

# LES PEINTURES ANTIQUES

RELATIVES AU

# MYTHE DE DAPHNÉ

D'APRÈS

M. WOLFGANG MELBIG

PAR

**M. HIGNARD**

Professeur de littérature ancienne à la Faculté des Lettres de Lyon.

---

Tous les documents que nous possédons sur la peinture des anciens nous démontrent qu'elle se rattachait par un lien étroit à la poésie. C'est à la mythologie que les peintres empruntaient de préférence leurs sujets : or la mythologie avait été créée par les poètes ; du moins ils lui avaient donné la forme sous laquelle elle vivait dans les imaginations. Aussi les trop rares débris qui nous restent de la peinture antique sont-ils d'un prix inestimable non-seulement pour l'art et l'archéologie, mais encore pour la littérature, qu'ils éclairent parfois d'une lumière imprévue. Les dessins des plus anciens vases grecs sont une série d'illustrations pour les poèmes d'Homère et des cycliques. Plusieurs des scènes qu'ils nous représentent appartenaient sans aucun doute à des poèmes que nous n'avons plus, et complètent dans une certaine mesure ce que nous savons de la mythologie

épique. D'autres vases plus modernes, ceux de la Grèce italienne, se rattachent à la tragédie et à la comédie. On y a reconnu, par exemple, de petites scènes grotesques que le peintre avait certainement empruntées à des pièces d'Epicharme dont le titre seul est parvenu jusqu'à nous; et on pourrait probablement y retrouver aussi plus d'une scène de tragédies perdues.

Un autre ordre de peintures peut de même éclairer pour nous un autre âge de la littérature grecque. Nous voulons parler des peintures murales de Pompéi et d'Herculanum dont la précieuse collection grossit chaque jour, et que M. Wolfgang Helbig vient de cataloguer avec tant de soin (1).

Ce n'est plus à l'épopée homérique ni au drame athénien ou sicilien qu'elles se rattachent; c'est à la poésie alexandrine, qui ne nous est connue d'ailleurs que par un si petit nombre de monuments, mais qui, à l'époque où ces peintures ont été exécutées, jouissait d'une extrême faveur. Il était naturel de supposer d'avance qu'un grand nombre des sujets qu'elles représentent appartenaient à cette littérature; aujourd'hui la chose est prouvée. Ce qui est plus important, c'est que plusieurs de ces peintures nous amènent à reconstruire par la pensée des récits poétiques que nous n'avons plus, et qui présentaient probablement certaines scènes de la mythologie sous une forme qui ne se retrouve pas dans les écrits qui nous ont été conservés. On peut le démontrer notamment par l'étude des peintures relatives au mythe de Daphné et d'Apollon. Ce sujet se retrouve plusieurs fois sur les murs des deux villes détruites par le Vésuve; il plaisait aux peintres comme aux poètes, et leur fournissait une scène riche en détails gracieux. Mais cette scène présente dans les

---

(1) *Wandgemälde der von Vesuv verschütteten Städte Campaniens, beschrieben von Wolfgang Helbig* (avec un atlas de 23 tables). Leipsig, 1868. — Nous avons suivi de très-près et souvent même traduit, dans cette étude, un travail du même M. Helbig, publié dans le *Rheinisches Museum*, tome XIV, page 251 (1869).

diverses peintures des variantes auxquelles on ne s'attendait pas, et que les monuments écrits ne suffisent pas à expliquer.

Quelques mots sur l'origine et sur l'histoire de ce mythe ne sont point inutiles pour l'intelligence des diverses représentations artistiques où nous le voyons figuré. C'était un mythe arcadien. La plupart des écrivains ou des poètes de l'antiquité qui racontent la métamorphose de Daphné en laurier placent cette scène en Arcadie; Daphné est pour eux la fille du fleuve arcadien Ladon; tradition qui se retrouve jusque dans une formule pharmaceutique du médecin Galien, qui nomme le laurier *Ladonis*. Cette fable ressemble, du reste, à plusieurs autres légendes arcadiennes où l'on voit de même de jeunes chasses-resses, des vierges pures et fières, Atalante, Callisto, Aréthuse, se refusant aux avances de l'Amour, et fuyant devant lui.

Sans doute ce mythe franchit plus tard les frontières de l'Arcadie, et s'établit dans d'autres régions où certaines convenances locales ou traditionnelles lui préparaient une place. Il vint un temps où l'unité intellectuelle de la Grèce étant accomplie, les fables propres à chaque contrée devinrent comme la propriété commune de toute la race grecque, et se transplantèrent partout où elles trouvaient un sol préparé à les recevoir. C'est ainsi qu'on retrouve le mythe de Daphné établi dans la célèbre vallée de Tempé en Thessalie. La jeune Arcadienne est devenue la fille du Pénée, et c'est sur les rives de ce fleuve qu'elle a été changée en laurier. Une monnaie de bronze d'origine thessalienne, sur le revers de laquelle cette métamorphose est figurée, prouve que ce récit était accepté en ce pays comme une tradition nationale. Du reste, rien de plus naturel. La vallée de Tempé était particulièrement consacrée à Apollon; c'était par ce passage, disait-on, que le dieu était entré en Grèce. On y montrait un laurier sacré, dont chaque année les jeunes rameaux étaient portés solennellement à Delphes pour couronner les vainqueurs des jeux pythiques.

Plus tard, le mythe de Daphné se retrouve transplanté en Syrie, à Antioche, sur les bords de l'Oronte, où Séleucus I<sup>er</sup> bâtit un temple entouré de beaux jardins auxquels il donna le nom même de

Daphné. Ce prince, chassant dans le pays, avait vu sortir de terre, sous le sabot de son cheval, un fer de flèche qui portait le nom de Phébus. Il feignit de croire, et ses courtisans avec lui, que ce lieu avait été le théâtre de l'aventure de Daphné, et que cette flèche était tombée du carquois du dieu pendant qu'il poursuivait la jeune fille. Par son ordre, dans un riant bocage qu'arrosaient de fraîches fontaines, s'éleva un temple magnifique en l'honneur d'Apollon et de Diane. On y montrait le laurier même qui avait remplacé la jeune fille sous les yeux d'Apollon; et un ruisseau voisin avait reçu le nom de Ladon, comme pour consacrer le souvenir de l'origine arcadienne de ces fables. Ici la transplantation est évidente. Il est clair que ces noms et ces souvenirs n'ont pu être portés en Syrie que par les conquérants grecs, par les soldats d'Alexandre. Les Séleucides, comme les autres familles de princes issus de la même origine, aimaient à transporter dans leurs nouvelles résidences les traditions et les noms même de leur mère-patrie. C'est ainsi qu'ils donnèrent à la vallée de l'Issus le nom de Piérie. De même ils transplantèrent sur les bords de l'Oronte les souvenirs de la vallée de Tempé. Et ainsi la marche du mythe est nettement tracée de l'Arcadie, où était son berceau, en Thessalie d'abord, puis en Syrie.

Mais ce mythe en lui-même a une origine fort distincte des fictions par lesquelles on le propagea loin de son berceau. Il porte tous les caractères de ces fables primitives et populaires qui ne doivent rien à l'imitation, à l'invention plus ou moins ingénieuse des classes instruites, mais qui ont jailli de l'âme même du peuple grec dans sa naïve et poétique enfance. Cette jeune fille timide et chaste qui, poursuivie par un dieu, s'est changée en arbre pour échapper à ses étreintes, c'était un conte de bergers avant de devenir une légende pieuse ou un sujet de composition littéraire; il appartient certainement à ces âges reculés où l'amour n'avait point encore d'autre forme que la poursuite violente, que le rapt, que l'enlèvement de l'objet aimé, ce qui est resté le trait principal de la passion dans les

récits de la poésie antique et dans les représentations de l'art. S'il vécut dès une haute antiquité dans la tradition orale des populations arcadiennes, il ne fit que très-tard son entrée dans la poésie. Nous n'en trouvons aucune trace ni dans l'épopée homérique, ni dans les lyriques, ni dans le drame, c'est-à-dire jusqu'au quatrième siècle avant notre ère. Il ne fait son apparition dans la littérature qu'au temps de la poésie savante qui succéda aux créations vigoureuses et originales des âges plus heureux. Les poètes d'Alexandrie voulant rajeunir la matière poétique qui leur paraissait épuisée, se mirent à rechercher curieusement les mythes moins connus, les traditions locales des populations les plus reculées, les plus en dehors du mouvement général. Ils y trouvèrent des trésors vierges encore, et c'est ainsi sans doute que le mythe de Daphné devint matière à poésie, comme tant d'autres fables qui apparaissent pour la première fois dans Callimaque, dans Apollonius de Rhodes, dans Lycophron.

Le plus ancien écrivain qui fasse mention de ce mythe est un historien nommé Phylarque, que cite Plutarque dans la vie du roi Agis. Il vivait sous Ptolémée Evergète et sous Ptolémée Philopator, c'est-à-dire à la fin du troisième siècle avant Jésus-Christ. — Puis vient Parthénus de Nicée, le maître et l'ami de Virgile et de Gallus. Parthénus était poète, et nous avons quelques fragments de ses poésies ; mais ce n'est point là que nous trouvons l'histoire de Daphné ; c'est dans un écrit en prose intitulé : *Des Passions amoureuses*, recueil d'histoires d'amour empruntées à la mythologie, et où se retrouvent plusieurs des sujets traités par Ovide dans les *Métamorphoses* (1). Entre autres mérites, le petit livre de Parthénus a pour les amis de la littérature grecque cet intérêt particulier de leur faire connaître plusieurs écrivains depuis longtemps perdus. Ainsi, à propos de Daphné, il résume le récit d'un poète élégiaque nommé Diodore, qui se trouve être ainsi, avec l'historien Phylarque, la plus ancienne

---

(1) *Erotici scriptores* (éd. Didot) Parthenius, Narr. 15, page 13.

autorité sur cette fable ; mais qu'on ne peut reporter, en tout cas, au-delà du temps d'Alexandre.

Ainsi, c'est par la littérature hellénistique, c'est-à-dire de l'époque macédonienne, que le mythe de Daphné est entré dans celle des Romains. Il paraît y avoir joui longtemps d'une grande faveur. Lucien et Ausone le mentionnent parmi les sujets de ces pantomimes si fort en vogue aux premiers siècles de l'empire. On conçoit, en effet, que cette jeune fille qui résiste à l'amour d'un dieu et fuit devant lui fût un motif scénique parfaitement approprié à ce genre de spectacle analogue à nos ballets modernes. La mise en scène était fournie probablement par le récit d'Ovide au livre premier de ses *Métamorphoses*. Ce récit est le plus complet qui nous soit parvenu, bien qu'il néglige certains détails qui se trouvent dans Parthénius, mais qui ne tiennent pas essentiellement au mythe. Ovide s'écarte aussi sur quelques points peu importants des autres données sur Daphné, par exemple le nom de ses parents, et le lieu de sa métamorphose. Mais il a l'avantage de nous présenter la fable dans son ensemble. C'est de là qu'il faut partir pour la comparaison des représentations artistiques qui se rapportent à ce sujet.

Daphné, nous dit Ovide, bien que recherchée par un grand nombre d'amants, repoussait leurs avances ; elle détestait les hommes en général, ne voulait entendre parler ni d'amour, ni de mariage, ne trouvait de plaisir que dans la chasse, et voulait rester vierge comme Diane qu'elle avait prise pour patronne et pour modèle. Apollon la vit, s'enflamma d'amour pour elle, et tenta de la fléchir. Mais Daphné s'enfuit sans vouloir l'écouter. Le dieu la poursuivit. Épuisée d'une longue course, elle arriva sur les bords du fleuve qui lui avait donné le jour. Là, sur le point d'être saisie par Apollon, elle supplia son père de la protéger contre ces étreintes détestées ; au moment même elle fut changée en laurier. Une écorce flexible recouvrit ses flancs, ses bras devinrent des branches, ses cheveux du feuillage, ses pieds des racines. Apollon désespéré serra l'arbre sur son sein, le couvrit de baisers, et dès lors il l'adopta pour son culte.

Ovide a émaillé ce récit de mille traits où l'on reconnaît son esprit et sa facilité superficielle d'invention. Mais il n'est pas douteux que ne soit là au fond le mythe primitif fidèlement reproduit. Ce caractère même de chasseresse, qu'il donne à Daphné, doit lui appartenir originellement. Sans doute la poésie et l'art des époques postérieures ont aimé à caractériser ainsi les personnages de l'antiquité héroïque, à en faire des chasseurs ou des bergers lors même que rien dans les traditions antérieures n'y conduisait. Ganymède, dans Homère et dans l'art primitif, n'a que la figure idéale d'un bel éphèbe ; les peintures murales le représentent sous les traits d'un chasseur. Mais sur ce point il faut distinguer entre les héros et les héroïnes. Ce réalisme de l'époque hellénistique, surtout dans la poésie pastorale, aimait à représenter les figures de la mythologie dans un costume et sous des attributs qui rappelaient la vie de tous les jours. Mais il n'en était point de même des figures de femmes ; ni dans la poésie ni dans l'art on ne les voit subir une pareille transformation. C'est, au contraire, dans les traditions les plus anciennes que ces jeunes vierges dont nous avons parlé, Atalante, Callisto, comme Daphné, comme Diane elle-même, nous apparaissent sous les traits de hardies chasseresses. Daphné a ce caractère dans Phylarque et dans le poète élégiaque qui a fourni la matière du récit de Parthénius.

Ovide, sur ce point, n'a donc fait que suivre la tradition, qu'il trouvait probablement dans quelque poète hellénistique. Il a sans doute suivi aussi fidèlement son modèle lorsqu'il nous décrit l'extérieur de Daphné, ses cheveux négligemment retenus par une bandelette, pendant au hasard sur son cou : *Vita coercebat positos sine lege capillos* (v. 473) et qui font dire à Phébus : « Que serait-ce donc s'ils étaient artistement arrangés ! »

*Spectat inornatos collo pendere capillos,  
Et, « quid si comantur ! » ait. (V. 498.)*

Ses bras nus presque jusqu'à l'épaule : *nudos media plus parte lacertos*, en un mot, tous les traits qui caractérisent une vigoureuse et hardie jeune fille, habituée aux rudes exercices de la chasse, et qui

plait sans chercher à plaire, reproduisant chez les mortelles le type que présente Diane dans le monde divin. C'étaient là autant d'indications pour les artistes qui, à leur tour, ont suivi Ovide, comme il avait suivi les poètes et peut-être aussi les peintres antérieurs.

Mais avant de comparer la description d'Ovide avec les représentations artistiques de Daphné, il est nécessaire d'en distinguer un certain nombre de monuments dans lesquels on a cru, à tort, reconnaître ce mythe. Raoul Rochette, dans son *Choix de peintures de Pompéi*, page 59, part de la supposition erronée que le mythe de Daphné était déjà généralement connu dans les temps antiques, et qu'il a été de bonne heure représenté par les arts. Examinée de près, cette supposition ne se fonde que sur la monnaie de bronze dont nous avons parlé plus haut. Raoul Rochette l'appelle de tous les monuments relatifs à ce mythe « le plus curieux et le plus authentique, comme aussi celui dont l'originalité et la haute antiquité peuvent le moins être contestées. » Cependant cette pièce présente tous les caractères d'un art postérieur. En tout cas, elle n'a été frappée qu'après Alexandre, et on peut même l'attribuer à une époque sensiblement plus rapprochée de nous. Raoul Rochette croit reconnaître Daphné dans ces nombreuses peintures de vases où l'on voit Apollon poursuivant une jeune fille : à la suite de Serradifalco, il croit la reconnaître encore dans un bas-relief qui forme une métope d'un temple de Sélionte. Mais de pareilles hypothèses sont contredites par tout ce que nous savons de l'histoire de ce mythe. La métope de Sélionte est l'œuvre d'un art bien plus ancien ; ces peintures de vases appartiennent presque toutes au style caractérisé par les figures rouges ; c'est-à-dire qu'il faut en reporter la date bien au-delà des temps où nous voyons apparaître le mythe de Daphné. Ajoutons que si l'on considère ces monuments en eux-mêmes, on y retrouve aucun des détails par lesquels ce mythe peut être distingué des autres fables analogues. Apollon y poursuit une jeune fille ; mais nous avons déjà vu que c'est là une donnée très-générale dans l'art antique, où l'amour s'exprime habituellement par la poursuite, le rapt, l'enlè-

vement. Ce qui caractérise Daphné entre toutes les jeunes filles poursuivies par Apollon, c'est sa métamorphose en laurier. Or, nulle part, dans les représentations dont nous nous parlons, ce trait distinctif du mythe n'est indiqué même d'une façon détournée; l'art antique aurait certainement pris soin d'en rappeler la pensée par voie de *prolepse*, comme disent les grammairiens, procédé qui lui est habituel, et qui consiste à faire entrevoir d'avance, par quelques détails de la peinture, le résultat d'une action non encore commencée, comme quand nos peintres modernes mettent une croix entre les mains de l'enfant Jésus. Nous verrons que ceux qui ont représenté le mythe de Daphné dans les peintures campaniennes n'ont point manqué à une règle si importante.

Nous arrivons enfin à l'étude des peintures de Pompéi et d'Herculanum qui nous présentent certainement Daphné. Leur nombre, assez considérable, permet d'établir entre elles une comparaison instructive. Notons d'abord que la jeune Arcadienne s'y montre partout sous des traits sensiblement différents de ceux que lui attribuait le mythe primitif, et aussi, nous l'avons vu, le récit d'Ovide. Nulle part elle n'y a l'extérieur ni le costume d'une vigoureuse chasseresse; c'est plutôt une jeune fille délicate, aux formes fines, au teint clair; une vraie citadine d'une époque civilisée. Elle est partout presque entièrement nue. Un voile qui s'enfle derrière ses épaules et couvre plus ou moins la partie inférieure du corps, ne sert, en réalité, qu'à faire ressortir ses formes élégantes et gracieuses. Deux de ses peintures seulement nous présentent une faible trace du caractère originel de Daphné, non dans la figure de la jeune fille, mais par un détail qui rappelle la chasseresse. Dans la *Casa dei Dioscuri* (1), à gauche d'Apollon qui saisit Daphné, on voit un épieu, un arc et un carquois appuyés contre le rocher. Peut-on supposer que ces armes, dans la pensée du peintre, sont celles du dieu qui les a déposées pour

---

(1) *Musco Borbon.* X. 58. — Raoul Rochette, *Choix de peintures*, 5.

faire violence à la jeune fille ? Mais l'épieu, dans l'art antique, n'est jamais l'attribut d'Apollon. Il est bien plus naturel d'y voir les armes de la chasseresse, et c'est ainsi, nous le verrons, qu'il faut comprendre les deux épieux et le carquois qui sont à terre, aux pieds d'Apollon et de Daphné, dans la peinture de la *Strada d'Olconio* (1).

Ainsi les peintres qui ont décoré les maisons de Pompéi n'ont point compris et représenté Daphné d'après les traditions primitives. Toutefois, il n'est pas nécessaire, pour expliquer cette différence, de supposer une autre forme du mythe ; elle s'explique suffisamment par les tendances de l'art à cette époque. Le goût du nu dans les figures de femme a commencé en Grèce vers le iv<sup>e</sup> siècle avant notre ère ; mais c'est dans les peintures murales de la Campanie que nous le voyons arrivé à son complet développement. Le nu y domine partout, lors même que rien ne le motive dans le sujet, et quelquefois en dépit d'une contradiction complète avec le caractère des personnages. C'est ainsi que, dans une de ces peintures, Atalante, la fille d'un roi, une guerrière, se montre à nous entièrement nue ; car le léger voile qui tombe de ses épaules ne vient recouvrir les jambes qu'au dessous du genou. L'art du i<sup>er</sup> siècle de l'empire est essentiellement voluptueux. Il n'est point étonnant qu'il ait donné ce caractère au mythe de Daphné qui s'y prêtait plus que tout autre.

Si nous examinons maintenant comment ces peintres ont conçu la scène qu'ils avaient à représenter, nous ne trouvons qu'une seule peinture qui s'accorde pleinement avec la tradition. La donnée même du mythe, nous l'avons vu, c'est que Daphné ayant repoussé l'amour d'Apollon, le dieu la poursuivit, et qu'au moment où il allait l'atteindre, il la vit métamorphosée en laurier. Cette scène est exactement celle d'une peinture de Gragnano (2). Elle nous présente le moment précis où Daphné, épuisée par la course, va succomber.

(1) Helbig, *Wandgemälde*, etc., n° 209.

(2) *Pittura d'Ercolano*, IV, 27, p. 133.

Apollon vient de l'atteindre, il la saisit. La jeune fille est encore posée dans la direction où elle courait ; sa tête seule est retournée vers son ravisseur. La bouche s'ouvre pour crier, les bras sont étendus comme pour tenter une résistance impossible. Les cheveux dénoués et le manteau qui flotte au vent sont les effets de la course rapide, qui cesse à peine. Apollon, l'arc et le carquois sur l'épaule, vêtu d'une chlamyde qui, elle aussi, est agitée par la course, saisit de sa main droite le bras de la jeune fille, de sa main gauche il cherche à lui saisir l'épaule. Auprès du groupe, comme dans la plupart des peintures relatives à cette scène, s'élève un laurier, qui annonce la métamorphose.

Nous ne retrouvons pas dans les autres peintures le même degré de clarté ni une aussi grande plénitude de sens. Le corps de la jeune fille s'y montre posé différemment. Dans le tableau de Gagnano, nous la voyions encore dans la direction de sa course, ce qui marquait clairement le commencement de la scène : dans ceux au contraire dont nous avons à parler Daphné est tournée du côté du dieu. Il ne faut voir là sans doute qu'un caprice peu intelligent du peintre ; car la figure d'Apollon est composée exactement de même, l'attitude du corps, le mouvement de la chlamyde indiquent une course précipitée. Mais dans une de ces trois peintures, celle de la *Casa dei Dioscuri*, dont nous avons déjà parlé, il est impossible de ne pas reconnaître une version particulière du mythe, sensiblement différente du récit d'Ovide et de ce que nous ont appris les plus anciennes autorités sur cette fable. Là, en effet, comme nous l'avons déjà remarqué, l'épieu, l'arc et le carquois de Daphné sont appuyés contre le rocher, ce qui serait impossible si le peintre s'était représenté Daphné comme poursuivie et atteinte par le dieu. Dans cette conception, en effet, les armes ne seraient pas appuyées avec soin contre le rocher, mais jetées au hasard sur le sol, comme cela se voit dans la peinture de la *Strada d'Olconio*. En outre, l'attitude d'Apollon ne présente aucun indice d'une course rapide. La chlamyde ne flotte pas, elle tombe sur les jambes. Daphné, tournée du côté du dieu, est à ge-

noux : sa tête seule se détourne comme sous le coup d'une soudaine terreur. Il est donc évident que le peintre a compris le fait qu'il représente tout autrement que comme le résultat d'une poursuite. Tous ces détails, inconciliables avec les données traditionnelles du mythe, sont au contraire tout à fait à leur place si l'artiste a voulu représenter Daphné, non point poursuivie et atteinte par le dieu, mais surprise à l'improviste par lui.

C'est ainsi, en effet, qu'il faut comprendre la scène. Daphné se reposait des fatigues de la chasse, et pour cela elle avait déposé ses armes, les appuyant soigneusement contre le rocher qui occupe la gauche du tableau. Le dieu était caché derrière ce rocher, guettant la jeune fille. Il en sort tout à coup et porte la main sur elle. Surprise ainsi au moment où elle ne redoutait aucun danger, frappée de terreur par cette apparition soudaine, elle tombe à genoux et détourne la tête en étendant les bras. Ainsi comprise, la composition est pleine de clarté et de logique. Mais il est impossible de croire qu'un artiste eût pu modifier ainsi une histoire si connue, s'il n'y eût été autorisé par une forme particulière de la légende. Nous sommes fondés à en conclure qu'à côté du récit généralement répandu d'après lequel Apollon poursuivait et atteignait Daphné, il y avait une autre version suivant laquelle le dieu guettait l'objet de son amour, la surprenait à l'improviste et déterminait ainsi sa métamorphose en laurier. Ovide nous présente une action toute semblable dans le récit d'un mythe analogue (1). La chasseresse Callisto, qui comme Daphné méprise Vénus pour suivre Diane, veut se reposer après la chasse. Elle se couche sur le gazon, à l'ombre, dans un frais bocage, après avoir déposé son carquois auprès d'elle et détendu la corde de son arc. Pendant qu'elle se livre au repos, Jupiter la surprend. Ce motif revient souvent dans d'autres poètes : c'est ainsi par exemple que Nonnus nous montre Nicée et Aura surprises par Bacchus (2).

(1) *Métam.*, II, 417.

(2) *Dyonisiaques*, XV, 159. — XVI, 262. — XLVIII, 241.

Cet exemple de Nonnus nous montre que les poètes hellénistiques ne se faisaient point scrupule de transporter un motif poétique de tel mythe à tel autre. Cela suffit à nous expliquer comment le second récit sur Daphné a pu se produire et enfanter à son tour la peinture que nous avons décrite. En somme, il n'y a rien là qui soit en contradiction formelle avec le mythe primitif, dans ses traits essentiels. L'arc, l'épieu et le carquois nous montrent encore dans Daphné une chasseresse ; et l'on peut dire que cette peinture, quoique s'éloignant plus de la tradition que toutes les autres dont nous avons parlé, en conserve encore l'esprit originel, puisque, dans la conception de l'artiste, c'est au retour de la chasse que Daphné, surprise par le dieu, est réduite à se changer en laurier. Mais il en est tout autrement d'une nombreuse série de peintures qu'il nous reste à étudier. Là nous verrons le mythe entièrement transformé, puisque, à l'exception de l'amour d'Apollon et de la métamorphose finale de la jeune fille, il n'y reste plus rien du récit d'Ovide ni des autres traditions qui nous parlent de Daphné. L'amour d'Apollon se manifeste dans ces peintures d'une manière toute nouvelle : la métamorphose de la jeune fille y est motivée tout autrement. Daphné n'y est plus une chasseresse, ou du moins ce caractère ne se révèle plus par aucun indice. Donc le fond et le développement de l'action sont entièrement changés. Toutes ces raisons nous autorisent à conclure qu'il existait une seconde version du mythe, tout à fait différente du récit d'Ovide, version qui a donné naissance aux peintures que nous allons étudier.

On trouve plusieurs fois répétée à Pompéi une composition qui représente Apollon tenant sa lyre, et à côté une figure de femme. Tantôt le dieu, appuyé sur sa lyre, regarde cette femme, tantôt il chante en s'accompagnant. L'expression des physionomies est trop insuffisante dans ces peintures de petite dimension pour qu'il soit aisé de reconnaître exactement le caractère que le peintre a voulu donner à chaque figure ; toutefois la femme regarde devant elle sans s'occuper d'Apollon, on croit comprendre que, dans l'intention

de l'artiste, la présence du dieu et les accords de sa lyre n'ont aucun effet sur son âme.

Ces peintures ont été interprétées de bien des manières différentes. Dans l'une d'elles, M. Panofka croit trouver Apollon et Thyia (1). Dans une autre, M. Gérard veut voir Thésée et Ariane. Mais une peinture analogue de la *Casa d'Apolline e Coronide*, nous démontre avec la dernière évidence que cette jeune femme est Daphné, car de sa tête et de ses épaules sortent des rameaux de laurier. Toutes ces représentations se rapportent donc au mythe qui nous occupe, et rentrent dans le cercle de notre étude.

Elles ne nous donneraient pourtant pas à elles seules le droit de conclure à une version du mythe de Daphné différente de la tradition connue. Les peintres de la Renaissance ont souvent réuni sur une même toile plusieurs figures de saints sans qu'il y eût entre elles aucune action commune; c'est une disposition constante dans les tableaux où les villes faisaient représenter leurs saints protecteurs, et la fameuse sainte Cécile de Raphaël, autour de laquelle sont groupés les patrons de Bologne, nous en fournit un exemple. De même dans les peintures murales de Pompéi nous voyons quelquefois des figures qui appartiennent au même mythe, par exemple Apollon et Cyparisse, Atalante et Méléagre, simplement juxtaposées, et sans aucune action indiquée entre elles. Mais voici des raisons péremptoires qui nous interdisent de concevoir de cette manière ces groupes d'Apollon et de Daphné. Il y en a deux autres répétitions qui les expliquent. L'une se trouve dans le *Vicolo del balcone pensile*, n° 4, 5; l'autre dans la *Casa dei capitelli colorati*. Si nous comparons ces diverses images, il est évident qu'elles représentent deux degrés d'une même action. Celles dont nous avons parlé jusqu'ici représentent le premier degré: dans les deux nouvelles peintures, l'action est plus avancée, mais elle est la suite manifeste de la situation repré-

---

(1) *Antikenkranz figuren*, 10, p. 12.

sentée dans les autres. En outre, dans la peinture du *Vicolo del balcone pensile* et dans une de celles du premier groupe, on saisit une ressemblance d'expression d'où il ressort évidemment que le sujet est identique dans ces deux peintures, et même que l'une d'elles est née logiquement de l'autre dans la conception de l'artiste. Considérons d'abord celles qui se rapportent au premier degré de l'action. Dans la première (1), Apollon chante et joue de la lyre devant Daphné, mais celle-ci reste indifférente à ses accords. Dans les deux autres, le dieu tenant sa lyre à côté de lui, fixe ses regards sur la jeune fille. Voici comment s'enchaînent vraisemblablement ces deux situations d'un même sujet : Apollon désespéré de voir que ses accords ne peuvent rien sur la bien-aimée, cesse de jouer, et regarde avec tristesse celle dont il tâche en vain de toucher le cœur. Cette situation amène immédiatement la catastrophe. Vaincu par sa passion, le dieu porte la main sur la jeune fille. C'est la scène que nous voyons représentée dans les deux peintures du *Vicolo del balcone pensile* et de la *Casa dei capitelli colorati*. Dans la première, Apollon est assis sur une pierre, le plectrum dans la main gauche, qu'il appuie sur sa lyre. De la main droite il saisit le vêtement de Daphné debout devant lui. Celle-ci, effrayée, élève les mains et les yeux vers le ciel comme pour implorer le secours des dieux de l'Olympe.

La scène est conçue un peu autrement dans la peinture de la *Casa dei capitelli colorati* (2). Tandis que dans le tableau que nous venons de décrire, le dieu, par une brusque explosion de passion, par un élan spontané et presque involontaire, porte la main sur la jeune fille, dans l'autre cette violence semble être le résultat d'une résolution longuement méditée. Apollon paraît agir en pleine conscience de son action, et avec le calme d'un parti pris. Il a devant Daphné l'attitude du commandement. Sa main gauche, qui tient le

(1) *Mus. Borb.* x, 38 ; Helbig, *Wandgemälde...*, 214.

(2) *Mus. Borb.* vii, 22, Helbig, *Wandy.* 211.

plectrum, est appuyée sur sa lyre. La main droite saisit le vêtement de la jeune fille. Celle-ci est assise sur un rocher ; dans son effroi elle porte la main à sa tête, d'où sort déjà un rameau de laurier.

Il est évident que les artistes qui ont composé ces tableaux avaient un récit du mythe tout à fait différent de celui qui nous est parvenu. Daphné n'est plus poursuivie par Apollon. Le dieu a pu s'approcher d'elle, il cherche à lui plaire par son chant et par les accords de sa lyre, mais c'est en vain. La jeune fille reste insensible. Apollon voit son art impuissant sur ce cœur qui se refuse ; alors il cesse de chanter et fixe sur Daphné des regards désespérés. Bientôt sa passion s'exalte, elle éclate par un geste, elle va s'assouvir par la violence. Daphné, résolue à tout souffrir plutôt que de céder à l'objet de sa haine, appelle les dieux à son secours, et la métamorphose s'accomplit. Voilà à peu près ce qu'a dû être le récit qui a servi de base à ces diverses compositions. Malheureusement, nous ne possédons aucun renseignement qui nous apprenne comment le mythe a pu se modifier à ce point dans ses parties essentielles. Dans toute la tradition écrite nous ne trouvons rien de semblable, si ce n'est un vers du poète Nonnus (1) : « Combien de fois Daphné n'entendit-elle pas les chants de Phébus sans en être touchée ! » vers qui émane certainement de ces mêmes récits, aujourd'hui perdus pour nous, mais qui avaient inspiré les peintures de Pompéi et probablement beaucoup d'autres semblables.

S'il est vrai, comme nous l'avons démontré, que le mythe de Daphné n'a fait son entrée dans la littérature grecque qu'à l'époque macédonienne, il est naturel d'en conclure que la seconde version de cette fable est, elle aussi, un fruit de la poésie hellénistique. Sans avoir la prétention de deviner comment elle s'est formée, nous pouvons toutefois hasarder une conjecture très-vraisemblable. Entre les lieux consacrés à Apollon, où nous le voyons rapproché de

---

(1) *Dionysiaq.*, xv, 309.

Daphné, il en est un où cette déviation du mythe primitif pouvait plus naturellement s'opérer. Apollon, en effet, dans le récit que nous font entrevoir les peintures de Pompéi, se montre à nous sous ses attributs de citharède ; c'est par les sons de sa lyre qu'il essaye de toucher le cœur de sa bien-aimée ; et lors même qu'il a cessé de jouer et de chanter, la lyre est encore dans sa main. Or, c'est surtout dans la Daphné syrienne, à Antioche, que le dieu avait ce caractère de citharède. Le rhéteur Libanius nous a conservé la description de la statue qu'on voyait dans la cella du temple. Cette statue représentait le dieu vêtu d'une longue tunique retenue par une ceinture ; sa lyre était suspendue à son cou ; d'une main il en effleurait les cordes, de l'autre il tenait une coquille, emblème des libations en usage après les victoires des luttes musicales. Par là Phébus était nettement caractérisé comme le dieu de la musique. Nous ne sommes pas en état de déterminer exactement pour quelle raison les Séleucides avaient adopté de préférence cet Apollon chanteur et musicien. Ils le firent probablement parce que l'usage était parmi eux de célébrer le culte de ce dieu par des concours et des luttes de musique. Plusieurs témoignages en effet nous montrent des fêtes de ce genre dans la Daphné des bords de l'Oronte. Or c'est dans ce sanctuaire d'Apollon citharède que la tradition locale plaçait l'histoire de Daphné. C'était là, disait-on, qu'elle s'était changée en laurier ; l'enceinte sacrée était pleine de monuments et de souvenirs qui rappelaient ce mythe. Libanius explique la coquille que tenait à la main la statue du dieu par une libation que celui-ci offre à la terre pour la remercier d'avoir donné le jour à Daphné. L'alliance des deux légendes était complète, et c'en était assez pour déterminer la transformation du mythe primitif telle que nos peintures nous la révèlent.

Quelque opinion qu'on se fasse de la manière dont cette modification du mythe de Daphné s'est opérée, elle nous aide à apprécier les tendances poétiques et artistiques de l'époque où elle s'est produite. Elle nous montre une fois de plus ce penchant si général dans la

littérature hellénistique à rabaisser les dieux et les héros de leur grandeur idéale pour les rapprocher de la vie humaine et vulgaire. Certains détails du mythe de Daphné tel qu'il avait été longtemps raconté dans les pâturages et sous les chaumières de l'Arcadie, la chasteté farouche de la jeune chasseresse et sa fuite devant le dieu qui la poursuivait, parurent étranges au goût efféminé des âges de décadence. Les poètes et les artistes ne comprirent plus cette noble figure dans sa sauvage beauté, et pour la rapprocher des idées et des sentiments de leur public, ils transformèrent l'antique légende en une vulgaire histoire d'amour.

C'est là une preuve frappante de l'importance que peut avoir, au point de vue littéraire, l'étude des peintures murales de Campanie, La poésie hellénistique à laquelle elles se rattachent ne nous est connue que par un petit nombre de monuments. Ces peintures nous montrent que la mythologie y avait reçu des modifications dont il ne nous reste ailleurs aucune trace. Et ici nous ne parlons pas de ces légers changements que les artistes se sont toujours permis lorsque les exigences de leur art ne leur permettaient pas de conserver dans son entier la forme poétique d'un mythe. Il s'agit, nous l'avons vu, d'une véritable transformation. Or il est évident que pour être généralement comprise par les spectateurs du tableau, il fallait de toute nécessité que cette transformation eût été préalablement popularisée par la poésie. Déjà M. Helbig avait signalé des changements analogues dans les peintures relatives à l'histoire de Polyphème et de Galathée. On en trouve de semblables dans celles qui représentent le mythe de Narcisse, qui, lui aussi, n'est entré dans la poésie et dans les arts qu'à l'époque hellénistique, et qui par conséquent peut être utilement rapproché de celui de Daphné. Sur diverses peintures murales de Pompéi ce mythe nous apparaît sous une forme qui caractérise parfaitement le goût de cette époque. L'une (1) nous

---

(1) *Mus. Borb.* vii, 4. — Helbig, 1366.

montre Narcisse se mirant, non dans une fontaine, mais dans un vase d'eau que lui présentent des amours. C'est là un badinage tout à fait conforme à ce que nous savons de la poésie hellénistique. Dans une autre (2) Narcisse ne se change pas en fleur, il se jette dans l'eau où il a vu son image. C'est une interprétation du mythe dans le goût du philosophe Evhémère, qui substituait partout un fait humain au fait surnaturel.

Ces considérations sont plus que suffisantes pour faire apprécier à sa juste valeur le service que M. Wolfgang Helbig vient de rendre à l'archéologie en recueillant avec tant d'exactitude et en décrivant avec tant de soin tout ce qui a été conservé des peintures murales des deux villes détruites par le Vésuve. Elles n'étaient guère connues jusqu'ici que par des descriptions incomplètes, éparses dans des ouvrages rares, coûteux, d'un difficile accès. Sur les lieux mêmes, bien des difficultés et des mécomptes entravaient la bonne volonté du voyageur studieux, sans compter que ces peintures, conservées pendant dix-huit siècles par les ténèbres même de leur tombeau, se détériorent promptement à l'action de l'air, que plusieurs sont déjà complètement effacées, que toutes sans doute, malgré les soins dont elles sont l'objet, n'ont désormais qu'une durée limitée. Elles vivront du moins dans le livre de M. Helbig, et les archéologues à venir pourront les y étudier encore quand le temps les aura anéanties. Ils y apprendront avec étonnement quels étaient le luxe et la richesse de ces petites villes romaines, groupées autour de la vaste métropole, et qui, comme les planètes de ce soleil, recevaient de lui ce qu'il laissait échapper des trésors de l'univers. Pour ne parler que des peintures murales, sans compter ce qui a nécessairement péri dans une telle catastrophe, on en a déjà recueilli près de deux mille dans Pompéi, et un tiers de la ville à peine a été déblayé jusqu'à ce jour. Or, Pompéi ne paraît pas avoir eu plus de 12 à 15,000 habitants; un grand nombre de

---

(2) Helbig, 1356.

nos sous-préfectures la dépassent en importance. Mais la postérité apprendra encore de ces descriptions fidèles ce que le voyageur n'apprend que trop aujourd'hui en parcourant les ruines de Pompéi, je veux dire l'effroyable corruption du monde romain au moment même de son plus grand éclat littéraire et philosophique ; au siècle de Sénèque et de Tacite, moins de cent ans après Virgile et Cicéron. En comparant ces peintures étalées alors au grand jour, dans l'atrium, c'est-à-dire dans le salon, et quelquefois sur les murs extérieurs, et que la délicatesse la moins scrupuleuse couvrirait aujourd'hui d'un voile, dont un grand nombre ont dû être cachées dans un musée secret, en les comparant, dis-je, aux grossiers dessins des catacombes, on saisit au vif le contraste des deux esprits dont la lutte venait de s'engager et allait opérer dans le monde une si grande révolution. C'est là un enseignement qu'il importait de ne pas laisser perdre. Alors même qu'il ne restera plus rien des peintures murales de Pompéi et d'Herculanum, leur description réservée et voilée fera voir ce qu'était le paganisme au temps de son plus grand éclat ; et mesurant la distance qui séparait le monde ancien du monde moderne, permettra de mieux apprécier ce que le christianisme a fait pour l'humanité.