assez vaste des archétypes, des dieux et déesses légendaires, des héros et héroïnes mythifiés, des animaux symboliques et des créatures fabuleuses, des paysages mythiques intriguent tout artiste et écrivain. L'archétype actualise constamment ses formes et son contenu, dans une dimension matérielle, humaine et divine.

Sous l'angle du symbolisme, Hervé Delbois met en exergue la liaison entre l'alchimie et les divinités des Grecs et des Romains, à savoir, la déesse Diane « mise en position de ressusciter au XIX<sup>e</sup> siècle et de jouer son rôle, exactement comme l'exposent les alchimistes dans leurs traités, de matière sensible, c'est-à-dire de sel »

(Delboy, 2006, p. 23)<sup>61</sup>. À ce sujet, il cite un apophtegme à rapprocher à Basile Valentin et par conséquent, au caractère alchimique et mythologique des archétypes féminins : « Azoth et le Feu en blanchissant Latone, paraîtra Diane sans vêtement » (p. 23). Ceci explique que, d'après Poisson (1891), « les noms mythologiques étaient en grand honneur dans la nomenclature alchimique », comme par exemple, « Mars désigne le fer, Vénus le cuivre, Apollon l'or, Diane, Hécate ou la Lune l'argent, Saturne le plomb ; le Toison d'Or c'est la Pierre philosophale et Bacchus la matière de la pierre » (p. 40). C'est pourquoi, Gustave Moreau et Louis Cattiaux (Cf. Cattiaux, 2005), des auteurs aussi peintres qu'écrivains, témoignent un corpus d'œuvres qui, sans avoir d'axe commun, partagent la perspective et la volonté de penser en dehors des schémas imposées à l'époque, de s'approcher de l'alchimie et de la quête de l'absolu au sein du mouvement symboliste et transhylisme<sup>62</sup>. Leurs œuvres picturales et littéraires sont habitées par des signes alchimistes en lien avec l'art hermétique, spécialement de l'hermétisme chrétien<sup>63</sup> ainsi qu'avec les mythologies classiques et bibliques. Leur œuvre embrasse l'affirmation durandienne selon laquelle un réseau d'images est tissé à l'intérieur du bassin sémantique où il se forment « des couches 'génératives' et redondantes (synchroniques, paradigmatiques, constellations ou 'paquets' d'images, de mythèmes, 'images obsédantes', etc.) qui constituent la métalinguistique du sermo mythicus » (Durand, 1996b, p. 117).

Dans le même ordre d'idées, Jean-Jacques Wunenburger (2013) définit cette transcendance de thèmes « au sens de réseaux thématiques cohérents d'images symboliques ». Les images hermétiques et mythiques, en ce sens, impliquent des « schémas innés de déclenchement » proches des archétypes jungiens et des « schèmes archétypiques » organisés autour de « articulations symboliques » (p. 37). Malgré le fait qu'elles soient éloignées dans le temps, les toiles et dessins de ces auteurs résument la

---

<sup>61</sup> D'après la thèse de Hervé Delboy, le mythe de Diane se réactive au XIX<sup>e</sup> siècle, à différence de la théorie durandienne, selon laquelle c'est la figure de Prométhée qui s'installe à l'éveil de la révolution industrielle. Cet aspect sera minutieusement creusé dans les pages qui suivent.

<sup>62</sup> Le manifeste du Transhylisme est paru le 13 janvier 1935 dans *Paris-Soir* sous la plume de divers peintres, parmi eux, Louis Cattiaux, et des poètes comme Jules Supervielle et Louis de Gonzague-Frick. Il annonce la naissance d'un mouvement artistique « au service d'un idéal poétique et mystique » où « tous les moyens sont licites dès l'instant que nous sommes emportés loin, bien loin, hors les murs de l'espace et du temps » (Texte du manifeste officiel réédité et paru chez Éditions Beya).

<sup>63</sup> « Les tendances qui s'y expriment sont en somme, d'une façon générale, celles de l'hermétisme, et plus précisément de l'hermétisme chrétien » (Guénon, 1948, p. 275).

signification profonde d'une alchimie au féminin<sup>64</sup>, le mouvement cyclique de leurs personnages et les métamorphoses des quatre éléments, une interprétation imaginaire de la nature. Pour Louis Cattiaux, sa passion est de « peindre des personnages imaginaires dans des paysages inventés et par-dessus toute la recherche magique si troublante par l'expression très secrète de la vie » (Arola, 2006, p. 352). De même, dans ses écrits sur l'art et l'esthétique, Gustave Moreau défend la transformation imaginative, plastique et abstraite de la nature, car « là où il n'y a pas de mystère et transformation supérieure et divine il n'y a pas d'art » (Cooke, 2002, p. 227).

Gilbert Durand se prononce sur l'alchimie dans la même ligne discursive, sur une « alchimie de la transmutation, de la transfiguration symbolique » qui « ne peut, en dernier ressort, s'effectuer que dans le creuset d'une liberté ». Il indique que c'est « la puissance poétique du symbole » celle qui définit cette liberté « mieux que ne le fait une quelconque spéculation philosophique » (Durand, [1964] 1993, p. 39). Or, les quatre éléments fondamentaux de la nature intègrent cette vision plastique<sup>65</sup> et transformatrice que le philosophe Gaston Bachelard décrit tout au long de sa théorie sur l'imagination de la matière. Avec celle-ci il est possible de relier le microcosme humain et le macrocosme de la nature, en passant par les mythes et l'alchimie. Persuadé par celles-ci, à côté d'autres philosophes, poètes et artistes, Jung a aussi initié une transition du mythe à l'alchimie qui sera reflétée dans sa théorie archétypale et que, de façon similaire, nous adopterons tout au long de cette étude.

D'abord, il est à souligner que de la parution de son œuvre *Conférences de Zofingue* (1896) à celle de *L'homme et ses symboles* (1961), Jung incorpore l'aspect mythologique à sa vie et à l'ensemble de ses recherches, ce qui lui a permis de se pencher sur l'occultisme par le truchement des éléments mythologies et des archétypes.

---

<sup>64</sup> Puisque la dimension alchimique dans l'œuvre de Gustave Moreau sera étudiée largement plus loin (voir « Deuxième partie : Archétypes féminins dans la période décadente »), il est à noter ici la relevance des quatre éléments dans la production picturale hermétiste de Louis Cattiaux. Dans sa toile *La Force des pentacles ou la Vénus céleste. La Mère des mondes*, où à côté des quatre éléments, la Quintessence est incarnée dans le personnage féminin central. L'eau et l'air en haut et le feu et la terre en bas, accompagnés des mots écrits « Soleil » dans la partie supérieure, « Saturne » en bas, à gauche Mercure et à droite « Lune » (Cf. Arola, 2008, p. 9).

<sup>65</sup> Concernant la dimension plastique et mythologique des quatre éléments, Luis Sáenz de la Calzada décrit : « Salían los cuatro elementos: Agua, Aire, Tierra y Fuego, disputándose una corona de laurel. Calderón imaginaba a la Tierra saliendo de su esfera cabalgando en un león, al Fuego sobre una salamandra, al Agua jinete sobre un delfín y al Aire sobre un águila (...). Y en el fondo era el caos ». (La Barraca, teatro universitario. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998).

C'est concrètement le symbolisme religieux et mythologique — et aussi hermétique — qui l'a conduit à la découverte des archétypes. Jung amplifie et nourrit de sens les mythes jusqu'au point de les concevoir en tant que modèle référentiel, des images primordiales à l'intérieur du récit mythique. En ce sens, il commence à approfondir sur « l'astrologie dont la connaissance semble indispensable pour la compréhension de la mythologie »<sup>66</sup>.

À ce propos, nous tenons à nous arrêter sur l'influence du rôle de la mythologie dans l'astrologie, cette dernière conçue selon Jung comme des « configurations symboliques » où les dieux de la mythologie sont au sein de notre psyché et de l'inconscient collectif. En effet, les constellations sont situées dans une étude interdisciplinaire où l'étude astrologique du cosmos, l'astronomie scientifique, la mythologie et l'histoire se rejoignent. L'ensemble d'étoiles dont leur désignation se fonde sur un mythe donné conformément des figures imaginaires sous forme de catastérismes, de sorte que la plupart des constellations de l'hémisphère nord sont basées sur la mythologie<sup>67</sup>. Par exemple, les mythes associés aux constellations boréales sont Andromède, Cassiopée, Hercule ou Persée, entre autres<sup>68</sup>. Selon Jung, il existe des structures psychiques identiques et universelles, communes à tous, qui sont héréditaires et influencent la façon dont tous les humains font l'expérience du monde. Jung a nommé ces structures archétypes. En étudiant les mythes et les religions des cultures passées et présentes, il a noté que beaucoup d'entre elles partageaient des modèles, des thèmes et des symboles similaires ayant une forte influence sur la pensée et le comportement humains.

Plus tard, la mythologie suivra une nouvelle évolution au sein de l'œuvre junguienne. Malgré la forte influence de cette discipline sur la construction de ses archétypes, comme celui de « Persona », Jung se dirige progressivement vers la quête de l'alchimie et sa relation avec le processus de transformation de l'être humain. À partir de 1933, dans *Les Rencontres d'Éranos*, Jung témoigne du nombre de références mythologiques présentes dans l'alchimie et d'une nouvelle façon de combiner les deux

---

<sup>66</sup> Lettre à Freud du 8 mai 1911. S. Freud, C.G. Jung, *Correspondance*, W. McGuire, traduit au français par R. Fivaz-Silbermann, Paris : Gallimard, vol. II, 1976, p. 173.

<sup>67</sup> Voir à ce sujet Martin, J. (2002) « Sur le sens réel des mots catastérisme et catastériser (καταστερισμός, καταστερίζειν) ». *Pallas*, 59, pp. 17-26.

<sup>68</sup> À propos de ce sujet, il est à consulter les études de Eratósthène, *Le ciel. Mythes et histoire des constellations* (1998) et *Manual de los cielos y sus mitos* (1997) de Gofrey Cornelius.

doctrines, que nous entendons développer pour notre part dans l'étude des archétypes féminins dans le paysage. C'est précisément sous l'influence de deux femmes qu'il s'approche de l'hermétisme. De Olga Fröbe il emprunte une collection d'images alchimiques<sup>69</sup> et à travers Marie-Louise von Franz, sa collaboratrice, il accède à la traduction des manuscrits d'alchimie. Ainsi, Jung déduit la signification profonde de cette science occulte et relie l'échelle de la transmutation alchimique à la psychologie profonde, à la transformation intérieure de chaque individu. Jung s'intéresse donc à intégrer dans l'alchimie les figures portées dans la mythologie, tel qu'il précise dans *Ma vie*, « ce n'est que lorsque je commençai à comprendre l'alchimie qu'il m'apparut qu'elle constitue un lien historique avec la gnose, et qu'ainsi, à travers l'alchimie, se trouve rétablie la continuité entre le passé et le présent » (Jung, 1973, p. 234).

Cet aspect nous permet de parler de l'union de traits communs dans un bassin sémantique — au sens où l'exprime Gilbert Durand — et du parcours d'un réseau d'« images particulières révélées dans les mythologies de tous les temps et de tous les peuples. L'ensemble de ces images forme l'inconscient collectif donné *in potentia* par hérédité à chaque individu » (Jung, 1967, p. 42). Dans cette transformation de l'inconscient — ou matière première — à la conscience, Hermès est au cœur de l'alchimie, tel que nous avons constaté précédemment au sein de l'art et la littérature alchimique. Concrètement, les sciences occultes interviennent dans la construction du paysage à travers Hermès, métaphore d'un dieu psychopompe et d'un état intermédiaire de la nature et qui, à côté de la figure de Dionysos et Prométhée, illustre, selon nos hypothèses, une poétique alchimique et mythologique, comme nous pouvons observer dans le schéma triangulaire ci-après. C'est sous l'éclairage de la psychologie des profondeurs faisant de la femme « une femme essentielle » (Sollié, 1998, p. 24) que nous procédons, tel que Mercedes Montoro Araque (2019) l'a fait concernant l'oeuvre gautiériste bien avant nous. Nous le verrons ci-dessous à travers la progression des quatre étapes de l'alchimie liées aux quatre éléments de la nature et à trois mythes gréco-romains — Prométhée sous le feu, Hermès incarnant l'élément air et Dionysos symbolisant l'eau et la terre — qui évolueront vers une triade féminine.

---

<sup>69</sup> Consulter à ce sujet *The Archive for the Research in Archetypal Symbolism* (ARAS).

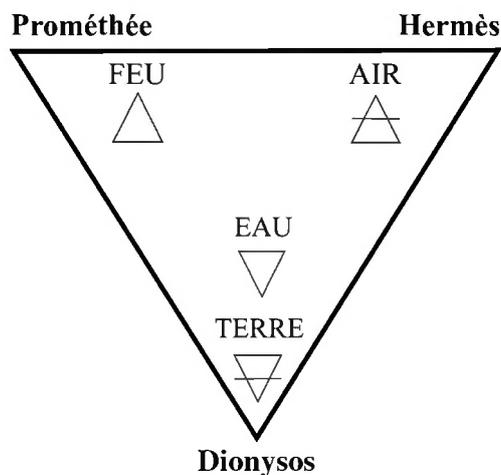


Figure 1. Triangulation I. Interprétation alchimique de Prométhée, Hermès et Dionysos. Élaboration propre.

## 1.2. Mythologisation et sexuation des éléments alchimiques

Partant du principe que toute représentation visuelle, iconique, graphique ou mentale se fonde sur des images primordiales, c'est-à-dire, sur des images premières préexistant universellement depuis un temps immémorial, il existe le risque de limiter les possibilités d'étude des origines de l'archétype. En ce sens, Gaston Bachelard (1953) confronte l'étude de l'image poétique et sa propre définition d'archétype à celle de Jung, car « les images ne préparent pas des idées. Souvent les idées doivent lutter contre les images premières » (p. 56). Toutefois nous ne devons pas ignorer un rapport entre les deux, car chez Bachelard la phénoménologie de l'image poétique se manifeste par la rêverie, liée à l'inconscient et à l'agrandissement de la conscience. Aux dires de Bachelard (1960), « l'enfance qui est une eau, qui est un feu, qui devient une lumière détermine un grand foisonnement des archétypes fondamentaux », et c'est bien dans la rêverie que « tous les archétypes qui lient l'homme au monde, qui donnent un accord poétique de l'homme et de l'univers, tous ces archétypes sont, en quelque manière, revivifiés » (p. 107). Il propose ainsi d'enrichir d'un caractère dynamique la notion junguienne d'archétype par la psychanalyse des quatre éléments alchimiques et la rêverie cosmique. Cette dernière se manifeste « comme le résultat des actions des forces

centripètes. Les images forment les totalités de la rêverie » car « tout devient à la fois grand et stable quand la rêverie unit cosmos et substance » (p. 151).

En suivant cette tendance à repenser la nature de l'archétype et à mettre en avant son dynamisme, nous pouvons mieux comprendre la raison pour laquelle les quatre éléments, chers aux alchimistes et aux philosophes grecs de l'Antiquité comme Aristote, Platon et Empédocle, sont les ingrédients fondamentaux d'une alchimie cosmique et poétique. Comme s'ils faisaient partie de la palette d'un peintre, les éléments de la nature façonnent et colorent les archétypes qui structurent l'Être. C'est ainsi que l'alchimiste Paul de Tarente l'exprime :

Les Anciens dissimulaient les secrets de la Nature non seulement dans leurs écrits, mais aussi dans des tableaux variés, des caractères, des chiffres, des monstres et autres animaux diversement dépeints et transformés ; et à l'intérieur de leurs palais et de leurs temples, ils peignaient ces fables poétiques, les planètes et les signes célestes. (Cité dans Artero, 2014, p. 126)

À la lecture de cette approche imagée du microcosme et du macrocosme, il est question à présent, de nous concentrer sur les quatre subarchétypes — en analogie avec les éléments de la nature — que nous proposons tout en considérant leur lien avec les phases transformatrices du Grand Œuvre et les mythes alchimiques, ainsi que leur respective sexuation symbolique. Pour ce faire, avant de les définir, nous devons revenir aux origines et aborder les antécédents d'une possible mythologisation et sexuation des éléments fondamentaux.

En alchimie, la nature binaire, masculine et féminine, a fait l'objet d'analyse par plusieurs auteurs cités précédemment. Concrètement, nous devons nous appuyer sur Serge Hutin (1951), qui considère que « toutes les oppositions s'ordonnent en fonction de l'opposition fondamentale masculin-féminin : le Grand Œuvre, c'est l'union de l'élément mâle, le Soufre, et de l'élément femelle, le Mercure ». Il soutient encore que le caractère divin de la pierre philosophale répond à sa naissance « comme enveloppement, terme, limite, utérus chthonien des ciels ! » (p. 31). En revanche, Jung et d'autres penseurs, se sont plutôt penché sur la féminisation de l'alchimie. Ainsi, dans la terminologie alchimique, le « menstrue », aussi nommé « alkaëst » est défini comme

un « dissolvant universel » (Poisson, 1891, p. 6) associé, dans ce cas-là, à la symbolique féminine du sang menstruel, est lié à l'optique Hutin (1951) qui laisse entrevoir la nature féminine de la matière première, car « comme d'un embryon, prisonnier de l'utérus, naîtra la Pierre philosophale » (p. 12). À ce sujet, Françoise Bonardel (1993) met en exergue l'identité féminine de l'alchimie, tout en considérant que « la *materia prima* une fois préparée (travaux d'Hercule), la conduite de l'Œuvre est dite 'travail de femmes et jeux d'enfants' ; la femme étant par ailleurs maîtresse des 'teintures philosophales' » (p. 190). Et elle cite Stolcius pour expliquer comment « parfois la femme mêle à l'eau des colorants diverses » (Bonardel, p. 191), que nous verrons plus tard dans des œuvres artistiques alchimiques de Faten Chouba Skhiri.

Cependant, le pôle masculin se trouve également présent en alchimie. D'abord, la quaternité des archétypes est représentée par le sceau de Salomon, constitué de deux triangles inversés qui se croisent. Le triangle pointant vers le haut indique les principes cosmiques de l'ordre céleste masculin et son principe actif — l'air et le feu —, tandis que celui qui pointe vers le bas représente le principe féminin passif — l'eau et la terre —. À la fois « subjectif et objectif, imaginaire et réel, spirituel et matériel » (Alleau, 2008, p. 76), l'univers alchimique partage avec les mythes et l'archétype cette double nature, ainsi qu'un dualisme sexuel.

Grâce à l'étude approfondie de la philosophie hermétique, nous pouvons constater que, de même que la mythologie, le fondement du Grand Œuvre est principalement sexué. Comme dans la Nature, il faut un principe mâle et principe femelle pour que la vie et la création soit possible. Ce dualisme est illustré au XVII<sup>e</sup> siècle dans la symbolique iconographique des quinze planches alchimiques qui conforment le *Mutus Liber*, le livre muet de la philosophie hermétique dont le seul langage est celui de l'image afin qu'il soit universel. En effet, Serge Hutin, dans son ouvrage *L'Alchimie* (1981) nous propose un schéma explicatif où les étapes de la voie hermétique se décomposent selon le principe du masculin et celui du féminin : Mâle et Femelle ; Sperme et Menstrue ; Actif et Passif ; Forme et Matière ; Âme et Corps ; Feu et Eau ; Chaud-sec et Froid-humide ; Soufre et Mercure ; Soleil et Lune. Nous aurons, sans doute, l'occasion d'y revenir dans les prochains chapitres. Il est toutefois important de noter que la mythologie et l'alchimie partagent une relation de complémentarité illustrée par Serge Hutin (1966) dans son étude des planches :

Dans de nombreuses gravures alchimiques de la Renaissance et du grand siècle, nous voyons bel et bien apparaître un homme portant un costume antique spécial et dont la tête se trouve surmontée d'une sorte de couronne métallique en forme de soleil rayonnant, tandis que la femme lui faisant face porte au contraire un diadème en forme de croissant lunaire. L'un figure Apollon, l'autre Diane. En fait, il ne s'agit pas du tout d'une simple, allégorie mais d'une réalité très concrète : le couple tantrique en train d'exécuter, avant la réalisation effective des noces chimiques, une sorte, de danse rituelle symbolisant le rapprochement magique qui doit s'opérer entre les deux natures divines opposées mais complémentaires. (p. 96)

Ces significations sont, en effet, transposées aux mythes, fortement influencés par une composante non seulement alchimique mais sexuelle. Bien qu'Empédocle fasse référence aux quatre éléments par leurs appellations communes, son désignation par des noms divins est significative : Zeus, Héra, Hades et Nestis. Non seulement parce que les éléments sont identifiés aux divinités — et acquièrent ainsi un caractère, disons, transcendant — mais surtout parce que les caractéristiques que chacune de ces figures mythologiques confère à l'élément auquel elle est assimilée nous offre de nouvelles lectures. Concernant les noms divins donnés aux quatre éléments, nous devons souligner les connotations mythologiques dans les poèmes d'Empédocle d'Agrigente où les quatre principes universels sont décrits en tant que dieux et déesses mythologiques : « Apprends d'abord les racines de toutes choses : elles sont quatre, Zeus lumineux, Héra vivifiante, et le seigneur de l'Ombre avec Nestis, qui de ses larmes gonfle la fontaine de vie pour les hommes mortels » (*Aetius* I, 3 [DK 31 B 6]).<sup>70</sup>

Cependant, étant donné qu'Empédocle n'indique pas, ici ou ailleurs, quel élément est désigné par chaque divinité, le doute se fait jour quant à la correspondance exacte entre les figures divines mentionnées et les quatre éléments. C'est pour cette raison que nous nous proposons de reconsidérer une nouvelle nature mythologique des

---

<sup>70</sup> Selon cette distribution, Zeus en tant que prometteur de la foudre est lié au feu tandis que son épouse Hera, la dispensatrice de vie, est associée à la terre; Nestis, déesse sicilienne se manifeste sous la représentation de l'eau; le seigneur de l'Ombre, à savoir, Aidoneo ou Hades, dieu du monde souterrain, représente l'air. Cependant, Guthrie associe Hera à l'élément air et Hades à la terre (Guthrie, 1986, p. 155).

éléments alchimiques au sein de cette recherche, où il y a trois mythes qui s'entremêlent : Prométhée — le feu —, Hermès — l'air — et Dionysos — l'eau et la terre —. Cette hypothèse nous permet de parler de la notion d'« archémythe » (Bouchard, 2013), un mythe premier oublié, d'après les recherches d'Alain Bertrand (2014) :

Permettant la cohérence de toutes les émanations de cet archémythe, existe donc, en surface, une intermythicité, phénomène comparable (voire identique : le mythe est aussi une parole) à l'intertextualité littéraire. Certains mythèmes se retrouvent, certaines caractéristiques archétypales similaires ne peuvent être dues au hasard. (p. 15)

Cette analyse révèle également l'articulation de deux notions qui permet de concevoir un ordre et un sens pour l'univers. Tout comme dans *Abondance et les quatre éléments*<sup>71</sup>, une peinture baroque flamande réalisée en 1606 par Hendrik de Clerck et Jan Brueghel l'Ancien, notre approche se penche sur une allégorie alchimique composée de quatre personnages mythologiques qui représentent les quatre éléments fondamentaux. Dans cette œuvre picturale, deux de ces personnages sont masculins, le Feu et l'Air, et deux autres sont féminins, l'Eau et la Terre. Il s'agit d'un tableau dans lequel la caractérisation des éléments — une paire mâle et une paire femelle — et leur emplacement — Feu et Air dans le ciel, Eau et Terre au sol — sont tous les deux significatifs. Dans la ligne de ce qu'évoque cette représentation picturale, notre intention dans cette enquête est de dépasser la vieille controverse des noms divins des éléments à partir de la perspective, à peine explorée dans ce domaine, de l'analyse textuelle, à savoir, la mythocritique et l'analyse social, à travers la mythanalyse<sup>72</sup>.

À cette fin, et après avoir confronté les images susmentionnées avec les versets d'Empédocle, nous proposons une correspondance entre les divinités gréco-romaines et les éléments de la nature : le principe masculin est illustré par le biais de la figure de

---

<sup>71</sup> Museo Nacional del Prado (1985). *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Museo del Prado : Madrid, pp. 146.

<sup>72</sup> Ce néologisme apparaît dans l'œuvre *Contribution à la mythocritique* (1972) et *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (1979). Malgré l'attribution de la paternité du mot à d'autres auteurs comme Denis de Rougemont (*Les mythes de l'amour*, 1961), c'est Gilbert Durand qui a apporté des éclaircissements sur cette méthode d'analyse littéraire et qui a tenté de la promouvoir dans différents domaines.

Prométhée, le feu ; le principe androgyne est incarné par Hermès, l'air ; et le pôle féminin sera représenté par Dionysos, réunissant l'eau et la terre.

### 1.3. Typification et structuration des trois mythes alchimiques

L'alchimie est une science qui, en dépit de l'imposition du positivisme, a survécu au cours des siècles, et a été actualisée dans les recherches alchimiques de Carl Gustav Jung et de Mircea Eliade, érudits qui « ont montré l'intérêt de l'alchimie pour la psychologie des profondeurs, pour l'histoire des religions et des civilisations » (Alleau, 2008, p. 26). Ultérieurement, grâce à des chercheurs plus récents, comme Michel Cazenave, Antoine Faivre et Pierre Solié, « ces investigations se sont étendues à l'histoire de l'art, de la peinture et de la littérature » (p. 26). Tout en partant du principe que l'alchimie trouve une grande partie de ses racines épistémologiques dans la mythologie, et que cette dernière a déterminé chaque époque, nous devons analyser une conception de la nature alchimique à travers différents axes de lecture du mythe. Ce seront autant d'interprétations qui nous permettent d'appréhender trois mythes essentiels : Prométhée, Dionysos et Hermès. Trois mythes primordiales en ce qu'ils sont intrinsèquement liés à une dualité : la mythologique en tant que récit sur l'origine de la naissance de l'homme et de la femme, de leur savoir et de leur rapport à la nature. Ces personnages de la mythologie grecque sont étroitement liés à l'interprétation alchimique et à la condition humaine, à l'instar de Démocrite qui « a classé tous les êtres naturels selon les quatre éléments » (Kahn & Matton, 1995, p. 108). En outre, d'après la définition du mythe de Mircea Eliade, celui-ci se situe auprès de la création mythologique à l'état brut — c'est-à-dire, au sein de l'expérience mythologique la plus primitive et originelle — « dans des sociétés dont les sciences et les arts sont fondées sur un système de « mythes encore vivants » (Eliade, 1963, p. 18) et auquel « on ne cesse de recourir » (p. 32). Cinquante ans après cette affirmation, nous assistons encore à notre époque à un regain d'intérêt pour la mythologie<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> La mythologie est présente parmi nous à travers l'art, le cinéma ou les jeux vidéo. Nous pouvons aussi nous en rapprocher en voyageant en Grèce ou en remarquant sa permanence aujourd'hui dans des noms et des concepts qui nous la rappellent, comme le complexe d'Œdipe ou les noms de certaines marques commerciales qui proviennent de la mythologie et apparaissent dans la publicité. Il s'agit d'une langue culturelle dans laquelle les sociétés s'expriment encore aujourd'hui et qui est vivante en raison du pouvoir social dont elle fait preuve.

Étroitement liés aux mythes, « la fiole des quatre éléments » (Bachelard, 1942, p. 110) comprend : terre, eau, air et feu. Ce quartet alchimique est le composant de base de l'origine de l'univers et de la vie, et des forces de la nature. Il accompagne les dieux mythologiques, de sorte que de tout temps, les civilisations ont honoré les quatre forces naturelles, magnétiques, telluriques, énergétiques, purificatrices et, à notre avis, sexuées. Empédocle fait allusion aux quatre déesses et dieux, Zeus, Héra, Aidônéus, Nestis, à savoir, « les quatre racines » ou « *rhizômata* » (Biès, 1968, p. 367), des principes immuables et originels (Picot, 2022) : tout d'abord, nous pouvons identifier les deux forces actives primordiales et unificatrices, Amour et Haine incarnés par Zeus, comme le feu ; puis, Aïdoneus comme la personification de la terre ; Héra comme l'air ; enfin, Nestis représente l'eau. Il faut néanmoins noter que, selon Bachelard (1942), « aucune image ne peut recevoir les quatre éléments » (p. 111). Il n'existe que la possibilité que deux éléments se combinent, car « dès que deux substances élémentaires s'unissent, dès qu'elles se fondent l'une dans l'autre, elles se sexualisent » (p. 112). Dans la même ligne de pensée, la célèbre poétesse mexicaine Sor Juana Inés de la Cruz (1982), avait déjà convoqué l'interprétation des anciens dieux en relation avec les états physiques de la matière, ainsi que la sexualisation, à notre avis, des éléments fondamentaux :

Comprendre par Vulcain, le feu ; par Junon, l'air ; par Neptune, l'eau ; et par Vesta, la terre ; et ainsi de suite. Ils le faisaient non seulement pour attirer les hommes au culte divin par des attraits plus agréables, mais aussi par révérence pour les divinités, afin de ne pas vulgariser leurs mystères auprès du commun des mortels et des ignorants<sup>74</sup>. (p. 366)

Albert Poisson avait également étudié cette dimension comparatiste, comme mentionné ci-avant, cependant, dans l'imaginaire religieux espagnol, Sebastián de Covarrubias (1943) ainsi que d'autres érudits<sup>75</sup>, évoquent la relation entre l'alchimie et les divinités gréco-romaines :

---

<sup>74</sup> Traduction libre du texte original : « Entendiendo por Vulcano, el fuego: por Juno, el aire; por Neptuno el agua; y por Vesta la Tierra; y así todo lo demás. Hicieronlo no solo para atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos, sino también por reverencia a las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante ».

<sup>75</sup> L'érudit San Isidoro de Sevilla, à cheval entre l'Antiquité et le monde moderne, lorsqu'il explique dans son œuvre *Etimologías* I(1982) es dieux païens, il les décrit presque uniquement comme

Pour convertir par les éléments eux-mêmes, pour cacher leur doctrine, ils ont feint cette multitude de fables avec une telle diversité de dieux, comprenant par eux le soleil, la lune, les étoiles, les éléments ; et à quelques-uns ils ont mis Jupiter, comme l'air, Junon à l'exhalaison et à la vapeur qui s'élève de la terre. Phébus pour le soleil et Diana pour la lune<sup>76</sup>. (p. 187)

Selon cette sexuation des éléments fondamentaux à travers des associations mythologiques, ces mythes se sont succédés diachroniquement au cours des deux derniers siècles. La preuve de cet arrière-plan mythologique est amplement évoquée lorsque Gilbert Durand (1996a) écrit :

Dans le fond, une société vit au moins sur deux mythes : un mythe ascendant et qui s'épuise, et, au contraire, un courant mythologique qui va s'abreuver aux profondeurs du ça, de l'inconscient social. Mais, en réalité, les mythes ne s'effacent pas dans la mémoire sociale, et on pourrait superposer les deux schémas, ce qui donnerait à peu près notre profil épistémologique, notre profil mythologique. Nous vivons encore du vieux Prométhée du XIX<sup>e</sup> siècle, il est dans nos pédagogies ; nous vivons encore dans nos médias d'une façon assez intensive du mythe de Dionysos ; et nous vivons un tout petit peu seulement du nouveau mythe du XX<sup>e</sup> siècle, qui est ce mythe hermétiste qui transparaît ici et là. (pp. 152-153)

Pour démontrer notre hypothèse, buvant à cette source durandienne conjointement à celle des études de genre/de la psychologie des profondeurs, au sens où

---

des allégories physiques, disant par exemple : « Neptune, ils le considèrent comme le seigneur des eaux du monde (...) Ils prétendent que Vulcain est le feu (...) Apollon était le soleil, comme s'ils disaient "lui seul" (...) De Diane, sœur d'Apollon, ils disent aussi qu'elle est la lune (...) Cérès, c'est-à-dire la terre, ils l'appellent ainsi parce qu'elle produit des fruits ! ». (Traduction libre du texte original : « A Neptuno lo consideran señor de las aguas del mundo (...) Pretenden que Vulcano es el fuego (...) Apolo era el sol, como si dijeran 'el solo' (...) De Diana, hermana de Apolo, dicen igualmente que es la luna (...) A Ceres, es decir la tierra, la llaman así por producir frutos! ») (p. 725).

<sup>76</sup> Traduction libre du texte original : « (...) A conversión por parte de los mismos elementos, para ocultar su doctrina, fingieron essa multitud de fábulas con tanta diversidad de dioses, entendiendo por ellos el sol, la luna, las estrellas, los elementos; y a unos pusieron Júpiter, como el aire, Juno a la exhalación y vapore que sube de la tierra. Febo al sol, Diana a la luna y de los demás se entiende lo mesmo ».

l'exprime Pierre Solié, il est essentiel d'étudier des éléments de la nature qui sont perméables à ces trois mythes et étapes établis par Durand, et par conséquent, aux différentes périodes de leur éclipse et leur domination. Cependant, il sera donc essentiel de nous débiterons notre analyse par à les en les définissant définir à travers l'étude symbolique des éléments alchimiques qui sont en rapport avec les trois divinités en question. Nous allons exposer ici les correspondances mythologiques et alchimiques que nous avons définies à partir des préceptes de Jung, Gaston Bachelard et Gilbert Durand, ainsi qu'à travers l'application des trois catégories du mythe, d'après Jacques Moreau (2009), le mythe « fondateur », le mythe « d'identification » et le mythe « d'espoir », qui seront définies ci-après et que, dans un premier temps, nous allons associer respectivement et diachroniquement à Prométhée, Dionysos et Hermès.

### ***1.3.1. Prométhée, le mythe fondateur : le feu***

Doté d'un double aspect positif et négatif, dérobé par ruse aux dieux et apporté sur terre par un héros culturel, le feu est symbole de la régénérescence, à la fois « purificateur et destructeur » (Chevalier, Gheerbrant, 2020, p. 502). Nous savons que le feu est traditionnellement connu comme un agent transformateur qui, par sa combustion et sa chaleur, devient une source éclairante, indulgente, mais aussi condamnatrice, incontrôlable, dévoratrice et destructrice. Les caractéristiques du feu nous poussent à considérer un processus de métamorphose à l'aide du principe de la combustion et il invite dans son impulsion à entreprendre et à faire agir, tout en étant le « solidaire des symboles des ténèbres et de l'agitation » (Durand, 2016, p. 101). Dans la même ligne de pensée, Gaston Bachelard (1949) souligne que « le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps » (p. 39) et que « tout ce qui change vite s'explique par le feu » (p. 23). Il détruit l'ancien et fait place à de nouvelles perspectives, tout en s'identifiant culturellement à la figure de Prométhée, qui, d'après le *Dictionnaire des mythes littéraires*, dirigé par Pierre Brunel, en 1988, est « inséparable de la question de l'origine du feu » (p. 1187).

Selon Durand, il est une divinité liée à la période de la révolution industrielle, « dieu de la modernité industrielle et du progrès » (Wunenburger, 2019, p. 1) et aujourd'hui, d'après nos hypothèses, au progrès technologique. Au cours du XIXe siècle, l'idée de progrès répond à un contexte historique, social et politique fondé sur

deux logiques antagoniques : les attentes nées de la révolution face aux nouvelles crises qui traversent le siècle et semblent conduire l'histoire à une sorte de régression. Cependant, le feu est « le moteur de la régénération périodique » (Chevalier, Gheerbrant, 2020, p. 504) et son symbole ( $\Delta$ ) évoque un mouvement ascensionnel, l'impulsion vers la spiritualisation et la capacité à évoluer. C'est ainsi que Gilbert Durand (1977b) l'exprime dans sa contribution dans l'*Encyclopædia Universalis*, pour qui « dans le symbolisme du feu se résorbe alors tout à fait en celui du volatil, de l'élévation » (p. 1051).

Il incarne le processus inconscient d'acquisition de la conscience, généralement symbolisée par la verticalité de l'*arbor philosophica* — l'arbre de la connaissance du paradis —, à savoir, Ève, comme il sera précisé plus loin. Ainsi, le feu, aussi assimilé à l'intellect qu'à l'imagination créatrice et au subconscient en tant que « opérateur d'images » (Bachelard, 1961, p. 1), est surveillée par une puissance démoniaque, le serpent, le caducée, qui persuade et pousse à atteindre la connaissance. Malgré le lien d'Hermès au feu<sup>77</sup> —plutôt le feu culinaire, à la différence du feu céleste de Zeus ou technique d'Héphaïstos —, Prométhée est la figure mythique généralement associée à cet élément, à l'Œuvre au rouge<sup>78</sup> — la *rubedo*, l'une des quatre phrases de l'*opus alchimicum* « dans toute l'histoire de l'alchimie arabe et occidentale » (Eliade, 1997, p. 132) —, et il est placé au centre de l'ordre cosmique en tant que mythe fondateur. En effet, Prométhée est inséparable de « l'idée de réflexion, de sagesse, de prévoyance » (Brunel, 1988, p. 1189) et il trouve sa source étymologique dans le mot « Pramantha »<sup>79</sup>, bâton en bois qui tourne et qui permet par friction de faire jaillir le feu

---

<sup>77</sup> Dans l'*Hymne à Hermès* (I, 107-112), nous pouvons lire : « Il prit une belle branche de laurier et, la tenant bien en main, il la fit pivoter sur du bois de faux grenadier ; un souffle chaud s'en exhala. C'est Hermès qui, le premier, fit jaillir le feu et révéla les moyens d'en faire. Il faut cependant noter l'opposition entre le premier faiseur du feu et le voleur du feu « pour porter aide aux hommes » (Homère, 1936).

<sup>78</sup> En alchimie, les couleurs ont un caractère important en tant qu'indicateurs des étapes du processus d'obtention de la pierre philosophale, la première étant la *nigredo* (noir), suivie de l'*albedo* (blanc) et la *citrinitas* (jaune), et se terminant par la *rubedo* (rouge). Ces étapes reflètent en même temps le caractère spirituel de la matière chez Jung.

<sup>79</sup> Selon Robert Graves (1999), nous pouvons trouver l'origine de ce mot « dans une lecture fautive du mot sanscrit *pramantha*, la swastiska, ou roue à feu, qu'il était censé avoir inventée » et qui est à rapprocher à l'étymologie de Prométhée (p. 447). Dans la même ligne, Gilbert Durand (1977b) soutient que « engendré par la croix-roue de l'*arâni* », le feu s'identifie aux processus de « tournoiement » et « frottement » (p. 1051). En outre, il reprend les réflexions de Jung, qui « remarque que la racine *math* ou *manth* est celle que l'on relève à la fois dans le mot sanscrit qui signifie baratte (*manthasa*) et dans le nom de *Pramatha*, le Prométhée hindou, le héros qui apporta le feu civilisateur sur la terre » (p. 1051).

et fondre les métaux. D'après Gilbert Durand (1977b), « la production du feu par le briquet à rotation du rituel védique (*arâni*) revêt la signification d'une véritable hiérogamie cosmogonique » (p. 1052), ce qui renforce, aux dires de Brunel, (1988), « l'appartenance structurale des images de la chaleur ignée à un schème rythmique, voire cyclique, que nous classons sous la rubrique 'structures synthétiques' de l'imaginaire » (p. 1189.).

En outre, nous devons souligner que la figure de Prométhée se consolide depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de sorte que, selon la pensée de Durand (1979), « la Révolution Française, l'avènement technologique de la vapeur sont, pour le moins, 'synchroniques' » (p. 32) de ce mythe titanesque. Certes, c'est par le biais de la réactivation des myèmes, tels que la production sans limites et l'accumulation, que l'espèce humaine a atteint son accomplissement prométhéen. Comme l'affirme Pierre Brunel (1988) :

Depuis le romantisme, Prométhée est devenu dans la culture occidentale le symbole par excellence de la révolte dans l'ordre métaphysique et religieux, tout comme l'incarnation du refus de l'absurde de la condition humaine. (p. 1188)

Héros fondateur de la civilisation industrielle, symbole du progrès de l'humanité et de l'affirmation masculine, l'*ethos* prométhéen base son autosuffisance sur l'exploitation industrielle et matérielle, période où l'on entend par progrès toute invention issue du fer d'Athéna et de Zeus. C'est d'ailleurs sous le signe de Prométhée que Gaston Bachelard analyse du début de *La Psychanalyse du feu*, ouvrage inaugural de son enquête sur l'imagination de la matière, ce « complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle » (Bachelard, 1938, p. 31) qui nous pousse à « savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres » (p. 30). Malgré avoir été châtié par le *dolos* — « cadeaux piégé » et « don frauduleux » (Vernant, 1974, p. 182) — qu'il offre à Zeus et avoir condamné les hommes au chaos qui naît de son *hybris*, Prométhée renvoie à la soif savante et technicienne insatiable et non conformiste — car il n'accepte pas le veto du feu céleste aux hommes — dont les bienfaits sont au fondement du progrès et de son culte.

Parmi les motifs principaux du mythe de Prométhée que Gilbert Durand (1979) met en évidence — « enfant prodigieux (voleur, inventeur) » (p. 314), « dualisme, désobéissance adroite, punitions, philanthropie, liberté, immortalité » (1996a, pp. 82-83), nous avons repris et privilégiée la sagesse — ou la *mètis* — ainsi que la punition. Ces mythèmes sont universels, de sorte que ce mythe « a été jusqu'à notre époque l'un des plus souvent évoqués » (Duchemin, 1974, p. 30)<sup>80</sup>. Ce qui était un vol par nécessité devient rapidement *technè*, étant donné que le feu se traduit par « le prototype symbolique de tout produit technologiquement fourni par un couplage, un tournoiement, un frottement : moulin, baratte, pressoir » (Durand, 1977b, p. 1054). En plus, ce « grand archétype de la lumière » s'inscrit dans la masculinité, car « le feu se sexualise en mâle » et « c'est ainsi qu'en Chine il est le support du principe yang, le principe mâle » (p. 1055). D'après Pierre Vernant, « le feu est donc vraiment la marque de la culture humaine » car il s'agit bien d'un « feu technique, une procédure intellectuelle » (Vernant, 1999, p. 77). Sa prolifération dans les arts, sciences et techniques permet aux artistes d'interroger poétiquement et politiquement le mythe séculaire du progrès ainsi qu'aborder la revendication de l'être au monde de la part de l'homme moderne face aux dieux. Ainsi, les actions anthropiques donnent lieu à une série de conséquences sur le plan écologique — en raison de la croissance économique, industrielle et démographique — et déclenchent la limitation des écosystèmes terrestres. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, ce nouveau monde industriel et son pragmatisme prométhéen laissent de côté les environnements et les paysages. Or, c'est sous le signe d'Hermès — tel que nous préciserons plus tard — que la société reprendra « un dialogue entre nature et culture, nuit et jour, devenir et être » (Mayr, 1989, p. 17) et se tournera vers une ancienne herméneutique matriarcale, naturaliste et chtonienne.

Malgré le caractère ambigu et binaire qui l'entoure, le personnage de Prométhée se construit par un système d'oppositions. Il peut se définir non seulement comme l'incarnation du feu, mais comme un « mythe fondateur », selon la thèse de Jacques Moreau (2009), car il est celui qui éclaire l'esprit et celui qui « fonde la genèse » (p. 22) en trois phases. D'abord, il y a une « intention initiale (le souffle créateur, le désir) » qui correspond au vol du feu ; en deuxième lieu, « l'incorporation du désir dans une

---

<sup>80</sup> Voir Appendice A, graphique 1 à propos de l'évolution de la fréquence du mot « Prométhée » dans des sources textuelles.

structure groupale », à savoir, l'offre du feu aux hommes ; enfin, la dernière étape c'est « le positionnement dans l'environnement (c'est le cadeau fait au monde en même temps que la position que le groupe occupe) », ou en d'autres termes, l'élément feu qui se traduit par le compromis que Prométhée établit avec l'humanité et qui consolide son identité dans les imaginaires sociaux comme le prévoyant — par opposition à la maladresse de son frère Épiméthée, l'imprévoyant —.

Ainsi, tout en suivant Jacques Moreau (2009), nous proposons de concevoir ce mythe comme « le groupe industriel en constellation » (p. 22) qui conduit la société à la frontière du progrès et de l'exploitation cyclique et sans remords de la nature. Cette affirmation résonne avec la perspective de Vernant, pour qui « le temps prométhéen est semblable aux mouvements des astres, c'est-à-dire, à ces mouvements circulaires » (Vernant, 1999, p. 88) qui permettent d'engendrer quelque chose de nouveau. Dans cet ordre d'idées, le Soufre est considéré en alchimie comme une condensation subtile de l'Éther Divin et est signé par le feu. Il représente le principe générateur masculin, celui qu'il engendre. Sous ce signe, Prométhée occupera la première phase du schéma triangulaire que nous proposons comme synthèse et qui témoigne une structure préformée sur l'influence de l'alchimie et les mythes dans la façon dont nous appréhendons le monde.

### ***1.3.2. Dionysos, le mythe d'identification<sup>81</sup> : l'eau et la terre***

Selon le *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine*, « à la différence d'Apollon, gardien des lois morales », Dionysos « incarne le pouvoir de la nature, énergie primitive que n'entrave aucun carcan, force de vie exubérante et enivrante », ainsi que la « défiance des institutions politiques » (Collognat, 2016, p. 382). Il est le Dieu de la viticulture et de l'ivresse, mais Dionysos, souvent assimilé à Déméter, est aussi conçu comme la divinité joyeuse et protectrice de l'agriculture, de la végétation sauvage et des bois. Notons bien que « les léopards et les panthères qui le suivent [...] symbolisent la sauvagerie du dieu », de même que les « bacchanales se déroulent dans les forêts, les montagnes, loin des règles de la cité » (p. 383).

---

<sup>81</sup> Comme détaillé ci-après, il faut noter que Dionysos est ici mis en rapport avec la notion d'identité-altérité par opposition au phénomène d'identification en raison de sa double polarisation mise en exergue par Gilbert Durand (1977a), et la thèse de Jacques Moreau (2009) où cette catégorisation du mythe renvoie à ces figures qui entraînent une subversion et en même temps une révélation de l'autre.

En outre, il renvoie à l'eau — en tant que dieu humide « qui voyageait dans un bateau en forme de croissant de lune » (Graves, 1990, p. 177) —, ainsi qu'au pouvoir de toute fécondité. Il incarne les forces de la nature qui permettent aux fruits d'atteindre leur maturité grâce à la terre nourricière et à l'humidité. D'après l'historienne grecque Maria Daraki (1985), « l'eau en principe incolore d'une fontaine, peut aussi être couleur de vin, à condition d'être liée à Dionysos » (p. 42). Tout en suivant la logique d'opposition binaires caractéristiques de la figure dionysiaque, l'auteure met en exergue le lien entre Dionysos et l'élément terre et eau, tout en affirmant que « les eaux de la mer inféconde s'opposent aux sèves du jardin dionysiaque, comme s'opposent l'espace infernal et la surface ensoleillée de la terre » (p. 43). En nous appuyant encore sur les analyses de Daraki, nous parvenons ainsi à démontrer l'union de la figure dionysiaque à ces deux éléments dont leur signe graphique, c'est-à-dire, le triangle inversé —  $\nabla$  et  $\nabla$ , respectivement —, représentent les forces descendantes, par opposition à la symbolique ascendante et lumineuse du feu. En contraposition à l'élément prométhéen, l'eau et la terre deviennent une « fontaine de vie » et « aussi nécessaires que le soleil » (Chevalier, Gheerbrant, 2020, p. 440) au cœur d'une civilisation industrielle et technicienne.

Le passage du feu prométhéen à la matière humide et terrestre — que cette thèse se prête à rapprocher de Dionysos, est aussi signalé par Bachelard. D'abord, dans *L'Eau et les rêves*, tout en suivant le célèbre précepte de Novalis selon lequel « l'eau est une flamme mouillée » (Novalis cité dans Bourel, 1993, p. 96), le philosophe soutient qu'« il faudra que le feu prenne l'eau » (Bachelard, 1942, p. 115). Ensuite, dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, le philosophe de la matière introduit une analogie de la grotte — à savoir, les profondeurs de la terre, la *katábasis* — avec l'identité de Dionysos, à côté de celle de « Déméter, de Mithra, de Cybèle et d'Attis » (Bachelard, 1947, p. 184). En effet, Dionysos plonge dans la mer pour se réfugier dans la grotte de Thétis (Cf. Graves, 1990, p. 169) et descend aux Enfers pour sauver sa mère Sémélé et l'emmener à l'Olympe. C'est pour cette raison qu'il est considéré non seulement comme une divinité liée à l'eau, mais aussi un dieu chthonien, relatif à la terre<sup>82</sup>, aux catacombes et au

---

<sup>82</sup> Dans la théorie élaborée par Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, soutenue à Paris en 1983, la matière première dionysiaque est un très ancien système religieux sous la tutelle de la déesse Terre. D'autres divinités conservent le même fond sous couvert de rituels secrets exclusivement féminins. Mais sous cette forme, la religion de la Terre est à la fois liée à la femme et au dyonysisme.

monde souterrain. De même qu'Hermès, il est aussi un conducteur des âmes, car il dirige la danse des morts et les initiés à ses mystères dans les prairies de l'Averne.

En outre, Dionysos se définit au delà de l'*homo festivus*, de l'ivresse et de l'épanouissement charnel. Il est très lié au sel par sa double symbolique féminine et masculine, à savoir, sa nature androgyne, tel que nous développerons plus loin. D'après Eusèbe de Césarée, l'emblème dionysiaque est, à côté du thyrses (Cf. Graves, 1990, p. 167), le sel aimé des dieux — en raison de son rapport à la sexualité —, tout comme le sel est « le corps aimé des dieux » (Tarot, 1988, p. 283) pour Platon. En ce sens, le sel a « le même effet que le feu, tous les feux intimes, célestes, sexuels, culinaires. Il accroît le plaisir, ce surcroît que l'homme cherche dans la civilisation » (p. 285). Dans le même ordre d'idées, selon Fabienne Jourdan (2006), ce dieu apparaît dans le *Proteptique* accompagné « des grains de sel évocateurs du sperme » (p. 266). Porté par deux éléments, de même que Dionysos, le sel est considéré comme « un feu délivré des eaux » (Chevalier, Gheerbrant, 2020, p. 992), ainsi qu'un minéral capable d'amender la terre et la végétation, et à la fois, les rendre stériles, tel que nous pouvons lire ici :

Parmi les puissances minéralisantes particulièrement valorisées par l'imagination, distinguons, d'une note rapide, la puissance du sel qui demanderait à lui seule une psychanalyse spéciale, car c'est une puissance insidieuse qui travaille aux confins de la terre et de l'eau. Le sel se dissout et se cristallise, il est un Janus naturel. (Bachelard, 1948, p. 235)

En effet, le sel est un minéral messager lié aux processus cycliques de l'eau, car comme Dionysos, d'après l'alchimie chinoise « l'eau mouille, descend et devient salée » (Couvreur, 1999, p. 86). Aux dires de Jean-Pierre Vernant (1999), tout comme la matière hydrique, lorsque ce dieu « fait irruption dans quelque endroit où il est méconnu, à peine arrivé il s'impose et son culte, comme un flot, se répand » (p. 171).

Outre, l'essence dionysiaque, quant à elle, se définit comme la disposition chaotique, l'exubérance et l'exaltation collective, la frénésie sexuelle, la nuit, la danse, la musique et l'ivresse. Il partage avec l'élément terre sa symbolique et ses « deux polarisations fondamentales nocturne (ou dionysiaque) et diurne (ou apollinienne) »

(Durand, 1977a, p. 891)<sup>83</sup>. À côté de cette double polarisation, il faut souligner « la logique circulaire » (Daraki, 1985, p. 31) que la pensée dionysiaque partage avec celle de Prométhée — dotée aussi d'un temps circulaire, propre au cycle de la vie humaine — . Nonobstant, étant caractérisé par de nombreuses attributs et apparences, Dionysos est principalement un dieu nocturne et gnostique que Nietzsche a redécouvert à sa manière dans le domaine de la littérature et les arts, par opposition à la lumière apollinienne. D'après la thèse du philosophe, il serait à rapprocher de Sophia<sup>84</sup> ou « *épinôia* » (Maffesoli, 1992, p. 44), car il se définit comme « le divin tentateur né pour piper les consciences, celui dont la voix sait pénétrer jusqu'aux bas-fonds des âmes, celui qui ne dit pas un mot, ne lance pas un regard qui ne contienne une intention secrète de séduire » (Nietzsche, 1951, p. 302). Notre thèse s'inscrit dans cette ligne de pensée et s'appuie également sur une autre association qui fait écho au caractère persuasif du dieu : Dionysos en tant que « mythe d'identification », c'est-à-dire, celui qui, en termes de Jacques Moreau (2009), « fait appel à la révélation de l'autre (le leader primal ou d'un intervenant externe), celui qui a apporté une nouvelle façon de voir les choses et le monde » (p. 27). Au sein de cette théorisation qui vise la structure du groupe par les mythes, l'auteur introduit l'archétype du défenseur « qui avait trahi la croyance religieuse du clan par ses comportements » (p. 22). L'importance du concept identitaire de Dionysos se traduit par sa proximité à l'humanité mise en valeur par Jean-Pierre Vernant. D'après lui, il « institue avec eux des contacts d'un type différent de celui qui prévaut en général dans la religion grecque, un rapport plus intime, plus personnalisé, plus proche » (1999, p. 172).

Enfin, en ce qui concerne le rapport mythe et alchimie, puisque « transformer c'est teindre » (Bachelard, 1947, p. 34), les étapes alchimiques *nigredo* et *albedo* sont associées à la terre et à l'eau, les deux éléments dans lesquels s'inscrit la figure de Dionysos. D'un côté, la *nigredo* — ou noirceur —, renvoie à un niveau où l'être humain doit pénétrer dans l'inconscient sombre et chaotique, faire face à son ombre et commencer à la prendre en compte. Nous trouvons ici Dionysos dans son aspect

---

<sup>83</sup> Gilbert Durand élabore une distinction de la doublé nature de la terre — un niveau chtonien nocturne et un niveau diurne agraire (Cf. Gilbert Durand, 1977a) — que nous assimilons à la gravure sur le cycle du jour et la nuit de B. l'Anglais qui date de 1485 (*Figure 3*).

<sup>84</sup> Le rapport entre Dionysos et Sophia, sera développé dans les prochains chapitres en raison de la « sensibilité écosophique » introduite par le sociologue Michel Maffesoli (2017), pour qui l'écosophie, notion provenant du grec *oikè* — l'habitat —, renvoie à la terre, à Sophia, la sagesse.

psychopompe, celui qui guide dans et à travers les régions du monde souterrain, des enfers. D'un autre côté, l'étape de l'*albedo* — ou blancheur — est comparable à la vapeur qui s'élève lorsque l'eau est chauffée, et est synonyme de l'essence spirituelle qui s'élève de la psyché et se manifeste dans la connaissance de sa vraie identité. C'est Maria Daraki qui met en évidence l'existence d'un Dionysos dit *Leukyanitès*, c'est-à-dire, « Noir et Blanc » (1985 p. 21, p. 30). D'après Gaston Bachelard (1947), « il faut un feu plus intime, une teinture qui vienne à la fois brûler les impuretés intimes et fixer ses vertus sur la substance », comme c'est le sel, et « cette teinture ronge le noir, s'apaise en blanchissant » (p. 34). En ce sens, la symbolique du sel est orientée vers une logique binaire toujours présente dans la Nature, une totalité arrondie intégrant les deux polarités, *Animus* et *Anima*, entre lesquelles, Dionysos est médiateur, comme une « rivière blanche-et-noire qui noue sa boucle fluide entre le monde des profondeurs et la surface ensoleillée du sol » (Daraki, 1985, p. 44). Ainsi, cette divinité occupe le deuxième axe de notre schéma mytho-alchimique.

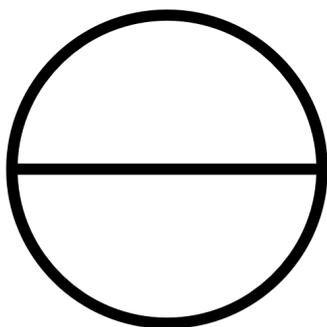


Figure 2. Symbole alchimique du sel.



Figure 3. Gravure sur le cycle du jour et la nuit. B. l'Anglais, 1485.

### 1.3.3. Hermès, le mythe d'espoir : l'air

Qu'en est-il du reste d'éléments alchimiques ? Puisque « notre être terrestre, doit devenir aérien » (Bachelard, 1943, p. 183), selon Gilbert Durand, « le mythe directeur de notre modernité finissante est le mythe d'Hermès » (Durand 1996a, p. 174), dont ses ailes sont associées à l'élément air. Associé dans l'iconographie alchimique au symbole du triangle vers le haut ( $\triangle$ ), il représente le pouvoir du mouvement, à l'invisible et

l'impalpable. Il symbolise l'esprit, l'éloquence, l'intelligence « industrielle et réalisatrice » (Chevalier, Gheerbrant, 2020, p. 576) et l'âme.

Incarné dans l'imagination de la « matière aérienne », au sens où Bachelard l'exprime dans *L'Air et les songes* (1943), ce dieu unit la terre et le ciel en tant « arbre aérien » (p. 261), ce grand élément végétal ligneux qui connecte le monde souterrain et le cosmos par le biais d'une double action verticale. La confirmation de cette logique est constatée dans le chapitre de Gilbert Durand (1977c) consacré au symbolisme du ciel dans *l'Encyclopædia Universalis* sous la forme d'une « lune ascendante et descendante » (p. 488). En effet, l'idéogramme de la Lune — demi-cercle ou croissant — est associée au principe du Mercure, expression du pôle alchimique passif féminin. D'un côté, par opposition à la descente dionysiaque, Hermès se caractérise principalement par la force d'ascension — attribuée à ses sandales ailées — que Bachelard (1943) rapproche des images aériennes et à « la poétique nietzschéenne »<sup>85</sup> (p. 164) et qu'il utilise pour conduire Psyché à l'Olympe. D'un autre côté, comme Bacchus, Hermès est psychopompe et conducteur des âmes, et très proche de la matière aqueuse. L'un de ses attributs est le serpent, qui représente le caractère liquide et hydrique du mercure alchimique. D'après Antoine-Joseph Pernety (1758), dans le *Dictionnaire mythico-hermétique*, « le nom de serpent a été aussi donné au mercure, parce qu'il est coulant comme l'eau, et qu'il serpente comme elle » (p. 461). Ce serpent renvoie, à son tour, au caducée d'Hermès dont son équivalent en mythologie grecque est Mercure, mais aussi à son caractère médiateur, comme symbole du *kairos* en tant que « région médiatrice de l'être comme mixte » (Guillamaud, 1988, p. 371). Il est aussi le dieu messager qui donne à la déesse Pandore le don de la parole et l'a conduit en descendant au monde des mortels. Son nom signifie « interprète, médiateur » et, d'après Eduardo Cirlot (2004), « l'alchimie identifie Mercure avec la fluence et la transformation » (p. 310).

Or, en plus de la logique ascensionnelle et descendante, nous devons également considérer l'imaginaire du mouvement horizontal chez Hermès, car il présente un double aspect : le caducée comporte deux serpents s'enroulant au sens inverse tout en

---

<sup>85</sup> Comme dans le cas de Dionysos, divinité androgyne, Nietzsche a porté son intérêt sur Hermès, étant donné que lui et Shelley « dans une même patrie aérienne, ont adoré des dieux contraires » (Bachelard, 1943, p. 181).

symbolisant les polarisations antagonistes, le sens de deux mouvements contraires : de droite à gauche, l'un masculin, l'autre féminin<sup>86</sup>, la mort et la renaissance. Ainsi le masculin comporte deux aspects — le pouvoir et le souffle — qui est universellement lié au féminin — celui-ci doté de deux facettes, la naissance et la mort —, de sorte que dans sa rencontre, ou dans sa collision, il génère tout ce qui existe. Il représente donc l'équilibre entre l'ambivalence humaine et le double aspect symbolique du serpent : le sacré et le profane. Cependant, de la dualité des éléments à la dualité des sexes, il n'y a qu'un pas. La valeur symbolique unitaire de ce double ensemble ainsi que de son interaction réside dans l'union de deux figures mythologiques, tel que Adriaen de Vries l'illustre dans son œuvre artistique. Sur son croquis « Mercure et Pandore dans le jardin de l'Orangerie à Versailles »<sup>87</sup> (1593), les deux divinités sont étroitement liées, non seulement d'un point de vue mythologique, mais aussi alchimique. Elles s'entremêlent, de sorte que leurs bras et leurs jambes s'enroulent comme si elles émulaient le caducée.

---

<sup>86</sup> Dans la symbolique traditionnelle « la zone de la droite est solaire, et celle de la gauche et lunaire ». Le féminin, l'inconscient et « le passé » correspondent à la gauche, tandis que la droite symbolise le masculin, le conscient et « l'avenir » (Cirlot, 2004, p. 198). Ce point de départ sera capital pour comprendre tout au long de notre étude le parcours et le prolongement du mythe d'Hermès dans la période comprise à l'intérieur du bassin sémantique.

<sup>87</sup> Voir Annexe I, illustration 1, *Mercurus et Pandora (dit parfois Psyché) dans le jardin de l'Orangerie à Versailles*. Ce dessin est à rapprocher de la sculpture en bronze d'Adriaen de Vries « Mercure enlevant Psyché » (1593), conservée au Musée du Louvre (Aile Denon. Rez-de-chaussée, Galerie Michel-Ange, Salle 403). À l'origine, il a conçu une sculpture pour immortaliser l'ascension de Mercure en conduisant Psyché au ciel à son retour des enfers, cependant nous ne pouvons pas la confondre avec le dessin qui s'intitule « Mercure et Pandore dans le jardin de l'Orangerie à Versailles » (dessin faisant partie du domaine de la Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Réserve FB-26-FOL). En étant impossible que la main qui a réalisé ces annotations dans les années 1680 puisse être celle du sculpteur Adriaen de Vries (1556-1626), le dessin lui-même et les écrits sont intemporels. Toutefois, le croquis fait partie d'un répertoire sur les sculptures de Versailles conservé dans le fonds de l'agence Robert de Cotte, sous la cote réserve FB-26-Fol, où nous retrouvons le même scripteur pour les annotations sur d'autres dessins. Postérieurement, Alexandre Maral considère cet ensemble de dessins dans son article « L'État présent des figures » paru en 1686. Quant à la possible confusion entre la sculpture d'Adriaen de Vries et celle de Jean de Bologne, « Enlèvement de Pandore par Mercure », où il s'agit bien de la descente de Mercure en emmenant Pandore au monde des mortels, leur identité, cette fois-ci, est notée par Alexandre Maral, qui la repère aussi dans l'état général de 1694 (cf. note 211. Maral Alexandre. « L'État présent des figures. (1686), première description des sculptures des jardins de Versailles après l'installation de la cour » in : *Bibliothèque de l'école des chartes*. 2012, tome 170, livraison 1. Versailles. De la résidence au musée Espaces, usages, institutions XVIIe-XXe siècle Études et documents réunis par Fabien Oppermann, pp. 59-102). L'attribut qui accompagne la figure féminine tant dans le dessin que dans la sculpture finale, et que nous pouvons identifier clairement comme la célèbre jarre ou « boîte de Pandore », constate le rapprochement entre Pandore et l'âme dans le mythe de Psyché. D'après Fulgence, le nom de Pandore se traduit par « omnius munus » (*Mythologiae II*, 6 (46, 82), « Pandora enim Graece dicitur omnium munus, quod anima munus sit omnium generale », en correspondance à l'âme qui est « le don collectif de toutes choses » (munus omnium generale). C'est pourquoi, Adriaen de Vries réalise une autre sculpture en bronze titré « Psyché avec la boîte de Pandore » (1593), exhibée au Musée National de Stockholm, où il reproduit exactement la jarre de Pandore qui figure dans les autres groupes de ses créations, tout en mettant en évidence les analogies de cette déesse avec l'Âme et son écho dans l'élément air attribué à Hermès.

Les extrémités des deux dieux, en analogie aux deux serpents représentent le *logos* — l'esprit — et l'*éros* — le cœur —. En ce sens, nous pouvons affirmer que le Mercure, en tant que dieu et matière, est animé par deux courants opposés et complémentaires, simultanés dans leurs mouvements, comme le montre le symbole du caducée. Dans *Phénoménologie de l'esprit* (1807), Hegel introduit des analogies philosophiques autour de l'identification des contraires à travers l'association de l'eau et la femme face à l'homme et l'air. La matière aquatique est d'après lui, lié au principe féminin, tandis que l'air est masculin. Hegel montre son inclinaison pour l'air, supérieure à celle de l'eau. Une dualité morale entre le bien, associé au masculin, et le mal, correspondant au principe femme-eau<sup>88</sup>. Dans la même ligne de pensée, Bachelard (1943), analyse dans l'air les « deux pôles de cette ambivalence » (p. 21) à partir d'une autre optique, en étant créateur et en même temps destructeur. Ainsi, Hermès s'inscrit dans la définition de mythe d'espoir apporté par Jacques Moreau (2009), et selon laquelle, il s'agit de « l'accès à un rêve qui mobilise les énergies de personnes diverses dans leurs cultures, leurs compétences et les aspirations. C'est ce qui mobilise les énergies pour contribuer au groupe au-delà de la contrainte ou du simple intérêt » (p. 21).

Dans la relecture alchimique et mythologique proposée par nos soins, Hermès représente l'Œuvre au jaune, la *citrinitas*. Cette phase est décrite comme une intelligence créatrice. Il est dit qu'à cette étape, seulement la vraie sagesse est révélée, si l'on est conscient de cette lumière. De cette façon, la lumière de la lune doit mourir pour que la lumière du soleil, à savoir, de la conscience, puisse être perçue. Nous trouvons ici des parallèles avec Hermès en tant que sagesse créatrice et mobilisatrice, ainsi que comme un esprit pur. Cette divinité se situe donc au troisième axe de notre schéma holistique (*Figure 4*), tout en faisant la lumière sur l'ordre de succession des mythes au sein du bassin sémantique qui occupe notre étude et que nous continuerons à décortiquer dans les pages suivantes.

---

<sup>88</sup> Traditionnellement, l'aquatique embrasse la symbolique féminine, l'univers maternel, mais il renvoie également à l'univers sexuel et à la monstruosité (Voir Montambault, V. 2004. « L'appel de la Sirène ou le chant nostalgique des origines : le thème de la féminité 'monstrueuse' dans *Le ravissement* d'Andrée A. Michaud ». *Amaltea. Revista De mitocrítica*, 6, 247-257). Il est également lié au paganisme démoniaque dans les figures féminines des eaux de la mythologie celtique, comme c'est le cas de la fée Mélusine, ou dans la mythologie africaine. À ce propos, d'un point de vue religieux, l'existence d'esprits malignes selon le vaudou sont liés à l'eau et à la maternité, car ils sont normalement associés au domaine sexuel, donc au paganisme démoniaque (Voir Anonyme. 2017. « Pleins feux ». *Maranatha*, vol. XXIV, 3, p. 34).

## 1.4. Prométhée, Dionysos et Hermès au cœur du Grand Œuvre

Les anciens ont développé la philosophie sous forme de fables, mythes et légendes, ainsi qu'à travers les ornements de la poésie, de la peinture et de l'astrologie. Toute la théologie des païens, depuis Hermès Trismégiste, divinité de la sagesse, jusqu'à Platon, garde l'explication de la nature sous des schèmes, symboles et archétypes. Le « trois fois grand » — car il était roi, prêtre et prophète — est le dieu Thoth égyptien, transféré par les Grecs et les Romains en Hermès-Mercure. Il a permis de mieux comprendre la totalisation du Soi, le processus de transmutation et unification de la matière et de l'esprit dans un recueil de textes — le *Corpus Hermeticum* — rassemblés dans *La Table d'émeraude*. Ce dieu est également l'inventeur de l'écriture et de l'alchimie, ce grand art dans lequel se concentre le pouvoir du ciel et de la terre et qui vise à rendre l'homme immortel. C'est pourquoi l'alchimie est synonyme d'hermétisme, car si elle est souvent définie comme la quête d'or et l'immortalité, elle est aussi la science d'Hermès, « ce messenger du Ciel, qui en porte les ordonnances en terre » (Bonardel, 2011, p. 119). Cela expliquerait, comme nous le confirmerons plus loin, que les mythes et les traits d'Hermès — le dieu des dualités — ont toujours été présents dans le bassin sémantique qui occupe notre étude, en coexistant avec la figure de Prométhée et de Dionysos. Ces trois mythes se trouvent au cœur du Grand Œuvre, qui devient, aux dires de Gilbert Durand (1979), un mytheme « symbolisant souvent par la coupe magique qui tue ou qui guérit, par initiation comme par l'athanor » (p. 250). Plus concrètement, il montre « comment le XX<sup>e</sup> siècle a progressivement glissé d'un prométhéisme exténué dans les mythes décadents de Dionysos, pour finalement ressusciter une vaste mythologie hermétiste » (p. 33).

C'est ainsi que nous allons prendre comme référence l'étude mythocritique élaborée par Mercedes Montoro Araque (2019) et la démarche hermésienne<sup>89</sup> (Bonardel, 2002) qu'elle a appliquée à la « forêt de symboles » et aux « longues listes de figures mythiques » habitant dans la prose de Théophile Gautier — et que nous nous prêtons à étaler plus tard dans l'œuvre de Gustave Moreau —. L'écriture gautiériste

---

<sup>89</sup> D'après Françoise Bonardel, la perspective hermésienne renvoie à « la tournure d'esprit qui, inspirée par le regard et le Verbe du dieu polymorphe et du Sage, invite à entreprendre un acte herméneutique de compréhension » gnostique » (Bonardel, 2002, p. 13).

s'appuie sur la « technique chère aux écrivains alchimistes » (Montoro Araque, 2019, p. 194) qui suppose être une découverte fondamentale pour Jung, car c'est à l'intérieur des textes alchimiques qu'il reconnaît, par analogie, dans les trois phases du Grand Œuvre, les étapes du processus d'individuation : « C'est dans l'Alchimie que je trouvais les bases historiques que j'avais cherchées en vain jusque là » (Jung, 1973, p. 328). De la même manière, nous avons trouvé dans l'alchimie des relations de sens avec les trois figures mythologiques mises en exergue par Durand et que nous avons reprises comme point de départ. Cependant, nous sommes particulièrement intéressés par l'étude de leur dimension féminine. Nous proposons donc une interprétation féminine du Grand Œuvre qui, dans la même ligne de pensée que Gilbert Durand (1979), « incite à l'organisation mythique autour de la Magna Mater Deorum » (p. 228). À cet égard, si nous concevons Hermès comme la figure d'union des contraires, et tout en prenant compte que ce dernier se trouve sous la tutelle de la déesse Terre tout en se donnant à elle de même qu'aux hommes (Daraki, 1985), ne deviendrait-il pas Hermès aussi le « serviteur de la grand déesse Mère » au sens où l'exprime Franz Karl Mayr (1989, p. 17) ? Comme le souligne Gilbert Durand dans *Science de l'homme et tradition*, par rapport au processus d'individualisation de Jung, « c'est alors qu'Animus (ou Anima) », incarnés dans la figure hermésienne, « prend une amplitude jamais égalée : Vieux Sage — Hermès — ou la Magna Mater et tous leurs dérivés : magicien, prophète, mage, psychopompe, déesse de fécondité, sybille, prêtresse, Mère Église, Chekinah ou Sophia » (Durand, 1979b, p. 301).

Ce rapport d'Hermès avec l'axiologie matriarcale et naturaliste, ne fait que confirmer sa « reconversion en terre » (Bonardel, 2011, p. 119), ou autrement dit, la reconversion des quatre éléments et des trois figures mythiques mentionnées ci-dessus en Ève, Gaïa et Sophia — nous y reviendrons —. Ce retour à la terre dont Françoise Bonardel nous parle, passe, comme nous verrons d'une manière plus précise plus tard, par la médiation d'Hermès, « car le retour n'est ni rechute, ni banalisation, mais incarnation irréalisable sans la médiation continue du psychagogue Hermès » (p. 119). En effet, nous avons vu comment les quatre étapes de la transformation alchimique sont appelées *nigredo*, *albedo*, *citrinitas* et *rubedo*. À chaque étape, l'alchimiste subit une purification toujours plus profonde, suivie de l'union avec le Feu de chaque étape — autrement dit, le mariage alchimique —, de la naissance d'une nouvelle qualité et de la

mort de cette qualité afin de pouvoir passer à l'étape suivante. Comme les mythes, ces phases suivent une structure cyclique : premièrement Prométhée s'éclipse et on assiste à la résurgence de Dionysos, pour enfin, passer à la réactivation d'Hermès.

En alchimie occidentale, nous pouvons identifier les trois éléments qui conforment le Grand Œuvre alchimique et qui sont à rapprocher aux trois mythes étalés préalablement : le Soufre, le Sel et le Mercure. Le Soufre a toujours été associé au feu (ce qui est confirmé par le triangle de l'élément feu présent dans son symbole) ; dans ce cas, il fait référence au feu sacré, à notre esprit, à notre essence divine. Mercure représente l'âme, mais aussi l'esprit et les émotions. Le Sel est tout ce qui est extérieur, visible, physique, solide ; le corps ; c'est l'énergie cristallisée, matérialisée. De cette façon, tout en suivant la philosophie hermétique et en l'adaptant à notre hypothèse, Prométhée est lié au feu — au Soufre —, Dionysos s'identifie à la terre en consonance avec l'eau — le Sel —, et Hermès se reconnaît dans l'élément air — le Mercure —. Serge Hutin (2012) confirme cette théorie :

Le Soufre désigne les propriétés actives (par exemple : combustibilité, pouvoir d'attaquer les métaux), le Mercure les propriétés dites « passives » (par exemple : éclat, volatilité, fusibilité malléabilité) ; quant au Sel, c'est le moyen d'union entre le Soufre et le Mercure, comparé souvent à l'esprit vital qui unit l'âme au corps.

[...]

Le Mercure, c'est la matière, le principe passif, féminin ; le Soufre, la forme, le principe actif, masculin ; quant au Sel, c'est le mouvement, moyen terme grâce auquel le Soufre donna à la matière toutes espèces de formes (ainsi se trouve observée la « loi du triangle » celle du ternaire : les deux principes en postulent un troisième). (p. 69)

Pour parvenir à cette union d'éléments alchimiques opposés, nous avons adapté les préceptes des philosophes hermétiques, comme Albert Poisson (1891), qui « avaient cru devoir réduire le nombre des Éléments à deux visibles, la Terre et l'Eau, refermant en eux les éléments invisibles, le Feu et l'Air » (p. 15). En ce sens, chaque divinité est attribuée à un élément alchimique, ainsi qu'à un élément du ternaire Hermétique.

## I. L'archétype : vers une définition au croisement du féminin

Prométhée est associé aux signes planétaires du Soleil — mâle, raison, fixité, inaltérabilité —, tandis qu'Hermès, sera lié à la Lune — femelle, imagination, mobilité, mutabilité —. Dionysos est, cependant, rapproché à l'élément terre et eau, ainsi qu'au Sel de la terre et au sel marin, placide, toujours au repos et à l'équilibre, à sa force réparatrice et conciliatrice, tel que nous essayerons de l'explicitier dans le bassin sémantique ci-dessous. Pour le moment, ces associations mythiques et alchimiques donnent lieu, à un schéma triangulaire fondé sur la théorie des humeurs, comme illustré dans la figure suivante :

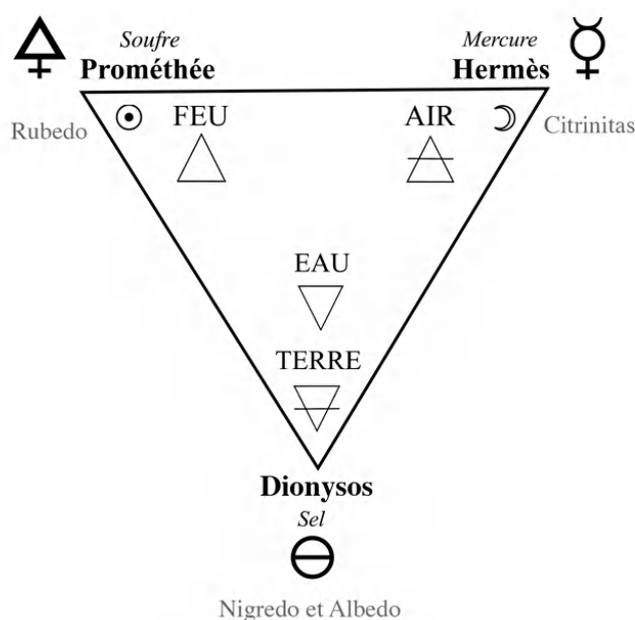


Figure 4. Triangulation II. Interprétation alchimique de Prométhée, Dionysos et Hermès. Élaboration propre.

Tel que Paracelse appelait « le sel le centre de l'eau, où les métaux doivent mourir » (Joly, Fabre 1992, p. 347), notre but sera de montrer dans les pages qui suivent comme le métal de Prométhée meurt avec la réactivation du mythe de Dionysos, aboutissant ce dernier dans le mythe d'Hermès, comme nous verrons dans le chapitre suivant. La quaternité fondamentale de l'idéographisme hermétique est en lien avec la sexuation des éléments alchimiques. Le mystère de la pierre philosophale se résume graphiquement en un carré renfermant une structure ternaire. Dans ce carré dont les trois éléments visibles portent le nom du Soufre, du Mercure et du Sel, l'Hermétisme reconnaît la pierre mystérieuse, créatrice d'harmonie par la perfection de sa forme

rectangulaire. Dans cet ordre d'idées, Marcel Duchamp<sup>90</sup> prêle témoin d'une interprétation sommaire sur laquelle se fonde l'Hermétisme et la nature féminine des quatre variations archétypales définies tout au long de cette étude.

## 1.5. Des Cinq phases aux quatre éléments archétypiques

Puisque les symboles « ne doivent pas être jugés au point de vue de la forme... mais de leur force » (Bachelard, 1948, p. 57), il est nécessaire de compléter notre approche d'une perspective qui unifie « l'élémentarisme objectif » (Durand 1977b, p. 1051), c'est-à-dire, les objectivations culturelles, avec les intimations subjectives inhérentes à la matière et à l'être humain. La théorie alchimique générale attribue aux quatre éléments les états physiques de la matière que Bachelard a profondément étudiés et liés à l'imaginaire. Les quatre éléments, tout comme les subarchétypes que nous proposons de définir, sont issus d'une même source et conforment une unité. Or, tout en étant distincts, les quatre éléments dépendent les uns des autres puisque, de même que les subarchétypes, ils constituent ensemble un système interconnecté, les qualités de chacun d'eux ne pouvant se concevoir que par rapport aux interactions avec le reste. L'eau, par exemple, ne ferait que s'écouler sans le feu qui l'élève en vapeur par les effets de l'air. Alors que l'étude analytique des quatre éléments consisterait à les examiner dans des récipients séparés — ce qui est la méthode employée par la physique conventionnelle —, l'étude de leur combinaison procède d'une démarche systémique se basant sur les mouvements ascensionnels et descendants : le feu élève l'eau en vapeur, et l'eau abaisse ou tempère le feu. De cette façon, les éléments n'occupent donc pas la même place et n'ont pas la même signification — ou ne gardent pas les mêmes rapports — selon qu'on les considère séparément ou ensemble dans le contexte de la dynamique systémique de l'Être. En outre, comme les archétypes, les quatre éléments concernent aussi bien l'Être dans sa globalité — ou le système dans son ensemble —. Nous pouvons mieux comprendre cette osmose grâce au « groupe sino-tibétain — où il y a cinq éléments, et non plus quatre ». Gilbert Durand explique que « la terre était au

---

<sup>90</sup> Voir l'installation *Étant donné* : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage (1946-1966). Dans cette composition paysagère, la lampe à huile fait allusion au feu alchimique, à la fois vivifiant et destructeur, l'agent qui accélère le processus de perfection, nivelant toutes les différences dans l'amorphisme de la cendre. La source fait référence à l'élément aquatique — le liquide amniotique — dans lequel la vie en gestation prend forme et se nourrit. La déesse sans tête, thème déjà présent à la préhistoire, est une allusion à la Terre-Mère. La Mère Universelle est représentée allongée sur le sol, dans une position qui précède l'accouchement ou l'union sexuelle.

centre (le cinquième, c'est-à-dire la somme des quatre autres), l'air disparaissant en tant que catégorie élémentaire pour laisser place au métal (à l'ouest) et au bois (au nord) ».

Tout en suivant les mêmes préceptes, nous allons étudier et redéfinir quatre éléments « où se mêlent, pour ainsi dire, des valences symboliques végétales et lunaires aussi bien que des valences métalliques » (Durand 1977a, p. 890). En effet, en Occident, on pense qu'il y a quatre éléments fondamentaux et dans de nombreuses cultures orientales, on estime qu'il y en a cinq. De la même façon que l'hermétisme dans la culture occidentale est synonyme d'union de contraires, la tradition chinoise a développé une correspondance « physique et chimique » (Durand, [1979a] 1992, p. 159) entre le macrocosme et le microcosme, des dynamiques intérieures au sein des éléments de la nature.

Ainsi, une fois que les quatre éléments ont été mis en relation avec trois figures mythologiques, nous nous prêtons à faire converger l'alchimie occidentale avec les cinq éléments de l'alchimie chinoise : il s'agit des *wuxing* ou cinq phases (木, mù « bois » ; 水, shuǐ « eau » ; 火, huǒ « feu » ; 金, jīn, « métal », et 土, tǔ, « terre »), en osmose avec les quatre éléments alchimiques, la terre (☷) ; l'eau (☵) ; l'air (☴) et le feu (☲). D'abord, Les *Cinq phases* sont introduites dans l'Article premier de *La Grande Règle (Hong Fan)*, le Livre des *Annales de la Chine (Shujing)* qui date de l'an 1050 avant Jésus-Christ. Entre eux, il se produit une interaction des substances elles-mêmes, ainsi que des processus physiques qu'elles symbolisent, comme l'indique le texte suivant :

Les propriétés de l'eau sont celles de mouiller et de descendre, celles du feu sont celles de brûler et de monter. Le bois peut être plié et redressé. Le métal obéit à la main de l'ouvrier et prend différentes formes. La terre reçoit des semences et donne des récoltes. L'eau mouille, descend et devient salée. (Hongfan, 1999, p. 196)

Cette théorie est à rapprocher à la pensée de Louis Cattiaux (1956) qui, tout en suivant la même logique holistique, explique les correspondances des quatre éléments :

La terre produit l'eau et se nourrit de l'eau.

L'eau engendre l'air et se vivifie de l'air.

L'air devient feu, et s'alimente du feu.

Le feu tourne en terre et sort de la terre. (p. 22)

En outre, dans une optique qui tend à la féminisation des éléments, l'une des gravures de l'œuvre de Daniel Stolcius, *Viridarium chymicum ou le jardin chymique* (1624)<sup>91</sup>, montre la représentation de ces quatre puissances par le biais de quatre femmes. À ce titre, n'est-elle pas, enfin, une façon de nous approcher vers quatre subarchétypes anthropomorphes que nous faisons nôtres à partir de la combinaison de l'alchimie occidentale et orientale ? En définitive, tel que l'exprime Hermès Trismégiste, « tout corps n'est-il pas composé des quatre éléments ? » (Ménard, 1996, p. 23). Ainsi, quatre voies de recherche seront développées dans la poursuite de notre thèse : le bois — avec l'élément air — conforme la « femme-plante » et alimente le feu qui constitue la « femme-rocher ». Le feu, avec ses cendres, nourrit la terre comprenant des minéraux et conforme la « femme-terre ». A leur tour, les métaux des minéraux alimentent l'eau, constituant la « femme-eau », et qui à son tour, hydrate et nourrit le bois, la « femme-plante »<sup>92</sup>.

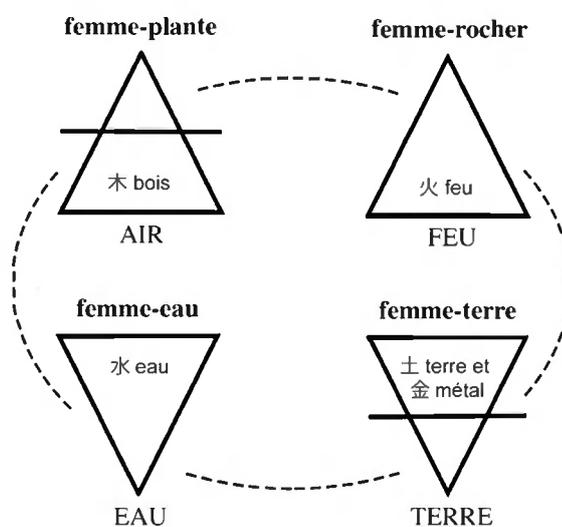


Figure 5. Schéma du cycle de génération alchimique des quatre subarchétypes : femme-plante, femme-rocher, femme-terre, femme-eau. Élaboration propre.

<sup>91</sup> Voir Stolcius, D. (1624). *Viridarium chymicum ou le jardin chymique*. Paris : Librairie de Médecis, 1975, Pl. XLIX, p. 236.

<sup>92</sup> Cette idée partage des résonances chez le romancier Joris-Karl Huysmans et son personnage Des Esseintes, qui, dans le sens où l'exprime Gilbert Durand (1989), « n'achète des plantes qu'en tant qu'elles suggèrent le métal, le minéral » (p. 169) —, tout en complétant le cycle de génération. « Une nouvelle plante, d'un modèle similaire à celui des Caladiums, l'*Alocasia Metallica*, l'exalta encore. Celle-là était enduite d'une couche de vert bronze sur laquelle glissaient des reflets d'argent » (Huysmans, 1977, p. 116).

Cette logique circulaire a été également développée par Françoise Bonardel à partir du principe de transformation et d'une « itération circulaire » des quatre principes élémentaires : de la terre à l'eau, de l'air au feu, et ensuite, un retour nécessaire à la terre, celle-ci s'avérant la clé de la transmutation. La philosophe souligne que « toute exaltation qui ne serait pas suivie d'une reconversion en terre est non seulement dangereuse mais contraire à l'esprit de l'Œuvre » (Bonardel, 2011, p. 119). Cette nature cyclique, tout comme celle de la femme, opposée aux forces de domination et de destruction, reflète la façon dont ces quatre subarchétypes, analogues aux quatre éléments, comportent une identité féminine. Cette hypothèse sera démontrée plus spécifiquement dans les pages qui suivent, à partir du creusement du paysage des marais salants et le processus de cristallisation et d'évaporation du sel. En effet, chaque élément génère et en nourrit un autre, appelant la relation de complémentarité issue de l'archétype « mère génératrice », et constituant un cycle éternel, tel que nous observons dans le schéma du cycle de génération alchimique des quatre dérivations archétypales (*Figure 5*).

Cependant, nous ne pouvons pas laisser de côté d'autres formulations qui nous engagent à reconsidérer la structuration de ce cycle. Si nous suivons l'ordre proposé par Françoise Bonardel, d'un point de vue mytho-alchimique, il faudrait d'abord étudier le passage de la terre — le point initial — à l'eau, c'est-à-dire, la transition de l'archétype femme-terre à la femme-eau. Ce rapport renvoie à un système d'analogies avec Dionysos : sous le signe du dieu de l'abondance, « les aliments jaillissent du sol ou coulent des thyrses » (Daraki, 1985, p. 48). D'après la symbolique durandienne, le miel, le vin et le lait présents dans les Bacchantes se définissent en tant que « délices de l'intimité retrouvé », à savoir, des liquides nourriciers primordiaux. Par son lien avec la « intimité maternelle » (Durand, 2016, p. 271), ils sont à rapprocher du régime nocturne et de la structure mystique de Dionysos. À ce propos, Maria Daraki (1985) souligne que « c'est aux fleuves que les femmes dionysiaques puisent le vin et le miel (p. 48). L'eau et la terre convoquent, par conséquence, des images dionysiaques — liquides et agraires — qui sont versées sur la terre. N'est-il pas le vin « bacchique » celui qui fait pousser la vigne et, en général, ces « archétypes dramatiques de la végétation » (Durand, 2016, p. 271) au croisement du féminin ?

Ensuite, la transmutation du bois en feu, à savoir, de l'archétype femme-plante en femme-rocher s'explique par le rapport symbolique du feu et de la matière végétale dans le mythe de Prométhée où celui-ci conserve l'élément volé aux dieux « dans une tige de fêrule » (Le Quellec, Sergent, 2017, p. 496). La présence du végétal sera également perméable à la figure de Dionysos, aussi connu comme le « dieu fleuri » — ou bien, aux dires de Maria Daraki (1985), comme « Dionysos-à-la-fleur-noire » (p. 94) — qui « surgit de la terre en amante fleur » (p. 110). Il est celui qui « fait fleurir les roses dans l'Hadès, et lorsqu'il fait éclore les fleurs sur terre il collabore avec Aphrodite-violette et avec Terre *Chthonia* » (p. 96). Ces dons végétaux surgissent donc du monde souterrain et tellurique, des profondeurs rocheuses et minérales de la terre nourricière — le point de retour de tous les éléments primordiaux —. Ce cycle de régénération est marqué par le retour aux valeurs hermétiques qui seront à rapprocher, d'après notre thèse, à la Terre-Mère. D'après Gilbert Durand, le thyrses de Dionysos se confond symboliquement avec le caducée dans la poésie baudelairienne<sup>93</sup> et dans la philosophie de Nietzsche<sup>94</sup>, car cet Hermès, aussi aérien que liquide<sup>95</sup>, aussi liquide que terrien, ne « cache-t-il le dionysiaque qui n'ose se manifester ? » (Durand, 1996a, p. 172)<sup>96</sup>. En outre, à l'intérieur de l'étude de Maria Daraki, il est possible de reconnaître Hermès dans la description qu'elle élabore de cet « enfant de la Terre, dont le sein profond loge des puissances qui, semble-t-il, n'en sortent que pour y retourner », à partir de la figure du serpent, qui « emprunte ces mêmes voies circulaires qui portent les pas de Dionysos » (Daraki, 1985, p. 53).

---

<sup>93</sup> Baudelaire exprime dans le poème « Le Thyrses » une claire analogie entre cette espèce végétale et le bâton hiératique : « Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté ; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes » (Cf. Baudelaire, 1869, p. 105).

<sup>94</sup> Gilbert Durand (1996a) met en relation les traits dionysiaques de Zarathoustra et les attributs d'Hermès « danseur de corde, sur la voie du milieu, entre l'aigle et le serpent » (p. 172). Ceci répond au fait que Nietzsche décrit ce prophète comme Dionysos, mais aussi comme Hermès, à savoir, une source parlante de l'âme, au sens junguien.

<sup>95</sup> D'après Maria Daraki (1985), le serpent — assimilé au caducée — se charge de garder des points d'eau, « comme s'il revenait à l'animal du mouvement circulaire de veiller sur la voie de l'élément liquide, dont nous connaissons la vocation conjonctive » (p. 53).

<sup>96</sup> À propos de la notion du « travesti », Durand explique comment à l'intérieur de la littérature, des passages qui révèlent la figure dionysiaque masquent, en réalité, l'identité hermésienne. Ce masquage par fausse définition ou jeu d'identités où l'une cache forcément l'autre, sera étudié dans le chapitre suivant au moment d'expliquer la structuration du bassin sémantique qui aberge les trois figures mythiques de Prométhée, Dionysos et Hermès et leur parcours historique. Il faut souligner que pendant la période de latence d'un mythe, celui-ci est sensible de se déformer et de se tromper d'auteur.

Mais, et si ces quatre images archétypales fonctionnaient comme une totalité ou « schème » ? Et si l'une des figures qui conforme la trinité mythologique qui se trouve à la base de notre démarche — Prométhée, Dionysos, Hermès — pouvait comporter elle-même la quaternité élémentaire ? C'est ainsi que nous pouvons rapprocher nos hypothèses d'une illustration des quatre déesses du panthéon Navajo (*Figure 8*) qui exprime, *stricto sensu*, l'archétype du quatre en tant que puissance unificatrice de retour de la totalité, et que Marie-Louise von Franz (1995), disciple de Jung, introduit dans *La psychologie de la divination* : « l'un du trois est le quatre » (p. 120). Elle souligne que « la découverte des archétypes est de plus en plus en voie de fonder une nouvelle anthropologie » (p. 16), ainsi que de nouveaux mythes marqués par des approches féministes assez nécessaires et innovatrices dans l'inconscient collectif.

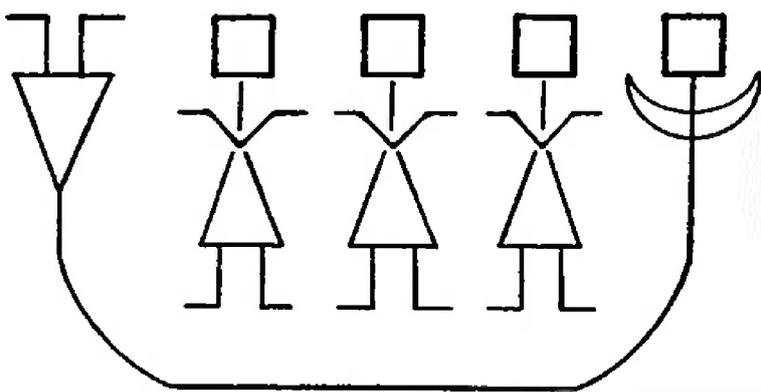


Figure 6. « Les quatre déesses Navajo : l'un du trois est le quatre », dans Marie-Louise von Franz (1995, p. 120)

Tout en considérant que les trois dieux habitant le bassin sémantique reposent sur les quatre subarchétypes que nous avons préalablement définis, nous nous proposons à présent, de montrer comment ils s'identifient aux archétypes anthropomorphes démontrant une lecture féminine du paysage littéraire et artistique. Dans la même ligne de pensée, les récits qui ont conduit l'enfance de Goethe sur un chemin d'enchantement révèlent des histoires recueillies par la romancière romantique Bettina Brentano, et qu'il résume plus tard dans *Zur Aristeia der Mutter* (1831). À l'intérieur de ce récit, il faut souligner l'allégorie anthropomorphique qu'elle établit avec les formes prises dans la nature : « Je représentais l'air, le feu, l'eau et la terre sous

la forme de belles princesses, et tout ce qui se passait dans la Nature entière prit un sens auquel je crus bientôt plus fermement que mes auditeurs » (Brentano cité dans Goethe, 1881, p. 358)<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Traduction libre du texte original : « Luft, Feuer, Wasser und Erde stellte ich ihm unter schönen Prinzessinnen vor, und alles, was in der ganzen Natur vorging, dem ergab sich eine Bedeutung, an die ich bald selbst fester glaubte als meine Zuhörer ».

## CHAPITRE II. GÉNÉALOGIE DE LA NOMENCLATURE ARCHÉTYPALE : APPLICATION DE L'ANTHROPOLOGIE DE L'IMAGINAIRE ET DE LA PENSÉE SYSTÉMIQUE

Les philosophes ont traduit l'union du fixe et du volatil, du corps et de l'esprit, par la figure du serpent qui dévore sa queue. L'Ouroboros des alchimistes grecs (ὄρα, queue, βόρος, dévorant), réduit à sa plus simple expression, prend ainsi la forme circulaire, tracé symbolique de l'infini et de l'éternité, comme aussi de la perfection. C'est le cercle central du mercure [...] orné de feuilles et de fruits pour en indiquer la faculté végétale et le pouvoir fructifiant.  
(Fulcanelli, 1965, p. 278)

J'y suivais un serpent qui venait de me mordre.  
[...]  
Ô ruse !... À la lueur de la douleur laissée  
Je me sentis connue encore plus que blessée.  
(Valéry, 1957, p. 96)

Nous avons vu comment les divinités reposent sur des archétypes et des éléments primordiaux, tout en développant des synergies entre l'alchimie et la mythologie occidentale revisitée par une symbolique culturelle matriarcale et féminine. C'est maintenant le temps de continuer à enrichir notre approche méthodologique à l'aide des travaux autour de l'anthropologie de l'imaginaire et les enjeux des herméneutiques archétypales.

En concentrant son attention sur le rôle pertinent du symbole dans le monde de l'imagination créatrice, Gilbert Durand élabore une classification isotopique des images, régie par un triple régime de composition des mondes imaginaires, que Gilbert Durand utilisera pour la construction de ses *Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* (1960)

et la formulation en schémas. Celle-ci est accompagnée de toute une nomenclature, riche en néologismes imprégnés de couches sémantiques, que nous entendons reprendre et adapter à partir de la transdisciplinarité, c'est-à-dire, à la base de la conjonction de la *mythodologie* durandienne et de la pensée systémique. Cette double approche nous permettra de mieux comprendre le fonctionnement des quatre subarchétypes qui se manifestent dans divers ordres structuraux, temps et durées, et que nous nous proposons de définir dans les pages qui suivent.

Les recherches ont pris actuellement conscience de la pertinence des images symboliques dans le domaine socio-culturel. Le paysage, l'écologie, les instances du développement, les relations anthropiques avec la nature et les représentations polysémiques du monde s'articulent en fonction d'un imaginaire qui fait émerger des mythes en tant qu'entités symboliques de coordination. Pour mieux comprendre ce phénomène, nous devons partir du fonctionnement des courants herméneutiques parmi lesquels il faut souligner, à côté de l'anthropologie de Gilbert Durand, notamment la théorie développée par Gaston Bachelard. Comme nous avons évoqué ci-avant, Bachelard a esquissé tout un appareil des images performatives à travers la psychologie de l'imagination, la perception d'images fixées dans la conscience humaine, c'est-à-dire, des forces imaginantes qui façonnent notre rapport avec la matière.

Cependant, c'est Gilbert Durand qui reprend ces préceptes et introduit une réflexion sur les sciences de l'imaginaire qu'il définit comme un réseau de deux forces opposées : les régimes diurne et nocturne des images et les dominantes physiologiques qui déterminent les schèmes mentaux et sociaux, fortement marqués par un caractère universel. La publication quasi simultanée des derniers ouvrages de Gilbert Durand, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image* (2000) et *Mythes, thèmes et variations* (2000), nous invite à revoir et à situer son travail dans le champ de l'anthropologie de l'imaginaire. Dans ses premiers œuvres, notamment dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand met en rapport les enseignements de Jung, d'une part, et de Gaston Bachelard, d'autre part, afin de créer une classification synchronique des archétypes et des images. Il organise ces structures en trois grandes classes : schizomorphes, mystiques et synthétiques. C'est à lui que nous devons la notion de « trajet anthropologique » qui à travers les intimations du

milieu et les pulsions bio-psycho-affectives, nous permet de mieux comprendre que le mythe répond à une formation culturelle servant à interpréter la vie sociale. Il nous situe donc dans ce que Gilbert Durand (2016) appelle « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » (p. 38). Par conséquent, sa recherche implique une méthodologie de convergence de différents champs anthropologiques, ce que le grand théoricien de l'imagination symbolique appelle « convergence des herméneutiques » (Durand, 1964, p. 21).

## 2.1. Aux origines d'un appareil théorique et méthodologique

En ce qui concerne les origines de la théorie de Gilbert Durand, élève de Gaston Bachelard le mythologue introduit un ample nombre d'instruments dans le but d'étudier le mythe dominant d'une société donnée<sup>98</sup>. À la suite de *Le Nouvel esprit scientifique* (1934) de Bachelard et le structuralisme chez Claude Lévi-Strauss — « La structure des mythes » (1958)<sup>99</sup> —, il poursuit son but : réconcilier la science et la culture, plus concrètement, les sciences naturelles et les sciences humaines. Ainsi, les premières études de Gilbert Durand, qui paraissent à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle — *Signification de l'enfance* (1951) et *Psychanalyse de la neige* (1953) — se fondent sur la psychanalyse<sup>100</sup> et la phénoménologie de l'image bachelardienne. Dans sa thèse de

---

<sup>98</sup> La *methodologie* est principalement introduite dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (1979), un essai consacré à la théorie et, surtout à la pratique, de la mythocritique et de la mythanalyse, deux disciplines qui s'appliquent toujours à l'unisson dans l'épistémologie durandienne. Or, son appareil méthodologique s'étend vers d'autres œuvres comme *Science de l'homme et tradition* (1975), plus axé sur les raisons de la crise des sciences humaines et sur la proposition d'un nouvel esprit scientifique qui fuit la réduction dualiste de l'homme dans la pensée occidentale. À l'intérieur de cette ouvrage il y a aussi une section présentée comme « Esquisse et programme d'une mythocritique ». En outre, dans *L'âme tigrée* (1980), nous retrouvons une analyse plus littéraire au départ, puis plus philosophique où il est à souligner les chapitres « Structure et figure pour un structuralisme figuratif » et « Le regard de psyché de la mythanalyse à la mythodologie ». Ensuite, dans *Beaux-arts et archétypes* (1989), œuvre axé sur de brillantes études mythocritiques et mythanalytiques d'œuvres picturales et musicales, ainsi que dans *Introduction à la mythodologie : Mythes et sociétés* (1996), l'auteur propose une analyse d'un caractère didactique- Dans *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image* (1993), nous pourrions souligner la section « Les 'Nouvelles Critiques' : de la mythocritique à la mythanalyse ». Il faut également mettre en exergue *Champs de l'imaginaire* (1996), un recueil d'articles, réunis par Danielle Chauvin, qui est particulièrement pertinent et éclairant, à côté de *Pas à pas mythocritique* (1996). Enfin, *La sortie du XXe siècle* (2010) est une compilation des ouvrages dans lesquels sa méthodologie est la plus largement rassemblée.

<sup>99</sup> Dans le le Chapitre XI de *l'Anthropologie structurale* (1958), Claude Lévi-Strauss interroge la procédure pour « reconnaître et isoler ces grosses unités constitutives ou mythèmes » (p. 233).

<sup>100</sup> Il faut noter que les origines des sciences de l'imaginaire remontent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la psychanalyse, c'est-à-dire, le premier mouvement d'analyse de la psyche et, avec lui, de l'image

doctorat, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, soutenue en 1959, l'auteur inaugure une méthode archétypale d'approche de l'imagination créatrice — entendue comme le « processus psychique qui engendre des images fondamentales ; des récits fondateurs qui mettent en ordre l'existence » (Wunenburger, 2003, p. 5), capable de reconnaître la vaste tradition de sa résistance dans la pensée occidentale. Grâce à lui, le territoire de l'imaginaire apparaît, pour la première fois, dépourvu des objectivités et différencié du bagage de « prégnances symboliques », à savoir, des pérennités, que possèdent les représentations culturelles de chaque communauté.

En effet, l'imaginaire se définit comme l'ensemble des images mentales et visuelles à travers lesquelles l'individu, la société et, en général, les êtres humains organisent et expriment symboliquement leur relation avec leur environnement. Le moteur de ce système symbolique est la découverte d'un *étymon* ou un patron mythique au sein du langage et des imaginaires sociaux. Tel que Ernst Cassirer l'exprime, ce qui caractérise l'homme, ce n'est pas la société, mais la culture<sup>101</sup> au sein d'une histoire mythologisée. Les structures selon lesquelles les images sont organisées sont celles offertes par les récits mythiques, car le lexique et la culture habitent à l'intérieur d'un texte ou d'une œuvre artistique des niveaux de signification, parmi lesquels nous remarquons la signification du mythe. Tout en étant la matrice des représentations d'une société, il se dévoile comme un outil essentiel pour la compréhension d'un « fond primordial » commun que nous retrouvons dans toutes les civilisations et qui est le mythe :

La mythocritique s'interroge en dernière analyse sur le mythe primordial, tout imprégné d'héritages culturels, qui vient intégrer les obsessions, et le mythe personnel lui-même. Or ce fond primordial est bien un mythe, c'est-à-dire un récit, qui, d'une façon oxymoronique, réconcilie dans un *tempo* original, les antithèses et les contradictions traumatisantes ou simplement embarrassantes sur le plan existentiel ». (Durand, 1979, p. 169)

---

et de l'imaginaire. Nous retrouvons ici Freud, Adler et Jung, dont les études ont donné lieu à la théorie des psychanalystes tels que Charles Baudouin, René Laforgue, Marie Bonaparte à côté de celle de Lacan et, en ce qui concerne la critique littéraire proprement dite, la psychocritique de Charles Mauron.

<sup>101</sup> Voir à ce sujet Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*. Traduit de l'anglais par Norbert Massa, Paris, Les Éditions de minuit, 1975.

Il est donc impossible d'ignorer les similitudes existantes entre les « métaphores obsédantes » dans la psychocritique de Charles Mauron (1962) et les obsessions qui s'intègrent dans les mythes durandiens. En effet, tout au long des décades de 1960 à 1980, Gilbert Durand développe une approche d'analyse de la littérature, des arts plastiques et des aspects historico-géographiques. Cette approche, dite mythocritique, va repenser la morphologie de l'imaginaire à partir de l'observation de l'évolution des mythes au cours du temps. Cinquante ans après, la *mythodologie*, tout comme les mythes eux-mêmes, survit au cours du temps sans jamais s'épuiser (Cf. Montoro Araque, 2019), tout en étant toujours pertinente dans le cadre scientifique actuel. Ceci s'explique par le fait qu'à côté des couches sémantiques à l'intérieur d'un bassin sémantique — constellation d'images ou « homéologie commune » (Durand, 1996a, p. 81) déterminant le devenir culturel d'une société dirigée par un mythe —, les redondances sont la clé de toute interprétation. Ces redondances sont regroupées en séries synchroniques composées de mythes, c'est-à-dire, des unités qui se combinent pour conférer aux mythes leur identité et qui constituent la structure d'une œuvre donnée. L'analyse des mythes « directeurs d'une société » non seulement permet aujourd'hui de typifier concrètement les structures, mais surtout de nous faire comprendre les rythmes d'évolution et d'involution des trois dimensions structurales — « schizomorphe », « mystique » et « synthétique » — au sein de la culture, ainsi que l'éternel « retour du mythe »<sup>102</sup>, en suivant le cycle de la métaphore hydraulique, à savoir, la confluence de plusieurs rivières — cultures — dans un bassin, et dont nous en parlerons plus tard.

En ce qui concerne le premier axe de l'anthropologie de l'imaginaire, la définition d'une *mythodologie* organisée autour de la réactivation et le retour d'un mythe à l'intérieur du bassin sémantique s'appuie sur une vaste trajectoire heuristique. Parmi les ouvrages qui le soutiennent, il faut mettre en exergue Claude Lévi-Strauss et le sociologue Pitrim Sorokin, qui ont noté que le bagage mythique de nos civilisations revient toujours<sup>103</sup>. Ce premier démontre que le mythe conserve la mémoire d'un

---

<sup>102</sup> Voir à ce sujet « Le retour du mythe. Implications d'une résurgence », conférence de Gilbert Durand présentée par Patrick Tacussel le 18 novembre 2020.

<sup>103</sup> Lévi-Strauss extrait du mythe d'Édipe ses motifs redondants, ses mythes. Il regroupe ensuite ces unités, reliées par un trait commun, en colonnes qui, lues horizontalement et de gauche à droite, montrent la diachronie du récit, et lues verticalement, en considérant chaque colonne comme un tout, révèlent sa synchronie. Puisque ces colonnes présentent ces relations contradictoires, qui permettent

événement passé et il constate une « structure permanente » qui « se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur » (Lévi-Strauss, 1958, p. 231). De son côté, Pitrim Sorokin (1957) souligne que les « visions du monde » (p. 61) s'épuisent et que nous passons d'une étape imaginaire à une autre. Dans le même ordre d'idées, pour reprendre les rapports symboliques et le caractère cyclique des dispositions sémantiques proposées par Gilbert Durand, nous devons mettre en exergue les alluvions de discours et littératures écologiques d'un nouveau « temps du paysage » où « l'harmonie des jardins aménagés » fait écho à celle des romantiques, et « la dysharmonie de la nature sauvage contribue à bouleverser les critères du beau » (Rancière, 2020, p. 9). Certes, l'émergence des écoféminismes coexiste aujourd'hui avec les pandémies et les catastrophes naturelles, de même que la crise climatique et le progrès technologique sédimentent et s'incarnent dans un fleuve actuel qui dessine les dynamiques de la pensée contemporaine et donne sens à nos pratiques actuelles. Bien avant, nous retrouvons l'existence d'autres mouvements artistiques et intellectuels magnifiquement étudiés par Gilbert Durand (1979), sous l'optique prométhéenne, comme la période romantique ou surréaliste dont la postmodernité en est héritière. Il reste donc que notre civilisation, malgré le réductionnisme rationaliste qui l'a profondément marquée, permet aux sciences de l'imaginaire de faire l'objet d'une série d'invariantes incarnées de façon différente selon les cultures, ainsi que des mythes qui continuent à s'installer dans notre logos, dans l'ensemble de nos représentations, et qui, d'après nos hypothèses, se lient aux quatre éléments de la nature.

Concrètement, le retour des formes archétypales élémentaires que nous proposons au sein de cette étude, et que Mircea Eliade développe dans *Le mythe de l'éternel retour* (1972), est la cause des redondances qui se trouvent au cœur des bassins sémantiques. En outre, le mythe en lien avec les imaginaires sociaux est décrit par Cornélius Castoriadis<sup>104</sup> en tant que réserve de significations déterminant « les

---

au créateur de l'anthropologie structurale de définir le mythe comme « un discours dilemmatique, il ne serait qu'un jeu logique utilisé par la société primitive pour résoudre ses propres contradictions » (Lévi-Strauss, 1958, p. 236). L'école formaliste russe, bien que rejetant l'idée qu'il existe des éléments invariables dans la structure du récit, permet de remettre en question les fonctions introduites par Vladimir Propp (1928), qui suivent un sens linéaire et un enchaînement logique.

<sup>104</sup> D'après Castoriadis (2004), « les mythes grecs sont vrais, affirmation qui peut paraître provocante, mais qui signifie exactement ceci: que l'essentiel et l'universel des mythes grecs l'est aussi pour nous (...) Le mythe va très au-delà d'une simple figuration de l'opposition nature/culture ou même

connexions des réseaux symboliques, création de chaque époque historique, sa façon singulière de vivre, de voir et de faire sa propre existence, son monde et ses rapports à lui » (Castoriadis, 1975, p. 203). Outre, Edgar Morin (1986) reconnaît la présence occulte du mythe au monde contemporain, malgré l'opposition existante entre les pensées rationnelle et mythique, entre la science et la religion, par le biais d'une « constellation de significations et de représentations liées symboliquement par contiguïté, analogie, imbrication » (p. 155). Enfin, cette réflexion sera reprise par Michel Maffesoli (1980) à travers le concept de communauté ou tribu qui assume un ensemble de « éléments hétérogènes qui tout en restant tels s'ordonnent dans un *mysterium conjunctionis* exubérant de polysémie » (p. 13).

Ces auteurs sont donc aux origines d'un appareil théorique incontournable et partagent comme idée principale l'existence d'une catégorisation de tendances structurant la psyché individuelle de manière universelle. Cependant, à la fin de sa vie, Jung va interroger la capacité à retrouver un schéma hérité pour expliquer les variations des figurations à travers les époques, sans que le contenu émotionnel n'en soit altéré. D'après le psychanalyste, « l'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs [mythologiques], représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental » (Jung, 1964, p. 67). Puisque la notion proposée par Jung, selon laquelle l'archétype est « une image primordiale », se ressemble à la perspective proposée par Gilbert Durand comme par Jean-Jacques Wunenburger (2007), pour lesquels, il existe une dynamique qui « inverse la hiérarchie et rattache l'archétype à une détermination secondaire et particulière des schèmes » (p. 47), il est nécessaire de reconduire notre étude à une approche plus précise embrassant les caractéristiques indispensables citées séparément par ces auteurs. En effet, il y a des structures invariantes de l'imaginaire — que Gilbert Durand appelle « schèmes » — qui sont incarnées de façon différente selon les cultures, dans des symboles, des légendes. Des créations artistiques, des mythes, et qu'il explique à travers du concept de « trajet anthropologique ».

Enfin, le deuxième axe d'analyse prône un domaine mythique-imaginatif qui diffère de la pensée rationaliste, car l'intérêt de Gilbert Durand s'étend aux

---

permis/interdit, il pose une saisie du monde et porte un magma de significations Ils sont vrais car ils dévoilent une signification du monde » (p. 167).

convergences entre les subjectivités de l'être humain et la culture. Dans la pensée durandienne, toute image comporte deux pôles : l'un biologique et anthropologique ; l'autre purement culturel, incarné dans une langue et une civilisation. Le trajet anthropologique répond à un va-et-vient entre ces deux types et constitue la base de l'imaginaire. Les sciences naturelles restent souvent ancrées dans un paradigme positiviste. Cependant, les sciences contemporaines, tel que le souligne Corin Braga (2019), tout en faisant mention du néo-évolutionnisme de Joseph Carroll, les neurosciences<sup>105</sup> — qui porteront à notre étude des pistes sur le schéma d'ascension et de descente des archétypes — et le cognitivisme de Leonard Talmy, « proposent de nouveaux concepts qui viennent prolonger et compléter ceux de schémas et d'archétypes, à savoir : 'human universals', 'primitives' et 'image schemas' » (Braga, 2019b, p. 102). Ces nouveaux concepts permettent d'actualiser la théorie de l'imaginaire et de l'encadrer dans des bases physiologiques et neurologiques, en accord avec les domaines de recherche actuels. C'est pourquoi, notamment la physique, enrichie d'images et de modèles comme le taoïsme, utilise des constellations d'images pour exprimer des notions de l'univers qui, pour la première fois sont impossibles à « imaginer » avec les modes de pensée que nous avons aujourd'hui.

De la « mythopoïétique » d'Edmund Spenser (1590) et la méthode mythologique dans la poésie de T. S. Eliot (1923)<sup>106</sup> à l'étude de la peinture d'Erwin Panofsky<sup>107</sup>, il est à discerner la perception psychophysiologique — ou psychohistorique<sup>108</sup> —, les codes de représentation et l'imaginaire culturel de chaque œuvre. Tout au long du XXe siècle, le développement de la reproduction de l'image d'une part, et des technologies permettant sa transmission d'autre part, a conduit à ce que Gilbert Durand appelle des « effets pervers » qui « déroutent souvent le déterminisme historique » (1989, p. 36). En

---

<sup>105</sup> En passant par l'étude d'Antonio R. Damasio, George Lakoff, Mark Johnson et Mark Turner.

<sup>106</sup> Eliot décrit cette méthode comme « Un moyen de contrôler, d'ordonner, de donner forme et sens à l'immense panorama de futilité et d'anarchie qu'est l'histoire contemporaine » (Eliot, 1971, p. 177).

<sup>107</sup> Voir à ce sujet les études d'Erwin Panofsky (1976). *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*. Traduction de l'anglais sous la direction de Guy Ballangé. Paris : Les Éditions de Minuit.

<sup>108</sup> D'après Rudolph Binion, « la psychohistoire explore, selon sa propre méthode appliquée à des situations historiques, les processus humains, tant collectifs qu'individuels » (1982, p. 6). Il s'agit d'une science très proche à notre étude culturelle et artistique du paysage au féminin car elle va mettre l'accent sur l'analyse des comportements et des réactions humaines en fonction d'un environnement social et physique. Aussi Erich Neumann embrasse la théorie de la psychocritique à l'intérieur de son œuvre *Origines et histoire de la conscience* (1949) et *The Great Mother* (1991) par l'étude de l'être humain et de ses expressions, ainsi que par le biais du développement de la relation entre la conscience et l'inconscient, et liant l'enregistrement social des événements historiques à la dynamique de la psyché.

d'autres termes, si la pédagogie positiviste qui sous-tend l'épistémologie des sciences humaines conserve un principe d'iconoclasme, les images visuelles ou « visibles » (Cf. Eco, 1970, p. 11), d'après Umberto Eco, imprègnent toute activité humaine. Cela ne signifie pas que l'individu d'aujourd'hui habite un univers symbolique plus riche et plus complexe, ou avec un plus grand nombre de représentations qu'au Moyen Âge<sup>109</sup> ou dans toute société prémoderne ou primitive. Mais il est confronté à un plus grand nombre d'images dont les responsables ou les producteurs ne sont pas des institutions identifiables telles que l'Église, l'état ou le récit mythique — *sermo mythicus* —, mais la société elle-même, en raison de la multiplication actuelle des techniques de reproduction de l'image s'imposant au regard, à l'activité mnésique et à l'imaginaire.

Il est donc nécessaire de définir un cadre analogue à ceux qui ont été développés dans leurs domaines respectifs par la théologie ou les études critiques littéraires et artistiques dans leurs domaines respectifs. Elle doit être plus large, intégrant l'ensemble des images mentales et visibles par lesquelles l'individu entre en relation avec l'environnement. En ce sens, notre thèse soutient que l'*imagosphère*, ou plus précisément, le réseau d'images du paysage au féminin, est profondément ancré dans la matière, dans le corps de la femme. L'atlas anthropologique de Gilbert Durand adhère à la phénoménologie de l'image poétique développée par le philosophe Gaston Bachelard et sa poétique de l'imaginaire basée sur la classification quadripartite des éléments primordiaux chez Empédocle. C'est ainsi que les grandes constellations de l'image poétique s'organisent ainsi autour de l'eau, l'air, de la terre et du feu, et deviennent un schéma symbolique constitutif plutôt qu'une métaphore topologique. Ce schéma montre la possibilité d'étendre cette poétique aux représentations littéraires et plastiques. Gilbert Durand et Gaston Bachelard intègrent la psychologie et l'histoire des religions dans leurs travaux, comparant les pratiques artistiques d'autres cultures et visions. Mais peu à peu, le divorce entre la représentation symbolique religieuse, intellectuelle et artistique s'est accentué. D'une part, cela émancipe l'art et permet au symbolisme de Gustave Moreau ou de Odilon Redon de faire de la peinture une vision de l'imaginaire.

---

<sup>109</sup> Dans *Une histoire symbolique du Moyen-Age occidental* (2004), Michel Pastoureau soutient que les mythes et les symboles sont au coeur de la réalité de l'homme médiéval. Voir également à ce sujet les études d'Anna Caiozzo autour de l'imaginaire médiéval en Proche-Orient : Anna Caiozzo. (2003). *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge. Une histoire du zodiaque et de ses représentations dans les manuscrits du Proche-Orient musulman*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

D'autre part, elle exclut l'image des attributions du raisonnement et de l'épistème des sciences, tant naturelles qu'humanistes.

## 2.2. Application de l'anthropologie de l'imaginaire

Cette étude est basée sur la conception symbolique de l'imagination et part de la sémantique des images, c'est-à-dire, elle prend en considération leur signification et ne les aborde pas comme des signes. Avec ce point de départ, une investigation qui regroupe les images doit conduire à la concentration de leurs multiples significations jusqu'à induire une convergence supérieure, qui serait comme une « théorie du sens suprême de la fonction symbolique » (Durand, 2016, p. 39), ce qui impliquerait une métaphysique de l'imagination, c'est-à-dire une motivation générale du symbolisme. Et, tout cela, en étant rigoureux comme dans tout travail scientifique, qui, dans ce cas, est d'écarter tous les présupposés du psychologisme ou du culturalisme. Dans le traitement des différents réseaux sémantiques qui composent l'imaginaire et, précisément pour traiter de l'organisation intime de leurs significations, il est indispensable de la systématisation d'une terminologie spécifique en tant qu'outils conceptuels qui facilitent l'explication de l'articulation des images.

Pour Gilbert Durand (2016), la nomenclature de l'imaginaire comprenant « signes, images, symboles, allégories, emblèmes, archétypes, schémas, schèmes, illustrations, représentations schématiques, diagrammes et synepies » (p. 39) nous a conduit à utiliser cette richesse de notions de manière indifférente et confuse. C'est pourquoi, le philosophe et mythologue français fournit une approche éclairante sur le terme d'archétype à partir de sa jonction au schème. D'après lui, les archétypes se définissent comme la matérialisation, ou plutôt « les substantifications des schèmes » (Durand, 2002, p. 62), ceux-ci étant conçus à leur tour en tant que « généralisation dynamique et affective de l'image, la factivité et non-substantivité générale de l'imaginaire » (Durand, 2016, p. 40). Dans la même optique de Jung, Gilbert Durand fait sienne la conception selon laquelle l'archétype est une image primordiale et originelle, un prototype spécifique, un substantif symbolique se situant entre les schèmes et les images fournies par l'environnement perceptif, la zone matrice de l'idée dans un contexte donné. À cet égard, il manifeste la thèse selon laquelle « les archétypes se lient à des images (images-symboles) très différenciées par les cultures et dans

lesquelles plusieurs schèmes viennent s'imbriquer » (p. 64), car ce qui différencie l'archétype du symbole c'est son caractère universel, son absence d'ambivalence. *A priori*, nous pouvons affirmer qu'un archétype est donc lié à un schème univoquement, alors que le symbole est polyvalent. Pour mieux comprendre cette relation, il faudrait la transposer à notre sujet d'étude. Les mythes surgissent de la création humaine elle-même et se répercutent dans la société de génération en génération pour devenir des supports psychologiques qui se projettent dans notre praxis. Par exemple, le mythe de l'amour romantique et le mythe du héros, s'articulent de manière redondante dans la vie quotidienne de l'*anthropos*. Cependant, ces récits ont subi des transformations au fil du temps mais, en même temps, ils conservent le substrat de base qui fournit les représentations humaines. Dans ce sens, Joseph Campbell (1978) affirme que :

Il ne serait pas exagéré de dire que le mythe est l'ouverture secrète par laquelle les énergies inépuisables du cosmos se déversent dans les entreprises créatrices de l'homme. Les religions, les philosophies, les arts, les formes sociales de l'homme primitif et historique, les principales découvertes de la science et de la technologie, les rêves mêmes qui troublent le sommeil proviennent du cercle magique et fondamental du mythe. (p. 11)

Le besoin d'effectuer donc une lecture des images symboliques dans une perspective synchronique et sémiotique où leur syntaxe ne se sépare pas de leur contenu, de leur message — contrairement à la sémiotique, discipline selon laquelle le sens, ou la matière, est dissocié de la forme —, il est fondamental pour saisir les convergences mythologiques et les isomorphismes dans les constellations d'images. La redondance de mythèmes et des archétypes permet de comprendre leurs propriétés et nous donne l'opportunité de les définir. Les schèmes et les archétypes relèvent de ces résonnances et similitudes dans le temps et l'espace, et c'est à eux que les symboles doivent leur genèse et matérialisation. Cependant, leur pluralité et multi-apparence », précise Yves Barel dans son œuvre *Le paradoxe et le système*, « nécessite que plusieurs schèmes ou archétypes se superposent sur le même territoire, c'est-à-dire, se substantifient dans les mêmes objets » (Barel, 1979, p. 139) afin que les différences et les similitudes, les pérennités et les usures des mythes et des archétypes, fusionnent.

Une fois que nous avons pu nous immerger dans les précédents mythologiques et alchimiques des quatre subarchétypes que nous entendons désormais définir, il est nécessaire de réviser et délimiter le champ sémantique de l'imaginaire. Étant donné que l'objectif principal de cette thèse vise à ériger en axiome la *mythodologie* durandienne, il est nécessaire d'approfondir dans le modèle structural que l'anthropologue introduit dans SAI. Il s'agit d'un structuralisme figuratif permettant de transcoder et de lire les œuvres littéraires et artistiques qui occupent notre corpus. Le but est de démontrer comment celui-ci est configuré par les deux régimes de l'image — « nocturne » et « diurne » — et les trois structures — « schizomorphe », « mystique » et « synthétique » —. Il est pourtant essentiel de clarifier la nomenclature issue des sciences de l'imaginaire et de l'appliquer à l'étude des archétypes féminins qui constituent les quatre niveaux structuraux : le régime, le schème, l'archétype et le symbole.

### 2.2.1. Les régimes de l'image

Sur la base de principes psycho-physiologiques, Gilbert Durand établit trois structures fondamentales<sup>110</sup>, trois réflexes ou schémas d'action dominants associés à deux régimes opposés et « motivés par l'ensemble des traits caractérologiques ou typologiques de l'individu » dans le but de dévoiler « le rapport qui lie leurs transformations aux pressions historiques et sociales » (Durand, 1992, p. 65) : d'un côté, le régime diurne, qui correspond à la structure « héroïque » ou « schizomorphe », c'est-à-dire, séparatrice ; d'un autre côté, le régime nocturne, qui comprend deux structures : l'une « mystique » ou antiphrasique pour les symboles d'euphémisation, les principes d'analogie et de conciliation des contraires à l'aide du principe de *coincidentia oppositorum* ; l'autre « synthétique » ou dramatique pour les symboles cycliques, qui transforment la ligne du temps en une structure circulaire, de sorte que rien ne meurt, mais renaît. Le régime diurne lutte contre le temps implacable et la mort — structure héroïque ou schizomorphe — par le biais du héros qui défend des ténèbres son lieu de refuge. En revanche, le régime nocturne va les euphémiser — structure mystique — tout en mettant en valeur le refuge comme un lieu intime et féminin —

---

<sup>110</sup> Voir à ce sujet la grille sur la classification isotopique des images que Gilbert Durand a introduit dans *SAI*, op. cit., p. 471. Voir également Appendice B. Classification isotopique des images établie par Gilbert Durand.

l'image de la grotte, de la maison, du berceau ou du ventre maternel — ou, au contraire, essayer d'intégrer le temps et la mort dans le schéma cyclique de l'éternel retour — structure synthétique —.

Ces deux régimes nous aideront à ordonner et à regrouper les images qui composent une œuvre donnée, que ce soit littéraire ou plastique, en constellations symboliques qui ne feront que révéler des redondances. Avec cette méthodologie, Gilbert Durand (2016) a essayé de dresser une physiologie de l'imaginaire, ou plutôt une philosophie de l'image, qu'il appelle lui-même une « fantastique transcendantale » (p. 403), c'est-à-dire, une manière de sédimenter universellement les représentations symboliques et les structures anthropologiques. Par exemple, les archétypes de la fécondité et de la féminité rejoignent dans notre étude les deux régimes, diurne et nocturne, ainsi que leurs dominantes — « posturale », « copulative » et « digestive » —. De plus, ils renvoient universellement à la formation d'un paysage au féminin, à la construction de celui-ci dans le domaine de la littérature et les arts, tel que nous allons constater ci-après.

À l'intérieur de ces deux régimes sont regroupés les schèmes, les archétypes et les symboles. Cette structuration et correspondance logique est établie sur la base de la relation entre l'archétype et la physiologie, puisqu'elle s'appuie sur les études issues de la réflexologie de l'école de Leningrad, qui « en éliminant la notion de 'geste' ou de 'réflexe dominant', permet de circonscrire les matrices originelles où les grands ensembles symboliques seront progressivement construits » (Durand, 1994, p. 62). En ce sens, tout ce qui est instinctif — ou réflexologique — chez l'être humain entraîne un processus de symbolisation. La théorie durandienne révèle ainsi que les trois réflexes ou gestes dominants sont les suivants : la dominante « posturale » — liée aux éléments horizontaux et verticaux qui produisent une série d'images de séparation, de contradiction, d'autorité et d'élévation. Ce geste produit des symboles tels que le soleil, le feu, les armes, l'œil du père — ; la dominante « copulative » est basée sur la dimension cyclique, les mouvements rythmiques et la fertilité. Elle comporte des symboles de répétition et de germination — ; et enfin, la dominante « digestive » qui contient des images symboliques liées à la chaleur, à l'alimentation, à l'intimité, à la mère et au champ lexique de la substance, comme le lait, le miel, l'œuf. À partir de ces

réflexions directrices, où ils sont rassemblées toutes les représentations humaines, Gilbert Durand opère une classification plus profonde qu'il appelle « régimes ».

D'abord, le régime diurne renvoie au temps linéaire et au règne de la lumière et la crainte des ténèbres, car les ténèbres sont l'expression de la mort comme temps final. C'est le régime de l'antithèse, de la séparation, de l'hétérogénéité, qui est déterminé par les symboles du réflexe dominant postural. Ce régime est fondé sur les principes d'identité, d'exclusion et de contradiction, de sorte qu'il s'articule selon le modèle de *tertium exclusum*<sup>111</sup>. Il correspond à l'univers de la structure « schizomorphe » ou « héroïque », et aux attributs de la séparation, du dualisme, de la symétrie et de l'antithèse polémique. Les symboles qui se rassemblent autour de ce régime sont le sceptre, l'épée et les armes tranchantes, le soleil et le reste des schémas d'ascension : les échelles, l'oiseau diurne, la lance ou le héros. Les structures diurnes de l'imaginaire pointent ainsi vers une configuration du pouvoir comme valeur, comme victoire sur l'obscurité, le désordre et le chaos. A elles appartient la valorisation de l'autorité et de la hiérarchie incarnée par trois grands symboles : Gilbert Durant (2016) introduit cette triade conceptuelle pour expliquer la nature des images qui conforment le régime diurne. Ainsi, dans ce régime s'inscrivent les symboles « thériomorphes », comme le bestiaire ou l'ogre ; les symboles « nyctomorphes » — qui abritent les ténèbres, l'eau triste, la femme fatale, l'araignée et sa toile — ; enfin, les symboles « catamorphes », comme la peur et la chute. À ces trois groupes s'ajoutent les symboles temporels, dits « ascensionnels », comme l'échelle, le mont sacré, l'aile, l'ange, l'oiseau, la flèche, l'arc, le souverain ou le guerrier ; les symboles « spectaculaires », à savoir, la lumière et le soleil ; et les symboles « diaïrétiques », comme les armes dites spirituelles et les rituelles du guerrier, le baptême et les purifications — le feu purificateur —. Par exemple, la figure du héros, armé pour défendre l'ordre et le bien. L'épée du héros est le grand archétype « diaïrétique » (p. 183) qui coupe, qui tranche, qui sépare, qui divise tout en symbolisant toute dualité. Allié des dieux et des rois, éternel défenseur du

---

<sup>111</sup> Repris par Leibniz von Gottfried Wilhelm dans ses études sur les sciences du langage, le principe identitaire aristotélique du tiers exclu ou en latin, *principium tertium exclusum*, est un modèle classique en philosophie et en logique selon lequel si deux propositions forment ensemble une contradiction il n'y a pas de troisième possibilité, car la troisième est exclue. Il est également connu sous le nom de *tertium non datur* — une troisième chose n'est peut pas être donnée — et il est considéré comme l'un des principes fondamentaux de la pensée, avec le principe d'identité, de non-contradiction et de raison suffisante. Il réapparaît au XX<sup>e</sup> siècle chez Saussure et Lacan et il est normalement confondu avec le principe de bivalence.

Bien, le héros affronte le Mal, le monstre, tous les symboles « thériomorphes », « nictomorphes » et « catamorphes », toutes les épiphanies et tous les avatars des « visages du temps ». Le héros se lève — image ascensionnelle — enfin avec une victoire qui lui coûte parfois sa propre vie. Ainsi Persée vainc Méduse, symbole thériomorphe d'une féminité maléfique.

En deuxième lieu, le régime nocturne naît « en opposition de la femme du régime diurne (fatale et funeste) » car à l'intérieur de celui-ci nous pouvons trouver « l'image de la femme maternelle » (p. 256). L'attitude qui identifie le régime nocturne, celui qui « promulgue les valeurs de l'intimité, la préoccupation pour les relations et les fusions infinies », est précisément le contraire, c'est-à-dire la convention d'une cosmologie de synthèse où les images du jour et de la nuit sont à la fois intégrées, unifiés et confondus par le biais de deux structures : l'une « mystiques », à travers les procédures de « double négation », « euphémisation » et « viscosité » des images qui lui sont propres. Dans ces structures les images admettent la valorisation négative que le régime diurne fait de l'obscurité pour la transformer en nuit éclairée. De cette façon, le régime nocturne est fondé sur la logique du tiers et il est concrétisé par la fonction symbolique des réflexes « digestifs » et « copulatifs » dominants<sup>112</sup> :

Dans les structures « mystiques », inscrites dans la dominante « digestive », nous retrouvons des images de profondeur et d'intimité protectrice de la Terre-Mère, qui se traduisent par la projection affective de l'archétype maternel. Aux dires de Durand, « la féminité perd son aspect monstrueux pour s'incarner dans l'image primordiale des grandes déesses mères » (p. 253). Partant du modèle paisible de la digestion, ce régime de l'imaginaire transforme ce qui était vertige et chute incontrôlée dans le régime diurne en une descente lente, placide, bienfaisante, douce, duveteuse. Le régime nocturne de l'image miniaturise ainsi l'abîme en un ventre digestif — « mystique », réceptif de substances nourricières — le lait, le miel, ou même le sel, comme nous verrons plus tard —. Ici l'obscurité est euphémisée en nuit tranquille,

---

<sup>112</sup> Par opposition au régime diurne, d'après l'analyse de Gilbert Durand, dans le régime nocturne s'inscrivent les symboles de l'inversion relatifs au ventre sexuel et digestif, le dédoublement, la nuit, la Grande Mère aquatique et la Grande Mère tellurique. En outre, les symboles de l'intimité, comme le sépulcre et le repos, la maison et la coupe, et les aliments, et d'autres substances comme le lait, le miel, le vin ; enfin, les symboles cycliques lunaires, le calendrier, la Triade Sacrée, l'androgynie, le cycle végétal, l'initiation, le sacrifice, le chaos, le déluge, la chrysalide, le serpent phallique, la technologie du cycle, la roue, le chariot.

temps de repos, de paix, d'intériorisation, heures d'amour, heures d'inspiration poétique ; et la mort devient un repos éternel, un sommeil paisible, en attendant l'aube ; de même pour la tombe, un archétype qui ressemble au berceau, à un espace pour une nouvelle naissance.

Ensuite, les structures « synthétiques », axées sur la dominante « copulative » renvoient aux symboles du cycle et du progrès, car dans ce régime la mort n'a pas lieu ; tout est cyclique ou ouroborique, la fin est comme le début, « il renverse la négativité des images de la mort, la chair, la nuit » (p. 223). De cette façon, nous retrouvons le mythe de l'éternel retour et des images de roues, d'une éternelle rotation, car ici « Éros prête son sourire aux visages de Kronos » (p. 224), tout en atténuant les effets destructeurs du temps. Il n'y a donc pas de terreur de la mort car le temps, une fois euphémisé et annulé, cesse d'exister. Durand regroupe ainsi ces images dans les catégories des symboles cycliques et des mythes du progrès. Ceux-ci qui impliquent un dépassement dans le temps et ils prennent différentes formes. C'est le cas de la roue, de la croix, de la graine, du feu et de l'arbre, du végétal, qui incorporent l'idée de dynamisme, de cycle, d'axe spatial et d'orientation de l'écoulement du temps<sup>113</sup>.

### ***2.2.2. Le schème***

Le rapport concret et sensoriel de l'expérience de l'univers, qui se traduit par des gestes et des symboles suit une logique relationnelle et graduelle qui va du schème à l'archétype, de l'archétype au symbole, à savoir, du général au concret, de l'universel au particulier. Le schème est l'élément qui fait le lien « entre les gestes inconscients de la sensori-motricité » (Durand, 1992, p. 61), c'est-à-dire, entre les réflexes dominants des structures anthropologiques et leurs représentations imaginaires, par le biais de la verbalisation. Les gestes se différencient en schémas et, au contact de la nature et de la société, vont déterminer les archétypes substantifs et épithètes. Par exemple, l'archétype substantif de « la lumière » correspond au schème verbal « distinguer », qui vise différencier les archétypes épithètes « clair » et « sombre », d'après la classification

---

<sup>113</sup> De nombreux aspects de ce modèle d'analyse ont été confirmés par les travaux du psychologue Yves Durand qui, en outre, l'a complété avec les structures dites « supermystiques » et l'a soutenu dans un système logique, celui de Stéphane Lupasco. Cependant, les recherches de Gilbert Durand ont vite tourné à une certaine prudence face au substrat structuraliste de son atlas ou, comme il l'a lui-même souligné, un « jardin de racines imaginaires » (Durand, 1993, p. 38).

isotopique des images<sup>114</sup>. De cette façon, les schémas initient le chemin de la matérialisation sociologique des gestes réflexologiques que Bachelard appelle « symbole moteur ». Cette dénomination souligne le dynamisme du trajet vers la substantivation et l'éternel retour des images et des mythes, contraires au temps historique, car « quand nous nous sommes appuyé sur des faits mythologiques, c'est que nous avons reconnu en eux une action permanente, une action inconsciente sur les âmes d'aujourd'hui » (Bachelard, 1942, p. 26).

Pour mieux comprendre cette logique structurale de l'imaginaire et du langage, il faut d'abord mettre en exergue que les schèmes sont déterminés par le rapport au temps et à la mort. Les structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand se définissent comme l'analyse de la représentation du monde et de l'univers au moyen de deux perspectives — de séparation ou d'union — qu'il exprime dans les régimes diurnes et nocturnes comme un dialogue entre deux polarités.

D'un côté, au geste « postural » propre des structures « héroïques » ou « schizomorphes » appartenant au régime diurne, correspondent « deux schèmes : celui de la verticalisation ascendante et celui de la division tant visuelle que manuelle », tandis que « au geste de l'avalage correspond le schème de la descente et celui du blottissement dans l'intimité » (Durand, 2016, p. 40), situés dans le régime nocturne des images. De cette façon, nous pouvons constater que la pensée de Gilbert Durand (1980), implique « l'existence d'un pôle et de son contraire » (pp. 41-42), mais nous devons à Gaston Bachelard de considérer cette polarité de la représentation comme des « image-princeps » (1948, p. 127) potentiels, dynamiques et poétiques pour la conscience. Dans les sciences de l'imaginaire, tout comme dans l'alchimie, les pôles ne s'excluent pas l'un l'autre, mais se transforment dans une dialectique complémentaire. En ce sens, l'archétype est enraciné dans la partie la plus éloignée d'un inconscient impersonnel. À la suite de Jung, Gaston Bachelard considère que l'archétype est « une image qui ne vient pas de notre vie personnelle » (Bachelard, 1943, p. 294), mais qui donne vraisemblance et sens à l'image poétique. Jung donne ainsi une notion normalisée de l'image, qui constitue un modèle de la construction de soi ou de l'individuation de la psyché. Ce dernier abrite une libido plurielle, et la pluralité est aussi le critère qui régit

---

<sup>114</sup> Voir Appendice B. Classification isotopique des images établie par Gilbert Durand.

les images. Si, dans l'œuvre du psychiatre suisse, il n'y a que deux principes directeurs de la psyché — l'*Animus* et l'*Anima* —, ceux-ci sont multipliés par ses disciples, qui identifient une myriade de matrices archétypales. Gilbert Durand part de ces préceptes, ainsi que des études de Lévi Strauss, et étudie l'imaginaire qui, de façon universelle, rend compte de l'angoisse provoquée par le temps différentes cultures.

L'ensemble de symboles qui sont décrits dans le régime diurne répondent au fait que ces constellations et associations d'images antithétiques s'expriment à partir de deux associations. D'un côté, la première association réunit trois ensembles de symboles : « thériomorphes » — sous forme du bestiaire chthonien et des animaux sauvages et terrifiants — ; « nyctomorphes » — représentant la peur à la noirceur nocturne, les ténèbres, l'obscurité et la femme-fatale — ; et « catamorphes » — liés à la chute physique et morale —. Ces symboles sont rassemblés par Durand sous le nom de « les visages imaginaires du temps » (Durand, 2016, p. 115), car elles projettent l'angoisse humaine face à l'inéluctable passage du temps. En effet, les structures diurnes de l'image répondent à ce que Gilbert Durand appelle la dominante « posturale », c'est-à-dire la conquête de la verticalité par l'ascension. D'un autre côté, la deuxième association, désignée « le sceptre et le glaive », rassemble trois ensembles symboliques au sens bénin qui contestent la négativité des visages du temps : les symboles « diarétiqes » — les armes pointues et coupante — ; les symboles « spectaculaires » — la lumière, l'œil, le soleil — et les symboles « ascensionnels » — l'aile, la verticalité, les montagnes —.

D'un autre côté, le régime diurne s'oppose à la dominante « digestive » et « copulative » par la descente et le progrès. Identifié à l'euphémisme, le régime nocturne s'articule en structures « mystiques » et « synthétiques ». Dans les premières, nous trouvons les symboles de l'inversion et de l'intimité qui transforment « les visages du temps mauvais et dévorant » en visages bénéfiques. En revanche, les images synthétiques comprennent les symboles cycliques et les mythes du progrès, l'union des contraires pouvant donner des fruits. Il s'agit de symboles cycliques, généralement en rapport avec le rythme comme c'est le cas des saisons ou les cycles lunaires. En même temps, ces symboles cycliques composent le mythe de l'éternel retour. La lutte contre le temps destructeur est donc possible grâce à l'espoir et à la renaissance. Par conséquent,

tout ce qui était négatif dans le régime diurne de l'image devient ici plus puissant et positif.

Cette division relie l'étude de l'archétype à la physiologie, car elle se base sur les études de la réflexologie menées par des neurophysiologistes comme Vladimir Bechterev (1913, 1933), qui s'appuie également sur une approche réflexologique pour déterminer des *images schemata*. La conséquence de ces réflexes va entraîner des actions mentales correspondantes. C'est ainsi qu'à l'intérieur du régime diurne, la structure « schizomorphe » ou « héroïque » embrasse un réflexe par le geste d'affrontement et d'appréhension. Sa fonction est de distinguer le jour et nuit, la lumière et le sombre, le héros et le monstre, le ciel et l'enfer. De son côté, à l'intérieur du régime nocturne, la structure « synthétique » entraîne un geste copulatif — ou d'appropriation —, accompagné d'adjuvants rythmiques, et s'exprime par la fonction de relier, « murir », « progresser », d'unifier le futur et le passé, tout comme l'archétype de la roue ou de l'arbre qui représente le lien entre le passé et l'avenir. Enfin, la structure « mystique » comporte un geste digestif déterminé par des adjuvants thermiques, olfactifs, gustatifs, et se verbalise par des actions qui visent confondre, descendre, posséder, pénétrer et qui s'articulent au moyen d'archétypes épithètes tels que « profond », « calme », « chaud », « intime », « caché », ainsi que à travers des archétypes substantifs comme la demeure et la caverne, celle-ci assimilée au ventre de la mère.

### 2.2.3. *L'archétype face à « l'anarchétype » et « l'eschatype »*

En suivant cette nomenclature, qu'est-ce que nous pouvons donc entendre par archétype ? Par ordre relationnel, en accord avec la mythologie et la classification durandienne des images, l'archétype succède au schème et dépend de celui-ci<sup>115</sup>.

Corin Braga (2019a) interroge le terme archétype, du grec *arkhêtupon*, « modèle primitif », conservé au latin sous la forme *archetypum* et désignant également un modèle originaire, n'a jamais été caduc. Comme les matrices ou les plaques pour réaliser des gravures au sel ou des gravures sur bois, l'archétype fonctionne en tant que

---

<sup>115</sup> Arrêtons-nous sur cet exemple donné par Gilbert Durand (2016) pour montrer que « les schèmes diaïrétiques se substantifient en constantes archétypales telles que le glaive, le rituel baptismal, etc », de même que « le schème de la descente donnera l'archétype du creux, de la nuit » (p. 42).

modèle à partir duquel nous pouvons reproduire des images. Ce mot est employé sous les variantes « archétypique », « archétypal », « archétypologie » et « archétypocritique », dans des multiples domaines des sciences humaines et sociales.

À l'origine, cette structure naît à l'école historico-géographique finlandaise du début du XX<sup>e</sup> siècle — menée par Antti Aarne et Stith Thompson<sup>116</sup> — pour identifier toute forme primordiale et reconstruite d'un récit folklorique ou mythologique. Cependant, le terme devient essentiel dans le domaine de la psychologie analytique, car c'est Carl Gustav Jung qui, à partir de 1919, reprend la notion pour désigner un modèle emblématique issu de l'inconscient collectif et figuré sous une forme symbolique, un mythe universel qui se trouve à toutes époques, dans toutes les cultures et les religions. Jung introduit ainsi l'idée selon laquelle les symboles archaïques forment un substrat préconscient inné qui sera transmis « universellement » (Jung, 1998, p. 707). Ces archétypes seront entendus comme des « images primordiales », des « motifs » ou des « composantes mythologiques » (Jung, Kerényi, 1993, p. 72) héritées et répétées au cours du temps. Cependant, même si Gilbert Durand se sert de cette définition, il prend des distances à l'égard du grand maître et préfère de nuancer autrement les archétypes. Ceux-ci ne sont pas compris comme des formes « similaires », mais « des substantifications des schèmes » (2016, p. 40), à savoir, des schémas imaginaires qui se réalisent dans le mythe de manière polyvalente. Tel que nous l'avons illustré dans le schéma de l'ascension concernant le régime diurne, l'archétype est substantifié par l'image du sommet, du Sphinx et de la femme-rocher. Jean-Jacques Wunenburger vient attester de cette polyvalence, tout en affirmant que l'archétype « peut prendre une forme épithétique (haut-bas) ou substantivée (lumière-ténèbres) » (Wunenburger, 2007, p. 48).

En effet, il faut insister sur le caractère évolutif et non figé de l'archétype car, sensible aux imaginaires sociaux, il peut engendrer différentes variantes d'une image primitive et ontologique, comme les quatre catégories d'images archétypales que nous avons définies au sein de cette étude<sup>117</sup>. L'archétype est, aux dires de Gilbert Durand « la matrice de tout imaginaire » (1996b, p. 141), tout en s'appuyant sur un fond anthropologique pour le démontrer. Affirmer que l'imaginaire se base sur une

---

<sup>116</sup> Voir à ce sujet Antti Aarne et Stith Thompson. (1961). *The Types of the Folktale*. Academia Scientiarum Fennica.

<sup>117</sup> Voir Appendice D. Concaténation archétypale. Disposition fonctionnelle des quatre subarchétypes déterminés par les métaphores potamologiques.

rationalité devient une nouveauté à l'époque, et c'est dans ce sens que nous pouvons soutenir que l'archétype dépasse le temps historique et « demeure comme entité constitutive et formatrice, en une sorte d'empyrée anthropologique, tels que les “gènes” de l'espèce sapiens » (Durand, 1996b, p. 142). Notons bien que, d'après Gilbert Durand (1994), « non seulement il y a deux matrices archétypiques, productrices d'images, s'organisant en deux régimes mythiques, *animus* et *anima* mais encore ces derniers se pluralisent en un véritable “polythéisme” psychologique » (pp. 24-25). En outre, son structuralisme passe du classificatoire au figuratif, ce qui signifie que les archétypes — en tant que structures imaginaires — ne sont pas seulement des formes classificatoires mais des forces polarisatrices, redondantes et créatives qui fonctionnent comme des images dynamiques s'articulant sur un noyau archétypique. L'archétype est ainsi compris comme « une forme dynamique, une structure organisatrice des images, mais qui déborde toujours les concrétions individuelles, biographiques, régionales et sociales, de la formation des images » (Durand, 1993, p. 66). Ainsi, chaque structure figurative autour de laquelle se polarise l'imaginaire est sensible et flexible à notre façon de voir le monde :

C'est la notion de 'figure' qui subsume à la fois la structure et le sens de toute historicité. C'est pourquoi tout structuralisme pour être heuristique se doit d'être figuratif et traiter de l'homologie des images plutôt que l'analogie positionnelle, de même que toute histoire pour prendre sens humain doit se plier et s'intégrer aux archétypes mythiques qui constituent la praxéologie de base du destin humain. (Durand, 2010, p. 641)

En outre, l'importance de l'archétype et son rapport au mythe vis-à-vis de l'histoire repose sur un système de redondances, c'est-à-dire, il est possible de trouver le même fond mythique réitéré dans diverses formes narratives, car chaque nouveau récit est porteur d'une substance matricielle mythologique et archétypique. D'après Gilbert Durand, étant donné que « l'archétype apparaît comme la matrice des 'grandes images' en une première *Erfüllung*, c'est le mythe qui est bien le premier discours — *sermo mythicus* —, champ de la deuxième *Erfüllung* » (1996b, p. 141). Par exemple, dans le domaine littéraire, nous voyons le cycle du voyage du héros se répéter sans cesse à

l'intérieur d'une succession de phases<sup>118</sup> qui peut se résumer comme suit : séparation, initiation et retour. Ce phasage a été noté par Joseph Campbell (1949) et il est également mis en exergue par Vladimir Propp (1928)<sup>119</sup>, car « le mythe ne raisonne ni ne décrit : il tente de persuader en répétant une relation à travers toutes les nuances possibles » (Durand, 1994, p. 106). Tout comme les archétypes qui se contaminent les uns et les autres, les mythes souffrent des perméabilités et des répétitions. Cependant, nous savons combien la difficulté d'appréhension de la notion d'archétype a occasionné de nombreuses critiques, particulièrement à l'encontre de l'articulation de l'imaginaire et du réel<sup>120</sup>. Julien D'Huy, peu enclin à se positionner pour des moyens de transmission du mythe suffisamment clairs, et dans la même ligne de pensée que Jean-Loïc Le Quellec, il met en question le caractère universel de l'archétype et fait écho de Claude Lévi-Strauss (1968) qui explique que « le mythe ne dure qu'à condition de se répéter » (p. 150). Selon la critique junguienne, « un parallèle peut être établi entre cette

---

<sup>118</sup> Nous pouvons citer à propos la structure des lais féeriques des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles (Cf. Aubailly, 1986) ou dans le récit de la fée Mélusine (Cf. Gallais, 1992), où le schéma actantiel de Greimas permet de regrouper et de reprendre systématiquement un ensemble de motifs mythiques — des fois assimilés aux archétypes — : « Greimas a proposé de décrire et de classer les personnages du récit, non selon ce qu'ils sont, mais selon ce qu'ils font (d'où leur nom d'actants), pour autant qu'ils participent à trois grands axes sémantiques, que l'on retrouve d'ailleurs dans la phrase (sujet, objet, complément d'attribution, complément circonstanciel) et qui sont la communication, le désir (ou la quête) et l'épreuve ; comme cette participation s'ordonne par couples, le monde infini des personnages est lui aussi soumis à une structure paradigmatique (sujet, objet ; donateur, destinataire ; adjuvant, opposant), projeté le long du récit » (Barthes *et al.*, 1977, p. 35).

<sup>119</sup> Comme Claude Lévi-Strauss, Vladimir Propp introduit dans *Morphologie du conte* des chaînes de répétition et des redondances archétypales sous la forme de « séquence » (Propp, 2015, p. 122), ou de une succession organisée en récits, au sens où Gilbert Durand (1996a) l'entend : « Le conte merveilleux est un récit construit selon la succession régulière des fonctions citées dans leurs différentes formes, avec absence de certaines d'entre elles dans tel récit, et répétitions de certaines dans tel autre » (Propp, 2015, p. 112).

<sup>120</sup> À la critique de Julien D'Huy ou de Jean-Loïc Le Quellec ici évoquées, nous pouvons également citer le positionnement de Georges Didi-Huberman face à la théorie archétypale et l'introduction de l'image du « tourbillon », qu'il emprunte à la nomenclature de Walter Benjamin et que finalement ne diffère pas, à notre avis, de la métaphore potamologique de l'eau qui conduit le bassin sémantique (Cf. Didi-Huberman, 2019, p. 206). Ainsi, son rejet de l'universalité de l'archétype a été manifestée à l'une des occasions où nous avons eu l'opportunité de l'interroger directement au cours de sa conférence à la Faculté de Filosofía y Letras de l'Université de Grenade, le 24 avril 2019, dans le cadre de la série d'entretiens *El intelectual y su memoria*. Il nous a confié son positionnement tout en exprimant être « très critique avec la notion d'archétype », car dans le cas de l'idée de tourbillon de Benjamin, il introduit « un rapport entre passé, présent et avenir », une voie entre « l'inconscient et le projet politique », qui se distingue de Jung et de Marx, sans « tomber ni dans l'archétype ni dans le programme politique ». Au cours de l'entretien, Georges Didi-Huberman a réfléchi à l'entreprise qui est au cœur de son projet intellectuel, qui n'est autre que de produire une pensée sur les images, tout en intégrant les apports de la phénoménologie et de la philosophie politique. Il met en évidence tant leur matérialité que la charge émotionnelle et anthropologique qu'elles contiennent, ainsi que celles qu'elles sont capables de générer. Voir à ce sujet Gabriel Cabello Padial, Irene Valle Corpas, Georges Didi Huberman. (2020). « Pensar las imágenes, pensar por imágenes, pensar con las manos: conversación con Georges Didi-Huberman ». *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 3(2), 190-206.

transmission de mythes d'une génération à l'autre et le concept de « descendance modifiée » (D'Huy, 2013, p. 199) développé par Darwin. Cette expression signifie que « les espèces divergent progressivement les unes des autres par l'accumulation de mutations causées par leur adaptation à leur environnement » (p. 199). Ne serait-il donc pas un positionnement qui essaie de contourner les réflexes posturaux propres de la théorie durandienne et son lien avec la psyché et les redondances archétypales ?

Or, c'est à la fin de sa vie que Jung revendique une notion plus cernée à propos de l'archétype<sup>121</sup> — différenciée des idées archétypales —, tout en se penchant plutôt sur une structure irréprésentable « qui s'altère lorsqu'il devient conscient et parvient à la perception, lorsqu'il se colore en fonction de la conscience individuelle dans laquelle il apparaît » (Jung, 1968, p. 5). Cependant, malgré les problèmes épistémologiques liés à l'archétype, ainsi qu'à toute tentative de définition potentielle, Jung (1990) ne parvient qu'à une seule conclusion : « Il me semble que leur origine ne peut s'expliquer qu'en supposant qu'ils seraient les dépôts d'expériences constamment répétées par L'Humanité » (p. 69). En effet, selon Jung (1987), l'origine de ces idées primordiales coïncide avec celle des mythes : « Les archétypes créent des mythes, des religions, et des philosophes, qui influencent et caractérisent les nations et des époques entières » (p. 79). L'archétype se manifeste donc par le biais d'images que nous apercevons derrière des « motifs archétypiques » ou des « mythologèmes essentiels » (Durand, 1996b, p. 129) accumulés dans un bagage archétypal issu de l'inconscient collectif. C'est le cas, par exemple, des quatre variations de l'archétype de la Grande Déesse ou la « Terre-Mère »<sup>122</sup>, *a priori* proposées dans le cadre de cette étude et à l'intérieur des bassins sémantiques s'élargissant du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Il faut néanmoins tenir en compte que « les archétypes ne sont pas quelque chose d'extérieur, du non-psychique », mais « ils doivent naturellement toujours aux impressions reçues du milieu l'évidence des formes qu'ils revêtent » (Jung, 1980, p. 21). Ainsi, leurs formes s'extériorisent

---

<sup>121</sup> La principale influence sur le développement de la psychologie archétypale est au cœur de l'œuvre de Jung et sa théorie de la psychologie analytique. Il est fortement influencé par les idées et la pensée grecque classique, de la Renaissance et la période romantique. Les artistes, poètes, philosophes et psychologues influents comprennent : Nietzsche, Henry Corbin, Keats, Shelley, Petrarch et Paracelse. Bien que tous différents dans leurs théories et psychologies, ils semblent être unis par leur souci commun de la psyché — l'âme —.

<sup>122</sup> D'après Jung (1951), « il existe des figures humaines qu'on peut classer en une série d'archétypes, les principaux étant [...] l'ombre, le vieux sage, l'enfant (y compris l'enfant-héros), la mère (Mère Primordiale et Terre-Mère » (p. 183).

spécialement dans la nature et le paysage. À ce propos, Jung ajoute que « par opposition aux formes extérieures qui les traduisent à un moment donné » (p. 21), les archétypes sont innés aux individus. D'après le psychanalyste, les archétypes sont présents dans les mythes, mais aussi dans les souvenirs et les émotions, comme nous démontrerons dans les chapitres qui suivent, spécialement dans la troisième partie au moment d'étudier le paysage salin.

En effet, les archétypes dépassent le temps historique et registrent des expériences se répétant de manière continuée et permanente tout au long des siècles, des cultures et des générations. Ils partagent avec les mythes cette essence redondante :

Le *sermo mythicus* n'étant ni un discours démonstratif du type syllogistique ou hypothético déductif, ni un récit narratif, une description pour montrer l'enchaînement positif des faits, doit utiliser la persuasion par l'accumulation obsédante de « paquets », d'« essais » ou de « constellations » d'images. Dès lors, par delà le fil obligé de tout discours (la diachronie), ces redondances, bien proches de l'esprit musical de la variation, peuvent être regroupées en séries synchroniques, qui nous fournissent les « mythèmes », c'est-à-dire les plus petites unités sémantiques signalées par des redondances. (Durand, 1996a, p. 194)

Nous tiendrons en compte cet aspect au moment de différencier les dérivations archétypales — ici comprises en tant que « subarchétypes » — qui constituent la féminisation du paysage. De même que l'archétype de la roue ou la lune sont universels et représentent le cycle et la féminité — comme dans l'œuvre du poète Federico García Lorca (*Cf.* Correa, 1957) —, contrairement aux symboles, la « femme-plante », la « femme-eau », la « femme-rocher » et la « femme-terre » ont déterminé spécifiquement la cristallisation de notre schème, et par conséquent, se sont répétés comme le mythe au cours de l'histoire. En abondant dans son sens, le schème de la féminisation du paysage embrasse des images universelles issues des redondances des mêmes images sur plusieurs points géographiques. Ces images s'incarnent et se substantifient pourtant dans le paysage à partir de certains symboles que nous détaillerions plus tard<sup>123</sup>. Jung annonce en effet cette prémisse bien avant, car les archétypes, quant à l'*anthropos*, sont

---

<sup>123</sup> Voir Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchétypes.

conçus en tant que « formes héritées universellement présentes dont l'ensemble constitue la structure de l'inconscient » (Jung, 1967, p. 381) et qu'Yves Le Lay, auteur du prologue de *Métaphores de l'âme et ses symboles*, nuance et résume en « réactions éternelles du genre humain présentes partout et toujours sous des formes sinon semblables, du moins analogues » (p. 29). Ne serait-il donc pas l'objet de notre corps « l'indissoluble dépôt des âges franchissant sans changer les millénaires » et qui conforment un « héritage commun des générations passées, toujours présent même si jamais l'occasion n'est donnée à quelqu'un de les actualiser » (p. 23) ? Voici pourquoi nous devons continuer à définir ce cadre conceptuel à travers une universalité marquée par un sens holistique, en échappant comme Gilbert Durand, à un réductionnisme formaliste prépondérant. Les archétypes sont *a priori* des constantes universelles et dynamiques — capables d'évoluer et de muter ! — qui ne cessent d'être actualisées inconsciemment et que nous permettent de mieux comprendre le fonctionnement de l'imaginaire.

Cependant, nous ne pouvons pas ignorer Platon, à qui nous devons la conception primitive d'archétype et dont la source, d'après le *Dictionnaire étymologique de la langue française usuelle et littéraire*, repose sur l'acception « type ». Celle-ci constate que « la première idée de ce mot est physique, celle de l'empreinte ; la seconde est l'idée morale, image, symbole » (Mazure, 1863, p. 520). Par conséquent, elle désigne un « principe original » qui « devient modèle en tant qu'il est objet ou de la copie ou de l'imitation » (p. 520). De cette manière, ce dictionnaire introduit l'archétype en tant qu'idée servant comme modèle ontologique et idéal, c'est-à-dire, comme un référent universel à l'intérieur d'un groupe ou culture donnés. D'après la pensée de Platon, Dieu a construit le monde d'après les idées, des modèles éternels et absolus, dont les réalités n'étaient que les empreintes. Ces modèles étaient appelés archétypes, en ce que les idées divines sont les types premiers des choses créées (αρχη, τυπος) (Cf. Mazure, 1863, p. 520). Quant au dictionnaire *Littré*, il défend également la conception des archétypes en tant que « modèles sur lesquels se fait un ouvrage » et « idées, formes, modèles qui, étant de toute éternité dans le sein de Dieu, ont déterminé toutes les conditions de l'univers »<sup>124</sup>. L'auteur du mythe de la caverne hérite donc de la pensée grecque archaïque une notion de l'image qui repose sur l'*Eidolon*, en grec « second objet pareil

---

<sup>124</sup> Archétype. (s.m.). CNRTL en ligne.

», c'est-à-dire, sur un objet identique à son modèle. C'est pourquoi, dans l'Antiquité, toute représentation est considérée *mimesis*, une imitation d'un objet originaire servant de modèle idéal. Mircea Eliade reprend cette posture au moment de définir le mythe dont la fonction, de même que l'archétype comme producteur de mythes, est de « fixer les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les actions humaines significatives » (Eliade, 1968, p. 345). Même s'il n'y a que les idées qui relèvent du vrai — contrairement aux images dans le statut platonicien —, la théorie archétypale prend modèle sur celles-ci, et nous invite à façonner le monde sensible à la manière d'un peintre symboliste. D'après Max Imdahl, « l'image est un modèle visuel » (Alloa, 2017, p. 163) et il précise :

Foncièrement, le travail de toute image d'une certaine qualité, c'est la création d'une telle forme représentative qui ne fait office de système d'image que dans l'évidence visuelle et auquel aucun autre travail ne pourrait se substituer. C'est là que l'image, cette forme représentative par substitution, trouve son identité : elle est précisément ce à quoi rien d'autre ne se substitue. (p. 164)

De même, pour Gilbert Durand, la notion de figure est analogue à celle d'image<sup>125</sup>, cette dernière étant la représentation d'un objet. Dans la même veine, Mircea Eliade constate que les mythes et les images mythiques sont partout sécularisés, dégradés, camouflés (Cf. Durand, 1979, p. 17). Il suffit de les reconnaître, car toute œuvre littéraire ou picturale, comme c'est le cas de notre corpus d'étude, n'est qu'une immense constellation d'images mythiques matérialisées dans l'objet physique qu'elle représente. Les archétypes seraient des images paradigmatiques, mais est-ce que leur nature serait d'ordre graphique, optique, perceptive, mentale ou verbale (García Varas, 2011) ? S'agit-il des images originales et pourtant symboliques ? D'après le *CNRTL*, dans sa version informatisée, si l'archétype — en tant que « modèle » — est défini comme une « personne ou chose qui possède au plus haut degré les caractéristiques d'une espèce, d'une catégorie, d'une qualité ou d'un défaut », il s'agit bien alors d'une

---

<sup>125</sup> D'après le structuralisme figuratif, « lorsqu'il est question d'anthropologie, le substantif de structure doit donc être souligné par le qualificatif de "figurative". Toute œuvre humaine nous révé[ant] cette prégnance essentielle des images qui la constituent et font d'elle une œuvre communicable à toute l'espèce » (Durand, 1983, p. 6).

image originale, mentale ou physique qui, du point de vue sémantique, acquiert le même fonctionnement qu'un hyperonyme duquel dérivent des « subtypes » ou des « subarchétypes ». Deux autres définitions — toujours à l'intérieur de l'acception de « modèle » — renforcent la valeur symbolique de l'image archétypale comme « système représentant les structures essentielles d'une réalité » — c'est-à-dire, en tant que forme analogue à une maquette, comme celle d'un paysage —, ainsi qu'une « représentation en petit d'une construction, d'un objet destiné à être reproduit en plus grand »<sup>126</sup>. Il s'agit donc d'une image universelle et générique « dotée d'une puissance de production d'images dérivées et sert de canon de référence pour identifier et évaluer toutes les copies » (Wunenburger, 2007, p. 47).

Au-delà des définitions stipulées dans les dictionnaires étymologiques, ce parcours nous invite à rejoindre la classification tripartite de l'archétype que Corin Braga dresse dans son œuvre *Archétypologie postmoderne* (2019), à partir de l'évolution du terme au cours de l'histoire des idées : tout d'abord, il développe une acception métaphysique ou ontologique de l'archétype qui met en lumière les archétypes en tant que modèles essentiels en termes platoniciens, car « le monde terrestre est une copie (εἶδωλον), une image (εἰκών) du monde des essences » (Braga, 2019a, p. 9). En deuxième lieu, nous assistons au passage des « idées primordiales » aux « prégnances symboliques »<sup>127</sup> : en effet, le sens psychologique ou anthropologique de l'archétype renvoie à des matrices inconscientes qui refusent l'objectivité ontologique de l'archétype pour embrasser « une dimension subjective de l'être humain » (p. 15), comme chez Kant, Jung, Bachelard ou Gilbert Durand. Enfin, la dimension culturelle ou philologique de l'archétype, se réfère, aux dires de Corin Braga (2019a), au *loci* ou au medium, car les archétypes dépendent du domaine où ils se manifestent, comme l'exprime l'œuvre de Joseph Campbell, Mircea Eliade, Pierre Brunel ou Adrian Marino. Ainsi, sur le plan littéraire, « l'archétype est la forme supposée originaire d'un texte qui s'est transmis par des copies manuscrites » (p. 22), de

---

<sup>126</sup> Modèle. (s.m.). *CNRTL* en ligne.

<sup>127</sup> Corin Braga reprend la notion de « prégnance symbolique » introduit par Ernst Cassirer, « la façon dont un vécu de perception, en tant que vécu sensible, renferme en même temps un certain sens non intuitif qu'il amène à une représentation immédiate et concrète » (Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, Vol 1, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 229, cité par Corin Braga, *Archétypologie postmoderne, op. cit.*, p. 16).

même que dans la sphère artistique, où l'archétype se transmet dynamiquement et historiquement d'un contexte à un autre :

Les universaux de l'imaginaire artistique ne doivent pas être compris de manière rigide, statique, comme des essences immuables dans les sens de Parménide, mais de manière dynamique, diachronique et historiciste, comme des modèles soumis aux influences et aux relations dans des contextes donnés. (p. 24)

En qualité de philologue et comparatiste littéraire, nous nous pencherons comme Corin Braga sur l'acception culturelle de l'archétype, c'est-à-dire, sur son sens « d'invariant thématique ou formel d'une classe ou d'un corpus d'œuvres » (Braga, 2012, p. 12) littéraires et artistiques. En ce qui concerne notre corpus d'étude — étant le paysage lié non seulement à des sources littéraires et mythologiques, mais à la peinture et à la photographie —, l'étymologie de l'archétype nous conduit à penser les œuvres sur lesquelles se fondent nos hypothèses comme une empreinte ou un modèle, comme une sorte d'estampe<sup>128</sup> qui se répète et se reproduit à plusieurs reprises, mais aussi comme une projection culturelle des constantes innées et archaïques de la psyché. En effet, la racine du mot archétype comporte le préfixe *arkhe* « commencement » ou *arkhaios* « ancien ». En ce sens, ce terme désigne des réflexes psychologiquement nécessaires et adéquates à certaines situations typiques. Nous empruntons cette acception qui définit l'archétype en tant qu'entité dotée d'une forte valeur culturelle se manifestant normalement dans les rêves, les fantaisies et les visions, « et qui présente des analogies frappantes avec les motifs redondants retrouvés dans les mythes, les contes, les légendes, mais aussi dans la symbolique religieuse et dans les œuvres d'art, à travers les cultures et les époques » (Walter, Siganos & Chauvin, 2005, p. 27). Dans la même ligne de pensée, nous devons cette approche socio-culturelle de l'archétype à James Hillman (1982, 1993), Herbert Marcuse (1966) et Laurent Mucchielli (1993) décrivant des patrimoines archétypiques et la persistance des images archétypales et des mythes dans la société moderne, tel que nous détaillerons plus tard.

---

<sup>128</sup> « Au lieu de tracer directement un dessin à la surface du papier, taillez-le en creux ou en relief dans le bois ou dans le métal (gravure), ou encore fixez-le à la surface de la pierre (lithographie), encrez ce cliché et appliquez fortement sur lui votre feuille de papier, vous avez une estampe » (Jean Laran, *L'Estampe*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 9).

Il est toutefois nécessaire d'aborder d'autres modèles paradigmatiques différents de l'archétype et étrangers à la théorie durandienne et junguienne et que Corin Braga (1999 ; 2003<sup>129</sup> ; 2012 ; 2019) met en rapport à propos des configurations imaginaires — littéraires et artistiques — en Europe. Outre la dimension métaphysique, psychologique et culturelle de l'archétype, Corin Braga introduit deux structures imaginaires complémentaires à cette notion, à savoir, deux néologismes divergents et centrifuges : « l'anarchétype » et « l'escathype »<sup>130</sup>. D'après Corin Braga, nous pourrions comparer les structures archétypales à des « systèmes solaires » (2012, p. 14), c'est-à-dire, à des structures cycliques que tout comme le « bassin sémantique » durandien répondent à une logique non centripète, mais centrifuge comme indiqué plus loin. De cette façon, nous allons décrire ci-après les deux types de structures ou modèles paradigmatiques étudiés :

Dans un premier temps, l'archétype et « l'escathype » se situent au même niveau, car tous les deux s'articulent autour d'une structure organisatrice. Il n'y a qu'une différence entre eux : dans le cas de l'archétype, ce noyau organisateur se trouve « dans le point de départ, au moment originel, et dans le cas de l'escathype au moment final » (Braga, 2012, p. 19) d'un ouvrage. De même que les contes fantastiques de Vladimír Propp sont archétypiques — ils partent d'une structure originelle qui se réitère sans cesse —, Corin Braga met comme exemple d'œuvre à caractère « escathypique » le cycle du Graal et les romans de la Table Ronde<sup>131</sup>. Par opposition à l'archétype et par le biais de l'étymologie de « l'escathype » — du grec *eschatos* (à l'extrême, le dernier) —, l'auteur nous fait comprendre qu'il s'agit d'une structure qui

---

<sup>129</sup> Cet article reprend, amplifie et systématise les idées présentées dans la publication de *Caietele Echinox*, vol. 2 (2001) et lors du débat sur l'anarchétype organisé par le Centre de Recherche sur l'Imaginaire de Cluj (Cf. Corin Braga, « Anarhetipul. Dezbateră pe marginea unui concept » [L'anarchétype. Débat autour d'un concept, table ronde organisée par le Centre de Recherches sur l'Imaginaire de Cluj], in *Tribuna*, Cluj, Roumanie, n° 17, 2003, pp. 11-19).

<sup>130</sup> Voir également à ce sujet Corin Braga, « Archétype, anarchétype, escathype » in *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*, 2ème Congrès du REELC (Clermont-Ferrand, CRLMC, septembre 2007).

<sup>131</sup> Le roman courtois poursuit un schéma logique où les archétypes se concrétisent à la fin après avoir complété la quête. Ces romans comportent un cycle narratif dressé dès le début, mais ils suivent une évolution qui permet aux éléments de se retrouver progressivement autour d'un noyau de sens à la fin de l'histoire. A priori, comme le dit Corin Braga, nous pouvons rapidement penser que les œuvres appartenant à la Matière de Bretagne ont un caractère purement archétypal. Or, dans la *Queste du Saint-Graal*, il faut bien noter la « figure non de chevalier premier (proto-type), mais de chevalier dernier (escha-type) », ce qui signifie que « Galaad apparaît non pour ouvrir, mais pour clore un cycle » (Braga, 2012, p. 18).

s'étend au cours du temps chez les auteurs et qui ne représente pas un modèle premier, originel et définitif, mais un modèle qui se construit progressivement, sans partir d'un scénario préexistant, à mesure que la diégèse avance et aboutit à un sens unificateur. Une première hypothèse liée à notre corpus d'étude en résulte par un autre type de divinité qui détourne les attributs du sacré féminin : Pandore remplacerait l'archétype ontologique de la Grande déesse ou la déesse-mère<sup>132</sup> pour créer une nouvelle structure unifiante pendant deux siècles. En ce sens, nous insistons sur une figure mythologique précise qui évolue du XIX<sup>e</sup> siècle au présent et qui incarne ce modèle. Tel que Corin Braga l'affirme, « les mythes sont des 'types originaux' (archétypes) ou, tout au plus, vus comme le résultat d'un long travail d'élaboration religieuse, des 'types finaux' (eschatypes) » (2012, p. 15). Comme nous le verrons plus loin, ce possible « eschatype » va se transformer au fil du temps, en développant trois identités.

En revanche, le deuxième modèle embrasse « l'anarchétype » (Braga, 2003, 2007), une configuration que l'auteur assimile métaphoriquement à l'explosion du Big Bang où à une supernova refusant de dépendre d'un noyau de sens. En effet, celui-ci désigne toute structure anarchique qui fuit la subordination, qui « refuse le centre et le logos » et évolue imprévisiblement « dans des directions surprenantes et contradictoires » (Braga, 2012, p. 11). Nous pouvons ainsi parler d'un tonnerre qui éclate et laisse tomber une foudre « non loin de Pandore sur des beaux arbres qu'elle a réduits en cendres » (Chaisneau, 1808, p. 29), d'une boîte qui s'ouvre et laisse échapper le chaos. Corin Braga remet en cause « la nécessité d'accepter l'anarchétype comme un paradigme autonome, et non comme un rebut ou une excroissance du canon archétypal » (p. 19). Le chercheur tend à mettre en évidence de tel caractère « anarchétypique » les romans proustiens qui fuient toute architecture textuelle, comme *À la recherche du temps perdu* (1913), ou des corpus mythologiques et folkloriques empruntant des éléments acculturés<sup>133</sup>. Dans cette seconde hypothèse, au lieu

---

<sup>132</sup> Nous trouvons plusieurs expressions désignant l'archétype de la Grande déesse — la déesse-mère ou la déesse Terre-Mère — au sein de récits et représentations culturelles qui se répètent sans cesse depuis l'Antiquité. Ainsi, Homère chante La Terre-Mère en tant que « mère universelle aux solides assises, aïeule vénérable qui nourrit sur son sol tout ce qui existe » (Homère, *Hymne à la Terre*, traduction de Jean Humbert, 1936, p. 242).

<sup>133</sup> Corin Braga met en exergue la présence d'anarchétypes « dans les contes fantastiques asiatiques, qui sont des avatars acculturés de la religion chamanique, dans les légendes irlandaises des XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles dans lesquelles les moines chrétiens ont recueilli la mythologie celtique des Goïdel » (Braga, 2012, p. 15).

d'envisager Pandore comme un « escathype », devrions-nous plutôt la concevoir comme une configuration « anarchétypique », à l'instar d'un « archétype explosé » (Braga, 2012, p. 14) du sacré féminin, dans le but de fuir les totalitarismes, la technocratie et l'idéologie patriarcale des sociétés passées<sup>134</sup> et contemporaines en Occident ? Servirait-elle à repenser un métalangage transhistorique et transculturel qui incarne l'image de la « génitrice universelle » (Cauvin, 1994, p. 98) autrement, ainsi que notre rapport à la nature et nos sociétés inégalitaires ?

Enfin, il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse de notre côté dans le but de jeter la lumière sur l'acception de « contre-archétype », qui pourrait être traditionnellement incarnée par Ève, à notre avis, l'une des trois identités de Pandore — à côté de Sophia et Gaïa —. Cette notion n'a pas encore été développée dans le domaine scientifique<sup>135</sup>, mais elle pourrait nous permettre de l'utiliser comme synonyme d'« anarchétype ». Ainsi que cela sera détaillé plus loin, d'après Corin Braga (2012), « l'anarchétype serait donc soit un 'modèle anarchique', soit un 'anti-archétype' » (p. 14), ce qui nous permet de justifier la manière dont il existe trois figures mythologiques reprenant l'*imago maternelle* et en même temps le contestant au cours du temps.

### 2.2.4. Le symbole

Nous arrivons à l'aboutissement d'un processus qui va du plus abstrait et général au plus concret et particulier. Les archétypes sont culturellement concrétisés — substantifiés — par les symboles<sup>136</sup>, car ils deviennent des images dont leur

---

<sup>134</sup> Il faut néanmoins préciser que Marija Gimbutas (1991) a étudié une religion de la Grande Déesse préexistante au patriarcat qui trouve sa matérialisation dans la figure de Vénus pendant la période néolithique à partir de différents symboles, comme les statuettes féminines utilisées comme des amulettes pendant l'accouchement (Read, 1990), les menhirs, les tombes et les vases. Grâce à l'archéologie féministe nous savons aujourd'hui que certaines civilisations préhistoriques étaient gynocratiques ou étaient sous l'aile d'un monothéisme féminin. (Voir à ce sujet Patrick Snyder, « Les statuettes féminines préhistoriques : nouvelles critiques féministes du mythe de la déesse-mère » in *Revue Religieuses*, n° 36, 2018, pp. 91-103 ; Margarita Sánchez Romero, « Mujeres, Arqueología y Feminismo: aportaciones desde las sociedades argáricas » in *ArqueoWeb*, n° 15, 2014, pp. 282-290).

<sup>135</sup> Dans la ligne des archétypes jungiens et sous l'influence de l'imagination symbolique de Mircea Eliade, Blanca Solares s'est rapproché de cette notion dans son œuvre *Madre Terrible* (2012), l'un des visages de la Grande Mère, ainsi que Erich Neumann au moment de développer le pôle négatif de l'archétype de la *Grande Déesse* (1955) et dont notre schéma cyclique s'en inspire (Voir à ce sujet l'Appendice D).

<sup>136</sup> « Tandis que l'archétype est sur la voie de l'idée et de la substantification, le symbole est simplement sur la voie du substantif, du nom, et même quelquefois du nom propre : pour un Grec le symbole de la Beauté c'est le Doryphore de Polyclète. De cet engagement concret, de ce rapprochement sémiologique, le symbole hérite une extrême fragilité. Tandis que le schème ascensionnel et l'archétype

répétition régénère le sens. Étymologiquement le symbole, du grec ancien *sumbolon* (σύμβολον) — emblème, présage, convention, jonction — dérive du verbe *sumbalein*, qui signifie « mettre ensemble », « joindre », « comparer ». Le symbole se définit comme une image-sens, en tant que rapport dynamique entre l'image et le sens. Si le symbole implique la jonction des éléments apparemment isolés — le signe et son référent —, le sens du symbole est donné par le référent ou l'élément auquel il est relié. Ainsi, Gilbert Durand (1979) a clairement explicité la corrélation structurale entre symboles et mythes, à savoir, entre synthèmes et récits perméables aux événements historiques, sociaux et esthétiques :

Comme le symbole se distend sémantiquement en synthèmes, le mythe se distend en simple parabole, en conte ou en fable et finalement dans tout récit littéraire, ou bien encore s'incruste d'événements existentiels, historiques, et vient par là épuiser son sens prégnant dans les formes symboliques de l'esthétique, de la morale et de l'histoire. (p. 29)

Lorsque cette corrélation est utilisée partout et au-delà des différences culturelles, le sens du symbole — ou plutôt son « sens prégnant » — est polysémique<sup>137</sup>, commun, et universel. Ainsi en est-il du vert symbolisant la nature qui, d'un côté, se joue et triomphe de toutes les difficultés et renvoie à la vie et à l'espérance, et par son ambivalence, il est de l'autre côté associé à « tout ce qui est symboliquement instable » (Pastoureau, 2013, p. 97), à la substance vénéneuse, au poison perturbateur de la nature<sup>138</sup>. Il y a des symboles dont le sens est plus obscur ou n'apparaît pas au premier abord, ou qui n'est intelligible que dans le système de représentation dans lequel il s'inscrit — scientifique, politique, littéraire, religieux —.

---

du ciel restent immuables, le symbole qui les démarque se transforme d'échelle en flèche volante, en avion supersonique ou en champion de saut. On peut dire même qu'en perdant de sa polyvalence, en se dépouillant, le symbole tend à devenir un simple signe, tend à émigrer du sémantisme au sémiologisme : l'archétype de la roue donne le symbolisme de la croix qui lui-même devient le simple signe de la croix tel qu'il est utilisé dans l'addition ou la multiplication, simple signe ou simple algorithme perdu parmi les signes arbitraires des alphabets » (Durand, 2016, p. 64).

<sup>137</sup> D'après René Alleau, un symbole « a un sens au moins [...] et un nombre inconnu de sens au plus » (2006, p. 74). De même, Dans l'introduction du *Dictionnaire des symboles* (1969), dirigé par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, le caractère du symbole est mis en évidence par « la multiplicité de sens », la polysémie, la richesse des significations en fonction d'un contexte ou culture spécifiques.

<sup>138</sup> Michel Pastoureau, historien médiéviste et spécialiste de la symbolique des couleurs, soutient que la couleur verte oscille entre une nature amoureuse, comme celle de Tristan et Iseut, et celle d'une nature dangereuse (Cf. Pastoureau, 2013, p. 99).

Par exemple, les « symboles d'ascension » s'opposent aux « catamorphes » comme les symboles « spectaculaires » s'opposent aux « nyctomorphes ».

Tout en nous appuyant sur la pensée durandienne, nous pouvons affirmer que la lumière sert à dissiper la nuit et la terreur archétypale produite par les ténèbres. La lumière s'associe à la verticalité, à l'élévation, au besoin de purification et de blancheur. C'est pourquoi, dans la théorie durandienne, elle renvoie aux symboles spectaculaires qui renforcent les symboles d'ascension : tout ce qui s'élève est dirigé vers la lumière, tout ce qui tombe finit dans les ténèbres. Mais il faut noter que la lumière passe symboliquement du domaine du purement physique à la sphère de l'intellectuel, du moral et du spirituel. Cette peur est donc incarnée par les symboles catamorphes. Le péché, l'impureté et la menace de l'abîme sont regroupés autour d'un double schéma : celui de l'aveuglement et de l'incertitude provoquée par les ténèbres, d'une part, et celui de la chute, d'autre part. Gilbert Durand met en relation ce principe physiologique qui régit ces ensembles symboliques avec le principe initial de la précipitation prégnante que constitue la naissance. Selon cette constellation symbolique, il comprend également toutes les images de féminité menaçante, liées aux eaux nocturnes et lustrales. À l'intérieur de ces images il fait coïncider le cycle inexorable et régénérateur des ondes et du sang, qui est le principe de vie, et aussi la mort. L'archétype nocturne de la terrible Grande Mère ou de la Déesse sanguinaire — Kali, dans la mythologie hindoue — s'occupe finalement de ce qui est pour Durand (2016) la première « épiphanie dramatique du temps », à savoir, la lune, « un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort » (p. 87), à côté de l'eau, « épiphanie du malheur du temps » (p. 81) et « figure de l'irrévocable » (1942, p. 194) pour Gaston Bachelard.

Conformément au Cercle d'Eranos et à une « herméneutique des symboles » reconduisant « l'*homo religiosus* » à côté de sa « fonction transcendante », et pourtant symbolique, la conception durandienne du symbole repose sur l'imagination de la matière bachelardienne, selon laquelle les symboles ne s'associent pas au hasard, mais en fonction d'une logique structurante du *logos* et de l'*imago*. Bachelard le constate au sein de ses œuvres sur la poétique des quatre éléments, évoqués précédemment. C'est pourquoi la terre peut symboliser le repos, d'après une configuration symbolique où apparaissent d'autres associations allégoriques, mais elle peut aussi symboliser la volonté. De même, l'eau est tantôt bienfaisante, tantôt malfaisante, et le rocher et la

végétation sont dotés d'une symbolique universelle et matricielle qui les unifie à un microcosme protecteur lié à la Terre-Mère. Nous pouvons en dégager, par conséquent, une analyse mytho-symbolique, une archétypologie figurative et une nouvelle lecture éco-poétique de la nature et du paysage féminisés qui vont suivre.

### 2.3. Application de la pensée systémique

L'archétypologie postmoderne, entendue comme « un instrument herméneutique très efficace » aussi bien que comme « une manière de revisiter la *Weltanschauung* de l'époque des explorations, associée à un symbolisme archétypal jungien » (Braga, 2019a, p. 68) fait la lumière sur nos hypothèses. Corin Braga a déjà décortiqué l'étymologique de la notion d'archétype afin de mieux comprendre ses racines ontologiques — « αρχη » (substance première) et « τυπος » (figure, forme) —, anthropologiques et philologiques. Ces mots révélateurs nous permettent de concevoir, dans un premier abord, le terme sous la forme ou modèle d'une idée première, en termes d'image, comme un « moule à fabriquer des images, identique pour tous les membres de l'espèce humaine » (Wunenburger, 1997, p. 47). Comme expliqué au début de cette thèse, la notion d'archétype nous rapproche des techniques photographiques anciennes où la lumière est utilisée pour fabriquer une sorte de moule, capable de générer une réplique de l'original. D'autres processus artistiques qui visent la reproduction imagière, comme la technique de la cire perdue en sculpture qui donne comme résultat un objet identique à son image première.

Bien que nous puissions souligner de nouveaux apports à la signification du terme au sein de l'herméneutique archétypale postmoderne, cette idée première est essentielle pour mieux comprendre le fonctionnement des unités particulières et minimales, plus concrètes, c'est-à-dire, les subarchétypes, et le *modus operandi* de la pensée systémique<sup>139</sup>. Contrairement à ce qui prône la brachylogie — la conversion d'éléments ou des unités en microstructures individuelles pour comprendre le tout —, cette philosophie de la science invite à passer de la mentalité réductionniste à l'idée qu'à partir de l'ensemble — le schème, la substance première —, il est possible de définir des unités individuelles — selon notre thèse, des sous-systèmes, à savoir, des

---

<sup>139</sup> Voir à ce sujet Philip Warren Anderson, « More is different. Broken symmetry and the nature of the hierarchical structure of science » in *Science, New Series*, Vol. 177, n° 4047, 1972, pp. 393-396.

subarchétypes —. En effet, pour Gilbert Durand (1996a), les sciences ne sont pas étrangères à l'imaginaire, surtout lorsqu'il s'agit de définir l'archétype, et la façon dont « le mythe n'est plus un fantasme gratuit que l'on subordonne au perceptif, au rationnel » (p. 46) :

Ce qui serait donné *ante rem* dans l'idée ce serait son moule affectivo-représentatif, son motif archétypal ; c'est ce qui explique également que les rationalismes et les démarches pragmatiques des sciences ne se débarrassent jamais complètement du halo imaginaire, et que tout rationalisme, tout système de raisons porte en lui ses fantasmes propres. (p. 41)

En ce sens, la pensée systémique en sciences fonctionnerait de façon similaire si nous l'appliquons aux sciences humaines et sociales, spécialement, dans le champ des études sur l'imaginaire. Cette vision interdisciplinaire s'approche de celle d'Aristote, pour qui l'image donne effectivement accès à la connaissance et marque le début de l'imagination créatrice, car « le tout est plus que la somme de ses parties ». Cette idée souvent oubliée par le paradigme réductionniste nous rappelle que dans de nombreux systèmes, de nouvelles propriétés sont générées à partir des relations entre les parties. De ce fait, nous devons tenir en compte les propriétés émergentes ou descendantes qui sont le produit des relations entre les parties d'un système. C'est l'émergence systémique que nous ne pouvons pas réduire aux archétypes essentiels, quels que soient nos efforts, car la question centrale de cette recherche ne se trouve que dans l'analyse de ces quatre subarchétypes à titre individuel — « femme-eau » ; « femme-plante » ; « femme-rocher » ; « femme-terre » —, mais dans les relations et les connexions existantes entre eux. L'existence d'un réseau relationnel entre les différents archétypes, pourrait-il nous permettre de songer à une espèce de mouvement descensionnel selon le schème de la descente lié au régime nocturne et « féminin » de l'image ? Pour y répondre nous nous proposons de creuser la théorie de l'émergence ou des schèmes de l'ascension et de la chute dans les régimes de l'image durandiens, tout en suivant les mouvements des figures mythiques opposées, comme celle d'Orphée et Prométhée, ou celle d'Hermès. En ce sens, la verticalisation est conçue comme un principe axiomatique et symbolique de « la complétude métaphysique » (Durand, 2016, p. 121).

Dans les récits mythiques apparaît le motif mythique de la descente aux enfers d'une divinité, suivie de sa mort, de sa résurrection et de son ascension ou *anastasis* vers le monde des vivants, mouvement opposé à la *katabasis*.

La pensée systémique conçoit donc qu'un objet n'existe pas de manière isolée, et que par un jeu d'oppositions et de complémentarités symboliques, il fait partie d'un système donc son fonctionnement dépend aussi d'un réseau relationnel. En d'autres termes, les objets doivent être considérés comme faisant partie d'un ensemble global, en tenant compte du fait que rien ne se produit sans l'intervention d'autres parties. Il s'agit d'une logique qui va du général au plus concret. Comme la dynamique de la pensée systémique, Durand propose un structuralisme qui va du schème — l'hyperonyme —, au symbole — l'hyponyme —. Entre ces deux concepts se trouve l'archétype comme élément médiateur. Prenons un exemple dans les réflexes dominants à partir de l'élaboration d'une classification isotopique de nos quatre images archétypales inspirée de celle que Durand a conçue. Les « dominantes réflexes », écrit Gilbert Durand (2016), « ne sont rien d'autre que les plus primitifs ensembles sensori-moteurs qui constituent les systèmes d'« accommodations » les plus originaires dans l'ontogenèse et auxquels, d'après la théorie de Piaget, devrait se référer toute représentation en basse tension dans les processus d'assimilation constitutifs du symbolisme » (p. 47). Ces dominantes sont au nombre de trois : d'abord, le geste digestif s'inscrit dans le schème de la descente qui aboutit dans celui de l'intimité. De celui-ci dérive l'archétype de la Mère, et de ce dernier, le symbole du ventre, Osiris ou Mélusine. Comme élément intermédiaire, nous pouvons indiquer le subarchétype de la « femme-terre ». En deuxième lieu, la dominante digestive est également déterminée par le schème verbal de la descente, et à la fois, par les symboles de la chrysalide ou le sel, tout en étant le subarchétype de la « femme-plante » — ainsi que les archétypes substantifs de la substance et la fleur — l'intermédiaire. En revanche, la dominante posturale appartient au schème de l'ascension par le biais du verbe « monter » et les symboles de l'échelle ou l'aigle. Ces derniers sont systématiquement régis par le subarchétype de la « femme-eau » et la « femme-rocher » et l'archétype substantif du sommet, de l'aile ou du ciel<sup>140</sup>. Cette dominante s'articule en deux axes : la verticalité et l'horizontalité. Cette reflexe de « position », aux dires de Durand, « coordonne ou inhibe tous les autres réflexes », ainsi

---

<sup>140</sup> Voir Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchétypes.

par exemple quand on dresse le corps de l'enfant à la verticale. Il apparaît ainsi que « la verticalité et l'horizontalité sont perçues par le très jeune enfant de façon privilégiée » (p. 47). Avec ces gestes réflexologiques, qui « ne sont pas seulement des engrammes théoriques, mais des trajets incarnés dans des représentations concrètes précises » (p. 61).

Contrairement à la logique descensionnelle, d'après Corin Braga (2019b), il s'agit de démontrer que des « schémas mentaux existent à tous les niveaux de la psyché humaine, des plus simples aux plus complexes ». Tout en reprenant la doctrine systémique, l'auteur les a présentés « de manière ascendante et inductive, en partant des structures de base jusqu'à la structure la plus étendue »<sup>141</sup> (p. 16). Or, dans le livre II des chants philosophiques *De rerum natura*, consacré aux mouvements des atomes, ceux-ci sont forcément descendants et sont marqués par un caractère féminin<sup>142</sup>, comme dans le régime nocturne durandien. Ainsi, nous pouvons lire :

Parce que s'ils n'avaient pas pour habitude de décliner, tous vers le bas tomberaient comme des gouttes de pluie à travers le vide profond, et aucun choc n'aurait pu naître, nul coup se produire à partir des principes : ainsi la nature n'aurait jamais rien produit. (Lucrèce, 2010, p. 106)

Les subarchétypes, à l'instar de la théorie atomique de Lucrèce (*Cf.* Serres, 2018), se déplacent, tout en donnant lieu au mouvement qui leur permet de se rencontrer par le choc les uns contre les autres, en raison de leur dynamisme et leurs interactions, car les éléments différenciés, interreliés ou appariés, et par conséquent, entrechoqués, sont géniteurs d'images et de symboles. C'est sur ce point que cette vision rejoint celle de Durand, car la « homologie » des images à l'intérieur d'une même constellation naît de la parenté qui les unit, dans la mesure où elles se définissent en tant que «

---

<sup>141</sup> Traduction libre du texte original : « Mental schemata exist at all levels of the human psyche, from the simplest to the most complex. I have overviewed them in an ascending, inductive manner, starting from basic structures and reaching the most extensive structure ».

<sup>142</sup> Même si la théorie de Lucrèce est, *a priori*, intrinsèquement liée à l'exclusion de toute téléologie divine, l'évocation réitérée à la déesse Vénus n'est pas anodine. En effet, la première invocation ne se trouve pas moins que dans les toutes premières lignes du *Livre I* en tant que « genetrix » — mère génératrice — : « Mère des Énéades, volupté des hommes et des dieux, Vénus nourricière, toi qui, sous les signes errants du ciel, fréquentes la mer parcourues de navires, et les terres porteuses de fruits, puisque c'est par toi que toute la race des êtres animés est conçue et, une fois née, vient voir les rayons du soleil : ils te fuient, ils te fuient les vents, ils te fuient, et ton approche, les nuages du ciel; pour toi la terre industrielle fait surgir les douces fleurs, pour toi rient les eaux de la mer et, apaisé, le ciel brille de sa lumière répandue » (Lucrèce, *Hymne à Vénus*, 1, 1-43).

développements d'un même thème archétypal » et des « variations sur un archétype ». Les images se cristallisent ainsi autour de « noyaux organisateurs » (Durand, 2016, p. 40-41), à savoir, sous la forme de schèmes, puis comme subarchétypes figuratifs qui, d'après notre classification, poursuivent leur concrétisation dans des formes concrètes et des figures liées aux éléments primordiaux : par exemple, l'arbre comme la chrysalide, se réfère au subarchétype de la « femme-plante » et, au-delà, au schème de la descente. Nonobstant, nous nous concentrerons sur « l'importance essentielle des archétypes qui constituent le point de jonction entre l'imaginaire et les processus rationnels » (p. 41). L'anthropologue cite le psychanalyste Charles Baudouin, pour illustrer les « isomorphismes » des groupes symboliques « qui appartiennent qualitativement à la même espèce » et l'amalgame entre les images et la pensée, la pensée en images, l'imaginaire — à ne pas confondre avec l'imagination<sup>143</sup> —, tout en distinguant deux « connexions » : « l'une horizontale qui groupe plusieurs images en une idée », c'est-à-dire, réductionniste, et « l'autre verticale dans laquelle une image suscite plusieurs idées » (p. 44). Ces affirmations reviennent au même, à travers le prisme de la doctrine systémique où plusieurs subarchétypes débouchent sur un schème verbal commun : « paysager » au féminin<sup>144</sup>.

Pour mieux illustrer cette système de correspondances, les schèmes — qui constituent « le capital référentiel de tous les gestes possibles » — sont la traduction concrète des pulsions psycho-affectives chez l'être humain et s'expriment au moyen d'actions verbales, comme cet effet de « paysager » au féminin — en tant verbalisation d'un adjectif —, qui désigne, selon la définition que nous proposons, l'action de transformer et d'aménager un support, un objet ou une œuvre pour évoquer un milieu naturel archétypal, à savoir, un paysage naturel idiosyncrasique, représenté dans le domaine culturel et révélateur, à notre avis, de subarchétypes. Or, le schème ne doit pas être confondu avec l'image puisqu'il permet de reproduire l'image à partir du concept, de passer du concept à l'image. Ce schème va déterminer et fonder les quatre

---

<sup>143</sup> L'imagination ne peut être confondue avec l'imaginaire. Ce dernier est immanent à l'être humain, un « connecteur obligatoire par lequel toute représentation humaine est constituée » (Durand, 1994, p. 60), et par conséquent, il est projeté à un niveau collectif et social. En revanche, l'imagination est une faculté spécifique de l'individu, une capacité créatrice personnelle, capable, comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger, d'engendrer « des images fondamentales ; des récits fondateurs qui mettent en ordre l'existence » (Wunenburger, 2003, p. 5).

<sup>144</sup> Voir Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchétypes.

subarchétypes tout en rendant raison des « vastes constellations d'images [...] à peu près constantes et qui semblent structurées par un certain isomorphisme des symboles convergents » (p. 40).

En raison de la théorie archétypale (Braga, 2019 ; Corbin, 1983 ; Hillman, 1975, 1993 ; Casey, 1974 ; Jung, 1964), ce principe d'émergence trouve ici son sens dans un double schème constituant une totalité : le schème de la descente — lié au régime nocturne de l'image — et du schème de l'ascension — propre au régime diurne —. Tous les deux s'intègrent dans l'archétypologie figurative que nous proposons de définir et de transposer à notre étude sur la féminisation du paysage.

### ***2.3.1. Du macrocosme au microcosme, de la descente à l'ascension***

Puisque l'imaginaire désigne le « jardin des images qui est notre patrimoine intangible » (Durand, 1990, p. 1) et « le 'musée' de toutes les images passées, possibles, produites et à produire » (Durand, 1993, p. 3), au moment de reprendre les principes de la pensée systémique, il est inévitable de songer aux analogies que nous retrouvons dans la théorie archétypale junguienne et les régimes de l'image durandiens. En partant de la valeur universelle de l'archétype, nous pouvons appliquer à notre classification isotopique<sup>145</sup> la structuration que Jung introduit à propos des mouvements d'ascension et de descente ainsi que l'unification des opposés<sup>146</sup>. Du point de vue de la psychologie et l'alchimie junguienne, ce mouvement circulaire, aussi connu comme *motus circularis*, des mouvements ascensionnels et descendants, qui expliquent les quatre images matricielles présents dans notre recherche : cette distillation circulaire provient, tout d'abord, de la terre comme élément chthonien — la « femme-terre » —, comme l'élément le plus profond. La terre nourrit et transforme les minéraux rochers et végétaux — la « femme-rocher » et la « femme-plante » — en air qui s'élève, s'y condense pour retomber sous la forme de l'eau — la « femme-eau » — sur les éléments qui habitent la terre. C'est également à partir de la dimension chthonienne de la conscience humaine et le processus que Jung (1955) nomme « *destillatio circulatoria* »

---

<sup>145</sup> Voir Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchétypes.

<sup>146</sup> Le rapport entre l'ascension et la descente se trouve déjà dans les écrits de la *Table d'Émeraude* et c'est Jung qui le met en exergue : « Comme le montre la Table d'Émeraude, l'ascension et la descente ont pour objet d'unir les puissances supérieures avec les inférieures et vice versa. Il faut noter tout spécialement à ce propos que l'œuvre alchimique comporte la plupart du temps une montée suivie d'une descente, tandis que la conception chrétienne-gnostique qui lui a vraisemblablement servi de modèle représente d'abord une descente et ensuite une montée » (Jung, 1955, p. 271).

(p. 277) — distillation circulatoire<sup>147</sup> — en tant que représentation des opposés intérieurs<sup>148</sup>, que nous proposons trois axes ou niveaux en ayant comme identité commune l'image archétypale de Pandore en tant que matrice contenant : Ève, Sophia et Gaïa.

Le premier axe c'est celui qui correspond ontologiquement à la culture, tout en étant étroitement lié au mythe fondateur, à « la première femme, l'archétype de la femme [...], modelé comme une *parthénos* » (Vernant, 1999, p. 79). Les images premières prennent une coloration différente selon une culture donnée, comme celui de l'acquisition de la connaissance en tant que transgression qui s'est manifestée à l'Occident chrétien à partir de la figure d'Ève. Or, au Moyen-Orient, c'est le mythe grec de Pandore en opposition à Prométhée, son alter-ego, qui incarne cette valeur archétypale. Celle-ci correspond symboliquement à l'image d'une chute euphémisée, à la confusion analogique entre l'avenir et le passé. Comme nous pouvons observer dans la classification de Gilbert Durand<sup>149</sup>, ces images font partie de la dominante copulative propre du régime nocturne, à l'intérieur de la structure synthétique. Ainsi, nous avons classifié les schèmes verbaux mystiques « descendre » et « pénétrer » en lien avec la terre et Gaïa, tandis que les valeurs synthétiques comme « mûrir » et « progresser » font référence à l'image de la « femme-plante » et à la figure de Ève, accompagnées des symboles comme « l'arbre », « les fleurs caliciformes », « le fruit interdit ». D'après l'optique durandienne, dans la structure « mystique », « les principes d'analogie, de similitude jouent à plein », car ils sont déterminés par des éléments « adjuvants thermiques et ses dérivés tactiles, olfactifs, gustatifs » (Durand, 2016, p. 471) à rapprocher du désir, de la tentation et du péché originel. Nous proposons un avantage ou une perméabilité possible des valeurs entre une structure et une autre au sein du régime nocturne. De cette façon, la transposition des schèmes d'une dominante<sup>150</sup> à l'autre nous

---

<sup>147</sup> Nous nous référons à une circulation qui se trouve également présent dans le *Mutus Liber*, entre la terre et le ciel, le bas et le haut, l'esprit et le corps.

<sup>148</sup> Comme nous pouvons apprécier dans l'Appendice C, en écho à Jung (1955), « l'intensité de l'opposition s'exprime dans des symboles tels que feu-eau, haut-bas, mort-vie » (p. 32.), ce qui explique que le subarchétype « femme-eau » et « femme-rocher » soient à la base du régime diurne comme la première étape de l'*opus alchimicum*.

<sup>149</sup> Voir Appendice B. Classification isotopique des images établie par Gilbert Durand.

<sup>150</sup> Fátima Gutiérrez propose une déviation de l'appareil théorique durandien, à partir d'une inversion de l'ordre des deux constellations d'images qui composent les structures synthétiques. Selon l'approche de l'auteure, le mythe du progrès précéderait les symboles cycliques, comme aboutissement de l'éternel retour. Cependant, elle soutient finalement que les mythes et symboles du progrès font partie du

permet de mieux comprendre les valeurs symboliques attribuées à Ève, comme le symbole de la chute morale et la rédemption de l'homme<sup>151</sup>. Selon notre classification, les mythes cycliques et du progrès — autrefois prométhéen — que l'on retrouve dans les structures « synthétiques » font référence à l'archétype féminin et végétal, ainsi qu'à leurs symboles.

À ce stade, nous devons mettre en exergue d'autres dimensions symboliques, du point de vue des principes de la structure « mystique », liées à l'archétype femme-plante et à la figure d'Ève comme la première femme<sup>152</sup>. Il s'agit du caractère lactifère et nourrissant du fruit interdit, un élément qui relie « l'archétype de la mère avec celui de l'arbre » ou la plante lactifère à travers le lait maternel et végétal. Ainsi, des images comme le figuier doublement nourri par ses fruits et son jus rappelant le lait maternel, et d'autres plantes comme « les dattes, la vigne, le blé ou le maïs » peuvent expliquer « l'association de symboles alimentaires » et son contenant avec les « archétypes dramatiques de la végétation et du cycle végétal » (Durand, 2016, pp. 266-267). Nonobstant, Ève est aussi liée au serpent, l'animal lunaire qui remplit le plus d'exigences pour être en rapport avec le symbolisme cyclique nocturne de la plante, « le symbolisme végétal de la pharmacopée » (p. 336). Nous reconnaissons également dans la symbolique féminine et matricielle du serpent l'image de l'ouroboros qu'Erich Neuman (1954) considère comme représentant le Soi primordial d'où naît la conscience de l'ego, et que Gilbert Durand identifie comme « le prototype de la roue zodiacale primitive, l'animal-mère du zodiaque » (p. 337). En raison du péché originel, la femme tombe et la dominante « copulative » — ou « synthétique » — passe, à notre avis, à être liée à la descente « mystique » : la chute est adoucie et devient une manière de se laisser avaler, ce qui correspond, en accord avec cette recherche, à l'effet végétal et cyclique de « mûrir » et de faire « progresser » la conscience et la connaissance, dans le but d'atteindre une transformation ou intériorisation de l'aliment — le fruit — en nous mêmes (Cf. Gutiérrez, 2012, p. 79) — le corps —.

---

schéma cyclique, donc en raison de leur corrélation, elle ne décide pas de modifier le schéma durandien. Malgré cela, sa démarche nous a incité à modifier de notre part, et en assumant le risque que cet effet entraîne, les symboles des structures mystiques et synthétiques. (Cf. Gutiérrez, 2012, p. 123).

<sup>151</sup> Voir le dyptique religieux de Hugo van der Goes, *La chute et la Rédemption de l'homme*, vers 1470. Musée d'Histoire de l'art de Vienne.

<sup>152</sup> Voir Annexe I, illustration 3, *Jean Cousin le Vieux, Eva Prima Pandora, 1550. Musée du Louvre, Paris*).

Le deuxième niveau c'est l'individu, l'image de soi, le microcosme. La femme interagit avec un répertoire d'images visibles et mentales. Jung a appelé cette activité de dialogue transculturel « l'imagination active » que nous allons reprendre sur la base du symbole de Sophia comme la figure intermédiaire qui se situe au niveau des principes « héroïques » ou « schizomorphes » du régime diurne de l'image. Celui-ci est considéré comme « le régime de l'antithèse » (Durand, 2016, p. 45), et le mouvement de l'ascension. Cette verticalité se traduit par les symboles « nyctomorphes » des ténèbres, de la femme fatale, de la lune noire, de la mort liée au féminin et à l'animal<sup>153</sup> ; de la « cécité, l'eau hostile, le dragon, les larmes, les chevelures, la féminité, la lune, la mère terrible, la pieuvre, les menstrues et la souillure » (p. 206). C'est ici où nous pouvons situer le subarchétype « femme-eau », étant donné que « les eaux sont liées à la lune parce que leur archétype est menstruel, quant au rôle fécondant des eaux comme de la lune, il n'est qu'un effet secondaire de cette motivation primordiale », et que tout comme dans le cas de Mélusine ou Téthys, « la plupart des mythologies confondent les eaux et la lune dans la même divinité » (p. 111). Aussi, nous pouvons parler du subarchétype femme-rocher au sein du régime diurne et de sa logique ascensionnelle à travers les symboles « catamorphes », liés à la première épiphanie de la mort, la gravité ou le vertige ; ainsi que par le biais des images « thériomorphes », fondées sur le bestiaire et les représentations animales<sup>154</sup>. Ces images font allusion aux insectes et aux monstres mythologiques, comme le Sphinx : monstre féminin du mythe œdipien, ailé et faiseur d'énigmes et dont son corps se termine par une queue de serpent, au sens dionysiaque<sup>155</sup>, assis sur un rocher en attendant le lever du soleil en tant que

---

<sup>153</sup> D'après Gilbert Durand (2016), « les chiens symbolisent également Hécate, la lune noire, la lune dévorée, quelquefois représentée, comme Cerbère, sous la forme d'un chien tricéphale » (p. 69).

<sup>154</sup> Salima Ikram est un exemple de recherche actuelle sur la racine biologique de l'imaginaire et sa base animale. Voir à ce sujet Salima Ikram. (2005). *Divine Creatures: Animal Mummies in Ancient Egypt*. Cairo, New York : The American University in Cairo Press. Elle a également illustré comment les momies animales façonnent les perceptions de l'Égypte ancienne et influencent la pensée et l'art contemporain. L'imaginaire a des racines biologiques et de nombreux biologistes et étologistes vont traiter le mythe comme une source de l'imaginaire animal. Par exemple, Roger Caillois soutient que « le Mythe est à l'homme ce que l'instinct est à l'animal » (1938, p. 72), tandis que Jorge Santayana parle de « foi animale » (1955). De son côté, Tobie Nathan souligne le rapport entre l'homme et les insectes sociétés humaines, une analogie qui pour Dominique Lestel est le fondement ou l'origine animale de la culture (2001). Le monde des images, donc, ce macrocosme, est profondément enraciné dans la matière, dans le corps comme microcosme.

<sup>155</sup> Nous pouvons établir des analogies entre cette créature énigmatique et hybride et les mystères de Dionysos, à partir de sources iconographiques où un serpent se dresse devant le rocher sur lequel le Sphinx se trouve assis. Voir à ce sujet, Hausmann, U. (1972). « Oidipous und die Sphinx ». *Jahrbuch der Staat-lichen Kunstsammlungen, in Baden-Württemberg*, 9, 7—36 ; Petit, T. (2011). *Œdipe et le*

personnification de la « mère terrible », aux dires de Corin Braga, « à cause de l'anxiété provoquée par l'investissement régressif de l'imgo maternelle » (Braga, 2019, p. 98). Selon la thèse de Jung et de Gilbert Durand (2016), le Sphinx « constitue le résumé de tous ces symboles sexuels » (p. 53) en tant que « animal terrible, dérivé de la mère » (Jung cité dans Durand, 2016, p. 205). Du point de vue du symbolisme psychologique, la femme et l'animal monstrueux appartiennent tous les deux à la même catégorie : est-ce que l'ouverture de la boîte par une Pandore, à notre avis « sophiologisée »<sup>156</sup>, ne témoignerait-elle d'un symbole « thériomorphe » du régime diurne ? La curiosité et l'incertitude — face à la mort et la fuite du temps — inspire ici les gestes d'anxiété et d'inquiétude de Sophia et du Sphinx. Ces deux symboles sont, par conséquent, liés au schéma diurne de l'ascension, à la transcendance et à la connaissance, et elles se trouvent au même niveau que les images de l'échelle, de la montagne, de l'aile, de l'oiseau ou de l'ange, à savoir, des symboles d'agrandissement et de pouvoir intellectuel. En outre, à l'intérieur du régime diurne et comme une manière de contester les ensembles symboliques négatifs de celui-ci, les symboles « spectaculaires » se fondent sur la lumière et le soleil, la pensée et la parole, c'est-à-dire la connaissance, « le feu purificateur » (Durand, 2016, p. 175) au sens psychologique, et les armes pointues du héros. En outre, dans le régime diurne, la Nature et la Femme sont placées du côté de l'animalité maudite, de ce qui doit être maîtrisé. La dominante posturale est celle de la femme ou le Sphinx qui se tiennent debout et peuvent tomber. D'où les schémas d'ascension et de chute, qui apparaîtront toujours ensemble, car « il n'y a pas d'ascension sans descente » (1980, p. 14) nous rappelle Durand en reprenant les mots de Gaston Bachelard. La verticalisation vers le haut est aussi la division, l'œil qui regarde

---

*Chérubin. Sphinx levantins, cypriotes et grecs comme gardiens d'Immortalité*, Fribourg, Göttingen, fig. 154). Cette image nous permet d'établir des parallélismes à l'intérieur de notre recherche avec la fresque de *Dionysos sur le Mont Vesuvius*) où le serpent se dévoile en tant qu'exemple de la subjectivation féminine et archétypale du paysage, au moyen d'une représentation de Dionysos transformé en une grappe de raisin, une image singulière qui transmute son corps de la même façon qu'une Artémis éphésienne, tel que Gustave Moreau l'a illustrée (Voir Annexe I, illustration 5). Cette représentation de la déesse nous invite également à lier la figure de Sophia, sous la forme de Dionysos à l'œuf philosophique. L'Artémis d'Éphèse n'est pas seulement vêtue de différents animaux de toutes espèces — parmi lesquels se trouve le Sphinx — mais elle est aussi recouverte de seins — *polymastos* — souvent interprétés en tant qu'œufs ou grappes de fruit, comme attribut féminin et symbole de la fertilité.

<sup>156</sup> Nous empruntons cette image « sophiologique » à Serge Boulgakov, dans l'un des chapitres de *L'icône et sa vénération*, traduit par Henri Corbin, qui exprime que « le prototype du monde, la Sophie, est aussi conforme à l'homme, qu'elle est anthropique », et tout en partageant le même caractère matriciel et primordial de Pandore « la Sophie Divine est l'Humanité Divine, suréternelle » (Boulgakov, 1996, p. 54).

et qui a une connaissance transgressive. Comme symbolisation de l'archétype femme-rocher, Sophia — dans son assimilation à Dionysos et Pandore — répond à l'élément compréhensible dans l'esprit de l'alchimie, à savoir, comme un élément divin et sacré qui se détermine par la sagesse et l'âme : « C'est l'âme mise en présence de ce qui s'accomplit en elle, lorsqu'il arrive et pour qu'il arrive, que la figure de *la Sophia* se dessine à son horizon » (Corbin, 1932, p. 266). Alors que cette image représente le symbole ascensionnel et spectaculaire du régime diurne, nous devons souligner la présence des valeurs qui appartiennent également au régime nocturne, comme l'eau<sup>157</sup> — amniotique ou menstruelle —, ainsi que le *menstrue* — alchimique —, symbole de la purification et de l'intime, que nous développerons par la suite.

Finalement, l'archétype de Pandore se manifeste sur le plan de la matière et de la mise en forme. C'est le symbole de Gaïa qui figure dans notre classification, au sein de l'intimité, de la dominante « digestive » et qui emprunte quelques principes de la dominante « copulative », comme le schème du profond et de l'intime, en rapport avec l'archétype de la femme-terre et le symbole de Gaïa, à côté des attributs féminins de la mère tellurique et chthonienne<sup>158</sup>. Ces valeurs sont également liées à tout ce qui correspond aux cycles, à la conciliation entre l'avenir et le passé, à la renaissance, à « l'éternel retour » dont parle Mircea Eliade, à la « réhabilitation des notions de cycle, de fluctuation, d'oscillation périodique » (1949, p. 169). Au moment d'explorer la grammaire des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* et les deux régimes de l'image, nous pouvons repérer, concrètement dans la « structure mystique » du régime nocturne, que le sens ne se trouve pas à la surface, mais dans les profondeurs auxquelles il est nécessaire de descendre, comme s'il s'agissait d'un retour au ventre maternel. Cet utérus que nous repérons dans le reflexe copulatif — « synthétique », sous la forme de Ève, et du fruit interdit — et digestif — « mystique », par le biais de l'image de Gaïa et le ventre maternel — et qui dans ce cas émerge comme métonymie du corps — « est un microcosme du gouffre, symbole d'une chute en miniature » (Durand, 2016, p. 108). Les structures « mystiques » de l'imaginaire nocturne nient le temps destructeur, l'ignorant par le biais du retrait et du refuge dans la dimension la plus profonde, la plus

---

<sup>157</sup> Par exemple, la sirène Mélusine est la femme-serpent occidentale dont les ailes sont une forme de compensation positive et diurne, bien que, en tout cas, Gilbert Durand (2016) indique que ce serpent totalisateur « annexera toujours au passage le symbolisme lunaire » (p. 357) et nocturne.

<sup>158</sup> Voir Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchétypes.

reculée et la plus intime de la substance, et tout en permettant que Éros se conjugue à Chronos et à Thanatos. En ce sens, notre étude tente de comprendre que les valeurs et principes des structures peuvent être perméables en raison de la valeur symbolique d'un subarchétype particulier, comme c'est le cas de la femme-terre. Par exemple, les symboles d'investissement et d'intimité matriarcale, comme l'œuf philosophique, sont souvent repris dans les représentations de Gaïa ou même de Vénus, sous l'identité de Pandore<sup>159</sup> : l'œuf symbolise le potentiel, le germe de la génération, le mystère de la vie. Selon Eduardo Cirlot (2004), ce symbolisme a été transféré à l'œuf philosophique, en précisant qu'il est le « conteneur de la matière et de la pensée » (p. 252) — ou de la connaissance — et, selon nos recherches, au symbolisme de Sophia. En outre, l'œuf est, à notre vis, assimilé aux valeurs mythiques de Gaïa, en tant que symbole cosmique « présent dans la plupart des traditions » (p. 252). L'œuf est également présent dans la représentation d'Ève, puisque le fruit interdit est équivalent à l'œuf, en tant que représentation de l'origine, du germe de la vie et des désirs terrestres. Dans le même ordre d'idées, Jung (1970) écrit :

En alchimie, l'œuf représente le chaos tel que le conçoit l'adepte, la prima materia dans laquelle l'âme du monde est captive. De l'œuf, symbolisé par le vase de cuisson rond, s'envole l'aigle ou le phénix, l'âme libérée, identique, en dernière analyse, à l'Anthropos qui était emprisonné dans l'étreinte de Physis. (p. 266)

Si avec la lumière de Sophia les réflexes suivent le mouvement d'ascension, avec l'obscurité des déesses telluriques ces mouvements deviennent encore une fois descendants avec Gaïa. Nous pouvons aussi bien transposer les images qui représentent le sang menstruel et de la faute temporelle et du péché originel au schème de la descente dans la « structure mystique » et tellurique de la Mère Terre. Selon Durand, le sang « est

---

<sup>159</sup> Voir Annexe I, figures 6, 7, 8, 9. Dans le film *Pandora (Pandora and the Flying Dutchman, 1961)*, Pandore monte à bord du navire et rencontre le capitaine néerlandais qui est en train de peindre un tableau de la déesse grecque Pandore. Elle lui demande si elle peut faire ce qu'elle veut avec le tableau et il accepte. Elle prend alors des pinces et gratte le visage, surprise que le capitaine ne se mette pas en colère. Hendrick van der Zee lui dit alors qu'il peut maintenant peindre l'original et peint une déesse avec un œuf en guise de tête : « Pandore apparaît comme une femme dans l'abstrait : épouse et mère, le crâne d'œuf original et générique, duquel nous pouvons imaginer que toute la race humaine a été éclose ». Cette représentation est reprise par Odilon Redon dans son œuvre *La naissance de Vénus, dit aussi Pandore (1957)* (Cf. Wildenstein, 1994, pp. 8-11). Plus ancienne à ces deux dernières œuvres, dans la gravure de Bernard Picart, *La boîte de Pandore (1773)*, le *pithos* ou boîte est assimilé à un œuf ou un utérus.

le signe d'une victoire anémique sur la fuite du temps » (Durand, 1992, p. 119). Tel que nous détaillerons dans les pages qui suivent, nous assistons aujourd'hui à l'activation des réminiscences mythémiques de Gaïa qui, à côté d'Ève et Sophia, rappellent le mythe de Pandore en lien avec un paysage archétypale et féminin : un récit mythologique qui devient une métaphore de notre relation ambiguë avec notre planète. La déesse et l'*homo sapiens*, deux réalités uniques dans le cosmos, se sont conformés l'une à l'autre pendant des millénaires ; jusqu'à ce que, ivres de supériorité, l'équilibre mutuel qui permet notre existence se corrompe. Le temps de Gaïa nourricière dont « ses fleuves, océans et nappes phréatiques s'apparentent aux flux sanguins » nous rappellent le « flux menstruel, mort mensuelle de l'astre lunaire » (Durand, 2016, p. 110). Ces flux « qui irriguent l'organisme » (Rabhi, 2010, p. 47) — et le cours du temps —, s'imposent aux substances symboliques de la mort. En effet, la structure « mystique » sera une chute adoucie qui deviendra une descente dans le ventre de l'animal et de la Mère. Il n'y aura plus la peur de la nuit et l'obscurité. La nuit est pleine de couleurs, et, aux dires de Gilbert Durand (2016) arbitrée par « la Grand-Mère aquatique ou tellurienne, le culte romantique de la Femme, à côté des valeurs de l'intimité, de la mort et du tombeau comme repos » : le contraire de l'abîme. En outre, la descente devient un creux et dans ce creux se déroule la recherche du centre : le Graal, le vaisseau ou l'œuf cosmique. Cette descente au fond de la Terre implique la valorisation des substances, telles que le lait, le miel, le vin, la boue ou le sel, « substance active, microcosmique » (p. 291). Tout est visqueux et homogène dans ces structures synthétiques, auxquelles appartient l'archétype de la femme-terre. C'est le temps cyclique où la mort est assimilée d'une manière différente, à travers des mythes, des rituels ou des histoires qui placent cette mort du côté de l'initiation, de l'apprentissage, comme faisant partie de la vie. La nuit est ainsi euphémisée. Il s'agit ici de la « viscosité euphémisante » (p. 293) des thèmes, cette fois-ci non pas de la structure mystique, mais synthétique, comme celui du ventre de la Mère réceptive, le réceptacle, le « creux », le culte du féminin<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Il est nécessaire de remarquer que ces deux structures du régime nocturne n'apparaissent pas entièrement illustrées dans la pratique. L'affiliation des images est difficile à établir et cette division n'est pas aussi évidente dans l'analyse des sociétés, des mythes ou des récits littéraires. Compte tenu de cette perméabilité des valeurs entre la structure mystique et la structure synthétique, et afin de savoir à quelle structure appartiennent les images étudiées, il est nécessaire de recourir à la dynamique, au mouvement, au schéma et, surtout, à la redondance, aux répétitions de sens.

En outre, il faut souligner que la relecture des structures anthropologiques ici proposée, est basée sur les quatre subarchétypes établis et a été développée de manière prudente et limitée, puisque nous avons cependant décidé de préserver le reste des principes et des valeurs conçus par Gilbert Durand. Ainsi, au delà des mouvements de descente et d'ascension, le passage du macrocosme au microcosme — mise en miniature — est présent dans les structures « mystiques », auxquelles la femme-terre et Gaïa ont été transposées. Cela nous permet de reconnaître l'antiphrase et l'inversion de valeurs — ou plutôt d'échelles —, plus précisément, à l'intérieur du régime nocturne, dans lequel nous axons la figure de Gaïa, une Pandore qui contient dans son sexe l'origine de la terre<sup>161</sup>. Ces processus seront clés pour éclaircir notre hypothèse, car tout comme l'antiphrase « se révèle dans le trajet imaginaire qui descend dans l'intimité des objets et des êtres » (p. 293), le renversement se manifeste à travers le « résumé lilliputien » où l'inversion des valeurs du gigantisme, que Durand appelle « gullivérisation » qui « s'intègre dans les archétypes de l'inversion » (p. 243). Le renversement complet des valeurs, où ce qui est inférieur prend la place du supérieur, repose sur une image de la déesse féminine comme un macrocosme et de l'individu en tant que microcosme. Les subarchétypes représentent une inversion de valeurs d'images à l'intérieur du régime nocturne, une mise en miniature d'un synthème : Pandore en tant que femme-première ou Mère-Terre. De cette déesse, il dérive l'ensemble d'images et symboles liés à la femme-plante — natures mortes, arbres, fleurs ou encore les jardins en miniature — et à la femme-terre — l'axiome matriarcal rejoint ici l'utérus ou l'œuf philosophique —. Toutes ces images seront génératrices de vie, et à travers ce processus de renversement des opposés, nous serons témoins des valeurs d'intimité et de refuge, qui d'après Gilbert Durand, sont propres des « structures mystiques », en admettant de cet adjectif « son sens le plus courant, dans lequel se conjuguent un désir d'union et un certain goût pour l'intimité secrète » (p. 308).

La transposition de ces valeurs aux « structures synthétiques » se justifie à partir de la nature de celles-ci, dont la tendance de tout ce qui est synthétique, cyclique, et disséminatoire, entraîne également la minimalisation et la dimension du lilliputien, dans le but de relier le moi, c'est-à-dire, l'individu, et l'environnement, le macrocosme. Nous reprenons, ainsi, le même questionnement introduit par Gilbert Durand dans *SAI* :

---

<sup>161</sup> *Pandore*, gravure de Jacques Callot, 1626 (Bibliothèque Nationale de France).

« faut-il intégrer à cette structure lilliputienne l'art tout entier du paysage ? » (p. 292). Cette relation terminologique nous permettra de mieux comprendre la structure synthétique du paysage au féminin et le lien qui existe avec la pensée systémique. Gilbert Durand (2016) atteste ce point de vue, *a priori*, en relation avec les valeurs mystiques :

C'est ce qui explique, plus généralement, que le sentiment de la nature et son expression picturale, musicale ou littéraire soit toujours mysticité : la nature immense ne s'appréhende et ne s'exprime que gulliverisée, que réduite — ou induite ! — à un élément allusif qui la résume et ainsi la concentre, la transforme en une substance intime. (p. 293)

Comme dans la pensée systémique, la structure mystique comporte une valeur gulliverisée qui est microcosme et concrétisation de l'inversion des valeurs dans le plus petit élément, qui concentre l'essence substantielle et, en même temps, renvoie au continent cosmique. Avec cette tendance du régime nocturne à la miniaturisation, la réduction du cosmos à laquelle aspire la viscosité mystique de la représentation s'accomplit à partir de cette minimalisation à l'infime par laquelle le plus petit détail devient distinctif de l'ensemble. Ainsi, d'après la pensée occidentale, « le paysage s'est peu à peu émancipé de l'icône hagiographique et anthropomorphe, mais il conserve de l'icône son sens allusif, son intention de concentrer une rêverie ou une puissance en un petit espace facilement maîtrisable » (p. 293). Ceci répond au fait que « l'immense majorité des œuvres d'art, sont des modèles réduits » (Strauss, 1962, p. 34), de sorte que dans le microscopique se trouve concentré le grand, et de même, le grand devient petit. De cette façon, il y a une tendance à « gulliverser » ou concrétiser les éléments du macrocosme, au moment de passer du général au concret. Bachelard introduit ainsi une perspective systémique, influencée par les principes de Werner Heisenberg selon lesquels « pour un microphysicien, toucher un corps est aussi métaphorique que toucher un cœur » (Bachelard, 1937, p. 32). De même, pour cette étude, toucher un paysage est analogue à toucher l'une des archétypes féminins qui le constituent. Comme nous pouvons le constater dans la perspective systémique, les propriétés émergentes sont des propriétés d'un ensemble qu'aucune des parties ne possède. De ces mouvements de descente et d'émergence, nous pouvons en tirer des interactions et des relations entre les

parties : il se produit un réseau relationnel où le synthème commun doit d'abord descendre afin que les subarchétypes puissent émerger à la surface des couches sémantiques et converger dans un schème.

La pensée systémique en sciences fonctionne de façon similaire dans le champ des humanités environnementales et les études en imaginaire. Comprendre les interactions des archétypes et leur dynamique descendante et ascendante — partir du général pour étudier le concret, passer d'une échelle supérieure à une microstructure — dans des domaines aussi vivants que la littérature, les mythes et les arts. Selon Charles Baudoin (1963), « l'archétype serait donc orienté 'vers le haut', vers le monde des représentations : des images et des idées, et 'vers le bas', vers les réactions instinctives d'origine biologique » (p. 96), à savoir, biologiquement féminin. Cette symbolique du mouvement et des échelles sera reprise par Corin Braga (2018), pour qui, en citant Adrian Marino, « penser l'universel à travers l'individuel » nous permet de « discerner, dans le profil d'une œuvre, d'un mouvement ou d'une époque, les traits constants par rapport aux traits accidentels » (p. 26). Cette perspective ouvre la possibilité de penser le paysage en féminin à travers un ensemble d'archétypes redondants, c'est-à-dire, de définir le macrocosme ou le schème — l'hyperonyme — à partir du microcosme ou des archétypes — les hyponymes —, tout en organisant les images en champs sémantiques. L'archétype est ainsi, « dynamique », aux dires de Jung (1964). En effet, le psychanalyste soutient que « les structures archétypiques ne sont pas des formes statiques. Ce sont des éléments dynamiques, qui se manifestent par des impulsions tout aussi spontanément que les instincts » (p. 76). Le problème se pose lorsque la définition de ces structures révèle une nature statique, étant réellement considérées comme des formes similaires et universelles. L'archétype sera, par conséquent, revisité par Gilbert Durand (2016), en s'appuyant sur le « schème » — comme le schème de verticalité ascendante —. En effet, il introduit une nouvelle lecture de cette notion controversée :

Certes Jung insiste surtout sur le caractère collectif et inné des images primordiales, mais sans entrer dans cette métaphysique des origines et sans adhérer à la croyance en des « sédiments mnésiques » accumulés au cours de la phylogénèse, nous pouvons faire nôtre une observation capitale du psychanalyste qui voit dans ces substantifs symboliques que

sont les archétypes « le stade préliminaire, la zone matricielle de l'idée ». Bien loin de primer l'image, l'idée ne serait que l'engagement pragmatique de l'archétype imaginaire, dans un contexte historique et épistémologique donné. (p. 62)

Dans la même ligne de pensée, le philosophe Jean-Jacques Wunenburger précise que « Durand inverse la hiérarchie et rattache l'archétype à une détermination secondaire et particulière des schèmes » (2007, p. 47), comme nous venons d'illustrer en termes de champs grammaticaux, où l'archétype devient un hyponyme du schème.

### ***2.3.2. Concaténations culturelles des subarchétypes***

Nous devons insister sur le fait que le rapport réciproque entre le milieu culturel et l'archétype se conjugue en fonction des « prégnances culturelles » (Wunenburger, 1997, pp. 47-48), car les archétypes ne sont pas statiques, mais ils varient selon les cultures. L'archétype nécessite d'une définition exhaustive qui contienne toutes les caractéristiques que nous venons d'évoquer. Toutefois, nous proposons d'enrichir la nomenclature des images archétypales structurantes. Au delà de la psychologie archétypique jungienne, James Hillman, qui s'inscrit dans une ligne plus postmoderne, met l'accent sur la dimension métaphorique et les aspects culturels, mythiques et imaginaires des archétypes. D'après lui « les premiers liens de la psychologie archétypique sont avec la culture et l'imagination plutôt qu'avec la psychologie »<sup>162</sup> (Hillman, 2004, p. 1). En tant que représentant contemporain de la psychologie analytique, cet auteur soutient que le langage irréductible des archétypes se trouve dans le discours métaphorique des mythes :

Pour étudier la nature humaine à son niveau le plus fondamental, il faut se tourner vers la culture (mythologie, religion, art, architecture, épopée, drame, rituel) où ces modèles sont dépeints. La pleine implication de ce mouvement qui s'éloigne des bases biochimiques, socio-historiques et comportementales personnelles de la nature humaine pour se tourner vers l'imaginaire a été formulée par Hillman comme "la base poétique de

---

<sup>162</sup> Traduction libre du texte original : « Archetypal psychology's first links are with culture and imagination rather than with medical and empirical psychologies ».

l'esprit". La signification archétypale et psychologique du mythe, à côté du travail de Jung, vient d'Ernest Cassirer, Karl Kerényi, Erich Neumann, Heinrich Zimmer, Gilbert Durand, Joseph Campbell et David Miller<sup>163</sup>. (Hillman, 2004, pp.14-15)

Selon James Hillman, nous retrouvons au sein du logos des « mythologies entières : des genres, des généalogies (étymologies concernant les origines et les créations), des histoires et des vogues ». Il y ajoute la valeur de redondance du mythe, car « cet aspect des mots transcende leurs définitions et contextes nominalistes et évoque dans nos âmes une résonance universelle »<sup>164</sup> (Hillman, 1975, p. 9). Dans le même ordre d'idées, Herbert Marcuse théorise également la persistance des héritages archétypaux culturels et des mythes dans la société moderne, une idée aussi reprise par Celso Sánchez (1999) ou Laurent Mucchielli (1993). Par exemple, Marcuse oppose la figure mythologique d'Orphée et Narcisse en tant qu'archétypes du principe de Nirvana, à celle du héros Prométhée. Il soutient qu'ils représentent un principe de réalité opposé à la productivité prométhéenne, au labeur et au progrès par la répression. Orphée et Narcisse incarnent l'image de la joie et de l'épanouissement ; la voix qui n'est plus autoritaire, mais qui chante, le geste généreux qui offre et reçoit, « la libération du temps qui unit l'homme à Dieu, l'homme à la nature »<sup>165</sup> (Marcuse, 1966, p. 162). Citant des poètes comme Hésiode, André Gide ou Paul Valéry, Marcuse montre comment ces archétypes de la gratification symbolisent un nouveau principe de réalité par leur révolte « contre la culture fondée sur le labeur, la domination et le renoncement » (p. 164). Ils symbolisent un idéal d'Éros libéré et non plus réprimé, au

---

<sup>163</sup> Traduction libre du texte original : « To study human nature at its most basic level, one must turn to culture (mythology, religion, art, architecture, epic, drama, ritual) where these patterns are portrayed. The full implication of this move away from bio-chemical, socio-historical, and personal behavioristic bases for human nature and toward the imaginative has been articulated by Hillman as "the poetic basis of mind", Support for the archetypal and psychological significance of myth, besides the work of Jung, comes from Ernest Cassirer, Karl Kerényi, Erich Neumann, Heinrich Zimmer, Gilbert Durand, Joseph Campbell, and David Miller ».

<sup>164</sup> Traduction libre du texte original : « They are personal presences which have whole mythologies: genders, genealogies (etymologies concerning origins and creations), histories, and vogues; and their own guarding, blaspheming, creating, and annihilating effects. For words are persons. This aspect of the word transcends their nominalistic definitions and contexts and evokes in our souls a universal resonance ».

<sup>165</sup> Traduction libre du texte original : « Image of joy and fulfillment; the voice which does not command but sings; the gesture which offers and receives; the deed which is peace and ends the labor of conquest; the liberation from time which unites man with god, man with nature ».

sens dionysiaque, un état de paix et de beauté, une rédemption du plaisir et un arrêt du temps.

D'un point de vue structuraliste, Joseph Campbell introduit également sa propre perspective sur la construction culturelle des mythes et des archétypes héroïques, définis par Yves Durand (2005) dans le *test AT9*, avec une intention plutôt psychanalytique<sup>166</sup>. Ces images exercent une forte influence sur notre culture et sur l'élaboration de fictions littéraires et artistiques. En suivant le trajet anthropologique de Gilbert Durand, nous avançons dans le temps depuis la mythologie classique pour découvrir au début du décadentisme les mêmes mythes et archétypes — ou plutôt les mêmes « archémythes » (Bertrand, 2014) ? —, que nous avons proposées ici en relation avec les quatre éléments naturels. De même qu'au Moyen Âge Hercule partage des traits identitaires avec Lancelot, et que Perceval incarne Persée dans sa victoire sur la Méduse, nous reconnaissons aujourd'hui une nouvelle Pandore en communion avec la nature, héritière depuis le XIX<sup>e</sup> siècle de trois identités dont nous entendons expliquer l'évolution par le fonctionnement du bassin sémantique. Campbell est parvenu à une conclusion similaire dans son ouvrage *Lé héros aux mille et une visages* (1949) : les divinités mythologiques — ainsi que les héros et héroïnes — ont une portée universelle, de sorte que les visages — les identités — qu'elles présentent sont les mêmes au cours du temps, et que leur parcours socio-historique repose sur la redondance. Ainsi, après une étude exhaustive de la mythologie comparée qui a abouti à l'ouvrage en quatre volumes *The Masks of God* (1959-1968), Campbell a consolidé la théorie du « monomythe », terme emprunté à James Joyce<sup>167</sup>, selon laquelle toutes les histoires sont identiques, car « sous des formes multiples, nous découvrirons toujours la même histoire merveilleusement constante » (Campbell, 2010, p. 15). D'après le mythologue, la structure mythique du monomythe — liée à l'expression de la nature à une échelle inférieure — se base sur la forme des rituels initiatiques primitifs composés de trois phases : initiation, séparation et retour. Ces trois étapes sont très similaires aux six phases potamologiques du bassin sémantique durandien — « ruissellement », « partage des eaux », « confluences », « le nom du fleuve », « aménagement des rives » et « deltas » — que nous détaillerons dans

---

<sup>166</sup> Le psychologue Yves Durand a prouvé par un test projectif que nous avons tendance à polariser notre imagination dans trois dynamismes, mais toujours compensé par deux d'entre elles (Cf. [Yves] Durand 2005 ; 1988).

<sup>167</sup> Voir Jolas, E. (1948). «Elucidation du monomythe de James Joyce». *Critique*, 26, pp. 579-595.

le sous-chapitre suivant. D'une manière analogue, dans *SAI*, Gilbert Durand (2016) consacre un extrait à l'art du paysage qui contribue à mieux comprendre cette perspective :

Le paysage peint est toujours microcosme : constitutionnellement il ne peut prétendre à une similitude de dimension et, à plus forte raison, à une gigantisation du modèle. On pourrait même dire que les structures privilégiées par une culture se reconnaissent dans la matérialité de son iconographie : les cultures à prépondérance « diurne » font prévaloir la figure humaine (...) alors que les cultures qui se constituent autour d'un mysticisme et du sentiment de l'accord cosmique ont tendance à privilégier l'iconographie naturaliste. (p. 293)

Notre prémisse, telle que nous l'avons développée et défendue tout au long de cette analyse, est que les attributs physiques de la Grande Mère peuvent effectivement se manifester dans le paysage. Les paysages littéraires et artistiques, à travers des images archétypales permettent de justifier leur utilisation — mythocritique — toute au long de l'histoire — mythanalyse — et ainsi être expliqués à travers d'autres mythes comme celui de Pandore. Certes, ces paysages — écrits ou peints — liés à la déesse Pandore se manifestent sous une modalité anthropomorphe dans les images archétypales « femme-plante » (subarchétype 1), « femme-eau » (subarchétype 2), « femme-rocher » (subarchétype 3), « femme-terre » (subarchétype 4)<sup>168</sup>. Cette identité se trouvera réduite dans les formes prises dans la nature : la femme est dotée d'un corps et les archétypes sont déterminés par des éléments qui en font diverses figures, souvent transcrites par des artistes, comme c'est notre cas, par Gustave Moreau et d'autres artistes plus tardifs. Ce déterminisme crée une disposition de la mémoire humaine pour accumuler des images matricielles insérées dans la dynamique de la répétition, et qui deviennent une sorte de réplique culturelle. En d'autres termes, il y a une relation d'équivalence entre le paysage comme redondance culturelle et l'archétype en tant que la base des représentations culturelles. Dans le schéma présenté dans l'Appendice D, que nous avons élaboré sur la base des six phases potamologiques établies par Gilbert Durand et

---

<sup>168</sup> Voir Appendice D. Concaténation archétypale. Disposition fonctionnelle des quatre subarchétypes déterminés par les métaphores potamologiques.

la structuration de l'archétype de la Grande Déesse de Erich Neumann (Cf. 2009, p. 86), à propos de la concaténation et la disposition des quatre images archétypales, nous pouvons observer que, à travers le phénomène de répétition ou redondance des archétypes, il est possible d'atteindre l'euphémisation ou catharsis du temps. Bien que l'image de la Grande Mère soit divisée en trois sphères fonctionnelles, les caractéristiques essentielles des trois figures dans leur ensemble sont réduites à deux pôles : le bien et le mal. Il en va de même dans l'optique durandienne que nous avons adaptée à notre thèse, dans laquelle les images de Pandore s'articulent dans les deux régimes polarisés, nocturne abritant Ève et Gaïa, et diurne embrassant la figure de Sophia.

Dans le schéma cyclique de Erich Neumann, nous voyons comment, au fur et à mesure des avancées culturelles des civilisations, l'image de la Grande Mère — dans notre cas, de Pandore en tant que matrice ou œuf cosmogonique, ou, aux dires de Erich Neumann, « archétype originaire » (2009, p. 27) conciliateur des contraires — subit différentes transformations à plusieurs stades psychologiques de la femme. En d'autres termes, nous passons de la matérialité — source de vie biologique — à la spiritualité — source de vie psychique. Ces connotations de l'utérus ou de la chaîne maternelle peuvent refléter les différentes invocations de la déesse, qu'il s'agisse de son symbolisme chthonien — archétype femme-rocher ou femme-terre —, aquatique — archétype femme-eau — et lunaire — archétype femme-plante —. Ce phénomène, que nous comprenons comme « transhistoire » ou « psychohistoire », met en évidence les formes symboliques spécifiques-historiques de la déesse Pandore, qui renvoient à sa dimension non archétypale, mais « anarchétypique », tel que nous expliquerons plus tard.

Ce schéma, qui a également été réinterprété par Blanca Solares et Manuel Lavaniegos dans l'œuvre *Madre Terrible* (2007), est composé de quatre sphères et de deux axes qui font référence aux caractères du féminin. En partant du noyau central où se trouve Pandore, nous avançons vers le premier niveau, c'est-à-dire, le « caractère élémentaire », suivi du « caractère transformateur » et aboutissant à la « transformation spirituelle »<sup>169</sup>. Ces sphères sont enveloppées par le dernier et quatrième niveau, celui

---

<sup>169</sup> Voir Appendice D. Concaténation archétypale. Disposition fonctionnelle des quatre subarchétypes déterminés par les métaphores potamologiques.

des symboles, que nous avons adaptés et réinterprétés comme suit : symboles de l'inspiration, de la végétation, de l'obscurité et du monde souterrain, chacun étant lié à l'un de nos quatre subarchétypes féminins. Autour de ces niveaux, nous retrouvons les quatre déesses impliquées dans la classification. La relation terminologique et les couches de signification de cette concaténation sont appliquées de la façon suivante : d'abord, Ève, la première mère imprégnée d'un sens négatif, est située entre les symboles du monde souterrain et les symboles de l'inspiration. Elle irradie les images liées à la chute morale, car selon Neumann, « cette femme tardive et théologique continue à être le vaisseau symbolique sacré lié à la nourriture et à la naissance » (2009, p. 250), c'est-à-dire au fruit qui se développe et germe dans la terre obscure et souterraine, à la pomme et au péché, dans sa dimension archétypale de femme-plante. Ensuite, en termes spirituels, il situe la Bonne Mère, Sophia, qui est la source de la sagesse et qui inspire et conduit l'homme à la connaissance de la vie ; elle est la philosophie qui dirige l'instruction. En ce sens, Sophia apparaît comme « un nouveau symbole, dans lequel les caractères élémentaires et transformateurs de la nourriture atteignent leur plus haut niveau spirituel : le cœur original » (Neumann, 2019, p. 323), lié à la soif de connaissance, élément circulateur qui nourrit l'esprit et unit le monde souterrain et le ciel. Dans notre schéma sphérique, elle se situe entre les symboles de l'inspiration et de la végétation, car elle « est capable de transformer son attachement originel et radical au caractère élémentaire au point de se manifester également comme un pur esprit féminin, la Sophia, la totalité spirituelle féminine » (p. 319) ou le supraconscient. Enfin, Gaïa est la Mère tellurique qui intègre la conciliation des opposées, le bien et le mal. Elle permet la transformation spirituelle de l'homme par la poésie, les rêves, la fantaisie et les visions. Elle partage avec Déméter « la région génitale qui coïncide avec la terre » (p. 125). Elle est définie comme la Terre-Mère, dont le ventre, qui dans son aspect positif engendre la vie, devient aussi le tombeau et le sépulcre de tout ce qui vit : la flore, la faune et l'espèce humaine sont soumises à sa volonté ; elle donne la vie et la mort :

La mère, le ventre, la fosse et l'enfer sont tous identiques. Le ventre de la femme est le lieu d'origine d'où l'on vient, et ainsi chaque femme est, en tant que ventre, le ventre primordial de la Grande Mère de toute origine, le ventre de l'inconscient. Elle menace l'ego du danger de la négation de

soi, de la perte de soi, c'est-à-dire de la mort et de la castration<sup>170</sup>. (1954, p. 158)

Gaïa partage aussi avec Pandore, le lien symbolique de l'élément terre avec l'origine et le *pithos* en tant que utérus ou ventre, car cette déesse tellurique est aussi connue comme « la dame du vase et, en même temps, le même grand vase souterrain » (Neumann, 2009, p. 167). Ainsi, les récipients, les jarres funéraires ou canopes en argile, sont souvent associés à l'élément terre et à sa dimension la plus profonde<sup>171</sup>.

Nous soutenons la théorie d'Erich Neumann selon laquelle « l'homme primitif perçoit le monde de manière mythologique, c'est-à-dire qu'il fait presque toujours l'expérience du monde interprété par les images archétypales qu'il projette sur lui » (Neumann, 2009, p. 30). Cette perspective structuraliste a également été transférée à la recherche actuelle en neurosciences et en biologie, en particulier dans les réseaux génétiques<sup>172</sup>. Sous l'optique junguienne, d'après Corin Braga (2018) les archétypes seraient des « matrices inconscientes héritées génétiquement » (p. 16). À cet égard, la réduction d'échelle serait inverse des structures durandiennes « schizomorphes », car le modèle réduit du monde et de sa totalité, à savoir, du schème de la féminisation du paysage, précède celle des parties, ses unités minimales. Ces parties se réfèrent donc ici aux quatre subarchétypes que nous nous prêtons à mieux définir plus tard. Cette dynamique de perméabilité et interconnexion des archétypes où ils sont reliés et subordonnés à un schème supérieur, ou à une échelle majeure, est mise en évidence par Corin Braga (2018), pour qui ces modèles universaux doivent être compris « de manière

---

<sup>170</sup> Traduction libre du texte original : « Mother, womb, the pit, and hell are all identical. The womb of the female is the place of origin from whence one came, and so every female is, as a womb, the primordial womb of the Great Mother of all origination, the womb of the unconscious. She threatens the ego with the danger of self-noughting, of self-loss -in other words, with death and castration ».

<sup>171</sup> Cette association symbolique est présente dans l'œuvre *Matrice* de Faten Chouba Shkiri, concrètement, à partir de l'installation « Pandora », conçue à la base de photographies numériques imprimées sur bâche, qui datent d'une période comprise entre l'année 2006 et 2013. L'artiste propose une récréation et relecture de la célèbre jarre, cette fois-ci, cassée, et remplie d'une statuette rouge en pâte à sel (Voir Annexe III. Iconographie des paysages de sel : *Imago salis*).

<sup>172</sup> L'un des projets actuels à souligner dans ce domaine c'est la méthodologie de la biologie des systèmes qui peut être appliquée soit dans une approche ascendante qui rassemble de petites unités fonctionnelles pour former un système, soit dans une approche descendante, comme c'est dans le cas de cette étude en sciences humaines, qui part de la vue globale d'un système et qui essaie ensuite d'étudier de plus petits sous-systèmes. Voir à ce sujet Tavassoly, I.; Goldfarb, J.; Iyengar, Ravi. (2018). *Systems biology primer: The basic methods and approaches. Essays in Biochemistry*, 62(4), 487-500.

dynamique, diachronique et historiciste, comme des modèles soumis aux influences et aux relations dans des contextes donnés » (p. 24).

Ce principe, inspiré de l'émergence systémique, soutient l'idée que les résonances couvrent un concept plus large que la synchronicité développée par Jung, mais des liens subtils entre ces subarchétypes distincts (A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>, A<sub>4</sub>), que ce soit par rapport à ses symboles et ses éléments constitutifs et qui ont tendance à résonner entre eux. Nous nous sommes inspirée du schéma de *Le quaternion de Moïse*<sup>173</sup> pour étudier les relations et propriétés des hyponymes — les quatre subarchétypes — et définir un système général se trouvant à une échelle supérieure. La féminisation du paysage — en tant que schème verbal « paysager » (*Appendice C*) — est un système émergent qui naît de l'interaction de ces archétypes. La signification symbolique de cette structure quaternaire en relation à la féminisation du paysage est enracinée dans la psychologie de Jung, particulièrement dans son idée de psychologie archétypale. Pour comprendre les quatre subarchétypes du paysage au féminin, il est nécessaire de reprendre la psychologie junguienne. Au lieu de la trinité, Jung utilise la quaternité pour appuyer sa thèse : l'archétype en tant que somme universelle. D'après les fondements théoriques du psychanalyste, cette structure est possible à travers la concentration relationnelle des images archétypiques, car les archétypes ne fonctionnent pas dans la psyché de manière isolée, mais se trouvent « dans un état de contamination mutuelle, dans une interpénétration et une fusion réciproques » (Jung, 1935, p. 225). En ce sens, nous proposons d'utiliser l'hypothèse que l'inconscient collectif, à la manière où Jung l'entend, se définit comme un champ d'archétypes, un réseau où ces quatre éléments établissent des relations de proximité, des connexions que nous retrouvons sous la même structure junguienne. Tout comme dans la mythologie, il est possible de construire un réseau de sens, de signifié et d'analogies à partir d'un archétype principal conformant un système symbolique complexe, c'est-à-dire, le paysage au féminin — l'hyperonyme — et les archétypes qui en dérivent. Nonobstant, Jung avait déjà défini cette dynamique de concaténation et perméabilité des archétypes par le biais du modèle mathématique et géométrique *Aïon*<sup>174</sup>, où la pyramide repose sur quatre points, donc le

---

<sup>173</sup> Voir Carl Gustav, Jung (1953). *Collected Works of C.G. Jung*. Princeton University Press, p. 277.

<sup>174</sup> En 1952, Jung fait paraître une hypothèse sur la synchronicité qui a marqué une tentative d'élargir la conception du monde occidental sur la relation entre la nature et la psyché. L'hypothèse de

quaternion donne forcément lieu à la triangulation, une symbolique qui n'échappe pas à la perspective de genre de cette étude, étant le triangle inversé ( $\nabla$ ) dont la nature est féminine. Jung, considérant l'iconographie alchimique, retrouve ce quatrième élément dans la figure de la Magna Mater, l'élément chthonien. Pour cette raison, l'image de la Vierge Marie — l'élément féminin — lui semble l'ajout nécessaire qui permet la restauration de la quaternité comme figure de la Totalité. La totalité psychique se manifeste dans des structures quaternaires, non ternaires. Après avoir cherché en vain pendant de longues années des indices attestant la réalité archétypique de la figure trinitaire, Jung y intègre comme quatrième élément l'élément chthonien révélé dans son aspect féminin. L'iconographie alchimique représente cette condition par la séparation des quatre éléments qui sombrent dans l'inconscient. L'opposition des éléments est souvent disposée en quaternité, c'est-à-dire en deux séries de contraires entrecroisés: par exemple, humide et sec, froid et chaud<sup>175</sup>. Dans *La vie symbolique*, Jung (1989) donne la définition suivante de la quaternité :

J'emploie le concept de quaternité à propos du mandala et de structures analogues qui apparaissent spontanément dans les rêves et les visions, ou bien qui sont imaginées pour exprimer une totalité (les quatre vents, les quatre saisons, les quatre fils, les quatre évangélistes et les quatre Evangiles, le quadruple sentier. (p. 170)

Sur le plan paysagiste, ce qui symbolise la combinaison des éléments et leur concaténation finale dans le schème général de la féminisation du paysage est le quatre. Selon Jung, la nature de la quaternité est purement féminine, car « les chiffres impairs sont masculins et les chiffres pairs féminins, et ce non seulement ici, en Occident, mais aussi en Chine » (Jung, 1970, p. 32).

---

Jung cherchait à briser l'évaluation polarisante de cause à effet du monde et de la psyché, suggérant que tout est interconnecté. Ainsi, au moment de contextualiser le travail de Jung par rapport aux avancées scientifiques contemporaines telles que la neuroscience et les perspectives de genre sur des manifestations artistiques et littéraires sur le paysage, nous pouvons constater comment la pensée jungienne a influencé le domaine actuel de la théorie archétypale, qui fonctionne avec un paradoxe similaire à la synchronicité de Jung : l'importance d'un noyau synchronique.

<sup>175</sup> Dans *Mysterium conjunctionis*, son dernier ouvrage d'importance, Jung identifie les principales figures qui symbolisent les contraires, notamment les couples d'opposés suivants : humide (*humidum*) et sec (*sicum*), esprit (*spiritus*) et corps (*corpus*), soleil (*sol*) et lune (*luna*), mâle (*masculinus*) et féminin (*foemina*), roi (*rex*) et reine (*regina*), aigle et serpent, *anima spiritualis* et *anima corporalis*, lion et lionne, coq (*gallus*) et poule (*galliva*), Adam et Ève.

Outre, la concaténation des archétypes nous permet de mieux comprendre la structuration d'un bassin sémantique, ainsi que d'illustrer sa quantification. Les quatre subarchétypes ne peuvent pas se produire de façon aléatoire, mais ils sont « autant dans un ordre génétique et chronologique, que dans un ordre logique et systémique » (Braga, 2018, p. 8) et, par ailleurs, ils suivent un sens de rotation dextrogyre, c'est-à-dire, les archétypes interagissent tout en se succédant diachroniquement. D'après Bachelard, « l'attribution d'une forme réclame l'attribution d'une rotation » car « il est absurde, en microphysique, de supposer qu'un micro-objet a des axes s'il n'a pas un mouvement de rotation » (Bachelard, 1937, p. 41). Pour cette raison, la position de ces quatre unités individuelles suit une dynamique chronologique où les variantes reprennent chacune des principes de la précédente. Il s'agit bien de mobiliser des éléments ultérieurs qui composent chaque subarchétype pour essayer de comprendre leur relation avec le reste de constantes. Ces variations archétypales sont donc basées sur un noyau commun universel, le schème, car pour découvrir des idées nouvelles et inattendues dans le microcosme, nous devons partir du général et non pas analyser directement des éléments individuels et spécifiques. À cet égard, Gaston Bachelard soutient que « pour donner une figure de ses phénomènes, la microphysique a besoin d'une multiplicité de micro-objets. Elle ne peut se placer devant un seul objet dont elle dessinerait la forme. Elle ne peut que réaliser un schéma résumant des expériences multiples » (Bachelard, 1937, p. 40). En ce sens, nous pourrions ajouter que notre imagination fonctionne comme un « kaléidoscope mythogénique » (Durand, 1996b, p. 189) qui organise les images d'une manière similaire à ces motifs schématiques. Le sociologue polonais Ludwig Gumplowicz dans son œuvre *Précis de sociologie* (1885) introduit une thèse qui résonne avec celle de Gilbert Durand et Corin Braga, selon laquelle nous ne faisons que reproduire toujours, consciemment ou inconsciemment, des images déjà existantes :

Les conceptions de l'esprit humain ressemblent aux images d'un kaléidoscope : les combinaisons peuvent être nouvelles et originales, ou du moins elles le paraissent, les matériaux sont toujours les mêmes. Mais, comme les penseurs philosophes rôdent depuis des siècles autour de ce kaléidoscope, il ne peut manquer d'arriver parfois que quelques parties d'une image d'ensemble se répètent exactement ; quant au retour d'une de ces images d'ensemble, cela est bien problématique, car les

combinaisons sont innombrables. Lorsque nous cherchons à nous rendre compte des différences que présentent les diverses images, nous les attribuons, et avec raison peut-être, aux individualités. (Gleizes, 2017, p. 377)

Il s'agit donc d'étudier d'abord le schème verbal — « paysager » au féminin —, et ensuite analyser les subarchétypes qui en dérivent, pour y reconnaître des éléments redondants ou bien, des éléments nouveaux. La structuration comme base des archétypes met l'accent sur les invariants mythologiques « ayant un caractère catégoriel, répétitif, stable, circulaire, pseudo-original » (Marino cité dans Braga 2018, p. 24), tout comme le kaléidoscope ou même le fractal. Nous proposons ainsi de reprendre la définition scientifique du fractal et de rapprocher les atomes de la physique avec les particules narratives ou dramatiques des mythes. Le principe du fractal aide à compléter ce cheminement de cohérence successive. La notion a été introduite en 1975 par Benoît Mandelbrot à partir du latin, *fractus* — morcelé — pour désigner un objet dont la structure se répète à différentes échelles. En d'autres termes, les fractales reflètent des archétypes universels qui s'expriment à tous les niveaux de la création. Nous les retrouvons dans la nature, dans l'évolution du cosmos et dans les différents domaines de la société. Ces structures omniprésentes et géométriques cachent une équation qui se répète en cascade et que nous appelons itération. Corin Braga (2018) affirme que « autant les neurosciences que la psychologie cognitive mettent en vedette deux types primitifs de *schemata*, spatiaux et temporels » (p. 44). Le bassin sémantique réunit donc ces deux principes, tout en nous offrant un *loci*, le paysage, et un cadre temporel, une période d'environ cent cinquante années, voire cent quatre-vingt ans, où ils existent des redondances.

## II

### **DEUXIÈME PARTIE. LE BASSIN SÉMANTIQUE : DE L'« ESCHATYPIFICATION » À L'« ANARCHÉTYPIFICATION » DE PANDORE**



### CHAPITRE III. STRUCTURATION DU BASSIN SÉMANTIQUE

La *Nature* a une lumière propre qui  
n'apparaît pas à notre vue, le corps est à  
nos yeux l'ombre *de la Nature*.  
(Bonardel, 1993, p. 471)

Et si à défaut de multiplier les exemples d'archétypes, ne valait-il pas mieux de repenser l'hypothèse d'un archétype gynocratique par l'introduction d'un « anarchétype » ? Et si au lieu de parler d'une Grande Déesse et de sa « la relation à la matière » qui « est l'une des inaliénables qualités de l'archétype de la mère » (Jung, 1972, p. 47), ne serait-ce pas mieux d'explorer un contre-archétype incarné par Pandore et ses identités multiples ? Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, à l'aide de l'interprétation de la pensée symbolique et mythologique, cette recherche propose une analyse socio-historique, en étendant le champ de la mythocritique à la mythanalyse, et en révélant quels sont les mythes dominants à une période donnée. Cette methodologie procède par l'analyse de la dimension archétypale de l'œuvre ou de l'objet culturel, en identifiant ses unités minimales, les mythèmes, et en les comparant à une version idéale du mythe auquel ils sont liés. Les redondances, les mutations qui y résultent ainsi que l'introduction de nouvelles significations fournissent des informations précieuses pour la phase plus interprétative. Les résultats obtenus à ce stade s'appuient sur une herméneutique symbolique et les sciences de l'imaginaire. En reprenant l'analogie avec la pensée systémique et les réseaux génétiques, nous pouvons comprendre les interactions des archétypes et leur dynamique à petite et grande échelle. Le mythe se définit donc comme un « récit, *sermo mythicus*, sans démonstration ni but descriptif — d'où la nécessité des 'redondances' — et qui veut montrer comment des forces diversifiées s'organisent en un univers mental 'systémique' » (Durand, 1996a, p. 185). C'est ainsi que Gilbert Durand (1996a) précise que « 'systémique', contrairement à son presque homonyme 'systématique' ! », désigne le fait que « un objet, une entité

n'existe, ne se réalise que par des tensions de sous-systèmes antagonistes » (p. 185). Ainsi, les archétypes dépendent d'un schéma ou système général et sont reliés par le biais d'un réseau de résonances comprises dans un bassin sémantique, métaphore d'un schéma atomique — ou « atome symbolique » ! (Wunenburger, 1995, p. 105) —, ou selon Gilbert Durand (1996a), d'une roue à eau, dont le contenu est continuellement renouvelé, et qui tourne dans le sens des aiguilles d'une montre, tel que nous illustrons dans la figure et la citation qui suivent :

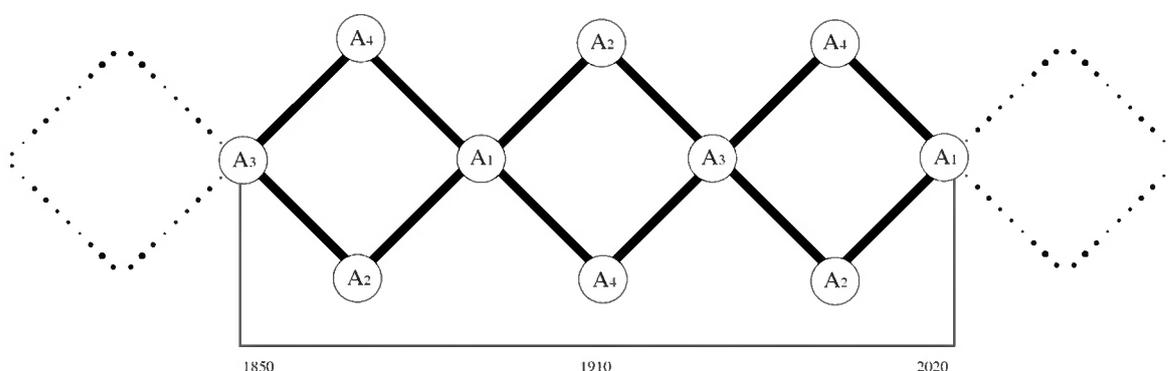


Figure 7. Concaténations des subarchétypes A1, A2, A3 et A4 à l'intérieur des bassins sémantiques. *Élaboration propre.*

L'imaginaire mythique fonctionne [...] comme une lente noria qui, pleine d'énergies fondatrices, se vide progressivement et se refoule automatiquement par les codifications et les conceptualisations, puis replonge lentement — à travers les rôles marginalisés, contraints souvent à la dissidence — dans les rêveries remythifiantes portées par les désirs, les ressentiments, les frustrations, et se remplit à nouveau de l'eau vive du ruissellement d'images. (p. 143)

Dans ce schéma nous pouvons apprécier une structuration introductrice — avant de passer à celle que nous avons élaborée en base à la figure élaborée par Gilbert

Durand (Appendice E) en 1981<sup>176</sup> et 1996 — d'un bassin sémantique pour expliquer l'éclipse et le retour d'un mythe et son influence sur les discours littéraires et les images artistiques. Deux questions se posent devant cette première analyse de l'imaginaire socioculturel : l'une relative à la durée et à la quantification des phases du bassin sémantique, l'autre relative au processus de formation de celui-ci et aux « réemplois » des mythologèmes<sup>177</sup>, « identifiés par des régimes imaginaires spécifiques et des mythes privilégiés » (Durand, 1996b, p. 152) à un moment concret. Durand (1996a) explique que « le cours de l'histoire marque certains retours », de même que « la cohérence sémantique du récit exige mémoire et réminiscence » (p. 84). La mythocritique et la mythanalyse durandiennes proposent d'encadrer la culture et son paysage en tant que « médiance » (Berque, 1997) — rapport d'une société à l'espace et à la nature à un moment historique donné —, ainsi que le langage culturel, « de façon centripète sur ces entités symboliques coordonnés en un récit symbolique ou mythe qui constitue la lecture et ses niveaux de profondeurs » (Durand, 1979, p. 308). Pour parvenir à une analyse profonde des couches sémantiques, l'auteur dévoile que le mythe assiste à trois processus dans son parcours évolutif, car il ne disparaît pas, mais il « s'endort » (Durand, 1996b, p. 101) : il s'agit de la « pérennité », la « dérivation » et « l'usure »<sup>178</sup>. Ainsi, nous tenons à appliquer ces concepts à l'étude des formations culturelles dans le but d'interpréter des aspects socio-culturels à une époque donnée, tout en allant des intimations subjectives aux objectivations culturelles et sociales, à savoir, du côté subjectif de l'être humain à la culture. Cette méthodologie vise donc l'étude de l'universalité des archétypes, mais elle se situe concrètement en Occident, tout en étant une « zone de haute pression imaginaire » (p. 17). L'histoire mythique ne part

---

<sup>176</sup> Voir à ce sujet Gilbert Durand, intervention au colloque « Le mythe dans la société contemporaine », Genève, mai 1981, parue sous le titre « Le Renouveau de l'enchantement : topos du mythique et sociologie ». *Cadmos*, Genève, 1982.

<sup>177</sup> Notons bien que le mythologème se distingue du mytheme par le fait d'embrasser une question plus globale. Tandis que les mythemes sont les unités minimales et redondantes de signifiés, les mythologèmes renvoient à des thèmes. Gilbert Durand en distingue quatre : les mystères de la vie, la mort, l'amour et la souffrance. De plus, il faut noter que les mythologèmes sont revisités au fil des ans. Selon la définition de Károly Kerényi (2004), le mythologème désigne un complexe de matériaux mythiques qui est continuellement révisé, façonné et réorganisé. Or, tout en le confondant avec le mytheme, Luis Cencillo (1998, p. 59) parle des mythologèmes comme l'unité primaire de signification des mythes, de sorte que plusieurs représentations peuvent renvoyer à une seule et même signification. Le mythologème est donc très proche du concept d'archétype de Jung (1998, p. 13) qui est complété par des éléments culturels et donne naissance à un mythe.

<sup>178</sup> Dans l'article de 1978, « Pérennité, dérivations et usure du mythe », Gilbert Durand définit l'évolution des mythes en termes de pérennité, de dérivations et d'usures, afin de décrire la trajectoire du mythe de Prométhée dans la littérature des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

apparemment pas d'une origine claire dans la civilisation occidentale, mais elle est pérenne. C'est précisément de sa pérennité que découlent les versions et les réécritures qui attestent du caractère cyclique et dynamique du *sermo mythicus* :

Le mythe ne se conserve jamais à l'état pur. Il n'y a pas de moment zéro du mythe, de commencement absolu. Il y a des inflations et des déflations. C'est pour cela que le mythe vit, c'est pour cela qu'il est endossé par des cultures, et par des personnes, et par des moments.  
(Durand, 1996b, p. 101)

De la dérivation naît l'usure et la dissémination du mythe, moment où il perd le fil de ses constituants et que nous pouvons assimiler à ce que Pierre Brunel (1992) appelle « l'irradiation » (p. 282). Il s'agit d'une réduction du mythe en « vestiges mythologiques », car « la mythologie est elle-même considérée comme une forme dégradée, en restant statique, de mythes qui étaient peut-être autrefois vivants », d'« survivances nostalgiques » (Brunel, 2016, p. 74) dans le domaine littéraire. En suivant les préceptes de la mythocritique, il est possible d'étudier respectivement « l'irradiation » selon Pierre Brunel, ou les « dérivations » selon Gilbert Durand, du mythe « émergent » (Brunel, 1992, p. 72) ou « pérenne » (Durand, 1996a, p. 86) de Pandore, non seulement dans les sources textuelles, mais aussi dans les œuvres visuelles, en tenant compte à la fois de sa « flexibilité » (Brunel, 1992, p. 77) et de son « usure » (Durand, 1996a, p. 88). À cela s'ajoute le fait que le mythe fonctionne comme un « système de référents d'orientation de la praxis humaine » (Cencillo, 1998, p. 23) et fixe une série de modèles exemplaires d'actions significatives et de réflexes archétypaux et posturaux. L'étude des mythes offre également d'autres raisons et avantages pour notre analyse méthodologique. D'une part, le récit mythique est défini comme une manière d'appréhender l'environnement. C'est la première façon dont les êtres humains se rapportent à ce qui les entoure et, à cette fin, ils construisent une structure systémique d'intuitions sur des questions fondamentales, de telle sorte que cela leur permette de se développer. D'autre part, le mythe apparaît comme un discours dynamique qui donne du sens à l'appréhension et à l'interprétation de la culture. Ainsi, le récit mythique établit des règles qui « garantissent la compréhension et donnent un sens aux réalités empiriques » (Kolakowski, 1990, p. 15).

En outre, il faut noter le « mouvement spiralé » (Durand, 1996b, p. 154) du bassin sémantique, mis en exergue par Mercedes Montoro Araque (2019), qui constate « comment des boucles ou segments sémantico-stylistiques de longue durée peuvent émerger progressivement au sein du bouclage antérieur » (p. 17). Le schéma dextrogyre à propos de la concaténation des archétypes à l'intérieur d'un bassin se trouve également au cœur de l'alchimie, plus précisément dans la représentation de l'*opus alchimicum* comme une circulation, une « distillation circulaire » — comme nous avons mentionné précédemment — ou un ouroboros, symbole de l'intégration et de l'assimilation des opposés. Il s'agit d'un schéma qui peut s'étendre sans limites, dû à sa nature dynamique, de même que les mythes qui peuvent se réactiver perpétuellement. Il arrive parfois qu'une image globale — le paysage conjugué au féminin — se répète au cours du temps par le biais d'un bassin sémantique générant d'innombrables combinaisons. Lorsque nous essayons de définir et de trouver les résonances pendant la période où le bassin sémantique s'étend, nous devons recourir aux images plus spécifiques. Ces unités sont les subarchétypes — A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>, A<sub>4</sub> — et elles se suivent chronologiquement à l'intérieur d'un laps d'environ cent cinquante ans, tel que défini par Gilbert Durand (1996b) :

Ère de quelque cent cinquante années environ où un « air de famille », une isotopie, une homéologie commune, relie épistémologie, théories scientifiques, esthétique, genres littéraires, visions du monde..., bref, ce que j'ai appelé une homéologie sémantique, ou, pour faire plus imagé, un « bassin sémantique ». (p. 81)

Tout mythe est composé de mythèmes, qui sont les plus petites unités du récit mythique porteuses de sens. Si nous nous concentrons sur un mythe tel que celui d'Hermès, tel qu'il apparaît, par exemple, dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988) de Pierre Brunel, ses mythèmes sont l'enfant inventeur, l'aide prêtée à Ulysse pour échapper à Circé, l'adjuvant de Zeus dans le procès de Paris, l'initiateur de l'aventure de Persée. De plus, Gilbert Durand (1979) a établi trois mythèmes pour Hermès, à savoir, « la puissance de l'infime », « le médiateur » et « le psychagogue » (p. 757). Dans le cas de Dionysos, il est un dieu « insaisissable » (Brunel, 1988, p. 444) et ses mythèmes se réfèrent à la transgression de l'ordre établi, au défi à l'autorité, à la

libération des pouvoirs oppressifs, à l'éveil des sens ou l'idée de sacrifice pour la rédemption. Enfin, le mythe titanique de Prométhée renvoie à un paradigme initiateur — et aussi incitateur ! — à la création littéraire et artistique. Nous pouvons souligner, d'après Pierre Burnel, « la description spectaculaire du supplice » (p. 1191), ainsi que l'invention des sciences et des arts, accompagnée de « la sagesse ou la prudence et l'aigle, la vanité ou l'envie » (p. 1193). En revanche, les mythèmes que Gilbert Durand (1996b) met en exergue sont « le voleur de feu », « le vautour », « l'oiseau », « la jarre », « le contenant » et « l'arche » (p. 89). À ce sujet, d'après les effets de la pérennité, les dérivations et l'usure, le mythe va muter et être lu différemment, en fonction du mythème qu'il privilégie :

C'est Prométhée qui donne lui-même la jarre de Pandore aux hommes, d'autres fois c'est Zeus qui donne la jarre ou le coffret en cadeau à Pandore, épouse du frère de Prométhée ; mais, finalement, c'est un des caractères du mythe, comme il est redondant, cela veut dire que sa logique étant flottante, vous avez des inversions de la voix active et de la voix passive. (pp. 92-93)

Une fois les mythes isolés, nous pouvons établir un schéma organisationnel dans lequel ils sont classés selon deux critères : horizontalement, selon un ordre de succession chronologique ; ou bien, verticalement, en tenant compte du contenu sémantique analogue des mythes. C'est le même processus que Lévi-Strauss a développé avec le mythe d'Œdipe. Aussi bien cet anthropologue que Gilbert Durand parlent d'« paquets » de mythes pour désigner des colonnes verticales définies par un contenu sémantique similaire. Tout en suivant la même procédure, nous pouvons établir d'autres schémas qui nous informent sur la fluctuation historique d'un mythe. En tenant compte de la fréquence d'apparition d'un « paquet » synchronique de mythèmes sur une séquence temporelle — années, décennies, siècles — il est possible d'obtenir un tableau dans lequel, horizontalement, la série chronologique est établie et, verticalement, les fréquences. De cette façon, Gilbert Durand propose, d'un premier abord, un schéma<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Le dessin du bassin sémantique original conçu par Gilbert Durand apparaît en 1990 dans sa contribution *Fondements et perspectives d'une philosophie de l'imaginaire*. Un schéma pareil est introduit quelques années avant, en 1979, dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, où Durand

qui montre trois bassins sémantiques sensibles à la réapparition des mythes, *a priori*, en intervalles à peu près de cent cinquante à cent quatre-vingt ans. Le bassin sémantique en tant que tel est une structure socio-culturelle gouvernée par des mythes occidentaux concrets, déterminée par les deux régimes de l'image et délimité par une époque, un style, un courant esthétique ou, comme Durand l'exprime, une vision ou une expression collective du monde. Il peut ou non être répété avec le même mythe ou actualisé avec un autre. Durand montre un diagramme qui nous sert à affirmer que le bassin du décadentisme recommence à renaître en postmodernité et qu'au milieu il y a trois mythes en tension. C'est pourquoi, dans notre schéma (Appendice D), chaque courbe dure cinquante ans : cette figure comprend un bassin sémantique qui commence, dans ce cas, en 1850 et qui entre en latence en 1900 —. Il poursuit son évolution tout au long du modernisme — de 1910 à 1960 — et atteint la dernière phase en postmodernité — de 1970 à 2020 —. Ainsi, le bassin sémantique que nous allons appliquer à notre corpus d'étude traverse le XIX<sup>e</sup>, le XX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècles, une période qui se trouve entre l'érosion de Prométhée et le retour de Dionysos et d'Hermès. De cette façon, nous proposons comme prémisse, un bassin sémantique de sept cents ans qui s'élargit de 1850 à 2020, et qui se divise, à leur tour, en trois périodes de cinquante ans : la domination de Prométhée — fortement marquée de 1850 à 1900 —, l'éclipse de ce dernier par Dionysos comme figure intermédiaire de 1910 à 1960, et, enfin, la réactivation d'un « Hermès généreux » (Faivre, 1980, p. 221), de 1970 jusqu'au présent. Ainsi, nous nous proposons de démontrer comment du décadentisme à la postmodernité, le bassin passe par six phases potamologiques et répond également à un axiome matriarcal.

Dans cette optique, notre démarche s'apprête à décortiquer la relation entre les différentes étapes du bassin sémantique à l'aide de notre corpus d'étude — composé d'œuvres majeures de 1850 à nos jours, dont Gustave Moreau, Louis Cattiaux, Odilon Redon —, synthétisé dans le schéma de l'Appendice E. Dans un premier temps, nous aborderons les six phases qui se succèdent au cours des sept cents ans du bassin sémantique que nous avons défini sur la base de nos hypothèses. Nous nous concentrerons ensuite sur la définition et l'exemplification de chacune de ses trois

---

explicite sous la forme d'« dichotomie diagonale » (1979, p. 320) la superposition du mythe de Prométhée, Dionysos et Hermès.

courbes, à travers les trois figures mythiques — Prométhée, Dionysos et Hermès — qui corroborent les isotopies culturelles et la façon dont elles coexistent entre elles.

### 3.1. Phases potamologiques : quantification du bassin sémantique

La dynamique heuristique apportée à l'étude des mythes se dévoile, à notre avis, comme l'occasion de démontrer la quantification des périodes du bassin sémantique en appliquant les métaphores hydrauliques durandiennes et en annonçant la prééminence des trois identités de Pandore décrites ci-dessus. Ainsi, le schéma du bassin sémantique s'articule, d'après nos hypothèses, sur trois divinités non seulement masculines ou androgynes, mais féminines, à savoir, trois cycles temporels : Prométhée et le progrès industriel incarné par Ève-Pandore ; Dionysos comme figure médiatrice de la joie et le divertissement, aussi comme la sagesse et l'ivresse, sous la forme de Sophia-Pandore, inspirée de la perspective « sophianique », articulée par Henri Corbin dans *Mundus imaginalis* ; enfin, Hermès comme le dieu de la communication et les carrefours, situé entre les écologies et le progrès technologique, et incarné par Pandore-Gaïa<sup>180</sup>. Cependant, notons bien ce que Joris-Karl Huysmans écrit en 1891, dans son roman *Là-bas* : « Les queues de siècle se ressemblent ; toutes vacillent et sont troubles » (1948, p. 266). De ce point de vue, nous formulons l'hypothèse que les mythes dominants du décadentisme recommenceront à renaître en postmodernité.

Cette logique fait allusion à la diversité des productions psychoculturelles enracinées dans l'inconscient collectif à travers des mythes qui ont perduré depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au présent. Ces trois mythes que nous allons interroger sont ancrés dans le besoin humain de transcendance. Pour ce faire, nous devons comprendre le mythe comme une structure qui façonne l'expérience humaine, et qui n'est pas un système fixe, mais qui au fil du temps est actualisé, modifié et enrichi. Gilbert Durand décrit ce canal comme un affluent mythologique qui se croise de manière complexe dans l'imaginaire actuel. En d'autres termes, il s'agit d'interpréter, d'une manière diachronique, le mythe qui prend forme en fonction du contexte dans lequel il émerge, mais qui permet au récit mythique de continuer à être valide et d'adhérer à de nouvelles époques. C'est à partir de l'évolution des mythèmes que nous allons comprendre les

---

<sup>180</sup> Voir Appendice E. Phases du bassin sémantique.

trois identités de Pandore et la façon dont elles gouvernent les différentes périodes qui se dressent à l'intérieur du bassin sémantique.

Tout d'abord, il vaut mieux clarifier qu'un mytheme est la plus petite unité de sens d'un mythe qui tout en ayant une nature structurale, est souvent confondu par un motif ou un thème — au sens où le thématisme tombe sur une altération de cette nomenclature<sup>181</sup> —, mais plutôt un « décor mythique » (Durand, 1983). Le mytheme central est unique dans chaque version du mythe, tandis que les mythemes secondaires sont sensibles à muter. Ainsi, aux dires de Gilbert Durand (1979), la mythanalyse est « l'analyse des mythes en tension dans une certaine société, à une certaine époque » (p. 13), donc pour bien mener l'analyse d'un mythe, il faut distinguer les mythemes qui le conforment :

Le mythe perd des mythemes en cours de route et en intègre d'autres dans les cas les plus mitigés, comme par exemple Prométhée qui se transforme en Faust. [...] Dans toute société, l'inconscient social n'est pas enfermé dans une attitude unique comme peut l'être l'inconscient d'un individu — ce qui permet l'analyse du psychanalyste. L'inconscient social est diffus, il n'est jamais enfermé dans un corps, dans un système nerveux, dans une histoire bien localisée et courte comme peut l'être la vie d'un homme. Il varie au stade le plus large des millénaires. (Durand, 1996a, p. 145)

Toujours actuels, les mythes ont emporté leur puissance symbolique jusqu'à nos jours et restent fortement ancrés dans l'inconscient collectif. L'art et la littérature ne cessent de mettre en évidence la richesse de l'intertextualité des images prométhéennes, dionysiaques et hermésiennes. Aux dires de Gilbert Durand, « le mythe se répète pour imprégner, c'est-à-dire persuader. C'est pour cette raison banale qu'il y a plus de chance de cerner des éléments 'mythiques' dans un long roman que dans une courte nouvelle, un sonnet, voire un simple titre » (Durand, 1996b, p. 231). Du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle, les

---

<sup>181</sup> La théorie soutenue par le thématisme confond les termes « mythe » et « motif », ainsi que la notion d'« archétype » et « thème », loin de l'analyse mythocritique. Aussi la thématologie « ne dispose pas d'un critère assez fort pour pouvoir délimiter chronologiquement le mythe », d'après Corin Braga, (2019a) surtout parce que cette méthodologie « tend à le projeter partout où elle rencontre des thèmes homologues » (p. 27).

sociétés ont hérité non seulement du récit mythologique d'origine, mais aussi des « pérennités, dérivations et usures » (p. 86) subies au cours de leur évolution. Malgré la menace de la démystification, la dégradation ou l'épuisement, les récits mythiques ont entraîné « paradoxalement une amplification, une revitalisation » (Wunenburger, 1994, p. 50), sensibles aux phénomènes d'irradiation, d'émergence et de flexibilité annoncés par Pierre Brunel (1992, pp. 72-97). En outre, un mythe ne meurt jamais<sup>182</sup> tant que les écrivains et les artistes trouvent en lui une ressource imaginaire en accord avec les cultures, les religions, les modes de vie, leurs représentations du monde et leur compréhension des archétypes qu'y résultent.

Gilbert Durand soutient que « le mythique plonge alors aux sources d'un mythe qui restait en attente dans l'ombre et se régénère avec frénésie » (Durand, 1996a, p. 144). Le schéma de Durand est basé sur une période « de quelque cent cinquante années environ » (p. 81), tandis que le bassin de cette recherche s'étend sur sept cents ans, une ère marquée par six phases de vingt-huit à trente ans chacune. En effet, Gilbert Durand définit un diagramme qui parte des repères du Classicisme en 1660, et poursuit son évolution pendant le Romantisme — de *Idées pour une philosophie de la nature* (1797) à *La Chartreuse de Parme* (1839) —, ce qui lui permet de démontrer une profonde étude basée sur le phasage culturel<sup>183</sup> qui culmine dans la floraison du courant décadent. C'est ainsi que Durand l'explique (1996d) dans le compte rendu de l'œuvre de Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque en Europe et en France* :

De 1590 à 1750 environ — soit en un peu plus de 160 ans —, six phases de développement européen du baroque qui nous semblent très proches des « six phases » qui, selon moi, constituent un « bassin sémantique » d'un peu plus d'un siècle et demi. La mise en place d'un ordre baroque

---

<sup>182</sup> Pour Gilbert Durand (1996a), « un mythe ne finit jamais, il passe dans l'oubliette pour un temps, il s'éclipse mais ne peut mourir puisqu'il tient à l'anatomie mentale la plus intime du Sapiens. Cette éclipse peut être due à des séries de motivations bien différentes » (p. 170).

<sup>183</sup> Il faut noter que ce phénomène de phasage a été observé par d'autres auteurs que Gilbert Durand cite dans *Introduction à la mythologie*, comme Joseph Kitchin (1923), Nikolaï Kondratiev (1935) et Simon Kuznest (1995). Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'économiste français Clément Juglar (1889) a été le premier à étudier systématiquement les cycles de l'économie capitaliste, en proposant une application dans le domaine monétaire. Selon Joseph Kitchin, il s'agit de mouvements qui affectent les économies pendant trois à quatre ans, leur durée étant plus courte que celle du cycle de Juglar. En revanche, Kuznets a proposé des cycles d'une durée de quinze à vingt-cinq ans, expliqués par les processus démographiques, notamment les migrations, tandis que Kondratieff affirme l'existence de cycles plus importants d'environ cinquante ans.

que Dubois repère dans deux séquences de 1590 à 1620 n'est pas sans évoquer nos définitions potamologiques de « ruissellement » et de « partage des eaux »; l'ère du « plein-baroque » de 1620 à 1660 ne serait-elle pas celle des « confluences », où l'autorité d'un Richelieu puis d'un Mazarin vient à la rescousse de l'art d'un Philippe de Champaigne, d'un Corneille, de Georges de la Tour? [...] toute l'Europe, avec bien entendu des décalages, se met en harmonie avec ce baroque « bien tempéré » — si je puis dire — qui va culminer dans ce fameux « siècle de Louis XIV », de 1660 à 1690 environ, et dont le Grand Roi sera « le nom du Fleuve ». La cinquième phase — de 1690 à 1750 — est bien un « aménagement des rives » avec les théoriciens tels que Charles Perrault, Fénelon, Fontenelle, Pierre Bayle, Couperin, et encore Malebranche, et à l'étranger Leibniz, Vico et aussi Bach, Burke, Addison. Enfin Sixième Période : « Nouvelle vague classique et ses maniérisations fin de siècle », comme l'écrit Dubois, qui est pour moi la période des « méandres et des deltas », de 1750 à 1790 environ, où le baroque s'épuise dans les contraintes d'un bien réel « néoclassicisme » qui est aussi, ne l'oublions pas, un « pré-romantisme » (W. Blake, Rousseau, Kant, Winckelmann, Condillac, Gluck, Runge, etc. (p. 29)

Ainsi, nous avons repris sa méthode pour l'appliquer à la chronologie qui concerne notre corpus d'étude, ou un bassin sémantique qui permet d'établir un état des lieux, quoique non suffisamment exhaustif, dévoile tout un système de pérennités, dérivations et usures des mythes prométhéens, dionysiaques et hermésiens. Certes, le bassin sémantique proposé au sein de cette recherche commence au XIX<sup>e</sup> siècle, la période postromantique, traverse la modernité et prend la fin sur la période postmoderne que nous sommes en train de vivre. En ce sens, après l'éclipse complète de Prométhée, la résurgence de Dionysos et la réactivation des mythes d'Hermès se dessinant à l'horizon, « une mythologie nouvelle, contestataire va se former » (Durand, 1996a, p. 81) en postmodernité.

Chaque bassin sémantique, synonyme de devenir culturel ou « trajet anthropologique », est donc rythmé par six phases d'environ trente ans chacune,

typifiées par la métaphore « potamologique » — du grec, *potamos*, rivière, courant — suivant le cours de l'eau du fleuve, de sa naissance d'une source douce à son embouchure à la mer. La rencontre de l'eau douce et de l'eau salée se traduit par ces phases culminant dans l'amorcement et l'éclipse sémantique, ainsi que dans la dérivation du fleuve en multiples deltas : « le ruissellements », « le partage des eaux », « les confluences », « au nom du fleuve », « l'aménagement des rives » et « l'épuisement des deltas ». Bien que ces phases aient déjà été largement définies par Gilbert Durand (1996a, 1979) et reprises par d'autres auteurs contemporains (Maffesoli, 1982 ; Monneyron, 2014 ; Montoro Araque, 2018), examinons-les brièvement afin de les adapter à notre corpus. Il faut néanmoins noter que nous ne pouvons pas entrer ici dans toutes les nuances de la finesse d'analyse de notre corpus complémentaire, mais nous tenons à nous appuyer sur un ensemble de manifestations culturelles synthétisées dans le schéma de l'Appendice E.

### *Les ruissellements*

La première phase est celle des « ruissellements » de l'eau douce qui se disséminent en divers courants présents dans un milieu culturel précis, comme le décadentisme. Il s'agit d'une période que nous avons quantifié de 1850 à 1878, en réponse aux postulats de Gilbert Durand, selon lesquels, « c'est tout le régime diurne de l'Image qui est condamné ou tout au moins les illusions diurnes qui subsistaient dans les grands mythes titanesques du romantisme : Prométhée ou Jésus » (p. 240). Ce sont quelquefois des vestiges du passé, comme le mythe de Prométhée qui resurgit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, héritier des valeurs contestataires de la figure d'Hermès qui gouvernaient les décennies précédentes et qui se trouvent dans un état de latence. À ce propos, Gilbert Durand (1979) met en exergue la façon dont la figure d'Hermès revient au XIX<sup>e</sup> siècle, peut-être héritière de la littérature alchimique et les traductions de textes ésotériques qui, en raison du positivisme et le caractère empirique du Second Empire placé sous le mythe de Prométhée, finissent par éclipser le caducée. L'étude de Gilbert Durand intitulée « Le XIX<sup>e</sup> siècle et le retour d'Hermès » (p. 243) constate la manière dont le mythe d'Hermès a été assumé autrement dans l'œuvre de Baudelaire, auteur qui « est bien au carrefour de deux siècles littéraires, à la croisée des chemins de l'élan prométhéen du XIX<sup>e</sup> siècle et du retour, du remords presque, d'Épiméthée ou de

Dionysos certes, mais aussi d'Hermès » (p. 250). D'après Gilbert Durand (1996a), il s'agit des « résurgences lointaines du même bassin sémantique passé, ces ruisseaux naissent, d'autres fois, de circonstances historiques précises (guerres, invasions, événements sociaux ou scientifiques) » (p. 85).

En effet, tout au long de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, Europe subit différentes révoltes<sup>184</sup>, spécialement en France, où les monarchies et la Deuxième République se succèdent et éveillent un désenchantement social, en écho du mal du siècle, tout en laissant la place à une Troisième République. Le XIX<sup>e</sup> siècle comprend donc un élan de changements, de sorte que cette période pourrait contenir au moins deux siècles, ou un seul bassin sémantique ! Après la période romantique, à partir de 1850, la société occidentale assiste également à l'avènement du capitalisme industriel, au développement économique, la science devient une espèce de nouvelle religion et la domination de la terre par la colonisation se perpétue. Ces événements se traduisent donc par des emprunts à des expériences et mouvements sociaux et culturels passés qui seront perméables aux imaginaires dix-neuviémistes, notamment en France. Ceux-ci ont un impact sur la production littéraire et artistique que qui fait partie de notre corpus complémentaire et qui contribue à la conceptualisation et quantification du bassin sémantique. Nous devons ainsi citer *Madame Bovary* (1865), femme attentive d'un nouveau événement, et qui « ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait » (Flaubert, 1936, p. 58). Cette résurgence prométhéenne se trouve aussi dans l'alchimie de *Les fleurs du mal* (1857), nostalgiques d'Hermès, où Baudelaire manifeste, aux dires de Durand, « une rupture moderne avec les valeurs du XIX<sup>e</sup> siècle », sous la forme d'« espérance d'une opération hermétiste salvatrice » (1979, p. 246). En outre, nous pouvons repérer les ruissellements prométhéens dans *Le livre de Jade* (1867), où Judith Gautier pleure la guerre au moyen d'un langage alchimique et poétique où, selon nos hypothèses, Prométhée se traduit par la couleur rouge et le signe de la révolte : « La fleur blanche que je brodais est devenue une fleur rouge. [...] J'ai songé brusquement à celui qui est parti pour combattre les révoltés » (p. 133). Encore, quelques années plus tard, l'auteure convoque explicitement

---

<sup>184</sup> Ce contexte n'existe pas seulement en Europe, mais aussi en Amérique du Sud. Il faut souligner l'étude mythanalitique menée par María Laura Moreno Sainz (2004) à propos de la période anarchiste en Argentine, encouragée par des immigrants européens, de 1890 à 1930. L'auteur constate une « croisade prométhéenne menée par les libertaires, aux allures nettement pédagogiques » qui « trouvera dans l'art et la culture un soutien fondamental » (p. 204).

cette figure mythologique dans son roman *Le Collier des jours* (1909) au moment de décrire « un Prométhée femelle dont le foie est dévoré par une oie... » (p. 121).

### *Le partage des eaux*

En deuxième lieu, le « partage des eaux » du fleuve — selon notre hypothèse, situé entre Prométhée et Dionysos — se définit comme la rencontre des ruissellements en différents courants qui créent des frontières avec d'autres écoles de pensée, dans ce cas, de 1878 à 1906, que ce soit sur le plan philosophique, littéraire ou artistique. Aux dires de Gilbert Durand (1996a), « c'est la phase des querelles, des affrontements de régimes de l'imaginaire » (p. 85) qui a réuni autant des artistes hétérogènes que des esthétiques personnelles, assez proches par leur revendication de la valeur de la subjectivité pure et des idéaux chargés de mysticisme. Ces frictions et osmose de mouvements ont lieu en France, notamment en littérature, lorsque le romantisme d'influence allemande se heurte à l'émergence du naturalisme et du réalisme, et à un troisième romantisme qui s'appuie sur les bases du symbolisme et de l'école parnassienne. « Il semble que la fin du XIX<sup>e</sup> siècle soit plus désenchantée : c'est Dionysos qui est franchement choisi avec tout ce qui en lui est annihilateur » (Durand, 1979, p. 240). Nous pourrions ici situer la célèbre « décennie mauve » — en allusion à la découverte chromatique du chimiste William Henry Perkin<sup>185</sup> et à sa révolution dans la mode, la médecine et l'industrie chimique —, à côté de l'essor de l'ésotérisme pour lequel Jean Moréas<sup>186</sup> manifeste un profond intérêt et la génération symboliste sous le pinceau de Gustave Moreau. En ce qui concerne cet auteur clé, son dessin de *Prométhée enchaîné* (1897) fait partie de notre corpus d'analyse<sup>187</sup>. Il montre le titan enchaîné, entouré de trois divinités, et laissant voir derrière lui un paysage rocheux survolé par l'aigle et accompagné d'une colonne sur laquelle repose la *pithos* associée à Pandore.

---

<sup>185</sup> Voir à ce sujet Garfield, G. (2000). *Mauve. How one man invented a color that changed the world*. Faber and Faber Limited. Il est possible d'expliquer la prédominance d'une couleur particulière dans l'imaginaire social d'une époque : par exemple, la couleur mauve à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou la couleur verte au XXI<sup>e</sup> siècle, en raison de la tendance écologique et le triomphe de la nature. À cet égard, il convient de noter que « les modes changent très peu. Si l'on photographiait un wagon de métro tous les dix ans, on verrait que la palette de couleurs est la même depuis cinquante ans », explique Michel Pastoureau dans une interview en 2021. Une autre dimension du mauve est celle du mystère, de la magie, de l'ésotérisme et du sacré. Or, cette notion apparaît déjà à l'époque romantique où l'on commençait à lier cette couleur une dimension mystérieuse.

<sup>186</sup> Voir Jean Moréas, « Manifeste du Symbolisme ». *Le Figaro*, 18 de septembre de 1886.

<sup>187</sup> Voir Annexe I, illustration 4. Gustave Moreau. Des. 68. *Prométhée enchaîné*, 1897. Photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda.

Nous verrons néanmoins plus tard la façon dont le mythe de Pandore est expliqué dans cette phase par rapport à notre corpus.

Concrètement, ces résonances du portant mythique sont mises en exergue dans Zola, où « Saccard, personnage balzacien au fond, typifie les affaires, l'urbanisme et la cité, la société, féroce des hommes » (p. 239). À côté de la figure de Prométhée, qui est aussi présente dans *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), nous devons également souligner la quête de l'idéalisme fin-de-siècle le plus poussé par Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé et Maurice Maeterlinck. Quelques années plus tard, à partir d'une nouvelle décennie d'illusion, dans une Europe qui rêvait d'être parvenue à une maturité et stabilité suprême, nul ne songerait aujourd'hui à redire l'expression de la Belle Époque, étant donné que cette période du bassin, qui comprend vingt huit ans, entend des bruits de guerre, malgré un temps fort de maturité et équilibre solide au niveau économique, dû au franc-or.

De ce point de vue, nous pouvons affirmer que le partage des eaux se développe entre la figure de Prométhée et celle de Dionysos, divinité qui manifeste la façon dont « les hommes chercheraient, sous de nouvelles formes, une ivresse de la transgression, condition d'une émancipation de leur finitude » (Wunenburger, 2019, p. 7). Les myèmes dionysiaques commenceront à se réactiver en raison du triomphe du plaisir, de la folie et de l'optimisme, le culte à la joie de vivre, le raffinement et la beauté. Cependant, c'est inévitable que les querelles idéologiques s'imposent, de sorte que Villiers de l'Isle-Adam se prononce contre tout rationalisme dans « une époque où le positif seul a droit à l'attention ! » (1960, p. 291). Avant la parution du manifeste de Jean Moréas en 1886, Huysmans, aussi passionné de la magie noire, offre dans *À rebours*, un livre culte du symbolisme français qui capture l'esprit d'extravagance et de décadence typique de la fin de siècle, un véritable manuel romanesque du décadentisme, tout en annonçant les eaux d'un nouveau temps, un nouveau siècle. Ainsi, un échange discursif se tisse entre la littérature et les arts. D'après Aude Jeannerod (2015), spécialiste de l'œuvre huysmansienne, « dans la plus pure tradition de *l'ut pictura poesis*, Moreau a traduit les mythes sur la toile » (p. 14) et Joris-Karl Huysmans les a repris dans son roman, tout comme « à la poésie de Baudelaire que l'art de Moreau fait

penser » (p. 15), ou même un « Flaubert pictural »<sup>188</sup> qui reprend la Salomé dansante, figure perméable également au domaine du cinéma<sup>189</sup>. De cette façon, l'imaginaire des artistes a conféré au personnage de Salomé des caractéristiques négatives, qui se sont accentuées avec le temps, notamment sous l'effet du symbolisme qui, imprégné de l'esprit décadent et misogyne du XIX<sup>e</sup> siècle, a fait de ce personnage le modèle incontournable d'une femme captivante et dangereuse, car associée à la séduction, au plaisir et à la mort. Salomé est donc analogue à Pandore et cette dernière ressemble à un paysage dominé par des forces différentes, plein de vivacité.

En outre, ce mouvement pluriel, sombre, excentrique et décadent a exalté l'imagination, l'importance de l'inconscient et le monde des rêves. L'onirisme a eu un impact majeur sur l'art au début du XX<sup>e</sup> siècle et sur les courants d'avant-garde tels que la peinture métaphysique et le surréalisme. En outre, de grands artistes tels que Picasso, Kupka, Mondrian, Kandinsky et Malevitch commenceront à produire des œuvres symbolistes. Comme nous pouvons apprécier dans le schéma du bassin sémantique, la *Galatée* (1880), *Ève* (1885) et *Fleur Mystique* (1890) de Gustave Moreau. Dans le domaine littéraire, cette isotopie prométhéenne qui laisse déjà entrevoir le réveil de Dionysos est mise en évidence par Théophile Gautier dans *Fusains et eaux-fortes* (1880), tout en décrivant comment « les spectateurs et les actionnaires ne rêvent que rails-road, rails-way, locomotives Waggory et autres mécaniques plus ou moins ferrugineuses : selon eux, la face du monde doit être renouvelée par cette précieuse invention » (p. 187). Symbole de progrès technique mais aussi de destruction, l'imaginaire de la machine incarne à la fois l'optimisme dans la science et l'angoisse issue de la confluence du progrès et de la raison prométhéenne.

### ***Les confluences***

Ensuite, la troisième phase correspond aux « confluences » et aux alliances comprises entre 1906 et 1934, avec d'autres courants apparentés. Celle-ci désigne le moment où le mythe acquiert l'acceptation de la part des institutions, « par la

---

<sup>188</sup> Voir Lettre à Albert Bartholomé, mars 1883. Joris-Karl Huysmans cité dans Aude Jeannerod, « Correspondances baudelairiennes entre couleur et littérature chez Joris-Karl Huysmans » in *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires*, 14, p. 17.

<sup>189</sup> De la même façon que ces archétypes apparaissent dans la peinture et dans la littérature, à l'intérieur de la phase du « partage des eaux » il y a des synergies thématiques dans le cinéma à propos de la femme fatale et la danse, comme *La danse serpentine* (1887), filmée par Auguste et Louis Lumière.

reconnaissance et l'appui d'autorités en place, de personnalités influentes » (Durand, 1996a, p. 85). Il s'agit de la phase la plus déterminante, car à ce stade nous assistons à un environnement esthétique, poétique, politique assez mixte, comme les inventions liées au progrès, le développement des sciences et des techniques, la raison et la laïcité au dessous de la religion. Après l'état d'esprit dans une Europe fin-de-siècle en mutation, une nouvelle esthétique est confrontée à une altérité esthétique, thématique et idéologique variée au cours du modernisme, au sein des mouvements d'avant-garde menés par les futuristes, les dadaïstes et les cubistes qui apparaissent entre 1909 et 1930 dans tous les arts. Cette nouvelle esthétique obéira à un profil commun qui prendra forme dans le mythe dionysiaque qui avait commençait à éclipser les mythes prométhéens dans la phase précédente.

Nous devons cependant noter que dans le langage musical les mythes de Dionysos s'entremêlent avec ceux de Prométhée dans la composition *Prométhée triomphant* (1908) de Paul Reboux. Mais L'agitation des viticulteurs dans le Midi de la France en 1907<sup>190</sup> ou le début de la période cubiste avec *Les Demoiselles d'Avignon* renvoient à une symbolique clairement dionysiaque qui s'inscrit à travers de signes tels que ceux que Maria Daraki (1985) met en relief : « la vigne flamboyante fille de la terre noire [...], la fontaine de lierre à l'eau couleur de vin, les replis fleuris des prairies souterraines, la fleur noire » (p. 30). De plus, malgré une époque marquée par la Seconde guerre mondiale, il faut souligner le choc intellectuel entre la pensée positiviste et la physique quantique, la psychologie et la psychanalyse. En ce sens, la citation de Louis Aragon (1989) sur le mouvement dada et le surréalisme dominants à cette époque n'est pas anodine. Ces eaux dites tumultueuses se réfèrent à une période « traversée par cette bande sauvage, agressive, animée d'un étrange mélange d'humour et de gravité sombre » (p. 58) qui incarne les valeurs de Dionysos, ainsi que l'abandon d'un sentiment individuel et romantique pour admirer les avancés techniques dans le domaine industriel, la transgression collective et la cohésion des communautés locales, l'apogée des sports et des jeux de salons, la mode et la vitesse.

En outre, les fleurs deviennent un symbole que nous rapprochons de Dionysos, tout en suivant Eduardo Cirlo (2004), pour qui celles-ci évoquent « la fugacité des

---

<sup>190</sup> Voir à ce sujet Pic, F. ; Sagnes, J. (1989). « La crise de 1907 en Languedoc et en Roussillon : bilan historiographique et essai de bibliographie ». *Annales du Midi*, 101(187), 289-320.

choses, du printemps et de la beauté, la brièveté de l'existence et de l'éphémère des plaisirs » pour « stimuler le plaisir de la vie » (p. 205). Les fleurs se lient avec la danse dans *American Picnic* (1918), le chef-d'œuvre de Juliette Roche. C'est ici, incontestablement, où l'artiste évoque l'imaginaire dionysiaque, à travers l'union des ethnies — ou « tribus » (Cf. Maffesoli, 1988) —, la connexion entre les hommes et la nature. Cette œuvre montre des redondances thématiques par rapport à *La danse* (1910) de Henri Matisse, en ce qui concerne le chromatique et les figures humaines, ainsi qu'avec les œuvres de Florine Stettheimer, *Picnic at Bedford Hills* (1918) et *La fête à Duchamp* (1917), qui mettent en exergue les pulsions, le *carpe diem* et la revendication des désirs. De cette façon, Maffesoli (2009) évoque que « la religiosité ambiante doit être comprise dans l'un des sens étymologiques attribués à ce mot : le désir, le plaisir, d'être connecté à l'autre. Que cet autre soit le groupe, la nature ou la divinité » (p. 51). Dans la même ligne de pensée, nous avons également inscrit à cette phase *Le Rêve* (1910) de Henri Rousseau et *Pandora* (1914) de Odilon Redon, où la figure féminine est placée dans un paysage entouré d'une grande variété de fleurs richement colorées, ressemblant au Paradis. En outre, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918) de Marcel Proust, traduit l'esprit de Dionysos, au moment de considérer que « le temps dont nous disposons chaque jour est élastique ; les passions que nous ressentons le dilatent, celles que nous inspirons le rétrécissent et l'habitude le remplit » (1924, p. 109).

### *Au nom du fleuve*

La quatrième métaphore potamologique est appelée par Gilbert Durand (1996a) « au nom du fleuve ». Elle désigne le moment où « un mythe ou une histoire renforcée par la légende promeut un personnage réel ou fictif qui dénomme et typifie le bassin sémantique » (p. 85). Dans le même ordre d'idées, Albert Camus, dans *Prométhée aux Enfers*, soutient que les mythes « attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte » (Camus, 1954, p. 123). Ainsi, de même que le courant prométhéen du XIX<sup>e</sup> siècle est incarné par Gustave Eiffel, Louis Pasteur, Jules Verne ou Émile Zola, et d'autres rôles comme l'inventeur, l'ingénieur, en modernité c'est Dionysos — le rêveur face au conquéreur, l'hédoniste face au contestateur — qui prend le relais de 1934 à 1962. Tel que Paul Claudel (1994 [1934]) le soutient, tout en appelant un catholicisme cosmique, où selon nos hypothèses,

l'homme dionysiaque qui éclore, « même pour le simple envol d'un papillon tout le ciel est nécessaire. Vous ne pouvez comprendre une pâquerette dans l'herbe si vous ne comprenez pas le soleil parmi les étoiles » (151). C'est à ce moment que, malgré les effets de la guerre qui ressuscitent une vision chrétienne du monde, le visage de l'homme en expansion ainsi qu'un regain de liberté s'imposent dès 1934. Pour Michel Maffesoli, il s'agit d'un moyen d'expression des instincts vitaux réprimés, qui prennent donc une forme destructrice. Le dionysiaque est ainsi constitué lors de cette période comme une technique culturelle dont le fondement est le maintien de l'équilibre social basé sur la gestion de son déséquilibre. Ruth Benedict (2019 [1935]) le définit dans ce sens comme un « mécanisme culturel perturbateur » (p. 257).

Tout en étant *Prométhée aux enfers* (1954) avec la pensée d'Albert Camus, notons bien l'œuvre *Dionysos crachant* (1958) de Salvador Dalí, où il semble attribuer au dieu de la viticulture — « symbole des forces naturelles de la vie, de la bioénergie dans l'homme » (Reich, 1973, p. 190) —, une condition vitale, nourrissante, par opposition à la stérilité qu'il perçoit dans les dogmatismes artistiques, y compris l'incontestable courant fonctionnaliste alors établi (Cf. Dalí, 1993, p. 69). Dans ce contexte, ce n'est pas un hasard si nous avons assisté à l'émergence de « l'écophilosophie » chez Næss en 1960 — nous y reviendrons —, et de « la pensée sauvage » chez Lévi-Strauss en 1962.

De plus, Dionysos est perméable à *Le Lotissement du ciel*, roman qui, aux dires de Blaise Cendrars (1949), est « plein d'oiseaux, d'ailes, d'anges, de saints, d'enfants, de fleurs, de lumière, de rêve éveillé, mais il contient aussi toute la faune et toute la flore redoutable de la nuit et des ailes de chauve-souris » (2013, p. 747). Plus tard, Dionysos se typifie par le biais de la figure de *La vierge noire* (1951) dans la production artistique de Louis Cattiaux, à côté de *La fécondation de la Vierge* ou *La Vierge solaire* : « Je peins des Vierges Éternelles dont nul ne connaît le vrai nom sinon celui qui les épouse » (Cattiaux cité dans Arola, 2006, p. 359). De manière parallèle, dans cette période nous identifions les dessins *Végétation érotique* (1939), *Dionysos et une délirante* (1941) et *Terre érotique* (1955), le panneau masque de *L'Origine du monde*, conçus par André Masson et révélateurs de l'âme dionysiaque. Celles-ci s'appuient sur le plan littéraire, comme par exemple, *Con d'Irène* de Louis Aragon (1928) ou annoncent un imaginaire sexuel qui s'étend jusqu'aux *Trophées érotiques* (1962). Il est

intéressant de noter cet intérêt pour la mythologie dionysiaque dans l'imaginaire d'André Masson, qui soutient : « Bataille et moi, qui nous occupons des mythes grecs les plus sombres, en particulier les mythes dionysiaques et celui du labyrinthe de Crète, avons souligné que notre époque était tout à fait 'minotauresque' » (Masson cité dans Nicol, 2014, p. 209). Rappelons que la terre chez Masson « est un astre de feu. Et ce feu vient de ses entrailles, comme le Minotaure lui-même, divinité chtonienne » (p. 210), tout comme Dionysos.

Nous pouvons ainsi constater que de la même manière qu'une rivière est formée par des affluents qui enrichissent et renforcent son débit, un courant culturel a besoin du soutien et de la reconnaissance de personnalités influentes, voire d'autorités. Tout mythe de civilisation nécessite un support social et historique pour typifier une époque socio-culturelle :

Le « nom du fleuve » implique une forte mythisation de celui qui le porte, tel par exemple saint François et son mythe recensé par les hagiographes Bonaventure et Thomas de Celano. Que l'on ne s'étonne pas de cette inattendue référence de ma part ! Mettre Freud au plus profond du fleuve n'est pas du tout un garant de la « vérité » du freudisme. Mais simplement un garant de sa prégnance sémantique. L'histoire, loin de là, n'est pas une échelle triomphale de vérités. Puisque la science peut encore et toujours progresser, c'est qu'elle est historiquement faite d'erreurs rectifiées... (Durand, 1996a, pp. 102-103)

Nous devons ainsi tenir en compte quelques figures remythologisatrices à l'époque, comme Sigmund Freud et Carl Gustav Jung avec *Mysterium Conjunctionis* (1955) dans le domaine de la psychanalyse et la psychologie analytique, situé entre l'intuition et la sensation, le réel et l'irréel, entre l'imagination et l'imaginaire<sup>191</sup>. Suivant les prémisses étudiées en psychanalyse, la modernité apporte le développement de systèmes techniques de projection toujours plus parfaits, dans lesquels la création de

---

<sup>191</sup> Les œuvres de Jung et de Freud ont permis de consolider une théorie très populaire au XX<sup>e</sup> siècle. Jean Paul Sartre a été l'un des premiers auteurs à réfléchir sur ces processus projectifs appliqués à la vie sociale contemporaine. Dans son ouvrage *L'imaginaire* (1940) et dans son essai antérieur de *L'imagination* (1936), Sartre polémique la théorie de Jung en affirmant que l'imaginaire représente l'essence de la vie, le sens implicite de tout ce qui est réel, et est une sorte de perception renouvelée.

l'illusion de la réalité est très réussie. Ces facteurs accélèrent considérablement l'activité psychologique imaginative vers la moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Edgar Morin, qui fait paraître au début des années 1960 deux textes fondamentaux, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) et *L'esprit du temps* (1962), intègre les valeurs dionysiaques à sa théorie, en empruntant le concept d'imaginaire collectif, semblable à celui de la sphère psychique ou de la noosphère, mais avec une ambition plus généraliste et en utilisant l'analogie avec la psyché individuelle jungienne : l'imaginaire sera donc conçu comme l'ensemble des représentations, projections, formes qui existent dans une culture à un moment donné. Ces formes proviennent d'archétypes, et cette projection globale, créée par les médias et la publicité en tant que *folle du logis* dionysiaque, la photographie et le cinéma — ainsi que toute forme d'image illusoire — révèlent des formes archaïques de la cognition symbolique. Face au modèle industriel et productiviste qui tant a envahi la société décadentiste, Michel Maffesoli (2007) soutient, tout en embrassant une dimension dynamique et dionysiaque du social dans le cadre de l'anthropologie politique, qu'il existe d'autres manières d'être au monde et au temps qui passe<sup>192</sup>, à savoir, d'autres pratiques sociétales plus transgressives qui vont changer notre relation avec le corps, notre rapport au monde. C'est ce que, dans le même ordre d'idées, Jung appelle « le mystère dionysiaque »<sup>193</sup> ou Wilhelm Reich « l'orgasme »<sup>194</sup>.

### *L'aménagement des rives*

Puis, vingt-huit ans plus tard, après 1962, nous assistons à « l'aménagement des rives », c'est-à-dire, à une consolidation stylistique au moyen de l'élaboration des mythes « littéraires », à côté des traits rationalistes et philosophiques. Gilbert Durand (1996a) exprime qu'il s'agit du « moment des seconds fondateurs, des théoriciens. Quelquefois des crues exagèrent certains traits typiques du courant » (p. 85). C'est l'époque des théoriciens et aussi l'époque où Hermès va se consolider, car il sera le premier à incarner les paramètres postmodernes, comme la mondialisation, la

---

<sup>192</sup> Sur ce point, Michel Maffesoli (2007) soutient qu'il faudrait mieux « penser les nouvelles et par bien des aspects, anciennes formes d'une être-ensemble faisant sa mue. Penser l'immoralisme éthique en son éternel recommencement ! » (p. 46).

<sup>193</sup> D'après Jung (1970), « le mystère dionysiaque antique » est lié au « jeu des satyres et son implication tragique : le déchirement sanglant du dieu devenu bête » (p. 120).

<sup>194</sup> Quant à la découverte de l'orgone, Michel Maffesoli (1985) récupère la notion de Wilhelm Reich, par laquelle, « on entend la manière dont l'individu emploie son énergie biologique, combien il en accumule et combien il en libère dans l'orgasme. Les facteurs présidant à cette régulation sont d'ordre sociologique, psychologique et biologique » (p. 27).

communication, l'effervescences des voyages et de la technocratie. D'après le schéma de l'Appendice E, nous repérons comment loin d'une stabilisation de la nominalisation — ou institutionnalisation — de Dionysos, les myèmes d'Hermès commencent pourtant à se réactiver dans les études de Michel Serres (1969), auteur qui, loin de prétendre créer une nouvelle herméneutique, présente la nature et l'essence du dieu messager des flux communicatifs, qui traduit un code en un autre, et qui est avant tout un message en soi-même. Aussi dans le domaine politique, le *Mouvement de libération des femmes* s'inscrit, en effet, dans la lignée du discours écoféministe et philosophique de Françoise d'Eaubonne (1979), par opposition au féministe de Simone de Beauvoir (1949). Hermès, dieu de la jonction des polarités adverses, va gouverner toute intervention éducative, politique et socio-culturelle quand elle institue des médiations dans le tissu complexe des significations mythiques, dans l'épicentre de la socialité et de nos activités humaines. Gilbert Durand met en lumière le truchement de mouvements à la fin d'une période socioculturelle dans laquelle se consolide le bassin sémantique qui caractérise le mythe décadent et qui, comme nous l'avons déjà indiqué, avait pris fin vers 1910. C'est le moment où Prométhée entre en déclin et nous assistons à la résurgence et à la consolidation de Dionysos en connivence, bien sûr, avec un Hermès de plus en plus puissant. C'est la crise entre ces deux figures mythologiques ou deux attitudes complémentaires (Cf. Reich, 1973), ou bien, entre Prométhée, Dionysos et Hermès, d'après la mythologie durandienne<sup>195</sup>.

À partir des réminiscences de Dionysos, en conjonction avec les traits d'Hermès, nous pouvons repérer dans cette phase du bassin sémantique des œuvres dotées d'un langage symbolique qui renforce le caractère élémentaire du féminin, la vierge en tant que Sophia et génitrice de l'esprit, comme nous détaillons plus tard, telles que *La virgen negra* et *La caja de Pandora* (1963) de Gabriel Barceló. Ces œuvres annoncent l'esprit de la révolution de 1968, avec un Dionysos qui résiste à la prééminence d'Hermès :

Si Prométhée, dieu de la modernité industrielle et du progrès, semble connaître un ultime sursaut, Dionysos, emblème de la transgression pulsionnelle, paraît (re)prendre sa place par son irruption sauvage, avant

---

<sup>195</sup> Dans *Figures Mythiques et visages de l'œuvre*, Gilbert Durand (1979) met en exergue « les compensations d'un mythe par l'autre » dans un schéma temporel qui s'écoule de 1780 à 1920. Les courbes superposables du mythe M, P et Z dévoilent « un système de mythes compensés de deux ou plusieurs mythes » (p. 378).

que les deux ne quittent finalement l'histoire, à la fin du XXe siècle, au profit d'un retour d'Hermès, figure des échanges et de la communication. (Wunenburger, 2019, p. 1-2)

Dans un contexte fortement marqué par la contre-culture hippie qui « aspire davantage à la réalisation d'un âge d'or naturaliste qu'à l'avènement d'une société industrielle libérée de l'exploitation » (p. 4), nous retrouvons des productions culturelles liées au corps et à la nature, comme par exemple, la sculpture *Cybèle* (1972) de Salvador Dalí, *Corps de terre* (1973) de Ana Mendieta, *Gaïa* (1975) de Victor Vasarely ou même *Terre et fondation* (1986) de Isaac Asimov.

### ***L'épuisement des deltas***

Enfin, le parcours du *potamos* finit avec « l'épuisement des deltas » vers 1990, c'est-à-dire, l'embranchement des trois courants mythologiques — prométhéenne, dionysiaque et hermésienne —. Cette période s'est développée au cours des trente dernières années et renvoie au moment où il se forment des méandres, c'est-à-dire, des dérivations au présent ; « le courant du fleuve affaibli se subdivise et se laisse capter par des courants voisins » (Durand, 1996a, p. 85). Dans ce cas, il s'agirait d'une postmodernité ou d'une « hypermodernité » (Charles, 2014) qui, bien qu'elle suive, d'un point de vue métaphorique, le courant du fleuve depuis son embouchure, se jette dans la mer salée. Dans ce contexte, la question se pose de savoir si la période postmoderne est emblématique de l'épuisement des deltas d'Hermès, ou si, au contraire, est sensible aux nouveaux ruissellements prométhéens qui commencent à se réactiver par le biais de la production et le progrès technologique. Pendant la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle, les transformations se poursuivent rapidement. De nombreux auteurs, parmi lesquels des futurologues et des spécialistes de la technologie, sont convaincus que tous les changements en cours déboucheront, à court terme, sur une véritable révolution (Cf. McLuhan, 2017), tant dans la vie quotidienne que dans le système économique, les télécommunications et l'industrie des médias. À ce propos, Antoine Faivre relève chez Hermès « sa fonction de guide, liée à son extrême mobilité » et « sa maîtrise du discours et de l'interprétation, garante d'un certain type de savoir » (Brunel, 1988, p. 734).

De cet état d'esprit hermésien qui rêve d'un renouvellement du monde et qui s'accentue concrètement dans les productions culturelles de la société française de fin de siècle, « les utopèmes ». Ceux-ci sont définis comme des « unités significatives de la rêverie utopique » (Pessin, 2001, p. 132) surgissant dans le but de foisonner de nouveaux paysages constituant le squelette de toute utopie politique et sociale aujourd'hui, comme dans *La Tristesse de Gaïa* (2010) et *Face à Gaïa* (2015) de Bruno Latour. La figure d'Hermès traduit les effets de la mondialisation, la transformation de la société dionysiaque de consommation en société virtualisée, mais elle est en même temps présente dans les discours écologiques face à une postmodernité technologique. Des mouvements littéraires tels que l'écopoétique face à l'écocritique, cherchent à identifier les formes poétiques mises en exergue par les auteurs au moment de convoquer la nature. En outre, il faut souligner la naissance de la géopoétique par Kenneth White (1992), une approche qui s'intéresse à la relation de l'homme avec l'espace à travers les expériences sensorielles et les émotions.

En ce sens, nous devons mettre le doigt sur des œuvres qui remettent en question notre rapport à la nature, spécialement à la matière salée comme dans *Les cristaux d'Aphrodite* (2015) de Bernard Moinier et Oliver Weller, *Matrice* (2016) de Faten Chouba Skhiri ou *Le Pacte de sel* (2017) de Béatrice Bourrier. Ces œuvres ont un commun la résurgence prégnante du mythe d'Hermès et la redondance des symboles cycliques et mystiques, à savoir, les symboles liés à l'inversion et à l'intimité (Cf., Durand, 2016, p. 281) que Carolyn Merchant (2021) assimile aux allégories féminines de la nature, « notamment à travers la métaphore de la Terre comme femme » (p. 428). D'après Pierre Hadot (2004), « ces symboles peuvent inspirer les œuvres d'art, les poèmes, les discours philosophiques ou la pratique de la vie courante » (p. 17). Ils attestent le retour à l'art d'Hermès, le nouvel androgyne et l'holisme postmoderne au milieu d'un contexte où Prométhée se réactive et déclenche la propagation de la technologie, tout en mettant l'accent sur la production industrielle et la surexploitation de Gaïa.

### 3.2. Configuration tripartite des mythes

Une fois que nous avons proposé une quantification du bassin en sept cents ans, il faut tenir en compte d'autres aspects terminologiques : ces phases coïncident

directement avec les trois groupes de mythes proposés par Frédéric Monneyron (2014) — « mythes en train de mourir », « mythes dominants » et « mythes en train de naître »<sup>196</sup> — à côté de la classification établie par Jacques Moreau (2009) dans le domaine social — « mythe fondateur », « d'identification » et « d'espoir » —, que nous reprendrons au moment de définir les trois identités de Pandore. De même que Gilbert Durand parle du retour d'Hermès, tout en étant complémentaire à Dionysos —, Michel Maffesoli se penche sur la figure chthonienne dionysiaque, et Gilles Lipovetsky (2004) parle de la domination de Narcisse — « l'hypernarcissisme » et de Prométhée — sous le « surinvestissement prométhéen » — au XX<sup>e</sup> siècle et à l'ère postmoderne ou hypermoderne. Afin de mieux comprendre ce carrefour mythanalytique, en réponse à nos premières hypothèses, nous proposons une nouvelle lecture du bassin sémantique.

À l'intérieur du bassin sémantique qui va de 1850 au présent, trois mythes culturels indo-européens coexistent en tension : Prométhée, Dionysos et Hermès. Afin de vérifier approximativement le trajet anthropologique et la fréquence d'utilisation des trois divinités qui occupent notre corpus d'étude, cette recherche se sert de l'outil *Google Ngram Viewer*<sup>197</sup> et son potentiel en termes d'analyse culturelle<sup>198</sup>. Complémentaires à la mythodologie et à l'étude du bassin sémantique durandien, les outils algorithmiques d'analyse culturelle pourraient, en ce sens, confirmer nos hypothèses d'un point de vue transhistorique. Néanmoins, il faut être attentif et prudent dans l'interprétation du graphique, car l'analyse herméneutique et symbolique des textes, c'est-à-dire mythocritique ou même mythanalytique — lorsqu'elle est perméable à l'analyse de la pensée des sociétés — est une chose, et l'analyse quantitative fournie par cet outil en est une autre. Cependant, les deux se complètent dans notre étude du bassin sémantique. Ce logiciel réalise une analyse des références bibliographiques numériques à l'aide des visualisations quantitatives sur

---

<sup>196</sup> C'est en raison des notions durandiennes de « pérennité », « dérivation » et « usure » que Frédéric Monneyron distingue trois types de mythes : en premier lieu, il situe les « mythes en train de mourir » au niveau du sillage encore palpitant « des mythes d'hier ». En deuxième lieu, il distingue les « mythes dominants », c'est-à-dire, les figures mythiques qui gouvernent une société du moment et qui sont « l'expression et la stylisation ». Enfin, les « mythes en train de naître » qui se réfèrent aux mythes qui marquent le devenir d'une société, « mais qu'il est très difficile de repérer dans le bruit général généré par ce foisonnement et cette prolifération d'images » (Monneyron, 2014, p. 44).

<sup>197</sup> Voir Pettit, M. (2016). « Historical time in the age of big data: Cultural psychology, historical change, and the Google Books Ngram Viewer ». *History of psychology*, 19(2), 141-153.

<sup>198</sup> Zięba, A. (2018). « Google Books Ngram Viewer in socio-cultural research ». *Research in Language (RiL)*, 16(3), 357-376.

la base de données de Google. En d'autres termes, il s'agit d'un algorithme qui plonge dans l'ensemble des sources textuelles indexées en ligne et, tout en s'appuyant sur la puissance des métadonnées utilisées dans cette indexation, effectue des comparaisons des occurrences et des redondances de termes, appelées « grammes », au cours du temps. Ce système nous fait penser à la relation entre le mytheme en tant qu'unité minimale de signification, par rapport aux récits mythiques. Arrêtons-nous quelques instants sur les graphiques de l'Appendice A proposant l'étude statistique de la pérennité terminologique à l'intérieur du bassin sémantique<sup>199</sup>. Les trois graphiques s'étendent de 1820 à 2019 afin de mieux comprendre l'héritage et la résonance des mythes avant 1850, période où commence le bassin sémantique de notre schéma. Il ne s'agit donc pas de penser qu'il y a un enchaînement consécutif des trois mythes, mais plutôt de parier sur une coexistence de ces mythes en tension, les uns étant dans une phase ascendante, d'autres épuisés et dans l'usure. Dans chacune des trois périodes, nous observons des phénomènes de contamination — ou plutôt des perméabilités — des mythes jusqu'à la stabilisation de la figure mythique du bassin. Il faut noter qu'il y a un mythe dominant au moment de la quatrième phase « au nom du fleuve » où Dionysos se nominalise<sup>200</sup> et Prométhée se trouve en phase régressive, tandis que Hermès est en phase ascendante. En ce sens, Gilbert Durand (1996a) propose une certaine superposition des mythes dans un contexte où ils ont à coexister :

Mais, en réalité, les mythes ne s'effacent pas dans la mémoire sociale, et on pourrait superposer les deux schémas, ce qui donnerait à peu près notre profil épistémologique, notre profil mythologique. Nous vivons encore du vieux Prométhée du XIX<sup>e</sup> siècle, il est dans nos pédagogies ; nous vivons encore dans nos médias d'une façon assez intensive du mythe de Dionysos; et nous vivons un tout petit peu seulement du nouveau mythe du XX<sup>e</sup> siècle, qui est ce mythe hermétiste qui transparaît ici et là. (p. 159)

---

<sup>199</sup> Voir Appendice A. Étude statistique de la pérennité terminologique à l'intérieur du bassin sémantique.

<sup>200</sup> La dénomination du mythe surgit après les phases des « ruissellements », « partage des eaux » et « confluences ». D'après Gilbert Durand (1996a), « le mythe latent est un personnage en quête d'auteur, ou mieux un mythogème [...] en quête d'un nom qui le fixe et le substantive. Le mythe est latent parce que son ethos est refoulé, il n'ose pas dire son nom ! » (p. 164).

Or, nous proposons une réinterprétation sur la base d'une triade mytho-analytique féminine. C'est pourquoi nous nous concentrerons par la suite sur un corpus d'analyse qui va d'Ève à Sophia — ce qui correspond respectivement à Prométhée et Dionysos —, et de Sophia à Gaïa — entendue comme le dieu Hermès auquel Gilbert Durand consacre tant de pages (*Cf.* 1979, p. 243) —. Ce trajet anthropologique s'étend donc des représentations décadentes de fin-de-siècle à une postmodernité profondément marquée par les humanités environnementales et une pensée écocritique qui coexiste avec la réactivation des thèmes prométhéens à travers le progrès technologique, l'exploration spatiale et l'exploitation des ressources naturelles. Autrement dit, ce contexte technocratique imprègne toutes les sphères de l'humain et du non-humain. Il dessine une rupture épistémique entre la femme et la nature, tandis qu'un mouvement éco-activisme au niveau artistique et littéraire s'éveille dans les sociétés postmodernes et propose d'établir des synergies entre la technologie et l'environnement : une conciliation des myèmes prométhéens du progrès, et à la fois, des myèmes chthoniens du dieu de la terre Dionysos, à côté des flux de communication, au niveau perceptif et cognitif, orchestrés par Hermès.

De cette façon, le premier et le troisième graphique (Appendice A, figure 1 et 3), se correspondent en parallèle, comme un miroir : le premier graphique — évolution de la fréquence de « Prométhée », « Dionysos » et « Hermès — montre que la ligne rouge représente le trajet de Prométhée, tandis que celle-ci correspond respectivement à Ève dans le troisième graphique — évolution de la fréquence d'« Ève », « Sophia » et « Gaïa » —. Entre eux, nous avons situé le deuxième graphique renvoyant à la courbe d'évolution de Pandore (Appendice A, figure 2), qui suit métaphoriquement la même courbure que le bassin sémantique (Appendice E). Ce rapport nous permet de mieux comprendre dans le chapitre suivant, l'hypothèse de Pandore en tant que seul mythe dominant dans le bassin sémantique à travers les trois identités archétypales constatées dans le troisième graphique (Appendice A, figure 3). Voici ce que cette thèse prétend, c'est de donner comme exemple du fonctionnement d'un bassin sémantique à partir de trois groupes de mythogèmes complémentaires — trois figures mythiques de référence — qui structurent nos sociétés à trois époques historiques, tout en s'articulant dans nos imaginaires, nos identités et nos connaissances.

Comme nous pouvons apprécier dans le schéma de l'Appendice E, notre corpus d'analyse évidence la prééminence d'Ève, analogue à Prométhée, pendant le décadentisme. À partir de 1930, Sophia s'impose, donnant lieu à des hauts et des bas dans la courbe graphique, en coexistence avec Ève. En outre, les valeurs de Gaïa, qui étaient en sommeil pendant cette période, se réactivent en 1970, *in crescendo*, avec les publications autour de la pensée écoféministe et l'écocritique. Cependant, en 1980, les thèmes liés aux écosophies, orchestrées du point de vue sociologique, selon Michel Maffesoli, par Dionysos, prennent le dessus, jusqu'en 2019, où Prométhée gouverne une postmodernité technocratique à nouveau affectée par le mythe du progrès.

Ce résultat a été accompagné de notre analyse mythodologique afin de vérifier comment ces données justifient une telle énervation de la courbe associée à ces figures mythologiques. Le résultat produit par cet outil d'analyse confirmerait la thèse selon laquelle le pic du graphique pour les années mentionnées, c'est-à-dire la forme de la courbe — analogue à celle du bassin sémantique —, est le miroir d'un événement crucial dans l'histoire. Si l'hypothèse était correcte, alors, en plus de la découverte d'un soutien empirique obtenu par des moyens algorithmiques, l'aptitude de cet outil et d'autres outils similaires à confirmer ou infirmer des événements historiques serait également avalisé, d'un point de vue épistémologique. Sur le fond, la question suivante se poserait : dans quelle mesure les outils quantitatifs sont-ils capables de révéler des explications de phénomènes sociaux et historiques ? La possibilité de visualiser des modèles et des tendances sur la base de l'analyse de données quantitatives, accompagnée de la mythodologie durandienne témoignerait l'avancée de ce qui est préconisé comme un nouveau paradigme technoculturel. Examinons minutieusement la manière dont il est possible de construire ce phasage sémantique en raison des isotopies culturelles disposées en trois courbes périodiques.

### **3.2.1. Prométhée (1850-1900)**

Tout d'abord, au cours du décadentisme nous assistons à ce que Françoise Bonardel (1993) appelle le « cycle du déclin et règne de Prométhée » (p. 163), ou en termes des auteurs cités préalablement, à un « mythe en train de mourir » (Monneyron, 2014), à savoir, un mythe d'hier, ou bien, un « mythe fondateur » (Moreau, 2009) d'une pensée que nous avons héritée du passé. Cela s'explique par l'hypothèse selon laquelle,

avant 1850, c'est Hermès qui prévalait dans les discours sociaux, littéraires et artistiques. En effet, « une société vit au moins sur deux mythes », et dans le cadre de cette recherche, il s'agit bien d'« un mythe ascendant et qui s'épuise », comme c'est le cas d'Hermès, « et, au contraire, un courant mythologique qui va s'abreuver aux profondeurs de l'inconscient social » (Durand, 1996a, p. 152), comme Prométhée, à partir de 1850. C'est à cette date que nous commençons le contexte de notre analyse. Toutefois, avant d'interroger la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et la présence de Prométhée, il convient de mettre en évidence les antécédents de cette phase afin de mieux comprendre la logique cyclique du bassin sémantique.

Les deltas d'Hermès sont perméables au début de cette période, c'est pourquoi, selon notre point de vue et l'analyse de Gilbert Durand, certains de ses mythèmes sont présents en 1850. Horrifié par la transformation de la perception de la nature au début de l'ère industrielle, Friedrich Schiller (1854) exprime dans le poème *Les dieux de la Grèce* (1788) comment « dépouillée de sa divinité, ignorante de la joie qu'elle donne, la nature n'éprouve point le ravissement de sa splendeur [...] elle ressemble au pendule qui suit servilement les lois de la pesanteur » (p. 152). C'est dans cette optique que le premier graphique (Appendice A, figure 1) montre clairement les traces de la domination d'Hermès dans la plupart des productions socio-culturelles et événements historiques contextualisés en Occident avant 1850, idée que nous partageons avec Gilbert Durand (1979) :

Alors que cette charnière entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le XIX<sup>e</sup> siècle apparaît à l'analyse positiviste comme le moment du progrès majeur et du triomphe de l'extraversion conquérante de l'Occident, c'est paradoxalement à cet instant précis que se creuse dans cette ascension irrésistible la caverne romantique de l'intimisme et que, point par point, des valeurs antagonistes viennent compenser et charger de nostalgie, sinon de culpabilité, l'axiologie triomphante du monde nouveau émergeant de la Révolution française. (p. 222)

Il ne sera pas l'occasion de décrire à propos toute les œuvres littéraires et artistiques occidentales, car comme Gilbert Durand (1979) l'affirme « trop souvent les arbres cachent la forêt » (p. 245). Malgré le *Prométhée déchaîné* de Percy Bysshe et le

chef d'œuvre *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley, tous deux parus en 1819, il convient cependant de souligner les auteurs le plus emblématiques qui, vers 1820, embrassent la figure d'Hermès, à une époque où le Grand Œuvre — voire l'alchimie du verbe ! — était en vogue. Dans une époque marquée par le paroxysme des tensions sociales dans une Europe qui fait l'expérience de la révolution, l'*Hermès* inachevé d'André Chénier, paraît progressivement en 1819 : « Écoutez donc ces chants d'Hermès dépositaires, où l'homme antique, errant dans ses routes premières, fait revivre à vos yeux l'empreinte de ses pas » (1826, pp. 28-29). Aussi le roman balzacien a pour sujet Hermès et son caractère mystique. Dans *La Comédie Humaine* (1830), les traits de cette divinité renvoient donc à la communication, l'interférence, les transits, la traduction du langage alchimique, l'union harmonieuse d'opposés polaires et la transmission du savoir. Concrètement, dans *La Recherche de l'Absolu* (1834), Balzac (2014) décrit comment le valet Lemulquinier « se couchait en se disant : « Demain peut-être nagerons-nous dans l'or » (p. 42), ou bien Balthazar Claës, d'après qui :

Stahl, Becher, Paracelse, Agrippa, tous les grands chercheurs de causes occultes avaient pour mot d'ordre le Trismégiste, qui veut dire le grand Temaire. Les ignorants, habitués à condamner l'alchimie, cette chimie transcendante, ne savent sans doute pas que nous nous occupons à justifier les recherches passionnées de ces grands hommes ! ». (p. 57)

Cependant, à partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la société assiste à l'irruption et à la prégnance du mythe de Prométhée et sa menace sur Hermès par le renouveau de ses mythèmes dans une époque où le positivisme, le développement industriel, les machines et les faits historiques acquièrent le caractère d'une théologie commune en Occident : c'est le triomphe du mythe de Prométhée — dont les mythèmes reviendront timidement plus tard avec la conquête de l'espace<sup>201</sup> —, héros « contestataire, voleur du secret de la puissance divine, bienfaiteur des Hommes injustement puni, tels sont les mythèmes qui construisent cette grande image que viendra conforter, bien sûr, la biographie mythique de Napoléon » (Durand, 1996a, p. 27). D'après, Raymond Trousson, Prométhée se définit comme l'un des récits mythiques « les plus anciens et les plus universels » (1988, p. 1187), de sorte que nous pourrions élargir la quête mythologique au-delà de

---

<sup>201</sup> Voir Pierre-Henri Simon, « La victoire de Prométhée » in *Le Monde*, 19 avril 1961.

l'Occident, « jusqu'au lointain berceau de l'Inde » (Séchan, 1951, p. 10). En effet, ce titan est présent dans la plupart des cultures. Originaire de la poésie hésiodique, il apparaît comme le portrait épiphanique de l'homme, façonné à l'image des dieux à partir du limon de la terre, mais aussi comme le héros protecteur de l'humanité à laquelle il a procuré le feu civilisateur, en plus des techniques et les arts. Comme le montre le diagramme du bassin sémantique (Appendice E), établi sur la base des manifestations artistiques et littéraires, qui sont le véhicule idéologique et expressif des sociétés, nous nous limitons aux œuvres qui font « émerger » le nom du héros dans le titre. Ainsi, nous pouvons citer *Prométhée* de Franz Liszt en 1850, ou celui de Louise Ackermann et de Carl Rahl en 1865, ainsi que la figure d'Arthur Rimbaud et l'autodénomination « voleur du feu » (Brunel, 2017, p. 81) utilisée en 1871, pour identifier, dans un premier abord, les redondances symboliques autour du titan.

Bien avant, le *Prométhée* de Goethe devient le point de départ d'une nouvelle conception du mythe à partir d'un titanisme dit romantique<sup>202</sup>, imprégné de l'athéisme et la rébellion contre Zeus. La libération de Prométhée est aussi la libération de l'humanité, qui entraîne un avenir de bonheur grâce à la raison et à la bonté, vertus que le titan a incarnées de manière exemplaire. C'est pourquoi cette figure devient la base métaphysique à partir de laquelle éliminer définitivement tout vestige de religion, comme le montreront *Prométhée* de Eugen von Jagow (1893) ou *Prométhée* de Roger Dumas (1897). Ce « mythe titanesque » (Durand, 1979, p. 226) reflète, à ce stade, la pensée occidentale, puisque la connaissance, symbolisée par la lumière du feu, est aussi liée à la rébellion. Le motif de la rébellion de Prométhée ne sera plus fondamentalement la revendication de son statut de créateur, comme chez Goethe, ni la rédemption de l'humanité, comme chez Shelley, ni la négation de l'existence de Dieu comme fin ultime chez Louise Ackermann. La connaissance, principal instrument du progrès et de la libération de l'humanité de la tutelle de la religion, est désormais la raison ultime pour laquelle Prométhée, au risque de son échec et de sa trahison, entreprend sa

---

<sup>202</sup> Outre le *Prométhée* de Goethe, le *Prométhée* signé par Shelley en 1820 est la première œuvre importante sur le titan dans le mouvement romantique, c'est pourquoi nous pouvons la considérer comme un chef d'œuvre du titanisme romantique. Shelley fait référence dans son œuvre à la nouvelle tyrannie instaurée par la Révolution française, le mythe ne pouvait qu'être attractif en tant que symbole de la rébellion politique, bien que cette association ne soit pas toujours d'un point de vue strictement libéral, comme en témoignent les comparaisons du titan avec Napoléon dans *Prométhée* (1832) de Vincenzo Monti, ou trois ans plus tard, avec le *Napoléon* (1835) de Edgar Quinet.

rébellion contre toute suprématie divine. Cependant, le scientisme positiviste et athée entre également en crise au début du siècle, donnant lieu à différentes réactions au sein d'une tendance générale à la récupération du spirituel. Le mythe de Prométhée servira à nouveau à illustrer ces réactions, qui vont de l'acceptation du vide total laissé par la science après la mort de Dieu, comme dans *La Mort de Prométhée* (1905) d'Edmée Delebecque, au retour inconditionnel à la religion traditionnelle, avec un Prométhée cherchant le pardon de Zeus — ou du Dieu chrétien — dans *Der entfesselte Prometheus* (1880) de Robert Schellwien ou *Der Kampf des Prometheus* (1895) de Christian von Ehrenfels. Entre ces deux imaginaires, nous retrouvons quelques tentatives de réconciliation entre science et religion, comme celles de Robert Bridges dans *Prometheus the Firegiver* (1883) et de J. G. Delerue dans *Le Prométhée de l'avenir* (1895), ainsi que dans le *Prométhée libérateur* (1897) de Stanislas Millet. Ainsi, dans *Prometheus und Epimetheus* (1881) et plus tard dans *Prometheus der Dulder* (1921), Carl Spitteler présente un Prométhée individualiste, fidèle à sa propre volonté par opposition à un Epiméthée grégaire qui incarne les conventions morales de la société. André Gide, quant à lui, offre un traitement presque comique au mythe dans son *Prométhée mal enchaîné* (1899) où le titan n'est pas vraiment enchaîné par Zeus, mais par lui-même, tandis que l'aigle qui le tourmente n'est autre que sa propre conscience morale.

En effet, le XIX<sup>e</sup> siècle a vu un grand nombre de créations incarnées par Prométhée en tant que mythe fondateur d'« une homéologie commune » (1996a, p. 81), au sens où Gilbert Durand l'exprime, au cours du décadentisme. Or, bien dans le bassin sémantique qui correspond au Romantisme, avant 1850, les mythes sont les suivants : « la nature, la peinture du paysage [...], l'intimisme romantique qui paradoxalement, émerge en plein progressisme des lumières révolutionnaires et des consolidations scientiste et positivistes » (Durand cité dans Montoro Araque, 2018, pp. 207-208). Ce détail est également visible dans l'Appendice A, sur la base de la fréquence du terme dans les sources textuelles qui ont été recueillies. De cette façon, Prométhée est celui « qui aima assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts », malgré la trahison et la belligérance entraînées par ses actions. Ainsi, nous pouvons parler de façon parallèle d'Ève, défiante et punie, et d'un processus d'allégorisation et d'évhémérisation de Prométhée, sous le

signe de la chute moralisante, qui occupera la première courbe du bassin sémantique. Nous verrons également plus tard que Gustave Moreau reprend Prométhée (1868) et Ève (1881 ; 1885) comme figures fondatrices de notre civilisation dans ses peintures à l'huile, comme figures dominantes.

Néanmoins, dans le cadre de la misogynie qui prévaut à cette époque, héritière du mythe biblique, nous pouvons reconnaître *L'Ève future* (1886) de Auguste, dit le comte de Villiers de l'Isle-Adam, qui, dans cette œuvre symboliste et surnaturaliste, projette l'image d'une femme mécanisée<sup>203</sup>. Rêveur d'une artificialisation fictive — ou visionnaire d'une logique culturelle dominée par notre rapport aux objets techniques dans l'ère du post-humain ou la postmodernité ! —, l'auteur nous fait réfléchir autour de la fabrication des femmes cyborgs (Cf. Haraway, 1995) par le discours idéologique masculin, son créateur : « Je suis vers toi, l'envoyée de ces régions sans bornes dont l'Homme ne peut entrevoir les pâles frontières qu'entre certains songes et certains sommeils » (Villiers de l'Isle-Adam, 1993, p. 251). Cette problématique de l'indistinction se développe également à travers la résurgence du mythe de l'androgynie aussi présente dans la peinture de Gustave Moreau et qui témoigne « l'ambiguïté de sexes chantée en cette fin de siècle sous le signe d'Hermès, compagnon de Dionysos » (Durand, 1979, p. 238). Certes, il faut mettre en lumière des moments où la figure de Prométhée n'a pas toujours gouverné de manière stable, mais a été affectée par l'irradiation d'Hermès et en effet, de Dionysos. Ceci explique que le mythe de Prométhée s'épuise au début du XX<sup>e</sup> siècle, une époque marquée par le désenchantement social et la dérive des querelles. L'incompatibilité entre le mythe titanique et les eaux de la modernité répond au fait que nous avons accepté de Prométhée le progrès et la technique, mais rejeté le reste de ses présents civilisateurs, comme les arts, la nature et la beauté, ravivés au XX<sup>e</sup> siècle autrement par Dionysos.

En outre, « à la croisée des fleuves romantiques et décadents » (2018, p. 203), Mercedes Montoro Araque situe l'œuvre de Théophile Gautier sous le signe d'Hermès, de même que Baudelaire se trouve au cœur de la rupture des valeurs prométhéennes, responsable de restaurer le mythe d'Hermès dans les années 1860 et 1870, comme nous

---

<sup>203</sup> Voir à ce sujet Hustvedt, A. (1996) « The pathology of Eve. Villiers de l'Isle-Adam and fin de siècle medical discourse ». In Raitt, A. W., & Rose, M. G. (Éd.), *Jeering Dreamers: Villiers de L'Isle-Adam's L'Eve Future at Our Fin de Siècle: a Collection of Essays* (Vol. 111, pp. 25-26). Rodopi.

pouvons repérer sur le premier graphique. De même que Gilbert Durand souligne que « Prométhée est chez Herder, Goethe, Balzac et Hugo » dans les années précédentes, selon Mercedes Montoro Araque, Hermès commence à se réactiver en Gautier. Ses recherches mythologiques montrent l'évidence des figures stylistiques qui reflètent le caractère alchimique et la prééminence de la figure d'Hermès dans l'art et la prose de cet écrivain pluridisciplinaire. Tout en reprenant les mots de Françoise Bonardel, elle s'interroge sur le fait que, « malgré les différences dans leur rapport au temps, à la matière et à la nature, les arts prométhéens et l'Art d'Hermès ne se croiseraient-ils pas leur destin dans l'œuvre gauthiériste, en signant par là, son inscription dans l'âme décadente ? » (Bonardel cité dans Montoro Araque, 2018, p. 121).

Ainsi, malgré ces variations mythémiques<sup>204</sup>, Prométhée, qui cohabite avec les réminiscences d'Hermès chez les romantiques décadents, est aussi présent chez Huysmans, dans sa dimension d'Ève qui, étant liée à l'archétype de la femme-plante, se reflète dans *À Rebours* à travers les plantes métalliques conçues par Des Esseintes, symbolisant l'artificiel et l'antinature. Sans doute le métal prométhéen, qui est également repris par Zola dans son bestiaire des machines, n'aurait-il pas été prêté « par l'homme à la nature pour lui permettre de créer des monstres » (Huysmans, 1977, p. 167) dans un environnement technique où le « contraste simultanée des valeurs » (Durand, 1979, p. 224) mythologiques teint les images « diurnes » de fin de siècle ?

### 3.2.2. *Dionysos (1910-1960)*

En deuxième lieu, nous assistons à une période qui se situe au milieu du bassin sémantique et qui chevauche entre deux imaginaires. C'est le retour de Dionysos qui s'institutionnalise, en perdant son aspect contestataire et sauvage, mais en renforçant son caractère migrateur, étranger et pluriel, capable de prendre des formes multiples, face au héros Prométhée qui est de plus en plus affaibli : « le mytheme prométhéen du bienfait par la technique, n'est plus incitateur dans nos civilisations désenchantées » (Durand, 1996a, p. 174). En effet, c'est même avant l'aube du XX<sup>e</sup>

---

<sup>204</sup> D'après l'analyse quantitative de notre étude, reflétée dans l'Appendice A, figure 1, dans les sources des années 1880 et 1899 nous pouvons constater encore une oscillation d'Hermès qui essaie de s'imposer de nouveau, du point de vue mythocritique, c'est-à-dire, à travers des sources textuelles comme la nouvelle suisse de Victorine Gautier, *Hermès*, parue en 1895. Il faut rappeler que ce graphique n'est pas aussi stable que la méthode de Gilbert Durand, car l'enregistrement des sources textuelles peut être sujet à des fluctuations. Cet outil est utilisé de manière complémentaire, car il faut envisager non seulement des données quantitatives, mais aussi considérer l'analyse herméneutique et mythologique.

siècle qu'il se produit l'éclipse de Prométhée, avec la brusque ascension provoquée par la domination de Dionysos dans l'œuvre de Charles Baudelaire et l'éloge à l'alcool, la recherche de la beauté et l'excès. Celle-ci est non seulement imprégnée des mythes hermésiens — quelquefois similaires à ceux d'Apollon<sup>205</sup> —, mais elle ouvre la voie au dieu du vin et avec lui, aux symboles de l'intimé nocturne. Sous la plume de Baudelaire, il se dévoilent des thèmes qui se trouvent également au cœur de l'œuvre de Nietzsche, comme l'ivresse libératrice issue de la musique et les sensations éveillées par les espaces et l'environnement. Ainsi, le poète exprime : « Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts » (Baudelaire, 1976, p. 784), liés, selon notre hypothèse, à l'archétype femme-rocher et aux symboles du sommet et du Sphinx. À propos de cette figure mythologique que nous mettons en rapport avec Sophia<sup>206</sup>, Gilbert Durand (1979) soutient que « Dionysos se signale d'abord par la monstrueuse apparition d'une figure de Sphinx de marbre noir » (p. 235). Comme une ménade énigmatique « discrète et cruelle » (Otto, 1962, p. 284), elle se trouve liée aux structures héroïques et en même temps aux structures mystiques du profond si caractéristique de l'arsenal de l'imagerie dionysiaque.

C'est ainsi que nous assistons à deux structures archétypiques différentes, partagées « entre l'ordre et le désordre, entre la défense et la transgression, entre l'abstinence et la gravité » (Tomas, 2003, p. 146), entre le bas et le haut, entre le verbe et la musique. Non seulement d'un point de vue herméneutique et symbolique, mais aussi par la désignation directe de la figure mythique, on rencontre Dionysos à cette époque dans un vaste héritage littéraire, ainsi que dans les mutations socio-politiques témoignant un profond jaillissement vital, à la manière du vin bouillonnant.

En effet, au cours de la modernité, Prométhée perd progressivement, aux dires de Pierre Albouy, sa puissance pour s'effacer au profit des « mythes de la connaissance

---

<sup>205</sup> Dans *La Naissance de la tragédie* (1872) et *Dithyrambes de Dionysos* (1889), la figure d'Apollon, de Dionysos et d'Hermès pourraient partager une union nécessaire. (Cf. Pierre Lance. « Le réveil de Dionysos » in *Au-delà de Nietzsche*, 1992). D'après Pierre Lance, laisser Hermès hors de l'équation nous donnerait une raison de plus pour le reconsidérer dans la dualité nietzschéenne Apollon-Dionysos comme figure de référence pour étudier l'art, la politique et la dimension psychologique de la culture. Cette trinité mythologique contribuerait à la compréhension des moyens civilisateurs de l'homme en tant qu'animal politique, tout en étant Hermès lié au verbe, Apollon au culte de l'image et Dionysos à la musique.

<sup>206</sup> Voir Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchétypes.

et du Moi » (Albouy, 1969, p. 97), comme c'est le cas d'Orphée et de Narcisse face à la collectivité et l'ivresse de Dionysos. En outre, l'auteur insiste sur l'idée que si la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, particulièrement le romantisme, avait tendance à se concentrer sur les révoltés — comme par exemple le *Prométhée* de Shelley qui vainc Jupiter —, en revanche, dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, le désenchantement social et la crise du sens deviennent des sujets récurrents. En ce sens, la révolte n'a plus pour aboutissement que l'échec et le désespoir, et par conséquent, une forte envie de s'y échapper. Il donne l'exemple des romans de André Malraux où tous les révolutionnaires échouent, ou encore celui de *L'Étranger*, d'Albert Camus, qui incarne parfaitement « cet affaiblissement des mythes de la révolte » (Albouy, 1969, p. 98). Le Dionysos nietzschéen a aussi retenu l'attention de Guillaume Apollinaire dont les échos au dieu dans son recueil *Alcools* (1913) sont incontournables.

En tant que figure représentative de la partie la plus sombre et la plus irrationnelle de la nature humaine, Dionysos, fils de Zeus et de Sémélé, est le dieu auquel les Grecs étaient reconnaissants d'avoir découvert le vin et les valeurs sociales et culturelles qui en découlent. Il s'agit d'une divinité aussi vénérée qu'étrange et énigmatique. En raison de son trait essentiel de métamorphose, le dieu Dionysos est lié aux réflexions sur la nature humaine — dans une clé freudienne et jungienne —, capable de s'adapter aux attentes, aux valeurs et aux attitudes de la vie au fil des siècles. La présence explicite ou implicite de Dionysos et du esprit dionysiaque est avérée, en fait, tout au long de notre histoire culturelle et dans tous les médias artistiques<sup>207</sup>. Cela coïncide à la période moderne, non par hasard, avec l'exaltation de la nature et de l'écologie, de l'amour libre et de la désinhibition, de la culture de l'extase et des drogues. C'est le sociologue français Michel Maffesoli qui réfléchit sur le retour en modernité de la fête débridée, violente et cruelle dans les sociétés contemporaines sur la base de l'expérience dionysiaque (Cf. Maffesoli, 1978).

En effet, dans un siècle marqué par la guerre, la musique et les pulsions freudiennes, Dionysos se manifeste également par le biais d'une nouvelle sensibilité de

---

<sup>207</sup> Comme le souligne le professeur spécialiste de l'Antiquité classique David Hernández de la Fuente (2017), dans son vaste étude sur la réception du mythe de Dionysos et de Ariane dans l'art et la pensée modernes, la figure de Dionysos permet de mieux comprendre la société moderne : « Il y a un Dionysos différent dans chaque moment historique, esthétique ou philosophique, ce qui est certainement transformé sur la base d'idées contemporaines et avec des différences sociales et nationales notables dans ses diverses interprétations » (251).

la société avec les espaces et la nature. D'après Catherine Larrère (1997), « l'invention humaine sur les écosystèmes naturels ne doit plus se penser comme un processus prométhéen d'artificialisation destructrice », également incarné par l'archétype de la femme fatale, mais « une manière d'agir avec la nature, plutôt que de la soumettre » (p. 59). Ainsi, à travers le réveil d'un nouveau siècle en 1910, puis par le développement des médias de 1920 jusqu'à 1945 et d'une pensée naturaliste, les masques de Dionysos s'institutionnalisent.

À ce sujet, Gilbert Durand affirme que « les médias sont dionysiaques à travers les loisirs qui apparaissent, la Sécurité sociale qui s'installe (Dionysos au bureau), et la maîtrise surhumaine des énergies » (Durand, 1996a, p. 148). Certes, loin du progrès technique du XIX<sup>e</sup> siècle, la modernité assiste, aux dires de Michel Maffesoli (2017), à un certain retour à la nature et à la dimension chtonienne, « racines originaires, fondations et assurances de toute vie en société » (p. 31). Le philosophe ajoute que l'obsession de la temporalité « est en train de substituer un autre souci, celui de spatialité. C'est cela qui conforme le sentiment d'appartenance » (p. 154). De plus, dans les mêmes termes, Wilhelm Reich (1973) affirme que « c'est la racine de toutes les grandes créations intellectuelles et artistiques », puisque « elle anime toutes les grandes aspirations dans le domaine de l'organisation sociale » (p. 168). Cela se traduit par le retour à la religion et à la tradition, loin de l'esprit positiviste, aux croyances, aux rituels, aux fêtes, à la rencontre des identités avec leurs origines et à cette idée d'appartenance au milieu et, tel que nous verrons plus tard, au paysage.

Ce nouveau sentiment se trouve en rapport avec la recherche intensive de la logique de notre enfance, de nos rêves et de nos désirs, issue de la psychanalyse. Dans le cadre de cette nouvelle structure scientifique-religieuse, le concept d'inconscient et les « sciences de la sexualité », au sens où Michel Foucault l'exprime, sont intimement associées aux structures de pouvoir de la société moderne. Ceci nous situerait devant un mythe « de style dominant de la société du moment » (Monneyron, 2014, p. 44) ou un « mythe d'identification » que Jacques Moreau (2009) définit comme « l'incarnation du mythe fondateur », c'est-à-dire, l'incarnation des valeurs prométhéennes par Dionysos, « qui oriente la culture de groupe et produit un imaginaire relié à un langage qui n'est pas seulement technique » (p. 7). En tant que « perturbateur divin » (Maffesoli, 1982, p. 219), Dionysos réclame cette nature, à tel point que « l'ivresse sexuelle des bacchantes

déchiraient celui qui, au nom de la rationalité, refusait l'effervescence fondatrice » (p. 218).

En outre, vers la fin de la modernité, il existe une double polarité que Maffesoli associe à Dionysos — et selon notre thèse, à Sophia —, une nouvelle sensibilité qu'il désigne « raison sensible », liée à la perception et aux sensations, ainsi qu'une « écosophie », un terme qu'il préfère de privilégier face à l'écologie politique. L'écosophie provient, d'un côté, du grec *oikè*, l'habitat ou « la maison commune » (Maffesoli, 2017, p. 10), celle qui renvoie à notre terre, et, d'un autre côté, de *sophia*, la sagesse matricielle. En ce sens, il atteste que « l'écosophie n'est rien d'autre qu'une manière de vivre l'*ensauvagement* du monde. Et donc de s'en protéger » (p. 78). À côté de l'écosophie, il met en lumière une « idéosophie », la construction du monde à partir d'une idée liée à l'identité individuelle, au Soi, à savoir, l'une des grandes caractéristiques d'une période intermédiaire, « entre une modernité qui s'achève — la décadence moderne —, et une époque de gestation — la renaissance postmoderne — » (p. 53). Ce néologisme s'explique en raison d'un contexte fortement marqué par l'épiphanie du corps « que l'on façonne dans les salles de musculation, le corps que l'on soigne au travers d'une diététique tous azimuts, sans oublier le corps que l'on pare avec le développement de la mode » (p. 76). Or, tel que Mercedes Montoro Araque (2021) le souligne à propos d'une auteure contemporaine comme Sylvie Germain (2015), au delà de la résurgence de Dionysos, nous ne serions pas plutôt témoins d'une esthétique gouvernée par Narcisse « dans les fictions » littéraires du moment — et aussi sociales —, à savoir, d'une « identité totalement hypernarcissique » (p. 176) ?

Cependant, à côté de ce masque de Dionysos qui n'est pas autre que celle du ludisme, la publicité, et d'après Jean Brun (1969), « la personnification des extases que l'homme veut se donner de lui-même » (p. 238), nous retrouvons la nature chez Dionysos. En plus des traits mythémiques que nous venons d'évoquer, comme la cohésion sociale, la musique et la danse, l'ivresse, l'orgie, le renouveau, les racines individuelles et collectives, ainsi que la transgression morale au sein d'une société encore souffrante des ravages de plusieurs guerres, il existe un autre groupe de mythologèmes. Étant Dionysos normalement accompagné de divinités agrestes, il incarne les forces naturelles, d'une manière primitive, il nous relie au monde environnant par les *stimuli* sensoriels, l'exaltation de l'imagination et le sacré de la

nature. Ainsi, selon Andy Fischer (2002), « nature, dans ce sens, est le monde tout entier de l'altérité et la nature humaine est l'altérité que nous expérimentons en nous-mêmes » (p. 95), à savoir, le passage de « l'écocentrisme » et à une pensée écosophique. Tel que Gilbert Durand (1972) l'exprime, « c'est que la terre monopolisée par une seule de ses valences structurales se pervertit », car « la terre qui ne serait rêvée que par l'imagination nocturne ne serait qu'un paralysant retour à l'impossible mère » (§ 2). Et cette mère ne pourrait être seulement incarnée par Dionysos dans sa dimension nocturne et tellurique, mais en accord avec notre classification isotopique, par la lumière de Sophia. L'écosophie révèle donc, au sens dionysiaque, une écologie profonde<sup>208</sup>, où « la terre, dans son aspect irréductiblement ambivalent, nous donne cette leçon d'équilibre, cette voie du milieu — ou cette chambre du milieu — où se situe la véritable sagesse de l'espèce » (§ 2).

### 3.2.3. *Hermès (1970-2020)*

Enfin, la troisième courbe du bassin sémantique se produit lorsque Dionysos rencontre explicitement Hermès. Ce dernier, de nature hermaphrodite, symbole de la parole, revient à nos jours à travers une attitude « généreuse », au sens où l'exprime Antoine Faivre (1980). Il y a donc une hiérarchie symbolique, où la figure de Dionysos se voit éclipsée par l'air d'Hermès en postmodernité, à savoir, par une « essence transparente purement universelle qui demeure » (Bachelard, 1943, p. 429). Plus précisément, la résurgence de la science communicatrice et relationnelle hermétiste, se dévoile sous une optique durandienne illustrée par Jean-Pierre Sironneau dans l'œuvre de Michel Mafessoli :

Plus que celle de Prométhée ou que celle de Dionysos, c'est la figure d'Hermès qui acquière en notre temps la plus grande prégnance symbolique, car Hermès est justement figure de 'récurrence', dieu des

---

<sup>208</sup> L'écologie profonde naît dans le monde anglo-saxon comme un courant philosophique à la fin des années 1960, lié à la révolution écologique et aux mouvements contre-culturels de l'époque. C'est le philosophe Arne Næs qui utilise pour la première fois le terme « deep ecology » — écologie profonde —. À travers ce néologisme, il se propose d'explorer les changements dans les comportements et les styles de vie postmodernes, les méthodes et les outils pour aborder les problèmes de la mondialisation, dans le but de les contextualiser et les analyser par le biais de différentes propositions de coopération internationale face à la crise écologique et les idées pour la transition vers des sociétés post-industrielles. Il s'appuie également sur le concept d'« écosophie » à plusieurs reprises, tout en l'empruntant en 1973 dans son œuvre *Une écosophie pour la vie*.

carrefours et du commerce certes, mais surtout divinité des ‘bornes’.  
(Mafessoli, 1980, p. 83)

Dans la même ligne de pensée, Gilbert Durand (1996c) soutient que « le nouveau mythe de notre temps est celui du lien entre les différences, de la médiation entre prochain et lointain, celui des bornes, des limites qui définissent seules rencontres et carrefours » (p. 230). Hermès est le dieu qui incarne la transculturalité, et qui partage avec Dionysos différents traits, tout en étant comme lui un agent de liaison, plus précisément un psychopompe qui guide les âmes sous la forme d’ascension, ainsi que du ciel aux profondeurs de la terre. Il resurgit « là où règne autant le chaos que la multiplicité, quand partout se devinent des régularités, des ressemblances des correspondances, des relations structurantes » (Halévy, 2017, p. 349). En tant que médiateur et messenger, il gouverne les mouvements sociaux en postmodernité, comme le MLF qui surgit en France en 1970, la pluralité des imaginaires au sein du trajet anthropologique, ainsi que le partage du savoir, un nouveau *homo faber* qui fabrique, se procure des instruments dans le but de les posséder, et qui renvoie à la foi matérialiste, aux technologies de la communication et la cybernétisation de la société.

Au milieu de cette effervescence du nouveau progrès technologique, un fort besoin de renouer avec le paysage et l’environnement s’impose. Francis Hallé, qui, d’après nos recherches, personnifie le mythe d’Hermès observant les paysages d’en haut à bord d’une montgolfière<sup>209</sup>, reprend le regret tardif de Freud en disant que « descendre au jardin ne résout pas les problèmes de la vie quotidienne, mais les relativise et les rend plus supportables » car « la seule chose importante dans la vie, c’est le jardinage » (Hallé, 2008, p. 15). Ce caractère aérien et à la fois terrestre, est aussi repris par Claude Caussanel, botaniste et entomologiste, pour qui « ce qui se purge ici, c’est un besoin de nature » (1997). C’est donc en postmodernité lorsque nous pouvons parler d’un sentiment incarné par un Hermès généreux, un écosystème social qui s’ouvre à un terrain d’interconnaissance où germent différentes disciplines et perspectives. Ce nouveau contexte appelle aussi les voix de nos contemporains, désireux de savoirs et d’une doctrine sans limites présente dans tous les domaines de la vie quotidienne. De ce fait, le goût pour la nature fait partie des propositions et des

---

<sup>209</sup> Voir Hallé, F., *et al.* (2000). *Le Radeau des Cimes : L’exploration des canopées forestières*, JC Lattès.

modes émergentes comme les produits *bio*, les tentures et textiles naturelles et le succès de la botanique. Cette perspective, que nous pouvons rapprocher d'une philosophie de la Nature dans les constantes de l'imaginaire de nos contemporains, qui éprouvent un intérêt très vif et pluridisciplinaire envers les plantes, leur culture, leurs usages, leur biologie, leur esthétique, l'aide qu'elles apportent à notre équilibre personnel et à notre qualité de vie. Ce culte au bien-être, que nous pouvons assimiler aux traits d'Hermès, renvoie à l'idée de Narcisse exposée ci-avant et aux préceptes de Serge Charles à propos de la pensée de Gilles Lipovetsky, pour qui « plusieurs signes laissent à penser que nous sommes entrés dans l'ère de 'l'hyper', qui se caractérise par une hyperconsommation, troisième phase de la consommation, une hypermodernité, qui fait suite à la postmodernité, et un hypernarcissisme » (Charles, 2004, p. 25). Dans la même ligne de pensée, certains chercheurs font remonter jusqu'à aujourd'hui les mythes d'Aphrodite (Zupancic, 2004), déesse qui incarne cette éthique basée sur l'esthétique.

De cette façon, Sébastien Charles (2004) reconnaît qu'il existe un moment décisif dans le passage de la postmodernité de 1970 à l'hypermodernité d'un nouveau millénaire, dérivé du progrès des transports et des communications, d'un esprit matérialiste qui se consolide dans la société de consommation, l'émergence de la publicité et un environnement technique global. Ces valeurs vont de pair avec l'émergence de la logique de séduction de l'individu :

Narcisse apparaît [...] un individu cool, flexible, joyeux et libertaire, tout à la fois. Il s'agit de la phase de retrait et de libération de l'individualisme, qui s'exprime par la désaffection de l'Union européenne. Les idéologies politiques, la décadence des normes traditionnelles, le culte du présent et la promotion de l'hédonisme individuel. (p. 32)

Cette hyperconsommation liée aux échanges hermésiens dans le domaine du commerce, de la communication et des transports, témoigne le fait que l'individu devient aussi hypernarcissique : la publicité perce notre vie privée et sert de guide herméneutique à nos désirs et à l'image de soi. De plus, renforcer la figure d'Hermès dans la culture occidentale postmoderne nous invite à pénétrer dans différents domaines

comme la science et la philosophie sous la plume de Edgar Morin (1977) — et le « concept de l'être physique-machine et la relation communication/commande » (p. 251) —, et de Michel Serres (1968), qui met en relief la soumission actuelle aux « lois d'airain de la communication et de la perte dans la chaîne » (p. 30), ayant un flux de communications « transitif et intransitif » (p. 20), des fois sans récepteur ni décodeur. Aussi dans la mythocritique et mythanalyse à partir des études de Gilbert Durand (1979) et « le retour d'Hermès » (p. 243), dieu philologue et médiateur « qui se manifeste en cette fin du XX<sup>e</sup> » (Durand, 1986, p. 20), nous retrouvons « les épithètes autour desquelles gravite et se cristallise le mythe d'Hermès » (p. 7), en tant que « *janitor, mercatorius, negotiator, servator, nuptialis, interpres* » (p. 9) ; ainsi que les recherches de Jean-Pierre Vernant (1963) attestant que « quand une conversation tombe tout à coup et qu'un silence s'établit, le Grec dit : Hermès passe » (p. 15). Mais peut-être qu'Hermès a toujours survécu à l'éclipse des autres mythes, car, selon Antoine Faivre (1988) :

Si l'illuminisme français du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis le Romantisme européen, enfin l'ésotérisme des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles correspondent à autant de visites d'Hermès, c'est plutôt une orientation de pensée, une forme de sensibilité, que par son évocation ou son invocation spécifiques. (p. 756)

Au présent, nous assistons au retour d'Hermès-Mercure dans le domaine littéraire, avec le roman anticipateur du retour hermésien, *Les Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar, ou *L'étoile d'Hermès* (1993) de Mirko Sladek. Parallèlement, dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* Pierre Brunel reprend « le moment où le mythe s'intensifie » (1988, p. 757) en termes où Gilbert Durand l'entend dans son article *Permanences et dérivations des mythes de Mercure* (1985). En outre, Hermès en tant que héros et musicien est perméable à l'œuvre de Michel Zbar et *La nuit d'Hermès* (1981) et du compositeur français Philippe Schoeller dans *Hermès V* (2017), qui traduit au langage musical le génie et l'intuition de cette figure mythologique.

En effet, Hermès, telle que Michel Serres l'exprime, incarne une identité intermédiaire : il est un dieu rusé voyageur et une divinité alchimique trois fois savante. En plus, à l'encontre des tendances dans des domaines différents, la figure d'Hermès gouverne entre les hommes et les dieux. Il est « celui qui court entre deux ou au

milieu », étant donné que « Mercure assure l'équilibre entre Apollon et Dionisos », il est capable de relier « l'irrélié, les termes opposés, en configurations toujours nouvelles » (Brunel, 1988, p. 759). Dans ce contexte, l'écoféminisme de Françoise d'Eaubonne resurgit en 1973 en analysant les mythes anciens et liant le destin des révolutions à celui du féminisme contestataire, en réponse à la surpopulation, la destruction environnementale et la remise en valeur du féminin. L'auteure propose une lutte écologique et féministe contre le patriarcat et le capitalisme, en raison de l'oppression simultanée des femmes et de la nature. Pour Françoise d'Eaubonne (1974), c'est à l'instant où les hommes découvrent historiquement « leur possibilité d'ensemencer la terre comme les femmes », qu'ils s'approprient « du sol, donc de la fertilité » ainsi que « du ventre de la femme (donc de la fécondité), il était logique que la surexploitation de l'une et de l'autre aboutissent à ce double péril menaçant et parallèle : la surpopulation, excès des naissances, et la destruction de l'environnement, excès des produits » (p. 221).

Étant donné que Hermès devient également le dieu de toute germination et croissance, il renvoie à la prolifération naturelle par ses épithètes « *agroter* » — dieu champêtre — et « *nomios* » — dieu conducteur et de pâturage —. Par son épithète « *diaktoros* », il est lié au rythme des saisons et aux changements qu'il provoque dans l'agriculture. Ainsi, l'archétype Gaïa revient à nos jours, analogue à Hermès, en ce nouveau « temps du paysage » qui « prend tout naturellement la place dans le réseau des temporalités artistiques et politiques » (Rancière, 2020, p. 4). En tant que *natura naturans*, Gaïa représente l'épuisement des écosystèmes dénoncé par Bruno Latour dans son œuvre *Face à Gaïa* (2015). Cependant, les précédents scientifiques de la perception de la Terre comme un super-organisme vital remontent à l'explorateur romantique Alexander von Humboldt, qui avec son *Tableau physique* (1807), devient le premier chercheur à écrire à propos du changement climatique. Mais plus précisément, le terme Gaïa a été pour la première fois proposé par James Lovelock en 1969<sup>210</sup>, et a été repris par des biologistes telles que Lynn Margulis (1974)<sup>211</sup> et, bien sûr, le sociologue Bruno Latour, comme mentionné ci-dessus. À ce sujet, tel que Marija Gimbutas (1991) soutient dans *Le langage de la déesse* :

---

<sup>210</sup> Voir Lovelock, J. (2016). *Gaia: A new look at life on earth*. Oxford University Press.

<sup>211</sup> Voir Lovelock, J. E., & Margulis, L. (1974). «Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the Gaia hypothesis». *Tellus*, 26(1-2), pp. 2-10.

Nous vivons toujours sous l'emprise de cette invasion masculine agressive et commençons seulement à découvrir la longue aliénation de notre véritable héritage européen... culture non violente, axée vers la terre... et son langage symbolique dont les vestiges demeurent incrustés dans notre propre système de symboles. (p. 56)

L'archéologue propose le terme de « culture gylanique », pour désigner une société contraire à l'androcrairie, où les deux sexes sont également repartis. D'après un point de vue gynocentrique, l'auteure rejette les termes de Vénus et de déesse de la fertilité, si répandus aujourd'hui, car la fertilité n'est qu'un des nombreux aspects de la déesse et à aucun moment ils n'ont été considérés à l'origine comme des modèles féminins de beauté. Le terme Déesse Mère serait également incorrect, car, bien qu'il existe des images où elle est représentée dans le rôle de mère — de Terre-Mère — ce terme ne serait pas valable pour le reste des images. Ainsi, elle défend l'utilisation du nom d'« Grande Déesse », car c'est celui qui la décrit le mieux, qui inclut ses multiples pouvoirs et facettes et qui est applicable à toutes les représentations liées à la terre — d'après cette recherche, à Pandore contenante<sup>212</sup> — trouvées au sein de l'histoire des civilisations.

Proche à ce mouvement, et pourtant moins optimiste, d'après Tzvetan Todorov la société « récuse le rêve d'un paradis sur terre, qui instaurerait l'ordre définitif », puisque celle-ci « envisage les hommes dans leur imperfection actuelle et n'imagine pas que cet état des choses puisse changer ; elle accepte, avec Montaigne, l'idée que leur jardin reste à tout jamais imparfait » (Todorov, 1998, p. 335). En effet, même si aujourd'hui, « le mythe contestataire est un mythe d'Hermès qui est diffus dans tous les mouvements contestataires » (Durand, 1996a, p. 150), et que « le mythe de Prométhée — qui contraignait tant l'hermétisme à la 'latence' ! — est de plus en plus affaibli de nos jours » (p. 175), nous devons mettre en lumière une situation de métissage entre ces figures mythologiques — ou le retour au bout de la roue —. Il se produit ainsi le possible passage au mythe de Prométhée au sein de notre société à travers la parution de nombreuses œuvres qui s'inscrivent dans le mythe du progrès technologique. Ainsi, la *Tragédie de l'écoute* (1985) de Luigi Nono et le *Prometheus*

---

<sup>212</sup> Voir Appendice D. Concaténation archétypale. Disposition fonctionnelle des quatre subarchétypes déterminés par les métaphores potamologiques.

(2012) de Ridley Scott, ainsi que de nombreuses œuvres dans le champ de la littérature et les beaux arts qui s'inspirent de cette figure, notamment pour interroger les notions de conscience et de liberté en postmodernité. En outre, nous pouvons mettre en lumière l'œuvre de André Engel *Prométhée porte-feu, sur une dramaturgie de Bernard Pautrat* (1980), ou Jan Fabre qui livre sa propre version de la pièce d'Eschyle dans *Prometheus Landscape II* (2011). Même moins tardifs, Heiner Müller avec *Prométhée* (1969), Enzo Cormann et *Le Roman Prométhée* (1986), Henry Bauchau et une relecture de *Prométhée enchaîné* (2000) et le *Prométhée* (1998) de Rodrigo García incarnent un sillage d'auteurs qui s'emparent du mythe prométhéen par le biais de formes et d'esthétiques radicales, à la recherche de nouveaux modes d'expression pour tenter d'exprimer le monde actuel et d'interroger l'avenir.



## CHAPITRE IV. LES TROIS IDENTITÉS DE PANDORE : RÉINTERPRÉTATION DU BASSIN SÉMANTIQUE

Allons donc voir si la nature a pris, elle aussi, le  
goût du factice et la passion du convenu, si les  
houx se sont parés d'épis de blé et si les lierres  
s'essayent à porter des roses. Je ne crois pas.

Allons pourtant !

(Sand, 1861, p. 174).

Les pages précédentes ont permis l'examen des figures mythologiques qui traversent le bassin sémantique — ce dernier étant une conséquence du « trajet anthropologique » —, selon la thèse de Gilbert Durand (1996c), Michel Maffesoli (1985) et Gilles Lipovetsky (2004). Il est pourtant essentiel de s'arrêter sur une réinterprétation fondée sur d'autres identités féminines évoquées jusqu'ici, à l'intérieur d'un reflux cyclique. Ce chapitre s'apprête à développer trois divinités féminines que nous avons définies par nos soins afin de proposer une nouvelle relecture du bassin sémantique autour duquel se concentre notre corpus : sous un axiome matriarcal, Pandore, non pas comme archétype ontologique, mais comme anarchétype, possède trois identités — Ève, Sophia et Gaïa — qui marqueront une nouvelle manière de lire le paysage et les représentations culturelles qui en découlent.

Eu égard à ce que nous venons de mettre en évidence, il est intéressant de constater que la présence d'éléments archétypaux et sémantiques, à côté de la réactivation des mythes latents, doit être prise en compte lors de la conception d'un paysage féminin à caractère mythologique. Or, en amont du mythe, la structure est une notion phare de Gilbert Durand (1994), car elle est comparée à des « moules en creux » qui « attendent leur remplissement par les symboles distribués par la société, son histoire et sa situation géographique » (p. 60).

Tout comme les accidents du relief relèvent souvent de la cosmogonie — montagnes, collines<sup>213</sup>, grottes<sup>214</sup>, bois, marais, lagunes<sup>215</sup>, rivières, cours d'eau —, nous nous penchons sur quatre groupes d'images — « femme-eau », « femme-plante », « femme-rocher » et « femme-terre » — qui, au sein du paysage, peuvent suivre deux structures introduites par Corin Braga (2012) : la première se définit comme « archétypique », car ces images tournent autour de la vénération d'une figure féminine centrale — ou plutôt d'un noyau de sens « eschatypique » — dans la nature ; la deuxième fuit cette structure centrale et se prononce comme une déesse « anarchétypique » du paysage. Cette méthodologie rejoint celle de la « mythologie du paysage », concept introduit par le géographe et archéologue anglais Michael Dames (2004) et l'ethnologue, linguiste et historien suisse Kurt Derungs (2010). À l'instar de ces auteurs, la notion de « mythscape » chez Judith Ryan (1989) et de « paysage de mythes » chez Richard Buxton (1992 ; 2004 ; 2017)<sup>216</sup> contribue à comprendre le rôle des éléments archétypaux dans le paysage mythologique, ainsi que les rapports entre la nature et la projection culturelle. Les répétitions et dérivations des mythes relatifs à divinités féminines sont essentielles pour déterminer leur représentation dans le paysage dans l'art et la littérature. C'est ainsi que Jean-Pierre Giraud (2005) l'exprime en termes de typologie des mythes de création :

Les roches, les montagnes, les volcans, les lacs, les arbres, les tempêtes y

---

<sup>213</sup> Citons, par exemple, la colline de Sibury Hill, qui a été associée à une « déesse du paysage » qui façonne la surface de cet espace, sensible aux changements de saison (Cf. Göttner-Abendroth, Heide. *Les sociétés matriarcales : recherches sur les cultures autochtones à travers le monde*, Paris, Des Femmes, 2020). De même, dans le domaine alchimique, Fulcanelli (1926) évoque dans *Le Mystère des Cathédrales* comment deux fontaines « sortaient d'une grosse roche dont la figure imitait le sein d'une femme » (p. 68).

<sup>214</sup> Au-delà de la naissance de Zeus dans une grotte, cet endroit a été un lieu de refuge féminin pour de nombreuses divinités, comme Déméter, et des nymphes (Cf. Faure, 1963, p. 197).

<sup>215</sup> Jean-Pierre Vernant (1985) reprend la symbolique mythologique du paysage et le lien des bois, des montagnes, des marais et des lacunes avec la déesse Artémis : « Elle hante aussi tous les autres lieux que les Grecs nomment agros, les terres non-cultivées, qui, au-delà des champs, marquent les confins du territoire, les eschatiai. Agreste (agrotéra), elle est également Limnâtis : celle des marais, des lagunes... Elle a sa place en bordure de mer, dans les zones côtières où entre terre et eau les limites sont indéfinies ; elle siège encore dans les régions de l'intérieur quand le débordement d'un fleuve, la stagnation des eaux créent un espace qui n'est pas pleinement asséché sans être tout à fait aqueux et où toute culture se révèle précaire et périlleuse » (p. 17).

<sup>216</sup> Ces deux notions renvoient à un décor merveilleux, caractérisé par une imagerie et un objectif rhétorique spécifique. Ces espaces mentaux font partie de l'héritage culturel imaginaire du folklore et de la religion, des contes de fées aux allégories, des descriptions de l'au-delà aux prophéties de la fin du monde. Dans la littérature contemporaine, les paysages mythiques se retrouvent souvent dans la fiction spéculative, un domaine littéraire qui comprend la science-fiction, le fantastique et, dans une certaine mesure, le surréalisme, l'horreur et le réalisme magique.

trouvent leur origine. En créant un espace ontogénique, nécessaire aux dieux puis aux hommes, ces mythes sont pour ainsi dire un complément infracosmique aux cosmogonies ou théogoniques qui les précèdent. (p. 364)

Dans la même veine, nous proposons un néologisme plus précis : un « mythe-paysage » matriarcal<sup>217</sup> qui va évoluer d'un état d'« eschatypification » à une « anarchétypification ». Ainsi, il s'agit à présent de nuancer ce qui vient d'être posé : le recours à la notion d'« anarchétype » sert, certes, à démontrer une anthropologie du paysage féminine fondée sur des traces supposées matriarcales dans les expressions culturelles, la société et trois figures mythologiques féminines qui se réactivent dans le bassin sémantique qui s'élargit de 1850 au présent.

Dans le but de compléter l'approche archétypologique du paysage, ce « mythe-paysage » ou cette « déesse du paysage », incarnée, à notre avis, par Pandore, est proposée dans le cadre de cette thèse comme une intersection entre les imaginaires, l'environnement naturel et la trans-histoire. Elle est donc conçue en tant que construction culturelle liée aux imaginaires dominants de chaque communauté évoluant *sui generis*. En effet, au moment de comprendre toute œuvre littéraire ou artistique, il est nécessaire d'examiner, au sens où le prône Gilbert Durand, le statut symbolique, géohistorique, patrimonial et narratif du paysage féminin dans différentes traditions et contextes culturels, de l'Orient à l'Occident :

Dans son analyse de l'archétype de la féminité dans toutes les cultures humaines, de la « Maman-mer » dans la tradition chilienne et péruvienne à la « terre-mère » chez les anciens Inca, de la Grande Déesse aquatique chez les Indous à l'aquaster mélusinien et morganiien dans la tradition occidentale moderne..., il évoque aussi, pour compléter le tableau universel, la Stella maris chinoise Shing-Moo (Xing-mu) et la stupéfaction des jésuites qui évangélisaient la Chine lorsqu'ils s'aperçurent que ces vocables étaient exactement les mêmes

---

<sup>217</sup> Nous insistons sur l'origine étymologique de ce terme qui vient du latin *māter*, *mātris*, « mère » et du grec ἄρχειν *arkhein*, « gouverner ». La notion de matriarcat a été définie par Joseph-François Lafitau (1681-1746), qui l'a d'abord appelée gynécocratie, terme qui sera plus tard repris par l'archéologue Maria Gimbutas.

qu'utilisait la liturgie chrétienne : « lune spirituelle », « étoile de la mer », « reine de l'océan »<sup>218</sup>. (Durand-Sun, 2019, p. 6-7)

Pour ce faire, nous proposons dans cette thèse l'élaboration d'un outil mythanalytique, par le biais de trois identités dérivées de la Grande Déesse paysagère. Dans la période qui nous concerne, elles vont nous permettre de contester la notion courante d'archétype car elles renvoient à une Pandore contenant d'unités de sens<sup>219</sup>. Malgré leur concaténation centrifuge et leur signification opposée, ces trois figures imprègnent les œuvres et les cultures humaines, dans ce cas-là, occidentales dans la période envisagée. En tenant compte des modèles décrits par le professeur de l'Université de Cluj-Napocca Corin Braga, nous allons essayer de répondre dans les pages qui suivent à ces questionnements : Pandore, s'élèverait-elle comme mythe patent depuis la période décadente jusqu'à la postmodernité ? Pouvons-nous nous permettre de parler de son « anarchétypification » lorsqu'elle devient, à partir des œuvres de notre corpus iconographique introductif<sup>220</sup>, une structure organisatrice d'images, de significations et d'identités féminines ?

Étant donné que la présente thèse embrasse une approche transdisciplinaire qui a pour objet principal de reconsidérer le concept d'archétype, il est pertinent de prendre en compte les considérations antérieures à propos d'un trajet qui nous amène de « l'escatypification » à « l'anarchétypification » de Pandore. Tel que le professeur Corin Braga (2019) l'affirme, il faut envisager les herméneutiques archétypales « non plus en tant qu'explications définitives de la réalité, extérieure ou intérieure, mais comme des scénarios explicatifs, comme des épistèmes élaborés à travers l'histoire [...] pour expliquer la nature et l'âme humaine » (p. 54). Nous considérons qu'une approche sur la modulation du paysage au féminin peut répondre à ces exigences : Pandore remplacerait l'archétype ontologique de la Grande déesse ou la déesse-mère pour créer une structure explosée — « anarchétypique » — et pourtant unifiante — « eschatypique » — au cours de deux siècles de notre étude.

---

<sup>218</sup> Chaoying Durand-Sun, « La pensée durandienne et l'imaginaire chinois » in *Iris*, n° 39, 2019, p. 6-7.

<sup>219</sup> Voir à ce sujet Appendice D. Concaténation archétypale. Disposition fonctionnelle des quatre subarchétypes déterminés par les métaphores potamologiques.

<sup>220</sup> Voir Annexe I.

De plus, d'après l'archétypologie dressée par Corin Braga (2019), nous devons tenir en compte une annotation à cette approche du mythe, car « la mythologie ne recouvre que partiellement l'archétypologie métaphysique. Elle ne s'occupe que des mythes et par extension des représentations mythologiques et religieuses du monde », c'est pourquoi nous devons ouvrir notre analyse « vers les représentations théologiques, philosophiques, métaphysiques » (p. 60). D'où l'importance de considérer également Sophia, à côté de Ève et Gaïa.

Autrement dit, nous prétendons dans cette thèse, *primo*, remplacer toute dichotomie par l'introduction de trois figures nous permettant de comprendre les deux derniers siècles et l'ensemble de représentations collectives et individuelles ; *secundo*, établir quatre groupes d'images archétypales — dits subarchétypes —, pour mieux étudier leur structure dynamique ainsi que leur dimension épithétique — ascension et descente — et substantivée — diurne et nocturne — ; *tertio*, mettre en rapport la substantification des schèmes avec des gestes humains pour enfin, comprendre la façon dont un « escathype » ou un « anarchétype » se conjuguent selon des prégnances culturelles qui donnent lieu à d'autres images archétypiques se chevauchant constamment les unes avec les autres.

En effet, tout d'abord l'archétypologie est ici comprise comme un outil méthodologique qui, sous la forme de narration ontologique — « grande narration » ou modèle du monde — « a servi, à certaines époques, comme grille d'interprétation autant de la réalité objective et subjective, que de la mythologie, de la littérature, des arts » (Braga, 2019, p. 60) à un moment donné de l'histoire.

Cela nous invite à remonter à la source, à la littérature gréco-latine, où il est bien possible de reconnaître de nombreuses traces de l'idée d'un modèle « anarchétypique », un monde meilleur que le présent dont la temporalisation et la localisation se diluent dans un utopisme et une géographie imaginaire qui nient la condition humaine. De cette façon, Hésiode raconte le mythe de Prométhée et de Pandore dans sa *Théogonie* (vv. 535-616) et les *Travaux et les Jours* (vv. 42-105), un poème didactique dédié à son frère Persès. Parmi les différents propos moralisateurs, l'auteur grec s'attarde particulièrement sur la figure de Pandore, et c'est à partir de ses vers que se consolide le nom de « première femme » de l'histoire, syntagme introduit aujourd'hui par Jean-

Pierre Vernant (2006). Dotée de nombreuses qualités, et en même temps porteuse des maux de l'humanité, cette femme résulte de la colère de Zeus pour se venger de Prométhée, le titan qui a volé le feu aux dieux pour le donner aux hommes. En guise de punition, Zeus l'enchaîne dans le Caucase afin que, chaque nuit, un aigle lui dévore le foie — siège des passions et des désirs dans l'Antiquité — pour qu'il souffre sans cesse<sup>221</sup>. De plus, il ordonne la création de la déesse Pandore comme « cadeau de tous »<sup>222</sup> les dieux, puisque ce sont les habitants de l'Olympe qui avec ce cadeau « ont apporté la ruine aux hommes qui se nourrissent de pain » (Hésiode, 1964, p. 39), cette nourriture étant allégorique de l'abondance. De même, lorsque Hésiode décrit la prospérité des hommes de l'âge d'or, descendants de la Terre-Mère, il soutient qu'ils disposaient de toutes sortes de biens et que « la terre fertile seule produisait une récolte riche et abondante » (p. 40). Le poète ne fait donc pas référence à la terre au sens propre, mais à la terre fertile, et il est clair que Pandore, dans une dimension écoféministe du mythe, est une dispensatrice de toutes sortes de biens, ce qui pourrait justifier l'usage de son épithète « Anesidora », à savoir, celle qui envoie les dons de la terre. Ce nom alternatif que Hésiode choisit pour la déesse est aussi un appellatif appliqué à Gaïa et à Déméter, donc l'hypothèse que Pandore incarne quelques de leurs aspects devient plus pertinente.

D'autre part, l'onomastique et l'étymologie renforcent l'intention didactique d'Hésiode à travers les identités significatives des frères titans, construites sur une opposition décisive de caractères au cours du récit mythique : le prudent Prométhée — *pró*, avant, *mêtis*, sagesse — face à l'insensé Épiméthée — *epí*, après, *mêtis*, sagesse, celui qui réfléchit après coup —. Dans la mythologie grecque, Zeus accepte le mariage de Pandore avec Épiméthée à la seule condition qu'il n'ouvre pas la célèbre « jarre » (*pythos*) ou « boîte » (*pyxis*) — de forme circulaire et de taille réduite<sup>223</sup> — que le dieu

---

<sup>221</sup> En ce sens, les représentations iconographiques de Prométhée sont souvent confondues avec celles de Titius, également enchaîné, mais situé dans des paysages qui renvoient à des géographies infernales, et dévoré par un aigle ou un vautour.

<sup>222</sup> Paul Mazon interprète le nom de Pandora comme « le présent de tous (les dieux) » (Voir Paul Mazon, *Hésiode Théogonie ; Les travaux et les jours ; Le bouclier*. Paris : Les Belles Lettres, 1928, p. 57). Cependant, Hésiode ne le laisse pas entendre, mais l'explication du mythe présente Zeus comme seul responsable du don (Labours et Jours, v. 58).

<sup>223</sup> Selon la typologie des vases grecs, la pyxide (*pyxis*) est un récipient en forme de boîte fermée destiné à contenir des ornements, des parfums et des cosmétiques. Dans les différentes versions du mythe, ce terme est confondu avec *pythos*. Cette tradition est née lorsque Érasme de Rotterdam a confondu le mythe de Pandore avec celui d'Éros et Psyché, désignant ainsi l'amphore comme *pyxis*. Selon Panofsky

lui confie. Hélas, cédant à la curiosité, Pandore ouvre le récipient, libérant ainsi tous les maux et le chaos qu'elle contenait. Ivan Illich (1971) s'exprime à ce sujet en revendiquant la dimension archétypale et ecoféministe d'une « archePandora » :

ArchePandora a été envoyée sur Terre avec une caisse qui contenait tous les maux ; des bonnes choses, il ne contenait que l'espoir. L'homme primitif vivait dans ce monde d'espoir. Il comptait sur la munificence de la nature, sur les largesses des dieux et sur les instincts de sa tribu pour lui permettre de subsister. Les Grecs classiques ont commencé à remplacer l'espoir par des attentes. Leur version de Pandore lui permettait d'apporter et de libérer à la fois des maux et des biens<sup>224</sup>. (p. 161)

En effet, seul *Elpis* — entendue par la personnification de l'espoir — est resté à l'intérieur, étant emprisonnée avant la fermeture du couvercle. En grec, ce mot désigne l'attente de quelque chose, dans un sens illusoire ou trompeur, sachant que les Grecs avaient des sentiments ambigus à son égard<sup>225</sup>. Nous pouvons souffrir tous les maux, mais pas le pire, à savoir l'incertitude et la résignation. L'attente, plutôt que l'espoir, reste à l'intérieur de la jarre, ce qui explique que les hommes reçoivent des maux sans être prévenus, l'une des angoisses dont parle Hésiode. La réflexion d'Albert Camus (1951) dans son roman *L'Homme révolté* rejoint cette interprétation :

Dans la boîte de Pandore où grouillent tous les maux de l'humanité, les Grecs firent sortir l'espoir [l'espérance ?] après tous les autres comme le plus terrible de tous. Je ne connais pas de symbole plus émouvant. Car

---

(2014 : 27), Érasme avait peut-être à l'esprit le passage du mythe d'Apulée (voir *L'âne d'or*, VI, 16, 20, 21), dans lequel Psyché, après être descendue aux enfers sur ordre de Vénus, reçoit de Perséphone un *pyxis* qui contenait en lui une partie de sa beauté, mais Psyché ne put résister à la tentation de l'ouvrir.

<sup>224</sup> Traduction libre du texte original : «ArchePandora was sent to Earth with ajar which contained all ills; of good things, it contained only hope. Primitive man lived in this world of hope. He relied on the munificence of nature, on the handouts of gods and on the instincts of his tribe to enable him to subsist. Classical Greeks began to replace hope with expectations. Their version of Pandora let her bring and release both evils and goods».

<sup>225</sup> De nombreuses études modernes, notamment en français, basées sur le passage de l'ouverture de la boîte de Pandore et la préservation de l'espoir, soulignent la pertinence du mythe aujourd'hui, ainsi que l'ambiguïté des interprétations qui se tissent autour d'Elpis. Voir par exemple A. Komornicka, « L'Elpis hésiodique dans la jarre de Pandore » in *Eos*, 78, 1990, pp. 63-77 ; G. Hoffmann, « Pandora, la jarre et l'espoir » in *Études rurales*, 97-98, 1985, pp. 119-132 ; S. Noica, « La boîte de Pandore et l'ambiguïté de l'elpis » in *Platon*, 36, 1984, pp. 100-124.

l'espoir, au contraire de ce que l'on croit, équivaut à la résignation. Et vivre, c'est ne pas se résigner. (p. 48)

Pandore est une figure féminine remarquable de l'héritage antique : elle apparaît comme la mère de l'humanité dans un mythe qui précisément est le premier à s'organiser autour d'une femme. L'identité multiple de cette divinité, à travers une interprétation fondée sur la fatalité d'Ève, la sagesse de Sophia et l'espérance de Gaïa, nous invite à réfléchir à une nouvelle lecture et à la manière dont elle a traversé les trois derniers siècles sans s'essouffler. C'est précisément en raison de son ambivalence que la fatalité liée à la beauté de la déesse a fait l'objet de nombreuses réécritures du mythe dans la fiction littéraire et artistique récente. Dans sa dimension littéraire, dans la poésie de la Renaissance ou dans la philosophie moderne, dans les écrits de Françoise d'Eaubonne (1951) et de Carolyn Merchant (1980), ainsi que dans les réflexions d'Ivan Illich (1972) et dans l'œuvre picturale de Juan Gabriel Barceló Tomás (1963)<sup>226</sup>, l'interprétation écoféministe du mythe est dominante. Malgré l'apparente rareté des représentations culturelles connues à l'époque, la déesse est recrée pour la première fois au XVI<sup>e</sup> siècle par Jean Cousin l'Ancien<sup>227</sup>. Cependant, Pandore atteint son apothéose trois siècles plus tard, lorsque des poètes et des artistes s'approprient sa figure, contribuant ainsi à son extension jusqu'à nos jours : citons les Pandores préraphaélites de Dante Gabriel Rossetti (1871) et Lawrence Alma-Tadema (1881), ainsi que celles interprétées par Charles Edward Perugini (1893) et John William Waterhouse (1898). Pandore nous permet de rencontrer une communauté culturelle de références et d'invariants mythiques tout en offrant une constellation de résonances par rapport à la nature et aux identités féminines du paysage. En outre, l'imaginaire de la catastrophe a permis de reprendre la lecture d'une nature incarnée par cette déesse, dont l'aspect destructeur mais aussi porteur d'espoir est caractéristique d'une logique cyclique. Si, comme le souligne Gilbert Durand, « l'éternel féminin et le sentiment de nature vont de pair en littérature » (Durand, 2016, p. 242) et dans les arts, cette bifurcation de l'imaginaire de la nature liée à Pandore, à la fois bienfaitrice et destructrice, atteste d'une manière d'introduire une écologie moderne dans nos sociétés.

---

<sup>226</sup> Voir Annexe I, illustration 12. *La caja de Pandora*, Juan Gabriel Barceló Tomás, 1963.

<sup>227</sup> Voir Annexe I, illustration 3, Jean Cousin le Vieux, *Eva Prima Pandora*, 1550. Musée du Louvre, Paris. Pandore assimilée à Ève en face d'un paysage prométhéen.

L'intérêt actuel pour les identités féminines et leur lien à l'environnement, ainsi que pour la pensée écoféministe, répond à l'émergence de discours littéraires et artistiques sur le paysage qui pensent non seulement leur relation à l'environnement psychogéographique — « l'archémythe » (Lévy, 2014) — mais aussi à la psychohistoire, ou plutôt à une histoire originelle de « la psyché terrienne de l'homme moderne »<sup>228</sup> (Neumann, 1994, p. 187), tout en donnant la prééminence au féminin. Les études abordées ci-dessous approfondissent l'idée de Pandore en tant que mal destiné aux hommes, ainsi que la notion de nature et de paysage en relation avec l'art et la littérature (Collot, 2005, 2011 ; Roger, 1997). Cependant, il est nécessaire d'explorer une nouvelle lecture de la corrélation entre mythe et paysage au féminin, en nous concentrant principalement sur la figure de Pandore et la réactivation de ses invariants universels<sup>229</sup>, à savoir, sur la figure de Pandore en tant que image archétypale de la femme créatrice, canalisatrice et transformatrice. Par conséquent, nous tenterons de répondre plus bas à la question qui suit : comment l'écoféminisme, la philosophie du paysage et l'imaginaire du corps nous permettent-ils de revenir à la nature mutable et à « l'irradiation » (Brunel, 1992) des mythes littéraires et, plus précisément, à une Pandore cosmogonique à redéfinir ? Il s'agit donc de répondre à la manière dont les liturgies modernes sont mythopoïétiques en étant productrices du triple aspect du mythe de Pandore et de ses images transculturelles — la triade Ève, Gaïa et Sophia —, c'est-à-dire, des représentations archétypales qui ont déterminé la postmodernité. À partir de l'étude du bassin sémantique, nous pouvons identifier trois identités de Pandore qui se sont succédées, du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, bien qu'ayant coexisté avec d'autres mythes. Le progrès prométhéen s'étend « de 1790 à 1850 » (Durand 1996a, p. 185), selon la thèse de Gilbert Durand, et c'est à la fin de cette période isotopique caractérisée par des

---

<sup>228</sup> Traduction libre du texte original : « Here the first rediscovery was what we might describe as an "inner Earth side" of modern man ».

<sup>229</sup> Compte tenu de l'universalité du mythe de la Terre-Mère, cette relation d'éléments suit la figure d'Osiris comme incarnation de l'eau du Nil dans l'œuvre de Plutarque de Chaeronea : Là, les tailleurs de pierre et les prêtres [...] prennent de la terre végétale, l'arrosent d'eau, mélangent des arômes et des parfums coûteux, forment avec cette argile une figurine en forme de croissant de lune ; puis ils l'habillent, l'ornent, indiquant clairement qu'ils considèrent ces deux divinités comme la substance de la terre, Isis, et comme la substance de l'eau, Osiris. Traduction libre. Plutarque, De Is. et Os. 39 (366E), cité dans Arroyo de La Fuente, M<sup>a</sup> Amparo. « Iconografía de las divinidades alejandrinas » in *E-Excellence*, 2006, p. 17. (« Allí los estolistas y los sacerdotes [...] toman un poco de tierra vegetal, la rocían con agua, mezclan aromas y costosos perfumes, forman una figurilla con este barro en forma de media luna; luego la vistén, adornan indicando claramente con ello que consideran a estas dos divinidades como sustancia de la tierra a una, Isis, y como sustancia del agua a la otra, Osiris »).

invariants transculturels, que Pandore, déesse à la fois créatrice et destructrice, idéal de beauté, de paix et d'espoir, et médiatrice entre les hommes, commence à réactiver cycliquement son triple aspect sous différentes manières de se projeter dans le monde.

C'est en raison de son ambivalence que la fatalité de Pandore et du *pithos* a été l'objet de nombreuses réécritures ; cela vaut aussi bien pour les penseurs de l'Antiquité classique que pour les enjeux philosophiques les plus récents. Actuellement, ce mythe est de retour dans les réflexions théoriques de Bruno Latour — *L'espoir de Pandore* (2007) — ou de Jean-Pierre Vernant — *Pandore, la première femme* (2006) —. Si selon Schopenhauer, « depuis toujours, la fable de Pandore [lui] a semblé obscure, insensée et inversée », nombreuses sont les possibilités de renverser le mythe en déployant tout un éclairage qui va à l'encontre de la lecture traditionnelle : au-delà de la femme comme principe de vie et de mort, Pandore est aussi une figure marginale ou la fondatrice des civilisations, o bien, le symbole de la déconstruction ou de la transgression. Nous aborderons donc les trois représentations de cette déesse fatale ou bienfaitrice comme leurs déconstructions qui découlent directement du mythe d'origine ou bien prennent cette source comme base de réflexion critique.

D'après Pierre Brunel (1992), « la mythocritique est ici débordée par ce qu'il serait plus juste d'appeler une archétypocritique, ou du moins la recherche de structures qui peuvent être communes à plusieurs mythes sans en caractériser aucun » (p. 67). En effet, la théorie archétypale constitue un outil fondamental pour l'analyse de textes et images, car du point de vue de l'école française de l'imaginaire, la philosophie, la psychanalyse et la philologie pourraient contribuer à faire un apport à cette étude des identités archétypales de Pandore. Pour ce faire, après avoir tenu en considération les origines de la notion d'archétype de manière plus générale, nous tenons ici à appliquer les trois acceptions décortiquées par Corin Braga (2019) dans son archétypologie postmoderne, quoique cette fois-ci, sous un prisme féminin. Ainsi, explorer « la relation entre les archétypes et les *loci* » (p. 26) dans le cadre de cette étude nous invite à définir la féminisation du paysage en base aux « universaux de l'imaginaire artistique » qui, d'ailleurs, « ne doivent pas être compris de manière rigide, statique, comme des essences immuables dans les sens de Parménide » (p. 24). Si le « mythe » est « en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens* », comme le suggère Durand (1996a, p.

230), les derniers « pas d'une mythocritique » ne devraient-ils pas s'acheminer « progressivement vers une mythanalyse et même vers une philosophie — toute empirique — de l'histoire et de la culture » (p. 242) ? C'est ce que nous tentons de faire dans les lignes qui suivent.

Dans une tentative de transférer la terminologie que Corin Braga (2003) a fondée comme outil d'analyse des textes et des œuvres de nature visuelle, nous permettons d'établir trois identités féminines qui correspondent respectivement à un phasage qui s'élargit de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au présent. Comme nous verrons ci-après, il s'agit d'un bassin sémantique orchestré par une Pandore à trois visages évoluant de « l'anarchétype » à l'archétype, et de l'archétype à « l'escathype ».

### 4.1. Ève-Pandore

Dans le bassin sémantique qui s'étend de 1850 à 1900, Pandore représente tout d'abord un « anarchétype » qui s'ouvre et explose à partir de son identité la plus primitive et fatale : Ève, responsable du péché originel. Conformément à la métaphore durandienne de l'eau, ce torrent de mouvements surprenants, opposés et chaotiques fuit un centre de sens totalisant et unificateur. Il ressemble à un « nuage de débris issu de l'explosion d'une supernova » (Braga, 2012, p. 14), d'une boîte qui s'ouvre et dispense des maux et des dons en toutes directions, d'un péché qui se perpétue en raison de toute curiosité. Plusieurs sont les œuvres qui incarnent, d'un point de vue symbolique, et non seulement par leur forme et leur fond complexe et indéchiffrable, cette identité « anarchétypique » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. De l'*Ève* (1885) de Gustave Moreau à *L'Ève future* (1886) de Villiers de L'Isle-Adam<sup>230</sup> — dans la même ligne que la femme-monstre dans *La Boîte de Pandore*, pièce rédigée en 1894 par Frank Wedekind —, la femme fait penser à un être imaginaire, fantastique et contestataire. Nombreux sont les auteurs qui à la période décadente se prêtent à représenter Ève-Pandore. Parmi eux, Louis Hersant<sup>231</sup> avec une *Pandore* (1860) dont son corps est allongé dans un paysage boisé. Il s'agit bien d'une réinterprétation de l'*Eva Prima Pandora* de la Renaissance

---

<sup>230</sup> « Tel le voile d'Isis, l'Histoire [...] est proprement opaque, indéchiffrable. Le pessimisme villerrien rejoint ici celui de Hegel et préfigure celui de Nietzsche qui n'est pas de ceux qui tiennent absolument à soulever le voile d'Isis. C'est par là que nous pouvons reconnaître en Villiers un des maîtres des écrivains décadents. Comme lui, ils lancent un défi au scientisme triomphant. [...] L'effondrement des systèmes signifiants les fascine et constitue un de leurs thèmes privilégiés. C'est par le biais du déchiffrement erroné ou futile des signes que Villiers ouvre la voie à ce qui sera la poésie décadente ».

<sup>231</sup> Voir Annexe I, illustration 2. Louis Hersant, *Pandore repose dans un paysage boisé*, 1860.

offrant un nouveau regard sur le lien entre nature et femme. Aussi, James Pradier présente une *Pandore* impudique au Salon de 1850 ou Adolphe Brune, au salon de 1870, en passant par Alfred Boucher, qui expose dans le salon de 1878, jusqu'à Ernest Dagonet, en 1895. Sur le plan littéraire, Victor Hugo la décrit dans *La Légende des siècles* (1859)<sup>232</sup>. Même la *Salomé* (1891) d'Oscar Wilde (1993) reprend cette valeur fatale qui décrit la femme « comme un narcisse agité du vent » (p. 61). Comme Pandore, Salomé incarne l'anarchétype d'Ève, car « c'est par la femme que le mal est entré dans le monde » (p. 83), séduite par la beauté et défiant la connaissance divine<sup>233</sup>. Concrètement, pour Gustave Moreau, « cette femme qui représente la femme éternelle, oiseau léger, souvent funeste, traversant la vie une fleur à la main<sup>234</sup> », est en rapport avec notre subarchétype femme-plante<sup>235</sup>. Elle se trouve « à la recherche de son idéal vague, souvent terrible, et marchant toujours, foulant tous aux pieds, même des génies et des saints » (Cooke, 2002, p. 97).

À terme, lorsque Nerval (1973) écrit « te voilà encore, enchanteresse, m'écriai-je, et la boîte fatale, qu'en as-tu fait ? » (p. 21), il montre bien qu'à l'origine, l'attribut de Pandore n'était pas une caisse, mais une jarre d'aspect maléfique déterminé par la curiosité féminine, de même que la pomme d'Ève<sup>236</sup>. D'après les versions de Hésiode, tous les maux en sont sortis, sauf l'espoir, un don qui ouvre la réinterprétation du mythe. À cet égard, selon Ivan Illich (1976), « toute la mythologie classique dès lors est orientée vers l'avenir, vers l'effort de mettre dans une boîte les maux que la Pandore classique a laissés échapper » (Rothstein, 1972, 2:00). Il revient ainsi à une version du

---

<sup>232</sup> « Autour d'Ève, au-dessus de sa tête, l'œillet / Semblait songer, le bleu lotus se recueillait / Le frais myosotis se souvenait ; les roses cherchaient ses pieds avec leurs lèvres demi-closes / Un souffle fraternel sortait du lys vermeil / Comme si ce doux être eût été leur pareil / Comme si de ces fleurs, ayant toutes une âme / La plus belle s'était épanouie en femme » (Hugo, 1859, p. 11).

<sup>233</sup> Il est intéressant de contraster le texte biblique qui narre comment « la femme vit que l'arbre était bon à manger, séduisant à regarder, précieux pour agir avec clairvoyance » (Livre de la Genèse 3, 2-6), avec la *Salomé* déguisée en Ève d'Oscar Wilde : « Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire » (Wilde, 1993, p. 85).

<sup>234</sup> Voir Appendice B, illustration 4 *Femme levant une fleur*, Gustave Moreau, dessin au crayon. Paris, musée Gustave Moreau (Des. 5244).

<sup>235</sup> Voir Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchétypes.

<sup>236</sup> D'après *Le Dictionnaire traditionnel des symboles* de Juan Eduardo Cirlot (2004), la pomme d'Ève, de même que la jarre de Pandore, « de forme presque sphérique », représente « une totalité ; c'est un symbole des désirs terrestres, de leur déchaînement », ou similaire à la curiosité, symbolise « la soif de connaissance, zone seulement intermédiaire entre les désirs terrestres et ceux de la pure et véritable spiritualité » (p. 305). Cette analogie renvoie à la peinture de Jean Cousin l'Ancien, *Eva Prima Pandora* (1550) où les deux personnages se confondent et s'unifient dans un seul corps (Voir Annexe I, illustration 3, Pandore assimilée à Ève en face d'un paysage prométhéen).

mythe matérialisée dans une sculpture parisienne<sup>237</sup>, dans laquelle « la Pandore originelle ‘celle que tout le donne’ », ou celle qui est doté de tous les dons, « est le nom d’une divinité matriarcale grecque » (p. 135). Très proche des « constellations d’images »<sup>238</sup> durandiennes, Ivan Illich, contemporain de Gilbert Durand, est défini, d’un point de vue anarchétypique, comme « un astronome de l’humain » dont sa parole « est faite de paillettes anguleuses, géométriques où l’histoire, la philosophie et la science éclosent en un apparent désordre avant de prendre forme : des étoiles de pensées » (Rothstein, 1972, 0:41). L’auteur conteste la version traditionnelle du mythe et défend Pandore comme la source de tous les dons que la terre offre et Épiméthée, l’homme qui fait honneur à la femme en l’honorant et en s’unissant à elle<sup>239</sup>. À travers le prisme de l’écoféminisme, ce qui est conservé dans la jarre n’est pas une attente, mais un espoir, compris ici comme une confiance dans l’ordre providentiel de la terre : « l’espoir, dans son sens fort, signifie une foi confiante dans la bonté de la nature, tandis que les espérances, dans le sens où nous utiliserons ici ce terme, veulent dire que nous nous fions à des résultats voulus et projetés par l’homme » (Illich, 1971, p. 73).

Par analogie avec Ève, Pandore commence l’ordre séculaire du monde dans la littérature et la pensée hellénistiques. Comme dans la Genèse, la femme est responsable des maux provoqués sur l’humanité, donnant ainsi lieu à la fin du paradis originel et à l’origine de la civilisation. Contrairement aux vertus attribuées à la déesse, Pandore apparaît surtout dans la tradition mythique comme la déesse des origines du chaos et de la guerre<sup>240</sup>. Sur les ordres de Zeus, elle a été faite d’argile, tout comme Ève a été faite à

---

<sup>237</sup> Voir Annexe 1, illustrations 7, 8, 9 et 10, *sculpture de Pandore à Paris. Photogrammes du documentaire « Jean-Marie Domenach et Ivan Illich. Un certain regard », 1972. France, Office Nationale de Radiodiffusion, Télévision Française.*

<sup>238</sup> « Ces constellations d’images comprennent les mythes, il s’agit de « couches ‘génératives’ et redondantes (synchroniques, paradigmatiques, constellations ou ‘paquets’ d’images, de mythèmes, ‘images obsédantes’, etc.) qui constituent la métalinguistique du sermo mythicus » (Durand 1996b, p. 117).

<sup>239</sup> Voir Annexe 1, illustration 15, Gustave Moreau, *Pandore portée vers Épiméthée*. Musée Gustave Moreau.

<sup>240</sup> Sous l’apparence d’Ève, Pandore répond à l’anarchétype de la femme destructrice, comparée dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle à une sculpture. Nous reconnaissons, ainsi, *La Vénus d’Ille* (1835) conçue par Stéphane Mérimée qui inspire probablement la Vénus décrite par Villiers de L’Isle-Adam (1993) : « La Venus de marbre, en effet, n’a que faire de la Pensée. La déesse est voilée de minéral et de silence. Il sort de son aspect ce Verbe-ci : — « Moi, je suis seulement la Beauté même. Je ne pense que par l’esprit de qui me contemple. En mon absolu, toute conception s’annule d’elle-même, puisqu’elle perd sa limite. Toutes s’y abîment, confondues, indistinctes, identiques, pareilles aux vagues des fleuves à l’entrée de la mer » (p. 93). Cet anarchétype est repris par Gustave Flaubert (1877) et Joris-Karl Huysmans (1884) : « Dans l’œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du

partir de la côte d'Adam. Ainsi, Pandore a été façonnée à partir de la terre et de l'eau, substances associées à la création et à la maternité. Cependant, en plus d'être mortelle, elle est aussi une créature divine, car elle reçoit des dons spéciaux d'Athéna, qui lui enseigne le travail des femmes, d'Aphrodite, qui lui donne la beauté et la séduction, et d'Hermès, qui est responsable de son impudeur, de ses mensonges et de la raison de son nom. Ces puissantes forces universelles sont la source de son attraction, ainsi que de la création d'une culture soumise au temps et à la mort, comme l'entend Gilbert Durand. La déesse est ainsi conduite par Hermès chez Épiméthée, le frère de Prométhée. Il reçoit volontiers le cadeau, malgré les avertissements de son frère. Dès lors, dès qu'Épiméthée accepte le cadeau, Pandore ouvre la célèbre boîte, l'âge d'or prend fin.

Nonobstant, nous rejoignons ici la relecture écoféministe d'Ivan Illich au moment de considérer l'espoir qui reste à l'intérieur de la boîte comme la valeur qui manque à l'humanité. En ce sens, la déesse incarne un symbole de l'humanité au milieu d'une période qui, concrètement lors du décadentisme, se tourne vers la technique et la production industrielle, à savoir, vers un paysage où Prométhée et Pandore sont antagoniques<sup>241</sup>. En suivant cette ligne de pensée, d'après Pierre Hadot, il existe un double rapport ambigu avec Pandore et avec la nature, c'est-à-dire la confrontation d'une attitude prométhéenne et avec une attitude orphique qui marquera, comme nous le verrons dans les étapes suivantes du bassin sémantique, l'évolution de l'imaginaire de la nature en Occident :

D'une part, la nature peut se présenter à nous sous un aspect hostile, contre lequel il faut se défendre, et comme un ensemble de ressources nécessaires à la vie, qu'il faut exploiter. Le ressort moral de l'attitude prométhéenne..., c'est le désir de secourir l'humanité. Mais, d'un autre côté, le développement aveugle de la technique et de l'industrialisation, aiguillonnée par l'appétit du profit, met en péril notre rapport à la nature et la nature elle-même.

D'autre part, la nature est à la fois un spectacle qui nous fascine, même s'il nous terrifie, et un processus qui nous englobe. L'attitude orphique,

---

Testament, Des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée » (p. 126).

<sup>241</sup> Voir Annexe 1, illustration 4, *Un panorama de Middelburg avec les figures de Pandore et de Prométhée*, David Fassmann, 1730. Gravure appartenant à l'œuvre *Der reisende Chineser*.

qui la respecte, cherche à préserver une perception vivante de la nature, mais, à l'opposé de l'attitude prométhéenne, elle professe un primitivisme qui n'est pas non plus sans danger. (Hadot, 2004, p. 112)

Cette interprétation est proche de l'iconographie qui lie Pandore à l'œuf philosophique<sup>242</sup>, comme indiqué précédemment. Écho de la pomme d'Ève, l'œuf des origines et la boîte comprennent le double principe du bien et du mal. Ils introduisent la possibilité de repenser, à cet instar, l'identité « anarchétypique » d'Ève-Pandore qui fleurit, explose, s'ouvre, provoque une ouverture au monde et s'épanouie dans son aspect métamorphique.

Le mythe de la création se fonde sur des figures primordiales qui, au cours de transmutations généalogiques successives, se matérialisent sous des aspects de plus en plus concrets jusqu'à s'identifier à l'environnement géographique de la culture qui les génère, dans une « géographie psychique » qui identifie les lieux sacrés et hiérarchise les espaces. De son côté, Peter Sloterdijk (2002), dans sa trilogie *Sphères* a montré comment l'« analyse sphérologique » interroge « les espaces arrondis dans lesquels les hommes s'imaginent une existence commune » (p 89). Cependant, avant lui, Gaston Bachelard (1957) avait souligné l'importance de la rotondité dans les rêveries humaines et dans nos questions existentielles, notamment celles touchant les origines du monde et de l'homme. Ainsi, il soutient que « l'être rond propage sa rondeur, propage le calme de toute rondeur » (p. 263). Toutes les formes sphériques, rondes, ovales, relèvent ainsi de la symbolique de la gestation, de la création en puissance. La forme même d'une graine « alimente » cette pensée symbolique. L'œuf, la graine, l'arrondi du ventre maternel invitent à penser l'origine dans la rondeur, comme s'il s'agissait des « enveloppes-œufs, qu'il s'agisse de membranes, d'enveloppes gélatineuses ou de coquilles » (1957, p. 263). De plus, l'image du sac amniotique préside ici à la figuration humide, voire liquide, de la matrice artificielle. C'est le rond de l'univers intime lié à Pandore, à la déesse matrice, et ses trois identités. Cette thématique montre comment l'œuf, la bulle ou la boîte de Pandore convergent

---

<sup>242</sup> Voir Annexe 1, illustration 17, Odilon Redon, *La Naissance de Vénus, dit aussi Pandore*, 1957) et illustration 18, *Pandore et le Hollandais Volant*, 1951, Albert Lewin Hendrick : « Pandore apparaît comme une femme dans l'abstrait : épouse et mère, le crâne d'œuf original et générique, duquel nous pouvons imaginer que toute la race humaine a été éclosée ».

dans la figure matricielle, d'une matrice contenant et enveloppante. Ce symbolisme universel, liant l'œuf à la genèse de l'humanité mérite d'être précisé ci-après à partir d'autres identités et représentations iconographiques de Pandore.

### 4.2. Sophia-Pandore

Au cours de la modernité, les mouvements antithétiques et explosifs provoqués par la figure biface Ève-Pandore commencent à suivre une force centrifuge à travers la médiation de la Sophia — en grec *Σοφία*, sagesse — et son caractère archétypal. En effet, Pandore sous la forme de Sophia se définit comme « la divine sagesse » (Corbin, 1984, p. 62) ou la sagesse personnifiée d'après l'Ancien Testament, une identité médiatrice entre les deux pôles du bassin sémantique qui occupe notre corpus sapientiel au XX<sup>e</sup> siècle. Présente dans la philosophie grecque, dans le Platonisme et le Gnosticisme, dans l'Église orthodoxe, le Christianisme ésotérique, le Mysticisme chrétien et la Philosophie chrétienne, Sophia incarne l'aspect féminin de Dieu ainsi que le retour à un modèle universel permettant d'incarner la conscience féminine divine. Certes, la figure sacrée et transhistorique de Sophia devient le deuxième outil de classification des structures psychosociales applicable à l'analyse des textes et des images. Dans ce cas, il s'agit d'une identité encadrée dans le discours des mythes gnostiques de création, puisque cette Sophia, qui dans les *Mystères* est assimilée à Gaïa — la terre protectrice et accueillante — est également présente implicitement ou indirectement dans nombreux œuvres modernes en Occident<sup>243</sup> et cohabite avec Dionysos. Ainsi le démontre l'étude menée par Dominique Cerbelaud (2016) à propos des différentes manifestations de la déesse depuis l'antiquité à nos jours. L'auteur met en exergue son caractère archétypal et soutient que « dès qu'on croit en avoir fini avec elle, la figure de la Sagesse réapparaît, suscitant de nouvelles perplexités et de nouvelles interprétations. Comme une source impossible à enclore, perpétuellement elle rejaillit » (p. 11).

Il faut d'abord rappeler quelques caractéristiques essentielles de Sophia en tant qu'identité archétypale dérivée de Pandore. Dans la littérature alchimique d'inspiration gnostique, l'*ennoia*, à savoir, « la puissance féminine intérieure à [l'Autopater] » (Von

---

<sup>243</sup> Cf. Robert Powell, *The Sophia teachings: The emergence of the divine feminine in our time*. Lindisfarne Books, 2007.

Franz, 1982, p. 154) correspond à la divinité féminine de l'âme du monde, à l'*anima* projetée sur l'imago maternelle, à la figure mystique de Sophia. En effet, Jung décrit Sophia en tant que mère et il l'associe à la Vierge Marie, tout en jetant la lumière sur la dimension maternelle de la sagesse : « Je suis la mère du pur amour, de la crainte, de la connaissance et de la digne espérance, je suis donnée à tous mes enfants, de toute éternité à ceux qui ont été désignés par Lui » (Jung, 1964 : 67). Dans la même ligne de pensée, la perspective introduite par Ivan Illich dans son entretien avec Jean-Marie Domenach, dévoile une interprétation de Pandore avec les traits de Sophia, tout en la comparant avec la Vierge-Marie et la déesse aztèque Tonantzi Ixtaccihuatl, toutes deux comprises comme des Pandores médiatrices, au sens des quatre niveaux de l'*anima* junguienne. D'après Jean-Louis Benoît, la Vierge-Marie « est reine, mais avant, mère » et reprend la formule de saint Bernard qui la définit en tant que « médiatrice auprès du médiateur » ainsi que celle de Théophile Gautier : « c'est elle qui fait la paix ; entre Dieu et les hommes elle est médiatrice » (Benoit in Caiozzo, 2012, p. 120). Dans leur forme dégénérée comme dispensatrices de grâces, ces deux déesses coexistent avec difficulté au Mexique. Ce sont les Espagnols qui, lors de la Conquête et l'extension de la culture occidentale, ont cherché à identifier moyennant les symboles de la Vierge Marie, la Gea Hellenisée, avec la Tonantzi néolithique des Aztèques. Ces déesses font hommage à la maternité et dans quelques cultures qui peuplaient la Mésio-Amérique, Coatlicue aussi appelée Tonantzi, est la mère de la plupart des dieux aztèques, la déesse de la fertilité et de la terre, la force fécondatrice de la nature.

Dans le sens que Sophia est la lumière de la sagesse consciente, elle a été représentée à travers diverses figures comme la vierge noire, par exemple. Symboliquement, la vierge noire représente le lieu et le résultat de la première conjonction entre le ciel et la terre. D'elle naît l'arbre lumineux qui produit le fruit d'or. Nous pouvons citer plusieurs œuvres qui incarnent cette symbolique alchimique au cours du XXe siècle, comme *La vierge noire* (1951) de Louis Cattiaux et *La virgen negra* (1963) de Gabriel Barceló<sup>244</sup>. Celles-ci représentent des figures féminines ascensionnelles, situées entre deux montagnes, trait qui renvoie au subarchétype femme-rocher. Elles ont le teint bistre comme la sagesse — Sophia —, qui existait dans

---

<sup>244</sup> Voir Annexe I, illustrations 13 (Gabriel Barceló, *Virgen negra*, 1963) et 14 (Louis Cattiaux, *Vierge noire*, 1951).

les ténèbres du chaos avant la création. Louis Cattiaux insère cette figure dans un paysage obscur éclairé par l'arbre lumineux qui pousse de son corps et son esprit, et elle partage avec Pandore un reflex postural qui soutient, pas une boîte, mais un livre. Il se prononce à propos de la symbolique sacrée et la nature originelle de la vierge noire : « N'est-ce pas la vierge noire la première et la plus mystérieuse de toutes les mères ? N'est-ce pas elle que Dieu a regardée amoureusement dès le commencement ? N'est-ce pas elle qui a accouché la lumière qui éclaire le monde ? » (Cattiaux, 2005, p. 294). Pour sa part, Gabriel Barceló rend hommage à la vierge noire en tant que médiatrice entre le chaos et l'équilibre naturel de la terre. Elle est entourée de fruits d'abondance, d'oiseaux et de bougies symbolisant la sagesse. Cette vierge qui trait à Sophia a les vêtements déchirés et elle est enveloppée dans un paysage aride et chaotique situé au Brésil, en allusion à la matrice et à la terre noire<sup>245</sup>.

En outre, le serpent représente aussi la sage et sa sagesse. Sophia-Pandore est, selon Karl Taube (1995), « celle qui porte une jupe aux serpents » (p. 85) et représente la vie et la mort, ce qui expliquerait la broderie de deux serpents sur la robe de la sculpture de Pandore qui se trouve à Paris et qui apparaît dans le documentaire *Un certain regard* en 1972. Cet aspect renvoie à la symbolique du serpent, au caractère élémentaire et transformateur de l'Ouroboros. À l'instar de Dionysos, Sophia est la déesse des plantes et des animaux, ainsi que génitrice et nourrissante de l'esprit et de l'auto-déploiement de la nature féminine. C'est ainsi que dans les écritures des *Bacchantes* nous pouvons lire que « la vraie sagesse consiste là dans l'acceptation dévouée de la religion dionysiaque » (Ba. 179, 186). De même, Salvador Dalí introduit une représentation de la sagesse à travers une Cybèle<sup>246</sup> qui imite la Terre-Mère ou une Vénus d'Éphèse avec une caisse ouverte sur le front, d'où, peut-être, la curiosité s'échappe comme s'il s'agissait de la boîte de Pandore. D'après Erich Neumann (2009) :

---

<sup>245</sup> En ce qui concerne la noirceur de la terre est des déesses ou vierges noires, nous retrouvons l'identification de la Vierge Marie à la terre dans les mystères d'Eleusis, de même que de nombreuses vierges noires sont honorées dans les églises catholiques. Voir à ce sujet Belloni, A. (2021). *La Vierge Noire : Rituels de guérison de la grande déesse*. Éditions Leduc.

<sup>246</sup> Voir Annexe 1, illustration 7, *Cybèle*, Salvador Dalí, 1978 Catalogue *Impressionist and Modern Watercolours and Drawings. Modern Paintings, Drawings and Sculpture*, 1986, Christie's, Londres, Royaume Uni.

Ces manifestations de l'archétype du féminin, de tout temps et dans toute culture, chez tous les hommes des temps préhistoriques et historiques, émergent également dans la vie réelle de la femme moderne, dans les rêves et dans les visions, dans les compulsions et les images fantastiques, dans les projections et dans les rapports, dans les fixations et dans les transformations personnelles. (p. 69)

Il est possible de tirer quelques études comme *La Sophia éternelle* de Henri Corbin, parue en 1952, où les mythèmes de la femme première et primordiale, terrestre et nourricière, se rejoignent sous une même figure dans un paysage archétypal et féminin. Tel que Corbin l'exprime dans une autre de ses œuvres *Théologie au bord du lac* : « Terre, Femme, Ange, tout cela en une même chose que j'adore et qui est dans cette forêt. Le crépuscule sur le lac, mon Annonciation. La montagne : une ligne » (Corbin, 1932, p. 62). Dans la même veine, Caitlin Matthews (2001) plaide pour le retour de l'archétype de Sophia et de la sagesse dans une modernité séculaire et humaniste :

La réémergence du féminin divin — la Déesse — au vingtième siècle a commencé à faire tomber les barrières conceptuelles érigées par la religion orthodoxe et le conservatisme social. Pour la première fois depuis deux millénaires, l'idée d'une déesse comme pivot central de la création trouve un écho favorable. Les raisons ne sont pas difficiles à trouver : notre monde technologique, avec sa pollution et son écologie déséquilibrée, a mis notre planète face à sa propre mortalité ; notre insistance sur la transcendance de la déité et la sacralisation du corps et de l'évidence des sens menacent de nous exiler de notre planète. La Déesse apparaît comme un correctif à ce problème mondial à plusieurs niveaux. Dans le passé, elle a été considérée comme l'âme du monde ou l'esprit de la planète, ainsi que comme la mère de la Terre. Sa sagesse

offre une meilleure qualité de vie, basée sur une alimentation équilibrée du corps et de l'esprit, ainsi que sur la satisfaction de la psyché<sup>247</sup>. (p. 25)

En ce sens, le passage de la Sophia obscure — le péché, la nuit, le danger, la tempête et la mort — à la Sophia lumineuse — la lumière, la hauteur, la pureté de vie — se traduit par une praxis où le féminin a l'occasion de retrouver son rôle de médiation entre l'humain et le divin à travers la figure de Sophia-Pandore. Certains auteurs sont parvenus à des solutions réelles dans lesquelles les valeurs féminines semblent effectivement liées, ou du moins, lorsqu'il s'agit de représenter le pôle inférieur obscur de l'archétype féminin, il n'apparaît pas sous des formes menaçantes, mais comme une image de la maternité divine féconde<sup>248</sup>. C'est ainsi que Pierre Solié (1988) soutient que « dans l'expérience mythique menée à son terme qui peut être, même dans l'échec à la mesure de l'existence, l'accomplissement suprême du destin, il y a corrélation parfaite entre la descente et l'ascension, entre la Diane infernale et la Sophia céleste » (p. 11).

En outre, nous pouvons souligner dans le domaine non seulement littéraire, mais aussi plastique, la représentation de Sophia et la « vision béatifique de l'éternelle sagesse » (p. 233) à travers la figure mythologique du Sphinx, figure matriarcale et humaniste. Associée à la mort et à la destruction avant la transformation, le sphinx est principalement le symbole de la sagesse. En effet, la féminité sage et triomphante apparaît dans les discours du début du XX<sup>e</sup> siècle. Parmi eux, *Le Sphinx coiffé à la du Berry* (1930) de Léon Cathlin, ou encore la pensée de Miguel de Unamuno (1918)<sup>249</sup> et

---

<sup>247</sup> Traduction libre du texte original : « The reemergence of the Divine Feminine — the Goddess — in the twentieth century has begun to break down the conceptual barriers erected by orthodox religion and social conservatism. For the first time in two millennia, the idea of a goddess as the central pivot of creation is finding a welcome response. The reasons are not difficult to find: our technological world with its pollution and unbalanced ecology have brought our planet face to face with its own mortality; our insistence on the transcendence of Deity and the de-sacrilization of the body and the evidence of the senses threaten to exile us from our planet. The Goddess appears as a corrective to this world problem on many levels. In past ages she has been venerated as the World Soul or spirit of the planet as well as Mother of the Earth. Her wisdom offers a better quality of life, based on balanced nurture of both body and spirit, as well as satisfaction of the psyche ».

<sup>248</sup> Un bon exemple en est le bas-relief intitulé *Isis* (1805) du symboliste Georges Lacombe. L'œuvre représente une divinité féminine sombre et chthonique d'où jaillit la végétation, la nature. Du sang qui coule de ses seins naissent des fleurs, et de ses cheveux naissent des arbres qui poussent. La déesse agit ici comme le pôle inférieur, sombre, d'où émerge la vie : les fleurs et les fruits ont auparavant séjourné sous forme germinale dans l'obscurité de la Mère divine.

<sup>249</sup> De Unamuno, M. (1952). «Eruditos, ¡a la Esfinge!». *Obras Completas*, tomo V. Afrodisio Aguado, pp. 804-807. Dans la pensée métaphorique de Unamuno le Sphinx est intéressant en ce qu'il

María Zambrano (1957)<sup>250</sup>. Cette figure savante qui se réactive au début du vingtième siècle se trouve également dans les huiles de Francis Picabia, comme le *Sphinx* (1929), et de Léonor Fini, parmi lesquels nous pouvons citer *Little Hermit Sphinx* (1948), *Le petit Sphinx gardien* (1943) et *La bergère des Sphinx* (1941). Cette dernière peintre symboliste tend à représenter l'animalité totémique par le biais des sphinges protectrices — incarnant les valeurs de Sophia et Pandore —, des fois dans des paysages apocalyptiques, qui agissent en tant que médiatrices. Tel qu'elle l'exprime, « entre la nature et nous, il est à nos côtés le souvenir chaud, poilu moustachu et ronronnant d'un paradis perdu » (Gauthier, 1973, p. 54).

### 4.3. Gaïa-Pandore

Enfin, vers 1970 Pandore adopte une identité « eschatypique » : Gaïa — Gê, Terre — culmine cette phase identitaire en tant que « type final » unificateur qui, au cours de son évolution, manifeste la façon dont la déesse « n'a eu accès à ce sens final que progressivement, d'une manière eschatypique » (Braga, 2012, p. 19). Sur un axe évolutif, la figure de Pandore répond à un processus diachronique qui commence par l'utilisation de la boue ou de l'argile, matière définie par Gaston Bachelard (1948) comme « la bave primitive, apte à recevoir et à conserver la forme de toutes choses » (p. 17). En ce sens, Pandore-Gaïa se dresse à partir d'une matière à caractère matriciel et avance vers un sens unificateur. Du latin *mater*, la matière elle-même désigne la mère, entendu universellement comme la matrice<sup>251</sup>. En effet, les alchimistes désignent par *menstrues* « la matière sur laquelle ils œuvraient » (Brun, 1992, p. 101). C'est ainsi que

---

désigne une femelle qui incarne l'interpellation tragique de la connaissance divine : « Ahora, la dificultad para estudiar esto estriba en que la Esfinge no se deja analizar tan ainas, y sí devora al que no adivina sus enigmas, y el tormento de ser devorado por la Esfinge, si es tal tormento, se acaba pronto; en cambio, al que, esquivando su mirada y sus preguntas, se le va de soslayo a ver si logra sacarle unas gotitas de sangre para analizarla o mirarle el pezón de una ubre al microscopio —la Esfinge es hembra—, a ése le patea y le magulla, que es mucho peor que devorarlo. Al fin, el devorado por la Esfinge acaba por convertirse en carne y sangre de la Esfinge misma, se hace esfíngico o querúbico, mientras que el del microscopio perece entre las deyecciones de ella» (Unamuno, 1952, p. 805)

<sup>250</sup> Voir Zambrano, M. (1957). «La esfinge. La existencia histórica de España». *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, 26, pp. 3-8.

<sup>251</sup> Aux dires de Gilbert Durand (2016), « à toutes les époques et dans toutes les cultures, les hommes ont imaginé une *Grande Mère*, une femme maternelle vers laquelle régressent les désirs de l'humanité. La Grande Mère est sûrement l'entité religieuse et psychologique la plus universelle et Przulski peut écrire : 'Aditi est l'origine et la somme de tous les dieux qui sont en elle'. Astarté, Isis, Dea Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Aphrodite, Cybèle, Rhéa, Gê, Déméter, Myriam, Chalchiuhtlicue ou ShingMoo sont ses noms innombrables qui tantôt nous renvoient à des attributs telluriques, tantôt aux épithètes aquatiques, mais toujours sont symboles d'un retour ou d'un regret » (p. 244).

l'argile, d'après Bachelard, conforme une matière imaginaire modulant la pensée et l'identité<sup>252</sup>. Le résultat est une figure matricielle née de cette matière, renforcée par Hermès, fait d'air, car c'est lui qui l'offre le don de la parole et la séduction. Tout comme souligne Jean-Paul Sartre (1995), « il faut être fait d'argile et je le suis de vent » (p. 539), les deux matières se rencontrent dans un même bassin sémantique, comme nous pouvons observer à partir de nombreuses manifestations culturelles et sociétales qui s'éloignent du mythe hésiodique<sup>253</sup>. Dans une nouvelle tradition de la représentation littéraire et plastique de la femme, Pandore recouvre cette symbolique matriarcale. En effet, celle-ci est présente dans de nombreuses œuvres contemporaines qui réactualisent la littérature et l'iconographie alchimiques, comme par exemple la *Terre menstrue I-II* (2002, 2003) et *Pandora* (2013) de Faten Chouba Skhiri (2016), dans lesquelles « des concepts très variés, la terre, le menstrue, le sang, le rouge, le salin, la mer, le sel » (p. 6) s'entremêlent. Il apparaît alors que ces éléments témoignent une démarche spécifiquement gaïenne prônant la matière comme féminine, maternelle et originelle :

La terre est la matrice qui accueille les deux semences, le lieu où s'effectue la genèse du Grand Œuvre philosophale. Le mâle rouge digéré dans l'union de sa blanche épouse *le menstrue* femelle ou Mercure. C'est l'action proprement sexuelle du soufre sur le mercure, du soleil sur la lune, qui donne naissance aux minerais dans la matrice terrestre, le creuset où lentement les minerais mûrissent, où le bronze devient or. (Chouba Skhiri, 2016, p. 8)

Jacqueline Duchemin (1974) signale à son propos, dans son interprétation du mythe de Prométhée, que Pandore est une « œuvre ésotérique », une *Magna mater* ou Genitrix, où « l'introduction de la femme, au lieu d'amener à sa suite le cortège des

---

<sup>252</sup> À la lumière de la poétique de la matière bachelardienne, l'argile est la manifestation sensible de la « pâte idéale » ou « la pâte parfaite » (Bachelard, 1948, p. 92). Dans le mythe de Prométhée, Héphaïstos façonne Pandore de l'argile à l'image des dieux, ainsi que dans *Les Métamorphoses d'Ovide*, où la terre « naguère encore grossière et indistincte, prit forme et se modela en figures nouvelles d'êtres humains » (1966, p. 43).

<sup>253</sup> « Je ferai présent aux hommes, dit Zeus, d'un mal en qui tous, au fond du cœur, se complairaient à entourer d'amour leur propre malheur. (...) Il dit commande à l'illustre Héphaïstos de tremper d'eau un peu de terre sans tarder, d'y mettre la voix et les forces d'un être humain et d'en former, à l'image des déesses immortelles, un beau corps aimable de vierge ; (...) à cette femme il donne le nom de Pandore parce que ce sont tous les habitants de l'Olympe qui, avec ce présent, font présent du malheur aux hommes » (Hésiode, *Les Travaux et les jours*, v. 58-82, pp. 88-89).

fléaux, est au contraire le symbole de l'introduction, dans le monde humain, de l'Idéal » (p. 126). De même, Hésiode (1964) fait allusion dans *La Théogonie* à ce que nous appelons un « paysage matrice » (Berque, 1984) et féminin, car les « hautes Montagnes, séjour plaisant des déesses, des Nymphes, habitants des monts vallonnés » sont l'une des créations par parthénogenèse de la Terre. Ainsi, il décrit comment celle-ci « enfanta aussi la mer inféconde aux furieux gonflements » (1964, pp. 128-131). Cependant, d'après Ivan Illich, « aujourd'hui, dans une nouvelle forme, une nouvelle *Pythia* a été établie » (Rothstein, 1972, 5:07). L'auteur introduit ainsi une perspective critique autour de la figure de Pandore et le facteur de changement de la configuration environnementale. Face à la catastrophe, deux discours s'opposent sur la scène académique, politique, littéraire, artistique et sociale : le retour vers les origines et l'*imago* maternelle (Latour, 2015) face à la technocratie prométhéenne. Ainsi, Ivan Illich (1971) jette la lumière sur cette dichotomie dans le chapitre *Renaissance de l'homme épiméthéen*, lorsqu'il affirme :

Notre société ressemble à cette machine implacable que je vis une fois dans un magasin de jouets à New York. C'était un coffret métallique ; il vous suffisait d'appuyer sur un bouton et le couvercle s'ouvrait avec un claquement sec ; une main métallique apparaissait alors. Ses doigts chromés se déplaçaient, venaient saisir le bord du couvercle. Ils tiraient et le couvercle se refermait. Comme c'était une boîte, vous vous attendiez à pouvoir y trouver quelque chose... Elle ne contenait qu'un mécanisme de fermeture automatique. Cette petite machine semblait être tout le contraire de la célèbre boîte de Pandore. (p. 73)

Face à ce nouveau paradigme, l'auteur constate que l'histoire de l'homme moderne commence par la dégradation — ou pourquoi pas, de la réactivation consécutive — du mythe de Pandore, et à notre avis, d'un Hermès qui, en tant qu'hermaphrodite, porte le caractère apollinien et les figurations féminines de la Grande Mère, comme Gaïa, Artémis, Déméter, Cybèle, Hécate ou Perséphone :

L'histoire de l'homme apollonien débute au moment où ce mythe de Pandore perd de sa force ; et tout s'achèvera dans ce coffret capable de se refermer seul ! C'est l'histoire d'une société au sein de laquelle des

hommes à l'esprit prométhéen élevèrent les institutions qui devaient enfermer les maux vagabonds. C'est l'histoire du déclin de l'espoir et de la montée d'espérances sans cesse grandissantes. (p. 73)

Particulièrement, le théologien et philosophe reste fidèle à l'idée que nous partageons, selon laquelle en postmodernité, il existe une réactivation de la figure de Pandore qui tente de contester l'évolution planétaire et l'effondrement de la nature, tandis que Gilbert Durand (1996a) défend « la résurgence des dieux antiques, Dionysos ou Hermès » (p. 27). Ainsi, Pandore-Gaïa resurgit en réponse de la saturation du mytheme comme l'une des conséquences de l'éclipse sémantique précédent, et se traduit par la destruction des ressources naturelles et la surpopulation de la planète. C'est pourquoi, Ivan Illich (1971) soutient que « l'ethos prométhéen a maintenant étouffé l'espoir » (p. 73). Les isotopies qui véhiculent cette *doxa* sont la pensée écologique, le Mouvement de libération des femmes, les écoféminismes et la théorie Gaïa, trouvant un point unificateur au sein d'une « féminitude » (D'Eaubonne, 1974, p. 36) — ou chez Gilbert Durand (2016), un « sémantisme féminoïde » (p. 277) — qui culturellement et socialement définit le statut de la femme et son lien essentiel avec la nature. Nous devons néanmoins accueillir l'idée « eschatypique » de Franz-Karl Mayr (1989), selon laquelle « Hermès est le plus ancien messager de ce fondement mythique-religieux matriarcal-féminin du monde, un fondement mythique-religieux matriarcal qui implique l'origine et la fin »<sup>254</sup> (p. 121)<sup>255</sup>.

Ce passage de la conception archaïque de la nature inépuisable à celle de la nature asservie rejoint la pensée d'Ivan Illich quant il évoque l'épuisement de prométhée : « Je crois que l'histoire de Pandore est la meilleure histoire du détournement de l'homme du Delphos de la Terre, de l'interprétation des songes et des images vers l'homme qui planifie » (Rothstein, 1972, 2:45). Elle céda à la curiosité qu'Hermès lui avait donnée et ouvrit la boîte — le *phytos* ou le *kypsele* — contenant tous les maux, mais aussi, d'après une autre lecture écoféministe du mythe, elle libère d'autres dons destinés à l'humanité, comme les sciences et les arts. À ce sujet, Illich

---

<sup>254</sup> Traduction libre du texte original : «Hermes constituyó el más viejo mensajero de este fundamento mítico-religioso del mundo de signo matriarcal-femenino, fundamento mítico-religioso matriarcal que coimplica el origen y el fin».

<sup>255</sup> Voir Annexe I, illustration 1 *Mercuré et Pandore (dit parfois Psyché) dans le jardin de l'Orangerie à Versailles* et illustration 2 *Pandore portée vers Épiméthée, Gustave Moreau*.

soutien une perspective écocritique du mythe, tout en présentant Pandore comme une nouvelle Gaïa, capable d'introduire une « écotopie » (Braga, 2018) et une écosophie, à savoir, une nouvelle culture planétaire basée sur une relation eurythmique et pacifique avec la nature. Au-delà de cet intérêt visible pour la nature, il y a bien un avertissement à but moral quand Illich soutient que « si nous nous retournons vers Pandora Géa [...] et ne sommes pas capables de nouveau d'être conscients du langage des songes qu'elle peut interpréter, nous sommes condamnés » (Rothstein, 1972, 4:20).

En ce qui concerne cette identité de Pandore en tant que Terre-Mère, aussi connue comme Anésidora, nous retenons la posture de Pierre Lévêque (1988), qui reprend la relecture de ce mythe « très ancien (...) en raison du détournement du sens de son nom dans Hésiode, qui fait de Pandora une divinité de la Terre ou une épiclèse d'une telle divinité » (p. 60). À quoi il ajoute le caractère polymorphe et l'identité d'une « Gè Pandora, d'une Rhéa Pandora (Diodore, III, 57, 2). Rhéa représentant une fécondité sans limite qui se heurte au refus dévorateur du père Cronos » (p. 58). En ce sens, il est nécessaire de remonter au I<sup>er</sup> siècle, où Philon d'Alexandrie, dans son œuvre *De aeternitate mundi*, utilise l'épithète « pandôros » — choisi par Hermès pour désigner la Pandore que Zeus a modelée de la terre et de l'eau — afin de construire l'allégorie de la terre et la maternité chez la déesse nourricière Gè, la Terre-Mère, une *Πανδώρα* « qui donne tout ce qui est utile »<sup>256</sup>. À l'égard de la symbolique féminine de l'élément terre, ce n'est pas la terre qui émoule la femme, comme souligne Platon, « pour concevoir et pour engendrer » ; en réalité, c'est la femme qui « imite la terre »<sup>257</sup>, réflexion sur laquelle nous reviendrons plus tard, au moment d'étudier en profondeur le subarchétype femme-terre. En ce sens, d'après Csilla Kemenczei, « toute femme, aussi banale soit-elle, incarne la déesse, la femme absolue et la mère cosmique » (Kemenczei, 2010).

Il ne serait pas possible de mentionner toutes les œuvres qui reprennent cette image eschatypique de Gaïa-Pandora fondée sur un axiome matriciel au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et dans la période postmoderne. Or, en ce qui concerne les axes qui intéressent le plus à cette recherche, nous pouvons en tirer d'un côté, l'œuvre picturale *Terre-Mère* (1960) de Jean Dubuffet, *Gaïa* (1962) de Georges Braque, ainsi que *Gaia und Uranus* (1970) de Peter Proksch et la série *Gaia* (1975) de Victor

---

<sup>256</sup> Philon d'Alexandrie, *De aeternitate mundi*, XII, 63.

<sup>257</sup> Platon, *Ménexène ou l'oraison funèbre*, 238b.

Vasarely. En outre, à côté de la naissance de l'écoféminisme en France tout au long de la seconde vague du féminisme, l'unification de la lutte des femmes et l'engagement écologique est perméable aux représentations culturelles orchestrées dans cette phase du bassin sémantique par une Pandore aux traits de Gaïa. Il s'agit bien de celles qui montrent l'œuf originaire comme le ventre maternel<sup>258</sup>, parmi lesquelles nous pouvons citer *La Naissance de Vénus, dit aussi Pandore* (1957) d'Odilon Redon et le film *Pandore et le Hollandais Volant* (1951) d'Albert Lewin Hendrick. Le lieu souterrain remplace symboliquement le giron maternel et terrestre, c'est-à-dire, la grande matrice universelle, l'image de la Terre-Mère. À ce propos, Gilbert Durand (2016), analyse les représentations de la grotte et leurs significations, et parle quant à lui du « substitut caverneux du ventre maternel » (p. 253) au moment de classer la grotte et la matrice dans le régime nocturne des images.

D'un autre côté, dans le domaine littéraire, Pandore-Gaïa fleure bon le roman de science-fiction *Terre et fondation* (1986) d'Isaac Asimov et la littérature néopaganique. De plus, Gaïa est une déroutante hypothèse scientifique formulée au début des années 1970 par James Lovelock et la microbiologiste américaine, Lynn Margulis : la Terre, selon eux, n'est pas une matière inerte. En outre, une citation de Simone de Beauvoir vient, à propos, montrer le binôme femme et paysage : « Je m'étais plus ou moins imaginé que ma vie, derrière moi, était un paysage dans lequel je pourrais me promener à ma guise, découvrant peu à peu ses méandres et ses replis » (1967, p. 67). De même, Juliette Roche vient attester dans ses écrits et dans son œuvre plastique un paysage, en majorité, habité par des femmes. Tout en s'anticipant aux discours écoféministes et à cette image escathypique de Pandore, « Roche déclinera à plusieurs reprises [...] cette image fantasmée d'un monde sans hommes » (Briend, 2021, p. 24), comme dans l'huile *Le Jardin des Méjades à Saint-Rémy-de-Provence* (1950). L'auteure annonce aussi cette dimension féminine du paysage quand elle exprime dans ses écrits comment « le train traverse des régions de catastrophe, L'eau, l'air et la terre ont disparu ; la pierre et la sui sont les nouveaux éléments » (Roche, 1924 : 4).

---

<sup>258</sup> Par rapport à la représentation de Pandore en tant que Gaïa, en attitude hermésienne, voir Annexe I, illustration 16, Bernard Picart, « La boîte de Pandore », *Temple des Muses, 1733, orné de LX tableaux où sont représentés les événements les plus remarquables de l'antiquité fabuleuse. Détail. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes (FOL-SB-19)*.

Il en résulte qu'en effet, plusieurs œuvres attestent que dans l'histoire de l'occident et du capitalisme, au sens plus large, Pandore symbolise la femme et la nature qui donnent la vie et en même temps la mort. Il s'agit des idées qui vont surgir à partir du mythe de Prométhée et que nous allons retrouver dans l'écologie contemporaine, dans la philosophie de l'écologie et plus particulièrement dans l'écoféminisme. Bien que certains des grands auteurs romantiques — les Pandores étaient décrites comme des femmes-fatales chez Goethe<sup>259</sup> et Balzac<sup>260</sup> — aient introduit une transmutation de Pandore, c'est Ivan Illich qui rassemble les idées les plus novatrices des postulats écoféministes de Mary Daly (1978), Vandana Shiva (1993) ou Françoise d'Eaubonne. Cette dernière refuse pourtant une société matriarcale et gynocratique aussi imparfaite et inégalitaire que la nôtre :

L'échec de l'espèce humaine à gérer et à épanouir avec équité, dans la paix et la justice, son patrimoine terrestre, correspond sans doute aucun à la tournure phallocratique prise par l'Histoire, avec son aboutissement de surexploitation et de profit, l'idéologie de sa société de classes née après la fin des civilisations féminines ; mais une évolution gynocratique n'avait pas été souhaitable. Nous croyons fermement que seule la co-gestion égalitaire des deux sexes peut répondre aux désirs, capacités et potentialités de l'espèce humaine tout entière. (D'Eaubonne, 1976, p. 17)

En revanche, Ivan Illich se penche sur la revendication des liens du féminin avec le vernaculaire, avec l'élément terre, ainsi que sur la défense des femmes en tant que protagonistes de la capacité biologique à créer et à donner la vie. Toutefois, Pandore apparaît, dans toute la terreur de sa puissance corruptrice et destructrice, comme la Mère-Terre face à l'*hybris*, l'excès et la démesure de Prométhée. En effet, « elle montre l'ambivalence du feu, qui a donné à l'humanité un immense pouvoir, mais

---

<sup>259</sup> Johann Wolfgang Goethe. (1807-1808). « Pandora », traduction de Jean Tardieu, in *Théâtre complet*. Gallimard.

<sup>260</sup> Honoré de Balzac. (1854). *Le député d'Arcis. Œuvres complètes de Balzac. Scènes de la vie politique*. Librairie Nouvelle. 1859. « Alors, puisque c'est ta femme, tu devrais bien la faire poser pour notre ami Dorlange, qui médite en ce moment une Pandore. Jamais il ne trouvera un modèle aussi magnifique » (Balzac, 1859, p. 287). Dans l'imaginaire de Balzac, la femme Pandore se dévoile en tant qu'archétype, non par la terreur, mais à cause de l'admiration, au point d'être illustrée par une sculpture, le support d'un modèle parfait : « Quelques mois plus tard, au Salon de 1837 (...) j'avais exposé une statue qui fait quelque sensation. Autour de ma Pandore, constamment il y avait foule » (p. 194).

celui-ci peut tourner à son malheur, aussi bien qu'à son bonheur, selon que le désir des hommes sera droit ou pervers »<sup>261</sup>. Proche à ces propos, Françoise D'Eaubonne (1951) constate dans *Le complexe de Diane* le lien entre Pandore-Gaïa et l'agriculture : « Elle est Pandore qui ouvre la boîte de tous les maux, ou Ève par qui l'humanité défaille. Ces étroites relations qu'elle garde avec le cosmos lui laissent une influence directe sur tout ce qui touche l'agriculture » (p. 171).

L'apparence de Pandore recouvre donc, d'après Hésiode, l'idée de danger et d'impureté attribuée à la femme, mais elle intègre aussi, chez d'autres penseurs comme Illich ou D'Eaubonne, l'écosystème et la nature « par la substitution de la Pythia, d'un monde qui voyait Pandore comme tenant une caisse, par la vieille Mère-Terre que nous, les nouvelles générations, contemplons comme l'étoile bleue, avec nostalgie de la Lune » (Rothstein, 1972, 5:54). Ainsi, une mythologie contestataire s'installe en postmodernité, tout en démystifiant le mythe dominant prométhéen hérité du XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré l'héritage d'un « triomphalisme industriel progressiste, positiviste insolent », aux dires de Gilbert Durand (1996a), « l'on se dit 'décadent' vers les années 70-80, un peu comme de nos jours on se dit 'post-moderne' ! » (p. 27). À propos d'Ivan Illich, Gilbert Durand met en question les conclusions du philosophe en affirmant : « Je lisais l'autre jour une page magnifique d'Illich où il combat Prométhée et lui oppose Épiméthée, mais il se trompe. Ce n'est pas Épiméthée dont il s'agit maintenant en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle, mais il combat Prométhée très consciemment » (1996b, p. 106).

Prométhée commence donc à profiler quelques myèmes en postmodernité en raison de l'influence de l'activité humaine sur la Terre. L'Anthropocène suggère, d'une part, des visions catastrophiques, mais possibles, d'un monde qui a perdu son équilibre naturel et qui est voué à l'extinction et, d'autre part, la notion d'un point de basculement planétaire après lequel il n'y a plus de retour possible et donc rien d'autre que la résignation et l'acceptation des faits. Certains critiques, comme la philosophe Isabelle Stengers<sup>262</sup> et l'historienne Donna Haraway<sup>263</sup>, soulignent que le terme est trop vague et

---

<sup>261</sup> Hésiode, *Les Travaux et les jours*, v. 58-82, p. 724.

<sup>262</sup> Cf. Isabelle Stengers, David, H. & Turpin, E. «Matters of Cosmopolitics: On the Provocations of Gaïa» in E Turpin, *Architecture in the Anthropocene: Encounters Among Design, Deep Time, Science and Philosophy*, 2013, Ann Arbor, Open Humanities Press, pp. 171-182.

<sup>263</sup> Cf. Donna Haraway & M Kenney, «Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene » in H Davis, E Turpin, *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres, Open humanities Press, 2015, pp. 255-270.

peu mobilisateur, et qu'il cache sous l'apparence d'une transition géologique les facteurs qui conduisent à l'exploitation accélérée des ressources naturelles et à la pollution progressive de l'environnement. Haraway préfère éloquemment le terme Capitalocène — que nous rapprochons de Prométhée —.

De plus, comme le dénonce le philosophe Clive Hamilton, ce concept renforce la conviction que la Terre est désormais entièrement le domaine de l'homme et que, par conséquent, les déséquilibres des systèmes naturels générés par l'activité humaine peuvent être résolus en intervenant davantage sur l'environnement par le biais de la géo-ingénierie — à savoir, par le biais d'une Gaïa positiviste ? —. Notre entrée dans l'ère de l'Anthropocène est désormais, selon la plupart des anthropologues, la dernière chance que nous ayons de redéfinir notre relation à la nature en sortant des anciens dualismes nature/culture, humain/non-humain, afin de repenser les bases d'un futur viable et capable de transformations. En avance sur leur époque, comme ils le furent si souvent, les artistes, dans leurs travaux récents, nous préparent à cette nouvelle réalité. Cette posture s'appuie sur le pouvoir de la science et de la technologie pour transformer la planète en une machine entièrement fonctionnelle au service des humains ou, plus précisément, du capitalisme. À ce propos, une nouvelle idée de médiation entre la nature et un nouveau paradigme industriel et technologique devrait être orchestrée par un Hermès postmoderne :

Nous devons par conséquent nous attendre à ce que l'environnement artificiel dans lequel il va s'incorporer soit mieux adapté aux systèmes écologiques naturels que ne le sont les technologies mécaniques de l'époque industrielle. Le nouveau paradigme technologique qui est en train de naître est donc porteur d'un véritable espoir : nous pourrions peut-être réussir à mettre notre environnement artificiel en harmonie avec l'environnement naturel. (Callicott, 2021, p. 334)

En revenant sur la sculpture parisienne de Pandore, Ivan Illich met en évidence la capacité nourricière de la femme-terre qui est donneuse de tout — en tant que divinité génératrice de vie —, ainsi que son *memento mori* — en tant qu'humaine — : « Sur son sexe, tu trouves le serpent avec une tête de mort. C'est la femme dont la matrice a été envoyée dans ses mains et devenue une terre libre » (p. 334). Cette « pensée sauvage »

(Lévi-Strauss, 1962) — sophianiste et dionysiaque, à la fois — se tournant quelques années plus tard en « pensée paysagère » (Berque, 2018), gaïenne et hermésienne, ne finirait-elle pas par le retour vers « l’anarchétype » et les valeurs prométhéennes que nous observons au début du bassin sémantique ? Une aube prométhéenne commence à se dévoiler aujourd’hui face à un crépuscule apocalyptique, une nouvelle évocation d’une humanité puissante et contradictoire<sup>264</sup> qui lutte, *in illo tempore*, pour la création au milieu de la destruction et la liberté au milieu des limitations.

Suivant la pensée durandienne, nous insistons encore une fois sur l’idée que le mythe « ne disparaît jamais, mais il s’use », il est sensible à « des périodes d’inflation et de déflation » aussi appelées « d’effacement, d’occultation » (Durand, 1996b, 87). Nous assistons de nouveau à la réactivation des espoirs aveugles que Prométhée, mythe sempiternel — soumis, aux dires de Gilbert Durand, à une « pérennité transformationnelle » (p. 88) — a insufflés dans le cœur désemparé de l’humanité. Nous ne pouvons cependant oublier que le mythe de Prométhée est aussi celui de Pandore, et qu’il est nécessaire « qu’il y ait également un contenant, que ce soit une jarre ou un coffret, le coffret ou la jarre de Pandore » (p. 89), à savoir, « un décor mythique » sous la forme de trois identités définies tout au long de cette relecture de la « pérennité » et des « dérivations » de ce mythe d’origine au féminin.

---

<sup>264</sup> Voir à ce sujet l’essai *El fin del mundo como obra de arte* (1991) de Rafael Angullol, où la figure de Prométhée et celle de Io s’opposent car cette dernière est représentée comme la conscience de la finitude dans un contexte où « les enfers transfigurés par la farce deviennent des paysages grotesques ». Le dialogue entre Io et Prométhée a d’ailleurs été décrit comme l’un des plus importants de l’histoire de l’humanité, l’une des scènes les plus pénétrantes du théâtre grec pour l’exposition des sentiments et des raisons qui situent les personnages autour de la souffrance qu’ils subissent à cause de Zeus. Concrètement, Io se transforme dans une figure intersectionnelle en tant que miroir de l’humanité, car elle se situe entre la religion et la politique, entre la tradition et le progrès, entre le temps circulaire et le temps linéaire.

### **III**

## **TROISIÈME PARTIE. MISE EN PRATIQUE DE L'ARCHÉTYPOLOGIE DU PAYSAGE**



## CHAPITRE V. VERS UN « ANARCHÉTYPE » DE LA FEMME PAYSAGE ?

La sorcière, la médecinienne, la miresse, la Bonne  
Damme, la Belle Dame (Belladona), la saga, la  
sage-femme, l'Armide, la cartomancienne, la  
guérisseuse, la harpie, la mégère, la magicienne,  
l'oracle, la prophétesse, la fée, vous, moi  
(D'Erm, 2017, p. 57).

La terre, inépuisable et suprême matrice,  
la création sainte, à son tour créatrice,  
modulait vaguement des aspects merveilleux,  
faisait sortir l'essaim des êtres fabuleux,  
tantôt des bois, tantôt des mers, tantôt des nues  
(Hugo, 1859, p. 7).

Les chapitres précédents ayant permis de justifier l'appareil méthodologique qui vise l'étude des trois grandes phases ou moments historiques auxquels cette thèse se réfère, ouvre la voie vers une approche de la notion d'archétype au croisement de la femme. Ce fait répond au besoin actuel d'établir une coexistence planétaire équilibrée entre l'humanité, la technologie et les écosystèmes naturels. Les synergies entre les humanités environnementales, la littérature, les arts et la technoscience abandonnent aujourd'hui une perspective anthropocentrique par une approche matricielle en rapport avec les divinités féminines de la nature (Neumann, 2009 ; Hadot, 2004 ; Gimbutas, 1991, Solié, 1988). À ce sujet, plusieurs antécédents vont à l'encontre d'un axiome féminin lié à la nature et au paysage, en refusant l'idée d'une Nature conçue comme un sujet agissant, voire une déesse. C'est par un excès d'objectivation que le monde naturel se limitait, comme Descartes l'exprime, à réduire la notion de Nature à une simple matérialité : « Par la Nature, je n'entends point ici quelque Déesse ou quelque autre sorte de puissance imaginaire, mais... je me sers de ce mot pour signifier la Matière

même » (Descartes cité dans Hadot, 2004, p. 148). Ne devrions-nous pas repenser fondamentalement la façon d'envisager la relation « nature-culture » (Descola, 2005) au présent ? Le rapport avec le mythe, ne serait-il pas celui qui nous concerne le plus étant donné que la relation nature et culture, corps et femme en devient l'enjeu principal ? Tel que Cornelius Castoriadis (2004) l'affirme, le mythe « est la figuration au moyen d'un récit du sens dont une société investit le monde » (p. 164). Le dernier cycle mythologique analysé dans notre bassin sémantique, gouverné par Gaïa et Hermès, a un caractère originel clairement matriarcal, se référant à la naissance tellurique ou terrestre et donc primitive ou à la Mère Terre-Nature. William K. C. Guthrie (1957) a retracé cette figure mythologique et fixé le paradigme conceptuel sur lequel il repose : la compréhension de la terre en tant que mère et des « pierres » comme « les enfants nés de son sein » (p. 28). Il est intéressant de noter qu'Hermès, tout en symbolisant à première vue l'origine phallique-masculine de la vie, remonte à l'origine à l'archétype de la Grande Mère Terre-Nature, à savoir, Gaïa.

Tout comme le mythe, la notion d'archétype acquiert un plus large éventail d'acceptions — parmi lesquelles les néologismes d'« archémyte » (Bertrand, 2014) et « archétopos » (Lévy, 2014) nous intéressent le plus —, tout en étant de plus en plus en vogue. Comme Gilbert Durand (1979) l'avait regretté concernant la notion de « structure », nous tenons ici à revendiquer une approche plus précise de l'archétype de la femme paysage, du point de vue de la mythologie :

J'avais, il y a quelque vingt ans, utilisé innocemment le terme de « structure » pour signifier une chose qui me semblait tomber sous le sens commun du vocabulaire tel que Littré l'entend. Depuis, ce terme a fait fortune. Il est hélas devenu à la mode. Et la mode, c'est bien connu, fait subir au sens une redoutable érosion. Autour de lui purule une querelle où se mêlent philosophes, linguistes, ethnologues, mathématiciens, biologistes, psychologues et journalistes. Je déplore cette mode et je déplore encore plus la querelle qui en est née et qui, comme toute querelle, est stérile autant que verbeuse. (p. 261)

Nous assistons, également, aujourd'hui à une querelle similaire par rapport à la notion d'archétype où l'expérience subjective individuelle, mais surtout dynamique,

d'un côté, se conforme aux valeurs sociales et collectives, de l'autre. Celle-ci va jouer un rôle fondamental dans la perception du paysage et les représentations qui en dérivent.

Pour Jung (1946), comme pour Schopenhauer, la réalité est limitée à ce que nous pouvons expérimenter d'elle. Cependant, nous ne devons pas confondre « les représentations archétypiques que nous transmet l'inconscient avec l'archétype en soi » (p. 538). Les « idées » chez Kant, les « représentations » chez Schopenhauer, les « images archétypales » ou les « symboles » chez Jung, font dans un premier temps partie de l'expérience accessible à la conscience, au contenu psychique, qui peuvent changer d'une culture à l'autre et d'une époque à l'autre. Et plus tard, au moment où le sujet s'éloigne, ils deviennent des modèles prototypiques ou archétypes, c'est-à-dire, un facteur purement structurel. Plus précisément, la peinture ou la photographie de paysage est également sensible parce qu'elle expose une projection intérieure, un environnement intime qui génère des *stimuli* et des sensations — des significations — qui dépendent de l'action et de la réaction — des processus subjectifs du spectateur —, du genre et, en outre, du contexte.

C'est pourquoi, il est essentiel de reprendre les hypothèses du gigantesque travail épistémologique de Gilbert Durand, concrètement dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* et l'étude des bassins sémantiques, afin de les encadrer dans une approche féminine du paysage. Ainsi, la méthode archétypologique ou plutôt archétypocritique « permet surtout de décrire et d'articuler un *sensorium* commune anthropologique sans lequel aucune communication entre les hommes dispersés sur terre ou distancés dans le devenir ne serait possible » (Durand, 1996b, p. 141). Cette méthode permet la possibilité que certaines idées, perceptions ou actions se produisent, *a priori*, de manière universelle dans des circonstances environnementales plurielles. Ainsi, les archétypes prédisposent les êtres humains à aborder les images d'une certaine manière, selon des schémas anticipés préalablement disposés dans la psyché. En ce sens, Paul Ricoeur (1984) soutient d'un point de vue utopique que chaque société produit son « croyable disponible d'une époque » (p. 62). La prise en compte des réservoirs mythiques nous invite donc à élucider des systèmes collectifs à l'intérieur desquels les idéologies jouent un rôle important. Nombreux des archétypes qui en dérivent se rapportent à des situations culturelles typiques dû au processus de

réhabilitation du mythe, de ses archétypes et mythologèmes redondantes et analogiques. Tel que Michel Foucault le soutient, le paysage ne deviendrait-il pas une « hétérotopie » féminine plausible ? Ainsi, le philosophe donne une définition exacte du terme :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (Foucault, 2004, p. 15)

En réalité, ces images universelles ne se superposent pas, mais se mettent en connivence les unes et les autres, à notre avis, dans un espace paysager. Elles juxtaposent « en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles » (p. 15), de sorte que c'est « l'hétérotopologie » (Foucault, 2009, p. 25), l'anthropologie de l'imaginaire et le structuralisme figuratif qui vont nous permettre de mieux comprendre ces constellations d'images liées à la femme au sein du paysage. Le retour de certains archétypes implique des réceptions culturelles nouvelles, l'imagerie de la psychologie freudienne et junguienne, l'effondrement ethnologique des colonialismes, le raz-de-marée de la photographie et les médias de masse, l'émergence de l'*homo urbanus*, l'exploitation accélérée des ressources naturelles, la pollution progressive de l'environnement, la fulgurante révolution d'un nouvel esprit scientifique, le Capitalocène (Cf. Haraway, 2015) ou le « tournant spatial » — *spatial turn* (Cf. Torre, 2008) —, définirait le nouveau besoin de refonder épistémologiquement notre rapport à la nature.

De cette façon, tout en répondant à ces nouveaux besoins, il nous semble nécessaire d'explorer un environnement naturel archétypal à partir de la notion d'archétype donnée par Gilbert Durand en tant que « substantification des schèmes » au contact du paysage. En effet, « les gestes différenciés en schèmes vont au contact de l'environnement naturel et social déterminer les grands archétypes » (Durand, 2016, p. 40). En outre, l'expression de « figure archétypale » naît de ce structuralisme figuratif et

elle est souvent utilisée dans les sciences de l'imaginaire, les humanités environnementales et l'écocritique pour décrire des paysages naturels idiosyncrasiques représentés dans la culture artistique tout en révélant des thèmes archétypaux. Certaines études artistiques analysent les œuvres paysagères du point de vue de la psychologie archétypale de Jung, étant donné que l'art du paysage contient des possibilités poétiques et lyriques extraordinaires. Au sens où les romantiques l'ont exprimé à travers l'image de la nature et les humeurs, l'artiste peut mener une conversation confidentielle avec le spectateur et se référer directement aux coins les plus cachés de l'âme. À côté de cette perspective psychologique, notre recherche propose quatre dérivations de l'archétype ontologique ou subarchétypes liés à la lecture du paysage : femme-eau, femme-plante, femme-rocher et femme-terre. Ces images archétypales établissent le fondement artistique de l'œuvre, de sorte que les peintres paysagistes, dans leurs meilleures créations, imprègnent les visions de la nature de thèmes archétypaux, tel que nous verrons dans les prochains chapitres à propos de Gustave Moreau et dans ces créations paysagères contemporaines, à savoir, notre deuxième corps d'analyse.

En ce sens, la notion archétype s'appuie sur deux axes : l'un symbolique et psychologique, l'autre physique et figuratif, c'est-à-dire, un paysage intérieur ou une manière de faire corps avec la nature et le paysage<sup>265</sup>. Nous avons déjà mis en exergue, lors des chapitres précédents, la conception junguienne de l'archétype en tant que noyau d'énergie organisatrice de la psyché, c'est-à-dire, un élément permettant la susceptibilité des images de s'organiser en fonction d'une cohérence psychique, autour d'un même noyau archétypal. En effet, Jung (1971) soutient que les archétypes, tout en étant communs à tous les individus, possèdent une « *facultas praeformandi* » (Jung 1971 : 94). Ils viendraient à la surface de l'esprit conscient par des symboles, des rituels, et des mythes. D'après ses études, ces modèles seraient beaucoup plus qu'une structure physique, car « l'archétype est comme le système axial qui préforme un cristal » (Jung, 1961 : 453). Cette métaphore minérale — nous permettant de faire le lien plus tard avec le paysage salin — à propos des archétypes explique pourquoi nous pouvons « voir » — étymologie du mot « idée », dérivé de *éidon*, en grec « j'ai vu » — des motifs et des symboles semblables qui se répètent dans des rituels et légendes mythiques au travers

---

<sup>265</sup> Les imaginaires du corps, aux dires de Claude Fintz (2000), se configurent « en une constellation » et s'élargissent « en une sorte de continuum où corps et paysage, devenant le référent ou le contenant de l'autre, s'emboîtent mutuellement » (p. 16).

des cultures et des praxis humaines. En ce sens, Corin Braga fait allusion à *La science des symboles* (1976) de René Alleau, auteur proche au surréalisme qui voyait « dans les images symboliques des matérialisations des archétypes collectifs dans des contextes historiques et culturels donnés » (Braga, 2018, p. 19). Suite à la disjonction susmentionnée, l'archétype se dévoile, d'un côté, comme une représentation visuelle qui nous permet de faire mobiliser la mémoire et nos représentations — tel que Allan Sekula l'exprime, dont sa lisibilité « repose sur une matrice externe de conditions et de pré-supposés » (Sekula cité dans Alloa, 2017, p. 27) —, ou, en accord avec la pensée imagée chez Gaston Bachelard, comme une image qui repose sur des facteurs internes et qui devient une projection culturelle.

#### **5.1. « Faire rhizome » et pas racine dans une approche anarchétypique du paysage**

Voyons bien que la notion moderne des archétypes, celle qui est si répandue, voudrait se limiter à la compréhension de l'inconscient collectif et à ce noyau typique organisateur de sens. Ce mot-concept tend donc à désigner des structures universelles plutôt liés à l'*Eidos* platonicien, à savoir, à opérer à partir d'un modèle d'information à la base de toutes représentations et formes invisibles, laissant de côté la dimension matérielle des archétypes. Afin de projeter un éclairage sur les expériences dont ce concept est issu, nous proposons une analyse des éléments féminins du paysage et de l'équivalence de leurs représentations plus proche de la notion d'« anarchétype » (Braga, 2003). Cela devient possible grâce à la déstructuration d'un groupe d'images qui ne suit pas en réalité un sens totalisateur, mais un paradigme autant explosif qu'arborescent ou « rhizomatique » (Deleuze, Guattari, 1980).

L'image de la Pandore « contenante » répond à cette méta-configuration contestataire et autonome qui, tout en explosant, va pourtant générer des images qui se regroupent autour d'elle (Appendice D)<sup>266</sup>. Nous tendons à la représenter comme les anneaux de croissance des arbres, des circonférences ouvertes toujours à l'extérieur<sup>267</sup>.

---

<sup>266</sup> Voir Appendice D. Concaténation des quatre subarchétypes déterminés par les métaphores potamologiques.

<sup>267</sup> Cette image renvoie à la métaphore du tourbillon dans la poésie d'Édouard Glissant (2005) : « La répétition en était le fil, avec cette imperceptible déviance qui fait avancer. Dans ce que j'écris, toujours j'ai poursuivi ce texte. Je m'ennuie encore de ne pas retrouver l'enhallement tant tourbillonnant

Comme indiqué plus haut, ce schéma a été en effet, établi en fonction du mouvement centrifuge des métaphores potamologiques de Gilbert Durand, c'est-à-dire, des représentations culturelles suivant cette logique : nous partons du point le plus interne, à savoir, le caractère élémentaire de Pandore-Ève embrassant les symboles du monde souterrain — reflet des symboles de la végétation — d'où émanent les images du fruit interdit, l'*hybris*, le péché et l'extase prométhéenne. Ensuite, l'anarchétype explose et évolue vers un deuxième anneau ou circonférence ouverte qui renvoie au caractère transformateur d'une Pandore-Sophia en tant que symbole de l'inspiration — le supraconscient — génératrice d'images qui sont en rapport avec la sagesse et la médiation dionysiaque. Cette phase passe finalement à une transformation spirituelle et hermésienne effectuée par Gaïa-Pandora, figure liée aux symboles de la végétation — reflétant les symboles du monde souterrain —, la naissance et la nourriture. Ce dernier groupe de représentations évolue vers les symboles des ténèbres — le subconscient — qui replonge dans les profondeurs dévorantes et retourne à l'état initial de cette supernova appelée Pandore, qui ne cesse de se réactiver de manière cyclique. La définition de rhizome proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) vient distinguer ce que ce modèle tend à recouvrir :

Il y a des déformations anarchiques dans le système transcendant des arbres, racines aériennes et tiges souterraines. Ce qui compte, c'est que l'arbre-racine et le rhizome-canal ne s'opposent pas comme deux modèles : l'un agit comme modèle et comme calque transcendants, même s'il engendre ses propres fuites ; l'autre agit comme processus immanent qui renverse le modèle et ébauche une carte, même s'il constitue ses propres hiérarchies, même s'il suscite un canal despotique. Il ne s'agit pas de tel ou tel endroit sur la terre, ni de tel moment dans l'histoire, encore moins de telle ou telle catégorie dans l'esprit. Il s'agit du modèle, qui ne cesse pas de s'ériger et de s'enfoncer, et du processus qui ne cesse pas de s'allonger, de se rompre et reprendre. (p. 31)

---

qu'il créait, qui semblait fouiller dans une brousse et dévaler des volcans. Mais j'en rapporte comme une ombre parfois, qui relie entre elles les quelques roches de mots que j'entasse au large d'un tel paysage, oui, une brousse, sommée d'un volcan » (p. 20). Nous savons bien que la littérature de Glissant s'inscrit dans un sens anarchétypique ou identité rhizome car elle n'a pas de centre. Elle a été souvent définie comme un « cyclone qui débâcle sans déraciner » (1991, p. 11), c'est-à-dire, comme un tourbillon d'imaginaire.

Par conséquent, il faut insister tout d'abord sur l'idée qu'un archétype — ou dans ce cas-là, un « anarchétype » — ne se définit pas comme une allégorie abstraite et totalisante assez vague, mais comme toute une constellation ou réseau transversal d'images « apparentées entre elles » (Jung, 1998, p. 220) qui, tout en suivant la pensée deleuzienne, font rhizome et pas racine. Ce réseau renvoie à la représentation du bassin sémantique<sup>268</sup> et participe organiquement du biotope féminin et à son rapport avec la nature et la culture. Comme un rhizome, en tant que tige souterraine, ce système de rapports anarchétypiques est complètement différent des racines uniques et fixes. En soi, le rhizome est basé sur l'image universelle de l'arbre, qui s'est répandue en Orient et en Occident. Il possède des formes très différentes, depuis son extension superficielle, ramifiée, donnant dans toutes les directions, jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. Comme dans notre schéma — ainsi que dans celui qui a été originalement conçu par Erich Neumann — dans un rhizome, il y a le meilleur et le pire, le pôle positif et le pôle négatif.

La notion de rhizome rejoint celle d'anarchétype à partir de quatre principes : les deux premiers principes reposent, d'après Deleuze, sur l'hétérogénéité des connexions établies. Le rhizome relie n'importe quel point à n'importe quel autre dont les caractéristiques ne renvoient pas nécessairement à des caractéristiques de même nature. Ainsi, le rhizome met en jeu des régimes de signes et même des états de non-signes très différents. Son troisième principe atteste que « les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. Pas d'unité qui serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet » (Deleuze, Guattari, 1980, p. 14). Le rhizome, tout comme l'anarchétype n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions changeantes. Il n'a ni début ni fin et il a toujours un support à travers lequel il se développe et déborde. Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer sa propre nature et se métamorphoser.

Le quatrième principe se réfère à la capacité du rhizome de se régénérer sans cesse. En ce sens, « un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes » (p. 16). Un rhizome ne commence ni ne finit, il est toujours au milieu, dans un entre-deux. C'est

---

<sup>268</sup> Voir Appendice E. Phases du bassin sémantique.

pourquoi il ne peut pas répondre à un point ou relation localisable, mais à une direction perpendiculaire, un mouvement transversal, un courant sans début ni fin qui sape les deux rives et prend de la vitesse au milieu. En ce sens, contrairement à une structure, le rhizome n'est fait que de lignes, c'est-à-dire, des lignes de segmentarité ou de stratification, mais aussi des lignes d'évasion ou de déterritorialisation :

On commencera par fixer les limites d'une première ligne d'après des cercles de convergence autour de singularités successives ; puis on voit si, à l'intérieur de cette ligne, de nouveaux cercles de convergence s'établissent avec de nouveaux points situés hors des limites et dans d'autres directions. Écrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation. (Deleuze, Guattari, 1980, p. 19)

En effet, ces lignes ne sont pas à confondre avec les filiations de type arborescent, qui ne sont que des connexions localisables entre des points et des positions. Le rhizome procède comme l'anarchétype par variation, expansion et conquête. De cette façon, le quatrième et cinquième principe sont la « cartographie » et la « décalcomanie » : le rhizome est comme une carte ouverte, connectable dans toutes ses dimensions, modifiable et susceptible d'être modifiée, sans pourtant être reproductible à l'infini. Nous reprenons une citation qui exemplifie parfaitement ce système de relations. Il s'agit bien d'un trajet qui va du tronc aux feuilles, du concret au général, par le biais de la métaphore végétale de l'arbre :

Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction. [...] Elle consiste à décalquer quelque chose qu'on se donne tout fait, à partir d'une structure qui surcode ou d'un axe qui supporte. L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre. (p. 20)

Le rhizome, en revanche, est lié à une carte qui peut être produite, construite, modifiable, et ayant multiples entrées et sorties. Comme le labyrinthe, il cesse d'être un chemin unique et devient un réseau avec un système de calculs autonomes à chaque carrefour, et est donc considéré comme un système décentré, un simili de la vie elle-même et du fonctionnement des différentes sociétés humaines. Contrairement aux

systèmes centrés — archétypiques —, le rhizome est un système « acentré », non hiérarchisé et non totalisateur. Cette idée permettant de « renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement » (p. 37) privilège des systèmes anarchiques qui se développent transversalement, par opposition à la verticalité de l'arborescence. À l'instar du bassin sémantique, les éléments ne sont plus subordonnés les uns aux autres et n'importe qui peut influencer n'importe qui d'autre. Malgré les principes décrits ci-dessus, nous croyons en la possibilité d'insérer le rhizome dans un schéma circulaire, où il y a à la fois transversalité et verticalité, et où les principes se connectent librement et sans limites les uns aux autres.

## 5.2. Environnements naturels anarchétypiques sous un prisme féminin et hétérotopique

L'archétypologie durandienne définie jusqu'ici, à côté de « l'hétérotopologie » que nous nous proposons d'appliquer tout de suite, seraient donc de nature à lire le paysage d'une manière singulière, en lui conférant des valeurs féminines qui nous permettent de concevoir différemment les éléments qui le conforment. À ce titre, ces deux disciplines pourraient donc jouer le rôle d'un prisme féminin à travers lequel nous pouvons mieux comprendre comment les environnements naturels « anarchétypiques » s'y dévoilent et la façon dont leur spécificité permet de définir la dimension féminine du milieu. En insistant sur l'idée que l'on ne peut pas pluraliser les archétypes, mais explorer leurs variantes<sup>269</sup>, est-il plausible de se baser sur un « anarchétype » féminin, dynamique et fondamental dans la psyché humaine, un rhizome végétal, à savoir, le paysage ? Certes, les thèmes archétypaux féminins ou subarchétypes — A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>, A<sub>4</sub> — exprimés dans les représentations de la nature sont utilisés pour remplir des motifs paysagers (Cf. Flores-Fernández, 2022), donnant matière à réflexion et arbitrant les impressions reçues au moment de contempler le monde qui nous entoure.

---

<sup>269</sup> D'après l'archétypologie introduite par Corin Braga (2019), nous devons comprendre l'étude de l'archétype comme un dispositif herméneutique, ayant un « rôle d'instrument, de dispositif optique, de construction intellectuelle : un jeu combinatoire, détaché et relativiste, de plusieurs visions du monde et de l'âme » (p. 68). Proche à cette vision, nous devons citer l'archétype de Erich Neumann dont l'archétype maternel est une image dynamique intériorisée dans la conscience, présente selon lui dans toutes les cultures à chaque étape de l'histoire et exprimée avec multiples variations, que ce soit dans les formes artistiques ou dans les discours littéraires.

Tel que Mircea Eliade (1949) l'exprime, la « vérité historique » ne « concerne presque jamais des personnages et des événements précis, mais des institutions, des coutumes, des paysages » (p. 59). Comme point de départ, nous pouvons affirmer que le paysage engendre des images liées à la femme et, en tant qu'entité symbolique et physique, il peut être considéré comme un lieu illimité et indivisible, modifié ou non par l'être humain, mais susceptible d'être occupé ou transformé par lui, naturellement ou anthropiquement. Comme le psychanalyste Jean Guillaumin (1975) l'affirme, « le souci du paysage correspond bien au désir de trouver, de retrouver, ou de ne point perdre le contact avec le fondement phénoménologique de son expérience de la terre » (p. 12) et, par conséquent, avec l'étayage féminin — maternel, fécondant, tellurique — et archétypale de l'expérience paysagère. En ce sens, nous pouvons également évoquer une nouvelle notion sous la plume de Judith Ryan (1989), celle de « *mythscape* », ou l'étiologie humaine du paysage de Richard Buxton (2017), qui reposent sur l'influence du milieu, dans ce cas-là, paysager, sur les mythes et leurs représentations symboliques.

En effet, le paysage nécessite de l'exigence indispensable de l'observateur et des images concrètes pour qu'il puisse exister. Cette qualité entraîne la conception du paysage comme un processus socio-culturel qui se construit au quotidien et où se joue la question de l'identité subjective. De cette manière, considérer le paysage, de même que l'archétype, comme une projection culturelle signifie que l'individu, s'y identifie collectivement ou individuellement, étranger aux questions patrimoniales. Sur les marais salants, par exemple, nous assistons à des pratiques sociétales de la part des femmes paludières qui ont fonctionné comme matrice de leur travail d'élaboration du paysager<sup>270</sup>. Le résultat est donc une interaction sensitive entre la femme, spécifiquement, et la nature, à savoir, un paysage hétérotopique auquel la femme s'identifie par « les mouvements d'un corps qui façonne ou traverse le paysage » (Collot, 2011, p. 182). Ces liens varient selon l'expérience, de sorte qu'il y aura donc autant de « paysages culturels »<sup>271</sup> (Maderuelo Raso, 2010 ; Plan Nacional, 2015 ;

---

<sup>270</sup> Ces pratiques liées à la cueillette de sel et à la construction d'une opulence paysagère par des paludières qui modifient la surface donnent lieu à des images qui s'orientent vers des valeurs féminines associées aux qualités et attitudes de la femme. Il se produit donc une incidence du féminisme dans le *land art*, de sorte qu'un interventionnisme paysager obéit à des structures archétypales (Cf. Flores-Fernández, 2021).

<sup>271</sup> La notion de paysage culturel est empruntée à la politique de l'Unesco, dont nous pouvons citer Chloé Maurel (2010) ou Wiktor Stoczkowski (2009), et elle se réfère aux paysages qui « témoignent du génie créateur de l'être humain, de l'évolution sociale, ainsi que du dynamisme spirituel et imaginaire

Calderón Roca, 2018) archétypales que d'expériences individuelles ou collectives, concrètement féminines. Ce dynamisme s'avère, par conséquent, essentiel lors de la considération de certains paysages en tant que « culturels », en raison de l'action engagée et continue de la femme sur eux. Cette caractéristique exprime les valeurs socio-culturelles établies au fil du temps, une construction progressive qui confère au paysage le caractère d'un processus dynamique. Ce fait détermine, à son tour, que les transformations subies par le milieu sont considérées comme une qualité inhérente au paysage culturel ayant trois types de manifestations interactives entre l'être humain et son environnement naturel : la première est le paysage comme « création intentionnelle par l'homme » — construction, préfabrication et intervention anthropique sur le milieu naturel — ; la deuxième renvoie au paysage « évolutif » — un espace où germinent les différentes cultures qui coexistent et se transforment sur un même sol, sensibles au développement économique et social au fil du temps — ; enfin, le paysage « associatif » est lié aux représentations imaginaires et à « la force d'association des phénomènes religieux, artistiques ou culturels de l'élément naturel » (Convention du Patrimoine Mondial, 2005)<sup>272</sup>.

Afin de mieux comprendre le lien entre nature et culture, femme et paysage, il faut considérer également les hétérotopies, définies par Michel Foucault en 1967 dans la conférence « Des espaces autres »<sup>273</sup>. Leurs caractéristiques viennent compléter les valeurs du paysage culturel. Contrairement aux utopies, les hétérotopies sont des lieux effectifs qui se matérialisent et qui n'appartiennent pas à l'ensemble d'autres espaces physiques, même s'ils peuvent être localisés ou annexés à ceux-ci. Par exemple, pour Foucault le cimetière<sup>274</sup> devient un lieu hétérotopique — et, à notre avis, thanatique et

---

de l'humanité. Ils font partie de notre identité collective » (Le texte intégral de la convention est disponible sur le site du Conseil de l'Europe : [www.coe.int](http://www.coe.int)). Les « paysages culturels » (Rivera Blanco en Calderón Roca, 2018 : 12 ; Plan Nacional de Paisaje Cultural, 2015 ; Maderuelo Raso, 2010 ; Convention du Conseil de l'Europe sur les Paysages, 2000), terme de plus en plus en vogue, se réfèrent aux espaces qui manifestent le besoin actuel de renouer avec l'environnement et l'expérience sensible, à savoir, de rétablir notre relation ancestrale avec la terre et le dynamisme inhérent aux imaginaires sociaux.

<sup>272</sup> Cf. « Comité du patrimoine mondial (2005, février 02), Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du Patrimoine Mondial ». Paris : Unesco. [Consulté le 6 juin 2020, URL : <http://whc.unesco.org/archive/opguide05-fr.pdf>]. Comité du Patrimoine Mondial (2008), *Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du Patrimoine Mondial*, annexe 3, Paris, Unesco.

<sup>273</sup> Cf. Michel Foucault, *Dits et écrits*. « Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 in *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984, pp. 46-49.

<sup>274</sup> Le paysage des cimetières rentre dans la liste des hétérotopies définies par Foucault. D'après le philosophe, « les cimetières constituent alors non plus le vent sacré et immortel de la cité, mais l'autre ville, où chaque famille possède sa noire demeure » (Foucault, 2004, p. 17).

féminin (Cf. Flores-Fernández, 2021) —, car il est « en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village » (Foucault, 2004, p. 16), ainsi que de ses imaginaires. Il est aussi soumis à un changement perpétuel en raison de l'évolution de ceux-ci. En ce sens, les hétérotopies sont des lieux qui se transforment et dont leur configuration échappe aux espaces de pouvoir, aux savoirs hégémoniques et aux discours organisés. Comme le paysage archétypique, ce sont des lieux qui existent par eux-mêmes et qui s'appuient sur des structures qui juxtaposent des idées et des rapports de signifiante. De même que les archétypes, les hétérotopies entraînent une projection culturelle, tout en devenant « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » (Foucault, 2004, p. 15).

Ce fait nous permet de penser que « l'archétypologie visuelle »<sup>275</sup> est proche de la pensée visuelle prônée par Michel Foucault (1966) dans ses métaphores et ayant le but de « donner à voir », « de mettre sous les yeux » et de « faire tableau » (p. 332). Il pense par images beaucoup plus que par textes. Tel que Gilles Deleuze (1986) le soutient, dans son œuvre nous pouvons reconnaître « la spécificité du voir, l'irréductibilité du visible comme déterminable » (p. 43). C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre les hétérotopies à partir des images, picturales ou photographiques, comme celles que font partie de notre corpus d'analyse. Ainsi, Michel Foucault définit six principes hétérotopologiques que nous pouvons transposer à la notion de paysage archétypal conjugué au féminin : le premier établit l'universalité, car toutes les sociétés et cultures connaissent des hétérotopies « de crise », c'est-à-dire, des lieux sacrés ou restreints où se retrouvent « les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (p. 16). Dans ce cas, le philosophe cite les « femmes à l'époque des règles, les femmes en couches » (p. 16), à savoir, des images qui se constellent autour de la femme valorisée négativement et devenant le symbole du péché et de la faute morale. En effet, tel que Gilbert Durand (2016) le soutient, « chez la plupart des peuples, le sang menstruel, puis n'importe quel sang, est tabou » (p. 119). Ainsi, en ce qui concerne le paysage féminin, d'après la théorie durandienne, les images de l'eau et de la nuit, par son assimilation au liquide

---

<sup>275</sup> Le terme « archétypologie visuelle » a été étudiée et introduite de notre fait dans le projet personnel *Imago salis* (Voir Annexe III. Iconographie des paysages de sel : *Imago salis*). Les archétypes visuels font partie de notre langage de tous les jours et telle une bande passante issue d'une mémoire collective, ceux-ci offrent un support à toutes nos projections devenant ainsi des images projectives de référence.

menstruel, appartiennent au schéma de la chute et des symboles catamorphiques — qui s'inscrivent dans les structures héroïques —, et, en général, à une féminité liée à la mort et au devenir temporel, propre des espaces hétérotologiques<sup>276</sup>.

Le deuxième principe reconnaît l'évolution des hétérotopies au fil du temps, tout comme le *sermo mythicus*, les redondances et les « renaissances contrastées de chaque époque » (Durand, 1989, p. 34). Il s'agit d'hétérotopies qui, à un moment donné, étaient des espaces capitaux pour la vie d'un groupe humain, que ce soit pour leur signification matérielle, spirituelle, politique ou institutionnelle, mais qui, au fur et à mesure que la structure dont elles dépendaient changeait, étaient modifiées, tout en devenant des lieux relégués ou oubliés. Par exemple, les marais salants deviennent un paysage féminin qui peut, « selon la synchronie de la culture dans laquelle » celui-ci se trouve, « avoir un fonctionnement ou un autre » (Foucault, 2004, p. 16). Contrairement au contexte géoculturel de Guérande, où se trouve également le Musée des Marais Salants, les salines du bassin méditerranéen andalou et de l'archipel des Canaries<sup>277</sup> sont tombées dans l'oubli. Paradoxalement, les paludières et les espaces exclusifs à celles-ci ont disparu ou bien, ont transcendé silencieusement jusqu'à nos jours<sup>278</sup>. Le paysage de sel devient un lieu sacré qui persiste comme source de vie dans l'imaginaire des dernières paludières autochtones, tel que nous verrons plus tard.

Le troisième principe évoque la capacité de « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces [...] qui sont en eux-mêmes incompatibles » (p. 17). Dans un même contexte spatial, tel que le paysage, il existe différentes sphères contradictoires qui s'unifient et féminisent les quatre éléments de la nature<sup>279</sup> : le ciel et la terre, la mer ou le désert, les constructions anthropiques, les lieux spécifiques qui modifient les relations

---

<sup>276</sup> Notons bien que la couleur rougeâtre des eaux salines interpelle cette fonction propre de l'*imago* maternelle étant donné que les femmes qui travaillaient dans les marais salants, tel que nous verrons plus tard, alternaient la cueillette du sel avec leurs règles. De même, nous avons récupéré des témoignages des femmes en couches au bord des salines. En ce sens, « ces choses-là diront les profondeurs de l'inconscient, où le souffle du symbole nous travaille à l'âme et au corps à la fois ; mais elles donnent aussi du sens au paysage » (Berque, 2014, p. 39).

<sup>277</sup> La *Consejería de Igualdad, Juventud y Patrimonio Histórico* de Tenerife a financé en juin 2019 le projet « Mujeres de sal : las salinas del mar de Daute », à travers le domaine du patrimoine historique, dans le but de donner de la visibilité et de mettre en valeur le travail des femmes salinières de Caleta de Interián et une partie du patrimoine culturel immatériel de l'île.

<sup>278</sup> Voir à ce sujet Flores-Fernández, M. (7 mars 2021). « Cuerpos de sal en el siglo XXI: el despertar de un mito femenino ». *The Conversation*. <https://theconversation.com/cuerpos-de-sal-en-el-siglo-xxi-el-despertar-de-un-mito-femenino-156432>

<sup>279</sup> Voir à ce sujet Appendice D. Concaténation des quatre subarchétypes déterminés par les métaphores potamologiques.

qui composent l'espace physique et imaginaire, l'espace public et privé. De cette façon, Foucault donne comme exemple le jardin persan, étant donné qu'il s'agit d'un « espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde » et dont la végétation « devait se répartir dans cette sorte de microcosme » (p. 17). En ce sens, en utilisant des canalisations et des cristaux, les marais salants émulent un schéma d'exploitation du sel qui partage de nombreux aspects avec le plan d'un jardin. Il s'agit d'un espace restreint qui nous permet de concevoir allégoriquement le marais salant comme un « jardin de sel » (Luengo, A. ; Marín, C., 1994). Tout comme un verger ou un jardin agricole (Malpica Cuello, 2008 ; López Martos, 2018), la saline possède des éléments hydrauliques, tels que des systèmes d'irrigation ou des roues d'eau enfoncées dans l'argile qui compose le sol des marais. La récupération de l'eau à l'aide de cet outil était spécifiquement effectuée par les femmes, parmi de nombreuses autres activités exclusivement féminines — la cueillette de la fleur de sel, l'élaboration de bouquets cristallisés — qui ont été négligées et que nous avons documentés<sup>280</sup>.

Le quatrième principe situe les hétérotopies comme « découpage » ou « rupture absolue avec le temps traditionnel » (Foucault, 2004, p. 17) par l'accumulation des représentations de différentes cultures. Les hétérotopies chroniques sont des lieux qui sont précisément préfixés temporellement, qui sont plus éphémères et transitoires, des temps qui sont marqués selon l'espace de la durée ; ainsi, par exemple, dans la manière dont les phénomènes météorologiques, les saisons et le passage du temps affectent le paysage, nous identifions une valeur dans un moment précis qui est déterminé selon des facteurs externes. Le paysage en tant qu'espace archétypal, hétérotopique et féminin est sensible au temps, c'est-à-dire, il l'accumule, l'archive, l'appréhende, le traite et le transforme. L'idée de Gilles Clément du « jardin en mouvement » (1991) dans les marais salants est métaphorique dans la mesure où le paysage féminin ressemble à des identités sociales en mutation continue, un paysage sensible à la transformation comme valeur intrinsèque. Le paysage est ainsi construit par l'interaction réciproque et simultanée des rythmes sociaux et environnementaux.

---

<sup>280</sup> Voir Annexe III, illustration 4. *Bouquet cristallisé*. Photographie. 2019.

Le cinquième principe porte sur leur accessibilité, parce que, tout comme les paysages culturels, les hétérotopies « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture » (Foucault, 2004, p. 18) à la société par le biais de pratiques concrètes, des rites et des purifications. D'après Foucault, « il y a même d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse mi-hygiénique » (p. 18) qui est présente dans les marais salants, en raison des propriétés du sel et du savoir-faire nécessaire pour accéder à ces espaces liés à la symbolique purificatrice de ce minéral et où seules les femmes établissent une relation sensible avec l'espace. Dans les mêmes termes où Augustin Berque l'exprime à propos de la « pensée paysagère », nous assistons à travers le paysage de sel à « la manière dont chaque être humain, de sa chair à ses actions, traduit la médiance » (Berque, 1990, p. 89) avec l'espace. Les mythes, les textes et les images qui émanent de l'imaginaire féminin du sel, montrent la profondeur à partir de laquelle le lien entre corps et femme, espace fermé et ouvert, nature et culture s'unifient dans ce contexte géographique et écopoétique.

Le sixième principe leur associe une fonction utopique qui peut s'exercer au titre d'une illusion « qui dénonce comme plus illusoirement tout l'espace réel » (p. 18). Ces utopies alimentées par la théorie écoféministe renvoient, par exemple, à « des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces » (Foucault, 2009, p. 24). D'où notre intérêt à considérer les paysages culturels de Gustave Moreau comme des espaces restreints, pluriels et atemporels, marqués par une féminité et une mythologie personnelle, ou comme nous le verrons dans les manifestations actuelles du paysage culturel des marais salants, des espaces mystifiés et idéalisés par les femmes et leur connexion avec le milieu naturel.

En effet, la femme a toujours fasciné en imaginaire, spécialement de manière controversée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle en raison de « l'esthétique romantique » qui assimile « la Nature, la Femme » (Durand, 1989, p. 169). Par son essence, les figures mythiques sont souvent liées à la représentation symbolique en images dans l'inconscient. Tel que Baudelaire l'exprime, « l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle » (1973, p. 336). Outre, puisque

l'imagination « c'est la faculté qui chante la réalité »<sup>281</sup> (Illich, 1985, p. 465) et que l'imaginaire se nourrit et se construit d'hier et du demain, un nouvel ensemble de concepts analytiques devient nécessaire pour discuter les caractères du féminin, décrits par Jung et Erich Neumann, nous servant à définir les valeurs d'un archétype matricielle doté d'un caractère « transformateur » et « élémental » (Neumann, 2009, p. 39). Si l'archétype est un prototype du symbolique, ce dernier se définirait-il comme la voie par laquelle il est possible de lier la féminité au paysage par des images polarisées ? Ne serait-il pas un outil de projection culturel d'un archétype matriciel, c'est-à-dire, une image dynamique, intériorisée dans la psyché, matérialisé dans les représentations de l'environnement et présente dans toutes les cultures ? L'archétype ne devient donc une notion opposée à l'hétérotopie car il n'est plus conçu comme une image fixe, mais une image qui répond précisément à l'universalité, mais avec une extension rhizomatique, anarchotypique et hétérotopique à toutes les cultures.

Il est donc nécessaire de remettre en question la notion traditionnelle d'archétype en appliquant ces trois prismes théoriques. En effet, à côté du terme imaginaire, la notion d'archétype souffre actuellement d'un « contenu en inflation », ce qui a causé sa conversion en un concept fourre-tout, « une sorte de passe-partout terminologique » (Braga, 2019, p. 8) que « chaque penseur à taillé à sa façon » (2007). C'est pourquoi, tout en prenant comme point de départ les questions formulées par Corin Braga dans ses études autour de l'archétypologie, nous allons continuer à creuser les « invariants, des éléments constants et récurrents » (Braga, 2019, p. 8) qui déterminent les modèles universaux, les matrices qui définissent la manière dont nous apercevons et représentons le paysage au féminin. En outre, nous concevons le symbole — subordonné à l'archétype — comme un « produit des impératifs biopsychiques par les intimations du milieu » (Durand, 1992, p. 39) et que nous proposons de transférer concrètement à l'environnement du paysage dans une perspective essentiellement féminine.

À partir de cette analogie, nous pouvons mettre en relief l'existence d'un environnement naturel archétypal sous un prisme féminin qui fait partie de l'inconscient

---

<sup>281</sup> Ivan Illich, reprend littéralement la définition que Gaston Bachelard (1942) explore dans *L'eau et les rêves* autour de la « matière », dotée d'une forme par notre imagination : « l'imagination (...) est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité » (p. 25).

collectif. Dans ce contexte, nous proposons de définir la féminisation du paysage en tant qu'« archémythe » (Bouchard, 2005, 2013 ; Bertrand, 2014). Dans cette démarche, Alain Bertrand cherche à définir un dénominateur sémantique commun ou plutôt, une source mythique originaire, où nous situons la figure de Pandore, transformée, à notre avis, dans un paysage « archémythique ». Cette notion, perméable, à notre avis, aux hétérotopies, à la mythanalyse et à l'archétypologie, désigne un phénomène où « les principaux mythes d'une société se replient sur une méta-proposition, un grand idéal qui les emporte ou les coiffe tous » (Bouchard, 2007, p. 422). Dans ce but, le mythe témoigne toute représentation imprégnée d'une double fonction : d'une part, le mythe assure le passage d'un statut culturel et historique à l'état de nature ; d'autre part, il définit la frontière entre culture et nature, entre ordre et chaos. Ensuite, pour Alain Bertrand (2014), l'archémythe du matriarcat se définit comme un « complexe rhizome » (p. 15), un mythe originaire, mythe antérieur ou « mythe éponyme » (p. 388) qui répond aux « interférences de mythes ou de mythèmes spécifiques » (p. 34). Il se base sur les mythes des Amazones pour constater l'existence d'une réalité élémentaire et ontologique, antérieure à toute transmission mythologique, un matriarcat primitif qui relie et explique toutes les occurrences ou « noyaux mythiques » (p. 26).

Cette approche devient encore plus pertinente si l'on considère que les mythes entretiennent toujours un lien avec les archétypes, images primitives dans lesquelles ils s'enracinent et dont ils se nourrissent successivement. Ce processus est identifié par Gilbert Durand comme un trajet anthropologique qui « peut indistinctement partir de la culture ou du naturel psychologique, l'essentiel de la représentation et du symbole étant contenu entre ces deux bornes réversibles » (Durand, 2016, p. 22). Dans la même veine, pour Françoise Bonardel, qui était jadis doctorante de Gilbert Durand, le lieu en tant que nature est conçu comme un archétype, ce qui nous permet de transposer cette association de concepts au paysage. D'après la philosophe, « pour reconnaître en l'archétype le Lieu, c'est-à-dire, la condition de viabilité incarnée des formes, en arrive forcément à considérer la Nature invoquée par les alchimistes comme Lieu archétypal par excellence » (Bonardel, 1993, p. 186). À ce sujet, elle précise que « la Nature a été pour les alchimistes et 'Naturphilosoph', l'archétype, voire l'archétype de tous les archétypes, l'antéformel par excellence néanmoins créateur de toutes formes » (p. 267). Nous nous posons alors, cette question : Est-il donc le paysage l'image première à la

rencontre de la culture et la nature ? De manière similaire au processus alchimiques, les mythes contribuent à façonner le paysage et à rendre compte de l'origine du monde et des représentations archétypales d'une culture. Le réseau d'images est donc très bien défini. Les équivalences non seulement symboliques, mais aussi sémantiques, sont riches et contribuent à l'union de la matière — que nous identifions au paysage — au sens alchimique et poétique.

Au cœur de ce carrefour terminologique, la notion de « paysage culturel », en tant que « non seulement esthétique mais aussi objet patrimonial et identité de la mémoire des actions des êtres humains » englobe « l'ensemble du paysage anthropisé, lequel inclut tout ce qui est culturel » (Rivera Blanco cité dans Calderón Roca, 2018, p. 12). En revanche, le paysage naturel est compris comme un environnement physique et évolutif, étranger à l'humain, creusé pourtant par la définition proposée par la Convention européenne du paysage (Conseil de l'Europe, 2000), qui souligne la « pertinence extraordinaire » d'une « composante culturelle où les valeurs naturelles sont dominantes » (Fernández-Baca Casares, 2010, p. 12). C'est pourquoi, pour Carl Sauer (1925), le paysage culturel dépend intrinsèquement du paysage naturel :

Le paysage culturel est façonné à partir du paysage naturel par un groupe culturel. La culture est l'agent, la nature le moyen, et le paysage culturel le résultat [...]. La terre et ses habitants se tiennent dans les plus proches relations réciproques. Et l'un ne peut pas être véritablement présenté sans l'autre. Donc l'histoire et la géographie doivent toujours rester inséparables. (p. 46)

Tout en répondant à ce postulat, dans le schéma qui suit, nous pouvons observer comment est-il possible d'établir une logique rhizomatique transversale associant les deux notions. La culture en tant qu'agent — l'histoire, l'humain — est le résultat de la nature, comprise comme un moyen géographique et environnemental. La distinction entre paysages naturels et paysages culturels n'a pas toujours été conçue comme infranchissable, puisque les seconds peuvent être définis comme la conséquence logique de l'influence humaine sur les premiers. Dans la figure ci-dessus la non dissociation de nature et culture à l'intérieur de cette recherche se traduit par le biais d'un champ lexical

à trois niveaux. De l'hyperonyme « paysage » en tant que catégorie ontologique dérivent les deux hyponymes « culture » et « nature ».

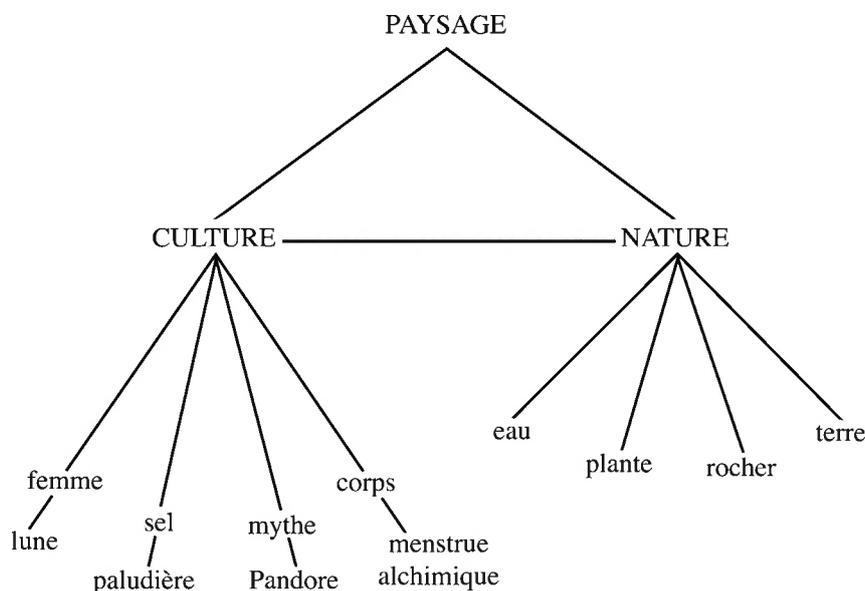


Figure 8. Champ lexical fondé sur la non dissociation de nature et culture. *Élaboration propre.*

Il convient alors d'interroger la raison pour laquelle la femme et le sel, par exemple, sont inclus dans le domaine de la culture et non pas dans la nature. Dans l'axe « nature », nous avons placé les quatre subarchétypes — femme-eau, femme-plante, femme-rocher et femme-terre — qui constituent le paysage au féminin en raison des alliances symboliques qu'ils comportent par rapport aux notions éclaircies par Philippe Descola (2005) :

En raison de la grande généralité de leur sens, Nature et nature humaine permettent de synthétiser avec économie cette possibilité nouvelle d'ajustement entre le foisonnement sans cesse recommencé de la multiplicité analogique des êtres et la mécanique de l'induction, avec son cortège d'images et de réminiscences » (p. 135)

Ces quatre éléments sont empiriquement identifiables dans le paysage. En revanche, quant aux termes associés à la culture, ils sont le résultat des précédents, et agissent en tant que résultat des facteurs qui dépendent d'associations de sens établies

subjectivement. Certes, de ces éléments culturels tels que « femme », « sel », « mythe » ou « corps » dérivent des sous-termes qui relèvent des correspondances linguistiques et symboliques. Plutôt que nous défaire de ce dualisme entre nature et culture, tel que Philippe Descola (2005) l'explicite, il s'agit d'unifier une anthropologie de la culture et de la nature par un noyau de signifiante principal à partir de l'attribution d'une valeur analogue d'un terme à l'autre. La nature de cette relation entre le *logos* et l'image peut être variable et se référer à des attributs ordinairement associés, d'une part, dans le cas de la culture, à la relation entre la femme et la lune, le sel et les paludières, le mythe et la figure de Pandore, le corps féminin et l'alchimie ; d'autre part, dans le cas de la nature, ce jeu de correspondances se produit directement avec les éléments primordiaux — l'eau, la flore, la roche et la terre — qui constituent les quatre subarchétypes féminins du paysage. Ainsi, les images forment un réseau homogène où le paysage, naturel et culturel, se définit en termes de « médiance » (Berque, 1990) ou « trajection de nos milieux » (Berque, 1993, p. 302).

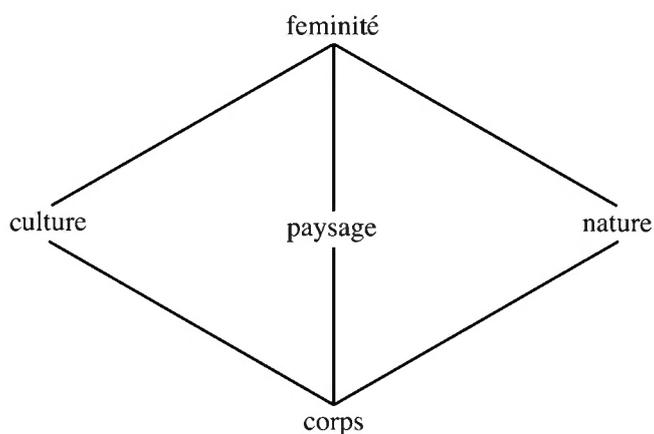


Figure 9. Réseau homogène illustrant le processus de médiance. *Élaboration propre.*

Cet universalisme mis en lumière par Philippe Descola (2005) répond à des « relations de continuité et de discontinuité, d'identité et de différence, de ressemblance et de dissimilitude que les humains établissent partout entre les existants au moyen des outils hérités de leur phylogenèse » (p. 418). L'unification des deux pôles entraîne celui du corps et la femme, à travers « une manière de se fondre dans l'environnement, de se nourrir et de se revivifier avec lui, de suivre son rythme et de viser l'absolu en obéissant

à son principe d'existence » (p. 64). Dans la même veine, Augustin Berque explique que la notion de médiance dans le paysage et les milieux géographiques, permet de comprendre la relation à la fois physique et phénoménale d'une société avec l'espace et la nature. Ce rapport s'appuie donc sur deux facteurs : l'environnement dans sa dimension physique — y compris les artefacts et les phénomènes sociaux induits —, et le paysage dans sa dimension sensible. De l'une à l'autre, du physique au phénoménal, existe une relation ambivalente ou trajet anthropologique, en termes durandiens. La double perception, à la fois objective et subjective de ce processus, constituerait la médiance. À ce propos, Augustin Berque démontre que tout observateur projette une part de sa propre subjectivité dans la plus objective des observations et que l'un des termes de ce trajet contient une part de l'autre.

### **5.3. Paysages décadents : Gustave Moreau et « l'archémythe » du paysage au féminin**

Gustave Moreau, d'après Ernest Chesneau<sup>282</sup> était « un passionné, une nature nerveuse, frémissante, vibrante, féminine, d'artiste emporté, spontané, violent » (Cooke, 2002, p. 26). Dans l'esthétique symboliste que Gustave Moreau a suggérée et qui l'a toujours distingué de ses pairs, selon nos hypothèses, le paysage devient féminin, mais aussi un « archémythe » (Bertrand, 2014). Par le biais de ses huiles mettant en scène le mélange sacré-profane, il est possible de songer à une mythologie polysémique et archétypale dans un paysage décadent conjugué au féminin. En tant qu'imitateur des Italiens de la Renaissance et des Français de l'Âge classique, Gustave Moreau reproduit des sujets historiques et mythologiques, de sorte que la littérature se trouve au sein de son système pictural.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, il n'y avait généralement pas d'intérêt particulier à étudier la femme. Ce sont des études postérieures (Cf. Duby, Perrot, 2002) qui ont constaté qu'elle n'est identifiée qu'avec le même caractère imprévisible et incompréhensible que celui dont la nature est dotée. Tout au long de l'histoire, elle a été ignorée et réifiée. Cependant, s'adaptant au paradigme de l'époque, Gustave Moreau fait face à une dualité. Héritant de ses lectures mythographiques, il dessine la femme fusionnée dans le paysage, aussi idyllique que destructrice — Les Sirènes, Sémélé — ; en tant que

---

<sup>282</sup> Salon de 1876, *Le temps*, 31 mai 1876.

porteuse de mort — Salomé, la reine Tomiris — ou productrice de catastrophes — Galatée —, écho de la désobéissance et du péché originel. L'idéal féminin se réduit ainsi, à des images qui s'élèvent au-dessus du naturel, alors même que par la magie d'une fantaisie ou d'une fausse utopie, la féminité n'est plus qu'une tension constante entre une chute dans l'abîme des apparences et une montée vers l'adulation d'une image mitigée et décadente de la femme.

Son œuvre est le reflet d'une féminisation du paysage mythologique en tant qu'élément exponentiel de la dimension mythico-religieuse. Moreau est né à Paris en 1826 et il est souvent considéré comme un peintre romantique tardif. De fait, dans la préface du catalogue de Ragnar von Holten à propos de Gustave Moreau, Jean Cassou (1960) affirme que « cet artiste est né trop tôt ou trop tard » (p. 30) pour le définir en concordance avec les mouvements littéraires et artistiques de la fin de siècle. Contemporain de Pierre Puvis de Chavannes et influencé par les couleurs lumineuses de Théodore Chassériau, ainsi que par l'orientalisme et la célèbre toile sur la mort de Sardanapale<sup>283</sup> d'Eugène Delacroix, le système d'opposition et les images par inversion dans l'œuvre de ce peintre passionné de mythologie ne sont pas seulement représentés sous une intention esthétique singulière. Ils témoignent, également, une dimension mythique et psychique du paysage littéraire et pictural. Lui-même va, dans ses écrits, revendiquer la liberté de réinventer les mythes sans les circonscrire à une période définie : « Donner aux mythes toute l'intensité qu'ils peuvent avoir en ne les resserrant pas dans des époques et dans des moules et des styles d'époque » (Cooke, 2002, p. 231).

À partir des oppositions propres à la structure synthétique de l'image, selon la théorie de Gilbert Durand, des images d'inversion par conversion et réduplication sont présentes dans l'œuvre de Moreau. Pour Durand, l'imaginaire est conçu en fonction de deux régimes de l'image qui se situent sous le signe d'une dualité complémentaire : d'un côté, un régime diurne en lien avec les images lumineuses, l'antithèse de la lumière et les ténèbres, la lutte contre le temps et la mort ; d'un autre côté, un régime nocturne axé sur l'euphémisme, qui se concentre sur la volonté d'union des contraires — structure synthétique — et le goût de l'intime — structure mystique —. Cette deuxième structure se définit comme une dimension dans le domaine de l'imaginaire où

---

<sup>283</sup> *La mort de Sardanapale* (1827). Huile sur toile, 392 × 496 cm. Musée du Louvre, Paris.

l'on assiste à une conjugaison de Kronos, d'Éros et de Thanatos. Sur la base de l'affirmation précédente, le régime nocturne génère des images symboliques qui coexistent, même si elles sont dissonantes et contraires. Dans ce sens, le mélange d'éléments entraîne des processus d'inversion, de réinvestissement et de conjonction des contraires qui renvoient aux images élaborées dans la sphère picturale et littéraire. Plus précisément, ce carrefour dialectique est défini dans *Orphée sur la tombe d'Eurydice* (1891)<sup>284</sup>, ainsi que dans les annotations et pensées de Moreau, pieusement conservées et rassemblées par Peter Cooke dans l'ouvrage *Écrits sur l'art par Gustave Moreau* (2002).

Sachant que nous aurons l'occasion, dans le prochain chapitre, de nous attarder sur le classement de l'œuvre de Moreau dans les quatre catégories archétypales établies dans cette thèse, nous allons maintenant nous intéresser à cet œuvre pour aller du concret au général et pour démontrer, comme souligne Annick Béague (1998), que « l'histoire des interprétations du mythe d'Orphée » — et selon notre bassin sémantique, de Pandore — « donne à lire une partie de l'histoire de la culture européenne, comme on le constate pour tous les grands mythes classiques » (p. 34). De plus, cet œuvre résume, à notre avis, assez bien le paysage féminin. C'est ainsi que la rupture des tabous esthétiques et moraux à travers la relation d'éléments opposés et liés à la mythologie et à la religion reflète la nature cyclique des mythes et des civilisations, concrètement dans un paysage féminin. Dans cet œuvre, où la nature semble être à l'état latent, l'hermétisme est néanmoins dessiné en accord avec l'ambivalence omniprésente dans l'œuvre de Moreau : le tombeau d'Eurydice en tant que porte vers l'enfer, face à un Orphée asexué et analogue à la figure du Christ<sup>285</sup>.

Comment les éléments paysagers, de nature religieuse et mythologique, s'unifient dans l'imaginaire de ce peintre littéraire ? En matière des sciences de l'imaginaire, cet espace est fortement marqué par la symbolique de l'inconscient, du féminin et du maternel. Pour développer cette perspective, il est nécessaire de s'appuyer non seulement sur les écrits personnels du peintre, mais aussi de recourir à la psychanalyse et aux régimes de l'image durandiens, notamment le régime

---

<sup>284</sup> Voir Annexe II, B, illustration 1, *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, Gustave Moreau, huile sur toile, 1891. Paris, musée Gustave Moreau.

<sup>285</sup> À ce sujet, voir Charbonneau-Lassay, L. (1925). « Le Christ-Orphée de Loudun ». *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers Ser. 3*, 7(26), 125-129.

nocturne comportant des « syntaxes d'inversion et de répétition » (Durand, 2016, p. 293). Ces outils permettront de mieux comprendre le fonctionnement du paysage — ou « mythscape » (Ryan, 1989) — dans l'œuvre de Gustave Moreau, tout en donnant une réponse à la pérennité de Hermès, à la jonction du pôle masculin et du pôle féminin. Malgré la prééminence de Prométhée, les myèmes hermésiens survivent dans les grands thèmes littéraires et picturaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France : l'alchimie<sup>286</sup>, l'androgynie et la mort<sup>287</sup>. Moreau le démontre en mettant en avant la figure d'Hermès, qui illustre l'interaction d'univers opposés, c'est-à-dire deux dimensions antithétiques dans les représentations les plus controversées de la peinture décadente.

Certes, le paysage féminin comporte tout un aspect mythique et psychique donnant lieu à une constellation de symboles qui traverse différentes époques, notamment les imaginaires décadents. Gustave Moreau décide de recréer cet espace dans *Orphée sur la tombe d'Eurydice* (1891) l'une de ses peintures mythologiques les plus connues. Il est à cheval entre la tradition romantique, pour qui le paysage est extérieur et exprime un lieu d'expansion de l'être, et symboliste, pour qui le paysage n'existe que sous une forme intérieure, comme un miroir de l'âme<sup>288</sup>. En ce sens, le peintre associe le paysage de mort à un trajet à travers les événements et les pertes qu'il a subies au cours des dernières années de sa vie — plus précisément, le décès de ses parents en 1862 et 1884, et de Alexandrine Dureux, sa « meilleure et unique amie » —. C'est ainsi qu'un paroxysme important commence à être présent dans ses œuvres.

L'œuvre qui reprend le mythe d'Orphée et Eurydice — porteur, à notre avis, des myèmes d'Hermès — ne répond qu'au *thanatisme* — néologisme emprunté à

---

<sup>286</sup> Les ouvrages des alchimistes en Occident deviennent de plus en plus nombreux à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, mais après un déclin important au XVII<sup>e</sup> siècle, une résurgence de l'alchimie a lieu au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle par le biais de la réédition des traités et manuscrits anciens et de nombreuses parutions inspirées de la vision symbolique de l'univers au sein de la tradition occultiste, ravivée sous le prestige de la logique empirique. Les auteurs français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont attirés par les idées, les mythologies et les pratiques occultes qu'Éliphas Lévi, Papus et Stanislas de Guaita ont popularisées. De Baudelaire et Verlaine, Lautréamont et Rimbaud, à André Breton, ces artistes ont intégré l'alchimie dans leurs discours artistiques et littéraires, avides de nouveaux idéaux esthétiques.

<sup>287</sup> Voir à ce sujet Praz, M. (1977). *La chair, la mort, le diable. Le romantisme noir*. Traduit par C.T. Pasquali. Denoël.

<sup>288</sup> Notons bien la différence entre les paysages romantiques — ou « paysages états d'âme caractérisés par l'océan indomptable, la mer agitée, les lacs ou les rivières puissantes » et les paysages symbolistes où « les images intérieures du sujet (rêves, rêveries) sont extériorisées sous forme artistique de paysages telluriques, de mythes et de personnages légendaires près de l'eau, de cosmogonies ou d'espaces aquatiques clos » (Da Lisca, 2017, p. 383).

Jonathan Littell<sup>289</sup> — qui détermine la production littéraire et artistique de Moreau, mais il révèle aussi son univers symbolique dans son approche la plus intime d'un paysage funéraire féminisé. Comme s'il était un décor d'une identité à reconstituer et d'une résonance autobiographique, l'interprétation du cimetière dans la toile répond à l'expression des mythes personnels de l'auteur dans un paysage dont l'atmosphère et les personnages sont marqués par le deuil. Moreau rend ainsi hommage à Adelaïde-Alexandrine Dureux, décédée le 28 mars 1890, pour qui il partageait un lien intime et platonique. Contrairement à Eugène Delacroix (1986), il a toujours refusé de publier ses écrits et ses réflexions personnelles, car « il ne reconnaissait pas aux écrivains le droit de juger la peinture » (Cooke, 2002, p. 280). Les notes qui accompagnent ses toiles et ses dessins, et qui ont été occultés pendant trente ans, constituent aujourd'hui un corpus littéraire qui lui donne, après sa mort, le statut d'un écrivain capable de traduire l'histoire mythique en représentation plastique, de transposer le mythe ancien à l'expression romantique et décadente, malgré l'essor des sciences positivistes :

Distinction entre les mythes traduits par les anciens ou par les modernes, les mystères antiques et les mystères modernes : les premiers relèvent des grands phénomènes généraux de la nature tandis que les nôtres relèvent de l'intimité et de la profondeur du sentiment, la pensée chrétienne dominant tout chez nous, malgré toutes les théories positivistes. (Cooke, 2002, p. 231)

Suite à la mort d'Alexandrine Dureux, il exécute à sa mémoire un dessin préparatoire faisant directement allusion à celle-ci dans le détail de l'œuvre : « Orphée, à la mémoire de la chère bien aimée A. D. » (Cooke, 2002, p. 174). Cette composition est inspirée par le mythe d'Orphée et Eurydice dans les *Métamorphoses d'Ovide* (Livre X, 1-105), récit que l'auteur reprend à plusieurs reprises — souvenons qu'en 1865, il conçoit *Orphée*, ouvrage conservé au Musée d'Orsay<sup>290</sup> —. Ce mythe décrit comment la

---

<sup>289</sup> Éros et Thanatos se rejoignent chez Littell en tant que deux « imaginaires » et deux « jeux de hantises ressassés » (Littell, 2006, p. 810).

<sup>290</sup> La toile *Orphée* ou *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* (1865) montre une lecture différente du mythe, tout en donnant plus d'importance à la figure féminine et à l'image immortelle du poète. Si la fille de Thrace représente la poésie dont elle est la muse, les instruments tels que la lyre, la flûte, ainsi que les deux tortues qui représentent le couple d'Orphée et d'Eurydice situées au premier plan de la composition, évoquent le caractère éternel de la poésie et de la musique, même après la mort de l'artiste. Rappelons que la lyre d'Orphée est un attribut associé à Hermès, dieu chargé de la fabriquer à

dryade, lors d'une promenade en compagnie d'une troupe de naïades est attaquée par un serpent le jour même de ses noces. Une morsure au talon provoque sa mort et en conséquence, son époux Orphée, entraîné par la douleur, descend aux Enfers et traverse la lagune Stygienne, qui divise le royaume de la lumière et le royaume des ténèbres, pour implorer d'Hadès, le souverain des ombres, et de Perséphone, fille de Zeus et de Déméter, la grâce de ramener Eurydice dans le monde des vivants. Ce vœu est accepté sous la seule condition de ne pas regarder en arrière avant d'avoir quitté les vallées de l'Averne. Mais, victime du désir insurmontable de revoir sa bien aimée, il enfreint l'interdit divin et la perd donc à jamais. C'est ce moment tragique que Moreau décide de réinterpréter en mettant le fils d'Æagre, roi de Thrace, et de la muse de Calliope, au centre d'un paysage aux teintes automnales et crépusculaires, et faisant ainsi preuve du lien entre la nature et les émotions, entre la littérature mythique et les arts plastiques.

Le transcodage des éléments mythiques, de l'expression littéraire à la peinture, aboutit à un effet d'assemblage sur les éléments de l'art récepteur. « Rien n'est moins fixé que le mythe », dit Pierre Brunel (1992) et c'est lui qui introduit la notion de flexibilité du mythe, car « dès les premières versions connues, on est surpris par le nombre et l'importance des variantes : Orphée est fils d'Apollon ou fils d'Æagre, marié ou non marié, victorieux de la mort ou vaincu par elle » (p. 73). Faisant écho aux paroles du mythologue, José Manuel Losada (2013) explique que le mythe s'adapte habilement à un nouveau média, « un médium, pourrait-on dire, imprévu, puisque sa naissance naturelle a été littéraire ». En outre, « la flexibilité du mythe est telle qu'il peut être adapté à un autre art de la manière qui lui semble la plus appropriée » (p. 11), un axe que la mythocritique vise à étudier à travers l'interdisciplinarité. Dans la présente analyse, cette discipline est appliquée en tenant compte du fait que, aux dires de Corin Braga (2019a), « pour comprendre la vie (l'évolution) des archétypes littéraires il faut les insérer dans les paradigmes religieux et culturels qui les secrètent » (p. 26).

Ce phénomène est défini par Gilbert Durand (1996a) comme des « images naturelles, suggérées par la situation psycho-physiologique » (p. 39), et qui, dans ce cas précis, se trouvent dans le vécu de Moreau en tant que symboles païens et chrétiens.

---

partir d'une carapace de tortue. Le tableau de Moreau donne ainsi au mythe d'Orphée la caractéristique éternelle d'un temps victorieux face à la mort.

Aux dires de Durand (1996a), « c'est ce qui explique l'universalité du fonds mythologique — et sa traductibilité —, la société ne faisant la plupart du temps que 'dériver' (selon le mot de Pareto) les grands schèmes et archétypes naturels qui structurent en son fond le mythe » (p. 39). La tradition mythique-littéraire a besoin d'une application historique, en comprenant le mythe comme un universel, « un langage muet, qui aura pu prouver, le sublime inventeur, le savant, le divin artiste, que tout l'homme peut s'exprimer dans cette langue du symbole » (Cooke, 2002, p. 258). En outre, aux dires de Gustave Moreau, il y a « un moment fatal où un art se transforme pour prendre les qualités des arts voisins » (p. 258). C'est pourquoi, la transmutation du langage textuel en langage iconique révèle un espace de création régi par le mythe, qui apparaît comme « une structure symbolique d'images, particulièrement apte à susciter et à diriger la création » (Wunenburger, 2005, p. 69).

Dans la même veine que les auteurs précédents, Jean-Jacques Wunenburger (2005), philosophe de l'imaginaire, considère que « le mythe constitue une matrice archétypale à partir de laquelle l'imagination recrée, reconstruit de nouvelles histoires » (pp. 79-80). À cet égard, la relecture du mythe d'Orphée, sous la plume et le pinceau de Gustave Moreau, met en lumière des éléments pérennes, et aussi variables, dans son approche de l'archétype Hermès-Mercure, une figure médiatrice, par le biais des paramètres iconographiques. Toujours contemporain, il a emporté leur puissance symbolique dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et reste fortement ancré dans l'inconscient de l'artiste. L'œuvre artistique et littéraire de Moreau met en évidence la richesse de l'intertextualité des images hermésiennes porteuses « des bornes, des limites qui définissent seules rencontres et carrefours » (Durand, 1996c, p. 230). Hermès et Orphée sont les intermédiaires entre le ciel et la terre, entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort, entre les deux sexes, mâle et femelle, et que Gustave Moreau unifie dans un paysage mythique.

La notion d'« archémythe » prend donc place au cœur de l'œuvre de Gustave Moreau et les représentations de la première identité de Pandore. D'après Alan Bertrand (2014), cette image « apparaît alors non plus comme un récit véhiculant une vérité primordiale, mais comme un réseau multiple de textes destinés à masquer une réalité ou un mythe antérieur, un archémythe » (p. 386). De cette façon, nous pouvons parler d'une réalité antérieure à toute transmission et réinterprétation mythologiques qui

relierait et expliquerait toutes les occurrences mythiques liées à Pandore. Cette configuration symbolique qui survient au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui marque profondément son cours, se réfère donc spécifiquement à un noyau mythique dans les paysages de Moreau : il s'agirait d'une Ève-Pandore qui, en raison de son condition antécédente, constitue les eaux mères du grand fleuve — bassin sémantique (Appendice E) —, ou, pour employer une autre image, le premier anneau du schéma des concaténations (Appendice D). Cependant, dans les lignes qui suivent, nous allons questionner pourquoi ces paysages s'inscrivent aussi dans la pensée hermétiste ou hermésienne, ainsi que la façon dont la prééminence féminine du paysage, malgré l'essor de toute identité duale et androgyne, s'accroît dans l'œuvre de Moreau.

#### ***5.3.1. Résonances symboliques et iconographiques du mythe***

Le paysage est omniprésent dans les tableaux mythologiques de Gustave Moreau sous l'influence de ses prédécesseurs, de Léonard de Vinci à Claude Gellée, dit le Lorrain. Cependant, de nombreuses esquisses peuvent difficilement être reliées à des iconographies identifiables, à l'exception de quelques-unes d'entre elles : Gustave Moreau, tout en se libérant de sa douleur, réécrit les amours malheureux d'Orphée et d'Eurydice pour transposer son vécu à l'expression artistique et poser un nouveau regard sur un paysage hybride. Chez Moreau, la figure du poète tragique faisant agir les arbres et les montagnes avec ses chants est étroitement liée à l'intime et à la dualité. L'incorporation d'Orphée dans l'iconographie chrétienne répond à une représentation du Christ, en raison de la puissance libératrice du chant ou des paroles. De même que pendant le Romantisme, Prométhée devient Christ également, d'après Gilbert Durand (1997), «

des objets mythiques dans leur  
dimension diachronique

entité symbolique,

Durand montre que les groupes mythémiques d'Orphée, ses résonances et ses invariants « gravitent autour de la nostalgie, du *nostos* (le retour) et *algia*, la douleur » (Durand, 1997, p. 21). Parallèlement, dans son identification intime, Moreau exprime à travers la figure d'Orphée l'exigence de son art et la conscience de son échec face à la société du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi Gustave Moreau a tendance à peindre les poètes androgynes, affligés ou morts, loin de leur temps de gloire. Le mythe d'Orphée est récurrent dans différents domaines tout en suivant le cours du bassin sémantique durandien. Il est présent en musique — l'opéra *Orphée et Eurydice* (1774) de Gluck, un des compositeurs préférés de Moreau, et *Orphée aux enfers* d'Offenbach, en 1858 —, en littérature chez les auteurs romantiques — *Orphée et Chiron* (1847) de Leconte de Liste et dans le sonnet *Orphée* (1891) de Paul Valéry —. Certes, dans la plupart de ces manifestations culturelles, la figure d'Eurydice est souvent omise ou négligée<sup>291</sup>. Cependant, l'influence d'Orphée sur l'imaginaire collectif et principalement sur l'imaginaire individuel du peintre, invite celui-ci à transgresser le mythe de la mort tout en donnant à Eurydice plus de relevance dans son œuvre.

Par ailleurs, il convient de noter qu'étant la mort dans la poésie baroque possiblement perméable à la pensée de Gustave Moreau, Fernand Hallyn (1982) met en lumière les thèmes qu'à cette époque accompagnent la représentation de Thanatos, « aussi bien la thématique religieuse, depuis la stigmatisation de l'inconstance humaine jusqu'à la célébration de l'expérience mystique, que la thématique amoureuse » (p. 10). Sous ce prisme, le paysage thanatique montre une nature dotée d'une identité féminine ainsi qu'un pouvoir de consolation, comme s'il s'agissait d'un « refuge » (Guhl, 1972, p. 22), tout comme le ventre maternel que, dans la structure mystique, symbolise le lieu intime et féminin — la femme et la mère —. La tombe euphémisée comme une grotte, une maison, un berceau ou le ventre maternel, représente le repos et la protection contre le temps implacable — Kronos — et la mort.

---

<sup>291</sup> *Orphée et Chiron*, écrit par Leconte de Lisle en 1847, met en valeur un Orphée écoutant les enseignements du Centaure sur l'histoire de la Grèce, et sur une forme de sagesse méditative. Dans le sonnet de Paul Valéry paru en 1891, Eurydice est absente également, le texte étant centré sur la figure poétique d'Orphée.

De même, Moreau intègre la figure de Christ dans l'iconographie mythologique, en acquérant Orphée son apparence ; et une Eurydice, au centre d'un paysage d'automne, réifiée dans une crypte funéraire, « symbole du souvenir et de la piété fidèle et invincible » (Cooke, 2002, p. 134). La religion, spécifiquement chrétienne, est inscrite à la fois dans un paysage où le syncrétisme religieux et l'histoire mythique parviennent à coexister à travers la conciliation des contraires. Gustave Moreau, artiste non pratiquant, décide donc de représenter divers principes et personnages bibliques en relation directe avec les dieux de la mythologie gréco-romaine.

Comme l'indique Mercedes Montoro Araque (2019) à propos de Théophile Gautier, dans l'œuvre de Gustave Moreau nous pouvons aussi remarquer « un condensé de mythologie personnelle [...] mais aussi l'illustration d'un désir syncrétique ». Parallèlement à cette toile, et en reprenant les mots de Grunewald sur les assimilations syncrétiques, « Orphée est en même temps Osiris, Psyché incarne aussi bien la Grecque Eurydice que la Vierge Marie » (p. 323). Sous ce rapport, il est essentiel de souligner l'importance des associations chromatiques du bleu, la couleur de Marie dans le christianisme, et l'opposition entre mythologie et religion suivant la pensée de Leopold Stein, étant donné que la figure du messager est incarnée par Hermès ou Christ<sup>292</sup>. Associer Orphée à Hermès, et corrélativement au Christ, renvoie à la façon dont Moreau commente l'une de ses œuvres, *La Vie de l'Humanité* (1886), en la divisant en trois phases correspondant aux grandes étapes de la vie de l'homme : « La pureté de l'enfance : Adam. Les aspirations poétiques et douloureuses de la jeunesse : Orphée. Les souffrances pénibles et la mort pour l'âge viril : Caïn, avec la rédemption par le Christ » (Cooke, 2002, p. 127). D'après l'étude de Françoise Bonardel sur la figure d'Hermès, celui-ci est défini comme « l'esprit renaissant, lui-même épris de réconciliation, d'unification autant que d'éclectisme, de retour aux sources et de progrès » (Bonardel, 2011, p. 82).

De même que Gilbert Durand a établi quatre ensembles synchroniques du récit diachronique d'Orphée — la quête initiatique, le retour, les amours malheureux et la lyre — (Durand, 1997, p. 22), *Orphée sur la tombe d'Eurydice* montre les trois phases définies par rapport à l'histoire mythique ainsi qu'à la vie de l'auteur, ou selon Moreau,

---

<sup>292</sup> Voir Stein, L. (1967). « Introducing not-self ». *Journal of Analytical Psychology*, 12, p. 103.

à la vie humaine, au sens plus large. Ainsi, ces périodes sont associées aux trois âges de la mythologie sacrée et profane : l'enfance, la jeunesse et la maturité de l'homme. C'est à l'âge d'argent, « l'âge des poètes » (Cooke, 2002, p. 127) appartenant à la mythologie païenne, que le peintre situe Orphée comme la personnification de la nature : une nature sensorielle et créative, fondée sur le rêve ; une nature régénératrice et fascinée par le chant, et enfin, une nature qui aspire à l'éternité :

1° Le rêve : la nature se dévoile aux sens du poète ému, qui s'en inspire.

2° Le chant : Orphée chante, la nature entière l'écoute et l'admire.

3° Les pleurs : Orphée dans les grands bois, sa lyre brisée, aspire à des pays inconnus et à l'immortalité. (Cooke, 2002, p. 126)

En outre, ce choix iconographique se justifie conformément à la pensée de Françoise Bonardel qui, dans une perspective herméneutique, parallèlement à « aspirations aussi contrastées, au point de paraître contradictoires » se demande « qui pouvait, sinon Hermès, apposer le sceau de son inépuisable créativité ? » (2011, p. 89). Gustave Moreau, profondément marqué par une pensée hermétique, établit un jeu analogique des images contraires dans lequel il privilégie finalement un Orphée païen et médiateur, en laissant de côté la figure biblique :

Destouches a trouvé extrêmement ingénieux et intelligent d'avoir pris pour les cycle de la jeunesse et de la poésie une figure de l'antiquité païenne au lieu d'une figure biblique, parce que l'intelligence et la poésie sont bien mieux personnifiées dans ces époques tout entières d'art et d'imagination que dans la Bible, toute de sentiments et de religiosité. (Cooke, 2002, p. 127)

*Orphée sur la tombe d'Eurydice* introduit une esthétique paradigmatique et le mélange du mythe païen et de l'histoire biblique. Ce syncrétisme se dévoile par le biais d'Orphée, une « figure de l'antiquité païenne » ayant une valeur inhérente à la fascination de l'artiste pour ce poète qui partage avec Hermès une passion pour la musique et la lyre. Cet instrument nous permet d'établir une passerelle vers la notion de *paysage sonore* (Cf. Schaefer, 1979) — un environnement sonore, dans cas-là, pictural

et littéraire —, car dans le tableau de Moreau l'espace orphique s'inscrit dans un paysage nocturne propre du règne des ombres qui devient chant. Il est présenté sous la forme d'une identité acoustique, des sons qui habitent à l'intérieur d'Orphée et chez Moreau. Ainsi, Renato Boccali soutient que ce héros « subit sa fascination et, séduit lui-même par son pouvoir enchanteur, il s'oublie à la recherche de la source inépuisable de ce chant, c'est-à-dire Eurydice » (2016, p. 62). Du point de vue d'une lecture païenne du récit, ce pouvoir renvoie également à la « catastérisation » (Martin, 2002, p. 17) de la constellation *Lyra* en lien avec le chant orphique. Après avoir manqué à sa promesse et avoir perdu Eurydice, Orphée se consacre au culte d'Apollon, dieu de l'Harmonie et des Arts, mais les prêtresses de Dionysos, envieuses de sa voix, lui donnent la mort. Néanmoins, son âme est recueillie dans l'île des Bienheureux et sa lyre est placée dans le cosmos. En effet, « l'âme d'Orphée pour l'éternité fut assignée pour charmer les Bienheureux de l'autre monde, tandis que la lyre à jamais est une constellation de notre ciel » (Durand, 1997, p. 21). Il s'agit bien d'une « constellation d'images » (2016, p. 22), au sens durandien, où plusieurs symboles convergent et des « déclinaisons » du mythe d'Orphée témoignent l'holisme cyclique des récits mythiques.

#### ***5.3.2. Dimension mythique et psychique du paysage littéraire et pictural***

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la période allant de la fin des années 1870 au début des années 1880 a marqué l'apogée du naturalisme. En opposition à cela, en 1886, le peintre français Jean Moréas donne son nom au symbolisme, bien qu'il soit possible d'établir que le mouvement était en vigueur depuis la décennie précédente. Sa naissance est une réaction au naturalisme et au réalisme qui, en tant que mouvements anti-idéalistes fortement engagés dans la dénonciation sociale, se heurtent à l'idéologie symboliste, dont le principal slogan est que le monde est un mystère dévoilé, plein d'idées évoquant le mysticisme ou la magie. Dans son Salon de 1876, Zola fait référence à la réaction symboliste de Gustave Moreau au naturalisme :

Le naturalisme contemporain, les efforts de l'art pour étudier la nature, devaient évidemment appeler une réaction et engendrer des artistes idéalistes. Ce mouvement rétrograde dans la sphère de l'imagination a pris chez Gustave Moreau un caractère particulièrement intéressant. Il ne s'est pas réfugié dans le romantisme comme on aurait pu s'y attendre ; il

a dédaigné la fièvre romantique, les effets de coloris faciles, les dérèglements du pinceau qui attend l'inspiration pour couvrir une toile avec des oppositions d'ombre et de lumière à faire cligner les yeux. Non, Gustave Moreau s'est lancé dans le symbolisme. Il peint des tableaux en partie composés de devinettes, redécouvre des formes archaïques ou primitives, prend comme modèle Mantegna et donne une importance énorme aux moindres accessoires du tableau<sup>293</sup>.

Ce postulat rappelle dans les huiles de Moreau le portrait du paysage en tant qu'être vivant. Comme Murielle Gagnebin le soutient, « dans un paysage, l'homme se reconnaît en projetant ses contours, sa silhouette, son échelle personnelle » (Gagnebin, 1982 : 156). Et, comme un alchimiste, il touche le paysage comme une main touche un corps ou la pierre philosophale. Moreau suit ainsi le pas de Novalis (2004), pour qui « le paysage tout entier doit former un seul individu », et par conséquent, « on doit ressentir un paysage comme un corps », car « chaque paysage est un corps idéal pour un type particulier d'esprit » (p. 246). Gustave Moreau libère ainsi le paysage de son statut d'objet pour l'aborder comme un corps, comme un individu avec lequel il faudrait engager un dialogue voire un rapport amoureux. En ce sens, le paysage s'attache étroitement aux rêveries intérieures du peintre, qui sont projetées imaginativement dans l'espace.

De cette façon, la construction du paysage féminin dans l'œuvre de Gustave Moreau répond à des paramètres non seulement littéraires et mythiques, mais psychiques. Parmi ses écrits personnels, il est à souligner des notes signées en 1897, dans lesquelles il décrit sur un ton tragique et romantique la toile qui concerne cette étude :

L'âme est maintenant seule, elle a perdu tout ce qui était sa splendeur, sa force et sa douceur. Elle pleure sur elle-même dans sa solitude inconsolée. Elle gémit et sa plainte sourde et sans éclat est le seul bruit d'humanité de cette solitude de nuit. (Cooke, 2002, p. 134)

---

<sup>293</sup> Émile Zola, Salon de 1876, *Le Messager de l'Europe* (Saint-Petersbourg), juin 1876 ; Bouillon, J-P. (1974). *Le Bon combat. De Courbet aux impressionnistes*. Hermann. pp. 180-181.

Cette âme silencieuse, en opposition au paysage sonore, et « sans éclat », renvoie à la notion donnée par Gaston Bachelard (1984) en lien avec l'image du paysage nocturne, à savoir, l'aspect diurne face à l'aspect nocturne de l'âme : « Trop tard, j'ai connu la bonne conscience dans le travail alterné des images et des concepts, deux bonnes consciences qui seraient celle du plein jour et celle qui accepte le côté nocturne de l'âme » (p. 47).

D'un côté, ces lignes introduisent la solitude du deuil, des sentiments transcodés à la peinture par le biais de la couleur bleuâtre des vêtements d'Orphée, symbole de tristesse présent dans *Ovide chez les faux* (1859) de Delacroix. Or, le bleu est également une couleur passive, un symbole féminin par excellence, la couleur de la sensualité, de l'âme, du mystère et du secret. Le symbolisme traditionnel le lie à l'eau et à l'humidité, suivant la théorie des humeurs, comme attribut du corps féminin. En outre, dans la peinture chrétienne, elle est utilisée pour caractériser les vêtements de la Vierge Marie, étant communément appelée « la couleur de la Vierge ». Cette figure apparaît identifiée au lapis-lazuli le plus lumineux, l'un des pigments les plus précieux, et accompagnée de la lune, comme une déesse céleste.

D'autre part, la position du corps d'Orphée constitue un triangle renversé, symbole passif et féminin. Ainsi, Gustave Moreau crée ses mythes personnels à travers une figure ambivalente faisant l'objet d'une dynamique d'inversion systématique qui renvoie également aux régimes de l'image de la théorie durandienne. Le paysage funéraire de cette image s'inscrit dans le régime nocturne que Gilbert Durand introduit dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960) et qui se fonde sur l'interaction d'éléments opposés et contextualisés dans la nuit. Ce régime se trouve donc « constamment sous le signe de la conversion et de l'euphémisme » (p. 201), c'est-à-dire, il est déterminé par la métamorphose et l'existence d'oppositions dans la même unité. Il s'agit d'une dimension faisant appel au besoin de retrait et d'intimité, une pulsion de mort qui place le spectateur devant une image d'investissement par réduction<sup>294</sup> : Moreau incarné dans Orphée, ainsi qu'Alexandrine dans Eurydice ; deux images opposées qui se transforment en leur contraire sous un effet de mimétisme

---

<sup>294</sup> En ce qui concerne le réductionnisme et le renversement des valeurs symboliques des images dans la réinterprétation du mythe par Moreau, Gilbert Durand (2016) souligne que « la duplicité permettant l'euphémisation de la mort elle-même ouvre à l'imagination et aux conduites qu'il motive une toute autre voie » (p. 198).

inversé. Ces personnages constituent la bi-unité d'un même sujet dans une seule image, où le pôle masculin et le pôle féminin s'entremêlent — compte tenu du fait que le visage et le torse d'Orphée ont une apparence androgyne —.

Revenant sur les mots d'Henri Rupp, très proche du peintre, il est possible de constater qu'au moment de la perte d'Alexandrine Dureux, ce dernier « a subi la disparition d'une âme, d'une créature exquise qu'il avait intégrée à son propre esprit au cours d'une relation indestructible de vingt-cinq ans. Elle a emporté la moitié d'elle-même dans la tombe » (Brisson, 1899, p. 3). C'est pour cette raison que l'apparence physique d'Alexandrine est placée au deuxième plan. Cet effet est à rapprocher de la « ligne de flottaison de l'imaginaire » de Jean Baudrillard selon laquelle « certaines parties sont visibles, et d'autres non, les parties visibles rendent les autres visibles ; il s'installe une sorte de rythme de l'émergence et du secret » (1987, p. 156). De plus, dans le régime nocturne de l'image, Kronos n'est plus évident, comme il l'est dans le cimetière, lieu de mémoire. Ce propos est repris par Marcel Proust (1971) à propos des paysages de Moreau, « se trouvant généralement emprisonnés dans une grotte, entourés d'un lac », en l'occurrence, d'un étang sacré<sup>295</sup>, « là où le divin s'est parfois manifesté, à une heure incertaine que la toile éternise comme mémoire du héros » (p. 668).

En outre, dans l'œuvre *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, Moreau interprète l'élément eau dans le paysage mythique en relation avec le pouvoir cyclique et le caractère sacré, mais aussi comme la représentation du monde souterrain, de l'inconscient et d'une image intériorisée. Dans le cadre de la recherche interdisciplinaire, Florence Godeau (2008) soutient que « tout paysage, réel ou fictif, est la projection d'une image intériorisée » (p. 119). Ainsi, dans l'étude *Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau*, Proust (1971) constate la conception des huiles en tant que fragments d'un monde intérieur propre à l'artiste :

Ces paysages de Moreau sont tellement le paysage où tel dieu passe, où telle vision apparaît, et la rougeur du ciel y paraît à côté bien vulgaire et comme désintellectualisé, comme si les montagnes, les ciels, les bêtes,

---

<sup>295</sup> La reprise de la mythologie biblique à travers la figure d'Orphée renvoie au poème de Victor Hugo dans *La Légende des siècles* où il prône une Eurydice « sacrée » (2002 [1859], p. 342), adjectif qui attribue à la femme aimée un caractère divin et éternel. Dans ce sens, la femme est renversée car celle-ci est considérée non comme la responsable du péché, mais de l'origine du monde et, à ce titre, sacrée.

les fleurs avaient été vidés en un instant de leur précieuse essence d'histoire, comme si le ciel, les fleurs, la montagne ne portaient plus le sceau d'une heure tragique, comme si la lumière n'était plus celle où passe le dieu. (p. 668)

La lumière introduit un moyen d'accéder à des symboles cachés — au régime diurne — contre « le mystère d'une crypte, la peur des ténèbres, de la nuit » (p. 381) — le régime nocturne —. Le mythe illustrant le thème de l'irrévocabilité de la mort le jour des noces, invite à Moreau à utiliser le thanatisme sur le plan émotionnel pour illustrer son désespoir ainsi que celle d'Orphée « en attendant l'aube » (Durand, 2016, p. 197). À cet égard, il convient également de noter que le mot « cimetière », en français, doit son étymologie à *koimêtêrion* qui, en allusion à la tombe, comme l'indique Gilbert Durand dans le sillage de Jung (1932, p. 28), « signifie chambre nuptiale » (2016, p. 248). Ce regard symbolique invoque l'union sacrée et sentimentale entre ces personnages, en définissant le cimetière comme l'espace conciliateur de Thanatos et d'Éros. Le penchement sur la mort évoque chez Gustave Moreau l'idée mythique d'une réunion intime avec la bien aimée et, par conséquent, la promesse de survivre à Kronos. En outre, le XIX<sup>e</sup> siècle était encore fasciné par la mort, aussi, dans une perspective romantique, nous avons accès à la « mort de soi » (Ariès, 1977, p. 46), notion adoptée par Philippe Ariès, selon laquelle la mort s'écarte du soi et se projette sur l'autre. Ainsi, étant la mort et l'amour deux entités isomorphiques très proches, Orphée et Eurydice — Moreau et Alexandrine, respectivement — restent unis dans une tombe. Une fois qu'Eurydice ou Alexandrine sont physiquement mortes, le poète et le peintre deviennent la projection de leur identité. Comme s'il était un effet illusoire, la mort « s'exprime mieux dans la double vue de l'anamorphose » (Hallyn, 1982, p. 13), ce qui explique que chez Gustave Moreau, le paysage illustre la mort à partir d'un jeu d'images dédoublées et le syncrétisme iconographique du régime nocturne.

#### ***5.3.3. Symboles mystiques du paysage chez Gustave Moreau***

Comme expliqué précédemment, la mythocritique introduit une synthèse constructive entre les différentes critiques littéraires, artistiques et sociologiques, en focalisant le mythe comme une entité symbolique. Pour y accéder, la méthode consiste à rechercher des myèmes redondants, à examiner les schémas combinatoires dans les

contextes où ils se produisent, à traiter les différentes unités symboliques que le mythe exprime en les comparant avec des récits d'autres époques et civilisations spécifiques. En ce sens, l'identité féminine et symbolique du paysage chez Gustave Moreau se définit conformément aux valeurs d'une société occidentale, « fortement déterminée par le christianisme » (Ariès, 1977, p. 23) et le regard romantique, dans une dimension esthétique, ontologique et spirituelle.

Au-delà de ces facteurs, le paysage est défini sur la toile de ce peintre comme son *memento mori*, un lieu de transformation, « symbole de l'inconscient, symbole maternel et féminin » (Cirlot, 1958, p. 455), ainsi qu'en tant que paysage morphologique et symboliquement sexué. Contrairement au récit biblique, la mythologie occidentale est fortement marquée par un substrat matriarcal, perméable au discours littéraire et artistique, de sorte qu'*Orphée sur la tombe d'Eurydice* entraîne une approche herméneutique. Celui-ci se dresse sous la figure d'Hermès-Mercure, celui qui connecte le masculin et le féminin, le rationnel et le tellurique, le monde souterrain nocturne des âmes et le monde diurne des mortels ; une dichotomie que nous allons creuser ci-après.

Si Gustave Moreau a été souvent jugé comme « un homme à la mère » (Gauville, 1998) ou un misogyne, il faut cependant noter qu'il accorde dans ses œuvres une place importante à la femme, aspect maintes fois remis en question dans un bassin sémantique décadent où l'androgynie se révèle l'un des symboles les plus présents dans l'esthétique de la fin de siècle. De même, Frédéric Monneyron (1993), dans son article *De l'androgynie au misogyne : l'inférieure dialectique des décadents*, souligne que la pensée androgynie du XIX<sup>e</sup> siècle se reflète « sous la forme de deux figures concurrentes : le jeune homme efféminé et la femme masculine, qui enveloppent tout le champ littéraire et artistique de la décadence » (p. 76).

Premièrement, en ce qui concerne le symbole féminin, le paysage funéraire est dessiné comme une équation dans laquelle Orphée ressemble à une femme, ou plus précisément, à la mimésis de deux êtres si semblables l'un à l'autre qu'il est difficile de différencier le pôle masculin chez la femme (*Animus*) du pôle féminin chez l'homme (*Anima*). Cet Orphée féminisé renvoie à *La mort d'Ophélie* (1853) de Delacroix, ou à celle des naturalistes comme *Ophélie* (1881) de Jules-Bastien Lepage et *Ophélie* (1883)

d'Alexandre Cabanel, dans le sens que la figure humaine se fusionne avec l'humide et le végétal dans le milieu paysager.

Or, cette double identité dans la toile de Moreau passe par une application de la symbolique alchimique à la mythologie à partir de deux symboles : la lune — comme un élément féminin, en circonférence — et le tombeau — aspect masculin sous forme triangulaire —. À partir de la théorie de Jung et de son disciple Pierre Solié, il est possible de prouver les deux oppositions symboliques proposées dans la toile et leur conversion en une seule image à travers la lune sphérique et le tombeau triangulaire. Dans l'imaginaire de Moreau, ces éléments sont destinés à refléter le désir d'Orphée de récupérer l'âme perdue d'Eurydice et d'obtenir son immortalité. Les deux symboles, insérés dans le contour carré de la toile, évoquent dans ce paysage le désir d'éternité si présent dans la pierre philosophale<sup>296</sup>. Ainsi, les trois figures mères — cercle, triangle et carré — ne font que se réduire à une seule, comme Jung soutient dans le *Rosarium philosophorum* : « Fais de l'homme et de la femme un cercle rond, et extrais-en un carré, et du carré un triangle. Fais un cercle rond et tu auras la pierre philosophale » (Jung, 2014, p. 167). Cette communion introduit la possibilité d'équilibre des polarités dans le tableau. Les trois figures géométriques ainsi que les quatre personnages — Orphée et Eurydice, Gustave Moreau et Alexandrine Dureux — que nous allons évoquer dans une perspective à la fois mythologique et alchimique, au-delà d'être considérés des manifestations d'une structure ou d'une représentation symbolique, ils doivent être compris comme une totalité significative. En ce sens, les deux polarités deviennent des semblables.

En tenant compte de ces éléments, et en accordant une attention particulière au système des contraires qui constituent la scène dessinée par Gustave Moreau, l'architecture symbolique du tombeau propose diverses lectures : une possible porte aux Enfers et l'incarnation de l'*Anima* d'Orphée et de Christ, celui-ci « assimilé à Orphée porteur du bonnet thrace et de la lyre, héros fondamentalement initiatique dans sa démarche de transfiguration de l'homme pécheur, chargé de la faute d'Adam, en un homme nouveau » (Durand, 1997, p. 22). En effet, le triangle sépulcral représente,

---

<sup>296</sup> Selon Louis Figuier, parmi les propriétés fondamentales que les alchimistes attribuaient à la pierre philosophale, il se trouve la capacité de prolonger la vie ou d'atteindre l'immortalité. Voir Figuier, L. (1869). *L'alchimie et les alchimistes : Essai historique et critique sur la philosophie hermétique*. L. Hachette & cie.

comme le souligne Montoro Araque (2018) par rapport à la conciliation des contraires dans l'œuvre gauthiériste, « les trois divisions principales de l'univers — ciel, terre, enfers — » (p. 241). Ces trois dimensions, parfaitement délimitées sur la toile, font allusion non seulement à l'endroit où repose le corps d'Eurydice, mais aussi à la figure d'Hermès Trismégiste, trois fois grand. Il ne faut pas oublier que le triangle reposant sur sa base est un symbole solaire, donc masculin :

On sait que, depuis toujours, les chiffres impairs sont masculins, et les chiffres pairs féminins, et ce non seulement ici, en Occident, mais aussi en Chine. De ce fait, la Trinité est une divinité expressément masculine, à laquelle l'androgynie du Christ, la position particulière et l'élévation de la mère de Dieu n'apportent pas de véritable contrepoids. (Jung, 2014, p. 50)

Certes, la crypte triangulaire renvoie à la création, du point de vue masculin, car le numéro trois est le résultat de la conciliation entre deux opposés qui demeureraient incompatibles s'ils ne rencontraient pas un terrain de conciliation. Mais celle-ci renvoie également à la création féminine, à une image de Dieu reflétant la méfiance envers les forces obscures d'une féminité tellurique et chthonienne. C'est probablement à l'origine d'un archétype thanatique qui conforme ces transmutations symboliques, que nous pouvons établir « la conjonction d'héros-gamos qui donnera lieu, en même temps, à l'unité androgyne du mythe hermétique » (Montoro Araque, 2018, p. 241). En outre, si nous appliquons à *Orphée sur la tombe d'Eurydice* les principes de la pierre philosophale en alchimie, la figure androgyne d'Orphée se définit comme l'exemple maximal et antithétique des pôles opposés qui parviennent à se synthétiser à la perfection dans cette figure. Comme d'autres artistes et écrivains de son époque, chez Gustave Moreau l'androgyne peut rejoindre l'archétype Hermès-Mercure, « la dualité féminine que le héros cherche à atteindre » (Montoro, 2018, p. 241)<sup>297</sup>. Gustave Moreau reprend ainsi deux pôles — en l'occurrence les deux archétypes de Jung, *animus* et *anima* — qui évoluent vers une convergence dans la tombe alchimique de cette toile, au moyen de la structure synthétique typique du régime nocturne de Durand. Cette union

---

<sup>297</sup> Concernant la dualité d'Hermès, voir également Vernant, J-P. (1965). « Hestia-Hermès ». *Mythe et pensée chez les Grecs*. L. D. Fondations.

des contraires se traduit par « la vieille formule hermétique *Un le Tout (En to Pan)* » (Bonardel, 2011, p. 124). Moreau l'illustre ainsi, au sens où l'exprime Marcel Proust (1990), dont l'admiration pour le peintre le conduit à l'assimiler à Elstir, dans un portrait de Miss Sacripant, marqué par des traits d'ambiguïté :

Le long des lignes du visage, le sexe avait l'air d'être sur le point d'avouer qu'il était celui d'une fille un peu garçonnière, s'évanouissait, et plus loin se retrouvait, suggérant plutôt l'idée d'un jeune efféminé vicieux et songeur, puis fuyait encore, restait insaisissable. Le caractère de tristesse rêveuse du regard, par son contraste même avec les accessoires appartenant au monde de la noce et du théâtre, n'était pas ce qui était le moins troublant. (p. 413)

La conciliation des contraires à partir des structures synthétiques des régimes de l'image nous permet d'appliquer à l'œuvre de Gustave Moreau « l'association de deux mots contraires » au sein d'une même unité, et c'est à travers « d'une même figure mythique, l'androgynie » que Gautier, l'un de ses contemporains, « se permet de rejoindre l'archétype Hermès-Mercure » (Montoro Araque, 2019, p. 195). De même, à propos du caractère androgynie, Proust (1971) reprend les caractéristiques présentes dans la toile du peintre symboliste *Poète indien* (1898) et met en lumière la figure d'Orphée, la jeunesse, la poésie et le chant :

Il est plus beau peut-être encore que les autres, aux autres il est comme de belles paroles, le chant. Comme la poitrine entourée de roses du jeune chanteur, il est soulevé par l'enthousiasme. Mais il vient bien, comme les autres, du pays où les couleurs ont cette couleur, où les poètes ont un visage de femme et les insignes des rois, sont aimés des oiseaux, connus de leurs chevaux, couverts de pierres précieuses et de roses, c'est-à-dire où c'est l'allégorie qui est la loi des existences. (p. 674)

Nous pouvons ainsi affirmer que Gustave Moreau s'immerge dans un paysage thanatique féminisé pendant une période postromantique illustrant le thème de la mort ainsi que celui de l'androgynie. Parallèlement, quelques années plus tard, le peintre Louis Cattiaux dans *Le Message Retrouvé ou l'Horloge de la Nuit et du Jour de Dieu*

(1956), évoque Christ sous les qualités du dieu grec Apollon, représenté comme l'Orphée de Moreau, imberbe et avec des cheveux dorés en raison de son identification avec le soleil, métaphore de l'âge d'or. Son apparence renvoie également à la figure mythique de la sirène, personnage aquatique qui incarne la femme et l'esprit tellurien face à l'homme, fils du ciel<sup>298</sup>. L'alternance du masculin et du féminin, perméable à la poésie et au paysage, se définit à travers l'amour d'Orphée pour Eurydice, par « l'expression de l'élément masculin, le génie du poète, à la recherche de son principe féminin » (Kushner, 1960, p. 217).

À propos du rapport d'Hermès avec la symbolique pierreuse, selon la thèse de Franz-Karl Mayr (1989), Hermès en tant que médiateur est très présente dans les cultures matriarcales méditerranéennes ainsi que dans la culture patriarcale hellénique. C'est en reprenant la thèse de Nilsson, que le philosophe développe comment la plus ancienne forme de représentation d'Hermès est comme la pierre qui « se dresse sur les habituels tas de pierres qui, entassés par les passants, formaient des monuments funéraires » (p. 15). Dans la même ligne de pensée, Kárl Kerényi (1989) soutient qu'« Hermès est linguistiquement lié à “erma” (pierre). Tant son nom que son association à la pierre nous conduisent au culte ancestral de la Pierre Sainte, sous les deux aspects de “tombeau” et de “phallus” » (p. 16). De ce symbole thanatique et phallique de la Grande Déesse — à savoir la tombe d'Eurydice, symbole du ventre maternel qui suit les principes du régime nocturne — Hermès émerge dans une dimension orphique. En ce sens, Mayr introduit la transition entre le premier Hermès chthonien, à notre avis, Orphée, serviteur de la *Magna Mater* — étant celle-ci incarnée par Eurydice — et celui qui sera le messager du Grand Père Céleste. Ce passage qui marque la transition d'un Hermès primitif et matriarcal à un Hermès porteur de la nouvelle culture d'Apollon et du progrès prométhéen, est aussi introduit par Gustave Moreau à partir de l'archétype Hermès-Mercure, et le symbole maternel et féminin incarnés dans l'image dédoublée d'Orphée et Eurydice.

---

<sup>298</sup> Voir à ce sujet Wirth, O. (1961). *Le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'alchimie et la franc-maçonnerie*. Dervy.

#### ***5.3.4. Éléments végétaux et aquatiques dans la configuration mythique du paysage***

Gustave Moreau va privilégier dans ses peintures et dessins la figure féminine — ou androgyne —, fortement marquée par une verticalité qui s'impose et l'un des bras levés au ciel. Ce réflex postural établit une forte connexion avec les symboles végétaux qui unifient la terre et le cosmos. Symbole de l'inconscient du peintre, Orphée s'agrippe à un arbre mort, élément antagoniste de l'arbre de vie ou de l'arbre mythique tient à représenter un pont entre le monde visible et intelligible. Ce symbole végétal évoquant le cosmos vivant, ainsi que le principe d'ascension du monde profane et terrestre vers un autre monde céleste et supra-cosmique, fait référence au chagrin de l'artiste, ainsi qu'au corps d'Eurydice. À ce sujet, dans *La Métamorphose* de Ovide, nous pouvons souligner une évocation aux « métamorphoses des femmes édoniennes » (Béague, 1998, p. 57) qui deviennent des arbres : « Pourtant Lyaeus ne permet pas que ce crime reste impuni. Souffrant d'avoir perdu le chantre (uates) de son culte, il fixa aussitôt dans les forêts par une racine tortueuse toutes les femmes édoniennes qui avaient vu ce forfait sacrilège » (*Mort d'Orphée. Châtiment des Ménades*. 11, 67-70). Selon notre hypothèse, cet arbre incarne Eurydice, car les dieux sont souvent assimilés à des fleurs, tandis que les nymphes, les dryades et les déesses comme Eurydice sont associées à des arbres. L'image dépliée d'Orphée et d'Eurydice, corps qui devient paysage et soutient la notion de paysage au féminin, comprend cette théorie de Françoise Frontisi-Ducroux (2017) autour des métamorphoses végétales dans les poèmes d'Ovide auxquelles « on pourrait ajouter le changement de sexe » (p. 13). L'arbre, comme Hermès, est le conducteur de la terre et du cosmos, le point d'union où se rencontrent Moreau et Orphée, Alexandrine et Eurydice. Cet élément abrite donc les deux pôles, le ciel et la terre, le masculin et le féminin.

Dans ce contexte, il convient de remarquer que l'arbre mythique se rattache au principe féminin et masculin, lunaire et solaire. Symbole omniprésent dans cette œuvre, l'arbre meurt et renait sans cesse en lien avec l'union amoureuse, voire dans les représentations chrétiennes du mariage mystique, tel que Victor Hugo l'exprime, « l'amour c'est comme un arbre » (1837, p. 38). Dans l'iconographie médiévale, des images d'un Arbre de Vie mâle et femelle sont récurrentes en Occident comme en Orient. Cependant, la symbolique de l'arbre possède une ambivalence importante car il

introduit une image androgyne<sup>299</sup>. Du point de vue masculin, le tronc de l'arbre qui s'élève vers le ciel renvoie à une force et une puissance phalliques et solaires qui fécondent le monde. En revanche, sous une symbolique féminine, l'arbre porteur d'une frondaison épanouie, l'arbre fruitier ou l'arbre creux s'identifie analogiquement à une matrice par leur identification à la condition humaine, à la naissance et à la mort. Il s'agit du principe féminin de gestation, lunaire et fertile. Très probablement inspiré de Hugo (1837), Gustave Moreau symbolise dans l'arbre sec un cœur en ruine : « C'est que l'amour est comme un arbre, il pousse de lui-même, jette profondément ses racines dans tout notre être, et continue souvent de verdoyer sur un cœur en ruine » (p. 38). L'image de l'arbre exprime à la fois les principes cycliques d'ascension, de descente et de réciprocité, sur le plan universel comme sur le plan individuel.

La disposition de ces symboles, très fréquents dans le paysage funéraire, nous situe devant une nouvelle métaphore : la tombe comme un arbre. Gustave Moreau nous livre un cimetière paysager, où l'occupation des plantes acquiert une plus grande importance que celle du minéral architectural sépulcral. Ainsi, dans cette peinture à l'huile, la nature est utilisée comme une justification analogue à la mort, de sorte que le peintre symboliste décrit comment « le poète est tombé inanimé au pied de l'arbre sec, foudroyé par la foudre », et poursuit en soulignant le silence qui règne toujours dans le cimetière : « La lyre désespérée est suspendue aux branches gémissantes et douloureuses » (Cooke, 2002, p. 134). Dans l'imaginaire de Gustave Moreau, le cimetière devient un lieu thanatique, où, accablé par le chagrin, il ressemble à un poète quiescent qui lutte contre Kronos et Thanatos, cherchant à retourner dans sa propre tombe, au ventre, au refuge souterrain et naturel qui est la caverne maternelle.

Enfin, en ce qui concerne le symbole maternel, il faut souligner la présence de l'eau dans le cimetière et la relation avec l'au-delà. Moreau écrit : « La lune apparaît au-dessus de l'édicule et de l'étang sacré » étant l'eau un « murmure de vie et d'espoir de la nature » (Cooke, 2002, p. 134). L'univers aquatique présente dans ce paysage funéraire fait référence au retour aux eaux féminines, à l'eau amniotique. Aux dires de Durand, « cet isomorphisme de la lune et des menstrues se manifeste dans de nombreuses légendes qui font de la lune ou d'un animal lunaire le premier mari de

---

<sup>299</sup> Voir *Les Arbres du Soleil et de la Lune* de Jean Wauquelin, Chroniques d'Alexandre Bruges, XV<sup>e</sup> siècle, Marsailly/Blagostelle.

toutes les femmes » (2016, p. 109). En outre, l'étang, comme s'il s'agissait d'un sépulcre, repose dans la structure mystique du régime nocturne : d'un côté, la structure synthétique est régie par le temps psychique et, d'autre part, la structure mystique, est caractérisée par l'euphémisation d'un temps destructeur qui s'annule au moyen d'images de protection et de repos, analogues au concept du retour au ventre maternel ; isotopies d'images contenant et protectrices qui rassemblent « la dominante digestive » (Durand, 2012, p. 208) et transformatrice.

Contrairement au régime diurne, où la peur de la mort et de la descente est fatale, dans ce régime, cette action devient l'acte d'avalier et de renaître du ventre de la mère. En ce sens, la descente d'Orphée — qui n'est plus une chute morale — est liée à la structure mystique, à l'autonomisation, au développement et à la régénération, et est également liée à la régression dans la perspective de la psychanalyse jungienne. Parallèlement à l'imagination créatrice et libératrice de Moreau, dans *Aurélia* de Nerval, la descente aux enfers « représente une véritable purification », une plongée dans les profondeurs du psychisme pour se libérer « des images qui l'obsèdent en les exprimant » (Kushner, 1961, p. 77). Dans le même ordre d'idées, ayant cette huile une fonction canalisatrice, Renato Boccali (2012) fait référence au pouvoir libérateur d'Orphée — et dans ce cas-là, à Moreau — à travers le chant — et la peinture —, car il « veut voir une Eurydice nocturne mais, pour le faire, il a besoin de la ramener à la lumière et ainsi il la perd » (p. 208). La mort est ici euphémisée et comprise, comme le décrit Durand (2016), en tant que « retour plus ou moins cénesthésique et viscéral » (p. 61), teinté d'espaces de méditation, d'intimité et de transcendance, comme Moreau le reflète à travers le cimetière et les images archétypales : le tombeau assimilé à Eurydice et à la porte des enfers, d'après la pensée de Peter Sloterdijk (2002), comme « le monde intérieur avec sa pénombre utérine » (p. 296). C'est la tombe en tant que « porte de la mère » qui, dans une dimension religieuse et mythique, témoigne ce système d'analogies : « La porte de la mère qui, en soi, sert de sortie, et uniquement de sortie, doit aussi être revendiquée comme une entrée — non point tant dans un acte sexuel et érotique [...] mais dans un sens religieux, engageant toute l'existence » (Sloterdijk, 2002, p. 296).

En outre, la présence de l'eau dans le cimetière répond à une autre dualité : la vie et la mort. Selon Jung et les alchimistes, *aqua est spiritus*, l'eau étant donc conçu

comme l'esprit d'Eurydice et d'Alexandrine Dureux dans ce paysage funéraire. Ces valeurs symboliques et archétypales opposées sont introduites par le psychanalyste qui affirme qu'il faut « suivre le chemin de l'eau qui descend toujours » (Jung, 1995, p. 30), chemin qu'Orphée a suivi lorsqu'il a sauvé Eurydice des eaux du monde souterrain, du lac Styx, puisque, comme le soutient Paul Claudel (1934), « tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau » (p. 235). Ainsi, l'eau en tant que « matière du désespoir », aux dires de Bachelard, coïncide avec l'interprétation de Durand (2016) des eaux du Styx ou de celles de l'Achéron comme des « séjours de tristesse » (p. 84).

Nous pouvons reconnaître une relation symbolique entre l'eau et la lune, déterminée par le symbole féminin de la menstruation, et que Mircea Eliade (1952) met en exergue à travers « les puissances sacrées concentrées dans les Eaux, dans la Lune, dans la Femme » (p. 64). Toutes les trois sont régies par la même divinité, Vénus ou Aphrodite, et elles sont liées par la fertilité, toujours aqueuse sous l'influence des cycles lunaires, car cet astre est une épiphanie dramatique du temps suspendu lié à la mort. L'idée de fécondité se rapporte aussi à l'arbre mythique ou arbre de vie cité précédemment ; un arbre cosmique qui divise le ciel et la terre ; le monde sacré, divin ou métaphysique et le monde réel. La fertilité symbolique de l'arbre, naturelle ou spirituelle, se marie souvent à celle de l'eau. Dans l'eau épaisse de l'étang se trouve l'expression physiologique de la féminité, et donc d'Eurydice. De plus, tant dans la descente aux enfers d'Inanna que dans celle d'Orphée, apparaissent des figures féminines et la quête incessante de l'amour, thèmes du romantisme qui se reflètent constamment dans le cimetière de Moreau.

Or, pour Virgile, le héros « se retourna pour voir, alors qu'elle atteignait presque la lumière, sa chère Eurydice » (Béague, 1998, p. 46). En ce sens, la *katábasis* ou la *nekya* est reprise dans les structures diurnes de l'imaginaire. Celles-ci regroupent des symboles nyctomorphes — dimension temporelle des ténèbres liée au paysage crépusculaire — et catamorphes — des symboles de la chute qui représentent la descente aux Enfers du héros nocturne —. En revanche, le régime nocturne comporte dans cette œuvre le symbole d'inversion qui entraînent des images redoublées, comme celle d'Orphée et celle d'Eurydice, ou de Moreau et d'Alexandrine, respectivement. Du point de vue de l'imagination symbolique, la transformation de Orphée et Eurydice se traduit par l'évolution du régime diurne au régime nocturne, par le passage de la libido

au symbole maternel, par le dépassement du temps mortel, de la descente à l'ascension. En d'autres termes, par « un voyage sans retour », car « jamais deux fois l'on ne se baigne dans le même fleuve et les rivières ne remontent point à leur source. L'eau qui coule est la figure de l'irrévocable » (2016, p. 98). Le mythe d'Orphée peut être lu à partir de cette transition, puisque en regardant Eurydice, comme « Éros-Cupidon aux yeux bandés » (p. 79), assimilé à la libido, Orphée la perd irrémédiablement :

Tantôt au contraire la libido composera avec les douceurs du temps, renversant comme de l'intérieur le régime affectif des images de la mort, de la chair et de la nuit, c'est alors que l'aspect féminin et maternel de la libido sera valorisé, que les schèmes imaginaires vont s'incurver vers la régression et la libido sous ce régime se transfigurera en un symbole maternel. (p. 201)

Ainsi, les eaux renvoient souvent aux profondeurs de l'inconscient et représentent le flux du temps et la féminité. L'eau en tant que symbole du devenir temporel est primordial dans la toile *Orphée sur la tombe d'Eurydice* à partir de l'étang. L'inclusion de cet élément aquatique reflète le caractère hermésien et adjuvant de l'eau, puisque c'est dans le lac Styx que Hermès apparaît, de même que Orphée en tant que psychopompe, « celui qui conduit les âmes des morts » (Brunel, 2000, p. 13). L'image de l'étang dans cette œuvre représente aussi un symbole de la mort et de la féminité, car comme Jung (1995) l'affirme, « l'eau est ce qui tue et ce qui donne la vie » (p. 148). De même, les eaux maternelles ou *matritamah*, ainsi que les eaux femelles dans les Enfers, sont réhabilitées dans ce jeu de transformations et d'oppositions propres de la configuration mythique et archétypale du paysage féminin chez Gustave Moreau.

#### **5.4. Paysages postmodernes : « l'archétopos » dans la lecture féminine des paysages du sel**

Dans cette tentative de mise en œuvre d'une application de l'archétypologie du paysage, lorsqu'il s'agit de porter un regard sur les attraits d'une diversité insoupçonnée et des registres imaginaires contrastés, la littérature et les arts n'hésitent pas à se tourner

de plus en plus vers les salines<sup>300</sup>. Très présentes dans les sciences humaines et sociales, nous revenons sur l'idée que « les zones humides ont de tout temps intrigué et exalté l'imaginaire des écrivains et des artistes en même temps qu'ils motivaient de savantes études et d'innombrables comptes rendus d'explorateurs et de voyageurs » (Sajaloli ; Servain-Courant, 2013, p. 9). En ce sens, l'univers mythique, pour lequel le sel joue le rôle de catalyseur ou de médiateur, permet aux civilisations d'identifier dans la littérature et les arts « l'archétopos » (Lévy, 2014) du paysage féminin, à ce stade, dans un contexte postmoderne. À partir de quelques auteurs qui ont abordé cette thématique du sel en rapport avec l'archétype de la Grande Mère, nous verrons comment le paysage archétypal des marais salants comporte des traits féminins qui se révèlent au cours d'un « trajet anthropologique » et d'un voyage « élémentaire ». C'est ce que nous allons constater dans les lignes qui suivent.

Le paysage des marais salants réunit les quatre éléments de Gaston Bachelard et les principes de base de l'alchimie : les marais salants ont besoin d'une source de chaleur — le feu du soleil — pour réaliser le processus d'évaporation, la terre, le vent et, sans doute, l'eau salée. À ce sujet, il faut remarquer que le sel fait référence à la femme et à la maternité car, comme Aphrodite, il naît de l'eau et, selon Jung (1967), « être né de l'eau signifie à l'origine être né de l'Esprit : être engendré par le souffle fécondant du vent » (p. 378). Comme la pierre philosophale, l'eau salée fait partie d'un processus de transformation alchimique et mythique ; elle naît du vent et se nourrit de l'eau mercurielle, car, comme l'indique la *Tabula Smaragdina* d'Hermès Trismégiste, « le Vent la porte en son sein. Sa nourrice est la Terre » (Georg, 1996, p. 219). Présent dans la plupart de cultures, le paysage archétypal des marais salants se prête, par conséquent, à la confluence de plusieurs éléments mythologiques, géographiques et socio-culturels, comme ceux que nous proposons de définir ci-après.

---

<sup>300</sup> Dans un large éventail d'œuvres artistiques d'expression francophone et hispanophone basées sur le paysage salin, du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours, il faut souligner *Jardin du sel* (2011) de Rose Lowder, *Autour des salines* (1962) de Jacinto Esteva, *Porque la sal* (2018) de Cardozo Basteiro, *El Mar inmóvil* (2017) de Macu Machín ; *La mujer de sal* (2008) de Rosario García Crespo ; *Simbolismo de la cristalización-Araya*, (1984-1986) de Yeni et Nan ; ainsi que *Sal para la palabra* (2019) de Lola Montero. Il convient également de noter la production littéraire à propos de ce minéral avec les œuvres *Oda a la sal* (1957) de Pablo Neruda, *La mujer de sal* (1964) de María Elena Gertner, *Le Pacte de sel* (2017) de Béatrice Bourrier, *Les Femmes des terres salées* (2021) de Élise Fischer et *Les fleurs du sel* (2021) de Joël Meyniel.

À ce propos, Bertrand Lévy (2014) introduit une dimension géographique de l'archétype à partir de la notion d'« archétopos » en attestant que le paysage « contient et reflète des archétypes » en fonction d'un contexte qui apparaît lorsque une « frontière géographique » paysagère se superpose à une « frontière d'ordre culturelle » (p. 11). C'est ainsi que l'auteur constate l'existence de « constantes dans toutes les civilisations et chez tous les individus » face à des phénomènes liés à l'espace. Il met comme exemple « la place urbaine comme archétype de la rencontre ou de la contemplation » ou bien « la rue comme un archétype du passage, du flux urbain » (p. 12). Dans la même ligne de pensée, nous nous permettons de définir les paysages du sel en tant que « archétopos » névralgique, espace propice aux actions anthropiques et à la rencontre, principalement des femmes, autour du marais salant — soit pour y travailler, soit pour développer des pratiques culturelles liées au sel, et sur lesquelles nous reviendrons —. En ce sens, le marais salant va être défini, selon nous, comme une allégorie du corps de la femme en tant que territoire.

Ce n'est pas un hasard si Paul Valéry (1957), par exemple, a parlé de l'eau salée comme d'un corps, voire, de la Terre-Mère : « L'eau se construit de quelques sels de la terre une forme amoureuse du jour. Elle tend et étend vers l'univers des bras fluides et puissants aux mains légères » (p. 202). En outre, si nous faisons fi de la valeur condimentaire du sel et nous nous intéressons aux formes qu'il a données aux imaginaires des saunières — ou bien, des paludières —, ainsi que des ceux ou celles qui l'incluent dans leurs écrits ou leur œuvre plastique, nous obtenons une grande récolte. D'après notre hypothèse mythanalytique, tout au long de l'histoire nous retrouvons des œuvres qui s'inspirent des passages bibliques liés au sel, comme les réinterprétations de Édith, la femme de Lot transformée en colonne de sel gemme (Viver, 2020) ; en outre, il y a dans le domaine de la littérature et les arts des expressions comme « le sel de la sagesse », fondées sur l'étymon *sapere* et *sapientia*, symbole de la nourriture spirituelle, tandis que d'autres images à propos du « sel de la terre »<sup>301</sup>, ou de la dévastation, sont très proches de Pandore (Chouba Skhiri, 2013), sous la forme d'Ève, Sophia et Gaïa, d'après notre application personnelle du bassin sémantique évoquée plus haut.

---

<sup>301</sup> Nom donné par Jésus-Christ à ses apôtres, pour faire entendre que le principe de conservation spirituelle était en eux. Il s'agit également d'une expression employée au sens figuré pour évoquer tout « élément vivant, actif, supérieur, parmi les humains », d'après le *Dictionnaire Larousse du XIXe siècle*.

Avant d'entrer peu à peu dans notre corpus d'œuvres liées au sel, il convient de noter que, concrètement, c'est depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, que ce minéral a été un sujet très récurrent dans la production littéraire et artistique. Il est défini, par exemple, dans la poésie de Saint-John Perse (1972), comme un ferment de vie et de sagesse, tout en mettant le doigt sur le symbolisme du « sel noir de songe médiateur » (p. 370) :

Lavez / le sel de l'atticisme et le miel de l'euphuisme  
Lavez, lavez / la literie du songe et la litérie du savoir. (p. 151)

Par ailleurs, ces vers nous invitent à reconsidérer les symboles de l'intimité en rapport à la substance salée, qui sont le point culminant des structures mystiques. C'est maintenant la qualité du symbole en tant que contenant ou contenu — tel que la boîte de Pandore ou l'utérus de la Mère-Terre —, toujours paré de traits positifs et rassurants, qui est mise en avant. Suivant les structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand, ces symboles sont très variés. Nous retrouvons le creux, la caverne, la maison ou la grotte, à côté de tout ce qui renvoie au bateau, au navire, au coquillage ou à l'œuf. De plus, il fait allusion soit à des aliments primordiaux d'un point de vue mythique — lait, miel, vin, boissons sacrées<sup>302</sup> —, soit à des substances bénéfiques — or, sel, boue —. Ce réseau d'associations symboliques doit être cité dans sa continuité :

La substance est toujours cause première, et le sel comme l'or sont les substances premières, « graisse du monde, » « épaisseur des choses », comme l'écrit encore un alchimiste du XVII<sup>e</sup> siècle. L'or, comme le sel, participe à ces rêveries d'opérations mères de tout le substantialisme et que démarquent les notions de « concentré », « comprimé », « extrait », « suc », etc... (Durand, 2016, p. 274)

Outre l'imaginaire de la matière salée, nous retrouvons de nouveau en littérature comment, d'un point de vue alchimique, Stendhal (1980) met en exergue les amours salés à travers la notion de « cristallisation » (p. 31). Loin de cette acception poétique, d'autres œuvres à caractère documentaire, comme dans le cas d'Eugène Lefebvre (1882), vont jeter la lumière sur différentes techniques traditionnelles, non seulement liées à l'alchimie du sel, mais aussi à la cueillette par le biais du sable salé :

---

<sup>302</sup> Voir Appendice B. Classification isotopique des images établie par Gilbert Durand.

Le sel y était d'ailleurs récolté d'une façon particulière, non par évaporation dans des marais salants, mais par lavage du sable salé. Cette méthode était déjà employée dans l'Avranchin, vers l'an 1600. Le sable mouillé d'eau de mer reste, quand celle-ci s'évapore, imprégné d'une certaine quantité de sel on le récolte surtout en été et on en fait des tas que l'on abrite de la pluie. (p. 93)

Ces lignes nous guident jusqu'aux représentations que nous traiterons plus loin, comme celle d'Eugène Picou en 1887, et qui introduisent la figure de la paludière comme une déesse de la nature qui, d'une gestuelle précise, recueille et transporte le sel sur sa tête, tout en étant toujours en contact avec les quatre éléments primordiaux. Ainsi, nous assistons à un profond réservoir de symboles féminins qu'est le marais salant où le paysage se confond avec le corps des saunières, et dont la production littéraire et artistique autour de ce sujet nous amène à repenser l'archétype de la Grande Mère, ici comprise en tant que Pandore.

Il convient, néanmoins, de garder à l'esprit la difficulté d'interpréter certaines images qui émanent de cet espace salé, ainsi que de délimiter les valeurs mythologiques, géographiques et socioculturelles liées au sel et au corps de la femme. Comment le symbolisme féminin de l'eau et du sel s'est-il consolidé à travers une vaste constellation d'images culturelles et universelles ? De quelle manière est-il possible d'établir une relation entre la corporalité des femmes et le paysage salin ? Ce sont les circonstances contingentes et inhérentes à divers domaines d'étude, tels que la mythologie, la socio-anthropologie, la littérature alchimique et les arts plastiques, qui nous permettent de cerner le paysage féminin d'après une approche archétypologique et mythologique.

À cet égard, l'imaginaire féminin des marais salants se charge potentiellement de maternité et de matricité, tout en se définissant en tant que lieu de ressourcement, comme un paysage plat, glauque et serein, habillé par la brume, l'eau et la boue visqueuse et salée. Cette apparence, que Gilbert Durand (2016) entend plutôt comme une « viscosité euphémisante » (p. 293), renvoie à un espace de genèse, au sens géologique comme du point de vue humain. Limon fécond pour la gastronomie, la conservation des aliments, le bien-être et les rituels de purification, le sel reflète sans cesse la moelleuse consistance de l'être. Les poètes se sont beaucoup emparés de cette

dimension biologique, cosmique et tellurique qui trouve ses racines dans la culture antique<sup>303</sup>. En effet, la saline constitue le signe d'une poussée vitale. Cet espace comprend une dimension sensitive et organique, plein d'argiles primitives, de vitalité, de régénération physique et spirituelle.

En outre, les salines sont conçues comme un paysage archétypal marqué par une horizontalité qui recèle macrocosme et microcosme, et, une ambivalence qui fait du sel « une substance à la fois marine et terrienne, dissolvante et cristalline », non seulement en raison de sa situation géographique, mais aussi par son « effet sur les substances avec lesquelles il entre en contact » (Krell, 1994, pp. 98-99). Un minéral tel que le sel, tantôt solide, tantôt liquide, n'est pas seulement une substance cristallisée sous différents aspects, mais aussi un « synthème » — d'après notre réinterprétation de la classification isotopique (Appendice E) — attribué à la femme et au paysage. Rappelons que le « synthème » se réfère aux images inférieures sur lesquelles Gilbert Durand (2016, p. 506) s'appuie pour parler de la concrétisation du symbole, à savoir, la surdétermination du symbole par un milieu géographique et un contexte socio-culturel. D'un point de vue monosémique, Hegel l'appelle « symbole refroidi » (cité dans Krell, 1994, p. 193), tandis que René Alleau (1958) le considère un affaiblissement du symbole. Cela s'explique car le synthème — et comme dans ce cas-là, le sel — se trouve incarné dans un espace, un lieu, un moment donné et un groupe social. De cette façon, il se concrétise et perd son ambiguïté et sa polyvalence. Ainsi, lorsque le symbole est spécifié — par exemple, lorsque la croix devient un crucifix —, perd son ambiguïté et se transforme en synthème. En ce sens, l'ambiguïté dont nous sommes partis en analysant ce minéral, à côté de la déesse Pandore, s'affaiblirait et évoluerait vers un plus grand degré de spécificité : Pandore devient, selon nos hypothèses, un mythe écocritique et le sel acquiert une symbolique purement féminine. Le synthème sert ainsi à nuancer la polyvalence du symbole. Ce dernier symbole ne perd pas sa force et sa charge symbolique, mais qu'il est concrétisé par un héritage social et culturel. Il

---

<sup>303</sup> Aphrodite a été souvent liée aux marais salants et aux femmes en tant que déesse protectrice. D'après Bernard Moinier (2015), « elle y est associée à la nature et considérée comme la divinité protectrice des sources, des lagunes et des marais salants dans une région où une dédicace à Aphrodite Daïtis révèle une assimilation de l'une à l'autre, voire une confusion des deux. Au regard du caractère marin de leurs attributions, le sel apparaît comme un médiateur incontournable » (p. 270). Voir également à propos de ce sujet Moinier, M. 2012. *Le sel dans la culture Antique*. Parthenon Verlag Kaiserslautern und Mehlingen.

acquiert un sens arbitraire en fonction d'une mythologie — les divinités féminines du sel —, d'une géographie spécifique — le paysage des marais salants —, et d'un groupe socioculturel donné — les paludières —. C'est ainsi que le sel en tant que syntème est nuancé par le biais de sa forte charge symbolique féminine. Concrètement, les multiples images du sel se révèlent comme un réseau de significations qui donne lieu progressivement à un ensemble de manifestations artistiques et littéraires<sup>304</sup>.

Plus précisément, nous proposons d'interroger dans les pages qui suivent, l'interface existant entre la femme et le paysage des salines ; autrement dit, les dynamiques relationnelles que la communauté paludière établit avec un espace à long terme et la répétition de schémas premiers et universels, cette fois-ci consolidés en postmodernité à travers la figure de Pandore au sein de la mémoire collective. Ainsi, aborder cette approche nous invite à reprendre les notions d'« anarchétype » (Braga, 2003) et « anarchétopos » (Lévy, 2014), ainsi que de paysage culturel à partir de trois axes spécifiques : en premier lieu, l'axe mythologique et alchimique opérant à travers des textes et images liées à la symbolique du sel, comme cela a été fait précédemment à travers le traitement des images mythopoétiques de la déesse du sel au Mexique (Solares, 2012), notamment du point de vue du sacré et du féminin. En deuxième lieu, l'axe géographique prend en compte la relevance culturelle et spatiale du paysage salin et des femmes paludières en analogie aux dichotomies nature et culture, féminin et masculin. En troisième lieu, du point de vue de l'anthropologie de l'imaginaire, nous allons nous concentrer sur la prospection du paysage du sel et des pratiques socio-anthropologiques féminines qui y sont menées.

#### ***5.4.1. Mythes alchimiques du sel : divinités et symboles***

Parmi les différentes manifestations du paysage de sel, les marais salants occupent une place singulière. Il ne s'agit nullement d'une nouveauté chez des auteurs

---

<sup>304</sup> Nous devons citer la librairie féministe *La Sal*, inaugurée le 6 juillet 1977 au cœur du quartier Raval, à Barcelone, qui porte le nom de ce minéral d'identité féminine. Il s'agit d'un palindrome qu'en espagnol contient l'article défini féminin pluriel « las » (les). Fondé par María José Quevedo, Sat Sabater, Montse Solà, Carmen Casas et Mari Chordà, ce centre culturel était également un bar et un espace de réflexion qui accueillait de nombreuses activités, y compris artistiques. Outre les exhibitions, la production éditoriale a facilité la publication des écrivaines locales et la traduction des théoriciennes du féminisme.

qui, dès l'Antiquité Classique<sup>305</sup> au Romantisme<sup>306</sup>, ont fait de la substance salée un grand thème. Au-delà de la littérature, c'est le commerce du sel — aussi appelé l'or blanc —, qui a instauré un large héritage symbolique dans l'inconscient collectif, spécialement en Ibérie, où « née du sel, Aphrodite veille sur la prospérité des marais salants de la Méditerranée » (Moinier, Weller, 2015, p. 82). Le paysage des marais salants se dévoile comme une source d'images mythologiques en rapport au corps de la femme. D'Aphrodite *haligénée* et Uixtocihuatl, la déesse aztèque du sel (Solares, 2012), aux paludières à l'ère postmoderne, la féminisation de la nature, le corps et l'identité de la femme ont été historiquement liés au paysage de sel. Cependant, il faut s'interroger la jonction entre l'anarchétype féminin évoqué préalablement et les *salinae*.

Puisque nous nous intéressons aux cultures originaires à partir de leur rapport au mythe — concrètement, aux déesses féminines du sel —, il est important d'interpréter préalablement la persistance d'éléments socioculturels et des images porteuses de symboles féminins dans le paysage salé. De tous ces précédents, nous devons insister sur des « dispositions psychiques, sensori-motrices et émotionnelles, intériorisées grâce à l'expérience acquise dans un milieu social donné » (Descola, 2015, p. 190).

Destructrice, source de vie, purificatrice et régénératrice, l'eau salée a été définie à travers de nombreuses significations symboliques. Toutefois, cette perspective s'appuie sur une analogie concrète : les mythes d'origine qui comportent un lien étroit avec les divinités féminines du sel. Les répétitions et les dérivations des mythes relatifs à ces divinités sont essentielles pour déterminer leur représentation dans le paysage des salines et pour définir l'« archétopos », ou à notre avis l'«anarchétopos », de Pandore.

À cet égard, ce n'est pas un hasard si la géologie et la minéralogie s'inspirent de la mythologie. Destructrice, purifiante, régénératrice et protectrice, la matière saline est féminine. Dans la mythologie phénicienne, le sel est un symbole de puissance millénaire et un hommage à la déesse de la fertilité et de la Terre-Mère, Astarté, assimilée à Aphrodite<sup>307</sup>. De même, dans la mythologie gréco-romaine, Salacia ou

---

<sup>305</sup> De Strabon (*Geo.*, V, 2,8) à Solino (*Mirab.*, V, *Sicilia*) in Moinier, B. & Weller, O. *Le Sel dans l'Antiquité ou les cristaux d'Aphrodite*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 62.

<sup>306</sup> Voir à ce sujet Blain-Pinel, M. (2003). *La mer, miroir d'infini : La métaphore marine dans la poésie romantique*. Presses universitaires de Rennes.

<sup>307</sup> Cf. Bonnet, C. (1994). « Astarté. D'une rive à l'autre de la Méditerranée ». *Jurda*, pp. 143-158.

Amphitrite, est une métaphore de la mer qui s'étend jusqu'à la longue marge des terres, comme l'indique la *Métamorphose* d'Ovide, ou, avec l'épithète « halosidne », déesse surgissant « de la mer écumante exhalent l'âcre odeur des profondeurs marines », selon Homère<sup>308</sup>. Ces vers font référence à Plutarque, qui décrit Aphrodite, du grec *aphros*, comme une déesse « née de l'écume salée » (haligénée)<sup>309</sup>. Bernard Moinier et Olivier Weller (2015) reprennent le récit mythique en précisant que son corps est né et s'est cristallisé dans le sel « après que celle-ci a été fécondée par le sperme d'Ouranos » (p. 65). Cet aspect explique pourquoi Vénus, son équivalent dans la mythologie romaine, a été représentée à certaines occasions tenant une poignée de sel en guise d'attribut<sup>310</sup>.

Cependant, nous devons souligner les études de Jacques Ivanoff (1997) pour qui, dans la mythologie asiatique, une dimension masculine du sel, complète le pôle féminin, comme mentionné précédemment, à travers la gestation : « Le sel est masculin (sécrétions corporelles : sperme ; l'eau salée mettant enceinte la survivante moken...) » (§ 28). La salinisation et la cristallisation s'assimilent à la fécondation, non seulement dans la sphère mythologique, mais aussi dans l'alchimie, car le Sel est l'un des éléments philosophiques qui représente « ce qui est solide et corporel » (Becker, 2003, pp. 283-284) et qui réunit le Mercure et le Soufre, tout en donnant lieu à leur mutation. Le sel synthétise ainsi le mâle et la femelle, deux projections croisées constituant une totalité. D'après Bernard Kalaora (1998), « au fond de la nature, l'homme ne retrouverait que sa marque ou celle de son double » (p. 14). À défaut de justifier une double identité en parfaite communion, nous devons considérer une dimension binaire, c'est-à-dire, « une conception hermaphrodite du sel qui, par son rôle de classificateur, peut être aussi bien masculin que féminin » (§ 28), écrit Jacques Ivanoff (1997), résultat de l'union du Soufre et du Mercure en un seul corps. Cette représentation, très présente dans la mythologie sumérienne, se base sur le dualisme permanent de la Nature qui réunit le

---

<sup>308</sup> « ἁλὸς πολυβενθέος ὀδυμήν » (v. 406). Homère, *L'Odyssée*. Traduit du grec par Frédéric Mugler, Actes Sud, Babel, Arles, 1995.

<sup>309</sup> Le terme a été inventé par les poètes classiques, qui étaient chargés de décrire la légende de sa naissance dans la mer, faisant ainsi allusion au pouvoir générateur du sel. Porphyre soutient également que la déesse « sort de la mer, de l'élément humide et chaud qui se déplace dans toutes les directions en provoquant l'écume (Afros) », en allusion à la graine (Cf. Fève, S. 1992. «De las Imágenes de los Dioses». *Puerta. La Tradición Griega*, p. 12).

<sup>310</sup> Bien qu'il soit plus courant de représenter Aphrodite en tenant une pomme, un miroir ou une coquille, le sel comme attribut repose sur les aphrodisies dans l'iconographie classique, un culte à la déesse *Aphrodite Pandemos*, épithète faisant allusion à sa facette liée à l'amour physique, à savoir, corporelle et salée, par opposition à *Aphrodite Urania*, identifiée à l'amour spirituel.

principe féminin et masculin en tant que deux moitiés faisant partie d'une totalité, comme l'illustre le symbole alchimique du Sel ( $\ominus$ ). *A contrario*, comprendre une logique binaire orientée vers une totalité ronde nous invite à réfléchir sur la rétroaction entre deux polarités à partir d'une approche culturelle précise qui cherche à penser le paysage des marais salants au féminin, au-delà du socialement établi.

D'autre part, dans la tradition symbolique nous retrouvons également la figure parabolique de Basile Valentin, *Le Symbole Nouveau*<sup>311</sup>, gravure dans laquelle nous pouvons apprécier une fée Mélusine représentée en tant que corporéité née de la Mer, comprise comme mère, entourant toute la terre, dans un état mobile et fluide, déversant du lait et du sang, substances qui symbolisent la maternité et la fertilité<sup>312</sup> et qui se réfèrent au « pouvoir sacré en relation avec tous les aspects physiologiques et désirables émanant du corps » (Solares, 2012, p. 115). Cette figure partage également des traits communs avec « la déesse méso-américaine du sel » (p. 134), malgré sa nature solaire, car « Mélusine se baigne pour devenir dessalée et perdre son essence immortelle » (p. 136). De même, dans la mythologie mésoaméricaine, Uixtocihuatl est « la déesse de la fertilité, du sel et de l'eau salée » (Alcina Franch, 2003, p. 39). Compte tenu de la perméabilité des caractéristiques cosmogoniques entre les divinités gréco-romaines et indigènes, sur la base des recherches de Blanca Solares (2012), il convient de noter, non seulement le caractère lunaire et féminin du sel en raison de son association avec les femmes, mais aussi son origine solaire, en consonance avec le feu et la terre :

Alors que le récit oral souligne la relation du sel avec le macrocosme du corps féminin, dans le rituel, la cosmovision nahua semble accentuer le caractère macrocosmique du sel à travers son origine solaire et sa relation avec la terre, le feu et la sublimation aérienne. Comme d'autres divinités du sel dans d'autres cultures du monde, Uixtocihuatl transmet son caractère de créature céleste. (p. 127)

---

<sup>311</sup> Basile Valentin, *Azoth, ou le Moyen de faire l'or caché des philosophes*, Tome III, Paris, Pierre Moët, 1659, p. 162.

<sup>312</sup> « Je suis Déesse excellente en beauté et de grande race, née de notre Mer propre, j'environne toute la terre. Je suis toujours mobile, et le lait et le sang coulent de mes mamelles » (Basile Valentin, *Azoth, ou le Moyen de faire l'or caché des philosophes*, p. 162).

Nous retrouvons des résonances symboliques à propos de cette ligne imaginaire et salée qui divise la terre et le cosmos chez Cicéron. Il est nécessaire de se rapporter à ces antécédents littéraires qui décrivent le triple principe cosmologique de l'étoile<sup>313</sup>, la façon dont de l'hymen du ciel et de la terre, à savoir, des nuptiales entre Uranus et Gaïa, sont nés Oceanus et Salacia<sup>314</sup>. Ainsi, parallèlement à l'imaginaire aztèque, selon Alcina Franch, l'eau est également appelée « Ilhuicatl », un terme faisant référence à la déesse du sel qui se traduit par « l'eau qui s'est unie au ciel », et qui introduit l'ancienne croyance selon laquelle le firmament s'unissait à l'eau de la mer, donnant lieu à « l'existence d'un ciel de sel, Ilhuicatl huixtottam » (González Alcantud, Malpica Cuello, 2003, p. 48).

Outre les éléments mythiques et sacrés, la blancheur saline a été d'une grande pertinence depuis l'origine des civilisations. En alchimie, le sel a été considéré comme « le cinquième élément de l'univers » (Miquel, 2017, p. 143), voire un compendium des quatre. À ce propos, il faut ajouter que la symbolique alchimique du sel ainsi que sa blancheur sont associées au principe féminin. De plus, Jung atteste de l'allégorie de cette substance sous la forme d'une femme :

Il est la pierre blanche, le soleil blanc, la pleine lune, la terre blanche féconde, purifiée et calcinée... C'est la femme blanche, le sel cristallin... une étincelle de l'âme du monde... Comme l'âme du monde le sel pénètre toutes choses... Il traduit le principe féminin de l'éros qui unit toutes les choses les unes aux autres. (p. 295)

En effet, le sel a été d'une grande pertinence dans les études alchimiques depuis l'origine des civilisations. Il a été considéré comme « le cinquième élément de l'univers » (Miquel, 2017, p. 143), voire un compendium des quatre. Il est en effet l'un des symboles de l'*albedo* — du latin, blancheur —, qui d'après Blanca Solares, « concentre en soi un caractère numineux » (2012, p. 115). Il représente le principe

---

<sup>313</sup> L'eau unit le ciel et la terre à travers une femme qui, en astrologie, est représentée sous le symbole du Verseau, représenté dans le Tarot par la carte de l'Étoile : une femme tenant une amphore et versant de l'eau sous une étoile.

<sup>314</sup> Dans le livre *De natura deorum* (45 av. J.-C.), Cicéron note qu'Oceanus et Salacia ont été engendrés et mis au monde avec la semence du Ciel et la conception de la Terre. (Cf. Marcus Tullius Cicero, *Œuvres complètes de Cicéron*. 1835. *Lettres revues par M. de Golbery*. Tome 9. Panckoucke, p. 155)

féminin unifiant l'Éros, c'est-à-dire, l'*anima*, « une spécification du symbolisme lunaire » (Jung, 1982, p. 234) et le Logos, l'*animus*. Ainsi, le sel est en rapport avec la blancheur lunaire et féminine de l'*albedo*, et il est conçu comme un agent de transformation unifiant l'archétype de la Lune et du Soleil que Jung illustre dans son œuvre *Mysterious Conjunctionis*. À propos de l'identité féminine, Jung ajoute que « l'alchimie philosophique confère au sel la signification d'un principe cosmique. Sa place dans la quaternité le met en relation avec le côté féminin (lunaire) », citation d'autant plus signifiante si nous prenons en compte que cette interprétation du sel semble s'être développée au sein des représentations iconographiques — notamment notamment dans la peinture de paysage qui s'intéresse aux marais salants — à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, tel que nous verrons ci-après.

#### **5.4.2. Corps et territoire salé : une « pensée paysagère » au féminin**

La prémisse précédente invite à circonscrire notre recherche à travers la géopoétique du paysage des marais salants aux yeux des salinières, ainsi que des écrivains et des artistes contemporains dont leur œuvre se concentre autour de ce milieu géographique. Le rapport entre le paysage au féminin et le sel est sans doute de plus en plus évidente dans la littérature et les arts. Dans les marais salants, le paysage acquiert, d'après notre analyse, une identité et une morphologie corporelle. Le corps se définit ici comme un trope — ou un « géo-symbole » (Bonnemaison, 2000 ; Montoro Araque, 2023) — que nous nous proposons d'étudier par le biais d'un corpus pictural, littéraire, photographique et filmique signé par un sillage d'auteurs et d'artistes qui créent de nouvelles façons de représenter le paysage salin en tant que « paysage culturel ».

Dans ce contexte, le « Plan Nacional por el Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España » et le « Registro de Paisajes de Interés Cultural de Andalucía » affirment que tout territoire peut être « perçu et valorisé par ses qualités culturelles » et définissent le paysage culturel comme « le résultat de l'interaction entre les hommes et l'environnement au cours du temps, le support identitaire d'une communauté »<sup>315</sup>. Il s'agit d'un espace où interviennent différents facteurs à la fois objectifs et subjectifs, car

---

<sup>315</sup> « El paisaje cultural es el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad » (<http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/paisaje-cultural/definicion.html>). Voir également à ce sujet : *Guía digital del patrimonio cultural de Andalucía* (<https://guiadigital.iaph.es/inicio>).

le paysage culturel devient le « support identitaire » de la communauté paludière et aussi un « patrimoine sensible ». En effet, il faut considérer le paysage comme « une réalité intégratrice du naturel et de l'humain, du perceptible mais aussi du caché, le tout soumis à un jeu permanent de relations ouvertes qui se succèdent dans le temps » (Torres-Márquez, 2018, p. 205).

Ces propos soutiennent ainsi l'appartenance de la femme à un territoire qui, tout comme la nature, a été dominé par l'homme en raison des rôles culturellement et sociologiquement préétablis. À ce sujet, Carl Sauer entend le paysage culturel dans son œuvre *La morphologie du paysage* (1925) comme le résultat de l'action d'un groupe social sur un espace naturel. À partir de cette définition, la géographie culturelle a été définie en tant que discipline étudiant la relation des habitants avec le milieu, ainsi que l'évolution du paysage naturel en culturel — voire corporalisé — en raison des actions anthropiques menées au détriment de l'environnement. Le paysage culturel apparaît dans les manifestations et les imaginaires culturels à travers lesquels il se matérialise, lié à un territoire spécifique, les marais salants, et, selon nos hypothèses, à une identité féminine.

En ce sens, nous pouvons considérer que le corps métaphorique devient paysage, capable d'imprégner le territoire des intimations subjectives du milieu afin de mieux interpréter la géopoétique du paysage de sel. Il est pourtant essentiel de nous pencher sur des aspects tels que le caractère éminemment perceptif et subjectif du milieu paysager, ainsi que sur le registre photographique en tant qu'outil de prospection du paysage, à côté de la récupération de témoignages littéraires et artistiques comme une façon de saisir le paysage des marais salants aux niveaux visuel, olfactif, gustatif et tactile : le corps en contact permanent avec la saumure implique un enracinement corporel avec l'environnement, en même temps que le corps lui-même subit les conséquences des conditions naturelles de cet espace.

Dans le domaine des arts, à côté de l'intérêt que la jeune duchesse Anne de Bretagne — retirée à Guérande en 1498 pour fuir une épidémie à Nantes<sup>316</sup> — portait sur la fleur de sel, d'autres artistes ont été séduits par les marais salants dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi eux, Eugène-Jacques Feyen — *Les paludières* (1872) — et Eugène Picou

---

<sup>316</sup> Cf. L'Hoër, C. (2020). *Anne de Bretagne*. Fayard.

— *Une saunière dans les marais salants* (1887) — inspirent le paysage au féminin en postmodernité. Ainsi, nous repérons des onomastiques insolites qui sont tombées dans l'oubli, telles que « tirari-de-sel », qui d'après l'*Encyclopédie Méthodique* est le « nom que l'on donne dans les salines à des femmes qui se servent de râbles de fer pour tirer le sel hors de la chaudière » (Olivier, 1797, p. 157) et qui sont reprises aujourd'hui. Le paysage des marais salants a aussi attiré l'attention de Jean-Émile Laboureur, René-Yves Creston et Mathurin Méheut. Ce dernier s'intéresse à l'univers des paludières et illustre *Ramasseuses de sel à Guérande* (1928). Plus tard, en 1992 il présente l'exposition et le catalogue « Paludiers et marais salants dans l'œuvre de Mathurin Méheut » au Musée Intercommunal des Marais Salants, à Batz-sur-Mer. Il devient ainsi nécessaire de s'arrêter sur le portrait de la paludière représentée comme une sculpture<sup>317</sup> de sel. Les lignes qui décrivent Édith, la femme de Loth, assimilée à Ève-Pandore : « Les arbres perdent des fruits qui ne mûrissent point, et où l'on voit une statue de sel, qui est le monument de cette âme incrédule » (Calmet, 1709, p. 118), et pourtant si curieuse que Pandore. Ce mimétisme du corps féminin et du paysage a été mis en exergue par Javier Viver (2020) à travers ses sculptures en sel solidifié.

Ce symbolisme a été inspirée, à notre avis, les paludières peintes par Roland Lefranc (2007) et René-Yves Creston (2013) dans les marais salants français. Elles s'opposent aux œuvres espagnoles faisant partie de notre corpus — Carmen Laffón (2017) et Lola Montero (2014)<sup>318</sup> — qui diluent la femme et le paysage dans un mélange alchimique sans besoin de représenter la figure humaine. Nonobstant, le sel dont la symbolique est féminine<sup>319</sup> renvoie également à une Aphrodite qui est née de la mousse de sel, c'est-à-dire, *aphros*<sup>320</sup>, « haligénée »<sup>321</sup>. Comme le soulignent Bernard Moinier et Olivier Weller (2015), le corps d'Aphrodite « est né et s'est cristallisé en sel après avoir été fertilisé par le sperme d'Uranus » (p. 265). Celle-ci est également réinterprétée

---

<sup>317</sup> La figure symbolique de la paludière sous la forme de sculpture a été aussi interprétée dans l'œuvre *La Porteresse* (1983), statue en bronze de Jean Fréour au Musée des Marais Salants, Batz sur Mer. Cette sculpture Elle représente une femme transportant du sel contenu dans un récipient en bois appelé « gède ». Les femmes paludières portaient le « gède » en équilibre sur la tête.

<sup>318</sup> Voir Annexe III, illustration 8, *Respirar de una diosa en la salina (I)*, 2014.

<sup>319</sup> Du latin, *sal, salis* (masculin, parfois neutre), d'après le *TLFi*, est un terme « devenu féminin dans toute la péninsule ibérique et au Sud de la ligne allant de l'embouchure de la Loire au Sud des Vosges ».

<sup>320</sup> En grec, le mot « *aphrina* » désigne la fleur de sel, c'est-à-dire, les cristaux de sel qui se forment à la surface de l'eau.

<sup>321</sup> Le terme « haligénée », littéralement « née du sel » est introduit par Plutarque et Hésiode pour désigner la naissance d'Aphrodite.

par Faten Chouba Skhiri, artiste visuelle tunisienne, à travers l'installation « Naissance d'Aphrodite » (2006) au bord de la mer de Monastir<sup>322</sup>. De même, son œuvre *Matrice* (2005), à côté de la sculpture *La Mujer de Lot* (2020) de Javier Viver, s'inscrit dans ces géographies symboliques et salées.

En outre, sur le plan littéraire, en ce qui concerne les paludières de Loire-Atlantique, région connue comme « le pays blanc », un très bas pourcentage de femmes continuent de se consacrer à ce métier. Celui-ci est marqué par un savoir-faire ancestral et une délicatesse à laquelle la littérature récente prête témoin au moment de décrire la cueillette de la fleur de sel :

Avec toute la délicatesse qu'exigeait cet exercice, la paludière mania sa lousse et moissonna la fine pellicule. Une goutte d'eau ou un coup de vent intempestif aurait suffi à saborder son travail et envoyer par le fond son trésor de salines. (La Mer, 2014, p. 28)

Le sel se dévoile donc, comme un paysage archétypal duquel nous pouvons extraire différents témoins littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle au présent qui décrivent comment « entre les œillets à sel, sur les pentes des vasières, sur les talus glissants, elles vont, les paludières, la jupe haute, toutes robustes et belles » (Sincère, 1896, p. 137). Les représentations des paludières et de son savoir faire ancestral incarnent la figure de Sophia-Pandore, selon notre hypothèse. De même, dans le domaine littéraire hispanophone, nous retrouvons des œuvres qui réfléchissent aux facultés et à la symbolique sacrée de la matière salée :

Après une longue méditation de ces mêmes personnes sur cette action et sur tant de mystères divins concernant la Vierge à travers ces mêmes facultés du sel et de ses sens mystiques conçus et goûtés dans l'imagination, ce présentateur de sel suscita chez tous une admiration si incroyable, que la victoire lui fut accordée à l'unanimité non seulement des juges, mais aussi des spectateurs. (Gómez Miedes, 2003, p. 1239)

---

<sup>322</sup> Chouba Skhiri, F. (2016), *Matrice*. Catalogue d'exposition (Paris, 14 mai 2016 au 5 juin 2016). Elbirou Art Gallery, p. 33.

En outre, nous observons Gaïa-Pandore dans les œuvres paysagères qui incluent la fusion du corps avec la terre salée et qui représentent la communion parfaite de la femme et la nature. L'imaginaire féminin du sel a réveillé l'onomastique du paysage salé, comme l'avait déjà suggéré l'écrivain Agustín Espinosa (2016 [1927]) au moment de convoquer la planète Vénus — l'aube, l'étoile du matin — : « À un clin d'œil de Vénus, la pêche au sel commence dans le marais salant de Janubio [...] Salé et blanc. Dépourvu de chiffons colorés. Parfait en arrangement et en ornementation. Mille et une. Pupille des salines. Labyrinthe de miroirs » (p. 96). Sur ce même point géographique, Carmen García Tortosa (2008) fait référence à cette dimension mystique et imaginaire dans l'une des ébauches de son documentaire sur le poète et saunier Víctor Fernández Gopar : ses vers font partie du folklore de Lanzarote. Il y décrit un dialogue entre deux habitants qui travaillaient dans les salines et qui évoquent la figure mystérieuse de la saunière :

Avez-vous rencontré la femme qui porte le sel ? Elle passe souvent par ici. Je suis surpris que vous ne l'ayez pas vue, elle laisse sa trace (...) La femme qui porte le sel n'est pas le sel, elle ne porte que la partie magique du sel<sup>323</sup>.

Ce passage renvoie, par ailleurs, à un poème d'André Breton (1998 [1923]), *Tournesol*, où il décrit les imaginaires du sel par le biais du paysage physique et psychique :

La voyageuse qui traverse les Halles à la tombée de l'été  
Marchait sur la pointe des pieds  
Le désespoir roulait au ciel ses grands arums si beaux  
Et dans le sac à main il y avait mon rêve ce flacon de sels  
Que seule a respiré la marraine de Dieu  
Les torpeurs se déployaient comme la bué  
Au Chien qui fume  
Ou venaient d'entrer le pour et le contre

---

<sup>323</sup> « ¿Se encontró usted con la mujer que porta la sal? Por aquí pasa a menudo. Me extraña que no la haya visto, ella deja su rastro. (...) La mujer que porta la sal no es la sal, ella solo carga con la parte mágica de la sal » (Brouillon du documentaire *El tiempo de la sal. Tras las huellas de Víctor Fernández Gopar*. Dir. García Tortosa, C. Segundo B Producciones. 2008).

La jeune femme ne pouvait être vue d'eux que mal et de biais  
Avais-je affaire à l'ambassadrice du salpêtre  
Ou de la courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée. (p. 187)

De plus, tout en récupérant les témoignages du documentaire *El Mar inmóvil* (Machín, 2017) et *Porque la sal* (Basteiro, 2018), nous pouvons attester comment les femmes saunières, unies par le sel, forgées par le temps et soutenues par la nostalgie, personnifient le paysage des marais salants. Ces œuvres filmiques montrent les expériences des femmes qui sont nées dans le sel et qui, aujourd'hui encore, meurent sur le rivage de la mer. Les images du documentaire montrent également la comparaison de l'érosion de la peau des femmes due aux effets climatiques dans un lieu exposé à la mer, comme le sel, le soleil et le vent, avec l'usure du paysage. Ces éléments corrosifs ont des conséquences tant pour l'environnement que pour les paludières.

Ainsi, entendre le paysage comme un corps implique, au-delà des prémisses de la sémiotique de la culture, de le concevoir comme un système de symboles et de significations partagés et ouverts à l'interprétation, dans un contexte temporel qui explique les interactions entre les personnes et les lieux. Témoins d'époques diverses et éloignées dans le temps, révélateurs des liens que les sociétés tissent en rapport avec leur environnement, leurs croyances et leurs représentations psycho-physiques, la femme et le paysage ont été réunis à partir du sel. Comme l'explique Augustin Berque (2008), par le biais du concept de « pensée paysagère », nous assistons à travers le paysage à « la manière dont chaque être humain, de sa chair à ses actions, traduit cette médiance » (p. 89). En définitive, ces mythes dont émane une grande diversité de textes et d'images autour de l'imaginaire féminin du sel, montrent la profondeur à partir de laquelle le lien entre le corps de la femme et le paysage salin surgit dans le contexte géographique cerné dans cette étude :

Toutefois, que le paysage existe — qu'on le regarde, qu'on le représente, qu'on se le représente — n'est pas en soi la preuve qu'il y ait *pensée paysagère*, c'est-à-dire qu'il y ait identité entre le fait de penser et le fait qu'il y ait paysage. La langue française nous oblige à cet égard à préciser les choses ; car cette langue a coutume d'employer les adjectifs (ici,

paysagère) d'une manière ambiguë, où sens et grammaire sont en porte-à-faux. Si vous parlez par exemple de la circulation automobile, vous ne voulez pas dire que la circulation se meuve d'elle-même [...], mais que ce sont les automobiles qui circulent, bien que l'adjectif automobile se rapporte à circulation. Il serait plus approprié de parler de la circulation des automobiles. Alors, quand je parle de la pensée paysagère, de quoi s'agit-il au juste ? D'une pensée qui serait de *type paysager*, voire à l'œuvre dans le paysage même, ou bien d'une pensée au sujet du paysage ? Des trois sans doute en principe, mais plutôt proche du premier terme. Et une pensée de type paysager, ce n'est pas la même chose qu'une pensée dans le paysage, ni à propos du paysage. (p. 9)

Ce constat nous invite à repenser le paysage des marais salants : des espaces qui constituent, à notre avis, un héritage symbolique livré à l'oubli et à « une architecture d'images, de symboles et d'idées [...] Un appareil conceptuel et imaginaire mis en place par chaque culture pour appréhender le réel » (Braga, 2019, p. 55). Des espaces nous permettant de déterminer les subarchétypes en postmodernité qui conforment le paysage au féminin. Ainsi, la relation de la mémoire intime avec le milieu, ou comme le préciserait Durand, avec des « intimations du milieu », car ce sont ces « pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » (2016, p. 38), qui nous permettent expliquer le lien de cette géographie symbolique avec le corps féminin. Les subarchétypes sont ancrées dans le paysage et se révèlent comme des images et l'archétype féminin qui se sont figés dans l'inconscient collectif des femmes au fil des siècles. « Depuis l'enfance », commentent-elles, « nous avons ressenti un rapport vital avec le sel par le toucher, le sel a imprégné notre peau et nous avons toujours eu un lien avec l'eau et la terre. Le sel est notre cordon ombilical »<sup>324</sup>.

En suivant le processus de transmutation des éléments alchimiques, les saunières établissent une relation intime avec l'espace, conçu comme un corps, d'un point de vue géographique et maternel, donnant lieu à l'émergence d'associations personnelles, c'est-à-dire, de souvenirs et d'expériences, et d'associations sensorielles en symbiose avec le

---

<sup>324</sup> Entretien réalisé le 11 juin 2019 avec une paludière autochtone.

milieu salin — concrètement, la vue, le toucher et l'odorat — de sorte que « tous les sens contribuent à construire les émotions que procure le paysage » (Corbin, 2001, p. 9). Ainsi, à travers un processus cyclique d'interaction alchimique, le corps féminin participe directement dans la construction de cet environnement archétypal.

#### 5.4.3. *Du land art à la matrice écopaysagère*

Tel que nous venons de l'explicitier, le marais salant se charge de maternité, de matricité, tout en étant conçu comme le « royaume de la viscosité, de la mucosité » (Calonnec, 1993, p. 97). Il est presque par définition un lieu des origines, au sens géographique comme du point de vue naturel et humain. Limon fécond pour l'agriculture, mais aussi pour la pensée, il devient la « vivante gelée animale où l'homme naquit et renaît, où il prit et reprend sans cesse la moelleuse consistance de son être » (Michelet, 1861, p. 355). Les poètes se sont beaucoup emparés de cette dimension symbolique, tellurique, cosmique, biologique qui renvoie la femme et le marais salant à une « matrice écopaysagère ». Comme le constate la thèse Geneviève Calonnec (1993), le marais, qui constitue « le signe d'une poussée vitale, d'une émergence d'être » (p. 97), favorise par là même un discours sentimental et organique plein d'argiles primitives, de vitalité, de régénération physique et spirituelle. Cependant, le paysage des marais salants, comme nous l'avons mentionné plus haut, n'a pas seulement imprégné la sphère littéraire, mais a également été présent dans les représentations picturales du paysage, jusqu'à son développement ultérieur dans les arts à travers le *land art* et d'autres manifestations performatives qui incluent une dimension de genre.

Du point de vue socio-culturel, l'extraction du sel sur les marais salants se fonde sur une identité féminine que nous voulons mettre en exergue en raison d'une absence de reconnaissance des pratiques féminines qui y ont été développées. C'est notamment le cas des salines de La Malahá (Grenade) où, à côté des hommes, il y avait aussi des femmes qui s'occupaient des tâches en rapport avec le sel sans être pour autant salariées<sup>325</sup>. Contrairement à l'imaginaire de l'archipel canarien, où la figure des paludières est remise en valeur<sup>326</sup>, ou à Batz-sur-Mer (Loire-Atlantique), où celle-ci est

---

<sup>325</sup> Rappelons que le mot « salaire » trouve son origine dans le latin, *salarium*, « relatif au sel ».

<sup>326</sup> La *Consejería de Igualdad, Juventud y Patrimonio Histórico del Cabildo de Tenerife* a financé en juin 2019 le projet « Mujeres de sal: las salineras del mar de Daute » (*Femmes de sel : les salinières de la mer de Daute*), afin de mettre en valeur le travail des femmes de la Caleta de Interián et

plus consolidée, le rôle des femmes dans les salines andalouses se situe aujourd'hui au deuxième rang. Le travail des paludières de La Malahá est passé inaperçu par rapport aux activités destinées aux hommes, ainsi qu'à Janubio (Lanzarote), où aujourd'hui la figure des femmes rurales et côtières<sup>327</sup> commence à être réactualisée. Elles partagent des éléments symboliques conformant leurs identités et devenant parallèles en différents lieux et temps, tant dans les anciennes civilisations que dans l'imaginaire de la femme de sel postmoderne : les costumes spécifiques<sup>328</sup>, les différents types de chapeaux, les chaussures, les outils de travail, un champ lexical unique et leur union au paysage à travers les cinq sens.

Dans ces deux marais salants, l'*animus* et l'*anima* coexistent jusqu'au point de définir, en termes de construction socioculturelle, un contexte nouveau : une nouvelle féminité — celle des paludières qui, bien qu'elles aient été peu reconnues, ont assumé des rôles avec les mêmes exigences que les hommes —, et une nouvelle masculinité — celle des hommes qui, aujourd'hui, ramassent la fleur de sel et qui accomplissent les tâches qui avant étaient traditionnellement assignées aux femmes —. *A priori*, cette osmose semble se définir dans une sphère où les identités survivent en conciliation, cependant, la relation avec le paysage ne sera pas la même, ainsi que leur statut et leur reconnaissance sociale. À ce titre, l'une des anciennes paludières qui a travaillé à Janubio affirme : « C'est autant un travail d'hommes que de femmes, car ils transportent le sel et nous nous occupons de la cueillette. Mais auparavant, il y a bien plus d'années, les femmes le chargeaient aussi sur la tête », témoignage auquel s'ajoute celui de sa fille : « Les femmes ramassent le sel plus blanc que les hommes. Ils n'y mettent pas les mêmes soins et habileté. Le sel doit être soigneusement traîné pour éviter qu'il se mélange à la terre et en ressorte parfaitement blanc »<sup>329</sup>. Bien que les femmes qui

---

de préserver ce métier artisanal au cours des générations, devenant aujourd'hui partie du patrimoine culturel de l'histoire de Los Silos et de l'île de Tenerife.

<sup>327</sup> L'exposition « Sombrera. Homenaje a la mujer rural y costera de Lanzarote », sous le commissariat de Arminda Arteta et Vanessa Rodríguez, rend hommage au rôle des femmes sur l'île de Lanzarote, un travail anonyme et pourtant fondamental pour le développement de la vie insulaire. Nous y retrouvons le symbole du chapeau, un attribut particulier de l'identité féminine qui a pourtant laissée la femme dans l'ombre de l'histoire.

<sup>328</sup> Dans les marais salants de Loire-Atlantique, les femmes portaient des costumes dotés de couleurs vives et chatoyantes, concrètement, le rouge guérandais, en analogie avec les couleurs alchimiques et rougeâtres des marais salants. De même, il faut tenir en compte que sur ce territoire, les paludières portaient sur leur tête autour de trente cinq kilos de sel, un geste qui remplace le symbole du chapeau dans d'autres régions comme Janubio, à Lanzarote.

<sup>329</sup> Entretien avec des paludières locales le 10 février 2020. Dossier personnel.

peignent le sel, cachées sous leurs chapeaux, soient désormais une minorité, l'imaginaire féminin a prévalu sur le masculin, en fonction des facteurs symboliques et socio-anthropologiques qui les ont paradoxalement unies à un paysage culturel doté de valeurs alchimiques.

C'est pourquoi, il s'avère nécessaire de revendiquer un paysage universellement féminin dans la mesure où les femmes appréhendent un espace et auquel elles associent des caractéristiques communes, y compris la spécificité de leur oppression. Le paysage est ici conçu comme la réalité physique observée — le signifié —, ainsi qu'un ensemble de représentations symboliques, culturelles et identitaires liées à l'imaginaire féminin — le signifiant —, au sens où l'exprime Blanca Solares (2012) :

Un arbre, de l'eau, de la terre, ou dans ce cas, du sel, selon la pensée traditionnelle, ne sont pas seulement des 'ressources naturelles', des choses ou des moyens d'exploitation, mais des 'réalités' qui montrent une participation à un autre domaine ontologique ou un niveau d'être sacré qui fait référence à la domination du réel. (p. 24)

Tout comme le paysage de sel, le féminin est une construction sociale, tandis que la femme, loin d'être un sujet performatif, nécessite d'être reconnue en raison de son union unique avec l'environnement, en l'occurrence, réhabiliter la femme, faire retour à son savoir le plus profond et instinctif.

En ce sens, au cours des années 1960, avec l'apparition du *Land Art*<sup>330</sup> et les « earthworks »<sup>331</sup> pendant le postmodernisme, une nouvelle mythification de la nature s'impose dans les arts visuels. Pour ces artistes, le paysage n'est plus un objet de description artistique, mais un matériel plastique et éphémères. Ces types de créations, qui, du point de vue de cette recherche, sont liées au paysage du sel et à l'intervention

---

<sup>330</sup> Le *Land Art* a été pour la première fois introduit par Walter de Maria pour décrire ses premières interventions dans le paysage dans les années 1960. Ils peuvent être considérés comme l'un des et peut-être la source la plus importante de la plus célèbre de toutes les créations du land art : le spéléologie. de toutes les créations d'art terrestre : la *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Smithson. La *Spiral Jetty* est un monument pseudo-historique, une structure mystérieuse qui suggère une plus grande ancienneté qu'il l'est en réalité. (Cf. Gilles A. Tiberghien. 2001. *Nature, Art, Paysage*. Actes Sud, École Nationale Supérieure du Paysage. Centre du Paysage).

<sup>331</sup> Javier Maderuelo (1995) expose sa vision des différences entre Earthworks et Land Art dans son article « Earthworks-Land Art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco ». *Actas. Arte y Naturaleza*, Diputación Provincial de Huesca, pp. 97-106.

féminine, répondent à l'élaboration imaginative d'objets matériels dans des géographies naturelles. À partir de ce moment, l'interaction entre l'individu et le paysage ne se développe pas seulement par la contemplation, à travers le regard esthétique hérité de la Renaissance, mais le territoire se configure comme support et source d'inspiration pour l'art, se transformant ainsi en paysage. C'est ce qu'Alain Roger (2007) définit comme « l'artialisation *in situ* du territoire » (p. 21).

Par ailleurs, nous assistons à la métamorphose des thèmes mythologiques dans l'art contemporain lorsque le *Land Art* présente une tendance disséminatrice entre la catastrophe et l'écologie profonde, à savoir, entre une tendance prométhéenne — interventionnisme technique — et une tendance orphique (Hadot, 2004) — interventionnisme sympathique — qui permet peut-être de soulever le défi de la conciliation entre technologie et écologie. À partir du *Land Art*, se développe un environnement éco-politique qui repense la modélisation imaginaire du temps et de l'espace. De nouveaux états de la matière et de nouvelles formes de relation et d'appropriation de l'identité s'ouvrent dans le paysage. L'image du *Spiral Jetty* (1970) est très présent dans ce contexte où nous nous appuyons sur l'image de l'anarchétype, centrifuge et explosive. En ce sens, nous pouvons reconnaître dans la spirale un symbolisme qui atteste de la manière dont les êtres humains organisent l'espace depuis leur origine, à travers de la figuration. Il existe ainsi des figures mythiques qui sont liées à des symboles cycliques. D'après Eduardo Cirlot (1958), nous pouvons distinguer « la spirale créatrice — qui est présentée dextrogyre, attribut de Pallas Athéna — et la spirale destructrice ou tourbillon — à gauche, attribut de Poséidon — » (p. 202). Ce symbole de la spirale, si fréquent dans le *Land Art*, répondrait, selon nos hypothèses, au tournant contemporain de l'imaginaire de la nature qui s'ouvre dans le bassin sémantique dominé par Gaïa-Pandore et dans lequel les images s'orientent vers des valences féminines, le caractère matriciel de la terre et de la nature.

Dans le sillage de cet art consacré à la terre, Augustin Berque (2008) s'appuie sur un néologisme complémentaire à la pensée paysagère, c'est-à-dire, « une identité entre le fait de penser et le fait qu'il y ait paysage » (p. 9). Il s'agit du « paysage matrice » que nous rapprochons de la notion de « matrice écopaysagère » (Forman & Godron, 1986), un type structurant du paysage par le biais d'un élément récurant et dominant d'un paysage donné et homogène, comme dans ce cas-là, le sel. Nous

pouvons ainsi affirmer que les marais salants s'insèrent dans une « matrice », entendue aux dires de Augustin Berque (1984) comme une empreinte culturelle :

Le paysage est une empreinte, car il exprime une civilisation ; mais c'est aussi une matrice, car il participe des schèmes de perception, de conception et d'action — c'est-à-dire de la culture — qui canalisent en un certain sens la relation d'une société à l'espace et à la nature, donc le paysage de son œcoumène. Et ainsi de suite, par d'innombrables boucles de co-détermination. (p. 33)

Il faut noter que la « matrice paysagère » — qui ne cesse d'être d'après notre schéma une Pandore « contenant » — comprend un ensemble de sous-éléments plus petits : les quatre subarchétypes définis ci-après.

En outre, en ce qui concerne cette matrice géographique et culturelle du paysage du sel, nous insistons sur le rôle des imaginaires dans la configuration paysagère. En citant les salines de Janubio, situées à Lanzarote, elles abritent, en parallèle, différentes valeurs culturelles et paysagères liées au corps féminin et à l'alchimie : les pyramides de sel réalisées par les paludiers, sous forme de sculptures, représentent la trinité caractéristique des principes alchimiques — Soufre, Mercure et Sel — et les symboles géométriques de l'idéographie hermétique, ainsi que l'interaction des quatre éléments de la nature — terre, eau, air, feu —. En outre, il convient de souligner l'importance symbolique de l'élément chromatique rouge dans les eaux salées, où la racine mythologique transcende, une fois de plus, l'alchimie du paysage. La couleur rougeâtre est due à l'*artémia salina*, un crustacé qui dote les eaux saumâtres des susdites gammes chromatiques. Son symbolisme est analogue à celui du sang puisque, selon Bierdermann et Cazenave, « l'eau porte en elle le germe de vie » (2002, p. 379), c'est-à-dire, la composante maternelle féminine correspondant à la coloration liée à la menstruation. C'est ce qu'exprime Blanca Solares (2012) : « Le caractère féminin transformateur est associé au mouvement, au changement ou à la métamorphose, aux mystères sanguins de la transformation — menstruation, grossesse et transmutation du sang en lait — » (p. 114). Cette transmutation chromatique du rouge au blanc est analogue à la cristallisation du sel et aux tonalités qu'elle apporte au paysage, ainsi qu'aux cycles menstruels et à la gestation. Dans ce contexte, il est important de noter

que les femmes ne travaillaient pas dans les mêmes conditions que les hommes dans le marais salant, concrètement pendant les menstrues<sup>332</sup> ou la grossesse, ce qui met clairement en évidence la relation symbolique qu'elles entretiennent avec le sel.

Nous nous permettons d'ouvrir une parenthèse à ce sujet pour ajouter que le nom de l'espèce responsable de cette coloration provient de Artémis Paralia, « déesse qui semble être la protectrice des marais salants » (Moinier, Weller, 2015, p. 133). En effet, à Éphèse, la déesse Artémis est souvent représentée sous les traits d'Aphrodite, ce qui renvoie à nouveau au caractère médiateur et guide d'Hermès-Mercure, tant en mythologie — psychopompe — qu'en alchimie — substance intermédiaire dans les noces alchimiques, et de nature masculine et féminine — :

Elle y est associée à la nature et considérée comme la divinité protectrice des sources, des lagunes et des marais salants dans une région où une dédicace à Aphrodite Daïtis révèle une assimilation de l'une à l'autre, voire une confusion des deux. Au regard du caractère marin de leurs attributions, le sel apparaît comme un médiateur incontournable. (p. 270)

Du point de vue socio-anthropologique, les représentations du paysage aux yeux des paludières, les pratiques féminines réalisées dans cet espace, ainsi que leur relation intime avec l'eau salée et avec les cristaux d'Aphrodite font également référence à des éléments linguistiques, visuels ou même corporels qui nous font penser au Land Art. Le marais se définit comme une unité composée d'interrelations spatiales et socioculturelles, un lieu de transformation sociale et psychique. Son paysage comporte des motifs géométriques, paysagers et holistiques, où la saunière, comme l'alchimiste, n'exerce pas de domination, mais une précision dans l'extraction de la matière première. Ici, les femmes participaient en tant qu'alchimistes à l'enlèvement de la fleur de sel — les premières couches de la surface qui étaient brisées pour assurer la

---

<sup>332</sup> Cet état physiologique de la femme a également engendré des restrictions et des prescriptions sociales liées au sel dans le domaine socioculturel : « Le sel remplace le sang dans différentes institutions [...] dans de nombreuses cultures où la femme indisposée doit s'abstenir de sel » (Testart A. *Des mythes et des croyances. Esquisse d'une théorie générale*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1991, p. 45).

solidification et les propriétés du minéral —, à son transport et à l'entretien des roues à eau<sup>333</sup>.

Désormais, le paysage, devient le protagoniste d'un nouveau courant mené par des artistes tels que John Cage, Isamu Noguchi, Richard Long, Walter de María, Robert Morris et Robert Smithson, et caractérisé par l'incorporation de l'action humaine dans la construction du paysage « artialisé » (Maderuelo, 2008, p. 17). Le groupe d'artistes lié à cette nouvelle façon de concevoir le paysage incorpore de nouvelles valeurs au contenu théorique : le paysage est le territoire intervenu par l'homme d'un point de vue artistique. Cette intervention construit une certaine image esthétique du paysage qui se transforme au fil du temps, incorporant la temporalité comme une valeur dans la construction anthropique du paysage.

Avec ce nouveau regard sur la nature et le paysage, la distance de la contemplation statique est dépassée afin d'inclure le mouvement et la temporalité vers le lieu comme une nouvelle lecture dynamique du paysage. Le *Land Art* implique un saut des galeries et des institutions au territoire lui-même pour montrer les capacités artistiques du lieu qui, bien qu'il ait besoin du regard de l'homme pour exister, n'est pas destiné à la jouissance humaine. Ainsi, la construction culturelle de la beauté et les outils pour appliquer des visions poétiques aux territoires répondent au processus d'« artialisation » effectué « directement ou indirectement, *in visu* et *in situ* » (Roger, 1997, p. 165). Ce concept explique l'appréhension ou perception d'un espace donné par la médiation des composantes culturels et esthétiques du sujet. Il fait distinguer deux axes : une intervention directe — *in situ* — dans l'espace — l'aménagement paysager ou la création d'œuvres d'art directement dans la nature — et une intervention indirecte — *in visu* — par le biais de la perception de cet espace. Le concept d'« artialisation » permet de comprendre le paysage comme une construction symbolique qui est nécessairement en lien avec les présupposés culturels et idéologiques de l'entité observatrice. De son côté, Augustin Berque (1995) montre son positionnement par rapport à ce phénomène d'« artialisation » de Roger :

---

<sup>333</sup> Le sel est obtenu à partir de l'eau salée qui coule dans le ruisseau salé et qui, au moyen d'une roue à aubes disparue au fil des siècles, a été transférée dans un bassin, et de là dans les chauffages, où la chaleur solaire génère sa métamorphose et sa cristallisation.

Ce que j'appelle motivation paysagère est cependant plus général que l'*artialisation* telle que la décrit Alain Roger ; car l'art — à moins de donner à ce terme une acception si large qu'elle concernerait toute l'activité humaine — n'en est que l'une des modalités. Ce qui fonde la motivation paysagère, c'est le sens de la relation d'une société à son environnement, autrement dit la *médiance*. (p. 181)

La notion de « médiance » est définie d'ailleurs comme le rapport qu'entretient une société avec son environnement. Elle est complétée par « l'écoumène », c'est-à-dire l'ensemble des milieux constituant l'étendue terrestre et avec lequel l'individu entre en relation. De cette façon, Fernand Braudel (1986) insiste sur la vision holistique du paysage qui met en valeur sa dimension constructive de la part de la communauté, afin de pouvoir extrapoler ces principes aux marais salants, où nous pouvons voir à quel point géographie et histoire, paysage et culture sont indissociables :

Les paysages, les espaces ne sont pas uniquement des réalités présentes, mais aussi et largement des survivances du passé. Des horizons révolus se dessinent, se recréent, pour nous, à travers les spectacles offerts : la terre est, comme notre peau, condamnée à conserver la trace des blessures anciennes. (p. 27)

Si nous prenons comme exemple les marais salants, nous pouvons constater comment ces concepts peuvent facilement s'appliquer à la façon dont les saunières vont moduler *cum granis salis* et, de manière presque inconsciente le paysage salé, tout en démontrant une possible incidence du féminisme dans le land art<sup>334</sup>. D'après Gaston

---

<sup>334</sup> Il convient de noter que très peu de noms de femmes résonnent dans le mouvement du *Land Art* : Michael Heizer, Richard Long, Walter de Maria, Dennis Oppenheim et Robert Smithson, tous des hommes, se sont toujours distingués. Toutefois, les femmes artistes ont joué un rôle très important dans le développement de ce mouvement, qui n'était pas homogène et qu'il ne faut pas associer uniquement à la nature, mais à la terre dans un sens plus global, car nombre de ses projets jouent avec la dimension temporelle et impliquent différentes visions du cosmos. L'impact du féminisme sur le Land art est visible à travers l'œuvre de Patricia Johanson (*Stephen Long*, 1968) ou de Nancy Holt (*Sun Tunnels*, 1973-1976). Nous devons également mentionner les œuvres de Miriam Schapiro (1993-2015), Adrian Piper (1948-) et Judy Chicago (1939-), des artistes qui se sont attachées à démanteler et reconfigurer les cadres de perception des femmes, du corps féminin et de sa place dans l'histoire. Dans le but de générer des stratégies visuelles et performatives de dissidence, ces artistes ne présentaient pas leurs œuvres comme des objets d'admiration esthétique, mais cherchaient plutôt à amener le spectateur à remettre en question le paysage social et politique dominant de leur époque par le biais de performances et d'actions artistiques qui confrontaient les canons esthétiques et les valeurs de l'époque. Dans ce scénario, le corps est apparu

Bachelard (1947), sur le marais salant il se développe « un métier complet du point de vue de l'imagination matérielle puisqu'il utilise les quatre éléments » (p. 16). En effet, comme dans le *Land Art*, les femmes salinières sont, selon nous, des artistes qui utilisent les matériaux et le paysage naturel comme base de ses créations géométriques. Par ailleurs, le sel — aussi connu comme l'or blanc ou l'or rouge — représente le corps, la solidité et il est directement lié au mythe d'Hermès. Par conséquent, il est également lié au bassin sémantique où le paysage au féminin trouve sa contextualisation. Celui-ci s'intéresse à la transformation féminine de l'espace en tant qu'acte de développement, où le sel et l'eau, parmi d'autres éléments alchimiques, auraient été définis au cours de l'histoire comme la représentation du corps de la femme.

Les évidences textuelles et visuelles esquissées jusqu'ici vont accompagner dans le chapitre suivant une réflexion sur la confluence d'éléments spatiaux, culturels et sociaux qui, d'un point de vue symbolique, contribuent aujourd'hui à notre définition de la « femme-eau », la « femme-plante », la « femme-rocher » et la « femme-terre ».

---

comme une figure stratégique pour les formes opérationnelles du politique dans l'art, se posant comme un territoire contesté et un outil de contestation des stéréotypes culturels habituellement reproduits autour des femmes.



## CHAPITRE VI. SUBARCHÉTYPES FÉMININS DANS LE PAYSAGE DÉCADENT ET POSTMODERNE : APPLICATION DE L'ARCHÉTYPOLOGIE

Je m'étais plus ou moins imaginé que ma vie, derrière moi, était un paysage dans lequel je pourrais me promener à ma guise, découvrant peu à peu ses méandres et ses replis. (De Beauvoir, 1967, p. 67)

I have thrown myself into the very elements that produced me. It is through my art that I assert my emotional ties to the earth and conceptualize culture. (Mendieta, 2008, p. 229)

Tout comme les plantes élaborent de la sève, l'imagination produit des images. En effet, les images sont la substance que l'imagination humaine secrète. Or, au point de vue de la « pérennité », la « dérivation » et l'« usure » (Durand, 1996b), il nous semble nécessaire de caractériser ces produits appelés images dans la composante environnementale du paysage au féminin. Pour ce faire, tout en revenant sur la logique circulaire du cycle de génération alchimique des quatre subarchétypes, nous avons interrogé la notion d'archétype et nous l'avons mise en rapport avec les raisons alchimiques orientales — les Cinq Éléments se rapportant à l'action du Yin et du Yang<sup>335</sup> —, ainsi qu'avec l'imagination quadripartite de la matière. Comme dans la plupart des traditions, les quatre éléments sont la base de ce que Gaston Bachelard (1943) a appelé « cet étonnant besoin de pénétration qui, par delà les séductions de l'imagination des formes, va penser la matière, rêver la matière, vivre dans la matière ou

---

<sup>335</sup> Cf. Cheng, A. (1989). « Un Yin, un Yang, telle est la Voie : les origines cosmologiques du parallélisme dans la pensée chinoise ». *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 11, pp. 35-43.

bien — ce qui revient au même — matérialiser l'imaginaire » (p. 15). Il considère les quatre éléments comme les « hormones de l'imagination » qui « mettent en action des groupes d'images » et « aident à l'assimilation intime du réel dispersé dans ses formes » (p. 19). Avec Bachelard (1942), nous avons repris « le substantialisme féminin » (p. 145) du paysage, à partir d'œuvres où le corps de la femme se projette sur la nature.

À partir des constats annoncés précédemment, nous avons établi et défini quatre catégories : le bois s'unifiant à l'air forme le groupe d'images s'inscrivant dans la catégorie « femme-plante ». Celui-ci alimente le feu, élément dont les caractéristiques vont correspondre à la « femme-rocher ». Le feu, avec ses cendres, fertilise la terre qui comprend des minéraux et donne lieu à la « femme-terre ». Ensuite, les métaux des minéraux alimentent la matière liquide, douce ou salée, constituant la « femme-eau » et qui donne vie au bois et complète le cycle. Ce processus fécondant, opposé au cycle de domination et destruction de la nature, montre la façon dont ces quatre groupes d'images, analogues aux éléments primordiaux, sont présents dans les paysages littéraires et artistiques décadents de Gustave Moreau, ainsi que dans les paysages de sel de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la postmodernité. De même que les subarchétypes, les Cinq Éléments réagissent tour à tour les uns sur les autres. Tel que Gaston Bachelard (1942), l'affirme, « l'imagination matérielle a besoin de l'idée de combinaison », de sorte que « l'imagination des quatre éléments, même si elle favorise un élément, aime jouer avec les images de leurs combinaisons » (p. 109). Ce principe de classement des images et d'équivalences et perméabilités symboliques répond au besoin de proposer un outil d'analyse mythologique nécessaire pour différencier la double composante de l'*imago* maternel : la fécondité face à la destruction, la bonté face au maléfice. En tant qu'anarchétype matriciel, selon notre thèse, Pandore incarne « le symbole du maternel primordial et du retour aux origines ». En elle se concrétisent les quatre subarchétypes, d'elle émerge toute chose et tout en reprenant les valeurs de l'archétype junguien de la Grande Mère décrit par Viviane Thibaudier (2011), c'est elle qui « à la fois engendre et nourrit le processus de vie » (p. 24).

Ces quatre subarchétypes seront ensuite présentés comme des éléments d'analyse mythologique à travers différents exemples et une application pratique basée principalement sur l'œuvre de Gustave Moreau et les paysages du sel. Que permettent-ils d'extraire en les utilisant dans l'étude mythologique d'une œuvre

spécifique ? Quels sont les symboles associés à chacun d'eux ? De quelle manière pouvons-nous observer l'ensemble des associations symboliques dans les images sélectionnées dans notre corpus<sup>336</sup> ? Pourquoi proposent-ils une nouvelle manière de considérer l'*imago* maternel ? Avant tout, nous proposons de cerner une définition. Nous entendons le subarchétype comme une image universelle et redondante dans les arts, la littérature et la socio-anthropologie, dérivée d'un « anarchétype » matriarcal (Appendice D). Elle donne lieu à des symboles liés au paysage en tant que femme à travers quatre spécificités : l'eau, le végétal, la roche et la terre. Parler de subarchétype permet de classer les éléments symboliques d'une œuvre donnée, tout en contestant l'unité et le caractère statique qui ont été attribués à l'archétype.

Ainsi, tout en proposant une application pratique de ces quatre subarchétypes, nous insistons sur l'idée d'un « paysage matrice » (Berque, 1984) — que nous identifions à l'image de Pandore contenant<sup>337</sup> —, où ces éléments subissent une concaténation, se contaminent les uns les autres et interagissent de manière complémentaire. Certes, cette idée contribue à la compréhension des systèmes éco-paysagers<sup>338</sup> et à la façon dont la matrice paysagère renvoie à un type structurant, qui fuit d'un centre totalisateur, d'après la dynamique « anarchétypique » (Braga, 2006) sur laquelle nous nous appuyons. Pandore ne devient pas un épicycle de sens qui organise autour d'elle les quatre groupes d'images, mais les répand et les essime de manière centrifuge. Les thèmes archétypaux dans les représentations de la nature sont utilisés pour nourrir de sens des simples motifs paysagers, donnant matière à réflexion et généralisant les impressions reçues de la contemplation du monde qui nous entoure. La présence dans l'image, en particulier dans le paysage, d'un fondement « anarchétypal »

---

<sup>336</sup> Voir Annexe II (Corpus d'analyse iconographique) et III (Iconographie des paysages de sel).

<sup>337</sup> Nous revenons sur l'idée que la fonction contenant de Pandore répond à la concaténation des subarchétypes et à l'idée que la jarre, ce contenant n'apportant que des maux, soit la métaphore appuyée et redoublée de la chute hors du paradis archétypal, et qui se traduit par une nouvelle image « anarchétypale » du contenant en tant que ventre maternel.

<sup>338</sup> Il faut noter que la transposition de « l'écologie du paysage » (Troll, 1950) au domaine des sciences humaines et sociales répond aux rapports et aux interactions entre les organismes vivants — biocénose — et les conditions environnementales qui agissent dans une partie spécifique du paysage. Cette science interdisciplinaire a pour but de comprendre la structure spatiale, le fonctionnement et les changements du paysage. Celle-ci contribue aujourd'hui à l'étude du paysage culturel et propose de lire le paysage d'une perspective écocritique et géopoétique, ainsi que de repenser l'interaction des sujets avec leur environnement à l'intérieur des textes littéraires (Cf. Bouvet, R. et White, K. 2008. « Le Nouveau territoire. Exploration géopoétique de l'espace ». *Figura. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, 18).

rend l'œuvre, que ce soit littéraire ou plastique, plus appréhensible face au défi de l'éternité des mythes et la restitution des imaginaires sociaux.

Le récit mythologique, associé à la représentation de la nature et du féminin, est donc repris de façon très significative dans le corpus qui revêt les quatre catégories que nous avons établies. D'après Alain Roger (1997), « la transformation d'un pays (asexué) en paysage (érotisé) s'effectue surtout in visu, par la médiation de la peinture, de la photographie, de la littérature » (p. 165). Le géographe Joan Nogué (2007) rend clairement compte de cet effet médiateur et définit le paysage comme la physionomie culturelle et géographique caractéristique qui révèle une portion d'espace spécifique — une région — et la distingue des autres. Pour lui, le paysage, tout comme le mythe, est un élément vivant, sempiternel et dynamique en constante transformation. L'essence du paysage est ainsi constituée de la trilogie paysage-culture-région, ou en d'autres termes, « paysage-identité-lieu » (p. 374). En outre, Jean Nogué (2009) fait référence au paysage comme une construction socioculturelle qui se définit par le biais de deux dimensions :

Le paysage est à la fois une réalité physique et la représentation que nous nous en faisons culturellement ; la physionomie extérieure et visible d'une certaine portion de la surface terrestre et la perception individuelle et sociale qu'elle génère ; une réalité géographique tangible et son interprétation intangible. Il est, à la fois, le sens et le signifiant, le contenant et le contenu. (p. 11)

D'où le concept de paysage en tant que représentation sociale, comprenant l'idée que le rapport culture et nature lui confère un caractère dynamique. En ce sens, Alain Roger intègre aussi cette perspective dans son traité paysager et critique « ceux qui s'obstinent à croire » que la nature est « régie par des lois stables », car « est elle-même un objet immuable, alors que [...] le regard humain est le lieu et le médium d'une métamorphose incessante » (Roger, 1997, p. 13). Ce cadre naturel au croisement de la culture, que nous intégrons dans notre classification archétypologique, nous invite à considérer d'autres sources qui, par le biais de l'allégorie, mettent en exergue la concaténation des quatre éléments. Par exemple, Federico García Lorca (1986) l'explique comme suit :

Les paysages où la poésie se déplace et se transforme, arrière-plans ou premiers plans, sont basés sur les quatre éléments de la nature : l'eau, l'air, la terre et le feu. D'eux partent des échelles et des gradations infinies qui mènent au nombre, à la lune, au ciel désertique ou à la pure lumière imaginée. Quatre mondes et ennemis différents. Quatre esthétiques abouties, d'une beauté identique, mais d'expressions irréconciliables. (p. 334)

Or, suivant la ligne chronologique de notre corpus d'analyse, en premier lieu, nous assistons à un art qui appréhende la nature d'une manière différente au XIX<sup>e</sup> siècle et qui, plus tard, va se pencher sur une perception éthique et esthétique qui prend en compte une conscience écologique. La lisibilité sémiotique du paysage, c'est-à-dire, le degré de décodage de ses symboles, peut être plus ou moins complexe, mais il est en tout cas lié à la culture qui les produit. En effet, si nous observons de nouveau le schéma circulaire de la concaténation des quatre subarchétypes établis, nous pouvons noter l'existence d'un imaginaire symbolique et mythique qui apparaît sur la surface des couches — des sphères — les plus actuelles et supérieures, mais aussi des couches les plus antérieures et profondes.

Premièrement, sur la base des éléments décrits dans le chapitre précédent, Gustave Moreau serait défini comme le précurseur d'un regard écologique et d'un Éden préindustriel qui alberge les quatre groupes d'images archétypales. Bien que l'écoféminisme soit né et se soit consolidé au XX<sup>e</sup> siècle, des peintres comme Gustave Moreau sont devenus les précurseurs de la fiction picturale en recréant le mythe de Galatée et Pygmalion<sup>339</sup> sous une optique surnaturelle et révélatrice de l'esthétique du paysage en tant que mythe féminin. Par exemple, la Galatée de la culture du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>340</sup> nous permet d'éclairer les aspects féminins si fatales que la nature en fouillant

---

<sup>339</sup> Voir Gustave Moreau, *Galatée* (vers 1880), huile sur bois, Musée d'Orsay, Paris. Gustave Moreau contribue à répandre cette image de la femme fatale mimétisée dans la nature avec sa Galatée, exposée au salon de 1880, et par rapport à laquelle, il écrit quelques lignes : « Voici un géant épouvantable qui aime une belle nymphe ».

<sup>340</sup> Les représentations de Galatée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, sous le pinceau de Gustave Moreau ou de Jean-Léon Gérôme (*Pygmalion et Galatée*, 1990), renvoie au motif du *kalòn kakòn*, propre du mythe de Pandore. Il faut cependant ajouter que derrière cette manifestation, nous pouvons mettre en exergue un narcissisme que Joris-Karl Huysmans (1891) traduit par la première fois comme « pygmalionisme » (p. 337), en allusion à la manière dont le sculpteur s'éprend, comme le géant, de l'œuvre qu'il a conçue.

dans les racines du mythe de la « femme-paysage » (Bachelard, 1942, p. 144) pour constater l'intérêt que Gustave Moreau porte à la nature<sup>341</sup>. Par ce mythe nous comprenons l'identité féminine et son rapport avec la Nature<sup>342</sup>, et curieusement, à une écologie dite des siècles plus tard « profonde » (Næss, 2020). Le peintre va réécrire les mythes fondateurs de la Terre-Mère, ou même dresser une mythologie encore à réinventer. Cet intérêt va se manifester non seulement dans les études des masses rocheuses et des falaises escarpées, les cours d'eau « dormantes » que Moreau représente dans ses tableaux, mais dans ses écrits personnels et ses mentions manuscrites sur des dessins, des photographies et d'autres documents. Nous pouvons en tirer « l'immense importance de l'étude directe de la nature par le morceau » (Cooke, 2002, p. 377) de la part de ce peintre. Cet aspect renvoie à la pensée systémique et au besoin d'aller du général au particulier, du macrocosme paysager au microcosme qui embrasse les subarchétypes féminins.

En deuxième lieu, nous pouvons constater comment aujourd'hui des représentations culturelles autour de la femme et le paysage réapparaissent comme un outil narratif. Si le paysage est en partie l'ensemble des éléments physiques qui le composent — morphologie du terrain, flore, faune et action anthropique —, ceux-ci ont une matérialité propre et peuvent être, ou non, observés. La systématisation de ces éléments culturels permet à l'homme d'évoquer ou de donner un sens au paysage qu'il contemple, ce qui lui permet même de créer des symboles à partir du paysage lui-même. Cette attribution culturelle au paysage dans une perspective sociale explique pourquoi le paysage a toujours joué un rôle important dans la formation, la consolidation et le maintien de l'identité territoriale. Comme expliqué ci-dessus, dans la pratique sociale de l'espace, de nouvelles formes de reconnaissance de l'identité des femmes sont générées, notamment dans le paysage de sel où les paludières attestent à la fois « le rôle qu'elles occupent dans les imaginaires masculins mais aussi des pouvoirs redoutables dont on les crédite » (Caiozzo, 2012, p. 27). À partir des diverses manifestations artistiques —

---

<sup>341</sup> Voir à ce sujet *Paysages de rêve de Gustave Moreau*, Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 12 juin-12 septembre 2004, Reims, Musée des Beaux-Arts, octobre 2004-janvier 2005, Versailles, Editions Artlys, 2004.

<sup>342</sup> Dans le champ de la sculpture, nous devons citer les représentations élaborées par Aristide Maillol où le mythe de la femme-paysage, *La rivière* (1938-1943), *La montagne* (1937), *La Méditerranée* (1900-1902), ainsi que les séances — *L'été* (1911) ou *Le printemps* (1911) —, et l'osmose entre femme et paysage dans *La Nymphé aux fleurs* (1931), *Flore* (1910), et les baigneuses allongées.

de Faten Chouba Skhiri, en particulier — et des photographies faisant partie de notre travail sur le terrain<sup>343</sup>, il est possible de démontrer que les femmes s'identifient au paysage par le biais des mêmes formes et représentations que nous observons dans l'œuvre de Gustave Moreau.

Si l'archétype de la Grande Mère, ici entendu comme l'« anarchéype » de Pandore, peut être décrit comme des formes similaires ou des arrangements physiques d'environnements humains qui ont été répétés ou copiés sur de longues périodes de temps, nous pouvons donc affirmer qu'il est universel, mais aussi polyvalent. Par conséquent, les paysages archétypaux peuvent être définis comme des environnements ou des paysages qui sont universels, comme par exemple, la matière saline des paysages où se mêlent des représentations imaginaires qui, *mutatis mutandis*, ont été présents dans la plupart de cultures. Dans un espace où les mythes jouent un rôle essentiel, il est possible de définir des phénomènes d'inscription et d'assimilations identitaires du corps féminin dans un paysage naturel devenu culturel.

De cette façon, comme souligné plus haut, la construction d'un paysage féminin, que ce soit à travers la peinture symbolique ou dans les manifestations autour du paysage salin derrière le regard des paludières, ne devient-elle pas l'essence même de la définition d'un milieu maternel, utérin et amniotique ? Les quatre subarchétypes que nous nous proposons de définir ci-après mettent en avant une connexion féminine profondément enracinée dans le corps et le sel. Enfin, tel que le souligne Jean-Jacques Wunenburger (2012), « pour devenir image consistante, apte à capter et à actualiser un archétype, l'image a besoin d'être greffée sur des objets extérieurs, naturels ou fabriqués » (p. 24). Notre hypothèse consiste donc, à affirmer qu'un paysage corporel, devient l'occasion de proposer une lecture féminine du paysage à partir de la relation entre le corps, la nature, la culture et l'histoire. Autrement dit, et en appliquant cette hypothèse à notre corpus, les formes d'agencement du corps féminin opérées par Gustave Moreau et d'autres artistes contemporains ne peuvent pas être comprises à travers une seule image, mais plutôt à travers l'entrelacement d'un assemblage et un flux d'images archétypales.

---

<sup>343</sup> Voir Annexe III. Iconographie des paysages de sel : *Imago salis*. Ce corpus fait partie du projet personnel *Imago salis*, une application pratique de l'archétypologie visuelle dans le paysage des marais salants, lieu où se matérialisent les isotopies (symboles, archétypes, mythes et onomastiques) qui accompagnent cette recherche.

Cette prémisse repose sur les quatre subarchétypes que nous faisons nôtres sur la base de la méthode de décryptage de l'anthropologie de l'imaginaire et l'optique bachelardienne, ainsi que sur un détournement des attributs symboliques du sacré féminin. En effet, de l'univers poétique de Gustave Moreau et d'autres auteurs plus tardifs, se dégage un vaste répertoire élémentaire relatif à la végétation, les eaux, les rochers, la terre. Cette « constellation d'images », en reprenant la formule durandienne, nous permet de les mettre en relation avec une systématisation mythico-symbolique démontrant l'existence d'un isomorphisme matriarcal et polyvalent lié au paysage.

#### **6.1. Subarchétype femme-eau**

Premièrement, la femme-eau repose sur des images qui traduisent une puissance vitale. Aux dires de Bachelard (1947), l'eau offre « un type de syntaxe, une liaison continue des images, un doux mouvement des images qui désancre la rêverie attachée aux objets » (p. 17) et, selon notre application de l'archétypologie, aux représentations du paysage au féminin dans les textes et les œuvres artistiques. En ce sens, les significations symboliques de l'eau qui reviennent dans notre corpus pourraient se résumer selon deux axes : d'un côté, trois principes dominants — « source de vie, moyen de purification, moyen de régénérescence » (Chevalier ; Gheerbrant, 1982, p. 431) — ; d'un autre côté, trois gestes primordiaux qui se répètent dans la plupart des traditions et des représentations socio-culturelles, et qui impliquent la participation du corps — l'accouchement, la baignade, ou même la récolte du sel —. Si comme le philosophe de la matière, nous songeons à l'imagination poétique de l'eau, nous constatons une condensation d'images toujours nouvelles chez chaque auteur, mais constantes dans tous les temps. Lorsque cette définition embrasse le subarchétype et est appliquée à notre lecture des paysages au féminin, en particulier ceux qui contiennent de l'eau, nous découvrons différents décors — ou cadres —, accompagnés de symboles aquatiques auxquelles la plupart de femmes s'identifient : le liquide amniotique, la mer, la pâte, le bain (Appendice C). Ces espaces font référence aux paysages hydriques tels que les lacs et les étangs, les chutes d'eau, les eaux en mouvement ou les eaux calmes, comme les marais salants et les aires saunantes — des espaces vivifiants et nourriciers —. L'inclusion de la femme dans ces paysages et les actions par lesquelles les sociétés interagissent avec ces paysages pourraient également être définies, selon notre thèse,

comme « anarchétypales ». Comme nous le verrons plus loin dans les œuvres de Gustave Moreau, et dans les images que nous avons sélectionnées pour les paysages d'eau salée, nous trouvons des images qui rompent avec les normes. Ce corpus, toujours basé sur l'anarchétype de Pandore, offrira une logique fragmentée, des sauts de chronologie — car il y a en son sein un mélange d'éléments intemporels, orientaux et occidentaux — qui ne peuvent pas être réduits à un seul scénario et qui reposent sur une configuration aquatique et symbolique.

Certes, les eaux claires assument toujours leur rôle de miroir pour le mythe de Pandore, qui prouve ainsi, dans son éternelle renaissance, son caractère d'image primordiale, d'anarchétype matriciel. Les paysages de l'eau se manifestent par le biais de l'inclusion des fontaines et des sources, des étangs, des ruisseaux et des rivières, dans sa substance et dans ses forces. La poésie de l'eau qui coule comme notre destin, dévoile, d'après Bachelard (1942), un trajet à travers les eaux courantes et les eaux dormantes — « l'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort » (p. 150). Par opposition aux eaux obscures, les eaux claires appellent l'œil, elles montrent poétiquement les reflets. Leur animal symbolique est le cygne, qui, entre autres allusions, évoque le mythe de Lédä et l'œuf. L'eau évoque également le mythe de Charon, psychopompe ou passeur des Enfers<sup>344</sup>, et la figure de Ophélie, qui d'après Shakespeare, meurt dans l'eau car elle se retrouve « dans son propre élément » (Shakespeare cité dans Bachelard, 1942, p. 98). De même, Rimbaud (1999) décrit « la blanche Ophélia flotter, comme un grand lys » (p. 203) que nous pouvons rapprocher de l'imaginaire aquatique de la mort féminine, auquel participent de nombreux mythes comme le sommeil, les noces funèbres, les fleurs blanches, la beauté, la virginité, ainsi que notre subarchétype femme-plante. En ce sens, l'eau féminine, l'eau maternelle, l'eau violente expriment la colère du cosmos, le sang, le sommeil, la mélancolie et la mort.

---

<sup>344</sup> Voir *Charon traversant le Styx*, Joachim Patinir, 1524, Musée du Prado, Madrid. À part ce célèbre huile, nous pouvons citer le dialogue entre Charon et Hermès, divinité avec laquelle il partage son rôle psychopompe : « As-tu déjà observé un jour les bulles qui surgissent dans l'eau quand une fontaine s'y déverse avec force ? Je parle des bulles à partir desquelles se forme l'écume. Eh bien, certaines d'entre elles sont petites et ont vite fait d'éclater et de disparaître ; mais d'autres résistent davantage et, rejointes par leurs voisines, elles enflent outre mesure et atteignent un très grand volume » (Charrière, J-L. 2011. « Les références homériques dans Charon de Lucien de Samosate ». *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques. Actes du colloque international*, Aix-en-Provence 30-31 octobre 2008. Besançon, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, p. 37).

En outre, Bachelard (1942) met en exergue la symbolique des « eaux lourdes » dans la poésie de Edgard Allan Poe : « La fée des eaux, gardienne du mirage, tient tous les oiseaux du ciel dans sa main » (p. 63), tel que nous allons voir ci-après dans les huiles et dessins de Gustave Moreau. Cette eau nourricière a parfois l'apparence d'un élément épais et profond, dans de nombreux cas semblable au lait, et dans d'autres elle glisse sombrement comme le sang ; l'eau montre ainsi une affinité essentielle de vie avec la substance féminine, dont elle provient et dans laquelle elle finit par se résoudre. D'après Gilbert Durand (2016), « ce constant isomorphisme » s'explique « d'une part parce que les eaux sont soumises au flux lunaire, d'autre part parce qu'étant germinatives elles rejoignent le grand symbole agraire qu'est la lune » (p. 87).

Cette image de l'eau féminine est universelle, elle est présente en Orient et en Occident : à côté des divinités préalablement évoquées, nous pouvons citer la femme fleuve, l'une des légendes étiologiques des Scythes, et Héraclès épouse la fille du fleuve. D'ailleurs, dans la culture perse, la divinité des eaux et de la fertilité c'est Anāhita<sup>345</sup> et dans la religion védique c'est Asatya<sup>346</sup>. De même, Gilbert Durand (2016) soutient que « dans la tradition indoue il y a fréquente assimilation de la Grande Mère à un fleuve : le Gangâ, réservoir de toutes les eaux terrestres » (p. 234). D'après Gaston Bachelard (1942), cette universalité répond au fait que des quatre éléments, il n'y a que l'eau qui puisse bercer : « c'est l'élément berçant. C'est un trait de plus de caractère féminin : elle berce comme une mère » (p. 150). Pour insister sur le caractère vivifiant et maternel de l'eau, Gaston Bachelard (1942) annonce ce que Gilbert Durand appellera les symboles des structures mystiques : « La plus belle des demeures serait pour moi au creux d'un vallon, au bord d'une eau vive, dans l'ombre courte des saules et des osières » (p. 15). Mais parler des paysages de l'eau douce propre des eaux intérieures, nourricières, maternelles, aussi dits « eaux composées » ou sexualisées — marais, marécages — ou « eaux claires » — rivières, fleuves, fontaines —, n'exclue pas les eaux salées. C'est le trajet élémentaire que nous allons suivre ci-après.

---

<sup>345</sup> Voir Tayyebeh Rezaee-Tafrechy. (2015). *L'eau : les réalités (les qanât), les mythes et les rites (la déesse Anahita) : de l'Iran préislamique à certaines coutumes et traditions conservées dans l'Iran contemporain. Religions*. Université de Limoges.

<sup>346</sup> Voir à ce sujet Majid Labbaf Khaneiki. (2020). *Cultural dynamics of water in Iranian civilization*. Springer International Publishing.

#### 6.1.1. Des eaux douces aux eaux salées

Les paysages à l'eau douce affectent la peinture de Gustave Moreau et se prêtent à cette application de l'archétypologie. Parmi ses œuvres achevées ou préparatoires, nous pouvons citer *Femmes portées par des cygnes* (Des. 428), la *Fée des eaux* (Des. 225), les *Études pour Vénus apparaissant aux premiers hommes* (Des. 2981), *Narcisse* (Cat. 597), l'*Étude de figure marine pour Galatée* (Des. 199)<sup>347</sup> ou *Les Sirènes* (Des. 662). Or, nous allons nous pencher sur l'huile *Source* (Cat. 61)<sup>348</sup> et *Femme au bain* (Des. 5247)<sup>349</sup>, où l'eau « composée » réunit principalement l'expression d'une mythologie personnelle. Le corps de la femme se dilue dans un chromatisme rougeâtre qui rejoint le bord de la mer – ou d'un lac – au milieu d'un paysage multicolore. Dans ce sens, l'eau apparaît toujours liée à la figure féminine, introduisant des symboles et des gestes qui se répètent dans chaque toile. Par conséquent, c'est cet élément que Gustave Moreau va traiter à plusieurs reprises, non seulement dans son œuvre plastique, mais aussi dans ses écrits :

Tout sommeille dans cette lumière blonde et tamisée du soir. Les eaux mortes gardent leurs secrets, les grands débris leurs mystères sacrés, les fleurs éclatent par places et les ibis de temps à autre rompent ce silence doux et enveloppant par le bruit sec de leurs envolées. (Cooke, 2002, p. 111)

Bien que nous n'excluons pas l'existence d'autres annotations concernant la matière hydrique au dos de certains de ses dessins, et qui pourront être abordées dans des recherches futures, nous allons nous concentrer principalement dans les résultats qui suivent : d'un côté, Moreau évoque, d'un point de vue mystique et sacré, la femme-eau diluée dans des « eaux mortes », à savoir, une obsession des eaux dormantes qui gardent, ou cachent, dans leur profondeur, « le bruit » et la palpitation de combinaisons symboliques. Ses représentations des femmes au bain, aussi célèbres dans la peinture de Gustave Courbet, marquent une rupture fondatrice dans la représentation du corps de la

---

<sup>347</sup> Voir Annexe II. Classification archétypale de l'œuvre de Gustave Moreau. A. Grille élaborée pendant l'accès aux fonds du musée Gustave Moreau.

<sup>348</sup> Voir Annexe II, *op. cit.*, B. illustration 2. *Source*, Gustave Moreau, huile sur toile. Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 61).

<sup>349</sup> Voir Annexe II, *op. cit.*, B. illustration 2. *Femme au bain*, Gustave Moreau, huile sur toile. Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 742).

femme, assimilée à la nature. En outre, il décrit allégoriquement comment « Judée baignée des dernières lueurs du jour mourant est sillonnée de larges fleuves se perdant dans des horizons infinis » (Cooke, 2002, p. 103). Dans la plupart de ses œuvres, nous pouvons observer une femme — ou figure androgyne —, parfois debout, d'autres fois allongée, au bord d'une source et entourée d'arbres. Dans le cas de cette sorte de baigneuses, il est important de signaler le discours de la toile ou plutôt l'introduction d'une narrativité censée appartenir au tableau et dont l'énonciation et la picturalité convergent dans une figure universelle : la fée ou la femme qui se baigne et qui naît dans un univers de rochers, sortant de l'onde, et confondue avec le paysage. Elle apparaît aussi se fondant dans les plantes qui poussent au bord des lacs. L'abstraction proposée par Gustave Moreau permet de créer l'osmose entre corps et nature, femme et eau douce.

D'un autre côté, passionné du paysage marin, la prééminence de l'eau douce dans son œuvre ne lui empêche pas de représenter les sirènes et de s'approcher à la poétique de l'eau salée. Certes, le corps se manifeste dans les cours d'eau, dans les ruisseaux, dans les rivières, mais il peut aussi se dévoiler sur la surface des eaux salées. Nous pensons qu'il existe un fort lien entre pratiques contemporaines et les images redondantes mythiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Et nous tenons à le préciser dans les lignes qui suivent. En effet, Eugène Picou, par exemple, a peint une paludière avec la même verticalité dont sont dotées les figures de Gustave Moreau, avec un bras à la verticale et tenant un boisseau de sel sur sa tête, marchant parmi les cristallisoirs<sup>350</sup>.

Si l'on se concentre sur les représentations culturelles de l'univers du sel depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons constater que les paludières ne seraient pas très éloignées de la *Fée des eaux* de Moreau. À cet égard, il faut aussi noter, sur la base des témoignages recueillis dans les marais salants, que les saunières travaillaient la plupart du temps mouillées, en contact permanent avec la saumure. Il faut aussi souligner des images où les paludières se lavent les mains<sup>351</sup> avec de l'eau douce, et que nous avons récupérées lors de notre enquête. L'héritage cognitif et sensoriel que celles-ci conservent est riche, et parmi leur assemblage d'images, nous pouvons souligner le

---

<sup>350</sup> Voir Annexe III, illustration 1, Eugène Picou, *Une saunière dans les marais salants*, 1900. Musée des marais salants.

<sup>351</sup> Voir Annexe III, illustration 3, *Paludière en train de se laver les mains*, 2019. María Flores.

reflet de leur corps sur la surface des cristaux lors de la cueillette de la fleur de sel<sup>352</sup>. Ainsi, les paludières font allusion au paysage de sel comme métaphore corporelle, comme un miroir — ou plutôt « un labyrinthe de miroirs » (Espinosa, 2019, p. 113) — sur lequel elles contemplent le paysage et l'image de soi. Dans le même ordre d'idées, d'après Robert Smithson (1996), auteur qui a dédié quelques lignes au paysage des marais salants, soutient que « sous l'eau rosée peu profonde se trouve un réseau de fissures de boue soutenant le puzzle qui compose les marais salants » (p. 146). Par ailleurs, en ce qui concerne l'élément eau et l'image métaphorique du « jardin », à notre avis, aquatique, « de sel » (Luengo ; Marín, 1994), compris comme un verger ou un jardin agricole (Malpica Cuello, 2008 ; López Martos 2018), le marais salant comporte des éléments hydrauliques, comme les systèmes d'irrigation ou les roues qui, en tant qu'éléments conducteurs étaient chargés de pomper et de distribuer l'eau dans les différentes zones de culture du sel. Cette tâche était spécifiquement effectuée par les femmes, parmi de nombreuses autres tâches qui n'ont pas encore été enregistrées<sup>353</sup>.

L'eau salée symbolise, par conséquent, un état transitoire entre le réel et l'imaginaire et se définit comme la responsable de la transformation du territoire, dotant les paysages de formes, reliefs et contours, tels que nous les contemplons aujourd'hui. Par conséquent, le paysage, comme synonyme de femme, acquiert un caractère maternel et nourricier, en étant responsable de la genèse d'une stratigraphie particulière. D'après le dictionnaire de symboles de Eduardo Cirlot (1958), une « source de vie qui circule dans la nature sous forme de pluie, sève, lait et sang » (p. 71). C'est ainsi que Faten Chouba Skhiri l'exprime à travers son œuvre *Mer Menstrue* (2008), en accord avec Gaston Bachelard, qui constate que « pour tout rêveur, le cristal est un centre actif, il appelle à lui la matière cristalline », et « qu'un cristal » comme le sel « se nourrit dans son eau-mère » (2016, p. 56). D'un point de vue bachelardien, le paysage salin se fond dans le corps ; celui-ci s'y dissout, grâce à la perméabilité et la solubilité du sel au contact de l'eau.

---

<sup>352</sup> Voir Annexe III, illustration 3, *Eaux salées. Salinas de La Malahá*. Photographie, 2019.

<sup>353</sup> D'après les entretiens aux femmes autochtones de La Malahá (Granade), les personnes qui travaillaient dans les salines étaient chargées de récolter la « nata de sal » — connue à Guérande comme le « caviar de sel » —, de transporter le sel, ainsi que de s'occuper de la roue à eau.

## 6.2. Subarchétype femme-plante

D'un point de vue poétique et par analogie aux métaphores potamologiques, le bassin sémantique est l'antichambre de la rivière. Une végétation — parfois luxuriante — pousse près du cours d'eau — les racines, le sous-sol —. Tout le règne végétal qui naît à proximité, est nourri par les eaux de la rivière. La femme-plante devient, selon notre hypothèse, ainsi le deuxième élément prédominant et redondant à l'intérieur des ensembles symboliques du bassin sémantique. Nous proposons d'envisager la matière symbolique et poétique des végétaux au paysage par le biais du caractère féminin et nourricier de la Mère-Terre. Tel que Gilbert Durand (2016) l'exprime, « l'accentuation du caractère lactifère et nourricier de la Déesse fait s'anastomoser l'archétype de la Mère avec celui de l'arbre ou de la plante lactifère, tel le *Ficus Religiosa* ou le *Ficus Ruminalis* » (p. 270). Les plantes, les fleurs et les fruits apparaissent, d'après le dictionnaire des mythes grecs de Robert Graves (1999), comme des attributs de divinités féminine initiatiques telles qu'Isis, Déméter et Hécate. Par exemple, la grenade est un fruit associé aux grandes déesses archaïques des cycles de naissance, de mort et de renaissance de la nature. Étant également l'attribut de Proserpine, reine des enfers, la grenade symbolise « la fécondité, elle porte en elle la faculté de faire descendre les âmes dans la chair » (Chevalier ; Gheerbrant, 1982, p. 560). Elle représente la décomposition des graines dans les entrailles de la terre et l'éternel retour cyclique des saisons. De même, dans les cultures préhelléniques fondées sur le mythe de Coré, il existe une « figurine de blé féminine que l'on exhumait au début du printemps et qui, à ce moment-là, était verdoyante » (Graves, 1999, p. 149).

Dans la même veine des significations symboliques, le règne végétal est peint, décrit, évoqué, suggéré par Gustave Moreau et d'autres manifestations paysagères plus tardives, en lien avec une mythologie féminine et la figure de la femme. Par exemple, chez Odilon Redon, les fleurs vont aussi représenter un élément sacré et féminin qui renvoie à l'initiation. Dans son œuvre *Pandora* (1914), conçue à la veille de la Première Guerre mondiale, nous voyons la déesse entourée de fleurs, comme l'Ève biblique dans le jardin d'Éden. La flore, pourtant, ne comprend pas ici que des motifs décoratifs ; certes, la femme-plante s'insère dans ce croisement de symboles antithétiques opposant le beau et le mal, l'harmonie et le chaos, l'ombre et la lumière, la mort et la renaissance — propre du cycle biologique des plantes —. Comme le soutient Gaston Bachelard

(1948), « la fleur est sans doute une image princeps » (p. 127). Cet ensemble de symboles est très présent chez les Préraphaélites et les Symbolistes<sup>354</sup>, comme Gustave Moreau — à qui Théophile Gautier rapprochait la profonde « recherche d'exécution pour les bijoux, les ornements, les fleurs et les plantes » face à la « négligence de dessin dans les extrémités des figures ! »<sup>355</sup>, tout en confectionnant un langage des fleurs dans un registre littéraire et plastique. À ce propos, Marcel Proust (1971) va décrire l'art de Moreau tout en admirant le regard raffiné et poétique que le peintre-poète va porter sur les fleurs et d'autres éléments végétaux :

Et quand on a vu Gustave Moreau, après avoir cru que les choses n'étaient belles que dans leur spontanéité et les fleurs dans les champs et les bêtes dans leur vie, dédaignant toute espèce d'objets d'art et les laissant aux riches sans imagination, quand on a vu les Gustave Moreau, on se prend de goût pour les toilettes somptueuses, pour les choses détournées de leur grâce naturelle et prises comme symboles, les tortues comme devant servir à faire des lyres, les fleurs enserrant un front comme des symboles de la mort et après avoir cru qu'une statue gâterait un champ, tant on voulait se plonger dans la vraie campagne, on sent, on désire la beauté d'une terre d'art où les statues se profilent sur les falaises (comme dans la *Sapho* de Moreau) et on se plaît à voir comme des formes intellectuelles les êtres à travers lesquels l'esprit du poète, qui les a seuls ainsi disposés, passe, s'élevant de l'un à l'autre, des fleurs qui entourent la statue à la statue, de la statue à la déesse qui passe non loin, des tortues à la lyre, tandis que les fleurs au corsage sont presque des bijoux et presque des étoffes. (p. 419)

De cette façon, l'une des espèces le plus représentées est la fleur de lotus qui, tout comme la fleur de sel, va incarner l'image du féminin sacré. Elle désigne « la toute première apparition de la vie, sur l'immensité neutre des eaux primordiales » car « la fleur de lotus est donc avant toute chose le sexe, la vulve archétypale, gage de la

---

<sup>354</sup> Cf. Blandine Chavanne, Anne Labourdette, Cyrille Sciamia, *Edgard Maxence, 1871-1954 : les dernières fleurs du symbolisme*, Nantes, Musée des beaux-arts, 21 mai-19 septembre 2010 ; Douai, Musée de la Chartreuse, 16 octobre 2010-17 janvier 2011), Musée des beaux-arts de Nantes, Musée de la Chartreuse, Douai, 2010, p. 24.

<sup>355</sup> *Salon de 1869*, IX, article paru dans *L'Illustration*.

perpétuation des naissances et des renaissances » (Chevalier ; Gheerbrant, 1982, p. 671). De même, d'après Gilbert Durand, « la plante aquatique, le rhizome de lotus couvert de fleurs, devient arborescent sur les colonnes de Louqsor comme dans les représentations lotiformes et géantes de l'art Gupta » (Durand, 2016, p. 362). Cela nous fait penser aux « femmes-vignes », rattachées au monde de Dionysos, dont « les extrémités sont végétales aussi : leurs doigts se prolongent en rameaux chargés de grappes et leurs têtes sont bouclées de vrilles, de feuilles et de raisins » (Frontisi-Ducroux, 2017, pp. 156-157). Ces antécédents nous permettent de repenser ici les représentations de la femme hybride végétale dans les paysages mythiques de Moreau et dans le paysage salé postmoderne.

#### **6.2.1. Des fleurs mythiques aux plantes salicornes**

La femme-plante se dévoile comme une image archétypale très présente dans l'iconographie de Gustave Moreau, jusqu'au point qu'il a laissé plusieurs variantes. Dans ses écrits nous pouvons lire comment de « grands piliers formés de végétation, de figures de femmes » revêtent les paysages mythiques, ou des lignes évoquant la « femme se promenant nonchalamment, d'une façon végétale » (Cooke, 2002, p. 40). Gustave Moreau va accorder une place importante au lien entre la femme et l'éclosion des fleurs par le biais de riches évocations de la nature. En ce sens, la négligence que Gautier rapprochait au peintre répondrait au besoin de confondre les membres du corps féminin avec les branches, les tiges et les pétales des arbres. Ce type d'effet est constamment répété dans les quatre groupes d'images archétypales établis. Le peintre Moreau va s'exprimer à ce sujet par le biais d'un court texte rédigé sous la forme d'*ekphrasis* en 1897 et qui évoque la figure de Narcisse :

Déjà la frondaison ardente, déjà la fleur enlaçante, déjà la végétation avide s'emparent de ce corps adoré, de cet amant s'oubliant en lui-même dans la contemplation idolâtre de l'être. Bientôt il rentrera dans le sein, dans l'essence de cette nature qui s'adore, qui se contemple elle-même, qui mourra avec lui pour revivre plus belle, plus resplendissante encore et toujours plus solitaire dans son rêve, toujours plus entière à elle-même. Et le soir ce beau corps et cette mystérieuse nature se fondront dans un suprême et ineffable embrassement. (Cooke, 2002, p. 130)

À ce propos, nous revenons sur la façon dont l'archétype de la femme fatale est lié à ces représentations de fin de siècle où « sa séduction est poussée encore plus loin : la figure de 'la femme-fleur du Mal', comme le dit Michel Decaudin, de 'l'Éternel féminin' (Dariane, 2013, p. 8). Nous pouvons ainsi citer l'*Étude de branches pour Les Muses quittent Apollon* (Des. 12017), l'*Étude de plantes aquatiques pour Les Filles de Thespius* (Des. 10169), *Femme assise contre un arbre avec un ange à ses pieds* (Des. 30), *Étude de tête de femme de profil à côté de l'étude de tournesol* (Des. 13501recto), l'huile de *Galatée et Polyphème* (Cat. 262), les différentes et récurrentes représentations iconographique d'Ève (Cat. 549 ; Des. 889), ainsi que l'*Étude de chimère dans une fleur épanouie* (Des. 7369). La variété florale se laisse dessiner dans les dessins et peintures de Moreau. Quelques annotations dans ses dessins laissent entrevoir un champ lexical riche : « cœur jaune Safran » « lilas », « cœur jaune », « orpin », « feuilles Beau vert clair Véronèse », « reflets », « vert pâle très clair jaunâtre », « racines », « reflets », « serres du Jardin des Plantes », « fleurs blanches », « feuilles vertes Véronèse », « une rigole d'eau au centre de chaque feuille »<sup>356</sup>. Il faut néanmoins noter que le peintre va s'intéresser particulièrement à la fleur de lotus<sup>357</sup>, symbole de fertilité et de génération de la vie dans les théogonies orientales, qu'il va utiliser comme attribut de ses femmes-plantes.

Ainsi, Gustave Moreau a peuplé ses huiles et ses dessins d'une flore très variée se mélangeant avec le corps de la femme fatale et des colonnes des temples exotiques. Il va placer cette système de symboles végétaux « au centre d'architectures aériennes colossales, sans bases ni faîtes, couvertes de végétations animées et frémissantes, flore sacrée se découpant sur les sombres azurs des voûtes étoilées des solitudes désertes du ciel ». Toutefois, nous devons nous arrêter sur l'analyse de *Femme levant une fleur*

---

<sup>356</sup> *Feuille d'études : quatre plantes aquatiques* (Des. 1234). Étude utilisée pour Moïse exposé sur le Nil, Exposition universelle de 1878 (Cambridge, Fogg Art Museum).

<sup>357</sup> Gustave Moreau s'est renseigné sur la fleur de lotus dans les manuels mythologiques qu'il consultait très souvent : « Plutarque dit que les égyptiens peignent le soleil naissant de la fleur de lotus. Ce lotus [...] porte une tête et une graine à peu près comme le pavot. Elle se trouve dans le mystère des Égyptiens à cause du rapport que le peuple croit qu'elle avait avec le soleil, à l'apparition duquel elle se montrait d'abord sur la surface de l'eau et s'y replongeait dès qu'il était caché » (François Noël, *Dictionnaire de la Fable ou Mythologie grecque, latine, égyptienne, celtique, persane, syriaque, indienne, chinoise, scandinave, africaine, américaine, iconologie*, etc., vol. II, Paris, 1801, p. 162 (Cf. MGM, Inv. 16685-1 et 2).

(Des. 5244)<sup>358</sup>, *Fleur mystique* (Cat. 39)<sup>359</sup> et *Feuille d'études : coiffures de femmes et fleurs* (Des. 1317)<sup>360</sup>. Nous pouvons établir une opposition entre le premier dessin — pareil à *Salomé*<sup>361</sup> —, d'une femme qui tient la lotus vénéneuse de la perversion, face au idéogramme panthéocratique de *La Fleur mystique* qui introduit la Vierge dans la corolle d'un grand lys, symbole pureté et d'innocence. Le commentaire que Gustave Moreau écrit à propos de ce tableau en témoigne : « La corolle d'un grand lys sert de trône à une figure de la Sainte Vierge. Tous les martyrs qui sont morts pour elle ont arrosé de leur sang cette fleur mystique, symbole de pureté » (Lacambre, 1990, p. 45). La femme et la fleur unifient ainsi leur corps tout en nous permettant de catégoriser le subarchétype femme-plante en tant qu'élément mythique.

En outre, il existe un ensemble de peintures sur fond bleu qui n'a encore jamais été exposé. Sa particularité est d'avoir été réalisé sur carton bleu sur lequel des couleurs ont été largement apposées. Aucun motif n'est repérable parmi les œuvres de cet ensemble si ce n'est, sur celle-ci, une éventuelle étude de plantes marines pour *Galatée* (1880)<sup>362</sup>. À propos de Galatée, le peintre dévoile l'assimilation de la fée à une fleur : « Le gros œil de la terre, étonné et troublé, demeure fixé sur cette perle des Eaux limpide et si pure. Et le gros œil s'attriste et le regard se voile d'amertume et d'amour en contemplant cette fleur des abîmes sans fond » (Cooke, 2002, p. 140). Cette richesse végétale ne serait pas dans cette œuvre pour contredire la pure simplicité sublime de la chair de la nymphe sur le plan pictural ? Cette composition peut laisser penser que Gustave Moreau voyait et imaginait toute cette floraison étrange et aussi inquiétante, comme une aura du corps féminin ou plutôt une représentation de la femme-plante. Galatée, est couronnée de fleurs blanches, roses et bleues certes, ces fleurs sont associées à cette extraordinaire chevelure d'or qui ruisselle de ses épaules derrière son bras et tombe comme une cascade vers l'eau en bas du tableau, une eau noire et pleine

---

<sup>358</sup> Voir Annexe II, *op. cit.*, B, illustration 4. *Femme levant une fleur*, Gustave Moreau, dessin au crayon. Paris, musée Gustave Moreau (Des. 5244).

<sup>359</sup> Voir Annexe II, *op. cit.*, B, illustration 5. *Fleur mystique*, Gustave Moreau, dessin au crayon. Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 39).

<sup>360</sup> Voir Annexe II, *op. cit.*, B, illustration 6. *Feuille d'études : coiffures de femmes et fleurs*, Gustave Moreau, dessin au crayon. Paris, musée Gustave Moreau (Des. 1317).

<sup>361</sup> À cet égard, il ne faut pas oublier *Salomé Tatouée*, où le corps nu de la danseuse est recouvert de dessins qui créent sur la toile un fascinant mélange iconographique, dont les formes éclectiques et soigneusement délimitées se superposent. Un nénuphar, symbole de fertilité et d'abondance, se trouve au centre de la poitrine.

<sup>362</sup> Voir *Ébauche. Plantes marines pour Galatée*, huile sur carton. Paris, musée Gustave Moreau, (Inv. 13211).

de reflets, immobile annulant l'idée d'un sol solide ; d'où semblent sortir ces belles plantes vénéneuses.

En effet, l'univers végétal met en évidence l'une des images les plus riches en symboles. Les marais salants abritent une boue végétale génératrice de vie où germinent des images appartenant à un schéma symbolique où le sel devient le protagoniste. Nous pouvons ainsi mettre en valeur l'un des héritages des anciennes civilisations, où il était habituel d'extraire du sel à partir de la *salicornia europea*, une plante qui naît dans le milieu salin.

D'un point de vue socioculturel, bien qu'il s'agisse d'un territoire clos, ces salines font partie d'un environnement ethnographique relativement limité à la vie des habitants, ce qui explique que ces femmes entretiennent un lien fort avec l'eau et le paysage salin. La vie salée au milieu des terres arides persiste dans l'imaginaire de ces femmes comme une source de vie. L'absence, à ce jour, de manifestations culturelles sur le rôle des femmes dans les mines de sel démontre la nécessité de se réapproprier un patrimoine immatériel spécifique au marais salant, où la saunière occupe une place essentielle dans l'imaginaire collectif. Parmi les témoignages recueillis, il convient de souligner les différentes tâches et activités de loisirs que les paludières ont développées d'une génération à l'autre, et qui sont précisément liées aux salines en tant que point névralgique, lieu de travail et aussi de loisirs. Les femmes qui travaillaient dans les années 50 avaient l'habitude de cristalliser des bouquets d'une fleur sauvage qui pousse dans cette région, le *Limonium subglabrum*, espèce aujourd'hui menacée en raison de sa proximité avec des zones de plus en plus anthropisées :

En dehors des heures de travail, nous coupions des fleurs sauvages de couleur lilas, faisons des bouquets et les submergions dans les cristaillors les plus profonds. Nous y mettions une pierre dessus pour les fixer pendant dix ou quinze jours. Quand nous sortions de l'eau les bouquets, nous regardions comment du bout de chaque fleur, il y naissait une nouvelle cristallisée. C'étaient nos bouquets de fleurs de sel, et la saline était notre jardin<sup>363</sup>.

---

<sup>363</sup> Entretien avec une paludière locale le 25 octobre 2019. Dossier personnel.

Cet aspect explique la résonance de représentations liées à la cristallisation des bouquets de fleurs dans la saumure des salines<sup>364</sup> en tant que pratique de jardinage métaphorique réservée aux femmes. De même, le poète associe le féminin à la nature, montrant les femmes « indissolublement liées à tout ce qui donne de la beauté aux jardins et aux cours d'eau » (p. 399). Ainsi, dans d'autres vers, nous pouvons lire que « le jardin était un visage d'une blancheur resplendissante » (p. 170), une analogie renvoyant au paysage corporel et l'*albedo* du marais salant. À travers les fleurs cristallisées, l'identité féminine du sel ne se révèle pas comme un symbole dans la construction du sacré féminin et l'humanisation de la flore, mais comme une pratique ancestrale qui n'appartient qu'à l'imaginaire des femmes, à savoir, une forme de *land art* et un tournant éco-territorial.

### 6.3. Subarchétype femme-rocher

Du règne végétal nous évoluons au règne minéral témoignant le lien renouvelé de la femme à l'écosystème. Ce trajet archétypologique se poursuit par l'interprétation des formes naturelles de la pierre qui évoquent des silhouettes anthropomorphiques et des lignes paysagères dans la production littéraire et artistique lors de la période en question : de *Femme dans une grotte* (vers 1898) de Gustave Moreau à *La Mujer de Lot* (2020) de Javier Viver. Ces œuvres se sont beaucoup inspirées des mouvements géologiques et l'imagination de la matière bachelardienne, car ils s'inscrivent dans une nature féminisée et instaurent un dialogue intime avec le paysage. La femme-rocher engage ainsi une réflexion sur la projection du corps sur cette matière de prédilection chez Moreau et d'autres auteurs postmodernes, pour proposer une lecture transversale du lien intangible qui unit la femme au minéral.

Tout en suivant la classification isotopique proposée par Gilbert Durand (2016), la femme-rocher s'inscrit dans les images de la verticalité, à savoir, les schèmes de la chute et de l'élévation. Parmi celles-ci, l'imagination peuple d'images les mouvements de la transcendance dans l'immanence, à partir desquels les archétypes épithètes du haut et du bas, de l'ascension et de la descente, trouvent leur réalisation poétique. Dans notre corpus, cette structure dérivée du paysage, nous situe dans des œuvres anarchétypiques qui, comme souligné plus haut, vont à l'encontre d'un sens unificateur, d'une esthétique

---

<sup>364</sup> Voir Annexe III, illustration 3. *Bouquet cristallisé*. Photographie. 2019.

ou d'un ordre préétabli. Dans le cas de Gustave Moreau, les représentations de la femme évoluent vers des corps plus abstraits, assez distants de la peinture académique. Ces œuvres, qui ne suivent pas un *Logos*, mais trouvent dans le paysage des masses rocheuses le *Mythos*, montrent le corps féminin en osmose avec la nature.

En ce qui concerne le paysage décadent de Moreau, la femme ou fée des eaux apparaît à plusieurs reprises représentée dans une grotte, de sorte que le corps s'y confond avec les stalactites. Dans ce jeu chromatique, la couleur blanche de la chair contraste avec l'obscurité et la profondeur de la roche. Ces associations symboliques trouvent leur réalisation poétique dans les apports de l'imagination dynamique de la femme-rocher. Ainsi, ce groupe d'images reprendrait, selon notre thèse, la rhétorique minérale de Mérimée avec sa *Vénus d'Ille* — selon Bachelard (1948), « fantasme de marbre » (p. 226) — ou de Flaubert (2000) — pour qui la peau de Salomé est « du marbre blanc » (p. 242) — à propos de la chair qui devient pierre, matière froide. Cette femme pétrifiée ou femme-statue peut d'ailleurs renoncer au marbre au profit d'autres minéraux qui, par exemple, selon Villiers de L'Isle-Adam (1993), incarnent une déesse « voilée de minéral et de silence » (p. 93). Ce banque de données symboliques d'origines et de latitudes géographiques diverses, font référence au subarchétype femme-roche qui, bien que classé dans le régime diurne, embrasse les valeurs des structures mystiques à travers l'image de la grotte. D'après Gilbert Durand (2016), « les symboles de la grotte, de la fente de rocher, des couleurs, de la chevelure, de la musique sont liés à celui de la femme qui se dévêt » (p. 242).

D'autres matières, comme les rochers salines, se manifestent par le biais du subarchétype femme-rocher. Il devient une image très récurrente dans les textes et les images fondées sur les paysages salins postmodernes. En particulier, l'image de la pétrification du corps est incarnée dans les roches et les montagnes de sel pyramidales, ainsi que dans les nouvelles représentations de la femme de Lot dans le domaine de la sculpture. La peau se pétrifie, se cristallise en sel et donne forme à un paysage. Cette évidence a également été acquise par notre exploration anthropologique du paysage des salines, par des photographies prises des paludières et de la manière dont le corps et les extrémités se diluent dans les rochers, dans une perspective poétique et en s'inspirant des études de Bachelard et des artistes contemporaines comme Faten Chouba Skhiri. Il

convient également de noter les témoignages que les saunières nous ont fournis sur les modes de vie dans les marais salants.

Par conséquent, nous avons défini la femme-rocher à l'aide des figures redondantes depuis le XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours et qui, dans une dimension intérieure, se trouvent dans les rochers ou les grottes — les entrailles de la terre —, ou bien, d'après un paysage extérieur, sur celles-ci, ainsi que sur les montagnes. En outre, à travers ces représentations dans le tableau de Moreau et dans d'autres sources littéraires ou artistiques, nous observons comment les roches sont humanisées en détaillant les légendes qui associent certains minéraux à des histoires de désir, d'amour et de mort, et qui ont servi à les élever au rang d'objets symboliques et mythologiques<sup>365</sup>. Si ce n'est que, aux dires de Huysmans (1977), « les pierres s'animent, dessinent le corps de la femme en traits incandescents » (p. 74). En effet, les minéraux sont dotés d'une puissance d'évocation féminine, comme en témoignent les « pierres figurées » (Caillois, 1981, p. 21), à savoir, des métaphores minérales qui se prêtent à sculpter la femme des paysages rocheux.

#### **6.3.1. Des masses rocheuses aux montagnes de sel**

Parmi les sujets qu'abritent l'imagination prolifique de Gustave Moreau la femme-rocher, représentée étendue ou assise au fond ou à l'entrée d'une grotte en tant que métaphore de l'utérus, est assez récurrente<sup>366</sup>. Nous pouvons citer différents dessins où la pierre femelle (Halleux, 1970) y occupe une très large place, comme l'*Étude de deux masses rocheuses* (Des. 10084) ; *Étude de rochers* (Des. 10086) ; *Étude de paysage rocheux* (Des. 10050) —, ainsi que *Galatée* (Des. 324), *Sapho sur le rocher* (Des. 3414), *Étude de rocher pour La Fée aux griffons* (Des. 7563) — étant celle-ci sœur de Galatée, Dalila, Hélène, ou Salomé, « beauté suprême et royale [...] gardée par des griffons qui la tiennent à l'abri des entreprises téméraires du vulgaire » —, *Femme dans une grotte* (Cat. 696), *Étude : les Troyennes captives* (Cat. 1118), *Étude pour Hélène sur les remparts de Troie* (Inv. 14242), *Le Sphinx* (Des. 811), *Paysage au Sphinx rouge* (Cat. 636), *Sphinx dans une grotte* (67.187.30), *Sapho* (Des. 951) ou *Étude pour le Sphinx vainqueur* (Des. 7467). En effet, la femme-rocher a été traitée par

---

<sup>365</sup> Voir Auguste Rodin, *Jeux de nymphes*, 1900-1910, Marbre, Paris, musée Rodin.

<sup>366</sup> Voir Annexe II, *op. cit.*, B, illustration 7 et 8, *Femme dans une grotte*, Gustave Moreau, huile sur toile. Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 696 ; 901).

Gustave Moreau dans plusieurs versions, de sorte qu'il a écrit quelques lignes à propos de ce sujet :

C'est la beauté suprême et royale dans une grotte escarpée et inaccessible, gardée par des griffons qui la tiennent à l'abri des entreprises téméraires du vulgaire. Elle garde en main le rameau d'or, récompense des cœurs nobles et des élus ; elle le conserve en elle-même comme prix pour le génie, l'effort noble et l'accomplissement des grands actes. (Cooke, 2002, p. 98)

D'après le peintre, « le paysage devra avoir cet aspect serein des hautes cimes granitiques » (p. 74). Il s'exprime également à propos de la figure récurrente du Sphinx, inscrite dans le régime diurne, qui est décrite « vile comme la matière, attractive comme elle, représentée par cette tête charmante de la femme, avec les ailes encore prometteuses de l'idéal et le corps de monstre » (p. 73). D'un autre côté, il montre un grand intérêt pour le grand thème de la femme réfugiée dans une grotte par le biais de tous ces variantes détournées de Galatée. Dans ces compositions nous pouvons observer l'opposition entre la chair blanche et la masse rocheuse et obscure qui entoure le paysage et la femme. La féminisation des milieux rocheux répond au fait que « de nombreux peuples localisent la gestation des enfants dans les grottes, dans les fentes de rocher aussi bien que dans les sources » (Durand, 2016, p. 239). Les masses rocheuses deviennent une figure de prédilection de Moreau qui dessine au crayon *Sapho au bord du rocher*, et qui vers 1896 reprend encore une *Sapho se jetant du sommet de la roche de Leucade*.

En effet, l'expression d'une conscience écologique croissante en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle suscite un intérêt renouvelé des artistes pour la géologie, la minéralogie, les propriétés intrinsèques de la matière minérale et ses dynamiques. Nombreux sont les auteurs qui ont transposé cet subarchétype aux représentations socio-culturelles postmodernes. C'est dans les paysages de Claude Cahun que nous pouvons repérer l'image du corps qui se pétrifie<sup>367</sup>, ainsi que dans les sculptures de Brancusi, Brassai, Picasso — citons *Tête en pierre* (1907) — ou Zadkine, qui se sont appuyés sur les arts

---

<sup>367</sup> Voir Claude Cahun, *Je tends les bras*, 1933, Tirage gélatino-argentique. Paris, collection Dolores Alvarez de Toledo.

dits « primitifs » et les expressions occidentales pour renverser les fondamentaux de l'académisme et repenser les silhouettes des femmes.

Dans ce carrefour d'images, nous insistons sur l'intimité minérale qui montre le lien sensible et féminin avec cette matière primordiale, les rapports entre le minéral et le vivant. C'est le corps, à travers une série de gestes élémentaires qui devient l'enjeu de l'expérience perceptive. Le paysage va muter, mais il va laisser voir la représentation des mêmes formes élémentaires qui ont été identifiées dans l'œuvre de Gustave Moreau. En reprenant le concept de rituel associé à l'art, au corps et au féminin, un point de référence indispensable est Ana Mendieta (2004), où ses performances sont liées à l'union avec les rochers et les éléments cosmogoniques, le sang et le corps comme contenant de la vie et de la mort dans un cycle éternel de la nature. Dans la série *Silueta* (1973-1978), elle s'identifie au paysage rocheux et tente d'ancrer historiquement les corps féminins, sous la logique de la silhouette, c'est-à-dire le développement d'un certain archaïsme et d'une valeur de l'antiquité qui pointe simultanément vers un paysage féminisé. De cette façon, la logique de la silhouette que propose Mendieta n'est pas celle imposée par l'image ou le négatif du corps, mais plutôt celle du devenir paysage — roche, montagne, terre, poudre, sel et sang —. Ces formes corporelles ne développent pas un caractère passif dans les paysages. Au contraire, les silhouettes indiquent des présences agissant dans des temporalités et des espaces liminaires qui ouvrent de nouvelles conditions de possibilité pour le politique dans l'art. Dans la même veine que Ana Mendieta, des artistes comme Laura Aguilar<sup>368</sup> ou Judy Dater<sup>369</sup> assument la condition matérielle d'un rocher, positionnant son corps dans la vaste étendue du paysage désertique comme une force génératrice de vie.

Par ailleurs, comme la pierre philosopale, l'archétype femme-rocher s'étend à la cueillette de la fleur de sel ou *nata de sal*, lors du passage de la solidification à la fragmentation du minéral. Le sel est un agent de transformation physique et mythique ; cependant il est aussi conçu, en tant qu'élément de conservation, de fixation et de pérennité, « qui présente la capacité d'agripper » (Cazenave, 2002, p. 619). Chez les

---

<sup>368</sup> Cf. Laura Aguilar, *Show and Tell*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2017.

<sup>369</sup> Judy Dater, *Self-portrait with Stone* (1981), épreuve gelatino-argentique, M. H. de Young Memorial Museum, San Francisco.

femmes salinières, cette valeur est illustrée par la fusion du corps avec le paysage<sup>370</sup>, comme l'affirme l'une d'entre elles : « Le fait de me sentir imprégnée de sel et d'avoir grandi sur une terre saline m'apporte de la consistance »<sup>371</sup>. De même, dans l'œuvre de Javier Viver dont les matériaux ont un sens poétique, nous pouvons reconnaître la transcendance des *bassins sémantiques* de Gilbert Durand (1996a) à travers la répétition de schémas archétypaux dans la mémoire collective : « Une société n'est au fond caractérisée et constituée que par ses renaissances culturelles périodiques qui, chaque fois marquent un peu plus son génie singulier » (p. 129). C'est en ce sens que la sculpture *La mujer de Lot*<sup>372</sup> revient au présent, à partir d'un avatar de sel d'Édith sculpté dans une roche saline et cristalline aux caractéristiques lumineuses, tout en s'inspirant d'une gravure classique de la femme de Loth qui se transforme en une colonne en sel gemme de la montagne de Sodome. La relation entre le sel et le corps féminin chez Viver se manifeste ainsi, au moyen d'une roche de sel monumentale qui donne forme à Édith au moment de sa pétrification — ou cristallisation — : « Le sel représente la cristallisation de toute émotion. Quelque chose qui, du point de vue de la vie, est mort et se pétrifie éternellement<sup>373</sup> ; quelque chose de semblable à ce qui se passe lorsque l'on sculpte la pierre »<sup>374</sup>.

En ce qui concerne le paysage salin, l'événement décrit dans la *Genèse* (19, 1-29) et recréé par Javier Viver, contribue à la reconnaissance des formes humaines sur les roches sculptées par l'érosion et dans les cristaux de sel qui se forment à la surface des marais salants. Les émanations sulfureuses donnent lieu à des incrustations, des efflorescences, des morphologies minérales et d'autres façons d'y reconnaître le corps : une stylisation figurative des organes sexuels dans la nature et des topographies liées à la corporéité féminine.

---

<sup>370</sup> Voir Annexe III, illustration 4, *La boîte salée de Pandore ou Pandore contenante*. Photographie, 2021. María Flores.

<sup>371</sup> Entretien avec une paludière locale le 25 octobre 2019. Dossier personnel.

<sup>372</sup> Voir Annexe III, illustration 6, *La mujer de Lot*. Sculpture en sel consolidé et bois. 2020, Javier Viver. Sculpture exhibée au Musée Lázaro Galdiano de Madrid en février 2020. L'exposition « Museo de pasiones » s'inscrit dans le cadre du programme *Reinterpretada*, qui invite les artistes contemporains actualiser la collection de peintures et de sculptures classiques du musée.

<sup>373</sup> Javier Viver introduit aussi l'imaginaire de l'eau et le concept d'immortalité dans œuvre travail *Aurelia Inmortal* (2017) à travers l'observation du cycle de vie régénératif de la méduse *Aurelia aurita*, une espèce assez commune en Méditerranée.

<sup>374</sup> Entretien personnel avec Javier Viver le 27 mai 2019.

## 6.4. Subarchétype femme-terre

Le support du paysage se réfère souvent à la fermeté d'un territoire donné, et donc, à la terre devenue une mère « matricielle »<sup>375</sup> organique. À partir de la relation existante entre la femme et la nature, un large éventail de significations et de valeurs symboliques a été attribué à l'élément terre, tout en le mythifiant. Celui-ci peut apparaître sous certaines formes de représentation, de sorte que la femme se roule dans la terre. Elle se protège, comme dans une sorte de retour à l'état premier. La terre devient un espace mythique de fécondité et de destruction, de respect et de vénération, qui a contribué à former avant tout des identités collectives. Ce subarchétype vise à mettre en évidence l'imbrication des dimensions perceptives, motrices, affectives et signifiantes dans les expériences intersubjectives, comme éléments constitutifs de toute praxis socioculturelle. De même, nous pouvons souligner que la matérialité du corps, en relation avec l'élément terre — images, perceptions, gestes, mouvements —, ne peut être comprise comme un simple objet qui supporte passivement les pratiques et les représentations socioculturelles qui le façonneront, mais qui comprend également une dimension productrice de sens, avec un rôle actif et transformateur dans la praxis sociale.

De cette façon, tout comme Gustave Moreau, Gaston Bachelard prend le temps de rassembler les innombrables images de la matière générées par l'élément terre dans une biologie imaginaire polysémique. Nous y retrouvons d'un côté, les images liées à la volonté ou à l'imagination des forces, et d'un autre côté, les images de l'intimité et du repos liées aux déesses telluriques. Ce n'est pas anodin que « la glèbe et la femme soient souvent assimilées dans les littératures : sillons ensemencés, labour et pénétration sexuelle, accouchement et moisson, travail agricole et acte générateur, cueillette des fruits » (Chevalier ; Gheerbrant, 1982, p. 1087). Nous avons tenu compte de ces mêmes valeurs symboliques pour définir les images qui relèvent du subarchétype femme-terre, depuis l'œuvre de Gustave Moreau jusqu'aux représentations plus contemporaines dans lesquelles le corps féminin est fait de boue ou d'argile, comme la jarre de Pandore. À ce propos, Gilbert Durand (2016) en vient même à constater que « primitivement la terre,

---

<sup>375</sup> Nous empruntons la notion de « matricielle » à Plutarque, pour qui ce terme désigne le « nom qu'on devrait substituer à celui de Patrie [...] parce que les attributs de la terre natale tiennent plus de ceux de la mère que de ceux du père » (Barré, L. 1839. *Dictionnaire de l'académie française*, volume 2. Adolphe Wahlen p. 634).

comme l'eau, est la primordiale matière du mystère, celle que l'on pénètre » et que « la terre comme l'onde, est prise au sens de contenant général » (p. 239). Dans la même veine, Mircea Eliade (1976) met en exergue la sacralité de la Terre-Mère<sup>376</sup> :

La fertilité de la terre est solidaire de la fécondité féminine ; par conséquent, les femmes deviennent responsables de l'abondance des récoltes, car elles connaissent le « mystère » de la création. Il s'agit d'un mystère religieux, parce qu'il gouverne l'origine de la vie, la nourriture et la mort. La glèbe est assimilée à la femme [...] Le souvenir de ce « mystère » survivait encore dans la mythologie olympique (Héra conçoit toute seule et donne naissance à Héphaïstos, à Arès) et se laisse déchiffrer dans de nombreux mythes et de nombreuses croyances populaires sur la naissance des hommes de la terre, l'accouchement sur le sol, le dépôt du nouveau-né sur la terre, etc. Né de la Terre, l'homme, en mourant, retourne à sa mère. « Rampe vers la terre, ta mère », s'exclame le poète védique. (pp. 51-52)

L'analogie entre la terre et l'accouchement fait référence à un espace dans lequel cet élément est utilisé comme synonyme de la gestation, en raison de la puissance créatrice contenue dans son symbolisme. Par exemple, dans la tradition iconographique, le type de la Terre-Mère se rapproche de Cybèle. Normalement elle apparaît dans l'art insérée dans un paysage, assise et entourée d'une abondante végétation. Nous pouvons souligner des nuances liées aux subarchétypes précédents dans les images qui sont rassemblées autour de la représentation de la femme-terre. En suivant la pensée de Gaston Bachelard, arrêtons-nous un instant sur l'image de l'enracinement. Dans les œuvres de Gustave Moreau, ainsi que dans celles qui ont hérité de sa nature même dans la postmodernité, nous pouvons observer des amazones et autres figures féminines enracinées dans la terre :

L'image de la racine s'anime d'une manière paradoxale dans deux directions selon qu'on rêve à une racine qui porte au ciel les sucs de la

---

<sup>376</sup> Voir à ce sujet Domenico Fasciano (2001). « Sur les pas de la déesse : La sacralité de la Terre-Mère et le culte de la Déesse » in *Rivista Di Cultura Classica e Medioevale*, 43(2), pp. 171-179.

terre, ou qu'on rêve à une racine qui va travailler chez les morts, pour les morts. (Bachelard, 1948, p. 291)

Avec Bachelard, nous constatons l'union entre la matière élémentaire et la femme, car « il suffit de suivre les arbres dans la terre où ils dorment, à pleines racines, pour trouver dans les noms perdus des constances humaines » (p. 294). C'est la raison pour laquelle les racines se classifient dans les mêmes structures que le monde tellurique<sup>377</sup>, par le biais de l'image de la femme qui s'enracine dans la terre, « le monde souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent ; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches » (Chevalier ; Gheerbrant, 1982, p. 62).

#### ***6.4.1. Du sol argileux au sel de la terre***

En effet, les images de la terre abondent dans la mythologie personnelle de Gustave Moreau par le biais de forêts, prairies et paysages habités par des Amazones et des femmes dont la silhouette se confond avec celle des arbres. À travers les images de la terre, l'imagination métaphorise ou symbolise les êtres enracinés et non enracinés. L'espace est pensé et vécu par des créatures mythologiques, et le paysage est alors une construction qui façonne peu à peu la mémoire et la biographie d'une Europe de fin de siècle en constante évolution.

Sensible aux paysages naturels italiens et aux paysages orientalistes de Narcisse Berchère, Gustave Moreau intègre le subarchétype femme-terre dans la plupart de ses œuvres. Nous devons citer *Les Lyres mortes* (Des. 475 ; Des. 474), *l'Étude : deux femmes dans un paysage* (Des. 5299), *Cavaliers. Amazones modernes dans un paysage* (Des. 408), *Scille* (Des. 186), *Circé* (Cat. 620), *Amazones au galop* (Des. 6065), *Étude de femme poursuivant une Chimère dans un paysage* (Des. 489) ou *Femmes et licornes dans un paysage* (Inv. 13973). Et bien sûr, *Léda* (Des. 866), qui évoque l'image ancestrale de la Mère-Terre. Ce peintre symboliste — mais aussi paysagiste ! — cherche dans la mythologisation de la nature la réinvention de la peinture historique à travers des paysages féminins où la terre devient un flacon pour les images de l'intimité. En ce sens, l'imagination se projette dans son mouvement vers les profondeurs, elle recherche l'intimité profonde des choses.

---

<sup>377</sup> Voir Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchétypes.

En ce qui concerne les Amazones<sup>378</sup>, à mi chemin entre la figure androgyne et la femme fatale, elles revêtent quelques dessins et huiles de Moreau en tant que signe héroïque du matriarcat primitif. Comme un « archémythe », l'Amazone est dépeinte par Moreau comme la « Chimère terrestre » (Cooke, 2002, p. 73), dotée d'un corps animal et d'une tête de femme. De la même manière, le cheval en tant que symbole de la terre sera mis en exergue par Alain Bertrand, pour qui « une croyance, qui paraît ancrée dans la mémoire de tous les peuples, associe originellement le cheval aux ténèbres du monde chthonien, qu'il surgisse, galopant comme le sang dans les veines, des entrailles de la terre » (Bertrand, 2014, p. 23). Ces figures féminines au galop se fondent souvent dans les autres éléments du paysage, soit en imitant le sol argileux lui-même, soit avec les arbres comme figures enracinées<sup>379</sup>.

Expression se référant aux Apôtres<sup>380</sup>, le sel a été utilisé tout au long de l'histoire (Hoquet, 2001) pour assaisonner, conserver, sacrifier, détruire et fertiliser (Latham, 1982). Dans ce contexte, nous assistons à nouveau à des répétitions de mythèmes et symboles sur le plan iconographique, où les œuvres postmodernes reprennent les traits dessinés par Gustave Moreau et le même symbolisme dont le peintre a imprégné sa mythologie personnelle. Bras levés, corps verticaux fondus dans des paysages d'un chromatisme délicieux, voilà ce que l'on retrouve dans l'œuvre de Lola Montero<sup>381</sup> qui a traité la représentation du sel sur une longue période dans deux grandes expositions. *Roma salis*, au Museo de Arte Romano de Cartagena, montre un voyage dans le paysage des marais salants de la côte de Cadix, et dans sa deuxième exposition, *Sal para la palabra*, elle illustre avec des accents mythologiques comment « les salines ressemblent à un labyrinthe qui enferme un minotaure amphibie », et que nous proposons d'identifier symboliquement à la femme-terre. En fait, la peintre elle-même « humanise cette vision et le compare à des poumons : bronches, bronchioles, alvéoles... C'est de cela qu'il s'agit : la respiration comme moyen primordial de

---

<sup>378</sup> Voir Annexe II, *op. cit.*, B, illustration 9, *Cavaliers. Amazones modernes dans un paysage*, Gustave Moreau, dessin au crayon. Paris, musée Gustave Moreau (Des. 408).

<sup>379</sup> Annexe II, *op. cit.*, B, illustration 10, *Étude : deux femmes dans un paysage*, Gustave Moreau, dessin, au crayon. Paris, musée Gustave Moreau (Des. 5299)

<sup>380</sup> « Avec raison ils étaient appelés le sel de la terre. Par leur enseignement, ils préservent pour l'éternité les corps des hommes, de la même façon que le sel. Le sel confère aussi l'incorruptibilité aux corps qui le reçoivent » (*Patrologie latine*, 9, 934-935).

<sup>381</sup> Annexe II, *op. cit.*, B, illustration 10, *Respirar de una diosa en la salina (I)*, Lola Montero, acrylique. 2014.

fusionner avec la nature » (Montero, 2019, p. 10). Pour Gaston Bachelard, le sel devient une matière essentielle et corporel, tout en nous permettant de l'unifier à l'élément terre, aux structures mystiques<sup>382</sup> et à l'origine de la vie.

Compte tenu de son ambiguïté, le sel ne se rapproche que du monde souterrain. Au contraire, la femme-terre nous invite à reconsidérer le sol argileux du marais salant, sensible aux effets sur la surface, car c'est sur celle-ci que le sel se cristallise. À travers la surface des cristaux, nous observons la terre rouge qui, lors de processus de récolte, est en contact avec le sel blanchâtre. Sous ce rapport, il convient de souligner la symbolique des éléments chromatiques blanc et rouge devenant caractéristiques de ce paysage. Ce dernier doit sa couleur à l'artémie saline, un crustacé fournissant des plages chromatiques sur les couches de sel et dans les eaux abondamment salées. Le symbolisme de ces eaux rouges contient celui du sang, puisque, selon Michel Cazenave (1989), à côté de l'élément terre, « l'eau porte en son intérieur le germe de vie » (p. 379), c'est-à-dire, la composante maternelle féminine correspondant à la coloration liée à la menstruation. Nous assistons ainsi à la stylisation figurative des organes féminins, symboles sexualisés de la nature qui embrassent des topographies salées liées à la corporéité féminine<sup>383</sup>.

À la lecture de ce paysage identitaire, « le caractère féminin transformateur est associé au mouvement, au changement ou à la métamorphose, aux mystères sanguins de la transformation — menstruation, grossesse et transmutation du sang en lait — » (Solares, 2012, p. 114). La transmutation chromatique du rouge au blanc est analogue à la cristallisation du sel et aux tonalités qu'elle apporte au paysage, ainsi qu'aux menstrues<sup>384</sup> et à la gestation, ce qui met clairement en évidence une relation archétypale entre la femme, la terre et le sel.

---

<sup>382</sup> D'autres qui ne font pas partie de la période de notre corpus, avaient déjà abordé cet aspect mystique du sel. Les caractéristiques décrites nous permettent de rapprocher le sel à la terre et aux images qui se classifient autour de ces structures, s'après Blaise de Vigenère (1618), « le sel est mordicant, acre, acéteux, incisif, subtil, pénétrant... » (p. 52).

<sup>383</sup> Annexe II, *op. cit.*, illustration 5, *Corps. Salinas de La Malahá*, María Flores, photographie. 2019.

<sup>384</sup> Cet état physiologique de la femme a également engendré des restrictions et des prescriptions sociales liées au sel dans le domaine socioculturel : « Le sel remplace le sang dans différentes institutions [...] dans de nombreuses cultures où la femme indisposée doit s'abstenir de sel » (Testart A. *Des mythes et des croyances. Esquisse d'une théorie générale*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1991, p. 45).

De plus, Faten Chouba Skhiri illustre une alchimie du féminin dans l'exhibition *Matrice*, concrètement à travers ses œuvres *Vénus*, *Terre Menstrue II* et *Pandora*<sup>385</sup>, des représentations anthropomorphiques où l'identité féminine, le sel et des couleurs matriciels, comme le rouge et le blanc, s'unifient. De cette façon, elle reprend des symboles tels que « la terre, le *menstrue*, le sang, le rouge, le salin, la mer, le sel » (Chouba Skhiri, 2009, p. 78), liés au caractère sexuel et cyclique de la nature fécondatrice de la femme. Cet aspect se trouve également en rapport avec l'archétype femme-eau, car « entre sang et sel il y a identité de nature (goût et composantes physiques) et aussi de fonction symbolique (le sang est assimilé à l'eau, élément fluide du corps qui donne la vie, comme l'eau salée donne la vie ; le sang sans sel n'est qu'eau) » (Ivanoff, 1997). Or, parmi les quatre éléments, la terre émerge à la surface du marais salant, comme symbole des aspects biologiques de la femme<sup>386</sup>. D'après Chouba Skhiri, le lien entre Pandore et le sel relève la façon dont « le féminin oscille entre la vérité des profondeurs et la séduction des surfaces », à savoir, « entre un versant maléfique et un versant bénéfique » (2016, p. 85).

Tout en réactualisant les principes alchimiques, l'installation de cette artiste reprend les origines du terme *menstrue* « utilisé dans la terminologie alchimique nommant tout dissolvant — comme l'eau ou l'alcool — prenant à un moment ou à un autre, la couleur rouge qui est le Mercure philosophique » (Chouba Skhiri, 2009, p. 78). À ce propos, elle remarque la relation alchimique du Mercure, principe féminin « nommé en alchimie *menstrue* » avec la Lune, en précisant que « l'origine du mot *menstrue* vient du « mois », du grec *mênê*, “la lune” » (p. 81). En union avec le Soufre, signé par le feu et représentant le principe générateur masculin, le sel est un agent de transformation qui réunit les images archétypiques du Soleil et la Lune, les archétypes junguiens *animus* et *anima* ; l'un versatile, l'autre fixe — contrairement à sa dimension biologique cyclique —. Le sel, comme le corps et la terre, réunit irréfutablement un paysage privilégiant un imaginaire matriarcal.

---

<sup>385</sup> Annexe II, *op. cit.*, illustration 8 et 9, *Pandora*, Faten Chouba Skhiri, installation : jarres, mousse polyuréthane, coton, bande de gaze, statuettes en pâte à sel, corde et sel fin, 2013.

<sup>386</sup> Concrètement, dans les *Vénus*, Faten Chouba Skhiri montre ce principe symbiotique entre le corps de la femme et la Nature à partir des statuettes « recouvertes de peinture rouge, couleur du sang, principe de vie, la *prima materia* de celle-ci, confirme le culte rendu à cette Déesse Mère », et qui renvoie à la « couleur matricielle des menstrues et de la naissance » (Chouba Skhiri, 2016, p. 21).



## CONCLUSIONS

Si le paysage naturel est la thèse ; et le paysage historico-culturel l'antithèse ; le « mythe-paysage » ou, en d'autres termes, les mythes ou divinités associées au paysage, ont été conçus dans notre recherche en tant que synthèse. Dans cette logique structurelle, nous nous sommes profondément intéressée à la notion d'archétype et au développement des représentations du paysage, du décadentisme à la période actuelle, orientées vers des valeurs féminines en rapport avec les éléments de la nature. En ce sens, nous nous sommes également interrogée s'il existe un rapport culturel et naturel entre la femme et le paysage, voire s'il y a une tendance à remythologiser celui-ci.

Dans la même ligne de pensée que Gilbert Durand (1979), Jean-Pierre Vernant (1999) et Richard Buxton (2000), nous avons soutenu l'hypothèse que les mythes sont une structure polyvalente, métalinguistique et complexe habitée par des archétypes et des symboles : « le mythe est récit symbolique, assemblage discursif de symboles, mais ce qui prime en lui c'est le symbole plutôt que les procédés du récit » (Durand, 1996b, p. 36). Certes, « le mythe va utiliser le métalangage des symboles. Le rythme, pour lui, va être redondance symbolique plutôt qu'assonance phonétique ou répétition métrique » (p. 38). Les mythes imitent et reflètent la société et son rapport avec le milieu. Nous pouvons le constater dans la mythologie grecque, qui a toujours constitué un fonds dans lequel ont puisé romanciers, poètes et dramaturges, car nombreux sont les mythes qui ont retenu l'attention des créateurs et nourri leur imaginaire. C'est le cas de Gustave Moreau, dont les paysages ne sont pas exempts de métaphores et caractéristiques géographiques, où montagnes, rivières, grottes se confondent avec une végétation onirique. En effet, le mythe a la capacité de projeter des images archétypales issues de ses propres récits sur les sociétés et de façonner ses paysages. Au sens où Richard Buxton (2004) l'exprime, le mythe et le paysage gardent un grand rapport, car « la configuration particulière de leur propre paysage a profondément façonné le type de récits que les Grecs anciens racontent » (p. 178). Par conséquent, le travail, engagé ici, a eu pour souci de ne pas privilégier d'emblée un seul principe méthodologique, mais de considérer, au milieu d'un carrefour transdisciplinaire fondé sur la mythologie

(Durand, 1996a) et l'archétypologie (Braga, 2019a), le processus de réception et d'actualisation des mythes autour de la notion de paysage, en nourrissant continuellement les imaginaires sociaux.

Le cadrage méthodologique et théorique dans cette thèse a visé donc à connecter différents angles en une seule figure. Notre développement conceptuel se déroule comme un réseau où plusieurs disciplines sont interconnectées à la croisée de la mythologie et l'archétypologie en tant qu'éléments moteurs. Aussi, dans cette thèse, nous avons tenu de revisiter les théorisations de l'archétype sous l'aile de l'alchimie, la pensée systémique et les humanités environnementales. Cette démarche a été développée non pas en critiquant l'appareil de la psychanalyse — dit antiscientifique —, comme le font certaines conceptions modernes de la critique littéraire ou l'archétypocritique, mais plutôt en soulevant les ambiguïtés et les pertinences de ses dérivations conceptuelles, voire philosophiques.

Par ailleurs, dans l'amalgame de l'œuvre de Gustave Moreau et des productions littéraires et artistiques plus tardives qui s'en sont inspirées — incluses dans notre corpus —, la réalité et l'imaginaire se mélangent, le monde extérieur et intérieur, le macrocosme et le microcosme, le passé et le présent, dans un processus de résonance d'images archétypales autour du féminin. À cet égard, cette recherche nous a semblé pertinente dans un moment historique où le corps de la femme se confond avec le *topos* sous un prisme écoféministe et écocritique (Larrère, 1997 ; Merchant, 1980 ; Haraway, 1995 ; Mendieta, 2004, Chouba Skhiri, 2009) ; et où, selon nos hypothèses, les mythèmes liés aux puissances telluriques et l'*imago* maternel émergent et le mythe de Pandore ne cesse d'être mis à jour. Comme les mythes, les structures paysagères et les images archétypales ne sont pas figées dans le temps, mais elles sont conditionnées et adaptées aux transformations sociales.

Nous avons fait le choix d'orienter cette étude vers un « mythe-paysage » qui repose sur un récit d'origine, celui de Pandore. Autour de lui s'agglutine une matière symbolique profonde et archétypale. Il s'agit bien d'un mythe écocritique, d'après les résultats obtenus tout au long de ce travail de thèse, associé à une boîte, une nouvelle *pyxis*, en accord avec la relecture proposée par Ivan Illich (1972). Nous parlons de mythe écocritique pour désigner un récit qui s'adapte à la notion de mythe de Gilbert

Durand en incorporant une reformulation de soi et de son environnement. Si le mythe est un récit exemplaire qui aide notre espèce à donner un sens aux manières de se représenter dans le monde, alors le mythe de Pandore se révèle être, une relecture du mythe original acquérant des valeurs écologiques. Source d'inspiration dans le domaine des arts, nous avons constaté comment Pandore, « la généreuse donatrice originelle » (Illich, 1972, p. 77) et le paysage ont été de plus en plus récurrents depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'objectif de notre travail de thèse a été de montrer, d'un côté, la temporalisation d'un bassin sémantique s'étendant de 1850 jusqu'au présent ; et de l'autre, l'évolution de la logique circulaire de l'archétype, à une logique transversale, rhizomatique (Deleuze, Guattari, 1980) et « anarchétypique » (Braga, 2003) présente dans la structure d'un corpus d'œuvres littéraires et artistiques. En réponse aux questions lancées dans l'introduction, nous proposerons ces trois points comme conclusion de cette thèse.

\*  
\*\*

En premier lieu, dans le but de comprendre cette grammaire structurale et féminine du paysage, et de remettre en cause la critique thématique, qui reproche à l'archétype son universalité et son absence de concrétude, il a été indispensable de creuser une étude transversale de quatre « subarchétypes ». Ceux-ci ont été définis par nous-mêmes, tout en nous appuyant sur l'anthropologie de l'imaginaire développée par Gilbert Durand, et qui sont, d'après notre étude, directement liés aux quatre éléments alchimiques. Les quatre éléments de l'alchimie occidentale — la terre (☿) ; l'eau (♊) ; l'air (♋) et le feu (♌) — ont été complétés par les cinq éléments chinois — les *wuxing* ou *Cinq phases* — et ont soutenu, d'après nos résultats, l'existence de quatre structures, à savoir, quatre subarchétypes dotés d'une modalité anthropomorphe : « femme-plante », « femme-eau », « femme-rocher » et « femme-terre ». Nous avons constaté comment ces quatre modèles se succèdent et se répètent en alternance, non seulement à l'époque décadente, mais aussi en postmodernité. Pour y parvenir, ce travail de thèse s'est intéressé à la pérennité de ces subarchétypes dont ils découlent, selon notre adaptation personnelle de la table d'isotopies durandienne, un ensemble de symboles parmi lesquels s'établit un rapport de sens :

Ces « images premières et universelles à l'espèce » se divisent-elles, selon les catégories de ce discours métaphorique que nous venons d'esquisser, en « épithétiques » et en « substantives », selon qu'il s'agit de qualités sensibles ou perceptives telles que haut, bas, chaud, froid, sec, humide, pur, profond, etc., ou bien d'objets perçus et dénommés substantivement : lumière, ténèbre, gouffre, enfant, lune, mère, croix, cercle, nombres. (Durand, 1996a, p. 70)

Étant donné que, aux dires de Gilbert Durand (1964), « l'archétype est une forme dynamique, une structure organisatrice des images, mais qui déborde toujours les concrétions individuelles, biographiques, régionales et sociales, de la formation des images » (p. 62), nous avons pris en compte le besoin de créer une sous-catégorie soutenant l'idée que l'archétype n'est pas pluriel, mais polyvalent, et d'insister sur la nécessité de contempler des structures plus concrètes servant comme outil d'analyse. Nous avons donc repris un schéma qui répond à une dimension verbal — monter et descendre — et substantivée — diurne et nocturne —. De plus, celui-ci s'appuie sur le geste « postural », comprenant l'horizontalité et la verticalité propre du régime diurne, à travers les subarchétypes « femme-eau » et « femme-rocher » —. Ensuite, au sein du régime nocturne, nous avons identifié le geste « copulatif » — incarné par la « femme-plante » — et enfin, le geste « digestif » — porté par la « femme-terre » —.

Étant présents dans différentes manifestations visuelles qui constituent notre corpus d'analyse, spécialement à l'intérieur de la production artistique et dans les écrits personnels de Gustave Moreau, ces quatre groupes d'images ont été progressivement définis et nuancés tout au long de cette recherche. Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur des antécédents alchimiques et l'étude des rapports mythologiques, ainsi que sur la pensée systémique, à savoir, un schéma qui va du général au particulier : du paysage en tant que macro structure aux quatre sous-catégories élémentaires qui en sont dérivées. En ce sens, nous avons élaboré un schéma d'images archétypiques organisé à la lumière des principes des études en imaginaire au croisement des neurosciences (Braga, 2019b) et du régime diurne et nocturne de Gilbert Durand (2016). À titre d'illustration, dans le cas des neurosciences, par exemple, connaître parfaitement le mode de fonctionnement d'un neurone n'explique pas la dynamique du cerveau dans sa

totalité. De même, nous concluons que l'explication du traitement de la « prégnance » symbolique des images et la construction d'une « constellation d'images » (p. 22) ne sont pas des aspects inclus dans un seul subarchétype, mais résultent de l'interaction entre tous les quatre. Nous avons soutenu la possibilité d'insérer le rhizome dans un schéma circulaire (Appendice D ; E), où il y a à la fois transversalité et verticalité, et où les quatre subarchétypes se connectent librement les uns aux autres.

En outre, remarquons que ces substructures ne sont pas incluses dans des études antérieures, cependant, nous ne pouvons pas exclure les équivalences par rapport aux études de Gaston Bachelard (1942) autour de l'archétype et l'imagination de la matière, et en particulier, à la mythologisation de ces quatre subarchétypes de nature alchimique. Ces quatre ensembles d'images pourraient devenir un outil complémentaire à l'analyse mythocritique et mythanalytique dans les recherches futures, que nous n'hésiterons pas à développer ultérieurement.

Afin d'appliquer notre proposition méthodologique tout en justifiant sa pertinence, nous nous sommes appuyée sur un corpus d'un corpus d'analyse basé sur les écrits personnels de Gustave Moreau, ainsi que sur sa vaste production iconographique à caractère mythologique. Nous avons pu y apprécier comment les baigneuses, les fées des eaux, des figures féminines à l'intérieur des grottes ou même sous la forme d'amazones, répondent à un modèle symbolique et archétypal constant. À côté du corpus qui s'est constitué autour de l'œuvre de Moreau, nous pouvons affirmer que ce n'est pas un hasard si les productions scientifiques, littéraires et artistiques sur les paysages de sel se sont multipliées en postmodernité. C'est ce qui nous a amené à explorer les paysages des marais salants et à compiler des images qui reprennent inconsciemment l'esthétique et la symbolique qui accompagnent les paysages féminisés par Gustave Moreau. Nous avons mis en rapport l'atmosphère onirique, la verticalité des figures féminines et la fusion de leurs corps dans les éléments du paysage avec des images — de nature artistique et littéraire — liées au paysage salin. Nous avons observé des figures androgynes, des femmes destructrices, des êtres qui se fondent dans des architectures fantastiques, des paysages lointains — aquatiques, végétaux, minéraux et telluriques — des objets précieux et des plantes dévorantes. Tout cela fait de lui un peintre acharné dont les toiles au sujet mythologique semblent sortir tout droit du rêve. Gustave Moreau occupe une place exceptionnelle dans la scène picturale de la France

du XIX<sup>e</sup> siècle, tout en exerçant une profonde influence dans les représentations paysagères postérieures.

En effet, en tenant compte du cycle du bassin sémantique, nous avons prêté attention à la manière dont les représentations culturelles basées sur le paysage du sel, comme les marais salants, ont hérité des subarchétypes que nous avons identifiés dans l'œuvre de Gustave Moreau. Ces nouvelles fées des eaux — les paludières ou saunières — semblent tenir dans leurs mains ou porter sur leur tête la matière saline — « vertu purificatrice et protectrice » (Chevalier, Gheerbrant, 2020, p. 992) — qui rejoint les représentations de Pandore aux traits d'Ève, Sophia et Gaïa. Celles-ci tiennent normalement un attribut au symbolisme ambigu, que ce soit le fruit interdit, une fleur mystique, le livre de la sagesse ou la boîte. Ces symboles sont également liés à des éléments du paysage et du corps féminin lui-même, comme le liquide amniotique ou l'eau salée de la mer, ou encore le geste du bain, dans le cas de la « femme-eau ». Également les symboles de l'utérus, de l'arbre ou des fleurs caliciformes ou des fleurs cristallisées associés à la « femme-planté ». Il convient également de mentionner la vierge noire et le sommet, à l'unisson des montagnes de sel géométriques et des morphologies haloclastiques, en relation avec les symboles dérivés de la « femme-rocher ». Enfin, le menstrue — et son équivalence avec la coloration rougeâtre de la terre et les eaux salées —, l'imaginaire des substances, la racine et le monde souterrain sont des symboles associés au subarchétype « femme-terre ».

De cette façon, nous avons montré que les subarchétypes, situés dans un degré inférieur, dérivent d'un « schème verbal » (2016, p. 506) et supérieur, selon la nomenclature de Gilbert Durand, lié au paysage (Appendice C). Chacun d'eux interagit avec le précédent, de sorte qu'ils sont déterminés par relation transversale de perméabilité, complémentarité et continuité. Ce rapport est également présent dans les manifestations visuelles et littéraires du XXI<sup>e</sup> siècle, notamment celles qui offrent une relecture des paysages salés, lieu de rencontre des quatre groupes d'images archétypales que, comme point de départ, nous pouvons repérer dans l'œuvre de Gustave Moreau. Nous définissons donc ces subarchétypes en tant que dérivations archétypales qui constituent la féminisation du paysage. Nous entendons les quatre subarchétypes — A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> et A<sub>4</sub> —, esquissés en substantifs, en tant que modèles apparemment latents, à savoir, des images dynamiques et universelles qui se situent au dessous d'un schème

verbal commun lié au paysage. Celui-ci désigne, d'après notre analyse, l'action de transformer et d'aménager un support, un objet ou une œuvre pour évoquer un milieu naturel archétypal, à savoir, un paysage naturel idiosyncrasique, représenté dans le domaine socio-culturel et révélateur de thèmes archétypaux. Cette définition que nous avons proportionnée s'appuie sur les préceptes de Durand, (1979), selon lesquels « les 'images archétypes' se spécifient encore sous l'influence qualificatrice des incidentes purement exogènes : climat, technologie, aire géographique » (p. 20) — et à notre avis, le paysage.

Tout en prêtant attention aux symboles qui découlent des subarchétypes, nous avons considéré le « synthème », le dernier niveau dans la classification isotopique des images établie par Gilbert Durand. Il sert à nuancer la polyvalence du symbole. Il ne s'agit pas de faire perdre sa force au symbole, mais qu'il soit concrétisé par un héritage social et culturel. Il acquiert un sens arbitraire en fonction d'une géographie spécifique — le paysage —, d'une mythologie — les divinités féminines du sel — et d'un environnement socioculturel — les paludières —. Au sein de ce schème structural, Pandore et le sel conformeraient un « synthème », en termes de Durand (2016, p. 506) et René Alleau (1958). D'après Gilbert Durand (1979), la concrétisation du symbole — du sel, dans ce cas-là, et de Pandore, s'explique car, tout « en s'engageant de plus en plus dans les particularismes culturels, dans les situations et les événements de la chronique, le symbole perd sa plurivocité : il devient synthème » (p. 21). Toujours selon une schématisation qui se tisse du général au concret, de même que les schèmes et les archétypes se situent dans un degré supérieur, la spécificité de ceux-ci se traduirait par le symbole, et des images encore plus concrètes, les synthèmes.

Mais, qu'est-ce que le sel et Pandore ont en commun ? Il convient de souligner que, tout comme l'archétype de la Grande Mère, Pandore et le sel ne sont pas seulement dotées d'un pouvoir bienfaiteur, mais elles adoptent des caractéristiques terribles, et abandonnent leur image protectrice et nourricière, pour se transfigurer en celles qui tout détruisent : elles incarnent la vie et la mort. À ce propos, cette recherche s'est attachée à reconstruire l'image archétypale et polyvalente de Pandore et le sel, tous les deux présents dans les discours et les imaginaires sociaux, afin de discuter de manière analogue, l'union de la matrice du psychisme féminin et la dimension archétypique du paysage. Étant le sel un dénominateur ou synthème commun, il se définit comme un

élément ambigu et matriciel. La transmutation féminine de l'environnement répond à une allégorie alchimique, où le sel à côté de l'eau, les plantes, les rochers et la terre ont été associés à travers l'histoire au corps féminin. Cette recherche a été donc capable d'élucider comment le paysage et la femme sont comparables à travers l'union d'éléments spatiaux, mythologiques et socioculturels qui, d'un point de vue symbolique, ont contribué ~~dans cette thèse~~ à la définition des subarchétypes qui projettent la femme sur le paysage. Ainsi, lorsque le symbole est spécifié — par exemple, la croix devient un crucifix — il perd son ambiguïté et est appelé un syntagme. En ce sens, l'ambiguïté dont nous sommes partis en analysant le minéral, la déesse Pandore, s'affaiblirait et évoluerait vers un plus grand degré de spécificité : Pandore comme mythe écocritique et le sel comme élément féminin.

\*

\*\*

En deuxième lieu, nous avons prouvé comment le mythe de Pandore, au sens où Ivan Illich l'a entendu, remplace, selon nous, la triade de mythes masculins — Prométhée, Dionysos, Hermès — qui dirigent notre société, de la période décadente à la postmodernité. D'après Illich (1972), nous assistons à « l'histoire d'une société au sein de laquelle des hommes à l'esprit prométhéen élevèrent les institutions qui devaient enfermer les maux vagabonds. C'est l'histoire du déclin de l'espoir et de la montée d'espérances sans cesse grandissantes » (p. 77). Le penchant pour ce domaine découle sur l'intérêt qui soulève en nous la façon dont notre société s'est occupée à s'affronter aux écosystèmes plutôt que de s'y accorder. En outre, nous nous sommes appuyée sur l'herméneutique de Gilbert Durand (1996a), selon laquelle, un bassin sémantique — « ère de quelques cent cinquante années environ » (p. 81) — s'installe et reprend un grand mythe, tout en permettant que les mêmes structures y émergent et se répètent incessamment, ce qui confirmerait l'hypothèse de l'universalisme des images. Selon notre adaptation personnelle du bassin sémantique, ce phasage est de cent soixante dix années. Celui-ci a commencé en 1850 — moment qui coïncide avec plusieurs « ensembles mythémiques » (Durand 1996a), au rythme de six « métaphores hydrauliques, et même potamologiques » (p. 105). Durand met en évidence six phases que nous avons soigneusement analysées à travers un corpus où l'art et la littérature vont de pair.

Nous avons examiné minutieusement la manière dont il est possible de construire ce phasage sémantique en raison des isotopies culturelles disposées en trois courbes périodiques, selon la thèse de Gilbert Durand (1996c) et Michel Maffesoli (1985). Il nous a semblé essentiel de déconstruire ce postulat et d'offrir une réinterprétation fondée sur trois identités féminines à l'intérieur de ce reflux cyclique. Cette recherche est donc parvenue à mettre en valeur — du moins l'espérons-nous — un corpus artistique et littéraire qui fonctionne comme un miroir, comparant chaque courbe du bassin sémantique dominé par un mythe masculin à ses équivalents féminins respectifs. Ce corpus complémentaire, qui se trouve disposé en annexes<sup>387</sup> par figures mythologiques et non pas chronologiquement, a répondu au souci de regrouper les permanences et les dérivations de ces « prégnances » symboliques en trois groupes : Ève-Pandore — de 1850 à 1900 —, qui remplacerait, selon nos hypothèses, Prométhée ; Sophia-Pandore — de 1910 à 1950 —, qui prendrait le relais de Dionysos, et Gaïa-Pandore — de 1970 à 2020, qui éclipserait Hermès. Il faut noter que sans pouvoir entrer dans une analyse approfondie et exhaustive de chaque œuvre, chacune d'entre elles a servi à illustrer la configuration tripartite du bassin sémantique — par allusion directe ou indirecte aux mythes propres à chacun des trois mythes — et à le quantifier à travers six phases, sans renoncer la possibilité d'étendre leur étude dans des recherches futures. Ainsi, dans la première phase du bassin nous avons situé, parmi d'autres, le *Prométhée* de Karl Rahl (1865) et de Gustave Moreau (1868) face à *L'Ève future* (1886) de Comte de Villiers de l'Isle-Adam ; dans la deuxième phase, nous avons retrouvé les œuvres de Jacqueline Marval et Juliette Roche, des peintres oubliées, qui situent la femme au cœur du paysage, à côté de *La vierge noire* de Louis Cattiaux (1951) et Gabriel Barceló (1963), ou de *La Sophia éternelle* (1953) de Henri Corbin, par opposition à *Dionysos crachant* (1958) de Salvador Dalí et *Dionysos et une délirante* (1941) d'André Mason. Enfin, la dernière étape du bassin sémantique nous a permis de confronter la domination d'Hermès dans des œuvres telles que *Hermès* (1968) de Michel Serres ou *L'étoile d'Hermès* (1993) de Sladek par opposition à *Gaïa* (1975) de Victor Vasarely et l'essai *Face à Gaïa* (2015) de Bruno Latour.

À l'époque moderne et postmoderne, le mythe d'Hermès à côté de la figure de Pandore-Gaïa, se réactive à partir de 1970. Cette résurgence ou possible renversement

---

<sup>387</sup> Voir Annexe I. Corpus iconographique introductif.

s'annonce pour notre période contemporaine, car un mythe dominant est souvent réactivé à travers un auteur ou un artiste, un lieu, un paysage ou une idée. Le mythe de Prométhée nous a semblé resurgir, à notre avis, des symboles et des mythes personnels de Gustave Moreau qui ont traversé le romantisme et la modernité du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui continuent à prédominer à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. Les résultats obtenus nous ont permis de constater que la « pensée sauvage » (Lévi-Strauss, 1962) — sophianique et dionysiaque, à la fois — se tournant, à notre avis, quelques années plus tard en « pensée paysagère » (Berque, 2018), gaïenne et hermésienne, finit par le retour vers les valeurs prométhéennes que nous observions au début du bassin sémantique. En suivant la définition du mythe écocritique, nous avons obtenu comme résultat que le mythe d'Hermès a fait irruption dans la modernité et la postmodernité, émergeant fortement parce que ses structures symboliques sont prédominantes et sont à leur tour contrebalancées par le mythe de Dionysos et de Prométhée. Cette tendance rhizomatique (Appendice E) et en même temps cyclique du bassin sémantique témoigne d'un retour aux valeurs prométhéennes. Ce nouveau contexte s'explique par la conquête continue de la nature, le développement des sciences et des techniques, et une société dénaturant de plus en plus les écosystèmes.

De plus, réfléchir autour du féminin, entendu comme une représentation dérivant « du primitif, de l'obscur, du révolu, du temps passé, donc toujours dépassé ou, mieux, assimilé » (Loroux, 1989, p. 84) nous a permis de comprendre que Pandore est tout à la fois Ève, Sophia et Gaïa, à savoir, une puissance procréatrice, le réservoir de vie, l'omphalos, le cordon ombilical, l'œuf, le ventre, le creux qui symbolise aussi bien les puissances féminines que les puissances chthoniennes. La figure archétypale de Pandore « contenant » répond au fait que la jarre, amphore ou vase sont des métaphores du sexe féminin, de l'utérus où la vie est engendrée<sup>388</sup>. Ce contenant est « symbole du continent et, comme tous, correspondant au monde du féminin » (Cirlot, 1992, p. 259). Il ne fait aucun doute que ce caractère est également lié au principe matériel avec lequel des

---

<sup>388</sup> À ce propos, Blanca Solares (2007) ajoute que la femme est conçue comme « la vie-récipient » : «La mujer es la vida-vasija en cuanto a que es su vientre, el recipiente donde se forma la vida y todo lo que la alimenta y la hace crecer. El carácter elemental de lo femenino se experimenta plenamente en este simbolismo. Es la vasija la que sostiene, preserva, guarda y transforma. Si se consideran un momento las funciones femeninas de parir, alimentar, proteger, arropar, se comprende además por qué lo femenino ocupa una posición central en el simbolismo humano y por qué desde los orígenes sostiene en sí su carácter de grandeza» (p. 61).

réipients tels que la jarre ou la *pyxis* étaient moulées, à savoir, l'argile, fruit de la terre et, par conséquent, d'une divinité qui lui est associée : la grande mère Terre, qui pour les Grecs n'était autre que Gaïa et dont les attributs étaient intrinsèquement liés à la fertilité.

En ce sens, notre approche personnelle du mythe paysager et matriciel de Pandore, tel que nous avons montré plus haut, n'est pas étranger aux préoccupations écoféministes. Ce fait répond à un changement radical dans la réception d'Hésiode au début des années 1970 — coïncidant avec l'éveil de la troisième phase du bassin sémantique<sup>389</sup> —, né de deux facteurs importants : l'influence de la pensée structuraliste sur l'étude du mythe grec et l'impact de la pensée féministe sur les études classiques. Dans la même ligne de pensée qu'Ivan Illich (1972), pour qui l'espoir se traduit par l'homme épiméthéen dans un monde moderne imprégné de Prométhée, Jean-Pierre Vernant a élucidé la nature de Pandore<sup>390</sup> en tant que, à notre avis, figure fatale — sous la forme d'Ève — ; femme médiatrice — en tant que Sophia — et déesse porteuse d'espoir — comme Gaïa —. Elle se situe entre la nature et la culture, l'intérieur et l'extérieur, la vérité et le mensonge, le beau et le mal, l'humain et le bestial, le divin et l'humain. Nous accueillons l'idée que Pandore est devenue, aux dires de Vernant (2004), « le symbole d'une existence humaine ambiguë » (p. 196), mais aussi, tout au long de cette thèse, une « femme-paysage »<sup>391</sup> (Bachelard, 1942, p. 144) à trois visages.

---

<sup>389</sup> Rappelons que d'après cette étude, dans la troisième phase du bassin sémantique, qui s'étend de 1970 à 2020, comprend la naissance du MLF, l'écoféminisme, l'émancipation féminine et l'hypothèse Gaïa, entre autres manifestations socio-culturelles liées à une nouvelle ère marquée par la prééminence du féminin (Cf, Cambourakis, I. 2019. « Articuler écologie et féminisme dans les années 1970 ». *Travail, genre et sociétés*, 2, pp. 71-87).

<sup>390</sup> Jean-Pierre Vernant a été l'un des premiers auteurs à soutenir que Pandore est une figure clé dans la construction de la logique du mythe. Dans son ouvrage fondamental *Mythe et société en Grèce Ancienne* (2004). Il montre que Pandore n'est pas simplement le dernier maillon de la chaîne narrative, car elle manifeste en fait des relations structurelles intrinsèques avec les autres épisodes du mythe de Prométhée. En explorant les différences entre les deux versions hésiodiques, tout comme Ivan Illich, Vernant a offert une autre interprétation du récit, tout en se concentrant sur les analogies entre elles. En insistant sur la lecture des deux dimensions de Pandore comme des épisodes complémentaires, il a souligné les niveaux sémantiques communs aux deux textes. Cette stratégie révèle le réseau mythologique complexe créé par les deux poèmes d'Hésiode et, plus particulièrement, les fonctions interdépendantes des deux visages de Pandore dans la construction d'une image mythique de la condition humaine.

<sup>391</sup> Ce n'est pas la première fois que l'on tente d'associer Pandore à un paysage. À la Renaissance, la déesse a été assimilée à une « femme-ville » (Voir Dora et Erwin Panofsky, « Roma Prima Pandora, Eva Prima Pandora, Lutetia Nova Pandora » in *La Boîte de Pandore*, Paris, Hazan, 2014, pp. 54-55). Cet aspect a été émulé par Gabriel Barceló, dans son huile *La caja de Pandora*, 1963. Un paysage urbain dessiné en arrière-plan a été aussi personnifié par Pandore à côté de Prométhée dans l'une des gravures *Der reisende Chineser* (1730) de David Fassmann.

Si nous retraçons les racines de la séparation entre l'univers patriarcal de la conscience et le cosmos matriarcal de la psyché, nous observons que les déesses matriarcales primitives comme Perséphone, déesse des ténèbres et des enfers, Cybèle, divinité de la surface de la terre et de l'agriculture, et Thétis, déesse de la mer, ont été remplacées par des dieux patriarcaux, comme Prométhée, Apollon ou Dionysos. Notre approche a été ainsi fondée sur une préoccupation écologique à l'égard d'une culture patriarcale inégalitaire et destructrice de l'environnement, orientée vers une critique acerbe du patriarcat technoscientifique (Snyder, 2016). Les cultures matriarcales antiques, égalitaires, respectueuses de la Terre-Mère, sont devenues l'assise d'une conviction profonde qu'un changement de paradigme est possible.

Nous avons synthétisé cette relecture dans un diagramme élaboré de notre fait proposant la quantification du bassin sémantique<sup>392</sup>. En effet, pour démontrer tout d'abord la résurgence récente des termes qui occupent l'épicentre de cette thèse, nous avons intégré à notre recherche le trajet évolutif de la fréquence d'utilisation des trois identités mythologiques à l'intérieur de la période préétablie dans cette démarche, à savoir, en nous concentrant sur les phénomènes linguistiques et culturels qui se sont reflétés en langue française entre les années 1820 et 2000. Cette évolution a été illustrée par le biais de graphiques construites à partir de *Ngram Viewer*, un outil bibliométrique destiné à effectuer une étude heuristique de sources textuelles. Il fait partie de *Culturomics*<sup>393</sup>, une forme de lexicologie computationnelle analysant quantitativement les tendances culturelles dans des millions de textes numérisés. Il ne s'agit donc pas de penser qu'il existe un enchaînement consécutif des trois mythes, mais plutôt de parier sur une coexistence de ces mythes en tension, les uns étant dans une phase ascendante, d'autres se trouvant épuisés et tombés dans l'usure. Dans chacune des trois périodes, nous avons observé des phénomènes de contamination — ou plutôt des perméabilités — des mythes jusqu'à leur stabilisation.

\*

\*\*

---

<sup>392</sup> Voir Appendice C. Classification isotopique des quatre subarchétypes.

<sup>393</sup> Cf. Michel, J-B. *et al.* (2011). « Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books ». *Science*, 331, pp. 176-182.

Le troisième point reprend la synthétisation de notre thèse sous un axiome matriarcal. Tout en empruntant et soutenant les investigations d'Erich Neumann, cette thèse a permis de parvenir à ce résultat : qu'il n'y a pas plusieurs archétypes féminins, mais un seul : la Grande Mère, que nous avons transposée dans notre cas à la figure de Pandore. Il est capable de se présenter en plusieurs formes, dont certaines semblent contredire sa nature maternelle et bienfaitrice, sous ces trois identités. Nous avons également montré que toutes les caractéristiques du féminin sont des symboles divers de la Grande Mère. Il ne s'agit pas d'une image exclusive et figée, car Pandore, comme la déesse blanche de Robert Graves<sup>394</sup>, incarne tous les éléments de la nature.

Parallèlement à la notion de « subarchétype », nous avons continué à répondre à la critique de l'archétype, non seulement quant à son manque de concrétude, mais aussi quant à son caractère ontologique, statique et universel. Notre reformulation de la mythologie et archétypologie durandiennes nous ont permis d'ébaucher une nouvelle notion d'archétype, à l'appui des néologismes introduits par Corin Braga (2003 ; 2012). Comme indiqué plus haut, il propose deux structures beaucoup plus dynamiques qui rompent avec l'idée du noyau matriciel et statique du sens : l'« eschatype » et l'« anarchétype ». En outre, nous avons insisté sur le fait qu'en fonction de la classification tripartite de l'archétype établie par Corin Braga (2019a), nous avons embrassé la signification « culturelle » et « philologique » (p. 8), qui dépend d'un contexte donné, de sorte qu'elle répond au lieu où l'archétype est représenté. « Il s'agit donc d'une vision exclusivement immanentiste, qui cherche le fondement des archétypes dans le domaine où ils se manifestent concrètement, la mythologie, la religion, la culture, la littérature, les arts », et selon nos hypothèses, également le paysage. En effet, la notion d'archétype ne se réalise plus sur « la potentialité subjective, mais sur le plan de l'existence culturelle, vécue à travers les œuvres mythologiques, littéraires ou artistiques en tant que figure récurrente » (p. 22). Lorsque l'action — la dimension anthropologique — et le contexte — la dimension philologique — de l'archétype fusionnent, nous avons décidé de nous approprier le paysage dans une dimension féminine de celui-ci.

---

<sup>394</sup> Cf. Robert Graves, *La déesse blanche. Un mythe poétique expliqué par l'histoire*, Paris, Éditions du Rocher, 1979.

L'appropriation du paysage dépend de l'environnement lui-même, car nous ne nous abandonnons pas seulement à ses conjonctures, mais nous entrons en action et dans une relation directe avec lui. Ce rapport se développe par l'expansion du corps dans l'environnement paysager (Collot, 2011), ou l'appréhension du paysage par le biais de pratiques socioculturelles et symboliques de la part de femmes<sup>395</sup>. Ces actions, contextualisées dans les paysages salins, parviennent à établir une identité matricielle liée à l'environnement, et génèrent ainsi un paysage conjugué au féminin. Cependant, au risque de stéréotyper le lien entre la nature et les femmes, cette approche ne cherche pas prôner une essentialisation de la féminité. Bien au contraire, nous proposons des subarchétypes dérivés d'un « anarchétype » dont la nature génère les correspondances symboliques nécessaires et la capacité à fonder de nouvelles formes de lire le paysage. Comme souligne Corin Braga (2018), « ce n'est qu'après de telles analyses partielles (ou biographiques des archétypes) qu'on peut passer à une synthèse radicale (à une poétique des archétypes), orientée vers l'extraction des invariants et des stéréotypes » (p. 28) dans la littérature et les beaux-arts, comme nous avons explicité tout au long de ces lignes.

Au risque, à notre tour, de la circonscrire dans des frontières et des modèles hérités, nous avons esquissé une lecture d'une dimension évolutive — « eschatypique » — à une version centrifuge, explosive, anarchique et unificatrice — « anarchétypique » de Pandore en tant que matrice contenante à la fois. À ce propos, si nous revenons à la notion d'archétype se référant à une prédisposition formelle éternellement héritée, selon Jung, « vide » (Le Quellec, 2013, p. 225), dépourvue de contenu, et qui se remplit au cours de la vie d'un individu, nous avons tort. Comme nous espérons l'avoir soutenu tout au long de cette thèse, l'archétype n'est ni pluriel ni une structure fixe. L'archétype n'est plus conçu ici comme l'ancien cours d'une rivière, dans lequel l'eau a coulé pendant des siècles sculptant une profonde couche de calcaire. Nous y insistons donc

---

<sup>395</sup> Il est plus plausible de concevoir que certaines pratiques réalisées par les femmes sont liées au paysage culturel en combinant la nature avec des pratiques sociales quotidiennes de nature anthropologique. Nous pouvons ainsi faire référence au lien entre l'espace vécu et le paysage au féminin : « les études spécifiques concernant les pratiques féminines ont montré que l'originalité de la différence tient certes dans la nature des actes réalisés mais aussi dans la façon dont ils sont vécus par chacun et chacune » (Coutras, 1989, p. 112). D'après la géographie sociale, l'espace vécu renvoie à « l'ensemble de fréquentations localisées ainsi que les représentations qui en sont faites, les valeurs psychologiques qui y sont attachées » (Fremont, Chevalier, 1984, p. 172).

pour dissiper le malentendu qui découle de l'interprétation des idées qui ont été construites sur la notion d'un terme aussi polémique que détracteur.

Enfin, nous nous sommes appuyée sur d'autres néologismes actuels qui contribuent à cette nouvelle définition d'archétype, et qui participent à la non-dissociation de culture et nature (Descola, 2005), tout en privilégiant une construction du paysage qui se définirait en fonction d'un réseau homogène où le paysage féminin — naturel et culturel — répond à une « médiance » (Berque, 1990). Pandore revisitée plaiderait aussi, à notre avis, pour cette catégorie d'« archétopos » (Lévy, 2014) ou d'« archémythe » (Bertrand, 2014) qui revient à fonder l'idée selon laquelle cette déesse ne pourrait pas être seulement conçue comme une « région médiatrice de l'être » (Guillamaud, 1988, p. 371), mais comme un « archétype psycho-géographique » (Lévy, 2014, p. 11) d'un paysage idiosyncrasique, autant culturel que naturel, révélateur des subarchétypes. En ce sens, « l'archétopos » (Lévy, 2014) et « l'archémythe » (Bertrand, 2014), que l'on rapproche de la cristallisation des représentations culturelles ainsi que de la géopoétique — catégorie qui relie les espaces avec des symboles étudiés par la psychologie de l'imagination —, nous ont conduit à l'analyse d'un cadre paysager riche en figures mythiques, « subarchétypes » et symboles.

Il est devenu ainsi très pertinent de nous appuyer sur la notion d'« archétopos » (Lévy, 2014) en raison d'un contexte — ou d'un environnement — archétypal qui émerge lorsque la frontière géographique naturelle est « superposée à une frontière d'ordre culturelle » (p. 11) du paysage féminin. D'un autre point de vue, Richard Sennett (2010) revendique un « matérialisme culturel » ou « culture matérielle », pour équilibrer un monde gouverné par Pandore, devenue « un symbole séculier d'autodestruction » (p. 24) ou par la technique déchaînée de Prométhée. Cette recherche s'est basée en parallèle sur l'« archémythe » (Bertrand, 2014), concept qui nous a permis de repenser la configuration d'un noyau matriciel duquel dérive un ensemble de mythes ou de mythèmes ; ainsi que d'un paysage duquel découlent quatre subarchétypes. Par le biais de ce néologisme, Alain Bertrand, et nous avec lui, cherchons à définir un dénominateur sémantique commun ou plutôt, une source mythique originaire, où nous situons la figure de Pandore, transformée, à notre avis, dans un paysage « archémythique ».

\*  
\*\*

Or, le travail engagé ici en est à ses commencements. Des champs problématiques, vecteurs de nouveaux enjeux de l'archétype, restent encore à être éclaircis dans le cadre des recherches mythologiques. Nous avons donc repensé la féminisation du paysage en tant qu'outil d'analyse des symboles et des mythes accusés parfois d'être source des stéréotypes motivés par la phallocratie et le patriarcat ; de la concevoir comme une grammaire symbolique libératrice propre aux rapports entre le sacré féminin et la nature. Il s'agit sans doute d'une *éthos* écocritique en résonance avec plusieurs courants idéologiques du XX<sup>e</sup> siècle remettant en question les bases matérielles de l'oppression sur les femmes et l'environnement. De l'Antiquité à la Renaissance, la Terre — et par son assimilation, Pandore — a été conçue en tant que mère nourricière porteuse de vie, responsable des cycles de destruction et de régénération planétaires. Aux dires de Cathérine Larrère (2012), « cette assimilation entre Terre et nature revient avec la globalisation de la crise environnementale qui, à nouveau, isole la Terre par rapport à l'ensemble de l'univers. L'image de la Planète bleue devient alors le symbole de 'notre' nature » (p. 106). Cet aspect se présente comme l'occasion d'une relecture de l'écoféminisme en rapport à une transition mythologique où « le sort des révolutions est lié à celui des femmes » (D'Eaubonne, 1951, p. 24).

En fin de compte, si l'archétype est un prototype du symbolique, nous avons constaté une nouvelle notion à propos comme la voie par laquelle il est possible de lier la féminité au paysage par des images polarisées. L'archétype, très en rapport avec les espaces géographiques et les paysages littéraires et artistiques, devient par conséquent un outil de projection culturel, à savoir, une image dynamique et non statique, intériorisée dans la psyché, matérialisé dans les représentations de l'environnement et présente dans toutes les cultures. Comme démontré tout au long de ces lignes, l'archétype n'est donc pas une notion opposée à l'hétérotopie, car il n'est plus conçu comme une image fixe, mais une image qui répondrait précisément à l'universalité, mais avec une extension rhizomatique, anarchétypique et hétérotopique à toutes les cultures.

Tout en nous concentrant sur l'analyse des mythologies sociales contemporaines à partir de l'anthropologie de l'imaginaire, les femmes et le paysage ont été simultanément exploitées par l'homme. À cet égard, ce qui était alors considéré comme l'échec des utopies du progrès et des valeurs de la modernité, est aujourd'hui perçu comme le début du changement de paradigme qui a atteint son apogée et qui entraîne une crise morale avec de fortes ramifications dans les sphères sociales, environnementales et économiques, dont le dépassement est le plus grand défi de notre siècle. Notre objectif a été ainsi double : d'un côté, de montrer le fonctionnement du « trajet anthropologique », à savoir, comment les « intimations subjectives » – à côté des images culturelles – relevant des « intimations du milieu » – mystifient la réalité – tout en constituant les « objectivations culturelles et sociales » définies par Gilbert Durand (2016, p. 21) – pour affronter les problèmes de genre, les conflits éco-sociaux (Larrère 2015) et les écotopies (Braga, 2018) en postmodernité ; et de l'autre, d'illustrer cette transition à travers l'œuvre de Gustave Moreau, principalement, et un corpus d'images postmodernes.

Comme l'affirme Maurice Merleau-Ponty, notre « existence comme subjectivité ne fait qu'une avec [notre] existence comme corps » (Merleau-Ponty, 2012, p. 470) ou, autrement dit, la relation entre l'intime et l'extériorité physique, entre le paysage et la femme introduit de nouvelles lectures et appropriations de l'espace. Aujourd'hui, le mythe a fait de cette relation avec l'environnement le sujet le plus récurrent en postmodernité. En centrant cette thèse sur les mythes et subarchétypes décadents et postmodernes qui se répètent et partagent une relation de sens, nous avons insisté sur les relations possibles du féminin au paysage comme un nouvel outil d'analyse pour les humanités environnementales. L'assimilation de Pandore à la nature inscrit dans l'imaginaire collectif actuel une identité essentiellement féminine fortement marquée par des expressions linguistiques imagées comme celles qui souligne Catherine Larrère (2012), « terres vierges », « la guerre de l'homme contre la nature », « pénétrer les secrets de la nature » ou « combattre la nature pour percer à jour ses secrets » (p. 106). Celles-ci suggèrent la domination de la nature paysagère et de la femme, perçues comme des dangers, mais nous invitent également à repenser « une conscience nouvelle des limites terrestres », aux dires d'Ivan Illich. Ne sommes-nous pas encore à temps

---

**Conclusions**

d'« ouvrir les yeux de l'homme et lui faire voir pourquoi son frère Épiméthée, en épousant Pandore, choisit d'épouser la terre ? (1972, p. 83).

---

**ANNEXES**

**CORPUS ICONOGRAPHIQUE**  
**(XIX<sup>e</sup> — XXI<sup>e</sup> SIÈCLES)**



## Annexe I. Corpus iconographique complémentaire

### 1.1. PROMÉTHÉE FACE À ÈVE-PANDORE

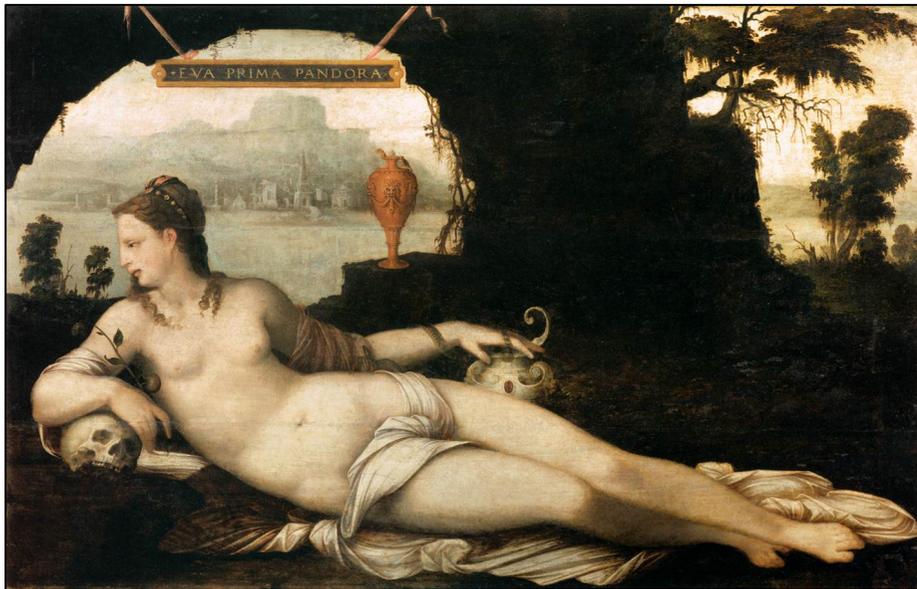


Illustration 1. Jean Cousin le Vieux, *Eva Prima Pandora*, 1550.  
Musée du Louvre, Paris).

► Première représentation de Pandore avant sa consolidation au XIX<sup>e</sup> siècle où la jarre — opposée à la boîte — s'assimile à la pomme d'Ève. Dans ces deux œuvres, un paysage sauvage et échevelé se fait corps, telle la boîte que Pandore ouvre par curiosité, et le fruit de l'arbre de la connaissance mangé par Ève. D'après *Le Dictionnaire traditionnel des symboles* de Juan Eduardo Cirlot, la pomme d'Ève, de même que la jarre de Pandore, « de forme presque sphérique », représente « une totalité ; c'est un symbole des désirs terrestres, de leur déchaînement », ou similaire à la curiosité, symbolise « la soif de connaissance, zone seulement intermédiaire entre les désirs terrestres et ceux de la pure et véritable spiritualité » (Cirlot 2004, p. 305).



Illustration 2. Louis Hersent, *Pandore repose dans un paysage boisé*, 1860.  
(Cette image appartient au domaine public. Image cédée par collection privée)



Illustration 3. David Fassmann, *Un panorama de Middelburg avec les figures de Pandore et de Prométhée*, 1730. Gravure cité dans *Der reisende Chineser*.

➤ Antécédents iconographiques : Pandore se distingue non seulement par son mouvement et sa vitalité, mais aussi par le fait qu'elle souligne les connotations ambiguës par l'abondance, le charme et l'excès. C'est pourquoi, comme antécédent à son assimilation à Prométhée, nous pouvons nous appuyer sur une représentation de la ville de Middelburg. Pandore assimilée à Ève incarne un symbole de l'humanité au milieu d'une période qui, concrètement lors du décadentisme, se tourne vers la technique et la production industrielle, à savoir, vers un paysage où Prométhée et Pandore sont antagoniques.

➤ L'évolution de l'iconographie de la *pyxis* (boîte) ou *pithos* (jarre) en tant qu'incarnation de Pandore mérite une attention particulière, car sa représentation nous permet de dater les œuvres qui incorporent ce symbole. Gustave Moreau s'est probablement inspiré de sa collection d'antiquités archéologiques pour représenter cet élément dans ce paysage prométhéen.

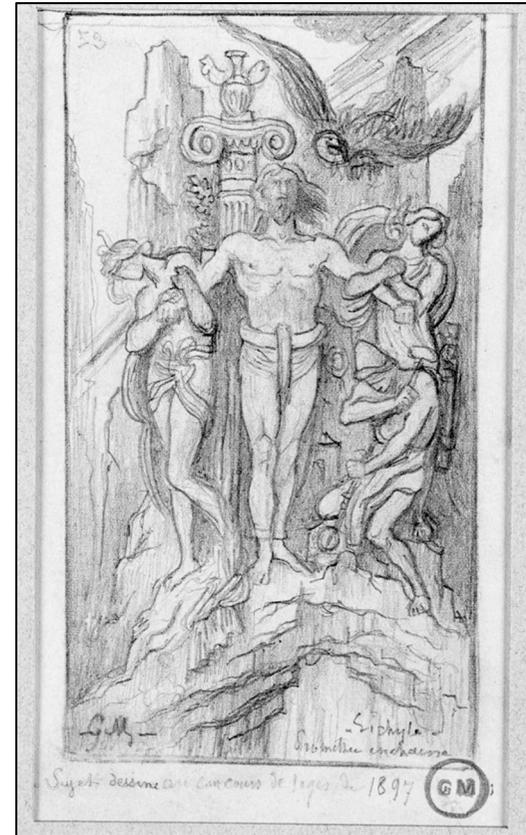


Illustration 4. Gustave Moreau.  
Des. 68. *Prométhée enchaîné*, 1897.  
Photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda.

## 1.2. DIONYSOS FACE À SOPHIA-PANDORE

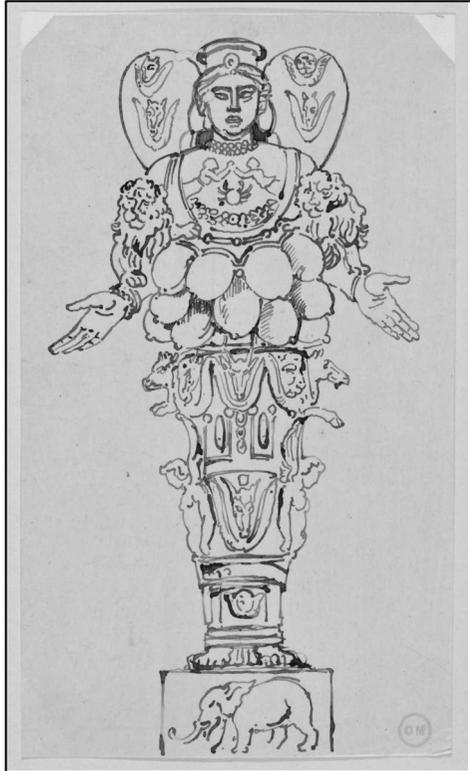


Illustration 5. Gustave Moreau. Carton 67. Étude de l'Artémis d'Éphèse pour Salomé. Photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda.

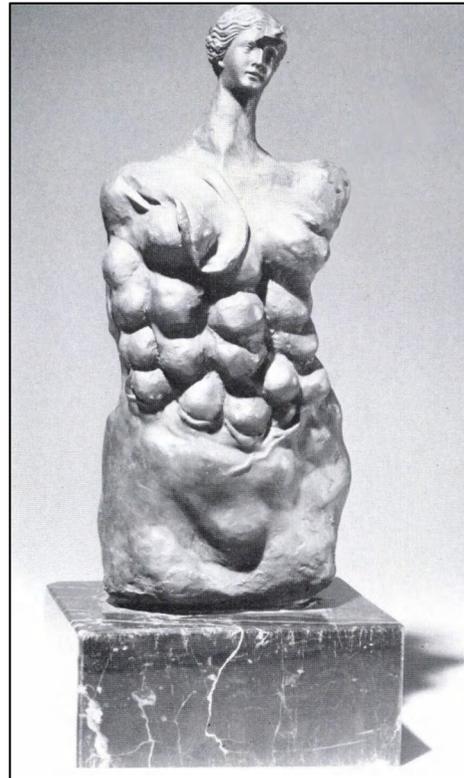


Illustration 6. Salvador Dalí, *Cybèle*, 1972. Catalogue Impressionist and Modern Watercolours and Drawings. Modern Paintings, Drawings and Sculpture, 1986, Christie's, Londres, Royaume Uni.

➤ Pandore sous la forme de Dionysos, à savoir, Sophia. Cette représentation de la déesse nous invite également à lier la figure de Sophia, sous la forme de Dionysos à l'œuf philosophique. L'Artémis d'Éphèse n'est pas seulement vêtue de différents animaux de toutes espèces — parmi lesquels il se trouve le Sphinx — mais elle est aussi recouverte de seins — *polymastos* — souvent interprétés en tant qu'œufs ou grappes de fruit, comme attribut féminin et symbole de la fertilité.



*Illustrations 7, 8, 9 et 10. Sculpture de Pandore à Paris. Photogrammes du documentaire « Jean-Marie Domenach et Ivan Illich. Un certain regard », 1972. France, Office Nationale de Radiodiffusion, Télévision Française (ORTF). Détail.*



Illustration 11. Gabriel Barceló Tomás, *La caja de Pandora*, 1963.  
Archive familiale cédée à cette recherche par Elisa Barceló.

➤ Comme Louis Cattiaux, qui insère la vierge comme métaphore de Sophia éclairée par l'arbre lumineux et tenant un livre entre deux montagnes, Gabriel Barceló rend hommage à la vierge noire en tant que figure médiatrice entre le chaos et l'équilibre naturelle de la terre. Elle est entourée de fruits d'abondance, d'oiseaux et de bougies symbolisant la sagesse. Cette vierge qui trait à Sophia est enveloppée dans un paysage aride et chaotique situé au Brésil, en allusion à la matrice et à la terre noire.



Illustration 12. Gabriel Barceló, *Virgen negra*, 1963.

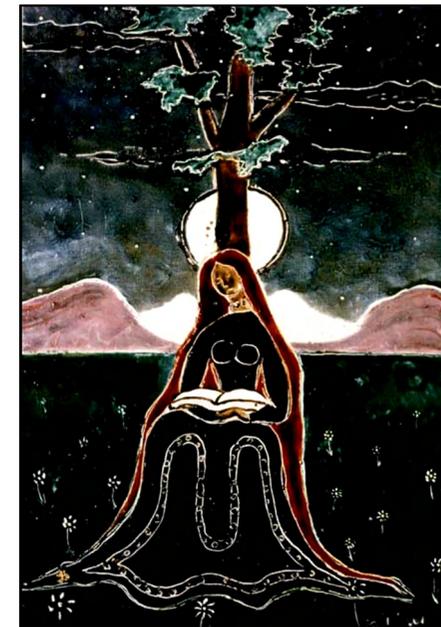


Illustration 13. Louis Cattiaux, *Vierge noire*, 1951.

### 1.3. HERMÈS FACE À GAÏA-PANDORE

► Tout en symbolisant l'origine phallique-masculine de la vie, Hermès remonte à l'origine à l'archétype de la Grande Mère ou Terre-Mère, à savoir, Gaïa-Pandore. D'après Franz-Karl Mayr, « Hermès est le plus ancien messager de ce fondement mythique-religieux matriarcal-féminin du monde, un fondement mythique-religieux matriarcal qui implique l'origine et la fin » (Mayr ; Ortiz-Osés, 1989, p. 121).



Illustration 14. Mercure et Pandore (dit parfois Psyché) dans le jardin de l'Orangerie à Versailles. (Bibliothèque Nationale de France).



Illustration 15. Gustave Moreau, Pandore portée vers Épiméthée. (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

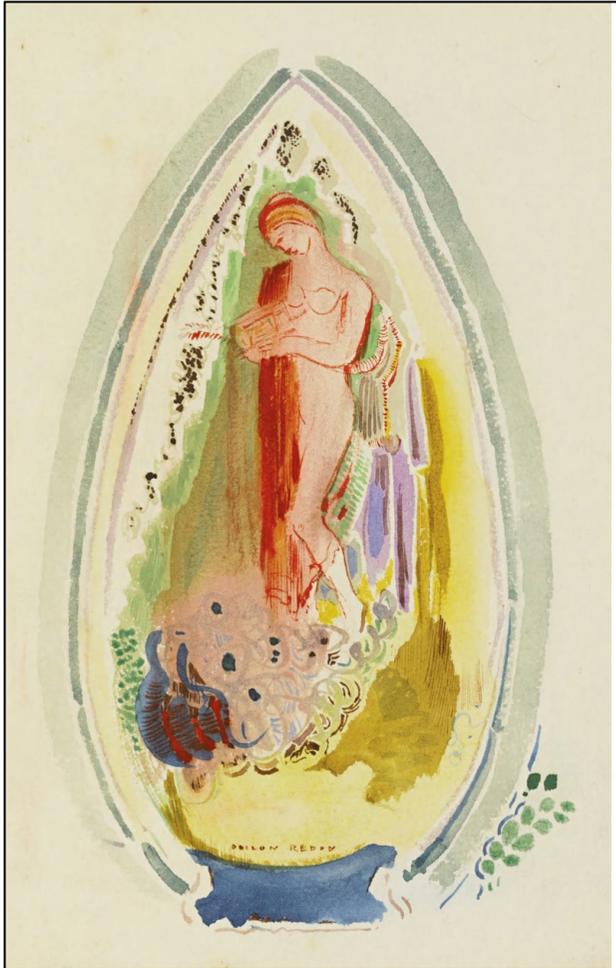


Illustration 16. Odilon Redon, *La Naissance de Vénus, dit aussi Pandore*, 1957.



Illustration 17. *Pandore*, 1951, Albert Lewin Hendrick. Photographie.

➤ « Pandore apparaît comme une femme dans l'abstrait : épouse et mère, le crâne d'œuf original et générique, duquel nous pouvons imaginer que toute la race humaine a été éclosée ».



## Annexe II. Corpus d'analyse iconographique

## A. Classification archétypale de l'œuvre de Gustave Moreau

SUBARCHÉTYPES	ŒUVRES (RÉFÉRENCE) ET NUMÉRO D'INVENTAIRE (MUSÉE GUSTAVE MOREAU)
<p style="text-align: center;">A<sub>1</sub> femme-eau</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Les Sirènes</i> (Des. 662)</li> <li>- Carton 89. <i>Étude de paysage</i> (Des. 12389 recto)</li> <li>- <i>Femme au bain</i> (Des. 5247)</li> <li>- <i>Étude pour Hercule dans les marais</i> (Des. 3856)</li> <li>- <i>Mélancolie</i> (Des. 311)</li> <li>- <i>Femmes portées par des cygnes</i> (Des. 428)</li> <li>- <i>Fée des eaux</i> (Des. 225)</li> <li>- <i>Près des eaux</i> (Cat. 318)</li> <li>- <i>Études pour un personnage des eaux</i> (Des. 1239)</li> <li>- <i>Études pour Vénus apparaissant aux premiers hommes</i> (Des. 2981)</li> <li>- <i>Narcisse</i> (Cat. 597)</li> <li>- <i>Femme au bain</i> (Cat. 742)</li> <li>- <i>Les Sirènes</i> (Inv. 13957)</li> <li>- <i>Étude pour Les Sirènes</i> (Inv. 13990)</li> <li>- <i>Étude de figure marine pour Galatée</i> (Des. 199)</li> <li>- <i>Source</i> (Cat. 61)</li> </ul>
<p style="text-align: center;">A<sub>2</sub> femme-plante</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carton 84-4. <i>Étude de branches pour Les Muses quittent Apollon</i> (Des. 12017)</li> <li>- Carton 70. <i>Étude de plantes aquatiques pour Les Filles de Thespius</i> (Des. 10169)</li> <li>- Carton 71. <i>Étude de fleurs et croquis de tête et torse nu</i> (Des. 1042)</li> <li>- Carton 71. <i>Feuille d'études</i> (Des. 10316)</li> <li>- Carton 44. <i>Étude de jambes de femme pour Galatée</i> (Des. 7584recto)</li> <li>- Carton 42. <i>Étude de chimère dans une fleur épanouie</i> (Des. 7369)</li> <li>- <i>Étude thème antique : personnage lauréat servant une coupe à deux enfants</i> (Des. 5287)</li> <li>- <i>Femme levant une fleur</i> (Des. 5244)</li> <li>- <i>Étude de paysage</i> (Des. 1468)</li> <li>- <i>Ève</i> (Cat. 549)</li> <li>- <i>Ève</i> (Des. 889)</li> <li>- <i>Feuille d'études : coiffures de femmes et fleurs</i> (Des. 1317)</li> <li>- <i>Les Martyrs ; étude pour Fleur mystique</i> (Cat. 908)</li> <li>- <i>Étude pour Galatée</i> (Des. 3277)</li> <li>- <i>Femme assise contre un arbre avec un ange à ses pieds</i> (Des. 30)</li> <li>- <i>Étude de tête de femme de profil, étude de tournesol, étude de fleur non identifiée</i> (Des. 13501recto)</li> <li>- <i>Galatée et Polyphème</i> (Cat. 262)</li> <li>- <i>Fleur mystique</i> (Cat. 39)</li> </ul>

SUBARCHÉTYPES	ŒUVRES (RÉFÉRENCE) ET NUMÉRO D'INVENTAIRE (MUSÉE GUSTAVE MOREAU)
<p style="text-align: center;">A<sub>3</sub> femme-rocher</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Carton 69. <i>Étude de deux masses rocheuses</i> (Des. 10084)</li> <li>- Carton 69. <i>Étude de rochers</i> (Des. 10086)</li> <li>- Carton 69. <i>Étude de paysage rocheux</i> (Des. 10050)</li> <li>- Carton 44. <i>Étude pour une composition indéterminée</i> (Des. 7555)</li> <li>- <i>Galatée</i> (Des. 324)</li> <li>- <i>Sapho sur le rocher</i> (Des. 3414)</li> <li>- Carton 44. <i>Étude de rocher pour La Fée aux griffons</i> (Des. 7563)</li> <li>- <i>Fée dans une grotte</i> (Cat. 901)</li> <li>- <i>Femme dans une grotte</i> (Cat. 696)</li> <li>- <i>Les Sirènes</i> (Cat. 103)</li> <li>- <i>Étude : les Troyennes captives</i> (Cat. 1118)</li> <li>- <i>Étude pour Hélène sur les remparts de Troie</i> (Inv. 14242)</li> <li>- <i>Le Sphinx</i> (Des. 811)</li> <li>- <i>Paysage au Sphinx rouge</i> (Cat. 636)</li> <li>- <i>Œdipe voyageur</i> (Des. 1687)</li> <li>- <i>Étude pour Œdipe et le Sphinx</i> (Des. 2413)</li> <li>- <i>Sphinx dans une grotte</i> (67.187.30)</li> <li>- <i>Sphinx et victimes, dit à tort Moïse frappant le rocher</i> (Des. 49)</li> <li>- <i>Étude : les Troyennes captives</i> (Cat. 1118)</li> <li>- <i>Femmes poètes indiennes</i> (Cat. 200)</li> <li>- <i>Sapho</i> (Des. 951)</li> <li>- Carton 43. <i>Étude pour le Sphinx vainqueur</i> (Des. 7467)</li> </ul>
<p style="text-align: center;">A<sub>4</sub> femme-terre</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Les Lyres mortes</i> (Des. 475)</li> <li>- <i>Les Lyres mortes</i> (Des. 474)</li> <li>- <i>Étude : deux femmes dans un paysage</i> (Des. 5299)</li> <li>- <i>Cavaliers. Amazones modernes dans un paysage</i> (Des. 408)</li> <li>- <i>Composition à plusieurs personnages</i> (Des. 5262)</li> <li>- <i>Léda</i> (Des. 866)</li> <li>- Carton 77. <i>Étude de composition pour Le Sommeil dans La vie de l'Humanité</i> (Des. 11042)</li> <li>- <i>Scille</i> (Des. 186)</li> <li>- <i>Circé</i> (Cat. 620)</li> <li>- Carton 33. <i>Amazones au galop</i> (Des. 6065)</li> <li>- <i>Étude de femme poursuivant une Chimère dans un paysage</i> (Des. 489)</li> <li>- <i>Femmes et licornes dans un paysage</i> (Inv. 13973)</li> <li>- <i>Femme et Chimère</i> (Cat. 685)</li> </ul>

Grille élaborée grâce à l'accès aux fonds privées du Musée Gustave Moreau,  
sous la supervision et l'orientation de Joëlle Cretin.

## B. Œuvre iconographique de Gustave Moreau

Sélection des peintures et dessins de Gustave Moreau où nous pouvons constater la concaténation des quatre subarchétypes

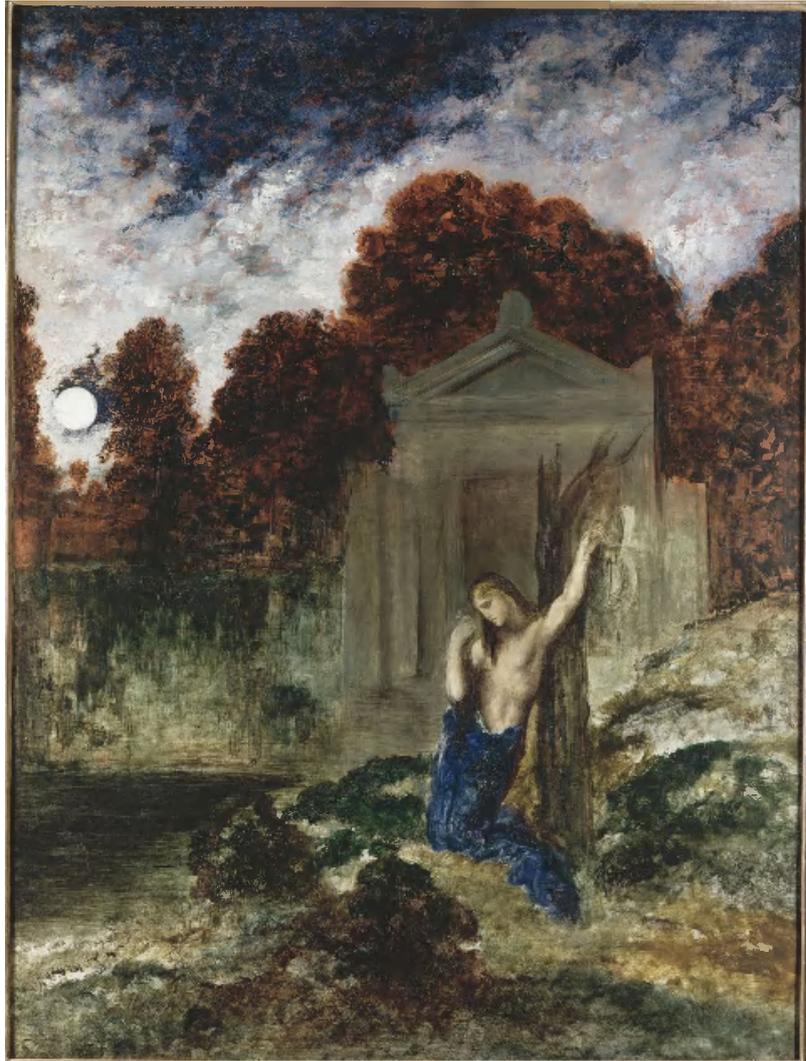


Illustration 1. *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, Gustave Moreau, 1891, huile sur toile. Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 194). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

I. Archétype femme-eau



Illustration 2. *Source*, Gustave Moreau, huile sur toile.  
Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 61). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.



Illustration 3. *Femme au bain*, Gustave Moreau, huile sur toile.  
Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 742). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

## II. Archétype femme-plante



Illustration 4. *Femme levant une fleur*, Gustave Moreau, dessin au crayon.  
Paris, musée Gustave Moreau (Des. 5244). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.



Illustration 5. *Fleur mystique*, Gustave Moreau, dessin au crayon.  
Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 39). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

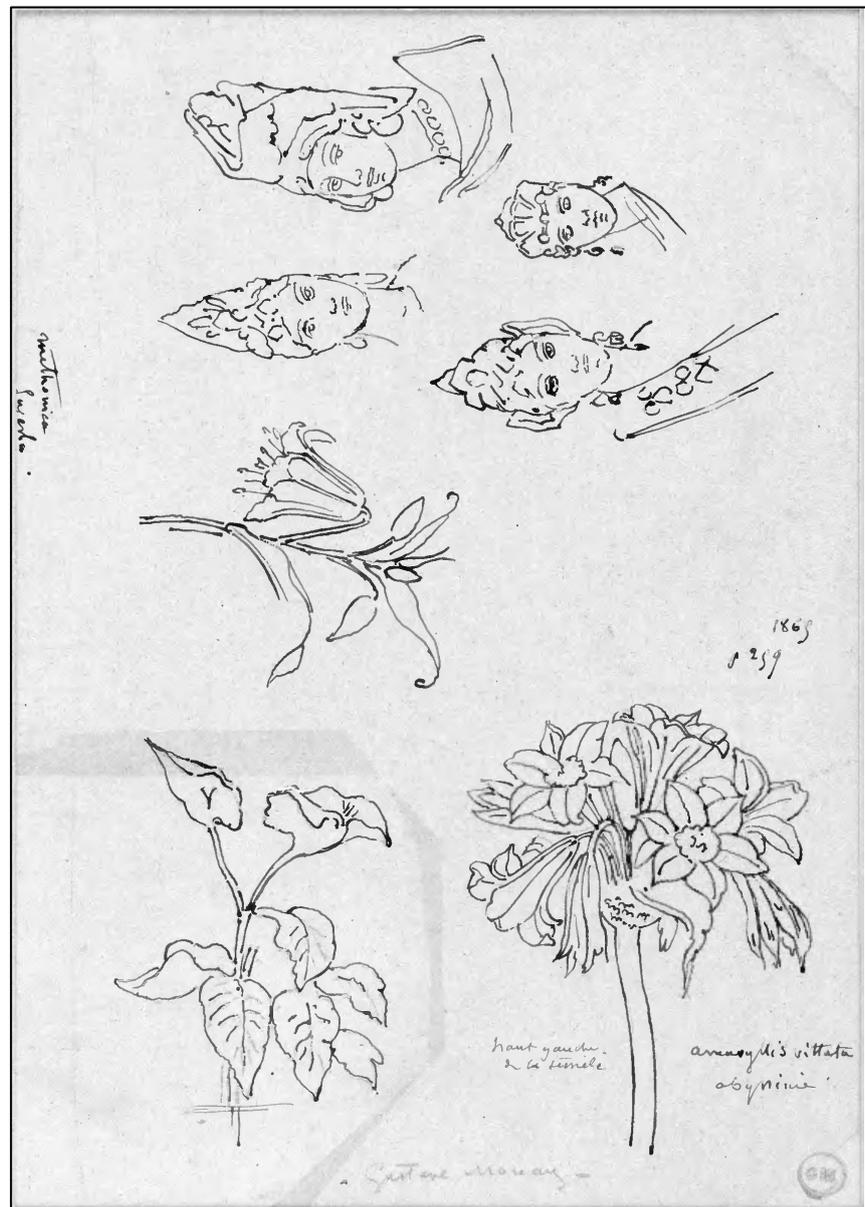


Illustration 6. *Feuille d'études : coiffures de femmes et fleurs*, Gustave Moreau, dessin au crayon. Paris, musée Gustave Moreau (Des. 1317). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

### III. Archétype femme-rocher

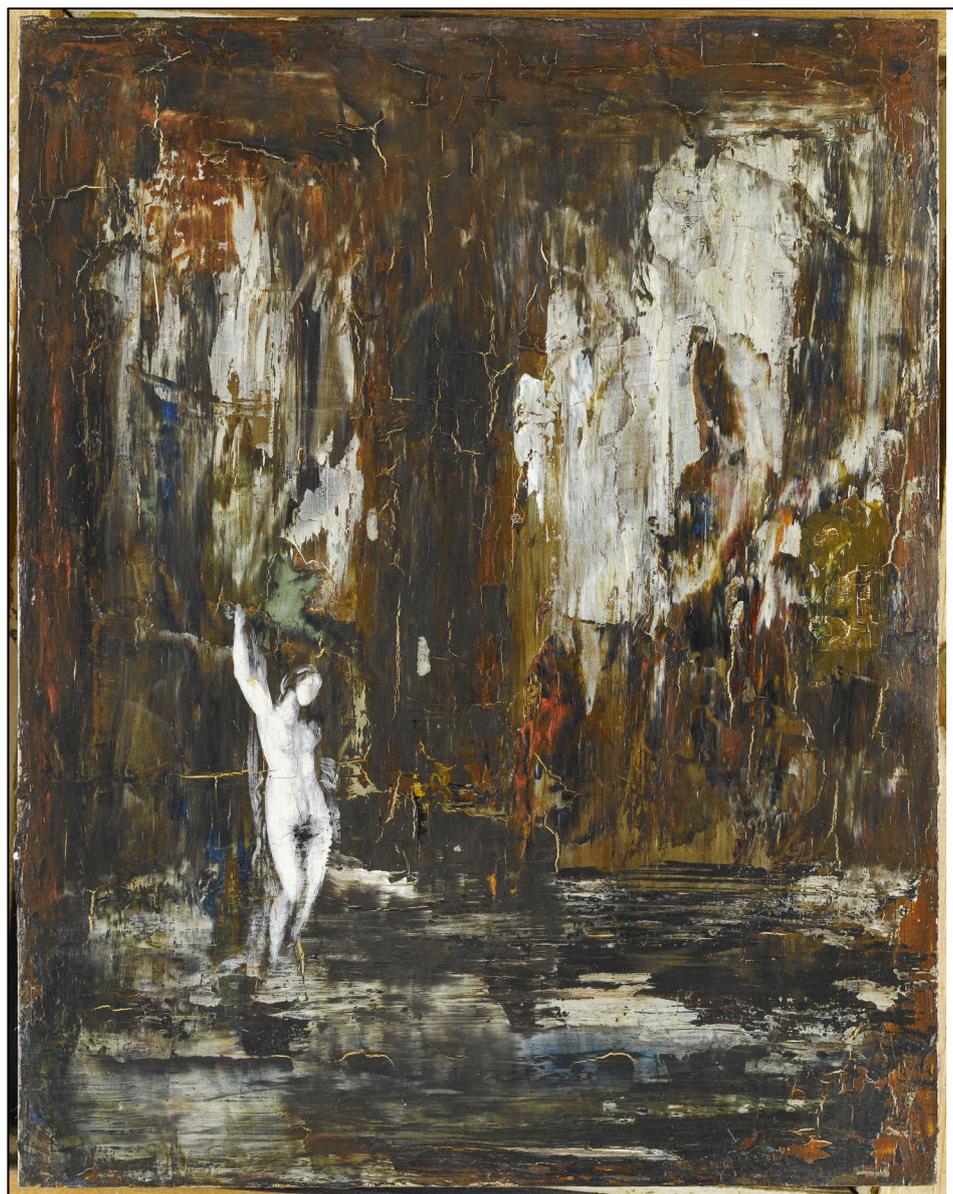


Illustration 7. *Femme dans une grotte*, Gustave Moreau, huile sur toile.  
Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 696). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

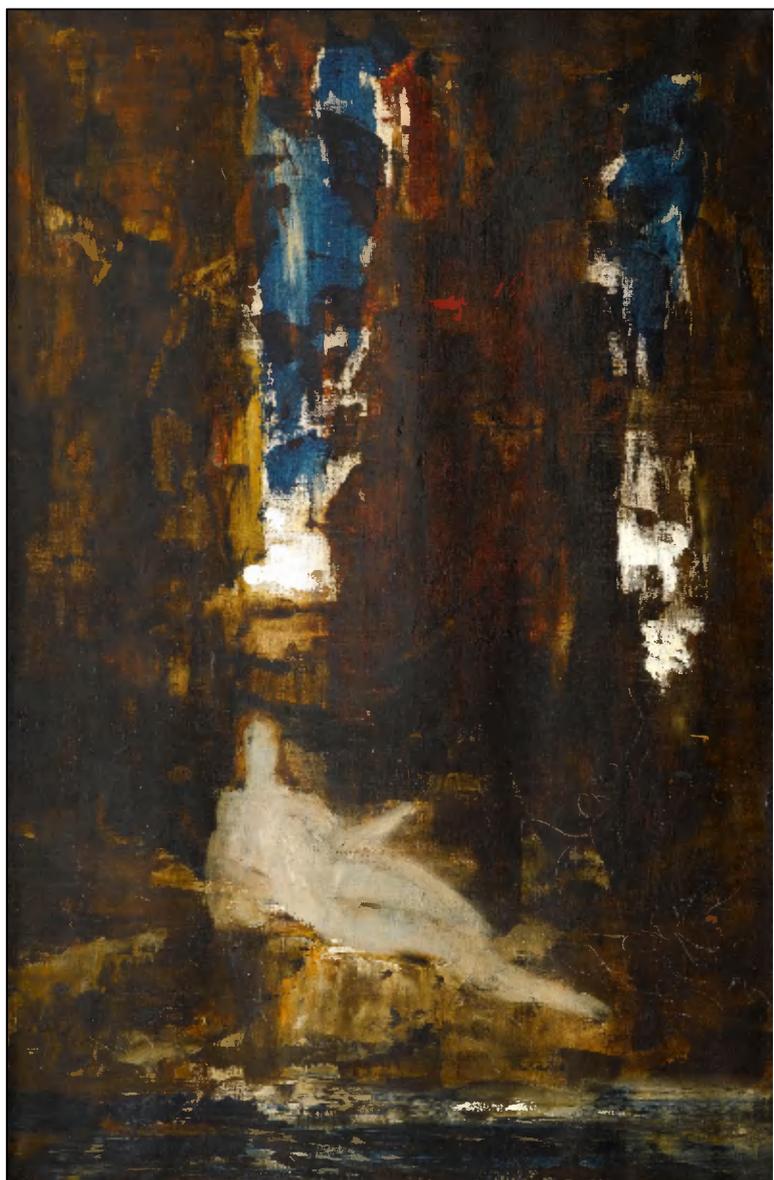


Illustration 8. *Fée dans une grotte*, Gustave Moreau, huile sur toile.  
Paris, musée Gustave Moreau (Cat. 901). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

#### IV. Archétype femme-terre



Illustration 9. *Cavaliers. Amazones modernes dans un paysage*, Gustave Moreau, dessin, au crayon.  
Paris, musée Gustave Moreau (Des. 408). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.



Illustration 10. *Étude : deux femmes dans un paysage*, Gustave Moreau, dessin, au crayon. Paris, musée Gustave Moreau (Des. 5299). (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

**ANNEXE III. Iconographie des paysages de sel : *Imago salis***



Illustration 1. Eugène Picou, *Une saunière dans les marais salants*, 1887.  
Musée des marais salants, Batz-sur-Mer



Illustration 2. Paludières au travail dans les marais salants de Bourg-de-Batz.  
Cartolis, Musée de la carte postale de Baud.

I. Subarchétype femme-eau



Illustration 3. *Paludière en train de se laver les mains*. Photographie. 2019, María Flores.

## II. Subarchétype femme-plante



Illustration 4. *Bouquet cristallisé*. Photographie. 2019, María Flores.

### III. Subarchétype femme-rocher



Illustration 5. *La boîte salée de Pandore ou Pandore contenante*. Photographie, 2021. María Flores.



Illustration 6. *La mujer de Lot*. Sculpture en sel. 2020, Javier Viver.

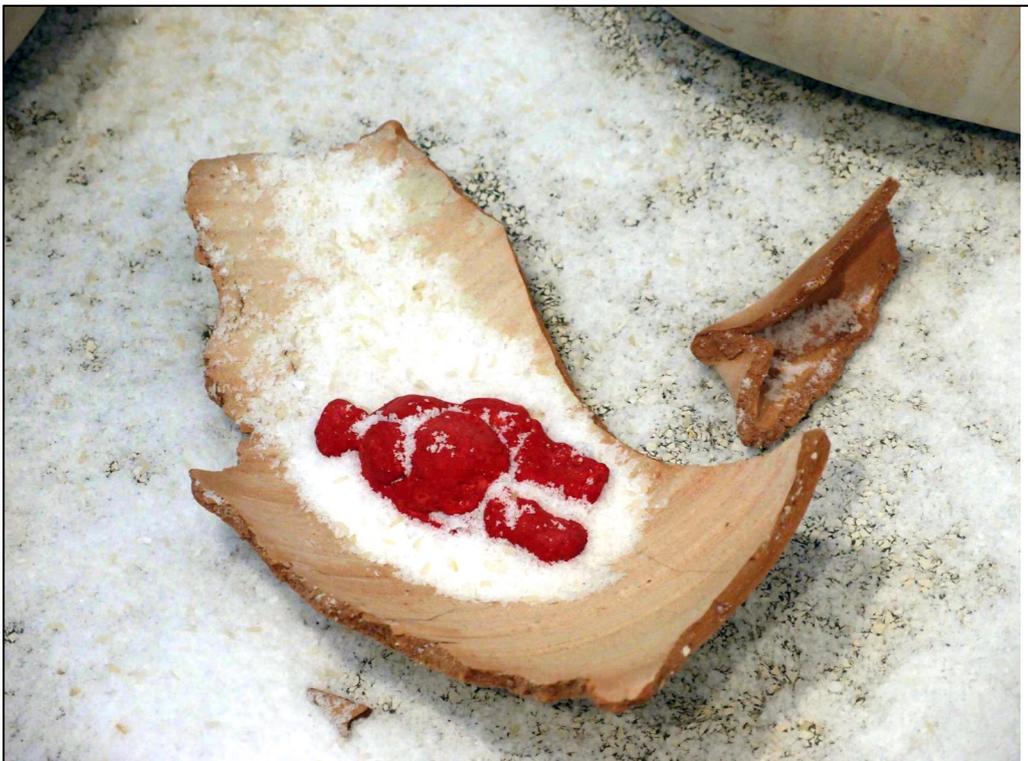
#### IV. Subarchétype femme-terre



Illustration 7. *Corps*. Photographie. 2019, María Flores.



Illustration 8 et 9. *Pandora*. Installation : jarres, mousse polyuréthane, coton, bande de gaze, statuettes en pâte à sel, corde et sel fin. 2013, Faten Chouba Skhiri.



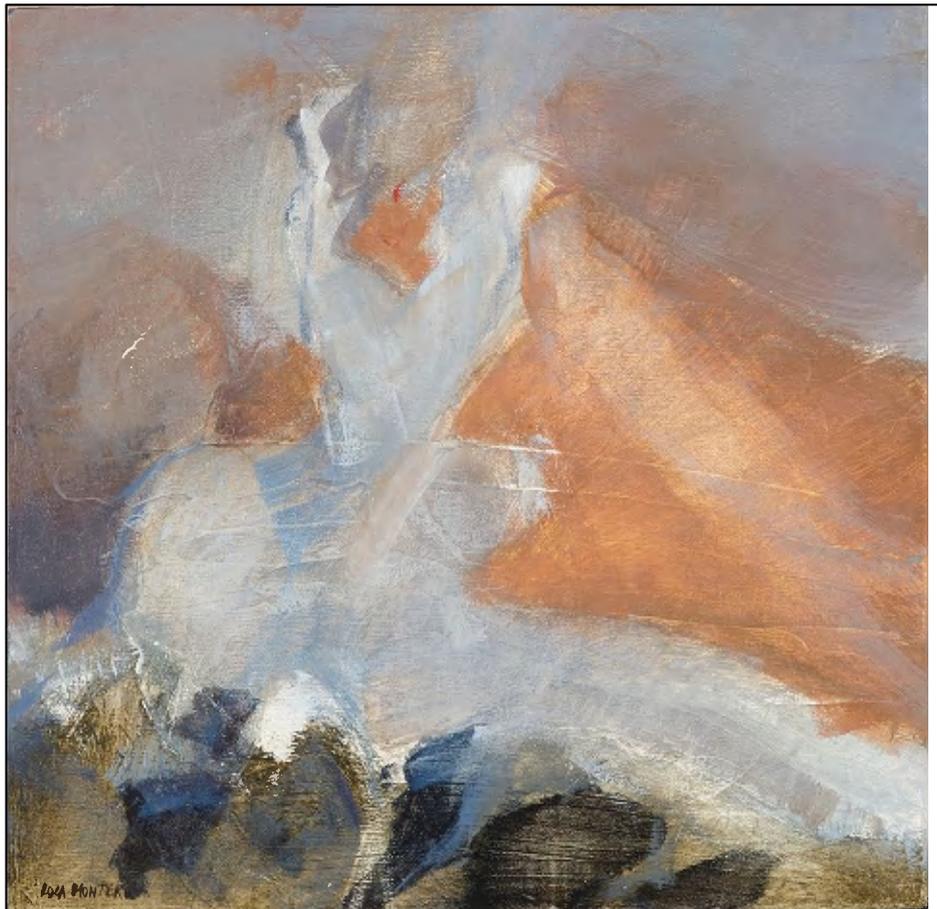


Illustration 10. *Respirar de una diosa en la salina (I)*.  
Acrylique. 2014, Lola Montero.



## **APPENDICES**

### **CONCEPTUALISATION DES ISOTOPIES CULTURELLES (XIX<sup>e</sup> — XXI<sup>e</sup> SIÈCLES)**



## APPENDICE A. Étude statistique de la pérennité terminologique à l'intérieur du bassin sémantique

Graphique 1. Évolution de la fréquence des termes « Prométhée », « Dionysos » et « Hermès » dans les sources imprimées en langue française entre 1820 et 2020

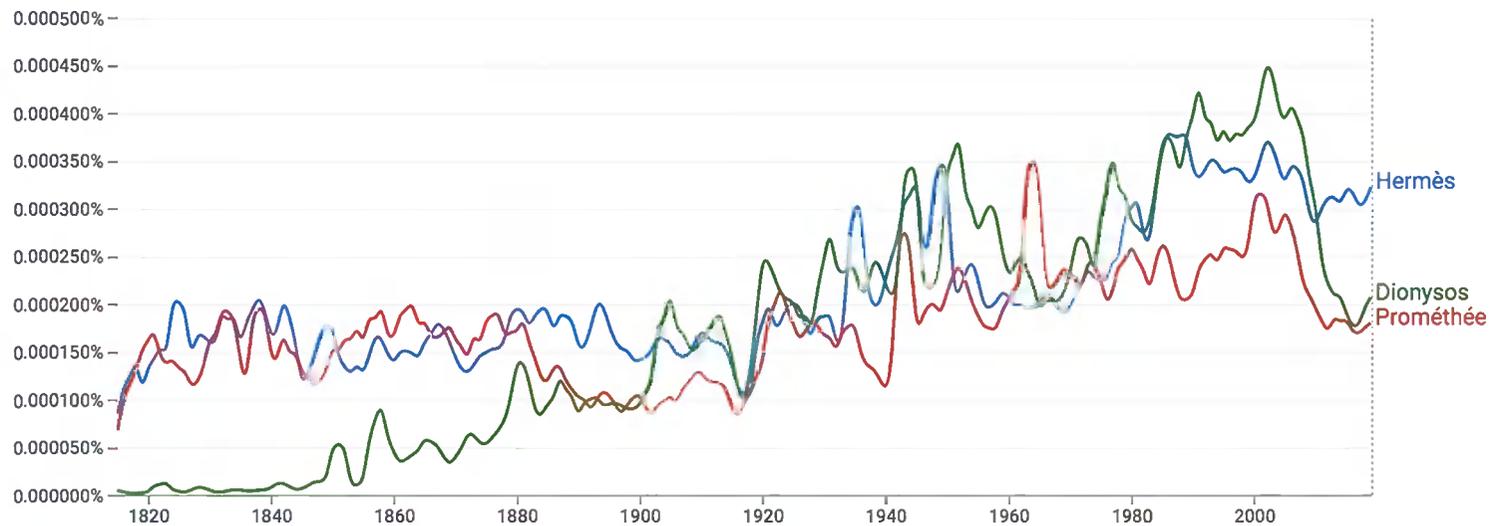


Figure 1

Source : Google Ngram Viewer '[Prométhée]', '[Dionysos]', '[Hermès]', 1820-2019.  
(Analyse réalisée le 13 octobre 2021).

Graphique 2. Évolution de la fréquence du terme « Pandore ».



Figure 2  
Source : Google Ngram Viewer '[Pandore]', 1820-2019.  
(Analyse réalisée le 13 octobre 2021)

Graphique 3. Évolution de la fréquence des termes « Ève », « Sophia » et « Gaïa » dans les sources imprimées en langue française entre 1820 et 2020.

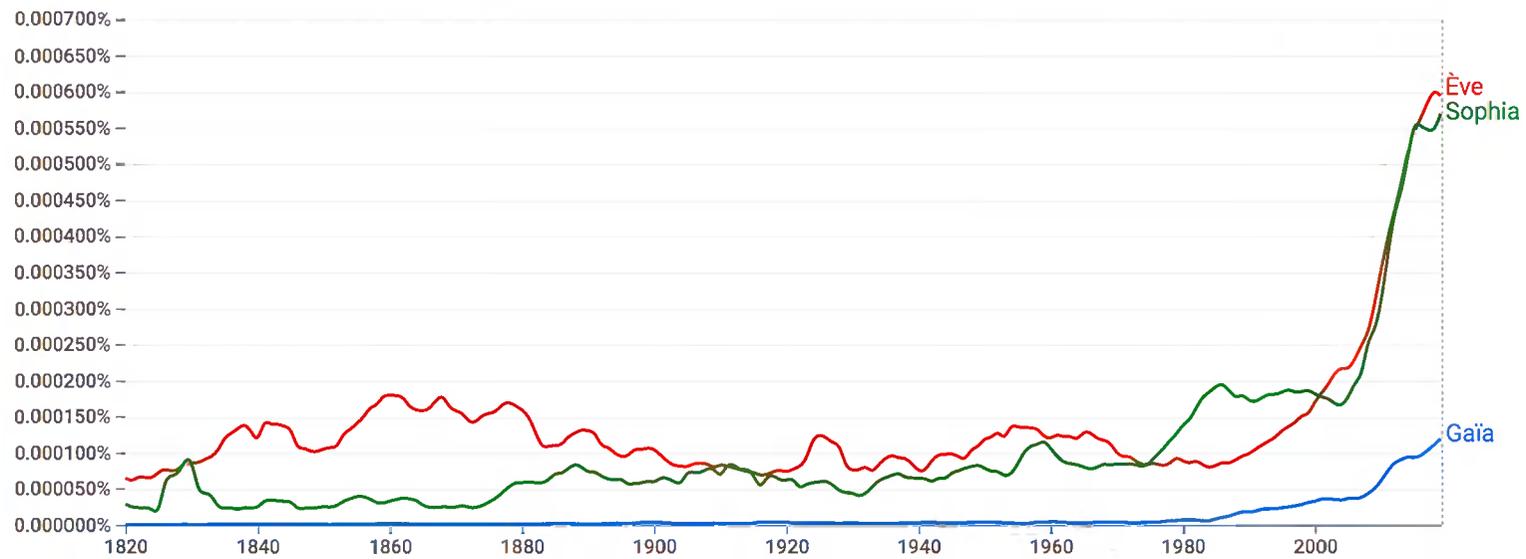


Figure 3  
Source : Google Ngram Viewer [Ève], [Sophia], [Gaïa], 1820-2019.  
(Analyse réalisée le 6 février 2022)

**APPENDICE B. Classification isotopique des images établie par Gilbert Durand<sup>396</sup>**

CLASSIFICATION ISOTOPIQUE DES IMAGES						
RÉGIMES ou POLARITÉS	DIURNE			NOCTURNE		
STRUCTURES	<p><i>SCHIZOMORPHES</i> (ou Héroïques)</p> <p>1° idéalisation et « recul » autistique. 2° diairétisme (Spaltung). 3° géométrisme, symétrie, gigantisme. 4° antithèse polémique.</p>			<p><i>SYNTHÉTIQUES</i> (ou Dramatiques)</p> <p>1° coincidentia oppositorum et systématization. 2° dialectique des antagonistes, dramatisation. 3° historisation. 4° progressisme partiel (cycle) ou total.</p>		<p><i>MYSTIQUES</i> (ou Antiphrasiques)</p> <p>1° redoublement et persévération. 2° viscosité, adhésivité antiphrasique. 3° réalisme sensoriel. 4° mise en miniature (Gulliver).</p>
PRINCIPES d'explication et de justification ou LOGIQUES	<p>Représentation objectivement hétérogénéisante (antithèse) et subjectivement homogénéisante (autisme). Les Principes d'<i>EXCLUSION</i>, de <i>CONTRADICTION</i>, d'<i>IDENTITÉ</i> jouent à plein.</p>			<p>Représentation diachronique qui relie les contradictions par le facteur temps. Le Principe de <i>CAUSALITÉ</i>, sous toutes ses formes (spéc. <i>FINALE</i>, et <i>EFFICIENTE</i>), joue à plein.</p>		<p>Représentation objectivement homogénéisante (persévération) et subjectivement hétérogénéisante (effort antiphrasique). Les Principes d'<i>ANALOGIE</i>, de <i>SIMILITUDE</i> jouent à plein.</p>
RÈGLES DOMINANTES	<p>Dominante <i>POSTURALE</i> avec ses dérivés <i>manuels</i> et l'adjuvant des sensations à distance (vue, audiophonation).</p>			<p>Dominante <i>COPULATIVE</i> avec ses dérivés moteurs <i>rythmiques</i> et ses adjuvants sensoriels (kinésiques, musicaux-rythmiques, etc.).</p>		<p>Dominante <i>DIGESTIVE</i> avec ses adjuvants <i>conesthésiques, thermiques</i> et ses dérivés <i>tactiles, olfactifs, gustatifs</i>, etc.).</p>
SCÈNES « VERBAUX »	<p><i>DISTINGUER</i></p> <p>SÉPARER ≠ MÉLER    MONTER ≠ CHUTER ←</p>			<p><i>RELIER</i></p> <p>MÛRIR    REVENIR PROGRESSER    RECENSER ←</p>		<p><i>CONFONDRE</i></p> <p>→ DESCENDRE, POSSÉDER, PÉNÉTRER</p>
ARCHÉTYPES « ÉPITHÈTES »	<p>PUR ≠ SOUILLÉ CLAIR ≠ SOMBRE</p>	<p>HAUT ≠ BAS</p>	<p>EN AVANT, AVENIR</p>	<p>ARRIÈRE, PASSÉ</p>	<p>PROFOND, CALME, CHAUD, INTIME, CACHÉ</p>	
Situation des « catégories » du jeu de TAROTS	<p>Le GLAIVE ←</p>	<p>→ (Le Sceptre) ←</p>	<p>→ Le BÂTON ←</p>	<p>→ Le DENIER ←</p>	<p>→ LA COUPE</p>	
ARCHÉTYPES « SUBSTANTIFS »	<p>La Lumière ≠ Les Ténèbres. L'Air ≠ Le Miasme. L'Arme Héroïque ≠ Le Lien. Le Baptême ≠ La Souillure.</p>	<p>Le Sommet ≠ Le Gouffre. Le Ciel ≠ L'Enfer. Le Chef ≠ L'Inférieur. Le Héros ≠ Le Monstre. L'Ange ≠ L'Animal. L'Aile ≠ Le Reptile.</p>	<p>Le Feu-flamme Le Fils. L'Arbre. Le Germe.</p>	<p>La Roue. La Croix. La Lune. L'Androgyne. Le Dieu pluriel.</p>	<p>Le Microcosme. L'Enfant, le Poucet. L'Animal gigogne. La Couleur, La Nuit. La Mère. Le Récipient.</p>	<p>La Demeure. Le Centre. La Fleur. La Ferme. La Nourriture. La Substance.</p>
Des Symboles aux Synthèmes	<p>Le Soleil, L'Azur, L'Œil du Père, Les Runes, Le Mantra, Les Armes, La Clôture, La Circoncision, La Tonsure, etc.</p>	<p>L'Échelle, L'Escalier, Le Bétyle, Le Clocher, La Ziqurat, L'Aigle, L'Alouette, La Colombe, Jupiter, etc.</p>	<p>Le Calendrier, l'Arithmologie, La Triade, La Tétrade, L'Astrobiologie.</p> <p>L'Initiation, Le « Deux Fois Né », L'Orgie, Le Messie, La Pierre Philosophale, La Musique, etc.</p>	<p>Le Sacrifice, Le Dragon, La Spirale, L'Escargot, L'Ours, L'Agneau, Le Lièvre, Le Rouet, Le Briquet, La Baratte, etc.</p>	<p>Le Ventre, Avaleurs et Avalés, Kobolds, Dactyles, Osiris, Les Teintures, Les Gemmes, Mélusine, Le Voile, Le Manteau, La Coupe, Le Chaudron, etc.</p>	<p>La Tombe, Le Berceau, La Chrysalide, L'Île, La Caverne, Le Mandala, La Barque, La Hotte, L'Œuf, Le Lait, Le Miel, Le Vin, L'Or, etc.</p>

<sup>396</sup> Durand, G. (2016). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod, p. 506.

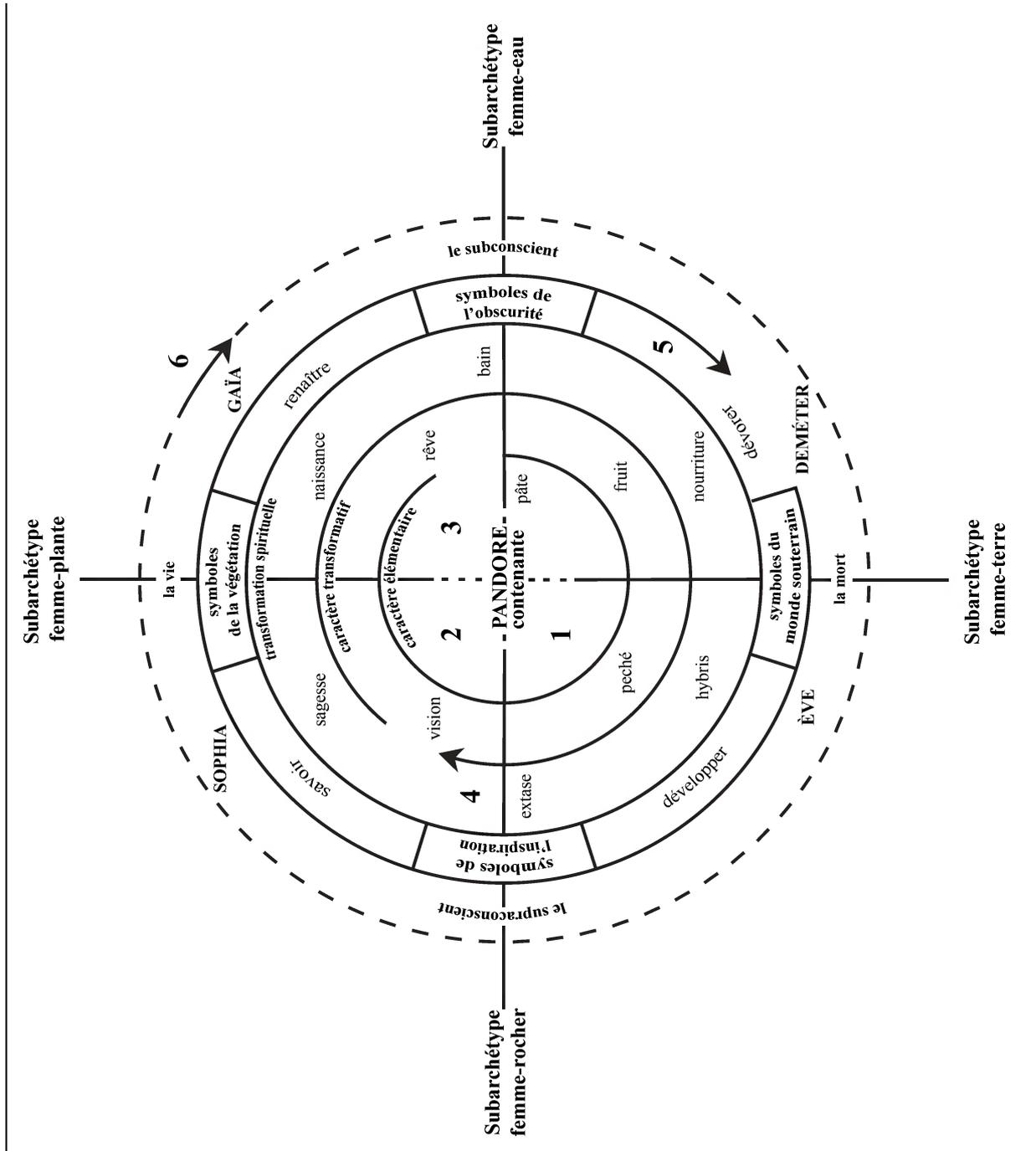
**APPENDICE C. Classification isotopique des quatre subarchétypes**

RÉGIMES	<i>DIURNE</i>	<i>NOCTURNE</i>	<i>DIURNE</i>	<i>NOCTURNE</i>
STRUCTURES	schizomorphes	synthétiques	schizomorphes	mystiques
RÉFLEXES DOMINANTES	posturale	copulative	posturale	digestive
SCHÈME VERBAL COMMUN	<i>PAYSAGER</i> <sup>397</sup>			
SCHÈMES VERBAUX	<i>DISTINGUER</i> mêler ≠ séparer	<i>RELIER</i> mûrir progresser ←	<i>DISTINGUER</i> monter ≠ → chuter	<i>CONFONDRE</i> pénétrer descendre
ARCHÉTYPES ÉPITHÈTES	clair ≠ sombre	profond ↑ intime	haut ≠ bas	avenir ↑ passé
SUBARCHÉTYPES SUBSTANTIFS	<i>femme-eau</i> (A <sub>1</sub> )	<i>femme-plante</i> (A <sub>2</sub> )	<i>femme-rocher</i> (A <sub>3</sub> )	<i>femme-terre</i> (A <sub>4</sub> )
SYMBOLES	le liquide amniotique la mer la pâte le Baptême le bain Mélusine Thétyhs	le ventre l'arbre le fruit interdit les fleurs caliciformes Daphné Salomé Ève	la pierre philosophale le sommet la grotte le soleil la vierge noire Sphinx Sophia	le menstrue le vase hermétique le monde souterrain la racine la substance Deméter Gaïa
SYNTHÈME COMMUN	le sel / Pandore			

(Élaboration propre sur la base de la classification isotopique durandienne, 2021)

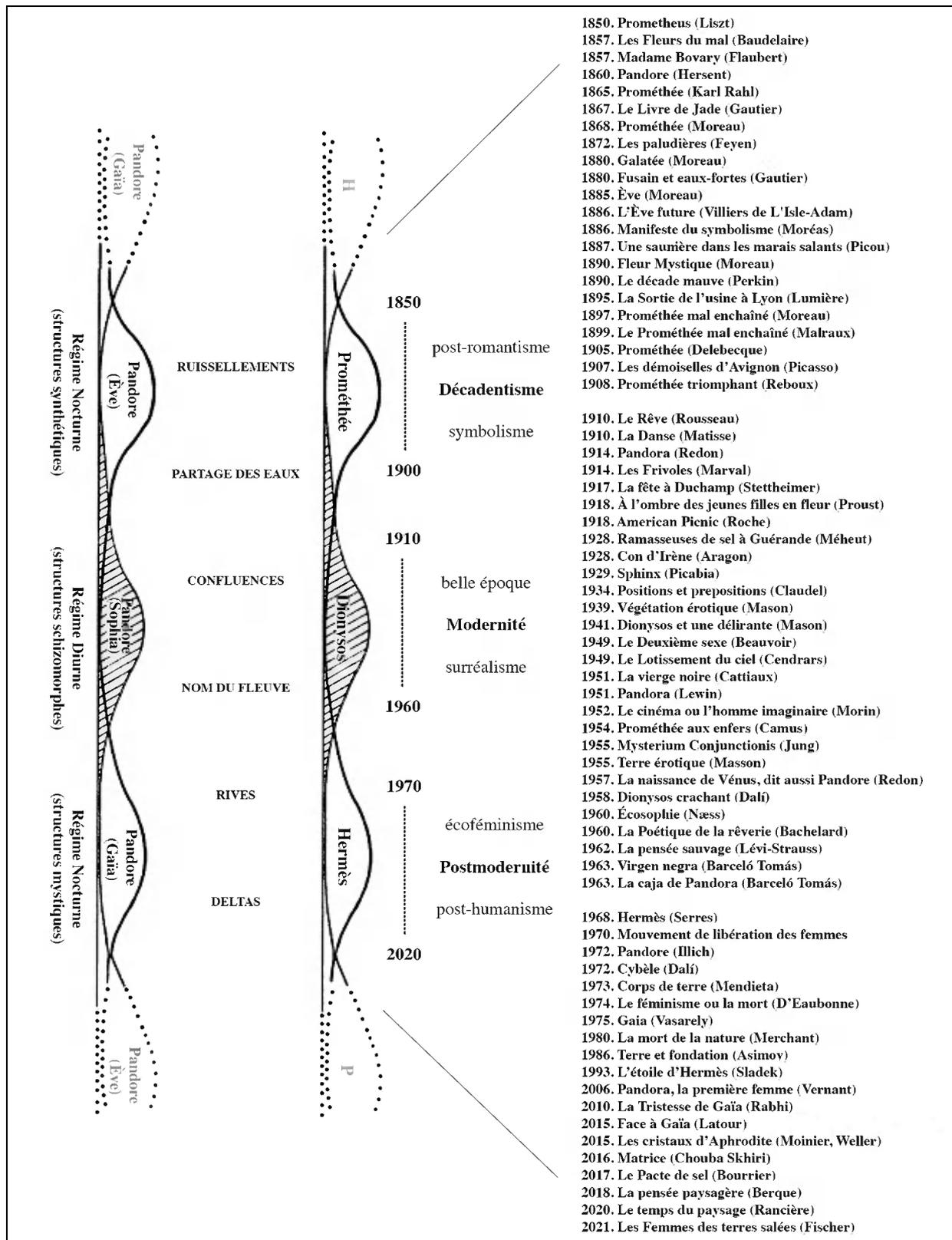
<sup>397</sup> Ajectif verbalisé qui désigne, d'après cette recherche, l'action de transformer et d'aménager un support, un objet ou une œuvre pour évoquer un milieu naturel archétypal, à savoir, un paysage naturel idiosyncrasique, représenté dans le domaine socio-culturel et révélateur des subarchétypes.

**APPENDICE D. Concaténation des quatre subarchétypes déterminés par les métaphores potamologiques**



(Élaboration propre sur la base des six phases potamologiques établies par Gilbert Durand et la structuration de l'archétype de la Grande Déesse de Erich Neumann, 2021)

**APPENDICE E. Phases du bassin sémantique : synthèse du corpus d'étude**



(Élaboration propre sur la base de la structuration des bassins sémantiques durandiens, 2021)



## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus littéraire et artistique décadent : études sur Gustave Moreau

#### 1.1. Catalogues d'expositions

- *Gustave Moreau, Salomé and the femme fatale*, Tokyo, Panasonic Shiodome Museum of Art 6 avril-23 juin 2019, Osaka, 13 juillet-23 septembre 2019, Fukuoka, 1er octobre-24 novembre 2019.
- *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Paris, musée Gustave Moreau, 17 octobre 2018-21 janvier 2019, Paris, Musée Gustave Moreau/ Somogy éditions d'art, 2018.
- *Gustave Moreau. Georges Rouault. Souvenirs d'atelier*, Paris, musée Gustave Moreau, 27 janvier-25 avril 2016, Paris, Musée Gustave Moreau/ Somogy éditions d'art, 2016.
- *Gustave Moreau-Georges Rouault, Filiation*, Tokyo, Panasonic Shiodome Museum, 7 septembre 2013-10 décembre 2013, Matsumoto, Matsumoto city Museum of Art, 20 décembre 2013-23 mars 2014.
- *A strange Magic : Gustave Moreau's Salome*, Los Angeles, Hammer Center, 16 septembre — 9 décembre 2012, Los Angeles, Hammer Museum, 2012.
- *Gustave Moreau. Hélène de Troie. La beauté en majesté*, Paris, musée Gustave Moreau, 21 mars-25 juin 2012, Paris, Fage Editions, 2012.
- *Gustave Moreau. Théophile Gautier. « Le rare, le singulier, l'étrange »*, Paris, Musée Gustave Moreau, 2011.
- *Gustave Moreau and the Eternal Feminine*, Melbourne, National Gallery of Victoria, 10 décembre 2010-10 avril 2011, Melbourne, National Gallery of Victoria, 2011.
- *Lands of Myths, The Art of Gustave Moreau*, Budapest, Museum of Fine Arts, 19 février-3 mai 2009.
- *Turner, Hugo, Moreau : Entdeckung der Abstraktion*, Francfort, Ausstellung, Schirn Kunsthalle, 6 octobre 2007-6 janvier 2008, Hirmer Verlag GmbH, 2007.

- *Huysmans-Moreau. Féeriques visions*, Paris, musée Gustave Moreau, 4 octobre 2007-14 janvier 2008, Paris, Musée Gustave Moreau, 2007.
- *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*, Madrid, Fundación Mapfre, 7 novembre 2006-7 janvier 2007, Madrid, Fundación Mapfre, 2006.
- *Gustave Moreau*, Matsue, Shimane Art Museum, 19 mars-22 mai 2005, Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Art, 7 juin-31 juillet 2005, Tokyo, The Bunkamura Museum of Art, 9 août-23 octobre 2005, édité en 2005.
- *Paysages de rêve de Gustave Moreau*, Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 12 juin-12 septembre 2004, Reims, Musée des Beaux-Arts, octobre 2004-janvier 2005, Versailles, Editions Artlys, 2004.
- *Gustave Moreau. Mythes et Chimères. Aquarelles et dessins secrets du Musée Gustave Moreau*, Paris, Musée de la Vie romantique, 22 juillet-9 novembre 2003, Paris, Paris musées, Réunion des musées nationaux, 2003.

## 1.2. Ouvrages et études

- ALLAN, S. C. (2007). *Gustave Moreau (1826-1898) and the Afterlife of French History Painting*, thèse de doctorat, sous la direction de Carol Armstrong, Princeton University.
- ALLAN, S. C. (2003). « Les Métamorphoses de *L'Automne (Déjanire)* de Gustave Moreau ». *Revue de l'Art*, 136, 49-62.
- CAPODIECI, L. (2001). « Salomé dansant devant Balthazar : Rembrandt entre Moreau et Huysmans ». *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, 94, 4-29.
- CAPODIECI, L. (1999). « Salomé Futura Eva. La Genesi di una Donna Ideale Nell'Opera di Gustave Moreau ». *Cantami O Diva. Il percorsi del femminile nell'immaginario di fine secolo*, 119-137.
- CAPODIECI, L. (1998). « Gustave Moreau et l'Italie. Un maître de la Renaissance au XIXe siècle ». *Dossier de l'Art : Gustave Moreau, le rêve symbolique*, 51, 28-37.
- CAPODIECI, L. (1998). « Les Secrets des Maîtres italiens ». *Connaissance des Arts*, 126, 6-17.
- CAPODIECI, L. ; COOKE, P. ; LACAMBRE, G. (1998). *Gustave Moreau. Les aquarelles*. RMN, Somogy Editions d'Art.
- DE CONTENSON, M-L. (1999). « Réminiscences romanes dans l'œuvre de Gustave Moreau ». *Revue d'Auvergne*, 553, 230-250.
- COOKE, P. (2008). « Les Lyres mortes (1896-1898) de Gustave Moreau : vie et mort de la mythologie païenne ». *La Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, 86-99.

---

## Références bibliographiques

- COOKE, P. (2007). « Gustave Moreau's Salomé: the poetics and politics of history painting ». *The Burlington Magazine*, 149, 528-536.
- COOKE, P. (2003). *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*. Peter Lang.
- COOKE, P. (2002). « Critique d'art et transposition d'art: autour de Galatée et d'Hélène de Gustave Moreau (Salon de 1880) ». *Romantisme : Revue du dix-neuvième siècle*, 118, 37-53.
- COOKE, P. (2000). « Text and Image, Allegory and Symbol in Gustave Moreau's Jupiter et Sémélé ». *Symbolism, Decadence and the Fin de siècle. French European Perspectives*. Université of Exeter Press, 122-143.
- COOKE, P. (1999). « Gustave Moreau entre art philosophique et art pur ». *Gazette des Beaux-Arts*, 225-236.
- COOKE, P. (1998). « Les Filles de Thestius (1853-1857) de Gustave Moreau : 'gynécée cyclopéen' ou 'bordel philosophique' ». *Revue du Louvre et des musées de France*, 4, 64-72.
- COOKE, P. (1998). « La Pensée esthétique de Gustave Moreau à travers ses écrits ». *Dossier de l'Art : Gustave Moreau, le rêve symbolique*, 51, 16-27.
- COOKE, P. (1995). « L'image et le texte. L'Orphée (vers 1890-1891) de Gustave Moreau, la peinture et sa notice ». *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 3, 66-72.
- FOREST, M-C. (2009). *Catalogue sommaire des dessins du Musée Gustave Moreau*. R.M.N.
- FLORES-FERNÁNDEZ, M. (2021). « Le paysage thanatique et féminin chez Gustave Moreau. Étude mythocritique de *Orphée sur la tombe d'Eurydice* ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 20, 287-311.
- GAMBONI, D. (1999). « Vers le songe et l'abstrait : Gustave Moreau et le littéraire », 48/14. *La Revue du Musée d'Orsay*, 9, 1999, 50-61.
- VON HOLTEN, R. (1961). *L'Art fantastique de Gustave Moreau*. J.-J. Pauvert.
- LACAMBRE, G. (2008) « Gustave Moreau et son édition de 1660 des *Métamorphoses* d'Ovid ». *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 343-352.
- LACAMBRE, G. (2007). « De l'usage de la sculpture par les peintres : Gustave Moreau regarde Canova ». *La Sculpture au XIXe siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, 2007, pp.166-169.
- LACAMBRE, G. (2003). « Gustave Moreau illustrateur d'Homère » in *Gaia : Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, n° 7, 2003, pp. 549-560.

- LACAMBRE, G. (2002). « Les Europe de Gustave Moreau ». *D'Europe à l'Europe III. La dimension politique et religieuse du mythe de l'Europe de l'Antiquité à nos jours*, actes du colloque, Tours. 207-213.
- LACAMBRE, G. (2001). « La diffusion de l'œuvre de Gustave Moreau par la reproduction au XIXe siècle ». *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, 94, 30-51.
- LACAMBRE, G. (1991). « Des Gustave Moreau oubliés » in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 3, 75-77.
- LACAMBRE, G. (1992). « Documentation et création : l'exemple de Gustave Moreau. *Usages de l'image au XIXe siècle*, colloque au Musée d'Orsay. 78-91.
- LEPRIEUR, P. (1889). *Gustave Moreau et son Œuvre*. Aux bureaux de l'Artiste.
- MATHIEU, P-L. (1998). *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*. ACR Edition.
- MATHIEU, P-L. (1994). *Gustave Moreau*. Flammarion.
- MATHIEU, P-L. (1978). « La bibliothèque de Gustave Moreau ». *Gazette des beaux-arts*, 91, 15-32.
- PINCHON, P. (2000). « D'Hélène de Troie à Julia Bartet : vers une définition de l'éternel féminin selon Gustave Moreau ». *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 237-251.
- STEAD, E. (1999). « Du silence d'Orphée aux Voix Ménades : réflexions sur Gustave Moreau et Auguste Rodin confrontés au texte », colloque international *Le Mythe d'Orphée au XIXe et XXe siècle*, Paris, Sorbonne, 28 au 31 octobre 1998, paru dans la *Revue de littérature comparée*, 4, 581-599.
- TRENTINO, B. M. (2011). « Gustave Moreau et les mythes : un regard Camp ». Flahutez, F., & Dufrière, T. (Eds.), *Art et mythe*. Presses universitaires de Paris Nanterre.

## 2. Corpus littéraire et artistique complémentaire

- ALLOA, E. (2017). *Penser l'image III. Comment lire les images ?*. Les presses du réel.
- ARAGÓN, L. (1989). *Pour expliquer ce que j'étais*. Gallimard.
- AROZARENA, R. (1973). *Mararía*. Idea.
- AUBAILLY, J-C. (1986). *La Fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles*. Librairie Honoré Champion.
- BALZAC (1830). *L'Élixir de longue vie*. Le livre de poche.

---

## Références bibliographiques

- BALZAC (2014). *La Recherche de l'absolu*. Arvensa.
- BAUDELAIRE, Ch. (1869). *Petits Poèmes en prose. Les Paradis artificiels*. Michel Lévy frères.
- BAUDELAIRE, Ch. (1976). *Œuvres complètes*. Claude Pichois.
- BARTHES, R. et al. (1977). *Poétique du récit*. Éditions du Seuil.
- BERTRAND, A. (1980). *Gaspard de la nuit*. Gallimard.
- BOUREL. (1993). « Novalis: Fragments, précédé de Les Disciples à Saïs ». Traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck. *Dix-Huitième Siècle*, 25(1), 547-547.
- BOURRIAUD, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel.
- BRETON, A. (1965). *Le surréalisme et la peinture, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965*. Gallimard.
- BRETON, A. (1988). *Œuvres complètes*. Vol. 1-2. Gallimard.
- BRIEND, Ch., et al. (2021). *Juliette Roche : l'insolite. Critique d'art, Catalogues monographiques*. Snoeck.
- BURON, G., & SIMONNIN, M. (1992). *Paludiers et Marais Salants dans l'oeuvre de Mathurin Méheut*. Éditions Musée Intercommunal des Marais Salants, Batz-sur-Mer.
- CALONNEC SAVINA, G. (1993). *La Poétique de l'eau ou pour un univers imaginaire dans la littérature d'Aunis et Saintonge de 1900 à nos jours*. Doctoral dissertation, Angers.
- CAMUS, A (1971). *Prométhée aux Enfers*. Folio.
- CATTIAUX, L. (2005). *Art et hermétisme. Œuvres complètes : Le Message retrouvé, Œuvre poétique, Physique et métaphysique de la peinture*. Éditions Beya.
- CENDRARS, B. (2013). *Œuvres autobiographiques complètes*. Vol. 2. Gallimard.
- CHAISNEAU, Ch. (1808). *Pandore, poème en trois chants*. Artus-Bertrand.
- CHÉNIER, A. (1826). *Œuvres posthumes d'André Chénier : Augmentées d'une notice historique*. Guillaume.
- CHOUBA SKHIRI, F. (2009). « La Terre Menstrue ». In Éliane Chiron (dir.), *Paysages croisées. La part du corps*, (77-89). Publications de la Sorbonne.
- CHOUBA SKHIRI, F. (2016). *Matrice*. Catalogue d'exposition (Paris, 14 mai 2016 au 5 juin 2016). Elbirou Art Gallery.
- CLAUDEL, P. (1994). *Œuvres diplomatiques : 1927-1929*. L'Âge d'homme.
- COLLOT, M. (1988). « Le thème selon la critique thématique ». *Communications*, 47, 79-91.

- DALÍ, S. (1993). « De la Beauté Terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style ». *Minotaure*, 3, 69-76.
- DE COVARRUBIAS. (1943). *Tesoro de la lengua castellana*. Altafulla.
- DELACROIX, E. (1986). *Des critiques en matière d'art*. L'Échoppe.
- DE LA CRUZ, S. J. I. (1982). *Inundación castálida*. Castalia.
- DE SEVILLA, S. I. (1982). *Etimologías*, vol. I. Biblioteca de autores cristianos.
- DE LA TORRE, A. (2016). *Las fisuras del género*. Toxosoutos.
- DELEUZE, G. (1986). *Foucault*. Gallimard.
- CORREA, G. (1957). «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca». *PMLA*, 72(5), 1060-1084.
- ECO, U. (1979). « Sémiologie des messages visuels ». *Communications*, 15, 11-51.
- ELIOT, T.S. (1971). *On Poetry and Poets*. Faber & Faber.
- ELLCOCK, S. (2019). *All Good Things: A Treasury of Images to Uplift the Spirits and Reawaken Wonder*. September Publishing.
- FLAUBERT, G. (1936). *Madame Bovary*. Introduction, notes et variantes par Édouard Maynial. Librairie Garnier Frères.
- FLAUBERT, G. (2000). *Trois contes*. Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1966). *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2001). *Des espaces autres* (Conférence du 14 mars 1967), *Dits et écrits 1954-1975*, T. Iv, texte 360. Gallimard.
- GALLAIS, P. (1992). *La fée à la fontaine et à l'arbre : un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*. Rodopi.
- GARCÍA LORCA, F. (1986). *Obras completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Aguilar.
- GAUTIER, T. (1880). *Fusains et eaux-fortes*. G. Charpentier.
- GAUTIER, J. (1867). *Le Livre de Jade*. Bibliothèque nationale de France.
- GAUTIER, J. (1909). *Le collier des jours : le troisième rang du collier*. Vol. 3. F. Juven.
- GAUTHIER, X. (1973). *Léonor Fini*. Le musée du proche.
- GERMAIN, S. (2015). *Quatre actes de présence*. Point.
- GUÉNON, R. (1948). « Louis Cattiaux, Le Message Retrouvé ». *Études Traditionnelles*, 275-280.
- GUTHRIE, W. K. C. (1986). *Historia de la filosofía griega. Volumen II : La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito*. Gredos.

---

## Références bibliographiques

- HEIDEGGER, M (1986). « Époque des conceptions du monde » in *Chemins qui ne mènent nulle part*. Gallimard.
- HERACLITE. (1986). *Fragments*. Texte établi, traduit et commenté par Marcel CONCHE. PUF.
- HÉSIODE. (1964). *Théogonie, Les Travaux et les jours*, Le Bouclier, traduit par Paul Mazon, « Collection des Universités de France ». Les Belles Lettres.
- HOMÈRE. (1965). *L'Odysée*. Présentation et traduction par Médéric Dufour et Jeanne Raison. Flammarion.
- HUGO, V. (1859). *La Légende des siècles*. Tome 1. Hetzel.
- HUYSMANS, J-K. (1948). *Là-bas*. Crété.
- HUYSMANS, J-K. (1977). *À rebours*. Gallimard.
- JEANNEROD, A. (2015). « Correspondances baudelairiennes entre couleur et littérature chez Joris-Karl Huysmans ». *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiales*, 14, 1-21.
- JEANNEROD, A. (2011). « Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans : fiction ou non-fiction ? ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 111(2), 341-356.
- JEANNEROD, A. (2013). « Huysmans et la peinture d'histoire : l'*ut pictura poesis* comme outil critique ». *Littérature, Arts, Médium*, 411-514.
- JULIA, I. ; JACQUINOT, A. (2018). *Auguste Pointelin (1839-1933). La clarté intime de la terre*. Mare & Martin.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. & NANCY, J-L. (1978). *L'absolu littéraire*. Le Seuil.
- LAVANIEGOS, M. (2019). *Los saberes de la modernidad. Aproximaciones desde el arte II*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MASCUS TULLIUS CICERO (1835). *Œuvres complètes de Cicéron. Lettres revues par M. de Golbery*, Tome 9. Panckoucke
- MESKIMMON, M. (2003). *Women making art: History, subjectivity, aesthetics*. Routledge.
- MENDIETA, A. et al. (2004). *Ana Mendieta: earth body, sculpture and performance, 1972-1985*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, Smithsonian Institution.
- MICHELET, J. (1861). *La mer*. Hachette.
- MIQUEL, A. (2017). *La géographie humaine au monde musulman jusqu'au milieu du XIe siècle. Le milieu naturel*. De Gruyter.
- NEDDAF, G. (2008). *Le concept de nature chez les présocratiques*. Klincksieck.
- NERVAL, G. (1973). *La Pandora*. Éditions Garnier Frères.

- NICOL, F. & PERRIGAULT, L. (2014). *La scène érotique sous le regard*. Presses universitaires de Rennes.
- NOVALIS (2004). *Semences*. Traduit de l'allemand par Olivier Schefer. Allia.
- OLIVIER, G. A. (1792). Encyclopédie Méthodique. Histoire Naturelle. Insectes. Tome septième. Panckoucke, Imprimeur-Libraire, hôtel de Thou.
- OTHONIEL, J-M. (2015). *L'herbier merveilleux : notes sur le sens caché des fleurs dans la peinture*. Actes Sud et Isabella Stewart Gardner Museum, Boston USA.
- PASTOUREAU, M. (2013). *Vert. Histoire d'une couleur*. Éditions du Seuil.
- PÉRÈS, H. (1990). *Esplendor de Al-Andalus: la poesía andaluza en árabe clásico s. XI*. Hiperión.
- PERSE, S. J. (1972). *Œuvres complètes*. Vol. 240. Gallimard.
- PROPP, V. (2015). *Morphologie du conte*. Seuil.
- PROUST, M. (1924). *A la recherche du temps perdu : A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Vol. 2. Éditions de la Nouvelle revue française.
- PROUST, M. (1971). *La Poésie ou les lois mystérieuses. Contre Sainte-Beuve*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- PRZYBOS, J. « Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). Actes du Colloque International ». *Société des Études Romantiques*, 1990, 243-245.
- RIMBAUD, A. (1999). *Œuvres complètes*. Poésie, prose et correspondance. Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel. Le Livre de poche.
- ROCHE, J. (1924). *La Minéralisation de Dudley Craving Mac Adam*. Imprimerie Croutzet et Depost.
- SARTRE, J-P. (1995). *Carnets de la drôle de guerre*. Gallimard.
- SAJALOLI, B. & SERVAIN-COURANT, S. (2013). Zones humides et littératures. *Actes de la journée d'études 2011*. Vincennes, Groupe d'Histoire des Zones humides, 8, 9-13.
- SCHILLER, F. (1854). *Poésies de Schiller*. Traduction par Xavier Mermier. Charpentier.
- SHEETS-JOHNSTONE, M. (2009). *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Imprint Academic.
- SPRAY, T. (2001). « Performing Autoethnography : An Embodied Methodological praxis ». *Qualitative Inquiry*, 7, 606-732.
- SULLIVAN, G. (2004). *Art Practice as Research Inquiry in the Visual Arts*. Teachers College, Columbia University.

- TODOROV, T. (1998). *Le jardin imparfait. La pensée humaniste en France*. Grasset.
- TOMAS, I. (2003). « Éloge du vin, équation intime dans un carrefour de sensations » in IÑARREA LAS HERAS, I. (Éd.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* (Vol. 2, 143-152). Universidad de la Rioja.
- TROUSSON, R. (1965). *Un Problème de Littérature Comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie*. Lettres Modernes.
- YOURCENAR, M. (1968). *L'Œuvre au Noir*. Gallimard.
- VALÉRY, P. (1957). *La Jeune Parque*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Gallimard.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. (1993). *L'Ève future*. Éditions l'Âge d'Homme.
- VON GOETHE, J. W. (1881). *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde: Seinem Denkmal*. Wilhelm Hertz.
- WILDE, O. (1993). *Salomé*. Flammarion.
- (1977). « Le Sphinx », dans *Œuvres II*. Stock.
- WILDENSTEIN, A. et al. (1994). *Odilon Redon : Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné, mythes et légendes*. Vol. II. Wildenstein institute.

### **3. Études théoriques : sciences de l'imaginaire, archétypologie et mythodologie**

- ABECASSIS, A. et al. (1983). *Sophia et l'âme du monde*. Cahiers de l'Hermétisme. Albin Michel.
- ALBOUY, P. (1985). *La création mythologique chez Victor Hugo*. José Corti.
- ALLEAU, R. (1958). *De la nature des symboles*. Flammarion.
- ARENDT, H. (1972). *La crise de la culture*. Gallimard.
- AROLA, R. (2006). *Croire l'incroyable ou L'Ancien et le Nouveau dans l'histoire des religions*. Beya.
- AROLA, R. (2015). *Cuestiones simbólicas. Las formas básicas*. Herder.
- BAREL, Y. (1979). *Le paradoxe et le système. Essai sur le fantastique social*. PUF.
- BARTHES, R. (1959). *Mythologies*. Seuil.
- BATAILLE, G. (1987). *Lettres à Roger Caillois*. Folle Avoine.
- BECKER, U. (2003). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona : Robinbook.

- BELFIORE, J-C. (2010). Dictionnaire des croyances et symboles de l'Antiquité. Larousse in extenso.
- BENEDICT, R. (2019). *Patterns of culture*. Routledge.
- BERTIN, G. (2005). *Un imaginaire de la pulsation, lecture de Wilhelm Reich*. Presses de l'Université de Laval.
- BERTIN G. ; LIARD, V. (2008). *Les Grandes images : lecture de Carl Gustav Jung*. PUL.
- BERTIN G. ; RAUZY, D. (2011). *Pour une autre politique de la Culture*. L'Harmattan.
- BIERDERMANN, K. (1989). Lexikon der Symbole. Édition française sous la direction de Michel Cazenave, Encyclopédie des symboles. LGF.
- BIÈS, J. (1968). « Empédocle et l'Orient ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 27(4), 365-403.
- BLAISE, F., JUDET DE LA COMBE, P., ROUSSEAU, Ph. (1996). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*. Presses universitaires du Septentrion.
- BOCCALI, R. (2016). « Le regard d'Orphée ou la vision iconoclaste ». *Poli-femo. Nuova serie di Lingua e Letteratura*, 11-12, pp. 53-68.
- BONNEFOY, Y. (1981). Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique. Flammarion
- BOURDEAU, M. (2002). « La réception du positivisme au début du XXe siècle : état des lieux ». *Bulletin de la Sabix*, 30, 57-62.
- BRAGA, C. (1999). *10 studii de arhetipologie (Dix Études d'archétypologie)*. Éditions Dacia.
- BRAGA, C. (2003). « Anarhetipul sisfârsitul postmodernității » [« L'anarchétype et la fin de la postmodernité »]. *Observator cultural*, 165-166.
- BRAGA, C. (2006). *De l'archétype à l'anarchétype*. Éditions Dacia.
- BRAGA, C. (2010). «Imagination, imaginaire, imaginal. Three concepts for defining creative fantasy». *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 6(16), 59-68.
- BRAGA, C. (2012). « Archétype, anarchétype, eschatype ». *Iris*, vol. 33, *Imaginaire et perception*, 11-22.
- BRAGA, C. (2018). *Pour une morphologie du genre utopique*. Classiques Garnier.
- BRAGA, C. (2019a). *Archétypologie postmoderne. D'Œdipe à Umberto Eco*. Honoré Champion Éditeur.
- BROWN, N. O. (1969). *Hermes the Thief*. Vintage Books.

- BRUN, J. (1969). *Le retour de Dionysos*. Desclée.
- BRUN, J. (1992). *Le Rêve et la machine. Technique et extase*. La Table Ronde.
- BRUNEL, P. (2017). « Rimbaud et le voleur de feu ». *L'Amitié guériniennne. Revue annuelle des Amis des Guérin*, 196, 81-98.
- BRUNEL, P. (2012). « Gérard de Nerval : de La Pandora à Pandora ». In Rytz, J. (Éd.), *Pandora. Zur mythischen Genealogie der Frau. Pandore et la généalogie mythique de la femme (151-160)*. Universitätsverlag Winter.
- BRUNEL, P. (2002). *Dictionnaire des mythes féminins*. Éditions du Rocher.
- BRUNEL, P. (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. PUF.
- BRUNEL, P. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éditions du Rocher.
- BOUCHARD, G. (2013). « Pour une nouvelle sociologie des mythes sociaux ». *Revue européenne des sciences sociales*, 51, 95-120.
- CAIOZZO, A. (2012). *Femmes médiatrices et ambivalentes : Mythes et imaginaires*. Armand Colin.
- CAMPBELL, J. (2010). *Le Héros aux mille et un visages*. Éditions Oxus.
- CAMPBELL, J. (2011). *Des mythes pour se construire*. Éditions Oxus.
- CASSIRER, E. (2000). *La Théorie de la relativité d'Einstein*. Cerf.
- CASSIRER, E. (1993). *Le Mythe de l'État*. Gallimard.
- CASSIRER, E. (1972). *La philosophie des formes symboliques*. Minuit.
- CASSIRER, E. (1973). *Langage et mythe. À propos du nom des dieux*. Minuit.
- CASSIRER, E. (1975). *Essai sur l'homme*. Minuit.
- CARD, Ch., R. (1996). « The Emergence of Archetypes in Present-Day Science and its Significance for a Contemporary Philosophy of Nature ». *Dynamical Psychology. An Interdisciplinary Journal of Complex Mental Processes*, 1-20.
- CASTORIADIS, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. Seuil.
- CASTORIADIS, C. (1996). *La montée de l'insignifiance*. Seuil.
- CASTORIADIS, C. (1999). *Figures du pensable*. Seuil.
- CASTORIADIS, C. (2004). « Ce qui fait la Grèce, d'Homère à Héraclite. *La Création humaine II. Séminaires 1982-1983*. Seuil.
- CENCILLO, L. (1998). *Los mitos. Sus mundos y su verdad*. Biblioteca de autores Cristianos.
- CERBELAUD, D. (2016). *Sophie. La figure biblique de la Sagesse et ses interprétations*. Honoré Champion.

- CHARLES, S. (2004). *Lipovetsky et Charles. Les temps hypermodernes*. Grasset.
- CHEMAIN-DEGRANGE, A. ; BOUVIER, P. (2015). *Gilbert Durand. De l'enracinement au rayonnement*. Éditions de l'Université Savoie Mont-Blanc.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Laffont / Jupiter.
- CIRLOT, J. E. (1958). *Diccionario de símbolos tradicionales*. Luis Miracle.
- COLLOGNAT, A. (2016). *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine*. Place des éditeurs.
- CORBIN, H. (1964). « Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal ». *Cahiers internationaux de symbolisme*, 6, 3-26.
- CORBIN, H. (1953). « La Sophia Éternelle ». *Revue de culture européenne*, 5, 11-44.
- DARAKI, M. (1994). (1985). *Dionysos*. Arthaud.
- DARAKI, M. (1994). *Dionysos et la déesse terre*. Flammarion.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit.
- DARIANE, C. (2013). *Salomé danse-t-elle ? Enquête sur les représentations littéraires et chorégraphiques d'un mythe féminin aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Doctoral dissertation, Pau.
- DETIENNE, M. (1977). *Dionysos mis à mort*. Gallimard.
- DE ROUGEMONT, D. (1961). *Comme toi-même. Essai sur les mythes de l'amour*. Albin Michel.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2019). « Racine ou tourbillon ? ». *Le Soulèvement infini*. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1999). *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*. Gallimard.
- DUBY, G. (1974). *Apologie pour l'histoire*. A. Colin.
- DUCHEMIN, J. (1974). *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*. Les Belles Lettres.
- DUMÉZIL, G. (1966). *Mythe et Épopée*. Gallimard.
- DUMÉZIL, G. (1970). *Les dieux souverains des indo européens*. Gallimard.
- DURAND, G. (1952). *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Gallimard.
- DURAND, G. (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Gallimard.
- DURAND, G. (1959). *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Gallimard.

---

## Références bibliographiques

- DURAND, G. (1964). *L'imagination symbolique*. PUF.
- DURAND, G. (1963). *Aspects du mythe*. Gallimard.
- DURAND, G. (1969). *Les grands textes de la sociologie moderne*. Bordas.
- DURAND, G. (1965). « Les gnosés, structures et symboles archétypes ». *Cahiers internationaux de symbolisme*, 8, 15-34.
- DURAND, G. (1966). « La création artistique comme configuration dynamique des structures ». *Eranos Jahrbuch*, 35, 97-98.
- DURAND, G. (1979a). *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*. Dunod.
- DURAND, G. (1979b). *Science de l'homme et tradition*. Berg International, l'Île Verte.
- DURAND, G. (1986a). « Les mythèmes du décadentisme ». *Décadence et Apocalypse. Cahiers du C.R.I.S.M.*, 3-16.
- DURAND, G. (1986b). « La sortie du XXe siècle ». *Pensées hors du rond. La liberté de l'esprit*, 12, 70-97.
- DURAND, G. (1986c). « Permanence et dérivations du mythe de Mercure ». *Mythos, Actes du Colloque inter., sobre els valors heuristics de la figura mitica d'Hermes* (1985), G.R.I.M., Univ. de Barcelona. 5-27.
- DURAND, G. (1987). « Permanence du mythe et changements de l'histoire ». *Colloque de Cerisy, Le Mythe et le mythique*. Albin Michel.
- DURAND, G. (1989). *Beaux-Arts et archétypes*. La religion de l'Art. PUE.
- DURAND, G. (1996a). *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. Albin Michel.
- DURAND, G. (1996b). *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par D. Chauvin. Ellug.
- DURAND, G. (1996c). *Science de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*. Albin Michel.
- DURAND, G. (1996d). « Compte rendu » sur Cl. G. Dubois, *Le Baroque en Europe et en France*. *Bulletin de Liaison des Centres de Recherches sur l'Imaginaire*, 6, 28-30.
- DURAND, G. (2000). « Redondances mythiques et renaissances historiques ». *La Renaissance ou l'invention d'un espace*. Éditions Universitaires de Dijon, pp. 21-33.
- DURAND, G. (2010). *La sortie du XXe siècle*. CNRS.
- DURAND, G. (2016). *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Dunod.

---

## Références bibliographiques

- DURAND-SUN, C. (2019). « La pensée durandienne et l'imaginaire chinois ». *Iris*, 39, 1-26.
- DURAND, Y. (1989). *L'exploration de l'imaginaire. Introduction à la modélisation des Univers Mythiques*. L'Espace bleu.
- DURAND, Y. (2005). *Une technique d'étude de l'imaginaire : l'anthropologique test à 9 éléments (l'AT9)*. L'Harmattan.
- DUCH, L., LAVANIEGOS, M., & SOLARES ALTAMIRANO, B. (2012). *Mito y romanticismo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- ÉLIADE, M. (1949). *Le retour du mythe*. Gallimard.
- ÉLIADE, M. (1963). *Aspects du mythe*. Gallimard.
- ÉLIADE, M. (1968). *Traité d'histoire des religions*. Gallimard.
- ÉLIADE, M. (1976). *Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. I. Payot.
- ÉLIADE, M. (1979). *Images et symboles*. Gallimard.
- FAIVRE, A. (1980). « Un Hermès généreux ». In Maffesoli, M. *La Galaxie de l'Imaginaire : dérive autour de l'œuvre de Gilbert Durand* (221-224). Berg International.
- FAIVRE, A. (1988). « D'Hermès-Mercure à Hermès Trismégiste : au confluent du mythe et du mythique ». *Présences d'Hermès Trismégiste*. 24-48.
- FAURE, P. (1963). « La grotte de Léra (Kydonias) et la nymphe Akakallis ». *Études crétoises*, 15-16, 197-199
- FINTZ, C. (2000). *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*. Tome I et II. L'Harmattan.
- FINTZ, C. (2012). *Le poème imaginal du corps, de l'œuvre et de la société*. L'Harmattan.
- FINTZ, C. (2016). « De l'entre et de l'imaginaire ». *Iris*, 37, 121-134.
- FINTZ, C., & COSTA, V. (2020). *Exploration de l'entre-corps : imaginaire et émotions*. Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes.
- FLORES-FERNÁNDEZ, M. (2021). « El resurgir de Pandora como *mythe d'espoir*: una lectura ecofeminista del imaginario de la catástrofe ». *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, 10, 159-172.
- FRAZER, J. G. (1981). *Mythes sur l'origine du feu*. Petite Bibliothèque Payot.
- GÉLY, V. (2002). « Pandore ». In Brunel, P. (Éd.), *Dictionnaire des mythes féminins* (1501-1507). Éditions du Rocher.
- GINESTE, L. (2001). *L'Alchimie expliquée par son langage*. Devry.

- GODEAU, F. (2012). « Le vaisseau Pandore : histoire d'une traversée, de l'Europe vers l'Amérique (sur Henry James, Pandora, 1884) ». In Rytz, J. (Éd.), *Pandora. Zur mythischen Genealogie der Frau. Pandore et la généalogie mythique de la femme* (175-184). Universitätsverlag Winter.
- GRAVES, R. (1999). *Les mythes grecs*. Tomes I et II. Hachette.
- GUILLAMAUD, P. (1988). « L'essence du *kairos* ». *Revue des Études Anciennes*. Tome 90, 3-4, 359-371.
- GUTIÉRREZ, F. (2012a). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Milenio.
- GUTIÉRREZ, F. (2012b). « La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos ». *Thélème*, 27, 175-189.
- GUTHRIE, W. K. C. (1957). *In the Beginning: Some Greek Views on the Origins of Life and the Early State of Man*. Methuen.
- GUTHRIE, W. K. C. (1986). *A History of Greek Philosophy: Volume 5, The Later Plato and the Academy*. Cambridge University Presse.
- HALÉVY, M. (2016). *Éloge du romantisme : La contre-modernité*. Laurence Massaro Éditions.
- HALLEUX, R. (1970). « Fécondité des mines et sexualité des pierres dans l'Antiquité grécoromaine ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 48(1), pp. 16-25.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D. (2017). *El despertar del alma. Dioniso y Ariadna: mito y misterio*. Ariel.
- HILLMAN, J. (1975). *Re-visioning psychology*. Harper & Row.
- HILLMAN, J. (1977). « The Pandaemonium of images: C. G. Jung's contribution to Know Thyself ». *New Lugano Review*, 3, 35-45.
- HILLMAN, J. (1982). « Anima Mundi: The Return of the Soul to the World ». *Spring*, 71-93.
- HILLMAN, J. (2004). *Archetypal psychology*. Spring.
- HILLMAN, J. (2007). *Mythic figures*. Spring.
- JAMES, E. O. (1989). *Le culte de la Déesse-Mère dans l'histoire des religions*. Éditions Le Mail.
- JEANMAIRE, H. (1951). *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Payot.
- JOURDAN, F. (2006). « Dionysos dans le Protreptique de Clément d'Alexandrie. Initiations dionysiaques et mystères chrétiens ». *Revue de l'histoire des religions*, (3), 265-282.
- JUDEN, B. (1984). *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*. Éditions Slatkine.

---

## Références bibliographiques

- JUNG, C. G. (1967). *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Genève : Librairie de l'Université, Georg & Cie.
- JUNG, C. G. (1973). *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*. Textes recueillis par A. Jaffé, trad. Dr R. Cahen et Y. Le Lay. Gallimard.
- JUNG, C. G. (1980). *Psychologie du transfert*. Albin Michel.
- JUNG, C. G. (1988). *Essai d'exploration de l'inconscient*. Laffont-Gontier.
- JUNG, C. G. (1989). *La vie symbolique*. Albin Michel.
- JUNG, C. G. (1991). *Essais sur la symbolique de l'esprit*. Albin Michel
- (1998). *Sur l'Interprétation des rêves*. Albin Michel.
- JUNG, C. G. ; KERÉNYI, K. (1993). *Introduction à l'essence de la mythologie*. Petite Bibliothèque Payot.
- KERÉNYI, K. (1980). *The gods of the Greeks*. New York : Thames & Hudson, 1951.
- KERÉNYI, K. (1997). *Prometheus : archetypal image of human existence*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- KERÉNYI, K. (1996). *Dionysos: archetypal image of indestructible life*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press.
- KERÉNYI, K. (1996). *Hermes: Guide of souls*. Spring
- KOLAKOWSKI, L. (1990). *La presencia del mito*. Cátedra.
- LAKOFF, G. (1990). «The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas?». *Cognitive Linguistics*, 1, 39-74.
- LAVANIEGOS, M. (2021). « Jean-Jacques Wunenburger y la crisis de las imágenes ecológicas » in *Interpretatio. Revista de hermenéutica*, 6(1), 203-211.
- LE BERRE, A. (2004). *De Prométhée à la machine à vapeur. Cosmogonies et mythes fondateurs à travers le temps et l'espace*. Presses Universitaires de Limoges.
- LE QUELLEC J-L. & SERGENT, B. (2017). *Dictionnaire critique de mythologie*. CNRS Éditions.
- LE QUELLEC, J-L. (2013). *Jung et les archétypes : Un mythe contemporain*. Sciences Humaines.
- LEVI-STRAUSS, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Plon, Pocket.
- LEVI-STRAUSS, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Plon.
- LEVI-STRAUSS, C. (1968). *L'Origine des manières de table*. Plon.
- LÉVÊQUE, P. (1988). « Pandora ou la terrifiante féminité ». *Kernos*, 1, 49-62.
- LIPOVETSKY, G. (2004). *Les temps hypermodernes*. Grasset.

---

## Références bibliographiques

- LIPOVETSKY, G. (2006a). *La société de déception*. Les Éditions Textuel.
- LIPOVETSKY, G. (2006b). *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*. Gallimard.
- LOREAUX, N. (1996). *Né de la terre : mythe et politique à Athènes*. Seuil.
- LOREAUX, N. (1989). *Les expériences de Tirésias : le féminin et l'homme grec*. Gallimard.
- LOWY, L. (2006). « Le capitalisme comme religion ». *Raisons politiques, Presses de Science Po*, 203-220.
- LYOTARD, J. F. (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Les Éditions de Minuit.
- MAFFESOLI, M. & PESSIN, A. (1978). *La Violence fondatrice*. Champ Urbain.
- MAFFESOLI, M. (1980). *La Galaxie de l'Imaginaire : dérive autour de l'œuvre de Gilbert Durand*. Berg International.
- MAFFESOLI, M. (1982). *L'Ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*. Librairie des Méridiens.
- MAFFESOLI, M. (1988). *Le Temps des tribus*. Librairie des Méridiens.
- MAFFESOLI, M. (1992). *La transfiguration du politique. La tribalisation du monde*. Grasset.
- MAFFESOLI, M. (1996). *Éloge de la raison sensible*. Grasset.
- MAFFESOLI, M. (2007). *Le réenchantement du monde*. Éditions la Table Ronde.
- MAFFESOLI, M. (2009). *Iconologias. Nuestras idolatrías posmodernas*. Península.
- MAFFESOLI, M. (2014). *L'Ordre des choses : penser la postmodernité*. CNRS.
- MAFFESOLI, M. ; PESSIN, A. (1978). *La Violence fondatrice*. Champ Urbain.
- MAFFESOLI, M. ; SCHENEIDER, M. ; WUNENBURGER, J-J., *et al.* (1987). *Le mythe et le mythique*. Colloque de Cerisy. Albin Michel.
- MALRAUX, A. (1926). *La Tentation de l'Occident*. Grasset
- MARCUSE, H. (1966). *Eros and civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*. Beacon Press.
- MARTINS PORTANOVA BARROS, A. (2014). « Gilbert Durand, le montagnard qui a défié la rive gauche de la seine ». *Sociétés*, 123, 91-100.
- MATTEI, R. (1993). *De l'Utopie du progrès au règne du chaos*. L'Age d'Homme, Mobiles.
- MATTHEWS, C. (2001). *Sophia. Goddess of Wisdom, Bride of God*. Quest Books, Theosophical Publishing House.

---

## Références bibliographiques

- MAURON, Ch. (1962). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. José Corti.
- MAZURE, M. A. (1863). *Dictionnaire étymologique de la langue française usuelle et littéraire*. Librairie Classique D'Eugène Belin.
- MERLEAU-PONTY, M. (2012). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- MONNEYRON, F. (2014). « Gilbert Durand et l'étude des mythes ». *Sociétés*, 123, 41-49.
- MONTORO ARAQUE, M. (2005). *Représentations imaginaires du corps au XXe siècle*. Comares.
- MONTORO ARAQUE, M. (2010). *Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui*. Peter Lang.
- MONTORO ARAQUE, M. (2013). « Imaginaire du mal au XXe siècle : de la revisitation mythique à la réalité apocalyptique du quotidien ». *Caietele Echinoux*, 24, 251-265.
- MONTORO ARAQUE, M. (2016). *L'entre-deux : corps et création interculturels*. Nueva York / Berne : Peter Lang S.A. Editions scientifiques internationales.
- MONTORO ARAQUE, M. (2018). *Gautier, au carrefour de l'âme romantique et décadente*. Peter Lang.
- MONTORO ARAQUE, M. (2019a). « Horizons mythologiques : 50 ans et pas une ride ! ». *Acta Litt&Arts, Iris*, 39.
- MONTORO ARAQUE, M. (2019b). « Braga, Corin. Archétypologie postmoderne. D'Œdipe à Umberto Eco. Paris : Honoré Champion, coll. Convergencias (Antiquité-XXIe siècle) ». *Amaltea. Revista De mitocrítica*, 11, 101-106.
- MONTORO ARAQUE, M. (2021). « Réécritures contemporaines autour de la notion identitaire : vers l'hypernarcissisme ? ». *Caietele Echinoux*, 41, 175-193.
- MOREAU, J. (2009). « Le scénario de groupe : une approche par les mythes » in *Actualités en analyse transactionnelle*, 130(2), pp. 16-31.
- MORENO SAINZ, M. L. (2004). *Anarchisme argentin (1890-1930) : contribution à une mythanalyse*. ANRT, Atelier national de reproduction des thèses.
- MORIN, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Minuit.
- MORIN, E. (1962). *L'esprit du temps*. Grasset.
- MORIN, E. (1977). *La méthode : la nature de la nature*. Paris : Seuil.
- MUCCHIELLI, L. (1993). « L'homme moderne vit toujours des mythes ». *Sciences Humaines*, 24, 17-21.

---

## Références bibliographiques

- NEUMANN, E. (1954). *The Origins and History of Consciousness*. Princeton University Press.
- NEUMANN, E. (2009). *La Gran Madre. Un fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Editorial Trotta.
- NIETZSCHE, F. (1951). *Par delà le bien et le mal*, trad. Geneviève Bianquis. Éditions Montaigne.
- ORTIZ-OSÉS, A. (1993). *Las claves simbólicas de nuestra cultura. Matriarcalismo, patriarcalismo, fatriarcalismo*. Anthropos.
- ORTIZ-OSÉS, A. (1996). *La Diosa Madre*. Trotta.
- OTTO, W. (1969). *Dionysos, le mythe et le culte*. Mercure de France.
- PANOFSKY, E. (2014). *La boîte de Pandore. Les métamorphoses d'un symbole mythique*. Hazan.
- PESSIN, A. (1992). *Le mythe du peuple et la société française au XIXe siècle*. PUF.
- PESSIN, A. (2000). *L'imaginaire utopique aujourd'hui*. PUF.
- PICOT, J-C. (2022). *Empédocle. Sur le chemin des dieux*. Les belles lettres.
- PY, A. (1963). *Les mythes grecs dans la poésie de Victor Hugo*. Librairie Droz.
- PRÉMONT, L. (1965). *Le mythe de Prométhée dans la littérature française contemporaine (1900-1960)*. Presses de l'Université Laval.
- RADO, L. (2009). *The Modern Androgyne Imagination : A Failed Sublime*. University Press of Virginia.
- REICH, W. (1973). *L'éther, Dieu et le diable*. Payot.
- RICOEUR, P. (1960). *Finitude et culpabilité II. La symbolique du mal*. Aubier-Montaigne.
- RICOEUR, P. (1969). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Seuil.
- RICOEUR, P. (1984). « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social ». *Autres temps*, 2(1), 53-64.
- RUDHARDT, J. (2006). *Les dieux, le féminin, le pouvoir : enquêtes d'un historien des religions*. Labor et Fides.
- RUDHARDT, J. (1990). « L'eau et les divinités de l'eau dans la religion grecque ». In Collectif, *Le grand livre de l'eau*. (31-39). La Manufacture.
- SARTRE, J-P. (1936). *L'imagination*. Gallimard
- SARTRE, J-P (1942). *L'Imaginaire*. Gallimard.
- SÁNCHEZ CAPDEQUÍ, C. (1999). *Imaginación y sociedad: una hermenéutica creativa de la cultura*. Editorial Tecnos.

---

## Références bibliographiques

- SÉCHAN, L. (1951). *Le Mythe de Prométhée*. PUF.
- SELLIER, PH. (1984). « Qu'est-qu'un mythe littéraire ? ». *Littérature*, 55, 112-126.
- SERRES, M. (1969). *Hermès I. La communication*. Minuit
- SERRES, M. (1972). *Hermès II. L'interférence*. Minuit.
- SERRES, M. (1974). *Hermès III. La traduction*. Minuit.
- SERRES, M. (1977). *Hermès IV. La distribution*. Minuit.
- SERRES, M. (1980). *Hermès V. Le passage du Nord-Ouest*. Minuit.
- SLADEK, M. (1993). *L'étoile d'Hermès : fragments de philosophie hermétique*. Albin Michel.
- SCHNEIDER, M. (2010). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Siruela.
- SNYDER, P. (2016). *Une brève histoire des déesses*. Fides.
- SOLARES ALTAMIRANO, B. (2007). *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*. Anthropos.
- SOLARES ALTAMIRANO, B. (2021). *Imaginarios de la naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica*. Editorial Itaca (UNAM).
- SOLIÉ, P. (1988). *La Femme essentielle. Mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils-Amants*. Éditions Seghers.
- TAUBE, K. (1995). *Mythes aztèques et mayas*. Éditions du Seuil.
- THIBAUDIER, V. (2011). *100% Jung*. Éditions Eyrolles.
- THOMAS, J. (1998). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Ellipses.
- TROUSSON, R. (1976). *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Droz.
- TROUSSON, R. (1981). *Thèmes et mythes, questions de méthode*. Éditions Universitaires de Bruxelles.
- VERJAT, A. (1989). *El retorno de Hermes. Hermenéutica y ciencias humanas*. Anthropos.
- VERNANT, J-P. (1963). « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs ». *L'Homme*, 3, 12-50.
- VERNANT, J-P. (1974). *Mythe et société en Grèce ancienne*. La Découverte.
- VERNANT, J-P. (1985). *La Mort dans les yeux : figures de l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Hachette.
- VERNANT, J-P. (1999). *L'Univers, les dieux et les hommes. Récits grecs des origines*. Seuil.

- VERNANT, J-P. (2007). *Œuvres. Religions, rationalités, politique*. Seuil.
- VIERNE, S. (1980). *Le retour du mythe*. Bibliothèque de l'Imaginaire. PUG.
- VON FRANZ, M-L. (1982). *Les mythes de création*. La Fontaine de Pierre.
- WALTER, F. O. (2017). *Essais sur le mythe*. Traduction Pascal David. Editions Allia
- WALTER, Ph., SIGANOS, A. & CHAUVIN, D. (2005). *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Imago.
- WUNENBURGER, J-J. (1994). « Mytho-phorie : formes et transformations du mythe ». *Religiologiques*, 10, 49-70.
- WUNENBURGER, J-J. (1995). *La vie des images*. Presses Universitaires de Strasbourg.
- WUNENBURGER, J-J. (1997). *Philosophie des images*. PUF.
- WUNENBURGER, J-J. (2013). *L'imaginaire*. PUF.
- WUNENBURGER, J-J. (2019). « Mai 1968 : La fête des Dieux ». *Carnets*, 16, 1-10.

#### **4. Études sur l'imagination de la matière archétypale : les quatre éléments**

- BACHELARD, G. (1938). *La Psychanalyse du feu*. José Corti
- BACHELARD, G. (1942). *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. José Corti.
- BACHELARD, G. (1943). *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. José Corti.
- BACHELARD, G. (1948). *La Terre et les Rêveries de la volonté : essai sur l'imagination des forces*. José Corti
- BACHELARD, G. (1948). *La Terre et les Rêveries du repos : essai sur l'imagination de l'intimité*. José Corti.
- BACHELARD, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. PUF.
- BACHELARD, G. (1960). *La poétique de la rêverie*. PUF.
- BACHELARD, G. (1961). *La Flamme d'une chandelle*. PUF.
- BURCKHARDT, T. (1967). *Alchemy : Science of the Cosmos, Science of the Soul*. Stuart & Watkins.
- DURAND, G. (1977a). « Symbolisme des eaux ». *Encyclopædia Universalis France*. Vol. 5. 890-892.

- DURAND, G. (1977b). « Symbolisme du feu ». *Encyclopædia Universalis France*. Vol. 6. 1051-1055.
- DURAND, G. (1977c). « Symbolisme du ciel ». *Encyclopædia Universalis France*. Vol. 4. 487-489.
- DURAND, G. (1972). « Le symbolisme de la Terre ». *Encyclopaedia Universalis France*. Vol. 15. 979-980.
- KRELL, J. F. (1994). *Tournier élémentaire*. Purdue University Press.

## 5. Physique, imaginaire et neurosciences

- BACHELARD, G. (1937). *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine*. Félix Alcan.
- BINION, R. (1982). *Introduction à la psychohistoire*. PUF.
- BRAGA, C. (2019b). « Imagination Studies in the Era of Neurosciences ». *Transylvanian Review*, 25(3), 101-121.
- CAILLOIS, R. (1978). *Le Champ des signes. Récurrences dérobées : aperçu sur la continuité et l'unité du monde physique intellectuel et imaginaire ou premiers éléments d'une poésie généralisée*. Hermann.
- SERRES, M. (2018). *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce : fleuves et turbulences*. Minuit.
- VON FRANZ, M-L. (1978). *Nombre et temps, psychologie des profondeurs et physique moderne*. La Fontaine de Pierre.

## 6. Études sur le paysage et sur les humanités environnementales

- ANTILL, J.P. (2020). *Sophia Geography. Exploring spirituality. Landscape and Archetypes. A Neo-Pagan Tehology*. Harpagornis.
- BACHELARD (1950). *Paysages. Étude pour quinze burins d'Albert Flocon*. PUF.
- BELLINI, P. (2014) « Les paysages hybrides de l'ère technologique : biopouvoir, identité et utopie ». *Caietele Echinox*, 27, 295-306.
- BERINGUIER, C. (1991). « Manières paysagère : une méthode d'étude des pratiques ». *Géodoc*, 35.

---

## Références bibliographiques

- BERQUE, A. (1984). « Paysage-empreinte, paysage matrice : éléments de problématique pour une géographie culturelle ». *L'Espace géographique*, 19, 33-34.
- BERQUE, A. (1990). *Médiance de milieux en paysage*. GIP Reclus.
- BERQUE, A. (1993). « L'écoumène : mesure terrestre de l'Homme, mesure humaine de la Terre : pour une problématique du monde ambiant ». *L'Espace géographique*, 4, 299-305.
- BERQUE, A. (2008). *La pensée paysagère*. Archibooks.
- BERQUE, A. et al. (1994). *5 propositions pour une théorie du paysage*. Champ Vallon,
- BERTRAND, G. (1978). « Le paysage entre la nature et la société ». *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, 49(2), 239-258.
- BOCCALI, R. (2013). « Merleau-Ponty et l'écosystème du visible. Pour une phénoménologie de l'espace topologique ». In Manola, A. (Éd.), *Théories et pratiques écologiques : de l'écologie urbaine à l'imagination environnementale* (233-248). Presses universitaires de Paris Ouest.
- BOCCALI, R. (2017). « Morphologie aquatiques : écologie du paysage et rêverie matérialisante ». *Bachelardiana*, 10, 37-49.
- BOUVET, R. & WHITE, K. (2008). « Le Nouveau territoire. Exploration géopoétique de l'espace ». *Figura. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, 18.
- BRAGA, C. (2014). « Chronotopes et paysages utopiques », *Caietele Echinox*. 27, 221-233.
- BRAGG, E. A. (1996). « Towards ecological Self: deep ecology meets constructivist self-theory ». *Journal of Environmental Psychology*, 16, 93-108.
- BUELL, L. (1995). *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*. Harvard University Press.
- BUXTON, R. (1992). « Iphigénie au bord de la mer ». *Pallas*, 38, 209-215.
- BUXTON, R. (2004). *The complete world of Greek mythology*. Thames & Hudson.
- BUXTON, R. (2017). *Forms of astonishment. Greeks Myths of Metamorphosis*. Oxford University Press.
- CAILLOIS, R. (1962). *Esthétique généralisée*. Gallimard.
- CAILLOIS, R. (1981). *L'écriture des pierres*. Flammarion.
- CAILLOIS, R. (2014). *Pierres*. Xavier Barral.
- CAIOZZO, A. (2018). *Paysages et utopie*. Presses Universitaires de Valenciennes.

- CALDERÓN ROCA, B. (2018). *Valores e identidad de los paisajes culturales. Instrumentos para el conocimiento y difusión de una nueva categoría patrimonial*. EUG.
- CARRIÓN, A. (2015). *Plan Nacional de Paisaje Cultural*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- CASEY, E.S. (1974). « Toward an archetypal imagination ». *Spring: An Annual of Archetypal Psychology and Jungian Thought*, 1-32.
- CAUQUELIN, A. (2004). *L'invention du paysage*. PUF
- CHIRON, E., TRIKI, R., KOSENTINI, N. (2009). *Paysages croisés. La part du corps*. Publications de la Sorbonne.
- CLEMENT, G. (1999). *Le jardin planétaire*. Albin Michel.
- CLEMENT, G. (2007). *Le jardin en mouvement : de la Vallée au champ via le parc André-Citroën et le jardin planétaire*. PSens & Tonka.
- CLEMENT, G. (2012). *Jardins, paysage et génie naturel*. Fayard, coll. Collège de France.
- COLLOT, M. (2011). *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Actes sud éditions.
- COLLOT, M. (2005). *Paysage et poésie : du Romantisme à nos jours*. José Corti.
- CORBIN, A. (2001). *L'homme dans le paysage*. Éditions Textuel.
- CORBIN, H. (1983). *Face de Dieu, face de l'homme. Herméneutique et soufisme*. Flammarion.
- COSGROVE, D. E. (1998). *Social formation and symbolic landscape*. University of Wisconsin Press.
- DAMES, M. (2004). *Merlin and Wales. A Magician's Landscape*. Thames & Hudson.
- DA LISCA, C. (2017). « Les paysages aquatiques des symbolistes belges ou les paysages de l'âme ». *Palabras e imaginarios del agua. Les mots et les imaginaires de léau*. AFUE, 381-389.
- DERUNGS, K. (2010). *Mitologische Landschaft Schweiz. Mythos und Kult im Alpenland*. Neuausgabe. Édition Amalia.
- DONNADIEU, P., PERIGORD, M. (2005). *Clés pour le paysage*. Orphrys.
- DONNADIEU, P., PERIGORD, M., SCAZZOSI, L., (2007). *Le paysage : entre natures et cultures*. A. Colin.
- FLORES-FERNÁNDEZ, M. (2021). « Identités de Pandore : à la rencontre du paysage comme image de soi ». *Caietele Echinox*, 40, 251-268.

- GAGNEBIN, M. (1982). « La représentation fantasmatique du paysage comme condition de sa possibilité et de sa perception ». In Dagognet, F. (Éd.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage : actes du colloque de Lyon*, (134-156). Presses Universitaires de France.
- GODEAU, F. (2008). « Mémoire littéraire, imaginaire paysageant : l'exemple des lectures proustiennes du paysage ». *Les Cahiers de la Compagnie du Paysage*, 5, 113-123.
- GRÉSILLON, É. ; SAJALILO, B. (2020). « Environmental Forms: Landscape Sources Of The Sacred ». *Forms of Experienced Environments: Questioning Relations between Humans, Aesthetics, and Sciences*, 118-135.
- GRÉSILLON, É. ; SAJALILO, B. (2018). *Par bois, monts et marais. De l'ici-bas à l'au-delà*. Presses Universitaires Panthéon Sorbonne.
- GUILLAUMIN, J. (1975). « Le paysage dans le regard d'un psychanalyste, rencontre avec les géographes ». *Cahiers du centre de recherche sur l'environnement géographique et social*, 3, 12-35.
- GUILLAUMIN, J. (2017). *Le sacré de la nature*. Presses Universitaires Panthéon Sorbonne.
- HALLÉ, F. (2008). *Aux origines des plantes. Tome 1, Des plantes anciennes à la botanique du XXI siècle*. Fayard.
- HALLÉ, F. (2013). *Un jardin après la pluie*. Armand Collin.
- JULLIEN, F. (2014). *Vivre de paysage, ou l'impensé de la raison*. Gallimard.
- KALAORA, B. (1998). *Au-delà de la nature l'environnement. L'observation sociale de l'environnement*. L'Harmattan.
- KOPYTIN, A.I. (2020). « The eco-humanities as a way of coordinating the natural and human being ». *Ecopoiesis: eco-human theory and practice*, 1(1), pp. 6-16.
- KRELL, J. F. (2020). *Ecocritics and Ecoskeptics: A Humanist Reading of Recent French Ecofiction*. Liverpool University Press.
- LAIDLI, A. (2014). « Quand y a-t-il paysage ? ». *Acta Fabula*. 15(7).
- LUGINBUHL, Y. (1989). *Paysages. Textes et représentation du paysage du Siècle des Lumières à nos jours*. La Manufacture.
- MADERUELO RASO, J. (2010). *Paisaje y patrimonio*. Abada.
- MARIN, L. (1973). *Utopiques : jeux d'espaces*. Les Éditions de Minuit.
- MEITINGER, S. (2006). *Espaces et paysages : représentations et inventions du paysage de l'Antiquité à nos jours*. L'Harmattan.
- MILANI, R. (2007). *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva.

---

## Références bibliographiques

- MONTORO ARAQUE, M. (2002). « Quand le paysage se décline au féminin. Desbiolles et Le petit col des loups ». *La littérature au féminin*, 471-484.
- MONTORO ARAQUE, M. (2014). « Ut pictura poesis ou ut pictura paradisis ? Lecture croisée des paysages gautiéristes ». *Caietele Echinox*, 27, 196-210.
- MONTORO ARAQUE, M. (2022). « E “o abismo ficou”...: leitura ecopoética dos “estados-limites” da paisagem ». *Revue esphasas*. Sous presse.
- MURRAY SCHAEFER, R. (1979). *Le paysage sonore*. Traduit par Sylvette Gleize. J-C. Lattès.
- MURPHY, M. E. (2021). *Myth and Mother Earth: Exploring the Landscape of Individuation Through the Eyes of Gaia*. Pacifica Graduate Institute.
- NASH, R. (1997). « Archetypal Landscapes and the Interpretation of Meaning ». *Cambridge Archaeological Journal*, 7(1), 57-69
- NOGUÉ, J. (2009). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva.
- NYS, P. (1995). « Paysage et représentation : la Terre comme paysage ». *Géographie et Cultures*, 13, 23-34.
- PERLUSS, E. A. (2004). *Landscape archetypes: Islands, valleys, mountains, and deserts*. Pacifica Graduate Institute.
- POULLAOUEC, P., et al. (1999) *Le paysage, territoire d'intentions*. L'Harmattan.
- RANCIÈRE, J. (2020). *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. La Fabrique.
- ROGER, A. (2001). *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Flammarion.
- ROGER, A. (1997). *Court traité du paysage*. Gallimard.
- ROGER, A. (1995). *La théorie du paysage en France, 1974-1994*. Éditions Champ Vallon.
- ROSZAK, T., GOMEZ, M.E., KANNER, A. (1995). *Ecopsychology. Restoring the Earth, healing the mind*. Sierra Club Books.
- RYAN, J. & BARDON, G. (1989). *Mythscapes: Aboriginal Art of the Desert*, Victorian National Gallery, Melbourne.
- SANSOT, P. (2009). *Variations paysagères*. Payot et Rivages.
- SCHAMA, S., (1999). *Le paysage et la mémoire*. Le Seuil.
- SCHEYDER, P. (2022). *Des arbres à défendre ! George Sand et Théodore Rousseau en lutte pour la forêt de Fontainebleau (1830-1880)*. Le Pommier.
- BESS, M. (2011). *La France vert clair. Écologie et modernité technologique 1960-2000*. Champ Vallon.

- SUBERCHICOT, A. (2012). *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Honoré Champion.
- THÉBAUD, P. (2007). *Dictionnaire des jardins et paysages*. Éditions Jean Michel Place.
- TITO LUCRECIO CARO (2010). *La naturaleza*, traduit par Francisco Socas. Gredos.
- TORRE, A. (2008). « Un ‘tournant spatial’ en histoire ? : Paysages, regards, ressources ». *Annales. Histoire, sciences sociales*, 63(5), 1125-1144.
- TORRES-MÁRQUEZ, M. (2018). « El paisaje como patrimonio sensitivo. El registro perceptual del paisaje » in Belén Calderón Roca, *Valores e identidad de los paisajes culturales. Instrumentos para el conocimiento y difusión de una nueva categoría patrimonial*. EUG.
- WHITE, K. (1992). « Elements of geopoetics ». *Edinburgh Review*, pp. 88, 163-178.
- WUNENBURGER, J-J- (2016). *L’imagination géopoïétique*. Mimesis.
- WUNENBURGER, J-J. (2018). « Imaginaires écosophiques et traditions monothéistes ». In CAIOZZO, A. et MONTORO ARAQUE, M. (Éd.), *Le jardin, entre spiritualité, poésie et projections sociétales : approches comparatives*. PUV.
- WUNENBURGER, J.J (2018). « Les trois âges de l’eau : mythique, positif, écologique : vers une nouvelle esthétique et éthique de H2O ». *Écologie politique de l’eau, rationalités, usages et imaginaires*, 29-44.

## **7. Études sur la philosophie hermétique. Alchimie occidentale et orientale**

- ALLEAU, R. (1953). *Aspects de l’Alchimie traditionnelle*. Éditions de Minuit.
- ALLEAU, R. (1976). *La science des symboles. Contribution à l’étude des principes et des méthodes de la symbolique*. Petite Bibliothèque Payot.
- ALLEAU, R. (2008). *Alchimie*. Allia.
- AROLA. R. (2020). *La actualidad del hermetismo. El mensaje de Louis Cattiaux*. Herder.
- AROLA. R. (2015). *El símbolo renovado*. Herder.
- AROLA. R. (2006). *Croire l’incroyable ou L’Ancien et le Nouveau dans l’histoire des religions*. Beya.
- BACHELARD, G. (1953). *Le matérialisme rationnel*. PUF.

---

## Références bibliographiques

- BONARDEL, F. (2011). *La voie hermétique : introduction à la philosophie d'Hermès*. Dervy.
- BONARDEL, F. (1993). *Philosophie de l'Alchimie : grand œuvre et modernité*. PUF.
- BONARDEL, F. (1980). « Le mythe et l'alchimie : les deux images paradoxales de l'eau et de la montagne ». *Collectif, Le Retour du mythe*. P.U.G.
- DELBOY, H. (2006). « Essai sur le symbolisme alchimique appliqué à l'héliographie », préface in *La vérité sur l'invention de la Photographie*.
- Artero, J. (2014). *Julien Champagne : Apôtre de la Science Hermétique*. Le Mercure Dauphinois.
- ELIADE, M. (1956). *Forgerons et alchimistes*. Flammarion.
- ELIADE, M. (1976). *Le mythe de l'alchimie*. Le Livre de Poche.
- ELIADE, M. (1935). *L'alchimie asiatique*. L'Herne.
- GÉTY, A. (1992). *La Déesse. Mère de la nature vivante*. Seuil.
- GEORG, L. (1996). *Arcana mundi: Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*. Editorial Gredos.
- GRANET, M. (1934). *La Pensée chinoise*. La Renaissance du livre.
- HALÉVY, M. (2017). *Alchimie et Hermétisme, Science et philosophie*. Oxus.
- HONGFAN, S. (1999). *La Grande Règle*. You-Fen.
- HUTIN, S. (1951). *L'Alchimie*. PUF.
- HUTIN, S. (1966). *Extrait de Commentaires sur le Mutus Liber*. Les Liens qui libèrent.
- JUNG, C.G. (1951). *Aïon*. Albin Michel.
- JUNG, C.G. (1955). *Mysterium conjunctionis*. Albin Michel.
- JUNG, C.G. (1970). *Psychologie et alchimie*. Éditions Buchet Chastel.
- KAHN, D. & MATTON, S. (1995). *Alchimie : art, histoire et mythes*. Actes du colloque international de la Société d'Étude de l'Histoire de l'Alchimie. (Paris, Collège de France, 14-15-16 mars 1991). S.E.H.Á ; Arché.
- PERNETY, A-J. (1972). *Dictionnaire mytho-hermétique*. Denoël.
- POISSON, Albert. (1891). *Théories et symboles des alchimistes. Le Grand- Œuvre, suivi d'un essai sur la bibliographie alchimique du XIXe siècle*. Bibliothèque Chacornac.
- VAN LENNEP, J. (1984). *Alchimie : contribution à l'histoire de l'art alchimique*. Dervy.

VAN LENNEP, J. (1966). *Art et alchimie : étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*. Meddens.

- VON FRANZ, M-L. (1995). *La psychologie de la divination*. Albin Michel.

## 8. Études sur le rapport entre mythes alchimiques et le sel

- COUVREUR, S. (1999). *Chou King (Shujing). Les Annales de la Chine*, traduit par Séraphin Couvreur. Éditions You Feng.

- DE LOCQUES, N. (1664). *Les vertus magnétiques du sang. De son usage interne et externe pour la guérison des maladies*. L'impr. de Jacques le Gentil.

- DE VIGENÈRE, B. (1618). *Traité du feu et du sel*. Veuve Abel Langelier.

- DUCHÉ-GAVET, V. & LAPACHERIE, J-G. (2003). *Du sel : actes de la journée d'études « Le sel dans la littérature française »*. Atlantica.

- FISCHER, E. (2018). *Les Promesses du sel. Les femmes des terres salées*. Calmann-Lévy.

- FLORES-FERNÁNDEZ, M. (2021). « Mitos alquímicos y representaciones herméticas en el imaginario femenino de la sal ». *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 13, 5-17.

- FLORES-FERNÁNDEZ, M. (2022). « Corps et territoire : lecture de l'identité féminine dans le paysage de sel ». *Echinox Journal*, 42, 317-335.

- FULCANELLI. (1965). *Les Demeures Philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand Œuvre*. Éditions Pauvert.

- GLEIZES, D. ; REYNAUD, R. (2017). *Machines à voir : pour une histoire du regard instrumenté. (XVIIe-XIXe siècles)*. Presses Universitaires de Lyon.

- GÓMEZ MIEDES. B. (2003). *Comentarios sobre la sal*. Vol. III. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- GOURGAUD, H. (1987). *L'arbre aux trésors. Légendes du monde entier*. Éditions du Seuil.

- HOCQUET, J-C. (2001). *Hommes et Paysages du sel. Une aventure millénaire*. Actes Sud.

- IVANOFF, J. (1997). « Ballade sur la mer salée : Essai de mythologie comparée sur le thème du sel ». *Science Tribune*.

- LATHAM, J. E. (1982). *The religious Symbolism of Salt*. Éditions Beauchesne.

- LEFEBVRE, E. (1882). *Le sel*. Vol. 1. Hachette et Cie.

- LE MER, F. (2014). *Le Mulon rouge de Guérande*. Éditions du Paléon.
- LENNEP, J. (1999). *Alchimie du sens : Ouvrage comportant une contribution à la défense de l'esthétique relationnelle*. La part de l'œil.
- MOINIER, B. & WELLER, O. (2015). *Le Sel dans l'Antiquité ou les cristaux d'Aphrodite*. Les Belles Lettres.
- MOINIER, B. & DRUEKE, T. B. (2008). « Aphrodite, sex and salt: from butterfly to man ». *Nephrology Dialysis Transplantation*, 23(7), 2154—2161.
- PERRICHET-THOMAS, Ch. (1993). « La symbolique du sel dans les textes anciens ». *Mélanges Pierre Lévêque. Anthropologie et société*. Tome 7. Université de Franche-Comté.
- SINCÈRE, J. (1896). *Aux amants de la mer*. Châteauroux.
- SMITHSON, R. (1996). *The Collected Writings*. University of California Press.
- SOLARES ALTAMIRANO, B. (2012). *Uixtocihuatl o el simbolismo sagrado de la sal*. Anthropos.
- TAROT, C. « De l'Antiquité au monde Moderne : Le sel du baptême. Avatar d'un rite, complexité d'un symbole ». *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée*, 35, 281-302.

## 9. Géopoétique, écocritique et écoféminisme

- AUGÉ, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.
- BAIRD CALLICOT, J. (2010). *Éthique de la terre*. Éditions Wildproject.
- BERTRAND, A. (2014). *L'archémythe des Amazones*. Lulu.
- BOCCALI, R. (2010). *L'eco-logia del visibile. Merleau-Ponty teorico dell'immanenza trascendentale*. Mimesis.
- BONNEMAISON, J. (2004). *La géographie culturelle*. Éditions du C.T.H.S.
- BOURG, D., FRAGNIÈRE, A. (2014). *La pensée écologique, une anthologie*. PUF.
- CAMBOURAKIS, I. (2018). « Un écoféminisme à la française ? Les liens entre mouvements féministe et écologiste dans les années 1970 en France ». *Genre & Histoire*, 22.
- COLLECTIF. (2017). *Faire partie du monde. Réflexions écoféministes*. Remue-Ménage.
- DALY, M. (1978). *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*. Beacon Press.

- D'EAUBONNE, F. (1951). *Le complexe de Diane*. Julliard.
- D'EAUBONNE, F. (1962). *L'amazone bleue*. Hachette.
- D'EAUBONNE, F. (1974). *Le féminisme ou la mort*. Pierre Horay.
- D'EAUBONNE, F. (1978b). *Écologie et féminisme : Révolution ou mutation ?* Libre & Solidaire.
- D'EAUBONNE, F. (1978a). *Les bergères de l'Apocalypse*. Jean-Claude Simoën.
- D'EAUBONNE, F. (1979). « Le corpuscule des Dieux ». *Avenirs en dérive*, 5, 111-149.
- D'EAUBONNE, F. (1999). « Feminism-Ecology: Revolution or Mutation? ». *Ethics and the Environment*, 4(2), 175-177.
- D'EAUBONNE, F. (2001). *Mémoires irréductibles. De l'entre-deux-guerres à l'an 2000*. Dagorno.
- D'ERM, P. (2017). *Sœurs en écologie. Des femmes, de la nature et du réenchantement du monde*. La Mer salée.
- DESCOLA, Ph. (2005). *Par delà nature et culture*. Gallimard.
- FISCHER, A. (2002). *Radical ecopsychology, Psychology in the service of life*. State University of New York Press.
- FORMAN, R. & GODRON, M. (1986). *Landscape ecology*. John Wiley and Sons.
- FOUCAULT, M. (2009). *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*. (Conférences du 7 décembre et du 21 décembre 1966). Lignes.
- FOUCAULT, M. (2004). « Des espaces autres ». *Empan*, 54(2), 12-19.
- FROLOVA, M. et al. (2003). «El paisaje en las políticas públicas de Francia y España: desde la protección del monumento a la gestión del espacio». *Estudios geográficos*, 64(253), 605-621.
- GLOTFELTY, C., & FROMM, H. (1996). *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press.
- HACHE, É. (2016). *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*. Cambourakis.
- HADOT, P. (2004). *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*. Gallimard.
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- HARAWAY, D & Kenney, M. (2015). «Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene ». In Davis, H. & Turpin, E. (Éd.) *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Open humanities Press, pp. 255-270.

- LAPOUGE, G. (1973). *Utopie et civilisations*. Librairie Weber.
- LARRÈRE, C. (1997). *Les philosophies de l'environnement*. PUF.
- LARRÈRE, C. (2011). *Du bon usage de la nature : pour une philosophie de l'environnement*. Flammarion
- LARRÈRE, C. (2012). « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 22, 105-121.
- LARRÈRE, C. (2015). « La nature a-t-elle un genre ? Variétés d'écoféminisme ». *Cahiers du Genre*, 59(2), 103-125.
- LARRÈRE, C., et al. (2017). *Les inégalités environnementales*. La Vie des idées.
- LATOUR, B. (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. La Découverte.
- LATOUR, B. (2015). *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique*. La Découverte.
- LÉVY, B. (2014). « Géographie, mythe, conte, archétype : une introduction » in *Le Globe*, 154, 5-16.
- NÆSS, A. (2020). *Une écosophie pour la vie. Introduction à l'écologie profonde*. Points.
- MAFFESOLI, M. (2017). *Écosophie : Une écologie pour notre temps*. Éditions du Cerf.
- MERCHANT, C. (1980). *The death of nature: Women, ecology, and the scientific revolution*. Harper & Row.
- MIES, M & SHIVA, V. (1998). *Écoféminisme*. Traduction par Edith Rubistein. L'Harmattan.
- MONTORO ARAQUE, M. (2023). « Realidades, duendes y otros exotismos : el agua en Granada como 'geosímbolo' ». In. Montoro Araque, M. (Éd.). *Imaginación geopoïetica y eco-poéticas del paisaje del agua*. Peter Lang. (Sous presse).
- RABHI, R. (2010). *La Tristesse de Gaïa*. Actes Sud.
- WARREN, K. J. (2003). *Filosofías ecofeministas*. Icaria.

## 10. Études gynocritiques et sociologiques

- ALBISTUR, M. ; ARMOGATHE, D. (1977). *Histoire du féminisme français*. Tome 1. Des femmes.

---

## Références bibliographiques

- ARBOUR, K-M. (1984). *French Feminist Re-visions Wittig, Rochefort, Bersianik and d'Eaubonne. Re-write Utopia*. University of Michigan.
- BRAUN, F. (1987). « Matriarcat, maternité et pouvoir des femmes ». *Anthropologie et sociétés*, 11(1), 45-55.
- CAUVIN, J. (1994). *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture. La révolution des symboles au néolithique*. CNRS Éditions.
- CAZENAVE, M. (2012). *Visages du féminin sacré*. Entrelacs.
- COHEN, C. (2003). *La femme des origines: images de la femme dans la préhistoire occidentale*. Herscher.
- COUTRAS, J. (1989). « Les pratiques spatiales des sexes : quelles problématiques ? ». *Espace Populations Sociétés*, 1, 111-115.
- DERRIDA, J. (1987). « Geschlecht, différence sexuelle, différence ontologique ». *Psyché, Invention de l'autre*. Galilée.
- DE BEAUVOIR, S. (1949). *Le Deuxième sexe*. Gallimard.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit.
- D'EAUBONNE, F. (2008). *Une Femme nommée Castor. Mon amie Simone de Beauvoir*. L'Harmattan.
- D'ERM, P. (2017). *Sœurs en écologie : Des femmes, de la nature et du réenchantement du monde*. La Mer Salée.
- DUBY, G & PERROT, M. (2002). *L'histoire des femmes en Occident. Tome IV. Le XIXe siècle*. Éditions Perrin.
- DUBY, G & PERROT, M. (2002). *L'histoire des femmes en Occident. Tome V. Le XXe siècle*. Éditions Perrin.
- DURKHEIM, E. (1895). *Les Règles de la méthode sociologique*. Félix Alcan.
- FILLOUX, J. (2002). « La peur du féminin : de 'La tête de Méduse' (1972) à 'La féminité' (1932) ». *Topique*, 78, 103-117.
- FREMONT, A. et al. (1984). *Géographie sociale*. Masson.
- FOUCAULT, M. (1966). *Les Mots et les Choses*. Gallimard.
- GANDON, A-L. (2009). « L'écoféminisme : une pensée féministe de la nature et de la société ». *Recherches féministes*, 22(1), 5-25.
- GANGE, F. (2006). *Avant les dieux, la mère universelle*. Alphée.
- GIMBUTAS, M. (1980). « The early civilization of Europe ». *Indo-European Studies* 131.

- GIMBUTAS, M. (1991). *The language of the Goddess: Unearthing the hidden symbols of Western civilization*. Harper Collins.
- GIMBUTAS, M. (2006). *Le langage de la déesse*. Traduit de l'américain par Camille Chaplain et Valérie Morlot-Duhoux. Éditions des femmes-Antoinette Fouque.
- GLISSANT, É. (1991). *Poétique de la Relation*. Gallimard.
- GROSZ, E. (1994). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press.
- HARAWAY, D. (2015). « Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: Making kin ». *Environmental humanities*, 6(1), 159-165.
- HARAWAY, D. J., ALLARD, L., GARDEY, D., & MAGNAN, N. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*. Exils.
- ILLICH, I. (1971). «The Dawn of Epimethean Man». In B. Landis & E. S. Tauber, *In the Name of Life: Essays in Honor of Erich Fromm* (161-173). Holt, Rinehart and Winston.
- ILLICH, I. (1976). *Une société sans école*. Barral.
- ILLICH, I. (1982). *Le genre vernaculaire*. Seuil.
- MARTÍNEZ VICTORIO, L.J. (2010). « Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin del Siglo ». In LOSADA, J. M. *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea* (593-606). Bari.
- MAINGUENEAU, D. (1999). *Féminin Fatal*. Descartes & Cie.
- MAINGUENEAU, D. (2002). « Esthétique de la femme fatale » in. ANDRE, J; JURANVILLE, A. *Fatalités du Féminin*. PUF.
- MILLER, J.A. (2005). « La feminización del mundo » in *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Paidós.
- NOCHLIN, L. (1993). *Femmes, art et pouvoir : et autres essais*. Paris : Jacqueline Chambon Éditions.
- PREUSSER, H-P., RÉTIF, F. & RYTZ J. (2012). *Pandora: Zur mythischen Genealogie der Frau / Pandore et la généalogie mythique de la femme*. Universitätsverlag Winter.
- PRIEUR, M. (2002). « Legal Provisions for Cultural Landscape Protection in Europe » in *UNESCO World Heritage Centre. 2002. Cultural Landscapes: the Challenges of Conservation*. Paris, UNESCO, WHC Papers, 7, 150-156.
- RUDHARDT, J. (1986). « Pandora : Hésiode et les femmes ». *Museum Helveticum*, 43, 231-246.

- SCHMITT, J-C. (2001). *Ève et Pandora. La création de la première femme*. Gallimard.
- SÉCHAN, L. (1929). « Pandora, l'Ève grecque ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 23, 3-36.
- SENNETT, R. (2010). *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*. Albin Michel.
- SISSA, G. (2000). *L'âme est un corps de femme*. Odile Jakob.
- SNYDER, P. (2016). *Une brève histoire des déesses*. Fides.
- SOROKIN, P. (1957). *Social and Cultural Dynamics*. Porter Sargent.
- TABET, P. (2000). *La construction sociale de l'inégalité des sexes : Des outils et des corps*. L'Harmattan.
- VERNANT, J-P. (2006). *Pandora, la première femme*. Bayard.
- ZEITLIN, F. (1996). « L'origine de la femme et la femme origine : la Pandore d'Hésiode » in BLAISE, F. JUDET DE LA COMBE, P. & ROUSSEAU, Ph. *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*. Presses universitaires du Septentrion.

## FILMOGRAPHIE

- CARDOZO BASTEIRO, N. (2018). *Porque la sal*. [Film]. Boria Producciones.
- GARCÍA TORTOSA, C. (2018). *El tiempo de la sal. Tras las huellas de Víctor Fernández Gopar*. [Film]. Segundo B Producciones.
- KAPLAN, N. (1961). *Gustave Moreau*. [Film]. ODF (Office de Documentation par le Film)
- KEMENCZEI, C. (2010). *Le féminin de la femme*. « Rencontre Féminin-Masculin, regards croisés : Marie-Louise von Franz - Pierre Solié ». [Film]. Association Autour de Marie-Louise von Franz.
- LEWIS, A. (1951). *Pandore et le Hollandais Volant*. [Film]. Dorkay Productions et Romulus Films.
- MACHÍN, M. (2017). *El mar inmóvil*. [Film]. Fe Eléctrica Films.
- READ, D. (1990). *Sur les traces de la déesse*. [Film]. Studio D. Office national du film du Canada.
- ROHSTEIN, B. (1972). *Jean-Marie Domenach et Ivan Illich*. « Un certain regard ». [Film]. Office Nationale de Radiodiffusion, Télévision Française (ORTF).



## INDEX NOMINUM

Cet index comprend les noms propres, les lieux, les thèmes et concepts théoriques.

- ADAM, 136, 173, 197,  
199, 249, 257, 392  
ALLEAU, R., 33, 39, 50,  
53, 110, 224  
AMAZONES, 22, 236,  
354, 363, 414  
ANĀHITĀ, 302  
ANARCHÉTYPE, 97, 107,  
108, 109, 141, 189,  
197, 216, 219, 224,  
226, 228, 271, 338  
ANNE DE BRETAGNE,  
277  
APHRODITE, 14, 76, 272,  
273, 414  
APOLLON, 44, 51, 55,  
175, 183, 245, 251,  
260, 309, 336, 353  
ARCHEPANDORA, 193  
ARCHÉTYPE, XV, XVI,  
6, 10, 12, 22, 25, 27,  
28, 29, 30, 31, 32, 33,  
35, 42, 43, 48, 50, 59,  
63, 75, 76, 77, 85, 88,  
90, 91, 92, 93, 94, 95,  
96, 97, 98, 99, 100,  
101, 102, 103, 104,  
105, 106, 107, 108,  
109, 111, 112, 114,  
115, 117, 118, 120,  
122, 124, 125, 127,  
128, 131, 132, 135,  
141, 143, 149, 174,  
175, 177, 183, 189,  
190, 196, 197, 205,  
206, 213, 219, 220,  
221, 222, 223, 226,  
228, 229, 235, 236,  
246, 258, 259, 260,  
267, 271, 276, 293,  
299, 300, 306, 313,  
316, 322, 323, 326,  
328, 329, 337, 382,  
394  
ARTÉMIS, 121, 347  
ARTÉMIS PARALIA, 288  
ASATYA, 302  
ASTARTÉ, 207  
ATHÉNA, 14, 58  
AYA, 29  
BACCHUS, 44, 65, 399  
BACHELARD, 105, 201,  
208, 253, 264, 266,  
293, 301, 302, 307,  
318  
BACHELARD, G., 4, 30,  
33, 34, 45, 48, 56, 57,  
58, 61, 63, 64, 65, 67,  
72, 80, 81, 87, 94, 95,  
111, 121, 126, 137,  
179, 207, 208, 224,  
235, 305, 329  
BASILE VALENTIN, 35,  
36, 44, 274  
BAUDELAIRE, 21, 37, 38,  
76, 152, 173, 175, 235  
BERQUE, 143, 209, 216,  
232, 234, 239, 240,  
281, 286, 289, 295,  
339  
BONARDEL, F., 33, 34,  
50, 68, 69, 75, 168,  
174, 236, 237  
BONNE MÈRE, 133  
BRAGA, XV, 5, 7, 20,  
22, 28, 31, 105, 106,  
107, 108, 109, 112,  
115, 117, 121, 127,  
134, 137, 138, 149,  
188, 190, 191, 196,  
197, 207, 211, 224,  
228, 235, 271, 282,  
338, 341, 402, 426  
BRETON, 38, 280  
BRUNEL, P., 5, 22, 57,  
144, 150, 182, 183,  
196  
CAMPBELL, J., 89, 100,  
130  
CASSIRER, E., 2, 82, 129  
CASTORIADIS, C., 84,  
85, 220  
CATTIAUX, L., 40, 44,  
45, 73, 411  
CAZENAVE, M., 5, 53,  
322  
CHARON, 301  
CHIMÈRE, 320, 321, 354  
CHOUBA SKHIRI, VII,  
50, 208, 279, 299,  
305, 323, 372  
CHRIST, 73, 242

- CICÉRON, 275  
 CIRCÉ, 145, 320, 354  
 CIRLOT, 65, 66, 123,  
 198, 256, 286, 305,  
 345  
 CYBÈLE, 61, 204, 207,  
 209, 319, 336, 347  
 DALILA, 314  
 DARAKI, M., 61, 63, 64,  
 69, 75, 76, 157  
 DELACROIX, 241, 244,  
 253, 256  
 DELEUZE, 224, 225,  
 226, 231, 327  
 DÉMÉTER, 30, 61, 133,  
 188, 192, 207, 209,  
 245, 306  
 DESCOLA, 220, 239, 272  
 DIANE, 43, 44, 51, 55,  
 415  
 DIONYSOS, 5, 14, 22, 47,  
 48, 52, 53, 55, 56, 60,  
 61, 62, 63, 65, 68, 70,  
 71, 75, 76, 77, 120,  
 122, 145, 147, 148,  
 151, 157, 158, 162,  
 165, 166, 167, 173,  
 174, 175, 176, 177,  
 178, 179, 180, 202,  
 204, 210, 247, 251,  
 308, 336, 377, 395,  
 396, 399, 400, 401,  
 403  
 DURAND, 3, 5, 6, 10, 11,  
 20, 22, 28, 31, 32, 33,  
 34, 35, 36, 42, 44, 45,  
 47, 52, 56, 57, 58, 59,  
 60, 63, 64, 65, 69, 72,  
 74, 75, 76, 79, 80, 81,  
 83, 84, 85, 86, 87, 88,  
 90, 91, 93, 94, 95, 96,  
 97, 98, 99, 100, 101,  
 103, 104, 105, 110,  
 111, 112, 114, 115,  
 116, 117, 118, 120,  
 122, 123, 125, 129,  
 130, 131, 137, 141,  
 143, 144, 145, 146,  
 148, 149, 150, 152,  
 153, 154, 157, 158,  
 161, 162, 163, 165,  
 166, 167, 169, 170,  
 171, 172, 173, 174,  
 177, 179, 180, 182,  
 184, 187, 189, 190,  
 194, 195, 199, 207,  
 210, 212, 214, 216,  
 220, 221, 222, 225,  
 232, 235, 236, 241,  
 245, 246, 247, 248,  
 249, 251, 253, 257,  
 258, 262, 263, 264,  
 268, 269, 293, 302,  
 306, 308, 316, 317,  
 327, 328, 332, 341,  
 380, 382, 396, 398,  
 399, 401, 402  
 ÉDITH, 317  
 ELIADE, 104, 105, 109,  
 264  
 ELIADE, M., 38, 53, 57,  
 84, 104, 122, 229  
 ELPIS, 193  
 EMPEDOCLE, 51  
 ÉPIMÉTHÉE, 192, 199  
 ÉROS, 94, 123, 129, 192,  
 242  
 ÉROS-CUPIDON, 265  
 ESCATHYPE, 107, 108,  
 197  
 EURYDICE, 242, 243,  
 244, 247, 248, 249,  
 250, 253, 254, 255,  
 256, 257, 258, 260,  
 261, 263, 264, 265,  
 355, 387  
 ÈVE, XV, 30, 109, 118,  
 122, 124, 133, 136,  
 148, 167, 172, 173,  
 174, 191, 194, 195,  
 197, 198, 199, 201,  
 202, 214, 225, 247,  
 309, 334, 335, 345,  
 346, 353, 379, 381,  
 393, 419  
 ÈVE-PANDORE, 198,  
 201, 202, 247  
 FEMME-EAU, 74, 102,  
 113, 117, 131, 188,  
 294, 327  
 FEMME-PAYSAGE, XV,  
 298, 335  
 FEMME-PLANTE, XXI,  
 17, 74, 76, 102, 113,  
 116, 117, 118, 125,  
 131, 132, 133, 174,  
 188, 198, 223, 291,  
 294, 306, 308, 310,  
 327, 353, 358, 368,  
 381  
 FEMME-ROCHER, 74,  
 102, 113, 117, 131,  
 188, 291, 294, 327  
 FEMME-TERRE, 74, 102,  
 113, 117, 131, 188,  
 291, 294  
 FOUCAULT, 177, 222,  
 230, 231, 232, 233,  
 234, 390  
 GAÏA, XV, 8, 15, 30, 69,  
 109, 118, 122, 123,  
 125, 133, 134, 148,  
 167, 183, 191, 192,  
 195, 202, 207, 209,  
 210, 211, 212, 214,  
 215, 220, 225, 275,  
 286, 330, 334, 335,  
 379, 381, 416, 426  
 GAÏA-PANDORA, 211,  
 225, 286  
 GALATÉE, 241, 297,  
 303, 309, 310, 314,  
 315, 353, 354, 387  
 GARCÍA LORCA, 102,  
 296  
 GAUTIER, 249, 259  
 GAUTIER, T., 41, 43, 68,  
 173, 174, 203, 385,  
 402  
 GOETHE, 77, 171, 174,  
 213  
 GRANDE DÉESSE, 101,  
 141, 184

GRAVES, 57, 337  
 GUÉRANDE, 232, 277,  
 279, 284, 305, 414  
 HADES, 51  
 HATHOR, 29  
 HÉCATE, 30, 44, 120,  
 209, 306  
 HÉLÈNE, 8, 314, 354,  
 385, 387, 388  
 HÉPHAÏSTOS, 208  
 HÉRA, 51  
 HÉRACLÈS, 302  
 HERMÈS, 5, 22, 34, 40,  
 41, 47, 48, 52, 53, 56,  
 57, 59, 62, 64, 65, 66,  
 67, 68, 69, 70, 71, 74,  
 76, 77, 113, 145, 147,  
 148, 151, 152, 161,  
 163, 165, 167, 169,  
 170, 173, 174, 175,  
 179, 180, 181, 182,  
 183, 184, 208, 209,  
 210, 211, 214, 215,  
 220, 244, 246, 249,  
 250, 256, 258, 259,  
 260, 261, 265, 266,  
 288, 291, 301, 333,  
 377, 398, 404, 412  
 HERMÈS TRISMÉGISTE,  
 40, 68, 74, 398  
 HÉSIODE, 129, 191, 192,  
 198, 208, 211, 213,  
 214, 394, 418, 419  
 HESTIA, 404  
 HUGO, 37, 38, 119, 174,  
 198, 254, 261, 386,  
 393  
 HUIXTOCIHUATL, 30  
 ILLICH, I., 194, 199, 203,  
 209, 210, 211, 213,  
 214, 215, 235, 348,  
 419  
 ISIS, 29, 195, 415  
 JANUBIO, 284  
 JUDÉE, 304  
 JUNG, C. G., 3, 5, 27, 30,  
 31, 33, 45, 46, 47, 48,  
 49, 53, 56, 57, 69, 77,  
 80, 82, 85, 88, 95, 98,  
 100, 101, 102, 117,  
 118, 120, 121, 123,  
 127, 129, 135, 136,  
 143, 160, 161, 221,  
 223, 226, 235, 276,  
 394, 399, 400  
 KALAORA, 273  
 KANT, 2, 27, 221  
 KEMENCZEL, C., 30, 31,  
 211  
 KRONOS, 94, 242, 248,  
 254, 255, 262  
 LA MALAHÁ, 283, 305,  
 367  
 LÉDA, 301, 320, 354  
 LÉVI-STRAUSS, C., 32,  
 35, 81, 83, 84, 100,  
 146  
 LÉVY, 267  
 LÉVY, XVI, 195, 220,  
 271, 339, 389, 413,  
 426  
 LUNE, 38, 40, 44, 45, 50,  
 65, 71, 214, 262, 264,  
 276, 323  
 MAFFESOLI, M., 85, 152,  
 161, 165, 168, 176,  
 177, 178, 398, 401  
 MAGNA MATER, 69, 136  
 MARI, 30  
 MAYA, 30  
 MAYR, 210, 260  
 MAYR, F. K., 59, 69  
 MÉDÉE, 30  
 MÉDUSE, 93, 130, 417  
 MÉLUSINE, 67, 99, 114,  
 120, 122, 274, 381  
 MERCURE, 34, 40, 45,  
 49, 50, 65, 66, 68, 70,  
 71, 183, 208, 210,  
 243, 246, 256, 258,  
 259, 260, 273, 287,  
 323, 350, 397, 398,  
 403, 412  
 MERLEAU-PONTY, 341,  
 407, 414  
 MONTORO ARAQUE, M.,  
 I, VII, 5, 21, 41, 43,  
 47, 68, 69, 145, 152,  
 172, 173, 174, 178  
 MOREAU, XXI, 40, 60,  
 197, 199, 200, 210,  
 240, 241, 242, 243,  
 244, 245, 246, 247,  
 248, 249, 250, 251,  
 252, 253, 254, 255,  
 256, 257, 258, 259,  
 260, 261, 262, 263,  
 264, 265, 294, 297,  
 298, 299, 300, 303,  
 304, 306, 307, 308,  
 309, 310, 314, 316,  
 318, 320, 321, 355,  
 419  
 MOREAU, G., VII, XV,  
 XXI, 1, 14, 40, 41, 44,  
 45, 56, 60, 63, 67, 68,  
 87, 121, 131, 154,  
 155, 165, 168, 173,  
 177, 198, 223, 234,  
 240, 241, 242, 243,  
 321, 326, 341, 346,  
 347, 350, 353, 354,  
 355, 356, 357, 358,  
 359, 360, 361, 362,  
 363, 364, 385, 386,  
 387, 388, 426  
 MORIN, E., 85, 161, 182  
 NANTES, 277, 307  
 NARCISSE, 129, 165,  
 176, 178, 181, 301,  
 303, 308, 353  
 NERVAL, 198, 263, 395  
 NESTIS, 51  
 NEUMANN, E., 6, 9, 31,  
 32, 86, 129, 131, 132,  
 133, 134, 195, 219,  
 228, 235, 382  
 OCEANUS, 275  
 ODILON REDON, 40, 87,  
 123, 201, 212, 306,  
 351  
 OPHÉLIA, 301

ORPHÉE, 113, 129, 176,  
 242, 243, 244, 245,  
 246, 247, 248, 249,  
 250, 253, 254, 255,  
 256, 257, 259, 260,  
 261, 263, 264, 265,  
 355, 387, 388, 394  
 OSIRIS, 29, 114, 195  
 OURANOS, 273  
 PALLAS ATHÉNA, 286  
 PANDORE, XV, 108,  
 109, 141, 156, 189,  
 190, 193, 194, 196,  
 197, 198, 199, 200,  
 201, 202, 203, 204,  
 205, 207, 209, 210,  
 212, 213, 216, 224,  
 242, 246, 268, 272,  
 287, 295, 297, 317,  
 323, 332, 333, 335,  
 337, 338, 346, 348  
 Pandora, V, XV,  
 XVI, 13, 15, 22,  
 30, 31, 32, 65, 66,  
 118, 121, 122, 123,  
 124, 125, 130, 131,  
 132, 134, 139, 144,  
 148, 149, 165, 167,  
 184, 187, 191, 192,  
 193, 194, 195, 196,  
 197, 198, 199, 202,  
 203, 204, 207, 208,  
 210, 211, 213, 214,  
 215, 236, 239, 333,  
 339, 345, 346, 350,  
 351, 369, 378, 381,  
 395, 399, 403, 408,  
 418, 419  
 PERSÉE, 46, 93, 130, 145  
 PERSÉPHONE, 193, 209,  
 245, 336  
 PLATON, 27, 49, 62, 68,  
 103, 193, 211  
 PLUTARQUE, 195  
 POSÉIDON, 286  
 PROMÉTHÉE, 5, 14, 22,  
 44, 47, 48, 52, 53, 55,  
 56, 57, 58, 59, 63, 68,  
 70, 71, 76, 77, 113,  
 118, 129, 143, 146,  
 147, 148, 149, 151,  
 152, 158, 162, 165,  
 166, 167, 168, 169,  
 170, 171, 172, 173,  
 174, 175, 179, 184,  
 191, 192, 200, 208,  
 213, 214, 216, 335,  
 336, 346, 377, 389,  
 396, 400, 403, 404  
 PSYCHÉ, 65, 66, 192,  
 210, 350, 417  
 PUVIS DE CHAVANNES,  
 P., 241  
 PYGMALION, 297  
 RANCIÈRE, J., 8, 84, 183  
 RHÉA, 207, 211  
 RIMBAUD, 38, 171, 301,  
 395  
 ROGER, 34, 120, 171,  
 195, 286, 296, 393  
 SALACIA, 272, 275  
 SALOMÉ, 156, 198, 200,  
 241, 310, 314, 347,  
 381, 385, 386, 387,  
 393  
*SAPHO*, 307, 314, 354  
 SAUER, C., 237, 277  
 SEL, 70, 71, 272, 273,  
 274, 287, 414  
 SÉMÉLÉ, 61, 176, 241,  
 387  
 SOLARES, 109, 274, 275,  
 287, 322, 334  
 SOLARES, B., VII, 6,  
 132, 272, 285  
 SOLEIL, 40, 45, 50, 71,  
 262, 276, 323  
 SOPHIA, XV, 30, 63, 69,  
 109, 118, 120, 121,  
 123, 133, 148, 167,  
 175, 178, 179, 191,  
 195, 202, 203, 204,  
 205, 206, 225, 330,  
 334, 335, 347, 379,  
 381, 393, 396, 402,  
 406  
 SOPHIA-PANDORE, 204,  
 206  
 SOUFRE, 49, 50, 60, 70,  
 71, 273, 287  
 SPHINX, 120, 175, 314,  
 354, 381  
 STENDHAL, 268  
 STYX, 264, 265, 301  
 TERRE MÈRE, 111, 133,  
 184  
 TERRE-MÈRE, 27, 29,  
 31, 32, 72, 93, 101,  
 108, 192, 195, 211,  
 319, 336  
 TÉTHYS, 120, 275  
 THANATOS, 123, 242,  
 244, 248, 255, 262  
 THÉTIS, 61, 336  
 TIAMAT, 29  
 TONANTZI, 203  
 TOURNIER, M., 13, 406  
 URANUS, 211, 275, 278  
 VALÉRY, 129, 248, 267  
 VÉNUS, 44, 45, 109,  
 115, 123, 184, 193,  
 199, 201, 205, 212,  
 264, 273, 280, 303,  
 323, 351, 353, 396  
 VERNANT, J-P., 36, 58,  
 59, 60, 62, 63, 118,  
 182, 191, 196  
 VIERGE MARIE, 136  
 VIRGILE, 264  
 VON FRANZ, M-L., 47,  
 77, 419  
 ZEUS, 51, 57, 58, 145,  
 171, 176, 192, 208,  
 211





## RÉSUMÉ EN ESPAGNOL

Esta tesis propone, mediante una metodología transdisciplinar, cuatro categorías recurrentes que hemos denominado “subarquetipos”, y que se prestan a ser utilizadas como herramienta de análisis mitocrítico y mitanalítico: mujer-agua, mujer-planta, mujer-roca y mujer-tierra. El corpus está estructurado en torno a Gustave Moreau, pintor-poeta vinculado al posromanticismo y simbolismo que contribuye a una nueva representación de lo femenino y del paisaje en una Europa cambiante. Situadas en el corazón de una “cuenca semántica”, según la metodología durandiana, que se extiende desde finales del siglo XIX hasta principios del XXI, las imágenes arquetípicas presentes en la producción de este autor y en un amplio corpus complementario de obras internacionales corroboran el resurgimiento del mito de Pandora y la repetición de los cuatro subarquetipos que hemos definido a lo largo de esta investigación.

Reveladora de los orígenes de la relación antrópica con la naturaleza, la relectura ecocrítica de este relato mítico permite definir todo un sistema de “perennidades”, “derivaciones” y “usuras” (Durand, 1996) por medio de una arquetipología en la encrucijada de lo femenino. Asimismo, el estudio de Pandora nos permitirá considerar una configuración “anarquetípica” (Braga, 2003) que contribuirá a la definición de una nueva noción de arquetipo, término que ha suscitado diversas disputas epistemológicas. Sin embargo, la crítica arquetipal consta de un rico potencial para comprender mejor cómo se ha reactivado el mito de Pandora a partir de las tres identidades que arrastra desde el periodo decadente: desde la Eva fatal, pasando por Sofía como mediadora, hasta Gaïa como portadora de esperanza.

Desde el decadentismo, la profusión de producciones científicas y culturales que evocan a la diosa se esfuerzan por reconstituir esta figura femenina primordial, a pesar de la amenaza de un retorno a los valores prometeicos. Abandonando su dimensión fatal, Pandora da paso a la mediación entre la naturaleza y una herencia biocultural y tecnocientífica, así como a la esperanza que deja en manos de las generaciones futuras. Además, esta deidad encarna el concepto de “arquetopos” (Lévy, 2014), una dimensión geográfica del arquetipo que reconoce en el paisaje la existencia de formas arquetípicas. Del mismo modo, el estudio de esta cuenca semántica pretende explorar las geopoéticas y ecotopías del holismo posmoderno.

Finalmente, la presente investigación se complementa con el proyecto *Imago salis*, una aplicación práctica de la arquetipología en el paisaje de la sal. Este mineral, que encarna el doble simbolismo de la benefactora y destructora Pandora, atestigua la reactivación de este “arquemito” (Bertrand, 2014) femenino.

