

RÉSUMÉS DES CONTRIBUTIONS

Gérard SIEBERT, *De la cité des images à une imagerie cosmopolite : sur le décor figuré des bols à reliefs hellénistiques*, p. 5-16.

Les bols à reliefs fabriqués ou commercialisés entre la fin du III^e siècle et le milieu du I^{er} siècle dans l'ensemble du monde hellénistique auraient pu constituer un support pour la diffusion des imageries poliades et pour l'instauration d'un nouveau cosmopolitisme iconographique. On constate qu'en Vieille Grèce (cas d'Athènes et d'Argos) et en Macédoine (bols homériques), les mécanismes de la cité des images continuent de fonctionner, même si les messages sont fréquemment brouillés par la technique du moule. Sous l'effet du poinçonnage, d'anciennes scènes ou des groupes de figures éclatent et se mêlent sans souci du sens. Le décor géométrique et floral, «cosmopolite» par définition, l'emporte sur le décor figuré quand les images des mythologies grecques sont devenues inaccessibles aux nouvelles clientèles. Le phénomène se vérifie en Asie-Mineure et au Proche-Orient comme aux confins orientaux, occidentaux et septentrionaux du monde hellénistique.

Lorenzo BRACCESI, *Lo spazio atlantico da Alessandro a Cesare*, p. 17-22.

Come i Greci, in età arcaica, arrivano a Gibilterra ribattendo rotte fenice, così i medesimi Greci, e quindi i Romani, in età ellenistica, penetrano i segreti dello spazio atlantico avventurandosi su rotte poste da sempre sotto il ferreo e geloso controllo di Cartagine. Connessi alle rotte marine e alle vie terrestri che conducono all'Atlantico o alle sue coste settentrionali, Ercole e Ulisse sono i pionieri dell'acquisizione di nuovi orizzonti geografici in epoca ellenistica : emblemi o contrassegni della conquista territoriale in età romana. Da Alessandro a Cesare lo spazio atlantico meglio si definisce, si sottrae al monopolio punico, si iscrive in una nuova geografia di conquista, si insinua – tramite il riciclaggio di vecchie e rassicuranti leggende – nell'immaginario collettivo della cultura occidentale.

Jean TRINQUIER, *La partie éthiopienne de la mosaïque Barberini : une proposition de lecture*, p. 23-60.

P. G. P. Meyboom et F. Burkhalter ont montré que la mosaïque Barberini de Palestrina n'était pas seulement une représentation pittoresque de l'Égypte au moment de la crue, mais qu'elle donnait également à voir les festivités qui accompagnaient dans la religion égyptienne la crue du grand fleuve. Le présent article étend cette lecture «égyptienne» et religieuse du document à la partie éthiopienne de la mosaïque, en proposant de reconnaître dans l'Éthiopie figurée sur la mosaïque à la fois la terre lointaine et exotique sur laquelle s'étend la souveraineté d'Isis et un paysage primordial ambivalent, source de toute régénération, mais aussi refuge des forces hostiles de l'antécréation, qui doivent être tenues à distance de l'Égypte. Cette hypothèse permet une lecture unitaire de la mosaïque, qui donne à voir, dans un langage figuratif qui est grec, la conception égyptienne de la Crue.

Isabelle HAIRY, *Pharos, L'Égypte et Platon*, p. 61-89.

À Alexandrie, en Égypte, à la pointe est de l'île parallèle au littoral, les premiers Ptolémées édifièrent le fameux Phare à l'entrée du Grand Port. À sa fonction de tour-signal guidant la marche des navires jusqu'à la métropole antique, s'ajoutait celle de lieu de propagande et de culte royal. Telles sont les premières conclusions de l'analyse des vestiges archéologiques du site sous-marin situé au pied du fort Qaitbay. Au travers des monuments restitués à partir des fragments immergés, se dessinent certains événements qui se sont déroulés en ce lieu ainsi qu'une image de Pharos qui offre une nouvelle lecture des mythes qui l'ont entouré après sa disparition. L'étude de ces monuments permet de traduire une silhouette théorique de Pharos, où le parti architectural fait appel à la philosophie platonicienne et à la géométrie plane d'Euclide, dans un système de mesure issu de la décade des Pythagoriciens ; l'objectif final : la création de l'«être parfait».

Anton BAMMER, *L'architecture hellénistique en Asie mineure et ses concepts rétrospectifs et anticipants*, p. 91-101.

L'architecture hellénistique en Asie mineure a d'une part, un concept géométrique du plan et des ornements, d'autre part une relation avec les harmonies musicales. Un fragment de méandre retrouvé indique que la reconstruction d'un socle avec méandre semble être correcte. Le dernier exemple de la renaissance ionienne, l'autel de Pergame, est peut-être le modèle d'un bâtiment romain au voisinage de l'Artémision d'Éphèse. Ce bâtiment dans la forme d'un autel avec un grand escalier de l'Est pourrait avoir été le lieu original des reliefs d'un monument appelé monument des Parthes, trouvé en 1900 près de la bibliothèque de Celsus. L'empire romain avait certainement intérêt à s'installer près du fameux sanctuaire d'Artemis.

Anne JACQUEMIN, *Étoliens, Antigonides et Attalides à Delphes : de l'utilité de l'histoire et du mythe quand il s'agit d'occuper l'espace et d'affirmer son pouvoir*, p. 103-111.

Les stratégies utilisées à l'époque hellénistique par les différents pouvoirs qui ont cherché à être présents dans le «sanctuaire commun» de Delphes, par le biais de la cité ou de l'Amphictionie, s'inscrivent dans la suite des pratiques de mise en scène des antagonismes développées par les cités grecques depuis le V^e siècle, même si l'histoire contemporaine tend à y occuper une place plus importante que l'histoire mythique. Avec le *Koinon* étolien, les rois de Macédoine et de Pergame ont ainsi voulu se présenter et être représentés comme les défenseurs du sanctuaire d'Apollon Pythien, en exprimant leurs actions concrètes en faveur du dieu, sous forme textuelle ou figurée, ou en les transposant dans l'univers héroïque des ancêtres.

Markus KOHL, *Architecture, sculpture, espace. Essai de caractérisation de l'aménagement du cadre urbain hellénistique : Mont Athos, Alexandrie, Pergame*, p. 113-126.

En partant du fameux projet de création urbanistique que Deinocrates avait proposé à Alexandre le Grand, et qui jusqu'ici a été toujours considéré isolément, j'examine d'autres créations urbaines de l'époque hellénistique, tels qu'Alexandrie, Séleucie et Apamée qui sera plus tard nommé Zeugma, et Pergame. L'interaction entre la topographie naturelle d'un site, sa topographie religieuse et politique marquée par des grands ensembles édilitaires et sculpturaux ainsi que son réseau viaire est appréciée. Le postulat selon lequel les Grecs auraient montré une attitude différente dans la relation entre architecture, sculpture et topographie que les Romains – les premiers tributaires de la topographie du site, les seconds soumettant la topographie à leurs constructions – est infirmé. Il s'agit dans tous les cas de réalisations beaucoup plus

complexes qui renvoient à la représentation et à l'approbation du monde dont participe l'habitant.

François QUEYREL, *L'image en contexte : une nouvelle interprétation de la frise de la gigantomachie du Grand Autel de Pergame*, p. 127-138.

La Gigantomachie du Grand Autel de Pergame offre le paradigme d'une allégorie où les allusions à une victoire de l'hellénisme sur la barbarie ont été commentées à maintes reprises. La question est ici abordée sous un angle nouveau. Il convient en effet de voir la frise dans son contexte topographique. Les dieux qui luttent contre les Géants en un combat victorieux incarnent l'ordre du cosmos que les Géants menacent sans pouvoir le subvertir. Mais ils sont aussi les dieux de Pergame, les dieux de la cité capitale et résidence des Attalides. En voyant la représentation de certaines divinités sur la frise, le spectateur antique voyait aussi leur sanctuaire à proximité. On peut établir un certain nombre de relations topographiques qui ont été jusqu'à présent méconnues.

Maria Josè STRAZZULLA, *L'uso delle immagini nell'edilizia pubblica dell'ellenismo a Roma e nel mondo etrusco-italico*, p. 139-161.

Il contributo affronta alcuni temi della cultura figurativa di età ellenistica a Roma, in Etruria e nei territori italici, attraverso il riesame dei resti delle decorazioni templari. La scarsità della documentazione di Roma non deve trarre in inganno, perché la metropoli, già nel IV secolo a.C., rappresenta il centro dove più attivamente è attestata la costruzione di edifici sacri, con la conseguente presenza di officine in grado di rispondere a una domanda continuativa. I documenti, molto più abbondanti, del territorio etrusco rivelano una predilezione per una scelta di temi legati alle storie locali, come nel caso di Telamone, mentre nei territori romanizzati si affermano spesso cicli legati alla saga troiana, in linea con la coeva produzione letteraria dei tragici latini. Le decorazioni templari, nel corso del II secolo a.C. si affermano anche nei territori italici, spesso con tematiche di grande respiro (celtomachie, gigantomachie) che denotano l'aspirazione a rapportare la propria storia locale ai grandi problemi politici di respiro internazionale.

Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, *L'image de Ptolémée devant Alexandrie*, p. 163-176.

Les fouilles sous-marines menées par le Centre d'études alexandrines (CEA-CNRS) sur le site de Qaitbay ont permis de découvrir et de remonter partiellement les fragments de huit statues colossales, masculines et féminines, d'époque hellénistique. Les deux statues les plus hautes représentent un couple royal : le roi-pharaon porte la double couronne de Haute et de Basse Égypte, mais aussi le diadème des princes hellé-

nistiques; la reine est figurée en Isis. Placées au pied du Phare, ces statues participaient évidemment de la propagande royale des Lagides, maîtres grecs de toute l'Égypte et s'affirmant tels à l'entrée maritime de leur capitale. Si les représentations sont de type égyptien, les hautes bases sur lesquelles elles sont érigées sont grecques et portent un couronnement qui permet de mieux comprendre leur valeur. La date de ces statues et l'identité du couple royal représenté sont débattues. Nous fondant sur une série d'indices, nous proposons d'y reconnaître Ptolémée I^{er} et son épouse, la reine Bérénice I^{ère}, les Dieux Sauveurs mentionnés par l'inscription dédicatoire.

Jutta MEISCHNER, *Antiochos V. und Antiochos VI. : Legitimationshilfen an Bildnissen von Kinderkönigen*, p. 177-184.

Es werden zwei Porträtköpfe von Kinderkönigen diskutiert und identifiziert. Der in Mersin (Abb. 7-10) ist 15 cm hoch und trägt die Königsbinde. Der in Antakya (Abb. 1 und 2) zeichnet sich durch 1 ½ fache Lebensgröße aus. Schädel und Nacken sind an ihm abgeplattet; R. Fleischer rekonstruierte hier eine Elefanten-Exuvie, wie sie für Antiochos IV. nachgewiesen ist. Ein physiognomischer Vergleich mit dessen Porträt in Berlin führt zur Zuweisung des Antiochener kolossalen Königsporträts an dessen Sohn Antiochos V. Stirnfalten und stämmiger Hals werten das jugendliche Gesicht als Königsporträt auf. Charakteristikum des Mersiner Miniaturkopfes ist sein langes, unordentliches Lockenhaar. Seine Benennung mit Ariarathes IX. (Abb. 11 und 12) durch W. Etterich wird aufgrund des zarten Gesichts mit kleinen Augen sowie der ungepflegten, enger am Hals anliegenden Locken abgelehnt. Das in wenige wulstige Windungen gelegte, nicht wie bei Ariarathes symmetrisch geordnete Lockenhaar, wie auch die schwammig gedunsene Gesichtsbildung führen zu einer an Diodotos Tryphon orientierten Deutung auf den fünfjährigen Antiochos VI., dessen Vormund und Usurparator Diodotos war. Dieser zwingt sein eigenes Erscheinungsbild (Abb. 6) dem legitimen Kinderkönig auf und identifiziert sich auf diese Weise mit der seleukidischen Dynastie.

Claude ROLLEY, *Attributs et iconographie : un enfant royal à Agde?*, p. 185-191.

L'a. examine l'une des statues en bronze les plus remarquables de la cargaison antique trouvée en 2001 au large d'Agde et maintenant exposée au Musée de l'Éphèbe. Il s'agit de la statue d'un jeune garçon représenté vraisemblablement dans sa sixième année.

Se situant par approximation stylistique entre le «jockey» de l'Artémision et l'Éros de Mahdia, la statue est attribuable à la dernière partie de l'époque hellénistique. L'analyse minutieuse des vêtements (dont la chlamyde militaire macédonienne), de l'arrangement de la coiffure et de ses ornements (une bandelette axiale gravée d'un foudre) laisse penser que la re-

présentation de l'enfant entend évoquer Alexandre. Par ailleurs les traits du visage (le traitement des yeux avec des fentes qui semblent reproduire les traits de kohl des reines égyptiennes), le percement des oreilles destinées à porter des boucles, comme Harpocrate, sont autant de particularités évoquant l'Égypte.

Le récit de Plutarque illustrant la cérémonie d'intronisation et de légitimation dynastique de Césarion et des enfants d'Antoine et Cléopâtre, en 34 a.C., fournit comme un commentaire susceptible de définir l'arrière plan historique de la statue d'Agde. D'autant qu'elle n'est pas isolée, mais se compare pertinemment à deux statues de garçons trouvées en Basse Égypte, maintenant exposées aux Musées de Baltimore et de New York. Il s'agit là aussi certainement d'«enfants royaux» représentés avec la tiare, en souverains orientaux. Un détail de fabrication, commun à la statue d'Agde et à celle de Baltimore, confirme l'origine supposée de l'atelier.

L'enfant d'Agde pourrait représenter Césarion en 41 a.C., au moment de l'entrevue d'Antoine et Cléopâtre à Tarse.

Didier PRALON, *L'hymne à Zeus de Cléanthe*, p. 193-203.

L'hymne à Zeus de Cléanthe s'inscrit dans l'ensemble des *compendia* philosophiques attestés à l'époque hellénistique (*Lettre VII* de Platon, *Lettres d'Épicure*, etc.). Il présente la double particularité d'être un jeu poétique, célébrant Zeus à la façon des hymnes épiques et un gryphe littéraire, entremêlant au fil des vers les allusions à la tradition philosophique antérieure, notamment héraclitéenne. Seule une étude minutieuse de détail permet d'en dégager, par delà l'image d'un ordre cosmique unitaire, rationnel et légitime, les nuances ou les écarts que suggère tel vocable ou telle formulation. Sous le tableau éthique se profile la cohérence et la variété d'un système, apparemment, mais seulement en apparence contraignant.

Françoise-Hélène MASSA-PAIRAULT, *L'interprétation des frises du Grand Autel de Pergame et des stylopinakia de Cyzique : quelques problèmes*, p. 205-221.

En se fondant sur des exemples empruntés aux frises de la Gigantomachie et de Télèphe, appartenant au Grand Autel de Pergame, en considérant aussi les *stylopinakia* du temple d'Apollônios à Cyzique, ce rapport tente de donner un aperçu de la richesse et de la complexité des images de Pergame, analysées sous trois aspects principaux : comme microcosmes pertinents à l'art de la définition et de l'*hyponoia*; comme traductions de faits cosmographiques ou astronomiques; comme expressions de faits politiques et moraux.

L'image est le réceptacle de la multiplicité et de l'intrication des signes du discours (comme le démontrent la conception plastique de certains person-

nages de la Gigantomachie ou de certaines scènes de la frise de Téléphe). Elle ne se conçoit pas sans l'épigramme qui définit ultérieurement la représentation (comme à Cyzique) ou l'épigraphe qui nomme les personnes et les agents du cosmos (Gigantomachie).

L'image se forme également en vertu de l'hypothèse scientifique ou cosmographique qui la fonde en vérité (ainsi l'importance du calendrier est évidente à Cyzique ou pour la frise de la Gigantomachie) et qui entraîne aussi une conversion de personnages ou de scènes mythologiques en forces de la nature ou en manifestations de la vie du cosmos.

Quant à l'expression de faits politiques et moraux, elle tient au statut théâtral des légendes et des héros. *L'hyponoia* peut conduire à la satire et à la doctrine morale dans une représentation qui sert l'idéologie de la *basileia* (à Pergame comme à Cyzique). En outre, l'expression de faits politiques et moraux peut converger avec celle d'hypothèses cosmologiques. Ainsi les images à Pergame ne sont pas des fictions mais se veulent une tentative d'énoncer toute la réalité du monde, principalement dans la perspective de la philosophie stoïcienne.

Mary-Anne ZAGDOUN, *Esthétique stoïcienne et art hellénistique*, p. 223-232.

L'esthétique stoïcienne conduit au réalisme, parce qu'elle confond art et nature. On peut mettre en parallèle cette esthétique avec une tendance réaliste et moraliste de l'art hellénistique. L'art magnifie le beau, mais aussi le laid qui est dans l'ordre des choses. L'esthétique stoïcienne fait aussi une grande place à l'imaginaire qui se développe en marge de sa théorie de la représentation. Dans le domaine de la critique, le stoïcisme favorise l'*ekphrasis*. Dans le domaine de l'art, les rinceaux animés et les figures grotesques correspondent bien à cet aspect de l'esthétique stoïcienne. Enfin, les Stoïciens ont encouragé l'art, comme introduction à la vie philosophique et à la sagesse. Ils ont créé une « grille de lecture » et favorisé les représentations allégoriques. L'esthétique stoïcienne paraît comme le miroir de l'art hellénistique, mais il est plus difficile de relever une influence directe de la philosophie stoïcienne sur l'art de son temps.

Évelyne PRIoux, *Entre critique littéraire et critique d'art : l'épigramme de Posidippe sur le portrait de Philittas de Cos* (*P. Mil. Vogl. VIII, 309, col. X, 16-25*), p. 233-245.

L'a. propose de replacer les nouvelles épigrammes de Posidippe dans le contexte d'un discours sur la modernité en art. Dans la présentation de Posidippe, l'« art nouveau » correspond à l'art des contemporains d'Alexandre et de leurs disciples, tandis que l'« art ancien » renvoie à l'œuvre des artistes de l'époque archaïque et de l'époque classique. Pour définir les caractéristiques de l'art nouveau, Posidippe multiplie les effets d'intertextualité et subvertit des formules empruntées à des traités théoriques (*Canon* de Polyclète, traités de Xénocrate). Ces textes prennent également un relief particulier si on les analyse à la lumière de l'*agôn* des *Grenouilles* où Aristophane oppose l'œuvre d'Euripide, le nouveau tragique, à celle d'Éschyle, l'ancien tragique. L'analyse du texte de Posidippe permet ainsi de reconstituer l'un des chaînons manquants de l'histoire de la critique d'art et de la critique littéraire anciennes.

Gilles SAURON, *L'actualité des Bacchantes d'Euripide dans les conflits idéologiques de la fin de l'époque hellénistique*, p. 247-259.

Euripide a été un des auteurs les plus en vogue à l'époque hellénistique. Ses *Bacchantes* ont connu une diffusion très importante, autant en raison de la popularité de Dionysos, particulièrement adapté à la sensibilité religieuse de l'époque, que pour des raisons politiques, étant donné l'utilisation idéologique que les monarchies faisaient de la figure d'un dieu porteur de joie et de paix. La pièce même des *Bacchantes* intervient probablement dans l'épisode qui oppose Ptolémée Aulète au philosophe platonicien Démétrios, et certainement dans la fin tragique de Crassus. L'attitude de refus de la religion dionysiaque de la part du roi Penthée mis en scène par Euripide a marqué durablement les esprits : l'iconographie dionysiaque au I^{er} siècle avant J.-C. dans des contextes romains tourne autour de gestes d'accueil (le comédien sur les reliefs « d'Icarios » ou de la Théoxénie) ou de refus (la « Donna atterrita » de la mégalographie de la villa des Mystères). Auguste a dû tenir compte de ce contexte, quand il a opposé Apollon à Dionysos comme dieu de l'âge d'or.