

Chariclée pleurant le corps de Théagène

Image, mémoire et phantasma au début du XVII^e siècle (roman, peinture, théâtre)

Fabien Cavallé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1010>

DOI : 10.4000/doublejeu.1010

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 23-38

ISBN : 978-2-84133-397-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Fabien Cavallé, « Chariclée pleurant le corps de Théagène », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1010> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1010>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

CHARICLÉE PLEURANT LE CORPS DE THÉAGÈNE

IMAGE, MÉMOIRE ET *PHANTASMA*
AU DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE (ROMAN, PEINTURE, THÉÂTRE)

L'idée de cet article est venue d'une tragi-comédie d'Alexandre Hardy, poète du premier tiers du XVII^e siècle, aujourd'hui méconnu, mais illustre en son temps. *Les chastes et loyales amours de Théagène et Cariclée* sont l'adaptation théâtrale, en huit épisodes de cinq actes chacun, d'un roman grec du IV^e siècle : les *Éthiopiennes* ou l'*Histoire éthiopique* d'Héliodore d'Émèse. L'invention d'un cycle théâtral à partir d'un roman est un fait rare au début du XVII^e siècle, ce qui a arrêté notre curiosité. L'idée d'Alexandre Hardy doit être mise en regard des représentations visuelles que l'on fait du roman entre le XVI^e et le XVII^e siècle, sans s'en tenir au théâtre, car les images fonctionnent en réseau, par-delà les frontières artistiques et génériques¹. Or, de la peinture à la gravure, le roman d'Héliodore a une longue postérité iconographique, en particulier la scène initiale qui a excité l'imagination de nombreux artistes : sur un rivage solitaire, un navire échoué, des cadavres massacrés au milieu des tables d'un festin et une jeune fille d'une beauté divine pleurant le corps mourant d'un jeune homme non moins beau qu'elle.

Nous étudierons l'image de Chariclée pleurant le corps de Théagène, son traitement et sa circulation entre le livre, le tableau et la scène. Se demander si cette image a une histoire, c'est examiner deux choses : d'une part, mettre en évidence les étapes et les formes de sa circulation,

1. L'idée n'est pas neuve : en son temps, Aby Warburg avait construit sa science des images sur un semblable décloisonnement. Sur la question du réseau entre les représentations, voir Giovanni Careri, *Gestes d'amour et de guerre : « La Jérusalem délivrée », images et affects (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, EHESS (L'histoire et ses représentations ; 5), 2005, p. 217-218.

faire le récit de son évolution en quelque sorte; d'autre part, s'interroger sur son historicité, en se demandant si elle relève de conceptions de la représentation qui ne seraient plus aujourd'hui les nôtres. C'est ce que nous avons voulu étudier en envisageant les relations entre rhétorique et mnémotechnique, cœur et mémoire, *phantasma* et image.

L'IMAGINATION CONTRE LE SUSPENS ? UN PLAISIR DE LECTURE DE JACQUES AMYOT (1559)

Cette histoire pourrait commencer par la première traduction française du roman d'Héliodore, et plus précisément par le commentaire initial du traducteur Jacques Amyot. Face au récit historique, grave et profitable, parce que fondé sur la vérité, Amyot justifie la traduction d'un « conte fabuleux », d'une fiction « dont la fin est l'esbahissement, & la delectation, qui procede de la nouuelleté des choses estranges, & pleines de merueilles »². L'avant-propos défend les plaisirs de la fable en recourant à peine à l'argument traditionnel de la morale voilée dans la fiction, ou à celui d'un agrément mitigé d'utilité. On n'apprend rien avec la fable; elle fait seulement plaisir et convient au cœur, beaucoup plus que le récit vrai, trop simple et trop nu. Tout au plus l'érudit envisage-t-il le caractère propédeutique et thérapeutique des « contes » qui font que le plaisir n'est pas synonyme de paresse: la fiction délasse et prépare le lecteur aux matières plus sérieuses; elle exerce le jugement, comme un sport ou un jeu qui exerce le corps.

La défense d'un plaisir littéraire autonome, pour ainsi dire, naît d'une expérience de lecture qui a surpris le traducteur: le roman d'Héliodore ne commence pas au début, mais au milieu de l'action, puis, par une longue analepse, le narrateur raconte les commencements qui nous ont échappé, avant de reprendre le fil de l'action. Jacques Amyot commente ainsi la disposition ingénieuse du récit:

Mais sur tout la disposition en est singuliere: car il commence au mylieu de son histoire, comme font les Poëtes Heroïques. Ce qui cause de prime face un grand esbahissement aux lecteurs, & leur engendre un passionné desir d'entendre le commencement: & toutesfois il les tire si bien par l'ingenieuse liaison de son conte, que lon n'est point resolu de ce que lon trouue tout au commencement du premier liure iusques à ce que lon ait leu la fin du cinquiesme. Et quant on en est là venu, encore a

2. Jacques Amyot, « Proesme du Translateur », in Héliodore, *L'Histoire æthiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales & pudiques amours de Theagenes Thessalien, & Chariclea Æthiopienne* [1548], ij^rv^o, Paris, Estienne Groulleau, 1559.

lon plus grande enuie de voir la fin, que lon n'auoit auparauant d'en voir le commencement : De sorte que tousiours l'entendement demeure suspendu, iusques à ce que lon vienne à iouyr d'vn bien ardemment desiré, & longuement attendu³.

Le plaisir de la fable vient de la suspension de « l'entendement » que produisent l'interruption immédiate du cours de l'action et le retour en arrière. L'incertitude où se trouve le lecteur fait naître le « passionné désir » de connaître la suite et la fin de l'histoire, ce qui se dit avec les mots de l'amour : ce désir d'histoire fait plaisir, tout autant – sinon plus – que sa satisfaction. Pour Terence Cave, le texte d'Amyot est un premier témoignage d'une attention nouvelle au suspens, c'est-à-dire à une façon d'écrire et de lire intéressée au fil de l'action⁴. Mais dans le plaisir du suspens, nous semble-t-il, entre le « grand esbahissement » initial, la surprise créée par la première situation du roman. Le désir de connaître la suite n'est intense que parce que le départ du livre flotte dans la mémoire du lecteur et que celui-ci en veut restituer les antécédents et les développements. La projection vers la suite qu'implique le suspens s'accompagne d'une réminiscence de l'étonnante situation initiale. L'émotion produite par une scène et son impression dans la mémoire sont aussi une des sources du plaisir vanté et défendu par Jacques Amyot.

L'ouverture de l'*Histoire éthiopique* est une image à partir de laquelle se développe en amont et en aval le roman tout entier, et c'est justement parce qu'il s'agit d'une image qu'elle entre dans la mémoire du lecteur. Au tout début du roman, une troupe de brigands en maraude s'arrête sur un sommet rocheux « pour courir de lœil la mer qui bat le pied de la montagne »⁵. La suite de la première page détaille les deux objets de cette vision initiale : le résultat d'un massacre en plein festin, puis le groupe des deux jeunes gens décrit en ces termes :

[...] ilz apperceurent assez pres de la nef, & de ces gens morts estenduz, vn autre spectacle qui les estonna encore plus que le demourant : c'estoit vne jeune pucelle assise dessus vn rocher, de beauté si rare & si esmerueillable, qu'à la voir seulement on l'eust prinse pour vne déesse. Vray est qu'elle estoit triste & dolente, à cause du piteux estat auquel elle se voyoyt pour lors reduicte : mais toutesfois encore monstroit elle à son maintien la noble & vertueuse grandeur de son courage. [...] [elle tenait] les yeux

3. *Ibid.*, f° iij r°.

4. Terence Cave, « Pour une pré-histoire du suspens », in *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p. 129-141 et « Suspense and the Pre-history of the Novel », *Revue de littérature comparée*, vol. 70, n° 4, 1996, p. 507-516.

5. Héliodore, *L'Histoire éthiopique...*, f° 1 r°.

fichez en terre à regarder deuant elle vn ieune damoyseau estendu tout de son long, lequel estoit tout meurdry & détaillé de coups, & qui sembloit se reuenir vn petit (ne plus ne moins que d'vn profond sommeil) des confins de la mort, dont il auoit approché bien pres, combien qu'en si piteux estat encore florissoit il en virile beauté: Car la grande blancheur de son teint reluisoit d'auantage, pour le lustre que luy donoit le sang qui luy estoit coulé sur le visage⁶.

Le « grand esbahissement » évoqué dans la préface est aussi celui des brigands face au spectacle qu'ils découvrent sans pouvoir l'interpréter. L'image, en effet, tire sa force de la conjonction de termes contradictoires: le banquet et le massacre, la beauté et la blessure, la divinité et la mortalité. L'évidence du spectacle est alors d'autant plus frappante que son caractère paradoxal résiste à la compréhension des pirates comme du lecteur. L'alliance de l'évidence et du mystère explique la nature double du plaisir commenté par Jacques Amyot, plaisir d'une image surprenante, plaisir du suspens produit par cette surprise. Si le témoignage d'Amyot annonce bien une attention nouvelle au suspens, subsiste un rapport plus ancien au texte de fiction: le traducteur est encore sensible aux pouvoirs d'une fable sur l'imagination, à sa capacité à produire en pensée une image frappante qui va se fixer dans la mémoire et le cœur du lecteur.

La postérité éditoriale et artistique de l'*Histoire éthiopique* confirme ce point: le roman est vu autant que lu. Cette lecture qu'on peut qualifier d'imaginante explique la nombreuse production iconographique qui fleurit après l'édition d'Amyot. De toutes les images que le roman suscite, c'est le spectacle initial qui revient le plus souvent. L'image qui s'est inscrite dans la mémoire du lecteur se matérialise et se transmet jusqu'au milieu du XVII^e siècle: image textuelle de la description, image intérieure du lecteur, image plastique du libraire, du peintre ou de l'acteur, entrent en relation étroite. Comme le montre Lina Bolzoni, « dans le cadre de la tradition de l'art de la mémoire, il était pratique courante de traduire les poèmes en édifices, en galeries, en cycles figuratifs. Il est clair qu'au cœur du XVI^e siècle, le jeu des correspondances entre dimension mentale, expérience littéraire et expérience figurative devient vraiment tourbillonnant »⁷. La postérité de l'image initiale de l'*Histoire éthiopique* est l'histoire de ce tourbillon.

6. Héliodore, *L'Histoire aethiopique...*, f° 1 r°.

7. Lina Bolzoni, *La chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie* [*Stanza della memoria*, Turin, Einaudi, 1995], M.-F. Berger (trad.), Genève, Droz (Titre courant; 28), 2005, p. 332.

IMAGE D'UNE HISTOIRE ET HISTOIRE D'UNE IMAGE : ENTRE GALERIE DE PEINTURE, LIVRE ILLUSTRÉ ET THÉÂTRE

Au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, le roman d'Héliodore est aussi un cycle d'images. En France, le roman se fait galerie de peinture, série de gravures pour livres illustrés, tragi-comédies en épisodes pour la scène, témoignant ainsi du désir de voir avec l'œil du corps ce que le texte donnait à percevoir à l'œil de l'esprit.

Il convient de rappeler quelques faits. Le roman d'Héliodore connaît deux usages au XVI^e et au XVII^e siècle : d'une part, un usage pédagogique en latin qui permet aux étudiants d'apprendre tantôt le grec lorsque le texte original est placé en regard, tantôt des sentences et autres modèles d'expression, collationnés à la fin de l'ouvrage⁸ ; d'autre part, un usage divertissant pour un public non savant, ce qui explique les traductions en vernaculaire et l'effort éditorial pour offrir aux lecteurs un beau livre. Face au sérieux des éditions latines, les éditions vernaculaires sont plus séduisantes, associant au plaisir du récit les charmes de la gravure. En France, on prend l'habitude de proposer des éditions illustrées de l'*Histoire éthiopique* à partir des années 1610, sans doute sous l'influence de l'actualité picturale parisienne. Entre 1605 et 1609, en effet, Henri IV commande à son peintre, Ambroise Dubois, une série de quinze tableaux pour le grand cabinet du roi à Fontainebleau, dont le programme est emprunté au roman d'Héliodore.

Cette première mise en images semble avoir suscité un désir de représentation aussi bien chez les libraires et les graveurs que chez les hommes de théâtre. Alexandre Hardy conçoit une version scénique du roman en huit épisodes, probablement autour des années 1605⁹. En 1613, Pierre Vallet, brodeur du roi, fait paraître un abrégé illustré du roman¹⁰ : chaque page représente un épisode, au-dessus de l'image quelques lignes en présentent

-
8. Le roman est traduit en latin dès 1534 à Bâle par Vincentius Opsopoeus. Mais c'est la traduction du jésuite Warszewicki parue en 1552 qui connaît la plus grande postérité éditoriale. Sur la fortune du roman en Europe, voir Laurence Plazenet, *L'ébahissement et la délectation : réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 1997.
 9. Alexandre Hardy, *Les chastes et loyales Amours de Theagene et Cariclee réduites du grec de l'Histoire d'Héliodore en huit poèmes dramatiques ou Theatres consecutifs*. Par Alexandre Hardy, Parisien, Paris, Jacques Quesnel, 1623.
 10. Héliodore, *Les Aventures amoureuses de Theagenes et Cariclee. Sommairement descrite et representee par figures. Dedie au Roy par Pierre Vallet son brodeur ordinaire*, Paris, Pierre Valet, 1613.

l'argument tandis que deux quatrains d'alexandrins résument l'action représentée.

Vu la profession de l'auteur, il est possible que les gravures dérivent ou donnent lieu à des cartons de tapisserie ou de broderie : les scènes du roman deviendraient à nouveau prétexte à une galerie d'images. Par la suite, les éditions illustrées se multiplient. En 1623, Samuel Thiboust publie une nouvelle traduction de l'*Histoire éthiopique*, avec frontispice et gravures en tête de chaque livre et de chaque chapitre réalisées par les plus grands noms de la gravure parisienne (Crispin de Passe, Daniel Rabel, Michel Lasne)¹¹.

En 1626, Vital d'Audiguier¹² modernise la version d'Amyot, et l'imprimeur, Martin Collet, adjoint une série de gravures, sans doute pour rivaliser avec la publication de *Les chastes et loyales Amours de Theagene et Cariclee* de Hardy (1623) et la seconde édition de la traduction de Montlyard (1626). En effet, Martin Collet demande à Crispin de Passe un nouveau frontispice et de nouvelles figures gravées, différentes de celles parues trois ans auparavant. En 1633, deux libraires du Pont-Neuf, Thomas Champenois et Charles Sevestre, proposent une troisième édition gravée qui reprend, d'un côté, la traduction de Montlyard publiée en 1623 et, de l'autre, les images de l'édition Collet de 1626 – auxquelles ils ajoutent cinq gravures, doublant ainsi la série¹³.

Derrière cette inflation d'images de l'*Histoire éthiopique*, se cache une concurrence redoutable entre poètes, libraires et artistes : certains privilèges interdisent la reprise totale ou partielle des figures gravées qui accompagnent le roman. La circulation du motif passe aussi par le plagiat, le vol et la mutilation des livres¹⁴ : son histoire est aussi rocambolique.

-
11. Héliodore, *Les Amours de Theagene et Chariclee. Histoire Ethiopique d'Héliodore. Traduction nouvelle*, J. de Montlyard (trad.), Paris, Samuel Thiboust, 1623.
 12. Héliodore, *L'Histoire ethiopique d'Héliodore, contenant dix livres [...] Divisés en vingt-neuf Chapitres ou Sommaires outre les precedentes impressions, par le sieur d'Audiguier*, J. Amyot (trad.), Paris, Martin Collet, 1626.
 13. Héliodore, *Amours de Theagenes et Cariclea. Histoire Ethiopienne. Traduction nouvelle*, Paris, Charles Sevestre, 1633.
 14. « Nostre cher & bien amé Samuel Thiboust, Marchand Libraire en nostre ville de Paris, nous à [sic] fait humblement exposer qu'avec grandissimes frais il à recouré vne nouvelle traduction en François de l'Histoire Æthiopique d'Héliodore, enrichie de cinquante à soixante figures en tailles douces, representans les choses les remarquables & notables de ladite Histoire, dont les desseins n'ont encores esté veus : lesquelles figures il a fait grauer à grands despens : mais il craint qu'après auoir employé ses deniers, son temps & labeur à cét effect, autres voulussent imprimer ledit liure sans figures, ou avec figures, le frustrant par ce moyen de son labeur & frais, requerant sur ce nos lettres humblement. A CES CAUSES desirant pouruoir audit suppliant, sur ce luy auons permis & octroyé, permettons & octroyons par ces presentes, d'imprimer ledit liure & figures en tel caractere & volume que bon luy semblera, [...] pendant le temps & l'espace de dix ans, [...] deffendant à toutes personnes de quelque qualité & condition qu'ils soient,

L'âpreté de ce contexte de production et la rivalité entre des arts et des corporations qui se partagent le même public ne doivent pas faire croire à une quête frénétique de nouveauté. La profusion d'images correspond à une déclinaison de modèles peu nombreux, car on retrouve à peu de chose près les mêmes sujets et les mêmes compositions iconographiques. Nous avons donc affaire à une famille d'images aux liens de parenté frappants, quel qu'en soit le médium. Si l'alliance de la sensualité et de la violence, de la guerre et de l'amour retient l'attention des artistes, ceux-ci défont l'équilibre présent chez Héliodore en faisant jouer les figures contre le sujet, la beauté des corps contre la violence de la situation : la dimension érotique de l'image prime toujours sur le pathétique. La délectation que la scène produit chez Amyot prend un tour plus sensuel dans les images.

UNE HISTOIRE DE FAMILLE (1) : L'AFFLICTION ÉROTISÉE

Les représentations plastiques de la scène initiale éliminent le caractère malheureux de la situation : chez Ambroise Dubois, Pierre Vallet ou Crispin de Passe, les traces du grand combat des pirates sont évoquées rapidement, au second plan, sans véritablement attirer l'attention du spectateur. Les blessures de Théagène ne sont pas visibles ; le jeune homme est couché nonchalamment, le regard tourné vers son amante ; et, sauf dans le tableau de Dubois, la scène baigne dans la lumière radieuse d'un soleil qui sort de l'eau. Quelle que soit la version, la retenue règne et efface toute intensité tragique : nous ne sommes pas loin de la sieste amoureuse. Mais c'est la pose de Chariclée qui fait l'objet du détournement le plus significatif. Sur ce point, les artistes suivent scrupuleusement le texte d'Héliodore : assise sur un rocher, la demoiselle tient sa tête de sa main gauche tandis qu'elle appuie sa main droite sur son arc. On aura reconnu la posture de la mélancolie – la jeune fille s'afflige des douloureuses blessures de son amant –, mais les artistes en détournent le motif : le corps de la jeune fille n'est pas prostré ou dissimulé comme on s'y attendrait. Au contraire,

estrangers dominotiers, d'imprimer, vendre & debiter ledit liure, part ou portion d'iceluy, avec lesdites figures, ou sans icelles, soit taille douce, eauë forte, ou taille de bois, de les pocher ou contrefaire, ou vendre lesdites figures seules, ou avec sommaires des histoires, séparément ou ensemblement [...]», Héliodore, *Les Amours de Theagene et Chariclee. Histoire ethiopique d'Heliodore. Traduction nouvelle. Seconde Édition*, Paris, Samuel Thiboust, 1626. Le privilège date du 3 décembre 1622. En 1633, Charles Sevestre publie la traduction de Montlyard, mais il n'a pas pu acheter les plaques de l'édition de Samuel Thiboust ; il en commande une nouvelle série, notamment à Crispin de Passe déjà employé pour l'édition de 1623. La première gravure de 1623 n'est pas signée, mais la facture est la même que celle de la page 402, signée par le Flamand.

il est mis en évidence, tantôt par une torsion maniériste qui anime la figure (Dubois), tantôt par une cuirasse mettant en évidence la poitrine de Chariclée (Crispin)¹⁵. Même dans l'affliction, Chariclée est belle et c'est cela que le dessinateur montre au lecteur, beaucoup plus que sa mélancolie. Les passions tristes sont détournées pour donner une représentation érotique, et non tragique, de la scène : les artistes adoucissent la tension entre la grâce et la violence présentes au début du roman. L'adoucissement a valeur ironique, bien évidemment : quelle que soit la nature des péripéties racontées, l'*Histoire éthiopique* d'Héliodore est d'abord un livre d'amour, une affaire de désir autant que de guerre. Dans la gravure de Crispin de l'édition de 1623, le regard de Chariclée plonge avec discrétion vers l'entrejambe de Théagène, tandis que la garde d'une épée se glisse entre ses deux pieds. Le roman, dit la gravure, raconte les épreuves du désir et la difficile conservation de la chasteté et de la fidélité dans un monde rempli de pirates et de reines libidineuses. Lorsqu'il porte le roman au théâtre, Alexandre Hardy a un avantage que les peintres n'ont pas : il peut user de la succession des scènes et résoudre ainsi la tension entre la violence et la grâce présentes dans l'ouverture de l'*Histoire éthiopique*. C'est la solution qu'il adopte puisque, ne pouvant faire commencer son récit *in medias res* comme Héliodore, il place l'ouverture du roman à la fin de la première journée : le combat des pirates pour obtenir la main de Chariclée a lieu à l'acte V, la dernière scène est consacrée à la tristesse de Chariclée sur le corps blessé de son amant.

Cariclee

[...] Regardons d'arrester le sang de tes blessures :
 Maintefois je l'ay fait par magiques murmures,
 Il tombe en pasmoison, ô Cieux ! ô Cieux ! hélas,
 Mon Pere où êtes vous nostre commun soulas,
 Que feray-ie seulette ? où sera ma recourse,
 Maintenant que la nuit precipite sa course,
 Le couriray son corps de tous mes vestemens,
 Attendant la mercy des Astres inclements¹⁶.

-
15. Ce costume est une variante guerrière de la cuirasse de la nymphe telle qu'elle apparaît dans les gravures du *Songe de Poliphile*. Je remercie Anne Surgers de cette indication. Sur le costume de la nymphe et sa reprise dans les spectacles de cour, voir Aby Warburg, « Les costumes de scène pour les intermèdes de 1589. Les dessins de Bernardo Buontalenti et le *Libro di conti* d'Emilio De Cavaliere » [1895], in *La Pelligrina et les intermèdes*. Florence, 1589, A. Surgers (trad.), Vignon, Lampsaque (Le Studiolo-Essais), 2009, en particulier p. 77-80. Voir aussi le commentaire d'Anne Surgers qui met en évidence le statut de lieu de mémoire de ce costume, n. 118, p. 140-142.
16. Alexandre Hardy, *Les chastes et loyales Amours...*, Première journée, V, 4, p. 69-70.

En arrêtant le premier épisode de la pièce sur l'image initiale du roman, le poète fait jouer le « grand esbahissement » et « le passionné désir » d'entendre la suite dont parlait Jacques Amyot, mais nous n'y trouvons pas le mélange de violence et d'érotisme qui caractérise l'ouverture du roman grec et auquel les représentations plastiques se sont attachées. Le spectateur est confronté au spectacle tragique d'un amour qui risque d'être malheureux : le registre de l'intensité est bien présent, même s'il n'est pas stable, puisque le dénouement est laissé en suspens.

Alexandre Hardy récupère la tension entre la grâce et les blessures au début de la seconde journée. La deuxième pièce de l'adaptation s'ouvre sur le même spectacle que la fin de l'épisode précédent : le rivage solitaire, les pirates massacrés, Chariclée pleurant le corps de Théagène. Mais l'atmosphère a changé de tonalité : le jeune homme se réveille et Chariclée l'embrasse langoureusement. Si les pirates qui observent la scène de loin ont d'abord cru à une apparition divine, l'ardeur des baisers les détrompe rapidement :

I. Pirate.

Qui vit onc rien de tel,
 Une Déesse auoir tant d'amoureuse flame,
 Sur le corps demy-mort d'un home elle se pasme,
 Esteint sa jeune face, & l'arrouse de pleurs :
 O fols de concevoir l'objet de ses frayeurs,
 S'acheurter au respect d'une beauté mortelle,
 Ouy, car jamais aux Dieux passion ne fut telle :
 Ils ne s'embrassent point de nos corps reuëtus,
 Chassons doncques l'effroy de ces cœurs abbattus¹⁷,

La langueur de Théagène n'a pas disparu, mais elle perd toute menace, car l'échange entre les amants dit la puissance vitale de l'amour qui combat la mort par des baisers. Les pirates soulignent la sensualité que dégage le couple et il y a lieu de penser que celle-ci devait être plus sensible encore, plus vive et, pour tout dire, plus chaude grâce à l'incarnation des personnages par les comédiens.

À la différence des peintres-graveurs qui condensent la contradiction dans l'image, le dramaturge détache les deux termes du paradoxe en proposant deux versions de la même scène : une version malheureuse à la fin de la première journée ; une version heureuse au début de la seconde ; un événement tragique (un évanouissement menaçant), un événement tragico-comique (une fausse mort) ; une tonalité pitoyable, une tonalité joyeuse.

17. *Ibid.*, Seconde journée, I, 2, p. 80.

La succession de ces deux versions compose une figure de rhétorique, un spectacle en épanorthose ou en anthorisme¹⁸ dont le sens serait à peu près celui-ci : ce n'est pas une tragédie que vous voyez, mais une tragi-comédie ; pas une mort, mais une fausse mort, et peut-être même, ce qui ne s'appelle pas encore une petite mort. Sur scène, le spectacle de Chariclée pleurant Théagène compose une image à double-fond, une illusion (la fin tragique) et une révélation (une fausse mort). Au plaisir tout à la fois pathétique et érotique, s'ajoute celui du jeu que mène le poète avec les spectateurs.

UNE HISTOIRE DE FAMILLE (2) : LIENS AU SECOND DEGRÉ, RUPTURE DE BAN

Sans conteste, l'air de famille entre les représentations se justifie par leur source commune. Cela n'explique pas tout, car l'insistance sur la nature érotique de la première scène témoigne de l'existence de ce qu'il faudrait appeler un « patron iconographique ». D'autres éléments corroborent cette idée. L'air de parenté que nous avons dégagé ne se manifeste pas seulement dans la série de représentations issues de l'ouverture de l'*Histoire éthiopique* ; il faut aussi prendre en compte une famille élargie d'images où les liens de parenté n'obéissent pas à une généalogie en ligne directe. L'image des amants d'Héliodore se reflète dans d'autres images tout comme elle reflète celles-ci. Non qu'il y ait une reprise consciente d'une source, mais plutôt parce qu'il existe, dans la mémoire des artistes, un patron iconographique qui associe beauté, désir et malheur. Nous distinguerions volontiers deux types de rapports entre l'image de Théagène et Chariclée et cette famille élargie.

Le premier fonctionne sur le mode de l'ascendance ou de la descendance lointaine. La scène initiale de l'*Histoire éthiopique* rejoint d'autres scènes de la littérature antique, forcément présentes à l'imagination d'un lecteur ou d'un artiste du XVI^e siècle. La lecture ou l'invention fonctionnent sur le mode de l'innutrition, c'est-à-dire par souvenirs et amalgame de sources

18. « Épanorthose. Figure macrostructurale qui joue sur deux propositions : la première, négative, nie une action ou une qualité concernant un objet du discours ; la seconde, positive, affirme une action ou une qualité identiques, mais d'intensité ou de valeur supérieures, concernant le même objet » ; « Anthorisme. Figure microstructurale [de construction], support éventuel de l'épanorthose. Il fait succéder à une expression négative un terme positif plus fort, ou à un terme positif une expression négative plus forte », Jean Mazaleyrat, Georges Molinié, « Épanorthose et anthorisme », in *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.

diverses : création et interprétation sont des processus de réflexion¹⁹. On rencontre l'érotisation du blessé ou du mourant aussi bien chez Virgile (la mort de Camille) que chez Ovide (mort et métamorphose d'Adonis, mort et métamorphose de Pyrame, etc.). La preuve de ces reflets entre l'épisode romanesque et l'épisode épique ou mythique dans les imaginations renaissantes se trouve à nouveau dans les images peintes ou gravées ou les spectacles de la scène française. Entre le XVI^e et le XVII^e siècle, dans les éditions illustrées des *Métamorphoses*, on retrouve une quantité de jeunes gens – garçons et filles – plus alanguis qu'agonisants : là encore, les torses se dévoilent, les seins pointent, l'érotique prend le pas sur le pathétique.

De même, au théâtre, la fin du *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau enchaîne les équivoques qui transforment la mort en jouissance amoureuse²⁰. L'image de Théagène et Chariclée et sa force d'impression sur un lecteur comme Amyot ou un poète comme Hardy viennent sans doute du décalage qu'elle introduit dans la série des beaux amants malheureux. Théagène est mourant, mais pas mort ; donc, il n'est pas totalement malheureux ; donc, il est surtout beau.

Ce jeu de reflets ou de parentés indirectes se fait aussi au sein de la littérature moderne – en particulier dans le roman épique italien, celui de l'Arioste et celui du Tasse. Comme Chariclée, princesse éthiopienne née blanche parce que lors de sa grossesse, sa mère a trop regardé un tableau représentant Andromède (encore une histoire d'images), Angélique et Clorinde sont des princesses maures qui n'ont pas la couleur de leurs compatriotes. Comme Chariclée, Angélique soigne son amant blessé qui s'éveille en l'aimant encore plus ; dans *La Jérusalem délivrée*, Herminie fait de même pour Tancrède évanoui après son combat avec Argan. Là encore, ces scènes de guérison ont un lien avec le roman grec ; ce qui n'a pas pu échapper à Ambroise Dubois, lui qui dut peindre une *Histoire de Clorinde* en huit tableaux pour le cabinet de la reine à Fontainebleau avant de réaliser le cycle sur Théagène dont nous avons parlé. Un homme ou une femme qui mettent en images (mentales ou plastiques) le roman d'Héliodore, voient aussi à travers Théagène et Chariclée, Pyrame et Herminie, Tancrède et Vénus, Angélique et Hyacinthe. Quoique diversifié, le jeu de reflets n'est pas infini, car il est circonscrit à ce que l'on considère comme du domaine de la fable. Celle-ci est peut-être en dernier ressort le groupe, ou la famille, où s'assemblent toutes ces images des beaux amants malheureux.

19. Voir l'introduction de Gérard Marino à l'*Arcadia* de Iacopo Sannazaro : Iacopo Sannazaro, *L'Arcadie*, G. Marino (trad.), Paris, Les Belles Lettres (Les classiques de l'humanisme ; 23), 2004.

20. Théophile de Viau, *Les amours tragiques de Pyrame et Thisbé mis en vers françois par le sieur Théophile*, Paris, Jean Martin, 1626.

Mais cette famille d'images de la fable a aussi un rapport avec d'autres ensembles. Ces rapports ne sont plus alors d'appartenance mais de distinction. Dans le cas qui nous occupe, la relation entre la jeune fille et son amant mourant dont le corps s'allonge à ses pieds reprend une disposition déjà présente dans la peinture religieuse, notamment dans le motif de la Vierge de pitié, nom français de la *pietà* italienne et de l'*imago pietatis* apparue au cours du XIII^e siècle²¹. Ce tableau de dévotion montre Marie qui pleure le corps du Christ à ses pieds ou sur ses genoux : les compositions de cette image de piété sont variées, mais le corps déposé de la croix occupe toujours la place centrale. Ce motif iconographique a à voir et n'a pas à voir avec l'image qui nous occupe. En effet, le corps du Christ et l'affliction de la Vierge ne donnent jamais lieu à l'érotisation que nous avons constatée dans les images d'amants mourants et de maîtresses éplorées. La relation du couple Marie / Christ, tout en étant fondée sur un contact plus franc, a des sens différents dont certains renvoient à l'enfantement et à l'image de la Vierge à l'enfant. Enfin, alors que les figures masculine et féminine de notre image existent à part égale, la Vierge de piété est un médiateur qui amène le spectateur à regarder le corps du Christ, à pleurer et à méditer. L'émotion que suscite l'image n'est elle-même qu'un opérateur de pénitence et d'union mystique, elle n'est surtout pas une fin en soi. Mais, en même temps, l'iconographie des beaux amants mourants apparaît alors que le motif de la Vierge de pitié reste un des sujets de prédilection de la peinture dévotionnelle, comme si la représentation de la fable développait des figures, des sens, des expériences inadéquats dans l'art sacré. L'image de Théagène et Chariclée, des amants ovidiens ou italiens prend le contre-pied des Vierge de pitié : corps distincts, alanguis et sans blessures véritables, effacement du pathétique au profit de l'érotisme, univers bucolique ou marin sans verticalité, regards à l'horizontale et non dirigés vers le ciel. L'image de Théagène et Chariclée se définit contre l'image du corps christique et propose un autre type d'émotions face aux images. Elle s'affirme comme une représentation profane sans lien – sinon par inversion – avec les représentations sacrées. En déplaçant une iconographie inventée à des fins dévotionnelles, les artistes traitent le roman d'Héliodore comme Jacques Amyot : l'*Histoire éthiopique* n'élève pas le lecteur à un discours moral ou théologique, elle fait seulement plaisir, c'est une fable qui ne voile aucune vérité. On pourrait alors faire l'hypothèse que l'apparition du motif n'a

21. Sur le motif, voir Erwin Panofsky, « *Imago Pietatis*. Contributions à l'histoire des types du "Christ de Pitié"/"Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix" », in *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion (Idées et recherches), 1997.

été possible que par une rupture de ban, une sortie hors de la famille des images de pitié/piété.

Seules les images issues du récit de la mort de Clorinde dans *La Jérusalem délivrée* réussissent à relier la branche secondaire de la mort érotique à la lignée principale des *imagines pietatis*²².

UNE HISTOIRE DE CŒUR : LE *PHANTASMA*, ENTRE MÉMOIRE ET ÉMOTION

Avec l'image de Théagène et Chariclée, avons-nous un archétype artistique ? Probablement, mais si l'on veut bien retirer tout universalisme au terme, car les archétypes aussi ont une histoire. La scène tirée de l'*Histoire éthiopique* le montre puisque sa représentation est absente jusqu'à la fin du Moyen Âge ; il faut l'édition imprimée et la traduction du roman pour que l'attention des artistes et des poètes se porte sur elle. Après un siècle de représentations et d'inspirations diverses (d'Ovide au Tasse), le type iconographique des amants mourants semble moins diffusé dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

Si ce type a sa propre histoire, il est aussi pris dans une histoire plus vaste des modes de représentation en Europe. Comme le remarquait Jacques Amyot, l'*Histoire éthiopique* et les images qui en sont issues sont une fable, certes ingénieuse mais difficile à moraliser : elles ne peuvent donner lieu à aucune allégorèse, elles n'incarnent pas un principe, elles ne servent pas à mémoriser un savoir. Leur profit est ailleurs, du côté de l'émotion et du plaisir. Elles naissent à ce moment de l'histoire des arts où, selon Daniel Arasse, on passe « d'un système mnémonique, juxtaposé, clos, répétitif même, à un système rhétorique de persuasion du spectateur »²³. L'image de Théagène et Chariclée n'est plus une allégorie, elle ne s'adresserait donc plus à la mémoire, mais au cœur.

Nous aimerions, pour finir, nuancer l'idée d'Arasse, en montrant que fonctions mnémonique et rhétorique, mémoire et cœur ne sont pas

-
22. Sur le motif de la mort de Clorinde, voir Giovanni Careri, *Gestes d'amour et de guerre...*, p. 113-142. Careri signale à juste titre la reprise par certains peintres de l'iconographie de la martyre ou de la mystique, voir p. 131-132.
 23. Daniel Arasse, « De la mémoire à la rhétorique », in *Histoires de peintures*, Paris, Denoël / France Culture, 2004, p. 114. Ce texte est issu d'une série radiophonique diffusée sur France Culture à l'été 2003. L'idée d'une mutation des modes de représentation apparaît très tôt dans la réflexion de Daniel Arasse : voir « *Ars Memoriae* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance », in *Symboles de la Renaissance*, D. Arasse, G. Brunel (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976.

forcément disjoints et que la fin de la Renaissance a trouvé le moyen de les articuler. Cette articulation permet de comprendre à la fois l'érotisation de Théagène et Chariclée et, en même temps, la diffusion du modèle iconographique dont elle relève. Nul doute qu'il y ait une mémoire du type de la mort ou de l'affliction érotisées : la fréquence des représentations témoigne d'une connaissance partagée et d'une circulation de ce modèle, en France, en Flandre et en Italie. Mais il y a une autre relation entre l'image du roman et la mémoire de spectateurs et de lecteurs. En effet, cette image apparaît toujours au sein de cycles figuratifs, avons-nous dit ; à notre connaissance, elle n'existe pas isolément – à l'inverse de certains tableaux issus du Tasse ou de l'Arioste. Comme le remarque Lina Bolzoni à propos des cycles tirés du *Roland furieux*, l'image de Théagène et Chariclée est un moyen de mémoriser une partie du texte. Le cycle figuratif compose un système mnémotechnique où l'on n'apprend plus une somme de savoirs, mais une fable, conçue comme un enchaînement d'images destinées à s'imprimer dans la mémoire du lecteur. Dans ce système de mémoire, l'image n'est plus le vecteur d'un principe, mais d'un morceau de texte. La fonction mnémonique n'a donc pas disparu au début du XVII^e siècle, elle est exploitée différemment.

Il est tout aussi vrai que la séduction par l'émotion a une part importante dans les représentations que nous avons étudiées, mais cela n'est pas forcément contradictoire avec l'usage mnémotechnique des images. La rhétorique, et notamment les preuves pathétiques qui communiquent une émotion, utilisent des images mentales que Quintilien appelle *phantasmata*²⁴. Pour pouvoir s'animer, faire monter en lui un mouvement de l'âme – la pitié ou l'indignation – et le transmettre à l'auditoire, l'orateur doit voir en imagination certaines situations qui le frappent ; son discours, échauffé par l'effet d'une telle image, décrira celle-ci et communiquera l'émotion aux auditeurs. Les systèmes de mémoire inventés au XVI^e siècle reprennent l'idée avec insistance : toute image destinée à entrer dans la mémoire doit d'abord avoir un effet sur le cœur, elle doit être cruelle, drôle ou érotique pour susciter un mouvement intérieur, une commotion nécessaire à la mémorisation. Emmagasinée dans le trésor de la mémoire, l'image peut être remise en circulation et susciter de nouveaux discours, de nouvelles images qui, elles-mêmes, frapperont d'autres cœurs et d'autres mémoires, et ainsi de suite. Mnémotechnique et rhétorique sont mutuellement subordonnées et peuvent servir des buts communs : une image mentale est aussi une image cordiale, pour ainsi dire. Cette circulation entre cœur et mémoire permet de comprendre combien certaines images peuvent fonctionner

24. Voir Quintilien, *Institution oratoire*, livre VI, 2, 26-32, J. Cousin (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 31-32.

comme des fantômes, au sens ancien et rhétorique et, peut-être, au sens moderne et psychanalytique du mot : elles sont à prendre comme des représentations visibles tantôt mentales, tantôt plastiques ou incarnées qui sont aussi des foyers d'émotion, voire des objets du désir²⁵. Pour les hommes de la Renaissance, ces *phantasmata* que l'on voit en soi dans la lecture, ou hors de soi, sur une planche gravée, un tableau ou une scène de théâtre, ne sont pas propres au sujet car, engageant la mémoire et le cœur, elles se communiquent et se reflètent, fondant ainsi des communautés de lecture ou d'invention. Le *phantasma* « Chariclée pleurant le corps de Théagène » définit le monde de la fable et le groupe de ses lecteurs – monde qui apparaît de plus en plus comme celui de l'amour, de la beauté et du plaisir, et où se rencontrent Don Quichotte et Emma Bovary. Parler d'images pour la fin de la Renaissance, c'est donc lier expérience affective / mentale et objectivation plastique, intériorité et extériorité, particularité et collectivité. C'est aussi considérer que l'image n'est pas seulement un objet matériel fait de lignes et de couleurs, mais une réminiscence – un morceau de passé, donc, gardé en mémoire – et un état affectif – un morceau de présent qui vibre en soi. Si les images aussi ont une histoire, celle-ci pourrait être une histoire de cœur.

FABIEN CAVAILLÉ
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

25. Pour ce dernier point, voir surtout le très beau livre de Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantôme dans la culture occidentale* [1981], Y. Hersant (trad.), Paris, Payot / Rivages (Rivages poche / Petite bibliothèque), 1998, en particulier la troisième partie consacrée à la fantasmologie médiévale, « Parole et fantôme. La théorie du fantôme dans la poésie amoureuse du XIII^e siècle », qui a inspiré notre conclusion.

