

# Aphrodite se mirant au bouclier d'Arès: Transpositions homériques et jeux de matière dans l'épos hellénistique

Sandrine Dubel

► **To cite this version:**

Sandrine Dubel. Aphrodite se mirant au bouclier d'Arès: Transpositions homériques et jeux de matière dans l'épos hellénistique. PRIOUX, Évelyne (dir.); ROUVERET, Agnès (dir.). Métamorphoses du regard ancien, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, 9782821826786. <<http://presses.u-paris10.fr/?p=898>>. <hal-01334695>

**HAL Id: hal-01334695**

**<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01334695>**

Submitted on 21 Jun 2016

**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.

## Aphrodite se mirant au bouclier d'Arès :

### Transpositions homériques et jeux de matière dans l'épos hellénistique

Sandrine Dubel

La présence de la longue description du bouclier ouvragé d'Achille au chant XVIII de *Illiade*, ainsi que son imitation (ou ce que l'Antiquité tient pour tel) par le *Bouclier* du pseudo-Hésiode, font de l'ecphrasis un motif obligé de l'épopée, au même titre que l'invocation à la Muse, le catalogue ou la comparaison développée. La description artistique offre donc à la littérature épique d'époque hellénistique un laboratoire privilégié pour une réflexion sur le genre et un commentaire critique d'Homère : emblématique de la réécriture des modèles archaïques, l'ecphrasis constitue un lieu d'exposition naturel pour des prises de position esthétiques nouvelles<sup>1</sup>. C'est ainsi qu'est substitué, aux armes archaïques, un manteau qui assure le pouvoir de séduction d'un héros engagé dans une sorte d'aristie érotique chez Apollonios de Rhodes (*Les Argonautiques*, I, 721-767), ou bien une coupe en bois, vase à traire emblématique de l'irruption de l'univers bucolique dans l'hexamètre héroïque chez Théocrite (*Idylle I, Thyrsis ou le Chant*, 27-56), ou bien encore une corbeille à fleurs en or chez Moschos (*Europe*, 37-62), dont la facture archaïsante renoue directement avec la polychromie des matières précieuses qui ornent les premiers boucliers.

L'épopée archaïque en effet, où le métal est couleur<sup>2</sup>, représente — ou fonde sur le plan littéraire — une tradition esthétique qui privilégie les effets décoratifs résultant d'une polychromie vive et contrastée, indépendante de la nature du sujet, plutôt que l'obtention de la

---

<sup>1</sup> Pour une synthèse sur l'ecphrasis à l'époque hellénistique, voir Manakidou 1993.

<sup>2</sup> Dubel 2006.

ressemblance par l'emploi de couleurs à l'intensité atténuée<sup>3</sup>. Dans la littérature narrative de l'époque impériale, l'ecphrasis d'artisanat d'art explore plutôt les rapports entre matière (ὕλη) et couleur (χρoιά, χρῶμα), clairement distinguées, pour insister sur la transformation de l'une par l'autre au service de l'ἀλλήθεια<sup>4</sup> : de toute évidence, les techniques du grand art qu'est la peinture influencent la description de ces objets que la tradition littéraire inspirée d'Homère se doit d'attribuer à la toreutique. Nous arrêtant à mi-chemin dans cette pratique particulière de l'ecphrasis, nous nous intéresserons ici à l'écriture des poètes hellénistiques, qui croisent les matériaux et les arts comme ils croisent les genres.

Pour sa description du manteau de Jason, Apollonios de Rhodes procède en deux temps, à la manière de l'ecphrasis archaïque qui commence par énumérer les matériaux constitutifs des deux boucliers supports d'images<sup>5</sup>. Il évoque d'abord le tissu et ses couleurs à l'éclat presque insoutenable, contraste entre le rouge du fond et le pourpre des bords, avant de décrire les sept images (δαίδαλα) brodées sur les lisières :

τῆς μὲν ῥηϊτερόν κεν ἐς ἠέλιον ἀνιόντα  
ὅσσε βάλοις, ἢ κείνο μεταβλέψειας ἔρευδος.  
δῆ γάρ τοι μέσση μὲν ἐρευθῆσσο' ἐτέτυκτο,  
ἄκρα δὲ πορφυρέη πάντη πέλεν· ἐν δ' ἄρ' ἐκάστω  
τέρματι δαίδαλα πολλὰ διακριδὸν εὖ ἐπέπαστο.

« Il serait plus facile de jeter les yeux sur le soleil levant que de tourner son regard sur ce

<sup>3</sup> Ces deux courants dans l'esthétique des couleurs traversent toute l'histoire de l'art antique. On en trouvera une parfaite illustration dans la documentation archéologique récemment livrée par les tombes de Macédoine pour les domaines de la peinture comme de la toreutique : voir Brecolaki 2006, p. 40-42.

<sup>4</sup> Voir en particulier la description de la ceinture de Chariclée dans *Les Ethiopiques* d'Héliodore (III, 4) et la discussion autour des panneaux de bronze de Taxila chez Philostrate (*Vie d'Apollonios de Tyane*, II, 20). Comparer aussi l'ecphrasis du cratère de cristal chez Achille Tatius (*Leucippé et Clitophon*, II, 3) et de la bague de l'héroïne d'Héliodore (*Ethiopiques*, V, 14) avec le traitement de la matière dans l'épigramme lithique (cf. Prioux 2006, p. 131 sqq.).

<sup>5</sup> *Iliade*, XVIII, 474-475 et *Aspis*, 141-143.

rouge : car toute la partie centrale était faite de ce rouge, tandis que la bordure, partout, était pourpre. Et sur chaque bord plusieurs motifs avaient été brodés, distinctement, avec art. » (I, 725-729, texte établi par F. VIAN, C.U.F, 1976)

Ces vers amplifient la formule homérique *δίπλακα πορφυρέην* « manteau double de pourpre », en substituant deux couleurs<sup>6</sup> relevant d'une gamme chromatique proche<sup>7</sup> à la polychromie contrastée des matériaux archaïques, mais l'insistance sur l'éclat héroïque de l'objet est la même : la comparaison solaire, outre qu'elle suggère par analogie une forme semi-circulaire, fait écho au premier motif, astral, du bouclier d'Achille<sup>8</sup>. La couleur est ici érigée en un centre d'intérêt à part entière et traitée comme l'est, chez Homère, le métal : l'expression *μέσση... έρευθήσση' έτέτυκτο* (727) rappelle tout à fait les formules du type *χρυσοῖο τέτυκτο*<sup>9</sup> ; en même temps, l'étoffe opère à la manière des fonds de couleur soutenue de la peinture, sur lesquels viennent se détacher les figures.

Après ce début flamboyant, la couleur se fait discrète dans la description des motifs : le manteau de Jason se distingue donc nettement d'un objet comme la balle promise par Aphrodite à Eros (*Argonautiques*, III, 131-142), constituée d'anneaux d'or et d'un méandre de cyanos, en un

<sup>6</sup> Il faut sous-entendre le substantif *χλαῖνα*, un manteau de laine, ici plié en deux et agrafé sur une épaule ou sur la poitrine, dont la couleur chez Homère, lorsqu'elle est précisée, est toujours — doublement — pourpre : *φοινικέσσα* (*Il.*, X, 133 (Nestor) et *Od.*, XXI, 118 (Télémaque), ou *πορφυρέη* (*Od.*, IV, 115 (Télémaque) et XIX, 225 (Ulysse)). On sait bien que cette *χλαῖνα* est inspirée des seuls tissus figuratifs de *l'Iliade*, ouvrages d'Hélène et d'Andromaque (III, 125-128 et XXII, 440-441), ainsi que de la broche d'Ulysse dans *l'Odyssée*, dont le motif passait chez certains commentateurs antiques pour orner directement le manteau (*Od.*, XIX, 226-231). Sur l'établissement de la formule homérique *δίπλακα πορφυρέην*, voir Rengakos 1993, p. 55. Sur ce manteau dans ses rapports à Homère, voir, dans la bibliographie récente, Cusset 2002, p. 180 *sqq.*, et l'importante étude de Bulloch 2006.

<sup>7</sup> Le terme *έρευθος* renvoie, semble-t-il, à un rouge feu : rare avant l'époque hellénistique, il est particulièrement associé, chez Apollonios comme dans les *Phénomènes* d'Aratos, à l'éclat de la lune ou du soleil. Sur les connotations érotiques symboliques de cette couleur, voir Rose 1985 ; sur le goût d'Apollonios pour les jeux de lumière et les contrastes de couleurs, Phinney 1966.

<sup>8</sup> Le motif de l'éclat solaire des étoffes pourpres est récurrent, voir par exemple les jeux de lumière notés par Philostrate l'Ancien lorsqu'il décrit la chlamyde d'un jeune chasseur (*Imagines*, I, 28, 4), ou encore Valerius Flaccus, *Argonautiques*, I, 427-8 (chlamyde des Dioscures), ou bien le *Fragment orphique* 238. Sur l'éclat des étoffes chez Homère, voir notamment Handschur 1970, p. 118-120, et Shelmerdine 1995.

<sup>9</sup> *Od.*, XIX, 226 (broche d'Ulysse) ; cf. *Il.*, XVIII, 574 (troupeau sur le bouclier).

contraste typiquement homérique. Comme son modèle, Apollonios distingue donc bien l'emploi des matériaux précieux et le travail figuratif, ainsi répartis sur deux objets différents. Mais ce qui frappe surtout dans les touches chromatiques qui apparaissent sur le manteau, c'est qu'elles ont pour unique fonction d'imiter le métal : seules les trois premières scènes comportent une indication de couleur<sup>10</sup>, laquelle concerne trois objets, trois détails emblématiques de l'activité figurée, les « marteaux de fer » des Cyclopes (*σιδηρείης / σφύρησιν*, 733-734), la « phormynx en or » d'Amphion (*χρυσέη φόρμιγγι / λιγαίνων*, 740), et le « bouclier de bronze » dans lequel se mire Aphrodite (*χαλκείη /... ἐν ἀσπίδι*, 746). Les notations de matière constitutives des *daidala* de l'épopée archaïque sont ainsi transposées dans l'univers de la représentation, et réservées à trois objets étroitement liés à l'ecphrasis homérique et de nature métapoétique, du bouclier lui-même (*ἀσπίδι*) et des outils de sa fabrication (*σφύρησιν*) à son ornementation (*φόρμιγγι*)<sup>11</sup>.

La première vignette est à cet égard exemplaire, qui représente précisément une forge et la fabrication proprement métallurgique du foudre de Zeus, feu dans le feu :

*Ἐν μὲν ἔσαν Κύκλωπες ἐπ' ἀφθίτῳ ἥμενοι ἔργῳ,  
Ζηνὶ κεραυνὸν ἀνακτι πονεύμενοι: ὅς τόνον ἦδη  
παμφαίνων ἐτέτυκτο, μιῆς δ' ἔτι δεύετο μούνον  
ἀκτῖνος, τὴν οἶδε σιδηρείης ἐλάασκον  
σφύρησιν, μαλεροῖο πυρὸς ζείουσαν ἀυτμήν.*

<sup>10</sup> On ne trouve plus aucune notation de matière ou de couleur dans les quatre vignettes qui complètent l'ecphrasis, pas même sur le voile de Léto, qui permettait un jeu iconique, ou à propos de la toison du fameux bélier. Seule une allusion est faite à la représentation du sang, mais sans précision chromatique : *τῶν δ' αἵματι δεύετο λειμῶν ἐρσῆεις*, « la prairie ruisselait humide de leur sang » (v. 750-751) — ce qu'Apollonios retient, c'est la substitution du sang à la rosée : sur la question de la représentation plastique de l'eau et de l'humide, voir Shapiro 1980, p. 282-283. La tradition de l'ecphrasis témoigne d'un intérêt récurrent pour la représentation du sang depuis l'épopée archaïque : cf. *infra* chez Moschos, et Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, II, 22.

<sup>11</sup> L'instrument d'Amphion rassemble les deux phorminx d'or qui ornent les deux boucliers archaïques : cf. *Illiade*, XVIII, 569 (*φόρμιγγι λιγείη*), et *Aspis*, 203 (*χρυσέη φόρμιγγι*). Cet intérêt pour la représentation des objets de métal précieux est très marqué dans la tradition de l'ecphrasis picturale, comme l'attestent les pinces en argent d'Héronidas, propres à tenter les voleurs (*Mimiambes*, IV, *Les Femmes au temple d'Asclépios*, 62-65), ou les très nombreuses notations dans les *Images* des deux Philostrate.

« Sur le manteau, il y avait les Cyclopes assis<sup>12</sup> à leur tâche éternelle, travaillant le foudre pour le souverain Zeus ; celui-ci déjà était presque achevé dans tout son éclat, mais il manquait encore un rayon, un seul, que de leurs marteaux de fer ils étiraient, souffle bouillonnant de feu ardent. » (I, 730-734)

Les Cyclopes sont ici saisis en plein travail, comme Héphaïstos à l'arrivée de Thétis au chant XVIII de *Illiade*<sup>13</sup> : le motif de l'œuvre en cours de fabrication appartient maintenant à l'espace de représentation, l'évocation de la forge s'est déplacée du cadre de l'ecphrasis à son sujet, mais la mise en scène du travail des forgerons reste aussi spectaculaire ; le tissu ne se contente donc pas ici de représenter le métal, le fer des outils, il en représente le travail (les rayons de foudre sont précisément forgés comme peut l'être le métal en fusion<sup>14</sup>). Le jeu de transposition ou de brouillage est accentué par les termes employés, à commencer par le plus-parfait *ἐτέτυκτο* : il s'applique, dans le reste de l'ecphrasis au travail de l'étoffe (v. 727 et 759), mais le verbe *ἐλάασκον*, caractéristique du travail du métal<sup>15</sup>, le fait ici basculer dans l'espace du référent ; de même le terme *ἔργον*, qui désignait le manteau de Jason en ouverture de la description, s'applique ici à l'activité des Cyclopes, sinon même à leur ouvrage.

Apollonios commence donc par représenter le métal qui est absent de la forge d'Héphaïstos au chant XVIII de *Illiade*, précisément celui dont le travail sert de modèle à la mise en scène du

---

<sup>12</sup> La tendance de certains éditeurs est de neutraliser le sens du participe *ἕμμενοι*, pour en faire un simple équivalent de *εἶναι*, mais il faut sans doute garder au verbe sa valeur plastique, puisque les représentations nous montrent que le travail du fer pouvait se faire assis : *D-S*, s.v. *Ferrum*, fig. 2698 ; voir aussi *LGRM*, II. 1676 sq., s.v. « *Kyklopen* », fig. 2. Voir F. VIAN, éd. CUF, *ad loc.*

<sup>13</sup> Il manque un rayon au foudre de Zeus comme il manque encore les poignées des trépieds qu'est en train de réaliser Héphaïstos (*Illiade*, XVIII, 379-380).

<sup>14</sup> Sur l'intérêt majeur que les artistes témoignent, depuis la fin du V<sup>e</sup> siècle, pour la représentation des sources et des effets de lumière, foyers, torches, foudre, etc. (cf. *PLIN. NH*, XXXV, 143 ; 138 ; 78 ; 92 et 96 ; 60), voir Rouveret 1975, p. 601 n. 3.

<sup>15</sup> Cet emploi technique est souligné par l'association du verbe avec le marteau, *σφύρα* (cf. l'adjectif *σφυρήλατος*), un outil appartenant en propre au *χαλκεύς* si l'on en croit la description de *l'Odyssée* : « Le bronzier arriva avec les outils de bronze qui lui permettent de faire la preuve de son art (*ὄπλα ... χαλκήϊα, πείρατα τέχνης*), l'enclume, le marteau (*σφύρα*) et la pince bien ouvragée. » (*Od.*, III, 432-434 : seule occurrence du terme chez Homère).

dieu chez Homère : il remet en quelque sorte le fer à sa place<sup>16</sup>.

Mais c'est surtout le « bouclier de bronze » (v. 746) détourné par Aphrodite qui retient l'attention :

Ἐξείης δ' ἤσκητο βαθυπλόκαμος Κυθήρεια  
Ἄρεος ὀχμάζουσα θοὸν σάκος: [...]   
τὸ δ' ἀντίον ἀτρεκέες αὖτως  
χαλκείῃ δείκηλον ἐν ἀσπίδι φαίνεται' ἰδέσθαι.

« Ensuite il y avait, exécutée avec art<sup>17</sup>, Cythérée aux boucles épaisses, tenant fermement le bouclier agile d'Arès. [...] Face à elle, très exacte, sur le bronze du bouclier, son image se donnait à voir. » (I, 742-746)

De la même façon que le bouclier d'Achille est devenu l'étoffe d'un manteau, le bronze d'Arès n'est qu'un effet du travail de broderie ou de tissage. La pièce d'armement est détournée en objet de toilette<sup>18</sup> ; son épisème, en place d'un terrifiant gorgonéion, présente le visage de la déesse de la beauté : le motif héroïque a été systématiquement détourné en motif érotique, et ce « bouclier de bronze » n'est plus ni bouclier ni bronze. L'objet qui servait de support à l'ecphrasis archaïque est ici devenu l'ornement d'un nouveau support, un manteau, où il continue d'ailleurs à générer des images, en l'occurrence le reflet d'Aphrodite — un joli symbole du travail de

---

<sup>16</sup> Sur le fer, qui n'est jamais un métal décoratif chez Homère, voir Gray 1954

<sup>17</sup> Sur le choix du verbe ἤσκητο, qui évoque inmanquablement le dernier motif du bouclier d'Achille (le χορός semblable à celui exécuté par Dédale pour la καλλιπλοκάμω Ἀριάδνη, II., XVIII, 590 sqq.), voir *infra* à propos de Moschos. Sur l'importance de la figure d'Ariadne dans cette ecphrasis et l'ensemble de l'épisode lemnien, voir Bulloch, art. cité.

<sup>18</sup> Voir Zanker 2004, p. 55 sqq., qui souligne, avec d'autres, le caractère sculptural de cette Aphrodite. Sur l'appartenance quasi exclusive du miroir à l'univers féminin et érotique, McCarthy 1989, p. 167 et n.11, avec bibliographie, et 176 sq. ; voir aussi Balensiefen 1990. On sait le rôle qu'a joué l'école d'Alexandrie dans l'histoire de l'optique et de la catoptrique, et les jeux de reflet sont nombreux dans l'art de cette époque : voir notamment Onians 1979, p. 45-46. Par ailleurs plusieurs peintures pompéiennes représentant Thétis chez Héphaïstos transforment le traditionnel bouclier à décoration zodiacale en un bouclier miroir (d'après un original grec de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, peut-être de Théon de Samos : nous retrouvons un modèle pictural) : cf. Shapiro 1980, p. 279.

réécriture opérée par Apollonios.

Au-delà de ces jeux de matière, qui sont autant d'indices du rapport d'Apollonios à son modèle, c'est finalement la couleur flamboyante de l'ouverture qui l'emporte ; la description du manteau de Jason semble plus proche de l'ecphrasis picturale que de la tradition de l'artisanat d'art, au sens où elle se concentre essentiellement sur le sujet et la disposition des figures, tel un dessin, voire prend une dimension quasi sculpturale dans la dernière vignette, où l'on s'attend à entendre le bélier à la toison d'or s'adresser à Phrixos (or la parole est, traditionnellement, ce qui manque à la sculpture) : l'étoffe *πορφυρέη* opère comme les fonds picturaux aux teintes chaudes des peintures de chevalet ou d'architecture, fresques, frises ou métopes.

L'objet choisi par Théocrite à l'imitation des boucliers archaïques est à l'image de son univers bucolique, puisque le chevrier de l'*Idylle* I promet à Thyrsis, en échange de son chant, outre une chèvre, une coupe pour la traire<sup>19</sup> :

καὶ βαδὺ κισσύβιον κεκλυσμένον ἀδεί κηρῶ,  
ἀμφῶες, νεοτευχές, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον.  
τῷ περὶ μὲν χεῖλη μαρύεται ὑψόθι κισσός,  
κισσὸς ἐλιχρύσῃ κεκονιμένος : ἅ δὲ κατ' αὐτὸν  
καρπῶ ἔλιξ εἰλεῖται ἀγαλλομένα κροκόεντι.

« ...ainsi qu'un vase profond, enduit de douce cire, à deux anses, qui vient juste d'être taillé et garde encore l'odeur du ciseau ; à ses lèvres s'enroule, en haut, le lierre, lierre parsemé d'hélichryse, et l'hélix s'y déploie, fièrement parée de sa baie safran. » (I, 27-31, texte établi par A.S.F. Gow)

Le terme *kissubion* fait partie de ces homérismes rares et décoratifs recherchés par les Alexandrins, puisqu'il n'est attesté, chez Homère, que dans l'*Odyssée*, pour désigner la coupe à

---

<sup>19</sup> Sur la représentation d'un univers bas dans une forme noble, voir Zanker 1987, chap. 6, et 2004., p. 14 *sqq.*



boire que possèdent le cyclope Polyphème et le porcher Eumée<sup>20</sup>. Le mot évoque donc un objet rustique, comme le souligne clairement Théocrite lorsqu'il met en évidence l'humble matière dont le vase à traire est fait : il sent bon la cire, sans doute destinée à en réduire la porosité (v. 27), et le bois fraîchement taillé (v. 28). L'insistance sur la substitution du bois aux métaux précieux est d'autant plus sensible que Théocrite vient prendre position, par le jeu de ces détails descriptifs, dans un débat étymologique qui agite à son époque les commentateurs d'Homère et dont on trouve trace chez Athénée<sup>21</sup>.

La coupe de son chevrier est, en effet, désignée sous trois noms différents : *κισσύβιον* au vers 27, *δέπας* aux vers 55 et 149, et *σκύφος* en 143. Si *δέπας* est un terme neutre, en quelque sorte générique, chez Homère, pour désigner toute coupe, qu'elle soit de bois ou d'or<sup>22</sup>, la seule occurrence homérique de *σκύφος* (*Od.*, XIV, 112) est précisément réservée à la coupe d'Eumée, qualifiée de *κισσύβιον* quelques dizaines de vers plus tôt (*Od.*, XIV, 78) : il s'agit bien du même objet, et cela n'a pas échappé à Théocrite. Mais dans la littérature classique, en place du mot *κισσύβιον*, c'est une périphrase du type *σκύφος κισσοῦ* qui s'impose, « la coupe en lierre »<sup>23</sup> : le *kissubion* était donc très souvent compris comme une coupe faite de bois de lierre, étymologie proposée par Néoptolème de Parion et Eumolpe, si l'on en croit Athénée. Pour Nicandre de Colophon au contraire, la coupe aurait plutôt été associée à un don rituel de feuilles de lierre au Zeus de Didyme ; pour d'autres encore, elle tirerait son nom du verbe *χεῖσθαι*, « verser ». Théocrite vient prendre une position nouvelle, semble-t-il, dans le débat : son *kissubion* est bien

---

<sup>20</sup> Respectivement *Od.*, IX, 346 et XIV, 78 = XVI, 52. Le terme *kissubion* ne réapparaît qu'à l'époque hellénistique : on le trouve ainsi chez Callimaque (fr.178, 12 Pfeiffer : *ὀλίγω δ' ἤθετο κισσυβίῳ*) — dans un vers que les scholies de Théocrite attribuent d'ailleurs à Hésiode, ce qui montre combien le mot était senti comme archaïque (Σ Théocrite, *ad loc.* = Hésiode, fr. 393 Merkelbach-West). Le cas n'est pas isolé : il est fréquent que la terminologie homérique des coupes reste extérieure à la langue attique (Cf. A. Letronne, *Œuvres choisies*, série III, vol. I, Paris, 1883, p. 393, cité par Mastrelli 1948, p. 101. Sur ce terme de *kissubion*, voir Dale 1952.

<sup>21</sup> Athénée, *Les Deipnosophistes*, XI, 476f-477e.

<sup>22</sup> On donnera seulement ces deux exemples, le *δέπας...τετυγμένον* qu'Achille purifie avec du soufre, preuve qu'il est en bois, seul exemple homérique d'une coupe de cette matière (*Il.*, XVI, 225), et la fameuse coupe aux colombes de Nestor, *δέπας περικαλλές* (*Il.*, XI, 632).

<sup>23</sup> Par exemple, Euripide, fr. 146 Nauck ou *Cyclope*, v. 390-391.

de bois, il dérive bien de *μισσός*, le lierre, répété aux vers 29 et 30, avec une allitération marquée en *κ* et *ο*, mais le lierre n'est pas tant la matière dont est fait le vase que son motif ornemental dominant<sup>24</sup>.

Ce n'est pas le seul jeu philologique auquel Théocrite se livre. Les vers 29 à 31 évoquent une décoration florale qui est toujours matière à discussion dans la mesure où elle pose un problème de compréhension littérale du texte autant que de reconstitution archéologique<sup>25</sup>. Mais quelle que soit la nature exacte de ces plantes, il est en réalité clair que Théocrite décrit ici en philologue plutôt qu'en botaniste : l'hélice est à son tour prétexte à une dérivation étymologique avec l'expression *ἔλιξ εἰλεῖται*, qui souligne le mouvement de spirale ; or l'insistance sur la racine attire l'attention sur le terme *ἐλιχρύσω* du vers précédent, qui semble ainsi se dédoubler en *ἔλιξ* et *κροκόεντι*, « couleur de safran »<sup>26</sup>, écho souligné par le jeu des sonorités en *κ* et *λ* : le safran est l'équivalent végétal de l'or dont sont faits les objets épiques<sup>27</sup>. Cette transposition semble confirmée par le participe *ἀγαλλομένα*, qui souligne que ces baies sont le produit de l'art (*ἄγαλμα*).

Comme chez Apollonios, l'intérêt pour la couleur se concentre en ouverture de la description, sur un motif faiblement figuratif ; les trois scènes décrites ensuite ne présentent pas de touches chromatiques marquantes : le vieux pêcheur est bien décrit comme *πολιός* (44), mais si le sens premier de cet adjectif est blanc, il semble surtout un signe de l'âge<sup>28</sup>. Et c'est dans la

---

<sup>24</sup> Ce qui est peut-être à l'origine de la notice de POLLUX, *Onomasticon*, VI, 97 : *Τὸ δὲ μισσὸς περιέθρει, ἀφ' οὗ τὸ ὄνομα*, « Il est entouré de lierre, d'où son nom. ».

<sup>25</sup> Sur les problèmes posés par la syntaxe de ces vers (*ἄ* ; *κατ' αὐτὸν* ; *κεκοι(σ)μένος*, etc.) autant que par la nature des plantes évoquées, voir, entre autres, Gallavotti 1966, p. 422 *sq.* ; et surtout Gutzwiller 1986.

<sup>26</sup> Le fruit du lierre est fréquemment peint en jaune dans la peinture sur vase : cf. Gow 1913, p. 220, et, pour les motifs végétaux utilisés dans l'ornementation des vases en général : Gow 1952 b, *ad loc.* Ce motif végétal purement ornemental relève typiquement de l'esthétique hellénistique, qui tend à substituer à la notion de décor ou de *kosmos* celle d'ornement, *καλλώπιμα*, ce que l'on ajoute tout simplement pour embellir : voir Siebert 1978, p. 235.

<sup>27</sup> On se souvient que, chez Homère, les coupes d'Hélène et de Ménélas sont « aux lèvres serties d'or » (*χρυσῶ δ' ἐπὶ χεῖλεα κεκράνται*, *Od.*, IV, 616 = XV, 116). Chez Longus, c'est précisément un *μισσύβιον διάχρυσον* que le vacher Dorcon offre à Chloé en gage d'amour (*Daphnis et Chloé*, I, 15, 3).

<sup>28</sup> Cf. *Iliade*, XXII, 74. Gutzwiller 1991, p. 93, considère néanmoins cet adjectif comme une notation de couleur : « We may dismiss the problem by assuming that the cup is painted. But if we are unwilling to make this unsupported assumption, there remain two ways of accounting for the suggestion of color. It may be attributed to the Homeric manner, or to the imagination of an overly naive character who sees carved figures as living beings. Cette

scène du vignoble que ce silence est le plus frappant, car il contraste avec l'accumulation des matériaux précieux qui caractérise les scènes de vendange des boucliers archaïques<sup>29</sup> : seule l'expression *πυργαίαις σταφυλαῖσι* (46) pourrait désigner une couleur, mais le sens de l'adjectif, donné par tous les manuscrits, nous est inconnu ; le scholiaste le glose par *περκαζούσαις, ώρίμοις* : il peut simplement signifier « mûr, bon à manger ».

Là où les poètes archaïques déployaient la richesse des matériaux dont était fait leur bouclier, Théocrite exhibe donc en ouverture la rusticité de son support<sup>30</sup>, dont la matière interdit la polychromie des incrustations précieuses. Mais ce caractère rustique est relatif : la coupe de Théocrite semble une transposition à l'échelle de l'univers bucolique des magnifiques réalisations de la toreutique alexandrine, laquelle orne d'ailleurs souvent ses coupes en argent de motifs pastoraux<sup>31</sup> : la transposition poétique est inverse<sup>32</sup>.

C'est à la transformation contraire que Moschos se livre dans son petit poème consacré à l'enlèvement d'Europe lorsqu'il fait d'une simple corbeille à fleurs (*ἀνθοδόκον τάλαρον, Europe*, 34) une merveille d'orfèvrerie<sup>33</sup>.

Si les premiers vers de la description (v. 37-42) évoquent non pas la fabrication de l'objet,

---

seconde hypothèse me semble préférable, au sens où l'épithète témoigne ici du réalisme du dessin.

<sup>29</sup> *Iliade*, XVIII, 561-565 et *Aspis*, 293-300.

<sup>30</sup> Ce caractère humble est relayé à l'intérieur des vignettes figuratives par des objets comme le filet du vieux pêcheur (v. 40), la besace (v. 49) ou le piège à sauterelles en jonc du garçonnet (v. 52). Sur la présence de ces thèmes dans l'art de l'époque, voir Fowler 1989.

<sup>31</sup> Cf. Nicosia 1968, 29 *sq.* et planches (coupes de Pompéi). Pour un relevé de thématiques et de procédés de transposition similaires dans la toreutique hellénistique, voir Zanker 2004, p. 14 *sqq.*

<sup>32</sup> Voir *a contrario* ce poème des *Anacreontea*, dont l'auteur réclame à Héphaistos une coupe ornée d'images non pas héroïques mais érotiques et bacchiques, symbole de son rejet de la poésie épique au profit d'une esthétique symposiaque, en harmonie avec l'objet support : « Cisèle pour moi cet argent, Héphaistos, non pour me faire un ensemble d'armes — que sont pour moi les combats ? —, mais une coupe creuse, aussi profonde que possible. [...] Représente-moi des vignes, et des grappes de raisin sur ces vignes, représente le pressoir à vin et, en or, en train de fouler, avec le beau Libérateur, Éros et Bathyllos. » (4 West i).

<sup>33</sup> On se reportera aux éditions commentées de Bühler 1960, Hopkinson 1988 et Campbell 1991.

mais l'histoire de sa transmission, de femme en femme à chaque mariage<sup>34</sup>, on retrouve ensuite le désir caractéristique de l'épopée archaïque d'en exhiber les matières précieuses : l'association des deux procédés homériques de mise en évidence d'un objet, le récit de ses origines et la description de sa facture, confère un caractère archaïque et, par là, une ancienneté héroïque incontestable à la corbeille d'Europe<sup>35</sup>.

Dans cet épyllion, Moschos renoue explicitement avec la tradition archaïque des métaux précieux travaillés par Héphaïstos. Il dote en effet la jeune Europe, au moment où elle part cueillir des fleurs avec ses compagnes, d'un « un panier en or » (*χρύσειον τάλαρον*, v. 37 et 61) ciselé de nombreux motifs « éclatants » racontant l'histoire de son ancêtre Iô (*ἐν τῷ δαίδαλα πολλὰ τετεύχαστο μαρμαίροντα*, v. 43) et qualifié de « remarquable, grande merveille, grand travail d'Héphaïstos » (*θηητόν, μέγα θαῦμα, μέγαν πόνον Ἥφαιστοιο*, v. 38) : l'organisation tripartite du vers, avec l'équivalence de sens qu'elle produit entre le regard et le *θαῦμα* épique attire immédiatement l'attention sur un terme cher à l'esthétique alexandrine, le *πόνος*, lequel signale, comme tous les rappels insistants de sa facture, le caractère naturellement méta-poétique de cette corbeille.

Les deux premiers *δαίδαλα*, la traversée par Iô du détroit auquel elle va donner son nom et son arrivée en Égypte pour la naissance d'Épaphos<sup>36</sup>, sont ainsi réunis en un diptyque par la mention annulaire de l'or<sup>37</sup> :

---

<sup>34</sup> Sur la thématique érotique centrale dans ce poème, voir Gutzwiller 1981, p. 63-73, et Cusset 2001, p. 67-69.

<sup>35</sup> Hopkinson 1988, p. 201 : « This stress on lineage and pedigree provides an interesting parallel with the self-conscious literary ancestry of the ecphrasis itself. ».

<sup>36</sup> Moschos conserve la forme paratactique du catalogue pour décrire les vignettes décoratives de sa corbeille comme si elles étaient autonomes, en un décalage marqué avec l'unité du programme iconographique qui constitue sa grande originalité (l'histoire d'Iô est déclinée de sa fuite permise par le meurtre d'Argos (troisième *daidalon*) à la traversée du Bosphore et sa délivrance en Égypte (deux premiers *daidalon*) ; il renforce par là le caractère archaïsant de son ecphrasis et invite en même temps le lecteur à un travail systématique de déchiffrement et de rétablissement des liens à l'intérieur du poème. Sur ce point et sur le sens de l'ecphrasis dans l'épyllion, voir l'étude classique de Perutelli 1978, et dernièrement Kuhlmann 2004.

<sup>37</sup> Le goût de notre poète pour les jeux annulaires est particulièrement bien mis en évidence par Schmiel 1981, p. 261-266.

Ἐν μὲν ἔην χρυσοῖο τετυγμένη Ἰναχίς Ἰὼ  
 εἰσέτι πόρτις ἐοῦσα, φυὴν δ' οὐκ εἶχε γυναίην·  
 νηχομένη ἰκέλη· κυάνῃ δ' ἐτέτυκτο θάλασσα.  
 φοιταλέη δὲ πόδεσσιν ἐφ' ἄλμυρά βαῖνε κέλεεθα  
 διοῦ δ' ἔστασαν ὑψοῦ ἐπ' ὀφρύσιν αἰγιαλοῖο  
 φῶτες ἀολλήθην, θηεῦντο δὲ ποντοπόρον βοῦν.

« Y avait été figurée en or la fille d'Inachos, Iô. Encore génisse, elle n'avait pas forme de femme ; errante, elle marchait sur les chemins salés comme si elle nageait. La mer avait été figurée couleur de cyanos. Debout sur les deux rives escarpées du bord marin se pressait une foule, et elle regardait la vache qui traversait le détroit. » (44-49)

Ἐν δ' ἦν Ζεὺς Κρονίδης ἐπαφόμενος ἡρέμα χερσὶ  
 πόρτιος Ἰναχίης, τὴν δ' ἐπταπόρω παρὰ Νείλω  
 ἐκ βοῶς εὐκεράοιο πάλιν μετὰμειβε γυναῖκα·  
 ἀργύρεος μὲν ἔην Νείλου ῥόος, ἣ δ' ἄρα πόρτις  
 χαλκείη, χρυσοῦ δὲ τετυγμένος αὐτὸς ἔην Ζεὺς.

« Il y avait Zeus fils de Cronos, qui effleurait doucement de la main la génisse fille d'Inachos, qu'auprès du Nil aux sept bouches, de vache aux belles cornes il changeait de nouveau en femme. D'argent était le cours du Nil, la génisse de bronze, et c'est en or qu'avait été figuré Zeus lui-même. » (50-54).

La matière est ainsi précisée pour elle-même et distinguée à chaque fois de l'énoncé du sujet, sans souci de figuration réaliste. La seule exception en est peut-être le choix des matières pour les deux fonds liquides, qui reprennent des couleurs « littéraires » : l'argent dont est fait le Nil rappelle l'homérique ἀργυροδίνης, « aux tourbillons d'argent<sup>38</sup> », κυάνῃ est une épithète traditionnelle de la mer. La préciosité des métaux est ainsi exhibée dans des effets de polychromie et de contrastes qui rappellent ceux du bouclier d'Achille chez Homère : la figure

<sup>38</sup> Bühler 1960, *ad loc.*

d'Iô se détache en or sur le fond sombre de la mer, l'argent qui figure l'eau du Nil (il n'y a donc pas représentation allégorique du fleuve) fait ressortir l'éclat doré du bronze ensuite utilisé pour la génisse et de l'or, le métal des dieux, pour Zeus.

Le choix de ces matériaux trouve des échos dans le reste de l'épyllion. L'or dont est faite la première représentation d'Iô contribue ainsi à son identification avec Europe. Celle-ci, en effet, est distinguée de ses compagnes par la possession de cette corbeille, à l'éclat décuplé par celui des « roses couleur de feu » qu'elle reçoit (v. 69-71) : alors que les autres jeunes filles surgissent avec un « simple » ἀνθοδόκον τάλαρον (v. 34), c'est un χρύσειον τάλαρον que tient Europe (v. 37), dont la description transfère la beauté, par métonymie, de l'objet à son possesseur dans son vers de clôture (Τοῖος ἔην τάλαρος περικαλλέος Εὐρωπείης, v. 62)<sup>39</sup>, après un ultime rappel de l'or qui la constitue (χρυσείου ταλάροιο, v. 61). Cette génisse, qui est en réalité une jeune fille, successivement d'or et de bronze, annonce par ailleurs l'apparence exceptionnelle du taureau dont Zeus prend la forme, au front orné d'un « cercle à l'éclat d'argent » (κύκλος δ' ἀργύφειος μάρμαιρε, v. 85), « non pas comme ceux qui sont nourris dans les étables, ni comme ceux qui tirant la charrue recourbée tracent la coupure des sillons, ni comme ceux qui paissent avec les troupeaux ». (v. 80-83, tr. E. Legrand). Les métaux choisis pour les incrustations de la corbeille d'Europe sont donc en accord avec le statut mythographique et poétique de la génisse Iô, contrairement à ce qui se passe chez Homère : sur le bouclier d'Achille, les vignettes qui accumulent les notations de peinture par métal sont les plus rustiques, celles des labours (*Iliade*, XVIII, 548-9), du vignoble (*ibid.*, 561-5) et des vaches d'or et d'étain (*ibid.*, 574), menées par des bergers d'or (*ibid.*, 577) ; chez Moschos, les métaux précieux soulignent au contraire la nature assez peu pastorale des bovins du poème : si rusticité il reste, elle s'est transférée sur le support des représentations, une corbeille à fleurs, dans une inversion des rapports entre l'objet et son iconographie.

---

<sup>39</sup> Cusset 2001 [p. 67, n. 24] souligne le transfert de l'adjectif περικαλλής qui accompagne le don de la corbeille de la mère d'Europe (« Et Libye la donna à la très belle Téléphaasa », περικαλλεί Τηλεφαάσση, v. 40) à sa fille (v. 62) « comme si la transmission de l'objet avait opéré un déplacement de certaines caractéristiques de son possesseur précédent : le déplacement du motif de la beauté sert à annoncer celui de la maternité. ».

Mais c'est surtout le dernier motif qui peut retenir notre attention, celui du paon né du meurtre d'Argos<sup>40</sup>, dont le plumage se déploie tout autour de la corbeille en un mouvement presque plus décoratif que figuratif, et qui marque un retour insistant à l'objet dont il semble épouser la forme :

*Ἀμφὶ δὲ δινήεντος ὑπὸ στεφάνῃν ταλάροιο  
Ἑρμείης ἤσκητο· πέλας δὲ οἱ ἐκτεάνυστο  
Ἄργος ἀκοιμήτοισι κεκασμένος ὀφθαλμοῖσι·  
τοῖο δὲ φοινήεντος ἀφ' αἵματος ἐξάνεττελλεν  
ὄρνις ἀγαλλόμενος πτερύγων πολυανθῆι χροίῃ,  
ταρσὸν ἀναπλώσας ὥσειν τέ τις ὠκύαλος νηῦς  
χρυσείου ταλάροιο περίσκεπε χεῖλεα ταρσοῖς.*

« Autour de la ronde corbeille, sous la bordure, Hermès était représenté avec art et près de lui était étendu Argos, brillant de ses yeux qui résistent au sommeil ; de son sang pourpre s'élevait un oiseau fier des multiples couleurs vives de ses ailes : déployant son plumage comme un navire rapide, il entourait les bords de la corbeille d'or de ses plumes. » (55-61)

Les incrustations ont ici totalement disparu puisque seule est rappelée en clôture la matière dont est faite la corbeille, *χρυσείου ταλάροιο* ; le travail est d'une autre nature, presque pictural, même si la facture archaïque est préservée par la notation chromatique attachée au sang : l'expression *φοινήεντος ἀφ' αἵματος* (58), détachée de toute technique de représentation, est une

---

<sup>40</sup> Cet oiseau d'Héra reçoit sur sa queue les yeux d'Argos. Il nous reste le dessin d'une gemme d'époque romaine représentant Hermès, et couché à ses côtés Argos, décapité, avec au second plan un paon sur un arbre (*LIMC*, s.v. “Io”, n° 9, et *LGRM*, fig. p. 275). Un vase de l'époque des guerres médiques offre un parallèle intéressant avec notre corbeille, qui représente (mais en une seule image, de manière synchronique) deux de nos trois vignettes : Hermès est en train d'achever Argos, tandis que Iô, au second plan, est tournée vers un Zeus assis qui lui touche de la main le front ; ce Zeus est assis sur un trône ailé — aux ailes déployées et mouchetées (cf. Simon 1985, p. 278, fig. 48 et 49). Le déploiement ornemental du plumage de l'oiseau sur les bords de la corbeille rappelle encore l'aigle aux ailes déployées qui emporte Homère sur un célèbre kalathos d'argent alexandrin (Adriani 1959, fig. 139 : « Apo théose d'Homère »).

réminiscence des boucliers d'Achille et d'Héraclès<sup>41</sup>. Cette touche chromatique choque par sa brutalité (malgré l'ellipse du meurtre d'Argos) et retient l'attention du lecteur : la tentation est grande de superposer au paon un phénix (puisque l'oiseau n'est pas nommé), ce qui permettrait de faire le lien entre cette vignette et la *Φοίνικος θυγάτηρ* (7) qu'est Europe. Le sang contribue également à souligner la signification érotique de l'objet : cette corbeille de mariage<sup>42</sup> est donnée par sa mère à une Europe encore *ἀνύμφω* (v. 41) ; elle est ornée de l'histoire des amours de Zeus et de Io (ancêtre d'Europe), et la cueillette des fleurs à laquelle elle est destinée est clairement associée dans la suite du poème à la perte de la virginité<sup>43</sup>.

La queue du paon évoque elle-même l'image d'une prairie en fleurs<sup>44</sup> par le biais de l'adjectif *πολυανθήης*, le terme *ἄνθος* étant ici tiré vers le sens de couleur éclatante par son association avec *χροίη* : le motif est promis à un bel avenir dans la tradition sophistique de l'époque impériale<sup>45</sup>. La périphrase qui désigne l'oiseau est très clairement un souvenir de la seule

<sup>41</sup> *Iliade*, XVIII, 538 et *Aspis*, 159 ; 173 ; 194. Cf. *supra*, n. 10.

<sup>42</sup> Libye reçoit cette corbeille d'Héphaistos à l'occasion de son union avec Poséidon ; il est probable que Téléphassa l'a reçue de Libye également au moment de son mariage avec Phénix, comme le suggère, par contraste, l'épithète *ἀνύμφω* (41) qui distingue Europe.

<sup>43</sup> Cf. 72-73 : *Οὐ μὲν δῆρὸν ἔμελλεν ἐπ' ἄνθεσι θυμὸν ἰαίνειν, οὐδ' ἄρα παρθενίην μίτρην ἄχραντον ἔρυσθαι*, « Elle ne devait plus longtemps réjouir son cœur avec des fleurs ni préserver intacte sa ceinture virginale. » Sur l'initiation de la jeune fille à la féminité comme thème du poème, voir Gutzwiller 1981. Un jeu similaire apparaît en clôture de la description d'un tableau représentant la découverte d'Amymone par Poséidon chez Philostrate : « Retirons-nous, mon garçon, et laissons la jeune vierge (*νύμφη*), car la vague se courbe déjà pour accueillir le mariage, elle est encore vert d'eau (*γλαυκόν*) et azurée, mais Poséidon la peindra en pourpre (*πορφυροῦν δὲ αὐτὸ ὁ Ποσειδῶν γράψει*). » (*Images*, I, 8, 2).

<sup>44</sup> Moschos semble opérer un glissement par rapport *l'Hymne homérique à Pan*, v. 17, qui décrit la façon dont un oiseau (*ἄρνις* : son identité n'est pas non plus précisée, mais il s'agit certainement du rossignol) chante au milieu des « feuillages du printemps *πολυανθήης*, riche en fleurs / aux couleurs éclatantes » : le paon de Moschos est devenu porteur des couleurs du printemps, ce qui renforce l'association avec la prairie où vont évoluer Europe et ses compagnes (v. 63-71). La périphrase désignant le paon est en outre inspirée de l'une des comparaisons de *l'Iliade* (II, 460-465) qui rendent le mouvement et le nombre des troupes levées par Agamemnon, celle des oiseaux heureux de battre des ailes (*ἀγαλλόμενα πτερόγεσσι*) qui font « résonner » la prairie, *σμαραγεῖ*— un verbe qu'on a parfois voulu doter de l'éclat coloré de l'émeraude, *σμάραγδος*.

<sup>45</sup> Le chatoiement des couleurs du paon constitue un défi pour qui veut le représenter, en paroles (défi au sophiste) comme en images (défi au peintre) : D. CHR., XII, 2-3 et 5 ; AEL., *NA*, 5, 21 ; ACH. TAT. I, 16 ; LUC., *De domo*, 11 ; TERTULLIAN., *De pallio*, 3 ; OPP., *Cyn.*, II, 589-597 ; PHILSTR., *Vit. Soph.*, 617 ; LIBAN., VIII, p. 527-529, éd. Förster (modèle d'*ekphrasis*). Très souvent, dans ces descriptions, les auteurs tentent de rendre l'éclat changeant des yeux de sa queue en recourant précisément à la métaphore de l'incrustation (or, bronze, cyanos, etc.), autre



véritable notation de couleur de l'ecphrasis de Théocrite : *Καρπῶ ἔλιξ εἰλεῖται ἀγαλλομένα κροκόεντι* (I, 31, voir *supra*). Dans l'un et l'autre cas, le verbe *ἀγάλλομαι* associe le plaisir à l'éclat de la couleur<sup>46</sup> et souligne l'art.

Et comme chez Théocrite encore, la note chromatique intervient dans le contexte d'un jeu étymologique sur la nature et la facture de l'objet support de l'ecphrasis, si l'on accepte, avec G. Arnott, de maintenir la leçon unanime des manuscrits<sup>47</sup> : l'encadrement de *τάλαρος* (v. 61) par *ταρσόν* et *ταρσοῖς* (v. 60 et 61) fait sans doute allusion à un doublet homérique.

Comme le *kissubion* de Théocrite, le *talaros* de Moschos est en effet un homérisme patenté, mais qui réunit plusieurs objets épiques en un : si la corbeille d'Europe s'inspire du magnifique panier à ouvrage d'argent serti d'or que possède Hélène dans *l'Odyssee*<sup>48</sup>, accessoire féminin par excellence<sup>49</sup>, le terme s'applique plus normalement à des ouvrages de vannerie, comme il convient pour une cueillette, et désigne notamment les paniers d'osier des vendangeurs ciselés sur les boucliers d'Achille mais aussi d'Héraclès<sup>50</sup> — un humble détail récurrent dans les modèles

---

justification possible de la présence de l'oiseau sur la corbeille d'Europe, autre explication possible de ses couleurs chatoyantes.

<sup>46</sup> Sur l'association de l'éclat et de la joie, voir le commentaire d'Edwards, *ad Il.*, XIX, 362 (la terre qui « rit », *γέλασσε*, de l'éclat du bronze) dans Kirk 1991, p. 277. L'association d'un *ἄγαλμα* avec la couleur rappelle la fameuse comparaison du sang sur la cuisse de Ménélas avec la teinture de l'ivoire en pourpre (*Iliade*, IV, 141-145).

<sup>47</sup> Arnott 1971.

<sup>48</sup> *Odyssee*, IV, 125-132. Le vers introducteur de notre corbeille (*Αὐτὴ δὲ χρύσειον τάλαρον φέρειν Εὐρώπεια*, v. 37) renchérit par sa matière sur celui de *l'Odyssee* (*Φυλῶ δ' ἀργύρεον τάλαρον φέρε*, IV, 125), mais l'on retrouve l'or aux lèvres des deux objets en clôture : *χρυσείου τάλάρου περισκεπε χεῖλα ταρσοῖς* (*Europe*, 60) ~ *ἀργύρεον, χρυσῶ δ' ἐπὶ χεῖλα κεκράαντο* (*Odyssee*, IV, 132). Ces deux objets ont encore en commun leur association avec l'Égypte : la corbeille d'Hélène est un cadeau de l'épouse du roi de Thèbes, celle d'Europe est ornée de l'histoire d'Iô, dont les liens avec l'Égypte sont bien connus. Il n'est pas surprenant de retrouver comme un homérisme le terme *τάλαρος* dans *L'Epithalame d'Hélène* de Théocrite (*Id.*, XVIII, 32).

<sup>49</sup> Sur les représentations antiques d'Europe avec le *talaros*, voir *LIMC*, IV (1988), s.v., p. 91 [art. de Robertson] et cat. n<sup>os</sup> 15, 20, 36, 38, 39, 164, 224. De telles corbeilles à ouvrage sont fréquemment représentées dans la peinture sur vase pour symboliser l'activité et l'espace domestique féminins, et l'étymologie antique associait *τάλαρος* au travail de la laine, *ταλασία* (eg. Pollux, *Onomasticon*, 7. 29, 1). C'est ainsi que cinq siècles après Moschos, dans une ecphrasis de Philostrate le Jeune, on voit Achille se trahir à Skyros et oublier son prétendu goût pour les *τάλαροις καὶ κερκίσι* : alors qu'Ulysse jette dans la prairie de telles corbeilles (*ῥίψας ἐς τὸν λειμῶνα τάλάρους* : ce rapprochement des deux termes serait-il un souvenir de l'ecphrasis de Moschos ?) et autres objets « convenant aux jeux des jeunes filles », c'est sur l'armure que le héros du tableau se précipite (« Achille à Skyros », *Images*, I, 5).

<sup>50</sup> *Iliade*, XVIII, 567-568 (*πλεκτοῖς ἐν τάλάρουσι* : ces paniers de métal incrusté sont en même temps, dans

archaïques est devenu chez Moschos le support même de l'ecphrasis<sup>51</sup>. Au pluriel encore, le mot s'applique, dans l'*Odyssée*, aux nattes d'osier sur lesquelles sèchent les fromages du cyclope<sup>52</sup>, d'abord décrites par Homère comme des *ταρσοί*<sup>53</sup>. On peut alors se demander si en passant du singulier (*ταρσὸν ἀναπλώσας*) au pluriel (*ταλάροιο περίσκεπε χεῖλεα ταρσοῖς*), les penes de l'oiseau ne viennent pas chez Moschos se confondre avec leur support, rappelant la matière homérique d'origine tout en imitant le tressage de l'osier, comme les rangées de rames du navire auquel elles sont comparées<sup>54</sup>.

Moschos combine ainsi les deux traditions littéraires du *τάλαρος* : le jeu philologique fait ressortir une possible origine rustique de la corbeille en même temps que la manifeste inadéquation de sa matière à son usage (la cueillette) souligne la distance prise par rapport à cette tradition. En superposant l'ustensile trivial du cyclope qui appartient au monde des humbles *realia*, et la corbeille précieuse d'Hélène, symbole des valeurs de dons et d'échange, le poète souligne la manière dont il a transformé cet objet familier, à usage quotidien, en œuvre d'art d'un grand prix. Il s'est en même temps emparé de ce qui n'était qu'un détail dans l'ecphrasis homérique pour l'élever au rang de support de sa propre élaboration poétique

---

l'espace du référent de la représentation, en osier) et *Scutum*, 293-294. Les *τάλαροι* servent également par ailleurs à forcer les plantes (cf. Aristote, *Prob.*, 924b10 et Théophraste, *CP*, 5, 6, 6), — et peuvent donc accueillir les jardins d'Adonis de la reine Arsinoé chez Théocrite, autre modèle de Moschos (*ἐν ταλαρίσκοις ἀργυρέοις*, *Idylles*, XV, 113 : l'argent, ici aussi, se substitue aux habituels tessons de poterie).

<sup>51</sup> Le terme reçoit même longue vie dans la tradition de l'ecphrasis : non seulement il figure, naturellement, dans la description de la mise en peinture du bouclier d'Achille sur le tableau chez Philostrate le Jeune (« Pyrrhus ou les Mysiens » : vignette des vendanges, *Images*, X, 15), mais Philostrate l'Ancien lui-même transpose en peinture un *talaros* précieux, celui des amours qui cueillent des pommes, orné de différentes pierres précieuses (*Images*, I, 6, 2), et un *talaros* rustique, tressé à même la vigne, qui reçoit des grappes de raisin (*Images*, I, 31, 3).

<sup>52</sup> *Od.*, IX, 246-248 (*πλεκτοῖς ἐν ταλάροισιν*).

<sup>53</sup> *Od.*, IX, 219 : *Ταρσοὶ μὲν τυρῶν βριῖνον*, « les claies étaient chargées de fromages. » Cette variation n'a pas échappé non plus au cyclope de Théocrite (Cf. *Id.*, XI, v. 36-37 (*ταρσοί*) et v. 73 (*ταλάρωσ*). Voir encore *Σ ad Od.*, IX, 219 : *Ταρσοὶ μὲν πλεκτοὶ καλάδίσκοι, ἐν οἷς τυροκοροῦσι καὶ ἐκτυποῦνται οἱ τυροί· λέγονται δὲ καὶ τάλαροι*, « les *tarsos* sont des corbeilles tressées sur lesquelles les fromages sont égouttés et moulés ; on dit aussi *talaroi* », *Σ ad Aristophane*, *Nuées* 226, et *Etym. Magnum*, s.v. : *Ταρρὸς τάλαρος καὶ ταρσὸς ὁ αὐτός*, « *tarros*, *talaros* et *tarsos* sont la même chose. ».

<sup>54</sup> À moins que la comparaison avec le navire n'évoque les rainures d'une voile gonflée : un certain nombre de peintures sur vase représentant Ulysse et les Sirènes jouent sur ce type de ressemblance entre les ailes et la voile.

Ainsi se croisent, dans la poésie épique hellénistique, les thèmes et les supports, les matières et les sujets, les arts, les genres.