III

UN RÉQUISITOIRE ANTI-LUCRÉTIEN À POMPÉI : LE TABLEAU DU SACRIFICE D'IPHIGÉNIE

par Gilles SAURON

Professeur à l'Université de Bourgogne

SOMMAIRE : *Le* ***sacrifice d'Iphigénie*** *peint dans la maison de Pompéi dite « du Poète tragique » n'est pas la copie du célèbre tableau de Timanthe mais une œuvre originale de l'époque de Vespasien ou de Titus par laquelle le propriétaire a voulu signifier à proximité de son* ***laraire*** *que les dieux écoutaient avec bienveillance les prières des mortels. Aussi a-t-il transposé sur cette image deux passages de* ***Lucrèce****, dans le but de renforcer sa condamnation de la conception épicurienne de la* ***piété****.*

EPITOME : ***Sacrificium Iphigeniae*** *Pompeiis in domo, quae poetae tragici dicitur, depictum non est exemplar nobilissimae tabulae Timanthis, sed opus nouum aetatis Vespasiani uel Titi imp., quo dominus deos immortales deprecationes mortalium libenter studioseque audire prope* ***lararium*** *suum significare uoluit. Itaque duos locos e* ***Lucretio****, quo uehementius argumenta Epicureorum de* ***pietate*** *erga deos confutaret, in imaginem pictam transtulit.*

Je centrerai mon propos sur un des tableaux peints à fresque les plus célèbres de Pompéi : celui du *Sacrifice d'Iphigénie* (fig. 1) qui appartient à la maison du Poète tragique (maison VI, 8, 3-5), la plus richement ornée au cours de la période flavienne selon Amedeo MAIURI, à côté de celle des *Vettii* [1]. Mais avant de procéder à un examen méthodique de cette fameuse peinture, je dirai un mot du contexte auquel elle appartenait, avant d'être déposée pour rejoindre les riches collections du Musée de Naples.

La maison du Poète tragique, fouillée en 1824-1825, doit une part de sa célébrité au fait que, dix ans après sa découverte, Lord BULWER-LYTTON y domiciliait son héros athénien Glaucus dans son roman *Les derniers jours de Pompéi* [2]. Cette maison doit son nom à une mosaïque qui ornait le sol de son *tablinum* et qui montre les préparatifs d'un drame satyrique à l'époque classique regroupant les acteurs et un personnage âgé que l'on a identifié comme un chorège [3]. Si cette mosaïque remonte à une phase ancienne de la maison, il n'en est pas de même de celle qui représente un chien enchaîné sur son seuil, avec la fameuse inscription CAVE CANEM, qui rap-

1. A. MAIURI, *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Rome, 1942, p. 100-101.

2. La maison est décrite au livre I, ch. 3.

3. On peut se référer aux publications récentes de la série *Pompei. Pitture e Mosaici*, IV, *Regio* VI, I, Rome, 1993, p. 527-603 (textes de F. PARISE BADONI pour la présentation générale et de Federica NAR-

pelle évidemment, mais avec un traitement stylistique beaucoup plus schématique, la peinture analogue et l'inscription identique qui ornaient une paroi proche de la loge du *seruus ostiarius* dans la maison de Trimalcion imaginée par Pétrone (*Sat.*, XXIX, 1)[4]. Toutes les pièces de cette maison relativement petite offraient aux regards de véritables « pinacothèques », pour reprendre une expression chère à Karl SCHEFOLD. Les chambres à coucher comportaient à chaque fois trois tableaux, l'une d'elle (*cubiculum* 14) ceux de Vénus pêchant, de l'abandon d'Ariane et de Narcisse se mirant dans l'eau, trois thèmes parmi les plus représentés dans la peinture pompéienne à l'époque de Vespasien[5], et le décor de la grande salle à manger qui s'ouvre sur le petit péristyle de la maison (*triclinium* 15) reprend curieusement mais avec une iconographie différente le thème de l'abandon d'Ariane, en le confrontant cette fois à une scène charmante de vente de petits Amours et à celui d'Artémis découvrant la grossesse de Calypso, si l'on suit du moins l'identification proposée jadis par Ludwig CURTIUS pour cette dernière représentation[6]. Mais la pinacothèque la plus originale paraît être sans doute celle qui accueillait les visiteurs dans l'*atrium* : on y voyait notamment Achille renvoyant Briséis auprès d'Agamemnon sous le regard inquiet de Phénix, ou encore l'embarquement d'une héroïne, plutôt Hélène, semble-t-il, que Chryséis, ou encore Héra sur l'Ida, essayant de réveiller l'amour de Zeus pour le détourner d'intervenir dans la guerre, tandis qu'un tableau paraît avoir été réservé en propre à Aphrodite et un autre à Poséidon. À propos de ce dernier décor, K. SCHEFOLD a tenté de surmonter les apories où s'était laissé enfermer la recherche jusqu'à lui en essayant de fonder une interprétation du cycle troyen sur la conception romaine de « l'atrium comme pièce des Pénates, parmi lesquels Vénus, Jupiter et Junon, Mars et Neptune, sont particulièrement honorés »[7]. Et il ajoutait : « Des tableaux 'troyens' s'y rattachent parce qu'ils glorifient également Vénus et relèvent du principal thème de culture. »

CISO pour les légendes des figures) ; M. BORRIELLO, *La Casa del Poeta Tragico*, dans *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, cat. expo., Ferrare, 1997, p. 97-101, fig. 24-25 et pl. 25-32.

4. On trouve une analyse très pertinente de la description de Pétrone chez P. VEYNE, *Cave Canem*, dans *Mélanges de l'École française de Rome*, 75, 1963, p. 59-66 : c'est le traitement illusionniste de la peinture qui justifie dans ce cas la réaction du héros du roman. Depuis cette étude, on a retrouvé à Alexandrie, à l'emplacement du palais des Ptolémées, une mosaïque représentant un chien avec un réalisme d'une rare virtuosité : A.-M. GUIMIER-SORBETS, Les mosaïques, *La gloire d'Alexandrie*, cat. expo., Paris, 1998, n° 177, p. 230-231.

5. Sur Narcisse, voir en particulier les travaux de W. PREHN, *Bild und Raumkontext : Zu einigen Darstellungen des Narziß in der römisch-campanischen Wandmalerei*, dans *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting*, 5e congrès de l'AIPMA, éd. par Eric M. Moormann, Leyde, 1993, p. 174-178, et *Der Spiegel des Narziß. Die Bedeutung sozialer Geschlechterrollen für die Narzißikonographie*, dans *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.)*, 6e congrès de l'AIPMA, éd. par Daniela Scagliarini Corlàita, Bologne, 1997, p. 107-111 ; sur l'abandon d'Ariane par Thésée : F. PARISE BADONI, *Arianna a Nasso : la rielaborazione di un mito greco in ambiente romano*, dans *Dialoghi di Archeologia*, 1990, p. 73-89.

6. L. CURTIUS, *Zu den Bildern in der Casa del Poeta Tragico*, dans *Festschrift P. Clemen*, Berlin, 1926, p. 94 sq.

7. K. SCHEFOLD, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Édition revue et augmentée, Traduction de J.-M. Croisille, Collection Latomus 108, Bruxelles, 1972, p. 210.

Dans ce contexte, la célèbre peinture du *Sacrifice d'Iphigénie*, située sur la paroi septentrionale fermant la galerie orientale du péristyle en U (fig. 2), à proximité de l'ouverture du *triclinium* (salle L sur le plan), paraît à tous égards, par sa situation topographique et par son contenu iconographique, bien isolée. Le tableau comporte deux niveaux superposés. En bas, on voit Iphigénie soulevée par deux héros. On identifie habituellement le barbu à Ulysse et le personnage imberbe à Diomède, sur la foi d'urnes étrusques, où un des deux héros porte un *pilos*. À gauche, Agamemnon est représenté voilé devant une idole d'Artémis *Phosphoros* (tenant une torche dans chaque main) entre deux chiens, selon une iconographie typique des nombreux sanctuaires artémisiens d'Asie Mineure[8]. À droite, on voit Calchas en habit de sacrificateur, brandissant l'instrument du sacrifice de sa main droite, tenant le fourreau de la main gauche et levant les yeux au ciel. En haut à gauche, on aperçoit un personnage féminin sur une biche : on a songé à une nymphe de l'entourage d'Artémis[9], mais il s'agit plus probablement d'Iphigénie elle-même transportée vers la Tauride, selon Erika SIMON[10], suivie avec prudence par Pascale LINANT DE BELLEFONDS[11], et, à droite, on voit Artémis elle-même, coiffée de son diadème à crochets, tenant son arc de la main gauche, et posant son visage sur la main droite, en un geste de mélancolie, de méditation ou simplement d'expectative.

Mais si ce tableau apparaît en effet comme isolé à l'intérieur du riche décor de cette maison, il n'en est évidemment pas de même du sujet qu'il illustre, si l'on songe à la place que le thème du sacrifice d'Iphigénie avait occupée dans la littérature latine avec la transposition de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide due à Ennius, mais surtout à la fin de la République et au début du Principat. On sait qu'il a été particulièrement exploité par les adversaires épicuriens des formes traditionnelles de la religion ainsi que par les détracteurs pythagoriciens du sacrifice sanglant. Ces deux attitudes sont illustrées par deux poètes latins, la première par Lucrèce, la seconde par Ovide.

Lucrèce d'abord. L'auteur du *De la nature* insiste dès le début de son ouvrage sur le fait qu'Epicure n'a pas seulement étudié les vrais principes de la nature, mais aussi la véritable nature des dieux. Relisons ce texte célèbre de Lucrèce (*De la nature*, I, 62 sq.), avec l'aide de la belle traduction qu'en a récemment procurée Madame José KANY-TURPIN[12] :

> La vie humaine, spectacle répugnant, gisait
> sur la terre, écrasée sous le poids de la religion (*oppressa graui sub religione*),

8. R. FLEISCHER, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*, E.P.R.O. 35, Leyde, 1973.

9. Ainsi F. JOUAN, *Autour du sacrifice d'Iphigénie*, dans *Texte et Image*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 69, ou plus récemment F. NARCISO, dans *Pompei, Pitture e Mosaici*, *op. cit.*, commentaire à la figure n° 47.

10. Dans *L.I.M.C.* II, 1 [1984], *s.u.* Artemis/Diana 48 et p. 847.

11. Dans *L.I.M.C.* V, 1 [1990], *s.u.* Iphigeneia 38 et p. 726.

12. Paris, Aubier, 1993, p. 57-59.



Fig. 1. — Pompéi, maison du Poète tragique : le tableau du sacrifice d'Iphigénie.

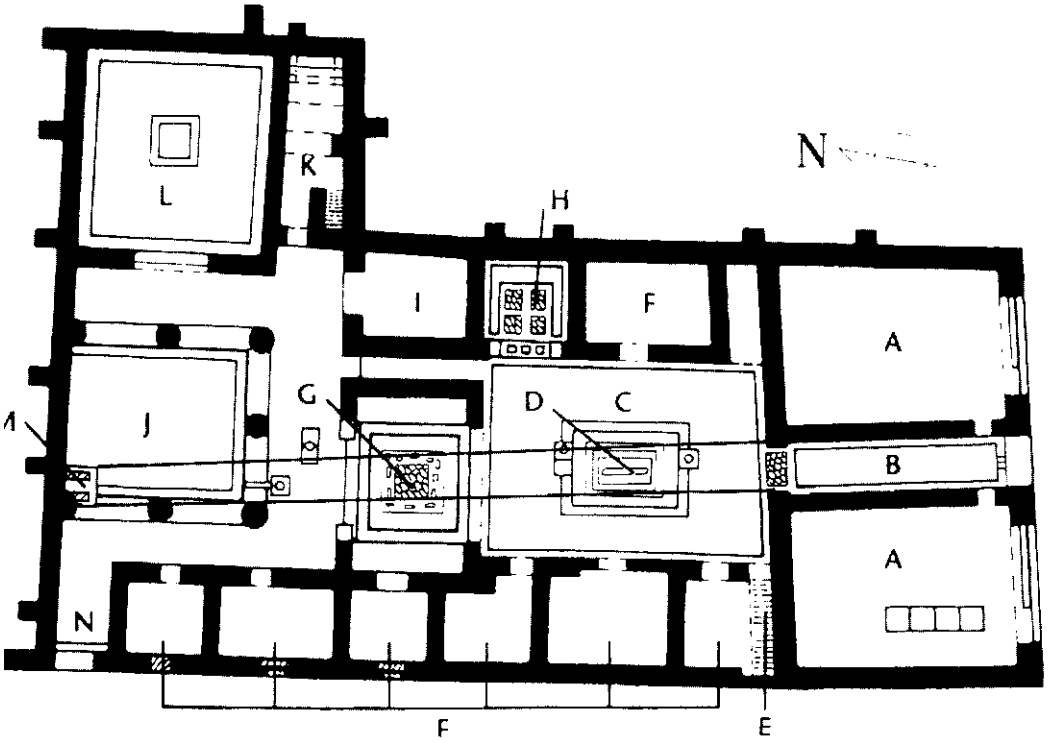


Fig. 2. — Pompéi, maison du Poète tragique :
plan avec l'indication de l'axe de vision reliant le laraire à l'entrée de l'atrium.



Fig. 3. — Pompéi, maison du Poète tragique : le laraire.

dont la tête surgie des régions célestes
menaçait les mortels de son regard hideux,
quand pour la première fois un homme, un Grec,
osa la regarder en face, l'affronter enfin.

Et un peu plus loin :

Vainqueur, il revient nous dire ce qui peut naître
ou non, pourquoi enfin est assigné à chaque chose
un pouvoir limité, une borne immuable.
Ainsi, la religion est soumise à son tour,
piétinée (*religio pedibus subiecta*), victoire qui nous élève jusqu'au ciel.
Mais ici j'éprouve une crainte : tu crois peut-être
apprendre les éléments d'une doctrine impie (*inpia te rationis inire elementa*),
entrer dans la voie du crime quand au contraire
la religion souvent enfanta crimes et sacrilèges (*scelerosa atque impia facta*).
Ainsi, en Aulide, l'autel de la vierge Trivia
du sang d'Iphigénie fut horriblement souillé
par l'élite des Grecs, la fleur des guerriers.
Dès que sa coiffure virginale fut ceinte du bandeau
dont les larges tresses encadrèrent ses joues,
elle aperçut devant l'autel son père affligé,
les prêtres auprès de lui dissimulant son couteau,
et le peuple qui répandait des larmes à sa vue.
Muette de terreur, ses genoux ploient, elle tombe.
Malheureuse, que lui servait, en tel moment,
d'avoir la première donné au roi le nom de père ?
Saisie à mains d'hommes, elle fut portée tremblante
à l'autel, non pour accomplir les rites solennels
et s'en retourner au chant clair de l'hyménée,
mais vierge sacrée, ô sacrilège, à l'heure des noces
tomber, triste victime immolée par son père,
pour un départ heureux et béni de la flotte.
Combien la religion suscita de malheurs ! (*Tantum religio potuit suadere malorum*).

Passons maintenant au passage des *Métamorphoses* d'Ovide (XII, 24-38) [13] :

Nérée continue à déployer ses violences dans les eaux d'Aonie et il refuse de transporter les guerriers ; il en est qui croient que Neptune épargne Troie, parce qu'il a construit les murs de cette ville. Mais tel n'est pas l'avis du fils de Thestor ; il sait et déclare qu'il faut le sang d'une vierge pour apaiser le courroux de la déesse vierge. Lorsque l'intérêt public a vaincu la piété, lorsque le roi a vaincu le père (*postquam pietatem publica causa rexque patrem uicit*) et qu'Iphigénie, prête à donner son sang pur, a pris place devant l'autel parmi les

13. Éd. et trad. G. LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 1930, t. III, p. 31-32.

prêtres en larmes, la déesse est vaincue à son tour; elle étend un nuage devant tous les yeux et pendant la cérémonie, au milieu du tumulte du sacrifice, au milieu du bruit des prières, elle remplace, dit-on, par une biche la jeune fille de Mycènes. Alors Diane ayant été désarmée par cette victime mieux faite pour elle et la colère des flots étant tombée avec celle de Phoebé, les mille vaisseaux reçoivent les vents en poupe et, après bien des épreuves, ils abordent sur la plage de Phrygie.

Comme on le voit, ces deux textes utilisent l'épisode mythique bien connu du sacrifice d'Iphigénie pour mettre en cause le caractère criminel de cette religion traditionnelle qui obéit à des oracles impies et procède à des sacrifices sanglants sur les autels des dieux, ne reculant pas le cas échéant devant les sacrifices humains. Ces deux textes présentent la religion traditionnelle comme une défaite de la piété (Ovide : *pietatem ... uicit*), et Ovide ironise même sur la science des prêtres et des devins, avec leurs formulaires redondants et incantatoires ainsi que leurs caricatures de raisonnements : *... nec enim nescitue tacetue / sanguine uirgineo placandam uirginis iram* [14].

Mais si on examine de plus près ces deux textes, on s'aperçoit qu'ils se réfèrent à deux versions différentes du récit mythique, comme y a insisté Jean-Michel CROISILLE dans la belle étude qu'il a consacrée naguère au *Sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine* [15]. D'abord, Lucrèce ne fait aucune référence au sauvetage d'Iphigénie par Artémis, la conclusion heureuse de cet horrible sacrifice, popularisée notamment par les deux pièces qu'Euripide avait consacrées à l'héroïne. Pour l'auteur tragique athénien, on le sait, Artémis fera d'Iphigénie deux fois sa prêtresse, d'abord en Tauride, puis à Braurôn en Attique. Ensuite, Lucrèce présente Iphigénie refusant le sacrifice (ἄκουσα) qu'on lui impose et portée par des mains masculines à l'autel. Ovide au contraire la montre consentante (ἑκοῦσα). C'est à Euripide, quoi que l'on pense des corruptions subies par son texte original dans les versions qui nous en sont parvenues [16], que revient l'invention du sacrifice consenti par l'héroïne (*Iphigénie à Aulis*, 1368 sq. et 1552 sq.) [17] :

Puisque Artémis veut ma personne,
vais-je, mortelle, m'opposer à la déesse ?

14. Sur l'attitude d'Ovide face à la religion traditionnelle, je renvoie en particulier à S. LUNDSTRÖM, *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Latina Upsaliensia, 12)*, Uppsala, 1990. On retrouve la même ironie dans les *Fastes*, VI, 289-290, à propos de Vesta, déesse vierge qui ne tolère d'être honorée que par des prêtresses vierges (*Quid mirum, uirgo si uirgine laeta ministra / admittit castas in sua sacra manus ?*).

15. J.-M. CROISILLE, *Le sacrifice d'Iphigénie dans l'art romain et la littérature latine*, dans *Latomus*, 22, 1963, p. 209-225.

16. Je renvoie aux prudentes conclusions de F. JOUAN, *Euripide, VII, Ire partie, Iphigénie à Aulis*, 3e tirage revu et corrigé de l'éd. de 1983, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 24-30.

17. J'emprunte la traduction des vers 1395-1401 de la pièce d'Euripide à M. DELCOURT-CURVERS, Paris, Gallimard, 1966, p. 1353.

Je ne le puis. Je donne mon corps à la Grèce.
Immolez-le, et prenez Troie. Ainsi de moi l'on gardera mémoire,
longtemps. Cela me tiendra lieu d'enfants, d'époux, et de renom.
C'est au Barbare à obéir au Grec, ma mère, et non l'inverse.
Car eux sont des esclaves et nous sommes des hommes libres.

Les monuments figurés ont aussi popularisé les diverses versions du mythe. À titre d'exemple situé dans un contexte romain augustéen où s'exprime la plus pure piété d'inspiration pythagoricienne, je citerai un stuc de l'hypogée de la Porte Majeure offrant une illustration de la version euripidéenne du mythe, montrant Iphigénie consentante, se laissant couper sa chevelure par le sacrificateur. Un tableau surtout était particulièrement célèbre, montrant Iphigénie consentante. Il s'agit d'une œuvre de Timanthe de Cythnos, un peintre de la fin du Ve et du début du IVe siècles avant J.-C., connue par la description de Pline (*N.H.*, XXXV, 73), et qui était devenue un motif de l'expression de la douleur chez les orateurs (Cicéron, *Orator*, 74; Quintilien, *I.O.*, II, 13, 12 ; Valère Maxime, VIII, 11, *ext.* 6). Je cite le passage de Pline :

> Pour en revenir à Timanthe, sa qualité principale fut sans doute l'ingéniosité (*uel plurimum adfuit ingenii*) : en effet on a de lui une Iphigénie, portée aux nues par les orateurs (*Iphigenia oratorum laudibus celebrata*), qu'il peignit debout, attendant la mort, près de l'autel ; puis, après avoir représenté toute l'assistance affligée — particulièrement son oncle —, et épuisé tous les modes d'expression de la douleur (*tristitiae omnem imaginem consumpsisset*), il voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits (*patris ipsius uoltum uelauit, quem digne non poterat ostendere*) [18].

D'autres sources ajoutent à la présence d'Agamemnon et de Ménélas, mentionnée par Pline, celle de Calchas et d'Ulysse (Quintilien, Valère Maxime), et encore d'Ajax (Valère Maxime), tous exprimant à leur manière la douleur qu'ils ressentaient [19].

On mesure à quel point certains commentateurs du tableau de la maison du Poète tragique ont eu tort d'y reconnaître une transposition hellénistique de l'original de Timanthe [20], puisque l'Iphigénie de l'image pompéienne est représentée non consentante. Mais s'agit-il pour autant d'une fidèle illustration du texte de Lucrèce, comme l'ont soutenu certains autres? J.-M. CROISILLE a entrepris de discuter cette opinion. Il constate d'abord le seul vrai point de ressemblance. Il s'agit dans les deux cas de la représentation d'Iphigénie ἄκουσα, non consentante, et donc d'une évocation de la version ancienne, préeuripidéenne de la légende. De plus,

18. Éd. et trad. de J.-M. CROISILLE, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 68.

19. Sources réunies par A. REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne, Recueil Millet*, Paris, 1921 (rééd. par A. ROUVERET, Paris, 1985), p. 244-249, n° 305-309.

20. Encore F. VILLARD, dans *Grèce classique* (coll. *Univers des Formes*), Paris, Gallimard, 1969, p. 329-330 et fig. 383.

observe CROISILLE, « le groupe central du tableau, l'Iphigénie aux bras levés, emportée vers l'autel (qui figure à l'extrême droite) par deux hommes, correspond exactement aux vers 95-96 de Lucrèce :

Nam sublata uirum manibus tremebundaque ad aras
deducast ... ».

Puis, CROISILLE note trois différences plus ou moins importantes :

— Lucrèce montre les officiants qui cachent le fer à proximité d'Agamemnon (90 : ... *et hunc* [Agamemnon] *propter ferrum celare ministros*), alors que le tableau dissocie Agamemnon et Calchas qui brandit l'épée,

— Lucrèce décrit Agamemnon « debout devant l'autel, accablé de douleur » (89-90 : *et maestum simul ante aras adstare parentem / sensit, et* ...), puis Iphigénie sacrifiée par son père (99 : *[ut] hostia concideret mactatu* [*mactatus* = action d'immoler] *maesta parentis*), ce qui devrait signifier que c'est Agamemnon, selon Lucrèce, qui procédera lui-même au sacrifice, contrairement à la peinture qui désigne clairement Calchas dans cette fonction,

— enfin, il n'est nullement question chez Lucrèce du sauvetage d'Iphigénie par Artémis, alors que le tableau insiste au contraire sur l'heureuse issue du drame.

En conclusion de son analyse, CROISILLE constate que « seul le groupe central du tableau évoque de façon exacte la description de Lucrèce. Lucrèce et l'artiste pompéien suivent la tradition de l'Iphigénie ἄκουσα, dont on a vu l'ancienneté dans la littérature et qui, dans l'art figuré, est sans doute aussi très ancienne. Mais l'attitude et le rôle d'Agamemnon sont très différents et l'intervention d'Artémis, omise par Lucrèce, apparaît dans le tableau »[21]. En ce qui concerne d'ailleurs les références stylistiques du tableau pompéien, on a observé depuis longtemps que celles-ci sont classiques, avec en particulier l'absence de perspective, la juxtaposition de personnages traités sans épaisseur, qui ont fait supposer à Gehrart RODENWALT[22] que le modèle du tableau pourrait remonter à la première moitié du IV^e^ siècle avant J.-C., et à Emanuel LÖWY[23] ainsi qu'à Ernst PFUHL[24], que ce modèle pourrait être attribué à Colotès de Téos, un contemporain de Timanthe. Mais cette hypothèse n'a pour elle que l'affirmation de Quintilien prétendant que Timanthe vainquit Colotès de Téos en peignant le *Sacrifice d'Iphigénie*, qui illustrait peut-être le thème du concours qui les opposait (Quintilien, *Inst. or.*, II, 13, 12)[25].

21. *Art.cit.*, p. 218-219.

22. G. RODENWALT, *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde*, Berlin, 1909, p. 199 sq.

23. E. LÖWY, *Der Schluss der Iphigenie in Aulis*, dans *J.Ö.A.I.*, 24, 1929, p. 1-41.

24. E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen* , II, Munich, 1923, p. 697.

25. Je renvoie ici à la savoureuse critique de l'étude de LÖWY par la plume acérée de F. JOUAN, *Autour du sacrifice d'Iphigénie*, *art. cit.*, p. 61-74.

Or, si les constatations de CROISILLE dans la confrontation qu'il conduit entre le texte de Lucrèce et le tableau pompéien me paraissent toutes pertinentes, je me permettrai de revenir sur l'interprétation qu'il en propose, dans la mesure où elle tend à dissocier entièrement le texte et l'image, en supposant que la peinture pompéienne dérive d'un « carton » préexistant qui aurait combiné la version ancienne de la légende montrant Iphigénie non-consentante au motif de l'Agamemnon voilé, emprunté à l'œuvre de Timanthe qui pourtant devait suivre la nouvelle version imaginée et popularisée par Euripide[26]. Si l'analyse du contenu du tableau pompéien, pour laquelle CROISILLE suit l'opinion que Louis SÉCHAN avait exprimée dans la *Revue des Études Grecques* en 1931[27], me paraît judicieuse, il me semble qu'il ne faut pas pour autant dissocier le texte lucrétien et la fresque en imaginant l'existence d'un carton indépendant de celui-là et reproduit par celle-ci.

Le tableau pompéien d'abord. Il apparaît à l'évidence comme une œuvre éclectique, juxtaposant :

— un traitement classicisant des figures du sacrifice, en particulier pour le groupe central des héros se saisissant d'Iphigénie,

— le motif timanthéen (et euripidéen) de l'Agamemnon voilé,

— et enfin, la représentation des suites heureuses de cette scène, avec l'image d'Iphigénie au ciel, sauvée par Artémis. Le fait de représenter ainsi deux scènes successives d'un même mythe à l'intérieur d'un tableau est une caractéristique de la peinture romaine à partir de l'époque médio-augustéenne, comme l'avait observé Peter H. VON BLANCKENHAGEN[28] et dont témoignent en particulier des tableaux appartenant à la villa d'Agrippa Postumus à Boscotrecase (comme celui de l'histoire d'Andromède et Persée), et j'ajoute qu'on observe le même procédé dans le décor sculpté de la fameuse grotte de Tibère à Sperlonga, où plusieurs aventures d'Ulysse sont évoquées dans le cadre d'une même grotte.

D'un point de vue stylistique, le tableau de la maison du Poète tragique apparaît ainsi comme une composition classicisante, mais en aucun cas comme la copie d'un modèle classique.

La question principale est celle de savoir si la référence à Lucrèce est bien présente. Il faut d'abord insister sur le fait que, à la date où ce tableau a été réalisé, entre 63 et 79 après J.-C., le poème de Lucrèce était passé dans la culture commune des Romains (Velleius Paterculus, II, 36, 2; Quintilien, *I.O.*, I, 4, 4), et on trouve graffités certains de ses vers sur les parois des maisons pompéiennes : le vers I, 1 (*Aeneadum genetrix*) est cité 6 fois (*C.I.L.* IV, 3072, 3118, 3913, 4373, 10034), le vers I, 86 (*ductores Danaum*) une fois (*C.I.L.* IV, 5020), et le vers II, 1 (*suabe* [sic] *mari magno*)

26. Si du moins on ne suppose pas une antériorité du tableau par rapport à la pièce, comme tend à le faire F. JOUAN, *art. cit.*, en part. p. 73.

27. L. SÉCHAN, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, dans *R.É.G.*, 1931, p. 405 sq.

28. P. H. VON BLANCKENHAGEN, *Narration in Hellenistic and Roman Art*, dans *A.J.A.*, 61, 1957, p. 78-83.

une fois : l'épigraphiste finlandais Heikki SOLIN a observé à ce propos que le vers I, 86, graffité à l'intérieur du péristyle de la maison IX, 2, 26, appartient à la description du sacrifice d'Iphigénie, un thème traité à Pompéi par la peinture que nous examinons [29].

Or il existe une forte probabilité, me semble-t-il, pour que l'image centrale de la peinture, où J.-M. CROISILLE a reconnu une fidèle illustration de la description lucrétienne du *Sacrifice*, soit en fait doublement inspirée de Lucrèce. Il me paraît en effet nécessaire de relever un autre détail très important de la figuration : le fait qu'Iphigénie tende les bras et tourne ses mains vers la déesse en signe d'imploration. Je songe ici au fameux passage du *De la nature*, où Lucrèce s'en prend de nouveau à la piété traditionnelle, et notamment à la prière (Lucrèce, *De rerum natura*, V, 1198-1203) :

> La piété, ce n'est pas se montrer souvent voilé (*Nec pietas ullast uelatum saepe uideri*)
> et, tourné vers une pierre, s'approcher de tous les autels (*uertier ad lapidem, atque omnis accedere ad aras*),
> ni se prosterner à terre, tendre ses mains ouvertes (*et pandere palmas*)
> devant les temples des dieux, inonder leurs autels
> du sang des quadrupèdes, aux vœux enchaîner les vœux,
> la piété, c'est tout regarder l'esprit tranquille (*sed mage pacata posse omnia mente tueri*) [30].

Dans la suite de ce passage célèbre du *De la nature*, Lucrèce explique l'origine de la religion traditionnelle, qu'il attribue à l'angoisse que provoque la vision du ciel avec l'idée que ce sont des puissances divines qui font fonctionner l'univers, l'inquiétude liée à l'idée que le monde a eu un commencement et donc qu'il pourrait avoir une fin, la terreur qu'inspirent les catastrophes naturelles et qui les met sur le compte d'une vengeance divine, et il conclut (vers 1236-1240) :

> Enfin, quand sous nos pieds la terre entière vacille,
> quand les villes ébranlées tombent, menacent ruine,
> comment s'étonner si les mortels s'humilient,
> abandonnant le monde au grand pouvoir des dieux,
> à leur force étonnante pour qu'ils gouvernent tout ? (*quid mirum si se temnunt mortalia saecla / atque potestatis magnas mirasque relinquont / in rebus uiris diuum, quae cuncta gubernent ?*) [31].

Le portrait de l'*homo religiosus* par Lucrèce s'inscrit à l'intérieur d'une longue tradition polémique, qui, du portrait du *deisidaimôn* (δεισιδαίμων)

29. H. SOLIN, *Die Wandinschriften im sog. Haus des M. Fabius Rufus*, dans *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuwausbruch 79 n.Chr. verschütteten Städten*, colloque de la Villa Hügel à Essen publié par Bernard Andreae et Helmut Kyrieleis, Recklinghausen, 1975, p. 250.

30. J. KANY-TURPIN, *op. cit.*, p. 381.

31. *Ibid.*, p. 383.

par Théophraste au traité *Sur la deisidaimonia* de Plutarque, incrimine l'attitude de « celui qui vit perpétuellement dans la crainte des puissances divines », pour reprendre la définition du P. FESTUGIÈRE[32]. Les philosophes épicuriens qui vivaient à l'ombre des membres de l'aristocratie sénatoriale de Rome à la fin de la République, comme Lucrèce auprès de C. Memmius, ou Philodème, auteur d'un traité Περὶ εὐσεβείας[33], auprès de L. Calpurnius Pison, ont souligné cet aspect capital de la doctrine du fondateur du Jardin, l'idée que les dieux ne peuvent se soucier du destin des mortels, sans quoi ils perdraient leur sérénité, et que la vraie piété consiste à comprendre le véritable fonctionnement de l'univers.

Or justement, le propriétaire de la maison du Poète tragique à Pompéi qui fit réaliser la peinture du *Sacrifice d'Iphigénie* me paraît avoir voulu manifester son hostilité à cette vision dépréciative de la piété traditionnelle, notamment à la conception épicurienne exprimée dans le *De la nature* de Lucrèce. En représentant la malheureuse fille d'Agamemnon emportée contre son gré par deux héros, sous la forme d'une illustration précise de la description lucrétienne de l'épisode, et de plus en montrant Iphigénie tendant ses paumes ouvertes en direction de l'idole d'Artémis, sans doute a-t-il voulu représenter cette femme comme la parfaite incarnation de la piété traditionnelle incriminée par l'épicurisme. Mais, sur la même image, en faisant figurer la déesse venue à la rescousse de sa dévote, et Iphigénie elle-même emportée au ciel par une biche, l'auteur de la commande de ce tableau a sans doute voulu signifier que la piété traditionnelle avait conservé sa validité au-delà des condamnations proférées à son encontre par Épicure et par Lucrèce, son illustre disciple romain de la fin de la République. Par une sorte de retournement, il a fait du *Sacrifice d'Iphigénie* le meilleur plaidoyer en faveur de la religion des ancêtres.

Et il faut insister ici sur l'importance de la situation du tableau à l'intérieur de la maison : il est situé à droite de l'imposant laraire familial (fig. 3), centre du culte domestique de la maisonnée, lieu approprié à tant d'actes religieux rythmant la vie quotidienne de la famille ainsi qu'à la célébration des grands événements qui la marquent (mariages, naissances etc.), et, de plus, réceptacle des dévotions particulières du propriétaire de la *domus*[34]. Sans doute George K. BOYCE, dans son précieux corpus des laraires de Pompéi, qui réunit plus de 500 monuments de ce type, a-t-il douté que la niche architecturée située au fond du petit péristyle de la maison du Poète tragique fût un véritable laraire, préférant y reconnaître le

32. A.-J. FESTUGIÈRE, *Épicure et ses dieux*, 2e éd., Paris, 1968, p. 74 sq.

33. Éd. par Th. GOMPERZ, *Herkulanische Studien*, II, Leipzig, 1866.

34. *Dict. Ant.*, III, 2 (1926), *s.u.* Lares, p. 937-949 [J.-A. HILD]; D. G. ORR, *Roman Domestic Religion : The Evidence of the Household Shrines*, *A.N.R.W.*, II, 16, 2, Berlin-New York, 1978, p. 1557-1591; A. DUBOURDIEU, *Les origines et le développement du culte des Pénates à Rome* (coll. *École française de Rome*, 118), École française de Rome, Palais Farnèse, 1989, Deuxième partie, Les Pénates privés, p. 59-120.

réceptacle d'une petite statue purement décorative[35] : le jugement du savant américain reposait d'une part sur la faible hauteur du podium par rapport à la niche qui le surmonte, selon une proportion tout à fait inhabituelle pour ce genre de monument, et, d'autre part, sur le caractère « délicat et retenu » du décor, suggérant que son auteur était avant tout intéressé par l'ornement du péristyle. Il est permis, me semble-t-il, de révoquer en doute une telle argumentation. D'abord, parce que, si l'on a effectivement retrouvé près du *tablinum* une statuette de Faune qui décorait le jardin du péristyle en même temps que deux crapauds en terre cuite vitrifiée, rien de tel n'a été découvert à l'intérieur de la niche, ce qui laisse supposer que le propriétaire de la maison, comme tant d'autres habitants de Pompéi, s'était enfui avec ses Lares et ses Pénates : on se souvient du passage du poème d'Eumolpe sur la guerre civile dans le roman de Pétrone où est décrite la fuite éperdue devant l'avance de César des citoyens de Rome terrorisés : « ... cet autre cache dans son sein ses dieux pénates, il quitte en versant des larmes le seuil de sa demeure » (Pétrone, *Sat.*, CXXIII, 226-228 : ... *ille penates / occultat gremio deploratumque relinquit / limen* ...)[36]. D'autre part, en ce qui concerne l'arrangement architectural du monument, on ne peut qu'être frappé du fait que celui-ci a été calculé pour offrir au regard du visiteur pénétrant dans la maison la vision de la niche parfaitement centrée au fond de l'axe de l'habitation (fig. 2), ou, si l'on veut, pour offrir au regard des Lares et des Pénates le meilleur point de vue sur l'ensemble de la maison qu'ils devaient protéger. Tout suggère ici que le *dominus* qui possédait et a fait luxueusement décorer la maison du Poète tragique à la fin du règne de Vespasien ou au début de celui de Titus était un ardent défenseur de la religion traditionnelle, et cette constatation rejoint le point de vue exprimé par K. SCHEFOLD sur les tableaux homériques de l'*atrium*, rendant hommage selon lui, on s'en souvient, à l'héritage de vénération des Pénates propre à cette pièce selon le *mos maiorum*[37].

Mais si la réponse à la conception épicurienne des dieux et de la religion me paraît ici essentielle, il me semble que l'auteur de ce tableau a voulu dans le même temps concéder à l'épicurisme une condamnation des formes les plus archaïques de la religion : l'attitude d'Iphigénie, implorant son salut de la déesse en un véritable acte de foi, contraste, d'une part, avec celle désespérée de son père, qui dissimule sa souffrance derrière le voile de son manteau, lui qui n'attend rien de la cruauté des dieux[38], et d'autre part, avec celle implacable de Calchas, qui brandit le couteau du sacrifice et lève les yeux au ciel, certain de transmettre et d'exécuter l'impitoyable

35. G. K. BOYCE, *Corpus of the Lararia of Pompeï (Memoirs of the American Academy in Rome, XIV)*, Rome, 1937, n° 168, p. 48-49 et pl. 30, 3.

36. Éd. et trad. A. ERNOUT, Paris, 1923, p. 145.

37. Voir *supra*, p. 63.

38. L'attitude d'Agamemnon ne saurait être confondue avec celle qu'incrimine Lucrèce dans les vers cités plus haut (*De rerum natura*, V, 1198-1199 : *Nec pietas ullast uelatum saepe uideri / uertier ad lapidem, atque omnis accedere ad aras*), qui font allusion au rituel de la prière romaine *capite uelato*.

volonté des dieux. Iphigénie est seule à comprendre que la divinité connaît la compassion, et le contraste que je viens de souligner entre les attitudes des protagonistes mortels de ce drame se retrouve en effet entre, d'un côté, l'image d'Artémis façonnée par les hommes, qui montre la déesse dans une attitude hiératique et menaçante, brandissant ses torches et encadrée de ses chiens, et, de l'autre, l'apparition céleste de la véritable déesse, à qui le peintre a prêté l'attitude traditionnelle dans l'iconographie grecque de la mélancolie, avec le menton appuyé sur la main droite, ce qui veut dire que la peinture montre la déesse douée de sentiments, en l'occurrence sans doute d'un mélange de tristesse et de pitié, bien éloigné de la cruauté dont les générations anciennes avaient crédité les dieux, ou de l'indifférence, dont l'épicurisme avait fait la condition majeure de leur bienheureuse sérénité.

En somme, loin d'être une copie fidèle de l'œuvre de Timanthe, la peinture pompéienne s'inspire de celle-ci en substituant à la représentation de toutes les variétés de la douleur, qui faisait la matière du tableau grec, celle des diverses formes de la piété, et ne conserve tel quel de son modèle que le motif de l'Agammemnon voilé qu'elle interprète comme une manifestation de désespoir devant l'insensibilité des dieux. L'autre source d'inspiration explicite est Lucrèce, mais la double référence au *De rerum natura* sert à alimenter une réfutation de la conception épicurienne de la piété, qui puise dans les ressources d'une rhétorique servie par la peinture les moyens de lutter contre une philosophie parée de toutes les séductions de la poésie.

Je voudrais souligner pour finir que cette réaction aux controverses suscitées par le thème de la *pietas* à l'égard des dieux dans la société romaine à la fin de la République, telle du moins qu'elle m'apparaît dans la composition si particulière du tableau de la maison du Poète tragique à Pompéi, doit être mise en rapport avec une réaction de même nature, mais évidemment orchestrée à l'échelle de la société romaine tout entière, par le pouvoir augustéen. Auguste, on le sait, avait entrepris de ranimer la religion traditionnelle, aussi bien par la reconstruction de plus de 80 temples dès son VI^e^ consulat en 28 avant J.-C., que par la construction de temples nouveaux (celui de César divinisé, l'*aedes Diui Iulii*, ceux d'Apollon Palatin, de Jupiter *Tonans*, de Mars *Ultor*) ou encore par l'érection d'autels, comme l'*ara Pacis Augustae* ou l'*ara Fortunae Reducis*, ou encore par la renaissance de tous les anciens collèges religieux. La piété spontanée des paysans a été particulièrement exaltée par le pouvoir augustéen, et n'a jamais été mieux exprimée que par la poésie virgilienne, qui présentait les campagnes comme les refuges où les valeurs de piété aussi bien à l'égard des dieux que des parents s'étaient conservées à partir de la disparition du premier âge d'or, celui de Cronos : « Là, écrivait-il au II^e^ livre des *Géorgiques*, on trouve les pacages boisés et les tanières des bêtes, une jeunesse endurante à l'ouvrage et accoutumée à la sobriété, le culte des dieux et la piété filiale ; c'est là que Justice, en quittant la terre, a laissé la trace de ses der-

niers pas » (Virgile, *Géorgiques*, II, 471-474 : ... *illic saltus ac lustra ferarum / et patiens operum exiguoque assueta iuuentus, / sacra deum sanctique patres ; extrema per illos / Iustitia excedens terris uestigia fecit*) [39]. Ce thème de la *pietas erga deos et parentes* a été illustré par les innombrables peintures ou stucs représentant des paysages sacro-idylliques qui ornaient à partir du milieu du Principat d'Auguste les espaces privés, où l'on voyait de modestes bergers rendre des hommages aux autels et aux tombes, ainsi que, par exemple, par le fait que l'autel de la *Pax Augusta* se présentait comme la transposition dans le marbre d'un sanctuaire rustique construit en bois [40]. Le sanctuaire d'Apollon Palatin, véritable centre de ce renouvellement de la religion romaine, présentait au cœur de son aire sacrée une statue d'Apollon, montrant le dieu qui avait troqué l'arc guerrier pour sa lyre pacifique, et qui procédait lui-même à une libation au-dessus d'un autel enflammé [41]. Or le paradoxe est que l'épicurisme n'a pas été étranger à ce renouvellement spirituel voulu par le pouvoir augustéen. Se rendant au sanctuaire le jour même de sa dédicace, le poète Horace commence par imiter le geste du dieu et pratique une libation (*Carm.*, I, 31, 1 sq.) et se demande ce qu'il va demander au dieu. Et, curieusement, il procède à une énumération négative : il ne réclame ni « moissons fécondes », ni « troupeaux prospères », ni « l'or ou l'ivoire de l'Inde », ni « les riches terres bordant le Liris », ni « les vignobles de Calès », ni les richesses des marchands. Il lui suffit, pour se nourrir, d'olives, de chicorée et de mauves légères, et il réclame à Apollon de pouvoir jouir de ce qu'il possède déjà, avec la santé du corps et de l'esprit, ainsi qu'une vieillesse digne consacrée à la poésie, et curieusement de nouveau, il présente ses demandes sous une forme prudemment négative :

Et frui paratis et ualido mihi,
Latoe, dones, at, precor, integra
cum mente, ***nec turpem senectam***
degere nec cithara carentem.

Même si le traité de Sénèque *Sur la superstition*, dont saint Augustin nous a conservé un passage (*Ciuitas Dei*, VII, 10), démontre que les contemporains du propriétaire de la maison du Poète tragique n'avaient pas tous entendu les réflexions des poètes et des philosophes sur la piété, il nous est loisible, en jetant un dernier regard sur le tableau qui a retenu quelques instants notre attention (fig. 1), d'observer que ces réflexions ont nourri plus d'une méditation, et que la piété, même sous ses formes les plus

39. Éd. et trad. E. DE SAINT-DENIS, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 35.

40. Voir mon livre Quis deum ? *L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, dans *B.E.F.A.R.*, 285, Rome, Palais Farnèse, 1994, p. 515 sq. et pl. LVIII.

41. *Ibid.*, p. 501 sq. et pl. LV.

coutumières comme l'étaient les dévotions liées au laraire, avait quitté, notamment sous l'influence de la désormais inévitable poésie lucrétienne, le terrain rassurant des comportements sociaux pour rejoindre celui plus mouvant des interrogations personnelles.