

## LA FORCE DE L'HELLÉNISME : GLOBALISATION ET GLOCALISATION ARTISTIQUES \*

À la mémoire de mon maître André Laronde

*Sans cesse de nouvelles îles apparaissaient  
sur le cercle de l'horizon. Leur échine sans  
arbres traçait la limite du ciel, leur rivage  
rocheux tranchait nettement sur la mer.  
Aucune confusion ; dans la lumière précise,  
tout était repère.*

Albert Camus, *La chute*

L'hellénisme se comprend spontanément en français comme synonyme de la civilisation grecque. Les valeurs de cette civilisation ont été élaborées dans un monde grec qui dépassait les frontières de la Grèce actuelle : de nombreux philosophes présocratiques, tels Héraclite d'Éphèse ou Pythagore de Samos, qui a émigré à Croton dans le sud de l'Italie, étaient originaires d'Asie Mineure ou des îles proches. Mais le foyer de cette civilisation grecque est à l'époque classique l'Athènes de Périclès. Pour comprendre ce que signifie l'hellénisme, il convient de rappeler la définition moderne de la notion d'*Hellenismus* en allemand, qui définit non pas la civilisation grecque, mais un aspect de cette civilisation qui s'épanouit à partir de la conquête d'Alexandre dans une grande partie de l'Asie et en Égypte, hors des cadres du monde grec traditionnel. La définition de la période hellénistique ainsi délimitée est précisément datée : elle est due à l'historien alle-

---

\* Je voudrais ici remercier tout particulièrement Élisabeth Bréaud pour l'ouverture méditerranéenne qu'elle orchestre avec une si grande maestria. Je remercie aussi Jean-Yves Empereur qui m'a généreusement donné accès à la documentation du Centre d'études alexandrines, et Irad Malkin qui m'a ouvert l'horizon de la globalisation et de la glocalisation ; Nicole Belayche m'a communiqué ses conclusions sur le texte qui se rapporte à la statue de Sarapis et je dois à Gérard Paquot les photographies et le retraitement des dessins des frontons du Parthénon (fig. 1).

mand Johann Gustav Droysen (1808-1884) qui inventa le terme d'*Hellenismus*, mot piège qu'il ne faut pas traduire par « hellénisme » mais par « période hellénistique », une période qui, selon Droysen, s'interrompt en 221 av. J.-C., mais va conventionnellement de la mort d'Alexandre en 323, à la bataille d'Actium en 31 avant J.-C. <sup>1</sup> Cette notion d'*Hellenismus* est très vague : c'est l'hellénisme qui définit en fait le caractère principal de la période hellénistique, une grécité dont la conception vient de la philosophie de Hegel <sup>2</sup>. Ainsi défini, on voit mal ce qui distingue l'hellénistique du classique qui le précède si ce n'est l'élargissement du cadre, comme l'écrit Bouché-Leclercq dans son avant-propos à la traduction française de l'*Histoire de l'Hellénisme* de Droysen : « l'histoire de l'« hellénisme », c'est-à-dire de la civilisation grecque débordant sur le monde » <sup>3</sup>. On voit immédiatement que l'hellénisme est inséparable de ce phénomène de diffusion, mais son foyer est bien méditerranéen : avec la conquête d'Alexandre, on peut trouver des Grecs jusque dans les montagnes de l'Afghanistan actuel, mais ce que disent leurs inscriptions, leur art et leur urbanisme, c'est leur attachement à un cadre de vie grec, évidemment adapté aux conditions locales. Plus les Grecs sont isolés et éloignés, plus fort est leur attachement à leur identité méditerranéenne. D'autre part, les grands foyers urbains du monde hellénistique sont tous méditerranéens : Alexandrie *ad Ægyptum*, près de l'Égypte, selon l'expression latine, en est le meilleur exemple. La force de l'hellénisme ainsi compris repose sur le développement d'un socle méditerranéen.

Comment rendre compte de la réalité de ces échanges ? On a naguère mis en cause le concept même de Méditerranée comme nœud de connexions, selon la thèse devenue traditionnelle de Fernand Braudel <sup>4</sup>. Cherchant à cerner une objectivité des échanges, on les

1. Johann Gustav Droysen, *Geschichte des Hellenismus*, 1, *Geschichte der Nachfolger Alexanders* ; 2, *Geschichte der Bildung des hellenistischen Staatensysteme, mit einem Anhang über die hellenistischen Städtegründungen*, Hambourg, 1836-1843 ; 2<sup>e</sup> éd., 1, *Geschichte Alexanders des Großen* ; 2, *Geschichte der Diadochen* ; 3, *Geschichte der Epigonen*, Gotha, 1877-1878. En français, on se reportera toujours à la traduction française dirigée par Auguste Bouché-Leclercq, parue en 1883-1885 : J.-G. Droysen, *Histoire de l'Hellénisme*, 1, *Histoire d'Alexandre le Grand* ; 2, *Histoire des successeurs d'Alexandre (Diadoques)* ; 3, *Histoire des successeurs d'Alexandre (Epigones)*, Paris, 1883, reproduite plus d'un siècle après sous le même titre *Histoire de l'hellénisme (édition intégrale)*, 2 vol., Grenoble, 2005.

2. Voir l'Avant-Propos de A. Bouché-Leclercq, dans J.-G. Droysen, *Histoire de l'Hellénisme*, 1, Paris, 1883, p. X-XXIV.

3. A. Bouché-Leclercq, *loc. cit.*

4. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1949 ; 2<sup>e</sup> éd., 1966 ; voir Peregrine Horden, Nicholas Purcell, *The Corrupting Sea, A Study of Mediterranean History*, Oxford, 2000.

critique avec le même positivisme que celui qui caractérise la démarche des braudéliens. Je ne vais pas ici rouvrir ce débat qui me semble être l'exemple même d'un cercle vicieux dans lequel il est préférable de ne pas entrer. Voulant faire l'histoire, on risque d'oublier en effet la dimension temporelle au profit d'une approche qui plaque des structures immobiles sur une réalité mouvante. Il vaut mieux, me semble-t-il, abandonner ce structuralisme positiviste pour se placer dans une perspective d'interdépendance des notions, dans une grille d'analyse que l'on pourrait dire en trois dimensions, où s'intègre la dimension temporelle sans opposition entre temps événementiel et temps long <sup>5</sup>. La sociologie a fourni depuis une vingtaine d'années des outils d'analyse, forgés d'abord pour l'économie : les concepts de globalisation et de glocalisation offrent une grille de lecture séduisante, comme me l'a rappelé Irad Malkin <sup>6</sup>. Ces deux concepts caractérisent des processus interdépendants qui s'appliquent à la globalisation du local et à la localisation de la globalité <sup>7</sup>. Je les appliquerai ici à l'analyse des représentations en insistant sur un certain nombre de témoins artistiques qui attestent l'élaboration d'un langage commun dans un monde complexe fait d'échanges et de confrontations. Nous pouvons donc retenir deux grands axes qui permettent d'analyser la force de l'hellénisme sous ces deux aspects : un premier mouvement, caractéristique de l'époque classique, va du local au global, et l'hellénisme à partir d'Alexandre mène du global au local.

## 1. Globalisation classique

C'est dans des circonstances particulières, dramatiques pour Athènes, que Périclès prononce en 431 avant J.-C. l'oraison funèbre en l'honneur des premiers morts de la guerre du Péloponnèse <sup>8</sup>. Écoutons l'historien Thucydide, qui exprime au mieux cette dimension universelle de la pensée classique : ces morts « ont la terre entière pour tombeaux ». La dimension universelle du destin d'Athènes s'exprime avec patriotisme dans un langage compréhensible par tous : « Notre cité, dans son ensemble, est pour la Grèce une vivante leçon ».

---

5. Voir Irad Malkin (éd.), *Mediterranean Paradigms and Classical Antiquity*, Londres, New York, 2005.

6. Voir Roland Robertson, Kathleen White (éd.), *Globalization, Critical Concepts*, 6 volumes, Londres, 2002

7. Voir Habibul Haque Khondker, « Glocalization as Globalization : Evolution of a Sociological Concept », *Bangladesh e-Journal of Sociology*, 1(2), 2004, p. 1-9.

8. Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, II, 35-46.

L'action d'Athènes se voit dans ses œuvres : « Nous avons contraint toute mer et toute terre à s'ouvrir devant notre audace, et partout nous avons laissé des monuments impérissables, souvenirs de maux et de biens ». On voit comment le patriotisme d'une cité grecque est mobilisé autour de valeurs proposées en exemple au genre humain.

Parmi ces monuments de l'Athènes classique, c'est le Parthénon qui témoigne le mieux de ce passage du local au global, qui caractérise l'ambition classique <sup>9</sup>. Ce monument est d'abord un monument particulier érigé en un lieu particulier. Terminé à la veille de la guerre du Péloponnèse, en 432 avant J.-C., il témoigne de la nouvelle ambition des Athéniens qui adressent à la déesse de la cité, Athéna, une offrande impérissable, selon le mot de Périclès dans l'*oraison funèbre*. Tous les temples et monuments de la cité avaient été ravagés et détruits lors de l'invasion des Perses en 480 avant J.-C. ; l'Acropole une fois nettoyée de ses bâtiments incendiés restait un plateau nu. À partir du milieu du v<sup>e</sup> siècle, une fois la paix conclue avec la Perse, les finances d'Athènes, avec la contribution de ses alliés, sont consacrées à un programme de reconstruction dont le premier et le plus imposant monument est le Parthénon <sup>10</sup>. On voit tout ce qu'a de particulier ce programme de construction.

L'ornementation même de l'édifice ancre le bâtiment dans son lieu : dès qu'on débouchait sur le plateau sacré, on voyait les vieilles légendes d'Athènes qui décoraient la façade ouest (fig. 1). Sur le fronton c'était la dispute entre Athéna, qui remporta la victoire en créant l'olivier, arbre de la paix et de la prospérité d'Athènes, et Poséidon, le dieu de la mer, qui aurait fait jaillir une source d'eau salée sur l'Acropole ; au-dessous, la légende du roi mythique d'Athènes, Thésée, qui repoussa une attaque des Amazones devant l'entrée de l'Acropole se déployait en petits tableaux sur les métopes.

À cette histoire particulière et légendaire d'Athènes, la façade orientale, que l'on découvrait après avoir longé le long côté nord du monument, donnait une dimension universelle : les Douze dieux des Grecs étaient réunis dans le fronton qui représentait la naissance d'Athéna sur l'Olympe ; la bataille qui ornait les métopes au-dessous figurait cette fois la victoire des dieux sur les géants qui s'étaient révoltés contre eux. Ce mouvement qui faisait passer du mythe local à l'universel ancrerait pourtant les légendes de tous les Grecs dans le lieu le plus sacré d'Athènes : sur ce fronton est, les dieux représentés

9. François Queyrel, *Le Parthénon, un monument dans l'Histoire*, Paris, 2008.

10. Anne Queyrel, *Athènes, la cité archaïque et classique du VIII<sup>e</sup> siècle à la fin du V<sup>e</sup> siècle*, Antiquité/Synthèses 7, Paris, 2003.



FIG. 1. — Dessins par l'Anonyme de Nointel du fronton ouest du Parthénon. Paris, Bibliothèque nationale de France (cl. Gérard Paquot).

ne sont pas désincarnés car leurs sanctuaires sont présents alentour. Les dessins que fit faire le marquis de Nointel en 1674 par celui qu'il est convenu d'appeler « l'Anonyme de Nointel », présentent une lacune au centre qui remonte sans doute aux remaniements qu'avait entraînés l'installation d'une église à la fin du VI<sup>e</sup> ou au VII<sup>e</sup> siècle à l'intérieur du monument. On discute toujours pour savoir comment restituer les figures centrales de ce fronton est, mais les figures conservées sur les côtés permettent de constater que l'Olympe est transportée sur l'Acropole d'Athènes : Dionysos, le dieu du théâtre, qui s'éveille effleuré par les rayons du soleil, regarde vers son théâtre en contrebas et il est lui-même figuré dans un creux de rocher, qui évoque la topographie précise de ce théâtre aménagé au flanc de l'Acropole (fig. 2). L'image exploite donc toutes les potentialités de l'art visuel et présente un système global où le spectateur participe à l'action représentée en mobilisant le paysage environnant.

On voit comment le message universel est ancré dans un lieu particulier : les Athéniens se disaient autochtones, ce qui signifie nés sur leur terre même <sup>11</sup> ; cet attachement à la mère patrie trouve une

11. Voir Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, II, 36, 1 : « Les mêmes hommes, habitant sans cesse le pays, l'ont transmis libre par héritage jusqu'à maintenant aux successeurs grâce à leur valeur. »



FIG. 2. — Dionysos du fronton est du Parthénon tourné vers son théâtre. Londres, British Museum (cl. François Queyrel).

traduction exemplaire, comme le demandait Périclès dans son *oraison funèbre*, dans un monde divin attaché à la terre d'Athènes. Le lieu particulier peut donc contenir l'universel.

Une autre incarnation de l'universalité dans le particulier, du global dans le local, est proposée par la représentation de l'homme. Le sophiste Protagoras disait que « l'homme est la mesure de toute chose ». Le sculpteur Polyclète traduisit le système de proportions de l'homme dans une statue idéale qu'il appelait *le Canon*, ce qui signifie la règle<sup>12</sup>. Les courts passages qui sont conservés de son traité homonyme mettent en lumière l'importance des rapports de proportions qui permettent de créer une œuvre idéale. Selon une constante de la pensée grecque, la géométrie prime ici sur l'arithmétique : l'harmonie naît du rapport entre les mesures. Cette statue appelée *le Doryphore*, c'est-à-dire le porteur de lance, est connue par de nombreuses répliques en marbre qui datent de l'époque romaine. Sans entrer dans le détail des proportions, il est important de discerner quel est le but poursuivi : c'est la beauté qui correspond à une conception de la nature régie par des rapports harmonieux. Une statue particulière peut donc exprimer l'universalité de la nature dans son essence. Polyclète sculpte des héros qui sont des hommes idéaux. La force du

12. Ernst Berger *et al.*, *Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit*, catalogue d'exposition, Bâle, 1992.

message ainsi délivré réside dans l'idéal d'exemplarité qui est proposé par l'œuvre d'art.

Les Romains ont été très sensibles à cet aspect : désireux de s'approprier l'héritage grec, ils privilégient le répertoire des sculpteurs classiques pour la valeur universelle de son message. Dans la conquête qui permet à Rome durant la République d'étendre son empire sur la partie orientale de la Méditerranée, des œuvres originales d'art grec affluent dans la ville. Dès le début du 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C., les modèles classiques sont copiés, comme *le Diadumène* de Polyclète à Délos <sup>13</sup>. À l'époque impériale, ce phénomène de la copie se répand encore plus.

Auguste joua un grand rôle dans la fondation d'un art classique tourné vers les modèles grecs. Dans son forum à Rome, il orna les portiques de caryatides répétées jusqu'à satiété qui ont été moulées sur les statues de l'Acropole d'Athènes <sup>14</sup>. On voit comment l'art classique grec permet à l'art romain de répandre un message universel. Le rayonnement à long terme de l'hellénisme classique ne se limite évidemment pas à l'Antiquité mais je ne peux ici rappeler en détail toutes ses manifestations jusqu'à nos jours.

## 2. Glocalisation hellénistique

Voyons maintenant le mouvement qui nous fait passer du global au local dans ce que je propose d'analyser en termes de glocalisation. Avec la conquête d'Alexandre, un monde nouveau naissait qui permettait aux Grecs d'étendre leurs horizons loin de la Méditerranée puisque l'empire perse était vaincu. Le monde grec paraissait aller jusqu'aux limites de l'univers connu. Le cadre politique change lui aussi : la cité-État grecque de l'époque classique continue à exister avec ses institutions civiques comme le Conseil ou le gymnase, mais l'histoire est dominée par les grands royaumes héritiers de l'empire d'Alexandre.

Le poète Posidippe dont on a retrouvé la plus grande partie de l'œuvre dans un papyrus publié en 2001 témoigne de la nouvelle esthétique du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. <sup>15</sup> : il met en parallèle le sculpteur

13. Detlev Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern : 'Diskophoros', Hermes, Doryphoros, Herakles, Diadumenos*, Berlin, 1990.

14. François Queyrel, « Les Caryatides de l'Érechtheion dans le Forum Auguste », dans Andreas Heil, Matthias Korn, Jochen Sauer (éd.), *Noctes Sinenses, Festschrift für F.-H. Mutschler zum 65. Geburtstag*, Kalliope — Studien zur griechischen und lateinischen Poesie 11, Heidelberg, sous presse.

15. Guido Bastianini, Claudio Gallazzi, avec la collaboration de Colin Austin (éd.), *Posidippo di Pella, Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, Papiri dell'Università

classique Polyclète avec le sculpteur d'Alexandre, Lysippe, dont il vante la grâce vivante alors que la majesté des héros de Polyclète est rejetée comme artificielle. C'est en effet au nom de la vie et de la nature qu'un art nouveau doit remplacer l'art classique.

Cette nouvelle esthétique insuffle une vie nouvelle aux œuvres d'art. C'est l'émotion qui désormais doit primer.

Dans cette lecture nouvelle, le pittoresque, qui est l'un des traits que l'on retient notamment pour l'art d'Alexandrie, est un moyen d'attirer l'attention et la participation du spectateur. Prenons l'exemple de *la Vieille femme ivre*, dont l'original a sans doute été créé à Alexandrie à la fin du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. ; un vers gravé sur une statuette en terre cuite de ce sujet résume la situation : « cette vieille porteuse de vin est assise là, pleine de joie »<sup>16</sup>. Nous apprenons ainsi que cette vieille femme prise de vin, qui serre contre elle un récipient qu'elle a vidé, était en fait chargée de porter la grande cruche couronnée de lierre qui aurait dû servir aux libations en l'honneur de Dionysos. Un comique de situation naît ainsi : le spectateur antique souriait en voyant ce retournement de situation ; l'image joue sur l'allusion et la surprise et s'oppose ainsi à la dignité des héros classiques.

À Alexandrie même, on a trouvé en 1993 sur le chantier de la Bibliotheca Alexandrina, implantée dans le quartier des palais royaux, une mosaïque, de quelques années postérieure à l'original de cette vieille femme ivre, qui conserve l'image d'un chien penaud assis à côté d'une cruche en bronze peut-être doré renversée sur le seuil (fig. 3)<sup>17</sup>. Cette cruche précieuse qui gît à terre fait penser aux mosaïques réalistes qui présentent les reliefs d'un repas qui jonchent le sol : ces natures mortes ne sont pas gratuites, mais rappellent que nous sommes dans une salle de banquet. L'histoire du chien mélancolique s'éclaire ainsi dans un premier temps : rien ne dit que son maître ait voulu le faire représenter après sa mort comme le suggérerait le récipient renversé ; en fait, ce chien fidèle attend son maître qui cuve son vin. Il ressemble fort au Berger d'Écosse à poil court (Smooth), chien de berger et de garde. En voyant cette image, nous sommes donc amenés à reconstituer une histoire censée se passer dans

degli Studi di Milano 8, Milan, 2001 ; voir François Queyrel, « Ekphrasis et perception alexandrine : la réception des œuvres d'art à Alexandrie sous les premiers Lagides », *Antike Kunst* 53, 2010, p. 23-47, pl. 6-8.

16. Christian Kunze, *Zum Greifen nah, Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, Munich, 2002, p. 100, n. 521.

17. Dorreya Saïd, « Deux mosaïques récemment découvertes à Alexandrie », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 94, 1994, p. 377-380 ; Anne-Marie Guimier-Sorbets, dans *La gloire d'Alexandrie*, catalogue d'exposition Paris, Musée du Petit Palais, 7 mai-26 juillet 1998, Paris 1998, p. 230, n° 177, fig. 3.





FIG. 3. — Mosaïque au chien (avant la restauration de 1997). Alexandrie, Musée de la Bibliotheca Alexandrina (cl. Jean-Yves Empereur).

une pièce du palais et nous sourions à l'idée de ce banquet bien arrosé. Le vase suggère de pousser plus avant l'interprétation : il ne s'agit pas d'un vase en forme d'outre, un *askos*, comme on l'appelle toujours depuis la découverte de la mosaïque, mais bien d'un *chous*, ou conge, vase contenant le vin, placé près des convives, dont la capacité était de plus de trois litres. D'après le nom du vase renversé, je discerne ici une allusion au jour des Conges (*choes*), « jour faste pour les esclaves » qu'Épicure affectionnait, le second de la fête des Anthestéries où se déroulait un concours de boisson à Athènes<sup>18</sup>. Cette fête athénienne était aussi célébrée par les Athéniens en dehors de leur patrie, comme en témoigne le poète Callimaque qui apprécie d'avoir partagé ce jour-là, chez un Athénien du nom de Pollis, le lit de banquet avec un invité sobre, « un étranger qui se trouvait depuis peu en Égypte et qui

18. Voir Aristophane, *Les Acharniens*, vers 1000-1142 et 1173 et 1234. Anne Queyrel, *Athènes, la cité archaïque et classique du VIII<sup>e</sup> siècle à la fin du V<sup>e</sup> siècle*, Antiquité/Synthèses 7, Paris, 2003, p. 243-244.

y était venu pour quelque affaire privée. Il était originaire d'Icos, et je partageais son lit de table, non qu'on m'eût désigné cette place, mais parce que — Homère le dit et il n'a pas tort — 'un dieu assemble qui se ressemble'. Il avait horreur de vider à pleine bouche, d'un trait, la coupe de Thrace ; il aimait mieux le modeste vase en bois de lierre. »<sup>19</sup> La mosaïque au chien suggère l'envers du banquet en l'honneur de Dionysos, après la consommation des plaisirs de la table et de la chair. On retrouve ainsi un retournement de situation dont *la Vieille femme ivre* offrait un autre exemple.

La traduction personnelle des émotions humaines est compatible avec un idéal d'universalité. Les Grecs de l'époque hellénistique parlent un langage commun, la *koinè*, et les philosophes répandent l'idéal du *kosmopolitès*, le citoyen du monde. Ce cosmopolitisme est une marque de l'identité grecque à l'époque hellénistique.

C'est en Égypte, royaume des Ptolémées, que se lit le mieux l'appropriation par les Grecs d'une culture plus ancienne que la leur. Ces phénomènes de transferts culturels ou d'interaction culturelle sont complexes, mais des découvertes récentes amènent à les appréhender plus précisément. Pour les Grecs, le mirage égyptien remonte à Homère<sup>20</sup> ; dès l'époque archaïque, des commerçants venus du monde méditerranéen, aussi bien phénicien que grec, étaient établis à Naucratis, un comptoir du Delta. Le dieu Sarapis, dont le nom est la contraction de ceux d'Osiris et Apis, aurait, selon la tradition littéraire, été inventé par Ptolémée I<sup>er</sup>, mais la documentation de la haute époque hellénistique est peu explicite, même si son grand sanctuaire établi à Alexandrie a maintenant fait l'objet d'une publication complète<sup>21</sup>. Le bâtiment nord était sans doute le temple de Sarapis où se trouvait sa statue de culte dès l'époque hellénistique ; une longue base est placée devant le mur de fond, mais on discute toujours sur certains détails de reconstitution de la statue. Rappelons d'abord les problèmes liés à l'attribution de cette statue au sculpteur Bryaxis. D'après une indication d'Athénodoros, proche d'Octavien, le futur Auguste,

19. Voir Callimaque, *Fragments poétiques. Origines, Iambes, Hécaldé, fragments de poèmes épiques et élégiaques, fragments de place incertaine*, traduction de Yannick Duberc, Collection «Fragments», Paris, 2006, p. 130 (fragment 178 Pfeiffer) ; voir le commentaire de Ruth Scodel, « Wine, water, and the Anthesteria in Callimachus, Fr. 78 », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 39, 1980, p. 37-40.

20. Voir Christian Froidefond, *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote*, Aix-en-Provence, 1971.

21. Michael Sabottka, *Das Serapeum in Alexandria. Untersuchungen zur Architektur und Baugeschichte des Heiligtums von der frühen ptolemäischen Zeit bis zur Zerstörung 391 n. Chr.* (Études alexandrines 15), Le Caire 2008. Sur le culte, voir Philippe Borgeaud et Youri Volokhine, « la formation de la légende de Sarapis : une approche transculturelle », *Archiv für Religionsgeschichte*, 2, 1, 2000, p. 37-76.

la statue serait l'œuvre d'un certain Bryaxis, homonyme du sculpteur athénien du IV<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>. D'autres traditions, où la légende comprend des variantes, notamment chez Tacite et Plutarque, y voyaient une statue venue de Sinope ou du Royaume du Pont ou encore de Séleucie de Piérie. En ce qui concerne la date de création de la statue, une fois éliminée la tradition qui l'attribue à Sésostris, nom de quatre pharaons du Moyen Empire, qui ont régné dans le premier quart du II<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., les sources divergent entre le règne de Ptolémée I<sup>er</sup> et celui de Ptolémée II.

Retenons en tout cas qu'il s'agissait d'une statue grecque qu'on suppose être de technique acrolithe, avec emploi, selon la version transmise par Athénodoros, de matières précieuses égyptiennes qui entraient selon moi dans la composition de l'enduit qui revêtait sa surface<sup>23</sup>. Le dieu est représenté à la grecque et, d'après certaines traditions, ce serait même à l'origine une statue de culte venue de la région de la mer Noire à Alexandrie. Ce dieu barbu était assis sur un trône, la tête coiffée d'un *modius*, une mesure cylindrique, son bras gauche levé s'appuyait sur un sceptre tandis qu'il posait la main droite sur la tête centrale de Cerbère qui était assis à côté de lui.

Mais la ville fondée par Alexandre abritait un autre sanctuaire d'une divinité créée avant même la fondation d'Alexandrie, pour les Grecs d'Égypte, à partir de la déesse Bastet sous le nom de Boubastis. Son sanctuaire, le Boubasteion, a été découvert lors de fouilles d'urgence fin 2009<sup>24</sup> ; les statues de chattes représentant la déesse sont de style grec comme le sont les ex-voto qui représentent des petites filles et des petits garçons. On voit grâce à ces deux exemples comment les Grecs installés par Alexandre en Égypte adoptent le

22. Texte d'Athénodoros : Felix Jacoby (éd.), *Die Fragmente der griechischen Historiker* III C, Leyde, 1958, 746 fr. 4, cité par Clément d'Alexandrie, *Protreptique* IV, 48, 4-6.

23. Nicole Belayche avec qui j'ai discuté de l'interprétation de ce passage, en présente un commentaire qui suppose que la statue était pleine et de petite taille : Nicole Belayche, « Le possible 'corps' des dieux : retour sur Sarapis », dans Francesca Prescendi et Youri Volokhine, avec la collaboration de Daniel Barbu et Philippe Matthey (éd.), *Dans le laboratoire de l'historien des religions, Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, Genève, 2011, p. 227-250. Sur les trouvailles de restes statuaire venant probablement d'un autre temple, d'Isis et de Sarapis, à Alexandrie, voir E. Rodziewicz, « Remains of a chryselephantine statue in Alexandria », *Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie* 44, 1991, p. 119-130.

24. Fouilles du Conseil Suprême des Antiquités égyptiennes, sous la direction du Dr. Mohammed Abd el-Maksoud, sur le site des officiers de police à Kôm el-Dikka : voir le colloque sur « le Bubasteion d'Alexandrie », organisé à Paris dans le cadre de la Société Française d'Égyptologie par Dominique Valbelle et Mohammed Abd el-Maksoud les 27 et 28 octobre 2010, en particulier la communication de Mervat Seif el Din sur « la statuaire du Bubasteion ».

mirage égyptien tel qu'il était vu par leurs compatriotes installés dans le pays avant la conquête d'Alexandre.

L'attachement aux traditions grecques de la Grèce propre est très sensible à Alexandrie au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. dans la production de « Tanagréennes »<sup>25</sup> (fig. 4). On désigne ainsi divers types de figurines en terre cuite polychromes, produits à l'époque hellénistique en Attique, en Béotie ou à Alexandrie, qui illustrent le thème de la femme drapée, apparu en Attique dans les années 340-330. Elles ont été trouvées en grand nombre dans les nécropoles orientales de la ville, fouillées dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui étaient destinées aux Grecs et ont été utilisées du dernier quart du IV<sup>e</sup> siècle, au premier tiers du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Les tanagréennes témoignent de la force des modèles grecs à Alexandrie à destination d'une clientèle gréco-macédonienne.



FIG. 4. — Tanagréennes. Alexandrie, Musée gréco-romain (cl. Alain Lecler).

25. Dominique Kassab Tezgör, *Tanagréennes d'Alexandrie. Figurines hellénistiques des nécropoles orientales. Musée gréco-romain d'Alexandrie, Études Alexandrines* 13, Le Caire, 2007.



FIG. 5. — Sarcophage d'Alexandre vu de trois quarts, scènes de bataille du long côté est et petit côté nord. Istanbul, Musée archéologique (cl. Gérard Paquot, d'après un tirage du studio Sebah & Joaillier, bibliothèque de l'INHA).

En Phénicie, dans le Liban actuel, le sarcophage dit d'Alexandre est le meilleur témoin de la naissance d'un art grec adopté par le dernier roi de Sidon, nom antique de Saïda <sup>26</sup> (fig. 5). Ce sarcophage a été trouvé en 1887 dans les environs de Saïda, l'antique Sidon, en Phénicie, et n'est évidemment pas le sarcophage d'Alexandre, mort en 323 avant J.-C., même s'il porte la représentation du Macédonien ; il est attribué au dernier roi de Sidon, Abdalonymos, mort vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., qui fit appel à des sculpteurs grecs, sans doute d'Athènes, pour traduire dans le marbre une vision synthétique des rapports entre Grecs et Perses. Dans la scène de bataille entre Grecs et Perses, où apparaît Alexandre coiffé de la peau de lion d'Héraclès, toutes les victoires du roi de Macédoine sont évoquées dans une vision idéale qui met en parallèle Alexandre et l'un de ses successeurs qui disputa son héritage. Le roi de Sidon participe aussi, vêtu à la grecque, à cette victoire idéale d'Alexandre ; sur l'autre long côté du sarcophage, le même Abdalonymos, vêtu à l'orientale, est secouru par

26. Istanbul, Musée archéologique, 370 (Mendel 68). V. von Graeve, *Der Alexander Sarkophag und seine Werkstatt*, *Istanbuler Forschungen* 28, 1970.

Alexandre et un compagnon dans une scène de chasse qui a aussi une portée symbolique : sur son sarcophage, il a tenu à exprimer sa reconnaissance à Alexandre et son adhésion aux valeurs d'un monde réunifié par sa conquête. Les scènes du sarcophage d'Alexandre mettent en forme une histoire vécue sans souci d'historicisme. La réussite de cette création réside dans la mémoire des événements qui déforme volontairement le temps en mêlant passé lointain et passé proche pour donner à l'histoire une forme vivante : c'est bien la réinvention de l'histoire qui attire l'attention sur la situation singulière du défunt et perpétue sa mémoire.

Il reste à évoquer enfin le monde barbare qui, à l'époque hellénistique, est incarné par des populations celtiques descendues vers la Méditerranée au début du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Le royaume de Pergame, établi dans le nord-ouest de l'Asie Mineure, joua le rôle de rempart des cités grecques contre ces Celtes que les Grecs appelaient des Galates. Quelques monuments rappellent ses victoires.

L'Autel de Pergame a été construit grâce au butin pris aux Galates en 166 avant J.-C. Sur la grande frise qui fait le tour du monument, est représentée la victoire des dieux sur les Géants dont certains, avec leur tignasse emmêlée, rappellent l'image traditionnelle des Galates <sup>27</sup>.

Des copies romaines permettent aussi de reconstituer un monument de victoire érigé auparavant dans le dernier quart du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. sur une base du sanctuaire d'Athéna à Pergame : la sauvagerie des Galates s'exprime dans le groupe Ludovisi où le chef galate se plonge l'épée dans la poitrine après avoir tué sa compagne <sup>28</sup>. Le groupe sculpté fait appel à l'émotion du spectateur, mais pas à sa compassion : le chef galate est représenté comme un bel animal dont l'action éveille la curiosité ; on découvre uniquement en tournant qu'il est en train de se suicider après avoir tué sa compagne, dans un premier temps en effet on a l'impression qu'il se défend contre un ennemi invisible.

Nous voyons donc comment un monde d'émotions est élaboré dans l'art grec de l'époque hellénistique qui insuffle la vie en appelant la participation active du spectateur. Ce langage commun s'adresse aux hommes à condition qu'ils partagent les valeurs de l'hellénisme.

Les deux grands mouvements de la pensée et de l'art grecs que j'ai ici discernés permettent de faire le lien entre le particulier et le général,

27. F. Queyrel, *op. cit.* (2003), p. 142-144, fig. 124..

28. U. Mandel, « Räumlichkeit und Bewegungserleben — Körperschicksale im Hochhellenismus (240-190 v. Chr.) », dans *Hellenistische Plastik* (P. C. Bol [éd.], Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst III), p. 396, fig. 168 c-d, f-g, j-k (avec renvois internes et bibliographie).

entre le local et le global, et sont indissociables du rayonnement de l'hellénisme. Le partage de valeurs communes est le trait commun de cette civilisation méditerranéenne, qu'elles soient idéales mais ancrées dans le lieu de la cité comme dans l'art classique, ou qu'elles soient individuelles mais partagées par tous comme dans l'art hellénistique.

François QUEYREL

Professeur d'Archéologie grecque  
École pratique des Hautes Études  
Équipe Histara (EA 4115)