

Évelyne PRIOUX

INTRODUCTION

Le présent numéro de la revue *Camenae* rassemble les actes de la journée d'étude consacrée à l'irrévérence dans les arts visuels et les descriptions de monuments (VI^e siècle av. J.-C. – XII^e siècle après J.-C.) qui s'est tenue à l'Université de Nanterre le 20 octobre 2017¹.

Durant la période hellénistique et la période impériale, la poésie, souvent étroitement contrôlée par le pouvoir, a connu de nombreuses formes d'irrévérence vis-à-vis d'autorités établies : l'irrévérence peut se manifester par rapport à des modèles établis (c'est la question du burlesque et de la parodie), ou par rapport à des figures représentant une forme d'autorité religieuse, intellectuelle ou même politique².

Si la question de l'irrévérence est bien abordée dans les études littéraires, elle l'est beaucoup moins, en revanche, au sujet des arts visuels alors que des œuvres, certes problématiques mais *a priori* majeures, comme la *Calomnie* d'Apelle posent cette question avec acuité. Les notions antiques correspondant à l'irrévérence ne sont pas toujours clairement ou précisément définies et les langues modernes connaissent beaucoup de notions proches : caricature, parodie, insolence, satire, subversion.

S'interroger sur les œuvres irrévérencieuses implique de reconstituer le regard et l'approche des lecteurs et spectateurs anciens. Qu'une œuvre soit perçue et reçue, à une époque donnée, comme irrévérencieuse n'implique pas nécessairement qu'elle ait été produite avec une intention d'insolence. Comment fonder aujourd'hui l'approche de l'irrévérence antique sans connaissance précise du contexte de commande des œuvres ou de leur contexte d'exposition ? Quelle était la finalité de l'irrévérence ? Pouvait-elle être seulement de faire rire ? Comment se pose la question du rapport au langage et aux textes dans les œuvres visuelles irrévérencieuses ? Quelles questions méthodologiques sont soulevées par les telles images parodiques – images que la recherche tend souvent à vouloir rapprocher d'une performance scénique ou d'une source littéraire perdue ?

Les articles rassemblés dans le présent numéro de *Camenae* visent à examiner différents exemples de poèmes, d'*ecphraseis* et d'œuvres d'arts irrévérencieuses qui auraient été composés sous la protection du prince ou du moins pour des personnages puissants ou des élites locales. Il s'agira notamment de poser, de manière très ouverte, la question des formes que l'irrévérence a pu prendre dans les arts figurés. Plusieurs contributions étudient des images dont la dimension humoristique est parfois évidente, encore aujourd'hui, mais pour lesquelles les intentions de la commande sont plus difficiles à cerner ou n'ont été que peu interrogées. Parmi ces œuvres irrévérencieuses, on retrouve des scènes scatologiques insérées dans un contexte inattendu, ou des iconographies qui proposent une version inédite, parodique ou obscène d'un épisode mythologique.

Marlène Nazarian analyse les scènes érotiques ou scatologiques qui figurent dans les décors peints des tombes aristocratiques étrusques. Les scènes érotiques pourraient avoir une signification vitaliste ou renvoyer à des mises en scène orgiaques à caractère rituel et peut-être aux *realia* des jeux scéniques

¹ Cette journée a été organisée avec le soutien du labex *Les Passés dans le présent* et l'UMR 7041 ArScAn. Je remercie V. Leroux d'avoir accepté d'accueillir ces actes dans la revue *Camenae*.

² Plusieurs pistes pour l'analyse des poèmes irrévérencieux sont par exemple explorées dans le volume édité par B. Delignon et Y. Roman (*Le poète irrévérencieux*, Lyon, 2009).

accompagnant le rituel funéraire. La fonction apotropaïque de ces scènes obscènes semble confirmée par leur position liminaire au sein du décor funéraire.

Examinant des cas de vases peints mais aussi de figurines en terre cuite découvertes dans des tombes, Florence Le Bars s'interroge sur les fonctions éventuelles de ces objets avant leur dépôt dans la tombe, et notamment dans le cadre du banquet. Les scènes scatologiques et les scènes parodiques qui jouent sur un répertoire mythologique bien connu du théâtre grec sont parfois difficiles à comprendre, parce qu'elles renvoient à des jeux de mots ou proverbes ou encore à des performances théâtrales dont nous ignorons presque tout. Le détournement parodique est dès lors, pour le commanditaire ou le destinataire de l'œuvre, l'un des moyens de démontrer sa culture et son érudition. Enfin, l'une des fonctions possibles des images parodiques pourrait être d'ordre religieux, certains cultes à mystères intégrant des images ou propos burlesques.

Claude Pouzadoux étudie quant à elle une représentation d'Héra enchaînée sur le trône offert par Héphaïstos. L'image conçue par le Peintre d'Arpi (IV^e siècle av. J.-C.) montre Héra réduite à l'impuissance, dans un moment de crise du pouvoir divin ; Héphaïstos, représenté sous forme caricaturale comme un nain, se joue ici de l'autorité divine, mais la scène irrévérencieuse ne viserait-elle pas à mieux célébrer le pouvoir du dieu Dionysos, véritable artisan de la libération de la reine ? Dans ces trois contributions, l'analyse des contextes et particulièrement du contexte funéraire est fondamentale : selon quelles modalités peut-on rire dans la tombe ? Quel rôle jouent ces images dans la commémoration du défunt ou dans le dernier hommage qu'entend lui rendre la communauté des vivants ?

La contribution d'Évelyne Prioux s'attache à des œuvres irrévérencieuses des IV^e et III^e siècles décrites par des sources littéraires plus tardives ou dans des fragments transmis par tradition indirecte : portrait du général Timothéos endormi, *symplegma* de la reine Stratonice et d'un pêcheur, Héra faisant une fellation à Zeus, cénacle de poètes buvant le vomi d'Homère, *Calomnie* d'Apelle. Il s'agit de peintures de chevalet présentant un rapport avec le pouvoir et reposant sur la lecture à clé d'une scène mythologique ou sur des procédés allégoriques. Du fait du caractère tardif des sources qui évoquent ces peintures, du caractère scandaleux de leur contenu et de l'absence de documents archéologiques permettant d'étayer le témoignage des sources littéraires, de nombreux savants ont mis en doute l'existence de ces peintures, les faisant basculer du côté de la fiction ou postulant un malentendu sur leur contenu. Le nombre même de ces témoignages épars qui évoquent une série d'œuvres scandaleuses réalisées à l'échelle d'un siècle environ tend toutefois à leur donner une certaine crédibilité ; la comparaison avec des fragments poétiques contemporains étaye elle aussi le témoignage des sources littéraires tardives et met en évidence le fait que le pouvoir lagide protégeait et encourageait, dans certains cas et sous certaines conditions, des formes d'irrévérence.

Des problèmes similaires sont soulevés par une description de tableau rédigée quinze siècles plus tard : l'écphrasis du portrait d'Andronic I^{er} Comnène que cet usurpateur aurait fait placer au-dessus de la porte nord de l'église des Quarante Martyrs. Stanislas Kuttner-Homs propose une analyse fouillée de la description que l'historien Nicéas Chôniatès livre de cet étrange portrait qui, selon lui, représentait Andronic I^{er} sous les traits d'un « laboureur » tenant à la main une faucille « qui saisissait et capturait au sein de la courbe qu'elle formait un jeune adolescent ». Dans la mesure où Andronic I^{er} s'était emparé du pouvoir après un an d'exercice de la régence au cours duquel il avait fait assassiner le jeune prince Alexis II, les lecteurs de Nicéas ont dans l'ensemble supposé que l'adolescent menacé (ou protégé ?) par la lame recourbée d'Andronic n'était autre qu'Alexis II. Faut-il estimer que l'image apparemment irrévérencieuse qui montre Andronic en « laboureur », dans une posture qui peut suggérer qu'il met à mort (ou protège ?) par une lame recourbée le jeune prince n'a jamais existé, ou qu'elle fait l'objet d'une mélecture (volontaire ?) de la part de Nicéas ? Après un état de la question, S. Kuttner-Homs souligne que, dans la pensée byzantine, le portrait devait, indépendamment des intentions de la commande, nécessairement révéler le caractère de son commanditaire. Destinée à révéler tant le manque de dignité d'Andronic que sa cruauté, la description de Nicéas opérerait donc comme un filtre, en livrant une

vision irrévérencieuse d'un portrait qui ne l'était pas : la recherche de parallèles iconographiques montre que l'image pourrait au contraire avoir été conçue pour célébrer la dévotion du régent qui n'était pas revêtu des habits royaux et qui était peut-être agenouillé devant un médaillon représentant le Christ en buste.

Une autre partie des contributions de cette journée d'études s'interroge aussi sur la place des arts visuels, et éventuellement de l'art officiel, dans la construction d'une irrévérence en poésie. Certains travaux récents ont pu montrer la manière dont certains poètes, et particulièrement Ovide, avaient fait allusion, dans leurs œuvres, à des œuvres et portraits officiels et pouvaient proposer, par les mots, une lecture subversive ou ambiguë d'images qui ne l'étaient pas³. Maud Pfaff-Reydellet pose un regard nuancé sur les *ephraseis* ovidiennes, en montrant comme le poète, tout en ménageant une distance critique dans sa présentation des monuments augustéens, donne aussi à voir l'efficacité de la construction du discours impérial.

Étudiant les sources alexandrines de l'épisode de Pygmalion au chant X des *Métamorphoses*, Florence Klein montre à quel point le même Ovide « sait nous suggérer toute la subjectivité de l'irrévérence et la difficulté de dire clairement si, face à une œuvre qui nous semble légèrement impertinente ou franchement licencieuse, l'irrévérence ne se situe pas tout autant dans l'œil du spectateur ou du lecteur que dans l'esprit du créateur ». L'épisode entier joue en effet sur des références à des amours illicites et à des formes d'incestes : sont évoquées les amours de Pygmalion et de sa création, mais aussi celles de l'arrière-petite fille supposée de Pygmalion, Myrrha, mère d'Adonis, qui s'éprit de son père Cinyras et donna naissance au bel Adonis. L'épisode d'Adonis propose, pour finir, une ultime variation sur le thème de l'inceste : le poème dit la ressemblance entre Adonis et les représentations peintes des Amours ; aussi, quand Aphrodite s'éprend d'Adonis, elle commet à son tour un quasi-inceste. Mais, comme le montre F. Klein, Ovide joue aussi sur la connaissance que ses lecteurs pouvaient avoir de l'un de ses modèles alexandrins, l'*Idylle* 15 de Théocrite, évocation du mariage d'Adonis et d'Aphrodite sans doute composée à la cour d'Alexandrie, avec, en arrière-plan, les noces incestueuses de Ptolémée II et de sa sœur-épouse Arsinoé II que plusieurs poètes, dont Théocrite, cherchèrent à légitimer en la comparant aux incestes unissant les dieux. Selon F. Klein, Ovide nous proposerait ici une relecture irrévérencieuse du poème de Théocrite.

Enfin, l'irrévérence supposée d'un texte ou d'une description peut résulter du manque de sources ou du peu de détails fournis par un auteur qui cherche à évoquer des faits fâcheux avec délicatesse. Dans ce cas, l'ambiguïté même de la parole contrainte par le pouvoir fait obstacle à la compréhension du texte si ce dernier est coupé de son contexte de réception originel. Arianna Gullo rassemble ainsi les sources disponibles au sujet de la mort d'Hypace, proclamé empereur par la foule en 532, lors de la sédition Nika – révolte que Justinien écrasera dans le sang. Le corps d'Hypace aurait été jeté à la mer, mais deux épigrammes de Julien l'Égyptien se présentent sous la forme d'épithètes composées pour l'usurpateur. Elles évoquent un cénotaphe d'Hypace et donc un monument dont l'existence même pourrait paraître problématique dans la Byzance de Justinien. De ce fait, des lectures opposées de ces deux épigrammes ont été défendues par le passé, la majorité des commentateurs estimant qu'il s'agit de poèmes satiriques, tournant en dérision la cruauté de Justinien ; telle n'est pas l'hypothèse de lecture soutenue par A. Gullo qui estime au contraire que les épigrammes procèdent d'une tentative de réhabilitation du défunt qui cherche, dans le même temps, à mettre en évidence la clémence et la magnanimité de Justinien.

³ Voir notamment A. Barchiesi, « Mars Ultor in the Forum Augustum: a verbal monument with a vengeance », *Ovid's Fasti: historical readings at its bimillennium*, G. Herbert-Brown (dir.), Oxford/New York, 2002, p. 1-22 ; J. P. Davis, *Ovid and Augustus. A political reading of Ovid's erotic poems*, Londres, Duckworth, 2006, p. 23 ; F. Klein, « Le *poeta nouus* et le prince : des fragments d'histoire de l'art hellénistique au miroir de la poésie augustéenne », *D'Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, éd. P. Linant de Bellefonds, É. Prioux, A. Rouveret, Rennes, 2016, p. 111-126.