Magdeleine CLO

Du récit au tableau : le mythe dans la littérature grecque tardive

Notice biographique
Agrégée de Lettres classiques, doctorante en littérature grecque ancienne à l'Université Stendhal-Grenoble 3 depuis 2011, Magdeleine Clo s'intéresse à la place qu'ont les objets matériels dans la littérature grecque. Son sujet de thèse est d'ailleurs centré sur « Les objets dans les romans grecs anciens », recherches qu'elle mène sous la direction de Françoise Létoublon (Université Stendhal-Grenoble 3) et de Christophe Cusset (École Normale Supérieure de Lyon). Elle étudie en particulier les objets de la vie quotidienne, mais aussi les œuvres d'art et les relations qu'ils entretiennent avec les récits. Elle a notamment publié « L'Objet médical : le traitement de la folie dans *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius », dans le *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* (2012-2), ainsi qu'une étude de la panoplie de Persée (« La Panoplie de Persée : fonctions de l'objet-attribut »), dans *Gaia* 16, 2013.

Résumé
Cet article s'intéresse particulièrement au phénomène de l'*ekphrasis* en tant que genre littéraire renouvelé dans la prose grecque tardive, bien des siècles après Homère et la première *ekphrasis* du bouclier d'Achille. Philostrate propose, par exemple, un ouvrage entier qui est uniquement constitué de descriptions de tableaux. C'est le premier du genre. Les premiers romans, écrits à la même période, sont aussi truffés de représentations picturales décrites et parfaitement intégrées à la narration. Nous nous interrogeons ici sur la réécriture d'un récit de mythe à travers la description qu'en font les prosateurs : comment l'image donnée à voir synthétise-t-elle un récit narratif, tandis que l'auteur redéploie cette image dans un texte d'un autre genre ? Nous remarquons ainsi que les objets présents dans les mythes nous permettent de mieux comprendre ce transfert du récit narratif au récit synthétique : c'est le passage du récit au tableau qui permet à son tour à l'auteur de faire le chemin inverse.

Abstract
This article focuses on the phenomenon of the *ekphrasis* as a new literary genre in the late Greek prose, many centuries after Homer and the first *ekphrasis* of Achilles' shield. For instance, Philostratus proposes an entire book consisting only in pictorial descriptions. This is the first one of its kind. The first romance novels, written in the same period, are also filled with

descriptions of pictures that are fully integrated into the narrative. In this work, we question the rewriting of a myth through the description made by the writers: how the described picture synthesizes a narrative tale while the author uses this picture in the text of another kind? One can notice that the objects described in mythes allow us to understand better this transfer from narrative tale to synthetic tale: this is the passage from tale to picture that allows the author to take the reverse way.

Mots-clés : Ekphrasis, description picturale, littérature grecque ancienne, mythe, roman grec, récit, narration, objet.
Keywords : Ekphrasis, pictorial description, ancient greek literature, myth, ancient greek novel, story, narrative, object.

Introduction

Alors qu'il s'adresse à des juges dans une salle aux murs ornés de fresques, Lucien se demande :

> Comment donc l'orateur n'aurait-il pas un rival dangereux en cette salle si belle et si admirable ? [...] Vous-mêmes, les juges, au milieu de notre discours, vous fixiez vos regards au plafond, vous admiriez les murs et vous examiniez les peintures en vous tournant vers chacune d'elles. N'ayez point honte ! Vous êtes excusés puisque votre réaction est humaine, surtout à l'égard de ces sujets si beaux et si variés » (LUCIEN, 1993 : 167-168).

Si nous préférons regarder des images plutôt que lire des textes ou écouter quelqu'un parler, c'est que nous sommes humains, nous dit Lucien. L'attrait pour les images apparaît comme une caractéristique de l'humanité. C'est pourquoi, ajoute-t-il, il va décrire ces tableaux pour redoubler le plaisir de ses auditeurs : ils verront et entendront simultanément la même histoire. La tâche, pourtant, n'est pas aisée : « Vous voyez la difficulté de l'aventure : sans couleur, sans forme, sans espace, composer tant de tableaux. C'est que le dessin des paroles est à dire vrai dépouillé » (LUCIEN, 1993 : 168).

L'image semble donc à première vue bien supérieure au discours, car elle possède des couleurs et des lignes qui s'organisent dans un espace visuel. Le discours, lui, n'a que les mots pour *faire voir*. C'est dans ce contexte de rivalité des arts qu'est née la forme de l'*ekphrasis*, dont nous avons conservé la définition du I^er^ siècle avant J.-C. par Théon dans ses *Progumnasmata* (chapitre XI) : « L'*ekphrasis* est un discours descriptif, qui met clairement sous les yeux l'objet que l'on montre. Il existe des *ekphraseis* de personnes, d'objets, de lieux et de saisons » (THEON, 1997 : 66).

Faire une *ekphrasis*, c'est donc décrire les objets d'une manière si vive et si précise que le lecteur doit croire qu'il voit réellement ce qu'on lui décrit (CRESCENZO, 1999 : 21). Plus tard, les théoriciens de la rhétorique du XIX^e^ siècle considèrent que cette définition de l'*ekphrasis* ne doit s'appliquer qu'à des œuvres d'art, même si la définition antique est plus large. Effectivement, ce sont les descriptions de tableaux, en particulier, qui ont connu un véritable succès au moment de la Seconde Sophistique : l'*ekphrasis* est devenue un genre à part entière, auquel on s'exerce dans les écoles. Décrire des tableaux, comme le fera Philostrate dans ses *Images*, peut être

considéré comme un acte *pédagogique*, car il donne à voir un mythe, il l'explique à un public (dans la fiction, à un enfant et, de manière plus générale, au lecteur) ; il en fait un récit construit et éclairant.

La façon d'envisager l'*ekphrasis* ayant beaucoup évolué, nous restreignons notre étude à ce que nous avons appelé *la littérature grecque tardive*, dans un souci de contextualisation. Notre corpus d'*ekphraseis* est extrait de la prose du IIe siècle après J.-C., en particulier d'un des romans grecs anciens conservés (celui d'Achille Tatius, intitulé *Leucippé et Clitophon*), mais aussi du traité *La Salle* de Lucien (dont étaient extraites les citations précédentes) et des *Images* de Philostrate l'Ancien.

Au cœur de bien des représentations artistiques de l'antiquité, et dans notre corpus en particulier, nous retrouvons les mythes. Ils sont diffusés de manière orale dans le monde grec et n'ont pas de forme narrative précise (WOODFORD, 2003 ; REARDON, 1971). Nous parlons de mythe, qui serait le *mythos* figé dans un ordre chronologique précis, sans *effet de récit* (prolepse, analepse, ellipse entre autres), c'est-à-dire une version narrative, sans les variations stylistiques, notamment temporelles, propres à l'écriture. La première question que nous nous posons, à travers l'étude de ces *ekphraseis*, est donc de savoir comment le mythe se traduit dans l'espace de la représentation picturale. Condenser un récit en une image fixe n'est pas chose aisée ; il faut que celui-ci apparaisse nettement, que le spectateur retrouve le récit original. Quand un texte raconte un mythe, les éléments sont distendus ; l'image, elle, resserre ces liens. Nous nous demandons ensuite comment se recrée la narration à partir de cette image condensée. L'*ekphrasis* est la forme qui témoigne de deux mouvements contraires : la synthèse picturale et l'expansion narrative.

1. L'image synthétise et raconte

1.1. Ulysse et Polyphème

Lorsque l'artiste représente un mythe, il choisit généralement de ne représenter qu'un seul moment, qui est le moment le plus fort sur le plan dramatique. C'est le moment où le héros accomplit une action extraordinaire, par exemple le moment où Héraclès tue à mains nues le lion de Némée. En *capturant*, pourrait-on dire, ce

moment, l'artiste rappelle à son public le mythe en entier, grâce à certains procédés picturaux, que nous allons étudier.

C'est parfois l'ensemble de l'histoire avec tous ses épisodes qui est rappelé en une seule image. Par exemple, la coupe laconienne du Peintre du Cavalier regroupe en un espace restreint plusieurs moments du mythe d'Ulysse et de Polyphème, qui ne coïncident pas dans la narration :

> Ce travail achevé, – et ce ne fut pas long, – il prend encore pour son souper deux de mes gens. Alors je viens à lui, tout près, et je lui parle ; je tenais à deux mains une auge de vin noir : « Cyclope, un coup de vin sur les viandes humaines que tu viens de manger [...] ». [...] Il dit et, de nouveau, je lui remplis son auge de vin aux sombres feux ; trois fois j'apporte l'outre, et trois fois, comme un fol, il avale d'un trait ! [...] Je vois bientot le vin l'envahir jusqu'au cœur. [Ulysse révèle ensuite qu'il s'appelle Personne] J'avais saisi le pieu ; je l'avais mis à chauffer sous le monceau des cendres [...]. Je le tire du feu ; je l'apporte en courant ; mes gens, debout, m'entourent : un dieu les animait d'une nouvelle audace. Ils soulèvent le pieu : dans le coin de son œil, ils en fichent la pointe. Moi, je pèse d'en haut et je le fais tourner [...] (*Odyssée*, 1992, 42-44, vv. 343-383).



Fig. 1 : *Ulysse et Polyphème*, Coupe laconienne à figures noires, attribuée au Peintre du Cavalier (565-560 avant J.-C.), argile jaune rosé à engobe blanc grisâtre, peinture noire lustrée, rehauts rouges (épieu, chevelures, taches de sang sur la cuisse de Polyphème), 21,4x12,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France (Cabinet des médailles). [Photo : D.R]

On voit sur la droite Polyphème qui tient dans chacune de ses mains une jambe, pour signifier qu'il vient de manger deux des

compagnons d'Ulysse (vv. 343-344 du chant IX de *L'Odyssée*). L'homme le plus proche de lui tient dans sa main droite une coupe qu'il semble porter aux lèvres du cyclope : ce doit être Ulysse qui l'enivre (vv. 345-346 qui sont introduits par un τότε qui marque la succession des deux événements).

Mais derrière Ulysse se trouvent trois de ses compagnons qui l'aident à porter le pieu qui entre déjà dans l'œil du cyclope (c'est ce qui est raconté à partir du vers 375, alors que le cyclope a bu de nombreuses coupes). Trois moments du mythe sont donc représentés en un seul : l'artiste condense le récit dans cette image en disposant trois éléments rappelant chacun un épisode (les jambes, la coupe, le pieu). Ainsi, les trois moments importants sont rappelés dans l'image simultanément.

1.2. Europe

Déjà au VI^e^ siècle avant J.-C., il semblait donc que les artistes rapprochaient dans l'image des éléments chronologiquement disjoints. Nous retrouvons cette idée dans les *ekphraseis* de tableaux que font les romanciers grecs bien des siècles plus tard, si l'on considère que les tableaux décrits ont bien existé. Par exemple, Achille Tatius ouvre son roman *Leucippé et Clitophon* par une description d'un tableau représentant l'enlèvement d'Europe. Après avoir décrit la prairie fleurie où Europe se trouvait avec ses compagnes, le narrateur d'Achille Tatius, qui n'est pas nommé, décrit les jeunes filles :

> À l'extrémité de la prairie, sur les langues de terre qui s'avançaient vers la mer, l'artiste avait disposé les jeunes filles. L'attitude de celles-ci était une attitude de joie mêlée de crainte. Des couronnes ceignaient leur front, elles avaient les cheveux dénoués sur les épaules ; la jambe toute nue, le haut sans tunique, le bas sans sandale, la ceinture relevant la tunique jusqu'au genou. Elles avaient le visage blême, les traits contractés, les yeux grands ouverts en direction de la mer, la bouche entr'ouverte comme si elles allaient pousser un cri sous l'emprise de la peur, tendant les bras vers le taureau (TATIUS, 1991 : 1-2).

Tous les éléments picturaux donnent des précisions sur l'histoire de cet enlèvement : la tenue des jeunes filles est particulièrement significative. Les cheveux détachés, la tunique

relevée, tout indique l'univers exclusivement féminin dans lequel elles se trouvent au moment de l'enlèvement. Les couronnes témoignent de l'activité féminine (le jeu) qu'elles menaient jusqu'alors. Leur attitude est particulièrement intéressante : c'est de « la joie mêlée de crainte », comme si le peintre représentait en un seul moment les différentes étapes de l'enlèvement. Selon Ovide en effet, Zeus métamorphosé en taureau a d'abord fait son apparition au milieu des jeunes filles, pour jouer avec elles, et ce n'est que dans un second temps qu'Europe s'est approchée, l'a paré de couronnes et enfin est montée sur son dos (OVIDE, 1992 : 102-103, II., vv. 843-875). La joie précède la crainte.

Nous avons conservé de nombreuses représentations picturales de cet enlèvement, dont une fresque murale trouvée à Pompéi.



Fig. 2 : *Europe*, Fresque murale trouvée à Pompéi, premier quart du Ier siècle après J.-C., vraisemblablement d'après un original grec du IVe siècle avant J.-C., enduit, 125x89 cm, Naples, Musée Archéologique (inv. n° 111475, 1863). [Photo : D.R]

Sur cette œuvre est représenté le deuxième moment de cet enlèvement : l'instant où Europe monte sur le taureau avant d'être emportée sur la mer. L'attitude des compagnes de la jeune fille est intéressante, car elles ne semblent pas manifester une quelconque crainte. Leur tunique les couvre entièrement, sauf pour celle qui flatte le taureau ; ce qui témoigne peut-être de l'univers féminin. La tunique d'Europe lui tombe sur les hanches, sa poitrine dénudée annonce son union avec Zeus, mais la jeune femme lève le bras droit pour tirer sur elle son voile dans un geste pudique, tandis que la main gauche semble tenir l'encolure du taureau. L'enlèvement à proprement parler n'a pas eu lieu, mais se prépare : l'attitude d'Europe annonce le départ, comme les femmes qui se couvrent pour sortir de leur environnement féminin (LLEWELYN-JONES, 2003).

C'est la raison pour laquelle il semble bien que le tableau que décrit Achille Tatius opère cette synthèse entre le moment d'insouciance partagé par les jeunes filles, jusqu'à l'éloignement du taureau en haute mer qui provoque l'inquiétude chez les compagnes d'Europe.

1.3. Cassandre

Lorsque l'image entend littéralement raconter un mythe, l'*ekphrasis* consiste à commenter les éléments signifiants de ce *condensé mythologique*, dans le souci de rétablir la chronologie des événements, mise à mal par la synthèse. Le tableau représentant la mort de Cassandre dans les *Images* de Philostrate semble être un instantané où se cristallisent toutes les relations entre les personnages du mythe et, dès le tout début de la description, le narrateur ressent le besoin de décrire et d'interpréter cet épisode :

> Des personnages gisant çà et là dans une salle de festin, le vin et le sang mêlés ensemble, des hommes mourant près des tables, ce cratère repoussé du pied par un convive dans les convulsions de l'agonie, une jeune fille en robe de prophétesse, les yeux fixés sur une hache qui va tomber sur elle : tout indique le retour d'Agamemnon après la guerre de Troie et l'accueil qui lui est fait par Clytemnestre […] (PHILOSTRATE, 1991 : 80).

La scène s'ouvre sur des personnages en pleine action, décrits avec force participes présents. Cassandre n'est pas encore morte et l'image semble saisir le moment où la hache va s'abattre et tuer la

jeune fille. Philostrate interprète les indices matériels dans l'image qui permettent de déduire le sujet mythologique abordé par l'artiste (une scène de combat, un cratère indiquant un banquet, la robe de prophétesse de Cassandre, la hache, l'arme de Clytemnestre). Mais une fois les protagonistes du tableau présentés, la description du décor et des personnages entourant les deux figures continue de manière très précise :

> Ils sont renversés dans des attitudes diverses ; c'est que l'un a eu la gorge coupée au moment où il mangeait ou buvait ; que l'autre a eu la tête séparée du corps, pendant qu'il se penchait sur le cratère ; cet autre portait la main à la bouche quand le fer lui a enlevé la main ; celui-ci roulant à bas du lit entraîne avec lui la table ; celui-là est tombé sur les épaules et la tête, le poète dirait la tête la première, tel d'entre eux doute encore de sa perte, tel autre n'a pas la force de fuir ; on dirait que l'ivresse lui a mis des entraves aux pieds (PHILOSTRATE, 1991 : 80).

La description présente des personnages encore en mouvement. C'est la durée des actions qui est privilégiée avec de nombreux participes. Mais cette *ekphrasis* est plus qu'une simple description car le narrateur ne choisit pas les mots qu'il utilise de manière anodine. Tel personnage qui tombe en avant est décrit avec les mots d'Homère et cette relation intertextuelle est soulignée (« le poète dirait »). Effectivement, Philostrate rappelle qu'une chute semblable est mentionnée aux vers 585-586 du livre V de *L'Iliade*[1]. Antiloque fait chuter lourdement l'écuyer et cocher Mydon, « la tête la première ».

L'insistance sur cette relation intertextuelle souligne d'abord l'aspect pédagogique de l'*ekphrasis*. Le poète ne peut être qu'Homère et l'intertexte instaure une connivence entre l'auteur-narrateur et le lecteur-auditeur. Mais plus encore, choisir de reprendre les mots de l'épopée permet de rétablir un lien narratif que l'image a rompu. La relation intertextuelle insiste sur la recréation d'une narration qui se veut aussi épique que le sujet choisi par l'artiste du tableau.

La seule représentation répertoriée par les spécialistes du meurtre de Cassandre par Clytemnestre est une coupe qui montre le

[1]« Il tombe, râlant, du char ouvragé, tête la première, dans la poussière, sur le crâne et les épaules » (*Iliade* : 89, vv. 585-586).

geste fatal de l'épouse d'Agamemnon[2]. Même si le format de la figure ne permet pas de représenter le contexte de ce meurtre (on ne voit que Clytemnestre et Cassandre), on remarque quatre éléments qui permettent l'identification de la scène : un trépied, un autel sur la droite et un arbre (qui doit être le laurier d'Apollon), lesquels renvoient tous les trois à Cassandre la prophétesse, ainsi que la double hache, attribut de Clytemnestre (KNOEPFLER, 1993). Cassandre dirige son regard vers la hache plutôt que vers Clytemnestre sur la gauche, dont on ne voit d'ailleurs pas le visage, caché par ses bras levés. Contrairement à notre description, Cassandre ne crie pas, mais semble vouloir s'échapper : ses pieds sont tournés vers la droite.

Il ne semble donc pas aberrant de parler de narration pour une image, en ce qu'elle raconte elle aussi un *mythos* avec des éléments que nous appellerons *stratégiques*. C'est à partir de ces éléments que l'auteur qui rédige une *ekphrasis* peut reconstituer une narration cohérente.

2. L'objet comme support de la narration

Toute la difficulté de l'*ekphrasis* consiste donc à résoudre la tension établie par la figuration. Décrire un tableau qui reprend un épisode mythologique revient à s'engager dans un double mouvement : celui de la concentration du mythe dans certains éléments qui font sens et celui, au contraire, qui consiste à déployer le récit dans une narration compréhensible. L'artiste est le plus souvent économe : il ne place généralement dans l'image que des éléments qui font sens. Chaque objet placé dans le champ a donc un rôle significatif.

Afin de mieux comprendre ce rôle de l'objet dans un tableau et par conséquent dans une *ekphrasis*, j'ai choisi de faire une étude comparative (deux représentations figurées et trois *ekphraseis*), représentant un même sujet : Persée délivrant Andromède. La description la plus complète se trouve au livre III du roman d'Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, que l'on peut lire en observant la fresque

[2] Coupe céramique peinte à figures rouges, attribuée au peintre du Marlay et trouvée à Spina (Italie), 2e tiers du Ve siècle avant J.-C., Ferrare, Musée Archéologique National de Ferrare (inv. 2482 - Pottery Database 216252). Nous ne possédons aucune tradition iconographique attique pour cette scène (cette coupe est d'ailleurs italiote).

de la villa de Boscotrecase, car si les scènes ne sont pas les mêmes, elles se ressemblent fortement :

> Le roc avait été creusé à la mesure de la jeune fille [...]. Andromède était assise dans cet abri ; ce que l'on voyait ressemblait, si l'on portait attention à la beauté, à une statue toute neuve, mais si l'on portait attention aux chaînes et au monstre, à un tombeau improvisé. Et sur son visage, beauté et frayeur étaient mêlées [...]. Elle avait les bras étendus sur la pierre, et une chaîne entravait l'un et l'autre, au-dessus d'elle, en les fixant au roc, ses poignets étaient suspendus comme des grappes de vigne. [...] Elle était donc ainsi enchaînée, attendant la mort ; elle avait été vêtue de ses ornements de jeune épousée [...]. Le monstre, face à la jeune fille arrive, d'en bas, en fendant la mer ; la majeure partie de son corps était entourée par le flot, seule la tête sortait de la mer. [...] Entre le monstre et la jeune fille, Persée avait été représenté, descendant du ciel ; il se dirige, complètement nu, vers le monstre, n'ayant qu'une chlamyde sur les épaules et des sandales ailées aux pieds. Un *pilos* couvre sa tête, ce *pilos* représentait le casque d'Hadès. De la main gauche, il tient la tête de Gorgô et la tend devant lui comme un bouclier. Elle est terrifiante, même en peinture [...], sa main droite est armée d'un double fer qui se divise en faucille et en glaive. En effet, dans le bas, pour les deux armes, la garde est unique ; c'est une épée jusqu'à la moitié du fer, mais de cet endroit, le fer se divise en deux parties, l'une formant une pointe, l'autre se recourbant. La partie pointue reste une épée comme avant et la partie recourbée vient d'une faucille pour que, d'un seul coup, l'une transperce la gorge et l'autre tue en coupant (TATIUS, 1991 : 80-82).

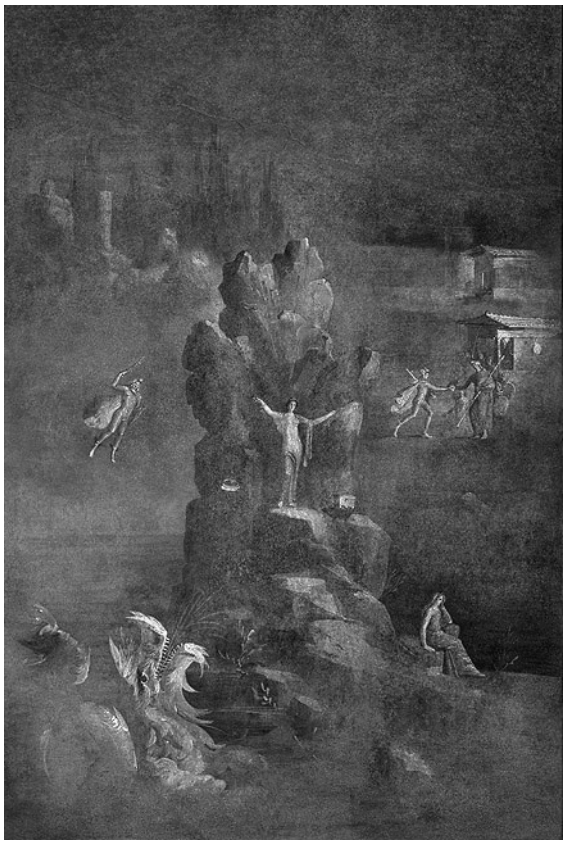


Fig.3 : *Andromède*, Fresque de la villa impériale de Boscotrecase, dernière décennie du Ier siècle avant J.-C., enduit, 159x119 cm, New York, Metropolitan Museum (Rogers Fund, 1920, inv. 20.192.16). [Photo : D.R.]

Ce tableau peint sur la fresque semble très proche de celui qu'Achille Tatius a en tête : Andromède enchaînée à son rocher les bras en croix, prête à être dévorée par le monstre marin en contrebas, et Persée dans les airs, armé de sa faucille, et équipé du casque et des sandales ailées, ne portant qu'une chlamyde sur les épaules. Seule la tête de Méduse semble totalement absente du tableau et le monstre n'est donc pas à moitié pétrifié.

Cette représentation du mythe d'Andromède et Persée est exceptionnelle, car Persée apparaît à deux endroits dans le tableau : sur la gauche, dans les airs, prêt à délivrer Andromède, mais aussi sur la droite, sur la terre ferme, tendant la main au père d'Andromède pour lui demander la main de sa fille s'il la délivre. Ce doublement des figures est tout à fait remarquable et témoigne, il me semble, de l'importance accordée aux motifs narratifs dans une

image. Encore une fois, l'image raconte le mythe de Persée en associant des éléments chronologiquement disjoints : Persée survole l'Éthiopie une fois qu'il a tué Méduse, voit Andromède enchaînée, négocie son mariage avec son père, et revient la sauver. Tous ces éléments semblent se trouver dans ce tableau.

La description d'Achille Tatius met l'accent sur les objets et accessoires permettant l'identification des personnages (la tenue d'Andromède, mais aussi, et surtout, l'arme double de Persée, qui semble intéresser particulièrement le narrateur). Cette arme est aussi mentionnée par les autres auteurs. Lucien fait une description d'un autre tableau représentant la délivrance d'Andromède, beaucoup plus courte, dans son petit traité, *La Salle* :

> En peu d'espace, l'artiste a représenté beaucoup de choses, la pudeur de la jeune fille et ses craintes (elle observe le combat du haut du rocher), l'audace amoureuse du jeune homme, l'aspect irrésistible du monstre. Il s'avance, hérissé de dards et effrayant avec sa gueule béante, mais Persée, de la main gauche, lui présente la tête de la Gorgone, et de sa dextre le frappe avec son épée. La partie du monstre qui a regardé la Méduse est déjà pétrifiée, le reste encore vivant est sous le tranchant de la serpe (LUCIEN, 1993 : 168-169).

L'accent semble ici mis sur le meurtre en deux temps de Persée : il coupe la tête du monstre avec sa faucille (la *harpè*), et le pétrifie avec la tête de la Gorgone. Les seuls objets mentionnés par Lucien sont donc ceux-ci : la *harpè* et le *Gorgoneion*. Sur le tableau, ce sont eux qui permettent l'identification du héros Persée et qui, ainsi, racontent les épisodes antérieurs du mythe : la faucille a été donnée à Persée par les Nymphes. Elle appartient au dieu Hermès, qui s'en est servi pour tuer le géant Argos. Lorsque la Gorgone est terrassée, Persée acquiert légitimement cette arme et la garde. Elle devient, avec la tête coupée, son attribut principal. La tête, appelée aussi le *Gorgoneion*, rappelle le pouvoir pétrificateur de Méduse et la ruse dont a dû faire preuve Persée pour échapper à la mort en évitant de regarder la Gorgone dans les yeux. Ces deux attributs portent donc en eux l'histoire des exploits du héros. C'est pourquoi nous les retrouvons dans une autre fresque trouvée à Pompéi, combinés étrangement par le peintre. La *harpè* semble ici être seulement présente comme support de la tête :



Fig. 4 : *Andromède*, Fresque murale trouvée à Pompéi, dernier quart du Ier siècle après J.-C., enduit, 128x106 cm, Naples, Musée Archéologique National (inv. 8998, 1871). [Photo : D.R.]

Dans cette représentation, le monstre marin, sur la gauche du tableau, est bien mort, la gueule renversée. Andromède, au centre, relève de sa main droite les plis de sa robe pour dégager ses pieds, tandis que la main gauche semble encore attachée au rocher. Persée soutient le bras de la jeune fille d'un geste caractéristique. Il ne porte, comme dans les autres descriptions[3], qu'une chlamyde rejetée sur les épaules, mais s'il a la tête nue, il porte bien ses sandales ailées. Dans les *Dialogues marins*, Lucien fait un autre récit de l'histoire de Persée et Andromède et sa description du moment de la délivrance semble correspondre parfaitement à cette fresque de Pompéi : « Persée

[3] Chez Philostrate, Persée porte aussi une chlamyde pourpre.

détache les liens de la jeune fille, lui présente la main pour l'aider à descendre, sur la pointe du pied, de ce rocher qui était fort glissant » (LUCIEN, 2003 : s.p.).

Le motif de l'arme de Persée semble être l'élément récurrent des tableaux et des descriptions des représentations, que nous avons conservées. C'est ainsi que nous pouvons la considérer comme la véritable arme de Persée, permettant aux artistes de suggérer l'ensemble du mythe sans entrer dans le détail des épisodes antérieurs – d'autant que l'épisode de la délivrance d'Andromède, postérieur à celui de Méduse, n'a intéressé les auteurs et les artistes qu'à partir de l'époque hellénistique. L'arme traditionnelle de Persée, la *harpè*, est donc le pivot autour duquel peuvent s'organiser la représentation et l'*ekphrasis*. Il semble donc peu étonnant que tous les auteurs s'attardent sur cet objet plein de sens. Mais plus qu'un rôle significatif, nous pouvons dire que l'objet fonctionne ici comme un motif narratif, en ce que l'objet raconte à lui seul un pan non figuré du mythe.

3. Du tableau au récit figuré

Au moment d'écrire l'*ekphrasis* d'une peinture mythologique, les auteurs se concentrent sur des objets narratifs pour redéployer le mythe auprès de l'auditeur-lecteur. Le roman d'Achille Tatius présente une autre *ekphrasis* mettant en scène divers éléments sur lesquels se construit la narration de Clitophon, le jeune héros.

Cette *ekphrasis* raconte l'histoire de Philomèle, violée par Térée, le mari de sa sœur, Procné. Celui-ci, pour éviter que la jeune femme ne parle, lui coupe la langue, mais Philomèle tisse la représentation des événements et sa sœur apprend toute l'histoire. Cette dernière tue son propre fils, Itys, qu'elle donne à manger à Térée. Quand l'homme se rend compte de la nature de son repas, il tente de tuer Philomèle et Procné, mais celles-ci, dans leur fuite, sont transformées en rossignol et en hirondelle, tandis qu'il est lui-même métamorphosé en huppe ou en épervier, selon les versions. Nous ne possédons presque pas de représentations figurées de ce mythe[4].

[4] Je n'en ai trouvé qu'une qui n'a pas grand intérêt pour l'étude : sur une face, Térée est représenté poursuivant, l'épée à la main, une femme, vraisemblablement Philomèle, qui a un oiseau sur la tête. Sur l'autre face,

Achille Tatius rend néanmoins compte, dans une de ses *ekphraseis*, d'un tableau racontant le mythe en entier : « Le récit du drame était tout entier dans le tableau : le voile, Térée, le repas » (TATIUS, 1991 : 134).

L'élément le plus important de ce mythe est le « voile », bien qu'il ne soit pas chronologiquement le premier événement de cette suite : il s'agit du voile que brode Philomèle. Le tableau représente, selon Achille Tatius, le moment de la révélation du viol à Procné : « Une servante se tenait debout, tenant le voile déployé ; Philomèle était debout auprès d'elle, mettait son doigt sur le voile et montrait les scènes brodées sur le tissu [...] » (TATIUS, 1991 : 134).

Ce voile, Philomèle semble le *lire* à sa sœur Procné, puisqu'elle accompagne le récit des événements avec le doigt, comme si elle déchiffrait un récit écrit. Le terme grec traduit ici par « les scènes » est le même qui signifie « tableau ». Cette *ekphrasis* présente donc une mise en abyme d'un tableau : le voile est orné de motifs figurés et non pas de mots qui raconteraient explicitement l'histoire de la jeune femme violée[5].

Le second pan du tableau décrit par Achille Tatius présente un doublement des personnages, comme dans la fresque de Boscotrecase : sur la droite, Philomèle et Procné présentent la tête d'Itys à Térée qui se rue sur elles pour les tuer. Mais c'est le voile de Philomèle qui nous intéresse le plus. Il est ainsi décrit par le narrateur Clitophon :

> […] le Thrace Térée était brodé en train de livrer à Philomèle une lutte amoureuse. La femme avait les cheveux épars, sa ceinture était dénouée, sa tunique déchirée, elle avait la poitrine à moitié nue, elle appuyait sa main droite sur les yeux de Térée, de sa main gauche elle cherchait à refermer sur ses seins les lambeaux de sa tunique. Dans ses bras, Térée tenait Philomèle, tirant à lui son corps autant qu'il le pouvait et resserrant l'étreinte tout contre sa peau. C'est ainsi que le peintre avait représenté l'image brodée sur le tissu du voile (TATIUS, 1991 : 134).

Cette *ekphrasis* dans l'*ekphrasis* est intéressante car elle regroupe des éléments significatifs pour comprendre l'ensemble de

---

Philomèle et Procné sont représentées en train de courir, chacune un oiseau sur la tête (FRONTISI-DUCROUX, 2003).

[5] C'était pourtant la version proposée par Ovide dans ses *Métamorphoses* (VI, vv. 412 sq.).

l'œuvre picturale : la tenue de Philomèle est éloquente. La ceinture, par exemple, est le symbole de la violence sexuelle faite à la jeune femme. Le geste pudique de refermer la tunique déchirée marque que la relation a eu lieu contre son gré. Ces éléments évoquent l'épisode précédent, qui se trouve à son tour synthétisé dans cette image brodée sur le voile. La mise en abyme de l'image permet la juxtaposition des différents moments du récit.

De fait, Philomèle qui ne peut plus avoir recours à la parole pour pouvoir faire un récit à sa sœur, choisit de représenter de manière figurée et avec force symboles ce qui lui est arrivé. L'image créée est considérée dans ce tableau comme l'objet qui cristallise toute l'ambiguïté du mythe. Dans la version proposée par Achille Tatius, le récit mythique ne peut pas avoir d'existence sous forme littéraire, mais seulement sous forme picturale.

Pourtant, le narrateur en propose bien une *ekphrasis* dans le roman, le récit se reconstruisant à partir de ce double tableau. L'objet est le véritable support de la narration, car le mythe n'a plus qu'une identité visuelle. Il semble donc que cette *ekphrasis* soulève bien les questions de re-narration : la forme littéraire trouve ici la justification de son existence avec l'objet pictural.

Conclusion

L'objet semble donc être le support de la narration puisqu'il *concentre* les informations narratives d'un *mythos* et est signifiant pour le lecteur. C'est le détail qui permet de cristalliser la narration dans une représentation picturale et c'est à partir de lui que l'auteur qui décrit cette image peut redéployer le récit. Mais plus encore, par la description, le tableau mythologique devient en lui-même un objet signifiant sur lequel la narration dans son ensemble peut se construire. La narration d'une *ekphrasis* prend donc appui non pas seulement sur l'objet porteur de sens, mais sur le tableau dans son ensemble pour élaborer la narration qui raconte le *mythos* d'une nouvelle manière. C'est pour cette raison que le romancier Longus explique que son histoire n'est que la description d'un tableau :

> En l'île de Lesbos, chassant dans un bois consacré aux Nymphes, je vis la plus belle chose que j'aie vue en ma vie : une image peinte, une histoire d'amour. [...] Je vis encore bien d'autres choses, et toutes amoureuses ; je les trouvai si belles qu'il me prit envie de faire en un écrit, une copie de cette peinture (LONGUS, 1934 : s.p.).

Le roman se déploie ainsi comme une longue *ekphrasis*, en quatre livres.

Bibliographie

- AYGON J.-P., 1979, « L'Ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique », *Pallas*, vol. 27, p. 3-37.
- BARTSCH S., 1989, *Decoding the ancient novel: the reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton : Princeton University Press.
- BERTRAND E., 1882, *Un critique d'art dans l'antiquité : Philostrate et son école*, Paris : Thorin E.
- BILLAULT A., 1979, « Approche du problème de ἐκφράσις, dans les romans grecs », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, p. 199-204.
- BILLAULT A., 1990, « L'Inspiration des ἐκφράσεις d'œuvres d'art chez les romanciers grecs », *Rhetorica*, vol. 8, p. 153-160.
- BILLAULT A., 1991, *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris : PUF.
- BILLAULT A., 2007, *Image, légende et récit : remarques sur Achille Tatius I, 1-2 et I, 4, 3*, dans DAVID S. & GENY E. (dir.), *Troïka. Parcours antiques*, t. 1, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 341-350.
- BODIOU L., FRERE D. & MEHL V., 2006, *L'Expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- BOREL M.-J., 1991, « Objets et discours de représentation », *Langages*, vol. 25, p. 36-50.
- CAMERON A., 2004, *Greek Mythography in the Roman World*, Oxford : Oxford University Press.
- CLO M., 2013, « La Panoplie de Persée : fonctions de l'objet attribut », *Gaia*, vol. 16, p. 43-58.
- CRESCENZO R., 1999, *Peintures d'instruction : la postérité littéraire des « Images » de Philostrate en France de Blaise de Vingenère à l'époque classique*, Genève : Droz.
- DUBEL S., 1990, « La Description d'objets d'art dans les Ethiopiques », *Pallas*, 36, p. 101-115.

- DUBEL S., 2001, « La Beauté romanesque ou le refus du portrait dans le roman grec de l'époque impériale », dans *Les Personnages du roman grec*, Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999, Lyon : Maison de l'Orient, p. 29-58,
- DUBEL S., 2006, « L'Hirondelle et l'épervier, le rossignol et la huppe (Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, V, 3-5) : notes sur la difficulté d'établir un mythe », dans GELY V., HAQUETTE J.-L. & TOMICHE A. (dir.), *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 37-52.
- DEONNA W., 1926, « Les Origines de la représentation humaine dans l'art grec », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 50, p. 319-382.
- FRONTISI-DUCROUX F., 1975, *Dédale : mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris : François Maspero.
- FRONTISI-DUCROUX F., 2003, *L'Homme-cerf et la femme-araignée*, Paris : Gallimard.
- HAAS G., 1985, *Die Syrinx in der griechischen Bildkunst*, Vienne : H. Böhlaus.
- KESTNER J., 1973, « Ekphrasis as Frame in Longus' "Daphnis and Chloe" », *The Classical* World, vol. 67, n° 3, p. 166-171.
- KNOEPFLER D., 1993, *Les Imagiers de l'Orestie. Mille ans d'art antique autour d'un mythe grec*, Zurich : Akanthus.
- *L'Iliade*, 1988, traduction d'E. Lasserre, Paris : Bordas.
- LONGUS, 1934, *Pastorales* (*Daphnis et Chloé*), traduction de G. Dalmeyda, Paris : Les Belles Lettres.
- LUCIEN, 1993, *La Salle*, dans *Œuvres I*, traduction de J. Bompaire, Paris : Les Belles Lettres.
- LUCIEN, 2003, *Dialogues des dieux marins*, traduction de Ph. Remacle, dans *L'Antiquité grecque et latine, Du Moyen Âge*. En ligne : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/dialoguemarin.htm
- MORALES H., 2004, *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge : Cambridge University Press.
- OGDEN D., 2008, *Perseus*, Londres-New York : Routledge.
- *Odyssée*, 1992, t. II, chants VIII-XV, Paris : Les Belles Lettres.
- OVIDE, 1992, *Les Métamorphoses*, Paris : Gallimard.
- PHILOSTRATE, 1991, *La Galerie de tableaux*, traduction d'A. Bougot, Paris : Les Belles Lettres.
- REARDON B.-P., 1971, *Courants littéraires grecs des II^e^ et III^e^ siècles après J.-C.*, Paris : Les Belles Lettres.
- REINACH A., 1985, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne (Recueil Milliet)*, Paris : Macula.
- ROUVERET A., 1989, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.-C.-Ier siècle ap. J. –C.)*, Rome : École française de Rome.

- TATIUS A., 1991, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, traduction de J.-P. Garnaud, Paris : Les Belles Lettres.
- THEON A., *Progymnasmata*, 1997, traduction de M. Patillon, Paris : Les Belles Lettres.
- WEBB R., 2009, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham : Ashgate Publishing.
- WOODFORD S., 2003, *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge : Cambridge University Press.