



**HAL**  
open science

## Sur les traces d'Antiphile d'Égypte: parodie, irrévérence et caricature dans l'art grec

Évelyne Prioux

► **To cite this version:**

Évelyne Prioux. Sur les traces d'Antiphile d'Égypte: parodie, irrévérence et caricature dans l'art grec. Anne Gangloff; Valérie Huet; Christophe Vendries. La notion de caricature dans l'Antiquité: textes et images, Presses universitaires de Rennes, pp.71-89, 2021, 9782753580435. halshs-03793907

**HAL Id: halshs-03793907**

**<https://shs.hal.science/halshs-03793907>**

Submitted on 9 Oct 2023

**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.

[Preprint du chapitre É. Prioux, «Sur les traces d'Antiphile d'Égypte : parodie, irrévérence et caricature dans l'art grec», dans A. Gangloff, V. Huet, C. Vendries (dir.), *La notion de caricature dans l'Antiquité : textes et images*, Rennes, PUR, 2021, p. 71-89.]

**Sur les traces d'Antiphile d'Égypte :  
parodie, irrévérence et caricature dans l'art grec**  
**Évelyne Prioux**

Quels concepts et quels mots les Anciens employèrent ou développèrent pour désigner ce que nous appelons aujourd'hui caricature ou dessins humoristiques ? Il peut être utile de s'attacher au contour des notions modernes avant de se tourner vers leurs éventuels équivalents antiques. La monographie que Jean-Pierre Cèbe a consacrée à la caricature et à la parodie dans le monde romain trace ainsi, en introduction, une distinction fondamentale entre ces deux expressions de l'humour que sont la caricature et la parodie<sup>1</sup> ; la caricature se définirait notamment par la relation qu'elle entretient avec le portrait, tandis que la parodie serait l'imitation d'un modèle visuel ou littéraire consacré. Si l'on applique cette distinction à des œuvres antiques, on pourrait dire que les têtes vues de profil qu'on retrouve sur certains vases grecs<sup>2</sup> ou dans certains graffiti figurés de Pompéi (fig. 1) sont des caricatures<sup>3</sup>, tandis que les frises de l'un des bols homériques (fig. 2)<sup>4</sup>, des thermes de la maison du Ménandre (fig. 3)<sup>5</sup>, ou de la Masseria di Cuomo de Pompéi (fig. 4)<sup>6</sup> sont parodiques<sup>7</sup>. Elles

---

<sup>1</sup> CÈBE Jean-Pierre, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique, des origines à Juvénal*, Paris, de Boccard, 1966.

<sup>2</sup> Voir par exemple Ésope et le renard sur une kylix du Peintre de Bologne 417 (2<sup>e</sup> quart du v<sup>e</sup> s. av. J.-C. ; Musei Vaticani).

<sup>3</sup> Voir par exemple le graffiti figuré et l'inscription « *Rufus est* » : *CIL* IV, 9226. Pour cet exemple et d'autres, voir CLARKE John, *Looking at Laughter. Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture. 100 B.C. - A.D. 250*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 2007, p. 44-49.

<sup>4</sup> Athènes, Musée national, inv. 14624. Cf. SINN Ulrich, *Die Homerischen Becher. Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien*, Berlin, Mann, 1979, cat. MB 62. Le décor de ce bol s'organise en trois scènes : a) Aphrodite intervenant dans le duel entre Pâris et Ménélas (chant III de l'*Illiade*) ; b) Athéna exhorte Pandaros à tirer une flèche contre Ménélas, rompant ainsi la trêve entre Troyens et Grecs (chant IV de l'*Illiade*) ; c) une scène liée au cycle troyen mais qui ne figure pas chez Homère, à savoir la mort de Polyxène, sacrifiée sur le tombeau d'Achille.

<sup>5</sup> Les fragments de cette frise montrent des représentations difformes de Vénus et d'Éros, du mythe d'Europe (?), de Thésée et du Minotaure, de Pasiphaé et de Dédale et d'Athéna, Apollon et Marsyas. Les personnages ont les proportions de pygmées. Voir CLARKE John, *Looking at Laughter...*, *op. cit.*, p. 134-140.

<sup>6</sup> Cf. Naples, MAN, inv. 9089 (Énée et Ascagne sous la forme de cynocéphales) et 8588 (Romulus sous la forme de cynocéphale). Sur les parodies animales dans l'Antiquité voir notamment Philippe BRUNEAU, « Ganymède et l'aigle : images, caricatures et parodies animales du rapt », *BCH*, n° 86-1, 1962, p. 193-228. Sur les interprétations divergentes suscitées par la frise de Pompéi, voir l'introduction de ce volume.

<sup>7</sup> CLARKE John, *Looking at Laughter...*, *op. cit.*, p. 146-157.

parodient des modèles visuels précis (frises augustéennes à fond noir<sup>8</sup> et frises illustrant l'*Illiade*<sup>9</sup>, bols homériques sérieux, décors statuaire du forum d'Auguste) ; elles parodient aussi des modèles littéraires consacrés et entretiennent une relation de similitude étroite avec des modèles bien connus de parodies littéraires et notamment de parodies de l'épopée, à telle enseigne que les exégètes ont parfois du mal à imaginer que l'invention de telles images ait pu être indépendante de l'imitation d'un modèle littéraire lui-même parodique<sup>10</sup>. Ce problème est particulièrement sensible pour l'interprétation des vases dits phryaques et de plusieurs scènes figurées de la céramique italienne. On peut notamment songer à plusieurs vases d'Astéas (3<sup>e</sup> quart du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.), comme le fragment de cratère provenant de Buccino qui montre Ajax et Cassandre (fig. 5), avec une inversion des rôles et des sexes des deux protagonistes, où parodie et caricature se mêlent<sup>11</sup>. Un autre exemple pourrait être le cratère en cloche de Paestum attribué à ce même peintre qui montre deux personnages caricaturaux, Phrynis et Pyronidès, dans une scène qui pourrait représenter, sous forme d'allégorie visuelle, le débat entre Nouvelle musique et Ancienne musique<sup>12</sup>.

De fait, le rapport entre image et langage est particulièrement présent au sujet des images parodiques : l'irrévérence de ces images procède souvent de l'insertion d'inscriptions ou de citations, qui explicitent le modèle auquel elles font référence et qu'elles détournent. C'est le cas, par exemple, pour un graffito de Pompéi qui cite l'*Énéide*<sup>13</sup>, pour commenter la rencontre entre un guerrier et une sorte de serpent (fig. 6).

Ces définitions de la caricature et de la parodie, pour opérantes qu'elles soient, ne permettent toutefois pas de rendre compte de la diversité des témoignages figurés ou littéraires que nous

<sup>8</sup> Sur ce type de frises, voir notamment WYLER Stéphanie, « Frises dionysiaques dans la peinture romaine (1<sup>er</sup> s. av. - 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C.). De la citation à l'assimilation d'un imaginaire hellénistique », in Pascale LINANT DE BELLEFONDS, Évelyne PRIOUX, Agnès ROUVERET (éds.), *D'Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 235-248.

<sup>9</sup> Voir par exemple la frise iliaque de Pompéi, Maison du Cryptoportique.

<sup>10</sup> Voir l'exemple cité *supra* n. 4 du bol homérique et l'interprétation de SINN Ulrich, *Die Homerischen Becher...*, op. cit., cat. MB62. Dans la mesure où tous les bols dits « homériques » semblent illustrer des œuvres littéraires (épopées majoritairement, mais aussi tragédies, mimes ou poèmes cinématographiques), Sinn propose de rattacher ce bol à l'illustration d'une parodie perdue de l'*Illiade*. Mais peut-être faut-il simplement reconnaître ici une parodie en images, sans nécessairement supposer l'existence d'un poème perdu illustré sur ce bol. Lorsque l'on se penche sur la scène (a), le bol semble exploiter certains traits d'humour déjà présents dans le texte homérique : le bol représente Aphrodite sous les traits d'une vieille parce que, dans l'épisode qui suit immédiatement l'intervention d'Aphrodite pour mettre fin au duel de Pâris et de Ménélas, la déesse se présente à Hélène sous les traits d'une vieille et joue les entremetteuses. L'épisode n'est pas dépourvu d'humour et Hélène répond avec un certain enjouement à la déesse qu'elle a reconnue. Sur le bol, le procédé retenu consiste à forcer les traits des personnages et à déplacer la vieille dans le contexte du combat tout en lui prêtant une laideur qui n'est pas mentionnée dans le texte homérique.

<sup>11</sup> Museo archeologico di Volcei, inv. 50.279.

<sup>12</sup> Salerne, Museo provinciale, Pc 1812. Sur ce vase, voir notamment PIQUEUX Alexa, « Quelques réflexions à propos du cratère d'Astéas, "Phrynis et Pyronidès" », *Apollo*, n° 22, 2006, p. 3-10.

<sup>13</sup> Pompéi, ins. II, 1, 10 (1<sup>er</sup> s. apr. J.-C.) graffite figuré avec une inscription métrique qui fait allusion à *Énéide* II, 1 : *Conticuere om(nes) / cum quidam*. Cf. DELLA CORTE Matteo, *Notizie Scavi*, 1958, p. 120, insc. n° 214b-c ; MAULUCCI VIVOLO Francesco Paolo, *Pompei : i graffiti figurati*, Foggia, Bastogi, 1993, p. 166-167.

conservons sur l'humour visuel des anciens. Ainsi les Thermes des Sept Sages<sup>14</sup> rassemblent-ils des « portraits » des Sept Sages dont le caractère humoristique ne provient pas de caractéristiques visuelles, mais des inscriptions qui les accompagnent<sup>15</sup>, et qui prétendent que les philosophes sont ici concentrés sur autre chose que sur leurs préceptes et ouvrages (fig. 7-8). Ces portraits rassemblés parodient les décors qui montrent une assemblée des Sept Sages, parfois sous la forme d'hermès comportant une inscription qui reproduisait l'un des adages qui leur étaient attribués (fig. 9)<sup>16</sup>.

La distinction entre caricature et parodie ne permet pas non plus de rendre compte des réalités que nous rassemblons aujourd'hui sous le terme de caricature. La relation entre portrait et caricature est à la fois essentielle et contestable : peut-on parler de portrait, et donc de caricature, lorsque la figure impliquée par l'image humoristique est de nature divine ou mythologique ? La notion d'irrévérence ne permet-elle pas de rassembler plus largement toutes ces manifestations de l'humour ? Par ailleurs, la laideur qui prêche à rire ou qui dérange est-elle nécessairement caricature ? Celle-ci n'implique pas forcément l'irrévérence et l'on peut donc être amené à faire intervenir la notion d'« ignoble » pour des figures telles que la vieille ivrogne souriant en pleine ivresse dionysiaque ou pour le vieux pêcheur<sup>17</sup>. C'est cette question de l'ignoble qui affleure aussi dans l'anecdote sur Zeuxis mourant de rire face à son propre tableau connu à Rome sous le nom grec de γράϋς, la vieille<sup>18</sup>.

## I) Terminologie antique et figures de peintres ou de sculpteurs caricaturistes du VI<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.

<sup>14</sup> Voir notamment NEUDECKER Richard, *Die Pracht der Latrine – Zum Wandel öffentlicher Bedürfnisanstalten in der kaiserzeitlichen Stadt*, Munich, Pfeil, 1994, p. 35-38.

<sup>15</sup> AE 1939, 162 = AE 1941, 5-6 ; ZARKER John William, *Studies in the Carmina Latina Epigraphica*, Diss. UMI, 1958, cat. n<sup>os</sup> 16-18 ; COURTNEY Edward, *Musa Lapidaria: a Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta, Scholars Press, 1995, cat. n<sup>o</sup> 70A.

<sup>16</sup> Voir notamment les hermès retrouvés à Tivoli dans la Villa di Cassio et aujourd'hui conservés dans les Musées du Vatican. Cf. DILLON Sheila, *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 50-54. Voir aussi la mosaïque de la villa de Souédié avec les portraits des Sept Sages accompagnés de maximes (II<sup>e</sup>/III<sup>e</sup> s.), Beyrouth, Musée national, inv. DGA 3970.

<sup>17</sup> Sur ces deux types statuaires connus à travers des répliques d'époque romaine (vieille ivrogne : Munich, Glyptothek, inv. 437 et Rome, MC, inv. 299 ; vieux pêcheur du type Vatican-Louvre, dit « Pseudo-Sénèque » : voir principalement, parmi les 25 répliques connues, Louvre, Ma1354 et Rome, Musées du Vatican, inv. 2684) ; voir, parmi de nombreux autres, ZANKER Paul, *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1989 ; KUNZE Christian, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, Munich, Biering & Brinkmann, 2002 ; ROBERT Renaud, « Pêcheurs et paysans en Gaule romaine : réflexion sur le remploi d'un type statuaire », in Marianne COJANNOT-LE BLANC, Claude POUZADOUX et Évelyne PRIoux (éds.), *L'Héroïque et le Champêtre, 2. Appropriation et déconstruction des théories stylistiques dans la pratique des artistes et dans les modalités d'exposition des œuvres*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 165-193.

<sup>18</sup> Fest. s.v. *Pictor* : *Pictor Zeuxis risui mortuus, dum ridet effuse pictam a se anum*, γράϋν. (Zeuxis serait mort de rire, en raison du fou rire que lui donna son tableau, la Vieille.)

Quels termes les Anciens ont-ils employé pour parler d'œuvres visuelles destinées à susciter le rire ou impliquant une forme d'irrévérence par rapport à un modèle consacré ou à une autorité établie ? Le premier constat que l'on peut formuler est que les termes sont rares et d'interprétation incertaine et ce, d'autant plus, que les textes concernent des peintres ou sculpteurs célèbres dont les œuvres ne sont pas conservées, alors que les témoignages visuels sont anonymes.

Les sources littéraires citent nommément plusieurs artistes que l'on pourrait associer à la notion moderne de caricature. Des témoignages relatifs à deux artistes de la période archaïque, Boupalos et Athénis, nous disent qu'ils firent un portrait d'Hipponax tournant en ridicule la laideur de ce poète<sup>19</sup>. De ce témoignage découle l'idée d'un parallèle possible entre l'œuvre artistique de ces deux coroplastes et le genre littéraire de l'invective iambique pratiqué par Hipponax. Le portrait modelé répond aux invectives du poète. Nous conservons des fragments d'Hipponax qui tournent en ridicule le peintre Mimnès et le sculpteur Boupalos et ces fragments insistent sur le caractère dévoyé de ces artistes, et particulièrement sur leurs habitudes sexuelles<sup>20</sup>.

Un passage bien connu de la *Poétique* d'Aristote définit les trois types d'imitation<sup>21</sup> : Polygnote représenta les hommes meilleurs qu'ils étaient, Pauson pires (χείρους), et Denys de Colophon tels

<sup>19</sup> Sur ces témoignages, D'ACUNTO Matteo, « Ipponatte e Boupalos, e la dialettica tra poesia e scultura in età arcaica », *Revue archéologique* n° 44, 2007-2, p. 227-268, spéc. p. 237-260 ; FALIVENE Maria-Rosaria, « Callimaco, Ipponatte e la querelle di Bupalos. Un discorso sull'arte », *Aitia* n° 1, 2011 [<https://aitia.revues.org/64>].

Voir Plin., *Nat.* 36.13 :

*Hipponacti notabilis foeditas uolus erat, quamobrem imaginem eius lasciuia iocorum hi proposuere ridentium circulis, quod Hipponax indignatus destrinxit amaritudinem carminum in tantum, ut credatur aliquis ad laqueum eos compulisse. Quod falsum est.*

« Hipponax était connu pour avoir le visage très laid ; c'est pourquoi ces sculpteurs [Boupalos et Athénis] exposèrent, par goût de la plaisanterie, son portrait à des groupes de rieurs ; Hipponax, indigné, se déchaîna tant par ses vers amers qu'on a pu croire qu'il les avait poussés à se pendre. Mais c'est faux ». (Traduction personnelle.)

Voir aussi Ps.-Acron, *Schol. ad Hor.* Epod. 6.14 :

*Hipponactem significat, qui Bupalii filiam nuptum petiit et pro deformitate est contemptus. Illud tamen uerius uolunt, Bupalum fuisse pictorem apud Clazomenas ciuitatem Asiae. Hic Hipponactem quemdam, poetam deformem, pro risu pinxit, quo ille furore commotus tali eum carmine perculit, ut se laqueo suspenderet.*

« Il désigne Hipponax qui demanda en mariage la fille de Boupalos et fut rejeté en raison de sa laideur. D'autres soutiennent néanmoins cette version plus vraisemblable : Boupalos était un peintre de la cité de Clazomènes. Celui-ci peignit un certain Hipponax, un poète laid, pour s'en moquer ; c'est pourquoi ce dernier, poussé par la colère, lui décocha un poème si dur qu'il se pendit. » (Traduction personnelle.)

Voir enfin la *Souda*, s.v. Ἰππώναξ (i 588 Adler) : Ἰππώναξ· (...) Γράφει δὲ πρὸς Βούπαλον καὶ Ἀθηναίον ἀγαλαματοποιούς ὅτι αὐτοῦ εἰκόνας πρὸς ὄβριον εἰργάσαντο. (« Hipponax : ses écrits sont aussi dirigés contre Boupalos et Athénis, les sculpteurs, parce qu'ils avaient élaboré des portraits forcés de sa personne », traduction personnelle).

<sup>20</sup> Hipponax fr. 18.20 et 39 Degani. Voir aussi Call., *Iamb.* 1.3-4 : dans ces vers, Hipponax est revenu des Enfers « pour apporter un iambe qui ne chante pas le combat contre Boupalos » (φέρων ἴαμβον οὐ μάχην [ἀείδ]οντα / τὴν Βοῦπ[α]λ[ό]ν, traduction personnelle). Ce fragment de Callimaque prouve que les auteurs alexandrins postulaient l'existence de liens étroits entre la querelle d'Hipponax et des artistes archaïques et l'invention du genre iambique, équivalent, en poésie, du portrait caricatural conçu par les coroplastes.

<sup>21</sup> Arist., *Po.* 2.1447 b.

qu'ils étaient. Ce passage qui utilise l'exemple de la peinture pour aider le lecteur à comprendre des distinctions entre les styles de différents poètes repose sur le parallèle entre les arts visuels et les arts de la parole : « ainsi, Homère a représenté les hommes meilleurs qu'ils n'étaient, Cléophon pareils à eux-mêmes, tandis qu'Hégémon de Thasos, l'inventeur de la parodie [*ou simplement l'auteur de parodies ?*], et Nicocharès (...) les ont faits pires qu'ils n'étaient » (οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγέμων δὲ ὁ Θάσιος <ὁ> τὰς παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης [...] χείρους). La peinture de Pauson est donc mise sur le même plan que les parodies littéraires<sup>22</sup>.

La question de l'*èthos* du peintre ou des personnages représentés dans sa peinture est explicitement posée dans les autres témoignages relatifs à Pauson. Les œuvres de ce peintre ne doivent pas, toujours selon Aristote<sup>23</sup>, être montrées à la jeunesse (contrairement à celles de Polygnote, « ou de tout autre peintre qui représente le caractère [ἠθικός] »). Autrement dit la représentation dévoyée des hommes que propose Pauson fait que sa peinture ne représente pas le caractère. Cette notion d'observation morale ici convoquée par Aristote se retrouve chez Élien qui rapproche Polygnote et Denys de Colophon, autrement dit le peintre qui représentait les hommes meilleurs qu'ils n'étaient et celui qui les représentait tels qu'ils étaient, pour dire que les deux peintres partagent le même sens de la représentation du πάθος et de l'ἦθος à ceci près que Denys n'a pas la grandeur de Polygnote<sup>24</sup>. Même s'il n'est pas possible d'affirmer si ces différents textes reflètent plusieurs facettes d'un même discours critique cohérent, on voit que Polygnote et Denys sont célébrés pour des qualités dont Aristote signale l'absence chez Pauson.

On ignore si le peintre Pauson est ou non le Pauson mentionné par Aristophane comme un personnage moqueur et mauvais ou dépravé<sup>25</sup>. À supposer que ce soit du peintre qu'il s'agisse ici, on

---

<sup>22</sup> On notera que le nom de Pauson figure, encore, de manière significative chez Philodème, dans un passage du très mutilé livre 4 du *Sur les Poèmes*, où le philosophe examine précisément les thèses d'Aristote sur la *mimesis*. Cf. DELATTRE Daniel, « L'épicurien Philodème de Gadara, témoin et critique des théoriciens de la poésie hellénistique », in Pascale LINANT DE BELLEFONDS, Évelyne PRIoux et Agnès ROUVERET (éds.), *D'Alexandre à Auguste. Dynamiques de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 275-286, spéc. p. 280.

<sup>23</sup> Arist., *Pol.* 8.5.7.

<sup>24</sup> Ael., *VH* 4.3 :

Πολύγνωτος ὁ Θάσιος καὶ Διονύσιος ὁ Κολοφώνιος γραφεὲ ἦσθη. Καὶ ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα, καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄλλα· τὰ δὲ τοῦ Διονυσίου, πλὴν τοῦ μεγέθους, τὴν τοῦ Πολυγνώτου τέχνην ἐμμεῖτο εἰς τὴν ἀκρίβειαν, πάθος καὶ ἦθος καὶ σχημάτων χρῆσιν, ἱματίων λεπτότητα, καὶ τὰ λοιπά.

« Polygnote de Thasos et Denys de Colophon étaient peintres l'un et l'autre. Polygnote exécutait des tableaux de grandes dimensions, et peignait à la perfection les combats ; la peinture de Denys, grandeur à part, reproduisait l'art de Polygnote pour l'exactitude minutieuse, le pathétique, l'observation morale, la science des attitudes, la légèreté des étoffes, etc. » (Traduction S. Reinach modifiée.)

<sup>25</sup> Ar., *Ach.* 853-854 : οὐδ' αὖθις αὖ σε σκώπεται / Παύσων ὁ παμπόνηρος (« et au moins Pauson, cet être détestable, ne se moquera pas de toi », traduction personnelle).

ignore si la moquerie envisagée est visuelle ou verbale. Une scholie à ce même passage des *Acharniens* d'Aristophane croit savoir qu'il s'agit du peintre et indique : « Ce Pauson était un peintre, un satiriste (σκωπτολόγος) qui avait peu de moyens » (οὗτος ὁ Παύσων ζωγράφος πένης σκωπτολόγος). Reinach traduit pour sa part σκωπτολόγος par « caricaturiste ». La scholie dit toutefois σκωπτολόγος et non \*σκωπτογράφος, ce qui pourrait signifier que la moquerie visuelle n'est que l'une des expressions de la verve satirique de Pauson et que la caricature était étroitement liée, chez lui, à la moquerie verbale. Plusieurs problèmes, cependant : σκωπτολόγος n'est attesté que dans cette seule scholie et l'idée pourrait avoir été déduite, de manière circulaire, par ce qu'Aristophane avance, en parlant des redoutables « moqueries » de Pauson.

À l'époque impériale, Thémistios (*Or.* 34.11) signale à son tour la faible valeur de toute la production de Pauson qui vaudrait moins qu'un seul petit tableau d'Apelle ou de Zeuxis – la caricature est donc, encore une fois, dépréciée par rapport à d'autres sujets. Tous les autres témoignages que nous conservons au sujet de ce peintre se rapportent à l'anecdote sur le tableau du cheval<sup>26</sup> : à son commanditaire qui aurait demandé l'image d'un cheval se roulant dans la poussière, Pauson présenta un cheval courant ; le commanditaire se fâcha et Pauson lui dit qu'il n'avait qu'à retourner le tableau pour obtenir ce qu'il voulait. Dans cette anecdote, le peintre se joue de son commanditaire (ce qui vient encore une fois souligner le caractère généralement taquin et désinvolte de ce peintre) et joue véritablement avec la maniabilité de la toile de chevalet qu'on peut accrocher à l'envers. Les textes retiennent donc de Pauson à la fois son humour et son manque de respect, y compris vis-à-vis de ses commanditaires.

Dans l'Athènes du début du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Parrhasios aurait réalisé plusieurs peintures mythologiques irrévérencieuses<sup>27</sup>. Les sources littéraires connaissent aussi, toujours au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., plusieurs peintures dont les auteurs ne sont pas nommés mais qui représenteraient une scène allégorique humoristique : les Villes se jetant (ou poussées par la Fortune) dans le filet du général Timothéos pendant que celui-ci fait la sieste<sup>28</sup>. Ces anecdotes ne désignent pas les tableaux par la

<sup>26</sup> Plu., *De Pyth. or.* 5 ; Ael., *VH*, 14.15 ; Luc., *Dem. Enc.* 25.

<sup>27</sup> Suet., *Tib.* 44.2 ; Plin., *Nat.* 35.72. (Sur ces témoignages, voir *infra* p. XXX).

<sup>28</sup> Schol. Ar., *Pl.* 180 b :

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

« À Athènes, les peintres le représentèrent dans des tableaux, endormis, tandis que les destins lui apportaient des villes qui tombaient dans ses filets, et lui les détruisait : c'était une allusion à sa chance. Mais Timothéos qui se rengorgeait de sa bonne fortune, dit que c'était plutôt le résultat de son action que celui de la fortune. » (Traduction personnelle.)

Voir aussi Plu., *Regum et imperatorum apophthegmata*, 187 b-c (*Tim.* 1) :

Τιμόθεος εὐτυχῆς ἐνομίζετο στρατηγὸς εἶναι, καὶ φθονοῦντες αὐτῷ τινες ἐζωγράφουν

référence à un genre ou une catégorie de représentations visuelles ; Plutarque précise cependant que les peintres éprouvent une jalousie (« φθονοῦντες ») vis-à-vis du général et Élien établit un parallèle précis avec le répertoire comique, les peintures faisant écho aux moqueries des dramaturges, ce qui confirme l'existence d'un lien étroit entre l'irrévérence dans les arts figurés et ses expressions verbales dans les œuvres littéraires. Les anecdotes relatives à ce tableau allégorique mettent aussi l'accent sur la réaction de Timothéos, variable selon les formulations de ce récit, mais qui ne s'indigne pas de ces images et essaye plutôt d'en orienter la réception, critiquant un élément précis (l'allégorie de la Fortune) ou renversant le sens des tableaux pour les prendre en bonne part. Ce rôle de l'allégorie dans les images humoristiques conçues par les peintres de chevalet anciens pourrait être analysé à la lumière de ce que des ouvrages rhétoriques, malheureusement largement postérieurs, disent du langage figuré et des possibilités d'irrévérence qu'il ouvre. Ainsi, vers la fin de la période hellénistique, Démétrios écrit « le caractère de tout homme au pouvoir appelle au plus haut point ce langage prudent qu'on appelle tour figuré ». L'idée est développée par le rhéteur flavien Quintilien (*Inst.* IX, 2, 65-66) : « (Le discours figuré) fait entendre autre chose que ce qu'impliquent les mots, non pas nécessairement le contraire, comme dans l'ironie, mais autre chose, qui est caché et que l'auditeur doit, pour ainsi dire, découvrir. (...) Nous pouvons bien parler contre les tyrans en question aussi ouvertement que nous voulons, pourvu que ce que l'on dit puisse s'interpréter aussi d'une autre manière, car il s'agit seulement d'éviter le danger, non l'offense. »

## II) Antiphile d'Égypte et le *Gryllos*

Ce panorama nous conduit enfin, au tournant des IV<sup>e</sup>/III<sup>e</sup> siècles, à la figure d'Antiphile d'Égypte. Peintre né en Égypte, actif sous le règne de Ptolémée I et peut-être au début du règne de Ptolémée II, Antiphile était connu pour avoir peint à la fois des sujets comiques et de petits tableaux et de grandes compositions mythologiques (Hésione, Dionysos etc.), ainsi que des scènes mettant en

---

τὰς πόλεις εἰς κύρτον αὐτομάτως ἐκείνου καθεύδοντος ἐνδουμένας· ἔλεγεν οὖν ὁ Τιμόθεος  
 'εἰ τηλικαύτας πόλεις λαμβάνω καθεύδων, τί με οἴεσθε ποιήσειν ἐγρηγορότα;'

« On considérait que Timothéos était un général chanceux ; **par jalousie**, certains représentèrent les villes s'enfonçant d'elles-mêmes dans son filet pendant que lui dormait ; Timothéos dit alors : ``Si je prends de telles villes en dormant, que pensez-vous que je ferai une fois réveillé ?" » (Traduction personnelle.)

Ael., *VH*, 13.43 :

καὶ ἔλεγον τὴν τύχην αἰτίαν εἶναι, Τιμόθεον δὲ οὐδενός, κωμωδοῦντες ἐπὶ τῆς σκηνῆς.  
 καὶ οἱ ζωγράφοι δὲ καθεύδοντα ἐποίουν αὐτόν, εἶτα ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἀπηώρητο ἐστῶσα ἡ  
 Τύχη ἔλκουσα ἐς κύρτον τὰς πόλεις.

« Dans les comédies, sur scène, on a dit que la fortune était à l'origine de ses succès et que lui-même n'y était pour rien ; et les peintres l'ont représenté endormi, avec la Fortune flottant dans les airs au-dessus de sa tête et traînant les villes dans un filet. » (Traduction personnelle.)

jeu la figure du roi (chasse du roi Ptolémée, etc.). À la différence de Pauson, son génie se serait donc exprimé, si on reprend la terminologie d'Aristote, dans différents types d'imitation<sup>29</sup>.

Une anecdote problématique souligne l'*èthos* d'Antiphile<sup>30</sup> : on retrouve à son sujet le motif de l'envie déjà associé aux caricaturistes du général Timothéos. Lucien évoque sa jalousie (φθόνος) <et son ἀναισχυντία (le caractère éhonté)> dans son témoignage – très problématique – sur la *Calomnie* d'Apelle. Ce tableau allégorique aurait été, nous dit-il, conçu par le peintre en réponse à la calomnie qu'Antiphile avait répandue par jalousie (ὕπὸ φθόνου) à l'encontre d'Apelle ; le texte souligne aussi

<sup>29</sup> Plin., *Nat.* 35.112 :

*Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo, e quibus fuit Piraeicus arte paucis postferendus: proposito nescio an distinxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. tonstrinas sutrinisque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus rhyparographos, in iis consummatae uoluptatis, quippe eae pluris ueniunt quam maximae multorum. E diuerso Maeniana, inquit Varro, omnia operiebat Serapionis tabula sub Veteribus. Hic scenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit. Contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id Antropographos cognominatus. Parua et Callicles fecit: item Calates comicis tabellis: utraque Antiphilus. Nam et Hesionam nobilem pinxit, et Alexandrum ac Philippum cum Minerua (...), Liberum patrem, Alexandrum puerum, Hippolytum tauro emisso expauescentem, (...) Cadmum, et Europen.*

« C'est ici le lieu d'ajouter ceux qui se sont rendus célèbres dans le pinceau par **des ouvrages moins élevés** [ou : de petite taille]. De ce nombre fut Piraeicus, inférieur à peu de peintres pour l'habileté. Je ne sais s'il s'est fait tort par le choix de ses sujets : toujours est-il que, se bornant à des sujets bas, il a cependant, dans cette bassesse, obtenu la plus grande gloire. On a de lui des boutiques de barbier et de cordonnier, des ânes, des provisions de cuisine, et autres choses semblables, et qui le fit surnommer Rhyparographe (litt. « Peintre de trivialités »). Ses tableaux font un plaisir infini, et ils se sont vendus plus cher que de très grands morceaux de beaucoup d'autres. Au contraire, le tableau de Sérapion, exposé sous les vieux portiques, couvrait, au rapport de Varron, des pans de murailles tout entiers. Le même Sérapion ne pouvait peindre que des scènes et ne pouvait rendre des hommes. Denys, au contraire, n'excellait que dans la représentation des figures humaines, aussi eut-il le nom d'anthropographe [= Denys de Colophon ?]. Calliclès faisait aussi de petits tableaux ; Calatès traçait des scènes comiques ; **Antiphile travaillait dans les deux genres** : son *Hésione* est célèbre. Ainsi que son *Alexandre et Philippe avec Minerve* ; (...) son *Bacchus*, son *Alexandre enfant*, un Hippolyte effrayé à la vue du taureau qui s'élançait contre lui ; (...) un *Cadmus* et une *Europe*. » (Traduction Littré modifiée.)

On notera le choix de traduction de Littré « dans les deux genres », là où le texte latin est plus vague (« *utraque* »). Sur la notion de genre pictural dans l'Antiquité, voir les réflexions présentées *infra*, p. XXX-XXX.

<sup>30</sup> Luc., *Cal.* 2-5 (traduction S. Reinach) :

« Ce peintre [Apelle], en effet, se vit faussement accusé auprès de Ptolémée comme complice de la conjuration tramée à Tyr par Théodotas. Le peintre n'avait jamais vu Tyr ; il ignorait tout de ce Théodotas ; on lui avait dit seulement qu'il était, en Phénicie, le lieutenant de Ptolémée. Cela n'empêcha pas un peintre de ses rivaux, nommé Antiphilos, **jaloux de sa faveur auprès du roi et envieux de son talent**, de le dénoncer à Ptolémée comme associé à toute l'intrigue : on l'aurait vu en Phénicie à table avec Théodotas parler durant tout le repas à l'oreille du traître ; enfin, la révolte de Tyr et la perte de Péluse étaient le fruit des conseils d'Apelle. (...) Ptolémée, dit-on, fut si honteux de son erreur qu'il donna cent talents à Apelle et lui livra Antiphilos comme esclave. Apelle, en souvenir de tous les dangers courus, composa le tableau que voici pour se venger de la délation : **sur la droite est assis un homme à longues oreilles, à peu près comme Midas ; il tend de loin la main à la Délation qui s'avance**. Près de lui, deux femmes, probablement l'Ignorance et la Suspicion. Du côté opposé approche la Délation sous la forme d'une femme parfaitement belle, mais le visage enflammé, surexcité, comme sous l'influence de la rage et de la

l'ἀνασχυντία (le caractère éhonté) d'Antiphile. Le tableau d'Apelle possède lui-même une dimension irrévérencieuse puisqu'il représente notamment le roi Midas écoutant, de ses oreilles d'ânes, la Délation personnifiée – scène où le récit biographique étrange que livre Lucien nous invite à reconnaître sans hésiter, sous le voile de l'allégorie, la figure de Ptolémée écoutant les ragots d'Antiphile ; le malheureux qui est accusé à tort est d'ailleurs traîné devant le roi par l'Envie personnifiée (Φθόνος), une autre figure représentant Antiphile. Pour irrévérencieux que puisse être le tableau allégorique d'Apelle, il n'est pas perçu par Lucien comme humoristique, mais comme autobiographique : Apelle « y aurait représenté ses propres périls ».

Qu'Antiphile ait peint des caricatures a été déduit d'un autre témoignage au texte très problématique (Plin., *Nat.* 35.114) :

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

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

Les manuscrits donnent en réalité le texte *Idem locosis nomine* qui n'a aucun sens. S'il est assez clair qu'il y a eu une confusion avec l'adjectif *iocosus*, la plupart des éditeurs corrigent en *iocosus* pour rattacher l'adjectif à *nomine*, ce qui aboutit à une traduction du type « Le même peintre peignit un certain Gryllos, personnage au nom amusant, avec un costume ridicule [*deridiculi habitus* est ici un *genitivus qualitatis* comme dans plusieurs expressions similaires chez Pline<sup>31</sup>], d'où l'on a tiré le nom de *grylloi* pour ce genre de peintures ». Comme l'a souligné Jürgen Hammerstaedt<sup>32</sup>, il est toutefois plus satisfaisant, y compris d'un point de vue paléographique, de corriger *locosis* en *iocosis*, et de sous-entendre *tabellis*<sup>33</sup>, ce qui est possible par écho à l'expression *comicus tabellis* employée quelques lignes plus haut pour caractériser l'œuvre de Calatès. Le sens est alors : « Le même peignit dans des tableaux comiques un dénommé Gryllos à la manière d'être ridicule, d'où dérive le nom donné à ce genre de peintures – les *grylloi*. » Le texte induit alors l'idée d'une charge répétée, dans plusieurs tableaux, contre ce dénommé Gryllos ; il devient beaucoup plus clair aussi

---

fureur ; de sa main gauche, elle tient une torche embrasée. De l'autre, elle traîne par les cheveux un jeune homme qui lève les bras au ciel et prend les dieux à témoin. Son guide est un homme pâle, hideux, au regard aigu, qui paraît exténué par quelque longue maladie. On peut admettre que c'est l'Envieux personnifié. »

<sup>31</sup> Plin., *Nat.* 34.54 (*Minerua tam eximia pulchritudinis*).

<sup>32</sup> HAMMERSTAEDT Jürgen, « Gryllos. Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs », *ZPE* n° 129, 2000, p. 29-46, part. p. 31-32.

<sup>33</sup> À l'appui de cette construction, Hammerstaedt cite un parallèle possible : Plin., *Nat.* 35.139 – passage où figure l'adjectif *nobilissimas* et où il faut sous-entendre *tabulas* ou *tabellas*.

que Gryllos ne saurait être ici un personnage imaginaire, mais qu'il s'agit bien d'un personnage historique, dont Antiphile a fait un portrait caricatural. Intéressant est aussi l'emploi du mot *genus* dont on peut se demander s'il a un sens large et banal (« ce type de peintures ») ou un sens restreint et spécialisé dont on ne sait pas clairement si les Anciens l'avaient développée en tant que tel : celui de « genre » pictural. Pline utilise ici une terminologie définie par un groupe non spécifié, celui des amateurs et collectionneurs d'art<sup>34</sup>. Que les Anciens aient connu des approches génériques de la peinture se déduit du passage relatif aux *xenia* (improprement traduits par « natures mortes ») chez Vitruve<sup>35</sup>, ou de l'ensemble du paragraphe 112 du livre 35 de Pline, où il est question de peintres qui se sont distingués dans des petits sujets et notamment d'Antiphile, et où l'encyclopédiste semble puiser à une source qui aurait eu recours à ce que nous pourrions appeler des catégories génériques<sup>36</sup>. De fait, si les Anciens ont défini et nommé des genres picturaux, il s'agissait plutôt des « petits » genres que des grands, comme le montre l'emploi de « *minor pictura* » dans ce même passage de Pline, où l'encyclopédiste cite pêle-mêle Pira(e)cus le « rhuparographe » (peintre d'ordures)<sup>37</sup>, Sérapion qui ne peignait que des « scènes », Denys de Colophon l'« anthropographe » (peintre d'hommes) chez Pline (35.112), Calatès qui peignit des « tableaux comiques » (*comicis tabellis*) et Antiphile qui, lui, se distingua pour avoir peint *utraque* (littéralement les deux types de choses, ce que S. Reinach fait le choix de traduire par « dans les deux genres »). La suite du texte rend manifeste que Pline vise ici une distinction entre peinture à sujets élevés d'un côté (scènes mythologiques ou représentations royales et apologétiques), et peintures comiques de l'autre<sup>38</sup>. Cette notion de genres picturaux qui semble affleurer dans ce passage apparaît dans d'autres textes, mais de manière fugace. Le terme *genus* semble ainsi avoir été employé au sens de genre pictural (ou de style ?) pour opposer un grand genre ou un grand style (*genus grande* ?) à un style moins grandiloquent lorsqu'il est question de la restauration ratée des fresques de Polygnote par Pausias, qui fut jugé très inférieur au maître thasien *quoniam non suo genere certasset* (« parce qu'il avait lutté dans un genre qui n'était pas le sien »)<sup>39</sup>. Un emploi similaire de *genus* figure dans un autre

<sup>34</sup> Sur la question de la terminologie des amateurs d'art, voir le programme de recherche initié, à Aix-en-Provence, par Pedro Duarte et Florence Le Bars-Tosi et le colloque « Le vocabulaire des collectionneurs » des 4-5 novembre 2016 (actes à paraître).

<sup>35</sup> Vitruv., 6.7.4 (trad. Ch.-L. Maufra) : *Ideo pictores ea, quae mittebantur hospitibus, picturis imitantes xenia appellauerunt* (« Voilà pourquoi les peintres ont appelé *xenia* les peintures qui représentent ces présents qu'on envoyait à ses hôtes »).

<sup>36</sup> Voir *supra* n. XX.

<sup>37</sup> Comparer avec l'emploi de pornographe (πορνογράφον), « peintre de sujets licencieux », pour désigner Aristide, Pausias et Nicophanès chez Ath., *Deipnosophist.* 13.567b.

<sup>38</sup> La bassesse des petits sujets coïncide souvent avec la petitesse des formats : voir par exemple Plin., *Nat.* 35.72.

<sup>39</sup> Plin., *Nat.* 35.123 (traduction personnelle) :

« [Pausias de Sicyone] peignit lui aussi au pinceau à Thespies les parois sur lesquelles

passage de Pline, pour recouvrir ce que le grec appelait sans doute la \*πορνογραφία, peinture licencieuse : [Parrhasios] *pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis ioci se reficiens* (« Il peignit aussi des sujets licencieux dans de plus petits tableaux et se reposait grâce à ce genre de plaisanterie effrontée »). On peut se demander si *genus* a ici un sens très large (cf. la traduction de S. Reinach : « cette sorte de jeu effronté ») ou un sens technique et restreint.

Ailleurs, Pline emploie le mot *genus* pour évoquer de grandes catégories d'art en fonction du matériau travaillé, comme la mosaïque par opposition à d'autres formes d'art (36.60). Son emploi du terme *genus* n'est donc pas aussi spécialisé ou rigoureux que celui de l'expression « genre pictural » en français<sup>40</sup> : au fil des chapitres que Pline consacre à l'histoire de l'art, il revêt des significations très variables.

Si nous revenons désormais au Gryllos d'Antiphile et aux témoignages qui le concernent, il apparaîtra que cette « catégorie » picturale a tiré son nom de plusieurs œuvres d'Antiphile et que celles-ci consistaient certainement en des portraits caricaturaux destinés à ridiculiser un homme

---

on restaurait les fresques jadis peintes par Polygnote et, comparé à ce maître, il lui fut jugé très inférieur, parce qu'il avait engagé la lutte dans un genre qui n'était pas le sien (*multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset*). Cet artiste fut aussi le premier qui peignit des plafonds ; avant lui ce n'était pas non plus l'usage de décorer ainsi les voûtes. Il peignait de petits tableaux, surtout des enfants (*paruas... tabellas, maxumeque pueros*)... »

<sup>40</sup> Dans les textes anciens, les œuvres peuvent ainsi être classées en grandes catégories selon les matériaux employés, le statut des personnages représentés (hommes ou dieux) et la nature du sujet (batailles, sujets licencieux, etc.), le type d'imitation impliqué (comique et parodique ou au contraire grandiloquente), l'usage de la couleur etc. Voir ainsi Fro., *Ver. fr. 2* (trad. A. Cassan révisée) :

... **An tu cycnum coges in ultima cantione cornicum uoculas aemulari ?...**

... *Iuberesne me niti contra naturam, aduerso, quod aiunt flumine? Quid siquis postularet ut Phidias ludicra, aut Canachus Deum simulacra fingerent ? (...) Quid si Parrhasium uersicolora pingere iuberet, aut Apellen unicolora, aut Nealcen magnifica, aut Nician obscura, aut Dionysium inlustria, aut lasciuia Euphranorem aut Pausiam (p)rae(l)ia ? In poetis autem quis ignorat, ut gracilis sit Lucilius, Albucius aridus, sublimis Lucretius, mediocris Pacubius, inaequalis Accius, Ennius multiformis? Historiam quoque scripsere Sallustius structe, Pictor incondite, Claudius lepide, Antias inuenuste, Seisenna longinque ; uerbis Cato multiuigis, Coelius singulis. Contionatur autem Cato infeste, Gracchus turbulente, Tullius gloriose. Iam in iudiciis saeuit idem Cato, triumphat Cicero, tumultuantur Gracchus, Caluus rixatur.*

« ... **Contraindrais-tu le cygne à imiter, dans son dernier chant, le babillage des corneilles ?**

... Me forcerais-tu à lutter contre la nature et à aller, comme on dit, à contre-courant ? Que dirais-tu, si quelqu'un demandait que Phidias sculptât **des œuvres amusantes**, et Canachos des statues des dieux ? (...) S'il voulait que Parrhasios peignît des œuvres multicolores, Apelle des monochromes, Néalcès du resplendissant, Nicias du terne, Dionysius du brillant, Euphranor du licencieux, ou Pausias des batailles ? Mais qui ne sait combien, parmi les poètes, Lucilius est ténu, Albucius aride, Lucrèce sublime, Pacuvius médiocre, Accius inégal, Ennius protéiforme ? Salluste aussi écrit l'histoire de manière construite, Pictor sans ordre, Claudius élégamment, Antias sans charme, Sisenna à distance, Caton avec une abondance de mots, Coelius avec concision. Dans la harangue, Caton guerroye, Gracchus bouillonne, Tullius abonde. Dans les plaidoiries, le même Caton ne ménage rien, Cicéron triomphe, Gracchus tempête, Calvus chicane. »

nommé Gryllos. On comprend qu'Antiphile joua, à travers la réalisation de plusieurs tableaux, sur une forme de comique de répétition et témoigna d'une forme d'acharnement dans la charge satirique. On peut se demander si le peintre a ou non tiré parti, comme on l'a souvent supposé, mais sur la base d'une correction abusive du texte plinien (*iocosio nomine*), du potentiel comique du nom de Gryllos, qui évoque les termes γρῦ et γρῦλος associés au grognement du cochon. On a souvent conclu qu'Antiphile avait animalisé la figure de Gryllos, mais rien ne plaide explicitement en ce sens, même si l'idée s'appuie sur plusieurs observations : la proximité sonore entre *grûlos* et *gryllos* et le fait qu'Antiphile, né en Égypte, pouvait connaître les nombreuses illustrations parodiques ou de contes impliquant des animaux et le « monde à l'envers »<sup>41</sup>. L'idée s'appuie aussi sur la connaissance de documents archéologiques utilisant des figures d'hybrides à tête animale ou des animaux occupant des rôles d'humains<sup>42</sup>, et sur la connaissance de la mise en scène, chez Plutarque, d'un personnage mythologique, compagnon d'Ulysse métamorphosé en cochon et satisfait de sa nouvelle condition, dont Circé ne révèle pas l'identité réelle, mais qu'elle introduit sous le nom de « Gryllos »<sup>43</sup>. Toutefois, rien ne permet de trancher dans le cas d'Antiphile et il fallait que la dimension de portrait reste perceptible, même si on peut imaginer des traits partiellement animalisés. Comme nous allons le voir, il est sans doute plus probant d'imaginer que le personnage caricaturé était impliqué dans une action dégradante, qui parodiait peut-être des faits réels.

On peut légitimement se demander si ce Gryllos était ou non un membre de la famille de Xénophon où le nom est plusieurs fois attesté, notamment pour le père et le fils de l'auteur grec. À ce titre, il me semble intéressant de noter qu'à la mort de Gryllos, fils de Xénophon, de nombreux orateurs, dont Isocrate, avaient rédigé des éloges du défunt qu'Aristote avait, si l'on suit l'hypothèse de Pierre Thillet, critiqués dans un ouvrage perdu intitulé le *Sur la rhétorique ou Gryllos*<sup>44</sup>. Il est vraisemblable que le jeune Aristote y critiquait un art oratoire, indifférent au bien et au mal, et dépourvu de fondement philosophique, un art qui pouvait, de manière hypocrite, tisser des éloges contraires à la vérité des faits. Antiphile avait-il répondu à sa façon à ces réflexions en présentant, longtemps après sa mort, une image caricaturale et satirique de Gryllos, ou visait-il plutôt l'un de ses contemporains, mais pour faire rire un public qui aurait, pour partie, connu les débats qu'avait suscités les éloges posthumes du Gryllos fils de Xénophon ? Selon cette hypothèse, l'œuvre

---

<sup>41</sup> Voir VAN DE WALLE Baudoin, *L'humour dans la littérature et dans l'art de l'ancienne Égypte*, Leyde, Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1969, p. 16-19.

<sup>42</sup> Sur les parodies animales, voir la bibliographie citée *supra* n. **XX**.

<sup>43</sup> Voir le *Gryllus* de Plutarque et les réflexions de HERCHENROEDER Lucas, « Τί γὰρ τοῦτο πρὸς τὸν λόγον ; Plutarch's "Gryllus" and So-Called "Grylloi" », *AJPh* n° 129-3, 2008, p. 347-379.

<sup>44</sup> THILLET Pierre, « Note sur le "Gryllos", ouvrage de jeunesse d'Aristote », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, n° 147, 1957, p. 352-354.

d'Antiphile serait aussi l'expression d'un contexte culturel où évolue le peintre, celui des lettrés et théoriciens de la cour alexandrine<sup>45</sup>, qui allait, peut-être dans les dernières années de la carrière du peintre, développer une réflexion intensive sur les genres littéraires avec la mise en place de la bibliothèque d'Alexandrie. C'est dans ce cadre que Callimaque, réinventant le genre archaïque de l'*Iambe*, allait relire à sa façon les querelles d'antan entre Hipponax et Boupalos et évoquer la mémoire d'une œuvre, qui passait pour être la plus ancienne caricature de la culture grecque<sup>46</sup>.

### III) Vers une extension du sens de *gryllos*, pour englober différentes formes de caricature et de parodies ?

L'une des questions que l'on peut poser est celle de l'extension ou non de ce terme de *gryllos* au cours du temps. Pline se réfère à une terminologie spécialisée, celle des amateurs et connaisseurs d'art, où *grylloi* fonctionnerait comme une catégorie générique. Peu d'éléments permettent de savoir ce dont il s'agissait. Le terme de *gryllos* est attesté, à l'époque impériale, pour désigner une danse d'origine égyptienne, comme l'atteste Phrynichos<sup>47</sup> ; on a supposé qu'il s'agissait d'une danse vulgaire, peut-être celle des figurines de Pygmées dansant<sup>48</sup>. Un autre passage de Phrynichos associe le *gryllizein* à une danse « vulgaire et honteuse/laide »<sup>49</sup>. Dans des textes byzantins, le mot

<sup>45</sup> Sur la réflexion croisée sur poésie, rhétorique et arts visuels qui se développe dans ce milieu aulique, voir par exemple PRIoux Évelyne, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain-Paris, Dudley (Mass.)-Peeters, 2007.

<sup>46</sup> Voir *supra* p. XX et n. XX.

<sup>47</sup> Phryn., *PS*, s. v. :

<γρυλλίζειν> καὶ <γρυλλισμός>: ἐπὶ τῆς τῶν χοίρων φωνῆς. δι' ἐνὸς <λ>, καὶ οὐ διὰ δυοῖν. γρύλλος δὲ διὰ τῶν δυοῖν <λλ> ὀρχήματος εἶδος ἐστίν. ἢ μὲν οὖν ὄρχησις ὑπὸ τῶν Αἰγυπτίων γρυλλισμός καλεῖται, γρύλλος δὲ ὁ ὄρχούμενος.

« *Gryllizein* et *gryllismos* : se dit du bruit des cochons. Avec un lambda, et non deux. *Gryllos* avec deux lambdas est un genre de danse. Cette danse s'appelle *gryllismos* chez les Égyptiens, et *gryllos* est le nom du danseur. » (Traduction personnelle.)

<sup>48</sup> Sibylle Émerit (communication personnelle) m'indique qu'elle n'a pas rencontré la notion de danse "vulgaire" dans les sources pharaoniques relatives à la danse dont elle est spécialiste. Il s'agirait donc plutôt d'une notion grecque. Le rapprochement entre les textes grecs mentionnant le "gryllos" et l'iconographie grimaçante de certains danseurs et danseuses des terres cuites de l'Égypte gréco-romaine relève de la conjecture (manuscrit IFAO de Christophe Vendries à citer si par).

<sup>49</sup> Phryn., *Eclogae*, s. v. :

<Γρυλλίζειν> διττὴν ἔχει τὴν ἀμαρτίαν, ἔν τε τῇ προφορᾷ καὶ τῷ σηματομένῳ· ἐν μὲν τῇ προφορᾷ διὰ τῶν δύο λλ, ἐν δὲ τῷ σηματομένῳ ὅτι παρὰ τοῖς ἀρχαίοις [*e. g. Ar. Ach. 746*] τὸ γρυλλίζειν ἐστὶ τιθέμενον ἐπὶ μὲν τῆς τῶν ὄνων φωνῆς, οἱ δὲ νῦν τάττουσιν ἐπὶ τῶν φορτικῶς καὶ ἀσχημόνως ὀρχουμένων. ἐρεῖς οὖν γρυλλίζειν καὶ γρυλλισμός σου, οὐ γρυλλισμός.

« *Gryllizein* : le mot est doublement fautif, à la fois par sa prononciation et ce à quoi il renvoie ; pour ce qui est de la prononciation, à cause des lambdas ; pour ce qui est du signifié, il y a erreur aussi car chez les Anciens *gryllizein* se disait du bruit des cochons, tandis qu'on l'emploie aujourd'hui pour les danses **vulgaires et contrefaites**. On parlera donc du *gryllizein* et du *gryllismos* des cochons, et non du *gryllismos*. » (Traduction personnelle.)

est employé pour se moquer de personnages politiques qui agissent vraisemblablement comme des « porcs »<sup>50</sup>. Il est aussi, du moins chez Plutarque, le nom d'un compagnon d'Ulysse métamorphosé par Circé en cochon et qui vante les mérites de sa condition nouvelle, dans un dialogue qui parodie les codes et sujets de conversation la société lettrée<sup>51</sup> ? La difficulté vient de ce que ces textes sont très largement postérieurs à l'activité d'Aristote et d'Antiphile, tous deux auteurs d'œuvres désignées par référence à un personnage qui se serait réellement nommé Gryllos. Il n'est pas dit que la danse égyptienne connue de Phrynichos n'ait pas reçu le nom de *gryllos* par emprunt au vocabulaire spécialisé des collectionneurs et amateurs d'art, qui, songeant au tableau célèbre d'Antiphile, prirent probablement l'habitude de désigner de nombreuses images parodiques ou caricaturales sous le nom de *grylloi*. Autrement dit, faut-il considérer qu'Antiphile connaissait une danse parodique pratiquée par les Grecs d'Égypte ou qu'une telle danse a pris, plusieurs siècles après la mort du peintre, le nom d'une de ses peintures les plus connues ? De même pour le personnage mythologique introduit par Plutarque : ce compagnon d'Ulysse qui n'est pas autrement connu est-il une pure invention de Plutarque ou d'un mythographe de l'époque impériale ? Ou était-il connu dès le début de l'époque hellénistique ? Il est impossible de trancher, mais j'aurais tendance à considérer que c'est du *Gryllos* d'Antiphile, devenu une référence bien connue des lettrés et des amateurs d'art, que dérivèrent le nom de la danse connue par Phrynichos et le nom d'un personnage mythologique peut-être inventé par Plutarque.

Le mot *gryllos* ou ses dérivés se retrouvent également dans plusieurs papyrus ; l'un de ces papyrus l'associe même à des représentations figurées parodiques<sup>52</sup>. Philodème emploie le verbe γρυλλογραφεῖν dans son troisième livre sur la rhétorique : un peintre n'en est pas moins peintre et spécialiste de sa discipline parce qu'il n'a pas la volonté de créer de belles images (τοῦ καλοῦ[ς] δημιουργεῖν) mais de γρυλλογραφεῖν<sup>53</sup>. Autrement dit, on peut maîtriser parfaitement une technique, mais ne pas avoir la volonté de l'exploiter à bon escient. De ce passage, on déduit l'existence d'une association étroite entre *gryllos* et laideur. De même, deux textes tardo-antiques

<sup>50</sup> Voir à ce sujet HAMMERSTAEDT Jürgen, « Gryllos », art. cit., part. p. 42-43.

<sup>51</sup> Voir *supra* n. XX.

<sup>52</sup> Cf. HAMMERSTAEDT Jürgen, « Gryllos », art. cit.

<sup>53</sup> Phld., *PHerc.* 468 (proviendrait du début, perdu, du 3<sup>e</sup> livre sur la rhétorique ?) :

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

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

non papyrologiques qui répètent tous deux la même idée sous des formes très proches opposent-ils les images en général ou, plus spécifiquement les portraits de rois qui sont γρυλλοειδεῖς à ceux qui sont « bien proportionnés, bien grands et parfaitement beaux » (εὐμήκεις καὶ εὐμεγέθεις καὶ περικαλλεῖς)<sup>54</sup>. Ici, on voit donc que le *gryllos* serait un portrait qui se caractérise par son aspect contrefait, par le fait qu'il représente les hommes plus laids qu'ils ne sont, par rapport à une forme de portrait royal qui tend à idéaliser ses modèles. Toutefois, un document papyrologique illustré, le *POxy 2331* (fig. 10), daté du III<sup>e</sup> s. apr. J.-C., pourrait montrer que le mot *gryllos* pouvait aussi désigner l'action ou les images parodiques. Contenant des vers qui présentent une parodie de la geste d'Héraclès, ce papyrus est orné de vignettes dessinées prestement qui montrent un personnage aux prises avec différents « monstres » peu terrifiants, tels qu'un caméléon au lieu du traditionnel lion : le papyrus contient le dialogue entre Héraclès invité à raconter ses exploits par un autre personnage et les réponses de ce personnage qui proposent « une action en émulation avec les travaux » d'Héraclès « sous la forme d'un gryllos » (?) :

**POxy 2331**

Col. 2

{<μίμος>} —]θεναρ[.(.)] πάντοτε γρύλλω

π[ε]ρὶ ἄθλων ἐρίσασ. <τ>ὸ περικάθαρμα.

ἄλλ' αὐτὸς ἔρχεται †καταδιαβαίνων

καρνάρις, ἄστομος, δεινὸς ἄγροικος

....δ[.] †προσεμαγοε[.]ιν ὁ τρισέληνος.

—] μηδὲν ὄλως τρέσας λαλήσω·

Λέγε παῖ Ζηνὸς Ὀλυμπίου, φράσον μοι,

ποῖον πρῶτον †οπεποιηκας ἄθλον εἶπον.

κάμοῦ μάνθαν' ὁ πρῶτον †επεποιηκα.

(*pictura*)

Col. 3

{<Ἡρακλῆς>} Ἐ[γὸ] πρῶτον Νεμέη λέοντα [μάρψας

κρατερᾶς χε<ί>ρεσί μου ταύταις ἀπέ[κταν.

(*pictura*)

{<μίμος>} ἐγὼ δύσληπ<τ>ον ἐ[λ]ώ<ν> χα[μαι]λέοντα

προσπνίξας ἀλόγως νεκρὸν τέθ[εικα.

<sup>54</sup> Jean IV Nesteutès, *Περὶ μετανοίας καὶ ἐγκρατείας καὶ παρθενίας λόγος* [Migne, PG 88, 1972C]; HAMMERSTAEDT Jürgen, « Gryllos », art. cit., p. 33-34.

(pictura)

[Personnage : ... ? au sujet de (ses ?) exploits avec un *gryllos* à chaque fois — moi, le paria, qui me suis mesuré à lui. Mais voici qu'il arrive, cet espèce de marchand de viande, ce rustre affreux, incapable de s'exprimer ; (...) lui, l'enfant des trois lunes (...) je vais bavarder sans trembler de tout mon corps : Parle, fils de Zeus Olympien, dis-moi quel exploit tu réalisas en premier et tu apprendras de moi quel fut mon premier exploit.

[Héraclès :] Moi, pour commencer, j'ai tué le lion dans Némée [...] avec ces puissantes mains que tu vois.

[Personnage :] Moi, j'ai attrapé un caméléon insaisissable ; je l'ai étranglé sans réfléchir et je l'ai tué. » (Traduction personnelle.)

Héraclès narre son combat contre le lion de Némée et son interlocuteur raconte son propre combat contre un caméléon, scène représentée dans une des illustrations du papyrus. Le papyrus introduit le mot γρύλλω(ι) mais dans un vers particulièrement mutilé : on ne sait donc pas si le mot signifie ici « dessin parodique » ou « action parodique ». Toujours est-il que le personnage qui défait le caméléon est ici réduit à l'apparence d'un nain.

Si la parodie, notamment de l'épopée, se développe particulièrement, et sous des formes très variées, dans les œuvres poétiques du début de la période hellénistique (chez Sotadès<sup>55</sup>, Callimaque – qui propose peut-être une forme de *gryllos* parodiant la lutte d'Héraclès contre le lion de Némée dans le combat de Molorchos contre les souris<sup>56</sup>, ou encore Lycophron<sup>57</sup>), ce n'est donc pas la veine qu'Antiphile aurait prioritairement exploitée, son *Gryllos* relevant sans doute plutôt du portrait caricatural. Cette même période assista aussi à l'émergence de peintures que l'on ne peut guère rapprocher de notre notion moderne de caricature, mais qui sont marquées par la présence d'une forme d'irrévérence. Certaines sont certainement la conséquence directe du développement de lectures allégoriques du poème d'Homère. On sait ainsi que le philosophe Chrysippe s'était attaché à

---

<sup>55</sup> Voir Sotad., fr. 1 et 16 Powell ; PRETAGOSTINI Roberto, *Ricerche sulla poesia alessandrina. Teocrito, Callimaco, Sotade*, Rome, Ed. dell'Ateneo, 1984 ; *id.*, « La duplice valenza metaforica di κέντρον in Sotade fr. 1 Powell », *QUCC*, n. s. n° 39 (68), 1991, p. 111-114 ; *id.*, « Sotade e i “Sotadea” tramandati da Stobeo », *AION(filol)* n° 22, 2000, p. 275-289 ; PRIOUX Évelyne, « Machon et Sotadès, figures de l'irrévérence alexandrine », in Bénédicte DELIGNON et Yves ROMAN (éds.), *Le poète irrévérencieux : Modèles hellénistiques et réalités romaines*, Lyon-Paris, Université Jean Moulin-Lyon 3-CERGR-diff. de Boccard, 2009, p. 115-131. Sotadès avait notamment parodié l'*Illiade* en vers sotadéens et composé un pamphlet sur les noces de Ptolémée et Arsinoé.

<sup>56</sup> Le mythe de l'invention du piège à souris par Molorchos est narré dans la *Victoire de Bérénice*, élégie qui ouvre le troisième livre des *Aitia*.

<sup>57</sup> Cf. KOLDE Antje, « Parodie et ironie chez Lycophron : un mode de dialogue avec la tradition ? », in Christophe CUSSET et Évelyne PRIOUX (éds.), *Lycophron : Éclats d'obscurité*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 39-57.

expliquer, avec le plus grand sérieux, le sens allégorique d'une représentation qui, à un premier niveau de lecture, ne pouvait être comprise que comme obscène : il s'agissait d'une peinture montrant Héra faisant une fellation à Zeus<sup>58</sup>. Sotadès aurait néanmoins fait allusion à ce même tableau et à l'histoire sacrée qui l'entourait pour se moquer très violemment des noces à son sens indécentes et scandaleuses du couple Ptolémée II/Arsinoé II<sup>59</sup>. L'ambiguïté profonde de la scène troublait donc les contemporains. Une scène similaire est connue pour Méléagre et Atalante, dans un tableau érotique de Parrhasios possédé par Tibère, mais il ne paraît cette fois plus possible d'avancer une justification allégorique et le tableau est purement une scène érotique empreinte d'irrévérence vis-à-vis des grands héros mythologiques<sup>60</sup>.

C'est sans doute à ce même milieu alexandrin qu'il faut remonter un tableau du peintre Galaton, peut-être réalisé pour les décors de l'*Homéreion* sous Ptolémée IV (?), qui représentait Homère vomissant et les autres poètes se nourrissant de son vomi<sup>61</sup>. D'un point de vue allégorique, l'image pouvait s'expliquer comme la représentation d'Homère en poète-Océan<sup>62</sup> : en effet, dans la poésie grecque, l'Océan et les grands fleuves sont souvent représentés comme vomissant leurs flots. Ce tableau traduisait donc, sous une forme ignoble et inouïe l'idée bien connue des critiques selon laquelle Homère, poète-Océan, était la source de toute poésie ultérieure.

Toujours en ce même troisième siècle, mais à Antioche, en terre séleucide, un peintre, Ctésiclès, représente la reine Stratonice s'ébattant avec un pêcheur : mais Pline évoque, dans une anecdote sans doute assez déformée, la récupération de ce tableau injurieux par le pouvoir, peut-être dans le cadre du culte de Stratonice-Aphrodite-Ishtar fornicatrice. Il nous est en effet dit que la reine ne voulut pas qu'on enlevât ce tableau, « à cause de l'extrême ressemblance des deux figures »<sup>63</sup>. Les

<sup>58</sup> Chrysipp.Stoic. *SVF* II, 1071-1074 (cité par Origène).

<sup>59</sup> Sur cette peinture et les débats relatifs à la lecture allégorique d'Homère à Alexandrie, voir PRIOUX Évelyne, « Machon et Sotadès, ... », art. cité ; cet article propose d'identifier des allusions à cette peinture du début de la période hellénistique chez Sotadès de Maronée, fr. 16 Powell, et Callimaque, *Aitia*, III fr. 75 Pf (élogie sur Acontios et Cydippè).

<sup>60</sup> Suet., *Tib.* 44.2 (trad. S. Reinach) :

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

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

Voir aussi Plin., *Nat.* 35.72.

<sup>61</sup> Ael., *VH* 13.22 (trad. S. Reinach) ; schol. Luc., *Charon* 7.

<sup>62</sup> Cf. D.H., *Comp.* 24.

<sup>63</sup> Plin., *Nat.* 35.140 :

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

deux figures étaient donc parfaitement identifiables et non caricaturées et déformées, l'injure supposée venant de l'attitude dans laquelle elles étaient représentées. L'anecdote liée à la satisfaction de Stratonice nous paraît aujourd'hui difficile à admettre, mais ce sentiment d'étrangeté est peut-être plus largement l'indice que le rapport des Anciens à l'humour visuel et à l'irrévérence nous est aujourd'hui largement étranger.

S'il a existé des formes de caricatures dans l'art des époques archaïque et classique, et si les Anciens ont employé de nombreux tours, parfois périphrastiques, pour désigner les œuvres irrévérencieuses ou humoristiques et leur réalisation (εικάζειν τινὰ χεῖρω, εἰκόνες πρὸς ὕβριν, *pro risu pingere*, *ludicra fingere*, *petulans iocus*, *comicae tabulae*, et peut-être σκωπτολόγος...), la figure d'Antiphile représente un jalon important dans l'histoire de l'humour visuel antique. Figure méconnue et difficile à cerner dans la mesure où aucune composition connue ne peut lui être assignée avec certitude<sup>64</sup>, Antiphile fut certainement porté par un milieu intellectuel exceptionnel : celui de la cour des premiers Ptolémées où la lecture d'Aristote donnait naissance à de nombreuses réflexions nouvelles sur les rapports entre arts du langage et arts visuels. Sous Ptolémée II et Ptolémée III, les écrits de Callimaque attestent le vif intérêt que suscitaient alors les échanges entre Hipponax et les artistes de l'époque archaïque, le premier proposant une caricature en mots ou les seconds élaborant l'équivalent visuel d'une invective iambique. Tel pourrait être le contexte intellectuel dans lequel Antiphile élaborait des caricatures d'un dénommé Gryllos – caricatures destinées à une telle célébrité que le nom du malheureux Gryllos allait devenir, dans le milieu des critiques et des amateurs éclairés, une désignation possible de la caricature et de la parodie, deux formes d'humour qui sont souvent étroitement mêlées dans les productions culturelles antiques. Le (ou les) Gryllos (Grylloi) d'Antiphile ont été élaborés dans une période de réflexion intense sur les genres littéraires – réflexion qui était intimement liée à l'entreprise d'édition du patrimoine littéraire grec et à l'effort de classement induits par la constitution de la bibliothèque d'Alexandrie. Il n'est pas exclu qu'Antiphile ait pris part aux débats esthétiques en cours et ait lui-même réfléchi à l'existence de différents genres picturaux. Peut-être est-ce là l'une des raisons qui poussèrent la postérité à parler de

---

des deux figures. » (Traduction personnelle.)

<sup>64</sup> On notera qu'on a parfois voulu faire remonter à Antiphile, de manière assez spéculative, les archétypes d'une mosaïque de Sétif (triomphe indien de Dionysos et chasse au sanglier de Méléagre) et d'une peinture de Gragnano. D'après Michael Donderer, Dionysos et Méléagre auraient des traits personnalisés évoquant la figure de Ptolémée I. Cf. DONDERER Michael, « Dionysos und Ptolemaios Soter als Meleager – zwei Gemälde des Antiphilos », in Wolfgang WILL (éd.), *Zu Alexander d. Gr. Festschrift G. Wirth zum 60. Geburtstag am 9.12.86*, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1987, p. 781-799 ; voir aussi MINIERO Paola, « Stabiae. Attività dell'Ufficio Scavi : 1986-1988 », *Rivista di Studi Pompeiani* n° 2, 1988, p. 220-227, spéc. p. 226-227, et GATIER Pierre-Louis, « Des girafes pour l'empereur », *Topoi* n° 6-2, 1996, p. 903-941, part. p. 931-932.

« gryllographie » (τὸ γρυλλογραφεῖν) pour désigner l'activité du peintre spécialisé dans la réalisation d'images laides et contrefaites. Quoiqu'il en soit, les Modernes ont été sensibles au rôle de jalon joué par l'œuvre d'Antiphile puisqu'ils ont, à tort, fait entrer le terme de *gryllos* dans la langue spécialisée de l'archéologie pour désigner toutes sortes de figures animalisées et hybrides perçues comme grotesques.

Fig. 1 : *CIL* IV, 9226 (« *Rufus est* ») : 1<sup>er</sup> s. apr. J.-C. ; Pompéi, Villa des Mystères, atrium 64. Relevé reproduisant celui du *CIL*.

Fig. 2 : Frise parodique (en référence au chant III de *Iliade*) sur un bol homérique. Athènes, Musée national, inv. 14624 ; provenance : Céphalonie, nécropole de Kokkolata. D'après SINN Ulrich, *Die Homerischen Becher...*, *op. cit.*, cat. MB 62.

Fig. 3 : Détail d'une frise parodique tirée du décor à fresque des thermes de la maison du Ménandre à Pompéi (*ins.* I, 10, 4). Figures légendées de Thésée et du Minotaure (d'après Amedeo MAIURI, *La Casa del Menandro e il suo tesoro d'argenteria*, Rome, 1933).

Fig. 4 : Pompéi, Masseria di Cuomo, frise montrant Énée sous la forme d'un singe cynocéphale ; conservation : Naples, MAN, inv. 9089. Cliché personnel.

Fig. 5a et b : Fragment de cratère attribué à Astéas (3<sup>e</sup> quart du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.) : représentation parodique du rapt de Cassandre par Ajax avec inversion des rôles. Provenance : Buccino ; conservation : Museo archeologico di Volcei, inv. 50.279 (avec détail de la figure d'Ajax). Su concessione della Soprintendenza Archeologia della Campania, Ufficio Beni Archeologici di Buccino.

Fig. 6 : Graffite figuré mettant en scène la rencontre d'un guerrier et d'un serpent ; les mots qui accompagnent cette image sont l'introduction d'un récit épique puisqu'ils reprennent l'initiale du chant II de l'*Énéide* (le silence se fait pour écouter les malheurs d'Énée). D'après MAULUCCI VIVOLO Francesco Paolo, *Pompei : i graffiti figurati*, *op. cit.*

Fig. 7 : Ostie, Thermes des Sept Sages, détail de la figure de Solon (inscription : *Ut bene cacaret uentrem palpavit Solon*, « Pour bien faire caca, Solon massa son ventre »). Cliché personnel.

Fig. 8 : Ostie, Thermes des Sept Sages, détail de la figure de Thalès (inscription : *Durum cacantes monuit ut nitant [sic!] Thales*, « Aux constipés, Thalès conseilla de pousser »). Cliché personnel.

Fig. 9 : Hermès-portrait de Bias de Priène (copie du II<sup>e</sup> s. apr. J.-C.) provenant de Tivoli, Villa di Cassio ; Rome, Musei Vaticani, inv. 279 (inscription : *Οἱ πλεῖστοι ἄνθρωποι κακοί*, « la plupart des hommes sont méchants »). Cliché Ryan Baumann.

Fig. 10 : *POxy* XXII, 2331. © The Imaging Papyri Project, University of Oxford.