

ECG 2025

PRÉPAS COMMERCIALES

L'image

50 œuvres en fiches

pour réussir sa dissertation de culture générale

Littérature

Philosophie

Cinéma

Art

Sous la direction de Éric Oudin,
Cyril Morana et Chloé Deschard



Homère, *L'Iliade*

Ou l'image comme bouclier

Une mère sait que son fils va mourir dans la fleur de son âge. Pleine d'angoisse, elle le voit décidé à partir au combat. Comme il n'a plus d'armes (un ami lui a emprunté les siennes, s'est fait tuer et dépouiller), la mère n'a d'autre recours que de lui en procurer de nouvelles, les meilleures qui soient, les plus solides et, surtout, les plus belles. Comme cette mère, Thétis, est une déesse, elle va demander à Héphaïstos, le dieu forgeron, de façonner une cuirasse, des jambières et, surtout, un magnifique bouclier. Le fils, c'est le héros grec Achille, dont *L'Iliade* raconte la colère (en grec, *mènis* : c'est le premier mot du poème), depuis son début, à l'occasion d'une querelle avec Agamemnon, le chef de l'expédition grecque à Troie, jusqu'à sa fin, quand Achille, pris de pitié, accepte de rendre le cadavre du Troyen Hector à son père, le vieux roi Priam. L'effet principal de cette colère, c'est de séparer Achille des autres Grecs. Le retour au combat est une réintégration. Ce n'est pas encore tout à fait la fin de la *mènis*, mais c'est une inflexion importante dans le développement dramatique de l'épopée.

I. Le bouclier d'Achille : une *ekphrasis*

On appelle « le bouclier d'Achille » la description du bouclier en train d'être forgé, ou, plus exactement, la description de l'image ornant le bouclier, ce que l'on appelle un épisème, du grec *sèma*, le signe (voir l'article de F. Lissarrague).

La très célèbre description de cet épisème au chant XVIII de *L'Iliade* est d'abord surprenante par sa longueur : c'est un morceau autonome de 130 vers, qui constitue une pause dans le récit et impressionne par l'abondance des figures représentées. Cette description est surprenante aussi par la façon dont elle glisse vers la narration : les scènes sont racontées autant que décrites. Elles prennent vie, l'image s'anime, dotée de cette qualité que les Grecs appellent *enargeia*, notion de rhétorique traduite en latin par *evidentia*, « l'évidence », par laquelle la représentation produit un effet de présence. Cette description est aussi vertigineuse par la mise en abyme qu'elle propose puisque l'image (littéraire) est ici la représentation d'une image (plastique), l'image d'une image. Cette technique littéraire est traditionnellement désignée par le terme d'*ekphrasis* (en grec, « description »). Une forte impression d'harmonie se dégage de cet ensemble.

II. L'image comme prouesse

Avec Thétis, on pénètre dans la forge du dieu forgeron pour assister à la création de la décoration figurée dans l'ordre du geste de l'artisan, qui fabrique d'abord un support formé de cinq couches de métal : une page blanche. Sur cette superficie, il façonne des motifs : depuis la terre, le ciel, la mer, le soleil, la lune et les étoiles – énumération qui figure au début du texte –, jusqu'à l'océan, à l'extrême bord du bouclier, qui est aussi le bord de la description, à la fois la fin de l'objet décrit et la fin de la description. Entre les deux, se déploie une composition fourmillant de détails, comprenant deux villes (l'une en paix, l'autre en guerre), des scènes de la vie à la campagne (labours, moissons, vendanges), un troupeau de vaches revenant à l'étable et attaqué par des lions, et des danses de jeunes gens entourés de spectateurs. L'image se déplie donc à deux niveaux : ce que figure le forgeron, qui fait l'objet de la description, et ce que figure le poète, qui suit pas à pas les étapes de la fabrication (en grec, *poiësis*). Ce que fait l'un est en miroir de ce que fait l'autre. Aux deux premiers niveaux d'images, vient donc s'articuler un troisième niveau, un niveau métalittéraire : le texte figure le décor d'un bouclier mais figure aussi le travail de figuration – mise en abyme d'autant plus sensible que, parmi les images façonnées par le dieu, il y a des scènes de guerre autour d'une cité assiégée : comme une guerre de Troie en miniature. Cette réflexivité vertigineuse de la description donne une impression de virtuosité. Comme l'image façonnée par le divin forgeron, l'image poétique s'exhibe comme œuvre, et même comme chef-d'œuvre, comme œuvre mémorable, c'est-à-dire glorieuse, ce qui se dit en grec *klutos*, adjectif qui qualifie aussi bien Héphaïstos que les armes qu'il fabrique et qui définit la fonction première du poème épique : *klutos* en cela aussi qu'il est pourvoyeur de cette gloire singulière qu'est le *kleos* (les deux mots grecs reposent sur le même racine). Comme l'habit de lumière du torero, les armes d'Achille sont une prouesse.

Au premier niveau de lecture, c'est une prouesse technique, voire technologique, qui prend place aux côtés d'objets singuliers aperçus dans l'atelier du forgeron, comme ces trépieds capables de se déplacer tout seuls (*automatoi*) : leurs roulettes leur permettent de glisser jusqu'au banquet des dieux et de revenir au placard sans qu'il soit besoin de domestiques (v. 376-377). On croise aussi deux androïdes qui aident le dieu boiteux à se déplacer, « toutes d'or, pareilles à des filles vivantes. » (v. 418, trad. J.-L. Backès). À l'instar de ces robots antiques, les figures façonnées sur le bouclier ont l'air vivantes. Ainsi, l'image visible est aussi audible, par exemple dans ce petit tableau en marge d'une scène de vendange : « Au milieu d'eux, un enfant, avec une cithare sonore,/Jouait doucement et chantait le beau chant de Linos,/D'une voix délicate ; eux, l'accompagnaient/En chantant, en criant, en frappant du pied » (v. 569-572). Bien entendu, il ne s'agit pas tant ici d'une prouesse technologique que d'une prouesse artistique, non pas tant d'une image sonore que d'une image telle qu'elle permet au spectateur d'imaginer les sons pour compléter la scène visible et la rendre pleinement à la vie. Un peu plus haut, on voit un homme qui sert aux laboureurs « une coupe de vin doux » (v.

546), tandis que le roi spectateur de cette scène est « silencieux » et « le cœur en joie » (v. 556-557). Voir, c'est donc aussi entendre, goûter, éprouver : une expérience sensorielle totale... mais l'on ne voit pas directement cette image façonnée : on la lit, on la devine par la médiation du poème qui la décrit, qui l'interprète. Le point de vue épouse le point de vue du lecteur-spectateur devant qui se déploie l'œuvre dans le temps de son élaboration et dans l'épaisseur de sa réception par une sensibilité imaginative, donc capable de produire, à son tour, des images.

Selon un dispositif mimétique complexe, l'image forgée sur le bouclier est une image inchoative et médiatisée par le texte épique qui la représente en exaltant sa puissance de suggestion.

III. L'image comme amulette

Cette représentation donne l'impression d'une totalité cosmique résumée par la forme circulaire. Les scènes représentées sont juxtaposées sur le bouclier, mises bout à bout et comme cousues dans la trame du texte. La liaison entre les différentes scènes est assurée par les gestes successifs et répétitifs d'Héphaïstos, qui boucle son œuvre, dont la totalité circulaire trouve un écho dans des détails figurés : le cercle de justice dans la cité en paix par exemple, ou encore le cercle des danseurs. L'équilibre de la guerre et de la paix, l'ordre des saisons rythmé par les travaux des champs : tout produit une impression d'harmonie dans la diversité. L'image du bouclier ouvre une brèche à l'intérieur du monde en crise que représente l'épopée. Elle offre une vue éloignée, panoramique : le monde des hommes vu par des dieux, dans une perspective diminuante en contrepoint des amplifications épiques. Par cette représentation réduite de la fourmière humaine, le monde est ramené aux dimensions d'un bouclier. Les combats de *l'Iliade* sont replacés dans une perspective cosmique qui sert de cadre aux actions humaines. Ainsi envisagée, l'image a une fonction dramatique. Elle relie Achille au reste de l'humanité, dont la colère l'avait jusqu'ici séparé. Elle n'est pas seulement spectacle mais vision, initiation et, par-là, participe à la transformation du héros. Cette image va accompagner Achille, même quand, au plus fort de la rage vengeresse, il se lance dans un carnage qui s'apparente, pour le dire en termes modernes, à des crimes de guerre (chant XXI). Le bouclier opère alors comme un talisman en maintenant le héros dans le cercle de l'humanité. L'image sur le bouclier est une image-bouclier : elle protège.

On peut s'interroger en dernier lieu sur ce qui relie l'épique au porteur du bouclier. Ce que fabrique Héphaïstos est, à bien des égards, une cosmogonie. L'ordre des figures qui servent de cadre rappelle la succession généalogique des puissances qui, dans la *Théogonie* d'Hésiode, conduisent du Chaos au monde équilibré présidé par les dieux olympiens : la Terre d'abord, qui engendre le Ciel étoilé, couple primordial qui engendre à son tour Océan. Or, si Héphaïstos façonne en dernier « la grande force du fleuve Océan », c'est certainement parce qu'il confie cet objet à la Néréide Thétis, petite-fille d'Océan. L'image est aussi,

par conséquent, mémoire généalogique, discrètement « personnalisée » et non uniquement universelle : elle relie Achille à la lignée cosmique de sa mère susceptible de protéger le héros et de lui donner force. Peut-être s'agit-il, sinon d'empêcher, du moins de retarder la mort déjà prévue d'Achille, mais il s'agit surtout d'accompagner le mouvement de l'action épique, en ramenant le héros de la colère à la pitié concomitante de la reconnaissance d'une commune humanité.

L'image est représentation du monde dans une relation mimétique (*eikôn*), mais elle est aussi signe (*sèma*), qui inscrit dans le métal brillant la gloire immortelle du héros épique : la gloire de s'être souvenu qu'il était homme.

Pour aller plus loin

- Homère, *Iliade*, XVIII, v. 477-617 (par exemple dans la traduction de J.-L. Backès, Folio Classique).
- A.-M. Lecoq, « Poésie et peinture : le bouclier d'Achille », *CRAI*, 2004, 148-1, p. 11-42 (<https://doi.org/10.3406/crai.2004.22686>) [La célébrité de ce passage de *Iliade* est due aux imitations ultérieures – en premier chef, la description du bouclier d'Enée dans *l'Enéide* de Virgile –, mais aussi aux vifs débats qui ont nourri, à l'époque classique, la Querelle d'Homère, un des champs de bataille de la Querelle des Anciens et des Modernes].
- F. Lissarrague, « Le temps des boucliers », *Traditions et temporalités des images*, Hors-série 1, 2008 (<https://doi.org/10.4000/imagesrevues.850>).
- F. Caudon, « Tableaux, descriptions, paysage. Pour une interprétation inchoative des images », *Cahiers Gaston Bachelard* 15, 2018, p. 105-118 (<https://doi.org/10.3406/cgbac.2018.1196>) [sur la notion d'*ekphrasis*].

L'Arioste, Le Roland furieux

Ou les images de la magicienne Alcine

Publié pour la première fois en 1516, le *Roland furieux* est une épopée de 46 chants qui a pour toile de fond historique les Croisades. Le poète Ludovic Arioste développe deux intrigues principales : les amours contrariées de Roland (le neveu de Charlemagne) pour la belle fugitive, Angélique, au point de devenir fou furieux lorsqu'il découvre sa trahison ; et les amours de Bradamante, guerrière chrétienne et Roger, chevalier sarrasin. De leur union naîtra la lignée des Este, seigneurs de Ferrare. Le moteur de la narration est l'errance des chevaliers à travers les forêts et les champs de bataille. Comme dans l'épopée homérique où Circé empêchait Ulysse de rentrer à Ithaque, la magicienne Alcine retient Roger prisonnier de son île pour l'empêcher d'accomplir son destin.

I. L'image trompeuse de la magicienne à la Renaissance

Dans son parcours initiatique vers le mariage avec Bradamante, Roger rencontre un animal merveilleux, l'hippogriffe, qui l'emmène sur l'île de la magicienne Alcina, véritable paradis constitué d'un jardin (VI, 72-76) qui entoure un palais (VII, 10). Mais c'est un paradis artificiel dont les ornements sont les vestiges de la passion maléfique d'Alcine : fontaines, arbres, rochers, ne sont autres que les anciens amants dont la séductrice s'est lassée (VI, 52). Dans ce décor enchanteur, Alcine apparaît : « Elle était si bien faite de sa personne, que les peintres industrieux ne sauraient en imaginer de plus parfaite. Sa longue chevelure retombait en boucles, et il n'est pas d'or plus resplendissant et plus chatoyant. Sur sa joue délicate étaient semés les roses et les lis ; son front, d'un pur ivoire, terminait un visage admirablement proportionné ». Cette image de la femme parfaite (VII, 11-17) efface celle de sa promise, Bradamante (VII, 18) : « La belle dame qu'il aimait est maintenant loin de son cœur ; car, par ses enchantements, Alcine l'a guéri de toutes ses anciennes blessures amoureuses, et d'elle seule, de son amour, elle le rend soucieux ». Son image seule reste désormais gravée dans le cœur du bon Roger.

Elle le retient prisonnier dans les voluptés de l'amour quand une autre magicienne, Mélisse, arrive avec un anneau magique qui détruit ses enchantements. Alcine, dont la beauté est factice, est en réalité vieille et difforme : « Alcine avait le visage pâle, ridé, maigre ; les cheveux blancs et rares. Sa taille n'atteignait pas six palmes. Toutes les dents de sa bouche étaient tombées, car elle était plus vieille qu'Hécube, la Sibylle de Cumès et bien d'autres. Mais elle savait si bien se

servir d'un art inconnu de nos jours qu'elle pouvait paraître belle et toute jeune » (VII, 73).

Cette image correspond à la conception de son temps. La condamnation esthétique du corps féminin vieilli est un *topos* de la Renaissance.

II. La magicienne et son décor à l'opéra

Dans l'épopée de la Renaissance, le personnage de la magicienne Alcine n'est qu'une image muette. Elle aura en revanche le premier rôle dans les opéras des XVII^e et du XVIII^e siècles, inspirés du *Roland furieux*. Sur la scène, même au XVII^e siècle encore marqué par l'assimilation néoplatonicienne entre le Bien et le Beau, Alcina ne sera jamais laide. L'opéra qui naît en 1600 dans les cours italiennes avant de gagner toute l'Europe est un art qui doit étonner et émerveiller. On comprend aisément que la magicienne et son île enchantée deviennent le sujet de prédilection des pièces « à machines », donnant lieu à des transformations à vue (apparition de monstres) et des décors somptueux (batailles navales dans les bassins de Versailles, pyrotechnie...).

Dans l'épopée homérique, Circé tombe amoureuse d'Ulysse et, pour lui plaire, rend forme humaine à ses compagnons qu'elle avait transformés en porcs. Dans l'opéra de Haendel (représenté pour la première fois à Londres en 1734), l'amour fidèle pour Roger est la véritable cause de la perte des pouvoirs d'Alcine. Le spectacle nous donne à voir une véritable palette du sentiment amoureux, chaque air en développant une nuance. Les enchantements peuvent se résumer à une allégorie de l'amour qui transforme la perception de la nature. Les *Verdi prati* (vertes prairies) porteront tout le poids de la transformation. Dans son air, Roger fait ses adieux à un monde qui l'a séduit, méditant sur le caractère éphémère de toute beauté. Le monde de l'illusion s'est écroulé et il doute de ce qu'il voit. Son air *Mi lusinga il dolce affetto* (le doux sentiment me séduit) traduit son dilemme entre désir de vérité et illusion. Mais peut-être relève-t-il d'une hésitation réelle entre les deux femmes ? Au moment où, abandonnée, elle veut recourir à la magie, Alcine est victime de la contradiction qu'elle a créée entre un monde factice et une passion sincère.

Sa situation est plus émouvante que celle des magiciennes des opéras précédents où elle essayait d'utiliser ses pouvoirs pour obtenir un amour et une fidélité artificiels. Ici, la passion sincère a détruit ses pouvoirs, elle est donc face à un double échec, d'autant plus cruel qu'elle ne peut en mourir.

III. L'image désenchantée dans la mise en scène d'opéra aujourd'hui : *Alcina* de Katie Mitchell

Dans les mises en scène de l'opéra *Alcina* de Haendel aujourd'hui, on observe la plupart du temps une application de ce que suggère le livret : une interprète très belle et chantant merveilleusement bien se trouve dans un décor splendide

qui disparaît ou s'écroule à la fin, lorsque le sortilège est rompu. Mais dans l'opéra créé au Festival d'Aix-en-Provence en 2015, Katie Mitchell montre une incroyable fidélité à l'épopée de l'Arioste. Le personnage d'Alcine est dédoublé en deux images simultanées : une comédienne âgée, et une jeune chanteuse. Le décor est planté dès l'ouverture : une scène centrale est entourée de deux coulisses reliées par un système de portes que les chanteuses et les comédiennes muettes, incarnant respectivement Alcine et sa sœur Morgane, traversent pendant tout le spectacle. Ainsi la métamorphose est-elle exhibée dès le départ et sera-t-elle au cœur de toute la représentation. Au-dessus des pièces d'un intérieur luxueux, on voit une autre salle secrète avec une machine à naturaliser qui remplace la magie. Les magiciennes deviennent ici des « savantes folles » qui transforment l'énergie vitale en chairs mortes et enferment les animaux (leurs anciens amants transformés) dans des vitrines transparentes évoquant un musée d'histoire naturelle. Bradamante débarque dans cet univers, déguisée en soldat d'une guerre moderne et lorsqu'elle chante son air de bravoure pour reconquérir Ruggiero, elle retrouve son *mundus muliebris*, les armes de la féminité que sont la robe rouge et le maquillage remplaçant les armes réelles.

Au moment de la scène finale où Ruggiero brise l'urne représentant la rupture du sortilège, les deux magiciennes sont aspirées dans leurs laboratoires-coulisses puis enfermées dans des vitrines. Pourtant, dans l'image finale où leurs mains se touchent à travers l'écran de verre, l'amant désenchanté n'éprouve pas d'horreur pour cette femme vieille mais belle dans sa fragilité et son naturel retrouvé. Cette mise en scène nous donne à voir, finalement, ce que disait déjà l'Arioste. La création d'images illusoires n'est pas le seul apanage de la magicienne (VIII, 1) : « Oh ! Combien d'enchanteresses, combien d'enchanteurs sont parmi nous, que nous ne connaissons pas et qui, par leur adresse à changer de visage, se sont fait aimer des hommes et des femmes ! Ce n'est pas en évoquant les esprits, ni en observant les étoiles, qu'ils font de tels enchantements ; c'est par la dissimulation, le mensonge et les ruses, qu'ils lient les cœurs d'indissolubles nœuds. »

L'épopée de la Renaissance nous présente une magicienne aux deux visages antinomiques. Dans les livrets d'opéra, en revanche, Alcina ne se métamorphosera jamais en vieille sorcière ridée, mais c'est son île, son château ou son jardin merveilleux qui subiront les conséquences de la désillusion de Roger. La mise en scène de Katie Mitchell, exhibant l'artifice et le corps de la femme vieillie, fait en quelque sorte la synthèse de ces deux voies, dans un hommage à l'image de la femme aujourd'hui.

Pour aller plus loin

- L'Arioste, *Le Roland furieux*, Traduction de Francisque Reynard, Paris, Gallimard/Folio classique, 2003 ; L'Arioste, *Le Roland furieux*, Traduit de l'italien, introduit et annoté par Michel Orcel, Paris, Seuil, 2021. Les références indiquées entre parenthèses correspondent au chant (chiffres romains) et au huitain (chiffres arabes).
- *Alcina*, opéra de Haendel dirigé par Andrea Marcon et mis en scène par Katie Mitchell, Festival d'Aix en Provence, juillet 2015 (Dvd, Erato, 2016).
- Olivier Chiquet, « La laideur au féminin dans les traités italiens de la Renaissance : le visage de la vieille Hélène », Le Verger, 2017. <https://hal.science/hal-04010719/document>.