

REPRÉSENTER HÉLÈNE À LA RENAISSANCE : DE L'*EXEMPLUM* MYTHOLOGIQUE À L'*EIKON* ARTISTIQUE

Clarisse Evrard

Univ. Lille, ULR 1061 – ALITHILA - Analyses Littéraires et Histoire de la Langue, F-59000
Lille, France, Post-doc ERC AGRELITA

Hélène, de l'épopée homérique aux créations artistiques les plus contemporaines¹, est l'une de ces figures phares de la « mythopoétique² » qui imprègne l'imaginaire collectif et la culture visuelle³. Il est nécessaire de souligner d'emblée la difficulté à retracer de manière synthétique la réception de l'héroïne antique, ce qui s'explique par la plasticité et la dualité du mythe d'Hélène, figure de l'entre-deux, pleine d'ambivalences et d'ambiguïtés⁴ : entre mortelle et déesse, entre victime et coupable, entre vice et vertu, ou encore entre

1. — Charlayn von Solms, *Helena AEΘAON*, assemblage, 2011-2012, 49,5 x 8 x 17 cm. Sur le travail sur l'*Iliade* et l'*Odyssée* par cette artiste constructiviste sud-africaine, cf. *Id.*, *A Homeric Catalogue of Shapes. The Iliad and Odyssey Seen Differently*, Londres, Bloomsbury Academic, 2019.

2. — Le terme est entendu dans le sens qu'en donne Véronique Gély comme étude de la manière dont les œuvres « font » les mythes et les mythes « font » l'œuvre et dont la littérature et les arts sont créateurs de mythes : V. GÉLY, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *VoxPoetica*, 2006, <http://www.vox-poetica.org/sfngc/biblio/gely.html>.

3. — Cet article a été écrit dans le cadre de mon post-doctorat dans le programme de recherches ERC Advanced Grant AGRELITA, « The Reception of Ancient Greece in Premodern French Literature and Illustrations of Manuscripts and Printed Books (1320-1550) : How Invented Memories Shaped the Identity of European Communities », direction Catherine Gaullier-Bougassas, Université de Lille : « The project leading to this article has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement N° 101018777) ».

4. — J.-L. BACKÈS, « Hélène (et la guerre de Troie) », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. P. BRUNEL, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 711-721.

Ce rappel succinct de la matière mythologique en souligne toute la richesse poétique à l'origine d'une longue tradition textuelle et iconographique, qui permet une re-sémantisation du personnage en fonction des enjeux narratifs, symboliques et esthétiques conférés à ses représentations. Ainsi, à la Renaissance, Hélène fait l'objet d'une cristallisation des regards, construits à partir des traditions antiques et médiévales, auxquelles s'ajoutent de nouveaux enjeux, autant de points de vue sur lesquels cet article se propose de revenir. De fait, la bibliographie sur la fortune du mythe d'Hélène est foisonnante, de nombreuses études lui sont consacrées, traitant pour l'essentiel de la littérature et des arts antiques⁶. Les quelques synthèses diachroniques portent principalement sur la littérature européenne et force est de constater que peu d'études lui sont dédiées dans le champ de l'histoire de l'art médiéval et moderne, à l'exception notable d'un article de Victor Stoichita mettant en relation les représentations d'Hélène et la conception occidentale de l'image⁷. Dans ce cadre, le présent article vise à analyser comment les représentations

7. — V. STOICHITA, « À propos d'une parenthèse de Bellori : Hélène et l'*eidôlon* », *Revue de l'Art*, t. 85, 1989, p. 61-63 et *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008, p. 127-151.

Les textes des xv^e et xvi^e siècles maintiennent naturellement la visée moralisante des fables mythologiques et c'est, par conséquent, la mise en valeur de l'histoire d'Hélène comme *exemplum* qui est la plus prégnante. De Benoît de Sainte-Maure à Boccace en passant par l'*Ovide moralisé*, l'épisode de l'enlèvement d'Hélène est devenu un *topos* aux multiples variantes soulignant tantôt sa culpabilité, tantôt son innocence⁸. Par exemple, dans le ms. pour Louis Malet de Graville de la seconde version de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*⁹, c'est une Hélène victime de la violence troyenne qui est mise en exergue dans le texte comme dans l'enluminure. En effet, au fol. 51r^o (fig. 3.1), la reine de Sparte subit l'action : les guerriers envahissent le temple de Cythère et le saccagent, alors que *la royne Helene faisoit humblement ses oraisons* ; le combat fait rage, tandis que *Paris print la dame par la main dextre*. Cette réification du personnage est confirmée par l'image qui montre une Hélène statique et impassible priant au milieu de la bataille ; le peintre accentue le contraste par le corps décapité juste derrière l'orante. La deuxième occurrence la montre suivre calmement Pâris vers le navire qui la mènera à Troie, chemin d'une fatalité acceptée. Inversement, une enluminure d'un ms. de l'*Épître d'Othéa* réalisé vers 1401¹⁰ figure Hélène enlaçant tendrement Pâris, ce qui marque visuellement le refus de montrer la violence du rapt¹¹. Un siècle plus tard, Jean Dufour écrit en 1504 pour Anne de Bretagne les *Vies des femmes célèbres*¹², dont une biographie d'Hélène accompagnée d'une enluminure de Jean Pichore la représentant avec une suivante observer Pâris endormi au fol. 22v^o. Le texte est emblématique du contre-exemple

12. — Nantes, Musée Dobrée, ms. 17. Sur ce texte et sa visée, cf. C. J. BROWN, *The Queen's Library: Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2010, p. 144-166 et M. SZKLINIK, « Mentoring Nobles Ladies: Antoine Dufour's *Vies des femmes célèbres* », dans *The Cultural and Political Legacy of Anne de Bretagne. Negotiating Convention in Books and Documents*, éd. C. J. Brown, Cambridge, D.S. Brewer, 2010, p. 65-80.

que constitue l'épisode : Hélène est le symbole de l'inconduite, cause de la guerre et source de tous les maux pour les hommes. Le premier enlèvement par Thésée constitue en quelque sorte une préfiguration du second : le prince athénien est dédouané de toute responsabilité, c'est la beauté d'Hélène qui est implicitement mise en cause (*En ses jeunes ans, de l'aage de treize ou de XIII ans, ainsi qu'elle jouoit, Theseus, voyant son incredible beaulté, la print et roba*¹³). Dufour crée une distinction axiologique forte, en opposant un portrait mélioratif de Ménélas, *exemplum* du bon roi qui reçoit *treshumainement et gracieusement* Pâris, et la concision de la narration de l'enlèvement soulignant l'ingratitude des amants (*Paris et Helene firent leur appointment et s'en vindrent à Troye*¹⁴). Elle est la femme fatale, *cause de tant d'infortunes*, l'auteur ajoutant même qu'*après la mort de Pâris, non contente, espousa le jeune Deyphebus* et précisant le cynisme destructeur du personnage qui, *en ses vieux jours, se mirant et voyant ses rides, se mocquoit de ceulx qui estoient mors pour elle* en une sentence sans appel quant à la culpabilité d'Hélène incarnant, dans ce texte, le vice et la luxure.



Fig. 3.1 : Histoire ancienne jusqu'à César, Enlèvement d'Hélène, Paris, BnF, français 254, fol. 51r° (source BnF).

13. — S. CASSAGNES-BROUQUET, *Un manuscrit d'Anne de Bretagne. Les Vies des femmes célèbres d'Antoine Dufour*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2007, p. 109.

14. — *Ibid.*, p. 110.

[illegible]

15. — L. SYSON et D. THORNTON, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, Londres, British Museum Press, 2001, p. 12-36.
16. — Sur les peintures de l'histoire de Pâris et Hélène dans l'Italie de la Renaissance, cf. J. MIZIOLEK, « The Story of Paris and Helen in Italian Renaissance Domestic Paintings from the Lanckoroński Collection », *Światowit*, 2003, t.5 (46), p. 15-31.
17. — Liberale DA VERONA, *Enlèvement d'Hélène*, panneau de cassone, 41 x 110 cm, Avignon, Musée du Petit Palais.
18. — C. KLAPISCH-ZUBER, « Les coffres de mariage et les plateaux d'accouchée à Florence : archive, ethnologie, iconographie », dans *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, éd. S. DESWARTE-ROSA, Paris, Klincksieck, 1994, p. 309-323.
19. — DARIO DI GIOVANNI, *spalliere*, ca 1468, huile sur bois, 152 x 239 cm (*Départ pour Cythère*), 153 x 295 cm (*Enlèvement d'Hélène*) et 152 x 242 cm (*Arrivée à Troie*), Baltimore, The Walters Art Museum.
20. — Pour une analyse complète de cet ensemble, cf. J. SPICER, « The Abduction of Helen : A Monumental Series Celebrating the Wedding of Caterina Corner in 1468 », *The Journal of the Walters Art Museum*, vol. 74, <https://journal.thewalters.org/volume/74/essay/the-abduction-of-helen-venetian-spalliere-celebrating-the-wedding-of-catarina-corner-1468>.

Cependant, une nouvelle dimension qui affleure durant cette période concerne les enjeux artistiques et esthétiques qui apparaissent dans les représentations d'Hélène. De fait, quand un artiste choisit de représenter ce mythe, au-delà de sa transposition du textuel au visuel et de sa portée morale et/ou didactique, peuvent se superposer d'autres visées faisant du personnage non seulement une héroïne mythologique mais aussi un objet artistique réflexif. Son enlèvement revêt ainsi de nouvelles significations dans le cadre du *paragone* des arts²³ et de l'émulation entre les artistes. Le peindre ou le sculpter, c'est désormais moins raconter cet épisode de la guerre de Troie que montrer l'habileté de l'artiste à traduire le mouvement de l'enlèvement et à donner une matérialité à la violence du désir de Pâris pour la reine de Sparte. Une gravure de Sebald Beham (1500-1550) des

23. — Sur le *paragone* des arts à la Renaissance, cf. L. FALLAY D'ESTE, *Le Paragone : le parallèle des arts*, Paris, Kincksieck, 2009 (2^e édition).

années 1540-1550²⁴ est représentative de ce changement de visée : à la manière d'un sarcophage antique, la composition prend la forme d'une frise mettant en scène le combat qui oppose quelques guerriers grecs et troyens, tandis qu'Hélène est emmenée sur un bateau. Ce qui prime ici, au-delà de la narration mythologique, est la représentation des corps nus en action, de dos, de profil ou de face et dans différentes positions de manière à souligner l'habileté technique du graveur à figurer le corps en mouvement. Le sculpteur toscan Vincenzo de' Rossi (1525-1587) s'inscrit, quant à lui, dans la tradition figurative des scènes d'enlèvement qui permettent aux artistes de se confronter à la traduction d'un double mouvement entre, d'un côté, la violence de l'agresseur et, de l'autre, la résistance de la victime. Pour le groupe en marbre de Paris²⁵ et Hélène, réalisé vers 1558-1562 et placé dans le jardin de Boboli, il transcrit dans la fixité du matériau la force du désir charnel : Hélène est fermement tenue par le Troyen qui la regarde avec intensité, la bouche entrouverte, alors qu'elle tourne la tête, le repoussant de la main gauche. Mais son expression reste ambiguë, entre détresse et acceptation : *eros* et *pathos* se confondent dès lors pour traduire l'ambiguïté érotique de l'enlèvement.

De plus, représenter le ravissement d'Hélène peut relever d'une démarche réflexive par laquelle l'artiste dialogue avec la tradition visuelle, s'insère dans un dialogue artistique. C'est ainsi que l'*Enlèvement d'Hélène*, modèle perdu de Raphaël (1483-1520), connu par la gravure de Marcantonio Raimondi (ca 1480-ca 1534²⁶) devient une image palimpsestique à laquelle se confrontent de nombreux artistes. L'*Enlèvement d'Hélène* d'après Raphaël devient, en effet, dès le début du Cinquecento, un modèle largement diffusé. C'est le cas dans les arts décoratifs, et tout particulièrement dans la majolique historiée, où la transposition du modèle gravé en une céramique chatoyante devient, pour ainsi dire, une façon de posséder une œuvre du maître à moindre coût. Mais c'est aussi un moyen pour l'artisan de revendiquer un statut d'artiste à part entière. Par

24. — Sebald BEHAM d'après Barthel Beham, *Enlèvement d'Hélène*, 1540-1550, gravure, 25 x 11,5 cm. Londres. British Museum.

25. — L'identification reste incertaine entre Pâris et Thésée, cf. P. MOREL, « La théâtralisation de l'alchimie de la nature. Les grottes artificielles et la culture scientifique à Florence à la fin du xvi^e siècle », dans *Symboles de la Renaissance*, éd. D. ARASSE, M. BROCK *et alii*, t. III, Paris, Presses de l'École normale supérieure, p. 182.

26. — Pour une synthèse sur les relations entre Raphaël et la gravure, cf. *Raphaël et la gravure*, cat. exp. Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours, 8 octobre 2020 - 11 janvier 2021, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2020. Sur Marcantonio Raimondi, cf. *Marcantonio Raimondi : il primo incisore di Raffaello : atti del convegno internazionale, Urbino, 23-25 ottobre 2019*, éd. A. CERBONI BAIARDI et M. FAIETTI, Urbino, Accademia Raffaello, 2021.

27. — Sur ce peintre de majolique, J.V.G. MALLET, *Xanto : Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*, Londres, The Wallace Collection, 2007.

28. — C. EVRARD, « Les majoliques historiées de Francesco Xanto Avelli, une anthologie visuelle des normes de son temps ? », dans « *Modello, regola, ordine* ». *Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento*, éd. H. MIESSE et G. VALENTI, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 267-281.

29. — Francesco XANTO AVELLI *Roland et ses compagnons trouvant les armes de Roger*, Urbino, 1532, d. 26,5 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

30. — Francesco XANTO AVELLI, *Apollon et Daphné*, Urbino, 1532, majolique, d. 23,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

31. — OVIDE, *Métamorphoses*, I, vers 548.

contemporain, écho à la bataille de Lépante qui a opposé les Turcs aux chrétiens en 1571. Hélène devient dès lors une allégorie de Venise luttant contre ses ennemis et la manière de peindre du Tintoret celle de l'art vénitien qui rivalise avec l'art raphaélesque.

Ce recours récurrent, à partir de la Renaissance, au mythe d'Hélène à des fins esthétiques s'explique notamment par une anecdote majeure dans la littérature artistique : l'histoire de Zeuxis, figure paradigmatique du peintre³³, et des jeunes filles de Crotone. Cette anecdote racontée par Pline l'Ancien au livre XXXV de son *Histoire naturelle* est parmi les plus célèbres, dans la mesure où elle est exemplaire du questionnement artistique majeur sur la représentation du beau idéal. Voici ce qu'écrit l'écrivain au sujet du peintre grec, chargé de réaliser un tableau d'Hélène pour le temple de Junon :

Au demeurant, son souci de précision était si fort que, devant exécuter pour les Agrigentins un tableau destiné à être dédié aux frais de l'État dans le temple de Junon Lacinienne, il passa en revue les jeunes filles de la cité, nues, et en choisit [elegerit] cinq, afin de reproduire dans sa peinture ce qu'il y avait de plus louable [laudatissimum] en chacune d'elle³⁴.

Or, le tableau en question est une représentation d'Hélène comme le précisent d'autres auteurs antiques, notamment Cicéron dans son *De Inventione* :

Jadis, les citoyens de Crotone, qui possédaient tout en abondance et qui étaient comptés parmi les plus riches d'Italie, décidèrent d'orner de peintures exceptionnelles le temple de Junon, temple auquel ils vouaient une très grande vénération.

Ils s'assurèrent donc à grands frais le concours de Zeuxis d'Héraclée qui était considéré alors comme le peintre de loin le meilleur. Il peignit de très nombreux tableaux dont une partie a subsisté jusqu'à notre époque en raison de la vénération attachée à ce sanctuaire et, pour fixer dans une image muette un modèle de beauté féminine parfaite, il dit vouloir peindre Hélène. [...] Leur attente ne fut pas trompée. En effet Zeuxis leur demanda aussitôt quelles belles jeunes filles ils avaient. [...] « Amenez-moi donc, je vous prie, les plus belles de vos filles, le temps que je peigne ce que je vous ai promis, pour que la vraie beauté passe de ces modèles vivants à un tableau muet. ». Alors les Crotoniates, par un décret public, firent venir

33. — Sur le mythe de Zeuxis, cf. E. C. MANSFIELD, *Too Beautiful to Picture. Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis - Londres, University of Minnesota Press, 2007.

34. — PLINIE, *Histoire naturelle*, XXXV, 36, traduction de J.-M. CROISILLE dans *Histoire naturelle*, Livre XXXV, *La Peinture*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 59-61.

les jeunes filles en un même endroit et donnèrent au peintre la possibilité de choisir celle qu'il voudrait.

Il en choisit cinq. Bien des poètes ont transmis leurs noms, parce qu'à leurs yeux elles avaient été distinguées par le jugement d'un homme qui avait dû avoir un sentiment très sûr de la beauté. Il en choisit cinq parce qu'il pensait que tout ce qu'il recherchait pour faire un beau portrait, il ne pouvait le rencontrer dans un seul corps. C'est que la nature n'a pas placé l'absolue perfection dans une seule créature³⁵.

L'anecdote met en exergue la dimension intellectuelle du travail de l'artiste, puisque Zeuxis sélectionne cinq jeunes filles pour parvenir à une composition digne de la nature de son sujet et atteindre la beauté idéale incarnée par Héléne. Or, à partir de la Renaissance, cette valorisation de la part intellectuelle du travail artistique est centrale dans la revendication du statut social du peintre qui veut voir reconnaître sa pratique comme un art libéral – car intellectuel – et plus comme un art mécanique associé au monde de l'artisanat. L'histoire devient aussi une source fondamentale dans la théorie de l'art, parce qu'elle amène à questionner la notion de beau idéal et à distinguer la « vraie nature », celle de la *mimesis*, de la « belle nature », cette voie qui consiste à re-composer une forme de beauté idéale en sélectionnant des éléments de la nature. Raphaël ne dit rien d'autre à son ami Castiglione dans la célèbre lettre de 1514, alors qu'il travaille au décor de la Villa Farnesina. S'interrogeant sur le modèle à utiliser pour sa *Galatée*, il écrit :

Je sais que pour peindre une belle, il me faudrait en voir plusieurs, et avec la condition que vous seriez avec moi, pour m'aider à faire choix du meilleur. Mais y ayant si peu, et de bons juges, et de beaux modèles, j'opère d'après une certaine idée qui se présente à mon esprit. Si cette idée a quelque perfection, je l'ignore ; c'est à quoi cependant je m'efforce d'atteindre³⁶.

Représenter Héléne n'est donc pas anodin à partir de l'époque moderne mais signifie une façon de prendre part à cette réflexion sur le beau idéal. D'ailleurs, l'anecdote de Zeuxis sera continuellement reprise par de nombreux théoriciens et artistes. Un exemple significatif est celui du peintre maniériste Domenico Beccafumi (1486-1551). Sur une fresque du palais siennois Casini Casuccini exécutée vers 1525-1530, il figure Zeuxis, assis, sur la gauche, en train de peindre le portrait d'Héléne en

35. — CICÉRON, *De inventione*, II, 1, traduction de G. ACHARD dans *De l'invention*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 142-143.

36. — Lettre citée dans A.-CH. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, Librairie de Charles Gosselin, 1824, p. 87.

Mais cette Hélène ne fut aussi célèbre que ces deux artistes [Zeuxis et G. Reni] imaginèrent, car l'on sait que certains lui trouvèrent des défauts ; on pense même qu'elle ne vogua jamais vers Troie, mais qu'à sa place on transporta une statue, pour la beauté de laquelle on guerroya pendant dix ans. Et l'on pense que si Homère rendit un culte à cette femme dans ses poèmes, bien qu'elle ne fût pas divine, c'était pour gratifier les Grecs et anoblir et célébrer la guerre de Troie³⁸.

39. — *Roman de la Rose*, ms. du ^{xiv}e siècle, Tournai, Bibliothèque municipale, ms. CI, fol. 319, mentionné *ibid.*, p. 132.

l'autre, une Galatée sculptée prend vie au côté de son créateur, Pygmalion. Le parallèle est d'autant plus fort que Zeuxis est représenté non en peintre mais en sculpteur en un effet de contamination narrative. Un ms. brugeois plus tardif du *Roman de la Rose*, réalisé vers 1490-1500⁴⁰, crée ce même écho visuel entre les deux personnages. Au fol. 142r°, un Zeuxis au manteau bleu, réalise une esquisse, assis à son chevalet, à partir des cinq jeunes filles nues, les longs cheveux ceints d'un simple diadème, alors qu'après, au fol. 177v°, Pygmalion, portant un manteau bleu similaire, observe une statue dont la surface marmoréenne a déjà disparu au profit d'une carnation humaine : Galatée, à la coiffure sophistiquée, dépasse les modèles humains et devient ainsi la matérialisation effective de ce qu'était l'Hélène de papier, à l'état d'ébauche sur le tableau du peintre. Par ailleurs, les prémices à cette transformation de l'héroïne antique en objet d'art sont déjà envisagées dans la matière textuelle médiévale, tout particulièrement dans le portrait étonnamment long d'Hélène dans l'*Historia de la destruction de Troie* de Guido delle Colonne (ca 1210-ca 1287), qui confère à la description l'apparence d'une *ekphrasis* artistique. En effet, la renommée de sa beauté conduit Pâris à s'en faire sa propre idée lors de la visite au temple de Vénus. L'une des traductions françaises du xv^e siècle (Guido A⁴¹) reste assez fidèle à l'original latin : la simple vue de la reine déclenche la passion amoureuse du prince troyen (*d'un desir ardent et embrasé commença ses yeulx en lui amoureusement fichier et a tous ses membres soubdainnement considerer*⁴²). S'ensuit un portrait d'Hélène conforme à la tradition de la rhétorique antique et des arts poétiques médiévaux, tels que l'*Ars Versificatoria* de Mathieu de Vendôme (ca 1222-1286), qui suit l'ordre habituel, de haut en bas, avec un *focus* sur le visage puis le corps et les vêtements⁴³. Mais la longueur inédite de ce portrait, *unicum* dans la tradition textuelle,

[illegible]

40. — Londres, British Library, Harley 4425, consultable en ligne : https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_4425.

41. — Sur cette traduction, cf. C. CROIZY-NAQUET, « Traduire ou renouveler l'histoire troyenne : la première traduction française de l'*Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne », dans *La Légende de Troie de l'Antiquité tardive au Moyen Âge. Variations, innovations, modifications et réécritures*, dir. E. AMATO, É. GAUCHER-RÉMOND, G. SCAFOGLIO, Nantes, *Atlantide*, n° 2, 2014, <http://atlantide.univ-nantes.fr>. Sur les traductions françaises du texte, cf. M.-R. JUNG, *La Légende de Troie au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle et Tübingen, Francke, 1996, p. 563-601.

42. — Les citations textuelles proviennent de la thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe de M. MILHAT, *L'histoire de Troie au ^{xv}^e siècle. Édition critique de la première traduction française de l'*Historia Destructionis Troiae* de Guido delle Colonne*, Paris, École nationale des Chartes, 2012, p. 178-180.

43. — Sur l'art du portrait chez Guido delle Colonne, cf. M. BEDEL, « La rhétorique du portrait dans l'*Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne » [en ligne], dans *Rhétorique, poétique et stylistique (Moyen Âge - Renaissance)*, dir. A. BOUSCHARAIN et D. JAMES-RAOUL, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, <http://books.openedition.org/pub/17018>.

45. — Paris, BnF, ms. NAF 24920. Sur ce ms., cf. M. JACOB, *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500). La Représentation de l'Antiquité en France à la fin du x^v siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 207-238 et Id., « L'éphrasim en images : métamorphoses de la description dans l'*Histoire de la destruction de Troie le Grant* enluminée par l'atelier des Colombe à la fin du x^v siècle » (BnF. Nv.Acq.Fr 24920), dans *Contes de Troie et d'Alexandre*, éd. L. HARF-LANCNER, L. MATHEY-MAÏLE et M. SZKILNIK, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2006, p. 291-308.

46. — *Ibid.*, p. 291-293 et M.-R. JUNG, *La Légende de Troie au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Bâle et Tübingen, Francke, 1996, p. 600.

choix formels de l'enluminure de l'enlèvement (fig. 3.3) paraissent plus pertinents encore : le mouvement circulaire formé par les coiffes blanches des suivantes de la reine de Sparte façonne une niche autour d'une Hélène particulièrement rigide, niche qui rappelle celle qui contient la statue de Vénus en arrière-plan. La sur-ornementation de la composition contribue à une esthétisation de l'image qui transcende l'épisode narratif pour faire de l'enlèvement même un objet d'art : le combat des guerriers, rendus anonymes par la masse informe couleur bronze des armures, est relégué au second plan au profit de la profusion ornementale formant un écrin autour d'Hélène emmenée par Pâris. On notera, en particulier, les scènes sculptées en bas-relief sur la porte d'entrée de Cythère et surtout le décor fastueux du temple avec ses colonnes salomoniques, la polychromie des matériaux, les frises, les sculptures, les médaillons, les rosaces ou encore les acrotères dorés.



Fig. 3.3 : *Histoire de la destruction de Troye la Grand*, Enlèvement d'Hélène, Paris, BnF, NAF 24920, fol. 12r° (source BnF).

Cette idée d'une esthétisation du regard porté sur Hélène, déjà sous-jacente chez Guido delle Colonne, est pleinement exploitée par les artistes. Par exemple, dans un tableau de 1535 (fig. 3.4), Maerten van Heemskerck (1498-1574) dédouble Hélène dans un paysage onirique, typique des peintres septentrionaux, et avec un goût du détail archéologique caractéristique de l'artiste évoquant ici une Cythère imaginaire. La reine de Sparte est représentée auprès de Pâris sur un char, tandis qu'un autre Troyen emporte une statue de bronze de Vénus. La première a la rigidité du marbre, quand la seconde montre une certaine plasticité ; ni l'une ni l'autre ne bougent mais elles sont transportées et donc perçues comme objets, le peintre renouvelant ainsi le *paragone* entre la peinture et la sculpture par cette confrontation entre les représentations de la femme et de la statue, de l'être vivant et de l'œuvre d'art⁴⁷. On retrouve cette émulation entre peinture et sculpture dans un tableau maniériste d'un peintre proche du Primatice (1503-1570⁴⁸) qui figure une Hélène à la ligne serpentine, telle une figure sculptée allongée, redoublée par un personnage féminin marmoréenne, deux figures qui contrastent avec l'agitation colorée des personnages qui les entourent.



Fig. 3.4 : Maerten VAN HEEMSKERCK, *Enlèvement d'Hélène*, 1535, huile sur toile, 147 x 383 cm, Baltimore, Walters Art Museum (image du site du musée © Creative Commons License).

Ce jeu sur l'ambiguïté du statut d'Hélène perdure dans les arts visuels à partir du xvi^e siècle. Ainsi, le peintre napolitain Luca Giordano (1634-1705) fixe, dans un cadrage resserré de son *Enlèvement d'Hélène*⁴⁹, une

47. — Sur ce tableau, cf. V. STOICHITA, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008, p. 143-151.

48. — Entourage du Primatice, *Enlèvement d'Hélène*, 1533-35, huile sur toile, 188 x 155 cm, Barnard Castle, Bowes Museum.

49. — Luca GIORDANO, *Enlèvement d'Hélène*, 1680-83, huile sur toile, 139 x 249 cm, Caen, musée des Beaux-Arts.

[illegible]

51. — Gustave MOREAU, *Hélène à la porte Scée*, 1880-82, huile sur toile, 72 x 100 cm, Paris, Musée Gustave Moreau. Sur Hélène dans son œuvre, cf. M.-C. FOREST, F. FRONTISI-DUCROUX et P. PINCHON, *Gustave Moreau : Hélène de Troie, la beauté en majesté*, exposition, Paris, Musée Gustave Moreau, 20 mars - 25 juin 2012, Lyon, Fage éditions, 2012.

