

Des images irrévérencieuses dans la poésie et l'art auliques hellénistiques

Evelyne Prioux

► **To cite this version:**

Evelyne Prioux. Des images irrévérencieuses dans la poésie et l'art auliques hellénistiques. *Camenaë*, Centre Guillaume Budé (composante de l'Equipe d'accueil 4081 " Rome et ses renaissances "), 2019, L'Irrévérence dans les arts visuels et les descriptions de monuments (du VI^e siècle av. J.-C. au XIII^e siècle apr. J.-C.). halshs-02555188

HAL Id: halshs-02555188

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02555188>

Submitted on 27 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Évelyne PRIOUX

DES IMAGES IRRÉVÉRENCIEUSES
DANS LA POÉSIE ET L'ART AULIQUES HELLÉNISTIQUES

L'irrévérence repose bien souvent sur un renversement de l'ordre traditionnel : elle se construit par rapport à un modèle établi et par rapport à une autorité. Dire qu'une œuvre est irrévérencieuse, c'est qualifier une intention de l'artiste, ce qui peut, dans certains cas, procéder d'une lecture anachronique et d'une méconnaissance de son contexte de création. Une image qui paraîtrait impie ou condamnable par les autorités religieuses et politiques peut aussi, dans certains cas, être légitimée par un discours savant ou par une lecture allégorique : en pareil cas, il subsiste une irrévérence dans la manière dont l'image déjoue les attentes du lecteur et semble déconstruire un modèle par des moyens tels que l'obscénité ou la représentation de l'ignoble, mais une lecture savante peut permettre de prévenir le rejet et la condamnation de l'œuvre et même de légitimer son intégration à un contexte d'exposition prestigieux.

Le présent article s'intéressera à différents cas de peintures de chevalet que les textes tendent à présenter comme irrévérencieuses ; leur point commun est aussi de présenter un rapport plus ou moins étroit avec le pouvoir, qu'elles représentent un personnage puissant, qu'elles aient été réalisées ou exposées à la demande d'un roi ou d'une reine, ou encore qu'elles présentent un contenu évoquant de près ou de loin une situation réelle impliquant un prince ou une reine. Les cas pris en compte sont ceux d'œuvres qui passent pour avoir été réalisées aux IV^e et III^e siècles av. J.-C. Si la valeur historique de certains témoignages relatifs à ces œuvres doit sans aucun doute être questionnée, les textes qui les évoquent nous permettent malgré tout de comprendre les modalités qui pouvaient permettre à des œuvres irrévérencieuses d'être exposées en public, par exemple au sein d'un temple. Plusieurs textes évoquent ainsi des peintures qui, bien que livrant une image subversive d'une divinité, d'un personnage puissant, voire d'une reine divinisée, auraient été exposées au sein de sanctuaires.

Deux modalités de réception semblent avoir permis de protéger des œuvres irrévérencieuses : 1) la mélecture volontaire de l'image par le personnage puissant (général ou reine) que la peinture visait à ridiculiser ; 2) la construction d'un sens allégorique, qui permet de

doter une image troublante et dérangement d'un signifié savant, exempt de toute irrévérence.

COMPOSER AVEC L'IRRÉVÉRENCE : RELECTURES ET MÉLECTURES VOLONTAIRES DES IMAGES IRRÉVÉRENCIEUSES

Le général Timothée endormi

En amont de la période hellénistique, on connaît, dans l'Athènes du IV^e siècle av. J.-C. et plus précisément dans la seconde moitié des années 360, plusieurs peintures dont les auteurs ne sont pas nommés mais qui représenteraient une scène allégorique humoristique : les Villes se jetant dans le filet du général Timothée, fils de Conon, pendant que celui-ci fait la sieste¹. La particularité des anecdotes relatives à ce tableau est qu'elles mettent en scène la récupération par un homme puissant des images satiriques inventées à son encontre.

Plutarque précise que les peintres éprouvaient une jalousie (« φθονοῦντες ») vis-à-vis du général et Élien établit un parallèle précis avec le répertoire comique, les peintures faisant écho aux moqueries des dramaturges, ce qui confirmerait, dans ce cas précis, l'existence d'un lien étroit entre l'irrévérence dans les arts figurés et ses expressions verbales dans les œuvres littéraires. Les anecdotes relatives à ce tableau allégorique mettent aussi l'accent sur la réaction de Timothée, variable selon les formulations de ce récit, mais qui ne s'indigne pas de ces images et essaye plutôt d'en orienter la réception, critiquant un élément précis (l'allégorie de la Fortune) ou renversant le sens des tableaux pour les prendre en bonne part. Voici la version livrée par un scholiaste d'Aristophane² :

καὶ ἐν Ἀθήναις δὲ ἐν εἰκόσιν ἐποίουν αὐτὸν κοιμώμενον οἱ ζωγράφοι, καὶ τὰς τύχας φερούσας αὐτῷ (εἰς δίκτυα πόλεις καὶ πορθοῦντα αὐτὰς, αἰνιττόμενοι) τὴν εὐδαιμονίαν (αὐτοῦ. ἀλαζονευόμενος δὲ ἐπὶ τῇ εὐτυχίᾳ ὁ Τιμόθεος ἔφη μᾶλλον αὐτοῦ εἶναι ἢ τῆς τύχης τὰ πραττόμενα...).

À Athènes, les peintres le représentèrent dans des tableaux, endormi, tandis que les destins lui apportaient des villes qui tombaient dans ses filets, et lui les détruisait : c'était une allusion à sa chance. Mais Timothée qui se rengorgeait de sa bonne fortune dit que c'était le résultat de son action, plutôt que l'effet de la fortune.

Plutarque évoque pour sa part l'argument *a fortiori* employé par

¹ Scholies à Démosthène, *Or.* 2, 101 éd. Dilts et 3, 132a (= scholies à Dém. *Olynth.* 2, 14 et 3, 28); Scholies à Aristophane, *Plut.* 180b; Plutarque, *Regum et imperatorum apophthegmata*, 187b-c (*Tim.* 1); Élien, *VH*, XIII, 43.

² Scholies à Aristophane, *Ploutos*, 180b.

un Timothée qui affecte d'être amusé et non irrité par les facéties des peintres³ :

ἔλεγεν οὖν ὁ Τιμόθεος 'εἰ τηλικαύτας πόλεις λαμβάνω καθεύδων, τί με οἴεσθε ποιήσειν ἐγρηγορότα;'

Timothée réagit donc en disant : « Si je prends de telles villes en dormant, que pensez-vous que je ferai une fois réveillé ? »

Stratonice fornicatrice

Si Timothée fait contre mauvaise fortune bon cœur et a l'élégance de répondre par un trait d'humour aux caricaturistes, des témoignages littéraires évoquent, pour la période hellénistique, des cas de récupération voire de sacralisation de l'irrévérence par des monarques. La difficulté consiste pour nous à faire la part de l'anecdote reconstruite *a posteriori* et des témoignages reflétant la réalité d'une réception paradoxale de l'œuvre satirique auprès de celui ou celle qu'elle était censée discréditer. La tâche est d'autant plus difficile que les témoignages sont souvent très brefs. Un exemple de récupération d'une œuvre satirique peut être identifié, si nous en croyons Pline, dans la capitale séleucide, à Antioche, où le peintre Ctésiclès aurait représenté la reine Stratonice s'ébattant avec un pêcheur (Pline, *NH*, XXXV, 140) :

Ctesicles (innotuit) reginae Stratonices iniuria. Nullo enim honore exceptus ab ea pinxit uolutantem cum piscatore quem reginam amare sermo erat, eamque tabulam in portu Ephesi proposuit ipso uelis raptus. Regina tolli uetuit utriusque similitudine mire expressa.

Ctésiclès est connu par un tableau injurieux pour la reine Stratonice : cette princesse ne lui ayant pas fait une réception honorable, il la peignit s'ébattant avec un pêcheur qui passait pour être son amant. Il exposa ce tableau dans le port d'Éphèse, et s'enfuit à toutes voiles. La reine ne voulut pas qu'on enlevât le tableau, à cause de l'extrême ressemblance des deux figures.

Ce passage soulève plusieurs problèmes. Faut-il, après d'autres commentateurs, estimer que l'on a ici affaire à un contresens complet sur un tableau qui n'a pas été conçu dans une intention satirique, mais qui, exaltant la sexualité et le pouvoir de séduction de la reine Stratonice, s'avérait incompréhensible en dehors de son contexte de création et particulièrement aux yeux des amateurs d'art romains⁴ ? Faut-il au contraire se fier à Pline et estimer qu'un

³ Plutarque, *Regum et imperatorum apophthegmata*, 187b-c (*Tim.* 1).

⁴ P. Kosmin, « Seeing Double in Seleucid Babylonia. Rereading the Borsippa

tableau conçu avec une intention satirique fut récupéré par le pouvoir séleucide ?

Si l'on en croit Pline, les deux figures, Ctésiclès et Stratonice, étaient *a priori* parfaitement identifiables ; de l'admiration de la reine pour la ressemblance physique des figures, on déduit que cette scène n'impliquait pas des corps déformés ou contrefaits. L'injure — si injure il y avait — devait entièrement reposer sur l'attitude dans laquelle les personnages étaient représentés. L'anecdote liée à la satisfaction de Stratonice nous paraît aujourd'hui difficile à admettre, mais ce sentiment d'étrangeté est peut-être plus largement l'indice que le rapport des Anciens à l'humour visuel et à l'irrévérence nous est aujourd'hui largement étranger.

Quoi qu'il en soit, le contexte qui permet le mieux de rendre compte de l'exposition de ce tableau est sans doute celui du culte de Stratonice-Aphrodite-Ishtar fornicatrice⁵. Le tableau de Ctésiclès dialoguait peut-être avec l'œuvre d'Artémon, son contemporain, peintre et théoricien de la peinture de la cour séleucide : derrière l'idée que Ctésiclès s'était vengé du mauvais accueil que la reine avait fait à son talent, se cache peut-être la question d'une rivalité avec un autre peintre qui lui aurait préféré et dont Ctésiclès aurait raillé l'art aulique. Pline nous apprend en effet qu'Artémon avait peint « une Danaé qu'admirent des pirates » (ou « des pêcheurs » ?⁶) — *Danaen mirantibus eam praedonibus* — et un portrait de Stratonice⁷. L'iconographie antique connaît, de fait, des représentations de Danaé dénudée sur le rivage de Sériphos, découverte par deux pêcheurs⁸. Danaé, mère de Persée, était

Cylinder of Antiochus I », *Patterns of the Past: Epitêdeumata in the Greek Tradition*, éd. A. Moreno, R. Thomas, Oxford, 2015, p. 173-198, spéc. p. 196 : « it is probable that this is a misunderstanding of a cult painting that depicted the queen as Aphrodite and perhaps attempted to project Seleucid maritime sovereignty. »

⁵ Sur l'association entre Aphrodite et Stratonice dans le culte dynastique de cette dernière, voir par exemple P. Kosmin, « Seeing Double in Seleucid Babylonia », p. 186-187. Il existait notamment un temple d'Aphrodite Stratonice.

⁶ Il semble qu'un ou plusieurs manuscrits connus de Jacques Daléchamps (comme en témoigne son édition de Pline parue à Lyon en 1587, p. 841) aient donné la *lectio facilio* « *piscatoribus* » (« pêcheurs »). Comme l'a souligné A. Sogliano (« Plinianum », *RFIC*, 13, 1884, p. 46-48), la correction ne s'impose pas, Pline ou sa source ayant pu insister par le terme de *praedonibus* sur les motivations vénales des découvreurs du coffre, plutôt que sur leur profession et leur costume de pêcheurs (*piscatoribus*).

⁷ Pline l'Ancien, *NH*, XXXV, 139 : *Artemon Danaen mirantibus eam praedonibus, reginam Stratonicen, Herculem et Deianiram...* (Artémon peignit une Danaé qu'admirent des pirates, la reine Stratonice, Héraclès et Déjanire...).

⁸ *LIMC*, III/1, s. v. *Danae*, p. 325-337 [art. de J.-J. Maffre], cat. n° 55-59 (« Danaé et Persée dans le coffre, arrivant à Sériphos ») et cat. n° 62-66 (« Danaé et Persée à Sériphos, immobiles après leur sortie du coffre »). Voir par exemple cat. n° 63 = Naples, MAN, inv. 111212 (provenance : Pompéi, maison de Épigrammes, *ins.* V, 1,

certainement une figure intéressante pour la célébration d'une reine au sein du culte dynastique. Les termes de la description de Pline introduisent l'idée que la scène peinte par Ctésiclès pouvait être comprise comme une suite grivoise et irrévérencieuse de l'épisode représenté par Artémon.

L'image de la sexualité débridée prêtée à une reine se retrouve, en contexte séleucide, au sujet de la reine Sémiramis, présentée par le poète Euphorion, au tournant des III^e et II^e siècles av. J.-C., comme la fille de la déesse Atargatis, mais aussi comme une fornicatrice et comme la protagoniste perverse d'une union violente⁹. Sémiramis, figure issue de l'amalgame entre plusieurs reines historiques, emprunte en effet une partie de ses traits à la déesse Inanna/Ishtar du panthéon suméro-akkadien. Déesse de la guerre et meneuse d'armées, Ishtar est aussi la déesse de l'amour libre, qui a plusieurs amants.

Or, des liens entre Stratonice et Ishtar ou Atargatis sont également attestés. Stratonice est d'abord la reine qui subjugué non seulement le roi, son époux, Séleucos I, mais aussi le fils de celui-ci, Antiochos I¹⁰ ; dans le *De Dea Syria* (17-27), Lucien relate l'anecdote extraordinaire dans laquelle le roi, pour soigner la maladie d'amour de son fils, lui donne son épouse. Il prête également à la même reine des amours avec un certain Combabos, que le nouveau roi a chargé d'accompagner la reine à Hiérapolis pour y fonder un temple d'Héra. Craignant les effets d'un voyage avec une femme si belle, Combabos résout de se castrer. La reine tombe amoureuse de lui et, lorsque Combabos lui découvre qu'il est devenu eunuque, la passion de la reine ne se calme pas : bien au contraire, la souveraine recherche

18, pièce (o), mur de gauche) : Danaé allaite le petit Persée. Voir aussi la composition différente qu'illustrent deux mosaïques, celles d'Hencher Thina en Tunisie (*LIMC*, s.v. *Danae*, cat. 58) et de Zeugma (*LIMC Suppl. 2009*, s. v. *Danae*, p. 159-161 [art. de K. Gökay et P. Linant de Bellefonds], cat. add. 6 ; Gaziantep, Musée de Séleucie-Zeugma, maison « de Danaé », *impluvium* ; fin II^e - début III^e siècle ap. J.-C.) qui illustrent toutes deux la découverte du coffre par les pêcheurs de Sériphos. L'exemplaire de Zeugma montre le regard admiratif de l'un des pêcheurs.

⁹ Voir Euphorion, fr. 113 A.-H./C. et P. Linant de Bellefonds, « L'«ardente» Sémiramis : fragments d'une image contrastée », *Euphorion et les mythes : images et fragments*, éd. C. Cusset, É. Prioux, H. Richer, Naples, 2013, p. 163-180.

¹⁰ Sur les témoignages littéraires relatifs à la biographie de Stratonice et sur la manière dont les auteurs, en particulier Plutarque, ont lu les amours d'Antiochos I et de Stratonice au prisme du patrimoine littéraire, entre références à l'*Hippolyte* d'Euripide ou aux symptômes de l'amour tels que décrits par Sappho, voir M. Widmer, « Comment construire la biographie d'une reine hellénistique ? » *La vie et l'œuvre : la question biographique. Actes du colloque de l'Université de Lausanne*, 8-9 novembre 2007, Ph. Kaenel, J. Meizoz, F. Rosset, N. Valsangiacomo (éd.), Lausanne, 2008, p. 56-68.

constamment sa présence. Mis au courant de cette aventure, le roi accuse Combabos d'adultère, d'abus de confiance et d'impiété envers la déesse dont il devait faire construire le temple. Combabos révèle alors au roi qu'il s'est castré et le roi, impressionné par ce sacrifice, le comble de richesses : Combabos s'installe à Hiérapolis et, depuis ce temps, de nombreux hommes de Hiérapolis se seraient castrés pour lui rendre hommage ou pour complaire à la déesse Héra-Atargatis-Astarté dont Stratonice avait fait construire le temple. Il est intéressant de noter que des pratiques de castration similaires se retrouvent dans le culte d'Innana/Ishtar¹¹.

On sait par ailleurs que Stratonice fut divinisée comme Aphrodite-Stratonice et créditée d'un temple, le Stratonikeion de Smyrne¹², ainsi que d'une statue à Délos¹³. Le cylindre de Borsippa, daté de 268 av. J-C.¹⁴, nous apprend que la reine Stratonice était nommée, en akkadien, Astartanikku, ce qui l'identifiait à Astarté ; or, le deuxième élément de ce nom akkadien, *-nikku*, évoque le verbe *niāku* (avoir des relations sexuelles) et le nom *nīku* (sexe, fornication)¹⁵. Le nom d'Astartanikku faisait donc de Stratonice une Aphrodite-Astarté-fornicatrice. Le cylindre la présente aussi comme « l'épouse principale/la parèdre » du roi, « la reine/reine céleste », avec les titres archaisants de *hīrtu* et *šarratu* qui étaient exclusivement utilisés, à la même époque, pour des déesses féminines¹⁶.

L'image de la reine fornicatrice dont Pline attribue l'invention à Ctésiclès pouvait donc faire l'objet d'une relecture liée à la déesse Ishtar. Hors du contexte sacré, l'image pouvait passer pour injurieuse, mais une fois associée à la déesse Ishtar, il en allait tout autrement. Quant à l'image du pêcheur, elle pouvait rappeler d'anciennes traditions liées soit aux dieux-poissons (Oannès notamment), au dieu-pêcheur (Adapa, qui est représenté sous la

¹¹ M. Wimber, « Makers of Meaning : Plays and Processions in Goddess Cults of the Near East », *Pageants and Processions : Images and Idiom as Spectacle*, H. du Toit (éd.), Newcastle upon Tyne, 2009, p. 3-24, spéc. p. 12-16.

¹² Voir OGIS 228-229 (sur l'asylie dans le temple d'Aphrodite Stratonikis) ; Vitruve, *De l'architecture*, V, 9, 1 ; Tacite, *Annales*, III, 63, 3. Ce sanctuaire, doté de portiques, devait se trouver à proximité du théâtre, comme nous l'apprend Vitruve. Il n'a pas été retrouvé par la voie archéologique. Pour un inventaire des sources disponibles, voir le commentaire *ad loc.* de Catherine Saliou dans l'édition CUF du livre V du *De Architectura*.

¹³ *I. Délos*, 514, 7 (statue de Stratonice, œuvre de Télésinos d'Athènes).

¹⁴ Londres, British Museum, inv. 36277. Cf. A. Kuhrt, S. Sherwin-White, « Aspects of Seleucid Royal Ideology : The Cylinder of Antiochus I from Borsippa », *Journal of Hellenic Studies*, 111, 1991, p. 71-86.

¹⁵ Pour ces remarques, P. Kosmin, « Seeing Double in Seleucid Babylonia », p. 188.

¹⁶ Voir le cylindre, col. II, l. 26 ; A. Kuhrt, S. Sherwin-White, « Aspects of Seleucid Royal Ideology... », spéc. p. 77-78 et 83-85 ; P. Kosmin, « Seeing Double in Seleucid Babylonia », p. 187-188.

forme d'un homme poisson), ou aux rois-pêcheurs. Ce serait donc la double culture de la région où officiait le peintre qui pouvait rendre possible le glissement d'une image troublante ou irrévérencieuse selon les codes grecs à une image susceptible de refléter la divinisation, en contexte oriental, de la reine Stratonice. Il ne s'agit pas ici de poser un jugement sur le caractère réel ou fictif de l'anecdote relatée par Pline, mais de montrer que les conditions d'invention d'un tel tableau étaient peut-être réunies dans le royaume séleucide. L'existence d'un tableau au sujet proche de celui cité par Pline et son exposition dans un contexte sacré ne sont, en définitive, pas aussi invraisemblables que les Modernes l'ont généralement pensé.

DU RIRE À L'ALLÉGORIE ? DE L'ALLÉGORIE AU RIRE ?

Une image qui semblait a priori impie ou condamnable par les autorités religieuses et politiques pouvait aussi, dans certains cas, être légitimée par un discours savant ou par une lecture allégorique : en pareil cas, il subsiste une irrévérence dans la manière dont l'image déjoue les attentes du lecteur et semble déconstruire un modèle par des moyens tels que l'obscénité ou la représentation de l'ignoble, mais une lecture savante, ou du moins accessible à certains initiés, pouvait permettre de prévenir le rejet et la condamnation de l'œuvre, voire de légitimer son intégration à un contexte d'exposition prestigieux. Quelques exemples d'œuvres antiques permettent de se rendre compte de l'existence de tels phénomènes dans l'art du début de la période hellénistique.

Ce rôle de l'allégorie dans les images humoristiques conçues par les peintres de chevalet anciens pourrait être analysé à la lumière de ce que des ouvrages rhétoriques, malheureusement largement postérieurs, disent du langage figuré et des possibilités d'irrévérence qu'il ouvre. Ainsi, Démétrios écrit, probablement au II^e siècle av. J.-C. « le caractère de tout homme au pouvoir appelle au plus haut point ce langage prudent qu'on appelle tour figuré » (*Du style*, 293 : μάλιστα τὸ ἦθος τὸ δυναστευτικὸν χρῆζον [ὡς μάλιστα] λόγου ἀσφαλοῦς, ὃς καλεῖται ἐσχηματισμένος). L'idée est développée par le rhéteur flavien Quintilien (*Inst.* IX, 2, 65 et 67)¹⁷ :

In quo per quandam suspicionem quod non dicimus accipi uolumus, non utique contrarium, ut in contrarium, ut in εἰρωνεία, sed aliud latens et auditori quasi inueniendum. (...) quamlibet enim apertum, quod modo et aliter intellegi possit, in illos tyrannos bene dixeris, quia

¹⁷ Voir M. Le Dentu, « Le point de vue ovidien sur le statut de la parole à l'épreuve du pouvoir augustéen », *Le Poète irrévérencieux*, éd. B. Delignon et Y. Roman, Lyon, 2009, p. 177-194, spéc. p. 193-194.

periculum tantum, non etiam offensa uitatur;

(Le discours figuré) fait entendre autre chose que ce qu'impliquent les mots, non pas nécessairement le contraire, comme dans l'ironie, mais autre chose, qui est caché et que l'auditeur doit, pour ainsi dire, découvrir. (...) Nous pouvons bien parler contre les tyrans en question aussi ouvertement que nous voulons, pourvu que ce que l'on dit puisse s'interpréter aussi d'une autre manière, car il s'agit seulement d'éviter le danger, non l'offense.

Héra faisant une fellation à Zeus

Deux fragments connus par tradition indirecte nous apprennent que le philosophe Chrysippe s'était intéressé, au III^e siècle av. J.-C., à l'interprétation d'un tableau conservé à Samos ou à Argos, et qui représentait Héra faisant une fellation à Zeus¹⁸. Une scène similaire, qu'elle s'inspire directement de la peinture, ou d'une œuvre littéraire, aurait en outre été (longuement ?) commentée, nous dit Diogène Laërce, dans son traité *Sur les anciens physiologues*¹⁹ du même Chrysippe. Diogène Laërce semble faire le lien entre ce traité et les traditions relatives à une peinture célèbre, puisqu'il indique que cette peinture n'est pas mentionnée dans les traités d'histoire de l'art²⁰ :

Εἰσὶ δὲ οἱ κατατρέχουσι τοῦ Χρυσίππου ὡς πολλὰ αἰσχροῦς καὶ ἀρρήτως ἀναγεγραφότος. Ἐν μὲν γὰρ <τῷ περὶ τῶν ἀρχαίων φυσιολόγων> συγγράμματι αἰσχροῦς τὰ περὶ τὴν Ἥραν καὶ τὸν Δία ἀναπλάττει, λέγων κατὰ τοὺς ἑξακοσίους στίχους ἃ μηδεὶς ἠτυχηκῶς μολύνειν τὸ στόμα εἴποι ἄν. αἰσχροτάτην γάρ, φασί, ταύτην ἀναπλάττει ἱστορίαν, εἰ καὶ ἐπαινεῖ ὡς φυσικὴν, χαμαιτύπαις μᾶλλον πρέπουσαν ἢ θεοῖς, ἔτι τε καὶ παρὰ τοῖς περὶ πινάκων γράψασιν <οὐ>κατακεχωρισμένην· μήτε γὰρ παρὰ Πολέμωνι μήτε παρ' Ὑψικράτει, ἀλλὰ μηδὲ παρ' Ἀντιγόνῳ εἶναι, ὑπ' αὐτοῦ δὲ πεπλάσθαι.

Certains auteurs attaquent Chrysippe parce qu'il a produit beaucoup d'écrits honteux et inavouables. Dans son traité *Sur les anciens physiologues* il invente une histoire honteuse sur Zeus et Héra et dit, aux alentours de la ligne 600 (*ou en 600 lignes environ ?*), ce que personne ne répéterait sous peine de se souiller la bouche. Car cette histoire, il la dote, dit-on, de détails tout à fait honteux, même s'il la célèbre en prétendant que c'est un enseignement sur la nature. Elle

¹⁸ Chrysippe, *SVF* II, 1072 (= Clément de Rome, *Homélies*, V, 18) et 1074 (= Origène, *Contre Celse*, IV, 48, cité *infra*).

¹⁹ Chrysippe, *SVF* II, 1071 (= Diogène Laërce, VII 187).

²⁰ Le point de vue de M. Wifstrand Schiebe (« Chrysippos und das obszöne Bild von Zeus und Hera. Eine forschungskritische Sichtung der Evidenz », *Mnemosyne*, 65, 2012, p. 469-479), qui estime que la peinture n'a jamais existé et en veut pour preuve l'incertitude des sources sous son lieu de conservation (Argos ou Samos, lieux qui auraient pu être cités en raison de la présence d'Heraia célèbres), me paraît excessif et peu fondé.

convient mieux à des prostituées qu'à des dieux et ne trouve pas place dans les traités relatifs aux tableaux de chevalet, car elle ne figure ni chez Polémon, ni chez Hypsicratès, ni même chez Antigone, mais elle a été inventée par Chrysippe.

Chrysippe interprétait cette image comme la représentation de la matière de l'univers (Héra) recevant le σπερματικὸς λόγος (principe génératif, raison créatrice) d'origine divine (Zeus)²¹ :

Καὶ τί με δεῖ καταλέγειν τὰς περὶ θεῶν ἀτόπους Ἑλλήνων ἱστορίας, αἰσχύνῃς αὐτόθεν ἀξίας καὶ ἀλληγορούμενας ; Ὅπου γε ὁ Σολεὺς <Χρύσιππος>, ὁ τὴν Στοᾶν τῶν φιλοσόφων πολλοῖς συγγράμμασι συνετοῖς κεκοσμηκέναι νομιζόμενος, παρερμηνεύει γραφὴν τὴν ἐν Σάμῳ, ἐν ἣ ἄρρητοιοῦσα ἡ Ἥρα τὸν Δία ἐγγέγραπτο. Λέγει γὰρ ἐν τοῖς ἑαυτοῦ συγγράμμασιν ὁ σεμνὸς φιλόσοφος, ὅτι τοὺς σπερματικὸς λόγους τοῦ θεοῦ ἡ ὕλη παραδεξαμένη ἔχει ἐν ἑαυτῇ εἰς κατακόσμησιν τῶν ὄλων· ὕλη γὰρ ἡ ἐν τῇ κατὰ τὴν Σάμον γραφῇ ἡ Ἥρα καὶ ὁ θεὸς ὁ Ζεὺς.

Et pourquoi faudrait-il que je dresse la liste des histoires absurdes qui circulent chez les Grecs au sujet des dieux et qui sont évidemment honteuses, même lorsqu'on les soumet à une interprétation allégorique : c'est par exemple le cas dans le passage où Chrysippe de Soles, celui dont on estime généralement qu'il a orné l'école philosophique du Portique par de nombreux ouvrages pleins d'intelligence, explique une peinture qui se trouve à Samos ; on y a peint une Héra qui fait des choses inavouables à Zeus. Le noble philosophe dit, dans ses traités, que la matière y reçoit les principes génératifs venus de la divinité et qu'elle les contient en elle afin d'ordonner toutes choses ; en effet, dans la peinture de Samos, Héra serait la matière et Zeus la divinité.

Ici, une lecture allégorique permet de justifier une représentation obscène, choquante, ridicule et pourtant intégrée dans un sanctuaire d'Héra. On peut se demander si l'obscénité du tableau avait un rôle rituel, certains cultes s'articulant autour d'ἀπόρητα, terme qui peut aussi bien renvoyer à ce qui relève du secret accessible aux seuls initiés ou à des sujets qu'on ne saurait évoquer parce qu'ils sont contraires à la convenance et obscènes. Ainsi, dans un développement du livre VII du *Politique* — réflexion sur la meilleure constitution possible —, Aristote prescrit de bannir toute peinture obscène qui ne serait pas justifiée par le culte d'un dieu pour lequel ce type de blâme est admis (même si la liste de ces dieux n'est pas spécifiée par l'auteur, on songe par exemple à Déméter²², à Dionysos

²¹ Chrysippe, *SVF* II, 1074 = Origène, *Contre Celse*, IV, 48.

²² Ἐαἰσχρολογία (langage obscène) faisait partie intégrante de plusieurs fêtes ou cérémonies culturelles en l'honneur de Déméter. Voir par exemple A. Stallsmith, « *Aporreta*: Verbal and Ritual Obscenity in the Cults of Ancient Women », *The Role*

ou au dieu Pan)²³.

L'invention du tableau ou du moins de son commentaire savant étaient certainement tributaires du développement, à l'époque hellénistique, des lectures allégoriques d'Homère, censées sauver le poète du soupçon d'impiété (ἀσέβεια) dans les passages où il représente les dieux en proie à la colère ou à des passions très humaines, ou dans des situations peu glorieuses. L'un des passages sur lesquels se focalisaient de tels efforts interprétatifs était justement la scène d'amour de Zeus et d'Héra sur le mont Ida au chant XIV de l'*Iliade*²⁴.

Les sources ne nous disent pas de qui était ce tableau et ne nous permettent pas de comprendre si le peintre partageait l'interprétation allégorique du philosophe. On pourra remarquer que Suétone et Pline connaissaient un tableau représentant une scène obscène similaire et qui impliquait, cette fois, non des dieux, mais des héros bien connus : Méléagre et Atalante, peints par Parrhasios, le grand peintre athénien du IV^e siècle av. J.-C. Cette fois nous ne savons pas si une interprétation allégorique permettait de justifier la scène. Nous savons seulement que ce tableau fut légué à Tibère et que la personne qui le légua s'inquiétait de sa réception auprès du prince :

Parrhasi... tabulam, in qua Meleagro Atalanta ore morigeratur, legatam sibi sub condicione, ut si argumento offenderetur decies pro ea sestertium acciperet, non modo praetulit, sed et in cubiculo dedicavit.

Un tableau de Parrhasios, où l'on voit Atalante rendant à Méléagre un service qui n'est pas fort honnête, lui avait été légué, sous la réserve expresse que, si le sujet l'offusquait il recevrait à la place un million de sesterces : Tibère non seulement préféra le tableau, mais le mit en

of Religion in the Early Greek Polis. Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult at the Swedish Institute at Athens, R. Hägg (éd.), Stockholm, 1996, p. 67-74. Voir, ici-même, la contribution de Florence Le Bars.

²³ Aristote, *Politique*, VII, 1336b :

ἐπεὶ δὲ τὸ λέγειν τι τῶν τοιούτων ἐξορίζομεν, φανερόν ὅτι καὶ τὸ θεωρεῖν ἢ γραφὰς ἢ λόγους ἀσχήμονας. ἐπιμελὲς μὲν οὖν ἔστω τοῖς ἄρχουσι μηθέν, μήτε ἄγαλμα μήτε γραφήν, εἶναι τοιούτων πράξεων μίμησιν, εἰ μὴ παρά τισι θεοῖς τοιούτοις οἷς καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ νόμος.

Puisque nous bannissons toute parole de ce genre, nous faisons de même pour la vue de peintures ou de représentations indécentes. Que les magistrats prennent soin qu'aucune statue, ni aucune peinture ne reproduise des actions de ce genre si ce n'est *dans les temples de certains dieux* pour lesquels la loi admet même *la moquerie*. (Traduction J. Aubonnet modifiée.)

²⁴ Cf. HÉRACL. *Alleg. Hom.* 39, 1 (avec le commentaire de D. Konstan et D. Russell (éd.), *Homeric problems. Heraclitus*, Brill, Leyde, 2005, p. XII) ; PLUT. *Quom. adul. poet. aud. deb.* 19e-20b.

bonne place dans sa chambre à coucher.

On ne sait pas s'il existait une quelconque relation entre le tableau de Parrhasios et celui de l'Héraion, mais on voit qu'une même situation obscène se retrouve dans deux représentations mythologiques au sein de deux peintures de chevalet prestigieuses et renommées. Parallèlement à d'éventuelles interprétations allégoriques et même si les sources littéraires n'apportent pas de témoignages sur ce point, il est vraisemblable que de telles œuvres aient suscité le rire ou du moins un plaisir lié à l'irrévérence et au caractère inattendu de la représentation.

Le répertoire comique, qui mettait parfois les dieux et les héros en fâcheuse posture et pouvait parodier leur geste héroïque en la dévoyant, a pu contribuer à l'invention d'œuvres telles que le *Méléagre et Atalante* de Parrhasios. Une partie de ce répertoire comique aujourd'hui perdu se reflète peut-être dans certaines productions céramiques de la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C., en particulier dans les vases jadis désignés sous l'appellation impropre de « phlyaqes »²⁵. Si les images parodiques occupent une place importante dans les productions céramiques du début de la période hellénistique, nous savons, par le biais des sources littéraires, que de telles images furent également inventées par des peintres de chevalet. Pline mentionne notamment le cas d'un élève d'Apelle, Ctésilochos, probablement actif au début du III^e siècle, qui se confronta à la mise en images d'une scène bien connue du mythe et de la poésie, mais difficile à visualiser : la naissance de Dionysos surgissant de la cuisse de Zeus²⁶.

²⁵ On peut notamment songer à plusieurs vases d'Astéas (3^e quart du IV^e s. av. J.-C.), comme par exemple le fragment de cratère provenant de Buccino (Museo archeologico di Volcei, inv. 50.279) qui met en scène Ajax et Cassandre, avec une inversion des rôles et des sexes des deux protagonistes. La représentation est à la fois parodique et caricaturale. Voir aussi le vase de la séduction d'Alcmène, commenté ici-même par Florence Le Bars (fig. 2).

²⁶ Pline l'Ancien, *NH*, XXXV, 140 :

Ctesilochus, Apellis discipulus, petulanti pictura innotuit, Ioue Liberum parturienti depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter obstetricia dearum...

Ctésilochos, un disciple d'Apelle, devint célèbre grâce à une peinture irrévérencieuse, Jupiter accouchant de Bacchus, représenté avec une coiffe féminine, et gémissant au milieu des déesses qui lui servaient de sage-femme.

Je reprends ici la traduction proposée par J.-M. Croisille pour « *petulans pictura* », « peinture irrévérencieuse ». Il est probable que Ctésiloque ait voulu jouer sur le contraste implicite entre son invention et la majesté du fronton est de Parthénon, qui représente les dieux et déesses assistant à la naissance miraculeuse d'Athéna. Le sculpteur, lui, a choisi de situer la scène après la naissance, la déesse étant déjà représentée adulte aux côtés de son père ; les modalités concrètes de la naissance

C'est sans doute également au III^e siècle qu'il faut situer une œuvre littéraire telle que l'*Alexandra* de Lycophron qui intègre à la trame épique et à la tonalité tragique d'un récit conçu sous la forme d'un enchaînement de visions prophétiques de nombreux éléments parodiques : les vaisseaux des Grecs, frappant la mer de leurs rames pour aborder le rivage troyen sont tels des mille-pattes malfaisants (v. 22-25), Héraclès tuant le *kétos* est comme un oignon cuisant à l'étuvée dans le ventre du monstre (v. 35-37), Ulysse est un « nain » errant en Étrurie (v. 1244), Pénélope une chienne débauchée (v. 792) et tous les héros sont désignés à travers des métaphores animales qui, certes, s'inspirent des comparaisons épiques des textes homériques, mais qui contribuent aussi à la dimension parodique du texte où se succèdent des évocations d'animaux engagés dans des épisodes mythologiques parfois bien connus²⁷. L'importance de l'élément parodique dans le texte de Lycophron pourrait refléter sa formation probable en Italie du Sud, sur des terres où le répertoire céramique comptait nombre de représentations parodiques des mythes, mais, s'il est vrai que l'auteur de l'*Alexandra* a poursuivi sa carrière dans l'Alexandrie de Ptolémée II, il pourrait faire partie des milieux qui ont participé à la création d'œuvres parodiques au sein de cette cour.

C'est peut-être à ce tableau représentant Héra et Zeus ou à une représentation de ce type que songeait le poète alexandrin Sotadès de Maronée lorsqu'il écrit un pamphlet obscène sur les amours de Zeus et d'Héra pour se moquer du couple royal formé par Ptolémée II et sa sœur-épouse Arsinoé II. Les deux fragments de Sotadès qui pourraient provenir de ce poème perdu sont suggestifs :

Ἡρην ποτέ φασιν Δία τὸν τερπικέραυνον

On dit qu'un jour, Héra... Zeus qui se réjouit de son foudre²⁸...

et

ne sont qu'évoquées, indirectement, par la présence d'Héphaïstos et de sa hache derrière la déesse.

²⁷ A. Kolde, « Parodie et ironie chez Lycophron : un mode de dialogue avec la tradition ? », *Lycophron : éclats d'obscurité. Actes du colloque international de Lyon et Saint-Étienne, 18-20 janvier 2007*, C. Cusset, É. Prioux (éd.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 39-57.

²⁸ Sotadès de Maronée, fr. 16 Powell. Pour l'attribution de ce vers au pamphlet écrit à l'occasion des noces royales, voir R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina. Teocrito, Callimaco, Sotade*, Rome, 1984 ; *Id.*, « La duplice valenza metaforica di κέντρον in Sotade fr. 1 Powell », *QUCC*, n. s. 39 (68), 1991, p. 111-114 ; *Id.*, « Sotade e i "Sotadea" tramandati da Stobeo », *AION(filol)*, 22, 2000, p. 275-289.

εἰς οὐχ ὀσίην τρυμαλιῆν τὸ κέντρον ὤθει.

c'est vers un trou impie qu'il enfonçait son aiguillon²⁹.

La tradition veut que Sotadès ait payé ce blasphème doublé d'un lèse-majesté de sa vie : si l'on en croit Athénée, l'un des amiraux de Ptolémée II aurait veillé à ce qu'il finisse dans une jarre en plomb au fond de la Méditerranée³⁰. Mais tel n'est pas le cas de Callimaque, poète de cour, qui dans un recueil poétique placé sous le signe de l'éloge des reines d'Alexandrie, se permet de faire une allusion directe à Sotadès, en citant quelques mots du pamphlet blasphématoire au sein de ses *Aitia*, une œuvre qui fait pourtant la part belle à l'éloge des reines lagides et qui se place explicitement sous leur protection (*Aitia*, III, fr. 75 Pf [élogie sur Acontios et Cydippè]) :

Ἥρην γάρ κοτέ φασι — κύον, κύον, ἴσχεο, λαιδρέ
θυμέ, κύ γ' αἰείη καὶ τὰ περ οὐχ ὀσίη ·
ὦναο κάρτ' ἔνεκ' οὐ τι θεῆς ἴδες ἱερὰ φρικτῆς
ἐξ ἄν ἐπεὶ καὶ τῶν ἥρυγες ἱστορίην,
ἧ πολυιδρεΐη χαλεπὸν κακόν, ὅστις ἀκαρτεῖ
γλώσσης · ὡς ἔτεδὸν παῖς ὄδε μαῦλιν ἔχει.

On dit qu'Héra, un jour — chien, ô chien, arrête-toi, mon cœur effronté, car tu voudrais chanter aussi ce qui est impie ; réjouis-toi bien de ce que tu n'aies pas vu les mystères de la déesse qui donne des frissons, car tu serais également allé vomir leur histoire. Ah ! Une grande science est un bien triste mal pour qui n'est pas maître de sa langue : cet homme-là est semblable à un enfant tenant un couteau.

²⁹ Sotadès de Maronée, fr. 1 Powell. Le vers est attribué au pamphlet écrit à propos des noces incestueuses de Ptolémée II par Eustathe, *Commentaire à l'Iliade*, vol. III, 878 Van der Valk.

³⁰ Plutarque (*De lib. Educ.* 14) indique que Sotadès « moisit » (κατεσάπη) dans une geôle pendant de longues années et qu'il y mourut, tandis qu'Athénée (*Deipnosoph.* XIV, 620a) rapporte que Patrocle, navarque sous Ptolémée II, enferma le poète dans une jarre en plomb et le jeta au fond de la mer. Eustathe (*Commentaire à l'Iliade*, vol. III, 878 Van der Valk) se réfère à même version qu'Athénée. M. Launey (« Études d'histoire hellénistique II. L'exécution de Sotadès et l'expédition de Patroklos dans la mer Égée (266 av. J.-C.) », *REA*, 47, 1945, p. 33-45) a tenté de concilier les deux récits et suppose que le poète a d'abord séjourné en prison avant d'être finalement exécuté par les soins de l'amiral Patrocle. Sur les poètes et intellectuels irrévérencieux exilés ou condamnés par des monarques hellénistiques et particulièrement sur le cas de Sotadès, voir G. Weber, « The Hellenistic rulers and their poets: silencing dangerous critics », *AncSoc*, 29, 1998-1999, p. 147-174.

Par cette citation, Callimaque entend sans doute démontrer qu'une certaine liberté de parole est possible auprès des souverains qu'il sert et son irrévérence sert, dès lors, les objectifs du couple royal³¹. Il répond aussi implicitement aux personnes qui s'offusqueraient des noces incestueuses de la reine et du roi : ce qui semble à première vue inavouable et choquant relève en réalité du mystère religieux, accessible aux seuls initiés, et dont il convient de ne pas parler en public car les non-initiés n'ont pas la science nécessaire pour comprendre ce dont il s'agit.

Homère vomissant

C'est encore de la peinture allégorique que relève une œuvre mentionnée par Élien³² :

Πτολεμαῖος ὁ Φιλοπάτωρ κατασκευάσας Ὅμηρον νεῶν αὐτὸν μὲν καλῶς ἐκάθισε. Κύκλω δὲ τὰς πόλεις περιέστησε τοῦ ἀγάλματος, ὅσαι ἀντιποιοῦνται τοῦ Ὅμηρου. Γαλατῶν δὲ ὁ ζωγράφος ἔγραψε τὸν μὲν Ὅμηρον αὐτὸν ἐμοῦντα, τοὺς δὲ ἄλλους ποιητὰς τὰ ἐμημεσμένα ἀρρομένους.

Ptolémée Philopatôr fit bâtir un temple à Homère ; au poète il éleva une belle statue, et autour d'elle il fit dresser les villes qui se disputent Homère. Le peintre Galaton représenta Homère lui-même vomissant, tandis que les autres poètes puisaient leur inspiration dans ce qu'il avait rejeté.

La mention de ce tableau, juste après l'évocation du décor de l'*Homéreiion* d'Alexandrie suggère que le tableau prenait place dans ce temple et qu'il s'agit d'une œuvre du III^e siècle av. J.-C. Le tableau de Galaton transpose en effet dans ce que C. Kunze nomme une « esthétique du répugnant » (*Ästhetik des Hässlichen*) des métaphores utilisées à la fin de la période hellénistique et au début de la période impériale pour évoquer la filiation et le rapport d'imitation qui lient tous les poètes au modèle homérique³³.

L'image métapoétique reprise et subvertie par ce tableau est

³¹ Sur tous ces points, voir É. Prioux, « Machon et Sotadès, figures de l'irrévérence alexandrine », *Le Poète irrévérencieux*, éd. B. Delignon et Y. Roman, Lyon, 2009, p. 111-127.

³² Élien, *Histoires variées*, XIII, 22. Une probable allusion à ce même tableau figure chez Lucien (*Charon*, 7 avec la scholie *ad loc.* qui dérive apparemment de la même source que la notice d'Élien) ; cf. É. Prioux, « Parodie, humour et subversion dans les images inspirées de la vie et de l'œuvre d'Homère », *Homère revisité. Parodie et humour dans les réécritures homériques. Actes du colloque international*, Aix-en-Provence, 30-31 octobre 2008, éd. B. Acosta-Hughes, C. Cusset, Y. Durbec, D. Pralon, Besançon, 2011, p. 159-177.

³³ C. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, Munich, 2002, p. 197-199.

probablement celle d'Homère comme Océan « d'où sortent tous les fleuves, la mer entière et toutes les fontaines ». Les verbes ἀναπτύω, ἐρεύγομαι ou ἐξερεύγομαι sont en effet employés pour décrire ce que la mer et les vagues rejettent sur le rivage (voir par exemple *Od.* V, 439) ou encore les bouches d'un fleuve (Hérodote, I, 202). Nous connaissons notamment cette image grâce à Denys d'Halicarnasse (*De compositione uerborum*, 24) qui, pour décrire l'influence d'Homère, reprend les propres mots que le poète avait utilisés pour décrire l'Océan (*Il.* XXI, 196-197). Le tableau de Galaton a également pu être rapproché des métaphores choisies dans un éloge d'Homère retrouvé dans un papyrus du 1^{er} siècle avant J.-C., où le locuteur s'adresse à Homère en ces termes : « (ces chants) ... comme un Océan, tu (les) as crachés... pour les autres hommes sur les rivages... » (πόντος τις ὅπως / ἔπτυσας ἄλ[λο]ίς [.]υ[.....]ς / φωσὶν ἐπ' ἄκτας³⁴). Ces parallèles suggèrent que le tableau de Galaton traduisait sous la forme d'une image allégorique ignoble ou du moins troublante une métaphore de la création poétique qui existait à l'époque hellénistique.

Depuis la période archaïque, le chant ou l'éloquence ont régulièrement été comparés à une libation ou à un flot qui s'écouleraient ou seraient déversés par la bouche ou la poitrine du poète. Empédocle fr. 3 D.-K. demande aux dieux de faire dériver de sa bouche une source pure. L'image est également retravaillée dans le corpus comique qui ouvre sans doute la voie à l'exagération allégorique proposée par Galaton. L'image du poète répandant un « flot » de mots qui jaillit de sa gorge se rencontre en effet chez Cratinos, comparé à l'Ilissos à « douze bouches » (cf. fr. 198 *PCG*). Aristophane se moque de lui en comparant la violence et la brutalité de sa verve satirique à un « torrent » en furie qui arracherait tout sur son passage — obstacles naturels, ennemis et rivaux (*Cav.* 526-528) — dans une comparaison qui s'inspire à l'évidence de la description homérique de l'aristie d'Ajax en *Il.* XI, 492-495. Cette version de l'image, qui évoque déjà l'idée d'un fleuve chargé de débris, pourrait remonter à Archiloque, dont la tradition ultérieure voulait qu'il « ait charrié beaucoup d'éléments désordonnés » (Ps.-

³⁴ J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina. Reliquiae Minores Poetarum Graecorum Aetatis Ptolemaicae, 323-146 a. C.*, Oxford, Clarendon Press, 1925, p. 187-188, « Lyrica adespota », fr. 1. Si la métaphore du « vomissement » s'applique bien à l'eau charriée par la mer et les fleuves, il ne me semble pas qu'il faille considérer, à la suite de F. Marx (« De Galatonis tabula », *RhM*, 76, 1927, p. 446-448) que le tableau de Galaton n'était pas caricatural et que le lexique choisi indiquait de manière laudative, et non irrévérencieuse, que l'éloquence coulait à flots des poèmes homériques. Pour F. Marx, il s'agissait d'un tableau allégorique qui représentait un flot doré s'écoulant de la bouche d'Homère.

Longin, *De subl.* 33, 5 : πολλὰ καὶ ἀνοικονόμητα παρασύροντος).

Au début de la période hellénistique, l'image se retrouve sous une forme différente, chez la poétesse Nossis qui dit avoir « craché du miel de sa bouche ». On voit donc que l'invention du tableau de Galaton repose sur un réseau de métaphores poétiques. Le spectateur qui ne maîtriserait pas ces métaphores serait amené à voir, dans la peinture de Galaton, une simple caricature.

Si l'on ignore tout de l'aspect de ce tableau, on connaît en revanche une représentation irrévérencieuse d'Homère qui appelait peut-être une lecture allégorique. Une peinture qui figurait dans la maison des épigrammes à Pompéi et qui fut réalisée vers 40 av. J.-C. représente en effet le face à face entre Homère, trônant, et deux pêcheurs. Le tableau, qui occupe une position centrale dans un cycle de peintures accompagnées d'épigrammes grecques, comportait une inscription, un hexamètre, qui reproduisait la devinette posée par deux jeunes pêcheurs au vieux poète — devinette qui serait censée avoir causé sa mort³⁵ :

[ὄcc' ἔλο]μεν. [λ]υπόμεσθα, ὄcc' οὐκ ἔλομεν / [φ]ε[ρόμ]εσθα.

Tout ce que nous avons pris, nous le laissons, tout ce que nous n'avons pas pris, nous l'emportons avec nous

Faute d'avoir deviné qu'il s'agissait de poux, Homère serait mort de dépit³⁶. Quelles pouvaient être les intentions du commanditaire qui fit représenter cet épisode peu glorieux de la vie d'Homère dans sa demeure ? La confrontation entre Homère et les pêcheurs fournit le sujet de plusieurs épigrammes hellénistiques dont les commentateurs modernes ont supposé qu'elles recelaient une intention métopoétique : les pêcheurs y représenteraient peut-être les poètes hellénistiques et les épigrammatistes, représentants d'un genre humble, qui triomphent d'Homère ou, du moins, n'hésitent pas à remettre en cause son autorité³⁷. Le filet du pêcheur est en effet une métaphore lexicalisée pour désigner l'énigme et la devinette³⁸ : la ruse des humbles l'emporte ici sur la sagesse de celui qui chantait

³⁵ CIL IV, 3407, 5 = SEG XV 602, 2 = SEG XLV, 1455. É. Prioux, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris : CTHS/INHA, 2008, p. 25-63 ; *Ead.*, « Parodie, humour et subversion... ».

³⁶ Pausanias, X, 24, 2.

³⁷ Voir notamment AP VII, 1, avec le commentaire de S. Bolmarcich, « Hellenistic Sepulchral Epigrams on Homer », *Hellenistic Epigrams*, éd. M. A. Harder, R. F. Regtuit, G. C. Wakker, Louvain/ Paris/ Sterling (MA), 2002, p. 67-83, spéc. p. 71-73.

³⁸ Voir M. Cariou, « Pêche », *Dictionnaire des images du poétique*, éd. J.-P. Guez, F. Klein, J. Peigney, É. Prioux, Paris, à paraître.

les aventures d'Ulysse.

La Calomnie d'Apelle

En lien avec le milieu alexandrin, il est possible de citer un troisième exemple de peinture allégorique irrévérencieuse, même si celui est particulièrement problématique. Il s'agit de la *Calomnie* d'Apelle, un tableau dont la première attestation conservée se trouve dans le traité homonyme de Lucien³⁹ et qui pose avec acuité la question des rapports entre image et langage⁴⁰. La *Calomnie* d'Apelle est en effet pensée comme une représentation en images de ce que sont le langage mensonger et la diffamation ; la peinture représente aussi les causes et effets de la Calomnie, qu'ils soient d'ordre intellectuel (Ignorance, Préjugé) ou émotionnel (Envie). Le témoignage de Lucien comporte une impossibilité chronologique, puisque la révolte de Tyr où intervint Théodotas se situe en 218 av. J.-C., dans le cadre du conflit opposant Antiochos III Mégas et Ptolémée IV. Pour autant, il ne faut sans doute pas rejeter en bloc la notice de Lucien. Ce qu'il dit de l'iconographie du tableau est cohérent avec les quelques connaissances que nous avons sur Apelle. Pour les détails historiques, on peut imaginer une confusion entre des événements survenus sous Ptolémée II pendant la Première guerre syrienne et des événements ultérieurs ; l'inconvénient est que cela suppose, pour Apelle, une longévité importante. Pour un peintre déjà très célèbre autour de 330 av. J.-C., peut-on envisager un dernier chef-d'œuvre, se permettant, comme nous allons le voir, une certaine dose d'irrévérence, dans la deuxième moitié des années 270 av. J.-C. ?

Il apparaît en effet que ce tableau — allégorie mettant en scène, autour de la Calomnie, une série de personnifications — était irrévérencieux⁴¹ :

ὁ δὲ Ἀπελλῆς ὧν παρεκινδύνευσεν μεμνημένος τοιαῦτά τινι εἰκόνι ἡμίνατο τὴν διαβολήν. ἐν δεξιᾷ τις ἀνὴρ κάθηται τὰ ὦτα παμμεγέθη ἔχων μικροῦ δεῖν τοῖς τοῦ Μίδου προσεικότα, τὴν χεῖρα προτεινὼν πόρρωθεν ἔτι προσιούση τῇ Διαβολῇ. περὶ δὲ αὐτὸν ἐστᾶσι δύο γυναῖκες, Ἄγνοιά μοι δοκεῖ καὶ Ὑπόληψις· ἐτέρωθεν δὲ προσέρχεται ἡ Διαβολή, γύναιον ἐς ὑπερβολὴν πάγκαλον, ὑπόθερμον δὲ καὶ παρακεκινημένον, οἷον δὴ τὴν λύτταν καὶ τὴν ὄργην δεικνύουσα, τῇ μὲν ἀριστερᾷ δᾶδα καιομένην ἔχουσα, τῇ ἐτέρᾳ δὲ νεανίαν τινὰ τῶν τριχῶν σύρουσα τὰς χεῖρας ὀρέγοντα εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ μαρτυρόμενον τοὺς θεοὺς. ἡγεῖται δὲ ἀνὴρ ὠχρὸς καὶ ἄμορφος, ὄξυ δεδορκῶς καὶ εἰκότως τοῖς ἐκ νόσου μακρᾶς κατεσκληκόσι. τοῦτον οὖν εἶναι τὸν Φθόνον ἂν τις εἰκάσειε. καὶ μὴν καὶ ἄλλαι τινὲς δύο παρομαρτοῦσι προτρέπουσαι καὶ περιστέλλουσαι καὶ

³⁹ Lucien, *Qu'il ne faut pas croire légèrement à la calomnie*, 2-5.

⁴⁰ K. Gutzwiller, « Apelles and the Painting of Language », *Revue de Philologie*, 83, 2009 (2011), p. 39-63.

⁴¹ Lucien, *Qu'il ne faut pas croire légèrement à la calomnie*, 4-5.

κατακοσμοῦσαι τὴν Διαβολήν. ὡς δέ μοι καὶ ταύτας ἐμήνυσεν ὁ περιηγητὴς τῆς εἰκόνας, ἡ μὲν τις Ἐπιβουλή ἦν, ἡ δὲ Ἀπάτη. κατόπιν δὲ ἠκολούθει πάνυ πενθικῶς τις ἐσκευασμένη, μελανείμων καὶ κατεσπαραγμένη, Μετάνοια, οἶμαι, αὕτη ἐλέγετο· ἐπεστρέφετο γοῦν εἰς τοῦτίσω δακρύουσα καὶ μετ' αἰδοῦς πάνυ τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν. Οὕτως μὲν Ἀπελλῆς τὸν ἑαυτοῦ κίνδυνον ἐπὶ τῆς γραφῆς ἐμίμησατο. φέρε δὲ καὶ ἡμεῖς, εἰ δοκεῖ, κατὰ τὴν τοῦ Ἐφεσίου ζωγράφου τέχνην διέλθωμεν τὰ προσόντα τῆ διαβολῆ, πρότερόν γε ὄρω τινὶ περιγράψαντες αὐτήν·

Quant à Apelle, voici par quel tableau il se vengea de cette calomnie et commémora les dangers qu'il avait courus : à droite, un homme est assis ; ses oreilles sont très grandes si bien qu'il ressemble, à peu de choses près, à Midas. Il tend la main vers la Calomnie qui s'avance mais qui n'est pas encore près de lui. Deux femmes sont assises à ses côtés : Agnoia (l'Ignorance) et Hypolèpsis (le Préjugé). De l'autre côté s'avance la Calomnie, une femelle excessivement séduisante ; elle est échauffée et excitée, si bien qu'elle montre sa furie et sa colère ; dans sa main gauche, elle tient une torche brûlante tandis que, de la main droite, elle traîne un jeune homme par les cheveux ; ce dernier tend les mains vers le ciel et prend les dieux à témoin. Un homme contrefait la conduit ; il a le teint jaune, le regard perçant et il ressemble à ceux qu'une longue maladie a rendus squelettiques. On supposerait volontiers que c'est l'Envie personnifiée (*Phthonos*). Deux autres figures accompagnent la Calomnie : elles l'encouragent, l'habillent et la parent. Le guide qui m'a expliqué ce tableau m'a indiqué qu'elles représentaient la Fourberie et la Tromperie. À l'arrière, suivait une figure tout endeuillée, enveloppée dans un manteau noir et dans des vêtements déchirés : on l'appelait, je crois, la Repentance (*Métanoia*). Elle regardait en arrière, en pleurant, et regardait, à la dérobadie et avec pudeur, la Vérité qui s'avavançait. C'est ainsi qu'Apelle a représenté dans sa peinture le danger qu'il avait couru.

Le récit de Lucien, qui articule anecdote biographique et description, suggère fortement que *Phthonos*, l'Envie — seule personnification masculine de la série — représente le peintre Antiphile et que le roi aux oreilles d'âne, que l'on confondrait facilement avec Midas, n'est autre que Ptolémée II. Le tableau proposerait donc, de manière voilée, une analogie entre Ptolémée II et le roi Midas — personnage qui se permit de donner son avis dans la joute musicale de Marsyas et d'Apollon et qui eut le tort de préférer la création du Satyre à celle du dieu de la musique. Ce détail iconographique, a priori peu flatteur pour la culture et le jugement de Ptolémée, signale la manière dont ce dernier aurait bêtement prêté l'oreille à Antiphile plutôt qu'à Apelle et privilégié, au moins temporairement, un peintre moins habile, rongé par la jalousie.

De manière intéressante, le peintre Antiphile, visé par ce tableau satirique, est lui-même connu pour avoir réalisé un ou plusieurs tableaux satyriques, connus par les amateurs sous le nom de *Grylloi*⁴². Malheureusement le sens précis qu'Antiphile pouvait donner à ce terme est inconnu. Si l'on a longtemps considéré que le *Gryllos* d'Antiphile était un personnage grotesque et animalisé, cette hypothèse s'appuie surtout sur la parenté sonore entre *Gryllos* (avec deux lambdas) et γρῦλος (avec un lambda) – le bruit du cochon. Dès la fin de la période hellénistique, Philodème emploie le terme γρυλλογραφεῖν pour désigner la réalisation d'œuvres où la laideur serait un choix délibéré du peintre⁴³ ; chez Philodème et chez Pline l'Ancien, les *grylloi* semblent être perçus comme une catégorie générique pratiquée par certains peintres⁴⁴. On retrouve encore le terme de *gryllos* à date plus tardive dans un papyrus comportant une représentation figurée parodique de la geste d'Héraclès⁴⁵ ; il désigne également, au moins à l'époque impériale, une danse vulgaire

⁴² Pline l'Ancien, *NH*, XXXV, 112 et surtout 114 :

Idem iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli uocantur.

Le même peignit dans des tableaux comiques un dénommé Gryllos à la manière d'être ridicule, d'où dérive le nom donné à ce genre de peintures – les *grylloi*.

Pour les problèmes de texte associés à ce passage, J. Hammerstaedt, « Gryllos. Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs », *ZPE*, 129, 2000, p. 29-46, part. p. 31-32 ; É. Prioux, « Sur les traces d'Antiphile d'Égypte : parodie, irrévérence et caricature dans l'art grec », *La Notion de caricature dans l'Antiquité : textes et images*, A. Gangloff, V. Huet, Chr. Vendries (éd.), Rennes, PUR, à paraître.

⁴³ Philodème de Gadara, *PHerc.* 468 (proviendrait du début, perdu, du 3^e livre sur la rhétorique ?) :

[ἰα-]/τὸς οὐδὲ [κυβερνήτης] / οὐδὲ ζωγράφος τεχνῖται / τῆς οικείας οὐκ εἰσιν [ἐπισ-]/τήμης οὐδὲ τὴν δύνα-/μιν ἔχουσιν, ὅτι τὴν θέ-/λησιν πολλακίς οὐ προσ-/ειλήφασιν οἱ μὲν τοῦ σώ(ι)-/ζειν ἀλλὰ τοῦ περιτρέ-/πειν, ὁ δὲ τοῦ καλοῦ[ς] δημι-/ουργεῖν πίνακα[ς ἀλλ]ὰ το[ῦ] / γρυλλογραφεῖν.

Ni le médecin, ni le pilote, ni le peintre ne perdent le statut d'artisans spécialisés dans leur propre domaine ou sont soupçonnables d'incapacité sous prétexte que, bien souvent, ils n'ont pas formé la volonté, pour les uns de sauver, mais plutôt de ruiner, ou pour les autres de créer de beaux tableaux, mais plutôt de peindre des caricatures.

⁴⁴ Cf. É. Prioux, « Sur les traces d'Antiphile d'Égypte... ».

⁴⁵ *POxy* 2331, daté du III^e s. apr. J.-C. ; J. Hammerstaedt, « Gryllos ». Contenant des vers qui présentent une parodie de la geste d'Héraclès, ce papyrus est orné de vignettes dessinées prestement qui montrent un personnage aux prises avec différents « monstres » peu terrifiants, tels qu'un caméléon au lieu du traditionnel lion : le papyrus contient le dialogue entre Héraclès invité à raconter ses exploits par un autre personnage et les réponses de ce personnage qui proposent « une action en émulation avec les travaux » d'Héraclès « sous la forme d'un gryllos » (?).

pratiquée en Égypte⁴⁶. Le terme prend donc, selon les contextes, le sens de caricature ou de parodie. Il convient toutefois de remarquer que Gryllos avec deux *lambda* est un nom propre, notamment attesté dans la famille de Xénophon. À ce titre, il me semble intéressant de noter qu'à la mort de Gryllos, fils de Xénophon, de nombreux orateurs, dont Isocrate, avaient rédigé des éloges du défunt. Or, si l'on suit l'hypothèse de Pierre Thillet, ces éloges avaient été critiqués par Aristote dans un ouvrage perdu intitulé le *Sur la rhétorique ou Gryllos*⁴⁷. Il est vraisemblable que le jeune Aristote y critiquait un art oratoire indifférent au bien et au mal, et dépourvu de fondement philosophique, un art qui pouvait, de manière hypocrite, tisser des éloges contraires à la vérité des faits. Antiphile avait-il répondu à sa façon à ces réflexions en présentant, longtemps après sa mort, une image caricaturale et satirique de Gryllos fils de Xénophon, ou visait-il plutôt l'un de ses propres contemporains qui aurait porté le même nom ? Quoi qu'il en soit, Antiphile, peintre actif auprès des élites macédoniennes d'Alexandrie, s'adressait vraisemblablement à un public qui connaissait les débats avaient suscités les éloges posthumes de Gryllos fils de Xénophon⁴⁸. Le « titre » de « Gryllos » et le succès rapide de cette désignation reflèteraient dès lors l'influence du contexte culturel où évoluait le peintre, celui des lettrés et théoriciens de la cour alexandrine, qui, dans le sillage d'Aristote, participèrent à l'élaboration de théories rhétoriques et poétiques.

Nous avons vu que les peintres caricaturistes qui s'attaquaient dans l'Athènes des années 360 au général Timothée étaient désignés, dans les sources, comme des jaloux et des envieux (*φθονοῦντες*)⁴⁹. Le peintre caricaturiste serait donc celui qui serait mû par une passion précise, le *phthonos* ; c'est ainsi qu'Apelle caractérise son rival Antiphile et, dans le cas précis d'Apelle, la création d'une allégorie potentiellement irrévérencieuse procéderait d'une volonté de « vengeance » à l'égard de cet adversaire envieux et menteur⁵⁰.

Si l'on admet que la *Calomnie* est réellement une œuvre d'Apelle et une œuvre réalisée à la cour de Ptolémée II, le problème qui se pose à nous est celui de sa réception. Le texte de Lucien suppose sa conservation dans un lieu suffisamment prestigieux pour être muni de guides, mais le tableau irrévérencieux avait-il été exposé aux yeux des familiers de Ptolémée II ?

⁴⁶ Phrynichos, *PS*, s. v. ; Phrynichos, *Eclogae*, s. v.

⁴⁷ P. Thillet, « Note sur le "Gryllos", ouvrage de jeunesse d'Aristote », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 147, 1957, p. 352-354.

⁴⁸ Pour cette hypothèse, voir É. Prioux, « Sur les traces d'Antiphile d'Égypte... ».

⁴⁹ Plutarque, *Regum et imperatorum apophthegmata*, 187 b-c.

⁵⁰ Lucien, *Cal.* 2-5.

Si nous ne possédons plus, aujourd’hui, d’éléments de réponse décisifs à ce sujet, il me semble que la poésie de cour de Callimaque peut, par certains passages, faire écho à la connaissance que le prince et ses proches avaient de ce tableau et chercher à y répondre. Dans ce cas, il y aurait une forme de paradoxe puisque le poème qui est censé sauver la réputation de sagesse, de justice et de clémence du roi ferait indirectement référence à une œuvre outrageuse. Le procédé serait donc le même que celui relevé dans le cas du pamphlet injurieux de Sotadès, que Callimaque cite pour en dénoncer l’impiété — les noces royales relevant du mystère religieux incompréhensible pour les non initiés.

Tout comme Apelle, Callimaque se représente comme un artiste en proie à la jalousie de rivaux envieux : la préface des *Aitia* raille ces adversaires, qu’il qualifie de Telchines, et de race habile à se ronger le foie. La figure de *Phthonos*, l’Envie personnifiée, réapparaît à la fin de l’hymne à Apollon, un hymne dont les intentions politiques sont clairement établies, le prince apparaissant, dans ce poème, comme un double de la divinité célébrée. Dans ce texte, *Phthonos* vient souffler à l’oreille d’Apollon ses jugements sur la poésie — jugements qui consistent à condamner, sous couvert de généralités, l’œuvre de Callimaque⁵¹. Au lieu de lui prêter attention, Apollon formule son propre jugement esthétique et chasse l’Envie du pied⁵² :

ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ’ οὐατα λάθριος εἶπεν·
« οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ’ ὅσα πόντος αἰεῖει. »
τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ’ ἤλασεν ὧδέ τ’ εἶπεν·
« Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ’ ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
Δηοῖ δ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ’ ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον. »

L’Envie souffla ces mots à la dérobée à l’oreille d’Apollon : « je n’ai pas d’admiration pour le poète qui ne produit même pas un chant à la mesure de l’Océan. » Apollon chassa l’Envie d’un coup de pied et dit ces mots : « Immense est le cours du fleuve assyrien, mais ses eaux charrient beaucoup de tourbe et d’immondices. Les abeilles ne portent pas à Déô (= Déméter) la première eau venue, mais celle, fleur suprême, qui se faufile pure et intacte pour distiller ses fines gouttes d’une source sacrée. »

⁵¹ Chez Callimaque, cette mise en scène du *Phthonos* s’inspire notamment de modèles empruntés à la lyrique archaïque, les envieux étant, pour Pindare, ceux qui sont prompts à égratigner plus brillant qu’eux et à exalter les médiocres (*Néméennes*, 8, 21-24). Voir aussi Bacchylide, 3, 67-68 et 5, 187 Snell-Maehler.

⁵² Callimaque, *Hymne à Apollon*, 105-112.

Dans la mesure où l'ensemble de cet hymne joue sur la similitude entre Apollon et la figure de Ptolémée II, il pourrait s'agir d'une réponse à la peinture d'Apelle, qui mettrait au contraire en évidence le rôle du dieu et du roi comme figures d'autorité exerçant un jugement éclairé. De la même façon, le fr. 114b des *Aitia* évoque la statue archaïque d'Apollon délien, une image illustrant, aux yeux du poète, la clémence et le discernement du dieu. Callimaque, qui propose une lecture allégorique de l'image, indique que l'exemple de l'Apollon délien est « bon pour un roi ». La statue archaïque présente en effet les Trois Grâces sur un plateau tenu dans sa main droite, la plus rapide, pour symboliser les bienfaits répandus avec empressement par le souverain, tandis que la main gauche, la moins agile, tient l'arc, instrument de punition, qui ne frappe qu'avec retard, pour donner le temps à *Métanoia*, la Repentance, d'exercer son office. L'éloge du discernement du roi, dont l'autorité bienveillante s'exerce aussi bien dans le domaine éthique que dans le domaine esthétique, semble ainsi avoir été conçu pour répondre à une image moins favorable, peut-être associée à la peinture d'Apelle.

CALLIMAQUE ET L'*ENARGEIA AISCHRA*

L'émergence de ces images irrévérencieuses s'inscrit ainsi dans un contexte très particulier, celui de l'Alexandrie du III^e siècle av. J.-C. où les lettrés, les philologues et les poètes s'interrogent volontiers sur la signification des images, mais aussi sur les poèmes qui font intervenir des scènes pouvant être perçues comme indécentes, troublantes ou irrévérencieuses. Callimaque explore ainsi les origines d'iconographies ou d'œuvres qui pourraient paraître irrévérencieuses tant elles sont inattendues⁵³ : l'Hermès d'Ainos qui fournit le sujet de l'iambe 7 est une œuvre abîmée par la mer, sculptée par Épeios comme un humble parergue au cheval de Troie ; les pêcheurs qui le découvrent n'en reconnaissent pas le caractère sacré, mais le traitent de déchet et cherchent à s'en débarrasser. La statue d'Artémis à Leucade (I, fr. 31 Pf) porte un mortier sur la tête — conséquence d'un outrage que lui firent des pillards voulant s'approprier sa couronne, et qui lui substituèrent cet ustensile culinaire. La déesse aurait néanmoins choisi de conserver cet attribut étrange. Cet *aition*, proche d'une tradition similaire qu'Héraclide Lembos relate pour une Artémis de Céphallénie — image qui provient donc de la même aire géographique et culturelle — peut aujourd'hui nous étonner : comment distinguait-on

⁵³ É. Prioux, « Images de la statuaire archaïque dans les *Aitia* de Callimaque », *Aitia*, 1, 2011 : <http://journals.openedition.org/aitia/74>

un mortier d'un *polos* et en quoi cette coiffe était-elle visuellement choquante ? Pour les contemporains de Callimaque, la question ne se posait sans doute pas dans les mêmes termes. S'il existe bien des représentations archaïques de la *Potnia Thérôn* et d'autres déesses proches d'Artémis coiffées d'un *polos*, cette coiffure n'était ni la plus fréquente pour la déesse, ni très répandue au début de l'époque hellénistique. Une grande majorité des attestations classiques de l'Artémis au *polos* provient des terres cuites de Corfou⁵⁴, qui semblent refléter, par leur nombre, un ou plusieurs type(s) local (locaux) de déesse archaïque au *polos* ou au *kalathos* — ce qui nous ramène encore une fois à une région voisine de Leucade. L'intérêt du poète pour cette iconographie peut s'expliquer par le fait qu'elle rapproche, visuellement, Artémis de Déméter/Isis et favorise ainsi un syncrétisme qui intéressait de près le poète alexandrin. Il est néanmoins intéressant que le poète se focalise sur de tels exemples d'œuvres outragées et de dieux ou déesses supposément offensés : outre l'Artémis de Leucade, on peut citer le cas de l'Artémis « pendue » à Kondylea d'Arcadie (la déesse porte une corde autour du cou, en souvenir d'une plaisanterie enfantine qui aurait mal tourné — fr. 187 Pf des *Aitia* et peut-être, 128), ou celui du portrait de l'athlète Euthyclès de Locres (*Aitia*, III, fr. 84-85 Pf), un portrait lapidé par les Locriens, puis qui devient, tout abîmé qu'il est, l'objet d'un culte héroïque. À Teuthis d'Arcadie, une statue d'Athéna porte un bandage à la cuisse en souvenir de la blessure qu'un Arcadien, parti accompagner Agamemnon à Troie, aurait infligée à la déesse pendant que l'armée grecque attendait des vents favorables à Aulis.

Réinventant le genre archaïque de l'*Iambe*, Callimaque relit aussi à sa façon les querelles d'antan entre le poète Hipponax et le sculpteur Boupalos et évoque le souvenir d'une œuvre, le portrait d'Hipponax par Boupalos et Athénis, qui passait pour être la première caricature de l'histoire⁵⁵. Quelques années plus tard, peut-

⁵⁴ Voir N. Icard-Gianolio et L. Kahil, « Artemis », *LIMC*, II, 1984, p. 618-753, pl. 442-563, spéc. cat. n°102 : « plus de 1500 figurines » relevant d'un même type d'Artémis archaïsante, debout, coiffée du *polos*. Ce groupe de figurines a été retrouvé dans un sanctuaire d'Artémis près de Kanoni (voir Corfou, Musée, 2117 ; H. Lechat, « Terres cuites de Corcyre », *BCH*, 15, 1891, p. 1-112, spéc. p. 29 : Artémis « coiffée d'une espèce de *kalathos* »). Voir aussi cat. n° 158, 545-550, 586, 607, 641-643, 645-646, 723.

⁵⁵ Callimaque, *Iamb.* 1.3-4 : dans ces vers, Hipponax est revenu des Enfers « pour apporter un iambe qui ne chante pas le combat contre Boupalos » (φέρων ἱάμβον οὐ μάχην [ἀείδ]οντα / τὴν Βοῦπυ[ἀλ]εῖον). Cf. Hipponax, fr. 18, 20 et 39 Degani. Pour les témoignages sur le portrait d'Hipponax par Boupalos et Athénis, voir Pline l'Ancien, *NH*, XXXVI, 13; Ps.-Acron, *Schol. ad Hor. Epod.* 6, 14 ; *Souda*, s.v. Ἴππῶναξ (i 588 Adler) ; M. D'Acunto, « Ipponatte e Boupalos, e la dialettica tra poesia e scultura in età arcaica », *Revue archéologique*, 44-2, 2007, p. 227-268, spéc. p. 237-260 ; M. R. Falivene, « Callimaco, Ipponatte e la querelle di Bupalò ».

être, l'auteur anonyme de l'*Élégie du tatouage* compose un poème de malédiction qui dresse la liste des motifs figurés qu'il fantasme de tatouer sur le corps de l'un ses rivaux en amour (?)⁵⁶. Cette élégie fragmentaire consiste ainsi en la description d'une œuvre impossible, un décor composé qui doit défigurer et outrager celui dont le corps lui servira de support.

Une stratégie similaire, reposant sur la visualisation d'une image impossible, est mise en œuvre par Callimaque dans l'*Hymne pour le bain de Pallas*, où il évoque le bain rituel, dans l'Inachos, du palladion d'Athéna — cérémonie interdite aux yeux des hommes qui ne doivent pas y assister sous peine de perdre la vue ou la vie (v. 51-54)⁵⁷. Or, dans le cadre de cet hymne, Callimaque fait précisément tout ce qu'il peut pour inciter son lecteur à visualiser l'impossible et à se figurer la scène interdite : après avoir exhorté les Argiennes à baigner l'icône archaïque (v. 45-50), la voix narratrice enchaîne sur un récit mythique, lui aussi supposément adressé à un auditoire féminin — celui de l'épisode où Tirésias perdit la vue parce qu'il avait, par erreur, surpris sa mère Chariclô tandis qu'elle partageait un bain avec la déesse Athéna. Le poète insiste sur la nudité de la déesse et multiplie les effets d'*enargeia*⁵⁸ :

δή ποκα γὰρ πέπλων λυσαμένα περόνας
ἵππῳ ἐπὶ κράνα Ἐλικωνίδι καλά ῥεοίσῃ
λῶντο· μεσαμβρινὰ δ' εἶχ' ὄρος ἄσυχία.
ἀμφοτέραι λῶοντο, μεσαμβριναὶ δ' ἔσαν ὄραι,
πολλὰ δ' ἄσυχία τῆνο κατεῖχεν ὄρος.

Un jour donc, alors qu'elles avaient toutes deux détaché les agrafes de leur péplos, dans la source héliconienne du Cheval aux belles eaux, elles se baignaient ; le silence méridien régnait sur la montagne. Toutes les deux, elles se baignaient ; c'était l'heure méridienne et un profond silence occupait cette montagne.

Il est tentant de penser que ces expérimentations poétiques reflètent en partie l'influence, sur Callimaque, de débats contemporains sur la piété ou l'impiété d'Homère et sur le caractère approprié ou non des images mentales que suscitait la lecture de ses poèmes. Il est par exemple significatif qu'une scholie, malheureusement non datable, au chant XIV de l'*Iliade* (Σ bT *ad Il.*

Un discorso sull'arte », *Aitia*, 1, 2011 [<https://aitia.revues.org/64>].

⁵⁶ P. Brux. inv. E 8934 + P. Sorb. inv. 2254 (= SH 970). P. Linant de Bellefonds, É. Prioux *et al.*, *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*, Paris, Picard, 2017, p. 53-104.

⁵⁷ P. Linant de Bellefonds, É. Prioux *et al.*, *Voir les mythes...*, p. 107-150.

⁵⁸ Callimaque, *Hymne pour le bain de Pallas*, v. 70-74.

XIV, 187), signale qu'Homère s'était bien gardé de représenter Héra nue et qu'il avait détourné l'attention de ses auditeurs vers les soins cosmétiques de la déesse « pour ne pas entraîner leur esprit dans un mouvement (*energeia*) honteux », ou peut-être dans une *enargeia* honteuse (?)⁵⁹ :

οὐδὲν παρέλιπε τῶν γυναικείων κοσμημάτων, οὐ τὰ νίπτρα, οὐ τὴν τῶν ἀλειμμάτων περιεργίαν, οὐ τὴν ἐμπλοκὴν, οὐ τὴν ἐσθῆτα, οὐ τὸν ἔξωθεν κόσμον περὶ τὰ ὄτα, περὶ τὴν κεφαλὴν, περὶ τοὺς πόδας. τῷ οὖν φυσικῷ κάλλει καὶ τὴν ἐκ τῆς τέχνης ἠθέλησεν εὐπρέπειαν προσάψαι. καίτοι δὲ τῶν περὶ ταῦτα δεινῶν γυμνάς γραφόντων ἢ πλασσόντων τὰς γυναῖκας καὶ πρὸς ἀπάτην, ὁ ποιητὴς παραλιπὼν γυμνουμένην αὐτὴν δεῖξαι, ἵνα μὴ εἰς αἰσχρὰν ἐνέργειαν τὴν τῶν ἀκροωμένων διάνοιαν προκαλέσῃται, κοσμηθεῖσαν ἐνεφάνισε καὶ λόγοις πλεον χρωμάτων αὐτὴν διετύπωσεν.

(Homère) n'a rien omis de la parure féminine, ni les ablutions, ni les détails futiles liés aux onguents, ni la coiffure, ni les vêtements, ni les parures apportées aux oreilles, à la tête ou aux pieds, car il a voulu s'attacher à la fois à la beauté naturelle de la déesse et à son élégance travaillée grâce à ces artifices. Mais bien que des artistes très habiles dans ce domaine aient coutume de peindre ou de sculpter les femmes nues pour créer une illusion, le poète a omis de montrer la déesse dans la nudité, pour éviter d'entraîner l'esprit de ses auditeurs dans un mouvement (*energeia*) honteux : il l'a donnée à voir recouverte de sa parure et l'a représentée en mots mieux que ne l'auraient fait des couleurs.

À l'inverse du texte homérique, Callimaque emploie des formulations qui incitent son lecteur à visualiser une scène impossible et taboue : Athéna prenant son bain nue et s'ébattant, dans l'intimité, avec la Nympe Chariclô. Pour suggérer cette image, impossible entre toutes, le poète joue d'allusions à la toilette d'Aphrodite, au bain d'Héra et déploie un parallèle entre le bain d'Athéna, observé par Tirésias, et celui d'Artémis, surprise par Actéon.

Au terme de cette étude, il s'avère que les IV^e et III^e siècles avant J.-C. ont assisté à l'invention de plusieurs tableaux de chevalet au contenu irrévérencieux qui, pour certains d'entre eux au moins, bénéficièrent de contextes d'exposition prestigieux. Malgré les doutes qui ont pu se faire jour sur l'existence de certains de ces tableaux ou sur la réalité de leur contenu satirique, force est de constater que les sources s'accordent à situer la création de plusieurs de ces peintures dans le même arc chronologique et que la

⁵⁹ Cf. P. Linant de Bellefonds, É. Prioux *et al.*, *Voir les mythes...*, p. 140.

poésie de Callimaque pourrait conserver le souvenir, indirect et allusif, de plusieurs tableaux dont les Modernes ont parfois nié l'existence : la *Calomnie* d'Apelle et le tableau des amours d'Héra et de Zeus.

BIBLIOGRAPHIE

- HAMMERSTAEDT, J., « Gryllos. Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs », *ZPE*, 129, 2000, p. 29-46.
- KOSMIN, P., « Seeing Double in Seleucid Babylonia. Rereading the Borsippa Cylinder of Antiochus I », *Patterns of the Past: Epitēdeumata in the Greek Tradition*, éd. A. Moreno, R. Thomas, Oxford, 2015, p. 173-198.
- LINANT DE BELLEFONDS, P., PRIOUX, É., et al., *Voir les mythes. Poésie hellénistique et arts figurés*, Paris, Picard, 2017.
- PRETAGOSTINI, R., « La duplice valenza metaforica di κέντρον in Sotade fr. 1 Powell », *QUCC*, n. s. 39 (68), 1991, p. 111-114.
- PRIOUX, É., « Machon et Sotadès, figures de l'irrévérence alexandrine », *Le Poète irrévérencieux*, éd. B. Delignon et Y. Roman, Lyon, 2009, p. 111-127.
- PRIOUX, É., « Sur les traces d'Antiphile d'Égypte : parodie, irrévérence et caricature dans l'art grec », *La Notion de caricature dans l'Antiquité : textes et images*, A. Gangloff, V. Huet, Chr. Vendries (éd.), Rennes, PUR, à paraître.