Rursus
Poiétique, réception et réécriture des textes antiques

3 | 2008
Varia

Retour sur l'épisode d'Ariane dans le *Carmen* 64 de Catulle : une *ekphrasis* vocale ?

Emilia Ndiaye

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/rursus/216
DOI : 10.4000/rursus.216
ISSN : 1951-669X

Éditeur
Université Nice-Sophia Antipolis

Référence électronique
Emilia Ndiaye, « Retour sur l'épisode d'Ariane dans le *Carmen* 64 de Catulle : une *ekphrasis* vocale ? », *Rursus* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 15 février 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/rursus/216 ; DOI : 10.4000/rursus.216

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Rursus

Retour sur l'épisode d'Ariane dans le *Carmen* 64 de Catulle : une *ekphrasis* vocale ?

Emilia Ndiaye

1 L'*ekphrasis* a été l'objet de nombreuses études comme emblématique des rapports entre le texte et l'image. La description du bouclier d'Achille au chant 18 de *L'Iliade* (v. 478-617), malgré plusieurs tentatives de visualisation, n'a pas dévoilé tous ses mystères concernant la disposition de ce qui y est décrit ni l'interprétation des scènes choisies mais on peut dire que le rapport mimétique entre le textuel et le visuel est relativement simple. Les différentes tableaux sont avant tout visuels, les différents lieux et scènes de vie représentés (ciel, mers, vendanges, pâturages, mariage, danse, procès, embuscade, etc.) le sont par des notations de couleurs, de matières et de formes qui correspondent aux possibilités techniques d'un artiste peintre ou d'un artisan forgeron tel Héphaïstos : *ut pictura poesis*. L'originalité de la description du bouclier en train d'être fabriqué par le dieu ne brise en rien ce rapport entre la fabrication picturale et la production textuelle, au contraire il le renforce. Toutes deux aboutissent à la création d'un microcosme, le poème étant objet textuel mimétique d'un objet visuel. La description offre au poète l'occasion d'une longue métaphore de l'acte poétique, avec peut-être une signature dans l'évocation en abyme d'un chanteur accompagné de sa lyre (v. 569-571).

2 L'autre exemple fameux d'*ekphrasis* antique se trouve dans la littérature latine, c'est l'épisode d'Ariane brodé sur la couche nuptiale de Thétis et Pélée dans le *Carmen* 64 de Catulle (v. 50-266). Nous voudrions ici mettre évidence la manière dont Catulle renouvelle le procédé, voire transgresse ses codes, en modifiant le rapport entre le texte et l'image, entre la parole, le texte et l'image. L'ambition du poète n'est pas de rivaliser avec Homère —comme le fera quelques années plus tard Virgile, avec une autre *ekphrasis*, celle du bouclier d'Enée (*En.* 8.626-731). Le chef de file des *poetae noui* à Rome, se situe, on le sait, dans la lignée de la poésie lyrique d'Alcée et de Sappho et se veut l'héritier des poètes alexandrins, tel Callimaque. Au lieu de sujets épiques et de poésie noble, il cherche à privilégier l'expression des sentiments d'une part et le travail formel d'autre part, dans

un souci revendiqué de raffinement esthétique. L'épithalame de Thétis et de Pélée constitue une sorte d'exception dans l'œuvre de l'élégiaque latin, par sa longueur, sa composition, son sujet et son mètre, l'hexamètre dactylique qui est normalement réservé à la poésie noble.

3 Nous laisserons de côté ces aspects qui ont été analysés tant et plus, aussi bien à propos du poème en entier qu'en ce qui concerne l'épisode d'Ariane. Nous n'aborderons pas non plus le rapport sémantique de ce passage avec le reste de l'épithalame pour nous tourner vers un point sur lequel, à notre connaissance, peu d'études ont été faites à ce jour : le rapport entre le texte, l'image et l'oral. Le raffinement du poète consiste précisément à renouveler un motif devenu banal et un procédé rhétorique déjà classique, en instaurant un nouveau rapport entre ces trois modalités – c'est ce sur quoi nous nous proposons de dégager l'originalité et la modernité de ce passage. Pour ce faire nous nous appuierons sur les définitions de l'*ekphrasis*.

L'ekphrasis comme description pleine et vive

4 La définition canonique de l'*ekphrasis* en fait un procédé poétique et rhétorique qui consiste en « la représentation verbale d'une représentation visuelle ». Issu du verbe *ekphrazein*, « proclamer, affirmer, ou donner la parole à un objet inanimé », le terme signifie « description pleine et vive », formé du préfixe intensif *ek-* et de *phrasis*, « parole ». C'est dans les *Progymnasmata* des I^er^ au V^e^ siècles après J.-C. que le mot est restreint à la description d'une œuvre d'art, qu'elle soit réelle ou fictive. Toute description demande un effort de visualisation de la part du lecteur. Dans le cas d'une *ekphrasis*, les œuvres d'art réelles dont on sait que les Romains étaient de grands amateurs et qui ornaient atriums et portiques des villas pouvaient servir de modèles, tant pour le poète que pour le public. L'exemple de la statue de l'Hercule *épitrapézios* appartenant à Nonius Vindex, sujet d'*ekphrasis* dans une des *Silves* de Stace, en est l'illustration. Pour ce qui est de l'épisode d'Ariane, on connaît également quelques représentations de Ménades ou Bacchantes en délire qui auraient pu fournir un modèle de statuaire à Catulle, comme il le dit dans la comparaison du vers 60 : *saxea ut effigies bacchantis*, « comme la statue de marbre d'une Bacchante ».

5 Le texte qui encadre le passage indique explicitement qu'il s'agit d'un spectacle que les invités aux noces de Thétis et de Pélée admirent :

> *haec uestis priscis hominum uariata figuris*
> *heroum mira uirtutes indicat arte,*
> cette couverture présente, brodés avec une adresse merveilleuse, des groupes divers, les hommes des anciens âges et les hauts faits des héros (v. 50-51) ;
> *talibus amplifice uestis decorata figuris*
> *puluinar complexa suo uelabat amictu.*
> *Quae postquam cupide spectando Thessala pubes*
> *expleta est, sanctis coepit decedere diuis*
> telles étaient les figures diverses représentées sur la couverture magnifique dont les plis embrassaient le lit nuptial. Après s'être rassasiée longtemps du spectacle, la jeunesse thessalienne céda la place aux dieux sacrés (v. 265-268).

6 Une vingtaine de notations de la vue sont présentes de sorte que « Catulle semble décrire par degrés une scène visuelle » : Ariane serait au centre, Thésée embarqué et disparaissant dans l'horizon peut-être à gauche, Dionysos arrivant *parte ex alia*, avec sa suite. Jacqueline Dangel a qualifié d'« écriture bougée » la technique du poète qui par sa

mobilité donne « l'illusion de l'animation du vivant ». Ces indications concernent non seulement les spectateurs de la couche mais également les personnages brodés dont les regards ont une importance très grande. Ceux d'Ariane vers Thésée (v. 52, 54, 55 —2 occurrences—, 60, 61, 62, 86, 92, 126, 249), ceux d'Egée sur les voiles du bateau ramenant son fils à Athènes (v. 233 —2 occurrences—, 236, 241, 243). Les invités regardent des personnages regardant, mise en abyme subtile mais somme toute classique.

7 Les scènes décrites sont pour une bonne part des scènes d'action : la narration est au moins aussi importante que la description. Le rappel de toute l'histoire d'Ariane et de Thésée est une succession d'actions, héroïques pour les unes (le Minotaure, v. 76-115), pathétiques pour certaines (l'abandon d'Ariane, v. 52-75, 117-201), tragiques pour d'autres (la mort d'Egée, v. 207-248), heureuses enfin pour d'autres encore (l'arrivée de Dionysos, v. 251-264). Les verbes d'action peuvent correspondre aux poses des personnages sur la tapisserie, la description figeant l'action en tableaux successifs — comme dans une bande dessinée. Rien non plus ici que de très classique.

L'ekphrasis interrompue

8 Comme étymologied'*ekphrasis*, Philippe Hamon propose de donner à la préposition-préfixe *ek-* le sens de « hors de », et donc au mot le sens de « beau développement 'détachable' » du corps du texte. La description est alors envisagée comme un excursus de la trame narrative. On serait tenté d'appliquer cette définition à certains passages du *Carmen* 64. L'originalité de Catulle se manifeste par un savant arrangement de strates temporelles, avec analepse (le rappel de l'exploit de Thésée) et prolepse (la mort d'Egée). Cette structure en a conduit certains à considérer que l'*ekphrasis* s'interrompait à de tels moments, laissant place à l'*épyllion* traditionnelle dans les épithalames —interprétation qui semble appuyée sur le texte, le poète lui-même signalant sa digression aux vers 116-117 :

> *sed quid ego a primo digressus carmine plura commemorem*,
> mais pourquoi, m'éloignant du sujet que je chante, me livrer plus longtemps à de pareils écarts.

9 Notons que Catulle insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'il rapporte des légendes racontées, transmises oralement : *perhibent* (v. 76, 124), *ferunt* (v. 212), nous y reviendrons.

10 L'autre difficulté, qui inciterait à considérer cette *ekphrasis* comme interrompue, réside dans la longueur des deux monologues du passage, le lamento d'Ariane abandonnée (v. 132-201) et les plaintes d'Egée (v. 215-237). Il semble exclu d'envisager qu'ils soient figurés dans des cartouches ou des bulles ; en faire une sorte de dessin dans le dessin semble également peu probable.La virtuosité de Catulle nous incite plutôt à penser que nous sommes bien encore dans l'*ekphrasis* et que le poète joue sur un autre registre, non plus visuel mais auditif. Une autre interprétation est possible qui tienne compte des conditions de production littéraire et de la réception des œuvres à l'époque de Catulle. La posture du provocateur qu'aime prendre Catulle, ajoutée à son désir de renouveler la poésie, va dans ce sens.

Une ekphrasis récitée

11 Comme en lointain écho à la tradition orale aux origines de la littérature grecque, aux concours poétiques organisés lors des jeux ou des fêtes religieuses dans la Grèce classique et surtout comme héritage des pratiques en vogue dans les cercles alexandrins de l'époque hellénistique, toute œuvre littéraire est présentée au public romain lors de *recitationes*, séances de lecture organisées ou improvisées, dans des salles privées ou publiques, parfois louées pour l'occasion. Ces séances, en même temps qu'elles font connaître l'œuvre, servent surtout à l'auteur de test et d'épreuve : aux réactions du public, il juge de la qualité de son œuvre, demande l'avis des auditeurs, souvent choisi parmi ses amis, et si besoin en corrige des passages. La *recitatio* n'est pas exhibition d'une œuvre toute faite, elle participe au processus de production de cette œuvre. L'édition d'un texte écrit, recopié d'abord pour les familiers, puis confié à des éditeurs, vient dans un second temps, a posteriori. Cette pratique s'applique à tous les genres littéraires (poésie épique, didactique, discours autre que judiciaire, récit historique, traité, etc.) – sauf le théâtre qui est directement joué – et elle a un impact particulièrement important en ce qui concerne la poésie.

12 Le *carmen* antique repose avant tout sur le travail rythmique et phonique du mètre dont la *recitatio* est un autre élément essentiel puisque le premier contact du public avec l'œuvre est d'abord auditif : « lire ou écouter est considéré comme une expérience dans la durée [...] particulièrement importante pour apprécier la poésie latine ». Le texte poétique est dit, plutôt que lu, *uiua uoce* par le poète qui le récite lui-même ou par l'entremise d'un *lector*, et entendu par les spectateurs présents dans l'*auditorium*. La musicalité du texte devient ainsi le cœur du poème, l'importance de la voix du lecteur est maintes fois soulignée par les auteurs latins eux-mêmes. La part du visuel est réduite, seuls d'éventuels gestes du récitant peuvent appuyer les effets vocaux, mais la *recitatio* se distingue des performances rhétoriques. Le récitant n'est pas non plus assimilé à un acteur et s'il se trouve sur une petite estrade, il ne s'y tient pas debout mais assis, même si parfois un acteur mimait à côté du récitant les actions récitées. Cette dimension d'oralité est cruciale quand il s'agit, comme avec Catulle, de poésie lyrique qui privilégie l'expression des sentiments, c'est-à-dire la profération de la parole pour dire l'intime.

13 L'épisode d'Ariane, par la grande place accordée aux paroles prononcées, serait ainsi une sorte de défi, voire de transgression, en tout cas d'exploration des limites de l'*ekphrasis*. Le poète se démarque d'Homère qui évoque seulement paroles ou chansons mais sans en préciser le contenu comme en *Il.* 18, v. 493, 499-509, 526, 569-571 : les scènes du bouclier sont sinon muettes (v. 556), du moins sans paroles. L'objectif n'est plus de rendre compte d'une image ou de mettre en scène visuellement un tableau plus ou moins animé, avec des mots lus et entendus, mais d'en revenir aux mots et à leur profération. C'est-à-dire que les mots du poète vont donner à voir et à entendre quelqu'un d'autre proférant ces/ses mots. La mise en abyme est double : non plus seulement voir des personnages regardant mais en même temps les entendre parler – ne plus seulement les imaginer parlant.

Une ekphrasis vocale

14 Dans la mesure où, lors de la *recitatio*, le récitant / auteur est l'énonciateur et que la distance entre l'auteur, le narrateur et le personnage est réduite puisqu'il n'y a plus la

médiation de l'écriture, se pose la question de « qui parle et d'où ? » On peut considérer que les deux instances d'énonciation se confondent, que les lamentations d'Ariane ou d'Egée, dites par Catulle, sont celles de Catulle qui serait « intensément impliqué ». Ce n'est pas exclu, étant donné qu'il s'agit de monologues pathétiques et que les états d'âme exprimés par ailleurs dans le *Liber* en sont parfois proches, souffrances amoureuses provoquées par Lesbie ou deuil (non du fils mais du frère). Mais cette hypothèse appauvrit à notre avis l'interprétation en annihilant l'*ekphrasis* qui est complètement oubliée. On fait comme si le poète avait inséré deux poèmes élégiaques à l'intérieur de l'*ekphrasis*, pièces qui pourraient à la rigueur avoir leur autonomie. On a pu parler d'interruption, de digression, d'« intermède monologué » et d'un « temps extra-pictural ».

15 L'ambition du *poeta nouus* est plus haute : créer un réseau complexe d'interférences entre les zones de l'oralité, du visuel et de l'auditif. Les mots du texte proférés par le poète dans la *recitatio* produisent chez l'auditeur une vision, dans laquelle des voix à leur tour profèrent des mots présentés comme rapportés, leurs mots. L'insistance sur l'oralité des traditions que le poète reprend et qui ajoute une autre instance d'énonciation (« ils », « on ») confirme ce jeu polyphonique et interdit d'y voir seulement un moyen pour Catulle de s'exprimer à travers Ariane ou Egée. Ces indications ont une fonction illocutoire tout comme le personnage qui, dans certains tableaux de la Renaissance du Quattrocento, montre du doigt ce qu'il faut regarder et par ce geste annihile l'effet de réalisme en proclamant que l'œuvre est une « présentation » plutôt qu'une « représentation ». De la même manière Catulle nous indique qu'il est en train de prononcer et de réactiver les paroles de l'Ariane mythique, qui ne sont pas les siennes mais comme les siennes. Les deux instances se superposent ou se rejoignent plutôt qu'elles ne se confondent, pour aboutir à une « présentation » littéraire plutôt qu'à une « représentation » du réel.

16 L'insertion par le poète d'une tradition préexistante dans ce nouveau réseau complexe trouve un ultime justification dans un dernier point : l'adéquation totale entre ce procédé et l'objet de sa poésie. Premier élégiaque latin dont nous ayons les œuvres, Catulle transpose en latin les thèmes et les procédés des lyrique grecs qui privilégient l'expression, en de courtes pièces généralement, des sentiments, souvent amoureux. L'épisode de l'abandon d'Ariane est emblématique de la virtuosité de Catulle. De nombreuses notations tout au long du passage font référence aux sentiments intimes de la jeune femme :

> *indomitos in corde gerens Ariadna furores*
> Ariane, le cœur gros des fureurs d'un amour indomptable (v. 54) ;
> *toto ex te pectore, Theseu,*
> *toto animo, tota pendebat perdita mente*
> *misera, assiduis quam luctibus externauit*
> *spinosas Erycina serens in pectore curas*
> c'est toi, Thésée, qui remplit toute sa poitrine, toute son âme, toutes ses pensées, malheureuse en délire, à quel deuil éternel t'a réduite l'Erycine, quels soucis cuisants elle a semés dans ta poitrine (v. 69-72) ;
> *qualibus incensam iactatis mente puellam*
> *fluctibus, in flauo saepe hospite suspirantem !*
> *quantos illa tulit languenti corde timores !*
> dans quel torrent d'inquiétudes avez-vous plongé cette vierge brûlante, qui soupire si souvent pour son étranger blond ! Que de craintes ont accablé son cœur languissant ! (v. 97-99) ;

saepe illam perhibent ardenti corde furentem
clarisonas imo fudisse e pectore uoces
souvent, dit-on, elle exhala l'ardente fureur de son cœur en cris aigus échappés du fond de sa poitrine (v. 124-125) ;
atque haec extremis maestam dixisse querellis,
frigidulos udo singultus ore cientem
telles furent les dernières plaintes que la malheureuse prononça, exhalant de ses lèvres glacées des sanglots baignés de larmes (v. 103-131) ;
huc huc aduentate, meas audite querellas,
quas ego, uae misera, extremis proferre medullis
cogor inops, ardens, amenti caeca furore.
Quae quoniam uerae nascuntur pectore ab imo
venez ici, venez et écoutez mes plaintes, ces plaintes qu'hélas !, malheureuse, désespérée, brûlant d'amour, la démence de ma fureur aveugle m'arrache du fond de mon être ! Et s'il est vrai qu'elles partent du fond de ma poitrine (v. 195-198) ;
has postquam maesto profudit pectore uoces
après avoir proféré ces mots de sa poitrine triste (v. 202).

17 Le réseau lexical du cœur et de la poitrine, ainsi que l'insistance sur la profondeur de laquelle s'exhalent les plaintes de l'héroïne, sont à ajouter aux nombreuses indications de la parole proférée. Si on comptabilise ces indices avec ceux qui concernent les autres personnages, le total l'emporte largement sur les notations visuelles. Le long lamento ne peut être visualisé intégralement sur la broderie. Aucune notation visuelle n'est présente dans ce monologue (hormis un *apparet* au v. 168), car comment montrer la douleur profonde des cœurs et des entrailles, la fêlure profonde de l'être ? Le seul recours possible est la parole. On peut rapprocher cela de ce que dit Jean-Pierre Guillerm à propos des descriptions de tableaux : « le récit concourt à la dénégation d'un silence ». Le théâtre associe les deux, la vue et la parole, mais à travers le jeu dont on a vu qu'il était exclu de la *recitatio*.

18 Le tour de force est magistral : l'*ekphrasis* du poème 64 ne se limite pas à un empiètement du textuel sur le pictural mais elle établit une seconde zone de contact entre l'image produite par la voix et la voix produite par l'image. La haute technicité métrique des vers de Catulle qui a été abondamment étudiée crée ici plus qu'une musique : par cette transgression du visuel et cet envahissement du verbal / vocal le poète brouille les repères et dépasse les limites traditionnelles de l'*ekphrasis* comme « description d'une œuvre d'art » ou même comme, chez Homère par exemple, « fabrication ou production d'une œuvre d'art, bouclier ou objet textuel ». Le lamento d'Ariane offre un exemple qui anticipe sur les interférences modernes entre les modalités d' « explorations verbi-voco-visuelles » avec comme seul medium la voix, la *uiua uox*. Le poète nouveau détourne le procédé à son profit et innove avec ce que je propose de nommer une « *ekphrasis* vocale » : c'est la seule performance, au sens de parole performative, qui puisse rendre compte de la profération de la parole la plus intime, seule parole qui intéresse Catulle. Au lieu que l'*ekphrasis* soit « synesthétique », opérant la traduction d'un medium à un autre, elle deviendrait « essentiellement pathéique », c'est-à-dire imprégnée de l'affect que l'on éprouve devant de belles images, du pathos ainsi « transféré au verbal ».

19 Catulle réussit ainsi à résoudre le paradoxe inhérent à l'*ekphrasis*, mettre en mots une image, fût-elle fictive, en le transgressant puisque tout n'est plus, *in fine*, qu'une affaire de mots. Et l'on serait tenté de proposer alors une autre étymologie pour *ekphrasis* : non plus *ek-phrasis* mais *phrasis ek...*

RÉSUMÉS

La poésie antique a fourni, depuis le bouclier d'Achille décrit par Homère (*Iliade*, 18, v. 478-617) plusieurs exemples célèbres d'*ekphrasis*. Nous nous intéresserons ici à la description de la couche nuptiale de Thétis et Pélée que propose Catulle dans le *Carmen* 64, et plus particulièrement à l'épisode d'Ariane (50-266). Le texte établit explicitement une comparaison avec des représentations iconographiques mais nous explorerons un autre aspect, celui de la voix du texte. En rappelant que la production d'un texte antique consiste d'abord en sa lecture orale, donc en une production et une (re)présentation vocales, nous tenterons d'appréhender comment Catulle, *poeta nouus*, renouvelle les codes de l'*ekphrasis*. Au lieu que le « texte » soit seulement un medium vers l'image, il redevient voix, celle du poète et celle de l'Ariane figurée sur la couche. Ainsi dans cette *ekphrasis*, le texte ne se limite pas à un empiètement sur le pictural mais établit une seconde zone de contact entre l'image produite par la voix et la voix produite par l'image. Par cette transgression du visuel, Catulle retourne à la profération de la parole la plus intime, dont on peut penser qu'elle est le seul sujet qui l'intéresse vraiment.

Since Achilles'shield described by Homer (*Iliad*, 18, 478-617) ancient poetry has provided several famous examples of *ekphrasis*. In the episode of Ariadna described by Catullus (64, 50-266) the text explicitly establishes a comparison with an iconographic representation but we shall explore here another aspect, i.e. the voice of the text. In ancient Rome, a text was initially read during *recitationes* therefore its production and presentation were vocal. We shall try to apprehend how Catullus, *poeta nouus*, renews the codes of the *ekphrasis*. The 'text' is not only a medium towards the image, it becomes again a voice, either the poet's or that of Ariadna's character. Thus in this *ekphrasis* the text establishes not only a link between words and images but also creates another link between the image produced by the voice and the voice produced by the image. By this transgression of the visual representation Catullus returns to the expression of the most intimate discourse, probably the only subject which really interests him.

INDEX

Mots-clés : Ariane, Ekphrasis, visuel, vocal

AUTEUR

EMILIA NDIAYE

Université d'Orléans