

FÉMINITÉ ET MASCULINITÉ AU MIROIR DANS L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE

ALINA-DANIELA MARINESCU

Le miroir comme instrument de toilette est attesté dès l'Antiquité et même si son utilisation était réservée aux femmes, les hommes eux aussi se sont laissés tentés par sa magie, parce que c'est celui-ci l'effet produit sur ceux qui s'y regardent. C'est un objet paradoxal, symbole féminin et masculin à la fois, féminin comme marque de la séduction, masculin en tant qu'agent de la connaissance de soi. Dans cet article, nous nous proposons d'analyser quelques représentations du miroir dans la littérature et la peinture antique, liées à l'usage féminin et masculin de cet objet, en étant plutôt intéressés par les déformations dues à cet instrument optique, qui s'avère non seulement l'attribut de la reproduction exacte, mais aussi de l'anti-mimésis.

1. FÉMINITÉ

a) LA FEMME: LE TEMPS VORACE ET LE REFUS DU MIROIR

Une excellente étude sur le miroir des femmes dans l'Antiquité grecque est celle de Françoise Frontisi-Ducroux qui, au bout de ses recherches sur la représentation spéculaire dans la littérature et l'art grec publiés dans son ouvrage *L'œil du miroir*, arrive à la conclusion que cet objet est réservé et utilisé exclusivement par les descendantes de Pandore. Sa présence définit le monde féminin, un monde de la beauté qui doit être toujours étudiée, contemplée et admirée dans la glace, un monde de la parure, de la coquetterie, de la splendeur éphémère, un monde érotisé, parce que la toilette devant le miroir a un seul but, celui de réveiller le désir amoureux. En revanche, cet instrument est interdit aux hommes, parce qu'il les féminise, les dépersonnalise et sa possession est considérée comme honteuse.

Dans la relation amoureuse, la femme devient le miroir de l'homme, par sa docilité, par le rôle passif joué dans le couple où elle ne doit que répondre aux sentiments des hommes, sans avoir jamais l'initiative : « La femme n'est jamais amante active, ce qu'est l'éraсте ; elle ne doit, ou ne sait, que répondre (ou ne pas répondre) à l'amour masculin. L'amour au féminin est amour en retour : antéros, c'est-à-dire

Synthesis, XXXIV–XXXV, p. 21–40, Bucarest, 2007–2008

mimétisme »¹. Dans la procréation, l'épouse devient une matrice où l'homme imprime sa forme, qu'on pourrait comparer à un miroir, capable seulement de recevoir les images.

Dans ce contexte, il paraît plus difficile d'imaginer une réflexion déformante de la femme, le miroir étant censé de reproduire d'une manière fidèle sa beauté, vue l'importance de l'image de soi pour le psychisme féminin. Bien sûr que pendant la toilette s'opère toute une transformation de l'image de la féminité, il s'agit d'un travail d'esthétisation, de la métamorphose du corps en œuvre d'art vivant. En même temps, il y a aussi une théâtralisation de cette image, car, tout comme les acteurs avant de monter sur la scène, la femme doit préparer son masque, dans ce cas son maquillage, pour être capable d'incarner son personnage. L'essence de la féminité réside dans son apparition qui doit être éblouissante.

Mais la vieillesse, les signes de l'âge avancé, éloignent la femme de son essence, de son image, de sa beauté et la rendent aliénée. Une femme dont le corps montre le passage des ans ne se reconnaît plus dans son miroir, son image lui devient étrangère et d'ici le refus et le rejet de cet instrument qui apparaît comme motif poétique dans les épigrammes de *l'Anthologie grecque* et dans la lyrique érotique d'Ovide. Dans cette anthologie il y a trois morceaux dédiés à Laïs, la célèbre courtisane, qui, arrivée à l'âge de la vieillesse, rejette le miroir et le consacre à Aphrodite. L'instrument ne reflète plus sa célèbre beauté, mais seulement les signes et les ravages du temps, il nie son essence féminine en montrant un visage déformé qu'elle ne reconnaît plus : « Laïs, dont l'âge a flétri les charmes merveilleux, a en horreur tout ce qui atteste sa vieillesse et ses rides ; elle a pris en haine son miroir, amère négation de sa beauté d'autrefois »². Le miroir est le symbole de la jeunesse, de la grâce, tandis que la vieillesse signifie pour la femme la fin de son tête à tête avec cet instrument devenu un appendice de son corps et son manque devient par cela le signe d'une incomplétude de son être. Le geste d'offrir son miroir à Aphrodite est la prise en conscience de la beauté passagère de la femme en opposition avec celle éternelle de la déesse : « Reçois-le, Cythérée, ce disque qui fut le compagnon de ma jeunesse, puisque tes charmes à toi ne craignent pas les injures du temps »³. Une variation sur le même thème est l'autre épigramme écrite par le même Julien, préfet d'Égypte : d'ami, le miroir devient l'ennemi de la femme pendant la vieillesse et il fait naître des sentiments de répulsions envers sa propre image montrée dans sa cruelle vérité. La glace ne reflète qu'une ombre, l'ombre de la beauté d'autrefois : « car cette femme aux cheveux blancs dont elle a horreur de voir les traits dans toute leur vérité, elle en

¹ Françoise Frontisi-Ducroux, *Dans l'œil du miroir*, Editions Odile Jacob, Paris, 1997, p. 128.

² *Anthologie grecque*, tome III, traduction de Pierre Waltz, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1931, VI, 18, p. 33.

³ *Idem*.

hait jusqu'à l'ombre ainsi reflétée »⁴. Le visage marqué par le passage du temps devient dans le miroir une image inacceptable, étrangère par rapport à l'image de soi que la femme garde dans son inconscient, qui est celle d'une beauté éternelle. Elle n'aperçoit dans la glace qu'une ombre, le reflet d'un être qui a perdu le but de son existence. Dans une épigramme de Palladas, la vieillesse est l'objet de moquerie des jeunes femmes. Contempler son visage dans le miroir n'est pas comme pour les philosophes une occasion de réflexion sur soi-même, mais c'est l'élément déclencheur de la détresse. Car voir « les restes de mon jeune âge »⁵ c'est voir l'empreinte laissée par le temps sur le visage dans les sillons des rides et c'est contempler dans le miroir sa propre fin. Contre la dépression provoquée par le passage des ans, la femme a le parfum et l'élixir du vin, deux substances pour l'oubli et l'exaltation : « Avec des huiles au doux parfum, des couronnes aux larges feuilles et le suc de Bromios, je mets un terme aux pensées amers ! »⁶.

Même la belle Hélène n'est pas épargnée par le passage du temps destructeur : quand elle voit dans la glace son visage vieilli, elle devient consciente du caractère illusoire, passagère de la beauté et elle s'interroge si sa gloire d'autrefois a été réelle : « Elle pleure aussi, la fille de Tyndare, le jour où elle aperçoit dans un miroir ses rides séniles ; elle se demande en elle-même comment elle a bien pu être enlevée deux fois »⁷. Ovide développe le même motif de la vieille femme au miroir que les poètes de *L'Anthologie grecque*, mais il met en évidence le côté philosophique du thème du temps qui passe. Le temps, Cronos, dévore ses créatures, en anéantissant tout, et la vieillesse est une mort qui s'insinue dans le corps lentement en l'amenant vers sa totale disparition : « O temps vorace, vieillesse jalouse, vous détruisez tout, il n'est rien qui, une fois attaqué par les dents de l'âge, ne soit ensuite consumé peu à peu par la mort lente que vous lui faites subir »⁸. Dans ses *Amours*, l'écrivain latin considère inutile le geste de se regarder dans le miroir, une fois la beauté perdue ; pour s'accepter, la femme ne doit plus penser à son passé : « Tes yeux ne sauraient trouver plaisir à te voir ainsi, ils ne sont pas habitués. Pour te plaire, il te faut oublier ce que tu étais »⁹. Elle doit oublier donc sa beauté, son essence, sa féminité, elle doit s'oublier soi-même. Seul l'art peut sauver la femme de la détresse causée par le passage impitoyable du temps. La vieillesse détruit le charme et la femme rejette le miroir qui montre son visage ainsi déformé, le croyant trompeur : « Les longues années altéreront ton beau visage, la ride sénile apparaîtra sur ton front vieilli, et la vieillesse destructrice, qui vient d'un pas

⁴ *Anthologie grecque, op. cit.*, VI, 20, p. 34.

⁵ *Anthologie grecque, op. cit.*, XI, 54.

⁶ *Idem.*

⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, tome III, traduction de Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1991, XV, v. 230–235, p. 128.

⁸ *Idem.*

⁹ Ovide, *Les Amours*, traduction par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1995, I, 14, p. 36.

silencieux, attendra à ta beauté. Quand on dira « Elle était belle », tu te désoleras et tu te plaindras que ton miroir soit menteur »¹⁰. Le miroir menteur est celui qui montre ce nouveau visage défiguré par le passage du temps et que la femme ne reconnaît plus.

Dans ces textes concernant le thème de la féminité au miroir, la réflexion déformante apparaît dans la connexion avec le motif du temps qui passe et qui laisse ses traces sur la beauté des filles d'Ève. La femme ne se reconnaît plus dans le reflet que lui renvoie son instrument jadis si cher, elle s'éloigne ainsi de son image et par conséquent de soi-même. Pour la femme, la vieillesse ne constitue pas comme pour l'homme l'élément déclencheur d'une méditation sur le temps qui passe et sur l'existence, l'occasion donc pour la réflexivité, au contraire elle va fuir dorénavant son image.

Le miroir de la féminité dans la peinture antique

Il y a de nombreuses représentations de la femme au miroir dans la peinture grecque des vases et dans celle romaine des fresques, mais la reproduction du reflet sur la surface spéculaire est assez rare et on la rencontre que dans la dernière. Le miroir apparaît tenu en main pour servir à la toilette, il peut être aussi tendu par la servante ou seulement accroché au mur, en dénotant un espace par excellence féminin ou ayant une fonction réflexive « car l'intérieur féminin qu'il représente est censé reproduire le cadre dans lequel est utilisé le vase peint »¹¹. Il ouvre l'espace pictural vers le spectateur et suggère un possible exercice de réflexivité de sa part.

Une représentation typique de la femme au miroir, retrouvée sur une lecythe aryballisque, est celle dans laquelle l'héroïne est assise, tenant dans la main droite un miroir à manche, richement décoré, où cet objet a un rôle décoratif, en se constituant ainsi dans une emblème de la féminité. Sur une *ænochoé* il est peint un visage féminin agrandi, à côté duquel se trouve un miroir porté dans la main. C'est une figuration assez insolite et on peut penser que cette figure joue le rôle de reflet pour toute utilisatrice du vase. Il s'agit ainsi d'une double réflexion, celle de la spectatrice dans le vase et celle de la femme peinte dans son miroir, même si son image n'y apparaît pas, mais sa représentation de profil et sa tête à tête avec cet objet présuppose ce genre de relation. La scène de la femme au miroir est rendue aussi sur une fresque du IV^e siècle dans le palais de Constantin à Trèves, où est peinte la mère de l'empereur, la sainte Hélène, se regardant dans un miroir probablement en verre. Mais c'est un cas spécial, parce que il ne s'agit pas d'une simple femme, mais d'une impératrice et sainte à la fois qui contemple sa majesté dans une glace convexe dont on ne voit que le dos. L'auréole autour de sa tête a un

¹⁰ Ovide, *Les Tristes*, traduction Jacques André, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1987, III, 7, v. 32–38, p. 80.

¹¹ Françoise Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 80.

correspondant pictural dans le rond du miroir et institue une relation de symétrie dans la peinture.

La toilette de la femme est une autre scène très fréquente sur les vases grecs et sur les fresques romaines. Sur le *pyxis* attique à figures rouges vers 420–410 av. J.C., un objet destiné à la toilette féminine, est peinte une femme accroupie, nue, en train de ranger ses cheveux, figure dans laquelle n'importe qu'elle femme qui utilise le vase doit se reconnaître. Entre l'utilisatrice du *pyxis* et la femme représentée se crée par l'intermède du miroir la relation de réflexivité dont nous avons parlé plus haut et qui, selon les mots de Françoise Frontisi-Ducroux, peut se traduire dans un « jeu d'image en abîme qui s'amorce entre les femmes peintes et les utilisatrices du lécythe, destinataires de ces peintures »¹². La toilette de la mariée, représentée sur un *kantharos*, contient trois personnages : la servante à gauche portant un coffret, la jeune femme assise et Eros l'ailé, le dieu de l'amour, qui lui tend un miroir. Dans ce contexte, l'objet assure son rôle érotique, parce que la mariée se prépare pour sa première nuit à la suite de laquelle elle va devenir femme. C'est dans la glace qu'elle aperçoit sa beauté destinée à réveiller le désir de son mari et son futur statut social, celui d'épouse. Parmi les rares peintures antiques où le miroir apparaît avec son reflet, la fresque de la Villa des Mystères de Pompéi (ill. 1) représente une jeune femme se coiffant et à côté d'elle un petit Cupidon qui tend un miroir à la servante située derrière sa maîtresse. Ce n'est pas son visage qui est rendu par la glace, mais celui de celle qui l'aide à se coiffer et qui jette un œil en cachette vers l'objet de luxe qui ne lui est pas destiné. C'est un miroir rectangulaire, très peu représenté dans la peinture romaine, qui reproduit d'une manière exacte le visage de trois quarts et le buste de la servante. Il occupe la position centrale de la scène et vers lui sont dirigés trois regards : celui de la servante, du petit dieu ailé et le possible regard du spectateur. La jeune femme est en même temps présente et absente du tableau par son œil tourné vers soi-même. Les miroirs étrusques ont sur leur dos des décors gravés avec des scènes de la vie des femmes. La représentation la plus fréquente est celle de la toilette comme celle que l'on trouve sur un instrument de ce type du IV^e siècle av. J.C. regroupant trois personnages féminines nues autour d'une fontaine : celle de gauche qui a sa main dans l'eau, celle du centre qui tient un miroir et celle de droite qui sèche ses cheveux. La scène peinte est une reproduction de celle que les utilisatrices de la glace répètent chaque jour devant cet instrument et elle est doublée encore une fois grâce au miroir tenu par la jeune femme. L'image est aussi « une invitation à se mirer dans le disque poli, tout comme le fait le personnage central. [...] Il y a un dédoublement du même thème, qui se répète, tout comme une image se reproduit lorsque deux miroirs sont placés en regard l'un de l'autre »¹³.

¹² *Idem*, p. 81.

¹³ *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Somogy, Editions d'Art, 2000, p. 82.



1. *Toilette de la jeune femme*, II^e style, vers 50 av. JC, Villa des Mystères, Pompéi, reproduite dans *Jeunesse de la beauté. La peinture romaine antique*, sous la direction de Henri Lavagne, Elisabeth de Balanda, Armando Uribe Echeverria, Editions Ars Latina, 2001.

Le miroir a aussi un rôle érotique dans les scènes où une femme est dans la compagnie d'un personnage masculin. Par exemple, sur un *kantharos* est représentée une fille nue à côté d'un satyre ; elle tient dans la main un miroir qui occupe la place centrale de la scène en focalisant tous les regards sur lui. C'est l'instrument de la coquetterie féminine qui sert à la jeune femme à réveiller le désir masculin qui trouve ici sa meilleure personnification dans ce personnage du cortège bachique. Dans une autre représentation sur un *volute-krater*, accompagnée par Eros, sous ses regards et peut-être à ses conseils, la dame se prépare devant le miroir pour inspirer la passion par sa beauté. C'est une scène d'initiation à l'amour présidée par le dieu ailé en personne. Le vase de type *squat lekythos* (ill. 2) contient trois personnages porteurs de miroirs ; c'est une peinture inédite par ce motif itératif qui représente un circuit de réflexions qui s'établit entre les trois figures. Il y a deux niveaux de la composition : le premier contient une femme d'une stature plus grande que les autres (on peut supposer que c'est une déesse), le visage tourné vers la droite, et un second plan avec deux personnages, l'un situé sous la grande figure féminine et l'autre, à côté de lui, une jeune femme. On peut identifier le personnage masculin comme Eros avec ses grandes ailes et peut être la déesse est Aphrodite elle-même, qui est très souvent représentée avec son miroir, signe de sa beauté éternelle. Les deux dieux tenant leurs miroirs sont les anges gardiens de la jeune fille qui se prépare pour sa nuit de noces, en lui transmettant le pouvoir de l'amour par l'intermédiaire des reflets propagés d'un

instrument à l'autre. Cette chaîne de réflexions envoie sur le miroir de la jeune mariée l'image même du charme féminin et la puissance de la passion érotique.

2. *Squat lekythos*, Naples 128098, reproduite dans H.D.Trendall, *The red figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, At the Clarendon Press, 1967.



b) LA DÉESSE : LE BOUCLIER DE PALLAS/ LE MIROIR D'APHRODITE ;
LE MIROIR MENSONGER DE PERSEPHONE

Le miroir n'est pas seulement l'attribut des femmes, mais aussi des déesses dont il reflète la beauté éternelle ; à la différence de celle-ci, le charme des femmes a une existence passagère, il n'est qu'une illusion. Sans doute, Aphrodite, comme déesse de l'amour, est le plus souvent représentée se regardant dans la glace, mais les autres non plus ne sont dépourvues de cet attribut, comme Héra, Artémis ou Perséphone. Dans *Hymnes pour le bain de Pallas*, Callimaque construit un contraste entre Athéna et Cypris à partir de l'utilisation de cet instrument. La déesse de la sagesse n'aime pas les petites ruses qui augmentent les charmes féminins : « Non, pas de parfums, ni d'onguents pour le bain de Pallas : Athéna ne veut point des mixtures parfumées. Point de miroir non plus ; son visage est assez beau toujours »¹⁴. Le refus de miroir n'a pas la même signification comme dans le

¹⁴ Callimaque, *Hymnes pour le bain de Pallas*, traduction de Emile Cahen, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1961, 15–25, p. 289–290.

cas des femmes qui le rejettent sur leur vieux jours : la déesse n'aime pas la coquetterie et l'artificialité que cet objet présuppose, en étant toute consciente de sa splendeur divine.

Le motif du jugement de Paris est très souvent invoqué par les poètes comme argument en faveur de la beauté de la déesse née de l'écume de la mer. Pendant les préparatifs, ni Héra, ni Athéna ne regardent le miroir pour vérifier leur beauté, « mais Cypris, bien souvent, le miroir de bronze à la main, fit et refit par deux fois la même boucle de ses cheveux »¹⁵. Aphrodite est la seule qui s'étudie dans la glace et sa beauté artificielle s'oppose à celle naturelle des autres déesses. Comme divinité guerrière, la déesse aux yeux pers préfère au miroir son bouclier « dont le bronze reflète, non point la beauté d'un visage divin, mais les traits monstrueux insoutenables à la vision directe, de la Gorgone mortifère »¹⁶. La vision de ce visage déformé semblable à celui du monstre qu'elle a choisi comme son égide, Athéna l'a eu en se regardant dans l'eau pendant qu'elle jouait de la flûte, selon les mots d'Ovide : « Dans la colère le visage se gonfle, un afflux de sang fait noircir les veines, les yeux s'allument d'un éclat plus violent que le feu des Gorgones. « Loin d'ici, flûte, tu ne vaudras pas la peine que je te garde », dit Pallas en voyant ses traits dans l'eau. »¹⁷. La déesse s'identifie au masque de la Gorgone, identification qui révèle le côté violent, guerrier de la déesse, mis ici en évidence par l'exercice de cet instrument musical inventé pour exprimer l'horreur suscitée par la mort du monstre¹⁸. Athéna rejette le miroir qui puisse refléter sa beauté divine, mais elle n'est pas épargnée de voir dans l'eau son image terrifiante qui emprunte les traits de son emblème, le gorgonéion.

Une autre déesse se contemple dans le miroir, l'épouse de Hadès, Perséphone, qui tombe dans le piège du reflet mensonger du miroir ; son comportement devant la glace, décrit par Nonnos de Panopolis, est celui d'un enfant qui s'y découvre pour la première fois, mais tout n'est qu'une illusion : « Et tantôt la jeune fille se livre à la joie de tenir l'airain lumineux, tribunal des grâces qu'il reflète ; elle se confie à cet interprète spontané et silencieux qui reproduit ses charmes, lorsqu'elle veut juger un corps trompeur dans le clair-obscur du miroir ; elle rit à l'image qui lui ressemble »¹⁹. Son image se montre dans le miroir foncé, elle a la consistance d'une ombre, semblable à celles qui habitent le royaume sur lequel cette déesse règne ; en conséquence, le miroir renvoie un reflet trompeur qui donne l'illusion de l'existence, mais il n'est qu'une duperie. C'est ainsi que la glace apprend à Perséphone, la reine

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Françoise Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷ Ovide, *L'art d'aimer*, traduction de Henri Bornecque, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1924, III, 505–510, p. 78.

¹⁸ Cf. Françoise-Frontisi Ducroux, *op. cit.*, p. 70.

¹⁹ Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, tome II, traduction de Pierre Chuvin, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1976, V, 595, p. 131.

de l'Enfer, l'essence de la vie qui n'est qu'un mensonge, un non-être : « et Perséphone, scrutant le portrait de son visage, qui est inscrit là de lui-même, contemple les formes empruntées d'une Perséphone mensongère »²⁰.

La déesse au miroir de la peinture

On trouve de nombreuses représentations des déesses au miroir dans la peinture grecque, notamment d'Aphrodite, mais la seule où un reflet est figuré sur la surface polie est celle peinte sur un cratère lucanien du IV^e siècle (ill. 3) qui montre Héra faisant sa toilette. La déesse vérifie son charme en arrangeant son voile transparent devant la glace. Le peintre l'a rendue de profil, tenant son instrument dans la main gauche dans une position oblique, de sorte qu'entre le reflet et son modèle s'institue une symétrie. Le miroir convexe réduit les proportions de l'image, mais celle-ci garde la fidélité des traits du visage divin. La position face à face institue entre la divinité et son double un dialogue, une confrontation avec la vérité du miroir en vue du jugement que Paris va faire sur le mont Ida. La tête à tête avec son reflet présuppose aussi une réflexion sur soi, sur sa beauté qu'elle doit maintenant évaluer dans le disque luisant. C'est difficile d'expliquer l'absence des reflets dans les miroirs peints sur les vases, probablement ce manque reflète aussi la faiblesse du pouvoir réfléchissant des miroirs antiques qui renvoient des images assez confuses et noircies. De point de vue symbolique, nous pouvons émettre l'hypothèse que pour les peintres grecs seule le visage divin valait l'effort d'une représentation.



3. *Héra se regardant dans un miroir*, cratère lucanien, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles, reproduite dans *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Somogy, Editions d'Art, 2001.

²⁰ *Idem.*

2. MASCULINITÉ

a) L'HOMME : L'INTERDICTION DU MIROIR/L'ÉPÉE

Pour l'homme de l'Antiquité, se regarder dans un miroir est quelque chose d'honteux et de répugnant, parce que l'usage du miroir n'est réservé qu'aux femmes et si l'homme transgresse cette interdiction, il peut être accusé de faire partie de la catégorie des invertis ou des efféminés, comme le démontre la pièce d'Aristophane *Thesmophories* dont nous allons parler plus tard.

Parmi les moralistes, celui qui s'élève le plus contre l'utilisation du miroir par l'homme est Sénèque, pour qui cet instrument a d'autres rôles que servir à l'embellissement : « Ce n'était certainement pas pour nous donner le moyen de nous faire la barbe devant un miroir, de nous épiler la face, de nous polir le visage, nous, des hommes »²¹. La toilette, les soins du corps sont réservés aux femmes, les mâles doivent garder leur aspect naturel ; pour eux, le miroir est un instrument qui fait penser à la nature de la réflexion, à la connaissance de soi-même et à celle indirecte de l'univers. La glace permet la correction des défauts moraux et la réflexion sur soi-même, tandis que pour l'autre sexe il s'agit seulement d'une amélioration des imperfections physiques, sans que l'exercice de la conscience soit impliqué.

Chez Apulée, le miroir est interdit même au philosophe à cause des considérations misogynes : « Il a un miroir, un philosophe ! Il possède un miroir, un philosophe ! » Et quand j'avouerais qu'en effet j'en ai un – car tu croiras que l'argument porte si je niais –, en résulterait-il nécessairement que j'aie aussi l'habitude de me parer devant un miroir ? »²². Cet objet dénote que pour les accusateurs de l'écrivain latin par la parure, la toilette, des coutumes de femme, il appartient exclusivement à l'univers féminin, d'où le mépris de son adversaire. Se regarder dans la glace est considéré une régression de point de vue moral, une profanation : « tu décrètes que la vue d'un miroir est pour un philosophe un pire sacrilège que n'est pour un profane celle des objets sacrés des mystères de Cérès »²³. La comparaison exagérée met en évidence l'absurde et l'injustice de l'accusation suivie dans la XIV^e partie d'une défense de cet instrument pour la connaissance de soi.

Dans *Mostellaria*, Plaute décrit la scène de la toilette d'une femme épiée en cachette par son amant, qui devient jaloux sur cet objet qui rend la femme autosuffisante et la prédispose au narcissisme :

²¹ Sénèque, *Les Questions naturelles*, traduction Paul Oltramare, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1961, I, XVII, p. 67.

²² Apulée, *Apologie in Apologie. Florides*, traduction Paul Valette, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1960, XIII, p. 16.

²³ *Ibidem*, p. 17.

« Philématie : – Alors, prends le miroir. (Avant de le passer à Scapha, elle baise le miroir).

Philolachès (à part) : – Ah ! misère de moi, elle a baisé le miroir ! Comme je voudrais avoir une pierre, pour lui casser la tête, à ce miroir ! »²⁴.

La réaction de l'homme devant le geste de la femme est une réaction de jalousie et de haine et se traduit par le désir de briser l'instrument. Cette attitude montre une violence dirigée inconsciemment non seulement vers cet objet de la parure féminine, mais aussi vers l'image de sa maîtresse, vers ce double auquel elle offre son amour. Une fois le miroir cassé, l'admiration et l'amour de la femme pour son reflet n'ont plus d'objet et elle pourra manifester son affection pour son seul amant.

Si se regarder dans la glace est interdit à l'homme, il lui est permis d'utiliser ses armes en ce but : le rôle d'instrument de réflexion peut être joué par son bouclier ou par son épée. C'est le cas d'une épigramme de *l'Anthologie grecque* qui contient le monologue d'un homme déclarant son amour à un autre. C'est le cas d'une relation homosexuelle entre deux semblables, une relation de reconnaissance et non de différence et de complémentarité comme celle entre un homme et une femme. L'épée est à la fois arme et miroir, elle sert à la défense du corps, mais aussi à la contemplation de sa propre image d'homme amoureux. Il se retrouve dans son double envoyé par le miroir comme dans l'œil de son amant : « Cette arme est la compagne de route de mon amour et me dispense de miroir, car en elle je me reconnais, sec comme l'est un amoureux »²⁵. L'épée remplace le miroir, objet de la coquetterie féminine et elle peut servir à démontrer son amour totale qui présuppose le sacrifice de soi, en l'absence de l'objet de sa passion : « Mais que tu viennes à m'oublier, l'épée se plongera dans mon flanc »²⁶.

Si la toilette devant la glace est réservée qu'aux femmes, l'utilisation de cet objet est permise à l'homme dans un seul but : celui de perfectionnement moral ou d'exercice philosophique. Deux textes présentent ce problème de la même manière, avec une construction symétrique : celui de Diogène Laërce dans *Vie et doctrine des philosophes illustres* et un fragment de *l'Apologie* d'Apulée. Tous les deux décrivent les opinions de deux hommes célèbres, Euripide et respectivement Socrate, qui se constituent en principes de vie. Le début des textes vise le rapport entre l'homme et son portrait en pierre ou sur la toile. L'avis d'Euripide, rendu dans cette histoire des philosophes, est que la ressemblance formelle entre une personne et sa statue n'implique pas le fait qu'elle est digne d'avoir un double impérissable sous cette forme. Apulée oppose l'argument absurde de son adversaire, selon lequel on peut garder son image sous la forme d'une œuvre d'art, mais on ne peut la regarder

²⁴ Plaute, *Mostellaria* in *Mostellaria, Persa, Poenulus*, tome V, traduction de Alfred Ernout, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1970, v. 265–268, p. 31.

²⁵ *Anthologie grecque*, tome II, traduction par Pierre Waltz, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1928, V, 238, p. 105.

²⁶ *Idem.*

dans un miroir, à la conviction de Socrate qui conseille le miroir à ses disciples : « et dans ce cas, pourquoi juges-tu légitime de voir son image dans la pierre et non dans l'argent, sur un tableau et non dans un miroir ? Ou penses-tu qu'il soit honteux d'étudier sa figure par une contemplation incessante ? Socrate le philosophe n'allait-il pas, dit-on, jusqu'à engager ses disciples à se regarder fréquemment dans un miroir ? »²⁷. Autant le philosophe athénien que l'auteur tragique considèrent le miroir comme un formateur moral, un correcteur de la laideur de l'âme dans le cas d'un homme beau et comme un compensateur de la laideur physique par la vertu : « ceux qui se complaisaient dans leur beauté, pour veiller attentivement à ne pas déshonorer la noblesse de leurs traits par une mauvaise conduite ; ceux qui s'estimaient peu doués d'agrément extérieurs, pour s'appliquer avec soin à faire oublier leur laideur par leurs qualités morales »²⁸, ou dans la variante de Diogène Laërce : « Il jugeait bon aussi que les jeunes gens se regardent continuellement dans un miroir, afin que, s'ils sont beaux, ils en deviennent dignes, et que s'ils sont laids, ils dissimulent sous leur éducation leur vilaine apparence »²⁹. L'exercice du miroir ne s'applique pas comme dans le cas des femmes à l'embellissement du corps, mais à celui de l'âme et à la correction morale. On peut expliquer cette restriction de l'usage de cet instrument par les hommes par cette supériorité accordée dans la pensée antique à l'aspect éthique par rapport à l'aspect physique. Dans ces deux textes, le côté déformant de la réflexion n'implique pas une régression par rapport au modèle, mais un progrès, une amélioration des qualités morales.

Sénèque présente ce problème dans le contexte de la symbolique du miroir comme instrument de la connaissance de soi qui implique le même perfectionnement des traits de caractère et la compensation des défauts physiques par les qualités de l'âme : « si l'homme est beau, il évitera la laideur morale ; s'il est laid, il apprendra que certains défauts physiques se rachètent par la vertu »³⁰. À ces préceptes rencontrés aussi chez Apulée et Diogène, il en ajoute encore deux sur les avantages offertes par l'utilisation de cet objet par les jeunes et les vieux : les premiers prennent conscience que leur devoir est d'étudier et d'agir et les autres penseront à garder leur intégrité morale et à contempler leur vie du point de vue de la perspective offerte par la mort qui s'approche : « s'il est jeune, il saura que la fleur de l'âge est le temps de l'étude et des actes énergiques ; s'il est vieux, il renoncera à souiller ses cheveux blancs et songera de temps en temps à la mort »³¹. D'une part l'apprentissage et l'action, de l'autre la sagesse et la pensée, obtenues par

²⁷ Apulée, *op. cit.*, XV, p. 18.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Diogène Laërce, *Vie et doctrine des philosophes illustres*, traduction sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Librairie Générale Française, Paris, 1999, II, 33, p. 240.

³⁰ Sénèque, *op. cit.*, XVII, p. 68.

³¹ *Idem.*, XVII, p. 68-69.

l'exercice du miroir qui offre une réflexion sur soi-même suivie par la transformation et le parachèvement spirituel.

b) L'EFFÉMINÉ

Celui qui n'utilise pas le miroir pour l'introspection, mais pour la toilette est classé par les autres comme un efféminé ou un inverti, une nature double, mi-femme, mi-homme, une créature hybride, un monstre qui provoque soit le rire, soit la répulsion.

La pièce d'Aristophane, Les Thesmophories a un tel personnage, Agathon, que Mnésiloque essaie de définir à l'aide d'une série d'antithèses entre des objets typiquement féminins et d'autres utilisés par les seuls hommes : « Comment une trompette marine peut-elle donner la réplique à une robe bouton-d'or ? une peau de bique à une résille ? un baudrier à un soutien-gorge ? ça ne va pas ensemble ! un miroir et une épée, tu trouves que ça fait bon ménage ? ». On retrouve ici la même opposition entre le miroir et l'épée qui symbolise, d'un côté, l'univers féminin et de l'autre, celui masculin. L'efféminé se trouve entre les deux, il est un mélange des traits appartenant à ces deux natures, il a une identité incertaine qui provoque le rejet des mâles. Il est un « femmelin » ? qui se sert du miroir tout aussi comme les femmes pour faire sa toilette qui n'est pas seulement un embellissement, mais aussi et surtout une transformation de son identité sexuelle. Le discours de Mnésiloque à l'égard d'Agathon appartient au langage familier, même vulgaire, et contient beaucoup de termes de jargon qui soutient le comique verbal. L'ironie, la moquerie ne manquent pas dans ce texte représentatif pour la conception antique sur ce genre de personnage.

Aulu-Gelle emploie le même ton persifleur dans *Les nuits attiques* pour les invertis très efféminés, « les mignons » qui, pour devenir l'objet sexuel des autres hommes, se servent du miroir afin de renoncer aux traits masculins de leur corps, la barbe, le poil, et de se transformer selon les critères féminins de beauté :

« Quand un homme se parfume tous les jours et fait sa toilette devant un miroir, quand on lui rase les sourcils, quand il se promène la barbe épilée et les cuisses épilée par-dessous, quand dans les banquets, comme un petit jeune-homme avec son amant, il se place plus bas que lui en tunique chirodota, quand il est porté non seulement sur le vin, mais aussi sur les hommes, peut-on douter qu'il n'ait fait ce que font les mignons ? »³².

L'instrument de la beauté féminine a été détourné de sa fonction initiale pour servir à la toilette de l'efféminé, pour qu'il contemple sa métamorphose, sa nature hybride, monstrueuse. De ce point de vue, la réflexion garde son caractère déformant

³² Aulu-Gelle, *Les nuits attiques*, tome II, traduction de René Marache, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1978, VI, 12, 5, p. 65.

et elle vise la création d'un nouvel aspect, celui appartenant à l'autre sexe. Le miroir reflète ce passage d'une identité à l'autre, cette oscillation entre le masculin et le féminin.

Martial essaie d'imaginer l'origine d'un tel être pour expliquer sa singularité : « tu es issu d'un père rasé au miroir et d'une mère qui porte la toge, et ta femme pourrait t'appeler sa femme »³³. La toilette masculine au miroir, le rasage, est l'objet d'ironie ici, aussi comme chez un autre moraliste latin, Sénèque, et elle marque une préoccupation des hommes au caractère féminin. Au contraire, la toge est un signe de masculinité, parce qu'elle est un vêtement spécifique pour les Romains et une mère qui la porte est une femme forte, dominante, virilisée. Un être qui a une ascendance pareille ne peut avoir qu'une nature incertaine, étrange, ni entièrement féminine, ni masculine. Même son rôle dans le couple est inversé, tout aussi comme celui dans la société.

Dans *Curculio*, Plaute présente la dispute entre un soldat et un homme efféminé pour une jeune fille. Le discours du mâle est agressif, contient des menaces et les mots utilisés font partie de la sphère sémantique de la guerre : « Un léno me menacer, moi ! Et faire litière de tous les combats que j'ai livré ! Me protègent par mon épée et mon bouclier...mes fidèles auxiliaires dans la bataille ! si la jeune fille ne m'est pas rendue, je te hacherai si menu que les fourmis t'emporteront par morceaux »³⁴. L'autre répond sans peur en l'avertissant qu'il va utiliser en revanche ses instruments de toilette pour se défendre : « Et moi, me protègent mes pinces à épiler, mon peigne, mon miroir, mon fer à friser, mes ciseaux et ma serviette à essuyer »³⁵. On retrouve ici la même opposition entre l'épée, respectivement le bouclier et le miroir, entre les armes de l'homme et l'objet de la coquetterie féminine, entre la force exhibée et la puissance cachée de la beauté. Ce n'est qu'un être hybride, mi-homme, mi-femme, qui pouvait se servir du miroir comme d'une arme.

Même le héros par excellence, Achille, peut être rattaché pendant un épisode de sa vie à cette catégorie : sa mère, Thétis, craignant qu'il perde sa vie dans la guerre de Troie, le déguise en fille et le cache à la cour du roi Lycomède. Stace, dans *Achilléide*, raconte l'épisode où Ulysse doit se servir de sa ruse pour le récupérer : il apporte à la cour des armes et des objets de toilette féminine et le jeune homme tombe dans son piège, en choisissant un bouclier. Le métal rend son image d'homme travesti en femme et le héros ne se reconnaît pas en éprouvant de la honte devant son reflet : « Mais quand il s'est approché, que l'éclat du métal lui a renvoyé son image et qu'il s'est vu tel qu'il est dans l'or qui reproduit ses traits, il

³³ Martial, *Epigrammes*, tome II, traduction de H.J. Izaac, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1973, VI, 64, p. 196.

³⁴ Plaute, *Curculio* in *Cistellaria, Curculio, Epidicus*, traduction Alfred Ernout, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1972, v. 570-575.

³⁵ *Ibidem*, v. 575-580.

a tressailli et rougi »³⁶. À la différence des hommes efféminés, Achille n'utilise pas un miroir pour contempler sa nouvelle identité, il se sert du bouclier pour prendre conscience de son aspect changé par les vêtements de femme, de son aliénation par rapport à sa vraie destinée et pour renoncer au masque de la féminité derrière lequel il se cachait. Il y a non seulement la surface réfléchissante qui l'aide à reprendre sa nature de guerrier, mais aussi les paroles d'Ulysse qui lui rappelle son origine, son identité et son devoir envers les grecs : « Pourquoi hésites-tu ? Nous le savons, lui dit-il, c'est toi l'élève du centaure Chiron, toi le petit-fils du Ciel et de l'Océan ; c'est toi qu'attend la flotte dorienne, toi qu'attend cette Grèce... »³⁷.

c) LE DÉBAUCHÉ

La condamnation de l'utilisation du miroir par les hommes ne vise pas seulement les efféminés et les invertis, mais aussi les débauchés dont Sénèque réalise le portrait dans les lignes acides du jugement moral. Hostius Quadra est le type de pervers qui s'offre le spectacle de ses fantaisies érotiques à l'aide de tout un arsenal de miroirs. Ceux qui sont concaves, grandissants, lui procurent l'illusion d'une virilité hors du commun et l'écrivain souligne le caractère trompeur de la vision qui donne la jouissance du mâle. Un autre artifice auquel il fait appel est celui d'un ensemble de plusieurs miroirs disposés de manière que l'image soit multipliée : « Mais lui, comme si ce n'était pas assez de jouer ce rôle passif inouï et inconnu, il voulait en repaître ses yeux ; non content de voir ses turpitudes, il s'entourait de miroirs qui arrangeaient et multipliaient ses ignominies »³⁸. Ce dispositif catoptrique donne l'impression au voyeuriste qu'il est à la fois le sujet et l'objet de l'acte et qu'il est dans la possession de plusieurs partenaires. Une autre fonction du miroir est celle d'élargir le champ visuel, de montrer ce qu'on ne peut pas voir et le personnage l'utilise pour se regarder dans les postures les plus intimes. L'acte érotique devient un acte mis en scène, un spectacle pour cet exhibitionniste qui prend plaisir de son obscénité. Les puissances du miroir d'agrandir, de multiplier, d'élargir l'espace sont détournées de leur destination commune et elles servent à la débauche sexuelle. Dans le discours que Sénèque lui prête, le dépravé exalte le pouvoir de cet objet à créer l'illusion de la vie, à donner substance à n'importe quel désir : « À quoi bon être un triste sire, si la faute est simplement à la mesure de la nature ? Je vais placer autour de moi des miroirs capables d'amplifier le réel jusqu'à l'incroyable. Si j'en avais le moyen, ces trompe-l'œil seraient des réalités ; puisque je ne l'ai pas, je me nourrirai

³⁶ Stace, *Achilléide*, traduction de Jean Méheust, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1971, I, v. 864-867, p. 44-45.

³⁷ *Ibidem*, I, v. 867-870, p. 45.

³⁸ Sénèque, *op. cit.*, XVI, p. 63.

d'illusions »³⁹. Françoise Frontisi-Ducroux observe à propos de ce texte de Sénèque qu'il s'agit d'« une inflation hyperbolique de l'usage ordinaire du miroir et des valeurs qui lui sont traditionnellement associées »⁴⁰ et qu'on met ici en évidence la plurifonctionnalité de cet objet qui est « à la fois miroir réfléchissant, loupe grossissante et instrument producteur d'une vision holographique, puisqu'il permet d'embrasser les faces multiples d'une même action, et même plusieurs opérations simultanées, qu'il donne à voir sous tous les angles »⁴¹. Hostius Quadra est un personnage singulier qui tombe dans le piège du mirage spéculaire, prisonnier de ce monde du possible, de l'irréel où son imagination érotique prend forme.

C'est toujours Sénèque qui parle d'un autre côté mauvais de l'homme se révélant dans le miroir : c'est la haine, la laideur de l'âme qui se montre dans la glace dans les déformations du visage. Les traits sont si changés que celui qui se regarde ne se reconnaît plus : « Souvent, dit Sextius, des gens irrités se sont bien trouvés de regarder un miroir ; ils ont été stupéfaits d'être si changés ; comme dans une confrontation, ils ne se sont pas reconnus »⁴². C'est une confrontation entre l'image de soi et la face contorsionnée par la colère, comme si l'on a la vision de l'autre côté de soi-même, celui noir et caché. Même si l'on dit que le visage reflète l'âme, selon le moraliste latin, elle ne se montre pas dans sa laideur réelle dans les traits du visage, sa vraie nature est plus monstrueuse que les traces d'irritation qui apparaissent dans la glace. La haine transforme non seulement l'aspect physique, mais aussi et surtout l'intériorité, l'essence humaine. On pourrait ainsi identifier dans ce fragment deux types de réflexion : l'une qui vise l'extérieur, la face visible de la colère, et l'autre, qui provient des changements de l'âme et transparait d'une manière incomplète dans les traits du visage défigurés par ce sentiment. La monstruosité de la haine touche tout d'abord les tréfonds de l'être et ce n'est qu'après qu'elle se montre partiellement sur le visage : « Et combien peu l'image reflétée par le miroir révélait de leur véritable difformité. Si l'âme pouvait se montrer et transparaitre en quelque matière, elle confondrait nos regards, noire, souillée, écumeuse, convulsive, gonflée. Sa laideur est déjà si grande, quand elle perce à travers les os, les chairs et tant d'obstacles : que serait-ce si elle se montrait à nu ? »⁴³.

d) LE MONSTRE

Si la haine enlaidit et déforme les traits du visage, la folie révèle le côté monstrueux de l'être humain qui, montant des tréfonds de l'âme, transparait sur la

³⁹ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁰ Françoise Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 178.

⁴¹ *Ibidem*, p. 180.

⁴² Sénèque, *De Ira* in *Dialogues*, traduction de A. Bourguery, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1922, II, 36, 1, p. 62.

⁴³ *Ibidem*, p. 63.

figure et se montre dans le miroir. C'est le cas de l'empereur Caligula, présenté par Suétone dans ses *Vies de douze Césars*, qui se contorsionnait et exerçait devant la glace des grimaces à faire peur : « Quant à son visage, naturellement affreux et repoussant, il s'efforçait de le rendre plus horrible encore, en étudiant devant son miroir tous les jeux de physionomies capables d'inspirer la terreur et l'effroi. Sa santé ne fut bien équilibrée ni au physique, ni au moral »⁴⁴. La difformité naturelle est accentuée par cette déformation intentionnée de l'expression faciale et le résultat est la monstruosité qui provoque l'effroi et la répulsion. Suivant le principe de l'équilibre entre le physique et le psychique, l'historien souligne la liaison entre la laideur du corps et la maladie mentale de l'empereur comme si la folie se reflétait dans les distorsions du visage.

Après avoir parcouru les textes de l'Antiquité gréco-latine sur le rapport entre l'homme et le miroir, nous avons remarqué dans le contexte général d'une interdiction de l'utilisation de cet instrument par les représentants du sexe fort deux lignes symboliques de la réflexion déformante : il y a premièrement le côté positif de cette réflexion qui s'applique dans le cas du miroir comme instrument de la correction morale et secondement le côté négatif valable pour « les moins mâles » : les efféminés, les invertis, les débauchés et les monstres. Pour eux, cet objet sert au passage d'un sexe à l'autre, à la transformation de leur aspect masculin selon les critères de la beauté féminine (les efféminés), à la représentation des fantaisies sexuelles à l'aide des capacités grossissantes, multipliantes des miroirs déformants (les débauchés) et à la contemplation de la difformité physique qui s'avère un écho des troubles psychiques.

L'homme et le miroir dans la peinture antique

Le motif de l'homme au miroir est assez rare dans la peinture antique, mais il n'est presque jamais représenté seul avec cet objet, à son côté il y a dans la plupart des cas une femme. L'instrument s'interpose ainsi entre un sexe et l'autre, en établissant une liaison ou une opposition.

Ce conflit entre le bouclier et le miroir, qu'on a déjà trouvé dans les textes, est présent aussi sur quelques vases grecs ; un guerrier armé d'un bouclier est auprès d'une femme avec un miroir et ils sont situés face en face, comme les représentants des deux genres tout en exposant les symboles qui les définissent. La parure, la toilette, la beauté entrent en opposition avec la violence des armes (l'homme a de plus une lance dans sa main gauche). La femme ne se regarde pas dans la glace, elle ne range pas sa chevelure comme dans la plupart des peintures, elle montre son instrument au mâle comme emblème de son essence féminine. Le rapport des forces est égal, même si les objets appartiennent à des sphères

⁴⁴ Suétone, *Vies des douze césars*, tome II, traduction de Henri Ailloud, Les Belles Lettres, Paris, 1989, L (50), p. 100.

sémantiques différentes ; le miroir, objet énigmatique et médusant au regard des hommes, devient en ce cas un instrument de la défense féminine.

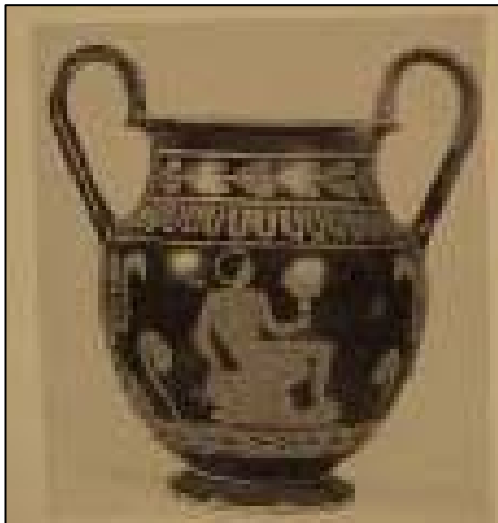
Sur d'autres vases, le miroir apparaît entre l'homme et la femme, bien qu'il soit tenu par cette dernière. Cette fois-ci, il s'oppose à une canne sur laquelle le mâle s'appuie, symbole phallique par excellence. Tendue par la jeune fille, l'instrument spéculaire capte les regards du personnage masculin et lui présente les avantages de se voir, de se refléter, de se dédoubler, de prendre conscience de soi-même.

L'offre du miroir à un homme, de la part d'une femme, c'est, peut-être, soit une tentation, soit un mépris. Le féminin invite le masculin à transgresser l'interdiction de se regarder dans la glace, en lui ouvrant les portes des secrets de la beauté. Le mépris serait adressé à l'homme efféminé, parce qu'il n'a pas gardé sa dignité masculine, il a montré son côté faible, féminin, et il est devenu ainsi aux yeux du beau sexe moins qu'une femme, un être étrange, hybride, monstrueux.

Le bouclier, on l'a vu aussi dans les textes, est le vrai miroir de l'homme, plus précisément du guerrier qui l'utilise pendant les batailles comme rétroviseur pour voir ses adversaires derrière lui, mais aussi pour se regarder dans son hypostase combative afin de prendre du courage. C'est ce qui montre la mosaïque avec Alexandre le Grand (ill. 4) où il y a dans la partie gauche en bas un soldat vu de dos, dont le visage se reflète dans le bouclier qu'il tient avec la main gauche et contre lequel il s'appuie avec la droite. C'est une des rares représentations d'un visage masculin sur la surface réfléchissante d'une arme. L'écu présente au possible spectateur la figure cachée du personnage, il montre donc ce qu'il n'y a pas visible dans le cadre peint, en élargissant de la sorte l'espace pictural. Cependant, un dialogue s'établit entre le reflet du personnage et celui qui le regarde par cette position face à face, par cette confrontation entre les yeux d'un être fictif et d'un autre réel. Ce croisement des regards rend possible que tout spectateur transgresse la limite entre la réalité et l'œuvre d'art en se reconnaissant dans le reflet du guerrier. Du point de vue de la réflexion, le bouclier est un miroir convexe qui réduit les dimensions de l'image et concentre l'espace, caractéristiques visibles dans la petitesse du reflet par rapport à son modèle et dans sa localisation à la marge du disque.

La seule représentation d'un homme tenant un miroir que nous avons trouvée, seul dans son tête-à-tête avec cet objet, est celle sur le vase de type bell-krater (ill. 5). Le personnage tout nu est assis et il tient dans sa main gauche le disque dans lequel il se regarde attentivement. On peut supposer que c'est un efféminé qui fait sa toilette ou un éphèbe qui contemple son beau corps. L'inédit de la peinture réside dans la nudité du personnage et dans cette intimité spécifiquement féminine qui s'instaure entre son miroir et lui. L'instrument le rend conscient de sa jeunesse et de son charme grâce auxquels il peut conquérir les faveurs des autres hommes. Ici le miroir dénote le rôle passif dans une relation érotique de celui qui s'y contemple, parce que l'éphèbe qui fait sa toilette attend d'être choisi comme objet de l'amour, donc d'être conquis. Tout

4. « Mosaïque d'Alexandre », provenant de l'exèdre du premier péristyle de la maison du Faune, Naples, Musée Archéologique National, reproduite dans Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo, *Fresques des villas romaines*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2004.



5. *Kantharos*, Bari 7699, reproduite dans H.D. Trendall, *The red figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, At the Clarendon Press, 1967.

comme le miroir dont la surface polie se remplit d'images, la femme a le même rôle passif, en attendant être choisie, aimée et transformée par l'homme dans une matrice qui conçoit son image. De même pour l'éphèbe dans une relation homosexuelle, avec la différence que se voir dans un miroir c'est aussi se préparer afin de se regarder dans les yeux de l'autre, que tout amour entre les mâles implique, selon le commentaire de Françoise Frontisi-Ducroux : « Les yeux de son éraste lui fournissent alors, de façon transitoire, un substitut du miroir qu'il a naguère été contraint de rejeter pour rejoindre le monde des mâles »⁴⁵.

L'analyse de ces textes traitant le thème de l'usage du miroir par les représentants des deux sexes nous a offert une riche symbolique de la réflexion déformante, attachée tout d'abord dans les deux cas à un refus de l'instrument

⁴⁵ Françoise Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 132.

spéculaire qui s'avère pour les femmes le révélateur de la puissance du passage du temps sur leur beauté et pour les hommes un signe de l'efféminement. Le caractère non-ressemblant du reflet peut aussi envoyer à l'image d'un visage défiguré par la colère, par l'utilisation d'un instrument musical (le cas de la déesse Athéna) où par la folie (l'empereur Caligula). La fausseté, la tromperie de l'image spéculaire, un trait souvent invoqué dans la littérature antique, apparaît dans le texte sur la déesse de l'Enfer, Perséphone. Le rôle érotique du miroir est présent dans le cas de l'efféminé qui se sert de cet instrument comme les représentantes du sexe opposé et dans celui du débauché de Sénèque qui fait appel à toutes les capacités grandissantes et multipliantes de cet objet. La peinture antique met les fondements de la représentation de la femme à la toilette qui va être suivie par les époques artistiques ultérieures, mais révèle aussi par le caractère déformant du reflet représenté des aspects moins connus de la symbolique réflexive (le dialogue institué entre le reflet et le possible spectateur, la discordance entre un personnage et son image, la représentation du visage caché d'une figure humaine représentée de dos grâce au miroir).