

Introduction

Jean-Marc LUCE
Université de Toulouse-II Le Mirail
Directeur du CRATA

Les images ont toujours été pleines de mots. Des mots de l'artiste qui pense ou parle en les créant, des mots de celui qui les regarde et qui ne peut pas rester muet, des mots qui se disent ou qui se sont dits avant qu'on contemple les œuvres, parfois même avant même qu'on les réalise, les mots des commentateurs en tout genre¹. Or, ces mots sont souvent eux-mêmes porteurs d'images mentales. Chez Descartes (*Méditation sixième*, 195-196), même le chiliogone produit une représentation confuse dans l'imagination, même si la notion ne devient claire et distincte que dans la pensée abstraite. Les images sont donc aussi dans les mots. Il y a un enchaînement des mots et des images au fondement de notre fonctionnement cognitif. Ce constat conditionne la rencontre entre texte et image.

Cette rencontre, que l'on observe depuis si longtemps, n'est pas simple à comprendre. Lessing est sans doute l'un des plus anciens auteurs à l'avoir théorisée. Dans son *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), il s'opposait à ceux qui voyaient dans les deux médias la simple représentation des mêmes choses, sous des formes différentes. Si l'image se déploie dans l'espace, qu'elle soit en deux ou trois dimensions, le texte se lit dans le temps². Ces observations élémentaires et primordiales restent fondamentales, malgré le flot de critiques

-
- 1 Comme il ne sera pas question des ouvrages antiques d'histoire de l'art dans ce colloque, mentionnons ici quelques publications récentes et essentielles : d'abord de G. Bastianini et C. Austin, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, 2002, qui contient un recueil d'épigrammes par Posidippe, dont un groupe portant sur des œuvres d'art démontrant l'existence, dans la poésie du III^e s., d'une réflexion sur l'art ; les travaux parus sur l'épigramme, particulièrement ceux d'E. Prioux, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique et romaine*, Paris, 2004 et *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques* Paris, 2008. Enfin, sur l'essor de l'histoire de l'art et sa signification sociologique, voir J. Tanner, *The invention of art history in Ancient Greece : religion, society and artistic rationalisation*, Cambridge, 2006.
 - 2 *Laocoon XVI* : « Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que ces signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs. »

qui n'ont manqué de souligner combien les textes, grâce à la description, pouvaient créer de la spatialité, et combien les images contenaient une forme de temporalité³. Mais on devrait distinguer le stade de la structure du média de celle de la suggestion. Ainsi pourrait-on dire que l'image suggère la temporalité, que le texte peut proposer au lecteur de restituer une spatialité, mentalement, sans que l'image soit, structurellement, temporelle, et le texte structurellement spatial, ou encore que le spectateur/auditeur perçoit avec son cerveau et non pas seulement avec ses yeux et ses oreilles, et qu'il restitue donc naturellement de la temporalité dans l'image et de la spatialité dans la parole. Dans son récent et remarquable essai sur lequel nous reviendrons, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009, Michael Squire a proposé une lecture luthérienne de Lessing justifiant la hiérarchisation entre les images et les textes, en faveur de ces derniers. Pour ma part, il ne me semble pas que ce soit l'angle le plus éclairant, tant il conduit à négliger la théorie de l'Idéal héritière de Platon et vivante aussi dans l'esprit de Winckelmann. Mais il est une critique plus incisive que l'on peut faire à Lessing. Dans les textes, les mots deviennent des choses visibles. Et c'est justement sur cette incarnation de la parole dans le monde du visible que s'ouvre l'ouvrage que l'on propose ici au public. Pour observer les formes extrêmes de cette incarnation, il fallait ouvrir le champ chronologique plus largement que dans le livre de M. Squire, en remontant à l'Égypte, lieu des images-textes, et descendre jusqu'aux effacements des limites entre le texte et l'image dont les premiers auteurs chrétiens (ici Paulin et Prudence) nous livrent l'exemple.

En effet, les interventions de deux égyptologues, Dominique Farout et Christophe Barbotin, nous font pénétrer dans un système où l'on écrit avec des images et où les mots, avant d'être des choses à lire, sont des choses à regarder. L'analyse de D. Farout nous montre ainsi que les hiéroglyphes sont loin de reproduire le courant de la parole par la linéarité de la ligne ou de la colonne. L'ordre des signes est régi par des règles hiérarchiques, voire harmoniques, qui relèvent d'une conception purement spatiale de l'écrit. Les images figuratives que les hiéroglyphes entourent sont parfois entièrement intégrées au texte lui-même, en tant que vocables ou idéogrammes. Chr. Barbotin fait l'histoire des statues stéléphores dans lesquels image attitude (le personnage orant) et image texte ne font parfois que réitérer le même signifiant. Et voilà donc la première surprise que ce volume réserve au lecteur : en Égypte, le texte s'organise de façon graphique dans l'espace.

Les systèmes d'écritures proche-orientaux étaient déjà plus linéaires que le système égyptien et la naissance de l'alphabet introduit même une pure linéarité dans l'écrit qui le rapproche sensiblement de la parole. En effet, la ligne devient l'image de la temporalité de la lecture. Qu'en est-il quand on aborde le monde grec ? A l'époque mycénienne, l'écriture est linéaire, mais associe, comme l'écriture égyptienne, des phonogrammes (ici des syllabes) à des idéogrammes figuratifs. Avec l'adoption de l'écriture alphabétique, bien attestée dès la première moitié du VIII^e s., l'écriture rompt, dans sa structure, avec ce pouvoir graphique d'antan et adopte la pure linéarité. Mais en déduire que le texte se confond désormais avec la temporalité de la parole serait compter sans les artistes, et notamment sans les peintres sur vase. Dès l'époque archaïque, surtout à l'époque archaïque, le texte pénètre l'image vasculaire. La table ronde publiée dans *Métis XIII* (1998) posait déjà la question de l'ambiguïté du terme *graphein* qui, en grec, signifie

3 Exemple de critique détaillée : W.J.T. Mitchell, "The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon", *Representations VI*, printemps 1984, p. 98-115.

à la fois écrire et dessiner. On s'y interrogeait sur les fausses inscriptions et leur fonction plastique (Cécile Jubier), sur le rôle ornemental des lettres, même significatives (François Lissarrague, à propos d'une oenochoè de Charinos où les lignes d'écriture [p. 124] « sont disposées comme des guirlandes qui semblent pendre sous la tonnelle que forme la vigne »). Dans une présentation faite dans notre colloque mais qui n'a pas pu paraître, Alexander G. Mitchell avait montré comment le texte peut prendre, chez le peintre Nikosthénès, une forme expressive, en prenant des formes serpentine, parfois éclatées, participant au graphisme des personnages et de leur position. Quant à Françoise Frontisi-Ducroux, elle a pris l'exemple des calligrammes en forme d'autel, où les lettres prennent la forme d'un objet.

Une fois sur l'image, les mots entretiennent avec les personnages et les objets représentés des relations particulières et parfois inattendues. Il arrive que l'image et le texte qui l'accompagne disent la même chose, comme lorsque, sur le Vase François, on peut lire, à côté de l'hydrie, le mot *Hydria*. On a voulu, ici, ajouter à l'image un plan narratif. Mais la redondance entre l'écrit et l'image est plutôt rare. Dans son ouvrage susmentionné, M. Squire avait pris l'exemple étonnant de la *Tabula Veronensis* I, l'une des *Tables iliaques*, ces reliefs d'époque romaine décorés de scènes de la guerre de Troie. Le revers porte une grille où l'on peut lire, que ce soit de gauche à droite, de bas en haut ou en diagonal d'en bas à droite jusqu'en haut à gauche le même texte : Θεοδώρηος ἡτέχνη. Au sommet de la plaque, une inscription dit : « prends la lettre médiane et mets la dans la direction que tu veux ». L'observateur est donc invité à manier l'œuvre et à la regarder de différentes façons. Comme le dit Squire, « Quels que soient les détails du texte, les inscriptions du carré magique semblent avoir garanti aux observateurs la liberté de 'choisir leur propre aventure' ». Le texte oriente l'image, crée un jeu sur l'image qui est une chose à manier.

Le référencement du texte peut être ambigu, et même jouer sur l'ambiguïté. C'est ce que montre Fr. Lissarrague, cette fois dans ce volume, avec l'exemple du mot *kalos*, beau, qui, selon qu'il est lu comme figurant sur un des objets représentés sur l'image, une coupe par exemple, ou comme figurant simplement sur la surface du vase, rend des significations différentes, se référant tantôt aux objets peints sur lesquels ils figurent, tantôt au monde des jeunes garçons de l'époque. L'acclamation ne concerne qu'assez rarement les personnages représentés, mais leur beauté se trouve en résonance avec celle du garçon qualifié de *kalos*. On découvre ainsi que la sémantique des mots se décompose en plusieurs « régimes de référentialité » sur lesquels le peintre peut jouer afin de créer cette poétique des images si particulière. Le cas des autels, étudiés par Fr. Frontisi Ducroux, ne sont pas loin de cultiver le même jeu ambigu, puisque l'autel, le *bómos*, est à la fois « un catalyseur d'inscription », et « un capteur graphique » et qu'il peut prendre place dans les images vasculaires.

La sémantique des images peut donc jouer sur l'ambiguïté pour mettre en œuvre une « poétique des images », mais elle peut aussi se complexifier par ce qu'on pourrait appeler une chaîne de référencement. La relation entre le signifiant et le signifié ne recouvre pas toujours celle qui relie simplement l'image à ce qu'elle représente. On observe parfois des relations indirectes, où l'image (A) représente une chose (B) qui en représente elle-même une autre (C), et ainsi de suite. Ainsi le motif (A) du poisson (B) des premiers chrétiens représentait les lettres nécessaires pour écrire *ichthys*, le poisson, prises comme l'abréviation de *Jésous Chritos thou uhios*, Jésus Christ fils de Dieu. (C). Le texte est ici un signifié avant d'être un signifiant. L'article de François Queyrel nous en donne un exemple : les deux groupes des tyrannoctones qui se sont succédé sur l'agora d'Athènes. Le récit circulant sur l'assassinat d'Hipparque s'ajoutait à celui de

l'inscription qui devait donner le nom des personnages et celui des artistes. Des paroles ambiantes, mises en texte ultérieurement de façon opposée par Hérodote et Thucydide, circulaient donc, préalablement aux œuvres, constituant ce que Fr. Queyrel appelle « un pré-texte », lequel prend place dans un « contexte » correspondant à la situation historique (politique) du temps. Si « le texte produit l'image », puisqu'un récit précède la conception du groupe, particulièrement le deuxième, le sens du groupe des tyrannoctones devient vite un symbole idéogrammatique (A) désignant, au-delà des personnages représentés et de leur histoire (B), un régime (C), et même, plus précisément, en fonction du contexte, une situation politique précise (D) : « Après la guerre du Péloponnèse, la représentation du groupe des Tyrannoctones sur un vase attique a une signification politique immédiate : elle signifie que la tyrannie des Trente est tombée ».

On peut découvrir parfois d'étonnants renversements, quand on suit la chaîne du référencement. Prenons l'exemple du portrait de Socrate (fig. 1). Le philosophe est mort, comme on sait, en 399, après sa condamnation par ses concitoyens. Or nous connaissons deux séries de portraits qui le représentent et renvoient à deux originaux du IV^e s.⁴ On peut dater le premier vers les années 360 et le second, réalisé par Lysippe lui-même, pas avant les années 330. Considérons la seconde série, dont nous possédons un exemplaire avec le corps partiellement conservé. Les traits ressemblent de façon très précise à ceux qu'avaient les satyres et silènes à l'époque : même nez camus, même proportion élargie du crâne, même calvitie, mêmes rides sur le front. Ce sont les caractéristiques traditionnelles des satyres et silènes qui se sont mises en place dans la seconde moitié du VI^e s. av. J.-C. Autrement dit, Lysippe a fait à Socrate une tête de satyre. Mais il a fait davantage. Il lui a donné un corps plutôt burlesque, avec un gros ventre, pas de musculature développée, des proportions disgracieuses. Le sculpteur n'a pas cherché à reproduire les traits personnels du philosophe, mort depuis bien longtemps, mais seulement d'illustrer le texte fameux du *Banquet* de Platon qui le compare à un silène.

On pourrait croire que le texte et le portrait sculpté avaient le même référent. Pourtant, il n'en est rien. Le référent du portrait, c'est le texte de Platon, qui sert ici de pré-texte, comme le dit Fr. Queyrel. Il s'agissait pour Lysippe de faire une œuvre philosophique. Mais les choses vont encore plus loin. A l'époque hellénistique, certains sculpteurs n'ont pas hésité à s'inspirer directement du portrait lysippéen de Socrate pour représenter le Papposilène, comme le montre la statue A4123 du musée de Délos (fig. 2)⁵. La relation avec le théâtre est ici explicite dans le traitement de la toison velue qui couvre le corps du personnage, mais qui s'arrête net aux pieds et aux mains, référence directe à l'accoutrement de l'acteur des drames satyriques qui portait une sorte de maillot. Le Silène, qui était la source du portrait de Socrate, devient donc, par un renversement étonnant, le reflet du philosophe. La chaîne de la représentation s'est donc allongée d'un cran : l'œuvre (A) reprend l'iconographie du satyre (B) dans sa variante socratique (C) qui, elle-même, représente le texte de Platon (D), pour représenter le Papposilène (E) qui en fait désigne le théâtre, particulièrement le drame satyrique.

Ce sont ces chaînes complexes, fondées sur des allers-retours entre texte et image, qui expliquent certains paradoxes, comme celui du masque du théâtre comique. Ces masques (A) n'étaient rien d'autre que des images plaquées sur les visages des acteurs. On ne peut qu'être frappé

4 Cl. Rolley, *La sculpture grecque* II, 1999, p. 299-300.

5 J. Marcadé, *Au musée de Délos. Etude sur la sculpture hellénistique découverte dans l'île*, BEFAR 2015, Paris, 1969, p. 200-202.

par leur aspect caricatural, par les déformations impossibles qu'ils font subir à la morphologie humaine, inspirées de l'imagerie dionysiaque (B). Pourtant, ils sont là pour représenter des personnages du quotidien (C) qui, sans être réalistes eux-mêmes, représentent la réalité de la vie contemporaine (D). Ainsi, des masques si éloignés de la réalité humaine dans leur morphologie peuvent néanmoins avoir la charge de la représenter. A chaque niveau du référencement (sauf pour B, purement iconique), le texte fait la liaison.

Cette sémantique en chaîne contribue à introduire de la temporalité dans l'image, puisqu'elle prend volontiers une forme commémorative, mais le jeu sémantique se déploie tout autant dans l'espace. Ainsi, les statues de Kléopatra et Dioscouridès, qu'étudie également Fr. Queyrel, se dressent dans le péristyle de leur propre maison. L'inscription qui figure sur la base mentionne l'offrande du mari à Apollon. Une relation s'établit donc entre la maison et le sanctuaire, d'où le commentaire : l'image « souligne la relation de l'habitant avec le domaine public ». Il se crée ainsi, dans l'image mentale qui s'élabore chez le spectateur, une spatialité à deux pôles. Ce jeu spatial qu'organise le couple texte et image prend une forme plus manifeste encore lorsque l'écrit prend place dans un ensemble décoratif. C'est le cas dans la maison de Marcus Lucretius Fronto étudiée par E. Prioux où une épigramme figurant sur l'une fresque murale représentant la jeune Piro allaitant son père Micon, affaibli, dans un geste qui la conduit à sacrifier sa pudeur, *pudor*, à sa piété filiale, *pietas*. La lecture proposée conduit à relier la fresque portant l'épigramme aux autres panneaux de la pièce et même de la maison et de les interpréter dans un jeu d'oppositions significatives, autour de la notion de *pietas*.

Tous ces exemples nous font saisir les questions relatives à la plasticité de l'écrit, aux ambiguïtés du *graphein*, au jeu complexe du référencement, avec ses implications temporelles et spatiales. Si les premiers exemples mettent en jeu les inscriptions figurant sur les images, particulièrement dans la céramique attique, les autres mettent en jeu, derrière les inscriptions, des paroles et des textes qui circulaient. Mais la relation entre texte et image peut aussi s'inverser si l'image prend place dans le texte et non le texte dans l'image. C'est ce qui se produit dans le cas des illustrations à l'intérieur des manuscrits. On sait que les manuscrits illustrés étaient assez nombreux dans l'Antiquité, mais, naturellement, très rares sont ceux qui nous sont parvenus. M. Squire (*op. cit.* p. 133) avait attiré l'attention sur l'exemple des *Imagines* de Varron dont un des manuscrits est décoré d'images humoristiques en décalage avec le texte. C'est également un surprenant décalage que St. Lazaris met en évidence sur des manuscrits Dioscoride, entre les illustrations et le texte. Tandis que le médecin ne mentionnait l'animal que pour ses vertus thérapeutiques, l'illustration propose une planche anatomique, d'où l'idée que la planche dérive, non pas d'un manuscrit du médecin, mais, peut-être, des *Ἀνατομῶν* (*Schémas anatomiques*) d'Aristote. Reste à savoir quel était l'ouvrage illustré par ces planches. Or, il ne s'agit pas, selon St. Lazaris, des illustrations d'un seul ouvrage, mais d'images qui peuvent servir à plusieurs ouvrages. On voit alors que les illustrations dans les manuscrits ne sont pas, justement, des « illustrations », mais constitue un support visuel des écrits, prenant ainsi une valeur « paradigmatique ».

Les images ne sont donc pas là pour redoubler les textes, ni même rendre visible leur contenu, mais introduise un jeu complexe d'oppositions, de contrastes, ou au contraire, apportent des éléments complémentaires, issus parfois de traditions complètement différentes de celle du texte qu'elles accompagnent, un décalage pour lequel St. Lazaris propose une explication fondée sur la procédure même de la lecture antique.

Après avoir envisagé les images porteuses de textes, les images dans leur contexte et leur pré-texte et tout le système du référencement, les images dans le texte, il nous reste à aborder le dernier thème de notre ouvrage : les images mentales dans la littérature. C'est bien, en effet d'images mentales qu'il est question au travers de la notion d'*énargeia*, présente déjà chez Platon, mais qui a pris un sens technique dans rhétorique hellénistique et d'époque romaine. Les deux études (J-P. Aygon et J. Dross) qui sont ici proposées explorent la notion de façon différente, concluent toutes deux sur Sénèque. Ce qui est en jeu ici est le pouvoir de suggestion des images mentales. La notion, traduite en latin par *evidentia*, l'évidence, pose un problème ontologique, puisque, comme nous l'explique J. Dross, *evidentia/enargeia* désigne « l'évidence du monde, la manière dont le monde se donne à voir à l'homme ». Or, ce pouvoir de l'évidence peut être mis en œuvre par la description, l'*ekphrasis*, qui permet d'activer l'œil de l'esprit. Il est si puissant qu'il est sollicité par Sénèque pour amener à la raison l'Empereur (*De Clementia*) ou convaincre le public de la tragédie. La question est de savoir d'où vient ce pouvoir des images mentales. C'est à n'en pas douter leur capacité à rivaliser avec les images qui nous viennent de nos sens. Dans la philosophie contemporaine Husserl a été le penseur de l'évidence. Il écrivait à son propos (*Méditations cartésiennes* III, 24, trad. Pfeiffer et Lévinas) : « en elle, une chose, un 'état de chose', une généralité, une valeur, etc., se présentent eux-mêmes, s'offrent et se donnent 'en personne'. Dans ce mode final (*Endmodus*), la chose est 'présente elle-même' ». Ce que la mimésis imite dans l'*ekphrasis*, ce n'est pas simplement ce qu'on voit ou verrait si on le pouvait, mais aussi ce « don en personne », ce sentiment que ce que l'on voit *est*. Mais, tandis que dans la pensée moderne, toute la conscience est traversée par « l'opposition entre le réel et l'imaginaire », ces deux pans de notre système cognitif n'ont pas, dans l'Antiquité, me semble-t-il, la même étanchéité. C'est pourquoi l'illusion mimétique ne paraît jamais totalement impossible et se présente toujours comme un rêve à atteindre. L'*evidentia/enargeia* permet non pas seulement de faire fonctionner l'imagination, mais sollicite le contenu ontologique du monde pour en faire un matériau cognitif, d'où sa puissance oratoire.

C'est ce contenu ontologique du visuel qui prend une signification particulière lorsque l'*ekphrasis* (ou description), au lieu de porter sur les objets ou personnes, est consacrée à une œuvre d'art. Les œuvres décrites contiennent la même « évidence » que ce qu'elle offre la perception, mais construisent leur propre sémantique. C'est ainsi que l'on découvre, avec Hélène Frangoulis, que chez le romancier Achille Tatius, l'*ekphrasis* d'œuvre d'art détient un pouvoir proleptique qui la fait fonctionner comme un oracle annonçant aux personnages qui tombent dessus et les contemplent ce qui va leur arriver. Mais l'apport plus surprenant de cette contribution est de montrer que le romancier a été la source inspiratrice d'un poète épique plus tardif, Nonnos de Panopolis (v^e s. de notre ère), chez lequel on retrouve les mêmes récits, avec la même fonction proleptique, mais décrits directement, sans les présenter comme des représentations picturales. Si les *ekphraseis* du premier dérivent de celles du second, c'est que la peinture en est la source, mais de façon indirecte, par l'intermédiaire du romancier.

Mais pourquoi, dans ces conditions, Nonnos a-t-il supprimé l'idée que la scène décrite était un tableau et en avoir fait une scène véritable ? On peut sans doute considérer que le genre littéraire y est pour quelque chose : les personnages du roman grec ne peuvent pas assister directement à des scènes mythologiques, contrairement à ceux de l'épopée. Mais il reste chez Nonnos quelque chose de ce qui caractérise la contemplation d'une œuvre d'art : le rôle du regard d'un observateur de la scène : Ὀφθαλμοί, τί τὸ θαῦμα ; *Mes yeux, quel est ce prodige ?*

dit le marin témoin de l'enlèvement d'Europe. Dans un tableau grec ou romain, depuis le classicisme, notamment à cause de l'essor de la perspective, les scènes sont représentées depuis un point de vue particulier qui laisse restituer, en dehors du cadre du tableau, un observateur invisible, mais présent implicitement, qu'on pourrait appeler « l'observateur implicite »⁶. Ce que Nonnos a ôté à la contemplation d'une œuvre d'art, c'est le spectateur (celui qui regarde le tableau), mais ce qu'il a conservé, c'est l'observateur (celui qui, dans le tableau, voit la scène) qui devient, chez lui, explicite. Le lecteur se trouve ainsi plongé dans une scène littéraire, mais de type pictural, à laquelle il était habitué grâce à une énorme tradition iconographique, usant ainsi de cette évidence des choses, cette *enargeia* de la tradition rhétorique, qui permet de faire vivre un récit fictif.

Faire voir, mais pas faire croire. C'est ce qui sépare Nonnos, lui-même chrétien, de ses contemporains Paulin de Nole et Prudence sur laquelle porte la contribution de G. Herbert de la Portbarré-Viard. Chez ces auteurs, l'*ekphrasis* qui a pour fonction l'enseignement des foules est un support à la prière, au même titre que les œuvres décrites, et vise à la conversion de esprits. Mais on découvre ici un fait entièrement nouveau : le rôle de l'intériorité dans la contemplation des images. Chez Prudence, « Espace privilégié du regard de l'âme, cette projection rêvée de l'image [qu'est l'*ekphrasis*] se fait aussi accès à l'intériorité de chaque lecteur qui se voit proposé un exercice spirituel ». Quelle place occupe alors l'observateur implicite ? Quand Prudence écrit, dans le poème consacré au martyr de Cassien : « Telle est, étranger, la scène rendue par de vives couleurs, que tu contemples avec étonnement ; voilà la gloire de Cassien », il ne se demande pas si le spectateur a l'impression de se trouver devant la scène du martyr, telle qu'elle a été dans la réalité historique. Nul besoin de cela, car il suffit que le spectateur voit la souffrance exprimée dans l'œuvre et qu'il l'éprouve en lui, avec éventuellement un effet miroir sur ses propres souffrances, pour que la spiritualité de l'œuvre s'exerce sur son âme. Autrement dit : l'observateur implicite est inutile. Dans l'art médiéval, il disparaîtra entièrement.

Le volume que nous proposons ici permet donc de saisir la rupture que constitue le développement de l'écriture alphabétique, engageant le grand divorce entre le texte et l'image. Les artistes ne cessèrent ensuite de tenter de retrouver le paradis perdu de ces systèmes où le *graphein* était vraiment image et texte. On explore ensuite les deux versants de l'analyse : que le texte figure dans le texte ou l'inverse, la relation entre les deux média est l'occasion d'un jeu sémantique plus ou moins complexe, fait d'écarts, d'ambiguïtés, ou de chaînes sémantiques plus ou moins longues. L'autre versant de l'analyse est le champ d'images mentales créées par l'*ekphrasis*, cette rivalité avec l'évidence de la perception dans laquelle orateurs et poètes s'engagent, soit directement, soit par l'intermédiaire de la description d'une œuvre d'art, un jeu qui, avec Prudence, se résorbe au sein de l'intériorité humaine.

6 *Ibid.*

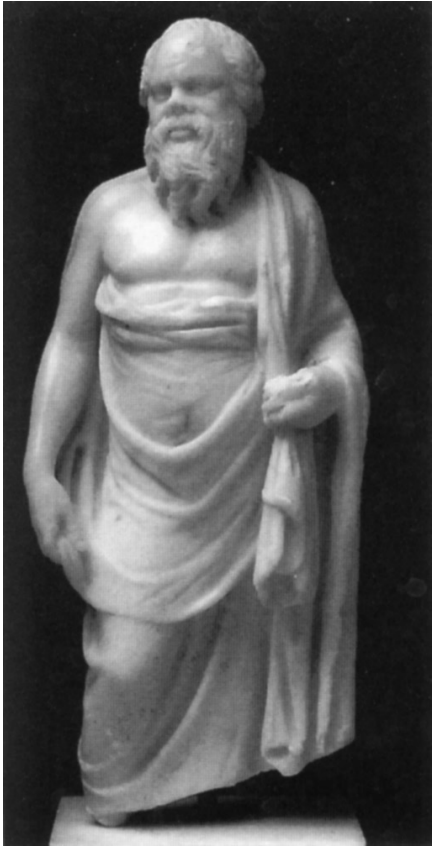


Fig. 1. Portrait de Socrate reproduisant celui de Lysippe. Découvert à Alexandrie. British Museum n° 1925 11-18. Hauteur : 27,5 cm. Datation : peut-être II^e s. av. J.-C.

Fig. 2. Papposilène découvert à Délos. Musée de Délos. Inv. A4123. Epoque hellénistique.