



Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2009

Antiquité/Moyen Âge

Le dialogue entre les arts à l'époque hellénistique : perspectives nouvelles

On the dialogue between arts in the Hellenistic period: new perspectives

Jean Trinquier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1704>

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2009

Pagination : 69-75

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jean Trinquier, « Le dialogue entre les arts à l'époque hellénistique : perspectives nouvelles », *Perspective* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 23 juillet 2014, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1704>

Le dialogue entre les arts à l'époque hellénistique : perspectives nouvelles

Jean Trinquier

– Christian KUNZE, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, Munich, Bering & Brinkmann, 2002. 280 p., 104 fig. en n. et b. ISBN : 3-930609-36-3 ; 115 €.

– Évelyne PRIOUX, *Petits musées en vers. Épigrammes et discours sur les collections antiques, (L'art et l'essai, 5)*, Paris, CTHS/INHA, 2008. 416 p., 66 fig. en n. et b., 26 fig. en coul. ISBN : 978-2-7355-0669-9 ; 40 €.

– Graham ZANKER, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2004. 224 p., 38 fig. en n. et b. ISBN : 0-299-19450-7 ; \$ 39,95.

En ce début de XXI^e siècle, la culture du monde hellénistique fait l'objet d'un intérêt renouvelé, de façon, il est vrai, encore plus nette dans le monde anglo-saxon qu'en France. Deux aspects du monde hellénistique retiennent plus particulièrement l'attention de notre époque : la question des identités multiples, dans un monde ouvert où la culture dominante de l'hellénisme entre en contact avec les nombreuses cultures indigènes ; une création littéraire et artistique qui déconstruit maintes formes traditionnelles, multiplie les innovations et expérimente différents modes de croisement et d'hybridation. C'est à cette question des échanges et des croisements entre formes d'expression littéraires et artistiques que s'intéressent trois ouvrages récents, qui adoptent à ce sujet des perspectives plus complémentaires qu'opposées.

Le rapport entre texte et image : questions de méthode

La question du rapport entre texte et image est au cœur de l'ouvrage de Graham Zanker, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, qui s'attache à dresser un ambitieux parallèle entre productions littéraires et productions artistiques de l'époque hellénistique. Cet ouvrage prolonge les recherches antérieures de l'auteur sur la littérature de cette période, qu'il avait étudiée à partir de deux notions clés, celle d'*enargeia*, cette qualité du discours qui assure le passage du dit au visible et crée un

troublant effet de présence, et celle de réalisme¹. En mettant ainsi l'*enargeia* et le réalisme au centre de ses recherches, Zanker ne pouvait que rencontrer les arts figurés. Il est cependant bien conscient des difficultés d'une telle enquête. Le risque principal est de méconnaître les spécificités et la logique interne de chaque forme d'expression pour n'offrir qu'un inventaire de similitudes et de thèmes, ou bien un parallèle essentiellement rhétorique entre les arts. Pour éviter cet écueil, l'auteur restreint son propos à l'étude d'un double processus, la construction réciproque de la « visibilité » de l'œuvre et du regard porté sur elle. L'œuvre présuppose un certain type de regard en même temps qu'elle contribue à le créer, à le façonner. C'est dans cette passion pour le visible, construit et appréhendé selon des modalités nouvelles, que Zanker décèle l'une des originalités de la culture hellénistique. Il s'attache dès lors à « identifier ce qui est spécifiquement hellénistique dans le regard hellénistique » (ZANKER, 2004, p. 5), en étudiant dans une première partie les procédés qui sont employés pour rendre présent à l'expérience du lecteur ou du spectateur ce qui est représenté, tandis qu'une seconde partie s'efforce de montrer que les innovations hellénistiques dans le domaine visuel ont modifié non seulement les façons de voir, mais aussi les façons de sentir, en jouant notamment sur une gamme nouvelle d'émotions.

Cet ouvrage se caractérise par son pragmatisme. Son hypothèse de départ a une valeur avant tout heuristique et vise à faire dialoguer les recherches conduites dans les deux champs ; il s'agit notamment de vérifier si les concepts élaborés dans chacun pour caractériser au mieux les productions de cette période peuvent ou non, et au prix de quels aménagements et de quelles précautions, être transposés et utilisés dans l'autre domaine. De fait, l'auteur procède avec une louable prudence tout au long de son enquête, menant ses comparaisons avec souplesse et sans dogmatisme, quitte à reconnaître parfois, comme pour le personnage de Médée dans les *Argonautiques* (III^e siècle avant J.-C.), que le « réalisme » psychologique d'Apollonios de Rhodes – et plus largement des poètes de l'époque hellénistique – relève d'une approche qui n'a rien de visuel et qui ne se laisse pas mettre en regard avec les recherches conduites par les sculpteurs contemporains.

La contrepartie de ce pragmatisme est que les deux domaines ne sont pas toujours articulés avec la même force, ni selon les mêmes modalités. Il ne nous semble pas, en particulier, que le recours à la notion de pathétique soit suffisant, dans le dernier chapitre, pour véritablement dépasser le simple inventaire de thèmes communs. On peut également regretter une progression parfois sinueuse, qui n'évite pas de nombreuses répétitions et qui se révèle finalement assez peu démonstrative, comme en témoigne l'absence de conclusion, d'autant plus regrettable qu'il aurait été particulièrement nécessaire de dégager de façon synthétique, et non plus énumérative, les modalités spécifiques, à l'époque hellénistique, de cette construction conjointe du regard et du visible qu'étudie fort justement Zanker.

Pour analyser le dialogue qui se noue entre poésie et arts figurés, Évelyne Prioux s'intéresse quant à elle au cas particulièrement favorable des épigrammes liées, réellement ou fictivement, à des œuvres d'art. Après avoir accompagné, à titre d'inscription, les œuvres d'art et leur avoir servi de signature ou de commentaire, l'épigramme s'est émancipée de sa forme épigraphique, mais est restée l'un des vecteurs privilégiés des discours et des jugements sur l'art, « l'un des lieux où s'élaborent une histoire de l'art et une critique d'art encore naissantes » (PRIoux, 2008, p. 24) ; aussi plusieurs notices de l'encyclopédie plinienne dérivent-elles de sources épigrammatiques. Cette spécificité du genre justifie amplement que l'auteur ait choisi de privilégier, parmi l'ample littérature ecphrastique de l'Antiquité, les seules *ecphraseis* épigrammatiques. La découverte du désormais célèbre papyrus de Milan (*P. Mil. Vogl. VIII, 309*, Milan, Università degli Studi)², qui contient plus de cent dix épigrammes inédites de Posidippe de Pella et dont l'étude constitue justement l'un des points forts de l'ouvrage, est venue confirmer, s'il en était besoin, la pertinence de ce choix. La notion de collection sert de fil conducteur à l'ensemble de la recherche, qui démontre que les collections d'*ecphraseis*, réduites ici aux seules *ecphraseis* épigrammatiques, et les collections artistiques, dont l'auteur retrace magistralement l'histoire et l'évolution dans quelques pages très denses de son introduction, requièrent des stratégies de lecture similaires.

La première partie de l'ouvrage s'intéresse aux cas où une collection d'œuvres d'art, une collection statuaire ou une pinacothèque fictive est accompagnée et redoublée par une série d'épigrammes qui commentent chaque élément du décor et infléchissent la lecture et la compréhension de l'ensemble. Ces exemples favorables aident à saisir la logique des collections d'épigrammes qui sont étudiées dans la seconde partie. Il s'agit d'épigrammes ecphrastiques dont le référent est soit perdu, soit fictif, mais dont l'auteur arrive à montrer de façon convaincante qu'elles sont agencées de manière à former l'ordonnement d'une collection artistique. Aux collections réelles se substituent les collections imaginaires construites par le recueil épigrammatique grâce à la collaboration du lecteur, qui forment ce que l'auteur appelle, d'une belle expression qui sert de titre à l'ensemble, de « petits musées en vers ».

L'idée de se tourner vers les *ecphraseis* d'œuvres d'art pour étudier le dialogue que poursuivent, dans l'Antiquité, la littérature et les arts figurés relève du bon sens. Le grand mérite de l'ouvrage de Prioux est d'avoir déplacé l'accent de l'*ecphrasis* à la collection de textes ecphrastiques, en l'occurrence épigrammatiques, et d'en avoir démontré, par des exemples bien choisis et des analyses aussi subtiles qu'approfondies, toute la fécondité. Ce déplacement permet d'envisager les correspondances entre la littérature et les arts figurés non plus du point de vue des thèmes ou du style, mais de celui de la composition.

L'établissement de telles correspondances ne constitue pas, en revanche, l'objectif de l'ouvrage de Christian Kunze, qui se concentre sur l'étude de la sculpture hellénistique. S'il a par conséquent plus d'un thème en commun avec le livre de Zanker, il obéit à un parti-pris méthodologique fort éloigné de ce dernier. Autant Zanker cherche à décroiser les études hellénistiques en faisant dialoguer des travaux issus d'horizons disciplinaires différents, autant Kunze circonscrit son propos à l'étude de la sculpture hellénistique, plus précisément encore à celle de la première période hellénistique (du III^e au début du II^e siècle avant J.-C.). Il s'inscrit résolument dans la longue tradition allemande d'étude de la sculpture antique, à laquelle il emprunte notamment un cadre conceptuel

aussi ferme que systématique. Il procède avec rigueur : inventaire des différentes versions et répliques d'une œuvre, définition du type jugé le plus fidèle à l'original, discussion des questions d'attribution, description et analyse de l'œuvre, fondées notamment sur la définition des vues principales et des vues secondaires. L'analyse des dispositifs visuels construits par les œuvres le conduit ensuite à s'interroger sur leurs intentions et leur signification ; les deux temps de l'analyse, distincts, sont toujours remarquablement bien articulés. Kunze arrive ainsi à formuler des vues nettes sur l'évolution des formes, qui lui permettent de proposer des datations fondées sur des critères stylistiques lorsqu'aucune donnée extérieure n'est disponible.

Aussi centré soit-il sur la sculpture, l'ouvrage de Kunze n'en ouvre pas moins de vastes perspectives sur la culture hellénistique dans son ensemble, quoique avec quelque timidité. La plupart des rapprochements avec les productions littéraires de l'époque sont en effet soit cantonnés dans les notes infrapaginales, soit rejetés dans des excursus ; l'ouvrage n'en fourmille pas moins de suggestions et de pistes de recherche nouvelles. Pour ne prendre qu'un exemple, je mentionnerai l'intéressant rapprochement esquissé entre les tendances nouvelles qui se font jour dans la production sculptée de la seconde période hellénistique et une œuvre poétique comme *l'Europe* de Moschos (vers le milieu du II^e siècle avant J.-C.), qui ne représente pas directement le rapt de la jeune fille, mais le raconte à travers une accumulation de descriptions partielles et de commentaires, qui culminent dans le long monologue de la malheureuse héroïne (KUNZE, 2002, p. 240).

L'œuvre face à son spectateur ou son lecteur

Les trois ouvrages ont en commun de s'interroger sur les relations que les sculptures et les textes de la période hellénistique cherchent à nouer avec leur spectateur ou leur lecteur. Ils mettent en évidence deux tendances principales : soit l'œuvre cherche à imposer sa présence au spectateur ou au lecteur, à faire intrusion, en quelque sorte, dans son univers familier, soit elle s'offre à lui comme une réalité indépendante, qui est soumise à sa méditation et à sa sagacité.

Cette alternative organise tout le propos de Kunze, qui entend montrer que la première tendance est privilégiée par les œuvres de la première époque hellénistique (du III^e et du début du II^e siècle avant J.-C.), tandis que la fin de l'époque hellénistique (II^e-I^{er} siècles avant J.-C.) opte plutôt pour la seconde. Cette thèse fait l'objet d'une démonstration méthodique, à travers l'étude du *Taureau Farnèse* (Naples, Museo Nazionale ; KUNZE, 2002, chap. B ; fig. 1), des *Galates Ludovisi* (Rome, Museo Nazionale), de la *Jeune fille d'Antium* (Rome, Museo Nazionale), du groupe du *Pasquino*, du groupe de Scylla de Sperlonga (KUNZE, 2002, chap. C), des statues assises de philosophes et de poètes, des statues en pied de pêcheurs et de paysans, de la *Vieille femme ivre* (Munich, Glyptothek), des différentes *Aphrodite au bain* (KUNZE, 2002, chap. D), et enfin des sculptures qui visent à représenter une action précise, tels *l'Enfant étranglant une oie* (Munich, Glyptothek), les *Pancratiastes* (Istanbul, Musée archéologique) et les *Lutteurs* (Florence, Musée des Offices). Il convient toutefois de remarquer que certaines sculptures hellénistiques posent des problèmes de datation, à l'exemple du *Pasquino*, parfois descendu à la fin de cette période³.

Ces analyses centrées sur des œuvres bien choisies permettent à l'auteur de dégager en conclusion les traits propres aux sculptures du début de la période hellénistique et de justifier le titre de son étude, *Zum Greifen nah*, que l'on pourrait traduire « à portée de main », « prêt à être saisi ». Leur caractéristique peut-être la plus marquante est l'impossibilité de les embrasser d'un seul regard à distance. Nombre de statues vont même jusqu'à dérober au spectateur, du moins dans une vue frontale, leurs parties traditionnellement considérées comme les plus importantes. Le spectateur est ainsi contraint



1. Le *Taureau Farnèse*, Naples, Museo Nazionale.

2. *Enfant étranglant une oie*, Munich, Glyptothek.



de s'approcher et de regarder de différents points de vue pour arriver à comprendre l'action représentée. Par là même, l'œuvre pénètre comme par effraction dans son univers, au lieu de s'inscrire dans une sphère autonome et distante, comme le faisaient celles de la fin de l'époque classique. Le contact s'établit selon deux modalités différentes : soit la figure semble s'adresser directement au spectateur et attendre une réaction de sa part, comme le *Chrysisse assis* (Paris, Musée du Louvre) ou la *Vieille femme ivre* de Munich, soit elle semble réagir à l'approche ou à l'intrusion de ce dernier, comme l'*Aphrodite accroupie* (Rome, Museo Nazionale). Tout aussi caractéristique des œuvres de cette époque est l'importance nouvelle accordée à certains détails – mèche folle, désordre dans le vêtement, ride ou pli de la chair –, de même que l'intérêt porté à des circonstances fortuites ou à des actions secondaires. Par leur caractère en apparence non intentionnel, ces détails accentuent l'effet de réalité et suscitent le sentiment d'une proximité qui peut prendre la forme d'une répugnante promiscuité, comme dans le cas d'œuvres dont le sujet représenté multiplie à plaisir les marques de la laideur, de la bassesse, voire de l'obscénité. Nombre de sculptures de cette époque affectent une simplicité et une absence d'artifice qui tranchent avec les compositions savantes de la période précédente. Fréquemment aussi, les personnages représentés sont saisis dans une situation ou une action concrète. En particulier, les éléments qui étaient introduits à titre d'attributs dans le dernier classicisme tendent à devenir partie intégrante de l'action. C'est ainsi que l'oiseau familier, d'attribut statique qu'il était, devient, dans le groupe de Munich de l'*Enfant qui étranglant une oie*, l'adversaire du petit garçon, de l'étreinte maladroite duquel il essaie de se libérer avec l'énergie du désespoir (fig. 2). La tendance illusionniste de la première période hellénistique conduit enfin à modifier les modalités d'exposition

des œuvres, dans le but de les intégrer à leur environnement. C'est ainsi que certaines des œuvres étudiées ne sont plus placées sur des piédestaux élevés, comme à l'époque précédente, mais directement sur le sol, si bien qu'elles appartiennent au même espace que celui arpenté par le spectateur. C'était vraisemblablement le cas des statues votives comme la *Jeune fille* d'Antium, les figures de pêcheurs ou de paysans, ou encore l'*Enfant qui étranglant une oie*. Il est également significatif que l'on ait fréquemment cherché à masquer la terrasse de la statue en la traitant, par exemple, comme un rocher qui pourrait prendre place dans un paysage.

L'ensemble de ces traits donne un air de famille à ces statues, du moins si l'on accepte les conclusions de Kunze, qui les distingue de celles de la seconde époque hellénistique, au terme d'une évolution graduelle que l'auteur fait débiter dès la première moitié du II^e siècle avant notre ère. Ainsi, les sculptures de la seconde période hellénistique s'offrent au regard en une vue unique et sont conçues pour être contemplées par un observateur situé à distance. Moins engagées dans une action concrète, elles commentent au contraire cette action à l'intention du spectateur par des poses expressives et des gestes appuyés. La production de cette époque voit également la multiplication de figures qui sont autant de « spectateurs intégrés dans la représentation » et qui, là encore, servent à commenter l'action. Les œuvres ne cherchent plus à surprendre par leur présence immédiate et dramatique, mais sollicitent plutôt un regard distant, cultivé et savant, qui prend plaisir à les étudier et à déchiffrer leur message.

La première partie de l'ouvrage de Zanker porte sur le même type de question, puisqu'elle est consacrée à l'étude des procédés employés pour assurer la visibilité de ce qui est représenté. Ces procédés, communs aux poètes et aux artistes, sont à ses yeux la technique de la description détaillée, qui passe en particulier par la multiplication des angles de vue, l'inscription de la scène sur un fond paysager, la recherche des effets optiques et l'effort concerté pour donner accès à l'*ethos* des personnages représentés (ZANKER, 2004, chap. 2), en deuxième lieu l'appel à la collaboration active du lecteur ou du spectateur (ZANKER, 2004, chap. 3) et enfin l'intégration du récepteur à l'intérieur de l'œuvre (ZANKER, 2004, chap. 4).

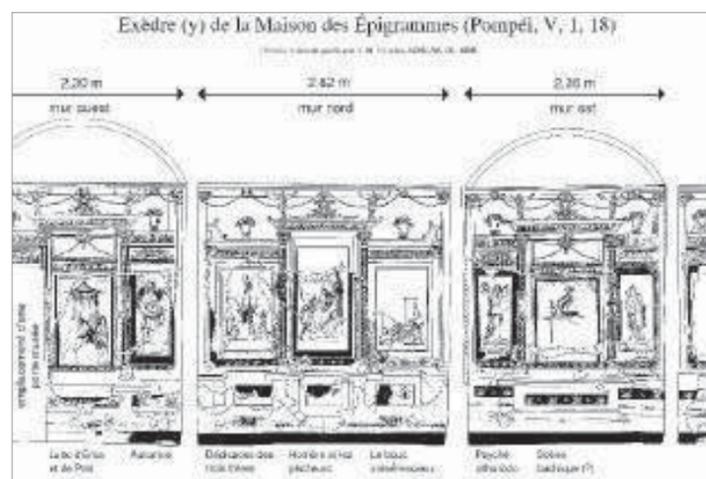
Les rapprochements proposés par l'auteur entre les productions littéraires et les productions figurées sont toujours stimulants. On retiendra en particulier l'analyse du groupe de l'*Enfant à l'oie* du Vatican (fig. 3) : l'enfant, encore trop petit pour savoir se lever seul, tend la main droite vers le spectateur, tandis que de la main gauche, il écrase involontairement son oiseau familier pour prendre un appui destiné à compenser le mouvement de sa tête, qu'il renverse vers l'arrière ; le spectateur se trouve ainsi, comme le note très justement Zanker, dans la position de l'adulte qui s'apprête à prendre dans ses bras un petit enfant ne sachant pas encore marcher⁴. D'autres sculptures donnent au spectateur la position d'un témoin privilégié, voire celle d'un voyeur qui surprend un spectacle interdit. Zanker propose un rapprochement intéressant entre ces sculptures hellénistiques et des œuvres littéraires comme les hymnes mimétiques de Callimaque, qui font de leur lecteur un participant direct à la solennité religieuse, l'*enargeia* aidant ici à faire de l'expérience religieuse l'expérience sensible d'une présence, quelque lointains que les dieux puissent par ailleurs paraître.

Les analyses du troisième chapitre emportent moins la conviction. L'auteur y montre en détail que le procédé de la narration condensée et elliptique est commun à la poésie et aux arts figurés, même si le problème ne se pose évidemment pas dans les mêmes termes pour les deux domaines : à la différence du poète, qui peut, s'il le souhaite, proposer un récit continu des événements, l'auteur d'un groupe statuaire doit forcément soit choisir un moment précis, dans lequel se cristallise en quelque sorte la totalité de l'action, soit proposer une image synthétique, qui condense le récit de façon plus intellectuelle, au besoin à l'aide d'attributs. Zanker passe peut-être un peu vite de la recreation d'un spectacle ou d'une image visuelle à celle d'un sens, même si ces deux façons de solliciter l'activité du lecteur ou du spectateur ressortissent à un même goût de l'allusion voilée et de l'énigme. Imaginer une scène complète à partir d'une représentation partielle et fragmentaire ne constitue en effet pas la même activité qu'en décèler le sens caché, en partant de l'image pour en extraire un énoncé discursif d'une autre nature.



3. Boethos de Chalcédoine, *Enfant à l'oie*, copie romaine d'un bronze de 300 avant J.-C., Rome, Musei Vaticani.

À la différence des deux ouvrages précédents, l'étude de Prioux ne porte pas au premier chef sur les tendances illusionnistes de l'art hellénistique. Elle n'en aboutit pas moins à réévaluer le rôle du lecteur ou du spectateur dans la réception des collections d'œuvres d'art ou de poèmes. Cette réévaluation va cependant de pair avec celle du « collectionneur » – qu'il s'agisse de l'ordonnateur d'une anthologie poétique ou du commanditaire d'une pinacothèque fictive – que Prioux place au centre de son propos. Il n'est, pour s'en convaincre, que de lire la belle analyse qu'elle consacre au décor de l'exèdre située dans l'angle nord-est du péristyle (γ) de la Maison des Épigrammes, à Pompéi (fig. 4). Prioux propose d'interpréter le tableau central, qui montre deux jeunes pêcheurs en train de soumettre à Homère l'énigme qui causera son trépas, comme l'« image de la victoire irrévérencieuse que l'épigramme aurait remportée sur les genres poétiques anciens » (PRIoux, 2008, p. 55), tandis que les autres panneaux illustrent à ses yeux, à travers quelques scènes choisies, les principaux sous-genres de l'épigramme hellénistique. Elle poursuit cette



4. Décor de l'exèdre de la Maison des Épigrammes, angle nord-est du péristyle (γ), Pompéi : vue générale, dessin [Strocka, MDAI-RA, CII, 1995].

analyse en montrant dans le détail comment le modèle de la *Couronne* de Méléagre a pu inspirer les procédés de composition et d'association qui sont à l'œuvre dans la pinacothèque fictive de la Maison des Épigrammes. Elle tire, pour finir, toutes les conclusions de son interprétation en réévaluant la figure du maître de maison qui, de simple commanditaire qu'il était dans les interprétations antérieures, devient le véritable ordonnateur du décor, composant à la manière d'un Méléagre et guidé par le même idéal agonistique, celui d'une pinacothèque fictive qui restitue à l'anthologie poétique le contexte monumental qui était celui de l'épigramme à ses débuts. Il appartient dans le même temps au spectateur des fresques, au lecteur des épigrammes, de mobiliser toute sa culture pour résoudre les énigmes posées par le décor, déchiffrer les multiples allusions métapoétiques qu'il contient et déceler les différents réseaux de sens que le commanditaire a pris soin de ménager par l'agencement savant de sa double collection.

Culture et pouvoir

En étudiant le dialogue qui se noue entre les productions littéraires et les arts figurés, les trois auteurs ne pouvaient que rencontrer la question des rapports complexes qu'entretiennent culture et pouvoir à l'époque hellénistique. Après avoir montré comment on cherchait alors à rapprocher les dieux – au premier chef Aphrodite et Dionysos – de la sphère humaine et à les rendre présents aux sens, Zanker note avec pénétration que les souverains lagides entendaient s'identifier à ces divinités précisément pour s'infiltrer dans la sphère privée, voire intime, de leurs sujets (ZANKER, 2004, p. 128). Ces questions sont plus longuement discutées par Kunze. À propos de l'évolution des images des dieux, ce dernier soutient que la tendance à rapprocher le divin de la sphère de l'existence quotidienne ne témoigne pas d'un abaissement des dieux ni de la désacralisation de la société, mais constitue au contraire un effort pour défendre les dieux contre les critiques qui leur sont adressées en ménageant une sorte de rencontre entre la figure attrayante du dieu et ses adorateurs (KUNZE, 2002, p. 121-125). Deux autres excursus, centrés sur la figure du roi, prolongent ces analyses en montrant comment les souverains hellénistiques cherchaient à s'identifier à ces divinités présentes et agissantes

en associant intimement les événements du présent au monde du mythe et des dieux (KUNZE, 2002, p. 165-168 et 170-175). En dernière analyse, Kunze met en rapport les caractéristiques originales des arts figurés de l'époque avec l'émergence d'une nouvelle figure de chef, être d'exception et charismatique qui est à la mesure moins du monde de la cité que du passé mythique et héroïque, qu'il réactualise et rend immédiatement présent. Ce retour aux sources de la culture grecque est également caractéristique de sociétés nouvelles dans lesquelles les attaches traditionnelles, locales et civiques se sont considérablement affaiblies, et qui se trouvent confrontées à la concurrence de cultures étrangères (KUNZE, 2002, p. 233-239).

À l'inverse, les œuvres de la seconde période hellénistique témoigneraient, dans leur volonté de renouer avec l'esthétique du dernier classicisme, de la crise profonde, voire de la faillite de l'idéal incarné par les souverains hellénistiques et d'un retour aux traditions culturelles de la cité classique (KUNZE, 2002, p. 240-241). Le rôle de la puissance romaine dans ce processus mériterait sans doute d'être précisé : le retour aux traditions culturelles de la cité classique traduit-il un effort pour inventer et défendre une identité locale fondée sur les valeurs culturelles de l'hellénisme traditionnel ou bien porte-t-il la marque précisément des attentes des élites romaines, intéressées à la définition d'une culture grecque exemplaire ?

Avec les *Petits musées en vers* de Prioux, le centre de gravité se déplace plus encore vers Rome, puisque le parcours auquel l'auteur convie le lecteur conduit ce dernier de l'Alexandrie du III^e siècle avant notre ère jusqu'à la Rome flavienne. Si Prioux procède par dossiers, il n'en résulte nul morcellement de l'analyse, car elle excelle à tisser des liens entre eux et à montrer l'importance séminale du moment alexandrin et des anthologies et collections hellénistiques pour la mise en place de ce que Tonio Hölscher a appelé le « système sémantique de l'art romain »⁵. Les ensembles étudiés sont ainsi remarquablement contextualisés. L'interprétation des *lithika* de Posidippe, par exemple, témoigne d'une profonde connaissance de la culture alexandrine et de ses enjeux idéologiques. Prioux montre comment l'anthologie poétique constitue dans ce cas une sorte d'« encyclopédie ptolémaïque », qui est à

la fois un abrégé de la splendeur du monde, un inventaire des ressources du nouvel empire et un *compendium* du savoir gréco-égyptien, assurant ainsi la synthèse d'héritages multiples, grec, achéménide et égyptien. De la même façon, le cycle poétique des *andriantopoiika* est analysé comme une histoire de l'art en épigrammes, qui illustre les positions esthétiques de Posidippe tout en mettant en place, à partir de comparaisons stylistiques, une grille de lecture de l'art grec promise à un riche avenir. Particulièrement pertinent est le rapprochement entre le recueil de Posidippe et les *Apophoreta* de Martial (vers 84-85 après J.-C.)⁶, autre anthologie composée sous l'œil du prince, qui apparaît là encore comme un abrégé de l'idéologie dynastique du nouveau régime en même temps qu'un manifeste de ses choix esthétiques.

C'est donc à un voyage à travers cinq siècles d'histoire de l'épigramme et des anthologies poétiques que nous convie l'ouvrage de Prioux, une histoire qui croise subtilement celle du collectionnisme antique et des programmes décoratifs publics et privés. Dans ce vaste parcours, on peut regretter que le maillon intermédiaire de l'époque augustéenne ne soit pas mieux représenté, le décor de la Maison des Épigrammes se situant comme au seuil de cette période. Cette absence relative est justifiée par les failles de la documentation (PRIOUX, 2008, p. 339), qui n'offre pas, pour la période augustéenne, de cycles conservés où images et textes inscrits se répondent, pas plus qu'elle ne nous a livré de recueils épigrammatiques analogues à ceux de Posidippe ou de Martial, si ce n'est dans un état de dispersion quasi désespéré, comme c'est le cas pour l'œuvre d'Antipater de Thessalonique, un poète qui semble avoir été actif entre 20 avant J.-C. et 20 après J.-C. (PRIOUX, 2008, *ibid.*)⁷. Si la documentation fait défaut pour le type bien particulier de cycles picturaux, statuaire et poétiques que Prioux s'est proposée d'étudier dans cet ouvrage, il ne fait aucun doute que les principes de composition anthologique, que l'auteur a su déceler dans certains ensembles et qu'elle a formulés avec une grande clarté, se révéleront d'une grande utilité aussi pour l'étude de la culture augustéenne. Du reste, l'époque augustéenne demeure bien présente dans le fil des analyses. Pour ne prendre qu'un exemple, le rapprochement qui est esquissé entre le recueil

épigrammatique de Posidippe et l'*Épître aux Pisons* d'Horace (datée soit des années 23-18, soit de 13-8 avant J.-C.) enrichit d'un élément important et nouveau le dossier de la réception par les poètes de l'époque augustéenne des textes critiques du début de l'époque hellénistique.

Ces trois ouvrages montrent tout le bénéfice que l'on peut attendre du décloisonnement des études hellénistiques, lorsque l'historien de l'art, le spécialiste de littérature et l'archéologue engagent un dialogue fécond, et que l'étude des correspondances entre les différentes formes d'expression ne se réduit pas à un simple inventaire de thèmes communs, mais se développe à partir d'une problématique précise, telle que la construction du regard ou la constitution des réseaux de sens d'une collection.

1. Voir en particulier Graham Zanker, « *Enargeia* in the ancient criticism of poetry », dans *Rheinisches Museum für Philologie*, 124, 1981, p. 297-311, et *Realism in Alexandrian Poetry. A Literature and its Audience*, Londres, 1987.

2. Les 112 épigrammes de ce papyrus sont publiées dans Guido Bastianini, Claudio Gallazzi, Colin Austin éd., *Posidippo di Pella, Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, Milan, 2001.

3. Voir Nikolaus Himmelmann, *Sperlonga: die homerischen Gruppen und ihre Bildquellen*, (*Geisteswissenschaften Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften Vorträge*, G 340), Opladen, 1995 ; Gilles Sauron, « Un conflit qui s'éternise : la 'guerre de Sperlonga' », dans *RA*, 1997, p. 261-296 ; Brundile Sismondo Ridgway, *Hellenistic Sculpture*, III, *The Styles of ca. 100-31 B.C.*, Madison, 2002, p. 79.

4. Ailleurs, Zanker rapproche judicieusement cette œuvre de la conformation, selon Aristote, des petits enfants qui sont proportionnés « comme des nains » (Aristote, *Partie des animaux*, 686 b 8-12, etc.) [ZANKER, 2004, p. 136].

5. Tonio Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, 1987.

6. Voir Marcus Valerius Martialis, *Book XIV: The Apophoreta*, Timothy J. Leary éd., Londres, 1996.

7. Voir notamment *Anthologie Palatine*, IX, 26 et 59 ; *Anthologie de Planude*, 143.

Jean Trinquier, ENS-Ulm
jean.trinquier@ens.fr